

Марија Ж. Петровић
Универзитет уметности у Београду
Факултет драмских уметности
Студент докторских студија

УДК 78.071.1 Кејџ Ц.
7.038.531
Стручни рад
Примљен: 28. фебруар 2018.
Прихваћен: 23. мај 2018.

ТИШИНА КАО СЛУШНИ ПРОСТОР ПЕРФОРМАНСА: КЕЈЦОВА ТИШИНА У КОМАДУ 4'33''

Апстракт: Рад се бави истраживањем поља деловања композиције Џона Кејџа 4'33'' на савремену уметност, као и вишеструког утицаја овог комада на перцепцију и извођење уметничког дела. Развој класичне музике се кроз историју кретао поступно и споро. Свака епоха доносила је своја правила у оквиру утврђених граница. Џон Кејџ је својим делом 4'33'' уклонио вишевековне границе и тако остварио подједнак утицај на развој извођачких уметности, почевши од класичне музике, театра, па све до перформанса. Пауза, односно тишина, представљала је део музичке партитуре, а након композиције 4'33'' тишина је постала самостална платформа за креирање уметничког дела од стране публике, потпуно независно од извођача или композитора.

Идеја рада је да се кроз теоријски оквир Ерике Фишер Лихте преиспитају перформативни простори који настају у оквиру задате тишине и да се утврди постојање лиминалности у оквиру извођења комада 4'33''.

Кључне речи: Кејџ, тихи комад, перформанс, слушни простор, бинарне опозиције.

УВОД

Џон Милтон Кејџ још од периода педесетих година прошлог века представља синоним за музичку авангарду. Он је био уметник „који је померио границе свих уметности и увео теорију и праксу перформанса у академски свет” (Јовићевић, Вујановић 2007: 81). Иако су бројни композитори доносили нове облике музике, његови уметнички поступци омогућили су нову перспективу посматрања и разумевања музике и извођаштва. Радикалним, неконвенционалним и често шокантним музичким мишљењем више је од било кога другог уздрмао устаљене навике и конвенције дотадашње музике. Поимање музике је развијао на делима најзначајнијих композитора европске модерне, спајајући их са обновљеним духом дадаизма. У оквиру музичког мишљења, створио је нешто аналогно великом субверзивном делу, које је неколико деценија раније у ликовним уметностима остварио Мар-

сел Дишан. Попут Дишановог рада, Кејдова музичка и теоретска активност задиру у питања која прерастају оквире медијума у којем су материјализована и доспевају до граничних питања уметничке праксе. Праћењем његовог рада и развоја мишљења може се утврдити да је приметно померање од заокупљености строго музичким питањима ка све израженијем разматрању друштвених и политичких проблема савременог света. Кретање његовог теоријског интересовања и деловања полази од ране тврдње „нове уши за нову музику” и изузетно динамичне и плодне вишедеценијске музичке активности, до отворене тврдње да „строго музичка питања више нису озбиљна питања” (Кејд 1973: 23).

ПЕРФОРМАТИВНИ ПРОСТОР

Физички простор извођења представе представља сталну и непроменљиву категорију. Он је нека врста задатог оквира извођења представе. Место које је постојало пре, а постојаће и после извођења. На промену самог простора не могу утицати дешавања у оквиру њега. Он физички остаје непромењен и на ту чињеницу не може ни на један начин утицати представа која се у њему игра. Међутим, сама представа може утицати на промену функције простора. За време трајања представе простор постаје перформативни простор. Перформативни простор конструише оквир за дешавања како на сцени, тако и у простору предвиђеном за публику. Он чини простор интеракције између извођача и гледалаца. На промену перформативног простора могу утицати било који покрети људи, промена светла, гласови, шумови и сл. За разлику од физичког простора, перформативни простор је нестабилан и променљив. У оквиру перформативног простора се формира просторност представе. Просторност не постоји пре и после представе, тако да се не може изједначити са простором. Она представља извођачку платформу која се формира интеракцијом извођача и публике, коришћењем простора, звукова и свих физичких и интерпретативних средстава у оквиру задатог времена и простора представе.

