

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
Interdisciplinarne studije

Teorija umetnosti i medija
doktorske studije



Doktorska disertacija

FENOMEN TIŠINE U SAVREMENOJ
UMETNOSTI

autor
mr Svetlana Kalaba

mentor
dr Nevena Daković, red. prof.

Beograd, 2015.

SADRŽAJ

APSTRAKT.....	5
1. UVOD	7
2. TIŠINA KROZ TEORIJU I FILOZOFIJU	12
2. 1. Praznina i tišina u filozofiji i religiji Dalekog istoka	15
2. 2. Tišina: znak i otvoreno delo	30
2.2.1. Tišina kao otvoreno delo	39
2.2.2. Tišina u pokretu od dela ka tekstu	45
2. 3. Poststrukturalistička teorija tišine	50
2. 4. Estetika tišine Suzan Zontag	59
3. TIŠINA U SAVREMENOJ MUZICI	68
3. 1. Tišina u delu Antona Veberna	70
3. 2. Erik Sati: Estetika svakodnevnog	74
3. 3. Štokhauzen: „Tajna nauka” i kontrolisana tišina	84
3.3.1. Urbanističko-akustički plan	86
3.3.2. Intuitivna muzika	89
3. 4. Tintinabuli stil Arva Perta kao „beg u samonametnuti asketizam”.....	93
3. 5. Morton Feldman: Slikanje muzikom i tišinom	102
3.5.1. Grafička notacija	103
3.5.2. Feldmanovi eseji. Feldman i slikari	108
4. TIŠINA U SAVREMENOM SLIKARSTVU	118
4.1. Pojam Belog	119
4.2. Koncept <i>ready-made</i>-a Marsela Dišana	123
4.2.1. Promena statusa dela. Igra tekstem	125
4.2.2. <i>Ready-made</i> i antiumetnost	127
4.2.3. Primeri <i>ready-made</i> -a	129
4.3. Ruska Avangarda	133
4.3.1. Suprematistički svet Kazimira Maljeviča	133

4.3.1.1. Arhitekturi i planiti. Teorijski spisi Maljeviča	138
4.3.1.2. Nova umetnost. Crni kvadrat	141
4.3.2. Rodčenko: Konstruktivizam i eksperiment	146
4.3.2.1. <i>Sve je eksperiment</i>	147
4.4.2.2. Poslednja slika.....	148
4.3.3. Ruski umetnički eksperiment	151
4.4. Neoplasticizam Pita Mondrijana	158
4.5. Bele slike Roberta Raušenberga	166
5. TIŠINA U FILMU.....	172
5.1. Oblici tišine u filmu.....	173
5.2. Teorijski aspekti tišine u filmu.....	178
5.3. Zvuk u nemom filmu	183
5.4. Tišina u filmu <i>Odiseja: 2001</i>.....	190
5.5. <i>Tišina pre Baha</i>.....	199
6. MULTIMEDIJALNA TIŠINA U DELU DŽONA KEJDŽA.....	207
6.1. Tišina kao teorijski, muzički i religiozni problem u delu <i>4' 33"</i>	
Džona Kejdža.....	208
6.1.1 Uticaji prethodnika i savremenika.....	209
6.1.2. Religiozni aspekt – zen, nemački misticizam i indijska filozofija.....	212
6.1.3. Delo tišine.....	215
6.1.4. Od dela do teksta.....	217
6.1.5. Izvođenje tišine.....	219
6.2. Sličnosti i razlike u uvođenju, shvatanju i primeni pojma „svakodnevnog” kod Erika Satija i Džona Kejdža.....	221
6.3. Feldman i Kejdž: <i>Predavanje o nečemu</i>.....	224
6.4. Raušenberg i Kejdž.....	227
6.5. <i>Veličanstvena tišina</i> Filipa Greninga.....	235
7. ZAKLJUČAK. PIRAMIDALNA TEORIJA TIŠINE.....	245
APPENDIX. TIŠINA U DŽEZU NA PRIMERU MAJLSA DEJVISA I	

TELONIJUSA MANKA.....	259
BIBLIOGRAFIJA.....	264
VEBOGRAFIJA.....	275
FILMOGRAFIJA.....	279

APSTRAKT

U ovom radu, fenomen tišine u savremenoj umetnosti razmatraće se kao paradigma muzike, slikarstva i filma u korespondenciji sa savremenim teorijama. Tišina u savremenoj umetnosti nije artikulirana u vidu negacije, odsustva i ništavila, već kao multidimenzionalan prostor u kome je mapirano mnoštvo nesagledivih potencijalnosti i budućih označitelja. Tišina je i oblik govora, jezika i način komunikacije, koja svojim konceptima omogućava konstituisanje nove forme otvorenog dela, odnosno *dela u pokretu*. Za razliku od subordiniranog statusa u tradicionalnoj umetnosti, u 20. i 21. veku tišina se izjednačava sa zvukom i slikom, pri čemu ne stiče samo ravnopravnost, već i dominantnu ulogu u pojedinim delima. Promena statusa dela uzročno-posledično uslovljava i promenu odnosa u trijadi koju čine autor, izvođač i publika, čime se ukidaju ustaljeni tradicionalni obrasci i hijerarhije.

Najizraženiji i centralni primer tišine u 20. veku je multimedijalno stvaralaštvo Džona Kejdža (John Cage) i njegova estetika tišine, u koju su inkorporirani inovativni i interdisciplinarni pristupi u umetnosti. U slikarstvu, najekstremniji primeri su monohromatske bele i crne slike, dok film objedinjuje vizuelni i zvučni koncept tišine, koji doprinosi izgradnji likova i toka radnje i tako formira složenu mrežu značenja. U ovom radu uvodim pojmove piramidalne teorije tišine i piramidalnog modela tišine, koji zaokružuju sve karakteristike i funkcije tišine u različitim umetnostima i pojedine premise savremenih teorija. Radom *Fenomen tišine u umetnosti* dokazujem da je tišina oblik transdisciplinarnog i transmedijskog znaka, pri čemu tišina nije samo pratilac i pasivno sredstvo u službi zvuka i slike, već ravnopravan, samostalan i veoma značajan fenomen koji pomera granice umetnosti i teorije.

Ključne reči: tišina, savremena umetnost, muzika, slikarstvo, film

ABSTRACT

In this work, the phenomenon of silence in contemporary art is going to be analyzed as a paradigm of music, painting and film in the corespondence with contemporary theories. Silence in contemporary art is not articulated as a negation, absence or nothingness, but as a multidimensional space in which the plantitude of posibilitities and future signifiers are mapped. Silence is also a form of language, speech and the way of communication, that by its concepts allows the constitution of the new form of work, *the work in progress*. Unlike the subordinated status in the traditional art, the silence is equalized with the sound and the image in the 20th and 21st century and whereby, it does not gain only the equality, but also the dominant role in some works. The change of status of work is causaly related to the change of the reation in the triad consisting of the author, the interpretator and the audience that makes the suppression of traditional patterns and hierarchies.

In the 20th century, the most pronounced and central example of silence is the multimedial work of John Cage and his aesthetics of silence in which the inovative and interdisciplinary approaches in art are incorporated. In painting, the most extreme examples are the monochrome white and black paintings, while film on the other hand combines visual and auditive concept of silence that contributes to build up the characters and the course of action, and thereby form the complex network of meaning. In this work, I am introducing the term pyramidal theory of silence and pyramidal scheme that consequently gathers together all charasteristics and functions of silence and some premises of contemporary theories. I am proving with text *The phenomenon of silence in contemporary art*, that silence is a form of transdisciplinary and transmedial sign whereby, the silence is not only the accompanist and passive medium in the service of sound, but an equal, independent and very important phenomenon that pushes the boundaries of art and theory.

Key words: silence, contemporary art, music, painting, film

1. UVOD

„Samo po sebi se razume da tišina ima u sebi i ono što ne postoji.”¹

Tišina je, kroz istoriju, oduvek bila prisutna u umetnosti. Ona se nalazi na početku i kraju svakog dela, ali i na različite načine ispunjava pojedine segmente umetničkih kompozicija. U tradicionalnoj muzici, tišina ističe zvuk i naglašava početak i kraj fraze, luka, većih i manjih celina, usmerava pažnju na pojedine motive, akcentuje kulminacione tačke i tačke smirenja. U slikarstvu, prazan prostor daje veći intenzitet formi i njenoj punoći, vodi posmatrača do određenih punktuma na slici, dok u filmu učestvuje u vidu izražajnog sredstva u oblikovanju dramske radnje. Tradicionalni diskurs umetnosti mapira tišinu kao senku i pomoćno sredstvo u službi zvuka, slike i filmske dramaturgije, dok u savremenoj umetnosti tišina kao znak stiće ravnopravnost u odnosu na zvuk, kada je eksponirana kao autonoman fenomen. Interesantno je da je i nemi film, koji u sebi tišinu sadrži kao „datost”, na početku razvoja filmske umetnosti na svaki način stremio da različitim sredstvima zvukom ispuni projekciju. Status tišine vremenom počinje da se menja pod uticajem društveno-istorijskih uslova i razvoja tehnike i nauke.

Kako se zvuku u filmu i literaturi dodeljuje uloga „prideva”,² smatram da se transparentnost tišine može povezati sa funkcijom uveličavajućeg stakla u kontekstu problematike prisustva/odsustva tišine i njenih odrednica. Staklo poseduje kvalitet providnosti, „nevidljivosti” kao artefakt kroz koji se posmatraju označitelji, dok uveličavajući aspekt artikuliše vidljivost materija na mikroskopskom nivou. Primenjeno na sferu umetnosti, prisustvom tišine, zvuci i slike koji su do tada bili nevidljivi konstituišu se i prikazuju pred posmatračima u nekoj drugoj dimenziji i drugom svetlu, odnosno sve što je bilo nedostupno, nečujno i nesagledivo iz različitih razloga i u raznim uslovima (zvuci i slike ambijenta), u novom kontekstu restrukturira se kao očigledno, čujno i dostupno.

¹ Vajena, Naso. *Lavirint tišine i misli o poeziji*. Beograd: Tanesi, 2009, str. 33

² Kristijan Mez u Branigan, Edvard. „Zvuk i epistemologija u filmu” u *Filmske sveske, časopis za teoriju i estetiku pokretnih slika*. Beograd: Institut za film, 1999, str. 54.

U ovom radu analiziraću sledeća pitanja tišine: na koji način se tišina razaznaje kao fenomen u savremenoj umetnosti; koje su njene odrednice i karakteristike; kako utiče nauka i tehnika na razvoj tišine; kako tišina utiče na istorijski razvoj umetničkog dela i promenu njegovog statusa...

Razlog za odabir teme jeste razmatranje veoma bitnog fenomena, kojim se uvodi veliki broj inovacija u umetnost i teoriju i pomeraju granice pojma tišine. Tišina se nikad ne razmatra kao izolovana pojava već uvek u odnosu na druge označitelje i analizira se kao interdisciplinarni pojam kroz prizmu savremene teorije i estetike. Tišina u muzici je povezana sa vizuelnim aspektom (Kejdzovo uvođenje performansa u klavirsku muziku), elementima arhitekture (urbanistički projekat Karlhajna Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen)), dok tišina u slikarstvu formira mrežu sa zvukom (uticaj džeza kod Pita Mondrijana (Piet Mondrian), zvuk u stambenim projektima Kazimira Maljeviča (Kazimir Malevich)) i arhitekturom (suprematizam Maljeviča na primeru arhitektona i planita). Tišina u filmu objedinjuje auditivnu i vizuelnu tišinu, dok je krajnje ishodište svih tišina u umetnosti povezivanje sa svakodnevnim životom, u kome tišina prevazilazi granice umetnosti i transformiše se u oblik transdisciplinarnog i transmedijskog znaka. Težnja rada je i da se uklone predrasude kada je u pitanju tišina, koja se veoma često doživljava kao odsustvo zvuka i prestanak govora. U umetnosti, tišina nastaje kao odbrana savremene umetnosti, kada umetnici najavljuju njen kraj usled krize u umetnosti i njene demistifikacije, tako da se tišina izgrađuje kao „spiritualni projekat” i „šok terapija” (Suzan Zontag (Susan Sontag)).³

Sledeći razlog odabira teme leži i u neistraženosti pojma tišine i malom broju objavljenih radova na temu tišine u savremenoj umetnosti. U međunarodnim okvirima, izdvajaju se tekstovi Suzan Zontag i Brendona Džozefa (Branden Joseph), dok su u domaćoj literaturi o tišini pisali su Miško Šuvaković i Mirjana Veselinović Hofman. Povod ovog istraživanja je i dopunjavanje neispunjene sfere proučavanja teme i doprinos naučnim tokovima u teoriji umetnosti.

Cilj rada je da se uspostavi komparativni uvid u označiteljsku teorijsku praksu tišine u različitim teorijama i umetnostima, odnosno da se interdisciplinarno i teorijski razmatra tišina sistematizovana kroz teorije Istoka i Zapada i medijski različitih studija slučaja.

³ Sontag, Susan. "Aesthetics of silence"
<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

Konstituisanje interdisciplinarnе teorijske platforme nastaje kao posledica multimedijalnog uzorka, pri čemu je heterogenost teorija neophodna i opravdana složenošću samog pojma tišine i njenog posmatranja u različitim umetnostima: slikarstvu, muzici i filmu. Istovremeno, cilj rada je istraživanje tišine kao fenomena koji se, za razliku od dotadašnje umetničke prakse, primenjuje u kritičkim i istraživačkim razmatranjima statusa umetnika i umetničkog dela, problematike koncepta i „pojave” dela u odnosu na društveni i kulturni diskurs. Delo prelazi od završenog objekta ka delu koje je prezentovano kao tekst, koji je otvoren, u stalnom pokretu i interakciji sa drugim tekstovima. Pozicija dela je decentrirana u tradicionalnom kontekstu i njegov oslonac je pomeren ka izvođenju i konceptualnom shvatanju umetničkog dela, koje nije završen objekat i ne obraća se samo jednom određenom čulu.

Osnovna hipoteza rada jeste da je tišina oblik transdisciplinarnog i transmedijskog znaka, uz postojanje različitih preplitanja i veza između umetnosti i teorija na različitim nivoima i formiranje beskonačnog označitelja. U muzici, tišina je najtransparentnija, dok u slikarstvu nastaje sinkretičko prevođenje u drugo čulo jer tišina ima svoj ekvivalent na vizuelnom planu, kada se javlja njena operativno sužena definicija kao monolitne beline i crnila, ali i prisustvo reduktivnih linija. Na filmu, mediju masovnih komunikacija, tišina je najkompleksnija jer spaja audio i vizuelnu tišinu.

Zbog svoje kompleksnosti i apstraktnosti, fenomen tišine je neophodno mapirati i kroz tri pomoćne hipoteze:

1) Tišina u savremenoj umetnosti konstituiše znak sa n -tim brojem označitelja, pri čemu broj n konstruiše svoju trajektoriju od nule, odnosno praznine i odsustva (npr. praznog zvučnog kanala) do beskonačnog, kada je tišina paradigma bilo kog zvuka, slike ili svetlosti i senke ambijenta u odnosu na prostorno-vremenski poredak. Tišina se kao praznina nalazi u centru zamišljenog kruga po kome se kreću označitelji reda $n=1$ do beskonačnog i formira zajedno sa njima mrežu odnosa i značenja, dok je broj označenih uvek jedan (označeno je uvek tišina). Tišina nije negativan pojam i ne indicira ništavilo, odsutnost i redukciju reda minus, već anticipira beskonačnost potencijalnosti, mnogostrukost, različitost.

2) Tišina svojim delovanjem pretpostavlja drugačiji odnos u trouglu koji čine autor,

izvođač i publika. Za razliku od tradicionalnog shvatanja prema kome je autor „otac”⁴ dela (Roland Barthes), na primeru tišine i izvođač i publika aktivno učestuju u strukturalnoj izgradnji dela.

3) Poslednja pomoćna hipoteza jeste da je tišina oblik piramidalnog znaka, što sam izložila shematski i teorijski u okviru piramidalne teorije tišine u zaključku. Ovim postupkom objedinjuju se sve karakteristike i funkcije tišine u jednu teoriju zajedno sa saznanjima iz postojećih teorija.

Pojmovno-teorijski aspekt rada obuhvata teorije izložene u prvom poglavlju: 1) teorije koje se zasnivaju na religijskim i filozofskim učenjima Dalekog istoka, 2) teorije otvorenog dela, 2) semiološke teorije, 3) poststrukturalističke teorije, 4) teoriju tišine Suzan Zontag, a takođe primenjujem i saznanja iz teorije filma, teorije muzike, teorije slikarstva, istorije umetnosti, muzikologije, teorije kulture...

U radu koristim metode sinteze, analize, dedukcije i indukcije. Metoda analize podrazumeva komparativno kritičku analizu utemeljenu na različitim teorijama, dok je sinteza najviše zastupljena u poglavlju o Kejdžovom stvaralaštvu, poglavlju o filmu i u zaključku. U osnovi je interdisciplinarnan pristup u radu, kako na primeru interdisciplinarne teorijske platforme, tako i u studiji slučaja ostvarenoj u različitim medijima.

Sama struktura rada je konstruisana oslanjajući se na piramidalnu teoriju i shemu piramide, gde je donji nivo piramide (prvo poglavlje) posvećen muzici, sledeći nivo piramide (drugo poglavlje) pripada analizi tišine u slikarstvu, potom poglavlje o filmu, dok samo teme piramide zauzima poglavlje o delu Džona Kejdža. Prvi nivo i početak disertacije je vezan za tišinu u muzici zbog njene transparentnosti u ovom mediju, ali i zbog toga što se najčešće tišina definiše u odnosu sa zvukom. U prvom potpoglavlju analiziram tišinu u delu Antona Veberna (Anton Webern), jer se on smatra prvim koji je izjednačio tišinu sa zvukom, što je veliki korak u razvoju estetike tišine. Štokhauzen razmatra tišinu kao kontrolisan fenomen, povezujući muziku sa arhitekturom i najsavremenijim naučnim i tehničkim dostignućima, stremeći ka jednoj višoj svesti, inteligenciji i Univerzumu. Muzika Arva Perta (Arvo Pärt) nastaje iz tišine i istovremeno je rezultat proučavanja gregorijanskog korala i srednjovekovne muzike sa interpoliranim premisama pravoslavne hrišćanske muzike. Morton Feldman

⁴ Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 184.

(Morton Feldman) objedinjuje slikarstvo i muziku, što ujedno stvara vezu sa sledećim poglavljem, *Tišina u slikarstvu*, u kome analiziram dela Kazimira Maljeviča, Aleksandra Rodčenka (Alexander Rodchenko), Pita Mondrijana, Marsela Dišana (Marcel Duchamp) i Roberta Raušenberga (Robert Rauschenberg). U slikarstvu, tišinu razmatram kroz monohromatiku crnih i belih slika (kao ekstreme egzistencijalnosti tišine) i reduktivne linije Mondrijana i Rodčenka. Sledeći nivo piramide iznad slikarstva jeste domen filma, jer povezuje vizuelnu i auditivnu tišinu. Multimedijalnost filma naglašava složen pristup tišini, koja se manifestuje u specifičnom obliku od samih početaka razvoja filma (u nemom filmu) do savremenih filmskih ostvarenja kao što je *Veličanstvena tišina* (*Die grosse Stille*, 2005) reditelja Filipa Greninga (Philip Gröning) (u koji nije uključena muzika, osim ambijentalnog zvuka) u samoj završnici poslednjeg poglavlja. Na kraju rada se nalazi poglavlje o multimedijalnom delu Džona Kejdža, koje zauzima samo teme piramide, jer je njegova estetika tišine centralna teorija tišine u savremenoj umetnosti i smatra se da je on najviše doprineo istraživanju ovog fenomena i pomerio granice muzike i umetnosti uopšte. Poglavlje sadrži i komparativnu analizu odnosa Kejdža i drugih kompozitora i slikara, čime se povlače paralele sa prethodnim poglavljima.

2. TIŠINA KROZ TEORIJU I FILOZOFIJU

U ovom poglavlju, u konstituisanju pojma tišine, interdisciplinarno se izvode različiti teorijski i filozofski pristupi koji se sagledavaju u kontekstu geoestetike i geopoetike tišine u ideologijama istočne i zapadne misli. U tom kontekstu mogu se demonstrirati i razjasniti korespondencije, paralele i diferencijalnosti u ovim teorijama u pogledu funkcije i statusa znaka tišine. Geoestetika ne reflektuje samo prostorni makro i mikro plan estetike, već i temporalnu varijabilnost odnosa tradicije istoka (koja datira pre nove ere) i zapadnih teorija dvadesetog veka. Prožimanje teorija Istoka i Zapada ostvaruje se i u vidu interpolacije religije i filozofije Dalekog istoka u zapadnoj umetnosti (stvaralaštvu Džona Kejdža), nauci (psihoanalizi) i mreži odnosa sa drugim religijama (hrišćanstvom) i mistici (nemačkim misticizmom). Teorije i filozofije Dalekog istoka zauzimaju manji deo ovog poglavlja, ali su značajne kao inspiracija multimedijalne ekspresije u radovima Džona Kejdža.

Na Dalekom istoku, praznina je oblik dominantnog znaka koji se nalazi na početku svih stvari, ispunjava svaki artefakt i integralni je deo mentalnog procesa sa ciljem dolaska do spoznaje, prosvetljenja i sagledavanja sveta onakvog kakav zaista jeste. Praznina nije oblikovana kao negativan koncept, odsustvo i ništavilo, već se uvek sagledava u odnosu na svoju suprotnost – punoću. Generalno, na istoku figurira „paradoksalna logika”,⁵ prema kojoj određeni pojam može u samom sebi sadržati i sopstvenu negaciju. Stoga se praznina (*sunyata*) vezuje i za pojmove slobode, otvorenosti i beskonačnosti, zauzimajući centralno mesto u dalekoistočnoj filozofiji i religiji.

D. T. Suzuki (Daisetsu Teitaro Suzuki) ističe vrednost istočnjačke ćutnje koja govori više od reči i „trešti kao grom”,⁶ za razliku od Zapada, gde verbalnost preovladava. Unifikacija ovih teorija ostvarena je u fenomenu i pojmu tišine koji nije znak za nepostojanje,

⁵ Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 228.

⁶ Ibid, str. 35.

već konstruiše identitet prisustva i predviđa mnogostrukost budućih potencijala.

Iako postoje razlike u shvatanjima i smernicama Istoka i Zapada, mogu se pronaći i podvući izvesne paralele i sličnosti u tokovima ovih teorija. Estetika tišine Suzan Zontag, između ostalog, razjašnjava napuštanje samog polja umetnosti i umetničkog stvaranja, jer se umetnost posmatra kao faza koju je neophodno prevazići. Slično ovom stanovištu, u zenbudizmu najviši stepen uspeha u određenoj oblasti jeste upravo njeno napuštanje nakon ostvarivanja vrhunskih dometa. Suzan Zontag zastupa stav da se umetnost kreće ka anti-umetnosti, kada se javljaju slučaj i tišina, koja je „protivotrov” i „šok-terapija”⁷ umetnika, kao i oblik nevidljivog stvaranja. Zontag tvrdi da umetnik i kada izjavljuje da nema šta da kaže, on uvek pronalazi način da tu zamisao i saopšti.⁸ Umetnost tišine zahteva veći angažman publike shodno većem intenzitetu u odnosu na tradicionalnu umetnost i omogućava slobodu, čak i slobodu od samog dela, istorije, umetnosti, intelekta...

Sloboda omogućava posmatranje dela tišine u vidu otvorenog dela u kontekstu teorija Umberta Eka (Umberto Eco) i Rolana Barta, iz kojih proizilazi da tišina nema tačno utvrđenih granica kao kvalifikativ, jer se pokretački integriše u prostoru, vremenu i svakodnevnom životu. Otvoreno delo nastaje usled krize tradicionalne umetnosti, čime se javlja neophodnost za jedan drugačiji vid razumevanja umetničkog dela, uz prisustvo slučaja, dvosmislenog i neodređenog. Delo se od tradicionalnog dela – objekta pomera ka delu koje je u pokretu, dok druga trajektorija predstavlja pomeranje težišta od autora (kompozitora, slikara, režisera...) prema interpretatoru i publici, koji poništavaju tradicionalnu hijerarhiju i nastanjuju polje autora dela.

U semiološkom ključu, tišina je znak sa beskonačnim označiteljem (bilo koji ton, šum, slika, ali i akcija umetnika) dok je označeno artikulisano kao tišina, koja je u Kejdzovom slučaju ambijentalni zvuk i sastavni deo života. Označeno u slikarstvu, na primeru dela Kazimira Maljeviča, konstituisano je konceptom bespredmetnosti, belim univerzumom, apsolutnom čistoćom i beskonačnošću umetnosti i prostora iza tišine. Slavoj Žižek sagledava jezički sistem znakova kroz sintezu pozitivnih i negativnih veličina, gde je prisustvo u istoj ravni sa odsustvom.

Razmatranja u poglavlju *Tišina kroz teoriju i filozofiju* obuhvataju široki vremenski

⁷ Sontag, Susan. "Aesthetics of silence"

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

⁸ Ibid.

opseg, koji se kreće od filozofije Dalekog istoka (koja datira pre nove ere) do teorija 20. veka. Terminološki, naziv *telo bez organa* u teoriji Žila Deleza (Gilles Deleuze) i Feliksa Gatarija (Felix Guattari) asocira na prazninu i odsustvo, dok se filozofski definiše kao telo bez forme, figure i slike, intenziteta nula, koje reprodukuje samog sebe, zbog čega zauzima stranu antiproizvodnje, ali može poslužiti i poput osnove za proizvodnju flukseva. Zahvaljujući navedenim odrednicama, telo bez organa funkcioniše kao spona proizvodnje i antiproizvodnje, istovremeno povezujući mašinu sa proizvodnjom, gde je želja osnovna pokretačka snaga. Telo je celina za sebe i popunjava prostor svojom materijom, dok organi – parcijalni objekti konstruišu stvarnost u svom kretanju od materije kao nultog intenziteta. Delo tišine je oblik tela bez organa, jer kao vid praznine i odsustva polazi od intenziteta nula, koji nije negativan gradijent i razvija površinu za beskonačnu proizvodnju flukseva – šumova, tonova, slika... Kao i tišina, telo bez organa je otvoren sistem, jer se u procesu proizvodnje, telo i organi javljaju u vidu integralne celine istovremeno se suprotstavljajući organizmu koji je zatvoren sistem. Sve navedene karakteristike tela bez organa i dela tišine – praznina, nulti intenzitet, beskonačnost proizvodnje, materija koja sve ispunjava, mogu se pratiti u obliku konstituenta u navedenim teorijama i poetici dalekoistočnog koncepta praznine.

2.1. PRAZNINA U RELIGIJI I FILOZOFIJI DALEKOG ISTOKA

Praznina kao oblik tišine u filozofiji i religiji Dalekog istoka konstituisana je kao veoma značajan pojam jer je uzročno-posledično neophodna za nastanak svega postojećeg i utvrđuje mrežu odnosa i komunikaciju u domenu označitelja svih stvari. Praznina na Dalekom istoku ima i svoju religijsku i duhovnu semantizaciju, koja je duhovna misao i ima svoj ekvivalent tišine. Pored filozofskih i religijskih tekstova, kontekst praznine je realizovan u vidu praznog prostora u slikarstvu, keramici, kaligrafiji i vrtovima, dok se praznina u vidu tišine javlja u No-teatru i sastavni je deo ceremonije čaja. Praznina je i osnovno stanje koje je potrebno da čovek oseti u samom sebi kako bi postao svestan diskursa sveta koji ga okružuje, dublje upoznao sebe i stigao do prosvetljenja.

Doktrina praznine u zen-budizmu (u odnosu na budizam i taoizam) imala je najviše udela u zapadnoj umetnosti, kulturi i nauci, a bila je od presudnog značaja za nastanak teorije tišine Džona Kejdža. U ovom tekstu, pored zen-budizma, analiza obuhvata i integraciju oblika i značenja praznine u taoizmu i budizmu.

U taoizmu, svako sledi svoj put ili *tao*, koji je transcendentan, beskonačan, bez forme i ograničenja, nalazi se u osnovi postojanja svih stvari,⁹ u stalnom je pokretu i uvek se vraća samom sebi. Lao Ce u tekstovima *Tao Te Dinga*¹⁰ (*Tao Te Ching*) povezuje tao sa konceptima praznine i nepostojanja, koji nisu opozicioni pojmovima punoće i postojanja već deluju kroz različitost u pogledu kvaliteta. Tao i praznina su oblici dominantnog i konsekventnog znaka koji određuju sve ostale znake i odnos između znakova. Vizuelno, mogu se postaviti u centar zamišljenog kruga oko koga se kreću ostali znaci na takav način da proizvode mrežu

⁹ „On je kao bezdan, preteča svih stvari. Tako nedokučiv, a ipak tako stvaran.” (Ce, Lao. *Tao Te Ding, knjiga smisla i života*, priredio Rihard Vilhelm. Beograd: Babun, 2009., str. 45–46); „Zovem ga „Majkom sveta”/Ne znam mu ime/Zovem ga Tao.”, „Sve stvari duguju život njemu.” (Ibid, str. 75).

¹⁰ U prevodu, „Knjiga Puta i Vrlina”. Ce, Lao. *Tao Te Ding, knjiga smisla i života*. (priredio Rihard Vilhelm). Beograd: Babun, 2009.

različitih veza, artikulacija i značenja.

Taoistički koncept *wu wei* („bez akcije”)¹¹ vezuje se za delovanje kome je izvor praznina („nedelanje”)¹² sa krajnjim ciljem spajanja sa taom i otkrivanja skrivenih mogućnosti u svemu što nas okružuje. Zbog svoje prirode, *wu wei* se najčešće poredi sa vodom kao elementom prirode. „Nedelanje” je neophodno za nastanak i iskazivanje prave slike akcije, kada dolazi do manifestacije sopstvene prirode, sposobnosti i vrlina, ali i oblik dolaska do „pobede bez borbe”¹³ uz prepuštanje da se sve desi bez sile i pritiska: „Ne čini ništa/a ipak sve privodi kraju.”¹⁴

Lao Ce nedelanju pridaje veliku važnost u tekstovima *Tao Te Đinga*, ali ga ne posmatra kao inertnost, već kao spontanost, percepciju sveta i života u sadašnjem trenutku. Praznina oslobađa ograničenja u čoveku, tako da njega sam život vodi stvarajući otvorenost na unutrašnjem i spoljašnjem planu. Da bi se došlo do određenog cilja, potrebno je preći put, koji je bez prepreka pod uslovom da i onaj ko ga prolazi u sebi nosi tu istu prazninu bez ograničavanja. Neintervenirati znači pustiti da slobodno i spontano deluju bića i stvari i na taj način ispoljavaju svoju prirodu, vrline i karakteristike: „On priželjkuje stanje bez želja/ i ne žudi za nedostižnim ciljevima./ On se uči neučenju.../ Tako se priklanja prirodnom toku stvari/ ne usuđujući se da dela.”¹⁵

Napuštanje umetnosti i prelazak u druge oblasti Suzan Zontag tumači estetikom tišine kao artikulacijom postpsihološkog koncepta, tako da se na tekstualnom planu mogu pronaći paralele između zapadne teorije tišine Suzan Zontag i pojma delanja nedelanjem u okviru istočne misli. „Noviji mit, proizašao iz postpsihološke koncepcije svesti, uvodi u umetničku aktivnost mnoge paradokse sadržane u dostizanju apsolutnog stanja koje opisuju religijski mistici... U tom smislu, „u žudnji za oblakom nepoznatog iza znanja i tišinom iza govora, umetnost mora da krene putem anti-umetnosti, eliminaciji „subjekta” („objekta”, „slike”), zameni intencije slučajem i težnji za tišinom.”¹⁶ Zontag razjašnjava da tišina nije „odricanje”

¹¹ Encyclopaedia Britannica <http://www.britannica.com/topic/wuwei-Chinese-philosophy>, Pristupljeno 14. decembar 2014.

¹² Ce, Lao. *Tao Te Đing, knjiga smisla i života*, priredio Rihard Vilhelm. Beograd: Babun, 2009, str. 63.

¹³ Cu, Sun. *Umeće ratovanja*

http://www.globalbook.rs/uploads/1/1/3/2/11327145/sun_tzu_-_umece_ratovanja.pdf Pristupljeno 16. decembra 2014.

¹⁴ Ce, Lao. *Tao Te Đing, knjiga smisla i života*, priredio Rihard Vilhelm. Beograd: Babun, 2009, str. 87.

¹⁵ Ibid, str. 104.

¹⁶ Sontag, Susan. „Aesthetics of silence”

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> str. 1. Pristupljeno 4. maja 2014.

stvaralaštva, kao što delanje nedelanjem nije odsustvo rada, već praznina, odnosno da tišina omogućava dodatnu „moć” i „autoritet”.¹⁷ Delanje (znak umetničkog rada) prelazi u nedelanje (odustajanje od umetnosti), pri čemu odsustvo osigurava veći intenzitet prethodnom stvaralaštvu, odnosno „odricanje od rada postaje novi izvor sopstvene validnosti, potvrda neizazovne ozbiljnosti”.¹⁸ Ovakva ozbiljnost se ne nalazi u korelaciji sa umetnošću, već nastupa kao sredstvo budućih potencijalnih ostvarenja koja su moguća jedino napuštanjem umetnosti.¹⁹ U taoizmu, praznina obezbeđuje čovekov stalni napredak, jer su prazna polja budućih znanja i potencijalnih znanja u stalnom pokretu i širenju zahvaljujući jakom privlačenju onoga što se još uvek ne zna. Slavko Mihalić u pesmi *Put u nepostojanje* (iz zbirke pesama *Ispitivanje tišine*²⁰) izlaže pojam praznine zajedno sa činom odustajanja, čime se mapira paralela sa estetikom Suzan Zontag i njenim kontekstima napuštanja umetnosti, kao i konceptom praznine u dalekoistočnoj religiji i filozofiji i delanja nedelanjem. Mihalić piše: „Otvorite se potpune praznine, kažem praznine jer/ Nemam riječi za svari bez imena.../ jer tamo ćemo gde one vladaju, naći naše potpuno smirenje,/ Mi koji odustajemo...”²¹ Prema Mihaliću, praznina omogućava smirenje, iako u svojoj paradigmi sadrži odustajanje, napuštanje želje i težnje za vladanjem. U pesmi *Metamorfoza*²², Mihalić pronalazi prazninu u sebi i poistovećuje se sa prozirnim jezerom bez živih bića: „Htio bih znati odakle/ Dolazi ova praznina, tako/ Da se pretvaram u neko prozirno jezero, kome/ Možete vidjeti dno, ali bez riba.”²³ U praznini koju je našao u sebi, koja podrazumeva odsustvo drugih ljudi, Mihalić se oseća „bezimenim”²⁴ ali ima mogućnost govora u praznini („delanja nedelanjem”), odnosno pokretanja vode. *Metamorfoza* nastaje prelaskom pesnika od „prozirnog jezera” ka „tamnom jezeru”²⁵ koje je otrovno i ispunjeno „ogavnim bićima koja pužu po dnu”.²⁶ Ovakvo prisustvo može se tumačiti mislima i željama koje opterećuju, za razliku od praznine, koja donosi smirenje, ali i okruženjem koje remeti ravnotežu u čoveku.

U taoizmu takođe egzistira posebna praznina – praznina u sebi, koja artikuliše napuštanje težnje za materijalnim stvarima i svim što nas okružuje uz oslobađanje od znanja

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Mihalić, Slavko. *Ispitivanje tišine*. Ljubljana, Zagreb: Založna mladinska knjiga, 1990.

²¹ Ibid, str. 61.

²² Ibid, str. 60.

²³ Ibid.

²⁴ „a ja sam danas/bezimen, čak me pomalo nema./I tako govoreći u praznini, pomičem/ vodu u jezeru”Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

kada se dolazi do najviših stupnjeva i prosvetljenja.²⁷ Prepoznavanje praznine u samoj stvari, determinisano je praćenjem forme stvari i uočavanjem odnosa praznog i punog. Za dostizanje savršenstva, bitno je uspostaviti prazninu u samom sebi, jer na taj način, svest bez ikakvih napora i prepreka postaje koncentrisana. Unutrašnja praznina (u sebi) i spoljašnja praznina (prepoznavanje praznine u stvarima) proizvode se vežbom tela i uma, kao i transformacijom načina života, mišljenja i čula.

Delanje nedelanjem kao vid praznine je veoma važan aspekt taoizma, a odnosi se na sam smisao i suštinu života: bitno je koncipirati stvaranje, a da se prilikom toga stvari ne poseduju i u isto vreme delovati i razvijati se bez ikakvog vezivanja, vladanja, namene i ciljeva. Veliki čovek za sobom ostavlja dela iako ne želi slavu i materijalna postignuća, a dolazi do prosvetljenja i svojom pojavom ostavlja utisak. Delanje nedelanjem i dejstvo praznine u umetnosti se primećuje kod umetnika koji ostvaruju vrhunska i revolucionarna dela tek kada se odvoje od svega naučenog. Dostizanje izuzetnosti u nekoj veštini, umetnosti ili bilo kojoj oblasti nastaje radom i vežbom koji se ne sastoje iz jednostavnog ponavljanja, već od usavršavanja sposobnosti da se uoče i koriste praznine i međuprostori. Praznina se prema taoistima nalazi svuda – u svakom živom biću, svakoj stvari, društvenim odnosima i prirodi. Ovladavanje prazninom dovodi do visokih dometa u radu, kada se sopstveni ego napusti, a savršenstvo se realizuje bez ikakvog napora, namere ili pritiska.²⁸ Prema mom mišljenju, delanje nedelanjem u semiološkom kontekstu može se porediti sa transformacionim procesom Dišanovog *ready-made-a*, pri čemu koncept nedelanja (znak odsustva i praznine) prelazi u delanje (znak prisustva, punoće) kao što se svakodnevni predmeti (koji se recipiraju kroz odsustvo umetničke imanencije) preznačavaju u umetničke odlukom umetnika. Poredak delanja nedelanjem na primeru *ready-made-a* ostvaren je nedostakom manuelnog rada (osim u slučaju manjih intervencija), jer je preorijentisan na mentalni postupak i ukazivanje samog umetnika.

U tekstovima *Tao Te Ćinga*, često se spominje subjekt *Uzvišeni Čovek* (Sheng Ren), koji je u skladu sa taom i koji primenjuje doktrinu praznine i delanje nedelanjem, a dovodi se u vezu i sa prorokom i svecem. Sheng Ren označava idealno viđenje čoveka, koji je odbacio sve želje, skroman je, povučen i van vremena, tako da se nalazi u skladu sa kosmičkim

²⁷ „Čovek mora da zapuši svoja usta/ i zamandali svoju kapiju,/ da otupi oštricu svog uma/ i rastvori zapletene misli.../ i dopusti sebi jednostavnost.” Ce, Lao. *Tao Te Ćing, knjiga smisla i života*, priredio Rihard Vilhelm. Beograd: Babun, 2009, str. 95.

²⁸ Paskvaloto, Đandordo. *Estetika praznine*. Beograd: Clio, 2007.

principima i samim Životom. Imajući u vidu da je u ravnoteži sa taom i da svoje delovanje zasniva na praznini, on ima najvišu moć i mogućnost promene sveta: „On je delotvoran, a ne dela./ On podučava, a ne priča.”²⁹ „Uistinu, on ne čini ništa,/a sve dolazi na svoje mesto.”³⁰ Ovde se uočava podudarnost Uzvišenog Čoveka sa zen-budističkim pojmom „umetnika življenja”,³¹ koji je u skladu sa prirodom i svojim okruženjem i sve sa lakoćom postiže. Materija se savladava tek kada se čovek nje oslobodi tako da ga ona [materija] ne poseduje. Lična dobrobit ostvaruje se odsustvom cilja, što vodi ka ukidanju napetosti, pritiska i na kraju dovodi do samog blagostanja. U korespondenciji sa pojmom Uzvišenog Čoveka i „umetnika življenja”, u pesmi *Noćna vreva* Slavka Mihalića iz zbirke *Ispitivanje tišine* pronalazimo subjekte koje Mihalić naziva „tajnim putnicima”: „Postoje tajni putnici, koji noću idu./Njima ne trebaju ceste ni jasni putokazi./Niti drugi. Oni idu sami.../Tek za sobom ne ostavljaju ni traga.”³² Tajni putnici „ne kucaju na tuđa vrata”³³ i ne zna se da li sa sobom nose hranu, a drugi ljudi „nemaju snagu da pođu za njima i nikad se ne vrate svojim domovima”.³⁴ Tajne putnike shvatam kao umetnike (ili naučnike...) koji ne prihvataju tradicionalne obrasce i ustaljene društvene norme, već idu individualnim putem koji su sami izabrali („bez tuđih putokaza”³⁵), ne obraćaju se drugim ljudima, jer nose prazninu u sebi. Nije im potrebna hrana (materija drugih ljudi), jer stvaraju u inovativnom području sopstvenog duha, u kome su stvari i tela dematerijalizovani.

David Albahari u romanu *Snežni čovek*³⁶ govori o piscu koji odlazi u inostranstvo kako bi se posvetio pisanju, ali tamo pronalazi usamljenost, tišinu i odvojenost od svog doma. Na kraju dolazi do zaključka da čovek ne putuje prostorno i geografski, već „iznutra u sebi”³⁷ i da je „svaki čovek svoja zemlja”.³⁸ Pisac u romanu se suprotstavlja akademizmu, ustaljenim pravilima i institucionalnim kodovima, tako da ukazuje da je „književnost sloboda, sloboda izbora, sloboda odustajanja, sloboda razlike.”³⁹ Snežni čovek (analogno Mihalićevim tajnim putnicima, Sheng Ren-u i „umetnicima življenja”) takođe primenjuje delanje nedelanjem i dalekoistočne premise u kontekstu obrazovanja kada izjavljuje: „Postoji samo jedan način da

²⁹ Ce, Lao. *Tao Te Ding, knjiga smisla i života*, priredio Rihard Vilhelm. Beograd: Babun, 2009, str. 43.

³⁰ Ibid, str. 45.

³¹ Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 40.

³² Mihalić, Slavko. *Ispitivanje tišine*. Ljubljana, Zagreb: Založna mladinska knjiga, 1990, str. 34.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Albahari, David. *Snežni čovek*. Beograd: Stubovi kulture, 2007.

³⁷ Ibid, str. 81.

³⁸ Ibid, str. 62.

³⁹ Ibid, str. 31.

se nešto nauči: da se ne uči...” Albahari zastupa stav da se umetničko stvaranje ne može naučiti kao gramatika, reči i slova, jer se umetnost „stvora od praznina između reči, od tišina između zvukova, od belina između slika.”⁴⁰ Kao u taoističkim premisama, Albahari tvrdi da praznina nije ništavilo: „praznina nije uvek laka (...) šupljina nije uvek odsustvo”.⁴¹

U taoizmu, pored praznine prostora,⁴² javlja se i odrednica vremenske praznine, koja kao i prostorna praznina, kako Paskvaloto konstatuje, ima dijalektičan karakter.⁴³ Vremenska i prostorna praznina (analogno vremenu i prostoru) nikada ne funkcionišu izdvojeno, već kao komplementarni činioци svih postojećih dešavanja. Prazan prostor nikada ne podrazumeva odsustvo, jer se percipira u odnosu na pun prostor, a u istom kontekstu se i vremenska praznina, koja referira na prošlost ili budućnost, artikuliše u odnosu na sadašnje vreme.⁴⁴ Sa druge strane, vremenska i prostorna praznina se nalaze u međusobnoj korelaciji. Vremenska praznina kao zaseban entitet ne postoji, jer uvek koincidira sa punim prostorom. Dinamiku i nestabilnost ovog odnosa određuje vremenska praznina, gde vreme omogućuje nestabilnost i prelazak punog u praznog i obrnuto.⁴⁵

Kada se govori o praznini, može se utvrditi istovremeno prisustvo punog i praznog, gde je prazno konstitutivni element bića. Prisutnost i odsutnost nastaju jedno iz drugog, nalaze se u međusobnoj komunikaciji i transcendentom odnosu. „Ništa” nije odvojeni entitet, već se nalazi u suštini svakog bića i čini jedno njegovo moguće stanje. Praznina je prisutna u strukturi svake stvari, ali istovremeno i utvrđuje odnos između stvari. U teoriji Slavoj Žižeka,⁴⁶ odsustvo i prisustvo označiteljski zauzimaju istu ravan, ali fenomenološki odsustvo ima veću snagu u odnosu na prisustvo.

Komplementarnost i dijalektičan odnos punog i praznog, zapaža se i u odnosu *jina* i

⁴⁰ Ibid, str. 30.

⁴¹ Ibid, str. 55.

⁴² U pojedinim poglavljima *Tao Te Ching*-a pojavljuje se pojam „bezdana”, odnosno praznine (doslovan prevod je „dolina” i „duh”) (Ibid, 47) . U početku, pojam se odnosio na prazan prostor između dve planine, da bi kasnije promenio značenje u sam život, sagledan kroz dejstvo duha. Ovim postupkom iskazuje se izvestan paradoks, jer se „bezdan”, odnosno „praznina” skoro izjednačava sa materijom, ali u kontekstu „nevidljive, čiste mogućnosti postojanja” (Ibid). „Duh” diktira stvaranje forme, dok je dolina u tekstovima poistovećena sa ženom, jer je božanstvo zemlje ženskog roda: „Duh doline nikada ne umire./Nazvan je „ženom”./Kapija tajnovitog ženstva/nazvana je „koren Neba i Zemlje”./Neometen, kao da večno odoleva/i deluje bez upinjanja.” Ce, Lao. *Tao Te Ding, knjiga smisla i života*, priredio Rihard Vilhelm. Beograd: Babun, 2009, str. 47.

⁴³ Paskvaloto, Đandorđo. *Estetika praznine*. Beograd: Clio, 2007.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Žižek, Slavoj. *Znak, označitelj, pismo*. Beograd: Mladost, 1976.

janga u taoističkom simbolu taiditu⁴⁷ (taijitu). *Jin* i *jang* se uvek razmatraju dijalektički i ne mogu se razdvojiti – neprekidno se smenjuju određujući pokret i dinamiku sveta. Forme elemenata u simbolu su međusobno jednake, odnosno simetrične, dok su u kolorističkom smislu suprotstavljeni. U svakom elementu se nalazi deo drugog elementa, što se tumači prisustvom svetlosti u tami i tame u svetlosti: praznina je deo punoće isto kao što se punoća nalazi u praznini. *Jin* i *jang* u simbolu nisu prikazani statično, već u kružnom pokretu, stremeći međusobnom smenjivanju. Uslov prelaska jedne forme u drugu je prisustvo delića jednog elementa u drugom.

Vladimir Jankelevič (Vladimir Jankelevich) smatra da tišina „preokreće svakidašnji odnos punog i praznog”,⁴⁸ odnosno, tišina, muk „nije oslabljeno bivstvovanje, degradiranje ili proređivanje zvuka, pozitivno ili negativno obeležje zvučne sredine, ali on ne predstavlja ni obrnuti vid jednog pozitiviteta”.⁴⁹ Slično premisama taoizma, Jankelevič tišinu istražuje u sadejstvu sa punoćom: „muk na svoj način predstavlja punoću i (...) prenosioca nečeg drugog; ispod banalne i užurbane punoće svakidašnjeg života, on nam otkriva gušću punoću, punoću koja nadahnjuje, koja je ispunjena nečin drugim, u kojoj obitavaju drugi glasovi”.⁵⁰ Tišina daje mogućnost da se čuju „drugi glasovi”, kao što i praznina na Dalekom istoku upućuje na buduću potencijalnost i punoću. Prazninu u obliku dualizma punog i praznog, *jina* i *janga* i para suprotnosti, Lao Ce prenosi na viđenje svih stvari. Svaki predmet, pojam ili pojava ima svoje vrline ili mane koje je neophodno istovremeno primetiti da bi se uspostavila ravnoteža.⁵¹

U taoizmu, telo je struktuirano kao prostor u kome se razvijaju različiti procesi i transformacije koje je neophodno postaviti u ravnotežu. Takođe, ono se konstituiše i u širem društvenom kontekstu, jer sva dešavanja i promene koje nastaju u telu utiču na društvene odnose i poredak u prirodi. Poststrukturalističko telo u filozofiji Deleza i Gatarija je telo bez organa, odnosno ono koje je sjedinjeno sa anti-proizvodnjom i povezuje je sa proizvodnjom (delanje nedelanjem) kada se na njemu mogu pratiti procesi proizvodnje intenziteta, flukseva gradijenata... Delez i Gatari dele društva na šizofrena i paranoična društva tako da „dva lica

⁴⁷ U taoizmu, *tai di* ujedinjuje postojanje i nepostojanje, dok korak dalje u odnosu na taj simbol jeste *vu di* („nepočetak”), koji se prikazuje praznim krugom, a odnosi se na samu mogućnost postojanja. Ovde se može obrazovati paralela sa zen-budističkim simbolom *ensom*, koji je prikazan praznim krugom i vezuje se za potencijal i kreativnost.

⁴⁸ Jankelevič, Vladimir. *Muzika i neizrecivo*. Novi Sad: Književna zajednica Novi Sad, 1987, str. 166.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Loše je posmatrati samo jednu krajnost i jednostrano doživljavati dešavanje i procese oko sebe. Prema Lao Ceu, pozitivno je videti nešto kao dobro, kao što je i pozitivno razumeti u tom istom i ono što nije dobro.

tela bez organa jesu dakle jedno na kome se organizuju, na mikroskopskom nivou, masovni fenomen i odgovarajuće paranoično investiranje, i drugo, na submikroskopskom nivou, gde se zbivaju molekularni fenomeni i njihovo shizofrenično investiranje.”⁵² U pogledu praznine i tišine, kao i u dalekoistočnoj filozofiji, „telo bez organa nije svedok nekog izvornog ništavila, kao ni ostatak nekog izgubljenog totaliteta.”⁵³

Jedan od oblika egzistencije praznine je meditacija, prilikom koje dolazi do pročišćenja svesti fokusiranjem na disanje i zaboravljanjem svega. Na ovaj način ne poništavaju se misli, već postaju mnogo jasnije i izraženije.

Pojma praznine se javlja i u budizmu, u čijoj osnovi je dolazak do prosvetljenja, odnosno buđenja (*bodhi*), koje se ostvaruje spoznajom istine svih stvari i dešavanja i nastanka blaženog stanja *nirvane*. Nirvana (*Nibbana*, pali) u prevodu označava „prestanak”⁵⁴ (oblik tišine, praznine), što se odnosi na prestanak žudnje, patnje, neznanja i ciklusa u kome se osoba ponovo rađa. Želja prouzrokuje tugu i patnju, koje se prevazilaze nirvanom. Za razliku od dalekoistočnih premisa, u zapadnoj poststrukturalističkoj teoriji Deleza i Gatarija, želja se vezuje za želeće mašine (koje se mogu artikulirati i kao umetničko delo) i afirmisana je kao pokretačka snaga u proizvodnji („proizvođač stvarnosti”⁵⁵): „Želja je onaj skup pasivnih sinteza koje mašinski povezuju parcijalne objekte, flukseve i tela i koje funkcionišu kao proizvodne jedinice.”⁵⁶ Sa druge strane, Delez i Gatari govore da iz želje nastaju potrebe („kontraproizvodi u stvarnosti”⁵⁷) čiji je nedostatak „kontraefekat želje” („deponovan, uređen, vakuoliziran u prirodnoj i društvenoj stvarnosti”⁵⁸). Potreba je „upražnjavanje praznine”⁵⁹ kada njenim neostvarivanjem, slično kao u budizmu, nastaje transformacija želje u strah.⁶⁰

Sunyata (na sanskritu) u prevodu označava „prazninu” i „otvorenost”⁶¹ i kreira „nesušastveno i neuslovljeno svojstvo uobičajenog iskustva, svojstvo koje je istovremeno –

⁵² Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, str. 229.

⁵³ Ibid, str. 10.

⁵⁴ Krim, Kit (ur.). *Enciklopedija živih religija*. Beograd: Nolit, 1992, str. 509.

⁵⁵ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, str. 23.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid, str. 24.

⁵⁸ Ibid

⁵⁹ Ibid

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Krim, Kit (ur.). *Enciklopedija živih religija*. Beograd: Nolit, 1992, str. 692.

kada se sagleda kroz duhovne vežbe mudrosti – potpuna sloboda.”⁶² U budizmu se može doživljavati na dva načina: sloboda od sveta koji nas okružuje i sloboda za konkretno životno iskustvo. Za obe slobode, sunyata je realizacija najvišeg ispunjenja i viđenja stvari „kakve jesu”.⁶³ Erich From (Erich Fromm) u svojoj knjizi *Bekstvo od slobode*,⁶⁴ takođe razlikuje dve vrste slobode: „sloboda za” (pozitivna) i „sloboda od” (negativna) koje egzistiraju u procesu individualizacije. Rođenjem, prekidaju se prvobitne veze sa majkom (preko pupčane vrpce) i dete se nalazi u procesu konstantnog mentalnog, emotivnog i fizičkog razvoja, „stalnog jačanja i integracije, ovladavanja prirodom, jačanja moći razuma i razvijanja i solidarnosti sa drugim ljudskim bićima”⁶⁵ (pozitivna sloboda). Sa druge strane, prema Fromu, odvajanje od majke sledi i sve jači osećaj usamljenosti, nespokojsva, nesigurnosti, izdvajanja i nemoći⁶⁶ (negativna sloboda, kada nastaju mehanizmi bekstva od slobode). From pronalazi rešenje u „čovekovoju aktivnoj solidarnosti sa svim ljudima i njegovoj spontanoj delatnosti, ljubavi i radu, koji ga ponovo sjedinjuju sa svetom, ali ne na osnovu primarnih veza, već kao slobodnog i nezavisnog pojedinca”.⁶⁷ Satori je oblik blagostanja, otvorenosti i harmonije sa svim ljudima i celim svetom, odnosno psihoanalitički, forma pozitivne slobode. Budisti vide svet u vidu praznine kojom se uz meditaciju prevazilaze granice života. Posmatrati „svet kao prazninu”⁶⁸ znači opaziti ga u prostornom smislu bez granica i vremenskog kontinuiteta jer je sve postojeće nestalno i podložno promeni. Razumevanje „sveta kao praznine” ne odnosi se na odsustvo svih stvari i bića, koji nemaju „apsolutan identitet” i ne „postoje *po sebi*”⁶⁹, jer su prazni.

Praznina se izvodi praksom meditacije koju sačinjava neutralno i koncentrisano posmatranje spoljašnjih i unutrašnjih dešavanja sa bitnim aspektom stalne budnosti. Budisti ističu da u svesti nikada ne postoji potpuno odsustvo sadržaja, odnosno, praznina se odnosi na nestalnost i promenljivost svih stvari koje se ne analiziraju statički kao objekti, već kao procesi i događaji.⁷⁰ Stanje svakog elementa se poima kao pokret i fenomen koji je u prolaznoj fazi.

⁶² Ibid

⁶³ Ibid.

⁶⁴ From, Erich. *Bekstvo od slobode*. Beograd: Nolit, 1969.

⁶⁵ Ibid, str. 30.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Paskvaloto, Đandorđo. *Estetika praznine*. Beograd: Clio, 2007, str. 51.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Slično ovom stanovištu, delo tišine u zapadnoj umetnosti prelazi od dela-objekta u delo-proces.

Indijski budisti (sunnyavadini – „pobornici praznine”⁷¹), u periodu od 200. do 100. godine pre n. e., pridavali su veliku važnost „praznini svekolikog iskustva”⁷². Prema njihovom mišljenju, praznina ne ispunjava samo svakodnevne pojmove i predmete, već i pojmove iz domena religije – nirvanu i Budu. Kasnije, oko II veka n. e., ova budistička struja je prerasla u školu *madhyamika*, koja smatra da se do praznine, slobode i otvorenosti dolazi kada se napuste ideje i razmišljanja o sebi i okruženju. Shvatanje praznine menjalo se tokom razvoja budizma. U periodu oko 5. veka n. e., pojedini budisti, iako su se slagali da praznina ispunjava sve procese, težili su „pozitivnijem” viđenju iskustva i postavljali težište na „duh po sebi”,⁷³ gde je suština bila spoznaja sopstvenog duha.

U budizmu se insistira na „praznini sebe”, „odsustvu sebe”,⁷⁴ jer se kao imperativ prenosi i na sagledavanje sopstva svih drugih stvari i celog univerzuma. Demonstriranje praznine u sebi i odsustva sopstva znači razbijanje konstrukcija na unutrašnjem i spoljašnjem nivou, čime se prevazilaze sve prepreke i konflikti, dok svi elementi koji su izgubili sopstvo, odsustvom više nisu izdvojeni za sebe, već se povezuju u jednu međuzavisnu interaktivnu strukturu sa razgranatom mrežom odnosa i veza. Na ovaj način rađa se transformacija duha i tela, koji su povezani sa celim svetom. Navedena međuzavisnost je moguća jedino ako se oblici, figure ne posmatraju kao zasebni, odvojeni elementi, jer praznina ispunjava svaku formu i u njoj deluje na takav način da poništava njenu autonomnost, čime se forma prepoznaje u odnosu na druge pojavnosti materije.

Praznina se ne može identifikovati sa ništavilom pošto ne poseduje sopstvo. Razumevanje praznine odnosi se na shvatanje svih pojavnih oblika kao relativnih i praznih, uz korišćenje meditacije. „Praznina koja je iznad inherentne suštine i spoljašnjih fenomena, ali koja uključuje i jedne i druge, jeste potpuna otvorenost za sve mogućnosti, a istovremeno i najčistija mogućna manifestacija aktualnosti posebnih stvari.”⁷⁵ Praznina ne služi za eliminisanje posebnosti i univerzalnosti, već za razumevanje njihovog polazišta, usled čega

⁷¹ Krim, Kit (ur.). *Enciklopedija živih religija*. Beograd: Nolit, 1992, str. 692.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Paskvaloto, Đandordo. *Estetika praznine*. Beograd: Clio, 2007, str. 61, 62. U budizmu i taoizmu, praznina kao „odsustvo sebe” formuliše se u prostornom i vremenskom kontekstu, u kome su svi fenomeni i stvari povezani na spoljašnjem i unutrašnjem nivou stvarnosti, koja je i sama prazna, jer su njene osobine nestalnost, relativnost i prolaznost. U vremenskom kontekstu, praznina je prisutna u smislu uspostavljanja veza sadašnjosti, prošlosti i budućnosti, gde se jedan događaj u vremenu ne predočava izdvojeno, već kroz uzročno-posledičnu vezu tri ose koje čine uticaji sadašnjih, prošlih i budućih dešavanja u beskonačnom protoku vremena. Vreme i prostor su relativni, prolazni i nestalni, a u isto vreme i beskonačni parametri.

⁷⁵ Krim, Kit (ur.). *Enciklopedija živih religija*. Beograd: Nolit, 1992, str. 692.

ove kategorije nestaju.⁷⁶

Praznina na Dalekom istoku korespondira tišini pojedinih hrišćanskih redova (kartuzijanaca), u čijem je protokolu prepuštanje i životu u tišini kao načinu (pored posta, molitve i samoće) približavanja Bogu. U nemačkom mistizmu, majstor Ekhart (Meister Eckhart) ističe značaj tišine: „Ništa u celokupnom stvaranju nije tako blizu Boga kao tišina.”⁷⁷ Istovremeno, tišina omogućava i pomaže čoveku da „sačuva svoj integritet.”⁷⁸

Osnova zen-budizma⁷⁹ je upoznavanje sopstvene prirode i dostizanje prosvetljenja (*satori*), stanja probuđenosti, kada je osoba svesna sveta koji je okružuje i stvarnosti. U takvom stanju blagostanja pojedinac je u potpunosti otvoren prema svetu i sa njim povezan stvaralačkim odnosom ljubavi i sreće. Ovakav vid povezanosti sa svetom, Erih From definiše pozitivnom slobodom („slobodom za”).⁸⁰

Zen-budizam se može dovesti u vezu sa teorijom otvorenog dela Umberta Eka, odnosno sa Ekovom trećom vrstom otvorenog dela – „delom u pokretu”,⁸¹ koje nije završeno i koje uživatelj konstruiše sa autorom. Zen teži apsolutnoj slobodi od svih verovanja i ograničenja, od autoriteta pa i od samog Bude (u ekovskom smislu autora). Buda ne zauzima centralno mesto, već je poistovećen sa čovekom i nalazi se svuda, u svim stvarima, jer je težište od Bude pomerenom ka individui i ličnom iskustvu. Pored otvorenosti zena, može se diskutovati i o otvorenosti samog sledbenika zena: samo potpuno otvorena osoba je u stanju da uoči istinu i doživi samospoznaju. Postoji zen priča u kojoj učitelj objašnjava učeniku koliko um treba da bude otvoren na primeru šolje sa čajem. Učitelj nastavlja da doliva čaj, iako je šolja već uveliko puna i čaj se preliva preko nje.⁸² Ovakav postupak govori da sledbenik zena mora da odbaci sve predrasude i ograničenja i ostvari prazninu u sebi kako bi bio otvoren za učenje novog.

Otvorenost se objašnjava i na primeru „umetnika življenja” jer su umetnost, život i

⁷⁶ „Shvatiti sve kao prolazno znači pojmiti da bivanje zavisi i od bića i od nebića i da saznavanje i sloboda od saznavanja mogu delovati na putu do prosvetljenja.” Ibid, str. 693.

⁷⁷ Ekhart, Maeister. <http://www.unityofgainesville.org/meister-ekhart-silence>, Pristupljeno 4. jula 2014.

⁷⁸ Ekhart, Maeister. <http://mlquotes.com/authors/meistereckhart/best/> Pristupljeno 4. jula 2014.

⁷⁹ Japanski zen može se posmatrati kao spoj tri kulture: japanske, kineske i indijske, odnosno zen je „tipična japanska tvorevina koja reflektuje indijski misticizam, taoističku ljubav prema prirodi i spontanost i čvrsti pragmatizam konfučijanske misli.” (Višnjjić, Sonja. *Samuraji, ratnička klasa Japana*. Beograd: Odin, 2003, str. 85).

⁸⁰ From, Erih. *Bekstvo od slobode*. Beograd: Nolit, 1969, str. 30.

⁸¹ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965, str. 55.

⁸² Bajac, Vladislav (priredio). *Zen priče*. Beograd: Orbis, 1994.

zen međusobno isprepleteni. Suzuki naglašava da ne mogu svi ljudi biti umetnici (muzičari, slikari...), ali da mogu biti „umetnici življenja”. Umetniku življenja nisu potrebni instrumenti, alati ili materijali, on je sam umetnost i svaki njegov postupak je kreativan i originalan. „On ide kud mu je volja. Ponaša se kao vetar koji duva kad zaželi.”⁸³

Zen se zalaže za nesputanost i slobodu uma, svesnost i jednostavnost. Sledbenici zena na postavljenja pitanja daju veoma kratke, jednostavne i ponekad nelogične odgovore koji za mnoge zapadne kritičare zena nemaju nikakvu vezu sa pitanjem. „Kada su Džoša pitali šta je zen, rekao je sledeće: 'Danas je oblačno, pa neću da odgovorim.'”⁸⁴ Odgovor na pitanje je i ćutnja, koja nije negacija reči. Nasuprot zapadnoj intelektualnosti figurira istočnjačka intuicija i praznina, koja se recipira kao najviši stepen umetnosti, kada um dostiže stanje ne-uma i negacijom sopstvene ličnosti dodiruje nesvesno. U takvom stanju svaki mačevalac je nepobediv, odnosno u borbi neće odneti pobedu najspretniji i najjači, već ratnik koji primenjuje prazninu uma. Um samuraja bez emocija i misli postaje pobednički um jer je u stanju da pobedi protivnika. U zenu je izložena „paradoksalna logika” prema kojoj je „um” „ne-um”, a nepokretljivost označava najviši domet pokretljivosti. A ne isključuje *ne-A* već formira celinu koja nije dualna. Pobeda bez borbe je najuzvišeniji vid umetnosti mačevanja, dok je „delanjem nedelanjem” ostvarena pobeda bez namere da se pobedi.

U zen-budizmu, meditacija omogućava razumevanje stvarnosti, prostora i vremena bez ikakvih ograničenja i uticaja. U toku meditacije, bitno je zaboraviti na sopstvo i usredsrediti se isključivo na sam pokret i proces disanja, što anticipira pročišćenje i prazninu. U zen-budizmu, ovakvo stanje uma se naziva *mushin* („ne-um”)⁸⁵ kada iščezavaju sva ograničenja i pritisci, ali se ne negira svest ili um, već nastaje 'pročišćenje'.⁸⁶ Prazninu je potrebno primeniti i u svakodnevnom životu, što se postiže, pored usmeravanja pažnje na disanje, i usmeravanjem pažnje na najjednostavnije stvari i dešavanja u stvarnosti. Praznina stvorena u umu inicira opuštenost prilikom intenzivne koncentracije, dok se do krajnjeg cilja dolazi bez ikakvnog opterećivanja mislima o samom cilju jer bi takav fokus predstavljao samo smetnju.

Satori, kao forma prosvetljenja u zenu, prema Fromu, poredi se sa pojmom spoznaje u

⁸³ Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 41.

⁸⁴ Ibid, str. 42.

⁸⁵ Paskvaloto, Đandorđo. *Estetika praznine*. Beograd: Clio, 2007, str. 73.

⁸⁶ Ibid. Bitno je osloboditi se razmišljanja o krajnjem cilju – „pročišćenju”, kao i svake tenzije i proizvesti „prazninu praznine” (Ibid, 74). Praznina uma je neophodna za bilo koji oblik razmišljanja.

psihoanalizi, koja „dovodi do preobražaja nesvesnog u svest”.⁸⁷ Frojd (Sigmund Freud) zastupa stav da jedino sinteza *afektivne i intelektualne spoznaje* dovodi do preokreta u svesti. From povezuje spoznaju sa „totalnim iskustvom”⁸⁸ jer ona zaokuplja kompletnu ličnost, koja zatim vidi svet u jednom drugačijem i širem kontekstu. „Postati svestan nesvesnog i tako proširiti svoju svest znači doći u dodir sa stvarnošću (...) i sa istinom (intelektualno i osećajno). Proširiti svest znači probuditi se, podići veo, izaći iz pećine, uneti svetlo u tamu.”⁸⁹ Prosvetljenje (u zenu) i spoznaja podrazumevaju buđenje ličnosti i oblik svesti kada se dublje oseća stvarnost. Prema Fromu, satori nije vid transa ili patološko stanje, već svakodnevna forma svesti („zen je vaša svakodnevna misao”)⁹⁰ kada je „čovek sasvim usklađen sa stvarnošću izvan sebe i u sebi, stanje kada je potpuno svestan te stvarnosti i u potpunosti je poima.”⁹¹

U zen-budizmu, ćutanje i tišina su oblik komunikacije i sredstvo čovekovog izražavanja koje često koriste učitelji zena u svojoj metodologiji rada i podučavanja. Praznina se iskazuje i dijalogom (*mondo*) između učitelja i učenika, kada učitelj upućuje učeniku reč ili rečenicu (*koan*). *Koan* najčešće zbunjujuće deluje na učenika, koji gubi svako usmerenje, ali dolazi do praznine, pročišćenja i maksimuma svojih mogućnosti. Najviši stepen u *mondu* i praznini jeste odsustvo reči, tišina, ponekad samo neki pokret. *Koan* bivstvuje u svakom čoveku i potrebno je da pređe iz nesvesnog u svesno (proces spoznaje u psihoanalizi) kako bi doveo do stanja „buđenja”, u čemu pomaže učitelj zena. *Koan* često ima na prvi pogled nelogičan i besmislen prizvuk, a može označavati i dijalektičnu formu, kao u sledećem primeru: učitelj je o palici koju je imao u ruci rekao: „Ovo nije ni palica. Kako je vi zovete?”⁹² Na ovo pitanje odgovorio je jedan od boljih učenika tako što je uzeo štap, polomio ga i bacio komadiće na zemlju.

Kao oblik praznine, može se tumačiti i *enso*, koji reflektuje koncept i sveti simbol u zen-budizmu, japanskoj kaligrafiji i umetničkim delima sa religioznom tematikom. U svom izvornom značenju, reč *enso* artikuliše krug, a grafički prikazuje otvorenu ili zatvorenu formu. Otvorenost kruga se pripisuje pripadnosti nekom širem diskursu, polju i univerzumu. *Enso*, kao oblik praznine i prazan krug, vezuje se i za prosvetljenje i snagu, dok u zen-

⁸⁷ Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 236.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid, str. 242.

⁹¹ Ibid.

⁹² Suzuki, D.T i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 183.

slikarstvu prožima slobodu uma i kreativnost duha, odnosno trenutak u kome duh iskazuje izraz koji nije više moguće promeniti.⁹³

Zen, umesto teorije, težište stavlja na samu praksu, način življenja, meditaciju, pročišćenje uma i nastanak praznine, čime izražava potpuno razumevanje stvarnosti i svih uticaja koji ulaze u um. Prosvetljenje, kao krajnji cilj zen-budizma, najlakše se objašnjava doktrinom praznine, odnosno *sunyata* doktrinom. Dr D. T. Suzuki tvrdi da je za ovaj pojam veoma teško u drugom jeziku naći reč koja bi odgovarala njenom značenju i da je najbolje da se izraz koristi u svom izvornom obliku. Prema Suzukiju, nije reč o negativnom diskursu (iako označava prazninu), već „pozitivan pojam sa određenim značenjem.”⁹⁴ *Sunyata* živi u svakoj stvari, pronalazi se u celom svetu i obezbeđuje nastanak svega što nas okružuje (kao u budizmu i taoizmu). U zen-budizmu je bitno doživeti iskustvom ovo stanje umesto teorijskog konstituisanja njenog značenja. Iskustvo je posledica posebnog procesa nastanka svesti o praznini.

Zen je bio inspirativan i za mnogobrojane zapadne umetnike i naučnike koji su delovali posle Drugog svetskog rata.⁹⁵ Pojedini zapadni psihijatri i psihoanalitičari proučavaju zen, nalaze zajedničke odrednice zena i psihoanalize i primenjuju tako stečena saznanja u terapiji pacijenata. Slikar Džekson Polok (Jackson Pollock), kao i drugi pripadnici *action painting*-a, izvodi akciju prosipanja boje po platnu kako bi dobio spontani efekat i operaciju slučaja i stvarao poput prirode. Ed Rajnhart (Adolph Frederick – „Ad” Reinhardt) pod delovanjem zena slika monohromatske crne slike, dok Džon Kejdž uvodi metode operacija slučaja, neodređenosti i neintencionalnosti u sve aspekte svog života: muziku, filozofske spise, predavanja, poeziju, ponašanje i konstituiše teoriju tišine.

Zen se zalaže za neograničenost mogućnosti, a sve što je konačno zen doživljava kao beskonačno, dok je vreme večno u svakom trenutku i čovek ima beskrajnu slobodu, jer je sloboda sam zen. Svojom *sunyata* doktrinom, zen je ostvario veliki uticaj u svim segmentima japanskog života i umetnosti. Uticao je na razvoj haiku poezije, No-teatra, sumi-e slikarstva,

⁹³ Smatra se da crtanje *ensa* pokazuje istinsku prirodu i ličnost umetnika i da pravi *enso* može nacrtati samo neko ko je dostigao određeni stepen spiritualnog razvoja.

⁹⁴ Suzuki, D.T i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 69.

⁹⁵ U Americi sredinom 20.veka deluju dve vrste zena: square-zen i beat-zen. Square-zen je ortodokсни zen-budizam, čiji pripadnici disciplinovano pohađaju kurseve japanskih zen-učitelja i meditiraju. Beat-zen, odnosno, *beat* generacija pesnika se suprotstavlja postojećem redu, ali bez zahteva za njegovom izmenom, već sa zalaganjem za „subjektivni doživljaj života.” Pesnici nove američke poezije (Džek Keruak, (Jack Kerouac), Alen Ginzberg (Allen Ginsberg) i dr.) po principima zena zapisuju sve što u datom trenutku pomisle.

čajnu ceremoniju, a prihvatili su ga i samuraji, ratnička klasa Japana. Suzuki konstatuje da je u osnovi tradicije Dalekog istoka ćutnja, dok na Zapadu dominira verbalnost. Istočnjačka ćutnja ne znači odsustvo reči, jer ponekad govori i mnogo više od reči. Zapad ima tendenciju materijalizacije reči koja je, prema Suzukiju, previše istaknuta u zapadnoj religiji i umetnosti. Sa druge strane, „religije istoka teže ekskarnaciji, ćutanju, apsorpciji, večnom miru; tišina trešti kao grom, reč je ne-reč, telo je ne-telo; ovde i sad izjednačeni su sa prazninom (*sunyata*) i beskonačnošću.”⁹⁶

Filozofije i religije Dalekog istoka su protiv teoretizacija, uz zalaganje za praktično iskustvo, za razliku od zapadnih teorija, gde su veoma jasno i precizno određene definicije svakog pojma, što će se videti u sledećem potpoglavlju na primeru semioloških teorija. Istok misli kroz prizmu filozofije i religije, a Zapad u okvirima definicije i teksta. Svaki pojam na Istoku se sagledava kroz dualnost značenja pojma, jer u sebi sadrži i svoju negaciju. Istočne i zapadne teorije, imaju svoje sličnosti i razlike, ali njihovi stavovi se najviše podudaraju u konceptu praznine i tišine, koja nikada nije oblik negacije, odsustva, ništavila, već pozitivan diskurs, prepun mogućnosti i budućih znanja, odnosno znak koji se konstruiše u odnosu na sebi suprotan znak (prisustvo), što će biti objašnjeno u narednim potpoglavljima.

⁹⁶ Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 35.

2.2. TIŠINA: ZNAK I OTVORENO DELO

Tišina je transdisciplinarni i transmedijalan znak koji prevazilazi granice različitih medija i umetnosti, a zbog apstraktnosti samog pojma ne može se precizno uvek utvrditi označeno i označitelj. Tišina u delima umetnosti referiše i na odsustvo, tako da odsustvo označitelja u tom kontekstu i dalje omogućava posmatranje tišine kao znaka zbog prisustva drugih označitelja i budućih potencijalnosti.

Ferdinand de Saussure (Ferdinand de Saussure) zalaže se za dualnu strukturu znaka kao celine koju čine *označitelj* i *označeno*, ravnopravni segmenti znaka, gde je *označitelj* materijalni nosilac znaka, dok se *označeno* odnosi na pojam, koncept.⁹⁷ Odnos označitelja i označenog je proizvoljan, „nemotivisan”, jer u stvarnosti ne formiraju prirodne konekcije. Saussure je grafički prikazao njihov odnos kao *O-će/O-no* (skraćenica od označitelj/označeno)⁹⁸. Razlomačka crta u Saussurovom modelu pokazuje da označeno u izvesnom smislu dolazi iza označitelja, odnosno da se preko označitelja dolazi do označenog. Semioza je proces stvaranja značenja znaka koji oscilira između označenog i označitelja. U Kejdžovoj teoriji tišine, označitelj je materijalni nosilac znaka tišine, to jest bilo koji šum ili zvuk ambijenta, dok je označeno Kejdžov koncept neintencionalnosti i neodređenosti dela tišine. Kod Mortona Feldmana, označeno je koncept slikarske estetike koju primenjuje u svom komponovanju, dok su označitelji grafička partitura i tonovi u tihoj dinamici, odnosno njihova „uronjenost” u tišinu u sporom pokretu.

U filmu *Neverwas* (reditelj Džoša Majkl Stern (Joshua Michael Stern)) iz 2005. godine, tišina je znak zamišljenog sveta Gejbrijela Finča (Gabriel Finch), pacijenta u bolnici Milvud (Milwood), u kojoj povremeno boravi poslednjih četrdeset godina. Na osnovu njegovih priča, pisac i njegov prijatelj, T. L. Tomson (T. L. Thomson), takođe bivši pacijent Milvuda, objavljuje knjigu za decu *Neverwas*. Glavni junak knjige, dečak-heroj Zakari Smol

⁹⁷ Pogledati više u Saussure, Ferdinand de. *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit, 1977.

⁹⁸ U originalu je Sa/Se.

(Zackary Small) dolazi u zemlju *Neverwas* da iz tamnice spase kralja od zlog čarobnaka kako bi mogao da odbrani kraljevstvo od napada. Prema proročanstvu iz knjige, dečak zaista dolazi mnogo godina kasnije na poziciju psihijatra u Milvudu da bi se suočio sa svojim strahovima iz detinjstva vezanim za tragičnu sudbinu svog oca. Tišina se odnosi i na odsustvo i odbijanje razgovora Finča sa svim psihijatrima iz Milvuda, osim sa Zakarijem, koga doživljava kao svog spasioca.

U filmu, znak tišine prati se na više nivoa: 1) *Neverwas* kao zamišljeni svet koji je vidljiv samo Finču, 2) označiteljski, kao knjiga za decu *Neverwas* koju je objavio T. L. Tomson i koju Finč doživljava kao proročastvo, 3) stvarni svet, u kome se prepliće Zakarijeva prošlost i sećanje na oca sa sadašnjim trenutkom, kada on ponovo dolazi u bolnicu, ali u funkciji psihijatra. Tri navedena nivoa teksta mogu se uporediti sa Lakanovim (Jacques Lacan) modelom („odnosno fundamentalnim klasifikacionim sistemom oko koga se cela (Lakanova) teorija okreće”)⁹⁹ koji čine realno, imaginarno i simbolično. „Onaj ko traži istinu našao bi da su imaginarno, simbolično i realno nesveto trojstvo čiji članovi se lako mogu nazvati Prevara, Odsustvo i Nemogućnost”.¹⁰⁰ Semiološki, na kraju filma, javlja se promena u artikulisanju znaka tišine i navedenih nivoa teksta koji se poistovećuju i stapaju u jedan tekst, kada glavni junak, dr Zakari Rajli (Zackary Riley), saznaje da su mesta i događaji iz knjige i Finčovih priča stvarni.¹⁰¹

Prema Rolanu Bartu, semiologija¹⁰² je nauka čiji je predmet „svaki sistem znakova, nezavisno od njegove supstance i njegovih granica: slike, gestovi, melodični zvuci, predmeti, kao i kompleksi ovih supstanci koje nalazimo u obredima, u pravilima vladanja, ili u spektaklima, predstavljaju ako ne 'jezik', ono bar sisteme značenja.”¹⁰³ Kod Barta, znak se sastoji iz označitelja i označenog koji su povezani tvorbom značenja. Označeni određuje mentalnu sliku, koncept, dok je označitelj *sadržaj* i posrednik, koji se prenosi putem materije.

⁹⁹ Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1996, str. 130.

¹⁰⁰ Bowie, Malcolm. *Lacan*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991, str. 112.

¹⁰¹ U filmu, naznake i punktumi o stvarnom postojanju *Neverwas-a* javili su se i ranije, u obliku crno-belih fotografija (iz Finčovih beležaka) koje su prikazivale stvarne objekte: zamak i skulpturu viteza.

¹⁰² U literaturi i teoriji ističu se različite definicije i tumačenja semiologije i semiotike i neretko se ova dva termina koriste i kao sinonimi. U savremenim tumačenjima, semiotika je „formalna nauka o znaku i značenju lingvističkog i izvanlingvističkog porekla, a semiologija se definiše kao nauka koja proučava nastajanje, prenošenje i transformaciju znakova i značenja lingvističkog i izvanlingvističkog porekla u društvenom životu.” Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005, str. 554.

Smatra se da je definiciju semiotike u modernom kontekstu dao američki filozof Čarls Sanders Pirs (Charles Sanders Pierce). Semiotika predstavlja osnovu za izučavanje svih ostalih oblasti, dok je znak definisan kao nešto što se posmatra u odnosu na nešto drugo. Za razliku od dualne strukture znaka kod Sosira, Pirs prezentuje trodelnu strukturu znaka, u okviru koje razlikuje: ikonički znak, indeksni znak i simbol.

¹⁰³ Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit, 1979.

Na primeru tišine kod Kazimira Maljeviča, označitelj je emancipovan formom belog kvadrata na beloj podlozi,¹⁰⁴ dok je označeno sam koncept belog: apsolutna čistota, beskonačnost i bespredmetnost. Znak tišine u Maljevičevom delu prevazilazi granice umetnosti i tišina se konceptualno primenjuje i u njegovim razmatranjima budućeg novog naroda, nove zemlje i načina života. Maljevičev beli kvadrat je znak čistog delovanja, crni kvadrat je znak ekonomije, dok je crveni kvadrat znak revolucije.

Bart govori da znak na kraju ne treba zastupati iz ugla njegovih konstitutivnih elemenata, već iz perspektive njegove „okoline”, što upućuje na pojam *vrednosti*.¹⁰⁵ Vrednost je povezana sa jezikom i usmerava ga ka ekonomiji: kao što u ekonomiji postoji razmena i poređenje različitih i istorodnih elemenata, Bart izjavljuje da i misao može zameniti neku reč i da se jedna reč može porediti sa drugom.

Ikonički znak poseduje sličnost sa objektom i imitira objekat koji se označava. Primeri indeksnog znaka su: portret u klasičnom slikarstvu (zbog vizuelne sličnosti sa osobom koju prezentuje), Maljevičeve bele slike, partitura za 4'33" (1952) Džona Kejdža kao ikonički znak za tišinu (zbog vizuelne povezanosti sa prazninom i *Belim slikama* (*White paintings*, 1951) Roberta Raušenberga i praznim poljima u Kejdžovim tekstovima koje komponuje kao muziku. Kod indeksnog znaka, označitelj se nalazi u „direktnoj” vezi (uzročnoj ili fizičkoj) sa označenim, tako da indeksni znaci mogu biti različiti merni instrumenti (termometar,¹⁰⁶ sat), medicinski simptomi (bol, puls), znaci iz prirode (grom, dim...). Indeksi znak je 4' 33" kod Kejdža kao direktni vremenski pokazatelj, jer uzročno označava trajanje tišine, što je u konekciji sa odnosom trajanja/vremena i tišine. Benjamin Buhloh (Benjamin Buchloh) zalaže se za indeksni status znaka kada su u pitanju Rodčenkove crne slike u kojima se produkuje stremljenje ka identifikaciji označenog sa označiteljem. Slikarstvo deluje kroz označitelje koji sami referišu na svoje značenje. U filmu *Neobičan slučaj Bendžamina Batona* (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008) reditelja Dejvida Finčera (David Fincher), indeksni znak za tišinu je sat koji pokazuje vreme unazad, jer je konstruisan sa željom da se vrati prošlo vreme i sa njim svi mladi ljudi koji su zauvek izgubljeni u ratovima. Glavni junak ovog filma je vreme (i njegovo kretanje unazad)

¹⁰⁴ Reč je o Maljevičevoj slici *Beli kvadrat na belom* iz 1918. godine.

¹⁰⁵ Pojam vrednosti se javlja ranije kod Sosira.

¹⁰⁶ Pirs je rekao da pojedini znaci mogu na različite načine da se tumače: tako je termometar primer i za indeks i za metaforičku ikonu. Johansen navodi fotografiju kao primer za sva tri znaka: ikonu, indeks i simbol. (Johansen, Jorgen Dines. „The Distinction between Icon, Index, and Symbol in the Study of Literature”. Herzfeld M, Melazzo L (eds.) *Semiotic Theory and Practise*. Berlin: Walter de Gruyter, 1988).

materijalizovano u liku Bendžamina Batona, koji je rođen star i analogno kretanju starog sata, podmlađuje se vremenom pred posmatračima. Batonovom smrću, stari sat nestaje i zamenjuje se preciznim digitalnim satom uz najavljuvanje novog doba, novog poretka i savremenih digitalnih tehnologija. Tišina je težnja za povratkom prošlog i izgubljenog, tako da se paralelno mogu pratiti dve ose: realna trajektorija sadašnjeg ka budućem i istovremena imaginarna osa sadašnjeg ka prošlom. Uvođenje novog indeksnog znaka – digitalnog sata na kraju filma predstavlja pobedu budućeg i zaključak da se izgubljeno vreme ne može nikad vratiti.

Simbol je arbitraran i značenje kod njega formulišu određene konvencije i dogovori, a za razliku od ikoničkog i indeksnog znaka, zahteva prisustvo čitača ili interpretatora. Najčešći primeri simbola u literaturi su jezik, reči, fraze, teorije... U filmu *Klavir (Piano, 1993)* rediteljke Džejn Kempion (Jane Campion), simbol tišine je jezik znakova neme pijanistkinje Ade (Ada) koji je ona sama osmislila i koji jedino razume njena ćerka – medijator u odnosu sa drugim ljudima. Nemost kao odsustvo reči i tišina zamenjeni su drugim potencijalima i označiteljima koji su Adini načini komunikacije sa svetom: klavirom, njenom muzikom, sistemom znakova, nemom klavijaturom nacrtanom na stolu (u nedostatku klavira) kao oblikom označitelja tišine.

U semiološkoj literaturi, često se spominje podela na dve osnovne struje: prva se oslanja na Pirsovu teoriju, a druga na Sosirovu teoriju znaka. Prvu struju čine Pirsova trijadna struktura znaka i četvorodelna struktura znaka Čarlsa Morisa (Charles Morris),¹⁰⁷ dok se u drugoj struji (od Sosira do strukturalista) kao dominantno mišljenje pojavljuje dualna struktura znaka. Sa druge strane, podela se može izvršiti i na I semiologiju (od Pirsra do Sosira i početak rada Rolana Barta), u okviru koje se insistira na strukturi znaka, i II semiologiju (Sosir, Altiser (Louis Althusser), Bart...) u kojoj se sagledava kakvo dejstvo ima znak na recipijenta.

Semiološki, tišina je konstitutivni element stvaralaštva i delovanja umetničke grupe *Gorgona*,¹⁰⁸ aktivne u periodu od 1959. do 1966. godine u Zagrebu. Nena Dimitrijević

¹⁰⁷ U semiologiji Čarlsa Morisa postoje četiri segmenta znaka: nosilac znaka, designatum (zastupnik znaka), interpretator (učesnik, subjekt u procesu sa znakovima), interpretant (delovanje na interpretatora).

¹⁰⁸ Članovi grupe bili su slikari Josip Vaništa, Julije Knifer, Marijan Jevšovar, Đuro Seder, skulptor Ivan Kožarić, arhitekta Miljenko Horvat, istoričari i teoretičari umetnosti Matko Meštrović, Radoslav Putar, Dimitrije Bašičević Mangelos.

analizira Gorgonu kao „proces traženja duhovne i intelektualne slobode”,¹⁰⁹ jer Gorgona nije bila tradicionalna umetnička grupa, već oblik neformalnog zatvorenog društva koje je pravilo konekcije umetničkog i privatnog, odnosno svakodnevnog putem druženja, komunikacija, šetnji... U domenu označenog, tišina figurira kroz gorgonski koncept i estetiku „apsurda, praznine, monotonije kao estetskih kategorija, sklonosti nihilizmu, metafizičke ironije”,¹¹⁰ crnog humora i težnje za odsutnošću, transcendencijom i nevidljivim. Primer tišine je konstituisanje anti-slike koja se označiteljski prati kroz monohromatsko slikarstvo (*Bijela Površina*, 1960–1961, Jevšovar), redukciju i monotoniju znaka (Kniferovi meandri) i konceptualizaciju slike uz kretanje označitelja ka označenom (*Slika*, 1964, Vaništa), gde je umesto vizuelnog teksta napisano objašnjenje slike: „Vodoravni format platna. Širina 180cm, visina 140cm. Cijela površina bijela. Sredinom platna vodoravno teče srebrna linija (širina 180cm, visina 3cm).”¹¹¹

Časopis *Gorgona* je vid tišine i anti-časopisa jer njegova uloga nije bila informativna, već umetnička. U periodu od 1961. do 1966. publikovano je jedanaest brojeva časopisa. U kontekstu praznine, odsustva i estetike tajnog i nevidljivog, prvobitna ideja Mangelosa (koja nije ostvarena) bila je da za svoj broj časopisa ne objavi izdanje, odnosno da se preskoči jedan broj časopisa čime bi tišina bila mapirana odustvom označitelja. U prvom broju, jedna fotografija (čiji je *studium* monotonost police u praznom izlogu) izložena je na svim stranama časopisa, dok je sledeći broj¹¹², povezan svojim stranicama u obliku kruga kako bi nagovestio beskrajno protezanje meandra kao znaka.

Sagledavajući Sosirov obrazac lingvističkog znaka (O-će/O-no), Žak Lakan je znak prikazao kao O/o, gde crta između označitelja i označenog ima funkciju pregrade i poseduje sopstvenu vrednost koja se ogleda u „potiskivanju označenog.”¹¹³ Za razliku od Sosirovog prikaza, u kome su označitelj i označeno ravnopravni elementi znaka, Lakanova teorija je bazirana na dominaciji označitelja nad označenim, koji stvaranjem značenja ulazi u polje označenog. Jedna od Lakanovih definicija označitelja jeste da označitelj predstavlja falus, ali ne u biološkom kontekstu, već kao simbol dominacije i moći. Lakan zapaža kretanje znaka ka

¹⁰⁹ Dimitrijević, Nena. „Gorgona – umjetnost kao način postojanja” u *Gorgona*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977, n.n. prema Šuvaković, Miško. *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umjetnosti Vojvodine, 2007, str. 79.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid, str. 80.

¹¹² Urednik ovog broja je Julije Knifer.

¹¹³ Prema Rolanu Bartu. Pogledati u Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit, 1979, str. 314.

označitelju, odnosno „od znaka postaje označitelj, moment kome je oduzet smisao, čista materijalnost, neutralna tačka koja se otvara primanju različitih smislova.”¹¹⁴ Druga bitna definicija označitelja kod Lakana je da je označitelj „ono što predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj”,¹¹⁵ pri čemu je subjekt određen označiteljskim poretkom, odnosno nije sam po sebi nosilac ili izvor. Poredak označitelja konstruiše nesvesno, koje ima strukturu jezika i funkcioniše kao jezik.

Svojom teorijom, Lakan je izvršio značajan uticaj na veliki broj autora, od kojih bih izdvojila Slavoj Žižeka, zbog njegovog razmatranja problematike odsustva, koja je bitna za ovaj rad. Žižek utvrđuje da „jezik kao strukturalni 'sistem' obuhvata celinu pozitivnih i negativnih, 'plus' i 'minus veličina,’”¹¹⁶ odnosno jezik je „celina onoga što jeste i onoga što nije, jer to što on nije, isto tako je njegov *specifički* nedostatak.”¹¹⁷ Odsustvo i prisustvo se nalaze na istom nivou u označitelju i formiraju dijadu označitelja. U paradigmatskom sistemu, uloga označitelja je pozitivna, jer svi članovi tog sistema (prisutni i odsutni) formiraju svoj identitet u razlici prema drugim članovima, to jest istovetnost članova vodi razlici spram drugih članova, čime prisustvo gubi važnost u odnosu na odsustvo. Tišina kao znak odsustva, odustajanja i praznine prisutna je u dokumentarnom filmu *Pet umetnika i Gorgona*, rediteljke Dunje Blažević iz 1986. godine. Problematiku odsustva kritički demonstrira Vaništa svojim nepojavljivanjem u filmu, zamenjući svoje prisustvo označiteljem prazne stolice – u obliku fotografije, dok Dunja Blažević izgovara njegove odgovore, ispisane na ekranu. Odsustvo ima veći intenzitet od prisutnog uz naglašavanje misterioznog i tajnog elementa koji je zajednički članovima grupe *Gorgona*.

