



Aleksandar Božić

## HERE COMES EVERYBODY: KEJDŽOVO PISANJE DŽOJSA

Ružnoća ponašanja i zvukova, po nazorima Džona Kejdža, potiče iz potrebe za individualnim izrazom i ispoljavanjem, kojima se egoizam ekspanzivno odaje da bi u stvarnost uneo sopstvena obličja. Pošto svako voluntarističko unošenje elemenata u stvarnost – makar to bio i uzorak ili izvod ličnosti – podrazumeva i proglašenje njene nedovoljnosti, ograničenosti barem u jednoj dimenziji, narušena celovitost poimanja stvarnosti nameće percepciju da je ona ta koja je okrnjena, a ne njen doživljaj. Otuda i potreba da se u njoj interveniše, da se totalitet i svrhovitost u nju umetnu selektivnom, hijerarhizovanom organizacijom njenih činilaca kojom će, da bi se u preoblikovanom vidu estetski izdvojene pojave instalirala u društveni sistem, rukovoditi čulo prihvatljivosti iluzornog – ukus. Budući da on nije sam po sebi dat osećaj prijatnosti predočene čulima, nego je i imunološko sredstvo odbrane kulturne i društvene formiranosti, za uspostavljanje ukusa presudna je čitava jedna dijalektika izuzimanja, prestiž isticanja prethodno odabranih nadražaja, opažanja i ideja, ali i sredstava njihove proizvodnje. Ta sredstva nisu isključivo materijalna oruđa sa manipulativnim potencijalom, nego i svi oni instrumenti kulture koje umetnik nasleđuje, usvaja i pronalazi – pre svega umetnički postupci, oblici, modeli – umetnička forma – propisna receptura koja nužno restriktivno zadaje umetnosti obrazac pojavljivanja, a prihvata se ili odbacuje voljno. Međutim, i kada se odbacuje određena stilaska formacija ili manje ili više zastupljeni vid umetničke prakse, time se zapravo vrši tek redukcija već ograničenog semantičkog polja. Takoreći, odluke da se prihvate stilski i formalni postulati neke umetničke prakse, jednako koliko i odricanje od nje, podrazumevaju suženo sagledavanje totaliteta stvarnosti, bez obzira na to koliko su njihovi proizvodi uzmožni da se u okvirima poetika svojom celovitošću nametnu za odraze sveobuhvatnosti postojećeg. To znači da su u (bar za dosadašnje istorije umetnosti i kulture) nerazlučnom odnosu umetnosti i stvarnosti, odnosno umetnosti i prirode, problemske kategorije *intencija* i *celovitost dela*, shvaćene kao sistemska, završena i konačna ugradnja elemenata stvarnosti u obličju zatvorenost.

Pokretanja intertekstualnih dijaloga Kejdža i Džojisa jesu kompozitorovi repetitivni voluntaristički činovi, preduzimani sasvim verovatno iz naklonosti ka Džojsovom pisanju, ali – gotovo izvesno – prevagom poetički proklamovane i dosledno sprovedene sklonosti ka prepuštanju matici i utapanju u sonornu stihiju neizvesnosti. Stalno vraćanje *Bdenju Finegana* kao libretskom tkivu svojih dela Kejdž je, naime, potkrepljivao (ali ne i objašnjavao) time da u dubljem istorijskom smislu „pripadamo dobu“ Džojsovog *roman fleuve*. Međutim, kada se promišlja „jedinstvo vremena“ *Bdenja Finegana*, i misao i poimanje vremena neizostavno su fraktalno razdeljeni i nošeni izukrštanim strujama, nadošlim bujicama tumačenja, interpretacija i rukavcima neodgonetljivih pitanja. Stoga ostaje nejasno to da li kompozitor govoreći o vremenu romana na umu ima onirički beskraja trenu prozirnih obli-