„Из посебног карактера позоришног простора, који се састоји у томе да простор представе увијек на други начин организира и структурира однос актера и гледалаца, свакако се не може извући закључак да он може детерминирати те начине. Перформативни простор отвара могућност на утврђујући начин њиховог кориштења и реализирања” (Фишер-Лихте 2009: 131).

Перформативни простор, као и просторност у оквиру њега, непрестано се изнова производи. Због тога се може рећи да перформативни простор има карактер догађаја, а не дела. Он се никада не може поновити у истом, односно неизмењеном облику. Свако извођење дела ствара нови перформативни простор.

„Историја развоја модерне позоришне архитектуре, управо као и различитост облика савремених сценских архитектонских структура, изграђени су, пре свега, на отварању суштинских питања корелације догађаја и простора у театру” (Динуловић 2009: 183). Кроз историју позоришне архитектуре се може посматрати и историја перформативних простора представе. Концепт архитектонског решења просторног односа између извођача и публике формирао је и перформативни простор. У зависности од тога да ли је публика смештена кружно – око извођачког простора, наспрам позорнице, на галерији – изнад сцене, на отвореном простору, у мраку, на светлу и сл., гледалац увек добија другачију перспективу посматрања, а самим тим и другачији перформативни простор.

АТМОСФЕРА

Сваки перформативни простор поседује одређену атмосферу. „Просторност не обликују само актери и гледаоци, који на специфичан начин употребљавају простор, него га обликује и посебна атмосфера коју он, изгледа, зрачи” (Фишер-Лихте 2009: 139). Као што је простор основа за стварање перформативног простора, тако је и перформативни простор основа за стварање атмосфере. Сви елементи, почевши од односа извођача и публике, преко концепта простора, сценографије, музике, шума, светла, до мириса, имају улогу у стварању атмосфере. Значај атмосфере је управо у томе што она чини да гледалац осети своју телесност на специфичан начин. Атмосфера пробија телесне границе и продире у тело гледаоца.

ИЗВОЂЕЊЕ ТИШИНЕ – 4’33”

Прво извођење Кејдове композиције 4’33” је изазвало скандал. Написана је 1952. године и представља његову најпознатију композицију, коју често називају „тихи комад”. Дело се састоји из четири минуте и 33 секунде током којих извођач не свира ништа. На премијери дела, поједини слушаоци нису били свесни да су уопште нешто чули. Први пут је изведено на Вудстоку, у Њујорку, 29. августа 1952. године, у извођењу пијанисте Дејвида Тјудора. Публику су чинили донатори „Фонда за добробит уметника”, односно људи који су материјално подржавали савремену уметност.

На самом програму концерта, композиција 4’33” је погрешно уписана као „4 дела”. Може се закључити како је оригинални списак трајања ставова, под насловом 4’33”, створио забуну код некога ко је састављао програм. На основу дотадашње праксе, нико није могао да претпостави и да очекује да ће се изводити четири става која немају назив, већ само своје трајање. Ипак, трајање ставова је кључни податак. Временско одређивање ставова је управо

било то што конструише перформативни простор дела. Пре и после мереног времена, публика је била у обичном простору, док је сам чин укључивања штоперице означавао почетак перформативне функције простора.

Овакав облик креирања уметничког дела омогућава да свако извођење производи јединствену ауру. Бењамин је тврдио да техничка репродукција доводи до закржљавања ауре уметничког дела (Бењамин 1974). Насупрот томе, Кејџ је створио дело које настаје у одређеном времену и простору. Свака техничка репродукција дела 4'33" би само могла да гради нову ауру.

СЛУШНИ ПРОСТОР ЦОНА КЕЈЦА

Слушни простори настају из гласовности, коју чине гласови говора, песме, смех, вриштање, као и разни шумови и звукови који долазе из публике. Када је у питању настајање слушног простора у оквиру извођења Кејцове композиције 4'33", он се формира већ приликом уласка пијанисте на сцену. Звук његових корака означио је почетак настајања слушног простора. Као и код извођења било које композиције класичне музике, коју чине ноте, односно звук инструмента, улазак извођача на сцену преусмерава пажњу публике и припрема их за стање слушања дела. Кораци Дејвида Тјудора су се само придружили већ постојећим звуковима у сали. Почетак слушног простора у Кејцовој композицији је само означен звуком Тјудорових корака, али њега заправо већином чине звуци и гласови који се производе независно од њега. Публика, која је навикнута да на концерту очекује да чује музику кад се на сцени појави пијаниста, није била свесна да било шта чује. За њих је ово (не)извођење музике значило да чују тишину. Оно што је за публику представљало тишину, за Кејџа је било много случајних шумова који формирају слушни простор.