Koncept negacije i odsustva (u polju označenog znaka tišine) u delu Eda Rajnharta se ogleda i kroz upotrebu crne boje (odnosno ne-boje) koja je mat i onemogućava prisustvo svetlosti i sjaja. Crna boja je naslikana ujednačeno i bez razlika u fakturi tako da rad četkom nije vidljiv, čime tehnika slikanja ne dozvoljava materijalno viđenje površine i refleksiju okruženja. Osnovna norma umetnosti prema Rajnhartu je njena čistoća, ostvarena redukcijom i odsustvom nepotrebnih elemenata. Iako određuje sliku kao jedinstvenu celinu koja treba da bude oslobođena suvišnog, ipak ne razvija potpunu monohromiju kao Rodčenko. Upravo nepotpuna monohromija kao označitelj tišine zahteva od posmatrača složeniju percepciju,

¹¹⁴ Šuvaković Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005, str. 558.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Žižek, Slavoj. *Znak, označitelj, pismo*. Beograd: Mladost, 1976, str. 8.

¹¹⁷ Ibid.

jedno duže i dublje posmatranje kako bi se uočile nijanse u tonu na površini i ocrtavanje forme koja stremi utapanju u celinu. Zanimljivo je da u Rajnhartovim delima, pored redukcije i odsustva u pogledu slikarskog pribora i tehnike, egzistiraju i pravila vezana za zvuk, odnosno šum i da na izvestan način uvodi i ističe tišinu tokom samog procesa slikanja.

Žižek definiše označitelj kao „raskršće diferencijalnih poteza”,¹¹⁸ koji ga istovremeno spajaju i odvajaju od drugih označitelja, pri čemu je polje označitelja „polje čiste diferencijalnosti”,¹¹⁹ *Drugo Mesto*. Polazeći od Sosirovog (O/O) i Lakanovog (O/o) modela, Žižek prikazuje algoritam na sledeći način: A/a, gde je veliko A (Autre – Drugi) poredak označitelja determinisano kroz razliku u odnosu na objekat želje, malo a.¹²⁰ Označitelj je arbitran jer nema „oslon u Stvari samoj, zato što – kao diferencijalan – artikuliše takvu želju koja je postavljena u bezdan, kojoj je zauvek uskraćen njen 'pravi objekt'”,¹²¹ dok je rad označitelja primetan u praznim mestima i rupama astrukturalnog sistema.

Problematiku odsustva Žižek objašnjava na primeru *Imena-Oca* u kome Otac u svom odsustvu uspostavlja Zakon i svoje ime. Njegova reč se poštuje i dobija svoj značaj kada njega nema,¹²² jer *Ime-Oca* u odsustvu ima veći intenzitet od „realnog” oca. Otac u realnosti uspostavlja Zakon jedino upotrebom reči, ali nikako fizičkom prisilom. Paradoksalno, Zakon ne obuhvata zabranu, jer pokazuje da subjekt ne teži ispunjenju želje, već upravo njenoj neispunjenosti.

Posmatrano kroz fenomenološku prizmu, svest o značaju neke stvari se manifestuje tek kada je izgubimo, jer tada možemo u potpunosti da spoznamo suštinu te stvari. Sa druge strane, imamo isti paradoks u suprotnoj situaciji: vrednost objekta nestaje kada nam on postane dostupan. Odsustvo je snažnije od prisustva, što se dokazuje i na primeru filma: iznenadna tišina kao efekat naglog preokreta dramske radnje ostavlja veći utisak od izuzetno jakog tona. U muzici, zahtevom za potpunom tišinom publika stiće svest o zvukovima ambijenta. Uklanjanjem tradicionalnih zvukova, fiksira se sama suština zvuka i sve što nas okružuje.

Prema Žižeku, odsustvo je prazno mesto, „belina” koja zajedno sa punim poljima

¹¹⁸ Ibid, str. 20.

¹¹⁹ Ibid, str. 28.

¹²⁰ Pogledati Ibid, str. 33.

¹²¹ Ibid, str. 34.

¹²² Žižek se u ovim razmatranjima poziva na slične pristupe kod Frojda.

formira „celinu”.¹²³ Popunjavanje praznih polja dovelo bi do rušenja samog polja, jer belina, praznina, upravo kao prazno mesto ispunjava „polje svog nastupa”. Tišina, u vidu praznine u potpunosti je neophodna kao sastavni deo muzike, jer između ostalih funkcija omogućava „disanje” muzičkog materijala, odvajanje manjih i veći celina, naglašavanje tačaka kulminacije, artikulaciju...

Žižek u definiciji označitelja ima polazište u Lakanovoj definiciji: „označitelj reprezentuje subjekt za drugog označitelja: *tražiš me jer si me već našao.*”¹²⁴ Drugi označitelj je odgovor koji je prethodno pronađen i koji utiče na subjekta da krene u potragu za njim, odnosno, on je 'čist' označitelj, uvek uskraćeni označitelj same razlike.”¹²⁵

Ed Rajnhart u slikarstvu daje veći značaj odsustvu u odnosu na prisustvo, tako da smatra da je u definisanju slike neophodno reći šta ona ne predstavlja i o svojim slikama govori u sledećem kontekstu: u pitanju je „bespredmetna, bezvremena, besprostorna, nepromenjiva, bezodnosna, bezinteresna slika – predmet koji je samosvestan, idealan, transcendentan, svestan ničeg drugog osim umetnosti.” Rajnhartova sentencija vezana za redukciju („less is more”),¹²⁶ može se povezati sa postavljanjem težišta na odsustvo. U ovom kontekstu, Rajnhart se zalaže za pristup prema kome slika ne treba da ima mnogo detalja, jer to utiče na „čistoću slike”.

Odsustvo odgovora jeste vrsta odgovora: u primeru pacijenta i analitičara, ćutanje analitičara ukazuje na oblik odgovora i poruke. Pacijent dolazi kod analitičara (subjekta koji poseduje medicinsko znanje), iako već ima odgovor na svoje pitanje.

Na samom kraju, označitelj zauzima mesto subjekta i pošto ne poseduje drugo mesto, on je „tek rupa/praznina svagdašnje mogućnosti 'označitelja – više, nadolazeće bivše' koje je nastupom svakog 'pozitivnog' označitelja već zgrušano/izdato, drugim rečima – želja.”¹²⁷

Žižekova teorija, kao i drugi semiotički pristupi biće primenjeni u sledećem poglavlju („Tišina kao fenomen u savremenoj umetnosti”) u analizi konkretnih primera iz savremene umetnosti. Mnogostrukost tišine upućuje i na mnogostrukost i beskonačnost označitelja, imajući u vidu da se tišina širi u prostoru i vremenu i da može biti bilo koji ton, šum, slika

¹²³ Žižek, Slavoj. *Znak, označitelj, pismo*. Beograd: Mladost, 1976.

¹²⁴ Ibid, str. 71.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Rose, Barbara. *Art as art. The Selected writings of Ad Reinhardt*. New York: The Viking Press, 1975, str. 204.

¹²⁷ Ibid, str. 77.

koji su u svakoj interpretaciji različiti, dok se sama slika (kao paradigma svetlosti i senke) menja u zavisnosti od doba dana i pozicije posmatrača. Navedene osobine dela tišine ukazuju na mogućnost percepcije tišine kao otvorenog dela, o čemu će biti reči u narednom potpoglavlju.

2.2.1. TIŠINA KAO OTVORENO DELO

Pojam otvorenog dela ustanovljava nov koncept umetničkog dela, u čijem stvaranju i uobličavanju učestvuje i interpretator i posmatrač, tako da se dela tišine (Kejdz, Satija (Erik Satie), Raušenberga, Maljeviča...) iz tog aspekta određuju kao otvorena.

Umberto Eko je prvi konstituisao teoriju otvorenog dela i izložio je na XII internacionalnom kongresu za filozofiju u Veneciji 1958. godine,¹²⁸ dok je u knjizi *Otvoreno delo*¹²⁹ (*Opera Aperta*) iz 1962. godine objasnio svoju teoriju na primeru kompozicija Štokhauzena, Buleza (Boulez), Beria (Berio), Pusera (Poussera), zatim u estetici enformela, otvorene forme televizije, zen-budizma i romana Džejsma Džojsa (James Joyces). Tema Ekovih razmatranja je „reakcija umetnosti i umetnika pred izazivanjem Slučaja, Neodređenog, Verovatnog, Dvosmislenog, Plurivalentnog”¹³⁰ koja se nalazi u komunikaciji sa naučnim disciplinama (psihologijom, logikom, fizikom, matematikom, biologijom) i „novim epistemološkim vidikom koji su te nauke otvorile.”¹³¹

U idejnom smislu, karakteristika savremene umetnosti je Nered sagledan u kreativnom i pozitivnom kontekstu. Dvosmislenost, neodređenost i slučajnost kao elementi savremene umetnosti pronalaze način na koji se manifestuju kao pozitivne vrednosti. Džon Kejdz uvodi metode operacije slučaja, neintencionalnosti i neodređenosti u svom delu tišine, umetničkom stvaralaštvu, filozofiji, na predavanjima i javnim nastupima kao i u celokupnom ponašanju i delovanju. Kako bi stvarao kao što stvara priroda i u cilju postizanja neintencionalnosti, Kejdz koristi različite tehnike operacija slučaja: bacanje kockica, Ji-Đing,¹³² kartu neba (*Atlas Eclipticalis*, 1961, 1962), tarot karte (4' 33"), posmatranje imperfekcija na papiru (*Varijacije I, II, III, VI*, 1958–1967), korišćenje Roršahovih

¹²⁸ Na kongresu, naziv Ekove teze je bio *Problem otvorenog dela (Il problema dell' opera aperta)*.

¹²⁹ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965.

¹³⁰ Ibid, str. 14.

¹³¹ Ibid.

¹³² Metod *I-Ching*-a je jedan od najčešće upotrebljivanih metoda operacije slučaja u Kejdzovom delu. U pitanju je složen metod dobijanja heksagrama i njihovog tumačenja u *Kineskoj knjizi promena* za artikulaciju materijala u muzičkim kompozicijama, tekstovima, slikama i instalacijama. Ji-Đing se koristi u delu *Muzika promena* (1951), koje je neodređeno u odnosu na kompoziciju zbog upotrebe slučaja, ali je određeno u odnosu na izvođenje jer su svi parametri muzike veoma precizno obeleženi. Princip *I-Ching*-a se javlja i u stvaranju asintaktičnog teksta *Mureau* (1971).

(Rorschach) mrlja,¹³³ kompjutera (*HPSCHG*, 1969). Kejdž komponuje neodređena dela u odnosu na kompoziciju i izvođenje (neodređenost trajanja, odabir materijala, grafička partitura, izbor instrumenta ili potpuna neodređenost u „tihom komadu” *0' 00"*), čime se zalaže za otvorenost dela uz insistiranje na značaju izvođača. Osnovna ideja „tihog komada”¹³⁴ je neintencionalnost (način stvaranja koji je nezavisan od volje kompozitora) jer „osnovno značenje tišine je napuštanje intencije”.¹³⁵ Tišina ne referiše na odsustvo zvuka, već na odsustvo intencionalnog zvuka, tako da se razabira kao zvučanje ambijenta ispunjenog neintencijalnim zvucima. Ovakvo viđenje muzike i umetnosti rezultat je ekspanzije zenbudizma u savremenoj umetnosti i nalazi se u suprotnosti sa premisama tradicionalne umetnosti.

Nered savremene umetnosti se opire Redu tradicionalne umetnosti i njihovom relacijom se može dokučiti slika sveta i čoveka: kroz sadržaj¹³⁶ umetnosti ili načinom njenog nastanka. Drugi način u ovom slučaju je značajniji, jer umetnik pored ličnih stanovišta u svoje delo unosi i kulturno-istorijske i društvene tendencije, kreirajući tako drugačije viđenje sveta.¹³⁷ Savremeni svet se doživljava kroz prizmu i odrednice umetnosti: Nered, dvosmislenost, verovatnost, zbog čega savremena umetnost pokušava da nađe rešenje u viđenju sveta kao „epistemološke metafore”¹³⁸ i konstituisanju „novog načina gledanja, osećanja, shvatanja i prihvatanja univerzuma u kojem su tradicionalne veze srušene i u kojem se mučno obeležavaju nove mogućnosti veza.”¹³⁹ Jedan od novih načina posmatranja je upravo paradigma otvorenog dela, oblikovana kao posledica krize Reda i tradicionalnih obrazaca kada se umetnost kreće prema anti-umetnosti uz pojavu slučaja, neintencionalnosti, neodređenosti i tišine.

Savremena umetnost poseduje složen spektar mogućnosti i izazova, ali u njoj i dalje postoje elementi tradicionalne umetnosti i ne mogu se sva dela nazvati otvorenim delima.¹⁴⁰

¹³³ Psihološki test namenjen analizi ličnosti koji je osmislio Herman Roršah (Hermann Rorschach) 1921. godine.

¹³⁴ „Tihim komadom”, Džon Kejdž naziva svoje delo *4' 33"*, jer se vezuje za estetiku tišine.

¹³⁵ Džon Kejdž; citirano u Solomon, Larry J. "The Sounds of Silence. John Cage and 4' 33"" <http://azstarnet.com/~solo/4min33se.htm>, str. 3. Pristupljeno 23. marta. 2014.

¹³⁶ Kao na primeru romana ili poeme.

¹³⁷ U opisivanju nekog događaja ili predmeta ili u načinu nanošenja boje, mogu se čitati svakodnevni odnosi i uzročno-posledične veze.

¹³⁸ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965, str. 15.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Sa druge strane, u prošlosti, kao u baroku, pronalazimo premise otvorenog dela.

Otvoreno delo je „poziv na interpretativnu slobodu”,¹⁴¹ ali pored umetničkog diskursa čita se i u svakodnevnim životnim i društvenim odnosima. Dela tišine su otvorena dela i streme slobodi od tradicije, reda, same umetnosti, istorije... Kejdž teži „apsolutnoj slobodi” čak i slobodi od sopstvene volje (analogno slobodi od autoriteta u zenu), koju do izvesnog stepena postiže u procesu komponovanja kao i u procesu izvođenja i slušanja. Komponuje nedovršena dela u čijem stvaranju učestvuju i izvođači i publika i definiše ih kao delo-proces, jer su otvorena i istovremeno proširuju svoje dimenzije u životu i vremenu. Umetničko delo koje je otvoreno ne daje gotova rešenja, već samo pretpostavke i promenljiv poredak koji prevazilazi obično estetsko iskustvo.

U odnosu na tradicionalna dela, otvoreno delo izvođaču daje veću slobodu, koja se ne prezentuje samo u interpretativnom smislu, već i u koncipiranju same strukture dela. U Štokhauzenovom *Klavirskom komadu XI (Klavierstück XI, 1956)* izvođač određuje redosled datih muzičkih fraza po sopstvenoj volji, dok u kompoziciji *Sekvenca za flautu solo (Sequenza per flauto solo, 1958)*, Lućano Berio (Luciano Berio) daje mogućnost izvođaču da samostalno odredi trajanje tonova. Anri Puser (Henri Pousseur) objašnjava svoje delo *Mobile (1957–1958) poljem mogućnosti* i „pozivom za biranje”¹⁴² jer ostavlja interpretatoru autonomiju da svaki od šesnaest delova poveže sa druga dva dela, odnosno da počne i završi bilo kojim delom. Za razliku od tradicionalnih dela koja su data u svom konačnom i završenom obliku, navedena dela daju veliku potencijalnost u pogledu organizovanja njihove strukture, dok ih izvođač završava u trenutku njihovog izvođenja. Na ovom primeru, pojam otvorenog dela ustanovljava „novu dijalektiku između dela i interpretatora.”¹⁴³

Generalno, zatvoreno delo u sebi sadrži izvesnu metaforičku otvorenost, jer uživalac¹⁴⁴ u samo delo „unosí konkretnu egzistencijalnu situaciju, osobeno uslovljenu senzibilnost, određenu kulturu, ukuse, sklonosti, lične predrasude, tako da shvatanje prvobitnog oblika zavisi potpuno od određenog individualnog pogleda.”¹⁴⁵ Samo delo uvek ostaje prvobitno delo, ali uključuje mnoštvo perspektiva i ogroman broj interpretacija i tumačenja. Svaki interpretator i posmatrač izvodi i razume delo na sebi svojstven i neponovljiv način, čime se umetničko delo svaki put „oživljava ponovo u originalnom

¹⁴¹ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965, 54–55.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid, str. 33.

¹⁴⁴ Interpretator, posmatrač, publika.

¹⁴⁵ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965, str. 34.

pogledu.”¹⁴⁶ Svaki deo teksta (svaka fraza ili figura) poseduje veliki broj značenja koje otkriva interpretator zajedno sa autorom. U ovom slučaju otvorenost nije nedovršenost ili neodređenost, već mogućnost interpretiranja uslovljena samim autorom.¹⁴⁷

Za razliku od primera otvorenog dela u kojima je izvođač prisutan kroz mentalno i teorijsko angažovanje, izdvaja se još jedna vrsta otvorenog dela u svim umetnostima, prema Eko, „dela u pokretu”,¹⁴⁸ gde čitalac učestvuje u samoj organizaciji i izgradnji forme umetničkog dela.¹⁴⁹ Mallarme nije završio svoje delo *Knjiga (Livre)*, ali su ostale skice iz kojih se zaključuje da stranice ne bi išle hronološkim redom, već bi se mogle kombinovati različitim postupcima permutacije. Strukturu bi činile reči koje bi se spajale sa drugim rečima i frazama obrazujući „nove mogućnosti sugestije”¹⁵⁰, odnose i mogućnosti uz stvaranje ogromnog broja kombinacija i kreiranje sveta koji se neprekidno menja i rađa.¹⁵¹

Feldmanova grafička notacija kao primer tišine ima formu otvorenog dela zbog neodređenosti pojedinih muzičkih parametara čiji je cilj „oslobađanje zvuka”¹⁵² i njihova „projekcija”¹⁵³ u vremenu. U delima *Projekcije (Projections, 1950-1951)* i *Intersekcije (Intersections, 1951)*, izvođač sam određuje preciznu visinu tona, dok u delu *Trajanja (Durations, 1960–1961)*, interpretator ima samosvojnost da odluči koje će biti trajanje tona. Štokhauzenova verbalna partitura, kao delo tišine, zbog odsustva muzičkih znakova inicira otvorenost u pogledu tumačenja dela, dok je u kompoziciji *Procesija (Prozession, 1967)* otvorenost prezentovana u uputstvu da interpretator može koristiti materijal iz drugih kompozicija prema svojoj volji.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Primeri otvorenog dela mogu se naći i u dalekoj prošlosti. U srednjem veku, kako navodi Eko, zahvaljujući teoriji alegorizma, razvijaju se mogućnosti i drugačijeg pristupa Svetom pismu osim literarnog. U baroku nalazimo elemente otvorenog dela, gde dinamička struktura barokne forme upućuje na kretanje i širenje prostora. Mallarme (Mallarme) je smatrao da je pogrešno uspostaviti samo jedan smisao dela i zalagao se za „poetiku sugestija”, pri čemu „beli prostor oko reči, topografska igra, prostorna kompozicija poetskog teksta doprinose da se on nabije neodređenošću, da se obremeni hiljadama raznih sugestija”. (Ibid, str. 45) Kroz upotrebu simbola kao paradigmi neodređenosti u poetskim i literarnim tekstovima, čitalac unosi svoj lični svet, reakcije i odgovore. Neiscrpnost tumačenja i otvorenost daje upravo dvosmislenost dela. Kafkino (Franz Kafka) delo je primer otvorenog dela, jer su elementi koji se pojavljuju – zamak, proces, osuda, metamorfoza – „situacije” koje se mogu razumeti u širem kontekstu, nezavisno od literarnog smisla.

¹⁴⁸ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965, str. 56. Osim u umetnosti, delo u pokretu egzistira i kod industrijskih predmeta namenjenih za svakodnevnu upotrebu u kući, koji se mogu podešavati na različite načine (naslonjača, svetiljka, polica za knjige).

¹⁴⁹ Puserovo delo *Mobiles* i Mallarmeovo nedovršeno delo *Livres* su primeri dela u pokretu.

¹⁵⁰ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965, str. 46.

¹⁵¹ „Umetnost više nego da saznaje svet, proizvodi komplemente sveta, autonomne oblike koji se nadovezuju na one postojeće, pokazujući vlastite zakone i lični život.” (Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965, str. 47).

¹⁵² Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 38.

¹⁵³ Ibid.

Opisujući korišćenje velikog broja tišina u filmu *2001: Odiseja u svemiru* (*2001: A space odyssey*, 1968) Stenli Kjubrik (Stenly Kubrick) je rekao da je njegova namera bila da konstituiše otvorenost dela u pogledu slobode tumačenja, koju ne bi diktirala isključivo intencija reditelja, već i sopstveni ukusi, pogledi i razumevanja gledalaca.¹⁵⁴ U filmu *Heroj* (*Hero*, 2002) reditelja Džanga Jimoua (Zhang Yimou), otvorenost filma je sadržana u prikazivanju tri različite mogućnosti i tumačenja date dramske situacije čija je opozitnost naglašena i primenom različitih boja scenografije, odnosno koloritnom opozicijom. Otvorenost na nivou samog lika evidentna je u jednoj od završnih scena filma u razgovoru sa kraljem koji pokazuje glavnom junaku i druga rešenja i tumačenja puta ratnika osim borbe. Prema kraljevom shvatanju, najviši dometa u razvoju ratnika je kada mačevalac ne nosi mač ni u ruci, ni u svom srcu, već je odlučio da se više neće boriti (estetika tišine Suzan Zontag) i da će živeti u ljubavi i miru sa celim svetom (oblik pozitivne slobode kod Eriha Froma). Umeće ratovanja je izjednačano sa umetnošću i, kako je rekao starac na početku filma, umetnost, odnosno muzika i mačevanje su međusobno slični, jer obe discipline podrazumevaju prazninu u sebi.

Glavna junakinja filma *Pritajeni tigar, skriveni zmaj* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2000) reditelja Anga Lija (Ang Lee), iskazuje otvorenost shvatanja načina života kada odustaje od tradicionalne uloge žene (i ugovorene udaje) i okreće se putu slobodnog i nezavisnog ratnika. Iz tog razloga, u toku svog odrastanja primorana je da skriva svoje usavršavanje na polju borilačkih veština i mačevanja (znak tišine i znak pritajenog tigra i skrivenog zmaja u kineskoj tradiciji) čak i od svog učitelja.

Paradigma dela u pokretu u saglasnosti sa naukom daje sliku čoveka koji ima potrebu za neprekidnim učenjem, usavršavanjem, obnavljanjem životnih obrazaca i proširenjem svojih vidika. Delo u pokretu nikada ne dolazi do nekog svog krajnjeg odredišta – svaka interpretacija izlaže jedno tumačenje u tom trenutku, što ne čini celinu, jer su moguća i sva ostala ishodišta i interpretacije. Poetiku dela u pokretu, Eko poredi sa principom *komplementarnosti* u fizici, koji se odnosi na nemogućnost pokazivanja istovremenih ponašanja elementarne čestice, zbog čega se upotrebljavaju različiti modeli, recipročno komplementarni (istovremeno tačni i međusobno kontradiktorni). Po tom principu, delo u pokretu može istovremeno da pokazuje situacije, međusobno suprotne. Umetničko delo

¹⁵⁴ Duncan, Paul. *Stanley Kubrick: The Complete Films*. Los Angeles: Taschen, 2008.

oslikava naučno saznanje, čineći metaforu nauke, jer se u načinu umetničkog nastanka dela ogleda i naučna i kulturna vizija stvarnosti. Delo je artikulirano kroz dedukciju, silogizam, koncept pedagogije u cilju otkrivanja stvarnosti i korišćenja naučnih principa.¹⁵⁵

Kejdžova kompozicija 4' 33" kao model dela u pokretu, nema vremenskih i prostornih ograničenja, produžava se u životu, a publika je svojim šumovima integralni deo procesa interpretacije. Zbog neodređenosti u odnosu na izvođenje i kompoziciju, delo je uvek posebno i nepredvidivo. *Bele slike* Roberta Raušenberga podložne su modifikacijama zbog neprekidnih vremenskih i prostornih zbivanja koja se ocrtavaju na platnu; sa druge strane, slike se prema Raušenbergovom uputstvu povremeno prebojavaju, tako da i okruženje i onaj ko ih boji i sama publika učestvuju u stvaranju dela. U zavisnosti od ugla gledanja, doba dana i položaja tela u prostoru, svaki posmatrač drugačije vidi slike.

U Ajnštajnovoj (Albert Einstein) fizici, relativnost pruža beskonačnost i varijantnost iskustva, merenja i mogućnosti. Eko uočava vezu ovog fenomena sa delom u pokretu, koje odlikuju neodređenost, nepredvidljivost i suverenost izvođača. Negacija kod dela u pokretu i u Ajnštajnovoj fizici ne uvodi haotičnost, već mogući oblik organizovanja relacija. „Delo u pokretu je mogućnost mnoštva ličnih intervencija, ali nije amorfni poziv na indiskriminiranu intervenciju: to je poziv, ne nužan niti univokan, na orijentisanu intervenciju da bismo se slobodno uvrstili u jedan svet koji je autor hteo”.¹⁵⁶

Otvoreno delo ili delo u pokretu nije skup bilo kojih slučajnosti, jer uvek označava umetničko delo. Rečnik je otvoren zato što sadrži veliki broj reči koje se mogu kombinovati, ali nije umetničko delo, za razliku od otvorenog dela, podložnog stalnim (re)interpretacijama i izmenama.

¹⁵⁵ Dinamika baroka iskazuje nove naučne odrednice koje težište pomeraju sa *bica* na spoljašnjost.

¹⁵⁶ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965, str. 55.

2.2.2. TIŠINA U POKRETU OD DELA KA TEKSTU

Rolan Bart u tekstu „Od dela do teksta”¹⁵⁷ (1971) uočava promene koje se naziru u razumevanju jezika i književnog dela i koje proističu iz razvoja lingvistike, psihoanalize, antropologije i marksizma. Preoblikovanje se ogleda i u relativizaciji odnosa pisca, čitaoca i kritičara, gde se izvodi analogija sa relativnošću u Ajnštajnovoj teoriji. Generalno, pojavljuje se preinačenje pojma dela u tradicionalnom smislu u nov oblik, koji tumači kao tekst. Bart razlučuje više stavova i iznosi diferenciranost između dela i teksta:

1. Delo je materijalna tvorevina i zauzima prostor u knjižari, biblioteci, katalogima, dok tekst nije predmet, već „metodološko područje”. Analogno Lakanovom razlikovanju „stvarnosti” (onog što pokazuje) i „stvarnog” (koje demonstrira), tako je i tekst „proces demonstriranja, on govori po nekim pravilima (ili protiv nekih pravila).”¹⁵⁸ Tekst je zastupljen u jeziku i govoru, dok se delo kao predmet može držati u ruci. „Tekst se doživljava samo u delatnosti proizvodnje”,¹⁵⁹ neprekidno je u pokretu i prolazi kroz jedno ili više dela. Tišina nije zatvoreno delo, definisano svojim dimezijama, već je sastavni činilac umetnosti i života kada je izloženo neprekidnom pokretanju i menjanju. Tišina je koncept i proces, proces demonstriranja postojanja ambijentalnih zvukova i slika, dok u filmu tišina prolazi kroz sam film i učestvuje u mapiranju dramskih efekata i nijansiranja dramske radnje.

2. Tekst ne podleže klasifikacijama i hijerarhijama i pristupa graničnim područjima „pravila o iskazivanju”¹⁶⁰ i doseže iza javnog mnjenja uz isticanje paradoksalnosti kao bitne odrednice teksta. Tišina kao tekst je paradoksalan pojam: Kejdž je dokazao da tišina ne postoji, konstituišući je kao svaki zvuk i šum ambijenta (šetnju kroz šumu, skupljanje pečurki ili bilo koju životnu situaciju), a paralelno sa njim, Raušenberg je konstatovao da slikarsko

¹⁵⁷ Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 81–186.

¹⁵⁸ Ibid, str. 182.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid, str. 183.

platno nikad nije prazno. Iz Kejžžovih i Raušenbergovih stavova, proizilazi estetičko viđenje tišine kao složenog koncepta povezivanja umetnosti i života, kao i razumevanja promenljivog diskursa ambijenta.

U zen-budizmu je izvedena „paradoksalna logika”¹⁶¹ nasuprot Aristotelovoj (Aristotle) logici, prema kojoj se svaki pojam tumači i kao negacija tog pojma. „Istočnjačka ćutnja” ne isključuje reč, ona je „gromovita tišina” i „središte razbesnele bure”.¹⁶²

3. Delo se razaznaje na području označenog, u kome je zatvoreno, dok u tekstu vlada „beskonačnost označitelja”¹⁶³ sa vezivanjem za pojam igre i „proizvodnju večnog označitelja”.¹⁶⁴

Beskonačnost označitelja u delu tišine stvara se kroz premeštanje označitelja od nulnog do beskonačnog stepena, u kome je nulti stepen ekvivalent praznine i odsustva (kao na primeru neprisutnosti zvuka u filmu i praznog zvučnog kanala). Sledeći stepeni obeležavaju zvuk i šum ambijenta, sliku i senku okruženja na slikarskom platnu, čime se ostvaruje različitost, posebnost, jedinstvenost dela tišine u konstantnom procesu transformacije i proizvodnje značenja. Beskonačnost se mapira i u interpretaciji posmatrača, koji je i sam deo tišine, svojim pokretima, šumovima i senkama, dok njegova prostorna pozicioniranost u odnosu na platno tišine konstruiše virtuelni identitet i doživljaj slike.

4. Sledeća odrednica teksta je pluralnost, koja upućuje na mnoštvo i „eksploziju značenja”.¹⁶⁵ Tekst je interdisciplinaran, što je dokumentovano u formiranju otvorenog poretka odnosa i mreže uticaja sa drugim tekstovima kulture. Tišina je pluralan tekst i proizvodi veliki broj značenja: prazninu, odsustvo, otvoreno delo, zen-koncept, estetiku svakodnevnog života... Interdisciplinarnost se prenosi i na uplive i suodnose sa drugim umetnicima, filozofima, teoretičarima, religijama...

5. Nasuprot tradicionalnom stavu, prema kome je autor „otac” i „vlasnik”¹⁶⁶ dela (uz izuzetno poštovanje intencije i rukopisa autora), tekst se čita nezavisno od autora i nasleđa. Prema Bartu, autor se može „vratiti” u tekst kao „gost”, jer on nije više otac dela, već ima

¹⁶¹ Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 228.

¹⁶² Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 91.

¹⁶³ U tekstu se javlja „beskonačna odgoda označenog”, Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 183.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid, str. 183.

¹⁶⁶ Ibid, str. 184.

ulogu „papirnatog autora”¹⁶⁷: Umesto pomeranja od života ka delu, stiže se do suprotnog smera, jer se sam život poima kao delo, kao umetnost. Raušenberg i Kejdž su se zalagali za spajanje umetnosti i života i prelaza umetnosti u život uz težnju ka apsolutnoj neintencionalnosti i oslobađanju umetnika od samog dela.

6. Delo je „predmet potrošnje”, dok se tekst udaljava od potrošnje i premešta ka „igri, delatnosti, proizvodnji, vežbi.”¹⁶⁸ U tekstu nestaju dispartnost između čitanja i pisanja kroz praksu označitelja. Međuodnos čitanja i pisanja se menjao kroz istoriju. U prošlosti, kada je obrazovanje bilo dostupno samo višim društvenim slojevima, uporište je bilo u pisanju (kao u okviru retorike, koja je uglavnom proizvodila govore, manje tekstove). Danas, u institucijama obrazovanja glavno mesto zauzima čitanje: osnovni cilj je naučiti tehniku dobrog čitanja umesto tehnike pisanja.

Bart uvodi višeznačni pojam „igranja”¹⁶⁹ tekstem: tekst je taj koji se igra, dok je igra čitaoca dvostruka. Čitalac se igra tekstem na način na koji bi igrao bilo koju igru ili u muzičkom kontekstu. Francuskim izraz (jouer) sadrži multiplikovano značenje (svirati, igrati se...) ¹⁷⁰ tako da se igranje tekstem može shvatiti i u muzičkom smislu igranja – kroz savremenu interpretaciju ili proizvodnju značenja. U istorijskom diskursu, prvobitne uloge slušanja i sviranja bile su najčešće povezane, da bi se vremenom izdvojio interpretator kao zasebna kategorija i slušalac (pasivni amater, koji nije u stanju da izvodi, svira). U savremenoj muzici, interpretator formira svoj identitet u smeru koautorstva sa kompozitorom, pri čemu i tekst očekuje izvesnu saradnju od izvođača i od publike (hpening (happening)).

7. Zadovoljstvo je poslednja odrednica teksta. Dok u delu zadovoljstvo ostaje u paradigmi potrošnje i čitanja, kod teksta zadovoljstvo se zasniva na proizvodnji i učešću u samom tekstu. Na primeru tišine, publika je učesnik u stvaranju i proizvodnji dela: svi zvuci i šumovi koji se ostvaruju pokretima slušaoca, zajedno sa zvukom ambijenta ulaze u sastav dela. Tišina se u kontekstu Rolana Barta vezuje za pojam uživanja.

¹⁶⁷ Ibid, str. 185.

¹⁶⁸ Ibid, str. 185.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Glagol *igrati* (*play*) koristi se i u engleskom jeziku u kontekstu sviranja muzičkog instrumenta.

Pitanje autora dela Bart razrađuje u tekstu „Smrt autora” (1968),¹⁷¹ u kome konstatuje da u svoje tekstove autor nesvesno unosi elemente kulturnog, istorijskog i društvenog diskursa kao i citate za koje se često i ne može utvrditi izvor. Zbog toga je diskutabilno govoriti o individualnom autorstvu, jer u toku pisanja, koje je „neutralni, složeni, posredni prostor”,¹⁷² gubi se sam subjekt, njegov identitet, identitet pisanja i uviđa se smrt autora.

Sa druge strane, u književnosti autor i dalje zauzima centralno mesto. Objašnjenje književnog dela i dalje se traži u ličnosti autora, njegovoj biografiji, osobinama, sklonostima i on dominira u istoriji književnosti i medijima. Stefan Mallarme (Stephane Mallarme) bio je prvi koji je stavio akcenat na sam jezik umesto na autora: pisanje podrazumeva impersonalnost u kojoj jezik „izvodi” i pripoveda. Kod Prusta (Marcel Proust) nestaje granica između književnih likova i samog pisca, tako da se iz pripovedača rađa lik koji počinje da piše.¹⁷³

Nestankom autora, oglašava se transformacija modernog teksta sa stanovišta vremenskog aspekta: dok je u tradicionalnom tekstu odnos autora i dela bio odnos oca i sina i u vremenskom smislu postojala relacija „pre/kasnije”,¹⁷⁴ u modernom tekstu, „skriptor”¹⁷⁵ se pojavljuje u isto vreme kad i tekst. Smrću autora rađa se „moderni skriptor”¹⁷⁶ čiji tekst nastaje *tu i sada*.

Misao modernog skriptora ne ide više ispred ruke koja je sada odvojena od glasa i „nošena čistim gestom zapisivanja (a ne izraza), kreće se poljem bez porekla – ili koje, u najmanju ruku, nema drugog porekla osim samog jezika, jezik koji neprestano osporava svoje poreklo.”¹⁷⁷ Za razliku od autora, koji se rukovodi osećanjima i doživljajima prilikom stvaranja, skriptor za pisanje koristi rečnik, odnosno reči i pojmove tumačene putem drugih reči.

U strukturi teksta je potrebno neprekidno pronalaziti značenja jer je tekst prostor sa velikim brojem dimenzija gde se različita neizvorna pisanja međusobno prepliću i

¹⁷¹ Bart, Rolan. „Smrt autora”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 176–180.

¹⁷² Ibid, str. 176.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Relacija pre/kasnije označava da autor prethodi nastanku dela i da u izvesnom smislu „rađa” delo. Ibid, str. 178.

¹⁷⁵ Bart, Rolan. „Smrt autora”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 179.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

sukobljavaju. Dominantnost autora kao oca dela proširuje se i na čitaoca, koji je određuje na kome se ujedinjaju svi citati, mnogostrukosti i kulturni konteksti. U delu tišine, publika je učesnik izgradnje teksta i samim tim sebe izdvaja i u kontekstu autora dela.

2.3. POSTSTRUKTURALISTIČKA TEORIJA TIŠINE

Poststrukturalistička teorija tišine uključena je u teoriju Žila Deleza i Feliksa Gatarija na primeru filozofskog koncepta *tela bez organa* prisutnog u dva toma knjige *Kapitalizam i shizofrenija – Anti-Edip*¹⁷⁸ (1984) i *Hiljadu platoa*¹⁷⁹ (1988). Sam pojam je značajan za ovaj rad jer će biti primenjen u kasnijim analizama tišine u umetnosti.

Delez i Gatari određuju svet i prirodu kroz proces proizvodnje, referišući na složene odnose mašina i tela bez organa. Termin *telo bez organa* je preuzet od Artoa¹⁸⁰ (Artaud) i nije u vezi sa biološkim ili fizičkim telom, već označava telo bez forme, figure i slike, „neproaktivno, sterilno, nerođeno, nepotrošivo...”¹⁸¹ Ono je intenziteta nula i reprodukuje samog sebe, jer zauzima stranu anti-proizvodnje i istovremeno utemeljuje površinu za proizvodnju flukseva. Na taj način, telo bez organa konsekventno združuje proizvodnju sa anti-proizvodnjom, kao i mašine sa proizvodnjom u kojoj je želja osnovno načelo i pokretač.

Svaka mašina-organ je konektovana za drugu mašinu u beskonačnoj proizvodnji flukseva i presecanju istih u želji da se približi telu bez organa sa kojim je uređena u odnosu privlačenja i odbijanja, a sve u cilju nepodudarnosti sa organizmom. Telo i organi – parcijalni objekti – oformljuju složen „odnos kontinuiteta” u kome je telo celina za sebe, „nepomičan motor”, „sirova materija”, dok su organi „radni delovi” i „moć tela”.¹⁸² „Telo bez organa je materija koja uvek ispunjava prostor u ovom ili onom stepenu intenziteta, a parcijalni objekti su ti stepeni, ti intenzivni delovi koji proizvode stvarnost u prostoru polazeći od materije kao

¹⁷⁸ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.

¹⁷⁹ Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum, 2002.

¹⁸⁰ „Telo je telo/ono je samo/ i organ mu nije potreban/ telo nikad nije organizam/organizmi su neprijatelji tela.” Arto u Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, str. 10.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid, str. 267.

intenziteta = 0.”¹⁸³

Prema mom mišljenju, tišina u smislu praznine i odsustva je intenziteta nula i može se tumačiti kao telo bez organa: ona ispunjava svaki prostor kao ambijentalni zvuk ili slika, profilirana je oko svakog predmeta, dok zvuci, šumovi, senke i slike kreiraju parcijalne objekte intenziteta od jedan do beskonačno. Tišina u kejdžovskom smislu je zvučanje okruženja i kao takva ona je utemeljena u procesu stalne proizvodnje novih, iznenadnih i neočekivanih zvukova. Sa druge strane, bela platna minimalista su u stalnom toku proizvodnje novih slika u vidu ocrtavanja svetlosti i senki okruženja na samim platnima. Belo, kao tišina slike je „sirova materija”¹⁸⁴ (telo bez organa) koncipirana u svakoj slici, a procesom preznačavanja uspostavlja proizvodnju, genezu novih značenja i konstituciju neumetničkog dela u umetničko. Slika *Belo na belom* (1918) Kazimira Maljeviča je telo bez organa (intenziteta nula), gde se svođenjem svega na nulu razbuktava bespredmetnost, beli univerzum i „beli suprematizam”¹⁸⁵. Maljevič se dalje bavi intenzitetima izvan nule („intenzivnim delovima”¹⁸⁶ od intenziteta jedan do beskonačnosti), odnosno ispitivanjem dimenzija i prostranstva izvan nule: prazninom, „ništavilom”,¹⁸⁷ „čistom misli”,¹⁸⁸ beskonačnošću koja u sebi nosi egzaltaciju. Karakteristike tela bez organa su intenziteti, potencijali, fragmenti, gradijenti, procesi deteritorijalizacije i reteritorijalizacije,¹⁸⁹ što se i u savremenoj umetnosti može pročitati na modelu dela tišine kroz beskonačnost potencijala i intenziteta uz insistiranje na efektu i pojavnosti umetničkog dela.

Prema Delezu i Gatariju, telo bez organa je želja, gde je objekt želje mašina koja je u uniji sa fluksevima i telom i koja radi samo kada je u kvaru. Rad nastaje kada nepomičan motor prelazi u fazu prividnog kretanja uz privlačenje i priključivanje organa telu bez organa, pri čemu ne nailazi na formiranje organizma, jer organi i telo bez organa funkcionišu kao zasebne celine u okviru oblikovanja međusobnih odnosa. U proceduri stalne proizvodnje i

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid

¹⁸⁵ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 380.

¹⁸⁶ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, str. 267.

¹⁸⁷ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 400.

¹⁸⁸ Ibid, str. 116.

¹⁸⁹ Pojmove deteritorijalizacije i reteritorijalizacije, Delez i Gatari su objasnili u poglavlju *Geofilozofija* svog dela *Šta je filozofija*. U ovom poglavlju, Delez i Gatari iznose dva elementa: teritoriju i zemlju, koje imaju dve zone nerazlučivosti: deteritorijalizaciju i reteritorijalizaciju. Deteritorijalizacija je proces kretanja od teritorije do zemlje, dok je reteritorijalizacija dijametralno suprotan proces – kretanje od zemlje do teritorije. Reteritorijalizacija se vrši na pojmu koji nije objekat, već se posmatra kao teritorija. Zbog toga, reteritorijalizaciju filozofije Delez i Gatari sagledavaju na primeru prošlosti (kod starih Grka), primeru sadašnjosti (na demokratskoj državi) i budućnosti (na primeru novog naroda i nove zemlje).

opiranja organizmu imamo normu otvorenog sistema funkcionisanja organa i tela bez organa, nasuprot organizmu kao zatvorenom sistemu. Slično ovoj teoriji, dela tišine su uvek otvorena dela, u razvoju neprekidne dinamike i nastavljanja u prostoru, vremenu i životu. Kejždžov koncept tišine je bio stvaranje dela koje će biti sastavni deo života i bez prostorno-vremenskih ograničenja, dok Maljevičev koncept belog suprematizma demonstrira iščezavanje svih formi i boja (telo bez organa ne poseduje formu, figuru i sliku) uz inkorporiranje i sadejstvo „osolobođenog Ništa”¹⁹⁰ – Apsoluta, večnog mira i beskonačnosti.

Delez i Gatari kroz odnose mašina diferenciraju vladajuće mehanizme u društvu, razdvajajući dve vrste društva: šizofreno i paranoično društvo. Ove odrednice se mogu čitati i na telu bez organa na kome se upravo odvija odvajanje šizofrenije i paranoje: „Dva lica bez tela jesu dakle jedno na kome se organizuju, na mikroskopskom nivou, masovni fenomen i odgovarajuće paranoično investiranje, i drugo, na submikroskopskom nivou, gde se zbivaju molekularni fenomeni i njihovo šizofreno investiranje.”¹⁹¹ U prostornom prikazu, šizofrenija i paranoja su dve strane oscilarujućeg klatna u čijem je središtu telo bez organa sa molarnim i molekularnim elementima.¹⁹² Jedinstvena linija prolazi kroz to klatno i razvija se od tela zemlje, preko despotskog tela, tela kapitala do tela bez organa, koje je na samom kraju. Telo bez organa je „golo kompaktno telo”, dok su ostala tela *socijusi*, to jest, kako ih Delez i Gatari definišu – „obučena kompaktna tela”.¹⁹³

Delez i Gatari su razvili složenu teoriju šizoanalize, u kojoj posmatraju društvo kroz poredak mašina, tela i proizvodnje sa sledećom tezom šizoanalize: „želja je mašina, sinteza mašina, mašinski postav – želeće mašine. Želja pripada poretku *proizvodnje*, svaka proizvodnja je u isti mah i želeća.”¹⁹⁴ Zadatak šizoanalize i njen odnos prema psihoanalizi reflektuje se i na primeru razlučenja duševnih bolesti. Nasuprot psihoanalizi, koja ludilo proučava kao bolest i neurozu pretvara u veštačku teritoriju, šizoanaliza teži da oslobodi kretanja deteritorijalizacije, proizvodnje i želje, uživajući pomoć drugih flukseva kao npr. nauke i umetnosti, čime se ludilo više ne ozvaničava kao bolest. Fluksevi tada na svom putu prolaze kroz određenu granicu i omogućavaju u budućnosti nastanak „nove zemlje.”¹⁹⁵

¹⁹⁰ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 400.

¹⁹¹ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, str. 229.

¹⁹² Videti u Ibid.

¹⁹³ Pogledati u Ibid, str. 229.

¹⁹⁴ Ibid, str. 242.

¹⁹⁵ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Šta je filozofija?*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića,

Slično ovom stanovištu, i u umetnosti je eksponirano stvaranje nove zemlje, odnosno jedno nekonvencionalno opažanje umetničkog dela, koje se ne uviđa više kao zatvoren tekst, već kao otvoreno delo koje je sastavna komponenta svakodnevne egzistencije. Maljevič „novu zemlju” izlaže kroz konstituciju novog „belog sveta”¹⁹⁶ i belog univerzuma, koji će omogućiti ukidanje svih podela i neskladnosti, jednakost svih ljudi i prelazak u potpunu belinu i bespredmetnost.

Telo bez organa razabira se kada se oduzmu fantazije, značenje i subjektivizacije, dok je u psihoanalizi zasnovan suprotan proces translacije svega u fantaziju. Delez i Gatari raspoznaju više oblika tela bez organa:

- *Hipohondrično telo* – telo u kome se ništa ne dešava jer nema organa, oni su uništeni;

- *Paranoično telo* je telo u kome unutrašnje snage obnavljaju organe koji su pod stalnim napadom spoljašnjih uticaja;

- *Šizo telo* je telo oprečno organima, dok je telo pod dejstvom lekova – *eksperimentalni šizo*;

- *Mazohistično telo* je telo koje mazohista pretenduje da ispuni bolom.

Telo bez organa, prema Delezu i Gatariju, oblik je *ready-made-a*, ali ne u kontekstu nečega što postoji, već nečega što je pra-postojalo. Slično ovakvoj konstataciji, u taoizmu¹⁹⁷ je nagoveštena pretpostavka da se tao (kome se često u tekstovima pridružuju pojmovi praznine i nepostojanja) izdvaja pre svih stvari kao neizmeran koncept, bez ograničenja i bez forme (kao telo bez organa).

Delez i Gatari izjavljuju da je za svako telo bez organa potrebno postaviti određena

1995, str. 140.

¹⁹⁶ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 106.

¹⁹⁷ Tao, u prevodu put. Svako sledi svoj put ili tao. Pogledati više u poglavlju „Praznina/tišina u religiji i filozofiji Dalekog istoka”.

pitanja:

1. O kom tipu je reč i na koji način je nastalo?
2. Koje su metode, varijante, iznenađenja i šta je očekivano, a šta nije očekivano? Šta se sve zbiva na telu bez organa, koji intenziteti se proizvode i koji talasi prolaze?
3. Treće pitanje je blisko planu imanencije i totalitarnosti svih tela bez organa i glasi: na koji način je moguće povezati sva tela bez organa?

Generalno, nezavisno od tipa, svako telo bez organa je intenziteta nula kao i sam princip proizvodnje. Između određene vrste tela bez organa i razvitka koji se odigrava na njemu konstruisana je složena korelativnost sinteze i analize: *a priori* sinteza se slaže sa načinom nastanka nečega što je nepoznato, dok je beskrajna analiza uporediva sa produkcijom tela i svega na telu.

Telo bez organa je ispunjeno intenzitetima i omogućava njihovo stalno cirkulisanje prema *spatiumu*¹⁹⁸ koji se ne širi, ali ima intenzitet. Produkcija realnog je prouzrok nule koja ne naznačava negativan kontekst, jer ne postoje negativni intenziteti. Materija se reprezentuje kao energija koja popunjava prostor proporcionalno proizvedenim intenzitetima. Delez i Gatari ne definišu telo bez organa kao oblik prostora niti kao entitet u prostoru, već konstatuju telo kao „nestratesku, neformiranu, intenzivnu materiju, matriks intenziteta, intenziteta 0”,¹⁹⁹ odnosno kao „polje imanencije želje, plan konzistencije specifičan želji (gde se želja definiše kao proces produkcije bez reference prema bilo kojom spoljnjem delovanju...)”.²⁰⁰

Želja je oblik uzbuđenja osobe ili subjekta i obrazuje jedinu mogućnost pronalaska sebe samog.²⁰¹ U ovom kontekstu, bitno je uspostaviti distinkciju tela bez organa u odnosu na intenzitete koji prolaze (koji nisu ekspanzivni) i singularite kada se spoljašnjost i unutrašnjost prepliću i sastavni su deo imanencije.²⁰² U arhitekturi tišine, zidovi su urađeni od stakla, što

¹⁹⁸ Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum, 2002, str. 169.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid, str. 170–171.

²⁰¹ Ovde Delez i Gatari postavljaju pitanje da li je uopšte neophodno pronaći sebe samog.

²⁰² Imanencija, odnosno plan imanencije je pored stvaranja pojmova drugi bitan aspekt filozofije, kao nosilac pojmova, osnova za njihovo stvaranje, a omogućava i njihovo spajanje. Plan imanencije preseca *haos* koji odlikuje beskonačna brzina. Delez i Gatari razmatraju odnos i razliku pojma i plana imanencije: pojmovi su

omogućava povezanost i ukidanje granica između spoljašnjosti i unutrašnjosti tako da se sve slike i zvuci inkorporiraju u svakodnevni čovekov život.

Veoma važno pitanje, ranije pomenuto, jeste kako dostići plan konzistencije i povezati sva tela bez organa? Delez i Gatari se pozivaju na pojam platoa, termin koji je Gregori Bejtson (Gregory Bateson) označio kao „kontinuirane regije intenziteta konstituisane na način da ne dozvoljavaju sebi da ih ometaju spoljnje krajnje granice, ne više nego što dozvoljavaju sebi da budu izgrađene prema klimaksu.”²⁰³ Platoi ulaze u sastav tela bez organa i deo su imanencije, pri čemu je telo bez organa plato na planu konzistencije u srodstvu sa sistemom komunikacije sa drugim platoima. Ovde se može povući paralela između samog naslova knjige Deleza i Gatarija (*Hiljadu platoa*) i problematike tela bez organa: u osnovi teorije je plato, odnosno telo bez organa koje je dijalogom sa hiljadama drugih platoa involvirano na planu konzistencije, ali ne kao organizovana celina – organizam, već kao otvorena forma. Telo bez organa nije protivrečnost organima, već njihovoj organizaciji – organizmu.

Korelacija organizma i tela bez organa primenjuje se i na sagledavanje odnosa klasičnog tradicionalnog dela i dela tišine: organizam svojom organizacijom odgovara tradicionalnom poimanju dela, dok delo tišine svojom otvorenom formom i neprekidnim intenzitetima korespondira telu bez organa, koje je u uniji sa hiljadama drugih platoa na polju imanencije. Umesto fantazija koje se interpretiraju, percipiraju se eksperimenti, zvuci, boje i intenziteti u stalnom procesu cirkulisanja, treperenja i međusobne dijalektične komunikacije. Unapred organizovane fiksirane zvuke i boje i metaforično obraćanje umetnosti, sada su zamenile nepredvidive, nesvakidašnje, netipične i osobene boje, slike i intenziteti.

Za telo bez organa bitna su tri pojma: Mesto, Plan i Kolektivnost. Kada neko

fragmentarne prirode, dok je priroda plana fraktalna. Plan je predstavljen intuicijom, beskonačnim kretanjem, dok se kod pojma javlja intenzija i intenzivne ordinate kretanja. Veoma su zanimljiva njihova dalja objašnjenja odnosa pojma i plana: „Pojmovi su arhipelag ili skelet, pre kičma nego lobanja, dok je plan disanje koje zapljuskuje ta ostrvca.” (Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Šta je filozofija?*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, str. 46.) Plan imanencije je okružen prividima, zabludama mišljenja u koje spadaju: *privid transcencije*, *privid opštosti*, *privid večnog* i *privid diskurzivnosti*. *Privid transcencije* Delez i Gatari razjašnjavaju na primeru Platona i neoplatonista. Osnovni problem je što se pripadnost imanencije može ogledati samo u pripadnosti njoj samoj, dok u drugoj vrsti pripadnosti dolazi do uvođenja transcencije, što predstavlja privid, zabludu mišljenja. *Privid opštosti* nastaje usled mešanja pojma i plana i transcendentne opštosti. U hrišćanskoj filozofiji ovi prividi su još izraženiji, jer religija ocrta imanenciju. Delez i Gatari kritikuju Dekarta, Kanta i Huserla, koji plan imanencije vide kao formu koja je imanentna čistoj svesti, a ne samoj sebi. *Privid večnog* se javlja kada se pojmovi razlučuju kao datost, umesto kao nešto što treba da bude stvoreno. *Privid diskurzivnosti* se odnosi na mešanje iskaza i pojma.

²⁰³ Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum, 2002, str. 175.

diskutuje o telu bez organa, nikad ne može da kaže „moje”²⁰⁴ telo bez organa, već samo da iskazuje o njemu samom na telu bez organa, jer je ono „konekcija želja, konjukcija protoka, kontinuum intenziteta.”²⁰⁵ Telo bez organa nikada ne pripada nekome, u pitanju je samo telo (*a body*) i „savremena kreativna involucija”,²⁰⁶ ali, istovremeno, svi poseduju male mašine koje povremeno uključuju u kolektivne mašine. Organi su nezavisno od organizma svrstani na telu bez organa i iniciraju samo proizvedene intenzitete, gradijente, protoke. Neodređeni članovi ispred organa (*a stomach, an eye*)²⁰⁷ pozitivnog su intenziteta, daju razliku u intenzitetu, pokreću želju i zajedno sa organima su raspoređeni ne u okviru organizma i totaliteta, već unutar asemlaža, multipliciteta i kolektiva.

„Telo bez organa je želja; to je ono što neko želi i čime neko želi,”²⁰⁸ u stalnom je toku konstruisanja sebe samog, zakačeno za organizam, ali ne dolazi pre njega. Delez i Gatari objašnjavaju pojam tela bez organa na primeru detinjstva: telo bez organa nije sećanje na detinjstvo, već postajanje, blokada detinjstva i „savremenost”²⁰⁹ odraslog i deteta.²¹⁰

Pojam tela bez organa, kao što je već ranije napomenuto, biće primenjen u analizi umetničkih dela tišine u ovom radu. Delez i Gatari razmatraju umetničko delo kao „biće čulnog utiska i ništa drugo: ono postoji po sebi.”²¹¹ Percepti i afekti su proizvedeni kao čulni utisci i imaju nezavisnu vrednost, dok je odvajanje afekta od afekcija i percepta od percepcija cilj umetnosti koja to čini pomoću materijala.

Delez i Gatari objavljuju da je umetničko delo spomenik, odnosno sklop čulnih utisaka u sadašnjosti, gde izdvajaju tri varijante spomeničkih tipova: *vibraciju* (kod prostog čulnog utiska), *zagrljaj ili borbu prsa u prsa* (splet dva čulna utiska) i *uzmicanje, razdvajanje, rastezanje* (udaljavanje dva čulna utiska). Skulptura je primer za sve tri varijante spomeničkih tipova. Na primeru tišine, prost čulni utisak se odnosi na odsustvo zvuka kao tišine u vidu pauze kod Veberna, dok je zagrljaj dva čulna utiska prisutan kao sinteza audio i vizuelne tišine na filmu. Udaljavanje dva čulna utiska se prvobitno javilo na nemom filmu, koji u svom izvornom obliku nije podrazumevao zvuk. Dodavanjem muzike i različitih

²⁰⁴ Ibid, str. 182.

²⁰⁵ Ibid, str. 179.

²⁰⁶ Ibid, str. 182.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid, str. 183.

²⁰⁹ Vajsman (Weissmann) je rekao da je dete „oživljena savremenost njegovih roditelja” (Ibid, str. 182).

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Šta je filozofija?*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, str. 206.

zvučnih efekata, nastaje pomeranje nemog filma sa treće varijante spomeničkog tipa umetničkog dela (udaljavanje dva čulna utiska) ka drugoj varijanti (zagrljaj ili borba prsa u prsa, odnosno splet dva čulna utiska koji su činili vizuelni segment filma i dodata muzika).

U umetnosti,²¹² Delez i Gatari projektuju tri elementa: *put*, *kuću* i *kosmos* ili *univerzum*. Put je učesnik u otkrivanju čulnog utiska, ali i formira čulni utisak i javno mnjenje. Kuća je čulni utisak i „dovršen spoj obojenih planova” (sastavljen od površi, okvira koji su „lica bloka čulnih utisaka”)²¹³, ona je otvorena prema kosmosu, gde je bazirana estetska figura. Kosmos se može opisati kao „ravan, kao jedinstven veliki plan, obojena praznina, jednobojan beskraj.”²¹⁴ Maljevič se u okviru svog belog kosmosa, belog suprematizma bavi ispitivanjem prostranstva iza nule: praznine, ništavila i beskraja. Prelaz od kuće ka kosmosu je prelaz od konačnog ka beskonačnom i od teritorije ka deteritorijalizaciji. Monohromija (determinisana kao telo bez organa u daljem tekstu) ne poseduje *kuću* ili *put*, a kreće se od intenziteta nula konstruišući percepte kao maksimum koji se u najvišoj meri približava pojmu ili kao minimum koji je potreban da bi se odvojio od praznine.

Delez i Gatari monohromiju nazivaju „obojenom prazninom”, odnosno „prazninom koja boji”²¹⁵ i uspostavlja silu uz omogućavanje vibracije i skupljanje ravni. Ova konstatacija je istovetna i sa apstraktnim slikarstvom: „sazvati sile, naseliti ravan onim vidljivim silama koje nosi, istaći u njima samima nevidljive sile, postaviti figure koje više nisu ništa drugo do sile, sila gravitacije, sila težine tela, sila rotacije (...) eksplozije (...) sila vremena...”²¹⁶ Promena intenziteta ravni slike ostvaruje se jedva vidljivim nijansama kao i promenom udaljenosti slike kroz raznovrsne varijacije iste boje u vidu jedva приметnih apstraktnih figura ili okvirom druge boje oko same slike. Maljevičev beli kvadrat na belom, kao i nijanse crne

²¹² Delez i Gatari, pri definisanju osnovnih elemenata umetnosti, kao i nauke (u knjizi *Šta je filozofija?*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995), uvek posmatraju ove pojave u odnosu na elemente u filozofiji i sagledavaju njihove međusobne odnose. Tako u filozofiji postoje pojam, pojmovni likovi, plan imanencije i događaj; u umetnosti ovim elementima odgovaraju čulni utisci (afekti i percepti), estetske figure, plan kompozicije i spomenik, dok se u nauci pojavljuju iskazi, parcijalni posmatrači, plan referencije i stanja stvari. Filozofiju, nauku i umetnost Delez i Gatari prikazuju kao tri kéeri haosa (tri oblika mišljenja i stvaranja), koje presecaju haos svojim planovima, dok njihov spoj definišu „mozgom”. Iz haosa, filozofija uzima varijacije, nauka varijable, umetnost varijetete. Filozofija, nauka i umetnost se bore protiv haosa presecajući ga svojim planovima u nameri da ga pobede udruživanjem sa svojim neprijateljem. Borba protiv haosa je ujedno i borba protiv mnjenja. Mozak uranja u haos i može se posmatrati kao subjekt, odnosno kao mozak-subjekt koji ima tri aspekta: pojam, čulni utisak i funkciju. Mozak i haos omogućavaju povezivanje filozofije, nauke i umetnosti na jednom širem planu.

²¹³ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Šta je filozofija?*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, str. 229.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid, str. 230.

²¹⁶ Ibid.

boje na crnim slikama Eda Rajnharta su obrasci jedva vidljivih figura, odnosno nevidljivih sila koje su istaknute na monohromatskim slikama. Dela tišine (Džona Kejdža, Kazimira Maljeviča, Eda Rajnharta, Roberta Raušenberga...) u delezovskom i gatarijevskom smislu predstavljaju „tela bez organa”, tela bez forme i bez figure”²¹⁷ čiji je intenzitet bezgraničan (uključujući i rad parcijalnih organa uz stalnu proizvodnju novih flukseva – novih zvukova, šumova, slika promene svetlosti i senki, kao i slika okruženja i sveta).

²¹⁷ Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum, 2002, str. 10.

2.4. ESTETIKA TIŠINE SUZAN ZONTAG

„Naše vreme je bučno sa težnjom ka tišini.”²¹⁸

Suzan Zontag je izložila estetiku tišine u istoimenom eseju u knjizi *Stilovi radikalne volje*, u kojoj zapaža postojanje novih pristupa u novoj eri koji su rezultat postpsihološkog²¹⁹ koncepta i nastojanja za dostizanjem tišine iza govora i nepoznatog, iza znanja, tako da se umetnost pomera ka anti-umetnosti, umesto intencije plasira se slučaj, nestaje subjekt i nastupa *tišina*. Svaka epoha u istorijskoj paradigmi ima svoj „projekat spiritualnosti”²²⁰, u kome je spiritualnost skup ideja i znanja koji zaokružuju ljudsku svest, ponašanje i transcendenciju. Umetnost prezentuje jednu od „najaktivnijih metafora” tog projekta u savremenom društvu, u kome se nameće promena u umetnosti, njena demistifikacija i kriza, premodelovanje svesti, kritički i problemski modalitet. Umetnost je do tada sjedinjavala kreativne i spiritualne odrednice sa materijalnim impulsima svakodnevnog, dok se u savremenoj umetnosti ispoljava sukob tih premisa, pojava osrednjih percepcija, i kako kaže Zontag, tragičnog odnosa prema umetnosti, koja nije više ekspresija svesti već njen protivotrov i neprijatelj umetnika.

Zbog toga, umetnici vide umetnost kao fazu koju je neophodno prevazići, tako da

²¹⁸ Sontag, Susan. "Aesthetics of silence"

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

²¹⁹ U korespondenciji sa postpsihološkim pristupima, o kojima govori Suzan Zontag, tišina se analizira i kroz njene psihološke aspekte, što bi moglo da bude tema zasebne, buduće studije i istraživanja. Tišina u obliku pauza pronalazi svoje mesto u psihoterapiji pacijenata. U svakodnevnom govoru, tišina se najčešće doživljava kroz auditivnu prizmu, odnosno kao suprotnost zvuku i njegovo odsustvo. U komunikaciji, tišina psihološki može imati pozitivno i negativno značenje. Pozitivno značenje se odnosi na odsustvo odgovora, koje podrazumeva potvrđivanje i odobravanje, dok negativno značenje ćutanja označava i neslaganje i odsustvo želje za komunikacijom. U psihologiji, tišina se, između ostalog, povezuje sa osećanjem usamljenosti, izolacije, anksioznosti, kao i za pojam nesvesnog. Do nesvesnog je teško dopreti, a nekad čak i nemoguće. Prema Frojdu, nesvesno je predstavljeno većim delom ledenog brega, koji se nalazi u vodi i nije vidljiv sa površine. U ovom istraživanju nisu razmatrani psihološki aspekti tišine, jer bi se takvom analizom prekoračio obim doktorskog rada.

²²⁰ Sontag, Susan. "Aesthetics of silence"

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

napuštaju bavljenje umetničkim radom i prelaze u druge oblasti: Artur Rembo (Arthur Rimbaud) počinje da radi u trgovini, Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein) predaje u školi, dok se Marsel Dišan bavi šahom. Napuštanje umetnosti determiniše estetiku tišine koja nikako ne umanjuje njihovo umetničko stvaralaštvo, već ističe u prvi plan neprikosnoven i ozbiljan izazov i donosi još veći autoritet, moć i značaj zbog izvršenja određenih koncepata i značenja kroz njihovo napuštanje. Slično ovakvom razmatranju Suzan Zontag i u zen-budizmu utemeljeno je stanovište po kome je najviši stepen postignuća u određenoj oblasti upravo njeno izgnanstvo posle uspostavljanja maksimuma. Vrhunac koji priređuje umetnik, zbog koga se opredeljuje za tišinu, jeste upravo trenutak kada oseća ispunjenje i postaje ravnodušan prema uspehu, tako da tišina donosi veću satisfakciju i pročišćenje.

„Tišina je najdalja ekstenzija te nevoljnosti za komunikacijom, ta ambivalentnost pravljenja kontakta sa publikom što je glavni motiv moderne umetnosti... Tišina je gest drugačiji od reči”,²²¹ ona je oslobođenje od komunikacije i celog sveta (publike, klijenata, drugih umetnika...).²²² Suzan Zontag primećuje tendenciju eliminisanja publike iz umetnosti, kao i eliminaciju same umetnosti i razaznavanje izvesnog rata sa publikom, usled čega se umetnik okreće tišini. Umetničko delovanje ne znači uvek pojednostavljenje tišine – odsustvo i prazninu, već ispoljava akcije nevidljive i nedostupne publici²²³ kao i oblik „frustracije” i „provokacije”²²⁴ publike. Umetnik ne može zauvek da izoluje delo od javnosti, jer se vremenom artikuliše određena transformacija: ono što je bilo nevidljivo²²⁵ procesuiralo se kao vidljivo, dok ono što je okarakterisano kao neprikladno i ružno kasnije se legitimira kao prikladno i lepo.

„Umetnici koji stvaraju tišinu moraju da proizvedu nešto dijalektično: punu prazninu, obogaćenu prazninu, rezonantnu i rečitu tišinu. Tišina ostaje, neizbežno, forma govora i element dijaloga.”²²⁶ Sam Kejdž je rekao i dokazao da ne postoji tišina: ona može biti bilo koji zvuk ili šum ambijenta, dok, prema Raušenbergu, slikarsko platno nikad nije prazno, jer

²²¹ Ibid.

²²² Pod oslobođenjem od drugih umetnika misli se na prestanak poređenja sopstvenog stvaralaštva sa drugim ljudima.

²²³ Ovakva dela, prema Suzan Zontag, predstavljaju najveće domete 20. veka.

²²⁴ Sontag, Susan. "Aesthetics of silence"

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

²²⁵ Primer Klajstovog (Kleist) nevidljivog teatra koji je Gete (Goethe) kritikovao. Klajstov teatar se odvija pred „očima i čulima” publike uz nedostatak dramatike i akcije. Gete govori da pošto je reč „teatar” nastala od grčke reči „theatein” (u prevodu – videti,) kod Klajsta se javlja oblik paradoksa, što je njegova glavna zamerka.

²²⁶ Sontag, Susan. "Aesthetics of silence"

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

je svaki prostor (ili praznina), sinteza pogleda, iskustva, očekivanja i znanja.

Tišina je dijalektički pojam, ulazi u granični kompleksni domen uzajamnosti umetnika i publike, koncipirajući oblik „spiritualne i kulturne retorike.”²²⁷ kada se raspoznaju dve forme razvoja tišine: samonegacija i forma protivrečnosti, nestalnosti. Kada umetnik kaže da nema ništa da kaže, Zontag ističe da on uvek pronalazi mogućnost i način na koji će to izreći.²²⁸ Potpunim prisvajanjem tišine, umetnik bi izgubio svoj status umetnika i zbog toga se okreće perifernim prostorima umetnosti, dok u samom centru ostavlja prazninu. Razumevanje tišine obuhvata i osobitu percepciju: neuobičajeno i vanredno slušanje i promatranje.

Odnos tradicionalne umetnosti i umetnosti tišine, Suzan Zontag raščlanjuje kroz suodnos „gledanja” („looking”) i „zurenja” („staring”)²²⁹. Pogled je promenljivog intenziteta i „dobrovoljnog karaktera”,²³⁰ i kao pojam je udružen sa tradicionalnom umetnošću, dok je „zurenje” karakteristika tišine i njegove odlike su fiksnost, nepopuštanje pažnje i približavanje beskonačnosti. Na primeru filma, Nevena Daković sagledava pogled kao „ključni element psihoanalitičkih teorija primenjenih na film,”²³¹ koji je mapiran kao „složena mreža razmene pogleda”²³² i „obuhvata pogled gledaoca ka platnu, poglede koje razmenjuju likovi međusobno i u sklopu kinematografskog dispozitiva i osnovnog aparata, i pogled kamere/projektora ka profilmskom prozoru i platnu, itd.”²³³ Nevena Daković konstatuje da pogled nastaje od „subjekta/nosioca pogleda”²³⁴ koji na taj način poseduje „moć i vlada filmskim prizorom”,²³⁵ dok je primalac objekt pogleda, „pasivna strana u procesu razmene pogleda.”²³⁶ Sa druge strane, zurenje je „uporni, neprijatni pogled kome je izložen određeni predmet.”²³⁷ U kontekstu odnosa pogleda i zurenja, umetnost tišine ima veći intenzitet od tradicionalne umetnosti i zahteva veće angažovanje pažnje. „Totalna pažnja”, „totalno iskustvo”,²³⁸ sagledavanje svega predstavlja najviši ideal ako se umetnost promatra u

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Daković, Nevena. „Pojmovnik teorije filma” u Omon, Žak, Bergala, Alen, Mišel Mari, Verne, Mark. *Estetika filma*. Beograd: Clio, 2006, str. 299.

²³² Ibid.

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Ibid.

odnosu na diskurs pažnje, odnosno otkrivanje novih predmeta i prostora. Tišina je kao zaustavljeno „usporeno” vreme, „predviđanje”²³⁹, beskonačnost²⁴⁰ koja vodi mišljenje ka budućem znanju i transcendenciji.

Tišina ostavlja prostor u koji se može interpolirati tumačenje tišine ili sam govor. Prema Suzan Zontag, tišina pokreće odluku za potpunom slobodom i to ne samo za slobodom od dela, već i od istorije, umetnosti, intelekta... Umetnost kroz tišinu i redukciju uz nasilje nad samom sobom teži otkrivanju novih znanja ili „znanja iza znanja”.²⁴¹ Tišina je „strategija za transevaluaciju umetnosti, koja je glasnik predviđanja radikalne transevaluacije ljudskih vrednosti”,²⁴² što se uspostavlja sopstvenim napuštanjem ili preosmišljavanjem.

Imajući na umu da je tišina sastavni deo govora i jezika, Suzan Zontag razdvaja četiri upotrebe tišine u govoru i jeziku:

1. „potvrda odsustva ili samoodricanje od mišljenja”²⁴³ – prožima religijske i magijske procese;
2. „potvrda kompletnog mišljenja”²⁴⁴ – u suprotnosti je sa prethodnom, sjedinjena sa intelektualnim radom i osobom koja ima odgovore na sva pitanja i odlučuje se za tišinu;
3. „obezbeđivanje vremena za trajanje ili istraživanje mišljenja.”²⁴⁵ – kada tišina omogućava otvorenost.
4. „nameštanje ili dodavanje govora da bi se dostigao maksimum integriteta ili ozbiljnosti”²⁴⁶ – koristi se u retorici kao naglašavanje i izdvajanje pojedinih segmenata govora.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Engleski pesnik Džon Kits (John Keats) (1795–1821) u svojoj pesmi pravi paralelu između beskonačnosti i tišine. Pogledati Sontag, Susan. ”Aesthetics of silence”

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Ibid.

Živimo u svetu sa previše reči, ali nam one istovremeno nedostaju, jer niko nije u stranju da *sve* kaže i izrazi. Tišina se nudi pre i posle govora, ona je njen preduslov i cilj i istovremeno „deo programa perceptualne i kulturne terapije, često model šok-terapije pre nego ubeđivanja.”²⁴⁷ Zontag, oslanjajući se na argumente mistične tradicije i psihijatrije, veruje da čovek treba da prestane da povezuje nova sećanja sa starim (koja se odnose na još nezavršene događaje) i na čijem kraju se pruža tišina.

Zontag razlikuje tišinu kao glasnu²⁴⁸ (*loud*) i mekanu (*soft*), gde glasnu tišinu karakteriše ekstatičnost, apokaliptičnost, transligvističnost, frenetičnost sa mogućnošću upada u negativnu prazninu.²⁴⁹ Umetnički diskurs približava se samom kraju²⁵⁰ uz „spaljivanje svesti i zagađenje jezika.”²⁵¹ Drugi oblik tišine je nastavak tradicionalne umetnosti uz velike transformacije i funkcioniše kao: „ćutljivost prebačena na n-ti stepen”,²⁵² opreznost, pristojnost, ironija, otvorenost. Tišina, nezavisno u kom se vidu formira, kao i samo umetničko delo, uvek podrazumeva neku paradigmu, epistemologiju, formu u spoju sa „metasocijalnim” i „metaetičkim”²⁵³ parametrima. Dela tišine mogu da teže neizrecivom i obliku „negativnog”, ali uvek podležu analizi bez obzira da li nešto žele ili ne žele da iskažu.

Umetnost, kao spiritualni projekat i „pozitivan nihilizam”²⁵⁴ proširen religioznim diskursom, sama sebe konzumira tako da je neophodno stalno pronalaziti nove paradigme. U svetu u kome su poremećeni odnosi kulture i mišljenja, ironija prezentuje nov način ponovnog uvođenja umetnosti. Suzan Zontag u ovom eseju objašnjava aspekte tranzicije tišine u savremenu umetnost i kulturu, uz konstruisanje spona sa jezikom, mišljenjem i psihološkim odrednicama.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Primeri glasne tišine su Kejdžov „tihan komad”, monohromatske slike, grafička partitura...

²⁴⁹ Sontag, Susan. "Aesthetics of silence"

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

²⁵⁰ Kraj o kome Zontag govori može se povezati sa krajem slikarstva koji Rodčenko napominje. Videti više u poglavlju o Rodčenu.

²⁵¹ Sontag, Susan. "Aesthetics of silence"

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Ibid

²⁵⁴ Ibid.

Na osnovu navedenih premisa u ovom poglavlju mogu se uspostaviti paralele, sličnosti i razlike u shvatanju tišine u geopoetici i geoestetici tišine Istoka i Zapada, (prikazanih tabelom na kraju poglavlja). Za razliku od Dalekog istoka, gde je tišina u obliku praznine centralni pojam, jer se praznina nalazi u svemu, tišina u zapadnoj umetnosti tek u 20. veku dobija izuzetno značajno mesto, kada obuhvata i celokupno delo. Dela tišine su otvorena dela u čijem stvaralaštvu učestvuju i izvođač i publika, dok praznina omogućava čoveku otvaranje prema svetu koji ga okružuje.

Praznina dominira u filozofiji Dalekog istoka, tako da se formira kao dominantni znak, dok je na Zapadu transdisciplinarni znak koji prevazilazi granice različitih umetnosti i povezuje se u zasebnu estetiku tišine. Dok se na Dalekom istoku javlja paradoksalna logika, u kojoj svaki pojam uključuje i sopstvenu negaciju, na Zapadu u Aristotelovoj logici A je uvek A i ne može da bude ne-A.

Dalekoistočni koncept delanja nedelanjem korespondira sa estetikom tišine Suzan Zontag, konceptom *ready-made*-a i praznim platnima Maljeviča. U zapadnoj estetici tišine, delo-objekat prelazi u delo-proces, analogno dalekoistočnim premisama prema kojima se stvari doživljavaju kao događaji i procesi.

I na Istoku i na Zapadu razlikuju se dve vrste slobode: „sloboda od” i „sloboda za”,²⁵⁵ a izdvaja se i želja za potpunom slobodom. Nasuprot prosvetljenju (satori) kao rezultatu praznine na Istoku, na zapadu figurira spoznaja. Koanu, zen problemu koji učitelj postavlja učeniku, odgovara, prema mom mišljenju, pojam verbalne partiture u eksperimentalnoj muzici. Praznina na Dalekom istoku se povezuje sa prosvetljenjem, dok u hrišćanstvu omogućava približavanje Bogu.

²⁵⁵ Videti u u From, Erih. *Bekstvo od slobode*. Beograd: Nolit, 1979, str. 48.

GEOESTETIKA TIŠINE

ISTOK	ZAPAD
1. Praznina, <i>sunyata</i>	1. Tišina
2. Otvorenost praznine u smislu otvorenosti čoveka prema svetu koji ga okružuje	2. Tišina kao otvoreno delo
3. Interdisciplinarnost praznine u pogledu prisustva u svemu postojećem	3. Dela tišine su interdisciplinarna dela
4. Tao i praznina čine jedan dominantni znak u odnosu na koji se artikulišu svi ostali znaci	4. U dvadesetom veku nastaje preokret u konstituisanju tišine kao znaka, koji je bio samo pratilac zvuka i slike, da bi potom zauzimao celokupno delo. Tišina je transdisciplinaran znak.
5. „Paradoksalna logika” ²⁵⁶ (A može da bude i ne-A; A uključuje ne-A)	5. Aristotelovska logika („A je A” („zakon istovetnosti”); „A nije ne-A” („zakon protivrečnosti”); „A ne može da bude A i ne-A” („zakon isključivanja srednje mogućnosti”) ²⁵⁷
6. Koncept delanja nedelanjem	6. Estetika praznine Suzan Zontag, <i>Ready-made,</i> Izlaganje praznog slikarskog platna (Kazimir Maljevič)

²⁵⁶ Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 228.

²⁵⁷ Ibid, str. 227.

7. Stvari nisu objekti, već procesi i događaji (dinamički pristup)	7. Delo-objekat prelazi u delo-proces
8. „Sloboda od” (okolnog sveta) i „sloboda za” (konkretno iskustvo)	8. Kod Froma: pozitivna („sloboda za”) i negativna sloboda („sloboda od” ²⁵⁸)
9. Težnja za potpunom slobodom (podrazumeva i slobodu od Bude)	9. U umetnosti: težnja za potpunom slobodom (od sopstvene intencije, intelekta, istorije...)
10. Prosvetljenje, <i>satori</i>	10. Spoznaja
11. Koan (oblik problema koji učitelj postavlja učeniku)	11. Verbalna partitura ²⁵⁹ (problemska i avangardna konstitucija partiture)
12. Praznina se vezuje za prosvetljenje	12. U hrišćanstvu, tišina je način približavanja Bogu ²⁶⁰
13. Telo je „ne-telo” (Suzuki) i prostor na kome se razvijaju društveni procesi.	13. Telo bez organa u poststrukturalističkoj teoriji Deleza i Gatarija
14. Temporalno određenje: filozofija i religija koja datira pre nove ere	14. Teorije 20. Veka

²⁵⁸ From, Erich. *Bekstvo od slobode*. Beograd: Nolit, 1979, str. 48.

²⁵⁹ Pogledati više u poglavlju o Štokhauzenu.

²⁶⁰ Tišina je posebno prisutna u monaškim redovima (kartuzijanci) u kojima postoji zaveštanje na potpunu tišinu.

Navedene teorije biće primenjene u analizama tišine u muzici, slikarstvu i filmu u narednim poglavljima.

4. TIŠINA U SAVREMENOJ MUZICI

Tišina je oduvek egzistirala u muzici. Za razliku od tradicionalne muzike, u kojoj je tišina bila u službi tona i njegova senka, u savremenoj muzici nastaje preinačenje iskaza tišine i teorijskog diskursa o tišini. Sa promenom shvatanja dela i njegovog pomeranja ka tekstu, kompozitori sve veći značaj daju tišini, koja u savremenoj muzici zauzima sve više prostora, a u pojedinim delima ispoljava se i kao dominantni diskurs. Prema Mortonu Feldmanu, sam zvuk se tretira kao senka, dok se tišina uzdiže na više nivoe. Erik Sati u svom stvaranju uvodi nemuzičke zvuke (*Parada (Parade, 1917)*) i nagoveštava i utiče na stvaranje buduće teorije tišine Džona Kejdža, koja je prema svom značaju centralna teorija tišine u 20. veku. Satijevo delo *Muzika nameštaja (Musique d' ameublement, 1917–1923)* problematski artikuliše muziku kao deo ambijenta, dok publika u tom procesu nema samo funkciju slušaoca, jer se od nje na premijeri zahtevala određena akcija gledanja izložbe slika za vreme koncerta. Zahvaljujući beskonačnom ponavljanju i proizvodnji nedoglednog broja označitelja, muzika nameštaja percipira se kao deo naše svakodnevnice egzistirajući u kućama, bankama, prodavnicama...

Vebern je prvi kompozitor (prema Bulezu) kod koga je tišina pozicionirana u dijalektičkoj komunikaciji sa zvukom. U punktualizmu, zahvaljujući velikoj fragmentaciji muzičkog toka, svaki ton je okružen tišinom i na taj način zasebno izdvojen. Velika zastupljenost pauze u Vebernovom delu rezultat je specifične tehnike komponovanja.

Muzika Arva Perta nastaje iz tišine, odnosno iz višegodišnje kompozitorske pauze i vezuje se i za redukciju, koja je posledica kompozicionog postupka i ne zastupa jednostavnost, već usmerava muziku prema suštini stvari. Pert konstatuje da nekoliko nota, kao paradigma, može iskazati više nego hiljadu rečenica.²⁶¹

Kod Štokhauzena, tišina je koncipirana u kontrolisanom obliku i kao element nove

²⁶¹ Pert, Arvo. „Osećati vreme pomoću nota” (razgovor sa Arvom Pertom). *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. Novi Sad: Dnevnik, god. 36, br. 377/378, jul-avgust 1990, str. 284.

nauke koja je objašnjena naučno-tehnološkim saznanjima, tako da se relacija tišine i zvuka određuje kroz odnos negativnog i pozitivnog u atomu. U urbanističko-akustičkom planu tišine, Štokhauzen se zalaže za idealnu formu tišine, do koje je neophodno doći čišćenjem prostora akustičkih parkova. Intuitivna muzika kao verbalna notacija data u poetskoj formi, analiziraće se u daljem tekstu kao paradigma tišine nastale usled odsustva muzičkih oznaka.

Pojam tišine kod Kejdža je interdisciplinarno uobličen kroz preplet teorije, muzike, religije i filozofije u njegovim delima, predavanjima i spisima. Džon Kejdž je izložio teoriju tišine u svojoj knjizi *Tišina*,²⁶² gde je tišina objašnjena kao ambijentalni zvuk i kroz diskurs svakodnevnog, odnosno kao analogija života i muzike. Kejdž ističe vreme i prostor kao važne odrednice tišine, pri čemu je trajanje od vitalnog značaja kao element koji se može primeniti i na zvuk i tišinu.

Tišina je u tradicionalnoj muzici bila prateći element zvuka, dok u savremenoj muzici dobija izvesnu autonomiju i izjednačava se sa zvukom. Generalno, proširuje se polje značenja tišine, koja se ukazuje kao koncept i oblik estetike. Dela tišine su otvorena dela i sklapaju mrežu neiscrpnog broja označitelja, dok neodređenost parametara daje slobodu i neprolazne mogućnosti izvođaču. Kompozitor nije više centralna figura, već se koautorstvo širi i na izvođača i na publiku. Interdisciplinarnost kompozicija prati se kroz prožimanje drugih oblasti: religije, slikarstva, nauke i tehnologije, a primena diskursa svakodnevnog omogućava njihovo aktiviranje u prostoru, vremenu i životu.

²⁶² Cage, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

3.1. TIŠINA U DELU ANTONA VEBERNA

Tišina kod Veberna²⁶³ uzročno-posledično se vezuje za: 1) fragmentaciju muzičkog toka, 2) upotrebu velikog broja pauza u kompozicijama, 3) redukciju zvučnog materijala na minimum materije, 4) „asketsku oskudnost teksture”²⁶⁴ i 5) tihu dinamiku. Fragmentacija zvučnog toka i izuzetna učestalost primene pauza međusobno su uslovljene, pri čemu pauze dele muzički tok, čineći ga isparčanim na veliki broj malih delova. Modeliranje velikog broja pauza i samim tim prisustva tišine u Vebernovom delu podstrekuto je specifičnim kompozitorskim sistemom rada, nadahnutim Šenbergovim sistemom dodekafonije, da bi kasnije Vebern podelio osnovnu seriju na manje celine, mikro serije, od kojih se izvode varijante kroz sve parametre muzike.²⁶⁵ Postupak variranja čini bazu Vebernovog sistema, tako da je jedno motivsko jezgro konstitutivni činilac i osnova variranja.

Uočljivo je pomeranje aspekta tišine u odnosu na tradicionalni koncept, tako da tišina nije više forma u službi zvuka sa svojom osnovnom funkcijom da učestvuje u izgradnji i isticanju karaktera, transformisanja i kulminacija zvučnog toka ili u odvanjanju manjih i većih celina i muzičkih segmenata, već počinje da se izdvaja kao poseban entitet i nalazi se u dijalektičkom odnosu sa zvukom. Mirjana Veselinović Hofman primećuje da izuzetna pojava pauze kod Veberna omogućava čitanje „hijerahije zvuka i tišine”²⁶⁶ iz smera tišine, to jest da je za „Veberna suštinski kompozicioni izazov ne suočavanje sa zvukom nego upravo sa tišinom, od koje treba pauzu ’oteti’”.²⁶⁷ Odnosno, „muzičku arhitektoniku zamisliti i sprovesti na način analogan nemom sviranju: realizovati je komponovanjem ’ćutećeg’, ’mentalnog’ zvuka kao primarnog aspekta dela, dakle dramaturgijom ne-zvuka, kome je zvuk

²⁶³ Anton Vebern se ubraja u veoma značajne kompozitore 20. veka, čiji se uticaj preneo i na sledeće generacije kompozitora, posebno na stvaraoce okupljene oko Darmštata.

²⁶⁴ Encyclopaedia Britannica www.brittanica.com, pristupljeno 3. mart 2014.

²⁶⁵ Primer ovakvog rada su *Varijacije* za orkestar op. 30, čiju „temu” obrazuju tri segmenta od četiri tona.

²⁶⁶ Veselinović Hofman, Mirjana. „Čitanje „Muzike tišine”” u *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* br. 22, 23. Novi Sad: Matica srpska, 1998, str. 120.

²⁶⁷ Ibid.

suštinski element dopune.”²⁶⁸

Vebernov kompozitorski rad sa muzičkim materijalom i punktualizam inspirisali su generacije okupljene u Darmštatu u pravcu pojavljivanja krajnjeg ishodišta serijalne tehnike – integralnog serijalizma. Svi muzički parametri (visina tona, trajanje, dinamika, artikulacija...) u integralnom serijalizmu podležu procesu serijalizacije. Nastankom serije trajanja, tišina i pauza su svrstane u seriju kao parametri koji su određeni vremenskim trajanjem. Ovim postupkom zvuk i tišina su definitivno utemeljeni u istoj ravni, gde je tišina izgubila svoju nekadašnju tradicionalnu funkciju i prekinula svoju naviku pratioca zvuka.

U punktualizmu egzistira maksimalna fragmentarnost materijala kroz izdvojenost svakog tona. Izolovanost tonova, koji se izdvajaju kao tačke (punktumi) u sistemu, omogućena je učesćem pauza koje okružuju svaki ton. Vizuelnim ispitivanjem, zbog velikog broja pauza, stvara se utisak dominacije tišine i nove funkcije i angažovanosti tonova u svojstvu odvajanja tišine, odnosno fiksiranja njenog trajanja. Pauza više nije samo pauza, već oblik tišine u kojoj je ton interpoliran. Zbog uronjenosti tonova u tišinu, smatram da se punktualistička muzika može promatrati i mapirati kao bela slika (gde je belo sinonim tišine) sa tačkama-tonovima (punktumima) koji su raspoređeni u kompoziciji kao Mondrijanove plus-minus slike. Odnos tišine i zvuka u punktualizmu kao realaciju plus i minus veličina pronalazimo u Žižekovom astrukturalnom sistemu na primeru diferenciranja označitelja, kada se smenjuju prazna polja („beline”) sa ispunjenim poljima. Žižek eksplicira da prazna polja nije moguće ispuniti jer bi se tada sam sistem srušio, zato što je njihova funkcija i popunjenost u ustaljenosti praznine. Opozitnost plus i minus veličina uočava se i u medijskom sistemu Maršala Makluana (Marshall McLuhan)²⁶⁹ u kome su mediji podeljeni na „hladne” (*cool*) i „vruće” (*hot*). U hladne medije spadaju telefon, televizija, crtani film, jer poseduju „nisku definiciju”, dok u vruće medije Makluan uključuje film, fotografiju, radio i dr., čija je karakteristika „visoka definicija”.²⁷⁰ Vrući mediji sadrže veliki broj vizuelnih informacija, ali su po pitanju participacije publike „niski”, tako da različit efekat imaju na posmatrača u odnosu na hladne medije.²⁷¹

Tiha dinamika čita se kao još jedan oblik tišine kod Veberna: prvi i treći stav iz Vebernovih *Pet komada za orkestar op. 19* (1911–1913) dinamički su izgrađeni u opsegu od

²⁶⁸ Ibid, str. 120–121.

²⁶⁹ McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: Mentor, 1974.

²⁷⁰ Ibid, str. 36.

²⁷¹ Ibid.

ppp do *pp* uz dodatne verbalne oznake za interpretaciju – *verklingend* (postepeno iščezavanje zvuka) i *kaum hörbar* (jedva čujno) – koje dozvoljavaju zvuku da lebdi u akustičnom domenu prema tišini, uz povremene talase *crescenda* i *decrescenda*. Prema mom mišljenju, pokreti zvuka na graničnoj teritoriji tišine analiziraju se u monohromatskom vizuelnom segmentu, u kom se zvuk primiče ne-zvuku, odnosno boja anticipira odsustvo i redukciju boje, gde bi ovakva kompozicija bila upoređena sa diskursom monohromatske slike. Monohromija zvuka nije samo redukcija na jedan segment dinamike (na ovom primeru polje *piana*), već kod Veberna specifičan efekat koji proističe iz jasnog kompozicionog rada i izvođenja u kome je ostvarena udaljenost muzike i naslućivanje tonova koji su jedva čujni i teško dostupni. Ovakva muzika zahteva dodatno angažovanje slušaoca i veći intenzitet pažnje koja mora da bude veoma usredsređena u slučaju kompozicija koje su ekstremno kratkog trajanja.

Monohromatski tretman zvuka dopušta mogućnost mapiranja zvučne slike kao potpuno crne ili bele slike. Crna boja se najčešće pojašnjava odsustvom boje, koja bi se tako uklopila u izgrađivanje slike kompozicija sa pretežnom upotrebom pauza. Bela boja, koja odgovara belim platnima Maljeviča i Raušenberga, uslovljava i upućuje na tišinu koja bi se povezala sa specifičnom estetikom tišine kao kod Džona Kejdža. U ovakvom poređenju zvuci se ostvaruju kao senke na belom platnu kao delu oživotvorenom tihom, jedva čujnom dinamikom. Svakako da belo platno može referisati i na muzičku kompoziciju, gde je tišina preovlađujuća kroz druge svoje oblike i vidove postojanja: npr. fragmentiranje dela i učestalost pauza, gde su zvuci kao punktumi ustrojstva senki.