SVETLA KOMORA

ka i višematičnih tokova, „realno“ vreme njegovog odvijanja. Epohu u kojoj je on nastao, doba poznog, zasićenog modernizma u kojem estetička načela dosežu vrhunac (ne) ostvarenosti, raspršujući solidne polazišne kategorije u apstrakcije? Možda neku od vikovskih era, doba bogova, heroja i ljudi, na njihovu smenu i reverzibilnost u mutabilnom koritu vremena? Ili je u pitanju savremenost komunikacijske pometnje u mnogokrakim, isprepletanim značenjskim vezama i poliglotskoj buci neprekidnog govora? Vidi li Kejž *Bdenje Finegana* „beskrajnim“ i „primamljivim“ romanom zbog neiscrpnosti pitanja-replika kojima se u zenu evadira odgovor i njegovo pravo na istinitost? Okreće li se njemu da bi se ostvarilo proklamovano „radije nego da trošite vreme denuncirajući ono što je neko drugi sačinio, trebalo bi, ako su vam osećanja kritična, da uzvratite sopstvenim delom“,<sup>1</sup> paradoksalna reprodukcija replikom? Na kraju, odnosi li se Kejž prema Džojsovu kao prema geniju, rukopoloženom delegatu građanske kulture pri misterijama referentno nepriko-snovene ideje, izdvojenom i u(z)veličanom u svojoj individualnosti, ili kao prema dokumentu kulture od neprocenjivog značaja upravo stoga što se impersonalno otkriva u „tkivu cita-ta izvedenih iz neizmjernog broja sedišta kulture“?<sup>2</sup> Zbog toga što *here comes everybody*, „sve je različito, ali time što nailazi sve postaje jednako“?<sup>3</sup>

Polazišna osnova ovog rada su teze Petera Birgera, koje je izneo u studiji „Teorija avangarde“: 1) da je u pokretu istorijske avangarde došlo do pune spoznaje fenomena umetnosti i njenih kategorija, te da su stoga pređašnji stadijumi razvoja umetnosti retrospektivno odgonetljivi iz perspektive njihove upotrebne ravnopravnosti koju ona donosi; 2) da je u umetnosti građanskog društva došlo do potpune individuacije receptivnih i produktivnih umetničkih činova, i 3) da je, usled upućenosti književnosti na semantičku konstrukciju i muzike na formalnu, u prvoj kasnije došlo do proizvodnje slučaja zbog specifičnih razvoja različitih umetničkih medija. Cilj ovog rada biće da se analizom Kejžovih obrada Džojsovih tekstova, komparacijom i interpretacijama njihovih umetničkih postupaka, odgovori na pitanja: 1) u kojoj meri Kejž kao predstavnik neoavangarde konstruiše značenja Džojsovih dela visokog modernizma, na način na koji, po sopstvenim rečima, *post factum* širi uticaj na slušanje Veberna i Šenberga; 2) kako on, koristeći se Džojsovom, ukida izolovanost umetničkih činova stvaranja i razumevanja i 3) kakav se umetnički iskorak čini proširenjem književnog i muzičkog medija.

\* \* \*

Prvi rad Džona Kejžda zasnovan na Džojsovom stvaralaštvu je pesma *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* („Krasna udova od osamnaest leta“), komponovana 1942. za soprano i zatvoreni klavir, teksta preuzetog sa 556. stranice *Bdenja Finegana*. Ovaj lirski pasaž, nastao po Džojsovom priznanju po ugledu na narodnu pesmu *The Woods So Wild*,

<sup>1</sup> Marjorie Perloff, „Unimpededness and Interpenetration“: the poetic of John Cage, u: *A John Cage Reader in celebration of his 70<sup>th</sup> birthday*, Peter Gena, Jonatan Brent (ur.), C. F. Peters Corporation, New York, 1982, str. 5.

<sup>2</sup> Rolan Bart, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, 1986, str. 178.

<sup>3</sup> John Cage, *Radovi / tekstovi 1939–1979*, Miša Savić, Filip Filipović (ur.), Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 73.

Kejždž je po semantičkom i retoričkom ključu preuredio tako što je sažeo dvadeset tri reda proznog teksta u dvadeset i jedan dinamično grupisani stih, u kojima do izražaja dolaze slikovnost šumskog ambijenta u kojem je smeštena Izobel ili Izolda (ili Isi ili Ana Livia Plurabel) i pevljive aliteracije i sinkope ove uspavanke. Kejždž prenebregava izvornu interpunkciju i izostavljanjem delova izvornika preusmerava melodijski tok Džojsove rečenice. Ne samo time, nego i svedenim rasponom melodije zatvorenim u tri tonske visine, sputava ekspresivni zamah kako svog kompozitorskog, tako i Džojsovog „literarnog“ glasa. Melodijska ravan kompozicije organizovana je na principu kontrasta, u smislu da najviši ton u odnosu na ostala dva ima funkciju psihološkog naglaska, izraženog i u slučaju kada se ona izmesti – što Kejždž i dopušta – u niži registar. Ritmički i metodski sasvim nezavisno od vokala lišenog vibrata, kojem je kompozitorovim uputstvom namenjeno izvođenje po uzoru na folk pesmu, klavirskoj pratnji je notacijom propisana perkuziona upotreba, inventirana udarcima šakom i prstima po vanjskim površinama instrumenta, uključujući i one na njegovim donjim stranama.