Сви звукови за које се до тада сматрало да би требало да буду што више искључени приликом извођења неког дела, као што су шушкање, шапутање, кашљање, шкрипа и ударци изазвани отварањем и затварањем врата, Кејцовом композицијом добијају значај какав нису имали. Они постају основни и неопходни садржај композиције. Извођач више није био тај који је могао да утиче на производњу слушног простора дела. Он чак није имао могућност да утиче на ток и структуру дела. Извођач је дао само временски оквир који је означавао почетак и крај композиције. Садржај композиције није могао ни да предвиди. У формирању слушног простора нису само учествовали извођач, публика и дешавања унутар сале.

Због архитектуре концертног простора, који је претежно направљен од дрвета и на једној страни је имао директан излаз напоље, био је омогућен улаз бројних звукова из спољашњости. Дешавања из спољашњости, попут падања кише и дувања ветра, продиру унутар извођачког простора и фор-

мирају слушни простор. Звукови различитог трајања и јачине се смењују и утичу на сталну трансформацију слушног простора.

Перформативни простор више није уоквирен физичким простором. У оквиру перформативног простора се формира слушни простор који разбија постојећа физичка ограничења. Слушни простор не формирају само звукови који се дешавају у оквиру простора, већ пропустљивост простора омогућава и звуковима из спољашњости да постану саставни део слушног простора. Слушни простор пробија границе и шири своје деловање на до тада непојмљиве размере. Сва случајна дешавања изван постају слушна дешавања унутар простора. Ни извођач ни публика немају потпуну контролу над током формирања слушног простора, јер све што се чује из спољашњости постаје елемент извођења дела.

ТЕАТАРСКО ИСКУСТВО СЛУШНОГ ПРОСТОРА

Искуство извођења дела *4'33''* Кејц означава као театарско: „Верујем да је ствар која је мој рад разликовала од осталих, то по чему је он различит, било то да је био театарски. [...] Шта би више могло имати везе с театром него тихи комад – неко ко излази на позорницу и уопште не чини ништа” (Ган 2010: 52). Кејц појам театра одређује као нешто што је отворено за догађање непланираних ствари, постојање константних промена без интервенције, непостојање планова. Концепција његовог дефинисања театра је базирана на случају, на непредвиђеним и неконтролисаним догађајима, који и извођача и публику стављају на позицију извођења али и слушања перформативног (слушног) простора у ком учествују и који се формира независно од њих и њихових радњи. Слушни простор нема одређеног аутора јер га претежно формирају догађаји који су независни у односу на учеснике перформанса.

4'33'' – РУШЕЊЕ ГРАНИЦА ИЗМЕЂУ БИНАРНИХ ОПОЗИЦИЈА

Кејц својим делом *4'33''* руши све постојеће границе које су дефинисале оквире извођачких уметности. Може се рећи да извођење његове композиције подразумева догађаје засноване на бинарним опозицијама.

Ово дело је временски затворено, али припада отвореној структури јер извођач формира слушни простор и пре почетка композиције. Дело траје и пре почетка извођења, односно пре укључивања штопернице јер само присуство фиктивног аутора-извођача, публици преумерава пажњу и ствара тишину. Извођење дела се дешава унутра, али само дело чине и звукови онога што се чује споља.

Аутор је истовремено и неаутор. Његово постојање је неопходно јер даје временски оквир дела, али његово постојање никако не утиче на садржај дела. Он је аутор оквира, али неаутор садржаја.

Такође, 4'33" доводи до спајања културе и природе. На извођење и постојање дела, које представља производ културе, утичу дешавања из спољашњег простора, односно природе. Звук ветра који њише гране дрвета и звук кише више не припадају перформансу у оквиру природе, већ добијају значајну улогу у формирању уметничког перформанса.