Džulijan Džonson (Julian Johnson)²⁷² istražuje izrazit uticaj prirode na stvaralaštvo Antona Veberna, tako da se i tišina kod Veberna tumači u kontekstu upliva prirode i njenog diskursa. Tišinu pronalazimo u prirodi daleko od gradske buke, užurbanog života, savremenih tehnologija i mašina i njen mir dozvoljava formiranje utiska razvlačenja vremena, odnosno neprekidnosti vremenskog poretka. Neuništivost i tišina prirode na jednoj strani odudaraju od brzine i buke života u gradu, informacionih tehnologija i savremenih telekomunikacija. Tišinu prirode ometaju i raščlanjuju zvuci prirode – životinja, biljaka, zvuk vetra ili vode. Kao što je tišina sastavni deo prirode, tako se i kod Veberna (imajući u vidu koliki značaj ima priroda u njegovom shvatanju) tišina konstituiše kroz fragmentiranost zvuka, dinamiku, pauze i druge navedene parametre. Tišina je oblik *ready-made-a* prirode koji presecaju zvuci – punktumi analogno zvucima i šumovima prirode. Sati je još dalje otišao u odnosu na

²⁷² Johnson, Julian. *Webern and the Transformaton of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Veberna, tako da njegova estetika spaja tišinu, prirodu, umetnost i svakodnevan život u jednu celinu sa nesagledivim trajanjem, jer je sam život izjednačen sa umetnošću.

3.2. ERIK SATI: ESTETIKA SVAKODNEVNOG

Estetikom svakodnevnog Sati ukazuje na koncepte tišine i priprema buduću estetiku i poetiku eksperimentalne muzike i tišine Džona Kejdža. Iz tog razloga, smatram da je bitno analizirati pojam svakodnevnog i pronaći uzajamne uzročno-posledične veze između stvaralaštva Satija i Kejdža.²⁷³ Značajna odrednica piramidalne teorije tišine, o kojoj će kasnije biti reči, obuhvata pojam i primenu svakodnevnog života u umetnosti.

Diskurs *svakodnevnog*²⁷⁴ kod Erika Satija i Džona Kejdža vidljiv je u svim aspektima njihovog stvaralaštva: spisateljskom, kompozitorskom, vizuelnom,²⁷⁵ interpretativnom, kao i u načinu društvenog delovanja i ponašanja. Razvojna linija uvođenja i primene svakodnevnog života u muzici sprovodi se od Satija, koji interpolira svakodnevni život u umetnost i predstavlja svojevrsnu preteču Kejdža, do Kejdža koji ide veliki korak dalje time što svakodnevni život preznachava u umetnost.

Prema Džonu Fisku (John Fiske), politika svakodnevnog u vezi je sa politikom popularne kulture,²⁷⁶ odnosno „svakodnevni život konstituise se delovanjem popularne kulture, i odlikuje se kreativnošću slabih u korišćenju sredstava koje nudi obespravljajući sistem, uz nepristajanje na potpuno nepokoravanje toj moći”.²⁷⁷ Popularna kultura je artikulisana kao svojevrsan odgovor na vladajuće sile društva u okviru neravnopravne igre moći visokih i nižih slojeva. U toj igri, oni koji poseduju moć i monopol nad slabijima

²⁷³ Pogledati u potpoglavlju „Sličnosti i razlike u uvođenju, primeni i shvatanju pojma svakodnevnog kod Erika Satija i Džona Kejdža.”

²⁷⁴ Prema Džonu Fisku, „Kultura svakodnevnog života najbolje se može opisati metaforama borbe, odnosno antagonizma: strategiji je suprotstavljena taktika, buržoaziji proletarijat; hegemonija nailazi na otpor, ideologija se podriiva ili izbegava; sili odozgo suprotstavlja se sila odozdo, socijalna disciplina suočava se sa neredom. (Fisk, Džon. *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001, str. 58).

²⁷⁵ Pod vizuelnim ovde se podrazumeva 1) povezanost vizuelnog, tekstualnog i muzičkog aspekta, oblik sinkretizma i kod Satija i Kejdža, 2) grafička uobličenosť napisa i kaligrafska delatnost kod Satija, „zvučna tapiserija” kao i vizuelna (kostimografska i scenografska) rešenja njegovih baleta. Kod Kejdža je u pitanju na prvom mestu uvođenje vizuelnog segmenta, odnosno performansa u klavirsku muziku, zatim artikulacija vizuelne poezije, slikarskih radova, instalacija i performansa.

²⁷⁶ Fisk, Džon. *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001, str. 68.

²⁷⁷ Ibid, str. 58.

nastoje da izvrše kontrolu prostora i robe, koji čine parametre svakodnevnog, dok podređeni teže da izvedu „prepad na sistem” ili „izbegavanje sistema”²⁷⁸. De Serto (Michel de Certeau) u svojoj analizi različitih oblika otpora nametnutom sistemu, opisuje da su bitni *prilagođavanje, manipulacija, trikovi*²⁷⁹ u cilju obmane i prepada na strukture moćnih pronalazačenjem njihovih slabih tačaka. Na ovaj način, obespravljani upravo stiču moć nad silama dominacije, kao i sposobnost i kreativnost proizvodnje popularnih značenja²⁸⁰ kao oblika borbe protiv sistema. Kod Satija, vid borbe i otpora sistemu je prezentovan u ismevanju i ruganju akademizmu, institucionalizmu i jakom uticaju nemačko-austrijske tradicije i Vagnera (Richard Wagner). Upotrebom diskursa svakodnevnog u svom delu i spisima, Sati oštro kritikuje ozbiljnost i elitizam visoke umetnosti, ali istovremeno želi i da dobije priznanje od visokih institucija.²⁸¹ Kejdž svoj otpor prema postojećoj tradiciji iskazuje potpuno je odbacujući i uspostavljajući novi sistem u kome svakodnevni život funkcioniše kao umetnost.

Fisk u primeni svakodnevnog klasifikuje dva tipa popularnog zadovoljstva:²⁸² *zadovoljstvo izbegavanja* (odnosi se na telo) i *zadovoljstvo stvaranja značenja* (društveni odnosi i identitet), čija manifestacija se podrazumeva u pojavi skandala i otporu dominantnoj sili. Delovanje kroz šok, skandal, otpor i borbu (kao reakcija i oblik estetike tišine) i kod Satija i Kejdža jeste konstitutivni element stvaralaštva i ponašanja koji se izdvaja u svim umetničkim segmentima: izvođenju dela (npr. premijeri Satijevog baleta *Parada*, premijeri Kejdžove kompozicije *4' 33"*), spisateljskom radu, predavanjima i nazivima dela (kod Satija *Tri komada u obliku kruške* (1903), *Arije koje teraju u beg* (1907), Kejdžovim performansima... Kao što se tišina prema svakodnevnim običajima nalazi u odnosu suprotnosti i šoka prema zvuku, slici i punoći, tako su i šok i skandal neuskladivi sa uobičajenim delovanjem i ponašanjem ljudi. Suzan Zontag u svojoj estetici tišine utvrđuje pojmove provokacije i frustracije publike, upoređujući tišinu sa „programom perceptualne i kulturne terapije”,²⁸³ u kome je tišina „model šok-terapije pre nego ubeđivanja”.²⁸⁴

Bunt protiv hegemonističke tradicije u umetnosti, pod uticajem kabaretske umetnosti i

²⁷⁸ Ibid, str. 44.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Popularna kultura je upravo „proizvodnja značenja”, Ibid, str. 147.

²⁸¹ U svojoj četrdesetoj godini, Sati je odlučio da svoje znanje iz kontrapunkta dopuni na *Schola Cantorum*.

²⁸² Fisk, Džon. *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001, str. 68.

²⁸³ Sontag, Susan. „Aesthetics of silence”

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

²⁸⁴ Ibid.

boemskog života Monmartra (Montmartre), u Satijevom delu i estetici je evidentan u primeni izrazitog humora, satire i parodije. Često upotrebljava i sama sredstva sistema protiv koga je usmerena njegova kritika,²⁸⁵ tako da putem citata i izborom tema izvrgava ruglu dominantan sistem i dovodi u pitanje njegov smisao antiumentničkim stavom. Prekretnica u Satijevom životu²⁸⁶ bila je upoznavanje sa svetom zabave, boemijom i kabareom, što se odrazilo na njegov vizuelni identitet, menjanje izgleda i ponašanja, rada i odnosa prema svetu. Tadašnji društveno-istorijski diskurs uslovio je modifikaciju doznavanja samog života, koji je istakao javnost kao svoju odlučujuću karakteristiku.

Po prestanku Satijevog angažmana u kabareu, započela je saradnja sa Vensanom Ispom (Vincent Hyspa), jednim od najpoznatijih izvođača šansona, naročito *chansone parodique*. U ovim pesmama, politička i satirična provokativnost se postiže korišćenjem poznate melodije i novog teksta koji je parodija na originalni tekst, što izaziva komičan efekat.²⁸⁷ U Satijevim šansonama, česta je upotreba citata²⁸⁸ kao parodije i humora (kao afirmacije kabaretske umetnosti), čime iskazuje negativnu stranu i neuspeh vladajućih sila,²⁸⁹ dok publika (koja nije deo tog neuspeha) kroz delo uspeva da stupi u dijalektičan odnos sa sopstvenim životom. Prema Fisku, „portretisanje *onog drugog* u negativnim tonovima otvara širok opseg ostvarljivih pozitivnih zadovoljstava.”²⁹⁰

Elementi popularnog mapirani su u primesama senzacionalizma, apsurdna i svake vrste preterivanja, a pre svega u poznatim Satijevim kritičkim i humorističnim tekstovima

²⁸⁵ „Korišćenje njihovih proizvoda za naše ciljeve, jeste veština da se bude između proizvodnje i potrošnje...” (Fisk, Džon. *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001, str. 46). „Ljudi moraju da se snalaze sa onim što imaju”, a svakodnevni život je umetnost snalaženja (De Serto, citirano u Ibid, str. 43).

²⁸⁶ Prvi Satijev dodir sa diskursom svakodnevnog i svetom popularne kulture odigrao se u krugu njegove porodice, još u detinjstvu. U to vreme književni uzori su mu bili aforističar i satiričar Alfons Kar (Alphonse Karr) i njegov omiljeni pisac bajki H. K. Andersen (H. C. Andersen), poznat po svojoj ironiji.

²⁸⁷ Ovakva koncepcija izvođenja dela sa novim tekstom na poznatu melodiju bila je česta praksa u pariskim kabareima, a pesme su varirale od pesama za decu, folk melodija do operskih arija. Da bi se povećao efekat parodije i zabave u kabareu, prvo bi se izvodila originalna verzija pesme, za kojom bi usledio njen ironični prikaz.

²⁸⁸ U pesmi *Un diner a l' Elysee*, koja je prva originalna Satijeva pesma za kabare na Iispin ironičan tekst, muzika je „parodija patriotskog marša, iskrivljena asimetričnom strukturom fraze, iregularnom akcentuacijom i tekstom koji podvlači Ispine satirične ciljeve.” (Davis, Mary E. „Modernity à la mode: Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie's 'Sports et divertissements'”. *Musical Quarterly*, Vol. 83, No. 3, Autumn 1999, str. 452).

²⁸⁹ U *Un diner a l' Elysee*, Sati ističe neuspeh banketa francuskog predsednika za članove *Nacionalnog društva lepih umetnosti* i *Društva francuskih umetnika*. Sam događaj je ismejan i prikazan kao potpuna katastrofa praćena lošim uslovima, nezadovoljavajućom hranom, nedostatkom vina i dosadnim razgovorima. U kompoziciji *Les Courses*, humor dolazi do najvećeg izražaja u delu kada se umesto pobednika trke proglašavaju gubitnici trke.

²⁹⁰ Fisk, Džon. *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001, str. 136.

upućenim kritičarima.²⁹¹ Parodija i humor su sastavni deo Satijeve spisateljske delatnosti i često su rezultat igre reči karakteristične i za popularnu kulturu. U tom kontekstu, zakazana premijera baleta *Relaš* (*Relache*, 1924) nije ni održana, čime je izvedena šala jer reč *relache* označava da predstave neće ni biti. Ovakva akcija zastupa estetiku tišine primenjenu u formi performansa, jer upravo odsustvo označitelja (predstave) otkriva oblik tišine i samo značenje naziva baleta.

Primena svih šumova koji karakterišu svakodnevni život najočiglednija je u jednom od najzanimljivijih Satijevih izuma, *Muzici nameštaja*,²⁹² u kojoj teoretičari pronalaze početke ambijentalne, minimalne i konkretne muzike. Sati je zastupao stav o neophodnosti postojanja muzike koja bi bila deo zvukova ambijenta i koja bi „maskirala zveket noževa i viljuški, bez njihovog potpunog preklapanja (...) i koja bi popunila čudne tišine koje povremeno padaju na goste (...) iznad svega, neutralizovala bi ulične šumove...”²⁹³ Kejdž je zaslužan za prezentaciju *Veksacija* (*Vexations*, 1893) i *Muzike nameštaja* u savremenoj muzici kao i za njihovo pozicioniranje kao izuzetno inovativnih i revolucionarnih dela koja su bila ispred svog vremena. Paradoksalno i suprotno njihovom današnjem statusu u istoriji muzike, delo *Veksacije* nije objavljeno za vreme Satijevog života, dok *Muzika nameštaja* nije dobila zasluženu pažnju i doživela je neuspeh za vreme prvog izvođenja.

Termin *Muzika nameštaja* odnosi se na tri grupe kompozicija²⁹⁴ (stvaranih u periodu 1917–1923. godine), od kojih je samo druga grupa izvedena za vreme Satijevog života, a nastala je kao muzika koja bi se izvodila u pauzi komada Maksa Žakoba (Max Jacob) (*Ruffian toujours, truand jamais*) u Barbatanges galeriji u Parizu. Sati je izveo ove kompozicije zajedno sa svojim dugogodišnjim prijateljem Darijusom Mijoom (Darius Milhaud), dok je publika dobila uputstvo za ponašanje za vreme izvođenja: „Podstičemo Vas da ne obraćate pažnju na nju (muziku) i da se ponašate za vreme intervala kao da ne postoji.

²⁹¹ „Prosečan kritičar, ili onaj kome nedostaje sposobnost, bio bi predmet ismejavanja svojih kolega; za njega bi bilo nemoguće da nastavi svoju profesiju, svoje ministarstvo, mislim, on bi čak bio primoran da napusti svoju zemlju, i sva bi vrata bila zatvorena za njega; njegov život bi bio samo produžena agonija, i to užasno dosadna. Umetnik je zaista samo sanjar; kritičar, sa druge strane, ima osećaj realnosti, pogotovo sopstvene. Umetnik se može imitirati; kritičar ne može, on je neprocenjiv. Kako neko može imitirati kritičara, pitam se? Pored toga, to bi bilo od malog interesa, vrlo malog. Mi imamo original, to je dovoljno za nas” (Erik Satie; citirano u Gillmor, Alan M. *Erik Satie*. London: The Macmillan Press, 1988, str. 68).

²⁹² U pitanju je Satijeva kovanica. Upotreba novih, prethodno nepostojećih izraza odlika je tekstova popularne kulture, a kod Satija postoje i drugi primeri, kao nazivi njegovih klavirskih komada: *Gymnopedies*, *Gnossienes*. Prvobitna ideja za stvaranje kompozicije javila se za vreme ručka sa njegovim prijateljem Ležerom, kada je orkestar postao suviše glasan.

²⁹³ Gillmor, Alan M. *Erik Satie*. London: The Macmillan Press, 1988, str. 232.

²⁹⁴ Pored ovih komada, *muzika nameštaja* se odnosi, kako navodi Sati, i na druga njegova dala iz kasnijeg stvaralaštva, a može se posmatrati i kao oblik koncepta.

Ova muzika, specijalno komponovana za komad Maksa Žakoba, zahteva da se dâ doprinos životu na isti način kao privatni razgovor, slika u galeriji ili stolica na kojoj možete ili ne možete sedeti.”²⁹⁵ Za vreme prvog izvođenja, publika se nije pridržavala kompozitorovog uputstva, već su svi sedeli i slušali muziku. Između ostalog, Sati i Mijo su preporučili i da publika pogleda izložbu dečjih crteža koja je bila u galeriji za vreme izvođenja muzike. Takođe, postojalo je dodatno objašnjenje autora: „Muzika nameštaja upotpunjuje nečiju imovinu; ona je nova; ne uznemirava običaje; nije zamarajuća; ona je francuska; neće se pohabati; nije dosadna.”²⁹⁶

Sati se *Muzikom nameštaja* kritički odnosi prema konvencionalnoj izvođačkoj praksi i statusu dela. Publika je u tom vremenskom periodu imala stereotipnu ulogu slušaoca, dok dodatnim uputstvima (šetnjom po izložbi, razgovorom) Sati uključuje publiku u samo delo, čime se može utvrditi i početak hepeninga. Problemsko ispitivanje i pripremanje estetike tišine Džona Kejdža sadržano je u demonstriranju *Muzike nameštaja* kao zvuka ambijenta, odnosno objekta ambijenta, na primer nameštaja ili slike. Muzika nije u prvom planu, već delovanje publike, čime Sati uklapa auditorijum u izvođački proces kao strukturalni faktor i argumentuje kasnije koncepte eksperimentalne muzike i tišine. Drugi set kompozicija čine melodije iz popularnih komada Sen-Sansa i Tomasa,²⁹⁷ čime se svrstava i klasifikuje i kao oblik *ready-made-a*. Za razliku od Kejdžovog dela tišine, koji je *ready-made* u smislu postojećih ambijentalnih zvukova i šumova, ovde je sama komponovana muzika *ready-made* i prema kompozitoru deo zvuka ambijenta. O svom konceptu, Sati piše Žanu Koktou (Jean Cocteau): „*Muzika nameštaja* za advokatske kancelarije, banke, itd... Ceremonija venčanja ne bi trebala da se održi bez *Muzike nameštaja*... ne ulazite u kuću koja nema *Muziku nameštaja*.”²⁹⁸ Mijo naglašava da je ova muzika svuda zastupljena (u kontekstu zvuka ambijenta koji ispunjava tišinu, čime je Sati prethodnik Kejdžove estetike): i u restoranima, velikim prodavnicama, svim javnim mestima, kao i kućama, samo što ljudi ne obraćaju pažnju i ne uvažavaju njeno prisustvo i datost. Tišina u ovim kompozicijama zapaža se i u izostanku tradicionalne funkcije muzike koja sugeriše i podrazumeva da muzika bude primarna tokom izvođenja i centar procesa izvođenja. Sati muziku pomera u drugi plan u vidu okruženja i diskursa koji ispunjava svakodnevnih aktivnosti u konstantnom trajanju. Osnovna namena, kao zvuka ambijenta, jeste da popuni prazninu dosadnih razgovora i

²⁹⁵ Satie, Erick. www.philippebertraud.com/erick-satie-furniture-music, Pristupljeno 15. marta 2014.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Sen-Sans (Saint-Saëns): *Danse macabre* i Tomas (Thomas): *Mignon*.

²⁹⁸ Gillmor, Alan M. *Erik Satie*. London: The Macmillan Press, 1988, str. 232.

neutrališe ometajuće zvuke ulice, pribora za jelo u restoranima i bude pripojena svakodnevnom. Istovremeno je i otpor postojećem sistemu, u kome se – prostori (u vlasništvu moćnih prema Fisku) gde se ona izvodi (kancelarije, trgovci, kuće...) privremeno pretvaraju u ličan prostor slabih, koji prema svojoj volji menjaju i prilagođavaju okruženje.

Svakodnevni život, kako Fisk obrazlaže, osniva „oblast u kojoj se suprotstavljeni interesi kapitalističkih društava neprestano nadmeću i sukobljavaju”²⁹⁹ sa stalnim odnosom moćnih („nespretni, nemaštoviti i preterano organizovani”)³⁰⁰ i slabih („kreativni, spretni i prilagodljivi”)³⁰¹. Slabi se suprotstavljaju sistemu obmanama kroz trikove i „prepadima na njihove tekstove i strukture.”³⁰² Fisk navodi da moćni konstruišu svoje prostore u kojima se manifestuje njihova moć i dominantnost (kancelarije, stanovi, kuće, šoping centri, škole, gradovi), dok unutar tih prostora slabi artikulišu kratkotrajno svoj prostor. Vlasnik stana ili kuće raspolaže određenom nekretninom, dok je onaj ko boravi u njoj preuređuje u svoj ličan prostor, gde je oblik otpora (prema De Sertu) u „prilagođavanju” i „korišćenju nametnutih sistema”.³⁰³ Estetiku (u kojoj se koristi nametnuto) i vid otpora tradicionalnoj umetnosti, Sati ostvaruje i kroz upotrebu citata, humora, parodije, satire, šoka, skandala i obmana (premijera baleta *Relaš*).

Sati se u *Muzici nameštaja* rukovodi diskursom svakodnevnog kao označenog koji se nalazi na samom vrhu piramide (prema piramidalnoj teoriji), dok se označitelji (zvuci, šumovi, slike, senke okruženja...) stranama piramide kreću u beskonačnost. Sveprisustvo označitelja kao muzike ambijenta nalazi se u kućama, ali i na svim javnim mestima – u restoranima, bankama, prodavnicama... pri čemu praznina ne predstavlja prazninu svakodnevnog života i kritiku svakodnevnog, jer ljudi nemaju svest o sopstvenoj izloženosti fenomenu ove muzike. *Muzika nameštaja* zauzima tišinu i kritički se odnosi i prema statusu tradicionalnog dela i odnosu publike, izvođača i kompozitora. „Tekst je umnogome partitura te nove vrste: on zapravo traži od čitaoca da saraduje, što je važna promena, jer ko izvodi delo?”³⁰⁴

Iako je prvo i jedino izvođenje *Muzike nameštaja* za vreme Satijevog života doživelo

²⁹⁹ Fisk, Džon. *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001, str. 42.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Ibid.

³⁰³ Ibid, 43.

³⁰⁴ Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 185.

neuspeh, sam koncept je uspešno našao primenu u baletu *Relaš*, u *Međučinu (Entr'acte)* i u *Muzičkim tapiserijama*, komponovanim za privatnu upotrebu, odnosno za privatnu postavku na zidu. Muzička tapiserija *Tecture de cabinet prefectoral*, namenjena ženi vlasnika *Vašington posta (Washington Post)* pisana je za mali orkestar duvača, gudača, udaraljke i cimbalu i sastavljena je od dvanaest taktova u e-molu sa napomenom da se može ponavljati bilo koji broj puta. Osnovna zamisao je vizuelna uloga muzike uz potenciranje interdisciplinarnog aspekta dela, dok se neograničenost rezultata i označitelja ostvaruje neodređenošću broja ponavljanja dela. Ovde bih uspostavila poređenje sa estetikom, načinom komponovanja i muzičkim grafikama Mortona Feldmana³⁰⁵ zbog uticaja slikarske estetike. Feldman u procesu komponovanja partituru postavlja na zid percipirajući je kao sliku i fragment vizuelne poetike i nazivajući je vremenskim platnom, dok Sati muzičke tapiserije pozicionira na zid u vidu muzičkog dekora sa naglašenom vizuelnom funkcijom muzike.

Povezivanje vizuelnog i muzičkog uz uključivanje tekstualnog aspekta sa jedne strane i odnos popularne i visoke umetnosti, sa druge strane, nalazi se u poznatom Satijevom klavirskom ciklusu *Sport i razonoda (Sport et divertissements, 1914)*. Nova estetika muzike i sasvim drugačije shvatanje pristupa i tehnike klavirske muzike nastaju pod uticajem i sadejstvom popularne kulture i visoke umetnosti, preko šansona („unija teksta i muzike”),³⁰⁶ diskursa francuske mode i druženja sa umetnicima, književnicima i slikarima.³⁰⁷ Vizuelno, muzičko i tekstualno u delu *Sport i razonoda*, koegzistiraju u jednom interaktivnom odnosu, oblikuju se i prate događaje koji se dešavaju u toku dela ističući interdisciplinarnu karakteristiku dela uz međusobnu dijalektiku svakodnevne estetike i popularne kulture. Izbor tema i naziva dvadeset klavirskih komada, koji čine ciklus, referiše na povezanost sa događajima i modom tadašnjeg Pariza. Početkom 20. veka primećuje se popularizacija sporta, zabave i interesovanja za ples, razonodu, dokolicu tako da ove teme pronalazimo i u sadržaju i nazivima Satijevih komada: *Golf (Le Golf)*, *Tenis (Le Tennis)*, *Jedrenje (Yachting)*, *Tango (Le Tango)*... Tematski koncept i forma ciklusa slični su formi ženskih modnih magazina *L'*

³⁰⁵ Pogledati više u poglavlju o Feldmanu.

³⁰⁶ Davis, Mary E. „Modernity à la mode: Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie's 'Sports et divertissements'”. *Musical Quarterly*, Vol. 83, No. 3, Autumn 1999, str. 463.

³⁰⁷ Sati je rekao da je o muzici najviše naučio od slikara. Evidentan je uticaj kubizma, naročito Pikasa (Picasso) i njegove faze *sintetskog kubizma*, gde se slika posmatra kao kolaž uz unošenje materijala iz svakodnevnog života – novinskih isečaka, tapeta i sl. Na slici *Flaša, čaša i violina (Bottle, Glass and Violin)* iz 1912. godine, Pikaso prikazuje obične svakodnevne predmete, čija je forma redukovana na njihove elemente kao vrste redimejda. Kao i kod Satija, delo je interdisciplinarno konstituisano: vizuelni aspekt prikazan je samom slikom predmeta, tekstualni – preko isečaka tekstova iz novina (koji su kolažno upotrebljeni) i muzički – slikom samog instrumenta, čiji je materijal naglašen kolažom drveta.

illustration de modes i *Femina*, koji su izlazili početkom 20. veka.³⁰⁸ Sam naziv dela, *Sport i razonoda*, korišćen je kao naziv rubrike u ovim časopisima, gde je raspravljano o najnovijoj modi i mogućnostima zabave.³⁰⁹ Uticaj kulture magazina i mode dolazi do izražaja u samoj činjenici da je za izradu vizuelnog dela ciklusa Sati angažovao Martina Šarla (Martin Charles), jednog od najvećih modnih ilustratora Pariza. Njegovi crteži obuhvataju celu stranu velikog formata³¹⁰ u *Sportu i razonodi* i podražavaju kulturno-politički i socijalni idiom popularne mode.³¹¹

Fisk ukazuje da u poznokapitalističko-potrošačkom društvu svaki pojedinac ima status potrošača kroz obezbeđivanje „materijalno-funkcionalnih potreba (hrana, odeća, prevoz) ili semiotičko-kulturnih (mediji, obrazovanje, jezik).”³¹² Roba koja se konzumira u svakodnevnom životu nije samo oblik artefakta već i sredstvo komunikacije, odnosno „svaki čin potrošnje jeste i čin kulturne proizvodnje, pošto je potrošnja uvek i proizvodnja značenja.”³¹³ Fisk utvrđuje da slabi koriste proizvode sistema za ostvarivanje svojih ciljeva, što definiše „veštinom održavanja u međuprostoru” koja figurira „između proizvodnje i potrošnje”.³¹⁴ Sati koristi svakodnevne teme društva: sport, razonodu, popularnu kulturu u cilju prezentovanja sopstvene estetike.

U baletu *Parada*, inkorporirana je estetika svakodnevnog putem uvođenja šumova i zvukova koje izvode predmeti iz svakodnevnog života: pisaća mašina, sirena, pištolj, lutrijski točak. *Parada* je rezultat saradnje sa Koktoom, Pablom Pikasom (Pablo Picasso) i Žilom Masneom (Jules Massnet) i kreirana je kao preteča eksperimentalnog baleta i manifest kubizma, odnosno kolaž u kome se smenjuju sadržaji iz američkog bioskopa, mjuzikhola, cirkusa i *rag-time*-a; u delu su sjedinjeni visoka umetnost (posredstvom baleta) i popularna kultura (posredstvom tematike cirkusa). Centralni problem je avangardna tema koja anticipira nerazumevanje umetnika i publike: tri menadžera ispred cirkusa bezuspešno pokušavaju da uvedu publiku u cirkus izvođenjem delova predstave, ali publika ostaje napolju smatrajući da

³⁰⁸ Pogledati u Davis, Mary E. „Modernity à la mode: Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie's 'Sports et divertissements'”. *Musical Quarterly*, Vol. 83, No. 3, Autumn 1999, str. 435.

³⁰⁹ Pojedini nazivi komada ciklusa poklapaju se sa nazivima rubrika prolećnog izdanja magazina *Femina* iz 1913. godine.

³¹⁰ Slično je u tadašnjim ženskim magazinima – ilustracija obuhvatala celu stranu sa pratećim kratkim komentarom ispod slike.

³¹¹ Promena mode između dve verzije Martinovih ilustracija iz 1914. i 1922. uočava se i u pogledu promene tehnike i stila.

³¹² Fisk, Džon. *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001, str. 44.

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Ibid, 46.

je upravo to izvođenje predstave. Kostime za likove u baletu je uradio Pikaso u kubističkom stilu, npr. francuski menadžer je u kostimu koji reprezentuje kubističku skulpturu, kostim američkog menadžera je visoki oblakoder sa šeširo, dok je mala Amerikanka u školskoj uniformi i izvodi kroz balet filmsku montažu u kojoj se smenjuju delovi iz američkih vestern filmova, hod Čarlija Čaplina (Charly Chaplin), izvođenje pantomime daktilografa itd.

Delo *Veksacije* je komponovano 1893. godine, ali je štampano 1949. godine, posle Satijeve smrti, iako je reč o revolucionarnoj kompoziciji, koja prema svom dostignuću daleko prevazilazi vreme svog nastanka.³¹⁵ Robert Orledge (Robert Orledge) navedeno delo definiše kao „prvi eksperiment u organizovanoj totalnoj hromatici i kontinuiranoj neoslobođenoj disonanci... Da „tema” sadrži A6, koje nedostaje, mogla bi se posmatrati kao prvi eksperiment u serijalizmu. Svakako je minimalističko.”³¹⁶ Partituru čine tri reda na polovini jedne strane, od kojih je tema data u jednom redu. U partituri su izostavljene metričke i dinamičke oznake, taktne crte i predznaci, nije naznačeno za koji instrument je pisano, ali iz zapisa se zaključuje da je najverovatnije komponovano za klavir ili harmonijum, koji je tada bio vaoma popularan. Odsustvo navedenih oznaka može se formulisati kao oblik tišine, redukcije i neodređenosti u odnosu na izvođača, što svakako doprinosi otvorenosti dela. Osim redukcije u pogledu konciznosti materijala, uključena je i redukcija ritmičkih figura na črtvrtine i osmine. Naznačena je oznaka za tempo (*très lent* – veoma sporo) i kompozitorovo uputstvo za izvođača: „Da biste svirali temu 840 puta, preporučljivo je prethodno se pripremiti, u dubokoj tišini, i u ozbiljnoj nepokretnosti.”³¹⁷ Enharmonska notacija i neobičnost harmonskog jezika, otežavaju memorisanje kompozicije. Robert Orledge izlaže stav da su *Veksacije* „logičan i zaista organizovan kompozicioni sistem”.³¹⁸

Kompoziciju je prvi put izveo u celini (svih 840 puta) Džon Kejdž sa grupom pijanista 1963. godine na Menhetnu (Pocket Theatre), kada je izvođenje trajalo 18 sati i 40 minuta. Delo najčeše u celini izvodi veći broj izvođača zbog velikog broja ponavljanja i dužine kompozicije. Iz tog razloga, na ovom primeru eksponirana je mnogostrukost i različitost interpretacije istog materijala. „Svako umetničko delo, čak i ako je stvoreno po

³¹⁵ Sati je govorio za sebe da je rođen mlad u staro vreme.

³¹⁶ Orledge, Robert. "Understanding Satie's *Vexations*" www.satie-archives.com/web/articl11.html Pristupljeno 25. marta 2014.

³¹⁷ Kopiez, Reinhard, Bangert, Marc, Werner, Goebel and Altenmüller, Eckart. "Tempo and Loudness Analysis of a Continuous 28-Hour Performance of Erik Satie's Composition *Vexations*". *Journal of New Music Research*, Vol. 32, No. 3, 2003, str. 243.

³¹⁸ Orledge, Robert. "Understanding Satie's *Vexations*" www.satie-archives.com/web/articl11.html Pristupljeno 25. marta 2014.

jednoj eksplicitnoj ili implicitnoj poetici nužnosti, suštastveno je otvoreno za virtuelno beskrajn niz mogućih čitanja, od kojh svako oživljava delo po ličnoj perspektivi, ličnom ukusu, ličnom izvođenju.”³¹⁹

Sagledano u kontekstu piramidalne teorije tišine, početak od koga Sati kreće, samo teme piramide izvedeno je kroz početna, koncizna tri reda kompozicije. Prazninu čine odsustva dinamike, metričkih oznaka, predznaka i neodređenost dela u odnosu na izvođača, koja nisu negativni fluksevi, već dozvoljavaju interpretatoru izvesnu neuslovljenost u pogledu neodređenih parametara ali i otvorenost dela. Beskrajnost rešenja se razmatra i u samo jednom izvođenju, gde će svako ponavljanje biti osobito kada ga izvodi jedan, a posebno kada se uporede interpretacije različitih izvođača. Dužinom kompozicije, Sati se problemski bavi pojmom dosade u stvaralaštvu (zbog velikog broja ponavljanja), ali i konceptom trajanja dela, čime se delo uspostavlja kao integralni element naše svakodnevice.

³¹⁹ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*, Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965, str. 57.

3.3. ŠTOKHAUZEN: „TAJNA NAUKA” I KONTROLISANA TIŠINA

„Prvo morate stvoriti muziku i tada muzika menja vas... Ja menjam muziku, muzika menja mene. Ne možete više odvojiti muziku od mene i ne možete odvojiti muziku od slušaoca. Slušalac postaje muzika... Šta je muzika? Ne znam.”³²⁰

Štokhauzen percipira tišinu i zvuk kao elemente „negativnog” i „pozitivnog”³²¹ koji formiraju strukturalni dijalektični odnos³²² analogno pozitivnim i negativnim atomskim česticama, koje su strukturalno u međusobnoj relaciji privlačenja u samom atomu.

Tišina je oblik kontrolisanog elementa u Štokhauzenovom delu, odnosno činioca koji je potrebno nadjačati: „to je nova nauka, potrebno je savladati prazninu i pretvoriti je u nešto što je ispunjeno zvucima i vizuelnim slikama.”³²³ Štokhauzen definiše tišinu kao relativan pojam (jer apsolutna tišina ne postoji) i u svoje komponovanje uvodi pojam „obojene tišine”³²⁴ kojom eksperimentiše. Svaka tišina ima više slojeva, od kojih svaki ima svoju boju i koordinira „bojenje” tišine. Štokhauzen izlaže da može da eksperimentiše tako što uklanja više slojeva tišine, pri čemu na kraju ostane ponovo sloj tišine, jer ne postoji apsolutno tih prostor. Najčešće radi sa tri ili četiri sloja „obojene” tišine koje svoju karakterističnu boju dobijaju putem „veoma mekih vibracija”,³²⁵ po kojima se razlikuju.

U *Klavirskom komadu X (Klavierstücke X, 1954-1955)* nakon prvog odseka sledi odsek tišine u trajanju od jednog minuta. Prvi odsek je koncipiran na gustoj koncentraciji materijala tokom prva dva minuta, da bi potom fragmenti zvuka počeli polako da nestaju i pripremaju tišinu. Štokhauzen razjašnjava da je za upotrebu dužih odseka tišine bitno izvršiti

³²⁰ Cott, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the composer*. London: Pan Books, 1974, str. 46.

³²¹ Stockhausen, Karlheinz ”Interview with Iara Lee for Modulations”, *Perfect Sound Forever*: online music magazine, January 1999.

<http://www.furious.com/perfect/stockhauseninterview.html> Pristupljeno 20. marta 2014.

³²² Ibid.

³²³ Ibid.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid.

njenu pripremu kroz materijal koji se javlja neposredno pred tišinu, tako da bi ona ostvarila određeni smisao i značenje. Na taj način, mogu se još jednom čuti fragmenti materijala koji se javio pre tihog odseka. Ovakav postupak Štokhauzen naziva oblikom „tajne nauke” i „nove umetnosti”.³²⁶ Štokhauzen je želeo da proširi trajanje tišine i odnosa „prisutnog” i „odsutnog zvuka”³²⁷ na isti način kao što je proširio sam zvuk (kroz korišćenje orkestra, odnosno tri orkestra).

Prema Štokhauzenu, u kontekstu mikrosveta, svaki ton ima svoj „unutrašnji život”³²⁸ koji je vidljiv kada se zvuk ne kreće previše brzo. Zaustavljanjem muzičkog horizontalnog toka, moguće je u vertikali videti „unutrašnjost”³²⁹ zvuka kada trajanje jednog tona sa svojim unutrašnjim životom može biti i sedam minuta, o čemu je Štokhauzen izlagao 1954–1955. godine. Kako bi ton bio razumljiv sa svojim konstitutivnim elementima i „unutrašnjim razvojem” potrebno je „proširiti ga u vremenu i prostoru frekvencija.”³³⁰

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Cott, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the composer*. London: Pan Books, 1974, str. 31.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Ibid, str. 81.

3.3.1. Urbanističko-akustički plan

U svom urbanističko-akustičkom planu tišine, Štokhauzen se približava „idealnom” konceptu tišine sa krajnjim ciljem konstruisanja ekološki-akustičkog „čistog” prostora, odnosno praznine u koju će biti uvedena muzika. Njegov plan podrazumeva stvaranje specifičnih parkova koji nemaju mogućnost prenosa zvuka i koji su zahvaljujući posebnim mašinama pročišćeni od svih zvukova koji se smatraju nepoželjnim u javnosti... Tišina je pokušaj uređivanja akustički potpuno slobodnog okruženja od svih svakodnevnih zvukova³³¹ i idealno čist prostor koji zauzima prazninu u vrhu piramide (prema piramidalnoj teoriji), potom ispunjenu muzikom. Označeno je koncept urbanističko-akustičkog plana, dok mnogostrukost označitelja obuhvata prazninu (čistog prostora kao nulte tačke) i naknadno uvedene zvuke muzike koja ispunjava parkove. Transdisciplinarnost i transmedijalnost ovog koncepta se manifestuje u sintezi muzike, pejzažne arhitekture³³² i savremenih tehnologija putem korišćenja posebnih mašina, čime se prevazilaze granice navedenih oblasti ujedinjenjem u specifičnom ostvarenju.

Imajući na umu Štokhauzenov kosmološki pristup muzici, smatram da je konstituisanje idealnog prostora generisano i u poretku kosmičkog prostora i stremljenju kako Štokhauzen objavljuje, ka višim oblicima svesti. Za vreme komponovanja, kompozitor se intuitivno spaja sa natprirodnim, tako da se treperenje kosmosa preinačava u muziku. Štokhauzenovo polazište je *Muzika sfera* pitagorejske škole, jer ideja i muzika iz kosmosa dolaze do umetnika koji mora da proizvodi muziku. Globalno viđenje sveta i povezivanje muzike i sveta utiču i na uobličenje želje za jednom višom svesti koja je nov spiritualni oblik i dopušta opšte razumevanje svega što nas okružuje. Za razliku od Štokhauzenovog kosmološkog pristupa, Kejdzovo razumevanje totaliteta postojećeg se bazira na zen-budističkoj estetici i učenju o praznini.

³³¹ Pogledati više u Cvejić, Bojana. *Otvoreno delo u muzici: Boulez, Stockhausen, Cage*. Beograd: SKC, 2004, str. 72–73.

³³² U arhitekturi, tišina je mapirana u praznom prostoru (void) konstrukcija, ali i u arhitekturi stakla (dominantnoj upotrebi stakla u konstrukcijama), u kojoj primenom Kejdzove estetike tišine, slike, zvuci i celokupan spoljašnji elementi zahvaljujući osobenostima stakla „ulaze” u unutrašnji prostor, uz povezivanje prirode i svakodnevnog života, kao i umetnosti i života.

Mašine o kojima Štokhauzen govori u akustički očišćenim vrtovima označavaju korelativnost sa tehnologijom i upotrebom najnovijih naučnih i tehničkih dostignuća tako da primenjuje rezultate fizike u svojim mikrostrukturnim analizama zvuka i komparativno povezuje delove atoma sa zvučnim delovima spektra. U budućnosti, muzika i svet će biti homogeni u jednom univerzalnom, kosmičkom, spiritualnom i naučno-tehničkom kontekstu, u kome kompozitor „pokušava da otkrije univerzalni jezik kao što su vibracija i ritam... On želi da postane muzičar sveta. Ali zvezde, takođe, zvuče.”³³³ Univerzalni jezik postavlja neka od osnovnih pitanjima o suštini života kao i o samom biću.

U domenu tišine i arhitekture, Štokhauzenovi parkovi analogni su, prema mom mišljenju, japanskim tradicionalnim kamenim vrtovima (rock gardens), koje često nazivaju zen-vrtovima zbog uticaja zen-estetike praznine i tišine. U zen-vrtovima, voda je zamenjena malim belim kamenjem i peskom, gde kamen preuzima značenje vode kada se pokreti i talasi vode ostvaruju u strukturiranju kamenčića koji obrazuju kružne i talasaste linije. Iako je voda reda *jin* a kamen reda *jang*, pojedini autori smatraju da zen-vrtovi poseduju kvalitet *jin*-a jer je kamen prebačen u drugačiji kontekst i preuzima kvalitete vode. Za razliku od Štokhauzenovih parkova, gde je zvuk uklonjen posebnim mašinama, u zen-vrtovima odsustvo zvuka i pokreta vode nastalo je njenom zamenom – kamenom.

Jedan od najpoznatijih zen-vrtova je Soami, završen 1499. godine, u Ryoan-ji, Hramu Mirnog Zmaja (The Temple of Peaceful Dragon), koji je Kacumoto Hokosava (Katsumoto Hokosawa) izgradio 1473. godine. Na belom šljunku raspoređeno je pet grupa većeg kamenja – stena (3+2+3+2+5), oko kojih se nalaze izuzetno male površine trave, tako da se zbog svoje jednostavnosti često naziva *vrtom praznine* i služi kao mesto za meditaciju. Tradicija (Sakuteiki) opisuje da su kameni vrtovi posledica nedostatka jezera ili potoka, te da se na tim mestima osnivaju suvi pejzaži sa malim brojem biljaka, gde se formiraju brda ili pozicioniraju stene tako da simbolično predstavljaju planine. Koncept tišine i praznine je generisan malim brojem biljaka, odsustvom vode i njenog zvuka i pokreta. Vil Petersen (Will Petersen) konstatuje da „prazan prostor vrta (Ryoan-ji), kao tišina, apsorbuje um i oslobađa ga sitničavih detalja i služi kao vizuelni vodič – za proboj 'domena mnoštva'.”³³⁴

Kamelia Nakagavara (Camelia Nakagawara) komentariše da iako je voda „utišana”

³³³ Cott, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the composer*. London: Pan Books, 1974, str. 16.

³³⁴ Petersen, Will. „Stone Garden”. N. Wilson Rose (ed.). *The World of Zen: An East-West Anthology*. New York: Random House, 1960, str. 107.

kamenom, „namera je bila da se stvori zvuk, da se podstakne zvuk iz očigledno tihih stena”,³³⁵ što je obavljeno neobičnim sredstvima. „Vizuelni efekat” zvuka je „postignut manipulisanjem oblika, linija, površina i masom stena i šljunka”,³³⁶ tako da „vizuelne manifestacije pokreta i ritma stvorene ovim načinom kao rezultat imaju sugestivnost zvuka.”³³⁷ Iako je tišina u osnovi Štokhauzenovih i kamenih vrtova, krajnji cilj je proizvodnja zvuka neuobičajenim načinima. Dok Štokhauzen predviđa upotrebu tehnologije i mašina, u japanskim vrtovima monah izvodi oblik performansa kada na potpuno glatkoj površini šljunka grabuljama iscrtava posebne forme koje podražavaju protok vode.

³³⁵ Nakagawara, Camelia. "The Japanese Garden for the Mind: The Bliss of Paradise Transcended" <http://web.stanford.edu/group/sjeaa/jornal42/japan2.pdf> Pristupljeno 15. novembra 2014, str. 15.

³³⁶ Ibid.

³³⁷ Ibid.

3.3.2. Intuitivna muzika

Termin intuitivna muzika Štokhauzen je uveo 1968. godine referišući na muziku koja nema tradicionalnu fiksiranu notaciju, već oblik grafičke, odnosno verbalne notacije koja izvođaču daje izvestan suverenitet i izmešta granice odnosa kompozitora, izvođača i publike. Intuitivna muzika kao termin se pre svega odnosi na kompozicije *Iz sedam dana* (*Aus den sieben Tagen*, 1968) i *Za vremena koja dolaze* (*Für kommende Zeiten*, 1968-1970). Štokhauzenova namera nije bila da izvođača pretvori u kompozitora, već da mu pomogne da se otvori prema spoljnim višim, kosmičkim uticajima transformisanim u izvođenu muziku.

Štokhauzen je rukovodio grupom muzičara koja je izvodila *Iz sedam dana* i koji su snimali ovu kompoziciju u Darmštatu u avgustu 1969. godine za Deutsche Grammophon. Partituru *Iz sedam dana* čine kratki tekstovi – uputstva za izvođenje koja imaju „pročišćujuću pre nego sugestivnu funkciju. Oni (tekstovi) nas sve stavljaju u jedno specijalno spiritualno stanje da bi nas učinili otvorenim da upotrebimo to što smo muzičari u konjukciji sa onim šta smo naučili u kontekstu druge muzike.”³³⁸ Pojedini tekstovi sadrže veoma neobične zahteve: pre izvođenja *Goldstaub*, muzičar mora da provede četiri dana bez hrane u izolaciji.

Štokhauzen odvaja intuitivnu muziku od improvizacije, koja ipak predviđa određena pravila (u pogledu harmonije, stila, ritma...). U džezu, iako ne postoji notacija, krajnji rezultat mora da bude u stilu samog džeza, nezavisno od improvizacije i samostalnosti izvođača.

Kompozicija *Procesija* napisana je grafičkom notacijom koju čine znaci (plus, minus i znak jednakosti) uz instrukciju da se za izvođenje upotrebljava materijal iz drugih kompozicija: violinista može da koristi materijal iz kompozicija *Momenti* (*Momente*, prva verzija 1961-1962, druga verzija 1965) i *Pesma mladih* (*Gesang der Jüglinge*, 1955-1956), a pijanista iz *Klavirskih komada I-XI* itd.

Kompozicija *Iz sedam dana* je komponovana 1968. godine, u vreme Štokhauzenovih veoma teških trenutaka, kada su se autoru, prema njegovim opisima, tokom sedam dana i

³³⁸ Cott, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the composer*. London: Pan Books, 1974, str. 26.

noći bez prestanka pojavljivali bljeskovi svetlosti. Na osnovu svog iskustva, došao je do zaključka da se intuicija ne oglašava bez razloga, već da je moguće „dozvati” i „razviti tehniku” za njeno pozivanje.³³⁹ „Iznenada došao sam do momenta u mom komponovanju kada ništa nisam dao izvođaču, čak ni meni kao jednom od izvođača grupe.”³⁴⁰ „Ništa” o čemu Štokhauzen govori uporedila bih sa prazninom u piramidi (teorija navedena u Zaključku) koja nagoveštava odsustvo standardne notacije. Prisustvo poetskog sadržaja ukazuje na budući materijal i inicira otvorenost dela, dok se neodređenost opaža u odnosu na zapis kroz verbalnu partituru, što identifikuje mnogostrukost potencijalnih rešenja i promenu statusa dela, koje nije zatvoreno u odnosu na dimenzije. Prema Umberto Eku, ovo je oblik dela u pokretu i samim tim ono sugerise „poziv da se delo stvara zajedno sa autorom.”³⁴¹

Štokhauzenovi tekstovi zbog svog poetskog i mističnog sadržaja deluju zbunjujuće na izvođača, koji ne može uvek u potpunosti da razume zapisana uputstva kompozitora: „Svirajte vibraciju u ritmu vašeg mišljenja. Svirajte vibraciju u ritmu vaše intuicije. Svirajte vibraciju u ritmu univerzuma...”³⁴² Zbog samog sadržaja kompozicije, Štokhauzen je bio primoran da daje dodatna objašnjenja muzičarima sa kojima je izvodio ovo delo na turnejama.

Najveći skandal od svih Štokhauzenovih dela izazvao je sledeći tekst *To (Es)* iz dela *Iz sedam dana* zbog svoje apstraktnosti i avangardnosti, u kojima se mogu uočiti elementi zen-estetike i zen ne-mišljenja i praznine:

„Misli NIŠTA
Čekaj dok ne bude apsolutno tiho unutar tebe
Kada ovo postigneš
počni da sviraš

Čim počneš da razmišljaš, stani

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ Maconie, Robin. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*. London: Marion Boyars, 1989, str. 117.

³⁴¹ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*, Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965, str. 56.

³⁴² Maconie, Robin. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*. London: Marion Boyars, 1989, str. 117.

i pokušaj da povратиš
stanje NE-MIŠLJENJA
Zatim nastavi da sviraš
– i tako dalje”³⁴³

Štokhauzen je *To* izveo prvi put u Briselu sa grupom muzičara sa kojom je već saradivao na turnejama. Iako nisu prethodno probali kompoziciju zbog samog konteksta dela, Štokhauzen je bio zadovoljan krajnjim ishodom. Takođe, primetio je da sva snimljena izvođenja ovog dela imaju izvesnu sličnost: u početku se izvode kratki tonovi, koji se kasnije produžuju, a zatim se otkriva situacija „u kojoj su svi izvođači očigledno fascinirani nečim što je u vazduhu. Potpuno su apsorbovani zvukom i deluju bez odlaganja i bez razmišljanja... sve dok se ne javi trenutak kada neko od muzičara odsvira ton koji je izvan konteksta.”³⁴⁴ Potom slede duge tišine, kada izvođači pokušavaju da se vrate na prethodni materijal, što im ne polazi za rukom.

Kompozicija *To* iz ciklusa *Iz sedam dana* u svojoj osnovi ima cilj da stvori novu formu tona punog „nežnosti, energije i iznenađenja.”³⁴⁵ Štokhauzen daje sugestiju da je najbolje da *To* izvodi četiri ili pet muzičara tako što ne sviraju svi istovremeno, već da se kroz različite oblike izdvajaju solo, duo, trio... Teško je zahtevati od izvođača da ne svira duže vreme u toku izvođenja, ali prema Štokhauzenu, to je način da se „unutrašnje vibracije izraze kao materijalne vibracije u telu instrumenta.”³⁴⁶ U intuitivnoj muzici, muzičar mora da ima veoma brze reakcije kako bi postao deo celine. Štokhauzen ukazuje da muzičari treba da izvode i tradicionalnu muziku, ali i intuitivnu, ali da su retki muzičari koji mogu da izvode i tradicionalnu i savremenu muziku. U intervjuu sa Bjork (Björk), Štokhauzen je podvukao značaj intuitivne umetnosti: „Mi treba da slušamo tradicionalnu jednom godišnje, a ostalih 364 dana novu muziku.”³⁴⁷

U Štokhauzenovom spiralnom stvaralaštvu, nakon određenih i serijalnih kompozicija, nailazi intuitivna muzika i korpus sasvim aleatoričkih dela. Svoje stvaralaštvo smešta na

³⁴³ Ibid, str. 120.

³⁴⁴ Ibid, str. 121.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Ibid, str. 123.

³⁴⁷ Stockhausen, Karlheinz. <http://www.sonoloco.com/re/stockhausen/39.html> Pristupljeno 10.oktobra 2014.

spiralu, mističan oblik koji priprema dolazak do ekstaze i čija se trajektorija kreće u svim pravcima.³⁴⁸ Za razliku od Kejdža, kod koga se otvorenost dela ne usmerava ka težnji za potpunim oslobađanjem intencije i dodelom samosvojnosti izvođaču, kod Štokhauzena paradigma otvorenosti ne promovise potpunu neintencionalnost i Bartov diskurs „papirnatog autora”³⁴⁹. Štokhausen svojom intuitivnom muzikom predlaže rađanje nove forme tona, nove intuitivne metodologije muzike i kontakt izvođača sa višom inteligencijom i nadsvešču, koja odudara od psiholoških pojmova podsvesti i nesvesnog. Izvođač se ne angažuje kao kompozitor, već se združuje sa kosmičkim uticajima kroz autora i samo delo. Muzičari verbalnom partitutom dobijaju slobodu izvođenja, koja je relativnog karaktera, jer je kompozitor i dalje primetan kroz dodatna uputstva, objašnjenja i nadgledanje procesa izvođenja i snimanja intuitivne muzike. Položaj kompozitora nije decentralizovan, već je i dalje u obliku kontrole aktivan u dešavanjima posle nastanka dela. Iako je intuitivna muzika prema notaciji otvoreno delo u pokretu (po Eku), ne može se zaključiti doslovna otvorenost dela zbog uloge kompozitora koji nadgleda i oblikuje samo izvođenje.

³⁴⁸Cott, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the composer*. London: Pan Books, 1974, str. 161.

³⁴⁹Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 185.

3.4. TINTINABULI STIL ARVA PERTA KAO „BEG U SAMONAMETNUTI ASKETIZAM”

„Pre nego što neko kaže nešto,
možda je najbolje da kaže ništa.”³⁵⁰

Arvo Pert se svrstava u red eminentnih kompozitora 20. i 21. veka, a njegova dela se nalaze na repertoaru orkestara, kamernih ansambala i solista izvođača širom celog sveta. Sociološki aspekti njegovog opusa prate se kroz uticaj društva, pre svega kroz uticaj pravoslavne hrišćanske religije i istorijsko-društveni uticaj srednjovekovne i renesansne muzike, tako da se u njegovoj umetnosti prepliću muzika, religija, mistika, filozofija, metafizika i tišina. Muzika za Perta ima veliki značaj, ona je kao udah i izdah, a samo nekoliko nota može izraziti više od hiljade rečenica.³⁵¹

Studije kompozicije Pert je pohađao na konzervatorijumu u Talinu; još za vreme studija započeo je rad na radiju u oblasti inženjeringa i ostao aktivan u tom polju do trenutka kada je emigrirao, 1980. godine. Prvi kompozitorski koraci vezuju se za serijalni stil,³⁵² koji je u sovjetskom društvu prepoznat kao uticaj zapada i samim tim kao stil komponovanja dobio nepovoljan status. Iz tog razloga, pojedina njegova dela bila su predmet kritike (*Dijagrami*, 1964), dok su pojedina zabranjena (*Credo*, 1968). Kasnije, menja se situacija i Pertovim delima priznaje se značaj u zvaničnim društveno-kulturnim krugovima.

Iako misli da pravila i principi nisi nešto što je na prvom mestu u muzici, Nora Pert

³⁵⁰ Arvo Pert, citirano u Shenton, Andrew. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt* (Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press, 2012, str. 35.

³⁵¹ Pert, Arvo. „Osećati vreme pomoću nota” (razgovor sa Arvom Pertom). *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. Novi Sad: Dnevnik, god. 36, br. 377/378, jul-avgust 1990, str. 284.

³⁵² Pertovo delo pisano u duhu serijalizma iz studijskih dana je *Nekrolog* iz 1959. godine.

(Nora Pärt) tvrdi da je u početku stvaranja, Pert želeo da odredi sistem i pravila, dok je kasnije po tom pitanju bio slobodniji.

Nakon duže kompozitorske pauze, koju je Pert posvetio izučavanju muzike 14. i 16. veka, posebno flamanskih kompozitora i gregorijanskog korala, oko 1976. godine konkretizuje se nov stil komponovanja. Pert izjavljuje da je njegova muzika nastala nakon doslovne tišine³⁵³ i da se ponekad delo izgrađuje posle dužeg čekanja: „Za mene 'tiho' znači „ništa” iz čega je Bog stvorio svet. Idealno, tiha pauza je nešto sveto... ako neko pristupi tišini sa ljubavlju, tada se može roditi muzika.”³⁵⁴ Maks Pikard (Max Picard) utvrđuje da je tišina spona između pojedinca i Boga, jer ima određenu vrednost u teologiji, ali je i sastavni deo govora i svakodnevnice. Ona omogućava relaciju prošlosti i budućnosti i utvrđuje se kao „autonomni fenomen” koji nije samo odsustvo govora, već figurira na početku „bazičnih fenomena” (života, ljubavi...) koje sjedinjuje, jer u sebi sadrže oblik nevidljivog.³⁵⁵ Margaret Diras (Marguerite Duras) argumentuje da tišina i praznina uslovljavaju nastanak knjige: „biti bez ikakvog sadržaja za knjigu, bez ikakve ideje za knjigu, znači naći se, ponovo se naći pred knjigom. Pred nečim ogromnim što je prazno. Pred eventualnom knjigom.”³⁵⁶ Tišina i odsustvo u procesu traženja stila nemaju negativan kontekst, a Slavoj Žižek pitanje odsustva tretira u obliku 'pozitivne' uloge kada „pozitivni član paradigmatičke alternative gubi prednost nad odsutnim jer je – isto kao i u odsutnog člana – njegov identitet tek u razlici, opoziciji spram suprotnog člana.”³⁵⁷

Imajući u vidu piramidalnu teoriju tišine, prema kojoj praznina obitava u samom vrhu i početku, tišina i kompozitorska pauza o kojoj diskutuje Pert može se tumačiti oblikom praznine kao odsustvom komponovanja. Praznina je ostvarena u kontekstu traženja novog kompozitorskog stila i nije bila potpuna: odsustvo komponovanja bilo je ispunjeno proučavanjem stare muzike, odnosno označiteljima drugačijeg konteksta, dok je praznina na taj način sadržavala u sebi potencijal budućeg razvoja. Prema Jenkeleviču, tišina nije praznina, već „samo potpuno odsustvo jedne jedine kategorije oseta u punoći svih drugih

³⁵³ Vladimir Jankelevič razlikuje tišinu pre i tišinu posle dela, koje „nisu međusobno 'simetrične' kao što nisu 'simetrični' ni početak ni kraj (...) u jednom vremenu koje je inverzibilno, jer je i sama simetrija prostorna slika”. (u Jankelevič, Vladimir. *Muzika i neizrecivo*. Novi Sad: Književna zajednica Novi Sad, 1987, str. 147).

³⁵⁴ Arvo Pert; citirano u Shenton, Andrew. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt (Cambridge Companions to Music)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, str. 193.

³⁵⁵ Picard, Max. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery, 1952, str. 16.

³⁵⁶ Diras, Margarit. *Pisati*. Baograd: Paideia, 2009, str. 16.

³⁵⁷ Žižek, Slavoj. *Znak, označitelj, pismo*. Beograd: Mladost, 1976, str. 9.

kategorija,³⁵⁸ pri čemu tišina „nikada nije potpuna”.³⁵⁹

Nov stil komponovanja, Pert je nazvao tintinabuli, prema latinskoj reči koja označava zvuk zvona. Tintinabuli je više od tehnike komponovanja, to je „način posmatranja sveta” ali i prostor u kome nalazi rešenja za sva životna pitanja, kao i savršenstvo i jedinstvo u teškim trenucima kada je „sam sa tišinom”.³⁶⁰ „Tintinabuli je izuzetan trenutak – beg u samonametnut asketizam: sveti ljudi ostavili su za sobom svoje bogatstvo i otišli u pustinju. Slično, kompozitor želi da ostavi za sobom ceo moderan arsenal i spase sebe kroz ogoljenu monofoniju, i samo ono što je osnovno – trozvuk.”³⁶¹ U kontekstu književnosti, Margaret Diras kazuje da pisanje zahteva „odvojenost od drugih ljudi”: „To je jedinstvena samoća. To je samoća autora, samoća napisanog. Da bi započeo stvar, čovek se pita šta je bila ta tišina oko njega.”³⁶² Pert kao i Diras ističe važnost tišine koja je neophodna pre pisanja muzičkog dela i manifestuje se kao znak koji predviđa buduće beskonačne označitelje i potencijalnosti.

Proučavanjem gregorijanskog koralala, Pert je došao do „kosmičke tajne”³⁶³ unutar umetnosti komponovanjem kroz upotrebu dva-tri tona³⁶⁴ koji podrazumevaju zaseban svet. „Dovoljno je odsvirati jednu notu lepo. Ova jedna nota, tihi udar, ili moment tišine, teši me. Radim sa malim brojem elemenata – jednim glasom, dva glasa.”³⁶⁵ Pert se služi jednim određenim tonalitetom i osnovnim akordom – trozvukom, čijim tonovima manevriše kao zvonima, iz čega je proistekao naziv njegovog stila – tintinabuli. Osnove tintinabuli stila sačinjavaju dve linije: M glas (melodijska linija) i T glas (tintinabuli linija). M glas obuhvata nas same, realnost, naše grehove i patnju, dok je T glas emancipovan kroz praštanje.³⁶⁶ M i T glas formiraju „večni dualizam tela i duha, neba i zemlje; ali dva glasa su ustvari jedan glas, dvostruki, jedinstven entitet.”³⁶⁷

³⁵⁸ Jankelevič, Vladimir. *Muzika i neizrecivo*. Novi Sad: Književna zajednica Novi Sad, 1987, str. 153.

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ Hillier, Paul. *Arvo Pärt (Oxford Studies of Composers)*. Oxford: Oxford University Press, 1997, str. 87.

³⁶¹ Arvo Pert; citirano u Shenton, Andrew. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt (Cambridge Companions to Music)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, str. 193.

³⁶² Diras, Margarit. *Pisati*. Baograd: Paideia, 2009, str. 11.

³⁶³ Pert, Arvo. „Osećati vreme pomoću nota” (razgovor sa Arvom Pertom). *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. Novi Sad: Dnevnik, god. 36, br. 377/378, jul-avgust 1990, str. 285.

³⁶⁴ Prema Pertu, ovakav koncept bio je potpuno nepoznat autorima serijalne tehnike. „Sterilna demokratija između nota ubila je u nama svako životno osećanje”. Ibid, str. 285.

³⁶⁵ Arvo Pert; citirano u Shenton, Andrew. *The Cambridge Companion to Arvo Part (Cambridge Companions to music)*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, str. 119.

³⁶⁶ Shenton, Andrew. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt (Cambridge Companions to Music)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, str. 137.

³⁶⁷ Hillier, Paul. *Arvo Pärt (Oxford Studies of Composers)*. Oxford: Oxford University Press, 1997, str. 96.

Godine 1972. Pert je postao član Ruske pravoslavne crkve i od tada puno vremena provodi u manastirima. Muzika je i oblik molitve, ispovedanja, ali i „unutrašnja tajna”,³⁶⁸ jer religija, muzika i život pulsiraju u dijalektičnoj komunikaciji.³⁶⁹ Pojam tišine kod Perta, tintinabuli prostor (u kome je on u samoći sa tišinom) i čistotu koju želi da uspostavi u svojim delima uporedila bih sa pojmom hrišćanskog tihovanja, koje je reprezentovano kao rezultat težnje „udubljanja u sebe”³⁷⁰ i ushićenja Bogom. Sveti Teofan Zatvornik (Свети Феофан Затворник) osvrtće se na dve vrste tihovanja: spoljašnje i unutrašnje. Spoljašnje tihovanje odlikuje se odvajanjem od drugih ljudi i životom u samoći, dok je unutrašnje tihovanje kada „neko u duhu sam sa Bogom prebiva ne u grčevitoj napetosti, no slobodno, kao što slobodno grudi dišu i oči gledaju.”³⁷¹ Tihovanje je sjedinjeno sa „čistotom nebesnom”, „bezbrižjem”, „bezmetežjem (tihosti) pomisli” i dovodi do „stanja bestrašća.”³⁷² Tišina koja referiše na tihovanje, tišina pomisli, može se dovesti u vezu sa tišinom koja je bila neophodna Pertu i iz koje su proizašla njegova dela u novom stilu. Udaljavanje od sveta u tihovanju sagledava se i u kontekstu idealnog prostora tintinabuli i kompozitorske tišine, a čistota kojoj teži Pert u svojim delima generisana je i kao oblik „očišćenja srca”³⁷³ u tihovanju.

Uticao religije prisutan je i u odabiru tekstova koji su najčešće religiozni i pisani latinskim jezikom. Latinski jezik nije situiran u svakodnevnoj upotrebi i zbog toga omogućava odlazak u savršen prostor tintinabuli stila. Prema Pertu, njegova celokupna filozofija se zasniva na premisama pravoslavne hrišćanske religije, koja je sastavni deo ne samo muzike i umetnosti, već svega što nas okružuje. Veliki broj Pertovih dela može se koristiti u okviru liturgije, za razliku od prvobitnih tintinabuli dela, koja su bila namenjena koncertnom izvođenju. U tu grupu spadaju: *Missa syllabica* (1977–1996), *Cantate Domino* (1996–1997) i *Oče naš (Vater Unser)*, 2005).

Za Alinu (Für Alina),³⁷⁴ prva je Pertova kompozicija u tintinabuli stilu, pisana je za klavir i izvedena 1976. godine u Talinu, kada je na koncertu najavila Pertov nov stil komponovanja. Iako je partitura veoma kratka (čini je petnaest taktova raspoređenih na dve

³⁶⁸ Pert, Arvo. „Osećati vreme pomoću nota” (razgovor sa Arvom Pertom). *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. Novi Sad: Dnevnik, god. 36, br. 377/378, jul-avgust 1990, str. 285.

³⁶⁹ „Muzika i religija – to je sve isto” Arvo Pert; citirano u Shenton, Andrew. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt (Cambridge Companions to Music)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, str. 129.

³⁷⁰ Sveti Teofan Zatvornik. „Put ka spasenju”

<http://www.svetosavlje.org/biblioteka/DuhovnoUydiyanye?PutKaSpasenju38.htm> Pristupljeno 30. aprila 2014.

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Onaj ko tihuje govori: „Ja spavam, ali srce je moje budno”. (Ibid.)

³⁷⁴ Posvećena je Alini, osamnaestogodišnjoj ćerki prijatelja, koja je otišla na studije u London u to vreme.

strane), u ovom delu se mapira tintinabuli stil: M linija u desnoj ruci, koja je u duhu gregorijanskog korala i T linija u levoj ruci. Kompozicija odiše jednostavnošću, koja je između ostalog prezentovana i upotrebom samo celih nota i popunjenih nota bez vratova. Ne postoji oznaka za metar i tempo, osim oznake „mirno, egzaltirano, slušajući iznutra”.³⁷⁵ Ovakva konstatacija daje izvesnu suverenost interpretatoru u pogledu tempa i samog trajanja kompozicije. Obično se izvodi tako što se svira više puta u kontinuitetu od početka do kraja. Napisana ja u h-molu i početna oktava u basu drži se tokom većeg dela kompozicije uz formiranje zanimljivih harmonskih rešenja kroz preklapanje tonova. U kompoziciji egzistira određeni sistem koji formira gradaciju: u prvom taktu prisutna je jedna cela nota i jedna popunjena nota, u drugom taktu figurira ponovo jedna cela nota i dve popunjene i tako redom; gradacija se izgrađuje do broja osam, da bi se na kraju vratila na dva, odnosno na tri tona.

Tajna muzike se pronalazi u radu sa dve-tri note, ona dolazi „iznutra”³⁷⁶ i zbog toga nije vezana za određeni instrument. Iz tog razloga, Pert komponuje više verzija jednog dela za različite instrumente (npr. *Ogledalo u ogledalu (Spiegel im Spiegel, 1978)*) ima dvanaest verzija³⁷⁷). Uloga izvođača je veoma bitna za Perta, jer tokom interpretacije on ima osećaj kao da muzika ne pripada kompozitoru, već da postoji most između subjekta koji komponuje i onoga koji izvodi.

Kantus u sećanje na Bendžamina Britna (Cantus in a memory of Benjamin Britten) je kompozicija u tintinabuli stilu za gudački orkestar i zveno iz 1977. godine. Pisana je u formi kanona u prirodnom a-molu i primenjuje isključivo tonove prirodnog a-mola. Kompozicija se rađa iz tišine i nestaje u tišinama koje su upisane u partituru u obliku pauza. Na početku oscilira samo zvuk zvona, a potom se postepeno priključuju i ostali izvođači. Deonice svih instrumenata osim viola su podeljene u dva dela: polovina prvih violina svira a-mol skalu naniže tako što prvo svira jedan ton A, zatim dva tona a-mol skale naniže, potom tri i tako redom, dok druga polovina violina izvodi samo a-mol trozvuk. Druge violine interpretiraju ovo isto, ali duplo sporije i za oktavu niže i jedan takt kasnije se uključuju. Viole izvode isto, samo četiri puta sporije i za još jednu oktavu niže, čela sviraju osam puta sporije i za još jednu oktavu niže, i na kraju basovi, koji interpretiraju šesnaest puta sporije i za još jednu

³⁷⁵ Preuzeto iz partiture Pert, Arvo. *Für Alina*. Wien: Universal edition, 1990.

³⁷⁶ Pert, Arvo. „Osećati vreme pomoću nota” (razgovor sa Arvom Pertom). *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. Novi Sad: Dnevnik, god. 36, br. 377/378, jul-avgust 1990, str. 284.

³⁷⁷ Prva verzija je iz 1978. godine za violinu i klavir, dok je za sada poslednja iz 2011. godine za saksofon i klavir.

oktavu niže. Pri samom kraju svaka od grupa instrumenata pronalazi jedan ton od a-mol trozvuka koji drži do kraja kompozicije. Ovaj sistem može delovati jednostavno, ali prema pojedinim kritičarima, veoma je teško auditivno pratiti razvoj navedenih linija i njihova međusobna preplitanja.

Delo *Tabula Rasa*, posvećeno violinisti Gidonu Kremeru (Gidon Kremer), pisano je za dve violine, gudače i preparirani klavir i izvedeno je premijerno 30. septembra 1977. godine u Talinu, u Estoniji. Zvona tintinabuli stila čuju se u zvuku prepariranog klavira. Naziv prvog stava je *Ludus* (lat. *igra*), tonalitet a-mol, dok je drugi stav *Silentium* (lat. tišina) u d-molu. Pol Griffits³⁷⁸ elaborira da Pertovo iskustvo radijskog inženjera dolazi do izražaja u tretmanu orkestarskih deonica u prvom stavu njihovim uključivanjem u zvučni tok, a zatim nestajanjem. Ovim postupkom, ostavlja se utisak da je materijal urađen kao odvojen zvučni kanal u odnosu na soliste.³⁷⁹ Tišina je zastupljena na samom početku nakon nastupa dve solo violine koje sviraju oktavu tona A u *fortefortissimo* dinamici, a zatim gudački orkestar započinje svoju deonicu. Gudači su podeljeni u parove: od kojih je svaki dalje izdiferenciran na M i T glas, tako da M glas čine tonovi a-mol skale, dok je T glas a-mol trozvuk. U ovom stavu česta je upotreba tišine kroz odsustva, odnosno pauze.

Drugi stav *Silentium* je u obliku kanona i počinje ulaskom prepariranog klavira solo. Instrumenti su, kao i u prvom stavu, podeljeni u tri grupe: 1) solo violine, 2) prva i druga violina, 3) viola i čelo. Orkestar zvuči kao „podvodni horus”,³⁸⁰ dok se „muzika koncentričnih krugova u vodi preklapa u tišini”,³⁸¹ što saopštava i sam naziv stava. Na kraju, nakon što čela i viola dođu do samog kraja d-mol skale, ostaje kontrabas koji završava na drugom stupnju d-mola. Na ovaj način formira se impresija nedovršenosti koja se nadovezuje na tišinu upisanu u obliku pauza u partituri kroz četiri takta. Nedostatak tonike na samom kraju ostvaruje tišinu kojom se delo ujedinjuje sa svakodnevnim prostorom i vremenom.

Izazov za Perta leži u osvajanju novih prostora i „nepoznatih teritorija” do kojih se „brže stiže redukcijom nego rastućom kompleksnošću”.³⁸² Redukcija materijala ne podstiče „pojednostavljenje”,³⁸³ već put do „najintenzivnije suštine stvari”.³⁸⁴ Prema piramidalnoj

³⁷⁸ Griffits, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 2010.

³⁷⁹ Ibid, str. 259.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Ibid.

³⁸² Smith, Geoff. "Sources of Invention: An interview with Arvo Pärt". *The Musical Times*, 140/1868, Fall 1999, str. 22.

³⁸³ Ibid.

teoriji tišine, redukcija je veoma važna karakteristika dela tišine i ona se kod Perta izvodi iz specifičnog načina komponovanja, izostavljanja pojedinih oznaka (dinamičkih i metričkih), korišćenja jednog tonaliteta, konciznosti materijala, redukcije u pogledu ritmičkih figura (u delu *Za Alinu*). Redukcija se u pogledu uticaja hrišćanstva može objasniti težnjom za skromnošću, dok je isti pojam izveden i u zen-budizmu, u kome se zapaža stanovište da se velika dela postižu minimalnim delanjem.

Na početku komponovanja, kao i tokom same faze stvaranja, bitno je pronaći „nukleus”³⁸⁵ koji gradi konzistentne konekcije sa celom kompozicijom. Iz nukleusa, ili nekog njegovog određenog dela, konstruiše se cela kompozicija. Sam dolazak do nukleusa, do same suštine muzike je veoma složen i Pert ne poseduje predstavu i saznanje o krajnjem rezultatu komponovanja.

Pert svoju filozofiju tumači komunikacijom M i T melodijske linije, kada njihova sinteza ponovo daje mistično uzvišeno jedinstvo, što Nora Pert objašnjava pretpostavkom „1+1=1”.³⁸⁶ Prema mom mišljenju, opaža se paralela odnosa M i T linija sa vertikalnim i horizontalnim linijama Mondrijanovog neoplastičnog slikarstva, koje se utemeljuje pod snažnim uticajem teozofije i filozofije. Vertikalne i horizontalne linije se seku pod pravim uglom i profilišu „ravnotežu čistih odnosa”,³⁸⁷ u kojoj dualnost suprotnosti izgrađuje jedinstvo. Neoplasticizam je otelovljenje „novog čoveka”³⁸⁸ i „idealnog društva”,³⁸⁹ dok su linije „zakon ravnoteže”,³⁹⁰ kontemplacija i „univerzalno u čoveku”,³⁹¹ čija redukcija kao i redukcija boje i forme obrazuje čistiji ritam slike.

Proučavanjem renesansne i srednjovekovne muzike i gregorijanskog korala, Pert je bio u potrazi za jedinstvenom melodijskom linijom koja će „nositi vrstu duha koja je prezentovana u starim pesmama i tradicionalnom pevanju: apsolutna monodija, ogoljen glas, koji je osnova svega.”³⁹² U potrazi za ovom melodijom i novim stilom, Pert je ispisao veliki

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ Ibid, str. 20.

³⁸⁶ Shenton, Andrew. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt (Cambridge Companions to Music)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, str. 137.

³⁸⁷ Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*. New Haven and London: Yale University Press, 1997, str. 92.

³⁸⁸ Ibid, str. 93.

³⁸⁹ Ibid

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Arvo Pert u Shenton, Andrew. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt (Cambridge Companions to Music)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, str. 35.

broj notnih svezaka različitih melodija.

U jednom od intervjua, rekao je da svojim stilom želi da postigne „beskonačnost i čistotu”,³⁹³ pri čemu beskonačnost demonstrira različitim sredstvima – poetikom renesansne i srednjovekovne muzike, dugim notnim vrednostima, paradigmom ruske pravoslavne crkve, samim muzičkim tokom bez naglih promena dinamike, dok upotrebom latinskog jezika povezuje prošlost i sadašnjost. Jasnost i čistota percipiraju se kod Perta i u redukciji materijala, korišćenju M i T linija, konsonance, trozvuka, kontrolisanoj upotrebi vibrata i sentencijom da je dovoljno da se odsvira jedna nota lepo. „Kada su stvari jednostavne i jasne, one su čiste. One su prazne; ima mesta za sve.”³⁹⁴

U slikarstvu i filozofiji Kazimira Maljeviča pojmovi beskonačni i čistote (kao i kod Perta) označavaju istaknute odrednice stvaranja – beskonačnost se dodeljuje trajektoriji čije je polazište nula forme, ne-forma (kvadrat), koji se pomera ka bespredmetnosti i kosmičkom suprematizmu. Čistotu Maljevič oblikuje čistotom osećaja, monohromatikom, belim suprematizmom, pojmom Apsoluta i oslobođenjem boja. Beli kvadrat je znak stvaralačke čistote, belog suprematističkog idealnog sveta budućnosti i svetog trojstva. Redukcija i jednostavnost nisu „pojednostavljenje” (uz prethodno navedene premise), već integralni deo stvaralaštva i estetike Perta, Mondrijana i Maljeviča, pri čemu se može odrediti prelazak jedne čulnosti u drugu: slikarske u zvučnu i obrnuto.

Arvo Pert svojim odnosom prema umetnosti, u kome su muzika, život i religija u simbiozi, izlaže jedno sasvim neobično shvatanje muzike i interpretacije, gde je na prvom mestu razumevanje muzike i posmatranje njene suštine. Zbog toga se muzika Arva Perta, njegova estetika i poetika, kao i saznanja u domenu umetnosti, filozofije i religije, mogu primeniti u muzičkoj pedagogiji i učenju muzike. Često se dešava da učenici muzike zaborave bitne vrednosti muzike, tako što više obraćaju pažnju na tehničku savršenost dela, brzinu izvođenja, čime preči opasnost da interpretacija pređe u automatizam sviranja. Greške u izvođenju se dešavaju i one ne mogu da zauzimaju najbitnije mesto. Suština i cilj interpretacije su uobličavanje zvuka primenom određene estetike, logike muzičkog toka, specifičnog muzikalnog pristupa tekstu i ubedljive scenske prezentacije. Razumevanje muzike nadgrađuje se kompleksnim proučavanjem dela: poznavanjem epohe u kojoj je delo nastalo, istorijskih i društvenih dešavanja u to vreme, istraživanjem biografija kompozitora,

³⁹³ Ibid, str. 36.

³⁹⁴ McCarthy, Jamie. "An Interview with Arvo Pärt". *Contemporary Music Review* 12, 1995, str. 62.

njegovog stila i ostalih dela, zatim analize samog dela – harmonske, analize oblika, fature, dinamike i ostalih odrednica. U izvođenje dela ulaže se veliki rad, ali osnovna nit je u dubokoj spoznaji muzike i konstataciji da se mnogo toga može reći i pomoću dva-tri tona, jednim trozvukom i jednim tonom koji treba lepo odsvirati.

3.5. MORTON FELDMAN: SLIKANJE MUZIKOM I TIŠINOM

Tišina u Feldmanovoj muzici čita se na više nivoa, kombinovanjem različitih tehnika, koncepata i uticaja: Feldman koristi tihu dinamiku (na granici čujnosti), efekat „uronjenosti” tona, akorda u tišinu, dugo trajanje zvuka koji iščezava, spor pokret u kompozicijama i sagledava zvuk kao oblik senke. U svojoj estetici i poetici, insistira na vizuelnom i slikarskom diskursu³⁹⁵ uz uvođenje grafičke notacije kao forme otvorenog i neodređenog dela.

Pojam „oslobađanja zvuka”³⁹⁶ referiše na Feldmanovu izjavu da ne želi nikakav sistem, seriju, konstruisan princip koji je karakterističan za tradicionalnu muziku i koji bi ga ograničavao. Iz tog razloga, ne želi ni same zvuke da ograniči, već ih „oslobađa” kroz dinamiku (jedva čujnu, na granici prisustva – *pianopianissimo*), visinu, trajanje i ritam. Tiha dinamika zahteva od izvođača i slušaoca veću koncentraciju i proizvodi mogućnost da se približi samom delu (kako bi se moglo čuti) i da bude „u” delu. Jankelevič zapaža da je *pianissimo* „gotovo neopažljivi oblik onoga što je u najvišem stepenu čulno: prema tome, ono je *jedva* opažljivo na granici materijalnog i nematerijalnog, fizičkog i transfizičkog, ono što se sasvim približava nepostojećem označava minimalno postojanje iza koga bi se nalazilo nepostojanje...”³⁹⁷ Feldman zastupa mišljenje da je problem u tome što publici niko nije objasnio kako da sluša i da „većina muzike sluša publiku.”³⁹⁸

³⁹⁵ Raušenberg je rekao da je Feldmanova velika želja bila da bude slikar i da su u odnosu na crteže drugih, njegove partiture bolje. Pogledati u Rose, Barbara. *Rauschenberg (An interview with Robert Rauschenberg)*. New York: Vintage Books, 1987, str. 48.

³⁹⁶ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 38.

³⁹⁷ Jankelevič, Vladimir. *Muzika i neizrecivo*. Novi Sad: Književna zajednica Novi Sad, 1987, 155–156.

³⁹⁸ Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 2010, str. 279.

3.5.1. Grafička notacija

Grafička notacija forsira „potpunu emancipaciju 'notacije' od zvučne realizacije” i podrazumeva „crtež na kome se zvučna prikazivanja prikazuju simbolički”,³⁹⁹ odnosno notaciju u kojoj se umesto muzičkih oznaka pojavljuju simboličke i vizuelne oznake. Feldman se smatra pionikom u oblasti grafičke notacije i neodređenosti i prvi je kompozitor koji je napisao delo u obliku „nereprezentativne” muzičke grafike i kompoziciju koja je neodređena u odnosu na izvođenje.⁴⁰⁰

Grafička notacija može da sadrži i pojedine oznake iz tradicionalne muzičke notacije, ali i da konfigurise u potpunosti grafički prikaz. Odsustva muzičkih oznaka upućuju na tišinu, tako da grafičku notaciju smatram formom tišine. Grafičke oznake poseduju simboličan i okviran karakter koji izvođač tumači i interpretira kako želi u datom trenutku. „Muzika je uvek bila uključena u rearanžiranje sistematizovanih kontrola, jer izgleda da nije postojala alternativa”.⁴⁰¹ Sredinom 20. veka (između 1950. i 1951. godine) kompozitori koji su delovali u Njujorku: Feldman, Kejdž, Volf (Christian Wolff), i Braun (Earl Brown), uveli su nove koncepte u muziku, čiji su pojedini segmenti (dinamika, visina, ritam) postali neodređeni, „dekontrolisani”,⁴⁰² a sam pristup muzici zahtevao je stvaranje novog načina zapisivanja – grafičku notaciju. „Samo 'defiksiranjem' elemenata tradicionalno upotrebljenih da se konstruiše muzičko delo može da postoji zvuk u njima – ne kao simbol, ili kao sećanja na drugu muziku, sa kojom je trebalo početi.”⁴⁰³ Feldman utvrđuje da neodređenost pojedinih muzičkih elemenata samo naizgled ukazuje da je izgubljen njihov prvobitan identitet, jer upravo novonastali identitet objedinjuje sve elemente. Nedostatak kontrole može dovesti, prema Feldmanu, do katastrofe koju su omogućili autori dela, ali ipak, novonastali zvuk obrazuje jedinstvo dela.⁴⁰⁴

³⁹⁹ Kovačević, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija. GR-Op.* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, str. 694.

⁴⁰⁰ Nyman, Michael. *Experimental music, Cage and Beyond.* Cambridge: University Press, 1999, str. 53.

⁴⁰¹ Feldman, Morton. *Essays.* (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 48.

⁴⁰² Ibid, str. 48.

⁴⁰³ Ibid, str. 49.

⁴⁰⁴ Ibid.

Tokom pedesetih godina suština delovanja nije bila „sloboda izbora”, već „sloboda ljudi da budu ono što jesu”,⁴⁰⁵ isključujući slobodu za imitacijom. Umetnost je u ranijim epohama uvek imala određen „princip” koji je determinisao istorijsko pozicioniranje u umetnosti.⁴⁰⁶ U pedesetim godinama, umetnici nisu želeli da budu „sačuvani u umetnosti”, niti da daju „umetnički doprinos”,⁴⁰⁷ dok su u 20. i 21. veku dostupne sve informacije vezane za različite muzičke stilove i kompozitore. Feldman govori da tokom tih šest nedelja sredinom pedesetih godina, kada se u krugu njujorške škole razvijao i nastajao nov koncept i pristup novoj umetnosti, niko nije znao i razumeo šta se dešava i da su upravo takvi uslovi obezbedili nastanak novih ideja.

U kontekstu novog pristupa umetnosti i uticaju slikarstva konstituisana je jedna od prvih grafičkih kompozicija, *Projekcija br. 2 (Projection Nr. 2, 1951)* za flautu, violinu, klavir i čelo. Neodređenost u ovoj kompoziciji ispoljava se u visini tona, jer ton više nije artikulisan u tradicionalnom obliku, a pored toga i izvođač je uključen u sam proces. Određeni parametri su trajanje, dinamika (*soft*) i registar (nizak, srednji, visok). Iste godine kada su nastale *Projekcije*, Feldman je napisao još dve grafičke kompozicije za orkestar: *Marginalna intersekcija (Marginal Intersection)* i *Intersekcija br. 1 (Intersection Nr. 1)*, u kojima je definisan registar instrumenata (nizak, srednji, visok), dok tačne visine u okviru registra, dinamiku i ulaze instrumenata u okviru datog vremenskog okvira određuje sam izvođač. Kako je rekao Feldman, njegova „želja nije bila da 'komponuje', već da u vreme projektuje zvuke, oslobođene od kompozitorske retorike, za koju nije bilo mesta ovde.”⁴⁰⁸ Dela *Projekcije* dobile su naziv prema Feldmanovoj estetici koja se bazira na projektovanju zvukova, kada je zvuk koncipiran kao boja kojom slika u vremenu, tako da svoje kompozicije naziva *vremenskim platnima*. Kao što su slikari tog vremena tražili drugačiji pristup umetnosti, tako je i Feldman u tom istom duhu pristupio muzici.

Grafičku notaciju Feldman je formulisao kao „totalno apstraktnu soničnu avanturu”,⁴⁰⁹ ali posle višegodišnjeg bavljenja grafičkom muzikom primetio je da se ona izjednačila sa improvizacijom, usled čega je proistekao, prema njegovom mišljenju, nedostatak („oslobađanje zvuka”),⁴¹⁰ što je dovelo do „oslobađanja izvođača.”⁴¹¹ Ukoliko bi

⁴⁰⁵ Ibid, str. 77.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ Ibid, str. 38.

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ Ibid.

se desilo da izvođač ne zvuči dobro, Feldman naglašava da je razlog tome što je on (kompozitor) to omogućio, a da je u manjem obimu krivica izvođača. Iz tih razloga, u periodu od 1953. do 1958. godine, odlučio je da napusti grafički pristup, ali, paradoksalno, „precizna” notacija se ukazala kao „previše jednodimenzionalna”,⁴¹² tako da su ponovo usledila grafička dela: *Atlantida* (*Atlantis*, 1958) i *Izvan poslednjih komada* (*Out of Last Pieces*, 1960).

Visina tona je relativno slobodna u grafičkim kompozicijama (npr. u *Projekcijama* i *Intersekcijama*), gde je predviđen samo registar instrumenata (visok, srednji, nizak), dok tačnu visinu tona u okviru zadatog registra bira prema svom nahodjenju sam izvođač. Sloboda u ritmu i trajanju primećuje se u kompozicijama gde je zabeležena samo visina tona, ali je ritam neodređen, jer je upisana samo glava tona. Tako, u kompoziciji *Trajanja* izdvaja se uputstvo da trajanje zvuka određuje izvođač, čime se plasira izvesna aleatorika harmonija, jer se ne zna koliko će svaki izvođač zadržati svoj ton i tako uticati na celokupnu harmoniju.⁴¹³ *Trajanja* predstavljaju pet instrumentalnih komada u kojima svaki instrument „živi svoj individualan život u svom individualnom zvukovnom svetu”,⁴¹⁴ jer instrumenti istovremeno počinju, dok dužinu intepretacije izvođači sami determinišu. U kompoziciji *De Kuning* (*De Kooning*, 1963), Feldman je napisao da instrument ne treba da ulazi dok se ne izgubi zvuk drugog instrumenta, čime je istovremeno uspostavio nesputanost zvuka u odnosu na trajanje, jer zvuk u pojedinim instrumentalnim deonicama (kao što je slučaj sa klavirom) ima mogućnost svog maksimalnog trajanja. Na taj način, svaki zvuk ili akord je izdvojen i može se percipirati zasebno kao slika na zidu, odnosno kao zvuk na „vremenskom platnu”,⁴¹⁵ dok, istovremeno, zbog tihe dinamike i sporog pokreta, nijedan ton ne preuzima prevlast nad drugim. Pol Griffiths utvrđuje da je ritmička sloboda u muzici za više izvođača moguća zbog sporog tempa kompozicija i zbog toga što „nikad nije dovedeno u pitanje povezivanje tona sa onim šta je prošlo. Svaki mora da postoji za sebe i da bi se prilagodio mnogim različitim postojanjima, nijedan ne sme da dominira: uporedo sa drugim zahtevom, skoro konstantnim u Feldmanovoj muzici, treba da bude tih.”⁴¹⁶

Intersekcija br. 3 (*Intersection Nr. 3*, 1953) za klavir delo je grafičke notacije u kome

⁴¹¹ Ibid.

⁴¹² Kao slika koja bi uvek pokazivala horizont.

⁴¹³ Ovde se može govoriti o aleatorici u relativnom smislu, jer je Feldman predvideo da instrumenti u muzičkom toku neće biti mnogo udaljeni jedan od drugog.

⁴¹⁴ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 39.

⁴¹⁵ U kontekstu uticaja slikarstva, Feldman svoja muzička dela naziva „vremenskim platnima”. Pogledati u Persson, Mats. ”To be in the silence. Morton Feldman and painting”. Pristupljeno 2. juna 2014.

⁴¹⁶ Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 2010, str. 278.

se neodređenost ispoljava u visini tona, „kao da ne slušate, već da gledate nešto u prirodi.”⁴¹⁷ Vizuelni, zapravo slikarski aspekt evidentan je i u Feldmanovom verbalnom dodatku interpretaciji: „upotreba instrumenta mora da bude osetljiva kao nanošenje boje na platno”,⁴¹⁸ dok je kroz tihu dinamiku iskazana osetljivost interpretacije i same muzike. Tiha dinamika usmerava čitanje Feldmanovog dela u korespondenciji sa pojmom „zurenja”⁴¹⁹ Suzan Zontag, jer traži istančanu moć pažnje i veću koncentraciju. „Zurenje ima, u osnovi, karakter prinude; ono je stabilno, nemodulirano, 'fiksirano' i udaljeno od istorije, ali se u najvećoj meri približava beskonačnosti.”⁴²⁰

Zvuk u delima *Intersekcije* i *Trajanja* je koncipiran grafički kroz kvadrate i pravougaonike koji su raspoređeni u veće kvadratne segmente. Vizuelno, partitura izgleda kao apstraktna slika i geometrijski je uporediva sa Mondrijanovom slikom,⁴²¹ pri čemu nepostojanje muzičke notacije (linijskog sistema, nota i drugih muzičkih oznaka) konkretizuje oblik tišine. Trajanje tonova decidirano je dužinom pravougaonika, dok je registar izgrađen pozicioniranjem pravougaonika i kvadrata u veće kvadrate. Upisan je broj zvukova i način na koji treba da se izvode. U *Projekcijama*, Feldman insistira da sve vreme bude tiha dinamika, dok je u *Intersekcijama* izvođaču prepuštena sloboda u pogledu dinamike. Muzika je prezentovana vizuelnim i prostornim sredstvima, što uključuje izvesnu samosvojnost u izvođenju.