Godine 1984. Kejždž se vraća 556. stranici *Bdenja Finegana*. Komponuje pesmu *Nowth Upon Nacht*, takođe za sopran i klavir, čiji tekst je direktno preuzet iz teksta romana, od 23. do 30. reda navedene stranice, na mestu gde se prekida tekst *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, nakon koje Kejždž i propisuje da se bez prekida izvodi. U vremenskom rasponu od jednog minuta vokal u visokom registru rapidno deklamuje, dok se u tri bučna zaklapanja klavira uz pritisak na *forte* pedalu interval trajanja kompozicije distribuiše u četiri nejednaka dela. Tretman izvornog teksta je drugačiji od onog od pre 42 godine. Iz njega Kejždž ne pravi izvode, nego ga nepreinačenog prenosi u omeđeni vremenski interval.

U slučaju kompozicije *Child of Tree (Improvisation I)* (1975) Kejždž ne preuzima Džojsov tekst libretski, nego se služi njime kao idejom, podsticajem, ozarujućom podudarnošću sa drugim životnim okolnostima. Za to je, naime, bio ponukan stihovima iz *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*<sup>4</sup> i događajem koji se odigrao na turneji Kaningemove plesne družine u Arizoni 1975, kada je plesač Čarls Multon, prislonivši kaktus na Kejždžovo uho iz njega čupao trnje. Kompozicija se sastoji isključivo od instrukcija za izvođenje, koje se tiču izbora deset drvenih instrumenata ili samog drvenog materijala (lišće, granje...), izvedenih iz uputstava iz *Ji Dinga*. Po izvršenom izboru, ograničeni periodom od 8 minuta, izvođači su prepušteni purifikatorskom činu improvizovanja.<sup>5</sup> Slično tome, Kejždž preuzima neostvarenu Džojsovu zamisao zarad stvaranja svog i Kaningemovog plesnog komada *Ocean* (1991), pri tom mu dajući oblik koji je u metonimijskom, „nesuštinskom“ odnosu sa piščevim opusom.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> “how all so still she lay neath of the / whitethorn, child of tree, / like some losthappy leaf, / like blowing flower stilled...” ([www.themodernword.com/joyce/music/cage.html](http://www.themodernword.com/joyce/music/cage.html))

<sup>5</sup> “Using a stopwatch, the soloist improvises clarifying the time structure by means of the instruments. This improvisation is the performance” (from performance instructions). (<http://www.john-cage.info/index2.html>)

<sup>6</sup> “John was greatly concerned with James Joyce’s work”, Cunningham reflects, “and Joseph Campbell said that the next work Joyce might do would be about water. So, John and I came up with this possibility. Musically and dance-wise, Ocean has 19 sections. This also comes from Joyce who once said that Ulysses had 17 sections and Finnegans Wake 18. So this one has 19” (Ken Hollings, “Dancing to the music of time”, *The Wire* (271), 2006, (London), str. 35.

Kejž 1967. začine naum za kompoziciju *Atlas Burialis* ili *Atlas Borealis* (1972), koju je naknadno integrisao u delo za hor i orkestar *Atlas Eclipticalis* (1982). Obe kompozicije nastale su notnim čitanjem konstelatornih mapa iz istoimenih zvezdanih atlasa češkog astronoma Antonina Bečvarža. Izvođenja tih dela koncipirana su tako da se pevači i instrumenti ozvuče mikrofonima tako da oni registruju pokrete grla ili dodire na površini instrumenata, zatim da se dobijeni tonovi i zvuci zbiju u koherentnu zvučnu masu, koja bi, elektronski transformisana, trebalo da dà zvučni odraz deset stoslovnih reči-gromova (*thunderwords*) iz *Bdenja Finegana*, kriptograma sastavljenih od reči raznovrsnog porekla, u romanu namenjenim tome da oglašavaju – u vikovskom smislu – prelazak iz jedne tehnološke ere u drugu. Poslednji udar bi se odnosio na savremenu elektronsku eru. Krajnji domet tako proizvedenog zvuka je efekat koji on treba da ima na slušaoca, koji treba da ima utisak da pre „ide na buru“, nego na koncert.