4'33" – КАО ЛИМИНАЛНОСТ

„Ако се супротности поклапају, једно може уједно бити другим, онда се пажња усмјерава на пријелаз из једног стања у друго. Отвара се простор између супротности, њихов међупростор. Оно Између на тај се начин унапређује у привилеговану категорију” (Фишер-Лихте 2009: 215). Управо тај међупростор омогућава полазну тачку трансформације. Трансформација представља естетско искуство произведено из догађајног карактера представе.

Лиминалност је појам који је дефинисао Виктор Тарнер, надовезујући се на рад Арнолда ван Генепа у књизи *Обреди њрелаза*. Овај појам потиче из истраживања ритуала. Лиминално подразумева обавезно племенско учешће у неком ритуалу.

Ван Генеп објашњава да су ритуали повезани с трансформацијом, односно са искуствима прелаза која су у високој мери симболичка.

Он ритуале прелаза рашчлањује у три фазе.

„1. Фаза раздвајања, у којој је онај/они који се треба/ју трансформирати искључује/у из свог свакодневног живота и бива/ју отуђен/и из свог социјалног миљеа;

2. Фаза прага или фаза трансформације, у којој онај/они који се трансформира/ју бива/ју премјештен/и у стање `између` свих могућих подручја које му/им омогућује потпуно нова, дијелом збуњујућа искуства;

3. Фаза инкорпорирања, у којој онај/они који је/су трансформиран/и бива/ју поново примљен/и у друштво и прихваћен/и у свом новом статусу, у новом промијењеном идентитету” (Фишер-Лихте 2009: 215).

Тарнер сматра да се људи уче кроз искуство доживљено у друштвеној или позоришној драми. Он Ван Генепову структуру посматра као жанр културног извођења. Све три фазе које чине структуру ритуала могу се препознати у оном што он назива друштвеном драмом.

Прву фазу, у којој долази до рушења друштвених норми, Тарнер назива „лом”. Након лома долази друга фаза, фаза кризе. Стање које се производи у другој фази Тарнер назива лиминалност (од лат. *limen* – праг). У овој фази

људи заузимају различите стране у оквиру новонастале ситуације, одлучују се за избор за или против, након чега долази до трансформације. Ритуалом се производи ново стање обновљене заједнице, која је заправо увод у трећу фазу – фазу успостављања мира.

Лиминалност Кејцовог дела 4'33" се може уочити на два нивоа. Први ниво се односи на ниво микроплана, односно произвођење лиминалности приликом првог извођења дела, док се други ниво лиминалности може посматрати на макроплану, односно како је то извођење трансформисало границе уметности.

Дакле, лиминалност микроплана је започела након седања Дејвида Тјудора за клавир. На концерту, где је публика од њега очекивала да дође, седне за клавир и одсвира композицију, он седа и затвара поклопац од клавира. Овим поступком, он потпуно разбија дотадашњи концепт концерата класичне музике. Од пасивних посматрача он формира активне извођаче. Без икакве најаве и очекивања, публика је стављена у веома непријатан и несвакидашњи положај. Након почетне тишине, следи комешање и прихватање новонастале ситуације. Извођач је ту, дакле, извођење дела је у току. Публици је остављена могућност да напусти простор или да буде извођач дела. Следи поновно отварање клавира и означавање краја дела, па самим тим долази до поновног успостављања мира у сали. Било да су се појединци из публике одлучили да остану или да изађу са извођења, они су против своје воље били убачени у међупростор у ком је свако њихово деловање постајало саставни део извођења. За обе групе људи се може рећи да су добровољно или несвесно прешли праг, односно доживели трансформацију од пасивног посматрача до активног учесника.

Посматрано на нивоу макроплана, извођење Кејцовог дела 4'33" померило је границе уметности. Негово извођење је у том тренутку представљало неки вид анархичности у уметности. Својим „тихим комадом”, Кејц изводи својеврсно прекорачење јасно подељених дисциплина. Као што слушни простор у његовом делу пробија границе „унутра” и „споља”, тако и његово дело 4'33" пробија постављене границе дисциплина.