Delo *Projekcija br. 4 (Projection Nr. 4, 1951)* za violinu i klavir komponovano je grafičkom notacijom: visina (niska, srednja, visoka) realizovana je konstruisanjem kvadrata, odnosno pravougona u datim poljima, tako da izvođač može da izvede bilo koji ton u okviru zadatog opsega. Dužina sviranja u okviru određenog registra ostvarena je dužinom kvadrata, odnosno pravougona, dok brojevi u kvadratima reflektuju broj pauza. Od ostalih oznaka, ubeležena je oznaka za *pizzicato* sviranje (P) i vezano sviranje pod lukom (A).

Feldmanova dela grafičke notacije su forme dela u pokretu u kontekstu Ekove definicije otvorenog dela, jer u njihovom stvaranju pored kompozitora participira i izvođač zahvaljujući neodređenim elementima. „Otvorenost i dinamizam jednog djela sastoje se (...) u tome da ono postane raspoloživo za različite integracije, konkretne stvaralačke dopune,

⁴¹⁷ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 25.

⁴¹⁸ Ibid, str. 27.

⁴¹⁹ Sontag, Susan. "Aesthetics of silence"

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ U svojim predavanjima i spisima, Feldman naglašava uticaj Mondrijana na njegovo stvaralaštvo.

upućujući ih a priori u igru jedne organske vitalnosti koje djelo ima, iako nije dovršeno, i koje izgleda valjano i pored različitih i mnogostrukih ishoda.”⁴²² Delo je generisano kao tekst uspostavlajući beskonačnost označitelja i adaptaciju relacije autora i izvođača koja ne figurira više u domenu odnosa oca i sina, već se autor oblikuje kao „papirnati autor”⁴²³ prema Rolanu Bartu. Eko saopštava da delo u pokretu, pored pripadnosti diskursu istorije umetnosti, ulazi i u polje pedagogije i sociologije i „uspostavlja novi tip odnosa između umjetnika i publike, novu mehaniku estetske percepcije, drukčiju poziciju umjetničkog djela u društvu.”⁴²⁴

⁴²² Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965, str. 56.

⁴²³ Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 185.

⁴²⁴ Ibid.

3.5.2. Feldmanovi eseji. Feldman i slikari

U svojim esejima i predavanjima Feldman podvlači veliki uticaj slikara na njegovo stvaralaštvo, pre svega Mondrijana, Filipa Gastona (Philip Guston), a takođe i umetnika sa kojima se družio i koji su delovali u Njujorku sredinom 20. veka: Mark Rotko (Mark Rothko), Vilem de Kuning (Willem de Kooning), Robert Raušenberg, Džekson Polok (Jackson Pollock) i dr. Frenk O' Hara (Frank O' Hara) utvrđuje promenu kulturnog diskursa predvođenog slikarima tokom pedesetih godina: „'klima' za receptivnost nove umetnosti se istovremeno poboljšava i jedan od najznačajnijih aspekata je bio međusobno prožimanje individualnih umetnosti.”⁴²⁵ Takođe, povezivanje i uticaji različitih umetnosti zalaze i u sferu ideja i estetike.

Feldman objavljuje u svojim spisima da je najviše naučio od slikara,⁴²⁶ tako da su u tom kontekstu zanimljivi pojmovi „metafizičko mesto”⁴²⁷ Filipa Gastona⁴²⁸ i Mondrijanova *Utopija*: „Jasno je da Mondrijan zamišlja Utopiju. On beskonačno redukuje, beskonačno pojednostavljuje u pokušaju da dođe do Utopije, ipak način na koji je naslikao je neodlučan i spor...”⁴²⁹ Feldmanova paradigma redukcije je kanalisana svođenjem dinamike na *p* (*piano*) i *pp* (*pianopianissimo*) kao i primenom sporog pokreta i razvoja, dok je beskonačnost muzike konfigurisana izuzetno velikom dužinom u njegovim poslednjim kompozicijama.

„Metafizičko mesto” Filipa Gastona razumem kao mesto tišine i praznine, gde nisu definisana pravila, ograničenja, sistemi, kojima se Feldman protivio. Prostorna i vremenska

⁴²⁵ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 24.

⁴²⁶ „Ako razumete Mondrijana tada razumete i mene. Mislim da je veliki problem što sam više naučio od slikara nego od kompozitora.” Feldman u Persson, Mats. "To be in the silence. Morton Feldman and painting". <http://www.cnvill.net/mfperssn.htm> Pristupljeno 2. juna 2014.

⁴²⁷ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 24.

⁴²⁸ Feldman je upoznao Filipa Gastona preko Džona Kejdža, u njegovom stanu početkom pedesetih godina i od tada su bili veoma bliski prijatelji. Iako je Feldman veoma cenio Gastonove apstraktne slike iz pedesetih i šezdesetih godina, 1970. godine došlo je do prekida njihovog prijateljstva (koje je trajalo dvadeset godina) zbog Feldmanovog odgovora na Gastonov novi stil slikanja posle apstraktnog ekspresionizma. Gaston je naslikao Feldmanov portret *Prijatelj – za M.F. (Friend – to M.F.)* 1978. godine, a posle njegove smrti, Feldman mu je posvetio dve kompozicije: *Triadic memories* i kompoziciju *Za Filipima Gastona*.

⁴²⁹ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 24.

komponenta su neobično integrisane – na nekoj bezgraničnoj platformi i u posebnom kontekstu, čemu stremi i njegova muzika. U pogledu zena, metafizičko mesto je praznina koju svako poseduje i kao što se zvuci poimaju i dešifruju kao zvuci (Kejdž) tako se i ličnost, individua restruktuirala da bude svesna sebe same onakva kakva zaista jeste. „Metafizičko mesto” kao i princip kome Feldman teži jeste sloboda – sloboda ličnosti, muzike i umetnosti. Metafizika kao učenje o „suštini i smislu bića,” „suštini duše i duha”, „suštini sveta i ispitivanja njegove prostorne i vremenske konačnosti ili beskonačnosti”⁴³⁰, u kontekstu Gastonovog metafizičkog mesta u odnosu prema umetnosti, ispoljava se kroz suštinu ličnosti, umetnika i njegovog odnosa prema sebi, svetu i drugim ljudima. U metafizičkom mestu praznine i tišine u Feldmanovim tihim i sporim kompozicijama egzistira suština tona i muzike. Frenk O' Hara govori o metafizičkom mestu kao „zemlji gde žive Feldmanovi komadi, prostoru gde se spiritualni rast javlja, gde forma dela može razviti svoju prisutnu originalnost i lično značenje kompozitora može postati jasno”,⁴³¹ a u pitanju je „mesto nepredvidljivosti i mogućnosti”⁴³² van sveta sistema i serijalnosti. Frenk O' Hara tvrdi da se u Feldmanovim kompozicijama otkriva „unutrašnji kvalitet zvuka”, a njegova muzika „pokreće duhovni život.”⁴³³

Uticaj slikarstva na kompozitore sredinom 20. veka u Americi naznačena je i težnjom za nezavisnošću od standardnog muzičkog jezika i konvencija konfiguracijom novih pravaca i konteksta. Istovremeno, reč je o ambiciji za izlaskom iz muzike, za oslobođenjem od muzike (u tradicionalnom smislu), jer je na taj način bilo moguće stvoriti inovativne prakse i metodologije. Nov slikarski modalitet učinio je Feldmana „željnim sveta zvuka više direktno, više neposredno, više fizički nego bilo šta drugo”.⁴³⁴

Kompozicija koja je između ostalih produkt delovanja slikarstva je *De Kuning* za hornu, udaraljke, klavir/čelestu, violinu i čelo. Sledeći Vilema de Kuninga kako slika sporim potezima četke, Feldman je bio iznenađen vizuelnim rezultatom i odlučio je da ovu tehniku primeni na muziku kroz spor pokret i razvoj koji se često raspoznaju u njegovim delima. Melodija je u stilu *Klangfarbenmelodie* (u prevodu zvuk-boja-melodija) i konfigurisana je podelom između raznorodnih instrumenata uz preplitanje raznih boja datih instrumenata. Feldman je i u muzičkom kontekstu uključio slikarski termin – boju, ali i piktoralno na

⁴³⁰ Bihalji-Merin, Oto i dr. (ur.) *Mala enciklopedija Prosveta. Knj.2, K-P*. Beograd: Prosveta, 1978, str. 544.

⁴³¹ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 24.

⁴³² Ibid.

⁴³³ Ibid, str. 29.

⁴³⁴ Ibid, str. 38.

partituri kada je prekidanim linijama i linijama sa strelicom povezuje tonove raznovrsnih instrumenata kao indikaciju trajektorije melodije. Linije su vizuelno nagoveštaj poteza četkom uz Feldmanovu napomenu da instrumenti ulaze tek kada zvuk instrumenta koji je prethodno nastupio nestane u tišini. Ovakav ulaz indicira javljanje nove boje i suptilan potez slikarske četke. Označene su samo visine instrumenata u pogledu notnih glava, dok taktne crte, oznake za tempo, metar i ritam nisu prisutne.

Moć slike uočava se u delu *Komad za četiri klavira (Piece for Four Pianos, 1957)*, gde za ponovljene tonove Feldman obznanjuje da nisu „muzički poentilizam kao kod Veberna, već se na njima umetnost odmara na slici – početak komada je prepoznavanje, ne motiv i pod vrlinom repeticija uslovljava na slušanje”.⁴³⁵ Kada dva slikara koriste istu boju na slikarskom platnu, uvek se dobija različit ton,⁴³⁶ dok kada dva kompozitora napišu isti ton, rezultat je uvek isti.⁴³⁷ Feldman je želeo da kreira koncept koji po ugledu na slikarski uvek na kraju daje mogućnost različitog ishoda, što je uslovalo nastanak neodređenih kompozicija. Feldman izjavljuje da su ideje „neprijatelj” muzike, tako da je u njegovoj estetici umesto sistema i ideje fundirana slika,⁴³⁸ a svoja dela modelira kao „vremenska platna”, jer slika tonovima koje „projektuje”⁴³⁹ u vreme. Paradigma vremenskog platna odgovara diskursu koji se nalazi „između kategorija”⁴⁴⁰ – slikarstva i muzike, odnosno slikarskog platna i vremenskog toka muzičkog dela.

U osnovi Feldmanove muzike je kontemplacija i melanholija, čiji je izvor prema Feldmanovim rečima u delima Marka Rotka, Vinsenta van Goga (Vincent Van Gogh), Semjuela Beketa (Samuel Beckett) i Serena Kjerkegora (Soren Kierkegaard). Ujednačena dinamika tona (najčešće *pp* i *ppp*) koja dugo iščekava, spor pokret bez dramatike i virtuozyteta u tradicionalnom kontekstu, značajne su odrednice Feldmanove muzike. Feldman svojim ekstremno dugim kompozicijama želi da postigne efekat slikara (Poloka, Rotka, Mondrijana) i bude kao i publika koja sluša delo – „u” samom delu, kada se stiče utisak beskonačnosti i grandioznosti muzike, po ugledu na monumentalna platna slikara. Svoje grafičke kompozicije izlaže na zidu i artikuliše ih i kao sliku.

Feldman je 1951. godine pristao da napiše muziku za film o Poloku, koji je režirao

⁴³⁵ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 27.

⁴³⁶ Renoar (Renoir) u *Ibid*, str. 69.

⁴³⁷ *Ibid*.

⁴³⁸ Gann, Kyle. "Painter envy" <http://www.cnvill.net/mfkgann.htm>. Pristupljeno 5.maja 2014.

⁴³⁹ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 38.

⁴⁴⁰ Analogno Feldmanovoj kompoziciji *Između kategorija* (1969).

Hans Namut (Hans Namuth) i tom prilikom se upoznao sa Polokovim načinom rada u njegovom studiju na Long Ajlendu. Polok je uočio da mu je lakše da slika kada mu je slika na podu: „osećam da sam bliže i više deo slike pošto na ovaj način mogu da hodam oko nje, radim sa četiri strane i bukvalno budem u slici (...) Kada sam u slici, nisam svesan šta radim... Nemam strah od pravljenja promena, uništavanja slike i drugog, jer slika ima sopstveni život.”⁴⁴¹ Feldman intuitivno „prihvata” prve tonove koji mu se pojavljaju bez opterećenja u vezi sa krajnjim ishodom kao što i Polok tehnikom *dripping painting* ostvaruje rezultate putem slučaja, jer nikada ne može da bude precizan prilikom brzog prosipanja boje. Harold Rozenberg (Harold Rosenberg) definiše akciono slikarstvo kao praksu 20. veka tokom četrdesetih i pedesetih godina u kojoj je slika „mesto direktne slikarske intervencije”.⁴⁴² Akciono slikarstvo „nije vođeno rešavanjem oblikovnih problema kompozicije slike nego direktnim telesnim i bihevioralnim činom slikara u kontekstu sa prikazom na površini.”⁴⁴³ U osnovi slikanja su akcija i kontakt bez unapred zacrtanog predmeta slikanja ili ideje. „Ovim umetnicima je zajednički koncept stvaranja da ništa nije vredno slikanja. Ni predmet, ali takođe ni ideja.”⁴⁴⁴ Slično Poloku, Feldman je saopštio da tokom komponovanja nema ideju ili sistem i prihvata prve zvuke sa kojima se susretne bez obzira na posledice, odnosno, kao i Polok, u kontinuiranom je dodiru sa njima.

Tišina koja je inkorporirana na Raušenbergovim *Belim slikama* i *Crnim slikama* uticala je na Feldmana i njegovu redukciju dinamike i upotrebu tišine. U kompoziciji *Viola u mom životu 1* (*The Viola in My Life 1*, pisanoj za violu, violinu, flautu, čelo, klavir i udaraljke 1970.), Feldman je način Raušenbergovog eksponiranja fotografije na slici primenio u tretmanu melodije i pojedinih fragmenata.⁴⁴⁵ U ovoj kompoziciji fiksirani su svi parametri, a preciznim određenjem tempa omogućena je, prema Feldmanu, postepena gradacija u violskoj deonici kroz *crescendo*. Dok je dinamika ostalih instrumenata ujednačena (soft), *crescendo* se determiniše kao „ptica koja pokušava da uzleti u ograničenom pejzažu”.⁴⁴⁶

Mark Rotko slika na velikim formatima, jer želi da ona budu „intimna” i „čovečna” i da bi kao i Polok postigao efekat da bude „u” slici: „Slikati malu sliku jeste staviti sebe izvan

⁴⁴¹ Džekson Polok; citirano u Golding, John. *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*. Princeton: Princeton University Press. 2000, str. 134.

⁴⁴² Harold Rozenberg; citirano u Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*: Zagreb: Horetzky, 2005, str. 35.

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Harold Rozenberg; citirano u Ibid.

⁴⁴⁵ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 140.

⁴⁴⁶ Ibid.

svog iskustva... gledati na iskustvo sa umanjujućim staklom. Međutim kada slikate veću sliku, vi ste u njoj”.⁴⁴⁷ Feldmanove duge kompozicije analogne su slikama velikog formata i otkrivaju potencijal kompozitoru, izvođaču i publici da budu „u” njima. Rotko je publici, odnosno posmatračima pridavao veliki značaj: „slika živi od pratioca, šireći se i ubrzavajući u očima osetljivog posmatrača.”⁴⁴⁸

Od 1950. godine, kod Rotka se registruje redukcija na osnovni oblik, tako da formu njegovog zrelog stila čine dva ili tri pravougaonika postavljena horizontalno i bestežinski. Zahvaljujući dugim i tihim tonovima, Feldman je izjavio: „Muzika izgleda da pluta, ne izgleda da ide ni u jednom pravcu, ne zna se kako je napravljena, ne izgleda da postoji nijedan tip dijalektike koji ide sa njom i objašnjava je.”⁴⁴⁹ Transcedentalnost i mističnost karakteristika su i Rotkove i Feldmanove⁴⁵⁰ estetike i poetike i pristupa umetnosti. U Feldmanovom delu evidentna je redukcija na tihu dinamiku i spor pokret, dok Rotko ističe važnost jednostavnosti i jasnoće, prema kojoj mora da se kreće razvoj svakog dela kada se identifikuju prepreke kao što su geometrija, istorija i memorija.⁴⁵¹

Feldman je napisao muziku za Rotko kapelu u Hjustonu, premijerno izvedenu 1972. godine u znak sećanja na Marka Rotka. Osnivači Rotko kapele⁴⁵² su pozvali Marka Rotka 1964. godine da naslika slike za kapelu i da učestvuje u kreiranju kompletnog dizajna i strukture. Rotko kapela je nezavisna institucija, otvorena svakog dana i namenjena je svim ljudima nezavisno od njihove vere. U njenom interdisciplinarnom prostoru susreću se religija, slikarstvo, arhitektura, skulptura (*Broken Obelisk* (1963-1969), Barnett Newman (Barnet Newman) ispred crkve), umetnost uopšte, tako da se njene funkcije kreću od prostora za kontemplaciju do religioznih, umetničkih i kulturnih manifestacija kroz koncepciju prostora kao kapele, foruma i muzeja.⁴⁵³

U dogovoru sa arhitektom Filipom Džonsonom, Rotko se odlučio za oktagonalni oblik kapele i u svom studiju u Njujorku izgradio tri zida istih dimenzija kao kapela, jer mu je raspon slika prema dimenzijama zida bio veoma značajan. Razmatrao je sve

⁴⁴⁷ Mark Rotko; citirano u Golding, John. *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*. Princeton: Princeton University Press. 2000, str. 222.

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ Morton Feldman; citirano u Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 2010, str. 279.

⁴⁵⁰ Feldman je izjavio da je njegova muzika ezoterijska.

⁴⁵¹ Waldman, Diane. *Mark Rothko: A Retrospective*. London: Thames and Hudson, 1978, str. 61.

⁴⁵² Dominik (Dominique) i Džon de Menil (John de Menil).

⁴⁵³ De Menil, Dominique www.rothkochapel.com, Pristupljeno 1. juna 2014.

međudimenzionalne odnose: odnos između slika, udaljenost u odnosu na plafon i pod, dimenzije same slike, i u svojoj konačnoj koncepciji, na osam zidova postavio je četrnaest monumentalnih platana raspoređenih u triptihe ili kao pojedinačna platna. Suzan Barnes (Susan Barnes) konstatuje da postoji ravnoteža slika prema elementima koji ih čine: sedam platana u tamnoljubičastoj boji su u ravnoteži sa sedam slika „sa crnim pravougaonicima tvrdih ivica na kestenjastoj podlozi”.⁴⁵⁴ Istovremeno, koncipirane su i dve suprotnosti u pogledu same forme: „u nekim slikama, eliminisao je u potpunosti formu, ostavljajući tanku nestajuću osnovu; u drugima je učvrstio formu u jedan veliki pravougaonik...”⁴⁵⁵ Domenik de Menil opaža da je Rotko još u svojim platnima iz 1958–1959. godine kroz upotrebu tamnih boja (crveno-ljubičaste i braon boje) pripremao svoje slike za kapelu i tvrdi da tamna monumentalna platna veoma neobično i neočekivano deluju na ljude: „Osećaju da su uronjeni u noć. Zaista, to je noć – ali nije tiha. Čak i pod slabim svetlom, ljubičasta boja pojavljuje se iz tame... to je pred zoru... One (slike) su nastojanje da se ide iza umetnosti. One su pokušaj da se stvori beskonačan prostor.”⁴⁵⁶

Feldman ukazuje da se njegova muzika prilagođava slikama i prostoru Rotko kapele iz čega proističe i sam izbor instrumenata i činjenica da se muzika ne može čuti iz daljine. Efekat je sličan efektu snimka: u odnosu na koncertnu salu, zvuk je „bliži” i više „fizički” prisutan.⁴⁵⁷ Kontinuitet i dramatiku koju je Rotko postigao monumentalnošću i bojom, Feldman je odlučio da iskaže kroz kontrastne odseke koje je podelio u četiri celine:

1. „dugo deklamatorno ponavljanje”⁴⁵⁸ sa solo violom koja počinje kompoziciju uz pratnju timpana u daljini.
2. „statični 'apstraktni' deo za hor i zvana”⁴⁵⁹
3. „motivski interludijum za sopran, violu i timpane”⁴⁶⁰ u kome je vokalna deonica bez reči i nagoveštava tišinu.
4. „lirski kraj za violu sa vibrafonskom pratnjom sa kasnije pridruženim horom u kolažnom efektu.”⁴⁶¹ Melodiju u violi, koju prati vibrafon u minimalističkom stilu, Feldman je komponovao kada je imao petnaest godina.

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 140.

⁴⁵⁸ Ibid str. 141.

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Ibid.

Karakteristike pigmenta koji ima osobinu reflektovanja, Feldman poredi sa muzikom i zvukom koji je „bez izvora zbog minimuma napada” i „objašnjava slikarsko kompletno odsustvo težine.”⁴⁶² Zvuk bez izvora je Feldmanov oblik idealnog zvuka, a referiše na nemogućnost određivanja instrumenta koji u tom trenutku proizvodi ton. Iz ove utopijske vizije zvuka, proizilazi i česta instrukcija koju Feldman savetuje za izvođenje njegovih dela – „sa minimumom napada” jer se u jedva čujnoj dinamici (*pp*, *ppp*) boje instrumenata stapaju i mešaju (kao boje na slikarskom platnu) uz bestežinski efekat ostvaren tišinom.

Feldman ističe značaj printova orijentalnih ćilima koje je imao u svojoj kolekciji na stil komponovanja primenjen u nekoliko njegovih kompozicija.⁴⁶³ Igru geometrijskih printova i boja, odnosno njihovu repeticiju koja nije uvek doslovno ista,⁴⁶⁴ prenosi na fundiranje repetitivnosti u svojim delima. Prema Feldmanovim rečima, poimanje koncepta repetitivnog printa ćilima imalo je izraženiji uticaj na njegovo shvatanje ponavljanja od upliva savremenih američkih minimalista.⁴⁶⁵ Pol Griffiths primećuje da se Feldmanove repeticije izdvajaju od drugih prema specifičnoj asimetriji koja se pomera od „manjih gradacija tempa' do promena orkestarske boje ili ritmičkih notacija koje izgledaju isto ali će neminovno biti izvedene malo drugačije.”⁴⁶⁶

Do sedamdesetih godina, Feldman je uglavnom pisao kompozicije za manji broj izvođača (često za jedan ili više klavira) koje nisu bile duge u poređenju sa onima koje su kasnije nastale. Početkom sedamdesetih godina, Feldman boravi u Berlinu i zahvaljujući porudžbinama evropskih orkestara i radija, stvara više orkestarskih dela u odnosu na prethodni period. Krajem sedamdesetih godina, pored povećanja broja izvođača, u Feldmanovom opusu uočljivo je izrazito produženje trajanja dela. Kompozicija *Za Filipa Gastona* (*For Filip Guston*, 1984) izvodi se četiri sata, dok je dužina *Gudačkog kvarteta br. 2* iz 1983. godine šest sati i napisan je kao celina, tako da nije predviđena nijedna pauza tokom izvođenja. *Kronos kvartet* je premijerno izveo *Drugi gudački kvartet* (njegovu kraću verziju

⁴⁶² Morton Feldman; citirano u Persson, Mats. "To be in the silence. Morton Feldman and painting". <http://www.cnvill.net/mfperssn.htm> Pristupljeno 2. juna 2014.

⁴⁶³ Npr. u kompoziciji *Why Patterns?*

⁴⁶⁴ Feldman je izmerio ponovljene printove na ćilimima koji su izgledali potpuno isto i došao do zaključka da su različiti.

⁴⁶⁵ Morton Feldman; citirano u Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 2010, str. 280.

⁴⁶⁶ Ibid, str. 281.

od četiri sata) 1983. godine, dok je *Flux kvartet* bio prvi koji je izveo kompletnu verziju ovog dela 1999. godine.

Volf zastupa stav da je razlog dugog trajanje Feldmanovih kompozicija njegova pobuna protiv tradicionalnog klasičnog koncerta. Imajući na umu da Feldman nije želeo nikakav sistem ili ograničenje u svom komponovanju, dužina njegovih dela zasnovana je i kao oblik slobode i „oslobađanja” dela. Svakako da je i slikarska estetika izvršila uticaj u kontekstu velikih platana apstraktnih ekspresionista, kao i njihova težnja da budu „u slici”, tako da Feldman navodi primer umetnika (Gaston, Varez, Mondrijan) koji su „u delu, umetnici koji nisu izabrali kontrolu nad materijalom (at hand) već kontrolu iskustva.”⁴⁶⁷ Dugo trajanje dela doprinosi da kompozitor, izvođač i publika budu „u delu”, a da delo kontinuirano opstaje u vremenu i prostoru i nadovezuje se na okolnosti svakodnevnog života. Feldman svoja dela ne kontekstualizuje kao kompozicije, već kao „vremenska platna” tako da „projektuje” zvuke u vreme koje je kao platno, jer je vreme veoma bitan konstitutivni element dela i „kontrolišuća metafora muzike”.⁴⁶⁸ Trajanje kompozicija u vremenu odgovara imponantnosti velikog platna i muzika se u tom kontekstu dugo posmatra kao slika na zidu: „Ranije, moji komadi bili su kao objekti; sada, oni su kao evoluirajuće stvari.”⁴⁶⁹ Trajanje Feldmanovih dela se može povezati sa estetikom tišine Maksa Pikarda, koji obrazlaže da tišina nema početak i kraj i da se može pretpostaviti da je „njeno poreklo iz vremena kada je sve još uvek bilo čisto Biće. Ona je kao nestvoreno večno Biće.”⁴⁷⁰ Pikard tvrdi da tišina analizira čoveka i da „tišina više gleda u čoveka, nego što čovek gleda u tišinu. Čovek ne testira tišinu, već tišina testira čoveka.”⁴⁷¹

Frenk 'O Hara navodi da Feldmanova muzika pisana tradicionalnom notacijom ne pretenduje na odsustvo slučaja već na „prevenciju strukture da postane slika.”⁴⁷² U kompozicijama tradicionalne notacije, koja je kao i većina Feldmanove muzike ispunjena tihim zvucima, dešava se da se ponekad pojavi iznenadan jak zvuk, oblik „nasilja”⁴⁷³ kako je

⁴⁶⁷ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 70.

⁴⁶⁸ Nyman, Michael. *Experimental music, Cage and Beyond*. Cambridge: University Press, 1999, str. 71.

⁴⁶⁹ Morton Feldman; citirano u David Krukowski. „Music on Canvas”. Tower Records classical music magazine Pulse!, Decembar 1997, Issue 166. Preuzeto sa www.cnvill.net/mfkrukow.htm Pristupljeno 2. Jun 2014.

⁴⁷⁰ Picard, Max. *The World of silence*. Chicago: Regnery, 1989, str. 1.

⁴⁷¹ Ibid.

⁴⁷² Michael Nyman. *Experimental music. Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, str. 53.

⁴⁷³ Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 83.

Kejdž definisao, odnosno iznenadna pojava istaknute forme na „vremenskom platnu“⁴⁷⁴ u svojstvu npr. Mondrijanovog crvenog kvadrata. Kompoziciju *Komad za četiri klavira*, zabeleženu standardnom notacijom, pijanisti počinju u isto vreme i izvode isti materijal, ali samostalno određuju tempo. Raznolikim tempom, pijanisti formiraju zasebne harmonije u procesu izvođenja i u tom kontekstu, ova kompozicija se spoznaje kao esencijalna za distinkciju interpretacije istog materijala kada je izvode različiti izvođači: pritom se konfiguriraju četiri posebne slike koje su različiti umetnici naslikali istim bojama. Feldman konstatuje da repetitive nisu „muzički pointilizam“ u stilu Veberna, već mesta gde se „um odmara na slici“.⁴⁷⁵

Tišina u Feldmanovom delu je oblik intermedijiskog i interdisciplinarnog znaka, jer prevazilazi granice umetnosti i locira se u složenom segmentu „između kategorija“ muzike i slikarstva. Označeno je ostvareno primenom poetike slikarstva i estetike senke,⁴⁷⁶ dok je označitelj realizovan u tihoj dinamici, grafičkoj partituri i tretmanu tonova i akorada. Primenom slikarske estetike, nameće se interdisciplinarna paradigma muzike i prevođenje jedne vrste čulnosti u drugu: muzike u slikarsku čulnost i obrnuto. Rezultat ovakve korespondencije jeste inovativnost u pogledu uobličavanja nove grafičke notacije, načina komponovanja i drugačijeg odnosa prema zvuku i njegovoj boji. Povezivanju zvuka i boje teži i Šarl Bodler (Charles Baudelaire) u pesmi *Veze (Correspondances)* (1857), komentarišući da je sve u svetu i prirodi povezano – „jedinstvo mračno i duboko“,⁴⁷⁷ ali istovremeno i neistraženo i nedokučivo. Čovek je okružen predivnom i veličanstvenom prirodom (koja je „kao hram“⁴⁷⁸) i sredinom čije simbole i zagonetke („mutne reči“)⁴⁷⁹ tek treba da otkrije i pronade njihova značenja. Prirodi Bodler pristupa sinestezijski i sinkretički korespondiranjem senzacija različitih čula – boja, mirisa i zvukova koji „razgovor vode“ i u stalnom su skladu, sadejstvu i prožimanju: „mirisi su ko put dečja sveži, zeleni ko polje, blagi ko oboje...“⁴⁸⁰ Ovakvo jedinstvo istovremeno spaja suprotnosti: misteriju i nevidljivost noći i snagu, jasnost i moć svetlosti. Nijedan fenomen, čulnost, oset, entitet ili pojam ne može konceptualno opstati kao izdvojen znak, već uvek nadopunjen odnosom sa drugim znacima uspostavljanjem velikog broja paralela i mogućnosti.

⁴⁷⁴ Persson, Mats. "To be in the silence. Morton Feldman and painting". <http://www.cnvill.net/mfperssn.htm> Pristupljeno 2. juna 2014.

⁴⁷⁵ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 27.

⁴⁷⁶ Pogledati više o pojmu senke u poglavlju o Kejdžu i Feldmanu.

⁴⁷⁷ Bodler, Šarl. *Veze*. www.poezijasustine.rs/sarl-bodler/veze Pristupljeno 20. marta 2015.

⁴⁷⁸ Ibid.

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ Ibid.

U ovom potpoglavlju tišina je analizirana kroz sintezu vizuelne, slikarske estetike i muzike, dok će u narednom poglavlju fenomen tišine biti razmatran u kontekstu savremenog slikarstva, ali i u primeni suprotnog procesa – prevođenja zvuka u sliku na primeru uticaja džez na Mondrijanovo stvaralaštvo.

4. TIŠINA U SLIKARSTVU

Tišina u slikarstvu ima polazište u monohromatskom slikarstvu (prema Lusi Lipard (Lucy Lippard)),⁴⁸¹ ali i u svakoj redukciji na boju (kao na primeru Mondrijanove redukcije na osnovne boje) i formu (redukcija na formu kvadrata (Maljevič) ili redukcija na liniju (Rodčenko i Mondrijan)).

Monohromija se problemski i istraživački ispoljava dominantnom primenom jedne boje na slici, različitim nijansiranjem boje i intenzivnom koncentracijom pažnje posmatrača, koji je u mogućnosti da percipira i mikropoteze četkom. U ovom poglavlju, biće uključena analiza monohromatskih belih i crnih slika kao para suprotnosti i istovremeno ekstremnih primera tišine i praznine koji se sprovode i na primeru filma (posebno njegovih početaka, crno-belog filma kao primera redukcije boje). Belo platno je i forma *ready-made*-a u kontekstu platna oformljenog pre početka svakog slikanja, kao i crni ekran koji egzistira pre i posle projekcije filma i referiše na podjednako praznu sliku.

Maljevičev suprematizam je forma transcendentnog i mističnog pristupa slikarstvu uz težnju za dematerijalističkim stavom i proizvodnjom „ne-formi”,⁴⁸² odnosno dela tišine. U umetnosti, Maljevič želi da se oslobodi svega postojećeg – razuma, logike, boja kada je moguće obuhvatiti bespredmetnost, „čistotu čovekovog stvaralačkog postojanja”⁴⁸³ i Apsolut. Neophodno je da se sve boje prevedu u belu, u kosmički beskraj i 'čisto delovanje'⁴⁸⁴ uz ispitivanje prostora iza nule, prostora tišine i beskonačnosti.

Nasuprot Maljevičevoj transcendentnosti, Rodčenkovo polazište je konstruktivističko, eksperimentalno i pronalazačko, uz insistiranje na primeni naučnih i

⁴⁸¹ Meyer, James. *Minimalism*. London: Phaidon Press Limited, 2005, str. 229.

⁴⁸² M. Brion tumači Maljevičeve oblike izrazom „ne-forme”. U daljem tekstu korišću ovaj naziv pod navodnicima. Videti u Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 5.

⁴⁸³ Ibid.

⁴⁸⁴ Ibid, str. 106.

tehničkih dostignuća u korist kreiranja inventivnog u slikarstvu. Crne slike su oblik eksperimenta koji je posledica neslikarskih tehnika bez četke i negacije tradicionalnog umetničkog diskursa, dok se linija takođe izvodi tehničkim sredstvima koja zamenjuju slikanje i streme ka vanumetničkim poljima. U Mondrijanovom neoplasticizmu, kao i kod Rodčenska, linija se kombinuje u osnovi svega, ali je kodira most sa filozofskim i teozofskim premisama. Horizontalne i vertikalne linije koje se seku pod pravim uglom sugerišu „zakone ravnoteže” i „čiste odnose” sa ciljem postizanja „univerzalnog”.⁴⁸⁵ U poslednjem potpoglavlju razmatram Raušenbergove *Bele slike* kojima referiše na jednog Boga, ali i „telo organske tišine”⁴⁸⁶ uz naznačavanje da je „sadašnjost”⁴⁸⁷ njihov stvaralac. Bele slike se mogu navesti kao oblik ogledala kada se na njima tvore sve transformacije okruženja i celokupnog ambijenta.

4.1. POJAM BELOG

Diskurs tišine na beloj monohromatskoj slici proizilazi iz dominantne upotrebe bele boje kao rezultata teorijskih i filozofskih aspiracija autora. Bela slika nije samo favorizacija monohromije, već problemsko istraživanje unutar ograničenog prostora, koji na taj način zagovara suptilnije ispitivanje slikarske poetike.

Koloristička varijabilnost i blaga odstupanja bele slike vode od njene osnovne bele do blagih nijansi žute, srebrne, sive i svetloplave. Takođe, različitost oblika i veličina bele slike, debljina i način raspoređenosti pigmenta, prisutnost svetlosti i senke daju umetnicima bele slike nesagledive mogućnosti u razumevanju i prikazivanju diskursa belog. Dejan Sretenović⁴⁸⁸ opisuje belu sliku kao „plod fenomenološke redukcije u domenu likovnosti, koja u minimumu (boje) traži jednaku ili maksimalnu izražajnost”.⁴⁸⁹ Od autora i posmatrača se zahteva „hipersenzibilnost”, tako da bela slika „podrazumeva beskonačnost naslađivanja

⁴⁸⁵ Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*. New Haven and London: Yale University Press, 1997, str. 92.

⁴⁸⁶ Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, str. 46.

⁴⁸⁷ Ibid, str. 29.

⁴⁸⁸ Dejan Sretenović u Sretenović, Dejan. *Belo*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990, str. 2.

⁴⁸⁹ Ibid.

obojice, ona uvek implicira izvesnu erotiku doživljaja i prelazak u neko meditativno i kontemplativno stanje.”⁴⁹⁰ Umetnik se zatvara u koloristički ograničen svet, a sam efekat belog propagira vraćanje ka posmatraču uz izvesno iznenađenje i potrebe za mentalnim angažovanjem.

Za nastanak bele slike potreban je visok prag osetljivosti i veliko znanje, jer bela boja poseduje hromatsku i optičku osetljivost, tako da posmatranjem belog predmeta, pogled skreće ka njegovim ivicama i njegove dimenzije izgledaju veće nego što zaista jesu. Sam predmet se prepoznaje kao beo kada odbija sve talasne dužine, a nijednu ne upija.

Prva bela slika, u kojoj je elaborirana određena problematika, jeste slika *Beli kvadrat na belom* (1918) Kazimira Maljeviča. U Maljevičevom suprematizmu, belo i crno su energije za otkrivanje forme koja ne reprezentuje predmet, već njegovu istinsku, ogoljenu suštinu. Belo čini krajnji stadijum – apsolutnu čistotu, beskonačnost i bespredmetnost, posle čega suprematizam ulazi u filozofski i metafizički svet. Maljevič je ilustrovaio da je osnovni cilj savremenog slikarstva stvaranje novih formi, koje nisu kopija prirode kao u predmetnom slikarstvu. Belo i beli kvadrat evoluiraju u „čisto delovanje”,⁴⁹¹ „stvaralaštvo intuitivnog razuma”,⁴⁹² „belu beskonačnost”⁴⁹³: „Ja sam pobedio postavu obojenog neba, zderao je i napravio vreću, i u nju smestio boje i svezao je. Plovite! Beli slobodni bezdan, beskonačnost je pred vama.”⁴⁹⁴ Olga Rozanova⁴⁹⁵ obrazlaže da slikarstvo treba da bude stvaralačka umetnost, a ne reproduktivna umetnost koja zavisi od gotovih formi. Slikarstvo je pre svega bespredmetno slikarstvo, jer ističe boju i „rođeno je iz ljubavi prema boji”,⁴⁹⁶ dok predmetno slikarstvo preko stvari i forme prirode pronalazi trajektoriju do vizuelne umetnosti.

Slikari predmetne umetnosti (npr. kubisti) smatrali su da sliku čini boja, volumen i „ritam zvučnog građenja”,⁴⁹⁷ dok Maljevič, nasuprot ovom gledištu, uklanja stereotipe, izjavljujući da je potrebno doći do čistih oblika uz prezentovanje volumena, boje i zvuka onakvih kakvi jesu i pri njihovom prelasku u novu svest. U belom suprematizmu, neophodno

⁴⁹⁰ Ibid.

⁴⁹¹ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 106.

⁴⁹² Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 112.

⁴⁹³ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 12.

⁴⁹⁴ Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 95.

⁴⁹⁵ Pogledati više u Rozanova, Olga. „Kubizam. Futurizam. Suprematizam” u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, 115.

⁴⁹⁶ Ibid.

⁴⁹⁷ Kazimir Maljevič; citirano u Ibid, str. 129.

je ostvariti gašenje boja u beloj boji, determinisati kosmičku beskonačnost i umetnost dovesti do nje same, odnosno umetnosti kao takve. Prema Maljeviču, „Umetnost čistih osećaja je mleko bez boce koje samo po sebi živi u svom obliku, ima svoj život i ne zavisi od forme boce, koja nikako ne izražava njegovu suštinu i osećanja ukusa.”⁴⁹⁸

U teoriji Kandinskog svaka boja ima svoj zvuk, a zvuk bele boje je upravo tišina: „Bela deluje na našu psihu kao velika, za nas apsolutna tišina... Belo zvuči kao tišina koja se najednom može razumeti. Ona je ništa koje je mlado ili još tačnije, koje je na početku, koje se rađa. Tako je možda zvučala zemlja u belim vremenima ledenog doba... To je tišina koja nije mrtva, već puna mogućnosti.”⁴⁹⁹

Bela boja je „apsolutna boja”⁵⁰⁰ (nema varijacija, osim od sjajne do prigušene), označava skup ili odsutnost boja i može se locirati na oba kraja hromatske skale. Najveći broj naroda je belu boju uzeo za označavanje glavnih strana sveta (istoka i zapada) gde je bela boja zapada „prigušena boja smrti”, a bela boja istoka je „boja povratka”.⁵⁰¹ Belo ima značajno mesto i u hrišćanstvu, gde simbolički anticipira svetost i čistotu kroz belinu odora anđela, Bogorodice i Hrista. U tradiciji Kelta, sveštenici su obučeni u belo, a pored njih jedino kralj ima dozvolu da nosi belu odeću. Bela boja čini oreol svetlosti kod onih koji su spoznali Boga kada je belo boja „preobraženja, milosti, otkrića, čistote”⁵⁰² i istovremeno se ostvaruje kao neutralna i pasivna boja.

Dejan Sretenović ističe da je vertikalni presek⁵⁰³ proces nastanka bele slike u intervalu od običnog belog platna do umetničkog dela, gde se diferenciraju tri stepena slike: prvi, najelementarniji je nepripremljeno belo platno, za koje je Klement Grinberg (Clement Greenberg) izložio da je samo po sebi slika. Drugi stepen je sama bela podloga, „prostor oslobođenja i stvaralaštva, provokacija”⁵⁰⁴ koja služi za nanošenje i mešanje boja. Treći stepen je slika, koja se nanosi preko podloge, odnosno belina nastaje iz beline, istovremeno

⁴⁹⁸ Kazimir Maljevič, „Suprematizam” u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd, 2003, str. 155.

⁴⁹⁹ Kandinski, Vasilij. *O duhovnom u umetnosti*. Beograd: Esoteria, 1996, str. 102–103.

⁵⁰⁰ Gebran, Alen i Ševalije, Žan. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos, Kiša, 2004, str. 51.

⁵⁰¹ Ibid.

⁵⁰² Ibid, str. 53.

⁵⁰³ Pogledati u Sretenović, Dejan. „Mali traktat o beloj slici” u *Belo*. Muzej savremene umetnosti: Beograd, 1990, str. 2.

⁵⁰³ Ibid.

⁵⁰⁴ Ibid.

joj se približava i zaklanja je kada nastaje „sužavanje” i „ponišćavanje”⁵⁰⁵ prostora i razlikovanje slike i ne-slike.

Sretenović identifikuje tri stupnja beline: podlogu, sliku i zid, gde uočava sličnost odnosa zid-slika i podloga-slika zbog „principa razlikovanja i neisticanja”.⁵⁰⁶ Iz tog razloga, izlaganje bele slike na podlozi koja nije bela umanjuje njenu denotativnu ulogu i estetiku, dok na belim zidovima galerijskog prostora posmatrač različito vidi belu sliku u odnosu na ostale slike.⁵⁰⁷ Bela slika na belom zidu vizuelno širi svoje granice (čime se ostvaruje beskonačnost), a može i da se utopi u belinu zida. Svojom nevidljivošću i neprimetnošću, bela slika ne „napada” posmatrača, već zahteva njegov mentalni napor i blizinu posmatranja u cilju uočavanja najmanjih nijansi i poteza kičice. U kontekstu praznog platna koje već postoji pre početka slikanja, bela slika je i oblik *ready-made-a*.

⁵⁰⁵ Ibid.

⁵⁰⁶ Ibid.

⁵⁰⁷ Ibid. Ovde se misli da se bela slika „utapa” u belu podlogu galerije, dok kod ostalih slika (koje nisu bele) postoji određeni kontrast i različitost u odnosu na podlogu.

4.2. KONCEPT *READY-MADE-A* MARSELA DIŠANA

Dišanov koncept *ready-made-a* tumačim u semiološkom ključu, gde je označiteljski *ready-made* neumetnički predmet koji preznačavanjem u istom ili izmenjenom obliku postaje umetničko delo. Usled odsustva manuelnog rada (osim intervencija u pojedinim primerima) u tradicionalnom značenju, *ready-made* interpretiram kao oblik tišine prema Dišanovom određenju da je to „umetničko delo bez umetnika koji bi ga napravio.”⁵⁰⁸ Istovremeno, tišina u muzici, slikarstvu i filmu se analizira i kao oblik *ready-made-a*, odnosno kao zvuk ambijenta koji je deo svakodnevice i belo platno koje postoji pre svakog procesa slikanja. Semiološki apstrahovano, uviđa se izmena značenja predmeta (od neumetničkog ka umetničkom) kroz proces preznačavanja i promenu ambijenta, kada se transformacijom znaka, prvobitno značenje i upotreba gube, dok se različitim intervencijama (verbalnim, kolažnim, asamblažnim) stižu nova značenja. Izborom postupaka i promenom koncepta umetnik ostvaruje interpretaciju objekta, koju upisuje u sam objekat.⁵⁰⁹

Ready-made-a se zasniva na ideji, konceptu i proizvod je teorijskog i mentalnog promišljanja problema umetničkog dela. Za razliku od tradicionalnog viđenja umetnosti, gde je umetnik stvarao sliku rukom i vizuelnim čulom, pri čemu je težište bilo na slikarskoj tehnici, prostornom rasporedu, formi ili boji, *ready-made* se zasniva na proizvodnji koncepta i promeni statusa dela, koje prelazi u tekst. Dejan Sretenović definiše *ready-made* kao „supremni utemeljivački akt modernog aproprijacionizma i njegov kontrolni objekat prema kojem se odmeravaju sve potonje politike aproprijacije”, a takođe i kao „akt rezolutne i subverzivne aproprijacije koji je svojom iskaznom funkcijom praktično otvorio krug ključnih pitanja koja će se aktima aproprijacije postavljati u svetu umetnosti sve do danas.”⁵¹⁰ Takođe, *ready-made-om* se pomeraju granice koje prevazilaze domen tradicionalnih obrazaca i pristupa umetnosti.⁵¹¹

Ready-made najčešće čine objekti za svakodnevnu kućnu upotrebu i industrijski

⁵⁰⁸ Sretenović, Dejan. *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orion art, 2013, str. 50.

⁵⁰⁹ Pogledati više u Danto, Arthur C. *The philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.

⁵¹⁰ Sretenović, Dejan. *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orion art, 2013, str. 49.

⁵¹¹ Ibid.

predmeti koji su rezultat izbora samog umetnika, pri čemu se utemeljuju u drugačijem kontekstu – izložbi, galeriji, muzeju. Autor ovog koncepta je Marsel Dišan (Marcel Duchamp), francuski slikar, pesnik i šahista, koji je realizovao i izložio dvadesetak eksponata početkom dvadesetog veka. Verifikovane su i podgrupe *ready-made*-a u zavisnosti od toga da li je ilustrovana neka intervencija, dodatak ili natpis, čime se mapiraju i izgrađuju različita značenja. *Ready-made* može da sadrži i više predmeta za svakodnevnu upotrebu, konstituišući tako oblik asamblaža.

Iako je Dišan svoj prvi *ready-made* oblikovao 1913, zvanični manifest saopštio je tek 1961. godine.⁵¹² U svom manifestu objavljuje da je izraz *ready-made* nastao 1915. godine i da koncept nema analogiju sa „estetskim užitkom”, već je zasnovan na „reakciji **vizuelne indiferentnosti** sa u isto vreme totalnim odsustvom dobrog ili lošeg ukusa...”⁵¹³ Dišan ističe da se radi o bitnom grafičkom dodatku, čime se usmerava posmatrač ka „verbalnim oblastima”, u kojima su grafički dodatak i verbalni natpis oblik *punctuma* u Bartovskom smislu: *punctum* na slici je „mala rupa, mala mrlja, mali rez – a i bacanje kocke.”⁵¹⁴ On je istovremeno i „detalj” koji obogaćuje sliku i daje dodatno objašnjenje, uz „šok”,⁵¹⁵ čije prisustvo menja čitanje slike i osvetljava jednu višu vrednost, dok je „bacanje kocke” izneto kao igra koja je u varijanti jezičke igre dočarana na pojedinim *ready-made* delima.

Prema Dišanu, karakteristika ovog koncepta je i nedostatak unikatnosti, jer se svaki predmet može publikovati kao *ready-made*, a sa druge strane kopije oglašavaju ista značenja i poruke. Međutim, imajući u vidu da su boje koje koriste umetnici usvojene kao industrijski proizvod, Dišan rezimira da su sve slike oblici *ready-made* asamblaža i dodatka.

Dišan je odlučio da uradi manji broj dela (oko dvadeset), jer je primetio da se izvode „nekritička ponavljanja ove forme izraza”.⁵¹⁶ Dišanov izum je i „recipročni *ready-made*”⁵¹⁷ koji upućuje na Rembrantovu (Rembrandt) sliku upotrebljenu u funkciji daske za peglanje. Koncept „recipročnog (inverznog) *ready-made*-a” je obrnuti proces, pri čemu se umetničko delo može iskoristiti za svakodnevnu upotrebu.

⁵¹² Dišan, Marsel. „Apropo ready makes” u Dišan, Marsel. *Marcel Duchamp: izbor tekstova*. izbor i stručna redakcija tekstova Zoran Gavrić. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984, str. 47.

⁵¹³ Ibid.

⁵¹⁴ Pojam koji je definisao Rolan Bart u Bart, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: Rad, 1993, str. 29.

⁵¹⁵ Ibid.

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ Durantaye, Leland de la. „Readymade Remade” u www.cabinetmagazine/issues/27/durantaye.php, pristupljeno 27. septembar 2014.

4.2.1. Promena satusa dela. Igra tekstem

Bart u svom razmatranju „Od dela do teksta” ukazuje na razliku teksta i dela i na bitne karakteristike teksta kao „metodološkog područja” i „procesa demonstriranja”, koji „govori po nekim pravilima (ili protiv nekih pravila).”⁵¹⁸ *Ready-made* je proces preznačavanja svakodnevnog predmeta, uz sticanje novih značenja i istovremeno govor protiv pravila tradicionalne umetnosti i ustaljenih umetničkih i slikarskih konvencija.

Paradoksalnost, kao bitna odrednica teksta, potkrepljena je ovim umetničkim konceptom od samog početka njegovog nastanka i pokazuje se u spoju umetničkog i neumetničkog. Svaki neumetnički predmet ustaljen u svakodnevnom životu, može biti kontekstualizovan kao umetnički, dok je *ready-made* prvobitno afirmisan kao oblik anti-umetnosti, nakon brojnih polemika kritičara, redefinisano kao umetnost.

Bezgraničnost teksta se spaja sa pojmom igre i „proizvodnjom večnog označitelja.”⁵¹⁹ Poznato je da su mnoga Dišanova dela ove vrste izgubljena ubrzo nakon izlaganja, da bi ih kasnije Dišan ponovo konstruisao, tako da postoji više kopija, čime se beskonačnost označitelja pomera ka simulaciji i simulakrumu *ready-made-a*.

Bart uvodi višeznačni pojam „igranja” tekstem: „Sam tekst se igra, a čitalac igra dva puta, igrajući se Tekstom kao što se igra neka igra.”⁵²⁰ Dok je delo kod Barta „predmet potrošnje”, tekst se udaljava od potrošnje i susreće se sa „igrom, delatnošću, proizvodnjom, vežbom.”⁵²¹ Jezička igra, humor i ironija zauzimaju važno mesto u Dišanovom stvaralaštvu, a prema mom mišljenju, Dišanov *ready-made*, zajedno sa mehanizmima transformacije i preznačavanja, može se poimati u kontekstu šahovske igre.⁵²² Dišan, svojim izborom, uzima objekte iz svakodnevnog života (figure koje već postoje) i njima povlači poteze, prebacujući ih iz jednog polja u drugo. Potez uzdiže *ready-made* iz konteksta svakodnevnog u izložbeni

⁵¹⁸ Bart, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: Rad, 1993, str. 182.

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 185.

⁵²¹ Ibid, str. 185.

⁵²² Dišan je bio šahista i dobio je titulu šahovskog majstora.

prostor galerije ili muzeja. Šahovske figure (kralj, kraljica, pešak, top, skakač) imaju svoja značenja i funkcije u svakodnevnom životu, ali svojom postavkom na šahovskom polju stiču nov smisao i svrhu u okviru drugog sistema značenja. Na osnovu konstruisanog skupa značenja i pravila, autori, interpretatori igre (igrači, protivnici) održavaju igru povlačenjem poteza i formiranjem međusobnih složenih odnosa šahovskih figura.

Korišćenjem upotrebnih predmeta u konceptu *ready-made*-a pojavljuje se prožimanje umetnosti i svakodnevnog života: bilo koji objekat iz okruženja može se preobraziti u umetnički predmet. Ovu teoriju razrađuje Kejdž u svojoj knjizi *Tišina*,⁵²³ a slične premise nalazimo i u zen-budističkom pojmu „umetnika življenja”.

Ready-made kao običan predmet ima svoju utilitarnu funkciju u svakodnevnom životu, koju gubi prelaskom u izložbeni prostor, ostvarujući nova značenja i odnose sa drugim tekstovima kulture i društva. Dejan Sretenović ukazuje da „Dišan banalni predmet *upojedinuje* kao umetničku stvar koja, u odnosu na druge predmete/robu istog roda ili serije, pojavno ostaje neizmenjenom ili delimično izmenjenom” i dodaje: „ali simbolički razlikovnom zato što od statusa anonimnog masovnog produkta pledira na status autorizovanog umetničkog produkta.”⁵²⁴ De Div zapaža da *ready-made* egzistira „ambivalentno” i kao umetnički i neumetnički artefakt i to kao „mašina koju odlikuju kružni iskaz značenja koji se stalno vraća: ’pisoar, koji je skulptura, koji je fontana, koja je pisoar, koji je – etc.’”⁵²⁵

⁵²³ Cage, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University press, 1961.

⁵²⁴ Sretenović, Dejan. *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orion art, 2013, str. 51.

⁵²⁵ Ibid.

4.2.2. Ready-made i antiuemetnost

Ready-made odstupa od tradicionalnog viđenja umetničkog dela premeštanjem u jedno konceptualno polje značenja, te stoga menja status dela i demonstriranja umetnosti kroz antiformu, odnosno antiuemetnost. Sam termin antiuemetnost raspoznaje se kod Dišana u njegovom konceptu *ready-made*-a, odbacivanju tradicionalnih modela, uvođenju mentalnih i intelektualnih elemenata u umetnosti, verbalnim natpisima i igrama reči, kao i u odvajanju od estetskog užitka.

Miško Šuvaković definiše antiuemetnost kroz dve vrste avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih pristupa: u jednu grupu spadaju oni „kojima se spajanjem umetnosti, života, politike, seksualnosti i svakodnevnog ponašanje negiraju, razaraju i odbacuju tradicionalni i uobičajeni oblici umetničkog rada,”⁵²⁶ dok se druga grupa pristupa odnosi prema umetnosti kao prema „disciplini koja je u svom razvoju došla do svog kraja.”⁵²⁷

Artur Danto (Arthur Danto) u svojim filozofskim spisima bavi se bitnom i kompleksnom problematikom „kraja umetnosti”, koji ne referiše na završetak umetnosti i nestanak umetničkih dela, već je posledica „nezaustavljivog i nekontrolisanog bujanja”⁵²⁸ umetnosti koja je ušla u fazu postistorije u kojoj je sve moguće i ostvarljivo. Izgrađuje se velika raznovrsnost u savremenoj umetnosti i sama definicija umetničkog dela se prihvata kao relativna i fleksibilna kategorija. „Raznovrsnost je nastala kao posledica nepostojanja apriornog ograničenja o tome šta može da bude umetničko delo... Upravo to nepostojanje unutrašnjih granica otvara pojam umetnosti primenjiv na radikalno drugačija umetnička dela.”⁵²⁹ Danto zapaža vezu između savremene umetnosti i filozofije umetnosti, pri čemu se kraj umetnosti prepoznaje kroz filozofska pitanja o samoj njenoj prirodi. Iv Mišo (Yves Michaud) Dantoov pojam „kraja umetnosti” analizira kao kraj jedne nesvesne bliskosti sa umetnošću, kada interpretacija proizilazi iz kognitivne svesti, a umetnost se izmešta u filozofsko i konceptualno polje.

⁵²⁶ Šuvaković, Miško. *Pojmovnik savremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005, str. 57.

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ Artur Danto; citatirano u Denegri, Ješa. *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka. Od modernizma do postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi, 2006, str. 188.

⁵²⁹ Ibid.

U konceptu *ready-made*-a, „kraj umetnosti” se ogleda u postojanju konceptualne i filozofske homogenosti dela, izmeni njegovog statusa, negiranju tradicionalnih konvencija i proširenju polja umetnosti i shvatanja pojma umetničkog dela. Iako je danas *ready-made* priznat kao umetničko delo, od samog njegovog nastanka vođenje su polemike i diskusije da li se može tumačiti kao umetnička pojava ili ne. Zanimljivo je da ga je Dišan kvalifikovao kao oblik anti-umetnosti.

Elemente anti-umetnosti pronalazimo u ekspresionizmu i futurizmu, dok se pored dadaizma termin anti-umetnost može izdvojiti i u sovjetskom konstruktivizmu, neodadaizmu, fluksumu, procesualnoj i konceptualnoj umetnosti. U ovim strujama osnažena je negacija tradicionalnih okvira umetnosti i pozavisnost sa situacijama iz svakodnevnog života i konceptualnim i filozofskim postulatima.

Imajući na umu Kejdžovu teoriju tišine, prema kojoj se tišina izgrađuje kroz nadovezivanje na život, kada se svaki šum, akcija i događaj opisuju kao umetnost, anti-umetnost se poima kao disciplina tišine zbog opovrgavanja i poricanja tradicije i povezivanja sa životom. Prema mom mišljenju, *ready-made* je oblik tišine u umetnosti, nastao negacijom konvencionalnih likovnih i drugih elemenata i mogućnosti da se predmet iz svakodnevnog života ostvaruje kao umetničko delo, čime se povezuju ove dve sfere.

U kontekstu književnosti, Ihab Hasan (Ihab Hassan) smatra da tišina ukazuje na avangardnu književnost, koju naziva antiknjiževnošću.⁵³⁰ Takođe, Hasan razjašnjava da tišina „zahtijeva samopodcijenjivanje umjetnosti koja teži događaju, snu, besmislu ili broju. Umjetnost, pristajući uz sirovu materiju ili čisti ratio, pravi se da je postala anti-umjetnost; između ovih krajnosti, ona nalazi lukave jednoznačnosti.”⁵³¹

Dolaskom do svog kraja, umetnost se redefiniše kao nov i drugačiji oblik koji je u suprotnosti sa prethodnim stanjem. Ovakvo delovanje primenjeno na ponašanje umetnika, Suzan Zontag naziva estetikom tišine: umetnici se distanciraju od umetnosti i uklapaju se u druge oblasti, jer se umetnost dešifruje kao faza koju je neophodno prevazići. Prelazak u druge oblasti, kao i odvajanje od tradicije daje veću moć, autoritet i umetnik oseća još veću satisfakciju i ispunjenje.

⁵³⁰ Hassan, Ihab. *Komadanje Orfeja*. Zagreb: Globus, 1992.

⁵³¹ Ibid, str. 20.

Antiumetnost i *ready-made* su oblik „protivotrova” i tišine. Odsustvo ustaljenih konvencija sa sobom povlači i mnogo veći intenzitet, jer prema Žižeku odsustvo ima veći značaj od prisustva. Suzan Zontag svedoči o funkcijama tradicionalne umetnosti i tišine kroz odnos „gledanja” („looking”) i „zurenja” („staring”). Pogled je promenljivog intenziteta i „dobrovoljnog karaktera”, dok je 'zurenje' karakteristika tišine i njegove odlike su „fiksnost”,⁵³² nepopuštanje pažnje i približavanje beskonačnosti. Umetnost tišine ima intenzivnije delovanje od tradicionalne umetnosti i zahteva veće angažovanje pažnje.

Ovom relacijom pogleda/zurenja može se strukturirati i porediti antiumetnost/ *ready-made* i tradicionalna umetnost/tradicionalan pojam umetničkog dela. *Ready-made*-om autor nudi posmatraču određeni intelektualni i mentalni problem i oblik zagonetke koju je neophodno rešiti. Svakodnevni predmet pozicioniran u galeriji sa manjim izmenama ili bez promena, uz dodatak jezičke igre, deluje zbunjujuće za onog ko ga posmatra, formirajući utisak dvosmislenosti, ironije, negacije i ambivalentnosti. Posmatrač u rešavanje zagonetke *ready-made*-a unosi dublji mentalni angažman, prethodna iskustva, ali i kulturne, društvene i istorijske uticaje. Iako izloženi predmet iz svakodnevnog života poseduje određene funkcije, uklapanjem u nov kontest, predmet, a sada delo, gubi stara i tvori nova značenja. Prethodna ne nestaju zauvek, već i dalje egzistiraju kao senke koje opet sa novostečenim značenjima formulišu jednačinu koju rešava publika. Izvodi se slojevitost značenja prošlosti i sadašnjosti otvorenih ka budućnosti i budućem znanju, odnosno ka „znanju iza znanja”⁵³³.

4.2.3. Primeri *ready-made*-a

Točak bicikla je nastao 1913. godine i smatra se Dišanovim prvim *ready-made*-om. Čini ga točak bicikla bez gume pričvršćen za podlogu tako da se može okretati oko osovine. Dišan je pojasnio da pri nastanku ovog dela uopšte nije razmišljao o konceptu *ready-made*-a ili bio kojoj ideji, već samo o pristupu kojim je trebalo da se odvuče pažnja.

Bicikl je bio veoma popularan u to vreme i kao motiv sudeluje na slikama, posterima, fotografijama i u književnosti. Mardžori Perlof (Marjorie Perloff) smatra da je bicikl „erotski

⁵³² Susan Sontag. „Aesthetics of silence”. U <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html>, Pristupljeno 4. maja 2014

⁵³³ Ibid.

instrument” i „simbol slobode od konvencionalnih prinuda, subtekst koji je neznatno zabranjena erotska aktivnost, koja je privukla 'napredne' mlade žene”.⁵³⁴ Kraj jednog veka (*fin de siecle*) i početak novog razdoblja, sadržan je i u promeni statusa umetničkog dela kod Dišana.

Dišan je tvrdio da uživa da posmatra *Točak bicikla* kao što uživa da „posmatra plamenove kako igraju u požaru.”⁵³⁵ Okretanjem točka, linije unutar kruga nestaju, da bi potom pri usporavanju ponovo postale vidljive. U to vreme, Dišan je radio u biblioteci (Bibliothèque Saint-Genevieve) i proučavao odnos linije i kruga i konstrukcije „A kruga”.⁵³⁶ Delo je nazvao „prijatnom napravom, prijatnom zbog pokreta koji daje,”⁵³⁷ jer se u osnovi *ready-made*-a aktivira pokret kada točak naopako postavljen izdvaja određen konceptualan problem i izolovano ga istražuje. Problematika bicikla, kao i svega što nas okružuje, zasniva se na kretanju i brzini. Uočavanjem točka u pokretu, zapažaju se tri osnovna elementa cikličnog procesa koji se nalazi u osnovi mikro i makro kosmičkih dešavanja: početak kretanja, sam proces kretanja i završetak kretanja.

Naziv *ready-made*-a *Fresh Widow* je konstruisan u odnosu na igru reči u kojoj se prvobitno značenje i namena predmeta (French window (francuski prozor)), preobražava u fresh widow (skorašnja udovica). Originalna verzija *ready-made*-a je nastala 1920. godine⁵³⁸ i potpisana je Dišanovim ženskim alter egom – Rose Selavy, koji sugerise igru reči: *Eros c'est la vie* (Eros, to je život).

Okvir francuskog prozora je rad tesara iz Njujorka iz 1920. godine, dok je staklo Dišan zamenio crnom kožom, uz napomenu da je potrebno čistiti i održavati kožu svakodnevno kao da se radi o cipelama.

„Svaki obojeni medijum zatamnjuje ono što se kroz njega gleda,
svetlost: Da li i moje belo staklo zatamnjuje stvari iza
sebe? I ukoliko je ono deblje, utoliko više? Ono bi, dakle, zaista

⁵³⁴ Perloff, Marjorie. "Dada Without Duchamp/ Duchamp Without Dada: Avant-Garde Tradition And The Individual Talent" <http://marjorieperloff.com/articles/dada-without-duchamp/> Pristupljeno 2. februara 2014.

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Ibid.

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ Izdanje iz 1964. godine se nalazi u Nacionalnoj galeriji umetnosti u Vašingtonu (National Gallery of Art, Washington).

bilo tamno staklo!”⁵³⁹

Dišan je svojom intervencijom promenio i značenje pojma prozora. Za razliku od transparentnosti stakla, koje se redefiniše kao pogled prema svetu, crna koža zatvara prozor i pogled ili kako kaže Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein) u citiranoj jezičkoj igri – obojeni medijum zatamnjuje prizor koji se kroz njega posmatra. Ovaj odnos otvorenosti/zatvorenosti se čita kroz Frojdove pojmove i odnos Erosa i Tanatosa, što je vidljivo i u promeni naziva prozor/udovica. Eros formuliše želju za životom (pogled u svet), dok se Tanatos odnosi na smrt (udovica). Želja za životom na kraju ipak prevladava – Dišan se potpisuje svojim ženskim imenom (Eros, to je život). Sa druge strane, otvorenost dela i život dočarani su svakodnevnim čišćenjem kože, kada posmatrač učestvuje u realizaciji samog dela, koje je po Umberto Eku *delo u pokretu*, čime se raspoznaje element performansa i hepeninga.

Na ovom primeru ostvaren je odnos prema tradicionalnoj umetnosti: dok je slika u renesansi uređivala posmatranje sveta, Dišan tradicionalističku sliku i pogled zatvara, konstruišući nov pogled, okrenut prema posmatraču i njegovom prisustvu. Odsustvo pogleda ka spoljašnjosti otkriva drugo, unutrašnje prisustvo koje obuhvata publiku, izvođača, zapažanje i konceptualizaciju svakodnevnih predmeta intervencijom umetnika. Prema pomenutoj Žižekoj tvrdnji da odsustvo poseduje veću moć od prisustva, zatvaranjem prozora razvija se beskonačan broj mogućih prizora kod posmatrača, kome je neophodno dublje razmišljanje i razmatranje problema.

Ready-made L.H.O.O.Q. prezentuje reprodukciju *Mona Lize* (*Mona Lisa*, 16.vek) Leonarda da Vinčija (Leonardo da Vinci) uz doctane brkove i bradu, jer je Dišan ustanovio da *Mona Liza* u *ready-made*-u postaje muškarac. Navedena intervencija u *L.H.O.O.Q.*, koja se bavi problematikom rodni identiteta, može se tumačiti na više načina. Pojedini teoretičari zastupaju hipotezu da se iza *Mona Lizinog* portreta krije da Vinčijev autoportret, pri čemu se izvodi analogija sa Dišanovim ženskim alter egom Rose Selavy i njenom fotografijom,⁵⁴⁰ na kojoj je Dišan obučen i našminkan kao žena. Frojd analizira *Mona Lizu* sa stanovišta psihoanalize, ukazujući da je portret uslovljen Da Vinčijevim ranim detinjstvom, odnosom prema majci i homoseksualnim sklonostima. Frojd poredi osmeh *Mona Lize* sa osmehom Da Vinčijeve majke i pokazuje uzročno-posledične veze i uticaje iz detinjstva koji su doveli do

⁵³⁹ Vitgenštajn, Ludvig. *Opaske o bojama*. Beograd: Fedon. 2008, str. 13.

⁵⁴⁰ Fotografiju je realizovao Man Rej (Man Ray) 1917. godine.

toga da se on poistoveti sa svojom majkom.

Zanimljivo je da je za svoj *ready-made* Dišan uzeo jedan od najpozantijih portreta iz istorije umetnosti, iz čega se može zaključiti i njegov odnos prema tradiciji. Poigravanje sa portretom jeste poigravanje sa kulturnim nasleđem, što rezultira težnjom za napuštanjem tradicije.

Fontana je jedan od najpoznatijih Dišanovih *ready-made-a* i 2004. godine proglašena je za najuticajnije delo 20. veka (po izboru British Art World Professionals). *Fontana* reprezentuje pisoar postavljen pod uglom od devedeset stepeni sa natpisom „R. Mutt”. Dišan je pojasnio da naziv potiče od sanitarnog proizvođača Mott Works, koje je promenio u Mutt prema stripu *Mutt and Jeff*, dok pojedini teoretičari inicijale R.M. združuju sa oznakom za **Ready-Made**.

Dišan je ovaj rad predao za izložbu Društva nezavisnih umetnika, čiji je bio član u vreme kada niko nije znao niti pretpostavljao da je on autor dela i vođena je diskusija da li je *Fontana* umetničko delo. Na kraju je ipak priključena postavci, ali na mestu gde niko nije mogao da je vidi, posle čega je Dišan napustio odbor Društva. Prvobitna *Fontana* je izgubljena kratko posle izložbe, ali postoji više reprodukcija nastalih u periodu od 1950. do 1964. koje je Dišan autorizovao i koje se nalaze u muzejima savremene umetnosti.

U *Fontani*, Mardžori Perlof zapaža „erotsku igru”:⁵⁴¹ tipično muški objekt transformiše se u ženski, odnosno, muški znak se preznačava u ženski, kao što se od neumetničkog znaka realizuje umetnički.

Dišan je konceptom *ready-made-a* ostvario veliki uticaj na umetnike 20. veka, a pre svega na Džona Kejdža i stvaranje njegove estetike tišine.

⁵⁴¹ Perloff, Marjorie. "Dada Without Duchamp/ Duchamp Without Dada: Avant-Garde Tradition And The Individual Talent" <http://marjorieperloff.com/articles/dada-without-duchamp/> Pristupljeno 2. februara 2014.

4.3. RUSKA AVANGARDA I TIŠINA

4.3.1. SUPREMATISTIČKI SVET KAZIMIRA MALJEVIČA

U svom delu, Maljevič teži apsolutu i transcendentnosti u umetnosti, uz zalaganje za dematerijalizaciju sa ciljem stvaranja oblika tišine, „ne-formi”.⁵⁴² Bespredmetnost se u Maljevičevim delima uočava prvi put na I Međunarodnoj izložbi u Odesi, gde izlaže apstraktne akvarele, dok je prva primena bespredmetnog evidentna u Maljevičevom kostimografskom radu i radu na dekoracijama u futurističkoj operi *Pobeda nad suncem* 1913. godine.

Maljevič se zalaže za napuštanje razuma, smisla i logike u umetnosti i formi, što je i u javnosti obrazložio na svom predavanju 19. februara 1914. godine, čime je celokupan pravac pre suprematizma nazvan februarizam. U vremenu februarizma izdvaja se potreba za otkrivanjem same esencije bića i ne-bića, koja je moguća tek postavkom svega na nulu i zatim iskorakom iz nje u bespredmetnost.

Suprematizam je formiran u Moskvi 1913. godine, dok su prve izložene slike izazvale skandal u Petrogradu 1915. godine i neodobranje među kritičarima i slikarima. Maljevič suprematizam determiniše kao „čvrst, leden, ozbiljan sistem koga pokreće filozofska misao”⁵⁴³ i koji nastaje u prostoru i vremenu i nije jednak sa estetskim doživljajem. U tekstu *Suprematizam*,⁵⁴⁴ Maljevič razdeljuje tri stadijuma ovog pravca:

1. suprematizam je „čisto filozofsko kretanje, spoznatljivo pomoću boja.”⁵⁴⁵
2. suprematizam je „forma koja može da bude primenjena, stvorivši novi stil suprematističke dekoracije”⁵⁴⁶
3. suprematizam je postignut u stvarima kao „metamorfoza ili ovaploćenje prostora u

⁵⁴² M. Brion u Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 5.

⁵⁴³ Ibid.

⁵⁴⁴ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 85.

⁵⁴⁵ Ibid.

⁵⁴⁶ Ibid.

njima, eliminišući iz svesti celovitost stvari.”⁵⁴⁷

Sam naziv osmišljen je 1915. godine prema latinskom „superus, superior, supremus, sumus”,⁵⁴⁸ u prevodu „iznad, viši, nebeski, najvažniji, savršen, potpun”⁵⁴⁹ i određen kao filozofski pristup novoj umetnosti, koja je iznad svega postojećeg, tradicije i civilizacije bespredmetnog, i koja se u svom krajnjem putu uzdiže ka religioznim i nebeskim sferama. U svom nastojanju za oslobođenjem od svih stvari, oslobođenjem boja i susretom sa „čistim doživljajem”,⁵⁵⁰ konstruiše se bespredmetnost i izgrađuje iskorak van vremena i prostora, prema Apsolutu i kosmičkoj viziji ovog fenomena.

Koncept beskonačnog opaža se u redukciji svega na nulti stepen, da bi krajnji cilj bio izlazak u bespredmetnost i kosmički suprematizam, koji prema Maljeviču nije proizašao iz likovne umetnosti, već se odvaja od umetnosti u novom imaginarnom prostranstvu iza nultog stepena. U Delezovoj i Gatarijevoj filozofiji, pojam tela bez organa je intenziteta nula i povezuje proizvodnju sa antiproizvodnjom, uz ostvarenje inteziteta i njihovo prebacivanje u *spatium*,⁵⁵¹ koji odgovara Maljevičevom imaginarnom prostoru.

Dela suprematizma strukturirana su prema tri kvadrata – crnom, crvenom, belom, u čijoj suštini figurira načelo ekonomije, kao celine sastavljene iz tri perioda: crnog, obojenog i belog. Tri kvadrata obeležavaju signale, znake i putokaze: beli kvadrat se vezuje za „čisto delovanje”,⁵⁵² sveto trojstvo, „beli svet”,⁵⁵³ čistotu stvaralaštva; crni kvadrat je „znak ekonomije”, ustanovljene kao „pete mere umetnosti”,⁵⁵⁴ dok se crveni kvadrat pripaja revoluciji.

Maljevič spoznaje da su forme u dotadašnjem slikarstvu činile organsku celinu, dok je u suprematizmu „ekonomskim geometrizmom postignuto delovanje u jednoj plohi ili volumenu,”⁵⁵⁵ pri čemu je suprematistička forma „znak spoznate sile delovanja utilitarnog savršenstva nastupajućeg konkretnog sveta”⁵⁵⁶ i nalazi se u sastavu „prirodnog delovanja”.⁵⁵⁷ Maljevič upoređuje tradicionalno slikarstvo sa organizmom kome pruža otpor „ne-forma” novog pravca. Slično ovoj konstataciji, telo bez organa i organi kod Deleza i Gatarija opiru se

⁵⁴⁷ Ibid.

⁵⁴⁸ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 8.

⁵⁴⁹ Ibid.

⁵⁵⁰ Ibid, str. 106.

⁵⁵¹ Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum, 2002, str. 169.

⁵⁵² Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 106.

⁵⁵³ Ibid.

⁵⁵⁴ Ibid.

⁵⁵⁵ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 134.

⁵⁵⁶ Ibid, str. 8.

⁵⁵⁷ Ibid.

organizmu: organizam je zatvoren sistem, a telo bez organa i organi su primeri otvorenog sistema. Telo bez organa je celina za sebe, koja sa organima stupa u odnos odbijanja i privlačenja kroz proizvodnju flukseva, dok se organi udružuju u cilju primicanja telu bez organa.

Maljevič je 1915. godine izložio nove slike sa jasnim konceptom u okviru poslednje futurističke izložbe *0,10*. Između ostalih dela, bio je prikazan *Crni kvadrat*, koji prema pojedinim teoretičarima anticipira suprematistički manifest u vizuelnom kontekstu. Od izloženih slika, samo je jedna slika imala ram, dok su i nazivi slika bili eksponirani u obliku plakata na izložbi. Maljevič je uočio da se suprematističko platno može promatrati sa bilo kog mesta i ugla u galeriji, jer bespredmetnost ukida tradicionalni vremensko-prostorni koncept slike.

U okviru procesa nastanka novog pravca, planirano je pokretanje časopisa *Supremus*, koji bi obuhvatio različite umetnosti (slikarstvo, arhitekturu, muziku, književnost, pozorište). Časopis je bio u pripremi za štampu 1917. godine, ali nikada nije objavljen.

Godine 1916, u pismima koje je primio Aleksandar Benoa (Alexander Benois), Maljevič iskazuje veliku radost povodom suprematističkih dela (pre svega *Crnog kvadrata*), koja nemaju sličnost ni sa jednom drugom slikom, niti sa jednim drugim pravcem. Iz tog razloga, Maljevič se oseća kao „stepenik” koji prolazi kroz „mrtvu pustinju”⁵⁵⁸ i odlučuje se za preobražaj umetnosti koja se rađa iz nule, praznine, „ni iz čega.”⁵⁵⁹ Nula je „krug preobražaja svega predmetnog u bespredmetno”,⁵⁶⁰ a sam crni kvadrat je „nula forme” i „ikona”⁵⁶¹ novog vremena. Posle preokreta i dolaska svih stvari do nulte tačke, Maljevič se bavi ispitivanjem dimenzija i prostranstava koja obitavaju iza nule: prostora praznine, tišine, ništavila, beskonačnosti koja u sebi nosi „egzaltaciju” svega uz „čisto delovanje”, „postojanje bez cilja”, „čiste svesti”⁵⁶² i mističnost. Prema Ihabu Hasanu, tišina „ispunjuje krajnja stanja duha – prazninu, ludilo, bijes, ekstazu, mistički trans – kada svakodnevni diskurs prestaje nositi teret značenja.”⁵⁶³ Maljevičeva prostranstva iza nule se mogu tumačiti i kao poslednji stadijum budućeg duha, kada se (što navodi u svojim filozofskim premisama) okreće ka kategoriji čistog slobodnog prostora nalik kosmosu i u tom naumu za dematerijalizacijom stvara „nulu forme”, izbacujući predmetnost, a potom i geometrijska tela.

⁵⁵⁸ Ibid.

⁵⁵⁹ Ibid.

⁵⁶⁰ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 9.

⁵⁶¹ Ibid, str. 8.

⁵⁶² Ibid, str. 9.

⁵⁶³ Hasan Ihab. *Komadanje Orfeja*. Zagreb: Globus, 1992, str. 20.

Kvadrat kao nula forme, koncept nule i „ne-forme” u Maljevičevoj estetici uporedila bih sa pojmom tela bez organa, koje je „bez forme i slike”,⁵⁶⁴ nastaje nestankom subjektivizacija, značenja i fantazija, što govori o prelazu predmetnog u bespredmetno u suprematističkom smislu. Beskonačna proizvodnja flukseva mašina-organa može se dokučiti dimenzijama koje Maljevič opisuje iza nule kao što su: beskonačnost, ništavilo, tišina koja sadrži egzaltaciju.

U Maljevičevoj estetici izdvajaju se dva osnovna principa: kretanje i mirovanje, gde je mir savršenstvo, „ništa”, nulto stanje iza koga u večnoj bespredmetnoj dimenziji boravi Apsolut. Odnos kretanja i mirovanja komparativno se čita u odnosu tela bez organa i organa, kada je telo bez organa „nepomičan motor” i „sirova materija”,⁵⁶⁵ dok su organi u fazi kretanja „moć tela” i „radni delovi”⁵⁶⁶ i zajedno tvore relaciju kontinuiteta.

Brojevi nula i jedan (često prisutni u Maljevičevom stvaralaštvu)⁵⁶⁷ uklapaju se u njegova dva principa: nula je večni mir, „ništa”, negacija, bespredmetnost, dok se jedinica manifestuje kao kretanje, postojanje, višedimenzionalnost. Nula i jedinica takođe označavaju odnos tela bez organa i organa: Telo bez organa je intenziteta nula, „neproduktivno... nerođeno, nepotrošivo”,⁵⁶⁸ ali nije negativan intenzitet. Organi, parcijalni objekti, stepeni su koji obezbeđuju proizvodnju stvarnosti. Maljevič je predvideo nulom i jedinicom opis budućeg društva u okviru primene ovih cifara u savremenom informatičkom kontekstu.

Maljevič je dva puta izložio prazna platna bez boje: 1920. godine na samostalnoj izložbi, a zatim 1923. na *Izložbi umetnika svih pravaca*, gde su imala naziv *Suprematističko ogledalo*. Na osnovu istoimenog Maljevičevog teksta, reč je o potpunoj i doslovnoj primeni nulte estetike i poetike, odnosno još jednom koraku „iza” belih slika.

Istraživanje beskonačnosti boje karakteristično je u periodu 1915–1916. godine, nakon nastanka crnog kvadrata. Maljevič ispituje boju kao nezavistan i čist parametar, koji je istovremeno simbol filozofskog značenja, dok se slikarstvo preinačava u „bojopis”.⁵⁶⁹

Redefinisanjem boje i forme na njihove čiste oblike u svom kretanju van razuma i logike, Maljevič ostvaruje svoj krajnji cilj – beli suprematizam (1917, 1918) i *Beli kvadrat na belom*. U zahtevu za nultim stepenom slikarstva i iščezavanjem svih formi i boja, oformljuje

⁵⁶⁴ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.

⁵⁶⁵ Ibid, str. 267.

⁵⁶⁶ Ibid.

⁵⁶⁷ U traktatu 1/40, nazivu izložbe 0,10 i crtežima za operu *Pobeda nad suncem*.

⁵⁶⁸ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, str. 10.

⁵⁶⁹ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 658.

se beli suprematizam ili kako ga Maljevič naziva „oslobođeno ‘ništa’”⁵⁷⁰ – Apsolut, večni mir i beskonačnost. Beli suprematizam ispunjava imaginaciju iza nule, beskraj i bezdan koji je obelodanjen na izložbi *Bespredmetno stvaralaštvo i suprematizam* 1919. godine (zajedno sa monohromatskim delima iz 1917. i 1918. godine).

Krajnji stadijum u belom suprematizmu je Maljevičeva izložba 1920. godine, kada pored slika iz crnog i belog perioda suprematizma izlaže i potpuno prazna platna, plasirajući potpunu nulu slikarstva i forme. Ovakav postupak konfigurira prevazilaženje granica slikarstva i umetnosti i ispunjenje sna o čistom, praznom i slobodnom u univerzumu koji eksperimentalno i eksplicitno istražuje potencijal vizuelnog polja oka i shvatanje beline, praznine i „čistog doživljaja osećanja”.⁵⁷¹ Potpuna belina prostora konstruiše tunel svetlosti koji formira prelaz u neki drugi svet – svet tišine, praznine, ali ujedno i beskonačnih mogućnosti novog univerzuma, kada se eliminišu stvarne granice prostora i vremena i svih čula i kreira kosmički mir i beskonačni bezdan.

Prazna platna su oblici tela bez organa, koje je „golo, kompaktno telo.” Prazna platna su kao i telo – „tela bez slike”, „nerođena”,⁵⁷² neformirana i mogu se dovesti u vezu sa antiproizvodnjom. „Bela Vaseļena”⁵⁷³ koncipira se suprematizacijom univerzuma i sveta, procesom koji je proistekao iz suprematističke umetnosti. Kao što je već izneto u poglavlju „Poststrukturalistička teorija tišine”, Delez i Gatarī kombinuju univerzum i umetnost, tako što u umetnosti izdvajaju tri elementa: put, kuću i kosmos. Put implicira čulni utisak, dok kuća komunicira sa kosmosom kao estetska figura. Napredak od kuće ka kosmosu je pomak od teritorije ka deterritorijalizaciji, odnosno konačnog ka beskonačnom. U Maljevičevom stvaralaštvu, ovakvo kretanje se konstituiše u intervalu od nule forme i ne-forme ka kosmosu i neiscrpnim prostorima iza nule. Ihab Hasan ističe da tišina „zahtijeva povremenu subverziju u formi. Ponekad, anti forme koje iz tog proizlaze čine bezobličnost koju ništa što je stvorio ili zamislio čovjek ne može nikada posjedovati. Ipak, anti forme se suprostavljaju vladanju, zatvorenosti, statici, telosu, i povijesnom uzorku”.⁵⁷⁴ Maljevičeve ne-forme jesu subverzije tradicionalnih formi, koju su pritom otvorene i opiru se vladanju istorijskog diskursa.

⁵⁷⁰ Ibid, 385.

⁵⁷¹ Ibid, 106.

⁵⁷² Delez, Žil i Gatarī, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, str. 10.

⁵⁷³ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 12.

⁵⁷⁴ Hassan, Ihab. *Komadanje Orfeja*. Zagreb: Globus, 1992, str. 20.

4.3.1.1. Arhitektoni i planiti. Teorijski spisi Maljeviča

U svojoj „beloj Vaseljani”, Maljevič uvodi suprematističke konstrukcije arhitekture, vertikalne volumenske strukture u formi piramide, postavljene u prostoru kao „leteće kosmičke stanice”⁵⁷⁵ kao što su arhitektoni *Alfa*, *Beta* i *Gota* (1920–1923). Svoju suprematističku arhitekturu Maljevič proglašava arhitektonom, jer je ona čist oblik bez cilja i namena, kreira samo lepotu i dovoljan je sam sebi, čime se ujedno sjedinjuje i sa zen-estetikom. Pored arhitektona, Maljevič projektuje i planite – suprematističke ravanske strukture pozicionirane na horizontali koje demonstriraju stanove na zemlji i u vazduhu. Reč je o novom gradskom planu i novootkrivenim oblicima stanova, najčešće prikazanim u procesu kretanja, odnosno leta, u okviru kojih je uključena zvučna prezentacija nove muzike i hora budućnosti.

Zemljani, budući stanovnici arhitektona i planita, najbolje se mogu zamisliti u suprematističkom kontekstu na Maljevičevim slikama iz perioda između 1928. i 1932. godine: *Žena sa grabuljama* (1928–1932), *Devojke u polju* (1928–1929), *Seljaci* (oko 1930). Likovi na ovim slikama reprezentovani su u dvodimenzionalnoj ravni, bez crta lica, depersonifikovani kao oblik dematerijalizacije forme, čime Maljevič izgrađuje jednakost svega postojećeg i izjednačenost svih ljudi. Glave ljudi su naslikane u obliku kruga, najčešće u jednoj ili dve boje, a na platnima su integrisane „čiste boje” i čiste suprematističke forme – kvadrat⁵⁷⁶ (odnosno pravougonik), trougao i krug.⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 12.

⁵⁷⁶ „Kvadrat je simbol zemlje u suprotnosti sa nebom, ali je na drugom nivou i simbol stvorenog univerzuma, zemlje i neba, naspram nestvorenog i stvoritelja; kvadrat je antiteza transcendentnog.” (Gebran, Alen i Ševalije, Žan. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos, Kiša, 2004, str. 463). Kvadrat takođe simbolizuje mirovanje i „učvršćivanje u savršenstvu”, a mnogi sveti prostori su u obliku kvadrata: hramovi, crkve, žrtvenici, kao i gradovi, trgovi. Komunikacija zemaljskog i nebeskog kome čovek stremlji označava se kvadratom. Reč je o „antidinamičkom obliku” koji karakteriše materiju i svet. Četiri je „broj božanskog savršenstva”: postoje četiri strane sveta, četiri dimenzije, četiri jevanđelja; kvadrat se vezuje za prostor dok su krug i spirala forme vremena. U zemljama Dalekog istoka, kao i u hrišćanstvu, kvadrat je kosmički simbol. Centar, krug, krst i kvadrat, kako izlaže De Šampo (G. De Champeaux), označavaju „temeljne simbole”, od kojih je krst najsvoeobuhvatniji i ostvaruje konekciju između ostalih. Krst ima karakter sinteze: povezuje nebo i zemlju, prostor i vreme, on je „nikad neprerezana pupčana vrpca svemira povezanog sa praiskonskim sedištem.” (Ibid, str. 432) Krst simbolizuje prelaz i posrednika, kao i most kojim se čovekova duša kreće ka Bogu.

⁵⁷⁷ Krug se odnosi na večnost i beskonačnost, pa se tako krug i kvadrat vezuju za Boga: krug čini nebesko, dok kvadrat označava stvoreni svet. Kvadrat se dalje upisuje u krug i tako postaje zavistan od kruga, odnosno zemlja se nalazi u relaciji sa nebom. Kvadrat u krugu je „dinamička slika dijalektike između transcendentnog nebeskog, kome čovek teži, i zemaljskog, gde se zasad nalazi i gde sebe smatra kao subjekt prelaska.” (Ibid, str.

Sledeći korak u suprematizaciji sveta artikulisan je na slikama *Torzo (figura sa roze licem)* (1928–1929), *Torzo (stvaranje novog lika)* (1928–1929), na kojima je ljudska figura potpuno suprematizovana i iskrojena osnovnim formama kruga, trougla i pravougaonika, sa pojednostavljenom paletom boja. Na slikama *Devojka* (1928–1929), *Suprematizam. Ženska figura* (1928–1929), figure orbitiraju na beloj podlozi sa efektom i utiskom lebdenja u nekom savršenom belom univerzumu. Maljevič podvlači da su ljudska bića budućnosti u potpunosti jednaka, ali istovremeno, u stanju mirovanja, suprematizovana, bez briga, predrasuda ili bilo kakvih opterećenja u imaginarnom svetu „bele Vaseljene”.⁵⁷⁸ Nadbića, nebeski ljudi koji žive van realnog prostora i vremena, dematerijalizovani, savršeni, oslobođeni su svakodnevnih artikulacija i obrazaca. Prema Maljeviču, zajednica ljudi dostiže savršenstvo ekonomskim načelom, koje je ostvareno tek prestankom mišljenja (zen-premisa) i emancipacijom bespredmetnosti.

Idealna budućnost (sa idealnim čovekom – „svečovekom”⁵⁷⁹) o kojoj kazuje Maljevič odgovara pojmu novog naroda i nove zemlje u budućnosti, o čemu Delez i Gatari raspravljaju u svojoj poststrukturalističkoj teoriji. „Dvostruko postajanje”⁵⁸⁰ je mesto preplitanja reteritorijalizacije i deteritorijalizacije i nameće nastanak novog naroda i nove zemlje. „Filozof mora da postane ne-filozof da bi nefilozofija postala zemlja i narod filozofije”.⁵⁸¹ Umetnik i filozof „prizivaju” nov narod koji se po Delezu i Gatariju generiše iz patnje.

Bespredmetno slikarstvo se izgrađuje u Maljevičevom izučavanju slikarstva „kao takvog” i analiziranju boja i forme kao „boja po sebi” i „oblika po sebi”, što rezultira svođenje forme na „čiste” oblike i promovisanje jednostavnih geometrijskih formi.⁵⁸² Pored njih, Maljevič primenjuje osnovne računске operacije koje prevodi na geometrijske oblike i tako izvodi sve forme za svoje kompozicije u „čistom delovanju”.⁵⁸³

Cilj bespredmetne umetnosti jeste dospeće do ekonomskog savršenstva, što se postiže ujednačenošću, egzaltacijom, odnosno „čistim delovanjem” van vremena i prostora.

445) Krug simbolizuje savršenstvo, vreme, nebo, nepromenjivo i cikličko kretanje, božanstvo, svemir, jedinstvo, sklad, večnost. U zenu, krugovi pokazuju poslednji nivo dolaska do skladnosti duha.

⁵⁷⁸ Delez i Gatari definišu kosmos kao „obojenu prazninu, jednobojan beskraj” u Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Šta je filozofija?*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, str. 229.

⁵⁷⁹ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 106.

⁵⁸⁰ Postajanje je bez početka i kraja.

⁵⁸¹ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Šta je filozofija?*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, str. 229.

⁵⁸² Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 12.

⁵⁸³ Ibid, str. 106.

Ekonomija uređuje postojanje jedinstva – jedne svesti i kretanja, dok egzaltacija vodi ka sveopštem ujedinjenju kao i povezivanju sa beskrajem Vaseljenje.

U svojim filozofskim spisima, pod nazivom *Bog nije zbačen*,⁵⁸⁴ Maljevič argumenetuje filozofiju bespredmetnosti i nov pravac – suprematizam, koji je i osnova za razumevanje njegovog stvaralaštva.