U periodu od 1976. do 1980. nastaje pet poetskih, semio-vizuelnih Kejžovih tekstova zbirno naslovljenih *Writing(s) (the \_\_\_\_\_ Time) through Finnegans Wake*, predviđenih za kompozitorovo čitanje uživo. Njihova prevashodna osobenost jeste razmeštanje elemenata prethodno aleatorno probranog Džojsovog štiva po nesintaksičkom, vizuelnom principu, a potom njegovo uvrštavanje u *mezostih*, tekst uređen tako da njegovi redovi između inicijalnih pozicija i ultima, vertikalno posmatrano, ispisuju frazu ili reč. Izabrana reč ili fraza diktira izbor i raspored verbalnog materijala koji, praktično lišen svojih semantičkih i ritmičkih obeležja, biva smešten u prostornu ravan teksta. Pošto se proces čitanja – isto- vetno slušanju muzičkog dela – odvija u vremenskom toku, a uslovljen je i vizuelnom percepcijom znakova, recipijentu ovakvog umetničkog dela je prepušten izbor u vezi s tim da li će ga doživljavati kao književno, muzičko ili slikarsko ostvarenje.

Prilikom sastavljanja ovakvih tekstova zasnovanih na *Bdenju Finegana* Kejž je regulatoru, disciplinujuću ulogu<sup>7</sup> prepustio slovima od kojih je sačinjeno ime JAMES JOYCE, uvodeći pri tom pravilo da u reči u kojoj je sadržano upotrebljeno slovo iza njega ne može izravno slediti ono koje će naredno biti korišćeno za vertikalno ispisivanje. Na primer:

wroth with twoone nathandJoe  
**A**  
**M**  
 jh**E**m  
**S**hen  
  
 pft**J**schute  
**s**olid man  
 that the humpt**Y**hillhead of humself  
 is at the kno**C**k out  
 in th**E** park.

<sup>7</sup> Disciplina kod Kejža ima ulogu anticipujućeg organizovanja građe: "The acceptance of new materials had to be disciplined; otherwise it was likely that certain types pf sound would be discriminated against inadvertently, by neglect or omission" (William Brooks, "Chance and change in Cage's recent music", u: *A John Cage Reader in celebration of his 70<sup>th</sup> birthday*, Peter Gena, Jonatan Brent (ur.), C. F. Peters Corporation, New York, 1982, str. 96).

Hronološki gledano, drugi po redu tekst dobijen ovakvim postupkom, naslovljen *Writing for the Second Time through Finnegans Wake*, poslužio je u stvaranju zvučnog kolaža zasnovanog na simultanosti i ravnopravnosti u njemu zastupljenih događaja, radio dramati i *sprechstimme*-u, *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979). Ovde se međusobno preklapaju i smenjuju (nikad ne srastaju u sjedinjenu, zajednički zvučnu činjenicu) tri skupa, kategorije zvukova. Prva je audio-zapis Kejdžovog čitanja mezostihova, koje se, jednako koliko i čujnost drugih zvukova, pomalja i gubi u celini zvučnog nanosa, čime se na neki način podriva doslovnost autorskog glasa i njegova uloga u konačnom uobličavanju dela,<sup>8</sup> a istovremeno se potcrtava doslovnost ljudskog glasa i njegova ravnopravnost sa svim ostalim akustičkim zbivanjima. Drugi sloj sačinjavaju audio-zapisi (ljudskih glasova, zvukova prirode i ljudskih aktivnosti) snimljeni na lokacijama spomenutim u romanu. Na osnovu spiska svih u romanu pomenutih mesta, objavljenog u knjizi *A Finnegans Wake Gazettee* Luisa Minka, aleatornim postupcima je izdvojeno 626, onoliko koliko sam roman ima stranica. Polovina lokacija nalazila se u Irskoj (od čega polovina u Dublinu), a druga u raznim krajevima sveta. Beleženi tako da dokumentuju zatečenu zvučnu situaciju u trajanju od nekoliko sekundi, ovi terenski zapisi montirani su u zvučnu konstrukciju onda kada je stranica u romanu na kojoj je mesto odakle oni potiču podudarna sa onom s koje je Kejdž preuzeo reči za mezostih koji simultano čita.<sup>9</sup> Konačno, treća velika grupacija zvukova u *Roaratoriju* su iseći iz za tu priliku snimljenih irskih narodnih napeva i plesova, odsviranih na tradicionalnim instrumentima i u tradicionalnom maniru. Ovi zvučni inserti promenljivog intenziteta raštrkani su po ostalom audio-materijalu, potpuno nezavisni od druga dva njegova sloja. Time se isključuje mogućnost fokalizacije i izdvajanja elemenata dela u centre strukturalne gravitacije, odakle proističe podudarnost sa cirkusom. Međutim, *Roaratorio* nije samo zvučni rad, nego je i samo jedna od realizacija umetničkog dela "\_\_\_\_\_, \_\_\_, \_\_\_\_\_ *Circus On* \_\_\_\_\_",<sup>10</sup> zasnovanog isključivo na uputstvima koja se daju primeniti na bilo koje književno delo. Po Kejdžovim rečima, ono ne predstavlja „novo polje muzike, koliko novo polje delovanja za ljude koje zanima zvuk“,<sup>11</sup> takvo da nastoji da posreduje između govora i sluha, zvuka i prostora, sveta umetnosti i domicilne kulture.