„Типови уметничког извођења или перформанса разликују се: према почетној дисциплини (визуелне уметности, књижевност, музичко-сценске уметности), као и према различитим културним, историјским и естетским околностима стварања перцепције/рецепције, у распону од хепенинга Алана Капроа [...] до ефекта зачудности (В-ефекта) Бертолта Брехта” (Јовићевић, Вујановић 2007: 112).

Кејц је, уместо очекиваног музичког дела, на концерту извео перформанс који је представио као позоришни комад. Притом, може се рећи да је својим поступком на другачији начин извео оно што је Брехт радио својим ефектом зачудности. Он је публику довео у стање зачудности, односно није им омогућио да се „уживе” у уметничко дело, јер уметничко дело какво су очекивали није ни постојало. Самим тим, директно је створио критичко

посматрање садржаја и натерао публику да за време трајања комада преиспита његов став да је све оно што чујемо музика.

Оваквим приступом он прави трансформацију дотадашњег поимања музичког дела, али и свих других извођачких облика уметности.

ЗАКЉУЧАК

Кејдов комад 4'33" померио је границе како у оквиру уметности, тако и у оквиру односа извођач–публика. Трансформација односа између дисциплина, односно померање граница које је извршио, утицала је на стварање потпуно другачијег погледа на извођачке уметности, али и на њихов даљи развој. Избрисао је границе и створио нови простор који нуди бројне могућности. Означио је постојање интеракције између извођача и публике, чак и у тренуцима када и једни и други немају никакву активност осим присутности у истом простору.

Створио је дело које нема могућност понављања. Његов комад 4'33" је дело које не може да изгуби своју ауру. Извођење комада 4'33" зависи једино од тренутних услова у оквиру, али и ван простора у ком се изводи. Како се ти услови формирају у датом тренутку и стварају специфичан слушни простор, ово дело губи могућност било какве техничке репродукције која би му одузела ауру. Свако извођење овог дела представља извођење новог дела, са новом ауром.

ЛИТЕРАТУРА

- Бењамин (1974): Валтер Бењамин, *Есеји*, Београд: НОЛИТ.
- Брект (1966): Бертолт Брект, *Дијалектика у његовој музици*, Београд: НОЛИТ.
- Ван Генеп (2005): Арнолд ван Генеп, *Обрези ирелаза*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ган (2010): Kyle Gann, *No such thing as silence*, London: Yale University Press.
- Динуловић (2009): Радивоје Дануловић, *Архитектура његовог века, XX века*, Београд: Клио.
- Ђорђевић (2012): Јелена Ђорђевић (ур.), *Сингуле културе*, Београд: Службени гласник.
- Јовићевић, Вујановић (2007): Александра Јовићевић, Ана Вујановић, *Увод у сингуле перформанса*, ПДФ издање, Београд: Фабрика књига.
- Кејџ (1973): John Cage, *Silence: lectures and writings*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Миладиновић-Прица (2012): Ивана Миладиновић-Прица, *Од буке до тишине*, Београд: ФМУ.

Њуман (1999): Michael Nyman, *Experimental Music*, Cambridge: Cambridge university press.

Фишер-Лихте (2009): Erica Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, Zagreb: Tahinpašić.

Цвејић (2004): Бојана Цвејић, *Отворено дело у музици*, Београд: СКЦ.

Marija Ž. Petrović
University of Arts in Belgrade
Faculty of Dramatic Arts
PhD Student

SILENCE AS A LISTENING SPACE OF A PERFORMANCE: CAGE'S SILENCE IN THE COMPOSITION 4'33''

Summary: The paper deals with the impact of John Cage's composition 4'33'' on contemporary art, as well as with the considerable influence of this piece to the way of conceiving and performing a musical piece. The development of classical music has been changing slowly and gradually throughout history. Each epoch brought its rules within the determined boundaries. With his piece 4'33'', John Cage erased the long-lasting boundaries and in that way he influenced the development of all forms of performing arts, from classical music and theatre, to performance art. The pause, i.e. silence, used to be a part of musical scores; however, the piece 4'33'' made silence become the independent platform for creating a musical piece by the audience, completely independent from a performer or a composer.

This paper uses Erica Fischer-Lichte's theoretical framework to explore performing spaces created within the time of silence and to examine the existence of liminality in performing the composition 4'33''.

Key words: John Cage, silent piece, performance art, listening space, binary oppositions.