Maljevič zaključuje da je u osnovi života uzbuđenje, „čisto, nesvesno, neobjašnjivo, nikada ni na koji način dokazano da stvarno postoji, bez broja, egzaktnosti, vremena, prostora, apsolutnog i relativnog stanja.”⁵⁸⁵ Izdvajaju se tri stanja uzbuđenja u životu: samo uzbuđenje, „misao u realnom” i „realnost u prirodnom”.⁵⁸⁶ Misao je uzbuđenje, odnosno „proces delovanja nesaznatljivog uzbuđenja”⁵⁸⁷ i koristi se za razumevanje pojava i sveta oko nas. Uzbuđenje je bez oblika i granica, primećuje se u bespredmetnom na svom putu ka beskonačnom i osniva svet kosmosa. Ovako određen fenomen uzbuđenja povezala bih sa Delezovim i Gatarijevim pojmom želje, pomenutom u kontekstu sa proizvodnjom i mašinama, kada izgrađuje pojam želećih mašina. Želja je vrsta uzbuđenja i rukovodi pronalaženjem samog sebe. Delez i Gatari poistovećuju telo bez organa sa željom i istovremeno ga predlažu kao sredstvo za postizanje želje.

Crni kvadrat, kako navodi Maljevič,⁵⁸⁸ prva je suprematistička figura ustaljena postavkom crne ravni na belu površinu, koja je tada prema svojoj formi prepoznata kao crni kvadrat. Iz njega su proizašli svi ostali oblici u dvodimenzionalnoj ravni i formirali nov suprematistički sistem koji iskazuje bezdan prostora. Sistem boja u svojoj osnovi ima belu boju, on konstituiše prostor i ustanovljen je umesto tradicionalnog pristupa boji.

Suprematizam želi da se oslobodi boje u svom uzletu ka njenoj čistoti kao osnovnom cilju, sa zanemarivanjem materijalnog i prosuđivanjem boje kao bitnog segmenta prirode, svesti i univerzuma. Osnovna načela boje su njena nezavisnost i samostalnost, što gradi polazište za njen izlazak iz slikarstva. Maljevič je izvadio boje iz „devetanaestovekovnog slikarskog leša”⁵⁸⁹ i smestio ih u nove sisteme, na isti način kao što je revolucija izašla iz

⁵⁸⁴ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen*. Podgorica: Aletheia, 1996.

⁵⁸⁵ Ibid, str. 5.

⁵⁸⁶ Ibid.

⁵⁸⁷ Ibid, str. 6.

⁵⁸⁸ Maljevič, Kazimir. „Prvi oblik suprematističkog načela” u Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 832.

⁵⁸⁹ Maljevič, Kazimir. „Suprematizam” u Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*.

„leša ekonomije, politike i starih država”⁵⁹⁰ i postala element životnog sistema.⁵⁹¹ Slikarstvo je nestalo zajedno sa starim državama i zato ne treba koristiti elemente prošlosti u savremenoj umetnosti koja teži „čistoti ličnosti”.⁵⁹² Nov svet boja Maljevič je proglasio suprematizmom: „Ja ništa nisam otkrio, samo sam u sebi osetio noć i u njoj video nešto novo i to novo nazvao suprematizmom.”⁵⁹³ Vizija Sveta u budućnosti kreirana je njegovom bezbojnošću i njegovom nadgradnjom izvan boje, pri čemu će novonastali oblici u sebi imati kao osnovu „zbirove bez težine, volumena i boje”,⁵⁹⁴ dok će „boje biti semafori i osvetljavajuće nove puteve na prostorima aeroplana.”⁵⁹⁵

4.3.1.2. Nova umetnost. Crni kvadrat.

„U umetnosti je potrebna *istina, ali ne i iskrenost. Za novu kulturu umetnosti, stvari su iščezle kao dim, i umetnost ide ka samocilju – stvaralaštva, ka gospodarenju nad formama prirode.*”⁵⁹⁶ Tradicionalno slikarstvo se kretalo prema cilju kopiranja prirode i stvari, „prenošenju vidljivog”, dok je zadatak nove umetnosti geneza novih formi koje se uklapaju u savremen način življenja. Maljevič u tekstu *Od kubizma i futurizma do suprematizma*⁵⁹⁷ tvrdi da je prenošenje oblika prirode i predmeta iz realnosti na sliku pogrešno shvatanje umetnosti i samo vid reprodukcije. „Stvarati znači živeti, večno tvoriti nešto novo.”⁵⁹⁸ Stvaralac je umetnik čije slike nisu kopija i ponavljanje krađa formi iz prirode, jer samo na taj način može biti slobodan.

Dotadašnje slikarstvo živu prirodu pretvara u statičan, nepokretan oblik i umrtvljuje je umesto da oduzme formi sadržaj i smisao. Prema Maljeviču, forme su „nesvesne i bez

Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 682- 683.

⁵⁹⁰ Ibid, 683.

⁵⁹¹ „Revolucija i suprematizam su sistemi savremenosti koji obrazuju polove. Revolucija ima boju, Revolucija je crvena i sada ona vlada. Vlada boja, jer sada je vreme njene suprematije”. U Ibid.

⁵⁹² Ibid, str. 682.

⁵⁹³ Ibid, str. 683.

⁵⁹⁴ Maljevič, Kazimir. „Druga deklaracija suprematista” u Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 679.

⁵⁹⁵ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 683.

⁵⁹⁶ Maljevič, Kazimir. „Od kubizma i futurizma ka suprematizmu. Novi slikarski realizam.” u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 96.

⁵⁹⁷ Ibid, str. 96-114.

⁵⁹⁸ Ibid, str. 100.

odgovora”, nastaju iz intuicije, „novog razuma”,⁵⁹⁹ pa u tom kontekstu intuicija i predstavlja nov razum. Nova umetnost je čista i bespredmetna, što se uočava i na primeru crnog kvadrata, koji je rezultat intuitivnog razuma i prvi vid „čistog” umetničkog stvaranja. Kod Štokhauzena intuicija i intuitivna muzika konfigurisane su kosmičkim uplivima koji se mogu dovesti u korelaciju sa Maljevičevim konceptom belog univerzuma. Intuitivna muzika je nova forma dela, nov oblik tona i novonastalog modaliteta muzike kod Štokhauzena kao i crni kvadrat kod Maljeviča, koji muzičara-izvođača pomera ka višoj inteligenciji, nadsvesti i univerzumu.

Nove forme nisu kopije života, već su same „živa stvar,” odnosno „obojena ploha jeste živa realna forma.”⁶⁰⁰ U suprematizmu, sve forme su oživele analogno živim bićima u prirodi, dok su u prethodnom slikarstvu bili podsećanja i nagoveštaji živog. Nova forma je artikulisana kao svet za sebe, dobila je svoju individualnost i slobodu. Olga Rozanova uskazuje da slikarstvo ne treba da bude reproduktivna umetnost i rob realnom, već stvaralačka i bespredmetna umetnost koja je produkt obožavanja boje.

U novoj umetnosti, kako kazuje Maljevič u svom tekstu, *U prirodi postoje volumen i boja*,⁶⁰¹ priroda se konkretizuje kroz tri elementa: volumen, boju i zvuk. Reproductivni slikar navedene elemente istovremeno i nesvesno uvodi u sliku, tako da je osim posmatranja slike, neophodno i njeno slušanje. U suprematizmu, boja, volumen i zvuk odlaze u novu svest i dobijaju se u potpunosti čisti produkti: boja je ono što jeste i volumen i zvuk su prezentovani kao takvi. Pomoću navedenih elemenata (boje, zvuka i volumena kao takvog), moguće je izgraditi nova zdanja novog sveta na osnovama koje čine mirovanje i vreme, kada se u okviru mirovanja primećuje milion boja, dok u vremenu samo jedna.

U novoj umetnosti, promenom svesti, Maljevič konstatuje da je neophodno da boje iščeznu i pređu u belu boju. Ocrtavanje formi u takvom kontekstu konkretizovano je distinkcijom između boja, ali u okviru belog univerzuma, jer bela boja reflektuje, širi smisao i ukazuje na Maljevičev preobražaj u vremenu. Analogno Maljevičevoj sentenciji, u romanu *Snežni čovek* Davida Albaharija, dekan fakulteta govori da postoje stvaraoci koji su „u stanju da pronađu različitost u jednoličnosti, spektar boja, sakriven u belilu snega.”⁶⁰²

Monohromatske slike se prvi put pojavljuju u savremenoj umetnosti 1918. godine, a

⁵⁹⁹ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 35.

⁶⁰⁰ Maljevič, Kazimir. „Od kubizma i futurizma ka suprematizmu. Novi slikarski realizam.” u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 109.

⁶⁰¹ Maljevič, Kazimir. „U prirodi postoje volumen i boja...” u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 129–133.

⁶⁰² Albahari, David. *Snežni čovek*. Beograd: Stubovi kulture, 2007, str. 107–108.

izložene su sledeće godine u Moskvi na grupnoj izložbi (pod nazivom *X Državna izložba. Bespredmetno stvaralaštvo i suprematizam*); reč je o slikama *Belo na belom* Aleksandra Maljeviča i crnim slikama Aleksandra Rodčenka, koje su usledile kao odgovor na Maljevičeve bele slike. Zanimljivo je da se nastanak monohromije vezuje za crnu i belu boju, odnosno „ne-boje”, koje na taj način iskazuju poništavanje tradicije i tradicionalnih obrazaca slikarstva. Maljevič diskutuje da je u crnoj i beloj boji koncentrisana energija do svog maksimuma i da one zaokružuju suprematistički sistem. Crni kvadrat afirmiše novu formu, novu umetnost, negaciju svega prethodnog i ispisuje sam početak razvoja suprematizma. *Crni kvadrat na beloj osnovi* sublimira i određuje osnovne koncepte suprematizma: koncept crnog kvadrata kao nule forme i koncept bele boje kao osnove koja je krajnji cilj suprematizma.

Maljevič ne slika kvadrat sa jednakim stranicama, što se ne primećuje na svim slikama, ali dolazi do izražaja na slici *Crveni kvadrat*. Ovakav prikaz upućuje da se diskurs njegovog kvadrata ne orijentiše prema matematičkim egzaktnim postulatima i formulama, već se utemeljuje kao mistični znak nove umetnosti, intuitivnog razuma, „čistog doživljaja” i ekonomije. Maljevič ističe da je na beloj pozadini postavio specifično osećanje (koje se može porediti sa doživljajem pustinje), a ne geometrijsku formu sa belim okvirom, pri čemu crni kvadrat i bela pozadina nisu lišeni sadržaja. Crni kvadrat ukazuje na izlaženje iz forme, koja ograničava podlogu. Na prvoj izložbi, crni kvadrat je bio izložen u najvišem delu prostorije i jedini u uglu, obuhvatajući dva zida prostorije i zauzimajući vladajuće mesto, tako da je samim činom njegovog pozicioniranja naglašena uloga i važnost crnog kvadrata u umetnosti.

Crni kvadrat nije samo formalna negacija prethodnog slikarstva (u kontekstu „nule forme”⁶⁰³ i minimuma), već upotrebom dualnosti boja (bele i crne), zapravo „ne-boja” i odsustva boja, uzdiže umetnost do oslobađanja od konvencija i tradicije. Boja se u suprematizmu propagira „kao takva” i u tom smislu stiče izvesnu individualnost, samocilj i dominantnost, što se poklapa sa konstatacijom da je suprematizam u početku zagovaran kao bojopis. Sa druge strane, dualizmom crne i bele boje podupire se izvesna dinamika i kretanje slike, njene energije i ekonomije i ostvaruje se dijalektička komunikacija na planu „ne- boja”. Iako je crni kvadrat nastao „ni iz čega”, uslovno se može razumeti (jer je naslikan) kao oblik *ready-made*-a forme koja je već postojala u geometriji, a sada smeštena u drugačiji, umetnički kontekst. Smatram da se crni kvadrat na beloj podlozi doslovno može tumačiti oblikom nove umetnosti, njegovom recepcijom kao formom crnog ekrana (prezentovanog

⁶⁰³ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 25.

kroz formu crnog kvadrata), koji je u 21. veku (društvu ekrana) dosegao poziciju dominantnog sredstva komunikacije i na kome se posredstvom novih tehnologija i digitalne animacije može sve postići.

Ciklus *Belo ne belom* obuhvata manji broj slika kreiranih istim konceptom. Iako su pojedini teoretičari u vreme nastanka crnog kvadrata izjavljivali da on označava kraj slikarstva, Maljevič je rekao da je belo na belom poslednje u slikarstvu.

Tokom razvoja suprematizma, belo menja svoju ulogu, evoluirajući od bele podloge (koja ni tada nije bila lišena sadržaja) do dominantne postavke na slici, kada sve boje iščezavaju u belom, odnosno u odsustvu boje. Boje su nosioci različitih značenja, kao što i svaka ideja, predmet, pojava u prirodi i društvu, ima sopstvenu boju u zavisnosti od količine energije.

Bela boja je iskazana redukcijom svih formi i boja i dolaskom do minimuma, mistike i metafizike u dematerijalizovanom svetu, uz ujedinjenje, izjednačavanje i ukidanje svih podela. Duhovni dematerijalizovani svet preuzima primat nad materijalnim, eskalirajući ka beskonačnosti i bezdanu. Maljevič u okviru suprematizma ne doznaje apsolutnu belu monohromiju, jer podrazumeva da forme treba da budu vidljive na slici i „forma da bude čitljiva, da znak može da se primi po sebi. Zato razlika među njima mora da postoji, ali samo u belom”.⁶⁰⁴

Beli kvadrat na slici *Beli kvadrat na belom* rotiran je u odnosu na ivice slike, odnosno prikazan u određenoj dinamici i procesu kretanja. Strane kvadrata naglašene su linijom, a prisutna je i razlika u tonu boje između kvadrata i podloge. Slika *Belo na belom* se nalazi u Muzeju savremene umetnosti u Njujorku, gde je postavljena prema savetu Alfreda Bara (Alfred H. Barr): beli kvadrat je izložen u desnom gornjem uglu, dok je na jednoj od suprematističkih izložbi⁶⁰⁵ dvadesetih godina 20. veka beli kvadrat smešten u levom donjem uglu. Aleksandar Brener (Alexander Brener) izveo je performans – destrukciju slike nacrtavši sprejom znak dolara na slici *Beli kvadrat na belom*, nakon čega je usledilo suđenje, a potom i zatvorska kazna.

Koncept boje je ukršten sa pitanjima dinamike i energije, tako da se Maljevič ne slaže sa pojedinim teoretičarima koji su suprematizam analizirali kao kolorističan pravac. Svojim filozofskim konceptom i težnjom za bespredmetnim i bezbojnim, suprematizam prevazilazi slikarstvo, prostor i vreme i modifikuje se u energiju bez boje i forme. Maljevič dolazi do

⁶⁰⁴ Maljevič, Kazimir. „U prirodi postoje volumen i boja...” u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 132.

⁶⁰⁵ Postoji fotografija sa koje se može videti položaj belog kvadrata.

zaključka da je materija bezbojna i da se transformiše u boju u odnosu na brzinu kretanja.⁶⁰⁶

Maljevič je delimično prekinuo sa slikarskom praksom kada je 1919. izjavio da je slikarstvo došlo do svog kraja. Godine 1924. vratio se suprematizmu i za bijenale u Veneciji uradio slike, koje su se uklapale u suprematistički koncept. Oko 1928. godine ponovo slika, ali pod uticajem prethodnih perioda i sa delimičnim nagoveštajem suprematističkih postulata.

Maljevičev oblik otvorenog koncepta nadmašuje slikarstvo i spoznaje se kao način posmatranja sveta, gde je beskrajnost označitelja evidentna u sagledavanju beskonačnog prostora i mogućnosti iza nultog stepena. Suprematija je i transdisciplinarna i transmedijalna oblast jer povezuje umetnost, teoriju, filozofiju, metafiziku i mistiku, dok se na primeru suprematističkih arhitektonita i planita, prožimaju arhitektura, slikarski koncept i muzika (u pogledu hora budućnosti i muzike koja bi ispunjavala stanove budućnosti).

Maljevičeva suprematizacija sveta artikuliše uređenje svega postojećeg i jedno bespredmetno stanje, uz tvrdnju da društvo utiče na promenu slikarstva, tako da se njegovo povlačenje u korist teorije i pedagogije tumači kao prelazak slikarstva u filozofiju i teoriju. Suzan Zontag ovakvu akciju odustajanja od umetnosti naziva estetikom tišine, gde tišinu određuje i kao oblik beskonačnosti, transcendencije i „predviđanja” budućeg znanja i znanja iza znanja, što su upravo koncepti Maljevičevog rada. Zontag ukazuje na „projekat spiritualnosti”, koji pretpostavlja skup ideja i znanja koja utiču na čovekovu svest i transcendenciju. U tom smeru, Maljevičev koncept se eksplicira kao spiritualni projekat, jer mimoilazi granice slikarstva kao transdisciplinarni znak i proširuje se na buduće gledište arhitekture, društva, muzike, odnosno celokupnog socijalno-kulturnog diskursa.

⁶⁰⁶ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010.

4.3.2. RODČENKOV KONSTRUKTIVIZAM I EKSPERIMENT

„ŽIVOT, svestan i organizovan, kadar da
VIDI i GRADI, jeste savremena umetnost.”⁶⁰⁷

Za razliku od Maljevičeve transcendentne i nematerijalne metodologije, Rodčenko sprovodi eksperimentalni, inventivni i pronalazački⁶⁰⁸ diskurs u svim medijima svog stvaralaštva (slikarstvu, grafičkom dizajnu, skulpturi...).

U katalogu izložbe *Bespredmetno slikarstvo i suprematizam*, 1919. godine u Moskvi, na kojoj izlaže crne slike, izjavljuje da je došao kraj bojenog slikarstva, svih „izama” i „mrtvih istina” i da sintezu smenjuje analiza kao osnovna pokretačka snaga. Predlaže da je suština slikarstva stvaranje novog, a sebe vidi kao „izumitelja novih otkrića.”⁶⁰⁹

U osnovi Rodčenkovog idejnog polazišta, kako govori Slobodan Mijušković,⁶¹⁰ opaža se nihilistički, anarhistički i antagonistički stav, koji se očitava kako u odnosu na politički diskurs posle Oktobarske revolucije, tako i u odnosu na Maljevičeve bele slike i suprematizam. Nasuprot transcendentnosti Maljevičeve umetnosti, koja se preobražava u filozofiju i teoriju, kod Rodčenka je težište na konkretnom iskustvu, radu, delu, istraživanju i opipljivom stvaranju. Usmerenost na idejni plan Maljevičevog koncepta antipodna je nastanku stvari i konkretnom delu koje pronalazimo kod Rodčenka.

Rodčenko u svom konceptu *crno na crnom* obrađuje jednu boju kroz drugačija viđenja površine, odnosno boja se produkuje u cilju obrade površine kroz jednu boju. Crne slike su oblici tišine u slikarstvu, ostvarene odsustvom boje i redukcijom na jednu boju.

Odsustvom boja i redukcijom na crnu inicira se dublja dimenzija slike, slikarstvo ulazi u sebe, „ostaje u sopstvenom fizičkom telu, u/na površini platna, zatvara se u sopstvenu materijalnost, napravljenost koja je potpuno ogoljena i neposredno vidljiva”.⁶¹¹ Crne slike

⁶⁰⁷ Rodčenko, Aleksandar. „Slogani” u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 222.

⁶⁰⁸ Rodčenko je objavio spisak svojih pronalazaka u umetnosti.

⁶⁰⁹ „Slikarstvo je telo, stvaralaštvo je duh”, Aleksandar Rodčenko; citirano u Mijušković Slobodan. *Prva „poslednja 'slika'”*. Beograd: Geopoetika, 2009, str. 48.

⁶¹⁰ Mijušković Slobodan. *Prva „poslednja 'slika'”*. Beograd: Geopoetika, 2009.

⁶¹¹ *Ibid*, str. 53.

ukazuju na tendenciju depersonalizacije procesa mehaničkog postavljanja boje na sliku, tako da je Rodčenko protiv traženja transcendentnog i metafizičkog značenja van slike, jer naslikani sadržaj već gravitira u polju vidljivog materijalnog platna. Na Rodčenkovim crnim slikama uočavaju se forme kružnog i ovalnog oblika (konstruisane povlačenjem linija pomoću šestara i drugih sredstava), vidljive zahvaljujući razlici u fakturi i hrapavosti forme. Rodčenko objavljuje egzistiranje nove forme na slikama crnog perioda nastale kao rezultat otežanog zapažanja prostora i forme.

Slobodan Mijušković pojašnjava da „ako su razlog i funkcija (forme) svedeni na demonstraciju fakturnih razlika, onda ona, kao i sama slika u celini, gubi svaki kapacitet simbolizacije, spiritualizacije ili ekspresije, prestaje da bude simbolički znak... i postaje posledica samo jedne fizičke, mehaničke radnje.”⁶¹² Ilustracija fakture u ruskoj avangardi je u suprotnosti sa zapadnim viđenjem, gde faktura asocira na individualnost i ekspresivnost umetnika.

4.3.2.1. Sve je eksperiment

„Stvorio sam danas da bih sutra tražio novo, iako će ono ispasti *ništa* u poređenju sa jučerašnjim, ali zato ću sutra premašiti današnje”.⁶¹³ Crnim slikama, Rodčenko je predvideo budućnost, to jest buduće digitalizovano i kompjuterizovano društvo sa centralnim artefaktom – crnim ekranom analognim sa plohom crne slike. Pol Virilio objavljuje *automatizaciju percepcije* u budućnosti i postojanje jednog „mehaničkog” i „veštačkog vida” „kadrog ne samo da raspozna konture oblika, nego da potpuno protumači vizuelno polje, bliskog ili dalekog rasporeda, neke složene okoline”, odnosno egzistenciju jednog inovativnog *viđenja bez pogleda*.⁶¹⁴

Rodčenko se zauzima za konkretno iskustvo i pronalaženje inovativnih izražajnih sredstava, tako da u procesu stvaranja novog u umetnosti umetnik ne može biti samo teoretičar i izumitelj, već „graditelj” i „majstor”. Rodčenko u svom tekstu „Sve je eksperiment”⁶¹⁵ brani ideju da je u slikarstvu neophodna primena savremene nauke i tehnike i

⁶¹² Ibid, 52.

⁶¹³ Rodčenko, Aleksandar. „Sve je eksperiment” u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 212–214.

⁶¹⁴ Virilio, Pol. *Mašine vizije*. Novi Sad: Svetovi, 1993, 90.

⁶¹⁵ Ibid.

da slikarstvo, forma i faktura, kao i nauka i život, moraju neprekidno napredovati. Na isti način i samo bojenje forme se potpomaže novim tehnikama koje potiskuju korišćenje samo četkice. Argumentuje da u budućnosti neće biti potrebne četke, boje i platna, već da će umetnici pronaći neki „nevidljiv način”⁶¹⁶ produkcije dela uz još neotkrivene boje.

Savremeno slikarstvo je slika budućnosti: „Toliko sam zainteresovan da vidim budućnost, da želim da je vidim sada, odmah, nekoliko godina unapred”.⁶¹⁷ Za razliku od tradicionalnih slikara koji su se služili tuđim iskustvima i dodali svoja, Rodčenko zauzima stav da umetnik treba da proizvodi novo delo, eksperiment bez starog iskustva. U osnovi slikarstva su linija i boja, dok crne slike predviđaju početak nečeg novog.

4.3.2.2. Poslednja slika

Crne slike promovišu diskurs eksperimenta koji je Rodčenko, između ostalih, realizovao tokom 1918. i 1919. godine i koji se poistovećuje sa antiumentničkim poljem konstruktivizma. Eksperimente je klasifikovao u podgrupe i objavio u okviru kataloga izložbe *Bespredmetno slikarstvo i suprematizam* 1919. godine u Moskvi.

Rodčenko se protivi manipulisanju emocionalnim i estetskim u percepciji slike i svega vidljivog na slici, jer su različitost fature, redukcija, ispitivanje boje, odsustvo boje tekovina analitičkog eksperimenta, plod svakodnevnog i društveno-kulturno-istorijskog diskursa.

Svoje linijske slike Rodčenko je prvi put prikazao 1920. godine uz napomenu u tekstu da je slikarstvo ispred života, manevrišući ka budućnosti. Nov koncept redukcije slike imenovao je *linearizmom*, a linija koja je do tada bila uobičajeni element, u novom kontekstu upotrebljena je kao negacija i uništenje tradicionalnog diskursa. Reč je o liniji koja nije naslikana već izvedena kao pravilna ili kružna linija korišćenjem tehničkih instrumenata – lenjira i šestara. Imajući u vidu nauku i tehniku, industriju i projektovanje, kao i ranije bojenje mehaničkim putem, u Rodčenkovom delu je akumuliran proces depersonifikacije i mehanizacije slikarstva. Slika se pomera od umetničkog ka vanumetničkom, u kome se mogu razmatrati konkretni projekti i planovi, uz odustajanje od četkice, pri čemu konstrukcije

⁶¹⁶ Sokolov, Kirill. "Aleksandr Rodchenko: New documents". *Leonardo*. MIT Press, Vol. 18, No. 3, 1985, str. 188.

⁶¹⁷ Ibid, str. 185.

linijom ostaju jedini elementi na slici.

Prema Rodčenku, u crnim slikama je podstaknuta smrt boje, što je realizovano primenom četkice i plohe u linijskim slikama. Ploha je neutralisana i dematerijalizovana bojenjem neslikarskim tehnikama bez upotrebe četke, čime je postignuta jednakost u ravni površine i praznini okvira.⁶¹⁸ Na slici je jedini element linija, koja čak nije ni naslikana, već je povučena uz pomoć tehničkog pribora. Rodčenko želi da se udalji i negira umetnost i estetiku⁶¹⁹ odnosom prema plohi, boji, tehnici, radu i redukcijom svega na liniju. Slika na kojoj je jedini element linija, zbog redukcije, može se kontekstualizovati kao oblik tišine, kao i crne slike zbog redukcije na boju i odsustva boje. Crne slike se svojom neutralnošću i odsustvom konkretnih formi takođe čitaju i kroz koncept tela bez organa, koje nema formu ni sliku⁶²⁰ i „svodi se na želeću proizvodnju i privlači je, prisvaja.”⁶²¹ Naso Vajena crne slike situira u kontekstu osnove ostalih boja: „Jasno je da se svaka boja može shvatiti jedino u tesnoj vezi sa crnom.”⁶²²

Rodčenko pristupa slici sa naučnog i anti-umetničkog stanovišta, identifikujući delo kao problem i zadatak koji je potrebno rešiti, te stoga linijske slike izrađuje u malim formatima (shodno eksperimentalnom karakteru) i serijama (sa linijama organizovim u repetitivnim strukturama). Rodčenko u katalogu svoje izložbe, naknadno objavljenom 1998. godine u Muzeju savremene umetnosti u Njujorku, navodi da je njegov poslednji laboratorijski eksperiment serija monohromatskih dela uvrštenih na izložbi 5*5=25 kao tri monohromatske slike: žute, plave i crvene, koje je komentarisao: „Ovo je kraj. Ovo su osnovne boje. Svaka površina je površina i ne treba da bude slika.”⁶²³ Ovakvim postupkom želeo je da odgonetne površinu forme bez uvođenja bilo kakvih drugih predstavljačkih oblika, kada sama slika reflektuje status jedine forme u delu. Gilmor saopštava da se „tišina koristi kao oznaka za kraj”,⁶²⁴ tako da je Rodčenkova monohromatika manifestovana kao znak tišine koji anticipira kraj slikarstva. Čarls Staki (Charles F. Stuckey) uočava da se i na crnim monohromatskim slikama mogu identifikovati senke posmatrača kao i na belim slikama

⁶¹⁸ Plohi pristupa i kao objektu serijske mehaničke proizvodnje: 1919. godine je prefarbavao deset ploha koje su tako pripremljene za rad sa linijama.

⁶¹⁹ Govori o „odsustvu estetike u umetnosti”.

⁶²⁰ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, str. 10.

⁶²¹ Ibid, str. 12.

⁶²² Vajena, Naso. *Lavirint tišine i misli o poeziji*. Beograd: Tanesi, 2009, str. 23.

⁶²³ Aleksandar Rodčenko; citirano u Sokolov, Kirill. „Aleksandr Rodchenko: New documents”. *Leonardo*. MIT Press, Vol 18, No. 3, 1985, str. 188.

⁶²⁴ Gilmore, Perry. „Silence and sulking: Emotional displays in the classroom” in Saville-Troike, Muriel and Tannen, Deborah (eds.) *Perspectives on Silence*. New Jersey: Norwood, 1985, str. 140.

koje bivstvuju, prema njegovom mišljenju, u „procepu između umetnosti i života”:⁶²⁵ „Na crnim slikama, takođe, refleksije su posmatrača – veoma mračne i tamne, nalik senkama refleksija. Ponovo, one pripadaju optičkim nervima posmatrača, ali ne slikama.”⁶²⁶

Rodčenko negira bilo kakvo predstavljanje, reprezentacije,⁶²⁷ kvalifikujući ih kao iluzije, jer na prvo mesto stavlja građenje i obradu. Ovakva interpretacija je problematična, jer slikarsko platno uvek nešto prezentuje, pa čak i kada je prazno (imajući na umu Grinbergovu izjavu).

Iako se Rodčenkove monohromatske slike ukazuju kao ishod eksperimenta, redukcije i negacije slikarstva, monohromija je uz veliki broj varijanti i idejnih rešenja bila prihvaćena tokom čitavog veka. Rodčenko je posle svog triptiha monohromatskih slika 1921. godine prekinuo da slika,⁶²⁸ što je u skladu sa estetikom tišine Suzan Zontag. Novi pristupi u umetnosti determinišu se usled krize umetnosti i njenog problemskog razumevanja, gde je zalaganje za tišinu posledica postpsihološkog koncepta. Umetnici redefinišu umetnost eksponirajući je kao polje koje su prevazišli, tako da njenim isključenjem stiču veći značaj i moć. U kontekstu estetike tišine Suzan Zontag, Rodčenkove monohromatske slike se recipiraju kao paradigma „zurenja” („staring”), jer poseduju veći intenzitet u odnosu na tradicionalne obrasce i samim tim zahtevaju veću pažnju za njihovo poimanje. Crna platna su oblici „glasne” tišine (prema Suzan Zontag), jer ona (uz svoje karakteristike kao što su „ekstatičnost” i „apokaliptičnost”⁶²⁹) sprovodi umetnost do njenog kraja.

⁶²⁵ Stuckey, C. F. „Reading Rauschenberg”. *Art in America*, 65, March-April, 1977, str. 79.

⁶²⁶ Ibid.

⁶²⁷ „U apstraktnoj umetnosti, problemi kompozicije, tekstura i boja su uništili objekt i celu figurativnu reprezentaciju”. Rodčenko u Ibid.

⁶²⁸ Nakon što je prestao da slika, Rodčenko je svoj rad (preko četrnaest godina) usmerio u oblast fotografije, ilustracije, postera i dizajna knjiga i nameštaja.

⁶²⁹ Sontag, Susan. „Aesthetics of silence”

<http://www.ubu.com/asp/asp5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

4.3.3. RUSKI UMETNIČKI EKSPERIMENT

U ovom potpoglavlju analiziram rusku avangardu na primeru filma *Ruski umetnički ekperiment*⁶³⁰ kako bih primenila principe piramidalne teorije tišine na mikroplanu u okviru jednog poglavlja i naglasila interdisciplinarni aspekt rada. Razmatranje ruske avangarde počinje potpoglavljem o Maljeviču i njegovim belim slikama, a zatim se piramidalno proširuje preko potpoglavlja o Rodčenu (koji povezuje umetnost i tehniku) i zaokružuje na kraju filmom o ruskoj avangardi (koji povezuje vizuelni segment, savremenu tehniku i tehnologiju filma i muziku, uz stvaranje složene mreže temporalnog odnosa prošlog (ruska avangarda) i sadašnjeg (u kome nastaje film)).

Tumačenjem samog filma formalno i tematski i uzimajući u obzir vreme nastanka filma i sadašnji moment, dolazi se do zaključka o postojanju tri vrste eksperimenta ili nivoa koji se mogu međusobno povezati, jer sva tri govore o stvaranju nove, avangardne umetnosti, koja nastaje u okviru političkih i ekonomskih promena svog vremena. Prvi je ruski umetnički eksperiment, odnosno ruska avangarda pre i posle Oktobarske revolucije, kao i uticaj vladajućeg režima na njihovo stvaralaštvo i rad. Drugi nivo povezan je sa prethodnim i odnosi se na umetnička⁶³¹ i politička dešavanja u vreme nastanka filma. Rok muzika je interpolirana u filmsko tkivo kao oblik korespondencije sa umetničkim delovanjem ruske avangarde. Treći eksperiment je sam film (delo dvojice reditelja), postmodernistički eksperiment, prikaz ruske avangarde i specifičnih detalja iz njihovih života, uz primenu fragmentarne strukture naracije i montažnog postupka. Ovaj nivo obuhvata sintezu prethodna dva eksperimenta. Transdisciplinarnost i transmedijanost tišine kao znaka mapirana je u povezivanju političkog, istorijskog i sociološkog diskursa sa dešavanjima i promenama u muzici, slikarstvu i književnosti u vreme ruske avangarde, dok je celina postignuta

⁶³⁰ Film su režirali Boris Miljković i Branislav Dimitrijević 1980. godine, a prikazan je 1982. godine na Drugom kanalu, koji je nastao 1972. godine i nazvan *Eksperimentalni*. Dunja Blažević, urednik Drugog kanala i konceptualna umetnica, zalagala se za avangardne projekte i njihovo eksponiranje na televiziji.

⁶³¹ Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina realizovan je nov talas u muzici – avangardna rok muzika i njene večeri u *Akademiji*, dok su istovremeno na svetskoj muzičkoj sceni delovali rok umetnici Nina Hagen (Nina Hagen), Dejvid Bouvi (David Bowie), Lori Anderson (Laurie Anderson).

realizovanjem ovog filma i sjedinjenjem sa sadašnjim trenutkom kroz interpolaciju rok muzike iz osamdesetih godina.

U filmu se pojavljuju sledeći likovi: Ivan Ivanovič Tjomkin (umetnik), Olga Vaznesenjska (slikar), Lazar Lisicki (slikar, arhitekta), Natan Altman (slikar), Kazimir Maljevič (slikar), Vladimir Tatljn (inženjer-umetnik), Ostap Sokolov (pijanista), Sergej Đagiljev (koreograf), Vladimir Vladimirovič Majakovski (pesnik). Olga Vaznesenjska, Tjomkinova ljubav i slikar javlja se kao narator u pojedinim scenama i započinje i završava radnju filma, povezujući likove (kao medijum), jer ih je poznavala („oni su se greškom pojavili u njenom životu i nestali”⁶³²) i bila svedok njihovog kraha i nestanka.

Umetnička revolucija je započela pre političke i ekonomske, zapravo još 1914. godine u delu Tatljina i umetnika kubizma i futurizma. Umetnici su svoje radove i ciljeve prepoznali u premisama revolucije u kontekstu stvaranja novog sveta, nove umetnosti koja nije produkovana samo kao privilegija elite, već kao omasovljena umetnost koja je svima razumljiva i dostupna. U jednoj od početnih scena čuje se glas iz naroda: „Niko to ne razume” (odnosi se na prethodnu umetnost), dok odgovor glasi: „naše, da svi razumeju” (odnosi se na približavanje umetnosti narodu).

Muzika ima važnu ulogu u filmu, pri čemu avangardna rok muzika osamdesetih u scenama naglašava avangardnost pojedinih umetnika, njihovu novu naprednu umetnost i viziju (npr. kod Maljeviča, Tjomkina...) kao i obraćanje budućnosti i povezanost sa njom, dok je ruska pesma i pesma proleterijata eksponirana u scenama revolucije (rekonstrukcija napada na Zimski dvorac) i u scenama u kojima se izdvaja uticaj socijalnog realizma i političkog režima na umetnike, koji napuštaju svoju umetnost (kod Olge Vaznesenjske i Tatljina). Muzika osamdesetih povezuje na vremenskom planu trenutak nastanka filma i avangardnost muzike sa prošlim događajima i naprednošću ruske umetnosti.

Tri okvira simbolično se povezuju sa tri kvadrata iz Maljevičevog stvaralaštva, uz koncipiranje izvesnog trojstva na različitim nivoima: tri revolucije (umetnička, politička, ekonomska), tri eksperimenta, tri boje (bela, crna, crvena), kao i njihovo preplitanje u različitim scenama.

U pojedinim scenama (kod Maljeviča, Majakovskog i Tjomkina) uloga boje pozadine (isključivo crna ili bela) konstituisana je kao značajno izražajno sredstvo, gde je crno oličenje političkog diskursa (političke ideologije koja je gušila i upropastila umetnike nametanjem

⁶³² Citat iz filma *Ruski umetnički eksperiment*. Reditelji Boris Miljković i Branislav Dimitrijevič, 1980.

socijalističkog realizma kao jedinog pravca) i belo kao znak briljantne nove umetnosti i avangardnosti, čistote i vrednosti umetnosti.

Deo filma u kome reditelji uvode lik Kazimira Maljeviča, scenografski i zanimljivom upotrebom rok muzike nagoveštava avangardnost njegove umetnosti i najavljuje osnivača suprematizma. Pozadina je bela (kosmička beskonačnost, čisto stvaranje), u kojoj su raspoređene forme suprematizma: kvadrat, trougao i krst. U trenutku kada Maljevič (glumac obučen u crno) govori o bespredmetnosti svoje umetnosti („ništa se ne zaklinje ničemu, sve je bespredmetno u svemu”), belina pozadine i odnos bele i crne boje odeće na ekranu ukazuju na njegovo delo *Crni kvadrat* na beloj podlozi iz 1913. godine kao i na odnos prema belom. Na ovaj način, reditelji suprematistički tretiraju samu scenu, a belo i crno su kao i u suprematizmu energije koje otkrivaju formu. Forma ne artikuliše predmet, već njegovu istinsku ogoljenu suštinu, dok je belo (*Beli kvadrat na belom*) krajnji stadijum bespredmetnosti, posle koga suprematizam prelazi u filozofski i metafizički svet.

Pojavljivanje Vladimira Tatljina u sceni sa avionom demonstrira njegovu konstruktivističku orijentaciju i interesovanja za avijaciju, koja je ostvario u fabrici u kojoj je radio, *izgradnjom letatlona*, neobične letelice. Zalagao se da umetnik – inženjer, konstruktor treba da poznaje rad sa alatkama i stvara korisno delo upotrebljivo u proizvodnji i industriji. Tatljina i Maljevič su se konstantno sukobljavali oko pitanja funkcije i utilitarnosti umetnosti, pa čak i potukli, što je i prikazano u filmu. Za razliku od Tatljina i „proizvodne umetnosti”, Maljevič je tvrdio da je umetnost u samoj svojoj prirodi beskorisna, a da u momentu dostizanja utilitarnosti ona gubi status umetnosti. Analogno Maljeviču, Maks Pikard tvrdi da je i tišina „beskorisna” i „neutilitarna”: Tišina se „ne uklapa u svest profita i utilitarnosti; ona jednostavno jeste. Izgleda da nema nikakvu drugu svrhu, ne može se eksploatisati.”⁶³³ U početku rasprave između Maljeviča i Tatljina, prednost su imali Maljevič i laboratorijska umetnost, da bi početkom dvadesetih godina primat preuzela „proizvodna umetnost” zbog povezanosti sa proletkultom. Ovakav sled događaja se naslućuje i samim redosledom scena: prvo je prikazan Maljevič, zatim Tatljina, scena svađe Tatljina i Maljeviča i na kraju Tatljina koji je pozicioniran na mestu inženjera u fabrici, jer je napustio umetnost. Njegova najveća želja bila je ostvarenje *Spomenika Trećoj Internacionali* 1920. koji bi bio najveći spomenik na svetu, ali nije realizovan.

⁶³³ Picard, Max. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery, 1952, str. 2. Maks Pikard dalje razjašnjava u tekstu da su svi ostali fenomeni pronašli upotrebu: voda, vatra, pa čak se i prazan prostor između neba i zemlje koristi u različite svrhe. (Ibid. str. 2–3). Pikard kasnije zaključuje da tišina za razliku od velikog broja „korisnih stvari” ima moć „izlečenja”, te se stoga može govoriti o „svetoj neupotrebljivosti” (Ibid, str. 3).

Na samom početku filma pojavljuje se slikar i skulptor Lazar Lisicki u sceni u kojoj puca u sebe i pritom ubija svoju senku. Svest o ubijanju slike strukturiše se u njegovom individualnom projektu *Proun*, u kome polazi od iskustva suprematista, ali se više približava konstruktivizmu, odnosno arhitekturi: „Proun je ime koje smo dali stanici na putu izgradnje nove forme, on raste na zemlji nađubrenoj leševima slike i njenog umetnika”.⁶³⁴

Tišina prostora u filmu, u formi potpuno bele pozadine, najavljuje jednog od osnivača futurizma u Rusiji, revolucionarnog pesnika Vladimira Vladimiroviča Majakovskog. U narednoj sceni, ljudi u crnom nameću Majakovskom crvene zastave (socijalistički realizam) i prekidaju njegov govor (umetnost, delovanje). Reditelji ponovo akcentuju simboliku belog (napredna umetnost Majakovskog), crnog i crvenog (politički režim, socijalistički realizam, revolucija). Smatram da se značenja u ovom filmu ostvaruju korespondencijama sa slikarskim tehnikama (čime se produkuje paralela sa slikarima iz filma, posebno sa Maljevičem), pre svega bojom (belom, crnom i crvenom), suprematističkim formama (kvadratom, trouglom i krstom) i konstruktivističkim skulpturama na kraju filma. Boja kao označitelj je izložena na različitim nivoima: kroz monohromnu crnu i belu pozadinu (čime se približava plohi monohromatske slike i tišini slike), u boji odeće ljudi (crna kao simbol režima), boji zastave (crvena kao revolucija) i boji slikarskih suprematističkih formi (kvadrata, trougla i krsta).

U filmu, Majakovski sebe poredi sa Puškinom, jer je kritikovao dvor kao što je Majakovski kasnije satirično kritikovao birokratiju. Ljudima, koje identifikuje kao politički režim, odgovara da dođu za hiljadu godina, jer će njegova umetnost u budućnosti biti shvaćena usled nestanka političkog režima i promene i napretka svesti i čovečanstva. Ovde se može napraviti paralela sa njegovim komadom *Hladan tuš* (*Баня*, 1930), koji je jedno vreme bio zabranjen zbog kritike sovjetskih funkcionera. U komadu je izmišljena vremenska mašina kako bi mogla da ubrza dosadne političke govore, a iz 2030. godine (100 godina kasnije) dolazi žena-delegat, koja je razočarana onim što zatiče, dok jedan od sovjetskih funkcionera dobija mogućnost da ode u budućnost, ali ga budućnost odbija. Politički režim u vreme ruske avangarde, zbog svojih ideja neće opstati u budućnosti, kada će se ostvariti svi ideali i ciljevi nove umetnosti.

U teoriji književnosti, Ihab Hasan predstavlja tišinu kao formu „lire bez struna”⁶³⁵ i uspostavlja analogiju mita o Orfeju i pojave novih pristupa u književnosti i autora kao što su

⁶³⁴ Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 181.

⁶³⁵ Hassan, Ihab. *Komadanje Orfeja*. Zagreb: Globus, 1992, str. 11.

Eliot (Thomas Stearns Eliot), Prust, Džojls, Gertruda Štajn (Gertrude Stein)... „Svirajući na svojjoj liri bez struna, moderni autori nas očaravaju dvojničkim melodijama, i mi sanjamo o svetlom životu ili neizrecivom počinku”.⁶³⁶ Istovremeno, sa novim modalitetima potencira se promena svesti ali i „korjenita kriza umjetnosti, jezika i kulture”.⁶³⁷ Hasan definiše tišinu kao „metaforu za jezik kojim se izražava, u grubim i finim crtama, taj potres u umjetnosti, kulturi, svjesti. Kriza je moderna i postmoderna, trenutačna i neprekidna, iako su njene slike i prekinutost i apokalipsa. Takođe dodaje da se „jezik šutnje pridružuje potrebi za samorazaranjem i za samoprevladavanjem.”⁶³⁸ U ovom filmu, kod umetnika nastaje samorazaranje umetnosti pod uticajem režima i odustajanje od umetnosti, što Hasan tretira kao još jednu formu tišine: „Šutnja implicira otuđenje od razuma, društva i povijesti, redukciju svih angažmana u stvaranju čovjekova svijeta, možda dokinuće bilo kakva zajednička postojanja”.⁶³⁹

Sergej Đagiljev, impresario, veliki koreograf, osnivač Ruskog baleta u Parizu i reformator evropskog baleta, prikazan je u neobičnoj sceni kako visi naopako, dok slikar (kasnije saznajemo da je reč o Pikasu) radi njegov portret na zidu. Tatlin je svoje *Kontra reljefe* postavljao tako da vise sa žice, čime su se udaljili od tradicije vezanosti za podlogu. Na primeru prikaza Đagiljeva, ova scena se može protumačiti u kontekstu stvaranja nečeg drugačijeg, nečeg novog, reforme baleta kao i saradnje sa Pikasom i sa ostalim avangardnim evropskim umetnicima. U sceni prihvata igru „palih Ikara” uz upućivanje na velike ambicije koje zbog političkih dešavanja nije uspeo da ostvari u Rusiji, kada je bio primoran da emigrira u Pariz, gde je ostvario izuzetan uspeh.

Reditelji konstituišu u scenama sa Tjomkinom istu simboliku boja kao kod Maljeviča i Majakovskog putem para suprotnosti boja: bele kao znaka avangardnosti i umetnosti, i crne boje kao znaka političkog režima. U sceni sa potpuno belom pozadinom, Tjomkin odbacuje staru tradiciju reflektovanu kroz lik starije žene koja mu se obraća. Kada pilotira avionom (njegova umetnička vizija), čovek u uniformi ga juri na konju i puca u njega u kontekstu simbolike progona od strane političkog režima, nerazumevanja i nedozvoljavanja takve umetnosti.

Smatram da je konstruisanje tišine prostora, odnosno pozadine kao bele i crne slikarske plohe od velikog značaja u ovom filmu, jer se kroz pozadinu kao paralelnu

⁶³⁶ Ibid, str. 12.

⁶³⁷ Ibid.

⁶³⁸ Ibid, str. 20.

⁶³⁹ Ibid.

egzistencijalnost može ustanoviti sudbina glavnih likova. Na samom početku, umetnici se prezentuju na beloj podlozi kao označitelju avangardnog stvaranja, budućeg društva (u kontekstu Maljevičeve suprematističke estetike). Belina se potom transformiše u crnu plohu uz pozicioniranje umetnika na crnoj podlozi (Tjomkin i Tatljn), uz pocrtavanje pobede režima i prestanka njihove umetnosti. Umetnost se tretira kao iluzija jer politička ideologija guši slobodu bez koje umetnici ne mogu da stvaraju. Bela scenografija sa konstruktivističkim skulpturama pod uticajem simboličnog glasa (koji se čuje u sceni i označava naredbu režima: „Ugasite svetla”) prevodi se (prelazi) u crnu scenografiju sa srpom i čekićem. Sudbina umetnika iz ovog filma može se dešifrovati i izdvajanjem sledećih tekstualnih sekvenci koje likovi izgovaraju: „Čovek od vizije”, „Ja, umetnik, letim”, „Igraćemo se palih Ikara”, „Samo slobodni ljudi igraju”...

Socijalna angažovanost umetnika oduvek je bila više ili manje prisutna u umetnosti kroz vekove. Još u delima Platona nalazimo osnovne ideje o društvenim idealima i lepoti, koji se nalaze u osnovama istorije umetnosti. Kasnije se takođe oseća kroz vekove uticaj socijalnih prilika na stvaranje umetnika sve do početka 19. veka, kada se javlja izvesna kriza. Ovakav nesklad je pokušala da ispravi marksistička estetika, koja je u praksi proizvela potpuno potčinjavanje umetnosti političkim ciljevima. Umetničko stvaralaštvo bilo je obojeno idejama i potrebama komunističke partije, koja je nastojala da široke narodne mase pridobije za svoje ciljeve, što se opravdavalo potrebama radničke klase u ostvarivanju novog društvenog poretka.

U filmu se 1900. godina koncipira kao punktum kada se simbolično rađa srp i čekić iz utrobe žene. Iste godine Lenjin u svom radu *Šta da se radi* objavljuje ideju revolucionarne partije i njenu ulogu u borbi proleterijata. Posle Oktobarske revolucije, u umetnosti je kombinovan veći broj pravaca – od kubofuturizma do proletkulta. Kasnije, sa pooštavanjem političkog režima, pod Staljinovim delovanjem, a naročito 1934. godine, na Prvom kongresu sovjetskih pisaca, socijalni realizam se proglašava obaveznim i jedinim pravcem u stvaralaštvu sovjetskih književnika i umetnika. Zbog ovakve situacije i pritiska režima mnogi su bili primorani da napuste zemlju: Đagiljev je otišao 1928. godine u Pariz, a Maljevič je otišao 1927. u Berlin. Majakovski je izvršio samoubistvo 1930. godine, nedelju dana pošto je potpisao *Manifest socijalističkog realizma*. Estetika tišine Suzan Zontag elaborirana je na primeru umetnika iz filma koji su napustili umetnost kao rezultat snažnog političko-društvenog pritiska, jer nisu mogli da prihvate ograničavanje slobode stvaranja i stavljanje umetnosti u službu politike, odstupajući svojim avangardnim delom od ostalih umetnika tog

vremena. Zontag objašnjava da, u kontekstu primene tišine, umetnost prestaje da bude „ispovest”, već je „više nego ikad oslobođenje, i vežba u asketizmu.”⁶⁴⁰ Tišina nije poništenje njihovog dela, već „daje retroaktivno dodatnu moć i autoritet onome što je prekinuto.”⁶⁴¹ U kontekstu pisanja, Margaret Diras povezuje pisanje i ćutanje: „Pisac je čudan. To je protivrečnost i besmislenost. Pisati znači takođe i ne govoriti. Znači ćutati. Znači urlati bez zvuka... otvorena knjiga je takođe noć.”⁶⁴² Iako su umetnici iz filma prešli u ćutnju i tišinu ili druge oblasti kada ih je režim uništio kao umetnike i prekinuo nasilno njihov umetnički rad, oni su nastavili da „stvaraju” i „pišu” kroz ćutnju na transcendentnim nivoima egzistencijalnosti, jer režim nije mogao uništiti njihova dela koja su do tada nastala i njihovu vrednost i izuzetnost.

⁶⁴⁰ Sontag, Susan. ”Aesthetics of silence”

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

⁶⁴¹ Ibid.

⁶⁴² Diras, Margerit. *Pisati*. Beograd: Paideia, 2009, str. 24.

4.4. NEOPLASTICIZAM PITA MONDRIJANA

Neoplasticizam je nov stil apstraktne umetnosti čiji je naziv osmislio sam Mondrijan, odbacujući prethodni odnos prema slikarstvu i oslanjajući se na teozofski⁶⁴³ i filozofski⁶⁴⁴ uticaj. Umetnik je zajedno sa svojim istomišljenicima sudelovao u pokretu i radu časopisa *De Stijl*, u kome je kroz eseje prikazao svoje koncepte. Smatra da se „kultivisan čovek sadašnjosti postepeno udaljava od prirodnih stvari i njegov život postaje sve više i više apstraktan.”⁶⁴⁵ Mondrijan umetnost prepoznaje kroz očišćene i apstrakne oblike, tako da će „kao čista reprezentacija ljudskog uma umetnost izraziti sebe u estetski očišćenoj, odnosno apstraktnoj formi.”⁶⁴⁶ Pored slikarstva i teorije,⁶⁴⁷ neoplasticizam se interdisciplinarno može primeniti i na druge umetnosti: skulpturu, muziku, pozorište, arhitekturu...⁶⁴⁸

Prve slike koje sugerišu nastanak neoplasticizma nastaju 1916–1917. godine, a pod uticajem Barta van der Leka (Bart van der Leek) i grupe *De Stijl* kreira se nov pravac, koji Mondrijan komentariše kao „ravnotežu čistih odnosa” i kao „kombinaciju produbljene osetljivosti i više inteligencije”.⁶⁴⁹ U kompoziciji, linije su prave (vertikalne i horizontalne) pod uglom od devedeset stepeni („plastičnim izrazom konstante”),⁶⁵⁰ i oblikuju principe opozicije uz međusobnu neutralizaciju i kontrast. Iakao je nova kompozicija „ekvivalent”

⁶⁴³ Helena Blavacka (Helena Blavatsky) je 1875. godine osnovala Teozofsko društvo, koje je bilo uticajno u to vreme.

⁶⁴⁴ Džon Golding govori o uticaju Rudolfa Štajnera (Rudolf Steiner), Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) i Getea (Johann Wolfgang von Goethe). Štajner je držao predavanja i o filozofiji i teozofiji. Gete je uticao na Mondrijana svojom teorijom boja. Videti više u Golding, John. *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*. Princeton: Princeton University Press. 2000, str. 21.

⁶⁴⁵ Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*. New Haven and London: Yale University Press, 1997, str. 92.

⁶⁴⁶ Ibid.

⁶⁴⁷ Teorijske aspekte Mondrijan je izložio u svojim spisima, u kojima je izneo svoje viđenje neoplasticizma, buduće epohe i budućeg čoveka.

⁶⁴⁸ Mondrian, Piet. *The New Art-The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. Harry Hotzman and Martin S. James (eds.). London: Thames and Hudson, 1987, str. 148–164.

⁶⁴⁹ Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*. New Haven and London: Yale University Press, 1997, str. 92.

⁶⁵⁰ Ibid, 93.

prirodi, prema Mondrijanu bitno je izdvojiti „osnovno u prirodi i univerzalno u čoveku.”⁶⁵¹ Ponavljanje koje je karakteristično za prirodu, nestalo je iz plastične umetnosti, jer se značaj umetnosti ogleda u prikazivanju „zakona ravnoteže.”

Neoplasticizam referira na „novog čoveka”⁶⁵² i neko buduće „idealno društvo”,⁶⁵³ u kome je „ličnost nestala: opšta misao vremena je bila sila koja je pokrenula umetničku ekspresiju.”⁶⁵⁴

„Svesno jedinstvo sa univerzalnim”⁶⁵⁵ izvedeno je „apstraktno-estetskom kontemplacijom”⁶⁵⁶ koja akcentuje izražajnost univerzalnog, dok je individualno potisnuto. Cilj slikarstva je da „da konkretno postojanje, *kroz boju i liniju do univerzalnog* koje se pojavljuje u kontemplaciji.”⁶⁵⁷ Ekvilibrijum u neoplasticizmu manifestuje se kroz „dinamičan ritam formi, linija, boja i odnosa,”⁶⁵⁸ dok čistiji ritam i izraz se izvode redukcijom boja, linija i forme, jer su „očišćenom” slikarstvu dovoljne samo linije i osnovne boje. Ovakva redukcija na osnovne boje i liniju se rasvetljava kao oblik tišine koji vremenom formira gradaciju u Mondrijanovom stvaralaštvu sve većim širenjem praznog prostora kroz belu boju.

Novo slikarstvo kanališe „duh vremena” i „*jasno definisane* reprezentacije univerzalnog”,⁶⁵⁹ koje omogućavaju transformaciju *momenata* kontemplacije u „*jedan jedinstven moment*, u jednu stalnu kontemplaciju.”⁶⁶⁰ Suprotnosti – vertikalne i horizontalne linije realizuju ravnotežu, jer imaju istu vrednost, pri čemu prava linija lansira maksimum tenzije krive linije, dok se „upotrebom kvadrature opozicije – konstantnog odnosa – utvrđuje individualna dualnost: jedinstvo.”⁶⁶¹

Studiji u kojima je živeo Mondrijan u Parizu bili su uređeni u duhu neoplasticizma:

⁶⁵¹ Pit Mondrijan; citirano u Ibid.

⁶⁵² Ibid.

⁶⁵³ O Mondrijanovim pojmovima „novog Čoveka” i „nove ere” pogledati u Mondrian, Piet. *The New Art-The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. Harry Hotzman and Martin S. James (eds.). London: Thames and Hudson, 1987, str. 122.

⁶⁵⁴ Hunter, Sam. *Piet Mondrian*. New York: H. N. Abrams, 1971, str. 3.

⁶⁵⁵ Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*. New Haven and London: Yale University Press, 1997, str. 93.

⁶⁵⁶ Pit Mondrijan; citirano u Ibid.

⁶⁵⁷ Pit Mondrijan; citirano u Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*. New Haven and London: Yale University Press, 1997, str. 93.

⁶⁵⁸ Mondrian, Piet. *The New Art-The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. Harry Hotzman and Martin S. James (eds.). London: Thames and Hudson, 1987, str. 305.

⁶⁵⁹ Mondrijan u Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*. New Haven and London: Yale University Press, 1997, str. 93.

⁶⁶⁰ Ibid.

⁶⁶¹ Pit Mondrijan; citirano u Ibid, 95.

zidovi, pod i delovi nameštaja bili su oslikani vertikalnim i horizontalnim linijama, gde su pojedini planovi između linija bili obojeni osnovnim bojama. U ovakvom kontekstu, neoplastični koncept proizvodi svakodnevni deo života, a samim tim i tišina izvajana redukcijom boja i forme artikulisana je i u životu.

Imajući na umu da je pored slikarske profesije, Mondrijan u svojoj devetnaestoj godini razmišljao i o duhovnom pozivu i o uticaju teozofije, u njegovom pisanom i slikarskom radu mapira se spiritualni uticaj: pojmovi kontemplacije, jedinstva, dualnosti, pročišćenog slikarstva u kome egzistiraju samo linije i osnovne boje.

U *Kompoziciji 10 (Composition 10 (Pier and Ocean), 1915)*, Mondrijan nagoveštava kasniji razvoj neoplasticizma: „Posmatrajući more, nebo i zvezde, tražio sam da ukažem na njihovu plastičnu funkciju kroz multiplicitet ukrštenih vertikalna.”⁶⁶² Linije su gusto raspoređene po celom platnu, one „svuda postoje i dominiraju nad svim; njihova uzajamna akcija konstituiše 'život'”;⁶⁶³ kratke prave horizontalne i vertikalne linije seku se pod pravim uglom, ali su emancipovane i kao zasebne jedinice. Redukcija i jednostavnost neoplasticizma evidentni su i kroz ponavljanje linija u različitom ritmu, što asocira na talasanje vode i nebo posuto zvezdama. Zanimljiv je odnos linija na slici: neke se seku formirajući oblik krsta, neke se samo dodiruju u određenoj tački, dok su pojedine samostalno izdvojene, što proizvodi dodatni pokret u slici.

Pod uticajem Barta van der Leka, koga je upoznao 1916. godine, Mondrijan menja svoj način shvatanja, tako da slika kvadrata u crvenoj, plavoj i žutoj boji.⁶⁶⁴ Godine 1917. uvodi crne vertikalne i horizontalne linije, ali jedinstvo u kompoziciji demonstrira slikom *Kompozicija u svetlim bojama (Composition in Bright Colors, 1919)*, u kojoj je povezoa kvadrata i pozadinu linijama, tako da je sada forma označena žutom, plavom i crvenom bojom, dok je prostor u sivoj, crnoj i beloj boji. Mondrijan je rekao da je na ovaj način želeo da postigne jednakost prostora i forme.⁶⁶⁵

Ovalna kompozicija sa obojenim površinama II (Composition in Oval with Color Planes II, 1914) čini početni korak u neoplasticizmu – vertikalne i horizontalne linije seku se i obezbeđuju kvadratne i pravougaone površi. Prisutne su i dijagonalne i ovalne linije, dok

⁶⁶² Hunter, Sam. *Piet Mondrian*. New York: H. N. Abrams, 1971, str. 6.

⁶⁶³ Ibid.

⁶⁶⁴ Slika *Composition (color square)*, 1917.

⁶⁶⁵ Hunter, Sam. *Piet Mondrian*. New York: H. N. Abrams, 1971, str. 7.

prekinute linije onemogućavaju postizanje „jedinstva”, koje će se kasnije javiti. Mondrijan aktivira vedre boje (žutu, roze, svetloplavu), čime unosi svetlost u kompoziciju.

Na beloj podlozi u *Kompoziciji u boji A (Composition in Color A, 1917)* oblikovani su crveni i plavi kvadrat i prekinute kratke crne vertikalne i horizontalne linije koje se ne seku, već su naizgled spontano raspoređene po podlozi. Kvadrati i linije obrazuju dve različite ravni koje ostavljaju utisak figuriranja u različitim dimenzijama, jer još uvek ne postoji povezanost između njih. Crne vertikalne i horizontalne linije podsećaju na grafičku partituru Erla Brauna *Decembar 1952*.

Povezanost linija i jedinstvo slike determinisano je u *Kompoziciji sa sivom i svetlobraon (Composition with Gray and Light Brown, 1918)*, što će biti karakteristično za sve buduće slike. *Kompozicija sa rešetkom IX (Composition with Grid IX, 1919)* uspostavlja rešetku 16x16 (koja se može percipirati i matematički kao magičan kvadrat 16x16) pravilnih kvadrata aranžiranih preko cele kompozicije. Interesantan je izbor boja koje Mondrijan koristi: vertikalne i horizontalne linije su crne boje (do perioda u Njujorku), pozadina (prazan prostor) obrađena je u beloj boji, dok je forma obojena osnovnim bojama – crvenom, žutom, plavom (od dvadesetih godina), dok je crna boja retko prisutna.

Za razliku od Mondrijana, koji linije slika, Rodčenko tehničkim instrumentima izvodi liniju kao oblik konstrukcije i u svom tekstu *Linija*⁶⁶⁶ komentariše da bespredmetnost pored novih formi obznanjuje nove tehnike koje pored četkica predlažu nove instrumente slikanja – šestar, valjak, presu, rajsfeder. Bespredmetnost se u potpunosti bavi bojom kao takvom, razvijajući i istražujući sve njene karakteristike: stanje, gustinu, intenzitet, dubinu... Monohromija je bila poslednji stadijum razvoja boje, pre svega Rodčenkove crne slike i bele slike Kazimira Maljeviča izložene 1919. godine. Prema Rodčenu, nov pristup slikarstvu razlašava se kao „slikarski” kada je „slika prestala da bude slika i postala je slikarstvo ili stvar.”⁶⁶⁷ Rodčenko je uveo liniju kao sredstvo građenja⁶⁶⁸ i postavio je na prvo mesto kao nešto bez čega stvaranje nije moguće. Linija, kao i kod Mondrijana, obitava u svemu i učestvuje u izgrađivanju svega u životu – sistema, organizama, skeleta... Ona je „put

⁶⁶⁶ Rodčenko, Aleksandar. „Linija” u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 216–219.

⁶⁶⁷ Ibid, str. 216.

⁶⁶⁸ „Pošto sam otkrio liniju u slikarstvu, ja sam prvi koji je dao celokupnoj umetnosti jasan koncept konstrukcije”. Aleksandar Rodčenko; citirano u Sokolov, Kirill. ”Aleksandr Rodchenko: New documents”. *Leonardo*. MIT Press, Vol 18, No. 3, 1985, str. 188.

prolaska, kretanje, sudar, granica, spoj, veza, rez.”⁶⁶⁹ Ovakvim postavkama, linija se dešifruje i kao *punctum* na Mondrijanovim i Rodčenkovim slikama u kontekstu Rolana Barta, gde je *punctum* prema definiciji „mali rez”⁶⁷⁰ koji ima mogućnost širenja.

Linija je „pobedila sve i uništila poslednje bastione slikarstva – boju, fakturu i plohu. Linija je na slikarstvo postavila crveni krst.”⁶⁷¹ Ona očitava novo viđenje sveta kroz stvaranje ka suštini i postajanje novih utilitarnih konstrukcija koje su sastavni deo života. Rodčenko nalaže da je potrebno da čovek organizuje i konstruiše život stavljajući iznad svega „svest, eksperiment, cilj, matematiku, tehniku, industriju i konstrukciju”⁶⁷² kako ne bi morao da „beži” od života u hramove, muzeje i pozorišta.

Rodčenko i Mondrijan podvlače značaj linije, do koga dolaze iz sasvim različitih domena: Rodčenkov pristup je tehnički, konstruktivistički, dok Mondrijan zastupa teozofsku i filozofsku estetiku neoplasticizma. Prema Mondrijanu, crne vertikalne i horizontalne linije koje se seku pod pravim uglom pulsiraju u osnovi svega, konstituišu sam život, tako da je upotreba crne boje⁶⁷³ u skladu sa simbolikom pramaterije i iskonskog. Na svojim neoplastičnim slikama, upotrebljava samo osnovne boje (crvenu, plavu, žutu), što se može tumačiti kao oblik redukcije i tišine. Prema Kandinskom, crna boja je večita tišina. Crvena je boja „vatre i krvi (...) za mnoge narode je prva boja, jer je najdublje povezana sa principom života.”⁶⁷⁴ Crvena ima „centrifugalni” karakter, ona „osvaja prostor”⁶⁷⁵ i takođe je boja „mladosti, zdravlja, bogatstva i ljubavi.”⁶⁷⁶ Na pojedinim Mondrijanovim slikama⁶⁷⁷ crveni kvadrat zauzima centralno mesto i prema svojoj površini i intenzitetu dominira slikom.

Na prvim neoplasticnim slikama evidentan je veći broj manjih formi koje su obojene u sivo, plavo, žuto, crveno. Kasnije, razvojem stila, smanjuje se broj linija, dok forme

⁶⁶⁹ Rodčenko, Aleksandar. „Linija” u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 218.

⁶⁷⁰ Bart, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: Rad, 1993, str. 29.

⁶⁷¹ Rodčenko, Aleksandar. „Linija” u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 218.

⁶⁷² Ibid, str. 219.

⁶⁷³ Crna boja je „nepostojanje ili skup boja, negacija ili sinteza boja” (Gebran, Alen i Ševalije, Žan. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos, Kiša, 2004, str. 108). Značenje se vezuje i za pojam „neutralnog” (Ibid, str. 108), „boju pramaterije (...), prvobitnog neizdiferenciranog stanja, istinskog haosa” (Ibid, str. 110), nalazi se u dualnosti *jinga i janga* („svetla i senke, dana i noći, znanja i neznanja” (Ibid, str. 110). Odnosi se na odsustvo boje, nesvesno, „noćna putovanja mistika, crno je povezano sa obećanjem novog života” (Ibid, str. 112).

⁶⁷⁴ Gebran, Alen i Ševalije, Žan. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos, Kiša, 2004, str. 113.

⁶⁷⁵ Ibid, str. 114.

⁶⁷⁶ Ibid.

⁶⁷⁷ *Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue*, 1921; *Composition With Red, Blue and Yellow*, 1930.

povećavaju svoje dimenzije i ne podrazumevaju ispunjenost bojom. Tokom tridesetih godina, bela boja uzima sve veći primat na Mondrijanovim platnima, čime se istovremeno proširuje prostor tišine.

U periodu od 1920–1930. primećuje se izvesna redukcija stila u kontekstu smanjenja broja linija, površi, kao i obojenih celina, koje sve više popunjava bela boja i tišina. U tom kontekstu, na slici *Kompozicija II sa crnim linijama* (*Composition II With Black Lines*, 1930) mapirane su samo tri linije različitih debljina kao i na kompoziciji *Fokstrot A* (*Fox Trot A*, 1930), koja je u obliku dijamanta. U ovim kompozicijama osvetljen je Mondrijanov koncept kojim želi da pokaže samu „suštinu” stvari izraženu kroz horizontalne i vertikalne linije (koje se seku i formiraju oblik krsta) spiritualnim modalitetom i predviđanjem jednog budućeg društva. U *Kompoziciji sa žutim linijama* (*Composition With Yellow Lines (Lozenge)*, 1933) četiri prave linije seku se tek u zamišljenom nastavku slike, u prostoru izvan kompozicije, profilišući idealno prav ugao. Na ovaj način, slika ima tendenciju širenja, odnosno svog produžetka u prostoru.

Slike u obliku dijamanta označavaju slike u formi kvadrata, koje se prema Mondrijanovim uputstvima postavljaju pod uglom, tako da izgledaju kao dijamanti. Zanimljivo je da je za njihovu postavku Mondrijan dao veoma neobično uputstvo koje se odnosi na pozicioniranje slike na zidu, čiji donji ugao treba da bude u ravni oka posmatrača koji stoji.

Tokom poslednjih godina koje je Mondrijan proveo u Parizu uočljiva je izvesna promena u njegovom stilu: povećava se broj linija, što inkorporira dodatnu dinamiku i pokret u sliku. Ritam slike se ubrzava, smanjuje se površina kvadratnih i pravougaonih formi između linija, od kojih su najčešće samo jedna ili dve obojene. Umnožene linije na beloj slici potenciraju ritam i brzinu slike.

Uoči Drugog svetskog rata, Mondrijan se seli prvo u London, a potom u Njujork 1938. godine. Američka arhitektura, brz način života, otvorenost duha i muzika džez i bluza svakako su ostvarili uticaj na Mondrijana i njegovo slikarstvo. Dinamika Njujorka bila je indikator stilske promene, koja se uzburkala tokom poslednjih godina Mondrijanovog boravka u Parizu i dovela do napretka u njegovom radu. Osnovu slike i dalje čine ravne vertikalne i horizontalne linije koje se seku pod uglom od devedeset stepeni, ali umesto crnih izložene su obojene linije. Moje mišljenje je da bojom koju primenjuje na samu liniju i

njenom podelom na manje celine (kvadrate i pravougonike) Mondrijan strukturise liniju kao sliku u slici, koju umesto linija preseca bojama. Mesta na kojima se realizuju kvadrati su mesta gde zamišljene linije presecaju postojeću liniju. Na taj način, u samoj liniji su mapirani kvadrati i pravougonici kao na platnu u ranijem periodu. Linija se tretira kao sama slika, dok iverice kvadrata i pravougonika generišu zamišljene vertikalne i horizontalne linije, koje se i dalje seku pod pravim uglom.

Isprekidana linija bojama gradi kvadrate i ostvaruje osećaj pulsiranja muzičkog ritma, što je dodatni nivo teksta slika nastalih u Njujorku. Živost i raznovrsnost muzičkih ritmova i instrumentalnih boja transponovane su na slikarsko platno.

Za razliku od prethodnog perioda u Parizu, gde su linije bile izrazito crne, Mondrijan u američkom periodu koristi više boja u okviru same linije. Višedimenzionalnost linije se uočava kroz 1) prisustvo različitih boja u okviru linije i 2) oblikovanje različitih formi bojom kada se na liniji, kao na platnu, mogu pratiti oblici kvadrata i pravougonika i prave linije pod uglom od devedeset stepeni.

U američkom periodu, izdvajaju se slike *Brodvej bugi-vugi* (*Broadway Boogie-Woogie*, 1942-1943) i *Viktori bugi-vugi* (*Victory Boogie-Woogie*, 1943-1944). Bugi-vugi je oblik bluz (često nazivan „brzi” bluz), koji je na svom početku razvoja izvodio solo klavir. Kasnije, bugi-vugi interpretiraju dva, tri klavira, da bi se potom priključili i drugi instrumenti. Karakterističan je *ostinato*,⁶⁷⁸ figura koja se ispoljava u levoj ruci i čiji je ritam često punktiran.⁶⁷⁹ Upotreba „blue notes” nastaje „istovremenim izvođenjem male i velike terce, odnosno septime.”⁶⁸⁰

Smatram da se kvadrati na linijama koji se konstantno ponavljaju mogu interpretirati kao oblici ostinantne figure u muzičkom smislu prema definiciji ostinata. Kvadrati u istoj boji čine doslovno ponovljenu figuru, dok drugačija boja uvodi manju izmenu u ostinato. Takođe, mali kvadrati na linijama simbolizuju punktiran ritam ili snižene tonove – *blue notes*. Ponavljanje kvadrata, odnosno ostinantne figure, kao i u muzici, doprinosi većoj dinamici i ubedljivijem efektu celokupne kompozicije.

⁶⁷⁸ Ostinato „(od lat. *Ostinatus* – uporan), melodijski i ritmički jasno određena figura koja se doslovno ponavlja u istoj deonici kroz celu kompoziciju ili kroz njen veći odlomak (*Muzička enciklopedija. Or-Ž. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 16*)

⁶⁷⁹ Kovačević, Krešimir (Glavni urednik). *Muzička enciklopedija. A-Goz. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, str. 220.*

⁶⁸⁰ Ibid.

Umesto nekadašnjih crnih linija, na slici *Brodvej bugi-vugi*, Mondrijan primenjuje žute linije na beloj podlozi, dok živost boja kvadrata doprinosi opštem dinamičkom utisku bugi-vugija. Crna boja je iščezla sa slike, tako da bela boja i osnovne boje poctavaju vedar ton slike. Sa druge strane, slika može ukazivati i na užurbanost samog Njujorka ili mapu nekog grada „nove epohe”.⁶⁸¹

Na slici *Viktori bugi-vugi*, pored osnovnih boja, uklopljene su i crna, bela i siva. U poređenju sa slikom *Brodvej bugi-vugi*, linija je usitnjena mnogo većim brojem kvadrata, odnosno kompletna površina linija je podeljena kvadratima različitih boja. U praznim poljima između linija pozicioniran je takođe veći broj kvadrata, što sve potpomaže izuzetnoj dinamici, gušćem i bržem ritmu slike.

Značaj neoplasticizma koncipira se u konstituisanju inovativnog stila koji se osim slikarstva primenjuje i na druge umetnosti. Tišina se čita kroz redukciju na osnovne boje i na linije pod pravim uglom. Tišina kao prazan prostor i bela boja sve više zauzimaju prostor u Mondrijanovim kasnijim delima.

⁶⁸¹ Mondrian, Piet. *The New Art-The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. Harry Hotzman and Martin S. James (eds.). London: Thames and Hudson, 1987, str. 122.

4.5. BELE SLIKE ROBERTA RAUŠENBERGA

Prvobitne naznake *Belih slika* Roberta Raušenberga dostavljene su na delima koja su im prethodila, a bile su raspoređene na izložbi u maju 1951. godine na Blek Mauntin koledžu (Black Mountain College). Raušenberg je ove slike nazvao „prolaznim religioznim periodom”, a čine ih: *Raj (Eden)* (1950), *Trojstvo (Trinity)* (1949), *Raspeće i refleksija (Crucifixion and Reflection)* (1950) i *Majka Božija (Mother of God)* (1950).

Na slici *Majka Božija* najviše dolazi do izražaja diskurs *Belih slika*. U njoj je uključen kolaž gradskih mapa, koje promovišu paradigmu sveta, ovozemaljski život i materijalnost. U sredini je umetnut beli krug, svetliji nego na slici *Raspeće i refleksija*. Kolaž se ne nastavlja ispod kruga, što potcrtava simboliku belog i element božanskog, dok sama slika ukazuje na oblik inkarnacije.

Iste godine, Raušenberg se javio Beti Parsons (Betty Parsons) kako bi ponovio izložbu na Blek Mauntin koledžu, gde bi prikazao svoje *Bele slike*. Raušenbergov zahtev je bio veoma neobičan, jer je u to vreme bio skoro nepoznat umetnik, a u svom pismu naglasio je da mu je izuzetno hitno i neophodno da izloži slike. Njegovo pismo Beti Parsons je jedini manifest *Belih slika* koji danas postoji. U njemu je istakao da se jedno belo odnosi na jednog Boga, a u pitanju je „suspenzija, uzbuđenje i telo organske tišine, restrikcija i sloboda odsustva, plastična punoća ničega, tačka kruga koji počinje i završava se. One su prirodan odgovor trenutnom pritisku nevernosti i promoter intuitivnog optimizma”.⁶⁸² U nastavku pisma tvrdi da je potpuno nebitno to što ih je on naslikao, jer je „*Sadašnjost* njihov kreator”.⁶⁸³

Bele slike se u kontekstu belog praznog platna posmatraju kroz uticaj svakodnevnog diskursa, a samim tim i uz primenu Raušenbergovih navedenih reči („one su odgovor trenutnom pritisku nevernosti”), smatram da se mogu analizirati kao pobuna protiv tadašnjeg društva i tradicionalnog pristupa slikarstvu primenom estetike svakodnevnog. Džon Fisk opisuje da se „kultura svakodnevnog života najbolje može opisati metaforama borbe, odnosno antagonizma: strategiji se suprotstavlja taktika, buržoaziji proleterijat, hegemonija nalazi na otpor, ideologija se podriva ili izbegava; sili odozdo se suprotstavlja sila

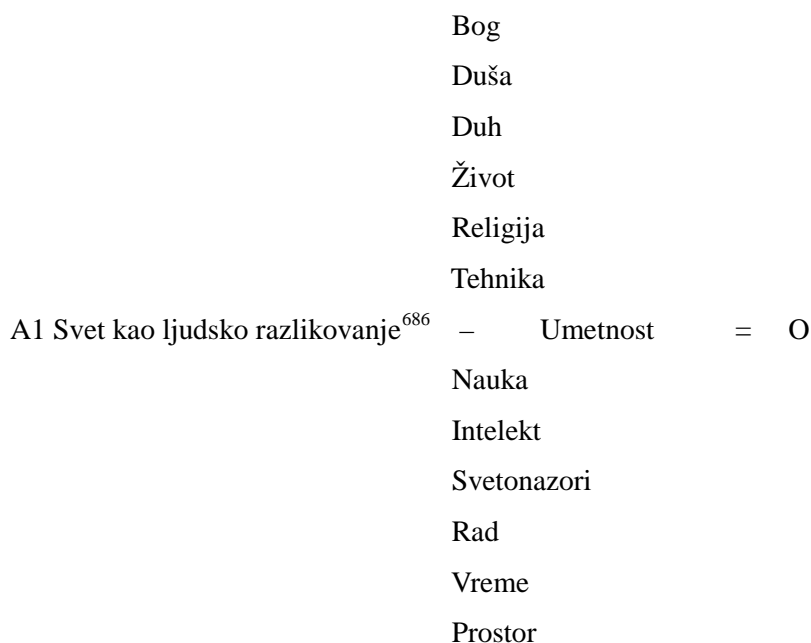
⁶⁸² Robert Raušenberg; citirano u Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, str. 28–29.

⁶⁸³ Robert Raušenberg; citirano u Ibid, 29.

odozdo...”⁶⁸⁴ Iz tog razloga, Raušenbergove bele slike jesu oblik otpora prema društvenom diskursu i ustaljenim normama slika i želja za drugačijim konceptom u umetnosti.

Sličnost *Belih slika* sa *Majkom Božijom* se ispoljava u religioznoj tematici, ali funkcija slike nije više da prikazuje i evocira božansko, već je sama slika inkarnacija božanskog. Pod naznakom „*Sadašnjost* je njihov kreator”, u pitanju je jedan sasvim nov način mišljenja koji, kako sam Raušenberg kaže, dopušta njegovim slikama da stanu u red najvećih slika i da istovremeno i ne budu umetnost, jer su otišle do tačke gde umetnost nije bila. Za njihovo razumevanje, kanoni i postulati tradicionalnog slikarstva moraće da podlegnu izmeni. Kako ih Raušenberg opisuje kao „tišinu”, „restrikciju”, „odsustvo”, „ništa”, Brendon Džozef zaključuje da se može govoriti o *nultom stepenu slikarstva*⁶⁸⁵ i o krajnjoj tački modernističkog razvoja.

Kod Maljeviča, u njegovoj slici *Belo na belom*, nalazimo sličnu religioznu simboliku i shvatanje nultog stupnja, gde je nula beskonačnost, bezbrojnost, bezgraničnost, a samim tim ona je i nauka, umetnost, religija, vreme, prostor. Ovu teoriju, Maljevič je izložio u shemi suprematističnog ogledala:



Laslo Moholji-Nadž (Laszlo Moholy-Nagy) u svojoj knjizi *Nova vizija (New Vision)* Maljevičevu sliku opisao je kao „projektno platno”, odnosno „minijaturni bioskopski

⁶⁸⁴ Fisk, Džon: *Popularna kultura*, (prevod Zoran Paunović), Beograd: Clio, 2001, str. 58.

⁶⁸⁵ Ibid, str. 30.

⁶⁸⁶ Pogledati u Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003, str. 138.

ekran”,⁶⁸⁷ na kome je moguće zapaziti svetlosti i senke, koje padaju iz okruženja. Tako, „površina (slike) postaje deo atmosfere, pozadine atmosfere; upija fenomen svetlosti proizveden izvan nje – očigledni kontrast klasičnoj koncepciji slike, iluzija otvorenog prozora.”⁶⁸⁸

Koncept „novog prostora” je pored pokušaja da se uhvati vremenska promena, prema Moholji-Nađu bitan faktor za razvoj savremenog slikarstva. Upravo svetlost proizvodi novi prostor, dok su boja i pigment u podređenoj ulozi do krajnjih granica. Ovo označava kraj impresionizma i „vladavinu površine”, a u tehničkom smislu, „slika naslikana rukom je prevaziđena fizički čistom ’svetlosnom projekcijom.’”⁶⁸⁹

Prema mom mišljenju, razlika između Maljevičeve bele slike i Raušenbergovih slika, osim prisustva forme, odnosi se na koncept vremenske varijable koja je kod Maljeviča artikulisana u kontekstu *budućeg* novog, idealnog, suprematističkog, čistog društva, dok je kod Raušenberga težište na *sadašnjem* trenutku, jer sadašnjost proizvodi značenja. U Maljevičevom belom suprematizmu, sve boje će se izgubiti u belo, u savršenoj čistoti, dok u Raušenbergovim belim slikama belo je ekran za proizvodnju slika sadašnjosti i značenja, deo sadašnjeg života i naše stvarnosti. Maljevičev „ekran” gleda u budućnost u želji da se oslobodi svih sadašnjih stega, dok Raušenberg želi da poveže sadašnji svakodnevni život i zabeleži na belim slikama svaki pokret i igru svetlosti i senki. Kod Raušenberga još više dolazi do izražaja „svetlosna projekcija”, odnosno „fiksiranost” pigmenta je potpuno podređena recepciji vremenskih i ambijentalnih dešavanja. Džon Kejdž je rekao da *Bele slike* predstavljaju „aerodrome za senke i prašinu” i „ogledala vazduha”⁶⁹⁰ jer se na njima mogu pratiti pokreti svetlosti i svih drugih promena okoline i vazduha koje su uočljive zbog beline platna. Usled stalnih promena i dejstva ambijenta zapaža se da su slike uvek različite i nisu zavisne od namere autora. Raušenberg je ostavio instrukciju da je potrebno povremeno slike prebojiti zbog zadržavanja bele boje. Na ovaj način, prema Rolanu Bartu, dolazi do „smrti autora”, jer slikar (autor) više nije centralna figura, tako da se posmatrač (učesnik u stvaranju umetničkog dela prilikom performansa ponovnog bojenja platna), pored uticaja ambijenta (svetlosti i senke), percipira kao autor dela. Rolan Bart konstatuje da autor „postaje, takoreći papirnati autor: njegov život više nije poreklo njegovih priča, nego je to priča koja doprinosi

⁶⁸⁷ Pogledati u Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, str. 36.

⁶⁸⁸ Ibid, str. 38.

⁶⁸⁹ Ibid.

⁶⁹⁰ Džon Kejdž; citirano u Solomon, Larry J. "The Sounds of Silence. John Cage and 4' 33"
<http://azstarnet.com/~solo/4min33se.htm> Pristupljeno 23. marta. 2014.

njegovom delu: postoji obrnuti smer od dela prema životu (a ne više suprotno).”⁶⁹¹

Pojam sadašnjosti u Raušenbergovoj izjavi *Sadašnjost je njihov kreator*⁶⁹² pokazuje uticaj vremenskih i prostornih promena, koje se ocrtavaju na platnu, kao i na sam istorijski trenutak nastanka dela. Bele slike su zaokružile „nulti stepen” slikarstva, jer su, prema Brendonu Džozefu,⁶⁹³ izvan iluzionističkog prikaza neke određene slike, boje, oznake. Površina Belih slika istovremeno je okvir na kome se vremenom akumulira prašina i istovremeno ocrtavaju promene osvetljenja. Na taj način prepliću se prošlost i sadašnjost, tako da slike nikad ne mogu ni pod sličnim i istim uslovima da izgledaju isto. Kod Anrija Bergsona (Henry Bergson), kako navodi Džozef, pitanja odnosa prošlosti i sadašnjosti vezana su za percepciju trajanja, koja zahteva određeno pamćenje.⁶⁹⁴ Trajanje nije „zadržavanje”, već njeno „prolongiranje” u sadašnjost, kada je moguća njihova diferencijacija. Istovremeno, prošlost se menja u sadašnjosti i slaže preko drugih slojeva prošlosti, utvrđujući nastanak sadašnjosti putem sećanja u „neintencionalnom i neindividualnom smislu”.⁶⁹⁵

Odnos prošlosti i sadašnjosti kod Raušenberga je naročito evidentan u *Obrisanoj De Kuning slici (Erased de Kooning Drawing)* iz 1953. godine. Raušenberg je od De Kuninga, jednog od najboljih predstavnika apstraktnog ekspresionizma, tražio jednu sliku, koju bi obrisao. Sam čin nije imao negativnu nameru i Raušenberg je pojasnio da delo nema nikakve veze sa destrukcijom, niti da sugerise kritiku ili negaciju. Odlučio je da obriše sliku drugog slikara, jer je smatrao da je nelogično obrisati sopstvenu sliku: „pokušao sam da pravim umetnost i zbog toga sam morao da obrišem umetnost”.⁶⁹⁶ De Kuning je bio „najvažniji umetnik dana”⁶⁹⁷ i reč je o transformaciji De Kuningove slike u „monohromatsku nesliku”.⁶⁹⁸ Uz upotrebu petnaest različitih brisača, Raušenbergu je bilo potrebno četiri nedelje da je obriše, zbog tehnike kojom je rađena, i zahtevala je veliki napor za skidanje boje. Ovde je delimično korišćen princip *ready-made-a*, s obzirom na to da nije uzet predmet za svakodnevnu upotrebu, već umetničko delo. Raušenbergovom intervencijom, crtež je obrisao, ali su ostali njegovi tragovi. Prema Tomasu Krou (Thomas Crow), *Obrisana De Kuning slika* nije obrisan objekt, već paralelno razumevanje Raušenbergove i De Kuningove slike, dok

⁶⁹¹ Bart, Rolan. „Smrt autora”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 185.

⁶⁹² Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, str. 29.

⁶⁹³ Ibid, str. 30.

⁶⁹⁴ Pogledati u Ibid, str. 63.

⁶⁹⁵ Anri Bergson; citirano u Ibid.

⁶⁹⁶ Rose, Barbara. *Rauschenberg (An interview with Robert Rauschenberg)*. New York: Vintage Books, 1987, str. 51.

⁶⁹⁷ Ibid.

⁶⁹⁸ Ibid.

Lio Stajenberg komentariše ovaj postupak kao oblik „kolaboracije”, „ekstenzije” i „varijacije prve slike.”⁶⁹⁹ Uzimajući u obzir Bergsonovu teoriju, prema Brendonu Džozefu, slika sadrži sačuvanu prošlost i zasniva se na koegzistenciji dve temporalnosti u okviru sadašnjeg momenta.⁷⁰⁰ Dejan Sretenović ističe da je Raušenberg „figurativno delo destrukcijom pretvorio u apstraktno, obrćući proces pravljenja slike naglavce: slika ne nastaje nanošenjem boje na platno već brisanjem slojeva boje neke druge slike koje nosi vrednost ponavljanja u natrag.”⁷⁰¹

Percepcija *Belih slika* je različita kod svakog pojedinca, jer svako različito pristupa prošlosti u svom sećanju. Na percepciju pojedinca utiču i njegovo pamćenje i dešavanja u okruženju, stvarajući na taj način dve vrste temporalnosti.⁷⁰² Pitanjima koja se tiču individualne recepcije Raušenberg se bavio na simpozijumu *Art of Assemblage*, kada je rekao da ljudi pristupaju slikama sa svim onim što im se desilo u prošlosti i da kroz takvu prizmu razumeju sliku, ubeđeni da slika zaista govori o tome.

Stvarajući *Bele slike*, Raušenberg je doprineo razvoju ideja konceptualne umetnosti, a sam Kejdž je slikama dao konceptualno objašnjenje („aerodromi”, „ogledala”). Slike se mogu percipirati i kao suprotnost apstraktnom ekspresionizmu, jer ne govore o unutrašnjim osećanjima umetnika, a njihova „neutralnost” i „indiferentnost”⁷⁰³ se nalaze u opoziciji sa čulnošću apstraktnog ekspresionizma.

Raušenberg se u vreme rada na *Belim slikama* bavio projektom „fotografski osetljivih slika”,⁷⁰⁴ koje su mogle samo da uhvate senke i slike. Zbog svoje nesavršenosti, ovaj projekat nije doživeo uspeh, ali princip „zidova koji bi apsorbirali sve slike koje se pojavljuju u sobi”⁷⁰⁵ primenjen je na primeru belih slika.

Kontekst tišine, *ready-made-a* i performansa belih slika Raušenberg je dodatno razradio u performansu *Open score*, koji je premijerno izveden u okviru *Devet večeri: Pozorište i inženjering (9 Evenings: Theatre and Engeneering)* u Njujorku (The 69th Regiment Armory), od 14. do 23. oktobra 1966. godine. Projekat je zamišljen kao saradnja i komunikacija deset umetnika (Kejdža, Raušenberga, Dejvida Tjudora, Roberta Vitmana

⁶⁹⁹ Leo Steinberg. „Reflections on the State of Art Criticism”, preuzeto iz Sretenović, Dejan. *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orion art, 2013, str. 156.

⁷⁰⁰ Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

⁷⁰¹ Sretenović, Dejan. *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orion art, 2013, str. 156.

⁷⁰² Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

⁷⁰³ Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006, str. 434.

⁷⁰⁴ Rose, Barbara. *Rauschenberg (An interview with Robert Rauschenberg)*. New York: Vintage Books, 1987, str. 77.

⁷⁰⁵ Ibid.

(Robert Whitman), Lusinde Čajlds (Lucinda Childs...) i inženjera iz Bell Telephone Lab, koji su bili zaduženi da tehnički sprovedu zamisli umetnika. Snimljeni materijal (crno-beli i u boji) kasnije je realizovan u obliku deset filmova (za svakog umetnika) na DVD-u uz intervju umetnika i inženjera. Raušenberg je izjavio u navedenom filmu da je performans „učinjen pre vremena i da je sada kasno” za takvo izvođenje.