Za radijsko emitovanje bilo je predviđeno i delo *Marcel Duchamp, James Joyce, Erik Satie: An Alphabet* (1982), scenski komad bez dramskog ishodišta, konvencionalne karakterizacije, psihološke motivacije likova i emotivne zahtevnosti naspram publike. U ovoj, po Kejdžu, „fantaziji“ ili „predavanju“<sup>12</sup> potaknutom pretpostavkom da „je moguće da umetnici sa čijim delima smo se saživali sačinjavaju (...) alfabet s kojim u skladu mi spelujemo naše živote“,<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Na novinarsko zapažanje da se na taj način unosi nejasnost u razumevanje teksta Kejdž je odgovorio: "This is our experience in life, every day. Wherever we are a large amount of what we have to experience is being destroyed". <http://home.grandecom.net/~jronsen/cagelinks.html> (zvučni zapis)

<sup>9</sup> Kejdž ovu pravilnost izbegava da nazove pravilom, imenujući je *ruler* – ravnatelj (pre lenjir nego vladar).

<sup>10</sup> Prva crta namenjena je nazivu zvučnog rada, druga mesnom pridevu, a treća naslovu književnog dela.

<sup>11</sup> <http://home.grandecom.net/~jronsen/cagelinks.html> (zvučni zapis)

<sup>12</sup> [http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/articles/cage\\_living\\_theatre.pdf](http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/articles/cage_living_theatre.pdf)

<sup>13</sup> *Marcel Duchamp, James Joyce, Erik Satie: An Alphabet* [audio CD, Wergo, 2003]

upriličen je susret utvara Dišana, Satija i Džojša, „čija su dela na različite načine odolevala hodu shvatanja, (...) umetnika koji će zauvek ostati korisni (...) van muzeja, biblioteka i konzervatorijuma, u svakom trenu naših svakodnevnih života”.<sup>14</sup> Sem njih, u trideset tri scene teksta prevashodno pisanog u mezostihu, smenjuju se narator i „duhovi” živih i mrtvih, među kojima su Bakminster Fuller, Henri Toro, Vorlhol, Hajdeger, Robert Rošenberg, Dišanov ženski alter ego Roz Selavi, Mers Kaningem, te glas elektronski modifikovan vokoderom... Operacijama slučaja primenjenim na rečnik i abecedu prepušteno je da odluče koja će neživa bića biti uvedena u komad, kao i to između kojih likova će se odvijati susreti i razgovori. Na prva dva izvođenja, u Kelnu 1987. i Njujorku 1990, Kejždž je sebi poverio ulogu Džojša, čije su replike delom preuzete iz *Bdenja Finegana*. Svi glumci stajali su u polukrugu, ispred stalaka za note, u osvetljenju koje se postepeno pojačavalo do sredine predstave, da bi se od tada jednako postupno gasilo, na taj način odražavajući stanje svesti u kojem ga je Kejždž sastavio – „među javom i med snom”. Za razliku od *Roaratorija*, ovaj komad je donekle strukturisan samim postojanjem njegovih manjih, razgraničenih celina, naratora i glavnih likova, i odstupa od Kejždžovog proklamovanog mišljenja da je umetnost “*setting a process going which has no necessary beginning, no middle, no end, and no sections*”.<sup>15</sup> On je, formalno gledano, na sredini puta između „pluralizma centara” prethodne radio drame i ustaljenog poimanja dramskog komada, no bez sumnje na polju teatra, po Kejždžu, omeđenom čujnim, vidljivim i javnom zgodom.

Poslednje Kejždžovo delo u koje je utkan Džojsov tekst, ujedno iz poslednje godine njegovog života, *Muoyce II* (1992), sedamnaestodelna je (što korespondira sa brojem poglavlja u *Uliksu*) kompozicija za glas i šest zvučnika. Četiri zvučnika namenjena su prenošenju zvučnog signala glasa koji čita tekst *Writing through Ulysses* (1992), u kojem su obuhvaćene reči iz svih poglavlja knjige. Druga dva su namenjena *field recordings*-ima saobraćaja, snimljenim na šest traka, u raznim gradovima u kojima je na prelazu iz osamdesetih godina u devedesete gostovala Kaningemova plesna družina. Kejždž je umro sedam nedelja pre zakazanog prvog izvođenja ovog dela.

\* \* \*

“Everything we do is done by invitation”, objašnjava Kejždž podsticaj za rad na *Roaratoriju*. Međutim, pre nego što se pristupi interpretaciji Kejždžovih postupaka u radu sa Džojsovim tekstovima, mora se neminovno nastojati da se odgonetnu razlozi zbog kojih je baš *Bdenje Finegana* tako snažno pozivalo kompozitora na rad s njim, a i one zbog kojih se ovaj na to zdušno odazivao. Prvi bi mogli biti usko zvučne, konvencionalno muzičke prirode. Naime, Džojš uspostavlja semiotički ambigvitet jezika na taj način što nanovo sklapa atomizovane čestice njegove strukture, ne tako što se njegov materijal grupiše morfološki, već posežući za, uslovno rečeno, *fonetskom ortografijom* ili *semantičkom notacijom* kojom prisiljava čitaoca da na osnovu zvučanja glasovnih celina stvara mnogostrukie asocijacije na

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Marjorie Perloff, “Unimpededness and Interpenetration”: the poetic of John Cage, (Peter Gena, Jonatan Brent), *A John Cage Reader in celebration of his 70<sup>th</sup> birthday*, C. F. Peters Corporation, New York, 1982, str. 6.

njemu već poznate čvrste jezičke oblike i značenja, ali i da lišen arbitrarnih verbalnih sredstava pojedinačnih jezika razumeva delo putem opšte (ne)pristupačne nekodiranosti onomatopeja. Oduzimanjem jeziku osnovnog sredstva za strukturnu nadgradnju – morfeme – Džojš ga sprečava da „govori” pomoću uzajamnih veza ustaljenih u njegovoj stabilnoj zaokruženosti, time zaglušujući svako oglašavanje sistemski precizno određenog značenja i dopuštajući mu opštenje pomoću raznorodnih tragova kulture, kao i putem zvučnih i slovnih znakova koji nemaju status društvene konvencije, nego se individualno i mnogoznačno, *a priori* odgonetaju. Verovatno je na to i sam pisac ciljao kada je u jednom pismu, objašnjavajući metod sastavljanja *Bdenja Finegana*, napisao: „Stavio sam jezik da spava”.

Nalik tome što je Kejdž u gluvoj sobi na Harvardu postavio temelj zvuka na fiziološke prepreke postojanju tišine, tako i Džojš jezik prevodi u njegovu sirovo, primordijalno stanje saopštljivosti zvukom i neuređenim, elementarnim, poliglotskim česticama značenja. Takođe, kao što Džojš vrši pripovedački prevrat gušenjem nužno ekspresivnog piščevog Ja doslednom primenom *poetike gledišta* i otvaranjem narativnog vremena ka neiscrpnom polju događaja, te nediskriminisanom teleološki dirigujućim sudom ukida podelu na bitna i banalna zbivanja, tako i Kejdž, proglašavajući ravnopravnost između tonova i šumova i koristeći se operacijama slučaja, za komponovano delo proglašava umetnički čin prikazivanja u prirodi već prisutnih zvučnih događaja, da bi estetsku situaciju izveo iz takvog deiktčkog, impersonalnog postupka. Drugim rečima, ukidajući kulturom im zagarantovane instrumente intervencije u stvarnosti, obojica teže *totalitetu* – Džojš sveobuhvatnosti pripovednog, a Kejdž neprekidnosti zvučnog.