Prvi deo performansa *Open score* čini teniski meč koji igraju slikar Frenk Stela (Frank Stella) i profesionalna teniserka Mimi Kenarek (Mimi Kanarek). Teniski reketi su ozvučeni i prilikom svakog udara proizvodi se električni zvuk, dok se istovremeno svakim udarom reketa svetla u dvorani postepeno gase do potpunog mraka. U programu performansa, Raušenberg je istakao da je tenis oblik pokreta i da se kao takav može tumačiti kao forma plesne improvizacije. Teniski meč je takođe i *ready-made* kao već postojeća sportska igra i takmičenje u stvarnosti koju Raušenberg preznachava u ples, oblik umetnosti. U drugom delu performansa, 500 ljudi nalazi se na sceni u potpunom mraku (tišina scene) sa Raušenbergovim uputstvima da izvode određene pokrete (dodirnu ili zagrlje nekoga, otpevaju neku melodiju...). Publika zbog mraka nije u mogućnosti da vidi ljude na sceni i njihov raspored u prostoru, ali zahvaljujući infracrvenim zracima može da prati njihove pokrete posredstvom tri ekrana koji su raspoređeni ispred njih. Igra estetike odsustva i prisustva prezentovana je odsustvom ljudi zbog nedostatka svetla i njihovim pozicioniranjem u „televizijsku” vidljivost ekrana. Za razliku od teniskog meča, u kome je publika samo posmatrač (učestvuje aplauzom i ponekad komentarima), u ovom delu performansa označena je kao glavni akter, čime se performans klasifikuje i kao hepening.

Svetla se postepeno pale na kraju drugog dela performansa, ljudi na sceni su prikazani, uz zahtev da ostanu na svojim mestima na samom kraju. Prilikom drugog izvođenja performansa, Raušenberg je dodao i treći deo, u kome se pojavljuje Simon Forti (Simone Forti) umotana u belu tkaninu. Tišina je mapirana njenom nevidljivošću, dok se obrisi njenog tela samo naziru ispod tkanine. Raušenberg je za vreme performansa prenosio Simonu više puta sa jednog mesta na drugo, dok je ona prisustvo nagovestila pevanjem italijanske folk pesme iz svog detinjstva. Na ovaj način, paralelno komuniciraju dva nivoa sećanja: vremenski – kroz prošlost (Simonino detinjstvo) i sadašnjost (sadašnji performans) – i geografski nivo (sećanja na Italiju putem folk pesme i sadašnji trenutak u Njujorku).

Raušenberg je ovim delom povezoao tišinu, performans, zvuk, sliku i ekran, koji će se razmatrati u narednom poglavlju na primeru filma.

5. TIŠINA U FILMU

Tišina u filmu je generisana kao *punctum* filma, odnosno njegovog audio-vizuelnog sistema reprezentacija i značenja. Prema Rolanu Bartu, ovaj fenomen se na slici javlja kao „mala rupa, mala mrlja, mali rez – a i bacanje kocke”⁷⁰⁶ i istovremeno i „detalj” koji obogaćuje sliku i daje dodatno objašnjenje.⁷⁰⁷ Iako je deo slike, fotografije, *punctum* ima tendenciju širenja i popunjava celu sliku, on je „šok” i svojim prisustvom menja čitanje slike i daje joj jednu višu vrednost. Sa druge strane, *studium*⁷⁰⁸ filma čini sadržaj filma i namere samog reditelja. *Studium* daje informacije, predstave, želje, značenja i za razliku od *punctuma*, uvek je kodiran.⁷⁰⁹

U zvučnom filmu, koji zahvaljujući najsavremenijim tehničkim dostignućima i *dolby* sistemu ozvučenja obiluje najrazličitijim zvučnim detaljima (stvarnim i veštačkim šumovima, efektima, dijalozima i filmskom muzikom), tišina u svom konkretnom obliku (odsustvo zvuka⁷¹⁰) zaista ostavlja utisak malog reza, „rupe” i „uboda” koji dobija na značaju kada se tišina pojavi posle iznenadnog zvuka jakog intenziteta.⁷¹¹ Tišina označava bitan zvučni i dramski efekat u situacijama napetog i neočekivanog sleda događaja, kao što je produžena tišina u filmu *2001: Odiseja u svemiru*, u sceni u kojoj Bouman pokušava da spase Pula (Pool), koji bespomoćno pluta u kosmičkom prostoru.

Punctum može biti bilo koji detalj na slici, bilo koji predmet, lik ili njegov deo. Može zauzimati prvi ili poslednji plan, a njegova značenje se kreće od uboda, reza do bacanja

⁷⁰⁶ Pojam koji je definisao Rolan Bart u Bart, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: Rad, 1993, str. 29

⁷⁰⁷ Prema Mišelu Šionu, zvuk predstavlja dodatnu vrednost filma. Pogledati u Šion, Mišel. *Audiovizija. Zvuk i slika na filmu*. Beograd: Clio, 2007, str. 13.

⁷⁰⁸ *Studium* je „vrlo široko polje nonšalantne želje, širokog interesovanja... prepoznati *studium* znači neizbežno se sresti sa fotografovima namerama, uskladiti se sa njima... *studium* je *to like* reda, a ne *to love*, on pokreće polu-želju, polu-volju.” (Roland Bart u Bart, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: Rad, 1993, str. 11).

⁷⁰⁹ Pojedini teoretičari zameraju Bartu na njegovoj konstataciji da *punctum* nije uvek kodiran, smatrajući da uvek postoji izvestan kulturno-istorijski uticaj, koji je neizbežan.

⁷¹⁰ U radu, tišina će biti posmatrana u svom užem smislu – kao odsustvo zvuka i u širem smislu, koje prevazilazi redukciju zvuka i prelazi u složen sistem značenja i odnosa sa drugim filmskim parametrima.

⁷¹¹ Na primer, u filmu *2001: Odiseja u svemiru* posle Boumanovog (Bowman) psihodeličnog šoka, kada se sasvim iznenadno pojavljuje u francuskoj sobi u drugoj dimenziji ili kada nešto kasnije tišinu prekida oštar zvuk pada čaše, koji još više naglašava simboliku pada.

kočke, odnosno od konkretnog do beskonačnog. Bacanje kočke vezano je za osobu koja je baca, ali je njen krajnji ishod nepredvidljiv i ima veliki broj potencijalosti.

Tišina, kao *punctum*, ima ogroman broj značenja i može se izdvojiti u bilo kom delu filma – na početku, sredini ili kraju. Od njene pozicije i mesta u filmu zavisice i sama njena eksplikacija, kao i tumačenje i pokret radnje filma. Tišina ukazuje i na statičnost, nepokretnost i mir, ali i na kretanje, usmerenje i pravac radnje.

5.1. OBLICI TIŠINE U FILMU

Prema mom mišljenju, izdvaja se više oblika tišine u zavisnosti od medijuma (zvuka, slike), ali i dramske radnje i složenih odnosa filmskih likova:

1. **Potpuna tišina, nulti stepen zvuka.** Tišinu nultog stepena je veoma teško izvesti na filmu, jer posle zvučnih frekvenci, iznenadna tišina, koja se ne uklopi u sam tok filma, može delovati kao tehnička greška. Sa druge strane, poznato je Bresonovo (Robert Bresson) zapažanje o paradoksu da je upravo zvučni film istakao tišinu, jer je postojanje šumova, glasova i muzike u filmu, a potom njihovo zaustavljanje, stvorilo mesto za prisustvo tišine. Na prvom mestu, izuzetno je značajna ispravna tehnička i dramska interpolacija i priprema tišine u kontekstu filma, gde je jedan vid pripreme postavka veoma glasne scene pre scene sa tišinom kao oblik kontrasta. U takvom kontekstu, uočava se da tišina ne poseduje kvalitet „neutralnosti” i negacije, već se nalazi u „kontrastnom” i dijalektičnom odnosu sa zvukom. Tišina se nikada ne prezentuje izolovano, već uvek u odnosu na neki drugi znak u filmu u određenom kontekstu. Slika bez tona i dalje artikuliše sliku, mada izmenjenu, jer je zvuk menja i čini da vidimo neke stvari na slici koje ne bismo zapazili u datom trenutku. Tišina bez slike gubi svoj prvobitni smisao, dok je potpunu tišinu moguće tehničkim sredstvima proizvesti u filmu, iako ona u prirodi ne postoji.⁷¹² Doslovna tišina u smislu praznog zvučnog kanala javlja se u nemom filmu, ali je prevaziđena muzičkom pratnjom koja se izvodila sve vreme projekcije filma ili ređe puštala sa gramofonskih ploča. Kao što Vigotski definiše misao kao govor kome je oduzet zvuk,⁷¹³ tako i tišina nije samo odsustvo zvuka i

⁷¹² Ovu konstataciju je dokazao Kejdž u gluvoj sobi univerziteta Harvard.

⁷¹³ Misao je „govor manje zvuk,” u Vigotski, Lav. *Mišljenje i govor*. Beograd: Nolit, 1977, str. 392.

ambijentalni zvuk, već oblik „govora”, znaka koji referiše i na *odsutnost* i *potencijalnost*.⁷¹⁴ Samim tim, „tišina je vrsta *situacije*, koja se može predočiti kao 'označitelj'. Pri tome, označitelj ne upućuje na nešto izvan znaka, ali nije ni autoreferencijalan, već je potencijalan: upućen je bilo kom drugom znaku.”⁷¹⁵ Paradoksalnost tišine daje mogućnost formiranja beskonačnog označitelja, gde tišina kreira bilo koju situaciju, kadar, efekat, emociju na filmu, pri čemu se uvek percipira u odnosu na sam film, umetničko delo uopšte i određen društveni i kulturno-istorijski diskurs.

2. **Tišina slike** predstavlja odsustvo slike kada je ona oblik plohe i funkcioniše kao samo crno platno. Ova forma tišine egzistira na početku ili kraju filma kao oblik *ready-made*-a, a može se uz odsustvo tona u jako kratkoj formi manifestovati u toku filma kao u Kjubrikovom ostvarenju *2001: Odiseja u svemiru* ili u dužem obliku (što je veoma retko) u delu *Intermission* u navedenom filmu. U tom slučaju, ona ima ulogu odvajanja manjih celina filma (poput jedne vrste muzičke pauze), u kojima film „diše”, kao u cikličnim muzičkim kompozicijama između stavova. Tišina slike je koncentrisana u filmu *Veličanstvena tišina* (*Die grosse Stille*, 2005) Filipa Greninga (Philip Gröning) u vreme noćne liturgije, kada ističe monašku posvećenost tišini i samoći.

3. **Ambijentalna tišina.** Svaki ambijent ima svoju specifičnu tišinu, koja se snima, a kasnije koristi za različita povezivanja sa slikom. Podvrsta ove tišine je i tišina uočena u *super kadru*,⁷¹⁶ koji čine raznoliki ambijentalni zvuci, zvuci životinja u daljini, gradska buka, zvuk časovnika u susednoj sobi... Ponekad, kada se izoluju svi ostali šumovi u filmu (zvuci saobraćaja, govor...), u mogućnosti smo da čujemo neke druge šumove, koje inače ne bismo čuli, jer su tihi i primenjuju se kao sinonim za tišinu u filmu. Ozvučenost izolovanih zvukova, npr. koraka bez ostalih šumova u pustoj ulici povećava utisak praznine i tišine prostora. Film *Veličanstvena tišina* snimljen je bez muzike, tako da zvuk koji se pojavljuje jeste zvuk ambijenta: koraci monaha, zvuk njihovog svakodnevnog rada dok seku drva, peru sudove, prenose hranu...

4. **Tišina prostora** je tišina svedena u kontekstu redukcije prostora na jednu boju. U filmu *2001: Odiseja u svemiru* unutrašnjost svemirskog broda uređena je u beloj boji, kao i francuska soba u kojoj se Bouman našao posle prolaska kroz Zvezdanu kapiju. Belo i bela platna se u savremenom slikarstvu tumače u okviru estetike i poetike tišine, jer se na njima zapažaju svetlost i senke prostora, kao što se u tihom prostoru čuju svi njegovi zvuci.

⁷¹⁴ Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.

⁷¹⁵ Ibid, str. 435

⁷¹⁶ Šionov pojam. Pogledati u Šion, Mišel. *Audiovizija. Zvuk i slika na filmu*. Beograd: Clio, 2007, str. 132

5. **Tišina** je aktualizovana i u samom ponašanju likova u filmu:

a) **tišina kao odsustvo govora i komunikacije** između ljudi, uz mapiranje složenih društvenih relacija i značenja u situaciji kada dva ili više subjekta ne razgovaraju međusobno. Tišina kao oblik odsustva upućuje i na lik koji ne želi ili nije u mogućnosti da govori (lik Ade u filmu *Klavir* konstituiše muziku i klavir kao sredstva izražavanja i način komunikacije). U filmu *Veličanstvena tišina*, odsustvo govora je spojeno sa diskursom i kodeksima religije.

b) **tišina kao oblik odsustva i skrivanja** određenog ponašanja u smislu postizanja posebnih ciljeva. Glavna junakinja filma *Pritajeni tigar, skriveni zmaj* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, reditelj Ang Lee (Ang Lee), 2000) u tajnosti godinama proučava napredne nivoe borilačkih veština. Odlučuje da napusti tradicionalnu ulogu žene domaćice u ugovorenom braku (estetika tišine Suzan Zontag) i posveti se slobodnom životu ratnika. Tišina je psihološki znak unutrašnje borbe glavne junakinje sa tradicionalnim društvenim kodovima i paralelnim skrivanjem sopstvene prirode (tišina) kako bi na kraju filma ipak pobedila unutrašnja spoznaja. Prema Delezu, „delovanje je samo po sebi jedan duel snaga i jedna serija duela: duel sa sredinom, sa drugima i sa sobom. Konačno, nova situacija koja proizilazi iz delovanja obrazuje jedan par sa polaznom situacijom.”⁷¹⁷ Situacija u kojoj se glavna junakinja odlučuje za put ratnika formira odnos i par suprotnosti sa prvobitnom situacijom, kada je tišina bila oblik skrivanja, nevidljivosti i prihvatanja tradicionalnih obrazaca.

c) **tišina kao dualnost lika superheroja**, čiji je svakodnevni identitet nepoznat i nevidljiv javnosti, figurirajući u tišini maske koju nose kao sastavni deo odeće. Superheroji poseduju posebne moći kojima pomažu drugim ljudima u stalnoj borbi dobra i zla, dok su u svakodnevnom životu njihovi identiteti skriveni iza likova običnih zaposlenih ljudi, koje niko ne povezuje sa odlikama super junaka (Supermen, Spajdermen, Betmen).

d) **tišina kao zamišljeni prijatelj (imaginery friend) ili zamišljeni svet**. Zamišljeni prijatelji vidljivi su samo glavnim junacima kojima se pojavljuju najčešće u nekoj nevolji i teškom životnom trenutku (*Drop Dead Fred, (Ne tupi Frede)*, reditelj Ate de Jong, 1991) u cilju pomaganja i prevazilaženja prepreka. Zamišljeni svet *Neverwas* iz istoimenog filma, primetan je i razumljiv jedino Danijelu, pacijentu iz psihijatrijske bolnice. Na samom kraju filma, znak odsustva transformiše se u znak prisustva, kada

⁷¹⁷ Delez, Žil. *Pokretne slike*. S remski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, str. 169

glavni junak filma, Zakari, zaključuje da sve što je rekao njegov pacijent, zaista postoji u realnom svetu.

e) **estetika tišine u kontekstu teorije Suzan Zontag** odnosi se na estetički koncept kada lik u filmu zanemaruje bavljenje određenim poslom i prelazi u druge oblasti rada i stvaranja. U filmu *Veličanstvene tišina*, monasi su napustili svoj prethodni život i sve što su imali i posvetili se služenju Bogu.

Za razliku od transparentnosti tišine u muzici i tišine u slici (u pogledu monohromije i redukcije), tišina u filmu kvalifikuje se kao najsloženija tišina i kao takva može se ispitivati kao oblik sinkretizma i sinteze tišine u muzici i tišine u slici, uz izdvajanje složenih mreža odnosa dramskih likova i njihovih psiholoških profila. Tišina muzike na filmu raspoznaje se u navedenoj nultoj iznenadnoj tišini (kao psihološkom i dramskom efektu) i ambijentalnoj tišini, kao konstituciji estetike i poetike tišine Džona Kejdža. U sagledavanju filma kao „zvučne predstave”,⁷¹⁸ Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari i Mark Verne razlikuju dva interferenta: 1) „ekonomsko-tehničke činioce i njihov razvoj”⁷¹⁹ i 2) „estetske i ideološke činioce”.⁷²⁰ U prvu grupu spada tehnički razvoj i napredak filmske tehnike (od teške aparature do otkrića magnetne trake, tihih kamera i mobilne opreme) i tehnike snimanja koja u savremenom filmu obuhvata širok spektar različitih mogućnosti (od sinhronog zvuka nastalog u samom procesu snimanja filma – direktnog zvuka do kompleksnog postsinhronog rada sa zvukom, kada se mogu interpolirati raznovrsni zvučni efekti, šumovi...). U pogledu primene tišine u filmu, postsinhronizacijom je moguće zameniti ambijentalne zvuke (kao oblik tišine) efektivnijim oblicima zvuka i dodati mnogobrojne šumove, ali i primeniti potpuno prazan zvučni kanal. U drugom interferentu, navedeni autori zapažaju dve struje: u prvoj, sineasti su identifikovali zvuk kao „instrument degeneracije filma”,⁷²¹ dok je druga struja poimala zvuk kao elemenat kome je uloga bila da „pojača i poveća efekte realnog i da zvuk treba shvatiti, jednostavno, kao pomoćno sredstvo u postizanju veće scenske analogije dobijene vizuelnim elementima.”⁷²² U zvučnom filmu, tišina stiče sve veći značaj (istovremeno postoje filmovi u kojima muzika nije inkorporirana, osim ambijentalnog zvuka), dok je kao i zvuk, oblik sredstva koji akcentuje određene situacije dramske radnje u filmu i učestvuje u psihološkom ispoljavanju likova i njihovog ponašanja. Krajnji i najprogresivniji stadijum razvoja zvuka naznačen je izvođenjem zvuka kao „samostalnog

⁷¹⁸ Omon, Žak, Bergala, Alen, Mišel Mari, Verne, Mark. *Estetika filma*. Beograd: Clio, 2006, str. 38.

⁷¹⁹ Ibid.

⁷²⁰ Ibid, str. 42.

⁷²¹ Ibid.

⁷²² Ibid.

elementa filmskog izražavanja”,⁷²³ što se može očitati u radu Mišela Fanoa u filmovima Alena Rob-Grijea (Alain Robbe-Grillet). U filmu *Čovek koji laže* (*L' Homme qui ment*, reditelj Alen Rob-Grije, 1968) realizovani su različiti ambijentalni zvuci („pljuskanje vode, šmirglanje drveta, bat koraka...”)⁷²⁴ koji svoja značenja uspostavljaju tek kasnije u filmu.

Tišina u filmu takođe sjedinjuje na vizuelnom planu tišinu slike i tišinu prostora (scenografije), gde se ispoljavaju sličnosti praznog crnog ekrana i potpuno belog ekrana sa belim i crnim platnima u slikarstvu. Monohromija ekrana i slikarskih platana kontekstualizuje prazninu kroz mnogostruke nivoe značenja: crni ekran se javlja na početku i kraju filmske projekcije upućujući na prazan ekran i *ready-made*, dok je njegova pojava u toku filma oblik izražajnog sredstva koje potencira određena dramska dešavanja. U filmu *2001: Odiseja u svemiru*, crni ekran je znak promene i transformacije računara, dok je bela tišina prostora u završnom segmentu filma uspostavila simbol natčoveka, idealnog čoveka u budućnosti. Crni ekran u filmu *Veličanstvena tišina* potcrtava mistiku religioznog obreda, dok potpuno beli ekran (scena snežnog pejzaža) istražuje odrednice beskonačnosti i bezvremenosti života posvećenog religiji.

Žak Omon argumentuje sintezu dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog prostora na filmskom platnu: „Film je likovna umetnost, koja prednost daje trodimenzionalnom prostoru ali istovremeno pokazuje i *izrazito* interesovanje za njegov dvodimenzionalni označitelj.”⁷²⁵ Dvodimenzionalni aspekti, koji se vezuju za „plošan i uokviren prostor filmske slike”,⁷²⁶ nalaze se u saglasnosti i uzročno-posledičnoj vezi sa slikarstvom, iz koga se preuzimaju i primenjuju saznanja i zaključci. Iz tog razloga, Omon razlučuje *slikarski prostor* u filmu kao domen kome je slikarstvo inspiracija, što je diferencirano i u pokretu, oblicima i osvetljenju (prema Romeru).⁷²⁷ *Arhitektonski prostor* u filmu je „‘profilmski’ prostor (u smislu filmologije = organizovan za snimanje), samo ako je već sam po sebi estetski uspostavljen i osmišljen.”⁷²⁸ Omon objašnjava *arhitektonski prostor* „potporom apstraktnih odnosa” koji čine „odnos *granice* (horizontala – unutra/spolja), odnos *podijuma* (vertikala – gore/dole) i odnos *nagiba* (nagnuto)”.⁷²⁹ Arhitektonika belog prostora na kraju filma *2001: Odiseja u svemiru* može se dovesti u vezu sa tišinom i teorijom Kazimira Maljeviča, koja se oslanja na buduće suprematističke koncepte beskonačnosti, Apsoluta i čistog delovanja. *Filmski prostor*

⁷²³ Ibid.

⁷²⁴ Ibid.

⁷²⁵ Omon, Žak. *Teorije sineasta*. Beograd: Clio, 2006, str. 59.

⁷²⁶ Ibid.

⁷²⁷ Ibid, str. 61

⁷²⁸ Ibid, str. 62

⁷²⁹ Ibid.

je „prostor režije, prostornih odnosa između stvari i bića, to jest prostor koji je u potpunosti organizovan u tri dimenzije.”⁷³⁰ Nevena Daković tumači filmski prostor kao „konstitutivni element filma”⁷³¹ i prostor koji se „opaža posredstvom pokreta i kretanja ili je *a posteriori* konstruisan pomoću psiholoških i perceptivnih procesa”.⁷³² U kontekstu filmskog pokreta, tišina se realizuje primenom sporog pokreta, efekata *flash back*, ali i ubrzanog pokreta.

5.2. Teorijski aspekti tišine u filmu

Zvuk je sastavni deo naše svakodnevnice, dok je potpuna tišina veoma retko prisutna. Tišina u filmu se razmatra kao veoma značajno izražajno sredstvo, a tehnički se odnosi na potpuno ili delimično prazan zvučni kanal. Veoma je osetljiva njena upotreba u filmu, jer se u slučaju neopravdanog korišćenja može poremetiti kontinuitet toka radnje i recipirati kao tehnička greška.

Ivo Blaha u svom tekstu „Filmska tišina”,⁷³³ izlaže da je za razliku od tišine u pozorištu, u filmskoj tišini bitno *posredovanje* audio-tehničke opreme uz uspostavljanje *akustičnog aspekta* i *aspekta dramaturgije zvuka*. Za analiziranje akustičnog aspekta, važno je primeniti činjenicu da „apsolutna tišina ne postoji”⁷³⁴ jer i najslabije zvuke „korisnog audio sloja”⁷³⁵ u toku prikazivanja filma može poklopiti buka sredine i uređaja. U zavisnosti od percepcije posmatrača, akustičnosti i veličine sale, reprodukovani zvuk filma nikada nije iste jačine. Zbog svih ovih karakteristika, tišina se generiše uvek kao „relativan” pojam. U kontekstu *aspekta dramaturgije zvuka*, Blaha navodi da je bitno istaći funkcionalnost tišine i njenu primenljivost, tako da spominje više vrsta tišine:

1. „realna tišina ili tišina kao oblik namernog kontrapunkta”⁷³⁶

⁷³⁰ Ibid.

⁷³¹ Daković, Nevena. „Pojmovnik teorije filma II” u Omon, Žak. *Teorije sineasta*. Beograd: Clio, 2006, str. 198

⁷³² Ibid.

⁷³³ Blaha, Ivo. „Filmska tišina” u Blaha, Ivo. *Osnove dramaturgije zvuka u filmskom i televizijskom delu*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 1993, str. 67–70

⁷³⁴ Ivo Blaha u Ibid, str. 67. Kejdž je došao do istog zaključka na Harvardu.

⁷³⁵ Ibid.

⁷³⁶ Ibid.

2. „*dramska funkcionalna tišina i nedramska uloga tišine*“⁷³⁷
3. „*akustički pripremljena i dramski pripremljena tišina*“⁷³⁸
4. „*prosta i stilizovana tišina*“⁷³⁹

Realna tišina razaznaje se u samoj realnoj sredini, koja je tiha, dok se *tišina kao oblik namernog kontrapunkta* raspoznaje u odnosu sa slikom kao oblik opozicije i diferencira kulminaciju⁷⁴⁰ ili unutrašnji svet neke osobe. Proizvedeni efekat još više je istaknut uproščavanjem slike. *Dramska funkcionalna tišina* primećuje se u dokumentarnom i dramskom umetničkom delu, dok je nedramska uloga tišine emancipovana u obrazovnim naučnim i školskim programima. Upotreba tišine u ovakvim delima je sasvim logična, jer je osnovni cilj da se prikaže neka informacija i činjenica. Šumovi ambijenta nisu potrebni, tako da tišina ovde dostiže maksimum uz prisustvo zvučnih efekata zbog razumevanja i preglednosti sadržaja.

Tišina u filmu se uvek određuje u odnosu na dramsku radnju, konkretnu situaciju, sadržaj scene, kao i na njeno zvučno okruženje. Da bi se dobio specifičan efekat, bitno je utvrditi njen tačan vremenski trenutak i trajanje. Tako se kratak period tišine u filmu ne doživljava kao tišina, već kao prirodna pauza ili interpunkcija u zvučnom toku. U odnosu na vizuelni kontekst, tišinom se može označiti i napetost, ali u slučaju njenog preteranog trajanja, napetost nestaje. Kako ne bi ostavila utisak tehničke greške, neophodno je tišinu dobro *akustički pripremiti*. Veoma je bitan početak tišine, jer posle dužeg trajanja zvuka jakog intenziteta, iznenadna tišina može zvučati neprirodno i nevešto kada se umesto željene kulminacije, radnja seče i umanjuje očekivani efekat. Ako nije moguće postepeno smanjiti zvuk i povezati ga sa tišinom, koriste se veštački postupci za usklađivanje zvučnog toka. Dramska pripremljenost tišine na vrhuncu se dobija „prethodno usklađenom gradacijom slike ili zvuka.“⁷⁴¹

Zbog konstatacije da ne postoji apsolutna tišina, Blaha izjavljuje da je važno izazvati „osećaj tišine“,⁷⁴² što se upravo rešava zvučnim izražajnim sredstvima. Osećaj tišine može biti sugestivno pojačan određenim zvučnim detaljima, kao kapljanjem vode, zvukom sata u

⁷³⁷ Ibid, str. 68

⁷³⁸ Ibid, str. 69

⁷³⁹ Ibid, str. 70

⁷⁴⁰ I kao oblik apsurdna u sledećim situacijama: „kola koja se survavaju, pad tela ubijenog čoveka, eksplozija u tišini.“ (Ibid, str. 68).

⁷⁴¹ Ivo Blaha u Ibid, str. 69

⁷⁴² Ibid.

sobi, usamljenim koracima u pustoj ulici, koji podstiču napetost. *Stilizovana tišina* se razabira retkom upotrebom šuma ambijenta, koji može biti muzika (koja se povremeno čuje) ili govor, kao tihi isprekidani šapat. Tišina je koncipirana i kao dominantno izražajno sredstvo prilikom konstantnog insistiranja na retkoj upotrebi zvuka. Blaha definiše tišinu kao „relativnu prazninu zvučnog toka”⁷⁴³ u okviru dva nivoa: minimalnog i maksimalnog, pri čemu konstatuje tišinu kao „formu” zvuka, a ne njenu negaciju.⁷⁴⁴

Prema Noelu Biršu, ambijentalna tišina je jedno od „načela tonskog snimanja, koje autor naknadno obogaćuje tako što do najveće moguće mere pojednostavljuje poimanje prostora *off*.”⁷⁴⁵ U svakodnevnom životu, moguće je zanemariti šumove iz okruženja (motor, radio, zvuk vetra...) i nesmetano slušati sagovornika. Međutim, mikrofoni, koji snimaju razgovor u tim istim uslovima, „može da oživi čitav kaos.”⁷⁴⁶ Zbog toga, neophodno je veoma pažljivo izdiferencirati šumove, koji čine ambijentalnu tišinu, kako bi bilo moguće pratiti dramsku radnju.

Danas, pojedini filmski stvaraoci slobodnije pristupaju obradi šumova, tako što im pripisuju ulogu koju inače muzika ima u filmu. Mišel Fano ((Michel Fano) kompozitor, koji je potom postao reditelj i tonski režiser) zagovara „sonoplastiju”, odnosno usklađivanje „korišćenja celokupnog zvučnog zapisa, kako u stadijumu montaže, tako i u stadijumu snimanja, i to u onoj meri u kojoj zvučne strukture mogu da uvedu u igru i neke sastavne delove slike.”⁷⁴⁷ Najsmelijim radovima Mišela Fana, vezanim za organizovanje šumova *off*, sudeluju u filmovima Alena Rob-Grijea u kojima se uzima jedan element slike (npr. garaža ili pristanište) kome se dodeljuju muzički organizovani šumovi *off*.

Pojedini mladi filmski stvaraoci, posebno brazilski autori,⁷⁴⁸ koriste organizovane šumove i klasičnu muziku⁷⁴⁹ umesto muzičke pratnje u filmu. Ovakav postupak oblikuje se kao odgovor preteranoj upotrebi muzike u govornom filmu, na samom početku njegovog razvoja, kada je postojao izvestan „strah” od tišine, tako da se muzika upotrebljavala i kao zamena za određene šumove.⁷⁵⁰ Savremeni filmski stvaraoci su svesni značaja tišine, koja je i sastavni deo muzike, dok u slučaju Kejdžovog stvaralaštva može činiti i celokupno delo. Na filmu je moguće osetiti i diferenciranje vrsta tišine: u otvorenom prostoru u prirodi, izvan

⁷⁴³ Ibid, str. 70.

⁷⁴⁴ Ibid.

⁷⁴⁵ Birš, Noel. *Praksa filma*. Institut za film: Beograd. 1972, str. 76.

⁷⁴⁶ Ibid.

⁷⁴⁷ Ibid, 78

⁷⁴⁸ Npr. kod Pereire dos Santosa (Pereira dos Santos).

⁷⁴⁹ Dela Verdija, Betovena...

⁷⁵⁰ Kao u Barnetovom (Boris Barnet) filmu *Ukrajina (Outskirts, 1933)*.

grada, u studiju...

Paradoksalno, zvučni film je upravo doneo mogućnost tišine. U nemom filmu, pijanista je obično delovao kao pratnja filma, da bi zvučni film sa svim svojim tehničkim mogućnostima u pogledu zvuka proizveo tišinu u rasponu od poništenja zvučnog zapisa do tišine ambijenta. Na samom početku razvitka nemog filma, za pojedine veće prostore u kojima su se prikazivali filmovi, kao oblik muzičke pratnje angažovani su i kamerni sastavi, a nekad i orkestar. Postepeno su se počele štampati i knjige sa filmskom muzikom za različita raspoloženja⁷⁵¹ i istovremeno su u prateći repertoar filma uključene neke standardne kompozicije i klasična dela. Dešavalo se da pijanista, koji je angažovan kao učesnik u projekciji, nije mogao prethodno da vidi film, što je zahtevalo veliki napor u pogledu improvizacije, usklađivanja poznatih melodija i snalaženja u datim dramskim situacijama. U takvim slučajevima, nastajale su i greške, odnosno muzika koja se čula nije odgovarala toku filmske radnje. U nemom filmu, zbog nepostojanja zvuka, zamišljeno je da pijanista, orguljaš ili orkestar koji prati film ispuni celokupno trajanje filma muzikom. Nasuprot tome, u zvučnom filmu, mladi stvaraoci sve više manevrišu tišinom kao izuzetno bitnim izražajnim sredstvom za artikulaciju multilateralnih efekata.

Edvard Branigan u tekstu „Zvuk i epistemologija u filmu”⁷⁵² strukturise odnos zvuka i svetlosti, navodeći njihove glavne razlike: „Boja se izgleda poseduje, ali zvuk se proizvodi.”⁷⁵³ Boju, kao osobinu nekog predmeta, doživljavamo kao konstitutivni element samog predmeta, dok zvuk potiče iz određenog izvora, on je „prolazan i zavistan, pojava koja se isključuje i uključuje”.⁷⁵⁴ Prema Braniganu, ljudi rasuđuju da šumovi iz okruženja i tišina ne poseduju zvuk i iz tog razloga vide predmete kao „fundamentalno tihe”⁷⁵⁵, osim u slučaju njihovog pokretanja ili dodirivanja njihove površine.

Kristijan Mez u svojim promišljanjima lingvistike zvuka zaključuje da zvuk poseduje karakteristike *prideva*, dok se slika konstituiše kao *imenica*. Mez tvrdi da „percepcija potiče od imeničke funkcije verbalnog jezika,”⁷⁵⁶ tako da je dovoljno da vidimo predmet da bismo ga identifikovali, dok su svi ostali podaci, uključujući i zvuk, dodatne odrednice i imaju funkciju prideva. Sa druge strane, kada čujemo neki zvuk, ne možemo da obavimo potpunu

⁷⁵¹ „Ljubav, mržnja, pomama, komedija, jurnjava, zlokobna, furioso, crtani film, neobična, agitato, tužna, srećna, tajanstvena...” (Limbačević, Džejms L. „Kako je sve počelo”. *Sineast, film i muzika*. Filmski časopis 49/50. Sarajevo: Kino savez Bosne i Hercegovine, 1980/1981, str. 12)

⁷⁵² Branigan, Edvard. „Zvuk i epistemologija u filmu”. *Filmske sveske, časopis za teoriju i estetiku pokretnih slika*. Beograd: Institut za film, 1999, str. 53-77

⁷⁵³ Ibid, str. 53

⁷⁵⁴ Ibid.

⁷⁵⁵ Ibid.

⁷⁵⁶ Kristijan Mez; citirano u Ibid, str. 54

identifikaciju na osnovu njega, jer se odmah nameće pitanje od koga potiče taj zvuk. Informacija, koja se dobija vizuelnim putem, za čoveka ima daleko veći značaj od one koju dobije zvukom. Međutim, u filmu, kada recipiramo neki zvuk, npr. govor lika iz susedne sobe, mi već imamo akuzmatskim procesom podatak da je taj lik u blizini i ne moramo da ga vidimo da bismo došli do tog zaključka. Žak Omon razmatra film kao sintezu vidljivog aspekta i nevidljivog, koji posmatram kao oblik tišine. „Film se u jednom slučaju odnosi na vidljivo, sledi slikarstvo i sa njim reprezentativna rešenja; u drugom slučaju upućuje na nevidljivo, u nadi sa će uspeti da iskaže, slikom ili uprkos njoj, ono što prelazi izvan granica vidljivog sveta.”⁷⁵⁷ U ovom smeru, tišina se nameće i kao specijalni efekat (koji su sastavni deo *science fiction* filmova) i situacija koje nisu izvodljive i ne postoje u realnom svetu. Na ovaj način, sagledava se slika budućeg grada u filmu *Peti element* (*The Fifth element*) reditelja Lika Besona (Luc Besson) iz 1997. godine, takođe i prikaz budućeg društva u ostvarenju *Aeon Flux* rediteljke Karin Kusame (Karyn Kusama) iz 2005. godine, ali i demonstracija sposobnosti i transformacije mutanata u filmu *X-men: Poslednje uporište* (*X-Men: The last stand*), reditelja Breta Ratnera (Brett Ratner) iz 2006. godine.

⁷⁵⁷ Omon, Žak. *Teorije sineasta*. Beograd: Clio, 2006, str. 69

5.3. ZVUK U NEMOM FILMU

Zvuk u nemom filmu u pogledu pojedinih detalja zapaža se kao zagonetka i o njemu se može govoriti u hipotetičkom kontekstu. Imajući u vidu da je veliki deo muzike za nemi film, naročito na početku razvoja, bio improvizovan u trenutku filmske projekcije, ne postoje zapisi na osnovu kojih bismo doneli eksplicitne zaključke o karakteristikama te muzike. Sa druge strane, veliki broj postojećeg štampanog materijala koji je upotrebljen u nemom filmu vremenom je izgubljen. Sačuvane partiture govore o samom karakteru muzike, stilu, harmonskim i formalnim odrednicama, ali zbog nedostataka zvučnog zapisa, ne zna se precizno na koji način je bila izvođena, u kom delu filma, kako je bila sinhronizovana sa filmom...

Kritičari korene filmske muzike pronalaze u pozorišnoj i scenskoj muzici 19. veka (vodvilju, operi, melodrami), jer se mogu povući paralele i pronaći zajedničke osobine u partiturama pozorišne i filmske muzike. Pored toga, muzičari koji su bili angažovani za potrebe filma, prethodno su pripadali svetu scenske muzike.

Većina kritičara, reditelja, producenata, dirigenata, muzičara naglašava da nemi film nikada nije bio nem, jer je uvek imao muzičku pratnju (pijanistu, orguljaša, kamerni ansambl, orkestar), dok su izuzetno retki slučajevi kada je film puštan bez muzike. Muzičku pratnju na klaviru imala je i prva projekcija nemog filma, prikazanog 28. decembra 1895. godine u Parizu. Na značaj upotrebe muzike u nemom filmu upućuju i arhitektonski planovi holova (namenjenih projekciji filmova) u kojima je uključen i prostor za klavir (kao podrazumevani element filmske predstave).

Termin „nemi film” nije korišćen u eri kada je nastao,⁷⁵⁸ već posle 1926. godine sa pojavom sinhronizovanog zvučnog filma. Pre zvučnog filma, nemi film je u štampanim materijalima nazivan „tiha drama”⁷⁵⁹ kako bi se u mapirao odnos razlike između filma i

⁷⁵⁸ Samo u retkim slučajevima termin „nemi film” je korišćen pre 1926. godine, prema Rejmondu Fildingu. Fielding, Raymond. „The Technological Antecedents of the Coming of Sound: An Introduction”. Evan W. Cameron (ed.) *Sound and the Cinema*, Pleasantville, N.Y: Redgrave Publishing Company, 1980, p. 5

⁷⁵⁹ Altman Rick. „The Silence of the Silents”. *Musical Quarterly* Vol 80, No. 4 Winter 1996, p. 716

pozorišta u to vreme. Kasnije, sa pojavom zvučnog filma, primat je dobio termin *nemi film* zbog označavanja razlike u odnosu na zvučni film.

Najveći broj kritičara podrazumeva da je uloga muzike u nemom filmu bila, između ostalog, i da pokrije ometajući zvuk koji je proizvodio filmski projektor. „Od samog početka nemog filma, trebalo je neprijatan prostor tišine pokriti muzičkom pratnjom, delimično da bi se skrenula pažnja slušaoca od neprijatnog mehaničkog šuma kinoprojektora.”⁷⁶⁰ Sa druge strane, Zigfrid Krakauer⁷⁶¹ (Siegfried Kracauer) ne slaže se sa pomenutom pretpostavkom, pozivajući se na činjenicu da je filmski projektor samo u početku bio pozicioniran u prostoru u kome je bila publika, a potom je premešten.

Noel Birš opaža da je „osnovna dijalektika umetnosti filma – ona, bar u empirijskom pogledu, podrazumeva i sve ostalo – dijalektika koja zvuk i sliku sučeljava i povezuje.”⁷⁶² Kritičari tvrde da je još na samom početku bilo neophodno i „prirodno” dodeliti zvuk slici i odrediti muzičku pratnju. „Od najdavnijih vremena”, prema Biršu, „od onih prvih... projekcija u suterenu pariske kafane, publika i filmski stvaraoci osećali su potrebu da zvučnom (muzičkom pratnjom) obogate sliku, čija se *nemost* činila nepodnošljivom”.⁷⁶³ Robert Breson je isticao značaj i „moć evokacije zvuka” u okviru „dihotomije zvuka i slike.”⁷⁶⁴

Moć zvuka prepoznali su stvaraoci ranog filma, tako da je zvuk bio izložen u različitim formama:

1. Muzička pratnja uživo (koju je izvodio pijanista, orguljaš, kamerni sastavi, orkestar). Manja mesta, u svojim filmskim salama, angažovala su pijanistu⁷⁶⁵, dok su veliki prostori za filmske projekcije promovisali simfonijske orkestre. Klavir je bio konstitutivni deo prve istorijske projekcije u Parizu, dok je harmonijum pridružen prvom filmskom prikazivanju u Britaniji.

2. Pored žive muzike koju su izvodili raznovrsni instrumenti, zvuk nemih filmova pretpostavljao je i muziku sa gramofonskih ploča. Ovom tehnikom, koja aktivira sinhronizovanu gramofonsku ploču i fonograf, snimljen je 1900. godine film *Mali Til i njegove velike čizme* (*Little Til and his Big Boots*) rediteljke Alis Gaj-Blaše (Alice Guy-Blache). Nekoliko stotina filmova tokom prve decenije 20. veka

⁷⁶⁰ Manvel, Rodžer i Hantli, Džon. *Tehnika filmske muzike*. Beograd: FDU, 1984, str. 8

⁷⁶¹ Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960, p. 133

⁷⁶² Birš Noel. *Praksa filma: ogled*. Beograd: Institut za film, 1972

⁷⁶³ Ibid, str. 72

⁷⁶⁴ Robert Breson; citirano u Ibid, str. 73.

⁷⁶⁵ Limbalter je smatrao da je pijanista (koji je pratio neme filmove) preteča aranžera i kompozitora filmske muzike zbog uloge koja mu je pripisana. (pogledati u Limbacher, James L. „Kako je sve počelo”. *Sineast. Film i muzika*. Filmski časopis 49/50. Sarajevo: Kino savez Bosne i Hercegovine, 1980/1981, str. 11.

upotpunjeno je zvukom sa gramofonskih ploča kada su za potrebe ovih filmova inkorporirani različiti uređaji: hronofon (prvi put prikazan 1904. godine na hipodromu u Londonu), vivafon,⁷⁶⁶ kamerafon, sinefon i dr.

3. Kompleksni zvučni efekti u zavisnosti od toka dramske radnje, koji su konkretizovali dodatnu dimenziju slike i upotpunjavali sveukupnu atmosferu.

4. Raznovrsni glasovi:

- a) glasovi iza scene sinhronizovani sa dramskom radnjom
- b) glas pripovedača, koji je davao dodatna objašnjenja za razumevanje samog filma.

Veoma retko se dešavalo da u filmu budu okupljene sve nabrojane forme zvuka. Muzika je egzistirala i u pauzama, ali i tokom samog snimanja filma, jer se moglo uočiti da je za vreme snimanja filma muzika inspirisala glumce i sve umetnike koji rade na filmu i tako poboljšavala celokupan kvalitet filma.

Rik Altman konstatuje prisustvo tišine u nemom filmu u vremenu do 1910. godine, pozivajući se na članke objavljene u to vreme. U periodu do 1910. godine, nije bila praksa da se muzika javlja u kontinuitetu tokom projekcije nemog filma. Posle 1910. godine u manjim mestima tišina je i dalje bila interpolirana u filmovima, dok je u većim pozorištima primenjena kao dramsko sredstvo za simulaciju određenog efekta.⁷⁶⁷ Smatram da se u to vreme osećala potreba za primenom muzike na filmu, ali je na neki način muzika bila doživljena odvojeno od filma – da označi početak, završnicu prelaze, pauze, ali ne kao integralni deo filma i kao oblik koji naglašava kulminaciju, prekretnice i različite detalje radnje u filmu. Svakako, za upotrebu muzike u filmu koja bi pritom bila odgovarajuća i imala određeni smisao, neophodno je dobro proučiti sam film, njegovu dramaturgiju i pažljivo isplanirati upotrebu muzike.

Iz štampe iz 1909. godine⁷⁶⁸ zaključuje se da u to vreme pijanista nije svirao sve vreme tokom filmske projekcije, niti je publika imala takva očekivanja. Isti metod bio je evidentan i u izvođenju orkestra, koji je u ranijim filmovima svirao samo na pojedinim mestima, prema odluci dirigenta. Sa druge strane, postojala je tendencija koju je zastupao Klajd Martin (Clyde Martin) (između 1910 i 1912. godine) ističući da muzika treba da bude prisutna tokom celog filma. Pored toga, bilo je primera da prva projekcija prođe bez

⁷⁶⁶ Hepvortova kompanija (Hepworth) uspešno ga postavlja u filmsku produkciju 1907. godine.

⁷⁶⁷ Dešavalo se da pojedina pozorišta puštaju muziku samo za određene žanrove (npr. drame).

⁷⁶⁸ *Moving Picture World*, Oct 1909, 590. preuzeto iz Altman, Rick. „The Silence of the Silents”. *Musical Quarterly* Vol 80, No. 4 Winter 1996, p. 682.

orkestarske pratnje, dok dirigent ne osmisli muzičku strukturu filma.

Na samom početku 20. veka događalo se da u predstavama koje nisu bile praćene muzikom tokom projekcije pijanista svira samo na početku (ali i na kraju) filma kako bi animirao publiku koja čeka da se napuni sala pre projekcija, dok se događalo da neke predstave u pojedinim pozorištima budu prikazane bez muzike.⁷⁶⁹

Pored brojnih kritičara i stvaralaca u Americi koji su navodili da je muzika u nekom obliku neophodna kao dodatno izražajno sredstvo u filmu, izdvaja se i struja koja nije dominantna i koja ima sasvim suprotno stanovište, a koju je zagovarao Emet Hol (Emett Campbell Hall). Hol 1911. godine govori da „tihom drami” nisu potrebna „zvučna objašnjenja” jer posmatrač na osnovu vizuelnog sadržaja sam može da stekne asocijacije i zaključke o dramskoj radnji na filmskom platnu. Takođe, dodaje da „tihom drami” treba „dopustiti” da bude tiha.⁷⁷⁰

Tišina je početkom druge dekade 20. veka bila sve manje prisutna u filmskim salama, jer je u to vreme preovladavala upotreba mehaničke muzike na projekcijama. Prema podacima koje je utvrdio *Commonwealth Club* iz San Franciska,⁷⁷¹ od 59 pozorišta, 39 je primenjivalo isključivo mehaničku muziku, dok je samo jedno pozorište promovisalo orkestar. Sedam pozorišta je pored orkestra koristilo i druge opcije (mehaničku muziku i vokal), dok 5 pozorišta nije imalo muziku. Altman iznosi hipotezu da je muzika u to vreme puštana u vreme pauza. Posle 1907. godine uočava se konstantna praksa upotrebe muzičke pratnje i dominantno mišljenje da muzika treba da usavrši projekciju.⁷⁷² „Nijedan film nije snimljen a da ne može da se popravi muzikom ili efektima.”⁷⁷³ Artur Berou (Arthur Barrow) 1908. godine prvi je počeo da interpretira klasičnu muziku u nemom filmu.

Altman povezuje muziku nemog filma sa tradicijom muzike u pozorištu 19. veka, orkestrom vodvilja, argumentujući da se o nemom filmu do 1910. godine može govoriti u kontekstu krize i nestabilnosti identiteta, jer se muzički segment oslanjao na postojeće muzičke prakse pozorišta, vodvilja, putujućih predavanja, predavanja u licejima...⁷⁷⁴

Tokom prve decenije 20. veka, Lajman Hau (Lyman H. Howe) unapredio je muzičku

⁷⁶⁹ Kako govori statistika časopisa *Motion Picture News* 2. Dec. 1822, 264, u 15% od ukupnog broja pozorišta nije bilo muzike tokom projekcije. Preuzeto iz Altman, Rick. „The Silence of the Silents”. *Musical Quarterly* Vol 80, No. 4 Winter 1996, pp. 648-718

⁷⁷⁰ Emmett Campbell Hall. „With Accompanying Noises”. *Moving Picture World*, 10 June 1911, 1296; citirano u *Ibid*, str. 716.

⁷⁷¹ Preuzeto iz Altman, Rick. „The Silence of the Silents”. *Musical Quarterly* Vol 80, No. 4 Winter 1996, str. 685

⁷⁷² Kao što je navedeno u časopisu *Views and Films Index* iz 13. jula 1907. Godine, „Dobar pijanista može da popravi filmsku projekciju za 50%.” Preuzeto iz *Ibid* str. 678.

⁷⁷³ W. Stephen Bush. „Hints to Exhibitors”. *Moving picture World*, 24. Oct. 1908, pp. 316–317. u *Ibid*.

⁷⁷⁴ Altman, Rick. „The Silence of the Silents”. *Musical Quarterly* Vol 80, No. 4 Winter 1996, p. 690

praksu nemog filma u pogledu zvučnih efekata. U početku je upotrebljavao fonograf, a potom izvođače iza scene i pripovedača. Zvučni efekti su koncentrisani u određenom vremenskom intervalu i za pocrtavanje dramaturških zbivanja. Hau je kao predavača angažovao Le Roja Karltona (Le Roy Carleton), koji je termin pripovedač pretvorio u *impersonatora*, jer je njegova uloga bila da imitira glasove likova. Karlton je bio u stanju da oponaša 115 različitih ljudskih i životinjskih glasova, jer se od muzičara takođe očekivalo da izvode svakovrsne zvučne efekte,⁷⁷⁵ uključujući i imitaciju životinjskih glasova.

Sledeći stepenik u razvoju muzike nemog filma je „muzika redova”, koja se zapaža krajem prve dekade 20. veka (oko 1909. godine). Za razliku od prethodne paradigme muzike, čija se estetika sastojala od uloge muzičkog efekta, odnosno izdvojenog zvuka, „muzika redova” je izvođena u kontinuitetu kroz smenjivanje redova (*cue*). Sam termin *cue music* u početku je označavao „muziku atmosfere” i „deskriptivnu muziku”, koja se opirala estetici zvučnih efekata,⁷⁷⁶ da bi kasnije u svakodnevnoj upotrebi označio svaku muzičku pratnju za film.

Vremenom, filmski producenti pozivaju kompozitore klasične muzike da komponuju muziku za film. Tako je kompozicija Kamija Sen Sansa (Camille Saint-Saens) *Ubistvo vojvode od Giza (L' Assinat du Duc de Guise)* op 128 za violinu, klavir i harmonijum, primenjena u istoimenom filmu, (reditelji Andre Kalmet (Andre Calmettes) i Šarl L Barži (Charles Le Bargy), 1908)) a njeni sastavni delovi bili su uvod i pet „redova” (*cues*). Razvojem filma, reditelji i dirigenti orkestara, koji su se uvećavali, dobijali su sve veću popularnost i značaj. Klasična muzika izvodila se i za vreme snimanja filma, ali i u pauzama projekcije. Na ovaj način, širi auditorijum je imao priliku da se upozna sa delima klasične muzike, tako da je film imao i ulogu popularizacije muzike.

Istaknuti dirigenti pažljivo su se pripremali za projekciju filma temeljnim proučavanjem dramaturgije filma, dok su pojedini i komponovali muziku. Prvi film za koji je muziku izveo kompletan simfonijski orkestar bio je *Rađanje jedne nacije (Birth of a Nation, 1915)* reditelja D.V. Grifita (*D. W. Griffith*), premijerno prikazan 1915. godine u Liberty Theatre u Njujorku. D.V. Grifit i Džozef Karl Briel (Josepf Carl Briel) komponovali su i uskladili muziku za ovaj film, a pored originalne muzike, uključili su i tradicionalne i popularne pesme, kao i muziku Verdija, Betovena, Vagnera, Lista, Čajkovskog i dr.

⁷⁷⁵ Efekti vode, groma, sudara, oružja...

⁷⁷⁶ Clarence Sinn objašnjava razliku između „deskriptivne muzike” i „zvučnih efekata”. Clarence E. Sinn. „Music for pictures”, *Moving Picture World*, 10. Dec. 1910, 1345. Preuzeto iz Altman, Rick. „The Silence of the Silents”. *Musical Quarterly* Vol 80, No. 4 Winter 1996, pp. 648–718.

U filmovima je afirmisana muzika koja je bila štampana u knjigama, odnosno u *cue sheets* u zavisnosti od emocija i atmosfere na platnu; „ljubav, mržnja, strast, pomama..., neobična, agitato, tužna, srećna, tajanstvena...”⁷⁷⁷ Popularne pesme su često korišćene (*You Made What I am Today, Hearts and Flowers, Ragtime Cowboy Joe, My Buddy, O, Sole mio* i dr.), kao i klasične kompozicije, Griga (Edvard Grieg), Šopena (Frédéric Chopin), Čajkovskog (Pyotr Ilyich Tchaikovsky), Šuberta (Franz Schubert), Elgara (Edward Elgar) i dr.

Zahvaljujući interesovanju za primenu muzike na filmu, počela je ekspanzija i povećana je prodaja partitura koje su mogle da budu sastavni deo projekcija, kao što su različite pesme, marševi, uvertire, valceri, nokturna i dr. Maks Vinkler je bio među prvima koji su kompaniji *Universal* ponudili primenu unapred pripremljene muzike, odabrane posle proučavanja filma i predviđene za vremenski određene segmente..⁷⁷⁸ Na filmu su u to vreme angažovani i kompozitori koji su isključivo bili posvećeni pisanju filmske muzike i imali veliku popularnost.⁷⁷⁹ Sa nestankom nemog filma, zaboravljeni su nekada veoma popularni kompozitori filmske muzike. Zbog kratkog vremenskog intervala koji je bio na raspolaganju kompozitorima da napišu materijal za film (24 časa, prema Vinkleru), producenti su bili primorani da koriste isečke iz klasičnog repertoara Baha (Bach), Betovena, Čajkovskog, Vagnera, Mendelsona... Vinkler napominje da su kompozitori zbog nedostatka vremena bili prinuđeni da „iseku” dela klasične muzike kako bi ih uklopili u filmsko tkivo i iskombinovali delove sa drugim muzičkim materijalima.

U nemom filmu se diferenciraju karakteristike dela tišine, koje su navedene u poglavlju o piramidalnoj teoriji. Iz tog razloga, nemi film se može koncipirati kao oblik otvorenog dela – dela u pokretu u odnosu na muzičku pratnju, pri čemu je najveća otvorenost dela postignuta pre muzike specijalno komponovane za film, kada su pijanista ili kamerni ansambl imali mogućnost da prema sopstvenom izboru u datom trenutku izvode muziku. Pijanista je imao tendenciju da 1) improvizuje 2) svira svoju muziku, 3) izvodi postojeće popularne pesme i/ ili klasičnu muziku. Sam kvalitet filmske muzike u ovom slučaju zavisio je od muzičkih, tehničkih i sposobnosti sinhronizovanja samog izvođača. Događalo se da muzičar nije prethodno video filmski materijal, već je bio primoran da se snalazi i improvizuje za vreme filmske projekcije, kada su se identifikovale nepreciznosti u samoj sinhronizaciji. Iz ugla muzičkog čitanja dela, filmski materijal se artikuliše kao oblik grafičke

⁷⁷⁷ Limbacher, James L. „Kako je sve počelo”. *Sineast. Film i muzika*. Filmski časopis 49/50. Sarajevo: Kino savez Bosne i Hercegovine, 1980/1981, str. 11.

⁷⁷⁸ Max Winkler. „Porijeklo filmske muzike”. *Sineast: časopis za film*. Sarajevo: Kino savez Bosne i Hercegovine, broj 49-50, 1980-1981, str. 13–19.

⁷⁷⁹ Volter Sajmon (Walter Simon), Hugo Rizenfeld (Hugo Riesenfeld) i dr.

(video) partiture, koju izvođač konstituiše kroz zvučno ishodište. Partitura je sam film, u kome se radnja na platnu prevodi u odgovarajuću muziku.

Neodređenost muzike nemog filma se pojavljuje u odnosu na odabir materijala koji pored improvizovane, popularne i klasične muzike, može da bude i muzika pisana za film. Samu strukturu i redosled delova precizira izvođač, odnosno dirigent kada je u pitanju orkestar, pri čemu su najčešće polazište delovi postojeće muzike (klasične i popularne) zbog ograničenosti temporalnog elementa. Neodređenost u odnosu na zapis je već pomenuta pretpostavka filma kao oblika grafičke (u pokretu) partiture, dok neodređenost u odnosu na izvođača omogućava da različiti instrumenti učestvuju u izgradnji filmske muzike (od klavira, orgulja, preko različitih kamernih ansambala do simfonijskih orkestara).

Prema piramidalnoj teoriji, praznina se nalazie u samom vrhu – temenu piramide, zamišljenom početku odakle se nastavljaju stranice piramide. Primenjeno na nemi film, praznina se uobličuje u okviru zvučne praznine i odsustva zvuka na filmskoj traci, koja se potom dopunjuje muzikom uživo. U početku, dok kompozitori nisu počeli da pišu originalnu muziku za film, izvođači su imali autonomiju i nesputanost u pogledu muzike primenjene na filmu. Svaki izvođač je različito tumačio film, čime se kreirala beskrajna mreža rešenja i neograničen broj označitelja. Raznolikom upotrebom muzike u filmu, koja je u retkim slučajevima bila odsutna, film je svakom projekcijom mnogostruko strukturisan u pogledu zvuka i samim tim raznorodno recipiran iz ugla publike.

Transdisciplinarnost filma je evidentna u potrebi da se nemom filmu, koji nije sadržavao zvuk, priključi muzika, koja bi bila dodatno izražajno sredstvo i formirala celinu sa filmom. Zbog neodređenosti filma u odnosu na zvučni materijal, izvođača i zapis, težište se pomera sa kompozitora na izvođača, koji se definiše kao autor i koautor filmske muzike. Paradokalnost nemog filma se reflektuje u konstataciji da film skoro nikad nije bio nem, jer je najčešće imao muzičku pratnju.

Pojavom zvučnog filma, svi oni koji su bili angažovani za rad na filmskoj muzici izgubili su posao, dok je ogroman broj materijala koji je štampan za interpretaciju u toku projekcije propao. Nakon izvesnog vremena, producenti su došli do zaključka da je za dizajn muzike zvučnog filma najbolje pozvati muzičare koji su radili muziku za nemi film, jer već imaju određenog iskustva na polju pokretnih slika. Tako se muzika nemog filma nadovezala i nastavila svoj život u drugačijem kontekstu u zvučnom filmu.

5.4. TIŠINA U FILMU 2001: ODISEJA U SVEMIRU

Studium ovog filma je evolucija čoveka, njegovo putovanje i odiseja kroz vreme, prostor i kosmos do savršenstva uz vanzemaljsku intervenciju. Sam naziv, odiseja, označitelj je puta i njegove velike dužine, što je rastumačeno paralelno u životnom veku čoveka, u kome je dvadeset godina dug period kao i vremenski interval od četiri miliona godina evolucije. Odiseja i simbolika Stare Grčke asocijacija su za kolevku umetnosti, demokratije i filozofije.

U tom dugom putu, odiseji, *punctum* je 2001. godina, detalj i prelomni trenutak filma, kada se prvi put u celom filmu u drugom delu locira produžena, potpuna tišina u više navrata. Tišina je ovde predstava kosmosa, a njegovom beskonačnošću je ispunjen ceo prostor i slika kao što *punctum* ispunjava celu fotografiju. Istovremeno, tišina je u Bartovom kontekstu „bacanje kocke”,⁷⁸⁰ neizvesnost, nepreglednost prostora i kosmosa. Slika prikazuje kosmos prepun zvezda i planeta, u kome je jedina poznata odrednica telo Pula, koje pluta u bezvazдушnom prostoru. Potpuna tišina skreće pažnju na vizuelni aspekt scene, još više produžava granice univerzuma, daje mu izvesnu apstraktnost, udaljenost, nedodirljivost, kada napetost situacije raste, jer je potpuno neizvesno da li će Bouman uspeti da spase Pula. Jedini pokret je pokret tela, koje je nemoćno i malo u odnosu na beskonačni kosmos.

Potpuna tišina u Kjubrikovom filmu *2001: Odiseja u svemiru*, pozicionirana je kulminativnom tačkom u tri različita dela filma i pokazuje na koji način se kreće evolucija čoveka od majmuna iz pleistocena, zatim skokom od četiri miliona godina preko Boumana (2001. godina) do savršenog zvezdanog deteta.

Upotrebu velikog broja tišina u filmu i malog broja dijaloga u trajanju od 40 minuta od ukupne dužine filma (240 minuta), Kjubrik je u svom intervjuu za *Tajm (Time)* magazin iz 1975. godine objasnio na veoma jednostavan način: „Suština dramske forme je pustiti da ideja dođe sama ljudima, a da im se prethodno otvoreno ne iznese. Kada kažete nešto direktno, to nije tako efektno kao kada dozvolite ljudima da to sami otkriju”.⁷⁸¹ Kjubrik je na ovaj način realizovao otvorenost filma, u kome upotreba tišina i svedenost dijaloga

⁷⁸⁰ Bart, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: Rad, 1993, str. 29.

⁷⁸¹ Stenli Kjubrik; citirano u Duncan, Paul. *Stanley Kubrick: The Complete Films*. Los Angeles: Taschen, 2008, str. 11.

obezbeđuju suverenost gledaocu u konstruisanju i stvaranju tumačenja i značenja filma. Kao i u drugim umetnostima od sredine 20. veka, delo se više ne strukturise kao završeno, već kao delo koje je u pokretu, odnosno tekst koji je u komunikaciji sa drugim tekstovima iz heterogenih kulturnih i društvenih konteksta. Iz tog razloga, Kjubrik u filmu ne koristi originalnu muziku koju je prvobitno napisao holivudski kompozitor Aleks Nort⁷⁸² (Alex North), već postojeću muziku klasičnih kompozitora: Johana Štrausa (Johann Strauss): *Na lepom plavom Dunavu* (*An der schönen blauen Donau*), Riharda Štrausa (Richard Strauss): *Tako je govorio Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra*), Đerđa Ligetija (György Sándor Ligeti): *Atmosfera* (*Athmospheres*), *Rekvijem* (*Requiem*), *Lux Aeterna*, Arama Hačaturijana (Aram Khachaturian): *Adagio* iz baletske svite *Gajane* (*Gayaneh*). Izostanak, odsustvo originalne muzike i upotreba postojeće klasične muzike može se tumačiti kao forma tišine u njenom širem smislu.

Uloga klasične muzike u filmu nije samo auditivna, ne podvlači samo radnju, već svojim postojećim značenjima stvara jednu novu mrežu značenja, odnosno postaje označitelj koji upućuje na druge znake. Upotreba Štrausove muzike *Tako je govorio Zaratustra*, koja je naslovljena prema istoimenom Ničeovom delu, ukazuje na pojam natčoveka i manifestuje se na početku, kada majmun udarajući kost, upotrebom više svesti shvata mogućnost korišćenja kosti kao oružja. Ovo je istovremeno prelomni trenutak u evoluciji majmuna ka čoveku, jer upravo svest i mišljenje jesu elementi, između ostalog, koji i odvajaju čoveka od životinje. Isti tematski materijal Štrausovog dela zastupljen je i na samom kraju, pri nastanku zvezdanog deteta, čime se simbolično izražava naredni korak od čoveka ka još savršenijem biću – natčoveku i zaokružuje ciklus, odiseja i ceo film. Na ovom mestu Štrausova tema jeste lajtmotiv, čiji se princip često koristi u filmskoj muzici tako što se jedna karakteristična tema vezuje za određeni lik ili neku ključnu ideju.

Oblik tišine izvodi se u filmu putem redukcije zvuka na samo jedan prisutan element u datom trenutku, odnosno sinkopnim tretmanom medijuma: kada se realizuje dijalog, muzika je odsutna i obrnuto. U poređenju sa drugim zvučnim filmovima, dijalog je slabo prisutan iz razloga što je od svih zvukova najmanje kodiran, a Kjubrik je takođe želeo da odstupi od dotadašnje tradicije oslanjanja filmske radnje na dijalog i reči. Dijalog se u stvari odvija između zvuka i slike, tišine i slike i „potrebno je iskusiti ga kao delo skulpture, pre pokušaja

⁷⁸² Aleks Nort nije bio obavešten da se njegova muzika neće koristiti u filmu, dok nije sam video film pred njegovo prikazivanje. Deo njegove muzike je objavljen kao ograničena edicija za *Intrada Records*. Posle Nortove smrti, njegov prijatelj i kolega Džeri Godsmith (Jerry Goldsmith) objavio je njegovu muziku za film u izdanju *Varese Sarabande CDs* u izvođenju Nacionalne filharmonije.

njegovog razumevanja.”⁷⁸³ Tako je nastao „neverbalni” film, jedno vizuelno iskustvo, koje na jedan poetski i filozofski način dopire do podsvesti gledaoca. Prema Šionu (Michel Chion), Kjubrik koordiniše *relativizovanje reči* u zvučnom filmu i to putem proređivanja, to jest retkim pojavljivanjem reči u filmu.

Tišina se ostvaruje već na samom početku filma kao ambijentalna tišina odnosno kao zvuk vetra i oglašavanje zrikavaca, uz vizuelno eksponiranje izlaska sunca i pejzaža iz perioda pleistocena. Sam početak („Osvit čoveka”) prvo reprezentuje statične slike, da bi postepeno kamera počela da se pokreće po pustinji. Posle uvodnog dela pojavljuju se preistorijski čovekoliki majmuni u svakodnevnim situacijama – dok jedu, prave različite pokrete, gestikuliraju, komuniciraju, bore se sa drugim klanom i leopardom. Tišina je naglašena sve vreme, uz zvuke životinja i vetra, kontekstualizovana je sa rađanjem i početkom civilizacije čoveka.

Muzika se prvi put primećuje u situaciji kada majmuni opažaju monolitsku ploču. U pitanju je deo Ligetijevog *Rekvijema*, koji čine ljudski glasovi u formi klastera bez upotrebe reči. Muzika *Rekvijema* prekriva glasove majmuna, koji su izvan slušnog opsega, iako je vizuelno naznačeno da oni nastavljaju da proizvode glasove. Kjubrik na ovom mestu primenjuje metod *zadržke*, koja se manifestuje „kada neki zvuk koji prirodno spada u datu situaciju i koji smo pre toga čuli, potajno ili naglo nestane, stvarajući utisak praznine i tajanstva, i to najčešće bez znanja gledaoca koji oseća efekat, ali mu ne može odrediti poreklo.”⁷⁸⁴ Na ovaj način, uz upotrebu Ligetijevog *Rekvijema* i efekta ljudskih glasova, naslućuje se prvo oblikovanje više svesti kod majmuna, kao i uticaj vanzemaljske inteligencije. Pored toga, primećuje se konjukcija planeta na nebu, koja najavljuje da će se desiti nešto značajno.

Završna scena donosi sledeći korak: majmun otkriva mogućnost korišćenja kosti kao vrste oružja i u tom trenutku se izvodi početak teme iz Štrausovog dela *Tako je govorio Zaratustra*. Prethodno su bile mapirane tačke sinhronizacije⁷⁸⁵ udarom kosti u kost, čiji zvuk udara, u trenutku dobijanja jedne nove svesti, prelazi u muziku inspirisanu Ničeovim istoimenim delom. Prvi element jedne superiornije logike u direktnoj je komunikaciji sa muzikom i filozofijom natčoveka. Majmun potom demonstrira moć saznanja i u sukobu sa

⁷⁸³ Šion, Mišel. *Audiovizija. Zvuk i slika na filmu*. Beograd: Clio, 2007, str. 117.

⁷⁸⁴ Ibid, str. 117

⁷⁸⁵ „Tačka sinhronizacije u audiovizuelnom lancu je istaknuti trenutak sinhronog susreta jednog zvučnog i jednog vizuelnog trenutka; tačka u kojoj je efekat sinhreze naglašeniji, kao što u muzičkoj kompoziciji neki akord može biti naglašeniji i istaknutiji.” (Šion, Mišel. *Audiovizija. Zvuk i slika na filmu*. Beograd: Clio, 2007, str. 55).

drugim klanom ubija drugog majmuna koskom. Na samom kraju, posle izvojevane pobe, baca kost uvis i u tišini (ambijetalnoj, uz zvuk vetra) gledalac svedoči kružnom usporenom kretanju u vazduhu. Na ovom mestu, tišina je veoma dobro pripremljena: glasovi klana se postepeno stišavaju i pojavljuje se zvuk vetra koji se nadovezuje i utapa u potpunu tišinu. Kretanje naviše u tišini predstavlja *punctum* prvog dela filma. Ključni moment je označen i pravcem kretanja naviše, koji simbolizuje napredak i razvoj, a u nastavku kretanja, kost prelazi u satelit sa atomskom bombom, koja je reprezent čovekovog oružja u budućnosti. *Studium* prvog dela je slika preistorijskog čovekolikog majmuna i početak čovekove evolucije.

Studium sledećeg dela jeste slika budućnosti, odnosno 21.veka – čovekovo osvajanje svemira, otkriće inteligentnog vanzemaljskog života, tehnički napredak, automatizacija i dehumanizacija društva. Početni kadrovi prvog dela prikazuju kosmos, svemirske stanice i letelice uz muziku Štrausovog valcera *Na lepom plavom Dunavu*. Dok je u prvom delu upotreba tišine stvorila utisak ranog stadijuma i nerazvijenosti, prve slike 21. veka i kosmosa sa muzikom valcera još više dolaze do izražaja potencirajući „sređenost“ društva, organizovanost, preciznost i težnju ka savršenstvu. Postoji mišljenje⁷⁸⁶ da se pre više vekova smatralo da tročetvrtinski takt valcera referiše na „savršeno vreme” i da opisuje pokret svemira. Značajan kontrast je ostvaren upotrebom savremenog Ligetijevog *Rekvijema* u prvom delu, uz klustere, disonance, vokalni tretman deonice i, na drugoj strani, Štrausovog valcera, koji je konsonantan, instrumentalan i naglašeno ujednačenog ritma. Valcer je istovremeno upotrebljen i kao vrsta ironije, gde je nasuprot salonskoj bezbrižnosti leta svemirske stanice, izuzetno visokog tehničkog razvoja, uočljiva i svojevrsna „nesavršenost“ evolucije kroz otuđenje društva i odvajanje od porodice. Koleginica dr Flojda, ruska naučnica, retko se viđa sa svojim mužem zbog njenih čestih putovanja i njegovog podvodnog istraživanja Baltika. Dr Flojd čestita svojoj ćerki rođendan putem telefona sa slikom, jer nije u mogućnosti da prisustvuje zbog odlaska na Mesec, a nešto kasnije roditelji dr Bolmanu na sličan način čestitaju rođendan. Pol Virilio (Paul Virilio) razmatra pojam „teleprisustva”,⁷⁸⁷ koje vlada u „eri mondijalizacije”,⁷⁸⁸ i generisan je na velikim rastojanjima, kao na primeru komunikacije dr Bolmana i njegove ćerke. Iz uticaja tehnike proističe „neizreciva tehnička kontaminacija”,⁷⁸⁹ koja je odlika „totalitarne tehnokulture, gde je svako upao u zamku...

⁷⁸⁶ Agel; citirano u Roberte, Dariusz. "2001: A SPACE ODYSSEY: A critical analysis of the film score" <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0108.html> . Pristupljeno 1. februara 2014.

⁷⁸⁷ Virilio, Pol. *Informatička bomba*. Novi Sad: Svetovi, 2000, str. 14.

⁷⁸⁸ Ibid.

⁷⁸⁹ Ibid, str. 42.

onoga što su ti vekovi progresa učinili od nas, od našeg vlastitog tela.”⁷⁹⁰ Načini porodične komunikacije u filmu svedoče o obliku „tehnološkog ubrzanja, koje je izvelo prenos sa napisane na izgovorenu reč – sa pisama i sa knjige na telefon i radio – danas izgovorena reč slabi pred trenutnosti slike u realnom vremenu,”⁷⁹¹ pri čemu Virilio ekran poredi sa savremenim „gubilištem”.⁷⁹² Virtualna stvarnost i „kiberoptička” stvarnost je rezultat „panoptičkog (i stalnog) telenadgledanja” svih dešavanja i svega postojećeg na celokupnoj zemaljskoj kugli,⁷⁹³ dok je kibersvet „samo hipertrofična forma kibernetiskog kolonijalizma”.⁷⁹⁴ Usled velike brzine prenosa informacija, slika i poruka, Virilio konstatuje da je Makluanovu (Marshal McLuhan) sentenciju neophodno promeniti u sledeću izjavu: „Poruka nije *medijum*, poruka je samo *brzina*.”⁷⁹⁵ Virilio brzinu (koja prevazilazi pristo-vreme) poredi sa svetlošću, jer prevazilazi materiju i energiju, i u tom kontekstu razlikuje tri „intervala”: 1) „interval vrste ’prostor’” (negativni znak), 2) „interval vrste ’vreme’” (pozitivni znak), 3) „intervala vrste ’svetlost’” (znak nula).⁷⁹⁶ Primer trećeg intervala je teleprisustvo dva subjekta iz različitih studija na televizijskom monitoru.⁷⁹⁷ Na uzorku filma *2001: Odiseja u svemiru*, tišina se čita i u teleprisustvu, koje se svodi na fizičko odsustvo u realnom vremenu, odnosno funkcioniše kao forma prividnog i veštačkog prisustva.

Tišina u drugom delu filma poima se kao ambijentalna tišina i tišina prostora. Unutrašnjost svemirske stanice, gde se događa radnja, ispunjava veoma tih zvuk, koji je najverovatnije zvuk motora broda, dok ga povremeno prekidaju zvuci otvaranja i zatvaranja vrata i zvuci odjeka Flojdovih koraka. Enterijer svemirske stanice je realizovan u potpuno beloj boji⁷⁹⁸ (tišina prostora), kao i odeća stjuardesa, čime je uz tišinu ambijenta naglašen osećaj izolovanosti i usamljenosti.

Potpuna tišina se ostvaruje u toku govora dr Flojda i njegovih kolega o misiji na Mesec, kada saznajemo da su došli do veoma značajnog otkrića, ali se ne iznose detalji o kakvom je otkriću reč. Tišina u govoru podvlači neizvesnost i nepoznatu situaciju, ostavljajući prostor gledaocu za konstruisanje različitih pretpostavki.

U sledećoj sceni, koja se odvija na teritoriji Tihog kratera na Mesecu, grupa astronauta ponovo „otkriva” monolit, poput njihovih predaka četiri miliona godina ranije. Ponovo

⁷⁹⁰ Ibid.

⁷⁹¹ Ibid, str. 72.

⁷⁹² Ibid.

⁷⁹³ Ibid, str. 120.

⁷⁹⁴ Ibid, str. 132.

⁷⁹⁵ Ibid, str. 139.

⁷⁹⁶ Virilio, Pol. *Mašine vizije*. Novi Sad: Svetovi. 1993, str. 110.

⁷⁹⁷ Ibid.

⁷⁹⁸ U belini broda, izdvaja se jedino crvena boja fotelja.

lajtmotivski sledi Ligetijevo delo *Lux Aeterna* i simbolika planeta u formi konjukcije.

Studium trećeg dela filma oblikuje misiju na Jupiter (osamnaest meseci kasnije) i složen odnos koji se formira između čoveka i mašine. U ovom delu, muzika se nameće samo na početku (Hačaturijanov *Adađo*), dok dominantnu zvučnu sliku čine produžene tišine (na ovom mestu najduže u celom filmu) i dijalog. Posadu misije sačinjavaju dva astronauta (Bouman i Pul) u svesnom stanju, kompjuter Hal 799 9000 i tri astronauta u stanju hibernacije.⁸⁰⁰ Kompjuter Hal 9000 je najsavršeniji kompjuter, koji se izražava ljudskim glasom, kontroliše ceo brod, i upravlja svim njegovim vitalnim funkcijama. Programiran je tako da nije u mogućnosti da pogreši, a pored svih nabrojanih karakteristika u stanju je i da oseća. Paradoksalno, u filmu je prikazan sa većom emotivnom osetljivošću u odnosu na astronaute, tako da zbog greške doživljava napad paranoje, ubija sve astronaute (osim Boumana), umišljajući da oni hoće da ga isključe i onemogućće nastavak misije.

Hal 9000 je primer *akuzmobića*, „lika čiji se odnos prema ekranu odlikuje dvosmislenošću i dvojstvom”.⁸⁰¹ Svojim prisustvom se ne nalazi ni izvan, niti u samoj radnji – ne postoji odnos „zvuk-telo, usta”⁸⁰² ali je direktno povezan sa dešavanjima u filmu. Pojam akuzmobića je izveden od Šeferovog (Pierre Schaeffer) pojma akuzmatike, akuzmatske muzike, koja se odnosi na muziku koju čujemo, ali čiji izvor nismo u mogućnosti da vidimo. Iz perspektive prisustva-nepresustva, diskurs akuzmobića se u širem smislu može tumačiti kao oblik tišine filmskog lika. Prema Šionu, akuzmobića⁸⁰³ imaju tri moći i jedan dar: „svevideću moć”, „moć sveznanja”, „moć delovanja na radnju” i „dar sveprisutnosti”.⁸⁰⁴ Prva se odnosi na identifikaciju akuzmobića sa kamerom, odnosno moći da sve vidi i sve čuje. Tako je Hal u mogućnosti da čuje razgovor Boumana i Pula u zatvorenoj, izolovanoj kapsuli korišćenjem tehnike čitanja sa usana. Ova scena je koncipirana u potpunoj tišini i gledalac ima priliku da posmatra pomenuti razgovor „Halovim očima”, što su upravo oči i pogled kružne kamere.

Pol Virilio, u svojoj knjizi *Mašine vizije*⁸⁰⁵ govori o pojmu „mašine viđenja”,⁸⁰⁶ „namenjenih da vide, da umesto nas predvide, sintetičkih mašina percepcije kadrih da nas zamene u izvesnim oblastima, izvesnim ultrabrzim operacijama u kojima su naše vizuelne

⁷⁹⁹ Hal je skraćenica dva termina, koji se primenjuju za rešavanje problema u kibernetici, matematici i veštačkoj inteligenciji: *heuristički* i *algoritamski*.

⁸⁰⁰ Stanje hibernacije je stanje slično snu, samo bez snova, sa veoma usporenim radom srca i disanja. Tri člana posade su stavljena u ovo stanje pre ukrcavanja na brod sa ciljem manjeg trošenja zaliha broda.

⁸⁰¹ Šion, Mišel. *Audiovizija. Zvuk i slika na filmu*. Beograd: Clio, 2007, str. 114.

⁸⁰² Ibid.

⁸⁰³ U filmovima akuzmobića su najčešće roboti i kompjuteri.

⁸⁰⁴ Šion, Mišel. *Audiovizija. Zvuk i slika na filmu*. Beograd: Clio, 2007, str. 115.

⁸⁰⁵ Virilio, Pol. *Mašine vizije*. Novi Sad: Svetovi, 1993.

⁸⁰⁶ Ibid, str. 93.

sposobnosti nedovoljne usled ograničenosti (...) usled preslabe vremenske dubine našeg fiziološkog snimanja.”⁸⁰⁷ Početak ovih mašina jeste i prisutnost kamera za nadgledanje u prodavnicama, raznim javnim objektima, što je jedan korak do „mehaničkog vida”,⁸⁰⁸ koji će moći ne samo da prepozna različite oblike i konture, već i uradi njihovu analizu i tumačenje. Tako nastaje *automatizacija percepcije*,⁸⁰⁹ pomoću koje će mašina vršiti analizu stvarnosti, stvaranjem imaginarne stvarnosti za drugu mašinu, iz koje će čovek biti isključen. Virilio zaključuje da je krajnji stadijum razvoja mašine *mašina viđenja* (perceptron), koja je generisana kao „elektronska moždana kora”⁸¹⁰ i upotrebljava „sintetičku sliku i automatsko raspoznavanje oblika”⁸¹¹ (Halov primer sposobnosti čitanja sa usana).

U filmu *2001: Odiseja u svemiru*, jedino Hal 9000 ima podatke o detaljima misije, a kasnije, prilikom Boumanovog isljučivanja Hala, saznajemo da je jedino kompjuter znao za otkriće monolita, vanzemaljskog života i krajnjeg cilja misije. Mašini ne samo da je data moć kontrole celokupnog broda, već i saznanje o budućim radnjama i ciljevima. Paradoksalno, Hal doživljava napad paranoje u vidu naglog *prekida* (*intermission*): slika sa ekrana je potpuno nestala i pred nama je crna podloga (prostorna tišina) uz odsustvo zvuka. Jedino određenje je natpis *intermissiom*, koji objašnjava šta se dešava. Natpis potom nestaje, čuje se Ligetijeva muzika (uz kontinuirano crnu pozadinu), koja izražava Halove emocije i disonantnim i klsterskim sazvučjima najavljuje nepovoljan razvoj događaja. Gledalac ima utisak da se nalazi unutar mašine. Po Ihabu Hasanu, tišina „pretpostavlja, ponekad, apokalipsu, rastvaranje poznata svijeta, njegove povijesti i trajnosti, te podržava milenijumsku viziju nečovječne savršenosti. Takvo potpuno optuživanje može uroditi suprotnošću, a pritjecanje bitka može preplaviti ponor.”⁸¹² Efekat „rastvaranja poznata svijeta” i oblik relativne apokalitičnosti nastaje greškom kompjutera koji se smatrao savršenim i nepogrešivim, što je rezultiralo suprotnim ishodom, kada se mašina okrenula protiv čoveka i ka njegovom uništenju.

Intermission se završava u potpunoj tišini prostora i zvuka i ukazuje na *punctum* četvrtog dela filma. Do tada nije bila zabeležena greška kompjutera iz serije 9000 i situacija nameće odstupanje od ustaljenih pravila, kao što je i sam film oblik odstupanja od prethodne filmske prakse, u smislu svoje strukture, upotrebe muzike, tišine i dijaloga. Tišina je ovde

⁸⁰⁷ Ibid.

⁸⁰⁸ Ibid, str. 90.

⁸⁰⁹ Automatizacija percepcije je proizvod mehaničkog vida. Ibid.

⁸¹⁰ Virilio, Pol. *Mašine vizije*. Novi Sad: Svetovi. 1993, str. 111.

⁸¹¹ Ibid, str. 107.

⁸¹² Hassan, Ihab. *Komadanje Orfeja*. Zagreb: Globus, 1992, str. 21.

izvestan bunt protiv ustaljenih pravila, automatizacije i mehanizacije društva i težnja za uspostavljanje novih humanih društvenih odnosa.

Izolovanost likova astronauta čita se kroz tišinu sa zvukom njihovog disanja, odnosno unutrašnjim zvukom koji Šion definiše kao „zvuk koji uprkos tome što je smešten u sadašnjost radnje, odgovara i fizičkoj i duhovnoj unutrašnjosti nekog lika: bilo da se radi o fiziološkim zvucima disanja, otkucaja srca ili o mentalnim slikama, uspomena”.⁸¹³ Unutrašnji zvuk disanja se manifestuje kod Boumana kada odlazi po eksternu antenu broda, i Pula, koji je potom vraća. Posmatrač sluša i uočava promene disanja, koje usled razvoja situacije postaju veoma sugestivne i navode gledaoca da diše na isti način.

Prestanak disanja sa potpunom tišinom nameće se kada Hal iskopčava Pula sa aparata za disanje, prilikom njegovog izlaska iz broda. Uočava se slika svemira na potpuno crnoj površini sa zvezdama, koje svetle u daljini, i beživotnim telom Pula, koje se nekontrolisano kreće. Simbolika crne površine (analogno slikarskoj monohromatskoj crnoj plohi) referiše na beskonačnost i neistraženost svemirskog prostora, ali i sled događaja koji je u korespondenciji sa beživotnim Pulom. Dok se na kraju prvog dela kost rotirala u pokretu naviše, u ovom segmentu filma, kretanje u kosmosu predstavljeno je asimetrijom kretanja naniže koje konstruiše znak smrti. Tišina kosmosa podvučena je tišinom tela, a jedini zvuk, koji ukazuje na alarmantnost situacije je električni signal iz Boumanove kabine, dok pokušava da spase Pula. Iznanadan zvuk signala iz potpune tišine iskazuje i „navalu složenih oseta, a ne samo zvučnu stvarnost tog događaja.”⁸¹⁴

Početak konflikta Boumana i kompjutera prikazan je u potpunoj tišini, slikom odnosa snaga i moći ogromnog svemirskog broda (u kome je Hal) i male kapsule izvan broda, u kojoj je Bouman. U toku Boumanovog odlaska da ugasi Hala, čujemo samo njegovo disanje i Halove pokušaje da odvrati Boumana, kada Kjubrik tišinom ostvaruje napetost situacije.

Peti deo filma nadovezuje se na Boumanovog prolazak kroz Zvezdanu kapiju, u kome je *studium* Boumanov dolazak na Jupiter i ponovno rađanje u vidu zvezdanog deteta. Enterijer je potpuno bela soba (tišina prostora) u stilu Luja XVI, gde je belina simbol budućeg idealnog društva, analogno Maljevičevim konstatacijama belog suprematizma, Apsoluta i „čistog delovanja”. Kjubrik i Maljevič koriste različite medije (film i slikarsko-filozofsku estetiku), ali dolaze do istih zaključaka u pogledu konstituisanja budućeg sveta u beloj boji i savršenstvu. U ovom segmentu filma inkorporirana je Ligetijeva muzika, koja se stišava kako Bouman stari, da bi se na kraju čuli samo njegovi koraci koji jenjavaju u tišini.

⁸¹³ Šion, Mišel. *Audiovizija. Zvuk i slika na filmu*. Beograd: Clio, 2007, str. 70.

⁸¹⁴ *Ibid*, str. 102.

Pad čaše remeti potpunu tišinu, najavljujući nestanak starog diskursa i stvaranje novog. Scenario za film je pisan, između ostalog, prema romanu Artura Klarka (Arthur Clarke), *Kraj detinjstva* (*Childhood's End*, 1953), u kome vanzemaljci pomažu ljudima da unište svoju staru civilizaciju i stvore novu, superiorniju.

Dok Bouman leži u samrtnoj postelji i otežano diše, aktualizuje se monolit ispred njega četvrti put. Zvuk njegovog disanja prestaje i on u potpunoj tišini pruža ruku prema monolitu na isti način na koji na Mikelandelovom (Michelangelo) delu na tavanici Sikstinske kapele Bog stvara čoveka. Ovo je *punctum* petog dela i ujedno i *punctum* celokupnog filma. Na njegovom mestu pojavljuje se zvezdano dete u svetlosnoj lopti, uz zvuke Štrausove teme iz dela *Tako je govorio Zaratustra*. Natčovek je rođen. Dete leti prema zemlji, vraća se kući. Odiseja je završena.

5.5. TIŠINA PRE BAH

Osnovni koncept filma *Tišina pre Baha* (*Die Stille vor Bach*, režija Pere Portabella (Pere Portabella), 2007) jeste prikazivanje „zanimanja i subjekata koji se nalaze oko muzike kroz Bahovu muziku”.⁸¹⁵ Na ovaj način, film posmatram i kao paradigmu spoljašnje tišine koja je objašnjena u poglavlju o piramidalnoj teoriji tišine, a organizuje složenu mrežu delovanja i odnosa izvan relacije kompozitor-interpretator-publika. Mnogostrukost flukseva muzičke piramide se postiže mnogostrukošću zanimanja i delovanja subjekata koji učestvuju u muzičkom svetu, koji nije konstituisan kroz jedan njegov oblik pojavnosti (koncert), već se prostire kroz različite segmente.

Rad ljudi iza scene nije vidljiv (tišina), ali ima značaj za celokupno funkcionisanje svih odnosa muzičkog diskursa. Male spona koje subjekti u naizgled perifernom domenu muzike formiraju utiču na krajnje muzičke ciljeve koji su vezani za koncerte, muzičku pedagogiju, muzičko izdavaštvo, marketing, prodaju muzičkih instrumenata. U filmu se pojavljuju pored muzičara i prodavci muzičkih instrumenata i muzičkih knjiga i partitura, klavirštimer, ljudi koji prenose muzičke instrumente, učenici muzike, kuvari, turistički vodiči, čistač...

Temporalno, film povezuje prošlost i sadašnjost, odnosno 18. vek preko 19. veka sa sadašnjim trenutkom 21. veka. Devetnaesti vek je most između baroka (Bahove muzike) i sadašnjosti kroz Mendelsonovu muziku, jer je on zaslužan za otkrivanje Bahovog stvaralaštva. Zanimljivo je poređenje uslova koji su postojali u prošlosti sa sadašnjim načinom života sa naglaskom na savremenim tehnologijama: u filmu je pokazano ručno iscertavanje notnog sistema iz 18. veka, koje je u kontrastu sa savremenim naučnim i tehničkim dostignućima potenciranim kroz savremene telekomunikacije (poput upotrebe mobilnog telefona u filmu) i oblika savremenog transporta (u formi podzemne železnice – metroa).

Tišina i praznina imaju veliki značaj za Portabelu: „Da bi se razumeo film, ja uvek

⁸¹⁵ Portabella, Pere. <http://pereportabella.com> Pristupljeno 2. maja 2014.

moram da stavim sebe ispred praznog papira. To je najčešće put do belog i praznog platna, sa najboljim uslovima. Na neki način, to je kao direktan rad na samom platnu.”⁸¹⁶ Ideje koje se ističu na početku, potrebno je vizuelno transformisati u filmske slike. „Kada ih vidite, možete da razlikujete one koje vam odgovaraju od onih koje vam ne odgovaraju i osetite tišinu i zvuke, koji su neodvojivi od slike pošto se smeštaju na prazan prostor ekrana.”⁸¹⁷

Na početku filma, prikazana je prazna galerija belih zidova koja svojom tišinom označava viđenje sveta pre Bahove muzike. Pored praznine, belina zidova ukazuje i na beskonačnost mogućnosti i prisustvo jednog budućeg znanja muzike i umetnosti, koja prevazilazi tradicionalne okvire. U galeriji se potom pojavljuje mehanički klair (bez izvođača) koji se kreće kroz galeriju, rotira i približava kameri. Odsustvom ljudskog faktora (izvođača) prebacuje se akcenat na samu muziku (Bahove *Goldberg varijacije*, *Goldberg-Variationen* (1741)) i pokretanje dirki, odnosno njihov performans koji se ne vidi zbog prisustva pijaniste, tako da dolazi do izražaja i samo telo instrumenta. Mehanički klavir, uz odsustvo pijaniste i publike u sceni, simbol je kritike savremenog sveta i kompjuterizovanog društva, otuđenosti međuljudskih odnosa, dehumanizacije stvarnosti i savremenog načina života, kritika modernog društva i mehanicističkih koncepata. Pol Virilio opaža da se u savremenom društvu nauka transformisala u „tehnouku”, koja je „proizvod fatalne konfuzije *operativne instrumentalizacije i eksploativnog istraživanja*” kada se distancirala od filozofskih korena uz „slabljenje tog mentalnog i *analognog* postupka u korist instrumentalnih i *numeričkih* postupaka.”⁸¹⁸ U kontekstu stavova koje je izneo Pol Virilio i primene „kibernauke”, izvođači koriste naučna i tehnička dostignuća prilikom snimanja muzike u studijima, različite tehnike miksovanja zvuka, računare i najsavremenije softvere...

Izvođači u 20. veku i 21. veku imaju veoma veliku popularnost i status zvezde. Većina ljudi, interpretatore (prema Džonatanu Danzbiju (Jonathan Dunsby)) smatra „oličenjem“ muzike, jer retko imaju priliku da upoznaju kompozitora, muzikologa ili muzičkog pedagoga.⁸¹⁹

Portabelin film je nova, neobična i avangardna paradigma Bahove muzike, koja postavlja muziku u sasvim neobične i neočekivane kontekste: na praznom auto-putu, u metrou, u cirkusu, u hotelskoj sobi... Portabela pristupa filmskom materijalu kao kompozitor koji komponuje muziku; film je podeljen u više izdvojenih segmenata, muzičkih komada, čiji

⁸¹⁶ Ibid.