Međutim, iako je *Bdenje*... iskorak iz književne i umetničke prakse već samim tim što, Beketovim rečima, „ne govori o nečemu, nego je samo nešto”,<sup>16</sup> što je paroksističko ostvarenje Floberove težnje da se napiše knjiga ni o čemu, ono je bez obzira što svim zracima upućuje van – primer teksta zatvorenog u sebe, do vrhunca dovedeno umeće jezičkog tkanja, segment estetski odeljen od sveukupnog semiotičkog i fenomenskog toka inače izdvojenog umetničkog domena. Pošto je taj tok, po Kejdžovim nazorima, sam život, svet u kojem je ono estetsko zapravo sâmo uživanje u bivstvovanju i njegovo potvrđivanje delanjem, značenje, efemerno kao i život sam, utopljeno je u sveukupno postojanje i njim rasprostranjeno u domene nepojmljivog, nerazumljivog. Stoga je umetnost uvek proširena delatnost u odnosu na njene istorijski uspostavljene discipline, a njena jezička praksa mora voditi svrgavanju u modernizmu ustoličene stilske i sintaksičke hijerarhizovane autonomije pisma. To Kejdž i uočava: “Reading *Finnegans Wake* I notice that though Joyce’s subjects, verbs, and objects are unconventional, their relationships are the ordinary ones. With the exception of the Ten Thunderclaps and rumblings here and there, *Finnegans Wake* employs syntax. (...) Joyce seemed to me to have kept the old structures (‘sintalks’) in which he put the new words he had made”.<sup>17</sup> Sem toga što se koristi imaginativnim potencijalom Džojsovih tekstova da bi radikalnom praksom svojstvenom pokretu neodade preispitivao poroznost muzike ka drugim medijima, Kejdž gradi intertekstualne odnose sa njima da bi svodeći strogost uređenosti njihove lingvističke supstance na slobodnu organizaciju –

<sup>16</sup> Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965, str. 331.

<sup>17</sup> <http://www.ubu.com/papers/perloff02>

„demilitarizovao jezik“. Dajući tekstu statusno i semantički veći značaj od verbalnih celina razmeštenih u njemu, on interpunkcijske znake izmešta iz međudnosa reči na vizualnu ravan „krila“ mezostihova („ne postoji prazan prostor“), dekonstruišući izvorni, ritmički dominantan tročetvrtinski metar dela, koji je, po zapažanju Umberta Eka, „sastavljen od (...) jednog daktila ili jednog anapesta, na kojima igraju veće varijacije“.<sup>18</sup> Umetnički akt time biva, sa uskog gledišta umetničkih disciplina – antiknjževan i antimuzički.

U Kejdžovoj umetnosti ciljna instanca kojoj se teži ne postoji, pa samim tim ni njeni proizvodi nisu završena dela kojima subjekt manipulise procesom uobličjenja i preinačenja objekta tako što će taj postupak privesti svrhovitosti i dovršenosti. Ono što se njom nastoji jeste da se izjednači umetnička praksa sa životnom, egzistencijalno sa performativnim, a da se umetničko stvaranje odvija upravo u produktivnom *procesu* njihovog postovećivanja. Tako biva i sa Kejdžovim tretiranjem Džojsovih tekstova, koje on izvodi iz imanencije pisma u zvučnost izvođenja reči, ideje, čak i same strukture, koju je smatrao „disciplinom koja, prihvaćena, zauzvrat prihvata bilo šta“. On ih iznosi iz dotadašnjeg sveta umetnosti u polje bihevioralnog aktivizma, „teatar u kojem živimo“, sve zarad toga da bi se oni ponovo našli u oživljenom svetu umetnosti, u životnom repertoaru umetničkih činova. Uz ovakvu aktivnost neophodna je pasivizacija preferencijalnih sistema i odbacivanje mentalne tvorbenosti umetničkih sadržaja naspram provodničkog *anything goes* umetnikove uloge podsticanja, stavljanja u žižu istovetnosti stvaranja i doživljavanja duhovnih opredmećenja stvarnosti. Ta opredmećenja su bez izuzetka svi fenomeni dosegljivi čulima, odakle proizlazi da je život kao najistančaniji fenomen stvarnosti zapravo nepresušni izvor *ready-made*-ova, koji, lišeni odnosa subjekt-objekt, u umetnost ne bivaju uneseni kao predmeti, već kao fraktalni ishodi nepredvidljivih, aleatornih procesa izvođenja kojima se „podražava priroda na način njenog delovanja“.<sup>19</sup> Kejdžova preformulacija umetnosti je, prema tome, transformacija *mimesisa* iz proizvoda u proces, ali ne tako da on bude odvijanje teorijski, programski i ideološki sročeno zahteva za primenom i praksom, nego je on aktivnost uvek u okvirima šire, umetničke situacije koja se *per se* simultano sa događanjem bezodredišno osmišljava – ona je *teorija na delu*.

Sem toga što se Kejdžova dela kojima istražuje dijalektičko prevazilaženje akustičkog i verbalnog procesom izvođenja približavaju teatarskim iskazima, ona njime stiču i socijalni život. Performativni izum umetničkog čina može biti otkriće budućih društvenih interakcija, suživot u kojem će svi biti umetnici, proizvođači značenja, a niko primalac smisla. Zamagljenjem granica između slikara, pisca, kompozitora i glumca, ili kompozitora, izvođača i slušaoca dehijerarhizuje se umetnička razmena i bar donekle zameće praksa odbacivanja društvene podeljenosti. Stoga se žanrovska ustremljenost Kejdžove nežanrovske poetike na književnu vrstu romana dotiče i tradicionalne podele na književne rodove, na taj način što se epski događaj iz institucionalne i autorske autonomije preosmišljanja

<sup>18</sup> Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965, str. 340.

<sup>19</sup> S ovim u vezi Morton Feldman je dao korisno određenje emancipacijske specializovanosti u savremenoj umetnosti: “The crucial difference between them is that Duchamp freed the mind from the eye, while Cage freed one’s ears from the mind” (*H. C. E. (Here Comes Everybody)*) – “Morton Feldman in conversation with Peter Gena”, u: *A John Cage Reader in celebration of his 70<sup>th</sup> birthday*, C. F. Peters Corporation, New York, 1982, 55.

stvarnosti građanskog društva izmešta na razinu bihevioralne doslovnosti avangardnog zahteva za umetnošću kao životnoj praksi. Roman-hepening.

#### LITERATURA:

- A John Cage Reader in celebration of his 70<sup>th</sup> birthday*, ur. Gena, P, Brent, J, C. F. Peters Corporation, New York, 1982.
- Beker, M, *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986.
- Birger, P, *Teorija avangarde*, Narodna Knjiga / Alfa, Beograd, 1998.
- Cage, J, *Radovi / tekstovi 1939–1979*, prir. Savić, M, Filipović, F, Radionica SIC, Beograd, 1981.
- Cvejić, B, *Otvoreno delo u muzici*, SKC, Beograd, 2004.
- Derida, Ž, *Uliks gramofon*, Rad, Beograd, 1997.
- Eko, U, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.
- Hollings, K, "Dancing to the music of time", u: *The Wire* (271), 2006, str. 30-35.
- John Cage: composed in America*, ed. Perloff, M, Junkerman, C, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- Šuvaković, M, *Pojmovnik suvremene umjetnosti i teorije*, Horetzky, Zagreb, 2005.
- Tup, D, *Okean zvuka*, Beopolis, Beograd, 2003.

#### INTERNET IZVORI:

- <http://hdl.loc.gov/loc.music/molden.2428121>
- <http://finwake.com/>
- [www.cmc.ie/articles/pdfs/joyce\\_scottklein.pdf](http://www.cmc.ie/articles/pdfs/joyce_scottklein.pdf)
- [www.themodernword.com/joyce/music/cage.html](http://www.themodernword.com/joyce/music/cage.html)
- [http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/articles/cage\\_living\\_theatre.pdf](http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/articles/cage_living_theatre.pdf)
- <http://www.finnegansweb.com/wiki>
- <http://www.ubu.com/papers/perloff02>
- [www.pacificaradioarchives.org/pdf/transcripts/transcript\\_johncage.pdf](http://www.pacificaradioarchives.org/pdf/transcripts/transcript_johncage.pdf)
- [www.johncage.info/](http://www.johncage.info/)
- <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/cyber.html>
- <http://solomonsmusic.net/Cage.htm>
- <http://home.grandecom.net/~jronsen/cagelinks.html>
- <http://www.trentu.ca/faculty/jjoyce/F1-1.htm>