⁸¹⁷ Ibid.

⁸¹⁸ Virilio, Pol. *Informatička bomba*, Novi Sad: Svetovi, 2000, str. 7.

⁸¹⁹ Dunsby, Jonathan. *Performing Music. Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

je zajednički imenitelj i lajtmotiv Bahova muzika. Film nije klasičan dokumentarni film u kome je prezentovana Bahova biografija i stvaralaštvo, jer o njegovom profesionalnom životu izuzetno malo saznajemo, pre svega iz priče turističkog vodiča (koji govori da je bio kantor crkve Sv. Tome), iako se lik Baha pojavljuje u pojedinim scenama. Tako je u jednoj sceni Bah prikazan sa sinom Johanom Kristofom Fridrihom (Johann Christoph Friedrich) dok ga podučava interpretaciji muzike. U ovoj sceni, čuje se dečje sviranje (sa greškama i ritmički neprecizno) njegovog sina, dok mu Bah govori da sluša harmonije i da je neophodno da „pronađe čistotu u muzici”. Čistota u muzici jeste ideal kome i Arvo Pert teži u svom delu, ali i Maljevič u suprematizmu naznačava čistotu kao karakteristiku slikarstva, budućeg suprematističkog sveta i „bele vasseljene“.

U filmu nisu pokazane velike koncertne dvorane i muzičari u večernjim svečanim toaletama, već pojedine svakodnevne situacije, čime se proširuje shvatanje i razumevanje Bahove muzike i muzike uopšte i razbijaju tradicionalni obrasci o klasičnoj muzici. Režiser prikazuje dvojicu vozača (koji prenose instrumente) u kafiću na doručku kako razgovaraju o muzici,⁸²⁰ a potom u vožnji kamionom sa instrumentima na auto-putu, dok jedan od njih izvodi melodiju iz Goldberg varijacija na usnoj harmonici. Kasnije, reditelj jednog od njih pokazuje uveče, u hotelskoj sobi dok svira Bahovu muziku na fagotu. Bahova muzika i klasična muzika nisu namenjene samo profesionalnim muzičarima, već je izvode različiti izvođači: učenici u školi koji uče muziku, ali i amateri i ljudi koji se ne bave muzikom, već sviraju Bahovu muziku u slobodno vreme. Muziku u filmu čine Bahova dela i dva dela Feliksa Mendelsona, koja prema Portabeli „stvaraju arhitektonski svod ispod koga se priča filma razvija.”⁸²¹

Bahova muzika ne dolazi u kontakt samo sa muzičarima, već neposredno i sa ljudima koji ne pripadaju muzičkom svetu. Turistički vodič obučen u odeću iz Bahovog vremena priča o Lajpcigu i vremenu koje je Bah proveo u tom gradu. Ljudi kao što su klavirštimeri, prodavci u muzičkim radnjama, oni koji prevoze muzičke instrumente, kuvari u muzičkim školama, na svoj način doprinose muzičkom svetu, njihovom razvoju, funkcionisanju i postojanju. Reditelj je konstatovao da je njegov cilj bio da prikaže sve ljude koji okružuju muziku kroz Bahovo delo, tako da se tišina može tumačiti i kao tišina svih ljudi koji nisu muzičari, ali su poslom koji obavljaju indirektno uključeni u muzički svet.

U filmu ne postoji narator koji objašnjava Bahovo stvaralaštvo, veličinu i značaj, već se zaključci koncipiraju na osnovu razgranatosti mreže uticaja kroz vreme i različita

⁸²⁰ Jedan od vozača se priseća kako je svirao Bahovu muziku sa braćom u detinjstvu.

⁸²¹ Portabella, Pere. <http://pereportabella.com> Pristupljeno 2. maja 2014.

geografska područja, o čemu saznajemo iz scena svakodnevnog života muzičara i onih koji dolaze u dodir na bilo koji način sa muzikom: prisustvujemo razgovoru o muzici dvojice vozača kamiona, vidimo turističkog vodiča u kupatilu dok se oblači, nagu čelistkinju dok se tušira...

Portabela doživljava muziku i umetnost kao sastavni deo života (kao i Kejdž, Sati, Raušenberg), ona prevazilazi prostor i vreme, deo je istorije, ali i modernog sveta, poništava jezičke barijere (u filmu se govori španski, katalonski, nemački). Muzika kritički sagledava evropski identitet naizmeničnim povezivanjem različitih geografskih prostora – Nemačke i Španije. „Umetnost je svuda i na svakom mestu jer je veština u srži stvarnosti”.⁸²² Ihab Hasan govori da tišina „raz-ostvaruje svijest. Ona potiče metamorfozu pojava i stvarnosti, neprekidna spajanja i miješanja identiteta, sve dok ništa – ili tako se barem čini – ne ostane.”⁸²³

Izuzetno je upečatljiva scena u kojoj u praznom vozu podzemne železnice, dok je u pokretu, veliki broj čelista interpretira Bahov *Preludijum (Prelude)* u G-duru iz *Svite za violončelo solo G-dur (Suite fur Violoncello solo G-dur, 1717–1723)*. Muzika se meša i sjedinjuje sa šumom metroa, tako da iako istorijski pripada baroku, ona prati tehnološke i naučne tekovine: podzemnu železnicu, vozila na auto-putu, mobilne telefone, mehanički klavir. Kamera se kreće sredinom voza (u kome su čelisti, obučeni u svakodnevnu odeću, raspoređeni sa obe strane) podražavajući brzinu voza, brzinu savremenog načina života i sam pokret muzičkog toka. Pokretom kamere u vozu koji se kreće, stvara se osećaj beskonačnosti, dok se muzika baroka inkorporira u svet šumova i buke savremenog urbanog života.

Najbitniji događaj koji se odnosi na otkriće Bahove muzike našao je mesto i u Portabelinom filmu. Mendelson je, dok je kupovao meso, pronašao Bahova dela, koja su služila za pakovanje hrane. Pored Bahove muzike, u ovoj sceni je interpolirana i Mendelsonova sonata za klavir kao znak Mendelsonovog otkrića.

Portabelin film ne prepričava i ne dokumentuje Bahov život, već mapira izvesne segmente i ideje postavljajući ih najčešće u svakodnevne situacije. Njegov film je istraživački i kritički osvrt na muziku, ali i na savremeni svet koji nas okružuje. Portabela ispituje značenja same muzike, njene istorijske kontekste i promenu svesti o muzici. Ihab Hasan tvrdi da tišina „preokreće svijest, mijenjajući načine njene spoznaje sebe same; ili inače osuđuje duh na ponavljanja iste solipsističke drame jastva ili anti-jastva. Tako iz toga proizlazi

⁸²² Mišel Ser; citirano u Atali, Žak. *Buka: ogleđ o ekonomiji muzike*. Beograd: Vuk Karadžić, 1983, str. 30.

⁸²³ Hassan, Ihab. *Komadanje Orfeja*. Zagreb: Globus, 1992, str. 20.

prevrednovanje vrijednosti ili njihova potpuna devalvacija”.⁸²⁴

U filmu se koriste neobični instrumenti – usna harmonika, mehanički klavir, ali i standardni klasični instrumenti – klavir, čelo, fagot, uz zaključak da se muzika nezavisno od epohe ali i žanra može izvoditi na svakom instrumentu. Film otkriva i kompletan muzički svet „iza scene”, odnosno celokupnu muzičku mrežu uzajamnih odnosa i značenja brojnih zanimanja i funkcija u direktnoj ili indirektnoj vezi sa muzikom. Iz ovakve perspektive, gledalac postaje svestan uticaja muzike koja daleko prevazilazi odnos izvođač–kompozitor–publika. Problematiku „nevidljivog” delovanja subjekata iza scene povezujem sa pojmom „nevidljive umetosti” na primeru života, kreacije i delovanja grupa Kod, grupa (E⁸²⁵ i grupa (E⁸²⁶ Kod iz Novog Sada. Miško Šuvaković definiše nevidljivu umetnost kao „idealističku i duhovnu strategiju dematerijalizacije umetničkog objekta”⁸²⁷ koja se ostvaruje putem više modaliteta: 1) „egzistencijalni i bihevioralni čin druženja, hodanja, odlaska u šumu, zajedničkog ručka ili života u komuni”,⁸²⁸ 2) „istraživanje individualnih senzibiliteta i njihovih odnosa (usaglašavanja odnosa) dokumentovano je dijagramskim strukturama ili tekstom.”⁸²⁹ 3) „ustanovljenje konceptualne tekstualne prakse kao oblika produkcije apstraktnog teksta...”⁸³⁰ U filmu *Tišina pre Baha* prikazuje se nevidljivo delovanje subjekata iz muzičkog sveta, ali i njihov svakodnevan život, rad i stavovi o muzici i umetnosti koji su pretočeni u multimedijalnu formu umetničkog dela kroz filmsko istraživanje.

Lars Gustafson (Lars Gustafsson), u pesmi *Tišina sveta pre Baha*, koja je bila inspiracija za ovaj film, pita se kako je izgledao svet pre Bahovih dela *Partite* u a-molu i *Trio sonate* u D-duru. Ukazuje da su u to vreme Evropu činila „ogromna prazna prostranstva, bezvučna” sa „neprobuđenim instrumentima”,⁸³¹ jer Bahovo delo nije bilo ostvareno, kao ni njegovo otkriće *Dobro temperovanog klavira*. Imajući u vidu da se Bahova muzika vezuje i za crkvenu muziku, Gustafson napominje da se u „izolovanim crkvama”⁸³² nije mogla čuti linija soprana Bahove *Pasije*⁸³³ u dijalogu sa „nežnim pokretima flaute”,⁸³⁴ već tišinu pejzaža

⁸²⁴ Ibid.

⁸²⁵ Reč je o obrnutom slovu E u nazivu grupe.

⁸²⁶ Ibid.

⁸²⁷ Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005, str. 487.

⁸²⁸ Ibid.

⁸²⁹ Ibid.

⁸³⁰ Ibid.

⁸³¹ Gustafsson, Lars. "The stillness of the world before Bach" <http://bbc.co.uk/radio3/bach/bachpoems.shtml> Pristupljeno 3. maja 2014.

⁸³² Ibid.

⁸³³ Lars Gustafson u pesmi *Tišina sveta pre Baha* ne napominje o kojoj Bahovoj pasiji je reč.

⁸³⁴ Gustafsson, Lars. "The stillness of the world before Bach" <http://bbc.co.uk/radio3/bach/bachpoems.shtml> Pristupljeno 3. maja 2014.

prekidaju samo zvuci ambijenta i životinja: zvuk sekire starog drvoseče, „lajanje snažnih pasa zimi/ i kao zvono, udari klizaljki o led”⁸³⁵ i zvuci lasta u „letnjem vazduhu”.⁸³⁶ Pored ljudi, u Portabelinom filmu pojavljuju se i životinje koje su sastavni deo svakodnevnog života (mačka u sceni sa bibliotekarom, pas u sceni sa klavirštimerom i konj za vreme treninga u cirkusu). Gustafson analizira tišinu u kontekstu zvukova i šumova ambijenta i ulazi u domen Kejžžove estetike i saznanja o korespondenciji svakodnevnog i umetnosti. Kejžž preznačava život u umetnost referišući na svakodnevne aktivnosti (branje pečurki, šetnju po šumi...), koje spoznaje kao umetnost. Istovremeno, Raušenberg povezuje umetnost i život, dok Portabela artikuliše istu paradigmu u prezentovanju muzike uz kretanje u graničnim domenima koji obuhvataju subjekte koji su indirektno vezani za manifestaciju muzike (čistači, turistički vodiči...). Njihov rad je u širem kontekstu i oblik *ready-made-a*, ali i proširuje svest publike o mreži značenja i uticaja neophodnih za proizvodnju muzičkih, odnosno umetničkih flukseva i reprezentacija.

U segmentu filma koji se odnosi na crkvu Sv. Tome, u kojoj je Bah radio, režiser prikazuje ljude u svakodnevnim situacijama: čoveka koji čisti crkvu (odnosno ploču na kojoj piše Bahovo ime), a zatim i jednog od zaposlenih u crkvi dok sluša muziku i potom spava u svojim prostorijama. Prisustvujemo probi muškog hora sa dirigentom za klavirom, a zatim se kratko pokazuje kuhinja u kojoj kuvarica sprema jela za školu pri crkvi. Primeri svakodnevnih situacija u filmu, prema mom mišljenju, takođe su i oblici primene Kejžžove estetike, prema kojoj se sam život preznačava u umetnost.

U filmu, tišina je ostvarena na različitim nivoima: odsustvom naratora, odsustvom (malim brojem) dijaloga, odsustvom klasične paradigme dokumentarnog filma i prikazivanja Bahovog života, prikazivanjem delovanja subjekata indirektno i direktno vezanih za muziku u domenu vidljivog i dostupnog. Edvard Said (Edward Said) razmatra pitanja odustva, nevidljivog i tišine u svom tekstu „Od tišine do zvuka i nazad: muzika, književnost i istorija”⁸³⁷ i polazi od primera Betovena, Vagnera, preko Tomasa Mana (Thomas Mann), Kitsa (John Keats) do dešavanja u postkolonijalnim društvima. Kod Vagnera, tišina je inkorporirana i u samoj postavci u Bayreuth Festspielhaus-u, gde je orkestar nevidljiv publici i svojim pozicioniranjem ostvaruje „topao, kružni, uključiv” zvuk u kome „oštri udari i glasne eksplozije su virtualno nemoguće.”⁸³⁸ Betoven je uključivanjem glasa i reči u *Devetoj*

⁸³⁵ Ibid.

⁸³⁶ Ibid.

⁸³⁷ Said, Edward. "From silence to sound and back again: Music, Literature and History" in *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000, pp. 507–526.

⁸³⁸ Ibid, str. 507.

simfoniji (1824), po Saidu, omogućio „humanizovano otelotvorenjene jezika, definišući tišinu kraja i same muzike.”⁸³⁹ Sa druge strane, u delu *1001 noć*,⁸⁴⁰ Šeherezada koristi glas i jezik kao sredstvo koje bi onemogućilo i savladalo tišinu i na taj način produžilo njen život. Tišina koja je postojala pre Baha (prema Portabeli), „savladana” je Bahovim stvaralaštvom i inovacijama. Said raspravlja o „kolonijalnoj tišini”⁸⁴¹ koju vezuje za „egzil, povlačenje u sebe i samoću”,⁸⁴² ali i za intelektualce čiji je „poziv da govore istinu prema moći, da odbace oficijalni diskurs ortodoksnosti i autoriteta, da postoje kroz ironiju i skepticizam, pomešanih sa jezikom medija, vlade i neslaganja.”⁸⁴³ Delovanje subjekata koje Portabela opisuje u filmu jeste u obliku povlačenja, ono je u subordiniranoj poziciji i medijskoj skrivenosti u stvarnom svetu, dok u filmu prelazi u prvi plan.

U prodavnici instrumenata odvija se scena u kojoj jedan od vozača (prevoznika instrumenata) počinje da svira, a potom mu se u obliku kanona priključuju mladi pijanisti na ostalim klavirima u prodavnici. Kamera postepeno uključuje svakog pijanistu u kadar, i na kraju uočavamo celokupnu prostoriju u kojoj su i sa leve i desne strane raspoređeni klaviri na kojima sviraju mladi muzičari. Scena se završava u tišini, otvaranjem klavira Steinway.⁸⁴⁴ Na ovaj način uključeni su i proizvođači instrumenata koji zauzimaju veoma bitno mesto u interpretaciji, učenju muzike i stvaralaštvu.

Svaki kadar je izuzetno važan za Portabelu. „Svaki snimak bi trebalo da nosi kadencu i ton celog filma, i ne postoji šansa da se snime alternativni ili pomoćni snimci. Zamišljena priča je već viđena pre nego što je snimljen sam film.”⁸⁴⁵

U filmu se objašnjava da muzika može i da povređuje. Prisustvujemo sceni u kojoj pianino u tišini sa visine pada u vodu i raspada se. Henri Dejvid Toro (Henry David Thoreau) razmatra tišinu kao mehur koji je pred fazom pucanja: „Celokupan zvuk je srodan tišini; on je oblik mehura na njenoj površini koji će svakog časa da pukne, amblem njene snage i produktivnosti ispod površine.”⁸⁴⁶

⁸³⁹ Ibid, str. 510.

⁸⁴⁰ *1001 noć*. (I–VI). Beograd: Čigoja, 2008.

⁸⁴¹ Said, Edward. "From silence to sound and back again: Music, Literature and History" in *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000, pp. 524.

⁸⁴² Ibid, str. 526.

⁸⁴³ Ibid.

⁸⁴⁴ Stenvej i sinovi (Steinway and sons), proizvođač ručno rađenih klavira. Kompaniju je osnovao Henri E. Stenvej (Henry E. Steinway) 1853. godine u Njujorku. Materijali za izradu klavira pažljivo se odabiraju i za nastanak koncertnog Stenvej klavira neophodna je cela godina. Najveće koncertne dvorane u svetu i kod nas imaju klavire upravo ovog proizvođača.

⁸⁴⁵ ortabella, Pere. <http://pereportabella.com> Pristupljeno 2. maja 2014.

⁸⁴⁶ Thoreau, Henry David. *The Writings of Henry David Thoreau: Journal*, vol. 1, Torrey, Bradford and Sanborn, Franklin Benjamin (eds.). Boston: Houghton Mifflin, 1906, str. 66.

Portabela je želeo da pokaže sve aspekte muzike i široku mrežu delovanja ljudi koji su direktno i indirektno integralni deo muzike i istovremeno omogućavaju i utiču na muzički proces. Klasičnu muziku izvode profesionalni muzičari, učenici muzike, ali ona pronalazi mesto i u amaterskom svetu. U 21. veku, muzika nije više vezana za koncertne dvorane, već se može čuti u prevozu, na auto-putu, u metrou, preko mobilnih telefona, na internetu, tako da je uzročno-posledično spojena sa najsavremenijim naučnim i tehničkim dostignućima. Muzika na različitim nivoima spaja ljude različitih profesija (muzičare i druga zanimanja), interesovanja i nacionalnosti, geografski dovodi u vezu udaljene teritorije i prevazilazi jezičke barijere.

6. MULTIMEDIJALNA TIŠINA U DELU DŽONA KEJDŽA

Svojim stvaralaštvom, estetikom i delovanjem, Džon Kejdž odbacuje i kritikuje tradicionalne pristupe u muzici i umetnosti, a eksperimentalnom poetikom postiže najviše domete u muzici dvadesetog veka. Muzika više nije samo auditivna već je interdisciplinarna umetnost koja ulazi u vizuelnu i tekstualnu oblast. Ovakvim stavom kao i konceptualnim pristupom muzici i tišini, Kejdž se ubraja među pionire na polju fluksusa, performans-arta i konceptualne umetnosti.

Konceptom tišine, Kejdž uvodi veliki broj novina u muziku. Na prvom mestu, ostvaruje drugačije shvatanje odnosa zvuk–tišina–šum, u kome je tišina zvučanje ambijenta. Principom *redy-made-a*, Kejdž proširuje polje muzike uvođenjem tišine, dok u metod komponovanja unosi operacije slučaja i Ji-Đing, čime stvara neintencionalnost dela. Zahvaljujući neodređenosti dela, slušalac se postavlja kao autor dela, a sam čin izvođenja identifikuje se kao kreativan čin. Performans je prvi put kod Kejdža sastavni deo izvođenja.

Kejdžov koncept tišine ujedno produkuje i koncept njegove muzike i umetnosti: to je široka oblast prožimanja različitih disciplina (umetnosti, teorije i religije), interdisciplinarno polje koje neprekidno traje jer je kao i tišina sastavni deo prirode i života.

6.1. TIŠINA KAO MUZIČKI, TEORIJSKI I RELIGIOZNI PROBLEM U DELU 4' 33" DŽONA KEJDŽA

Složenost, transdisciplinarnost i transmedijalnost tišine u delu Džona Kejdža ogleda se u međusobnoj povezanosti, prožetosti, sjedinjenosti kao i interakciji tri različita aspekta tišine: muzičkog, teorijskog i religioznog. Teorijski aspekt tišine, koji je objašnjen u Kejdžovom delu *Tišina* (1961) čine: 1) povezanost muzike i života, 2) shvatanje tišine kao zvuka ambijenta, 3) prostorno-vremenski karakter tišine. Muzički aspekt je pripojen teorijskom i skoro neodvojiv, a u radu će biti razmatran kroz kompoziciju i izvođenje. Religijski aspekt sadržan je u uticaju 1) zen-budizma, 2) nemačkog misticizma i 3) indijske filozofije.⁸⁴⁷

Transdisciplinarnost i transmedijalnost se manifestuju i u celokupnom Kejdžovom delovanju i stvaralaštvu: on radi kao kompozitor, izvođač, filozof, teoretičar, predavač, pesnik, slikar, grafičar, mikolog,⁸⁴⁸ sledbenik zena. Bitno je naglasiti da su njegovi filozofski i teorijski spisi nerazdvojivi od umetničkog stvaralaštva i praktičnog delovanja, a samim tim podjednako važni za razumevanje celokupnog dela.

Tišina je ključni problem ne samo dela 4' 33" i njegovih verzija, već se ispoljava u mnogobrojnim drugim delima posle 1952. godine. Tišina je sastavni deo njegovih predavanja⁸⁴⁹ i filozofskih i teorijskih spisa, što se ogleda u prestanku govora tokom predavanja i praznom prostoru između pasusa u njegovim spisima.

Delo 4' 33", prema Kejdžovim rečima, smatra se njegovim najboljim delom, na kome je radio i komponovao „svaku notu”, a svaki put kada bi komponovao neku drugu kompoziciju, uvek se vraćao na svoj „tihi komad”.

⁸⁴⁷ Na Istoku, filozofija i religija su usko povezane.

⁸⁴⁸ Kejdž je bio član Njujorškog mikološkog društva. Sa grupom autora je objavio *Knjigu pečurki*. Kejdž je rekao da nije obećao svom učitelju Šenbergu (Schonberg) da će svoj život posvetiti muzici, sigurno bi bio mikolog.

⁸⁴⁹ Kejdž svoja pojedina predavanja komponuje kao što bi komponovao muziku kao „Predavanje o ničemu” u Cage, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961, str. 109–127.

6.1.1. Uticaji savremenika i prethodnika

Na stvaranje ovog dela, kao i na sam koncept tišine, uticali su Kejdžovi mnogobrojni savremenici i prethodnici: Erik Sati, Anton Vebern, Marsel Dišan, Robert Raušenberg, D. T. Suzuki, Majstor Ekhart, Morton Feldman, Henri Dejvid.

Eriku Satiju su posvećena dva teksta u knjizi *Tišina* (1961) („Erik Sati” i „Obrana Satija”), a na Kejdža je izvršio uticaj shvatanjem muzičke strukture kao ritmičke (putem vremenskih dužina), „kratkoćom i nepretencioznošću izraza”⁸⁵⁰ i zalaganjem za upotrebu šumova u muzici.⁸⁵¹ U delu *Parada*, pored tradicionalnih instrumenata, uključeni su i pisaća mašina, brodska sirena, pištaljka i lutrijski točak. Sati je ismevao tradicionalnu muziku i ironično joj pristupao, što je evidentno i u naslovima njegovih dela.⁸⁵² Propagirao je da muzika treba da bude jednostavna i sastavni deo života⁸⁵³ i zato se može smatrati Kejdžovim idejnim prethodnikom.

Vebern je uticao na Kejdža svojom tehnikom komponovanja, a na osnovu njegovog punktualizma, integralni serijalisti okupljeni oko Darmštata su uvrstili pauzu i trajanje u seriju i time izvršili izjednačavanje zvuka i ne-zvuka, odnosno tišine. Mirjana Veselinović Hofman u tekstu „Čitanje ‘muzike tišine’” ovaj proces naziva „fazom dekonstruktivističkog čitanja”⁸⁵⁴ muzike u kojoj se razvija „obrtnje dotadašnje hijerarhijske pozicije”⁸⁵⁵ zvuka i tišine. Za razliku od kompozitora integralnog serijalizma, gde je reč o „fizičkoj” tišini, odnosno pauzi (ne-zvuku), kod Kejdža tišina je pitanje koncepta, dok je „hijerarhijski akcent” prebačen sa zvuka na tišinu. Integralni serijalisti streme „totalnoj” organizaciji, „totalnoj” determinaciji i serijalizaciji svih parametara, dok je kod Kejdža artikulisana „totalna” sloboda, neodređenost (interdeterminacy) i neintencionalnost. Iako su u pitanju dijametralno suprotni stavovi, u oba slučaja možemo govoriti o smrti autora u bartovskom smislu reči. Kompozitor serijalnog dela može uzeti seriju iz neke druge kompozicije ili napraviti

⁸⁵⁰ Džon Kejdž, „Obrana Satia” u Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 146

⁸⁵¹ „Pa ipak, moramo stvoriti muziku koja je kao nameštaj to jest, muziku koja će biti deo šumova okoline i koja će ih uzeti u obzir.” U Cage, John. *Silence*, Hanover: Wesleyan University press, 1961, str. 139

⁸⁵² „Tri komada u obliku kruške” (1903), „Arije koje teraju u beg” (1897).

⁸⁵³ Ovo je ujedno i zen-misao.

⁸⁵⁴ Veselinović Hofman, Mirjana. „Čitanje „Muzike tišine” u *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* br. 22, 23. Novi Sad: Matica srpska, 1998, str. 121.

⁸⁵⁵ Ibid.

numeričku tabelu iz koje će primenom matematičkih operacija biti konstituisan ostatak dela, kada jezik numeričkih operacija, između ostalog, generiše delo. „Jezik je onaj koji govori, a ne autor; pisati znači, kroz unapred pretpostavljenu impersonalnost (...) dostići onu tačku, gde samo jezik ‘izvodi’, a ne ‘ja’.”⁸⁵⁶ Kod Kejdža, brisanjem razlika između kompozitora, izvođača i slušaoca i neodređenošću dela u odnosu na izvođenje slušalac (čitalac) istupa kao autor dela. „Čitatelj je prostor na kojemu su svi citati koji čine pisanje zapisani, a da pri tome ni jedan od njih nije izgubljen; jedinstvo teksta ne leži u njegovu porijeklu nego u njegovu odredištu.”⁸⁵⁷

Uticaj Dišana, jednog od najznačajnijih umetnika 20.veka primetan je kroz koncept *ready-made*-a i transformaciju umetnika od umetnika stvaraoaca ka umetniku koji označava i imenuje. Svakodnevni obični predmeti procesom preznačavanja integrišu se u umetničke, odnosno „sve što se vidi – to jest, svaki predmet plus proces gledanja u njega – jeste Duchamp.”⁸⁵⁸ Miško Šuvaković u delu *Prolegomena za analitičku estetiku*⁸⁵⁹ objašnjava 4’ 33“ kao primer *ready-made*-a, uz proširivanje same oblasti muzike kada se primenom preznačavanja putem *ready-made*-a tišina obznanjuje kao muzika.

Kejdž je imao priliku da se 1951. godine na Blek Mauntin koledžu (Black Mountain college) upozna sa *belim slikama* (1951) Roberta Raušenberga, koje su ga ohrabrile u nastojanju da napiše „komad tišine”. Iako je Raušenberg obojio slike belom bojom, slike aspiriraju ka obliku *ready-made*-a kao i Kejdžov 4’ 33”, jer bela platna već postoje pre svakog procesa slikanja. Raušenberg je uz intervenciju (prebojavanjem belom bojom) prazno belo platno, koje nije umetničko delo, označio kao umetničko. Šest belih slika ukazuju na „aerodrome za senke i prašinu” i „ogledala vazduha”,⁸⁶⁰ jer se na njima mogu pratiti kretanja svetlosti i senki i svih drugih promena okoline i vazduha koje su uočljive zbog beline platna. Usled stalnih izmena i dejstva ambijenta, zapaža se da su slike uvek različite kao što je i izvođenje 4’ 33” uvek drugačije zbog neodređenosti i neintencionalnosti. Iz tog razloga Kejdžovi neintencionalni zvuci i zvuci ambijenta korespondiraju sa Raušenbergovim slikama i slikama ambijenta. Pored toga, Raušenberg je ostavio instrukciju da je zbog zadržavanja bele boje potrebno povremeno slike prebojiti, pri čemu se ističe uloga subjekta koji ih ponovo boji, koji je pored uticaja ambijenta (svetlosti i senki) koautor dela prema Bartovoj

⁸⁵⁶ Bart, Rolan. „Smrt autora”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 179.

⁸⁵⁷ Ibid, 179.

⁸⁵⁸ Kejdž, Džon „26 iskaza o Duchampu u Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 177.

⁸⁵⁹ Šuvaković, Miško. *Prolegomena za analitičku estetiku*, Novi Sad: Četvrti talas, 1995, str. 251-254.

⁸⁶⁰ Kejdž Džon; citirano u Solomon, Larry J. ”The Sounds of Silence. John Cage and 4’ 33” <http://azstarnet.com/~solo/4min33se.htm> Pristupljeno 23. marta. 2014.

teoriji o smrti autora.

Povezanost belog (bele boje) i tišine argumentovano je u teoriji Kandinskog, gde svaka boja ima svoj zvuk i gde je zvuk bele upravo tišina. Tišina kod Kejdža takođe ne referiše na odsustvo i nedostatak zvuka, već podrazumeva sve šumove i zvuke okruženja i svakodnevice.

Poetika Edgara Vareza (Edgar Varese) mapirana je u Kejdžovom delu korišćenjem šumova koji su kao i kod Kejdža „sastavni deo naše svakidašnje svesti.”⁸⁶¹ Varez situira šumove i klastere u svom delu *Jonizacija (Ionisation, 1931)* za 41 udaraljku i 2 sirene i, slično Kejdžu, koncipira muziku kroz njen prostorni karakter.⁸⁶²

Delovanje Henrija Dejvida Toroa se raspoznaje u Kejdžovom stvaralaštvu primenom njegovih spisa: *Eseja o građanskoj neposlušnosti, Dnevnika i Waldena*. Toro pridaje veliki značaj tišini kroz njen socijalni karakter: „Najbolje zajedništvo koje ljudi imaju je tišina.”⁸⁶³ Ideja o večnosti muzike, koja je prisutna u Kejdžovoj estetici, indijskoj filozofiji i zen-budizmu, reflektuje se i kod Toroa: „Muzika je stalna... samo je slušanje povremeno.”⁸⁶⁴ Kejdž je napisao delo *Mureau (1970)*, čiji je naziv formirao od prvog sloga reči MUSic i i zadnjeg sloga imena ThorEAU i analogno naslovu, primenio muziku (odnosno njegov metod komponovanja muzike pomoću Ji-Đing-a) na citate Toroa o tišini, zvucima i muzici. Krajnji rezultat je raščlanjeni skup slova, slogova, reči i rečenica koje su izgubile svoj prvobitni smisao.

⁸⁶¹ Kovačević, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija. OR-Ž*. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977, str. 638.

⁸⁶² „Sa dvadeset godina počeo sam zvuk osećati kao živu stvar koju treba oblikovati bez proizvoljnih ograničenja...otada mislim na muziku samo kao na prostornu pojavu.” Ibid, str. 639

⁸⁶³ Henri Toro u Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 200

⁸⁶⁴ Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 639

6.1.2. Religiozni aspekt – zen, nemački misticizam i indijska filozofija

Kejdz je upoznao premise dalekoistočne filozofije i religije 1947. godine na Univerzitetu Kolumbija (Columbia University), gde je slušao predavanja dr D. T. Suzukija. Dok u hrišćanstvu Bog zauzima centralno mesto, u zenu prevladava suprotno stanovište: „Zen želi apsolutnu slobodu, čak i slobodu od Boga.”⁸⁶⁵ Isti koncept reprezentovan je u sledećoj zen-izreci: „Kad izgovoriš reč Buda, isperi usta!”⁸⁶⁶ Na osnovu spomenutog, i u zenu se može primeniti teorija smrti autora, jer Buda jeste osnivač budizma, ali je u zenu dematerijalizovan zbog težnje za apsolutnom slobodom i pomeranjem akcenta ka ličnom iskustvu i spoznaji. Suština zena jeste spoznaja sebe samog i dostizanje satorija (prosvetljenja).

Tišina i praznina principijelno impliciraju bitnu ulogu u zenu. Zen učitelji formulišu da je ćutnja sredstvo komunikacije i da govori više od reči, jer su u njenoj osnovi mudrost i znanje: „Onaj ko to zna, ne govori; onaj koji govori, ne zna.”⁸⁶⁷ Drugi nivo tišine je iskazan „paradoksalnom” logikom zena: za razliku od aristotelovske logike, u kojoj je A uvek A i nikad ne može da bude ne-A, u zenu A ne isključuje ne-A.⁸⁶⁸

Tišina odnosno ‘ćutnja’, u zenu ne isključuje ‘reč’, „nije suprotnost ‘reči’ već ‘reč’ sama, to je ‘gromovita tišina’, a ne ona tišina što tone u dubine ništavila ili je apsorbuje večna ravnodušnost smrti. Istočnjačka ćutnja liči na ‘oko’ uragana: to je središte razbesnele bure bez kojeg nema kretanja.”⁸⁶⁹

Osnovni koncept tišine, po kome tišina nije odsustvo zvuka, već zvučanje ambijenta, Kejdz je praktično dokazao u gluvoj sobi Univerziteta Harvard (Harvard University). Tom prilikom čuo je dva zvuka: jedan visoki i jedan niski, od kojih je prvi bio rad nervnog sistema, a drugi cirkulacija njegove krvi.

Pored tišine, sledeći značajan pojam u zenu je pojam praznine (*sunyata*), koja takođe nije negativan pojam, jer obavija svet, egzistira svuda i u svemu kao tišina. „Zenovski pojam

⁸⁶⁵ Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 247.

⁸⁶⁶ Ibid.

⁸⁶⁷ Ibid, str. 105.

⁸⁶⁸ „A ne može biti ono što je, ako ne stoji nasuprot onome što nije A; da bi A bilo A potrebno je ne-A sadržano u A. Kad A zaželi da bude A, ono je već izašlo sebe, to jest postalo je ne-A. Da A ne sadrži i ono što nije ono samo, ne-A ne bi moglo izaći iz A da A učini onim što jeste.” Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 191

⁸⁶⁹ Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 91

praznine podrazumeva istinsko značenje odricanja od svoje volje.”⁸⁷⁰ Kejdž, prilikom komponovanja stremi potpunoj slobodi (čak i slobodi od sopstvene volje) tehnikom neintencionalnosti, uz upotrebu operacija slučaja i neodređenosti.

Pojam „umetnika življenja”⁸⁷¹ upućuje na Kejdžovu misao o umetnosti, odnosno muzici kao načinu života i iščezavanju razlika između umetnosti i života, jer se muzika nikad ne zaustavlja. Ista premisa postoji i u indijskoj filozofiji: „Indusi već odavno znaju da muzika neprekidno traje i da je njeno slušanje kao gledanje kroz prozor u predeo koji nestaje kada se čovek okrene.”⁸⁷² Priroda ima veliki značaj i u indijskoj filozofiji i u zenu. Kejdž uvodi operacije slučaja i neodređenosti pod uticajem indijskog filozofa Anande Kumarasvamiya (Ananda Coomaraswamy), koji utvrđuje da je „funkcija umetnosti da podražava prirodu u njenom načinu delovanja.”⁸⁷³

U Kejdžovim spisima spominju se premise i citati Majstora Ekharta, teologa i najistaknutijeg predstavnika dominikanskog reda i nemačkog misticizma.

Sličnost misticizma Majstora Ekharta, zena i Kejdžove teorije figurira u sledećim odrednicama:

1. Ekhartovo shvatanje Boga se približava pojmu Bude u zenu, koji korespondira sa Bartovom teorijom autora i Jungovim analizama. Jung smatra da je razlog ovakvog viđenja Boga rezultat društveno-istorijskog diskursa, kada zahvaljujući reformaciji, usleđuje subjektivizacija pojma boga, stvaranja sekta, a krajnja posledica je individualizam. U zen-budizmu, težište je takođe na individualnom iskustvu i dostizanju prosvetljenja. Kod Kejdža, „smrt autora” se čita kroz neintencionalnost putem upotrebe Ji-Đing-a i neodređenosti u odnosu na izvođenje. Verzija *0' 00*” (1962) pisana je za bilo koji instrument i bilo koje trajanje. Tišina je ambijentalni zvuk i samim tim publika svojim zvucima i šumovima koje pravi izgrađuje zvučni prostor, uz ukidanje razlika između kompozitora, izvođača i slušaoca, pri čemu slušalac zauzima mesto koautora dela. Sa druge strane, kompozitor, izvođač i publika prepoznaju se i kao slušaoci dela, jer je izvođenje neodređenog komada neponovljivo i nepredvidljivo. Kejdž u tekstu „Budućnost muzike”⁸⁷⁴ navodi tri razloga koji su uzrok brisanja razlika između kompozitora, izvođača i slušaoca:

⁸⁷⁰ Ibid, str. 221

⁸⁷¹ Ibid, str. 40.

⁸⁷² Kejdž, Džon. „Ritam” u Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 169

⁸⁷³ Kejdž, Džon. „Srećne nove uši” u Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 161.

⁸⁷⁴ Ibid, str. 204.

- a) kompozitori, pre svega Feldman i Volf, koji su komponovali neodređena dela,
 - b) razvoj tehnologije, jer svako može da komponuje muziku koristeći elektronske uređaje,
 - c) prožimanje kultura koje su ranije bile odvojene (ozbiljna i popularna muzika, orijentalna muzika, indijska muzika).
2. Druga sličnost zena, Kejdža i nemačkog misticizma mapirana je u odnosu prema znanju. Učitelji zena su ukazivali da poznavanje budizma nije neophodno za doživljaj satorija.⁸⁷⁵ Huj Neng, kineski osnivač zena, pre dolaska na mesto duhovnog vođe radio je kao manastirski tučač pirinča, a neki izvori tvrde da je bio gotovo neuk. Ekhart je konstatovao da „čovek treba biti slobodan od svog vlastitog znanja kao što bi bio da ne postoji.”⁸⁷⁶ Ovim rečima, Ekhart ne referiše na zaboravljanje naučenog, već na nezavisnost u odnosu na naučeno. Autonomnost u odnosu na naučeno kod Kejdža se ispoljava u radikalnijem obliku, kroz rušenje i odbacivanje tradicionalnih kanona i standarda. Teoriju i tehnike komponovanja koje je naučio kod Šenberga (dvanaesttonski niz, serija), odbacio je i krenuo potpuno opozitnim putem.⁸⁷⁷
3. Kejdž pre komponovanja ne razmišlja o kompoziciji, primenjujući slobodu od svoje volje, dok je ista zamisao izražena i kod Ekharta u primeni na slikarstvo: „Ako bi slikar morao da planira svaki potez četkom pre nego što je napravio svoj prvi potez, on uopšte ne bi slikao.”⁸⁷⁸

U japanskom sumi-e slikarstvu (koje je pod uticajem zena) zbog krhkosti materijala na kome slikaju, umetnici nemaju vremena da razmišljaju. „Ako se ikakva logika ili razmišljanje ispreči između kičice i hartije, ceo efekat će biti pokvaren.”⁸⁷⁹ Potezi se moraju povlačiti što brže i u što manjem broju, dok naknadne ispravke ili brisanje nisu mogući.

⁸⁷⁵ „Istinski karakter zena... ne zavisi od učenosti i intelektualnosti”. Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 147.

⁸⁷⁶ Ibid. str. 111.

⁸⁷⁷ Zanimljivo je, bez obzira na različitost, da se i kod Šenberga može naći klika „smrti autora” jer je smatrao da je bitno „doživeti muziku a ne imena kompozitora: na privatnim koncertina koje je Šenberg organizovao okupljeni su slušali; nije im rečeno šta su čuli ili ko je to komponovao. Harold Šenberg; citirano u Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 135.

⁸⁷⁸ Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 82.

⁸⁷⁹ Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969, str. 162

6.1.3. DELO TIŠINE

Delo tišine 4' 33" je nastalo nakon Kejdžovog povratka iz Blek Mauntin koledža 1952. godine. Po njegovim rečima, prve naznake i asocijacije tišine susreću se već u delima iz tridesetih godina, dok se prva ideja o konceptu tišine provlači 1948. godine u okviru njegovog predavanja *Composer's confession* održanog na Vasar koledžu (Vassar College). Tokom predavanja, Kejdž spominje „strukturalni ritam”, Jungova shvatanja, indijsku filozofiju kao i koncept „tihog komada” koga bi nazvao *Tiha molitva (Silent Prayer)* i koji bi trajao tri ili četiri minuta, jer ima standardnu dužinu koja bi odgovarala izdavaču *Muzak. Co.*

Od tada je prošlo četiri godine do pojave prve redakcije 4' 33" (*Woodstock ms*), koju je Dejvid Tjudor (David Tudor) koristio na premijernom izvođenju i koja je izgubljena. Druga redakcija, *Kremen ms* iz 1953. godine, označava jednu od prvih grafičkih notacija. *First Tacet Edition* je treća i ujedno najpoznatija verzija 4' 33" u obliku verbalne partiture: ispod rimskih brojeva stavova upisana je reč TACET (tišina) i uputstvo za izvođenje.⁸⁸⁰ *Second Tacet Edition* je peta verzija i izdata je za Henmar Press 1986. godine, dok je šesta verzija (*Kremen Edition*) iz 1993. godine reprodukcija kremenskog izdanja.

Zapaža se različita dužina trajanja stavova između kremenskog izdanja i trećeg izdanja, što Leri Solomon (Larry Solomon) objašnjava Kejdžovom greškom, odnosno mogućnošću da je trajanja stavova zaboravio, jer je prvo izdanje izgubljeno. Ponovnom primenom operacija slučaja gotovo je nemoguće dobiti identično vreme dela i približno isto trajanje stavova, što dokazuje da Kejdž nije rekonponovao delo.⁸⁸¹

Prema Kejdžovoj teoriji, delo se sastoji iz četiri elementa: strukture („podela celine na delove”), metode („postupak od note do note”), forme („morfologija kontinuiteta”) i materijala (tišina i zvuci).⁸⁸² Zvuk ima pet karakteristika: visinu, boju, nizanje u poretku, trajanje i amplitudu, od kojih je jedino trajanje zajednička odlika zvuka i tišine. Iz tog

⁸⁸⁰ „Ime ovog dela je celokupna dužina u minutina i sekundama njegovog izvođenja. U Vudstoku, Njujork, 29. avgusta 1952, naslov je bio 4' 33" a imena delova su bila 33", 2' 40" i 1'20". Izveo ga je Dejvid Tjudor, pijanista, koji je označio početak stavova zatvaranjem, a krajeve otvaranjem klavirskog poklopca. Ipak, delo može izvesti bilo koji instrumentalista ili kombinacija instrumentalista i trajati bilo koju dužinu vremena". (Nyman, Michael. *Experimental music, Cage and Beyond*. Cambridge: University Press, 1999, str. 3).

⁸⁸¹ Solomon, Larry J. "The Sounds of Silence. John Cage and 4' 33" <http://azstarnet.com/~solo/4min33se.htm> Pristupljeno 23. marta. 2014.

⁸⁸² Džon Kejdž, „Odbrana Satia” u Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 147

razloga, trajanje i fenomen vremena su klasifikovani kao veoma bitne odrednice u Kejdžovom stvaralaštvu, a upravo je vreme jedini određeni parametar u prvoj verziji dela 4' 33".

U verziji 4' 33" br. 2 (1962) pod nazivom 0' 00" i vremenski parametar je ukinut, jer delo može biti izvedeno za bilo koje vreme i za bilo koji instrument. Zamisao dela jeste neintencionalnost i konstituisanje „tihog komada” koji neće zavisiti od prohteva kompozitora: „Osnovno značenje tišine je napuštanje intencije.”⁸⁸³ Tišina ne sugerise odsustvo zvuka, već odsustvo intencionalnog zvuka i zvučanje ambijenta ispunjenog zvucima koji nisu unapred bili predviđeni.

Pojam neintencionalnosti kod Kejdža teorijski je veoma problematičan i diskutabilan. Delo demonstrira najveći stepen neodređenosti i oslobođenosti od namere, ali ne može se govoriti o „apsolutnoj” neintencionalnosti kompozitora. „Jednom rečju, autor pruža uživaocu delo na dovršenje: on ne zna tačno na koji način će delo biti privedeno kraju, ali zna da će delo privedeno kraju ipak biti njegovo delo, ne neko drugo, i da će se na koncu interpretativnog dijaloga konkretizovati jedan oblik koji je njegov oblik, iako organizovan od nekog drugog, na način koji on nije mogao potpuno da predvidi.”⁸⁸⁴ Iako navedeni Ekov citat nije u potpunosti primenjiv na 4' 33", jer se muzika ne završava, već neprekidno traje, primenjuje se osnovni koncept, prema kome će nezavisno od najvećeg stepena neintencionalnosti, delo 4' 33" uvek biti Kejdžovo delo, kao što će i koncept tišine biti konstitutivni element Kejdžove estetike. Kejdž nije u mogućnosti da ustanovi krajnji rezultat dela, jer ne zavisi od njega, ali je upravo njegova odluka odredila da delo bude na taj način neodređeno i neočekivano.

Kejdžov pojam „zvuka kao zvuka”⁸⁸⁵ tj. zvuka po sebi bez socijalnog konteksta, takođe je sporan i relativan. Adorno (Adorno) podrazumeva da se muzika nikad ne može opažati izvan društveno-istorijskog konteksta, jer uvek fiksira neki uticaj. U ovom slučaju, jedan od uticaja je poetika zena, jer spoznaja predmeta onakvih kakvi jesu, („po sebi”) jeste ideja zen-budizma.

Za stvaranje ovog dela Kejdž je koristio Ji-Đing, operacije slučaja i tarot karte. Metod Ji-Đing-a nalaže bacanje štapića ili novčića koji formiraju određene heksagrame, od kojih svaki ima svoje tumačenje u *Kineskoj knjizi promena*. Promena je veoma značajan element

⁸⁸³ Kejdž, Džon; citirano u Solomon, Larry J. "The Sounds of Silence. John Cage and 4' 33" <http://azstarnet.com/~solo/4min33se.htm> Pristupljeno 23. marta. 2014.

⁸⁸⁴ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1965, str. 55.

⁸⁸⁵ Džon Kejdž, „Obrana Satia” u Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 143,144, 180

dela, jer neintencionalni zvuci su spontani i unikatni. Ovakva konstatacija implicitno ukazuje na pojam eksperimentalne muzike, koji se vezuje za Kejdža, i u kome se eksperiment ne reflektuje kroz unapred zadate hipoteze i nešto unapred planirano, već kroz neočekivanost i neodređenost krajnjeg ishodišta.

Koncept interpenetracije⁸⁸⁶ se pridružuje pojmu eksperimentalne muzike, u kojoj su svi neplanirani šumovi i zvuci, koji su smatrani nepoželjnim u tradicionalnoj muzici, postali glavna okosnica dela.

6.1.4. OD DELA DO TEKSTA

U čitanju estetike tišine uočavaju se tri nivoa teksta:

1. fenomen tišine iz svakodnevnog života izgrađuje koncept dela;
2. delo-objekt preznachava se u delo-proces, kada se ističe distinkcija dela prilikom svakog novog izvođenja. Muzika neprekidno traje i sastavni je deo života;
3. primenom Bartovog teksta „Od dela do teksta”⁸⁸⁷, kompozicija 4’ 33” se ne razmatra više kao delo već kao tekst i na nju se mogu primeniti sve Bartove karakteristike teksta:
 - a) „Delo možemo videti u knjižarama, katalogima, u ispitnim programima, a tekst je proces demonstriranja, on govori po nekim pravilima (ili protiv nekih pravila)”⁸⁸⁸. Kompozicija 4’ 33” naglašava „proces demonstriranja” tišine kao koncepta, pri čemu tišina prevazilazi granice svog dela (partiture), osnažuje se u životu i nikad ne prestaje. Cilj je razvijanje svesti kod ljudi i publike o svemu što ih okružuje: šumovima, tišini, svakodnevnom životu. Prema Kejdžovim rečima, delo 4’ 33” doživljava transformaciju i konceptualizaciju od dela-objekta u delo-proces.

⁸⁸⁶ Sati je bio prvi koji je primenio koncept interpenetracije u delu *Muzika nameštaja*.

⁸⁸⁷ Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 181–186

⁸⁸⁸ Ibid. str. 182

- b) „Tekst je uvek paradoksalan.”⁸⁸⁹ Paradoksalnost je karakteristika tišine i u zenu i Kejdžovom radu, jer tišina nije formulisana kao odsustvo zvuka, već kao zvučanje ambijenta. Pojmovi „ništa” (u zenu) i tišine nisu negativni pojmovi, jer uvek prezentuju i upućuju na neki drugi znak ili mrežu znakova.
- c) Za razliku od zatvorenosti dela na planu označenog, tekst ima „beskonačnost označitelja”⁸⁹⁰. Kompozicija 4’ 33” je otvoreno delo, neodređeno u odnosu na izvođenje, dok je verzija 0’ 00” pisana za bilo koji instrument ili grupu instrumenata i formira neponovljivošću interpretacija beskrajn broj različitih označitelja.
- d) „Tekst je pluralan. To ne znači samo da on ima više značenja, nego da postiže samo mnoštvo značenja.”⁸⁹¹ U estetici „tihog komada” izloženo je mnoštvo značenja: značenje tišine kao ambijentalnog zvuka, zen-koncepta, otvorenog dela, dela-procesa, smrti autora...
- Za četvrtu stavku Bartovog teksta vezan je pojam intertekstualnosti, koji je u kontekstu 4’ 33” objašnjen kroz uticaje i prožimanje tekstova njegovih savremenika i prethodnika: Satija, Dišana, Raušenberga, Suzukija itd.
- e) peta i šesta karakteristika odnose se na „smrt autora”⁸⁹²
- f) „zadovoljstvo”⁸⁹³ teksta je razrađeno u Kejdžovom insistiranju na činu izvođenja kao kreativnom činu izvođača i publike, u kome na taj način uživaju i kompozitor, izvođač i publika, jer svaki put imaju priliku da čuju novo i originalno izvođenje.

⁸⁸⁹ Ibid.

⁸⁹⁰ Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 183.

⁸⁹¹ Ibid.

⁸⁹² Pogledati više u poglavlju „Tišina: znak i otvoreno delo”.

⁸⁹³ Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 186

6.1.5. IZVOĐENJE TIŠINE

Dejvid Tjudor je premijerno izveo 4' 33" u Vudstoku, Njujorku 1952. godine. Sedeo je nepomično za klavirom, osim dok je okretao strane partiture. Vreme je merio štopericom, dok je početak svakog stava obeležio zatvaranjem klavirskog poklopca, a kraj njegovim otvaranjem. Zahvaljujući tome što su u Maverik koncertnoj sali (Maverick Concert Hall) vrata od ulaza bila otvorena, u toku prvog stava čuo se vetar. Za vreme drugog stava, kiša je počela da pada po krovu i da proizvodi zvuk, dok su se u trećem stavu čuli šapat i žamor publike.

Prvo izvođenje dela 4' 33" izazvalo je skandal: „Ljudi su počeli da šapuću jedni drugima, a neki ljudi su počeli da izlaze. Oni se nisu smejali – oni su samo bili iziritirani kada su shvatili da se ništa neće desiti, i nisu zaboravili to 30 godina kasnije: još uvek su ljuti.”⁸⁹⁴

Prilikom izvođenja 4' 33", izvođač ne proizvodi nikakav zvuk, pri čemu se pažnja publike preusmerava na vizuelno i prostorno: sa zvuka na telo izvođača, telo instrumenta kao i sve objekte ambijenta. Muzika nije samo auditivna već ulazi i u optičku oblast, jer potencira i vizuelne senzacije i asocijacije. „Uši su samo deo slušaočevog tela”,⁸⁹⁵ a pored njih kompozitori i slušaoci imaju i ostale delove tela. Kejdž se ubraja u pionire fluksusa ovakvim tendencijama, što je dalje mapirano u postojanju partiture (*Tacet Edition* i 0' 00") u kojoj se verbalno i tekstualno opisuje kao radnja u fluksusu koja tokom izvođenja treba da se izvrši, ali bez postojanja notnog teksta. Verbalni tekst opisuje radnju koja će biti viđena, što je tipično za najveći broj dela fluksusa. Druga sličnost jeste u ispoljavanju muzike kao diskursa i konstruisanju koncepta muzike u kome je ona široko polje zvučnih, vizuelnih i tekstualnih akcija. Treća zajednička osobina fluksusa i 4' 33" jeste interdisciplinarnost i inter-medijajnost događaja. „Inter-medija” se može definisati kao konceptualno mesto između medija ili tradicionalnih umetnosti.”⁸⁹⁶ Interdisciplinarnost, slično intermedijalnosti, kod Kejdža i u

⁸⁹⁴ Solomon, Larry J. "The Sounds of Silence. John Cage and 4' 33" <http://azstarnet.com/~solo/4min33se.htm> Pristupljeno 23. marta. 2014.

⁸⁹⁵ Kejdž, Džon. „Srećne nove uši” u Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 161

⁸⁹⁶ Shaw-Miller, Simon. "Concerts of everyday living: Cage, Fluxus and Barthes, interdisciplinarity and inter-media events". Pointon, Marcia and Binski, Paul (eds.) *Image: Music: Text*. (Art History Special Issues). Oxford: Blackwell Publishers, 1996, str. 2

vezi sa fenomenom fluksusa ne anticipira povezanost umetnosti u smislu njihovog jedinstva (kao npr. pojam *Gesamtkunstwerk* kod Vagnera), već jedan dijalektičan odnos između disciplina.

Paradigma različitih polja (vizuelnog, auditivnog...), ukazuje na pojavu teatarskog elementa i performans-arta (performance-art), pri čemu je Kejdž prvi umetnik koji je uveo performans u muziku. Kompozicija *4' 33"* ima sve karakteristike performansa: parametar prostorno-vremenskog odnosa i događaja, nezavršenost dela, gde se autorstvo pripisuje publici koja se šumovima koje proizvodi recipira kao sama muzika. Kejdž je insistirao na činu izvođenja koje nije reprodukcija dela, već kreativan proces izvođača i publike. Koincidentnost i nepredvidljivost reakcija publike i neintencionalnih zvukova upućuju na hepening, oblik performans-arta.

Kejdžovo delo *4' 33"* sadrži i premise teatarskog dela, jer za Kejdža, teatar je idealna forma zbog njegove najbliže (u odnosu na ostale umetnosti) veze sa životom. Opaža se i veza dela *4' 33"* i japanskog No-teatra, koji se razvijao pod uticajem zena. No je oblik teatra u kome su muzika, poezija, igra i drama međusobno ispreplitanе. Najčešće se izvodi u prirodi na otvorenom, jer je umetnost kao i kod Kejdža i u zenu sastavni deo prirode i života. Njegove odlike su jednostavnost, statičnost i monotonost u vidu dugih pauza i delova kada se ništa ne dešava, kao što su tišina i jedostavnost konstitutivni elementi Kejdžovog dela.

Tišina, osmišljena sa aspekta prostora, prema Brendonu Džozefu, može se dovesti u vezu sa arhitekturom stakla – „arhitekturom tišine”.⁸⁹⁷ Radi se o stvaralaštvu Ludviga Misa van der Roa (Ludwig Mies van der Rohe) i njegovim projektima *Fansfort House* (1945–1951) i *Crown Hall ITT* (1950–1956), gde se tišina produkuje kroz transparentnost zidova koji su napravljeni od providnog stakla. Ovim postupkom se gubi granica između spoljašnjosti i unutrašnjosti i zgrada je u potpunosti otvorena prema okruženju i sastavni deo prirode. Isti koncept kod Kejdža i u zenu ogleda se u shvatanju umetnosti kao konstitutivnog dela života i prirode. Kejdžov stan u Njujorku, u Gate Hill Cooperative Community-u je upravo imao providne zidove sa mogućnošću potpunog pomeranja na spoljnoj strani, čime je uklonjena i fizička granica unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora. Krajnji rezultat jeste uvođenje svih spoljnih dešavanja u unutrašnjost stana: vremenskih prilika, svakodnevnih zvukova, neintencionalnih šumova, zvukova prirode koji su potpuno nepredvidivi od strane autora (arhitekta). Zbog toga, možemo govoriti o elementima „smrti autora” jer priroda i ambijentalni prostor izgrađuju zvučni, vizuelni i prostorni efekat zgrade.

⁸⁹⁷ Termin Brendona Džozefa iz njegovog teksta Joseph, Branden. „John Cage and the Architecture of silence”. *October*, Vol. 81, Summer 1997, pp. 80–104.

Kejdžov koncept tišine prati se razvojnim putem: od uticaja Raušenbergovih slika, gde su izložene neintencionalne slike (ambijentalne slike), preko dela 4' 33" odnosno neintencionalnog zvuka (ambijentalnog zvuka) do „arhitekture tišine” i neintencionalnog prostora (ambijentalnog prostora). Arhitektura tišine, to jest, treći nivo tišine, ujedno ujedinjuje prethodna dva i artikuliše sintezu dijalektičnog odnosa vizuelnog, zvučnog i prostornog parametra, koji su glavni elementi Kejdžove estetike tišine.

6.2. SLIČNOSTI I RAZLIKE U SHVATANJU, UVOĐENJU I PRIMENI „SVAKODNEVNOG” KOD ERIKA SATIJA I DŽONA KEJDŽA

Prva sličnost u shvatanju, primeni i uvođenju svakodnevnog seže u Satijevo i Kejdžovo detinjstvo i uticaj roditelja. Sati ističe rana upoznavanja sa popularnom kulturom i kabaretskom umetnošću, dok Kejdža razotkriva izražen uticaj oca istraživača.⁸⁹⁸

Sati i Kejdž se protive postojećoj tradiciji služenjem sredstvima i uticajima kabaretske umetnosti (Sati) i zen-budizma (Kejdž) kao vida otpora dominantnom vladajućem sistemu i sili dominacije. Sati komponuje šansone, dok je za pojedine prijatelje i posle smrti ostao upamćen kao kompozitor popularne muzike. U svom stvaralaštvu inkorporira izrazit humor, parodiju, satiru kao i citate iz popularne, ali i visoke kulture u cilju ismejavanja društvenog diskursa. Priključuje veliki broj novina muzici kao što su: napuštanje mernih oznaka, taktnih crta, predznaka, a primenjuje i šumove. Kejdž takođe odbacuje tradiciju manevrisanjem različitim tehnikama: operacijom slučaja, neodređenošću, neintencionalnošću pod uticajem zena i estetikom tišine, kada nemuzičke zvuke preznačava u muzičke. Otpor tradiciji se opaža i u upotrebi šoka i skandala kao vrste napada na sistem. Izvođenje Satijevih baleta *Parada* i *Relaš* je izazvalo skandal kao i većina Kejdžovih nastupa.

Zanimljiv je njihov odnos prema kritičarima: Sati se prema kritici ophodi veoma oštro i sa izrazitom dozom humora i satire, uz upliv kabaretske umetnosti, dok Kejdž pod

⁸⁹⁸ Kejdž je za sebe govorio da je istraživač i da se bavi muzikom jer je Šenbergu (Schenberg), svom učitelju, obećao da će život posvetiti muzici. Istraživački pristup je uticao na stvaranje koncepta eksperimentalne muzike.

delovanjem zena priprema odgovore i bez obzira na sadržaj postavljenih pitanja daje unapred osmišljene odgovore. Na taj način, Kejdž stvara efekat besmislenosti, apsurdna i ismevanja kritičara, što je slično Satiju, koji se takođe odlučuje za apsurd. Ako se analizira iz ugla zena, Kejdžova namera ne bi bila ismevanje kritičara, jer u zenu odsustvo smisla nije negacija smisla. Zen učitelji na „ozbiljna” pitanja svojih učenika nude potpuno besmislene i nelogične odgovore u cilju šireg ili drugačijeg sagledavanja stvari radi dostizanja krajnjeg cilja zena – prosvetljenja ili satorija. Takođe, Sati kao i Kejdž iznosi kontradikcije, apsurd i negacije, ali sam Kejdžov odnos (prema navedenim pojmovima, ali i prema umetnosti i društvu) i primena svakodnevnog diskursa jesu konceptualne prirode. Kod Satija, osim ako je u pitanju igra reči, kontradikcija upućuje na određeni element koji je najčešće artikulisan humorom ili parodijom, dok je kontradikcija kod Kejdža konstituisana zenovskom paradokasalom logikom u kojoj ne-A ne isključuje A.

Paradigma svakodnevnog čita se i u jednostavnosti kod obojice kompozitora, kao na primeru klavirske muzike. U Kejdžovom delu, jednostavnost je evocirana i u formulisanju odgovara bez odgovora kao oblika ćutnje ili borbe bez borbe. Kejdžov koncept „zatvorenog klavira” je vrsta tišine klavira ili *ready-made-a*, gde se i ne demonstrira tradicionalna klavirska tehnika već pojednostavljen ritmički udar o poklopac klavira. Jednostavnost je i odlika Satijeve klavirske partiture percipirane iz ugla tradicionalnog pijanizma. David Albahari konstatuje da su „jednostavne stvari uvek najstroženije”,⁸⁹⁹ što se poklapa sa dalekoistočnim premisama.

Sati je uticao na Kejdža shvatanjem muzičkih struktura kao ritmičkih i konceptom muzičkog vremena čije je proširenje mapirano u prostoru u delu *Veksacije*. Kejdž upotrebom neodređenosti stremi produžavanju dela u prostoru i vremenu analizirajući ga kao delo-proces. Sati podrazumeva elemente svakodnevnog u svojim delima uz kombinaciju vizuelnog, tekstualnog i muzičkog, dok Kejdž svemu tome dodaje i prostorno-vremenski kod i poistovećuje i preznačava svakodnevno primenom *ready-made-a* u sfere umetničkog i muzičkog. Kod Kejdža, svaki pojam i akcija su prezentovani kao muzika: šetanje po šumi, branje pečurki, tišina, šumovi... Udruživanje vizuelnog i muzičkog ostvareno je i pod uticajem njihovih prijatelja i saradnika slikara: Pikasa (primena kolaža), Dišana (*ready-made*) i Raušenberga (*šest belih platna*).

Sati i Kejdž su istraživali pojam dosade i nedešavanja u muzici. Sati je predlagao da klavirski komad ne bi trebalo da bude duži od 3–4 minuta kako ne bi bio dosadan za publiku,

⁸⁹⁹Albahari, David. *Snežni čovek*. Beograd: Stubovi kulture, 2007, str. 46.

pri čemu koncept dosade i nedešavanja uvodi uz ismevanje tradicije i akademizma. Dosada kod Kejdža vezana je za istočnu filozofiju „delanja nedelanjem”.

Sati se rukovodi senzacionalizmom i veličanjem samog sebe pod impresijom popularne kulture. Prilikom izvođenja baleta *Relaš*, na spuštеноj zavesi se moglo pročitati da je Sati najbolji kompozitor na svetu.⁹⁰⁰ Sa druge strane, Kejdž stremi stvaranju kompozije oslobođene od intencije autora (u Bartovskom smislu smrti autora) i prenošenju značaja sa autora na izvođača i publiku.

Oba kompozitora recepcijom svakodnevnog diskursa uvode veliki broj inovativnih rešenja u muziku. Sati napušta ispisivanje mernih oznaka, taktnih crta i predznaka, dok obojica interpoliraju šumove i nemuzičke zvuke u muziku: Sati u balet *Parada* unosi zvuke revolvera, sirene, lutrijskog točka i pisaće mašine, dok Kejdž ukršta sve šumove i zvuke iz svakodnevnog života i proglašava ih muzičkim. Prvobitna zamisao paradigmatički je postavljena kod Satija u *Muzici nameštaja*, ali šumovi definisani ovim pojmom ograničeni su prostorno, pri čemu je njihova uloga nadglašavanje dosadnih zvukova, pribora za jelo, ispunjavanje tišina u razgovoru, ali, za razliku od Kejdžovog pojma, ne obuhvataju sve svakodnevne šumove.

Povezivanje umetnosti i svakodnevnog ostvareno je i u spajanju muzičkog, vizuelnog i tekstualnog segmenta. U Satijevom klavirskom ciklusu *Sport i razonoda*, vizuelni aspekt je aktiviran preko Martinovih ilustracija, forme magazina, malom sličicom na početku partiture, kaligrafijom notnog teksta i partiture kao „vizuelne metafore”. U svakom klavirskom komadu u notnom tekstu, Sati je ispisao tekst koji je povezan sa vizuelnim i muzičkim sadržajem. U Kejdžovoj kompoziciji 4' 33" vizuelno je transponovano uvođenjem performansa i hepeninga, a tekstualno je notirano u verbalnom komentaru namenjenom izvođenju.

Džon Kejdž i Erik Sati izdvajaju se kao dve izuzetne i inovativne pojave od velikog značaja u savremenoj muzici i umetnosti uopšte. Pobunom protiv tradicije, normi i ustaljenih klasifikacija i upotrebom diskursa svakodnevnog, uveli su veliki broj inovativnih elemenata u muziku i proširili njeno shvatanje. Do tada, muzika je viđena kao auditivna oblast dok Kejdž i Sati insistiraju na povezivanju muzičkog, vizuelnog i tekstualnog kao intermedijalnog polja u kome se svakodnevno i umetničko nalaze u odnosu uzajamne komunikacije.

Sati je svojim avangardnim stvaralaštvom i delovanjem ostvario veliki uticaj na savremene umetnike, prvenstveno na Kejdža koji je takođe značajan doprinos savremenoj umetnosti dao svojim pionirskim radom u konceptualnoj umetnosti, performans-artu i

⁹⁰⁰ Gilmore, Perry. „Silence and sulking: Emotional displays in the classroom” in Saville-Troike, Muriel and Tannen, Deborah (eds.) *Perspectives on Silence*. New Jersey: Norwood, 1985. str. 158.

fluksusu. Uvodeći kabaretsku umenost u visoku kulturu, Sati se oštro suprotstavlja i podsmeva se običajima i akademizmu, dok ih Kejdž potpuno odbacuje. Obojica nadograđuju polje muzike uvođenjem šuma i nemuzičkih zvukova u muziku sa tendencijom beskrajnog trajanja muzike i njenog povezivanja sa svakodnevnim životom, jer su ljudi umetnici svakodnevnog života!

6.3. KEJDŽ I FELDMAN: *PREDAVANJE O NEČEMU*⁹⁰¹

Feldmanova muzika je „previše lepa. Priroda te lepote, koja mi je ranije izgledala kao herojska, sada mi se doima kao erotska...Verujem da taj utisak potiče od Feldmanove sklonosti ka nežnosti, nežnosti koju samo nakratko, a ponekad uopšte ne, prekida nasilje.”⁹⁰²

Kejdžovo predavanje iz 1959. godine⁹⁰³ posvećeno je muzici Mortona Feldmana i komponovano kao je muzička partitura. Strukturu teksta čine četiri vertikalna reda, dok praznine između tekstova sugerišu tišinu u predavanju. Kada su pitali Feldmana šta misli o predavanju, on je odgovorio: „To nisam ja; to je Džon.”⁹⁰⁴

Priroda Feldmanove muzike ima tendenciju produžavanja u vremenu⁹⁰⁵, dok je njena bitna karakteristika „senzualnost zvuka ili atmosfera predavanja”.⁹⁰⁶ Sa druge strane, sloboda koja se oblikuje u Feldmanovoj neodređenoj muzici ne poistovećuje se sa apsolutnom slobodom u kojoj je sve dopušteno.

Kejdž utvrđuje da u kompozitorskom kontekstu kod Feldmana nastaje pomeranje procesa „sa stvaranja na prihvatanje”,⁹⁰⁷ u kome Feldman „prihvata” prve zvuke sa kojima se susretne: „Prihvatiti sve što dođe bez obzira na posledice znači biti bez straha ili biti pun one

⁹⁰¹ Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 72-83.

⁹⁰² Ibid, str. 83.

⁹⁰³ Nastalo je nekoliko godina pre 1959. godine.

⁹⁰⁴ Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 72.

⁹⁰⁵ Ovde se može povući paralela sa Kejdžovom estetikom povezanosti muzike i svakodnevnog života, prema kojoj je muzika sam život i zbog toga se ona nastavlja u životu i postaje njen integralni deo.

⁹⁰⁶ Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 72.

⁹⁰⁷ Ibid, str. 73.

ljubavi koja dolazi iz osećanja sjedinjenosti sa svime.”⁹⁰⁸ Kejdž objašnjava pojam „sjedinjenosti sa svime” Feldmanovom izjavom da je povezan sa svim zvucima kada je u mogućnosti da unapred zna rezultat, iako nije zabeležio note. „Prihvatanje onoga šta nailazi bez prethodnih ideja o tome šta će se desiti i bez obaziranja na posledice”⁹⁰⁹ Kejdž priznaje kao odliku heroja, ali i karakteristiku same prirode. „Kada je želja stišana i volja zaustavljena svet se očitava kao ideja. U tom vidu svet je lep i odvojen od borbe za egzistenciju. To je svet Umetnosti.”⁹¹⁰

U svom predavanju, Kejdž spominje da je Feldman govorio o zvucima kao o senkama, odnosno da oni ne označavaju zvuke već paradigmu senke.⁹¹¹ Tiha dinamika i prisustvo tišine u Feldmanovim kompozicijama ukazuje na princip senke i oblik eha. Feldman navodi primer da kada radi sa tri osnovne note, ostale note koje treba da upotrebi nijansira kao senke prvobitnih nota.⁹¹² Senke nastaju kao oblik projekcije forme objekta koji ne dozvoljava pristup svetlosti. Osnovno polazište je da su zvuci senke, jer su oni „projekcije” zvuka na vremenskim platnima, u prostoru i vremenu, dok senke kao „tamne površi” odgovaraju tihoj dinamici i tišini predmeta. Tišina uokviruje zvuk kao što senka pod izvorom svetlosti okružuje svaki predmet, zbog čega je Feldman kreira da bi odvojio zvuke i omogućio im da iščeznu u tišini kao oblik senke samog zvuka. Omogućavanjem tonu da nestane i pređe u tišinu, daje se prilika zvuku da pređe u svoju senku. Zvuk kao senka jeste i projekcija boje i slikarske tehnike u muzičko delo, dok je u metafizičkom kontekstu zvuk senka boje i slikarske tehnike. Muzika je neodvojiva od slikarstva u Feldmanovom opusu, jer on stvara na sličan način kao slikar⁹¹³, pri čemu su zvuk i tišina konstituisani kao svetlost i senka u slikarstvu, odnosno kao tehnika *chiaroscuro*.

Imajući u vidu da su senke dvodimenzionalne, Feldman je želeo da postigne dvodimenzionalnost u kontekstu slikarske ravni, to jest plana, nazivajući ga „zvučnim planom”.⁹¹⁴ Zvučni plan je izveden kao auditivni pristup slikarskog plana, nezavisno od „prednjeg” i „zadnjeg” plana i uspostavlja oblik ravnoteže. Element zvučnog plana je „koegzistencija hromatskog polja i onih nota izabranih iz hromatskog polja koje nisu u

⁹⁰⁸ Ibid.

⁹⁰⁹ Ibid, str. 77.

⁹¹⁰ Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 74

⁹¹¹ Ibid.

⁹¹² Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 169.

⁹¹³ Odnosno, primenjuje elemente slikarske estetike u svom stvaranju

⁹¹⁴ Ibid, str. 168.

hromatskoj seriji,”⁹¹⁵ dok ravnoteža zvučnog plana pokazuje težnju da se zvuci zadrže na ovom planu, tako da „ne padnu na pod”.⁹¹⁶ Da bi se rešio ovaj problem, Feldman zaključuje da kompozitori primenjuju razne „sisteme”, dok je njegov pristup isključivo slikarski, tako da se njegova dela ostvaruju percipiranjem fenomena.

Kejdž u svom *Predavanju o nečemu* spominje Feldmanov pojam „uronjenosti u tišinu”, kada je zvuk okružen tišinom:⁹¹⁷ „Nijedan zvuk se ne boji tišine koja ga gasi. I ne postoji ta tišina koja nije ispunjena zvukom.”⁹¹⁸ Zanimljive su reakcije publike na Feldmanovu muziku i tišinu. Kejdž je zabeležio utiske sa resitala Mersa Kaningema (Merce Cunningham), kada je neko iz publike prokomentarisao da Feldmanova muzika nailazi na nerazumevanje i da možda nije za koncertne dvorane jer je previše tiha i ne može se čuti. Oni koji je ne mogu dokučiti stvaraju šumove i pričaju, tako da je ostala publika zbog ometajućih faktora ne može čuti. Kejdžov odgovor na ovakav komentar bio je da ne postoje „specijalni uslovi” i da se i u kući izdvajaju zvuci ambijenta koji mogu biti ometajući.⁹¹⁹

Feldman u svom predavanju u Johannesburgu⁹²⁰ navodi da nema nikakvu „tajnu”⁹²¹ ili sistem u svom radu, jer ne želi da bude ograničen tim sistemom i da se u tom kontekstu pre može govoriti o „strategiji”, „formatu”⁹²² ili „prezentaciji”⁹²³. Kao i svi ostali, nagoveštava da ima „početnu ideju”, ali mu ideje i note same dolaze bez ikakvog razloga. Majkl Najman (Michael Nyman) ukazuje na ulogu instinkta u Feldmanovom radu: kada ga je Kejdž pitao kako je komponovao gudački kvartet, njegov odgovor je bio da ne zna.⁹²⁴

⁹¹⁵ Ibid.

⁹¹⁶ Ibid.

⁹¹⁷ „Ništa koje nastavlja da postoji je ono kada Feldman govori o uronjenosti u tišinu” Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 76

⁹¹⁸ Ibid.

⁹¹⁹ Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 77.

⁹²⁰ Pogledati u Feldman, Morton. *Feldman on Feldman*. Lecture given at the South African Broadcasting Corporation, Auckland Park, Johannesburg, July 1983, Transcribed by Rudiger Meyer <http://www.cnvill.net/mfjobur2.htm> Pristupljeno 15. maja 2014.

⁹²¹ Kada ga je Štokhauzen pitao koja je njegova tajna, Feldman mu je odgovorio da nema tajnu.

⁹²² Često spominje format kompozicije što je preuzeo iz slikarstva.

⁹²³ Feldman, Morton. *Feldman on Feldman*. Lecture given at the South African Broadcasting Corporation, Auckland Park, Johannesburg, July 1983, Transcribed by Rudiger Meyer <http://www.cnvill.net/mfjobur2.htm> Pristupljeno 15. maja 2014.

⁹²⁴ Nyman, Michael. *Experimental music, Cage and Beyond*. Cambridge: University Press, 1999, str. 52.

6.4. RAUŠENBERG I KEJDŽ

Za razumevanje samog diskursa belog i tišine i transformacije, koja je usledila, veoma je bitno analizirati Raušenbergov odnos sa Džonom Kejdžom, koga je sreo 1951, a upoznao 1952. godine. Iako je Kejdž rekao da su ga Raušenbergove *Bele slike* inspirisale da napiše delo *4' 33"*, hronološki posmatrano, ideja se kod Kejdža javila već 1948. godine, četiri godine pre nastanka Raušenbergovih slika.

Na Vasar koledžu Kejdž je održao predavanje 1948. godine *Kompozitorove ispovesti (A Composer's Confessions)*⁹²⁵, u okviru koga je spomenuo da želi da napiše komad „neprekinute tišine” pod nazivom *Tiha molitva* i da ga proda kompaniji Muzak. Sam komad bi počeo jednom idejom, koju bi pokušao da „učini zavodljivom kao boju, oblik i miris cveta”.⁹²⁶ *Tiha molitva* inicira „apstraktnu negaciju”⁹²⁷ komercijalne muzike i nalazi se u „antagonističkom odnosu”⁹²⁸ prema kompaniji Muzak. U to vreme Kejdž još nije razvio koncept i estetiku tišine, tako da je *Tiha molitva* shvaćena kao potpuno odsustvo zvuka.

Element „božanskog” je sledeća zajednička osobina Raušenbergovih *Belih slika* i Kejdžove *Tihe molitve*.⁹²⁹ Raušenberg „božansko” identifikuje u svojim početnim razmišljanjima o *Belim slikama* u odnosu prema inkarnaciji. Za stvaranje *Tihe molitve*, na Kejdža je izvršio uticaj mistik Majstor Ekhart, što Brendon Džozef eksplicitno uviđa u poređenju opisa komada („boja, oblik i miris cveta”⁹³⁰) i Ekhartove izjave: „Dolazim kao miris cveta.”⁹³¹ *Tiha molitva* u Ekhartovom smislu je oličenje „organske tišine”, gde je ona „nedeljiva svesadržana priroda božanske suštine, tačno u terminima *apsolutnog mira* i *tišine*.”⁹³²

⁹²⁵ Cage, John. „A Composer's Confessions“ u Kostelanetz, Richard (ed.) *Writings About John Cage*. Ann Arbor: The University Of Michigan Press, 1993, str. 27–44.

⁹²⁶ Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, str. 45.

⁹²⁷ Ibid.

⁹²⁸ Eric de Visscher; citirano u Ibid.

⁹²⁹ Ibid.

⁹³⁰ Ibid, str. 46.

⁹³¹ Majstor Ekhart u Ibid. str. 46.

⁹³² Ibid.

Kejdžov pojam tišine je počeo da se menja u periodu od 1948. do 1951. godine, kada tišina više nije suprotnost zvuku. Ovakvo viđenje je nastalo kao rezultat „dubljeg” shvatanja nemačkog misticizma, indijske filozofije i interesovanja za zen-budizam. U zenu pojmovi *ništa* i *nešto* nisu u kontrastu, već se nalaze u stanju preplitanja. Iako je Kejdž uvideo povezanost zvuka i tišine, još uvek nije prevazišao njihovu „dualnost”, što se primećuje u „Predavanju o Nečemu” („Lecture on Something”⁹³³).

Kejdžov koncept tišine je u potpunosti oformljen 1951. godine u gluvoj sobi Harvard univerziteta, gde je došao do zaključka da apsolutna tišina ne postoji i definisao je kao prisustvo neintencionalnih šumova. Kejdž je izjavio da situacija u gluvoj sobi „nije objektivna (zvuk-tišina), već subjektivna (samo zvuci), oni namerni i oni drugi (takozvana tišina) nenamerni.”⁹³⁴

Čuvenu Kejdžovu izjavu: „ne postoji takva stvar kao tišina”⁹³⁵ nalazimo kod Raušenberga u slikarskim terminima: „Platno nije nikad prazno.”⁹³⁶ Brendon Džozef Raušenbergovu i Kejdžovu izjavu dovodi u vezu sa kritikom negacije Bergsona i njegovim rečima: „Ne postoji apsolutna praznina u prirodi.”⁹³⁷ Bergson je u svom spisu *Kreativna evolucija*⁹³⁸ izložio „ideju Ničega”, poznatu Kejdžu, u okviru koje je pre Kejdža zamislio situaciju sličnu gluvoj sobi na Harvardu. Pokušao je da zamisli „ništa” tako što je zatvorio oči, uši i izbacio sve „senzacije” iz spoljnog sveta: „Sve moje percepcije nestaju, materijalni univerzum tone u tišinu i noć. Ja postojim, ipak, i ne mogu ništa protiv mog postojanja. Još uvek sam tu sa organskim senzacijama, koje dolaze do mene sa površine i iz unutrašnjosti moga bića, sa sećanjima koje su moje prošle percepcije ostavile iza sebe...”⁹³⁹ U Bergsonovoj kritici ideje „ničega” primećuju se iste premise kao kod Kejdža: senzacijama iz unutrašnjosti bića odgovaraju zvuci otkucaja srca i nervnog sistema koje je Kejdž čuo na Harvardu. Međutim, u gluvoj sobi nisu bili prisutni zvuci okruženja koji će biti karakteristični za 4' 33" i njegovu teoriju tišine.

Problematiku tišine, praznine i pitanje odsustva/prisustva u Raušenbergovim *Belim*

⁹³³ Cage, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University press, 1961.

⁹³⁴ Kejdž, Džon; citirano u Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, str. 47.

⁹³⁵ Ibid.

⁹³⁶ Raušenberg, Robert; citirano u Ibid.

⁹³⁷ Anri Bergson; citirano u Ibid. str. 48.

⁹³⁸ Bergson, Henri. *Creative evolution*. New York: Henry Holt, 1911.

⁹³⁹ Anri Bergson; citirano Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, str. 47.

⁹³⁹ Ibid, str. 49.

slikama i Kejdžovom delu 4' 33" objasnila bih na primeru crteža iz romana *Mali princ*⁹⁴⁰ Antoana de Sent Egziperija (Antoine de Saint Exupery). Crtež koji je glavni junak nacrtao kada je bio dečak prikazuje spoljašnjost zmijskog cara koji je progutao slona, pri čemu se uočavaju samo spoljašnje linije zmijskog cara. Odraslina, kojima je pokazivao crtež, prikaz je bio nejasan, jer slon u zmijskoj utrobi nije bio vidljiv i sama slika se mogla tumačiti kao forma šesira. Slično ovom crtežu, glavni junak je kasnije, kao odrastao, nacrtao Malom princu ovcu, prezentovanu kroz prikaz spoljašnjosti kutije koja tako ostavlja prostor za imaginarne, proizvoljne i mnogobrojne paradigme životinje. Na oba crteža označitelj forme nije vidljiv i generisan je kao znak tišine. U osnovi je konceptualni pristup kada odsustvo vidljivosti omogućava posmatraču samosvojnost da zamisli i projektuje u sebi različite označitelje u datom trenutku, tako da znak odsustva konsekventno implicira znak prisustva. U Kejdžovom primeru, odsustvo instrumentalnog zvuka delovalo je podjednako zbunjujuće na publiku kao i crtež *Zmijskog cara spolja*, ali su tišina i praznina istovremeno pretpostavljali i skrivali druge oblike egzistencijalnosti otelotvorene u označitelje ambijentalnog zvuka. Praznina belih slika iz daljine pokazuje sličnu prazninu kao i prazno platno, ali svaki posmatrač u subjektivnom kontekstu i refleksijom svetlosti može zamisliti i mapirati bilo koje oblike i senzacije. Praznina uvek podrazumeva određeno prisustvo, što je i Sent Egziperi zapazio kada je u pitanju pustinja: „Ništa se ne čuje, ništa se ne vidi, a ipak nešto svetluca u daljini.”⁹⁴¹

Presudnu ulogu za formiranje Kejdžove teorije imale su Raušenbergove *Bele slike* i ideja *transparentije* kod Moholji-Nađa (izložena u *Novoj viziji*). Ideja transparentije stakla u arhitekturi i skulpturi uslovljava otvaranje umetničkog dela prema okruženju i istovremeno nameće nemogućnost razlikovanja unutrašnjosti i spoljašnjosti. Beli zidovi i staklene površine su „projektni ekrani” i ogledala, na kojima se „multiplikuju” i ponavljaju drveće i senke, tako da su kuće sastavni deo prirode⁹⁴². U tom kontekstu, Kejdž tišinu preobražava u transparentiju zvuka u odnosu na spoljašnje zvuke. Sličnost Raušenbergovih *Belih slika* i 4'33" Kejdž je zapazio u Kremerovom izdanju 4' 33". Izdanje sadrži šest belih praznih papira sa šest vertikalnih linija, koje odgovaraju početku i kraju svakog od tri stava 4' 33". Na kraju svake strane upisano je objašnjenje: „1 strana = 7 inča = 56 (sekundi)”⁹⁴³, što govori da se svaka strana može i „horizontalno” čitati. Regstruje se vizuelna sličnost Kremerovog

⁹⁴⁰ Egziperi, Antoan de Sent. *Mali princ*. Beograd: JRJ, 2009.

⁹⁴¹ Ibid.

⁹⁴² Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, str. 36.

⁹⁴³ Ibid, str. 49.

izdanja i *Belih slika*, dok u performansu slike i senke iz okruženja odgovaraju ambijentalnim zvucima.

Koncept transparentnosti Moholji-Nađa iz *Nove vizije*, kao i podložnost umetničkog dela promenama pod uticajem vremenskih faktora, autentično su delovali na Kejdžov diskurs tišine, ali prožimanje vremenskih promena i prirode, Kejdž je pronašao kod Bergsona. Dok je kod Anande Kumarasvamija (čije je spise Kejdž proučavao) konstruisana „ciklična ideja” prirode, kod Bergsona priroda i život pulsiraju u stanju „stalne promene,” „perpetualnog postojanja”, „nepodeljenog fluksa kreacije”.⁹⁴⁴ Trajanje obuhvata invenciju, kreaciju i različitost onoga što je stvoreno. Tako je izvođenje Kejdžovg dela *4' 33"* uvek neponovljivo, kao i *bela platna* Rušenberga zbog različitosti vremenskih i prostornih promena.

Kod Kejdža, Džozef pronalazi Bergsonov uticaj preko temporalnih promena, viđenja prirode kao „fluksa u trajanju” i odvajanju od intelekta u smislu indentifikacije sa prirodom. Bergsonovo interesovanje za intuiciju u cilju odvajanja od intelekta, srodno je sa psihološkim aspektom, a ne i sa matematičkim ili logičkim obrascima i formulacijama. Kejdž takođe komentariše psihološki aspekt, koji vodi ka prirodi, neintencionalnosti, zvucima i prepletu prirode i sveta. „Odvajanje od intelekta” kod Kejdža je koncipirano u njegovoj konstataciji da ne razmišlja o delu pre njegovog nastanka i zalaganju za potpuno odsustvo namere kompozitora. Pitanje temporalnosti Kejdž objašnjava kroz razliku tradicionalnog dela i onog koje je otvoreno za percepciju vremenskih događaja, gde prvo predstavlja delo-objekt, a drugo delo-proces. Delo-proces se nadovezuje na vremenske i prostorne koordinate kao sastavne komponente prirode. Kejdž je saopštio: „Mi više ne pravimo objekte, već procese i lako je videti da mi nismo odvojeni od procesa, već smo u njima.”⁹⁴⁵ Priroda raspolaže mnoštvom zvukova, jer oni nikada ne jenjavaju. U svom članku „Eksperimentalna muzika”, Kejdž piše: „Sve dok ja ne umrem biće zvukova. Njih će biti i posle moje smrti. Ne treba se plašiti za budućnost muzike.”⁹⁴⁶

Džozef referiše da kod Raušenberga ne postoji terminološka sličnost kao kod Kejdža i Bergsona, kao i uticaj dalekoistočne religije i filozofije, ali se formiraju ista shvatanja temporalnosti, različitosti i intelekta: „Svakim minutom sve je različito svuda... Sve teče.” Raušenberg je postavio pitanje 1961. godine: „Šta treba da se uradi da bi se sprečio gubitak ovog trenutka, da bi se zadržao od njegove realizacije?”⁹⁴⁷ Odgovor na ovo pitanje pronalazi

⁹⁴⁴ Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, str. 52.

⁹⁴⁵ Džon Kejdž; citirano u Ibid. str. 54.

⁹⁴⁶ Ibid.

⁹⁴⁷ Ibid, str. 57.

se u *Belim slikama* koje zadržavaju sadašnji trenutak na slikama u vidu promena boje, dok Kejdzovo delo nastaje u sadašnjem trenutku intepretacije. Za razliku od Raušenbergovog i Kejdzovog istraživanja koncepta „sadašnjeg“ i svakodnevnog, ispitivanje vremena pronalazi se u Maljevičevom stvaralaštvu u kontekstu predviđanja buduće umetnosti, društva, naroda i stambenih objekata... Raušenberg se zalagao da umetničko delo fundira „trenutak u stalnoj promeni,“⁹⁴⁸ dok se pojmom temporalnosti bavio u svojim ranim delima, kao u delu *Ovo je prva polovina printa dizajniranog da postoji u prošlom vremenu (This Is the First Half of a Print Designed to Exist in Passing Time)* iz 1949. godine. .

Ograđujući se od tradicije i ustaljenih normi, *Bele slike i 4' 33"* impliciraju oblike ekstremnih postulata u umetnosti. Ekstremnost u Kejdzovom slučaju je odsustvo instrumentalnog, tradicionalnog zvuka i odsustvo uobučajene interpretativne akcije koja je bila karakteristična za koncertno izvođenje. Praznina zvuka *4' 33"* odgovara belim slikama koje na prvi pogled asociraju na prazna bela platna, ali je u oba slučaja reč o konceptualizaciji umetničkog dela. Lusi Lipard Raušenbergovim crnim i belim slikama dodeljuje atribut ultimativnog, definišući ih kao dva ekstrema, jer su „takozvane ne-boje, bela i crna asociraju na čisto i nečisto, otvoreno i zatvoreno. Bela slika je „prazno“ platno gde je sve potencijal; crna slika je očigledno slikana, ali naslikana izvan, sakrivena, uništena.“⁹⁴⁹

Oba dela su otvorene forme, uvek različita, posebna, nekovencionalna koja se protežu teritorijalno i vremenski kada njihovo autorstvo referiše na okruženje, ambijent, zvuke i šumove, kao i samog posmatrača, odnosno publiku. Umberto Eko u svojoj knjizi *Otvoreno delo*⁹⁵⁰ navodi tri vrste otvorenog dela:

1) delo je završeno i autor očekuje da čitalac razume delo onako kako ga je autor zamislio ali „svaki uživatelj unosi... određenu kulturu, ukuse, sklonosti...“;⁹⁵¹

2) delo je završeno ali sa namerom autora da delo ima neograničen broj interpretacija;

3) otvoreno delo je „delo u pokretu“ koje nije završeno, a uživatelj „delo stvara sa autorom.“⁹⁵²

Kejdzovo delo *4' 33"* i *Bele slike* Roberta Raušenberga mogu se tumačiti sa stanovišta treće vrste otvorenog dela. Kompozicija *4' 33"* neprekidno egzistira sistemom koju čine vremensko prostorne koordinate, uvek je jedinstvena i publika je njen stvaralac. *Bele slike* su

⁹⁴⁸ Ibid.

⁹⁴⁹ Lippard, Lucy. "The silent art". *Art in America*, 55, January-February, 1981, str. 58.

⁹⁵⁰ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.

⁹⁵¹ Ibid, str. 34.

⁹⁵² Ibid.

različite zbog stalnih vremenskih i prostornih promena, povremeno se prebojavaju, tako da se ambijent, onaj koji ih boji i publika definišu kao koautori. Svaki posmatrač u zavisnosti od položaja svog tela u prostoru, ugla pod kojim gleda slike kao i doba dana drugačije vidi slike. „Otvoreno delo se ukazuje kao autonomni, eksperimentalni i informacioni *dogadaj* kojim se subjekt stvaraoča preobražava u aktera, a uloga posmatrača u aktivnog saučesnika.”⁹⁵³ U Ekovoj teoriji otvorenog dela, diferencira se pomeranje pasivne uloge tradicionalnog pristupa umetnosti prema aktivnoj ulozi i viđenju stvaranja dela kao procesa istraživanja. Zahvaljujući elementu ispitivanja, u okviru složenih odnosa novih medija i samih aktera dela, unosi se neizvesnost i nepredvidljivost krajnjeg produkta u liniji stvaranje-izvođenje-istraživanje.

Odnos prema intelektu kod Raušenberga se poklapa sa Kejdzovim stavovima, što se vidi iz njegove sledeće izjave: „Moje crne slike i moje bele slike su suviše pune ili suviše prazne da bi se o njima razmišljalo – zbog toga, one ostaju vizuelna iskustva. Te slike nisu Umetnost.”⁹⁵⁴ Raušenbergova izjava da njegove slike nisu umetnost ovde je data u drugačijem kontekstu od iste izjave upućene Beti Parsons (Betty Parsons). Prateći kritiku negacije, Raušenberg je ušao u jedno „neumetničko polje” eliminisanjem umetničkih elemenata i usvajanjem vremenskih promena. Zalaganjem za „trajanje”, slike više nisu težnja za monohromatskim kao „stepen nula” u slikarstvu. One govore da nula ne postoji⁹⁵⁵, odnosno, ono što je Raušenberg rekao na simpozijumu *Art of Assemblage*: „U okviru nule, tamo mora da postoji mesto za bilo koji put.”⁹⁵⁶ Delo više nije završeno delo sa određenom konvencijom i negacijom, već „estetska paradigma” sa dinamičkom koncepcijom prirode i razlikom kao osnovnim principom.⁹⁵⁷

Kejdz je povodom Raušenbergove izložbe u *Stable Gallery*, 1953. godine, napisao izjavu u kojoj je negirao sve umetničke elemente, povezujući je na taj način sa Bergsonovom kritikom negacije, Bartovom teorijom smrti autora i mistikom Majstora Ekharta:

Ne subjekt

Ne slika

Ne ukus

Ne objekt

Ne lepota

⁹⁵³ Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006, str. 426.

⁹⁵⁴ Robert Raušenberg; citirano u Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, str. 57.

⁹⁵⁵ Joseph, Branden W. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-garde*. Cambridge, Massachusetts: the MIT Press, 2003.

⁹⁵⁶ Ibid.

⁹⁵⁷ Ibid.

Ne poruka
Ne talent
Ne tehnika (ne zašto)
Ne ideja
Ne umetnost
Ne osećanje
Ne crno
Ne belo (ne i)⁹⁵⁸

Kejdz je još dodao da negacija nastaje zato što je sve na slici podložno promeni koje se mogu videti na bilo kom svetlu, „a da nisu uništene akcijama senki.”⁹⁵⁹ Slike ne označavaju prazninu, već su otvorene i podložne svim vremenskim i prostornim dešavanjima oko njih. Promene, koje se neprekidno dešavaju na platnu, omogućavaju da slika bude svaki put drugačija i da se percipira kao da je prvi put viđena. Iz tog razloga, Kejdzovo i Raušenbergovo delo korespondira sa konceptom neintencionalnosti, pri čemu Kejdz nastoji da eliminiše svoje namere zbog zen ideala praznine, dok je iz Raušenbergove perspektive oslobađanje od svojih namera rezultat intencije da sadašnjost treba da bude staralac dela.

Raušenbergove *Bele slike* i Kejdzovo delo *4' 33"* predstavljaju i oblik *ready-made-a*. U članku „O Robertu Raušenbergu”, Kejdz je napomenuo: „Napravivši prazna platna (*Platno nije nikad prazno*), Raušenberg je postao davalac poklona. Pokloni, koje on daje, nisu uzeti iz dalekih zemalja, već su stvari, koje mi već imamo...”⁹⁶⁰ *Ready-made* je tišina, odnosno ambijentalni zvuci koji već postoje, kao i svetlosti i senke na belim slikama, koje imponiraju prozor u svet.

Kao što se Kejdzov koncept tišine menjao, od *Tihe molitve* do dela *4' 33"*, tako je i diskurs belog kod Raušenberga promenjen već od 1952. godine. Raušenberg je napustio element božanskog i temporalnog, o čemu je diskutovao u pismu Beti Parsons i okrenuo se vremenskim i prostornim promenama okruženja.

Povezanost umetnosti i života nalazimo i kod Kejdža, Raušenberga i Bergsona, ali i Satija. Poznata je Raušenbergova izjava: „Slikarstvo se obraća umetnosti i životu. Nijedno se ne može napraviti.”⁹⁶¹ Život se ne može „napraviti” i reprodukovati zbog nepredvidljivosti dešavanja i stalnih promena na koje pojedinac može ili ne može da utiče. Kejdzovo shvatanje

⁹⁵⁸ Džon Kejdz; citirano u Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, str. 55.

⁹⁵⁹ Ibid, str. 56

⁹⁶⁰ Cage, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University press, 1961, str. 103.

⁹⁶¹ Ibid, str. 62.

povezanosti života i umetnosti potiče od njegovog proučavanja dalekoistočne religije i filozofije, dok je u Satijevoj estetici svekodnevno vezano za popularnu kulturu i kabaretsku umetnost.

Zajednička odrednica u Raušenbergovom, Kejžžovom i Satijevom delovanju jeste oblik šoka koji su njihova dela izazvala publike. Sa Kejžžovih prvih izvođenja, publika je izlazila napolje, dok je samo pojavljivanje *Belih slika* na izložbi izazvalo pojedine negativne kritike, naročito Hjuberta Kreana, kritičara *Art Digest*-a i Klementa Grinberga, predavača na Blek Mauntin koledžu. Kreaan je doveo u pitanje validnost *Belih slika* kao umetničke forme, nazvavši ih ličnim izrazom koji je suviše daleko otišao. Kreaan i Grinberg su se složili da je Raušenberg prešao u dadaističko polje i samu liniju između „određene negacije” i „neodređene negacije” ili „apstraktne forme negacije”,⁹⁶² kao ponovnog vraćanja avangardnog šoka. Satijevo ponašanje i kompozicije *Veksacije*, *Muzika nameštaja* i neodržana premijera baleta *Relaš*, izazvali su skandal.

Džordž Štajner (George Steiner) u tekstu „Ćutanje i pesnik”⁹⁶³ obrazlaže da je jezik odvojio čoveka od životinjskog sveta, ali da se u „međama jezika” mogu mapirati kodovi koji figuriraju u samim jezičkim granicama, a u koje spadaju svetlost, muzika i tišina. Ove kodove dodelila bih u komparativnom razmatranju trojici umetnika, tako da bih svetlost vezala za Raušenberga, tišinu za Kejžža i muziku za Satija. Svetlost je jedini akter i forma na Raušenbergovim belim slikama – svetlost kao autor pod uticajem ambijenta formira različite oblike na slici. Tišina je centralni problem Kejžžovog stvaralaštva, dok sam pojam muzike dodeljujem Satiju, kao preteči Kejžža i autoru koji je uveo inovativne paradigme u muziku i proširio polje muzike i umetnosti.

Za *Bele slike* i delo 4’ 33” zajedničke karakteristike su i „neutralnost”, „indiferentnost”, „potencijalnost”, odnosno „podređivanje čulnog utiska konceptualnim potencijalnostima.”⁹⁶⁴ Za razliku od čulnosti modernizma (De Kuning, Pikaso, Stravinski, Ajvs), ovde se konstituiše paradigma redukcije, ali kao oblik u kome odsutnost pruža beskrajnost mogućnosti i pojavu bilo koje slike ili zvuka.

U ovom poglavlju objašnjen je odnos belog i tišine, zapravo odnos *Belih slika* Roberta Raušenberga i tišine kod Kejžža, dok će u sledećem potpoglavlju estetike 4’ 33” tišine biti prikazana u okviru jednog medija – filma.

⁹⁶² Ibid, str. 30–31.

⁹⁶³ Štajner, Džordž. „Ćutanje i pesnik”. *Poezija*, časopis za poeziju i teoriju poezije br 30/2005, str. 33–53.

⁹⁶⁴ Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006, str. 434.

6.5. VELIČANSTVENA TIŠINA FILIPA GRENINGA

„To je tih film, ali nije nem.

Zvuk je izuzetno uzbudljiv.”⁹⁶⁵

U filmu *Veličanstvena tišina*, estetika tišine Džona Kejdža i premise 4' 33" u potpunosti su primenjene kako u monaškom zavetovanju na ćutanje i shvatanju celokupnog monaškog života, tako i u konstruisanju arhitekture zvuka u kome nije interpolirana muzika, već egzistiraju samo zvuci ambijenta.

Veličanstvena tišina je dokumentarni film koji prati život monaha u Francuskom Alpima u glavnom manastiru⁹⁶⁶ kartuzijanskog reda, koji se smatra najstrožijim redom katoličke crkve. Osnovao ga je Sv. Bruno 1084. godine i od samog nastanka pozicioniran je na istom mestu, u Francuskim Alpima pored Grenobla. Manastir je prilično izolovan od naseljenog mesta kako bi se monasi mogli posvetiti tišini, samoći i molitvi. Pored glavnog manastira u Alpima, postoje i drugi kartuzijanski manastiri u drugim zemljama (ukupno devetnaest) – u Americi, Evropi, Severnoj Koreji i Latinskoj Americi, dok se ženski manastiri nalaze u Španiji, Francuskoj i Italiji.

Samoća i tišina imaju veliki značaj za kartuzijanski red, jer se u tišini i samoći otkrivaju slugama Božijim tajne Boga. Njihov osnovni „zadatak i cilj je pronaći Boga u tišini i samoći”⁹⁶⁷ što omogućava razgovor Boga i sluge. Monasi provode najveći deo dana u samoći u svojoj ćeliji, gde u tišini (koliko je to moguće) čitaju duhovne tekstove i mole se. Čak i za vreme nekog rada kod njih se izdvaja i primenjuje „samoća uma”⁹⁶⁸. Od večeri, kada se čuje zvono u vreme Angelusa (naziv za određeno doba dana), do osam časova ujutru, od monaha se zahteva potpuna tišina, osim u slučaju urgentne situacije. U to vreme, monasi ne smeju da dolaze u ćeliju nadređenog, niti da budu u tuđoj ćeliji, već se povlače u svoje prostorije.

Zbog same prirode tišine, odnosno odsutnosti razgovora monaha, konstatuje se

⁹⁶⁵ Gröning, Philip. "An Interview with Philip Gröning"

<http://www.spiritualityandpractice.com/films/features.php?id=16627> Pristupljeno 3.maja 2014.

⁹⁶⁶ Manastir je osnovao Sv. Bruno 1084. godine, nalazi se pored Grenobla.

⁹⁶⁷ Statut kartuzijanskog reda, poglavlje 12. The Carthusian Order <http://www.chartreux.org/en/houses/grande-chartreuse/index.php>, Pristupljeno 5.maja 2014.

⁹⁶⁸ Ibid.

izvesno odsustvo označitelja koji prelazi u druge oblike komunikacije. Žižek razmatra 'arbitrarnost' označitelja kroz „poredak koji je 'arbitraran' zato što mu nedostaje oslon u Stvari samoj, zato što kao diferencijalan – artikuliše takvu želju koja je postavljena u bezdan, kojoj je zauvek uskraćen njezin 'pravi objekt'”.⁹⁶⁹ U ovom filmu, tišina referiše na odsustvo govora i odsustvo komunikacije i zbog apstraktnosti pojma, nema doslovan „oslonac” u materijalnom domenu, u „Stvari samoj” i sagledala bih je u kontekstu Žižekovog pojma „uskraćenosti 'pravog objekta'”,⁹⁷⁰ argumentujući dalje da „zbog bezdana ove neprestupivosti, i označitelji vezuju u lance 'pervertiranim' pato-logičnim putevima koji prekoračuju imaginarnu logiku 'povezanosti stvari'.”⁹⁷¹

Tišina konstruiše određeni paradoks, jer njenim prisustvom, subjekt ima mogućnost šireg sagledavanja, razumevanja i primećivanja drugih elemenata, odrednica i označitelja. Žižek, u okviru paradoksa, razmatra „*element* (na Drugoj sceni)” koji „*obuhvata klasu čiji je element* (na sceni Imaginarnog), paradoks 'ukršćavanja', gde podređeni element *unutar* imaginarne scene reprezentira odsutno, ekcentričko mesto koje određuje celinu ove scene”.⁹⁷² Tišina u svakodnevnom razgovoru se konstituiše kao „podređeni element”, dok u kontekstu monaha dominira njihovim životima i realizuje se kroz „paradoks ukršćanja” tišine i zvukova ambijenta koji u takvom kontekstu dolaze do izražaja kao senke na praznom monohromatskom platnu.

„Bog je ostavio svog slugu u samoći da sluša svoje srce, ali on sam u tišini čuje i šapat nežnog povetarca koji otkriva prisustvo Boga”.⁹⁷³ Iako je posvećenje tišini od izuzetnog značaja, ovakvo pravilo se može prekršiti u određenim okolnostima koje nisu predviđene propisima. Monasi moraju da vode računa i o dužini svog govora, jer „dug i besciljno protraćen govor dovodi do tugovanja Svetog Duha više nego nekoliko reči, koje su i dalje protiv pravila, ali su brzo presečene.”⁹⁷⁴ Tišini se pristupa specijalnom negom.⁹⁷⁵ U toku noći zahteva se apsolutna tišina i monasi ne mogu da se obrate nadređenima ukoliko se oni prvi ne obrate njima. „Naše osnovno nastojanje i cilj je da se posvetimo tišini i samoći ćelije, ovo je sveto tlo, mesto gde je čovek sa svojim prijateljem, gde Bog i njegov sluga često govore

⁹⁶⁹ Žižek, Slavoj. *Znak/ označitelj/ pismo*. Beograd: Mladost, 1976, str. 34.

⁹⁷⁰ Ibid.

Ibid

⁹⁷² Ibid, str. 35.

⁹⁷³ Ibid.

⁹⁷⁴ Statut kartuzijanskog reda, poglavlje 14. The Carthusian Order <http://www.chartreux.org/en/houses/grande-chartreuse/index.php> Pristupljeno 5. maja 2014.

⁹⁷⁵ Ibid.

zajedno”.⁹⁷⁶ Pravilo je da jedan monah ne može da razgovara sa drugim ukoliko im nadređeni to ne dozvoli.⁹⁷⁷ Maks Pikard diskutuje o tišini kao o „autonomnom fenomenu” i „nezavisnoj celini”, koja je kreativna kao i jezik i pripada „bazičnoj strukturi čoveka.”⁹⁷⁸

Džordž Štajner u svom tekstu „Povlačenje iz sveta”⁹⁷⁹ izjavljuje da se mi nalazimo u „činu diskursa” i da pritom „verbalni matriks nije jedini u kome su artikulacije i ponašanja uma dostupni”.⁹⁸⁰ Izvan jezika žive i druge „komunikativne energije” (kao muzička nota, ikona) i „intelektualna i čulna stvarnost.”⁹⁸¹ Štajner dalje obrazlaže da je tek napuštanjem jezika i reči moguće dostići „neopisivo”, najviše domete kontemplacije i „potpuno razumevanje” uz preplitanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti sa „krajnjom istinom”.⁹⁸² Sveti ljudi odustaju od govora i odlaze u pećine i planine, što Štajner tumači gestom tišine. Kao što je prikazano u ovom filmu, monasi se povlače iz sveta odlaskom u manastir i napuštanjem diskursa govora kako bi dostigli čisto stanje kontemplacije i bili što bliže Bogu.

Struktura manastira

Svi manastiri sastoje se iz tri dela: 1) glavni samostan (odnosi se na ćelije gde monasi u samoći provode vreme), 2) komunalne prostorije: crkva, trpezarija, kuhinja, prostorija za pranje veša... 3) radionice (mlin, farma...); zbog buke koju radionice proizvode, udaljene su od manastira kako ne bi ugrožavale monaško zaveštanje tišini.

Samoća manastiru se konstituiše kroz tri nivoa:

1. odvajanjem od sveta,
2. boravkom u ćeliji,
3. „unutrašnjom samoćom ili samoćom srca”⁹⁸³

1. Sam manastir primorava na odvajanje od sveta, jer u manastiru ne postoje televizori

⁹⁷⁶ Statut kartuzijanskog reda, poglavlje 4 u The Carthusian Order <http://www.chartreux.org/en/houses/grande-chartreuse/index.php> Pristupljeno 5. maja 2014.

⁹⁷⁷ „Voće koje tišina donosi poznato je onome ko je iskusio.” Ibid.

⁹⁷⁸ Picard, Max. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery, 1952, str. XIX

⁹⁷⁹ Steiner, George. „The retreat from the world”. *Language and Silence*. Hatmondsworth: Penguin, 1968.

⁹⁸⁰ Ibid, str. 12.

⁹⁸¹ Steiner George. „The retreat from the world” u *Language and Silence* Hatmondsworth: Penguin, 1968.

⁹⁸² Statut kartuzijanskog reda, poglavlje 4, The Carthusian Order <http://www.chartreux.org/en/houses/grande-chartreuse/index.php> Pristupljeno 5. maja 2014.

⁹⁸³ Ibid.

i radio aparati, dok vesti monasi mogu da čuju od nadređenog. Ne primaju posete,⁹⁸⁴ a manastir napuštaju samo zbog povremene šetnje. Navedeni uslovi uključuju i „unutrašnju tišinu” što daje mogućnost „duši da bude trezna i pažljiva za prisustvo Boga.”⁹⁸⁵

2.Ćelija monaha predstavlja malu kuću na dva nivoa koja je okružena baštom i daje samoću monasima, zbog čega je nazivaju „pustinjom” ili isposničkom ćelijom.

3. „Unutrašnja samoća” ili „čistota srca”. Za razliku od prve dve samoće, koje su spoljašnje, unutrašnja samoća se odnosi na nastojanje da se izbegne sve što nije vezano za Boga, „navika tihog slušanja srca koje dopušta Bogu da uđe svakim putem i pristupom”.⁹⁸⁶ Kontemplacija vodi ka pronalaženju „beskonačnosti ljubavi” kao osnove kartuzijanskog života, odnosno života u „svetlosti ljubavi Boga”⁹⁸⁷.

Na kraju filma objašnjeno je da je reditelj tražio dozvolu od manastira da snima film i da su mu rekli da je previše rano i da će mu odgovoriti za deset, trinaest godina. Potvrđan odgovor je stigao 2002. godine, šesnaest godina kasnije. Grening je proveo šest meseci u manastiru i snimao tri sata dnevno, radeći sam i pod prirodnim svetlom. Imao je priliku da se upozna sa njihovim strogim, asketskim načinom života (u kome se smenjuju molitve i rad) i njihovim pristupom i zavetovanjem tišini. Maks Pikard zapaža transcidentalnost i kontradiktornost tišine: ona je „nedodirljiva, ali možemo direktno da je osetimo kao što osećamo materijale i tkanine”; nije moguće konstruisati rečima njenu definiciju,⁹⁸⁸ iako je ona „određena i nepogrešiva”; „tišina nije vidljiva, ali je njeno prisustvo očigledno”; tišina je istovremeno blizu nas samih poput našeg tela, ali se i prostire nesagledivim daljinama.⁹⁸⁹ Nakon šest meseci provedenih sa monasima, reditelj je snimio 120 sati materijala iz kojih je nastao film u trajanju od 164 minuta. U filmu nije korišćena muzika, već se čuju samo zvuci ambijenta kako bi se dočarala tišina, usamljenost i distanciran način života monaha. U filmu ne postoji narator koji bi dao dodatna obaveštenja, što je karakteristično za dokumentarne filmove. Sam naziv filma referiše na kodeks tišine i artikuliše pojedine segmente iz života monaha: molitve, liturgiju, rad u radionici, slobodno vreme u šetnji, zajednički ručak. U filmu se ne prezentuju stroga pravila monaha, jer reditelj smatra da njegov film „ne treba da

⁹⁸⁴ Članovi porodice mogu da ih posete dva puta godišnje.

⁹⁸⁵The Carthusian Order <http://www.chartreux.org/en/houses/grande-chartreuse/index.php> Pristupljeno 5. maja 2014.

⁹⁸⁶ Ibid.

⁹⁸⁷ Ibid

⁹⁸⁸ Pretpostavka je da Pikard ovde misli da nije moguća njena precizna definicija i egzaktno određenje pojma zbog samih karakteristika tišine.

⁹⁸⁹ Picard, Max. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery, 1952, str. 2.

odgovori na sva pitanja”,⁹⁹⁰ odnosno da je „jedini način na koji sam mogao da snimim film bio: ne dajući posmatraču nikakva uputstva, ali ostavljajući mu slobodu”.⁹⁹¹ U toku filma, jedino u ceremoniji primanja dva nova člana u manastir i za vreme zajedničkog ručka u toku govora monaha saznajemo neke detalje o njihovom životu, koji se odnose na posvećenje tišini i samoći, mogućnosti da novi članovi mogu da napuste manastir kada to žele, pravila ponašanja za vreme šetnje... Odsustvo dodatnih objašnjenja i odsustvo naratora može se analizirati kao oblik tišine. Istovremeno, ovakav način manifestovanja života monaha utvrđuje dodatnu transcendentnost i mističnost u celom filmu. Reditelj argumentuje da u tišini i samoći manastira stvari počinju da se drugačije doživljavaju i drugačije zvuče.

Žižek obrazlaže da u „odsustvu 'realne stvari' (u primeru filma, odsustvo govora), pred nas stupa 'stvar sama' kao bit.”⁹⁹² Nadovezujući se na Huserla (Edmund Husserl), zaključuje da „nije reč o apstrakciji biti (eidosa) iz posmatranja ili iskustva, nego o posmatranju same biti...”⁹⁹³ Monasi odsustvom komunikacije uspostavljaju samu bit i suštinu relacije sa Bogom koja je uzročno-poslednično vezana za tišinu. Sa druge strane, „bitna je uloga *gubitka*: bit iskušavamo kroz gubitak realne stvari”⁹⁹⁴, jer je „odsutno snažnije od prisutnog”⁹⁹⁵. Značaj i vrednosti određenog artefakta nestaju kada nam on postane dostupan.

Žižek izlaže da je „govor, pre nego što nešto znači, *ne-smisao koji rađa smisao* (pri čemu kao 'smisao' razumemo imaginarno označeno koje se slama 'transgresijom’).”⁹⁹⁶ Konstatuje da je nemoguće uspostaviti simetriju između odsustva i prisustva, ali ako se u pojedinim primerima i ostvari „jednakoizvornost,” tada „treba priznati prvenstvo odsustva, tj. igru označitelja koja se kreće u alternativni prisustvo/odsustvo, u kojoj je – 'jednakoizvoran' sa +“ i gde „paradoksalni označitelj ovu alternativu probija na taj način što deluje kao 'čisto' odsustvo, svoj vlastiti nedostatak, ne tek odsustvo u alternativni sa prisustvom.”⁹⁹⁷ Tišini monasi priznaju prvenstvo, (odnosno odsustvu daju veći značaj od prisustva), jer ih vodi do „čistog odsustva” ili „čistog delovanja”⁹⁹⁸ (kao u Maljevičevom suprematizmu gde se belo i tišina povezuju sa Božanskim i mističnim uticajima) koji uzgrađuje njihov put ka Bogu.

Kodeks tišine monaha ne konfiguriše apsolutnu tišinu: govor je neophodan za liturgiju

⁹⁹⁰ Gröning, Philip. "An Interview with Philip Gröning"
<http://www.spiritualityandpractice.com/films/features.php?id=16627> Pristupljeno 3. maja 2014.

⁹⁹¹ Ibid.

⁹⁹² Žižek, Slavoj. *Znak/ označitelj/ pismo*. Beograd: Mladost, 1976, str. 64.

⁹⁹³ Ibid.

⁹⁹⁴ Ibid

⁹⁹⁵ Ibid, str. 65.

⁹⁹⁶ Ibid, str. 106.

⁹⁹⁷ Ibid, str. 110.

⁹⁹⁸ Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela)*. Beograd: Plavi krug, Logos, 2010, str. 106.

i u drugim određenim kontekstima – za obavljanje određenih zadataka i tokom nedeljnih okupljanja monaha kada razgovaraju o svom životu.⁹⁹⁹ Pored monaškog načina života, gledaoci imaju priliku da vide i prelepu prirodu oko manastira. Pred gledaocima se smenjuju godišnja doba, dan i noć i rituali monaha koje čine molitve, rad i spavanje.

Reditelj je prvobitno želeo da snimi film o „jednom trenutku vremena”¹⁰⁰⁰ da bi tek kasnije odlučio da film bude o manastiru u kome tišina zauzima značajno mesto. „Kroz svoju moć autonomnog Bića, tišina ukazuje na stanje u kome je samo biće validno: stanje Božanskog. Znak Božanskog u stvarima je prikazan njihovom konekcijom sa svetom tišine”.¹⁰⁰¹ Za svaki dan monasi imaju precizan raspored koji treba da prate i striktna pravila koja im određuju način rada i ponašanja. Monasi žive veoma skromno, ništa se ne baca, već se ponovo upotrebljava. Ako im na kraju godine ostane novac koji nisu iskoristili, doniraju ga u dobrotvorne svrhe.

Prema mišljenju reditelja, iako imaju veoma strog raspored i pravila, i dalje imaju prostora za razvijanje individualnosti i umetničkih sklonosti: npr. jedan od monaha slika, drugi piše pesme... Reditelj je radio sve što rade monasi kako bi uspeo da zabeleži njihov način života. Istovremeno, sam je morao da nosi opremu, snima zvuk, snima kamerom...

Monasi ne spavaju tokom cele noći, jer nakon tri sata spavanja slede dva-tri sata molitve. U toku dana imaju dve mise: jutarnju (u trajanju od 30 minuta) i večernju (30 minuta), dok su molitve sedam puta dnevno u ćeliji. Pored toga, moraju da čitaju knjige, peru sudove, seku drva, peru odeću, rade u bašti... Generalno, nemaju slobodne vreme.¹⁰⁰²

Žižek definiše „astrukturalni sistem” kao „prekoračenu/kršenu strukturu, koja predstavlja učinke označiteljeva rada, koji su vidljivi jedino u njezinim rupama, praznim mestima, asimetrijama, ‘besmislicama’ itd.”¹⁰⁰³ Žižek artikuliše Imaginarnu scenu kao „zamračenje Druge scene” koja „nikada ne čini ispunjeni krug, celinu bez rupa, bez belina, gde su „prazna mesta” *uslov* i „doslovno drže njezino vlastito polje.”¹⁰⁰⁴ Tišina u umetnosti je upravo mapirana u belinama, prazninama koje zajedno sa označiteljima određenih medija čine jedinstvenu celinu. Na primeru monaha, tišina jeste uslov za ustanovljavanje viših duhovnih nivoa i nivoa svesti, ali isto tako i neophodno sredstvo koje

⁹⁹⁹ Tako je na jednom od okupljanja jedan monah izjavio: „Simboli nisu tu da bi se ispitivali, već smo to mi”

¹⁰⁰⁰ Gröning, Philip. ”An Interview with Philip Gröning”

<http://www.spiritualityandpractice.com/films/features.php?id=16627> Pristupljeno 3. maja 2014.

¹⁰⁰¹ Picard, Max. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery, 1952, str. 4.

¹⁰⁰² Monasi su poznati po proizvodnji *Chartreux* likra (recept datira iz 1605. godine), koji sadrži različite biljke, začine i esencije korenja. Veliki broj firmi je bio zainteresovan za otkup njihovog recepta, ali monasi su sve ponude odbili.

¹⁰⁰³ Žižek, Slavoj. *Znak/ označitelj/ pismo*. Beograd: Mladost, 1976, str. 36.

¹⁰⁰⁴ Ibid.

omogućava duhovno napredovanje.

Decentriranost Imaginarnog Žižek objašnjava kao zamenu mesta punoće i odsustva, odnosno „rupe” su pozicionirane na mestima „najveće punoće”, što anticipira „rasredištenjem njegovog vlastitog produkcijskog procesa”.¹⁰⁰⁵ U monaškom životu, tišina generiše mesto „najveće punoće”, čime je njihov prethodni način života izmenjen i „rasredišten”. Pozivajući se na Lakana, Žižek zaključuje da subject „*ek-sistira* tek kao rasredišten, govoren u (...) insistiranju označiteljskog lanca, koji progovara jedino u rupama, belinama, ‘lapsusima’ govora subjekta...”¹⁰⁰⁶

Monasi komuniciraju jedni sa drugima preko poruka koje ostavljaju u određenoj kutiji. Na taj način, reditelj je ugovorio snimanje scene sa krojačem i baštovanom. Maks Pikard objavljuje da „jezik i tišina pripadaju jedno drugom: jezik ima znanje o tišini, kao što tišina ima znanje o jeziku”.¹⁰⁰⁷ U skladu sa pravilima manastira, reditelj se trudio da ne pravi mnogo buke, što je bilo teško sa filmskom opremom. Zabranjeno je govoriti u hodnicima, kapeli i predsoblju. Dijametralno suprotno ovom stanovištu je insistiranje na uspostavljanju razgovora tokom šetnji ponedeljkom. Kodeks tišine kartuzijanaca se odnosi na pravilo da treba govoriti što manje. Može se pričati ukoliko je govor neophodan za nečiji rad: tako je reditelj mogao da kaže ukoliko mu je nešto bilo potrebno za film, jer je snimanje filma njegov posao.

Koncept samoće je izuzetno izražen u manastiru. Prostranstvo soba i radionica dozvoljava da više osoba radi na jednom mestu, a da pritom budu dovoljno udaljene jedna od druge kako bi zadržale samoću. Prema rečima reditelja, monasi poseduju specifičnu percepciju i prihvatanje sveta i specifičnosti njihovog življenja: „Ne možete da upotrebljavate jezik da opišete svet koji se odvija toliko izvan domena jezika.” Maks Pikard izlaže da tišina nije negativan znak i samo odsustvo govora, već „pozitivan, kompletan svet u samom sebi”, „čisto postojanje”,¹⁰⁰⁸ koje tvori postojanje svega u sebi. Nije moguće kreirati sliku u kojoj postoje isključivo jezik i govor, ali je moguće izvesti prikaz sveta (što je primenjeno u određenom obliku u manastiru) u kome egzistira jedino tišina.¹⁰⁰⁹

Prema pravilima, svaki monah koji dođe, može da napusti manastir, ali dopušteno je i da ga zajednica monaha vrati kući¹⁰¹⁰ ukoliko zaključe da nije u stanju da ispoštuje sve

¹⁰⁰⁵ Ibid, str. 38.

¹⁰⁰⁶ Ibid, str. 54.

¹⁰⁰⁷ Picard, Max. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery, 1952, str. XX

¹⁰⁰⁸ Ibid, str. 1.

¹⁰⁰⁹ Ibid.

¹⁰¹⁰ Reditelj navodi da 80% monaha napusti manastir, dok pojedine od preostalih 20% vrata kući.

kodekse.

Prikaz monaha koji se moli dok kleči ili stoji u tišini i pritom se ne pomera (odsustvo pokreta kao tišina pokreta) dodaje izvesnu statičnost i dimenziju beskonačnosti u film predstavljajući izvestan prekid i zaustavljanje vremena, koje samo povremeno ometaju zvuci ambijenta. Na protok vremena ukazuje smenjivanje godišnjih doba, dok je jedino podsećanje na dinamiku spoljašnjeg sveta kadar u kome avion preleće iznad manastira. Maks Pikard konstatuje da tišina nema početak i kraj: „izgleda da je njeno poreklo iz vremena kada je sve bilo još uvek čisto Biće. To je kao nestvoreno, koje zauvek traje Biće”.¹⁰¹¹ Pikard primećuje da se tišina ne „razvija i ne povećava u vremenu, već se vreme uvećava u tišini”; izgleda kao da je tišina „apsorbovala vreme” i poslužila kao zemlja u kojoj je tišina „zasejana” i u kojoj „raste do svoje punoće”.¹⁰¹²

U tišini manastira svakodnevni obični zvuci dolaze još više do izražaja, zvuče nesvakidašnje i dobijaju neku posebnu uzvišenu dimenziju: zvuk makaza krojača dok seče materijal, zvuk mašine za šišanje, zvuk testere dok monah seče drva ili dok kopa u bašti, zvuk kolica kojima monah raznosi hranu, zvuk koji monah proizvodi dok seče hranu ili pere sudove. Odsustvo drugih zvukova skreće pažnju na prisustvo zvuka iz okruženja kojih često nismo svesni u svakodnevnom životu, odnosno, kako Bernard Daenhauer govori, tišina je „odsustvo nečeg drugog”.¹⁰¹³

Žižek prezentuje označitelj kao „diferencijalan/arbitraran” kome „Stvar sama uvek nedostaje” što uzročno-posledično vodi ka stvaranju „bezdana nedostatka koji otvara želju.”¹⁰¹⁴ U domenu imaginarnog, simbolički nedostatak je prazno mesto u krugu, tišina u svetu monaha, „belina” i „beleg onoga što je ovim poljem potisnuto” i „doslovno drži ovo polje”, jer ukoliko bi prazna polja nestala njihovim dopunjavanjem, takva akcija bi prouzrokovala rušenje polja.¹⁰¹⁵ U okviru diferencijalnosti označitelja, „simbolički nedostatak” kao znak plus nalazi se na „istom nivou” kao i znak minus i poseduje takođe „pozitivnu ulogu”. Žižek akcentuje da je potpuno besmisleno popunjavati prazno polje i belinu simboličkog nedostatka, jer „ona već upravo kao prazno mesto 'popunjava' polje svog nastupa, tj. ovo polje 'čini celinu' tek zajedno sa svojim praznim mestima”.¹⁰¹⁶ Tišina monaha čini celinu sa njihovim molitvama, radom i načinom života, tako da bi njeno

¹⁰¹¹ Picard, Max. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery, 1952, str. XIX

¹⁰¹² Ibid, str. 2.

¹⁰¹³ Bernard Daenhauer; citirano u Zerzan, Džon. *Sumrak mašina*. Beograd: Službeni glasnik. 2009, str. 217.

¹⁰¹⁴ Žižek, Slavoj. *Znak/ označitelj/ pismo*. Beograd: Mladost, 1976, str. 108.

¹⁰¹⁵ Ibid, str. 109.

¹⁰¹⁶ Ibid.

„popunjavanje” poremetilo harmoniju i mir manastirskog kodeksa.

Za razliku od klasičnog filma sa zvukom, u kome je tišina oblik *punctuma*, ovde tišina zauzima ceo film, kao što i dominira životom monaha. Kejdžov koncept 4' 33" u kontekstu tišine koja se nadovezuje na životne situacije i vreme, ovde je u potpunosti primenjen, ali nije paradigma zen-budizma, već uticaj hrišćanske religije. Zvuci su u filmu punktumi, koji prekidaju tišinu i određuju njeno trajanje. Tako je zvuk zvona *punctum* koji podseća monaha na njihove aktivnosti, odnosno oblik znaka koji se odnosi na primenu njihovih obaveza u toku dana. Određeni zvuk zvona označava molitvu koju monasi izvode tako što obustavljaju svoju aktivnost gde god da su se u tom trenutku našli u manastiru. Sledeći zvuk zvona objavljuje kraj molitve i nastavak prethodnih aktivnosti.

Govor se oglašava četiri puta u toku filma: u početnoj ceremoniji dočeka dvojice novih monaha, govor u toku zajedničkog ručka, zajednički razgovor za vreme šetnji i, na kraju filma, govor monaha koji objašnjava svoja religiozna uverenja.

U toku filma generisana je tišina slike – potpuno crni ekran asocira na tišinu noći iz koje se postepeno rađa nov dan i sa njim prizor manastira na dnevnom svetlu. U toku svake noći odvijaju se noćne molitve u skoro potpunom mraku u kapeli, kada su osvetljene jedino knjige iz kojih se peva liturgija i upaljena jedna sveća u kapeli. Potpuno crni ekran koji reditelj prikazuje u toku liturgije je označitelj tišine i analogija sa crnom monohromatskom površinom slike, reflektujući i tišinu i prazninu plohe. Odsustvo slike i zvuka kroz paradigmu crnog ekrana može se tumačiti u kontekstu pojma tela bez organa kod Deleza i Gatarija, gde je telo potpuno prazno, golo, bez slike i forme. „Parcijalni objekti i telo bez organa su dva materijalna elementa shizofreničnih želećih mašina: prvi kao radni delovi, drugo kao nepomičan motor; prvi kao mikromolekuli – svi zajedno u jednom odnosu kontinuiteta na dva kraja molekulranog lanca želje”¹⁰¹⁷. Telo bez organa „može biti proizvedeno i kao amorfni fluid antiproizvodnje i kao podloga koja prisvaja proizvodnju fluksa”.¹⁰¹⁸ Tišina kao telo bez organa (makromolekul) u kontekstu antiproizvodnje artikuliše osnovno načelo manastira putem odsustva zvuka, odnosno njegovog minimuma, dok je rad organa, parcijalnih objekata (mikromolekuli) i proizvodnje flukseva realizovan u „mikro” komunikaciji-porukama monaha, ambijentalnim zvucima i retkim razgovorima u toku šetnji.

U filmu, na ekranu se više puta javlja natpis: „Onaj ko se ne odrekne svega, ne može da postane moj sledbenik”. Crni ekran je istovremeno i simbol odricanja monaha i njihovog

¹⁰¹⁷ Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, str. 267.

¹⁰¹⁸ Ibid, str. 266.

asketskog života. Na potpuno praznom crnom ekranu u kadru se pojavljuje jedna tačka – jedna sveća kao *punctum* i označitelj molitve. Jedna sveća se odnosi na jednu reč i na natpis koji se pojavljuje u filmu: „Posmatraj tišinu. Dopusti Gospodu da govori jednu Reč u nama... da On jeste”.¹⁰¹⁹ Pikard diskutuje o tišini kao ‘bazičnom fenomenu’ koji nije moguće „zameniti” niti uporediti ni sa jednim drugim fenomenom ili pojavom, osim sa Bogom.¹⁰²⁰ Tišina je „prvorođeni od svih bazičnih fenomena”¹⁰²¹ (u koje još spadaju ljubav, lojalnost, život, smrt, seksualnost) i ispunjava ih kao što se nalazi i u svakom čoveku, uspostavljajući auru misterije.

Zanimljiva je scena sa monahom koji vežba pevanje za liturgiju i pritom svira na sintisajzeru (zvukom orgulja) melodiju iz liturgije u svojoj ćeliji. Ovo je jedna od retkih scena u kojoj se izlaže zvuk koji nije ambijentalan. Pored šumova koje proizvode monasi u svojim svakodnevnim aktivnostima, javljaju se i zvuci spoljašnjeg ambijenta: zvuk kiše, groma, cvrkut ptica u obližnjoj šumi.

Prema piramidalnoj teoriji, praznina zauzima sam vrh piramide i ukazuje se kao početak od čega se granaju strane piramide protežući se u beskonačnost. Praznina kod monaha obuhvata zavetovanje tišini i samoći, dok se beskonačnost bazira na njihovom približavanju Bogu kroz molitve i kodekse monaškog reda.

¹⁰¹⁹ *Die grosse Stille*. (2005), r: Philip Gröning, France, Switzerland, Germany, Production co: Arte, Bavaria-Filmkunst Verleih, Bayerischer Rundfunk (BR), 58:45.

¹⁰²⁰ Picard, Max. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery, 1952, str. 5.

¹⁰²¹ *Ibid.*

7. ZAKLJUČAK. PIRAMIDALNA TEORIJA TIŠINE

Piramidalna teorija tišine je nastala iz potrebe da se konstruiše jedna teorija koja bi objedinila sve karakteristike i funkcije fenomena tišine u savremenoj umetnosti i time dodatno potvrdila hipoteze. Takođe, predložena teorija dokazuje jedinstvo koje je karakteristika transdisciplinarnih pojmova, odnosno na primeru ovog rada uspostavlja se jedinstvo transdisciplinarnosti i transmedijalnosti znaka tišine i na taj način zaokružuje celokupan rad u zaključku. U osnovi ove teorije ustanovila sam formu piramide koja je u procesu neprekidnog kretanja od praznine na samom vrhu piramide, kao najave budućih delovanja tišine, a potom se širi stranama piramide u različitim pravcima. Na samom početku teorije krenula sam od pitanja: Šta je to što se nalazi na samom vrhu piramidalne tišine? Šta je to praznina?

Prema mom mišljenju, praznina je oblik i integralni deo tišine nultog intenziteta, oblik odsustva koji ne predstavlja ništavilo i negativne intenzitete. Nulti intenzitet definišem kao oblik neutralnosti i otvorenosti koji nagoveštava beskonačnost potencijalnosti i budućih rešenja koja se kreću u sferi intenziteta $n=0...$ do beskonačnosti. Imajući u vidu da se odsustvo uvek naznačava u odnosu na prisustvo, tako i praznina može reprezentovati prazan prostor ili plohu koja će biti ispunjena zvucima, vizuelnim ili filmskim sadržajem. Praznina nije statičan entitet, već pulsira u stalnom pokretu ka proizvodnji potencijalnosti i označitelja umetničkog dela. Potpuno odsustvo ne postoji i ne može se recipirati u apsolutnom obliku, jer čak i prazan zvučni kanal na filmu kao potpuno odsustvo zvuka ukazuje na prisustvo nečeg drugog – dramske radnje i vizuelnog diskursa. Bernard Daenhauer konstatuje da je tišina „odsustvo nečeg drugog”,¹⁰²² tako da i praznina nikad nije potpuna, jer odsustvo jednog označitelja pocrtava i daje veći značaj drugom označitelju, čime se tišina transformiše u prisustvo nečeg drugog.

Praznina prethodi umetničkom delu, koje se razvija iz praznine kao oblika buduće potencijalnosti. Arvo Pert tvrdi da je njegov tintinabuli stil deriviran iz tišine jer je nastao posle dugog niza godina koje je proveo ne komponujući i razmišljajući o stvaranju jednog

¹⁰²² Bernard Daenhauer, preuzeto iz Zerzan, Džon. *Sumrak mašina*. Beograd: Službeni glasnik. 2009, str. 217.

novog stila, te proučavajući srednjovekovnu muziku i gregorijanski koral. Odsustvo njegove muzike i komponovanja zamenilo je prisustvo proučavanja i istraživanja stare muzike i pravoslavne hrišćanske religije, koji su uticali na koncipiranje novog stila, pri čemu je tišina tretirana kao potencijalnost budućeg tintinabuli stila. Estetika tišine u Kejdžovom stvaralaštvu zauzima centralno mesto i implicira fundamentalni princip stvaranja, tako da je on pre svakog procesa komponovanja razmišljao o svom „tihom komadu” i o konceptima koji su vezani za njega.

Praznina kao odsustvo zvukova neophodna je za slušanje muzike (na koncertima i na drugim mestima) jer se muzika ne može čuti ukoliko je ometaju drugi zvuci. Filmovi se gledaju u tišini, jer bi konstantno prisustvo drugih paralelnih zvukova remetilo recepciju zvučnog aspekta filma i sveukupnu koncentraciju neophodnu za praćenje dramske radnje. Publika u bioskopskoj sali može zvučno reagovati na određene situacije u filmu, ali takve reakcije su povremene i izgrađuju komunikaciju publike i umetničkog dela u pozitivnom smislu. U galeriji, posetilac najčešće u tišini posmatra sliku ili skulpturu jer gledanje zahteva određenu koncentraciju i kritičko-analitičko udublјivanje u samu poetiku dela, što neminovno zahteva određenu distanciranost i odsustvo ostalih sadržaja. Upravo na ovom primeru može se objasniti značenje praznine kao „odsustva/prisustva nečeg drugog” i problematike odnosa odsustva i prisustva. Proučavanje i izvođenje umetničkog dela i generalno bilo koji rad uključuje prazninu ostalih sadržaja u cilju duboke koncentracije i posvećenja radu na delu. Biti potpuno u jednom obliku delovanja neminovno isključuje neka druga delovanja. U zemljama Dalekog istoka, prisustvo i odsustvo proizilaze jedan iz drugog, dok se praznina doživlјava kao dualnost, sinteza dva polariteta, odnosno istovremeno prisustvo punog i praznog. Praznina (sunyata) na Dalekom istoku ne asocira na ništavilo i negativan pojam, već uvek funkcioniše u odnosu na svoju suprotnost – punoću jer se nalazi u svemu i označava „potpunu” slobodu. Doživeti prazninu u sebi artikuliše dublјu introspekciju i put do prosvetljenja, dok se viđenjem sveta kao praznine pomeraju granice života, što opet upućuje na transdisciplinarnan karakter tišine...

U slikarstvu, na početku slikanja, svako platno je prazno i svojom prazninom i belinom¹⁰²³ ostavlja prostor za mogućnosti i sadržaje. Reditelj Portabela¹⁰²⁴ pre snimanja filma pred sebe postavlja prazan papir, što podstiče bolje razumevanje filma: „To je najčešće put do belog i praznog platna sa najbolјim uslovima”.¹⁰²⁵

¹⁰²³ Nepripremljeno belo platno za Klementa Grinberga je samo po sebi slika.

¹⁰²⁵ Portabella, Pere. <http://pereportabella.com> Pristupljeno 2. maja 2014.

Praznina oblikuje i locira sam vrh piramide tišine, ona je konstitutivni element tišine i od nje počinje piramida i sama tišina. Teme piramide obuhvata tačku praznine reda 0, od koje se granaju strane piramide koje formulišu karakteristike i osobine tišine. Strane piramide protežu se u beskonačnost (simbolično prikazane strelicom kao znakom kretanja), što je u skladu sa odrednicom i pomoćnom hipotezom prema kojoj su dela tišine izjednačena sa beskonačnošću rešenja dela. Osnovica piramide je zamišljena (predočeno na shemi isprekidanom linijom), jer je piramida otvorena u svojoj bazi, što odgovara otvorenosti dela.

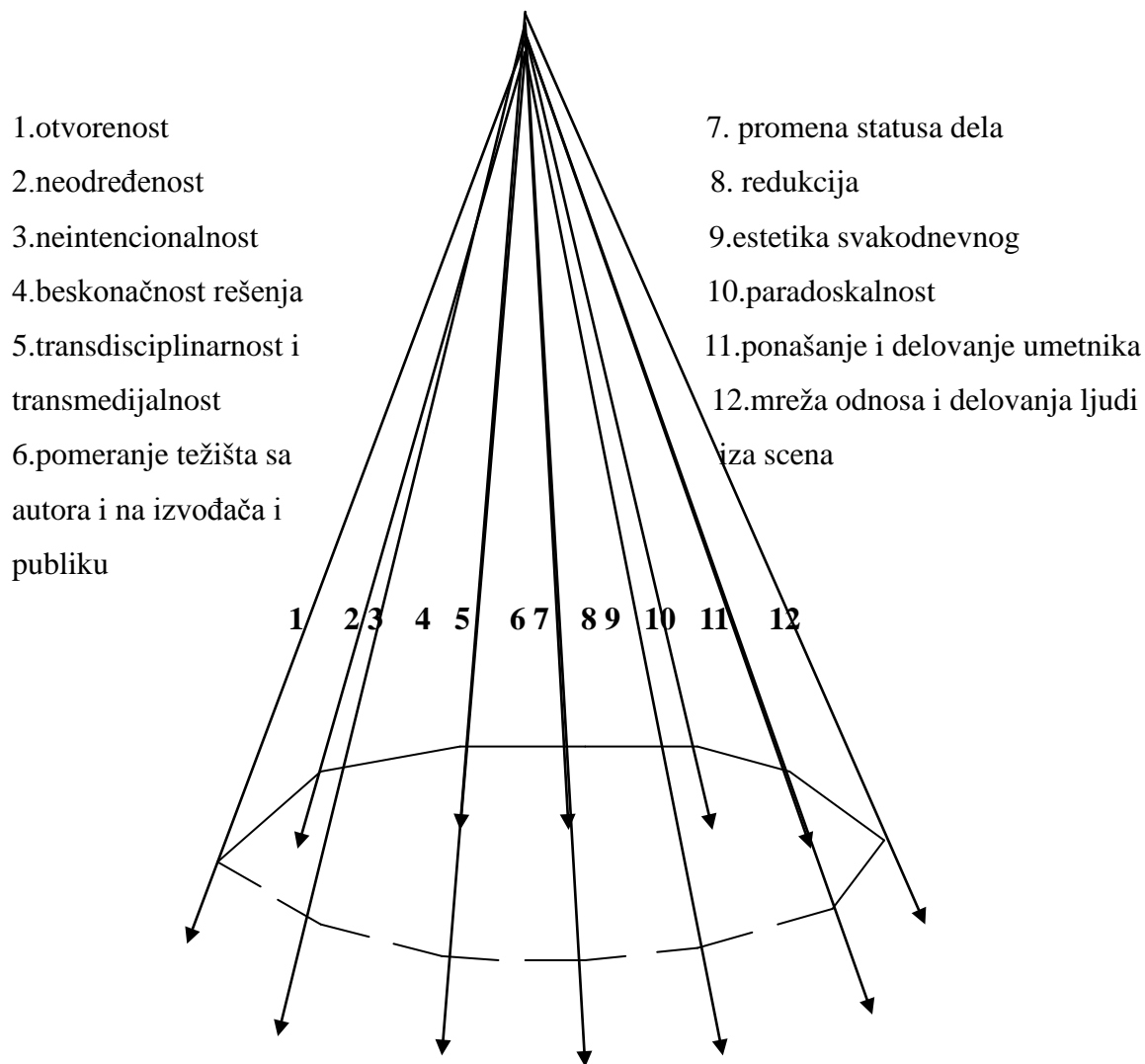
Razlikujem spoljašnju i unutrašnju tišinu (analogno spoljašnjosti i unutrašnjosti piramide) koje se prepliću u stalnoj komunikaciji, sadejstvu i interakciji zbog otvorenosti piramide. Unutrašnja tišina obitava u sastavu dela kada je tišina njegov sastavni element i identifikuje se u domenu koji se kreće od nekog manjeg detalja ili elementa (odsustva zvuka u filmu u nekom delu sa ciljem naglašavanja radnje; pauze u muzičkoj partituri; praznog prostora na slici; trenutnog izostanka instrumenta u kompoziciji) do kompletnog prožimanja i zahvatanja celokupne kompozicije (konceptualizacija Kejdžovog dela 4' 33"; bele slike minimalista; odsustvo muzike i dodatnog zvuka osim postojećih ambijentalnih zvukova u filmu *Veličanstvena tišina* (2005) Filipa Greninga).

Spoljašnja tišina okružuje delo i smeštena je u prostoru pre i posle svakog dela (filmske projekcije, izvođenja muzičkog dela na koncertu, otvaranja izložbe). Publika je kao slušalac neophodni učesnik dela i ona boravi u relativnoj tišini, jer svojim aplauzom, šumovima i žamorom komunicira sa delom, dok se u pojedinim primerima (hepening) transformiše i u koautora dela (Kejdz, 4' 33"). Delo (nakon završetka interpretacije odnosno prikazivanja (kraja koncerta, filma, izložbe)) nastavlja kontinuirano da živi u vremenu kroz publiku, to jest kroz njene individualne doživljaje, utiske i sećanja i istovremeno se različitim interrelacijama kao integralni deo uključuje u svakodnevni život. Tišina pre dela prepuna je iščekivanja publike, njenih šumova i glasova, dok tišina posle aplauza, kada glasovi publike utihnu, pripada samom delu. Ponekad, kada delo počinje pauzom (upisanom u partituri u delu), spoljašnja tišina se utapa u samo delo.

Dvanaest strana piramide predstavlja dvanaest karakteristika dela tišine koje istovremeno i potvrđuju dokaze hipoteza i pomoćnih hipoteza:

TEME PIRAMIDE

N=0



1. Otvorenost dela tišine. Prema Umberto Eku, otvorena dela obrazuju se usled krize reda u umetnosti, koja se usmerava prema anti-umetnosti, dok iz nestanka tradicionalnih koncepata proističe neodređenost, neintencionalnost i slučaj. Dok su tradicionalna dela

ustanovljena u svom završenom obliku, otvorena dela završava izvođač u datom vremenskom trenutku posedujući autonomiju u pogledu različitih elemenata, jer je otvoreno delo „nova dijalektika između dela i intepretatora”¹⁰²⁶ i „poziv na slobodu”.¹⁰²⁷ Dela tišine (4’ 33”, verbalna partitura, bela platna...) oblici su *dela u pokretu* (Eko) koja zbog neodređenosti strukture formiraju mrežu beskonačnih rešenja uz delociranje težišta sa autora na izvođača, koji je prema Bartu eksponiran kao koautor dela. Feldmanove grafičke kompozicije su paradigma otvorenog dela (dela u pokretu) u kojima se odsustvo muzičkih oznaka podudara sa tišinom i istovremeno obezbeđuje određenu samosvojnost u interpretaciji. U odnosu na tradicionalnu muziku, reč je o novom muzičkom pristupu u kome muzika nije više „sećanje druge muzike”,¹⁰²⁸ a delo nije zatvoreno i završeno, već se konstituše u momentu izvođenja.

2. Neodređenost. Karakteristika neodređenosti tišine ostvaruje se u sadejstvu sa prethodnom funkcijom tišine, jer neodređenost pojedinog parametra u umetničkom delu dopušta njegovu otvorenost, anticipirajući različitost, neponovljivost i nepredvidljivost kompozicije. Dela su neodređena u odnosu na:

a) kompoziciju, odnosno način komponovanja, u koji se uključuju operacije slučaja (chance operations). Kejdž je u cilju neintencionalnosti i da bi stvarao poput prirode koristio različite tehnike slučaja: tarot karte, bacanje kockica, Ji-Đing (*Muzika promena*, 1951), kartu neba (*Atlas Eclipticalis*, 1961–1962), Roršahove mrlje, kompjuter (*HPSCHG*, 1969), posmatranje nesavršenosti na papiru (*Varijacije I, II, III, VI*, 1958–1967).

b) izvođenje:

– neodređenost u kontekstu odabira materijala koji samostalno bira interpretator, čime utiče na strukturu dela na različite načine, u zavisnosti od namere kompozitora. 1) Izvođač može da bira redosled pojedinih odseka (Štokhauzen, *Klavirski komad XI*), a može i da pojedine odseke izostavi ili neke da ponovi. U slučaju nemog filma izvođač je birao materijal koji će izvesti tokom projekcije filma (popularna muzika, klasična muzika, improvizacije) i njihov redosled prema dramskoj radnji i atmosferi u filmu. 2) Delovi kompozicije mogu da budu određeni, dok za pojedine elemente postoji više rešenja, odnosno pojedini elementi dela su neodređeni. Lućano Berio u kompoziciji *Sekvenca za flautu solo* eksplicitno utvrđuje neodređenost u pogledu trajanja tonova. 3) U kompoziciji postoji mogućnost da i struktura i elementi kompozicije budu neodređeni, što predviđa još veću slobodu izvođaču, kao na primeru Braunovih kompozicija: *Pristupačne forme II (Available Forms II, 1962)* i

¹⁰²⁶ Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965, str. 33.

¹⁰²⁷ Ibid.

¹⁰²⁸ Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985, str. 49.

Dvadesetpet strana (*Twenty-Five Pages*, 1953). Kompozicija *Pristupačne forme* je komponovana prema konceptu *action painting*-a Džeksona Poloka kao deo „pokretnih elemenata” i kolaboracije izvođača i kompozitora. Dirigent određuje pojedine elemente dela (dinamiku, promene tempa), ali konstruiše i samu strukturu dela biranjem od koje strane počinje delo i koje će strane slediti. Delo *Dvadesetpet strana* je pisano za grupu izvođača od jednog do 25 pijanista. Partituru čini 25 stranica prema redosledu koji biraju izvođači, a tekst je pisan bez ključeva, tako da se kraj stranice dešifruje kao početak i obrnuto.

– neodređenost izbora instrumenta ili glasa (Kejdz: *Renga* (*Renga*, 1975) i *0' 00"* pisana za bilo koji instrument ili orkestar). Nemi film je bio neodređen u odnosu na izvođače, koji su mogli biti pijanisti (u manjim mestima i manjim halama), različiti kamerni sastavi i orkestri u filmskim palatama.

– neodređenost trajanja kompozicije (Kejdzovo delo *0' 00"* je pisano za bilo koje trajanje). U nemom filmu izvođači su određivali trajanje izvođenog materijala prema scenama na filmu, tako da su dela klasične muzike morala da budu skraćena i prilagođena filmu.

c) zapis kroz upotrebu grafičke ili verbalne notacije. Morton Feldman se smatra pionikom u oblasti grafičke notacije i neodređenosti dela. Sredinom 20. veka zajedno sa kolegama Kejdzom, Volfom (Christian Wolff) i Braunom, uveo je nove postulate u muziku, koji su doveli do „oslobađanja zvuka”, što je prouzrokovalo da pojedini parametri kompozicije budu neodređeni. U delu *Intersekcija br. 3* za klavir, neodređenost se odnosi na visinu tona, dok su u delu *Projekcija br. 2* za flautu, violinu, klavir i čelo, neodređene visine tonova, a određeni su registar (nizak, srednji, visok) i trajanje. Braunovo delo *Decembar 1952* pisano je grafičkom notacijom na jednoj strani u obliku isprekidanih vertikalnih i horizontalnih linija. Kompozitor je savetovao da se delo doživljava u vidu pejzaža u kome izvođač može slobodno tumačiti grafičku notaciju dok se kreće u dvodimenzionalnom i trodimenzionalnom prostoru. Primer za verbalnu partituru su Štokhauzenova dela *Iz sedam dana* i *Za vremena koja dolaze*. Partiture su u poetskom obliku, dok se uticaj kompozitora manifestuje kroz dodatne sugestije i nadgledanje snimanja ovih dela. Kompozitor je želeo da poveže izvođača sa kosmičkim uticajima, koji bi se potom preveli u muziku.

3. Neintencionalnost. Kompozitori nastoje da dela oslobode sopstvene intencije stvaranjem kompozicija koje su široko i u različitim sferama otvorene. Najekstremniji primer je Kejdzovo delo *0' 00"* pisano za bilo koji instrument i trajanje, u čijoj je osnovi zamisao

konceptualizacije dela pod uticajem zen-budizma sa krajnjim ciljem distanciranja od tradicije i sopstvene namere i zadobijanja potpune slobode. Nezavisno od kompozitorove namere i velike otvorenosti dela, ne može se govoriti o potpunoj neintencionalnosti jer će delo 0'00" uvek biti Kejžovo delo kao i sam koncept dela. Feldman je jedno vreme prestao da komponuje grafička dela jer je smatrao da „oslobođenje zvuka” vodi ka velikoj nezavisnosti izvođača, da bi se kasnije ponovo vratio neodređenim delima. Za razliku od Kejžaa, koji teži u potpunosti da se udalji od sopstvenog nauma kao zen-modaliteta, neintencionalnost kod Feldmana je rezultat produkcije novih metodologija u muzici.

4. Beskonačnost rešenja. Na plasiranje novog identiteta dela utiču otvorenost i neodređenost, pri čemu se obrazuje beskonačna mreža označitelja dela koji svojim fluksevima ispunjavaju unutrašnjost piramidalne tišine, u stalnom pokretu i interakciji sa spoljašnjim uticajima. Izgled *Belih slika* Roberta Raušenberga podređen je svetlosti u zavisnosti od doba dana u jednoj beskrajnoj igri i sadejstvu sa senkama. Dela grafičke notacije i auditivnu koncepciju nemog filma, zbog velike neodređenosti, muzičari izvode uvek različito, pri čemu izvođenja istog dela grafičke notacije i muzičke pratnje prilikom projekcije istog nemog filma mogu proizvesti potpuno opozitne zvučne rezultate. Otvorenost i beskonačnost evidentni su na primeru nemog filma, u kome je diferenciranje muzičke slike bilo uzročno-posledično uslovljeno neodređenošću muzičkog materijala i izborom izvođača, u zavisnosti od mesta izvođenja, odnosno filmske projekcije. Velike filmske palate bile su u mogućnosti da angažuju orkestre, dok je u manjim mestima najčešće pijanista izvodio muzički segment.

5. Transdisciplinarnost i transmedijalnost. Dela tišine su muzički oblici transdisciplinarnog i transmedijalnog znaka i grade složenu vezu odnosa koja prevazilazi discipline kojima pripadaju i prožima i druge oblasti. Za razumevanje ovakvih dela neophodno je poznavanje široke mreže odnosa i značenja iz drugih oblasti, čime se izlazi izvan okvira jedne umetnosti. Estetika Džona Kejžaa je nastala pod snažnim uticajem zen-budizma, tako da je shvatanje i poznavanje zen koncepata od presudnog značaja za analizu njegovog stvaralaštva. Delo 4'33" objedinjuje muziku, teoriju, religiju i artikuliše kompoziciju kojom je uveden performans u klasičnu muziku. Transdisciplinarnost i transmedijalnost kod Feldmana diktira uticaj slikarske estetike na prvom mestu i religijskih premisa u sekundarnom domenu. Feldman objašnjava da je religija uticala na sve velike kompozitore, tako da se u tom konceptu tišina u njegovom delu može dovesti u vezu sa značajem i konceptom tišine u Talmudu. Estetika slikarstva se može čitati na različitim

nivoima: 1) načinu stvaranja dela (postavci papira na zidu i komponovanju koje odgovara slikanju na platnu) 2) primeni tehnika i saznanja slikara savremenika (npr. shvatanje da umetnik treba da bude u samom delu...) 3) konstruisanju grafičke notacije koja je primer vizuelne estetike i prema geometrijskoj formi može korespondirati sa Mondrijanovom slikom. Braunova kompozicija *Decembar 1952* izgleda kao apstraktna slika, dok je Štokhauzenova partitura intuitivne muzike prikazana u poetskom obliku, a pored toga u svojoj muzici objedinjuje saznanja i premise nauke, tehnologije i arhitekture. Pit Mondrijan svoje slike iz perioda života u Americi stvara pod uticajem džeza i u njima se mogu pratiti ritmovi, boje, estetika i poetika džeza. Arvo Pert komponuje pod uticajem pravoslavne hrišćanske religije i uobličava inovativan tintinabuli stil. Reditelj Portabela režira film *Tišina pre Baha* kao da komponuje muzičko delo, uspostavljajući strukturu muzičkog dela i postavljajući klasičnu muziku u sasvim neočekivane svakodnevnne kontekste. Jedinstvo tišine postignuto je u produkciji originalnih stilova navedenih umetnika, ali i u konstituisanju piramidalne sheme.

6. Pomeranje težišta sa autora i na interpretatora i publiku. Zahvaljujući otvorenosti dela, neodređenosti, neintencionalnosti i korišćenju operacija slušanja, dela tišine proizvode nove dimenzije koje omogućavaju interpretatoru da u datom trenutku izvođenja učestvuje u formiranju dela kao koautor. Publika u pojedinim kompozicijama (4' 33", 0' 00", u oblicima hepeninga) uzima učešće u samom delu i njene akcije identifikuju se kao sama pojavnost i ekspresija dela. Rolan Bart ukazuje na postojanje „papirnatog autora”¹⁰²⁹, kada se prekida tradicionalni odnos autora i dela, kao oca i sina i reflektuje „moderan skriptor”¹⁰³⁰ što uslovljava konstituciju teksta u vremenskoj varijabli – „tu i sada”¹⁰³¹. Kejdž je uvažavao značaj interpretatora i njegova osnovna težnja je bila da se u potpunosti prevaziđe sopstvena intencija, primenjujući operacije slučaja u svoje stvaranje. Postoji anegdota koja govori o zajedničkom nastupu Kejdža i Dejvida Tjudora, kada je za vreme nastupa Kejdž prekinuo svoju interpretaciju, što je objasnio željom da sluša Tjudora i prepusti mu izvođenje zbog njegove izuzetnosti u domenu umetnosti. Grafička notacija je indikator novih umetničkih funkcija, ekspresija i mogućnosti za interpretatora, koji izgrađuje delo u saradnji sa autorom, dok je krajnja pojavnost dela nepredvidiva.

7. Promena statusa dela. Delo se više ne koncipira kao delo koje je zatvoreno

¹⁰²⁹ Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str.185.

¹⁰³⁰ Bart, Rolan. „Smrt autora”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 179.

svojim dimenzijama u prostoru i vremenu, već kao tekst koji ima beskonačnost značenja i koji se dalje oblikuje u svakodnevnom životu. Delo se pomera od standarnih hijerarhizacija i tradicionalnog obrasca, krećući se od dela-objekta prema delu-procesu. Kejdž svojim delima dodeljuje status *works in progress*, dok Raušenbergova intervencija za njegove *Bele slike* (koja je podrazumevala da se prefarbaju posle izvesnog vremena) sprovodi neprekidno konstruisanje značenja u beskrajnom procesu nastanka dela. Muzičke grafike poseduju kvalitativno određenje „dela u pokretu“ i kako nisu završene i zatvorene, osciliraju u tekstualnoj oblasti...„Tekst ne može zastati (...); konstitutivni pokret teksta je u tome da prolazi kroz (on naposle može proći kroz djelo, kroz nekoliko djela).” „*Tekst se doživljava samo u djelatnosti proizvodnje.*”¹⁰³² Prilikom proizvodnje označitelja, za vreme svake interpretacije, delo se iznova rađa u heterogenosti interpretatora i izvođenja.

8. Redukcija kao jedna od karakteristika tišine nije ostvarena samo odsustvom određenih parametara, već je u njenoj osnovi formiranje jednog novog načina razmišljanja, novog pristupa u umetnosti i novog stila. Monohromatsko slikarstvo kao oblik apstraktnog slikarstva i primera tišine (prema Lusi Lipard¹⁰³³) potencira ravnu površinu slike singularitetom boje. Monohromatika se problemski i istraživački ophodi prema prisustvu boje i zahteva duboku koncentraciju i pažnju od posmatrača, koji na pojedinim slikama može prepoznati poteze četke ili određene geometrijske oblike koji su u istoj boji kao i podloga. Monohromija je najavljena u Maljevičevom i Rodčenkovom stvaralaštvu, da bi se potom ponovo javila u umetnosti posle Drugog svetskog rata. U muzici, Arvo Pert argumentuje da se korišćenjem dve-tri note može više izraziti nego hiljadama rečenica. Pomoću redukcije Pert zauzima „nepoznate teritorije”¹⁰³⁴ i novi prostor, što se realizuje redukcijom materijala koja nije pojednostavljenje već realizacija puta do tačke najveće koncentracije. Pertova kompozicija *Za Alinu* ima samo petnaest taktova i ritmičke vrednosti su date kroz pune i prazne glave tonova bez vratova. Metričke oznake i oznake za tempo su izostavljanje, osim oznake „mirno, egzaltirano, slušajući iznutra.” Reditelj Filip Grening režira film *Veličanstvena tišina* bez muzike i dodatnih tonova (osim ambijentalnog zvuka), čime akcentuje monaško opredeljenje za tišinu i njenu ulogu u njihovim životima. Morton Feldman izvodi redukciju fiksiranjem na jednu (tihu) dinamiku koja traži veću koncentraciju

¹⁰³² Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 182.

¹⁰³³ Lusi Lipard; citirano u Meyer, James. *Minimalism*. London: Phaidon Press Limited, 2005., str. 229.

¹⁰³⁴ Smith, Geoff. ”Sources of Invention: An interview with Arvo Pärt”. *The Musical Times*, 140/1868, Fall 1999, str. 22.

od publike kako bi se uspostavila čujnost i dostupnost svih nijansi kompozicije. Tiha dinamika je i eksplicitni primer uticaja i paradigme slikarstva, pre svega monohromatskog, u kome je primenjena redukcija na jednu boju.

9. Estetika svakodnevnog. Dela tišine kao otvorena dela sadrže tendenciju nastavka u prostoru i vremenu, čime ulaze u sastav svakodnevnog života. Pojam svakodnevnog, koji je bitan za konstituisanje teorije tišine kod Kejdža, usvojen je još kod Erika Satija, koji se u tom kontekstu smatra pretečom Kejdža. Poetika svakodnevnog figurira u svim aspektima Satijevog stvaranja: u kompozitorskom radu, u spisima, vizuelnom aspektu dela,¹⁰³⁵ interpretaciji, načinu ponašanja i delovanja. Sati praktikuje inkorporiranje estetike kabaretske umetnosti u visoku kulturu, pri čemu oštro kritikuje i ismeva tradiciju, akademizam i institucionalizam. Primenom šumova i nemuzičkih zvukova u muzici priprema poetiku ambijentalnih zvukova tišine. Uloga *Muzike nameštaja* bila je da anticipira deo ambijentalnog zvuka, pokrije zvuke pribora za jelo, šumove sa ulice i popuni tišine u razgovoru gostiju... Kejdž pod uticajem zen-budizma i diskursa zena umetnika življenja preznachava umetnost u život, odnosno sam život i svaka delatnost su pokazatelj umetnosti – šetnja u šumi, branje pečurki, slušanje tišine... Slično Kejdžu, Raušenberg poistovećuje umetnost i život kada zaključuje da je sadašnjost kreator njegovih belih slika. Dišanov koncept *ready made*-a se odnosi na proces preznachavanja svakodnevnih neumetničkih predmeta u umetničke odlukom umetnika. U poslednjoj fazi Feldmanovog stvaranja, njegova dela postaju drastično duža, tako da pojedina dostižu trajanje od šest sati. Na ovaj način, izuzetno dugim trajanjem dela, stiče se utisak da se ona šire u vremenu i prostoru uklapajući se u svakodnevni život. Monumentalnost slikarskih platana koja su u to vreme nastajala, svakako je uticala na karakteristike Feldmanovih dela. Slika zauzima prostor u svakodnevnom životu i, shodno tome, veoma dugo trajanje kompozicije može se tumačiti željom za emancipacijom i bivstvovanjem u svakodnevnom životu.

10. Paradoksalnost. Tišina prema svojoj definiciji objedinjuje suprotnosti ne isključujući ih. Kejdž je u gluvoj sobi Harvardskog fakulteta dokazao da apsolutna tišina ne postoji, definišući tišinu kao zvuk ambijenta. U zenu se manifestuje paradoksalna logika prema kojoj A može biti ne-A i iz tog razloga praznina u zenu uključuje punoću i uvek se percipira u odnosu na sebi suprotan pojam. Nemi film nikada nije bio nem, jer je najveći broj

¹⁰³⁵ Pogledati više u podglavlju o Satiju.

filmova tokom projekcije imao neki oblik zvučnog prisustva. Tišina kao pojam u svakodnevnom kontekstu najčešće se doživljava kao opozicija zvuku. Estetika savremene muzike se ne rukovodi tišinom kao suprotnošću umetnosti ili negativnim intenzitetom, već kao konceptom koji može imati čak i primat u delu kao što je tiha dinamika, grafička notacija ili slikarski koncept kod Feldmana.

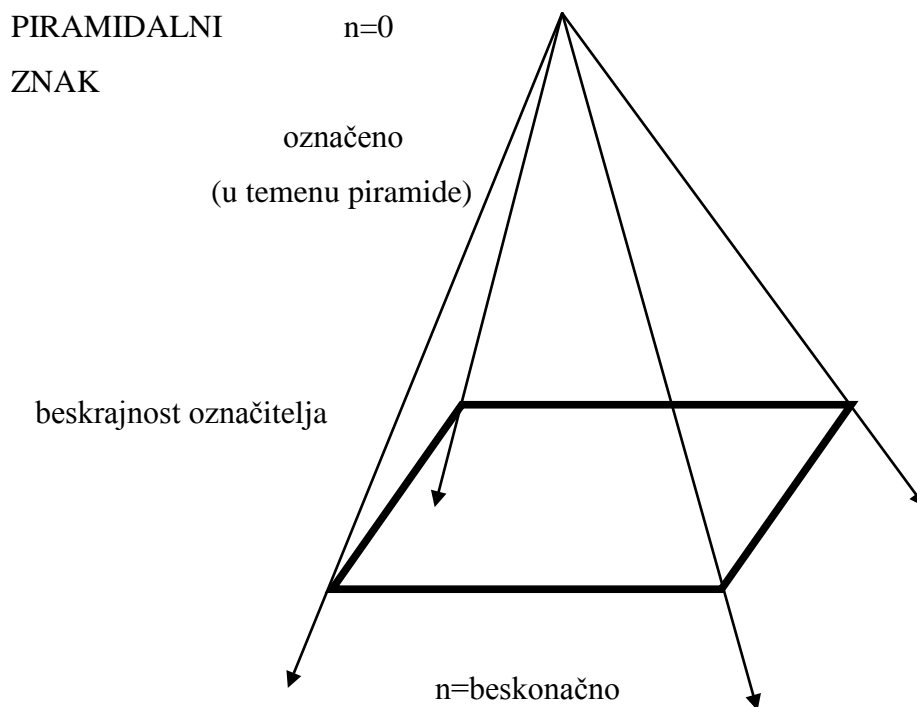
11. Ponašanje i delovanje umetnika. Delanje nedelanjem obeležava veoma bitan koncept u religiji Dalekog istoka, reprezentovan kao „aktivna neaktivnost” koja sugerise pobedu bez borbe. Premijera Satijevog baleta *Relaš* nije se dogodila, jer reč „relache” znači upravo da se predstava neće održati. Suzan Zontag u svojoj estetici tišine izlaže da umetnici tretiraju umetnost kao domen koji su prevazišli, tako da svoj umetnički rad zamenjuju prelaskom u druge discipline: Maljevič prelazi u filozofiju, Dišan se bavi šahom, Dejvid Tjudor nastavlja svoj rad u elektronskoj muzici... Delovanje Glena Gulda bih definisala tišinom u interpretaciji u kontekstu njegovog odsustva sa scene u korist snimanja u studiju i rada na televiziji. Guld je samo deset godina nastupao u javnosti, dok je ostali period svog kreativnog delovanja proveo u pisanju, u studiju, na radiju i televiziji. Tišina sudeluje i u samom izboru programa na njegovim koncertima: kompozicije koje se retko izvode, izbor stilova (često barok i savremena muzika), izvođenje dela manje poznatih kompozitora...

12. Mreža odnosa i delovanja koja prevazilazi odnos stvaralac-izvođač-publika i referira na delovanje ljudi iza scene koji su različitim relacijama povezani sa umetničkim delom i na sam proces prezentacije u javnosti, kada je tišina oblik diskursa. Ovakav oblik delanja nazvala sam tišinom, jer najčešće nije vidljiv publici i javnosti, jer publika i ne razmišlja o neophodnim procesima i subjektima iza scene koji su u sklopu ostvarenja jednog umetničkog projekta i bez kojih predstavljanje umetnosti ne bi bilo moguće. Mreža ovih odnosa obuhvata različite profile subjekata: klavirštimere, ljude koji prenose muzičke instrumente i slike, proizvođače instrumenata, slikarskog materijala i filmske opreme, kamermane, tehničko osoblje, ljude koji održavaju umetničke prostore, donatore, producente... Klavirski koncert ne bi mogao da se održi na određenom nivou ukoliko klavirštimer nije naštimovao klavir. Izložba slika ne bi postojala da nije bilo ljudi koji su preneli slike i uradili njihovu postavku u galeriji. Radi se o spoljašnjoj manifestaciji tišine, jer je locirana izvan dela, okružuje ga i direktno utiče na prezentaciju i ostvarenje umetničkog dela.

Nabrojane karakteristike tišine čine stranice piramidalne forme tišine, uobličavajući tako dvanaestougona piramidu i proizilazeći iz temena piramide (tačke praznine) sa kojim su u neprekidnoj komunikaciji. Posmatrano u dvodimenzionalnom prikazu, teme piramide leži u centru kruga u koji je upisana zamišljena osnovica piramide. Tišina je ilustrovana kao znak sa n-tim brojem označitelja koji bih predstavila znakom čija je forma u obliku piramide (**piramidalni znak**) u kontekstu ranije navedene piramidalne teorije. Teme znaka sačinjava označeno, dok je beskrajnost označitelja oblikovana beskonačnošću protezanja piramide i fluksevima koji se kreću unutar nje. Mnogostrukost označitelja potiskuje označeno koje je izraženo jednom tačkom – temenom piramide. Označeno uređuje koncept i estetiku tišine koja pretpostavlja otvorenost i preplet umetnosti i svakodnevnog života. Stranice osnovice piramide prikazala sam isprekidanom linijom, jer je ona zamišljenja usled beskrajnog kretanja označitelja stranama piramide (pogledati šemu piramide ispod teksta).

Praznina se definiše u odnosu na punoću, tako da se i označitelj tišine mapira u odnosu na drugog označitelja. Granice tišine precizira pojava zvuka, dok u vizuelnom kontekstu granice praznog prostora markiraju objekti koji se nastanjuju u tom prostoru. Dualnost punog i praznog rasvetlila bih pomoću koncepta dualnosti objekta i njegove senke. Senka je označena dimenzijama i oblikom predmeta, a njen monohromatizam odgovara neutralnosti praznine. Dok je u tradicionalnoj umetnosti tišina samo jedna od komponenti zvuka, njegova senka, u savremenoj umetnosti dolazi do preokreta, kada se tišina razlučuje kao podjednako bitan element umetnosti kao i zvuk i vizuelni sadržaj. U pojedinim kompozicijama, tišina zauzima kompletno delo. Ovakav obrt dovodi do toga da se u kontekstu nove umetnosti i drugačijeg viđenja i promene statusa umetničkog dela, zvuci i slike doživljavaju kao senke. Morton Feldman restrukturira zvuke kao senke,¹⁰³⁶ dok su monohromatske slike, zbog odsustva forme i monohromije boje, generisane kao senke plohe.

¹⁰³⁶ Pogledati više u poglavlju o Morton Feldmanu.



U savremenom kompjuterizovanom društvu, piramidalni znak se čita kroz beskrajnost informacija koje su nam dostupne. Živimo u društvu u kome egzistira previše informacija, tako da se beskonačnost označitelja artikuliše u količini informacija koje postoje i kojima možemo pristupiti. U savremenoj digitalizaciji, tišina funkcioniše i u smenjivanju nula i jedinica, koje su osnova kompjuterskog jezika. Nula se smenjuje sa jedinicom kao što se i praznina uvek percipira u odnosu na punoću. Digitalni mediji kao reprezent savremenog informacijskog i telekomunikacionog društva su oblik spoljašnje tišine i kao takvi uklapaju se u spoljašnjost piramide jer utiču na reprezentaciju dela tišine i njihovu postavku u svetu. Digitalni mediji su i oblik „međuprostora” gde se tišina nazire i u ukidanju tradicionalnog prostora i vremena, njihovom odsustvu, jer se informacije prenose izuzetno velikom brzinom.¹⁰³⁷ Prema Fransisu Balu (Francis Balle), „komunikacijske tehnologije su (...) izvršile tihu revoluciju u kojoj su informacija, zabava i kultura, posredovanjem reklame, postale roba kao i svaka druga, kao što je to dnevni list koji se oduvek prodaje i kupuje.”¹⁰³⁸ Iz tog razloga, Bal razabira mrežu koju čine tri subjekta: mandarin, trgovac i medijator.

¹⁰³⁷ Bal, Fransis. *Moć medija*. Beograd: Clio, 1997.

¹⁰³⁸ Ibid, str. 44.

Mandarin „prosuduje, stvara ili deluje shodno svojoj proceni”,¹⁰³⁹ trgovac prodaje, „traga za profitom”¹⁰⁴⁰ i reprezentuje tržište, dok je medijator (više od novinara) posrednik između prva dva subjekta i njegova uloga, kao i uloga medija, nije da „stvara”, već da „pokaže, prenese, informiše.”¹⁰⁴¹

Istraživanje fenomena tišine u ovom radu započeto je analizom praznine u filozofijama Dalekog istoka, koje datiraju pre nove ere, preko savremenih teorija i koncipiranja paralela sa istočnim premisama, zatim preko primera iz muzike, slikarstva i filma uz dokazivanje tišine kao transdisciplinarnog i transmedijskog znaka. Na samom kraju, prezentovana je piramidalna teorija, u okviru koje su analizirana kretanja značenja tišine započela nulom i prazninom u temenu figure i koja se zatim beskrajnim označiteljima i fluksevima ponovo vraćaju nuli i praznini, kao bazi savremenog digitalnog kompjuterizovanog društva i medija. U osnovi digitalizacije je *bit* i smenjivanje nule i jedinice, odnosno praznine i punoće, tako da se čovek ponovo nakon hiljada godina razvoja i izuzetnog naučnog, tehničkog i umetničkog napretka vraća prvobitnim tezama tišine. Ali, savremena umetnost želi da napravi korak dalje i istraži prostore iza nule, iza tišine, kao što smo videli u delima umetnika navedenih u radu i stvori novo društvo i novu zemlju, jedno buduće znanje koje će se zasnivati na umetnosti i karakteristikama tišine, jer je tišina, kao i umetnost, deo nas samih, naših života i budućeg istraživanja.

¹⁰³⁹ Ibid, str. 128.

¹⁰⁴⁰ Ibid, str. 127.

¹⁰⁴¹ Ibid, str. 135.

APPENDIX

TIŠINA U DŽEZU NA PRIMERU MAJLSA DEJVISA I TELONIJUSA MANKA

U džez muzici, fenomen tišine se konstituše različitim tehnikama: 1) *stop time*, 2) *two-beat*, 3) *break*, 4) *improvizacijom*,¹⁰⁴² ali je i sastavni deo specifičnog stila kao u stvaralaštvu Majlsa Dejvisa (Miles Davis) i Telonijusa Manka (Thelonius Monk).

Majls Dejvis se smatra najinovativnijim i najrevolucionarnijim džez muzičarem sa ostvarenim izuzetnom velikim uticajem u muzici 20. veka. Delovao je kao kompozitor, trubač i vođa različitih bendova, a njegov veliki značaj se ogleda u tome što je, zajedno sa saradnicima, kreirao veliki broj novih žanrova u džez muzici, u koje spadaju *jazz fusion*, *bi bop*, *hard bop*, *modal jazz* i *cool jazz*.

Dejvis se školovao na Džulijardu, ali je studije napustio kako bi se posvetio džez karijeri i saradnji sa Čarlijem Parkerom (Charlie Parker), ali i sa Benijem Karterom (Benny Carter) u Ekstajnovom (Billy Eckstein) orkestru. Dejvis je 1947. godine postao stalni član Parkerove grupe na mestu koje je nekada zauzimao Dizi Gilespi (Dizzy Gillespie), što je bio veliki uspeh za tada dvadesetogodišnjeg Dejvisa. Nakon završenog angažmana u Parkerovoj grupi, Dejvis je svirao u razlitim bendovima kao vođa grupe i formirao svoj karakterističan stil, čime je dao veliki doprinos razvoju džeza.

Za razliku od tradicionalnog virtuoznog i bravuroznog džez sviranja, koji se vezuje za džez muzičare još od tridesetih godina 20. veka, kritičari Dejvisovu interpretaciju vide kao diskurs jednostavnog, oskudnog, uzdržanog, rezervisanog, proređenog i štedljivog stila, koji će se manifestovati i kod drugih mladih muzičara nazvanih *tihom generacijom* (Silent generation).¹⁰⁴³ Nasuprot tradiciji guste fature i brzo i virtuožno interpretiranih šesnaestina i tridesetdvojki, uz duge linije koje traju preko deset taktova, Majls uspostavlja kratku frazu primenom malog broja tonova koji prekidaju pauze u trajanju i do jedan i po takt, ili uvodi

¹⁰⁴² Improvizacija koja podrazumeva odsustvo notnog teksta može se tumačiti kao forma tišine. Istovremeno, svako izvođenje je drugačije i neponovljivo, a samim tim i otvoreno u kontekstu teorije otvorenog dela Umberta Eka.

¹⁰⁴³ Kolijer, Džems Linkoln. *Istorija džeza*. Beograd: Tema, 2009.

dugo trajanje jednog tona. Za razliku od Gilespija, koji formira određene linije u gornjem registru uz dominantan zvuk, na takvim mestima Dejvis koristi srednji registar, ponekad se ograničavajući samo na jednu oktavu nekoliko taktova.¹⁰⁴⁴

Specifičnost i inovativnost Dejvisovog stila se reflektuje i u načinu prozvodnje tona, koji je mekši i veoma frekventno prigušen i tih uz mali intenzitet snage. Svirao je veoma blizu mikrofona sa pritisnutim ventilom do polovine ili tehnikom *slurs* (koja omogućava klizanje naniže) što je sveobuhvatno davalo nazalnu odrednicu boje tona.

Uzori ovakvog stila intepretacije mogu se pratiti i u izvođenju Fredija Vebstera (Freddie Webster) i u klavirskoj interpretaciji Telonijusa Manka krajem četrdesetih godina. Pojedini kritičari komentarišu da je Dejvisov specifičan stil rezultat nesavršene tehnike na početku njegove karijere.¹⁰⁴⁵ Prema mom mišljenju, Dejvisova interpretacija je rezultat potrage za novom paradigmom, novom estetikom koja će se suprotstaviti ustaljenim normama i stereotipima tradicionalnog džeza i uspostaviti inovativan i transdisciplinaran pristup koji obezbeđuje konstantno povezivanje sa savremenim naučnim i tehničkim dostignućima i sa drugim stilovima.

Sve karakteristike Dejvisovog uzdržanog stila primetne su na albumu *Walkin* (1957), koji je doživeo uspeh na tržištu. Ovaj album je i začetak fank pokreta, koji je bio vodeći diskurs džeza pedesetih godina. Istaknuta numera na ovom albumu je *Bluz in F* u f-molu, koji reflektuje fank i soul figure ranog bluza i gospela. Proređena faktura i oskudan stil, koji je na ovom projektu dostigao i izvesnu zrelost, omogućili su širim masama dublje razumevanje džez estetike.

U kompoziciji *Oleo* iz 1954. Dejvis koristi veliki broj celih nota i polovina kao i u svom solou u pesmi *Tadd's Delight* (1957). Duge note usporavaju vreme i tok celokupne kompozicije, tako da se, prema mom mišljenju, mogu tumačiti kao oblik tišine.

Na albumu *Milestones* (1958) primenjuju se modusi koji su karakteristični za džez pedesetih godina, ali su i oblik iskoraka iz tradicionalnog džeza. Istim modalnim stilom nastavlja i na svom legendarnom albumu *Kind of Blue* (1959), u kome preovlađuje setna i melanholična atmosfera koja odgovara samom naslovu albuma. Istovremeno, *Kind of Blue* je i osnova za stvaranje novog stila koji će biti pokretač za džez-rok pravac. Uz modalan pristup, Dejvis inkorporira segmente van tempa uz kolorisanje putem napola pritisnutog ventila. *Kind of Blue* je Dejvisov najprodavaniji album, ali istovremeno i najprodavaniji džez

¹⁰⁴⁴ Ibid.

¹⁰⁴⁵ Ibid.

album svih vremena, koji je ostvario veoma veliki uticaj na džez muziku, ali i na rok i klasičnu muziku. Kompletan album je snimljen sa veoma malo pripreme, jer je Dejvis dao samo opšta kratka uputstva za svaku pesmu: u kom će tonalitetu biti izvedena i melodiju uz koju će improvizirati celokupan zvučni materijal. Umesto akordske progresije koja ima značaj u bi bapu, na ovom albumu težište je na melodiji i modusima, što prema Dejvisu omogućava veću slobodu u izražavanju.

„Odsustvo akorada (...) daje vam više slobode i prostora da čujete stvari. Kada idete ovim putem, možete tako ići beskonačno. Ne morate da brinete o promenama i možete više da uradite sa melodijom. Postaje izazov kada vidite koliko melodijski inovativni možete da budete. Kada ste bazirani na akordima, znate da su na kraju 32. takta akordi istrošeni i da vam ne preostaje ništa drugo nego da ponavljate ono šta ste već uradili putem varijacija.”¹⁰⁴⁶

Sredinom šezdesetih godina, rok je bio veoma uticajam stil u muzici, koji je svojim premisama prevazilazio granice muzike i ulazio u interdisciplinarno polje filozofskih i socioloških konteksta. Zbog slabog odziva i skromnog komercijalnog uspeha albuma iz 1967. i 1968. godine, Dejvis je odlučio da promeni svoj stil stvaranja. Takođe, počeo je da angažuje mlade muzičare, kako bi muziku približio novoj publici.

Album *In a Silent Way* (1969) je sinteza roka i džeza uz primenu električnih instrumenta, gde se izdvaja zvuk distorzije na električnoj gitari koju izvodi Džon Maklaflin (John McLughlin). Dejvisova uputstva Maklafinu su bila da svira osnovni trozvuk E-dura, što se može sagledati kroz prizmu redukcije i jednostvnosti stila. Na ovom albumu, Dejvis je interpolirao i tehničke inovacije u kontekstu postprodukcije, što je u to vreme bilo neuobičajeno za džez, koji se izdavao isključivo kao uživo snimljen zvuk.

Netipičnost albuma *Bitches Brew* (1970) primećuje se ne samo u pogledu zvuka i disonantnih primesa, već i u dužini trajanja numera koje na taj način nisu bile prilagođene izvođenju na radiju. Bez obzira na navedene premise, album je doživeo veliki komercijalni uspeh u muzičkom svetu i inovativni korak dalje u odnosu na tradicionalna shvatanja džeza.

Dejvis se ostvario i kao kompozitor filmske muzike. Luj Mal (Luis Malle) je tražio od Dejvisa da komponuje muziku za film *Lift za gubilište* (*Elevator to the Galows*, 1958), tako što bi improvizovao uz projekciju filma, dok se sa samim sadržajem filma upoznao neposredno pre snimanja. Ovakva estetika snimanja zvuka na filmu bila je aktuelna još u

¹⁰⁴⁶ Kahn, Ashley. *Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece*. New York: Da Capo Press, 2001, str. 67-68.

vreme nastanka i razvoja nemog filma. U ostvarenju zvučnog materijala, pored Dejvisa saradivali su i francuski džez muzičari i bubnjar Keni Klark (Kenny Clarke). Dejvis je ostvario improvizaciju na skalama umesto na akordima, uz jednostavna harmonska rešenja i izuzetno emotivan izraz. Pojedini kritičari Dejvisovu muziku iz ovog filma nazivaju najtužnijim džezom. Muzika prati mračnu atmosferu filma, uklapajući se uz tada popularne artefakte – automobile i cigarete, ali i uz provođenje vremena u barovima u kasnim satima. Džez muzika se izuzetno utapa u zadimljenu atmosferu barova noir filma i spore *drawn-out* fraze i upotrebu d-mola.

Veliki broj Dejvisovog pesama koji nisu specijalno pisane za film inkorporirane su u različitim filmovima.

Za razliku od Dejvisovog „oskudnog”, „jednostavnog” i „uzdržanog” stila koji se svojim karakteristikama čita kao forma tišine, estetika tišine Telonijusa Manka, pored muzičkog jezika i interpretacije, može se označiti i malim brojem napisanih kompozicija, oko sedamdeset, od kojih je samo jedna pesma – *Round Midnight* (za razliku od Djuka Ellingtona (Duke Ellington), koji je komponovao između 1200 i 1500 numera). Mankove kompozicije su uz dela Djuka Ellingtona najviše izvođena u svetu džeza. Odrednice Mankovog stila su „progresivne” i disonantne harmonije, uz neobičnost Mankove poetike koja je ostvarena u „perkusiivnom pijanističkom stilu,”¹⁰⁴⁷ karakterističnom vizuelnom identitetu za vreme nastupa (naočare za sunce, neobični šeširi), performans za vreme nastupa u obliku plesa (dok drugi interpretatori izvode solo), duge tišine u toku sviranja koje su se javljale i u svakodnevnoj komunikaciji u govoru.

Na početku karijere, kritičari su Manku često pronalazili zamerke u načinu sviranja. Zaslužen priznanje stekao je 1955. godine, nakon snimanja albuma za *Riverside*, koji je sadržavao popularne melodije Ellingtona i drugih autora. Veliki uspeh je dostigao album *Brilliant Corners* (1957), a kasnije njegova saradnja sa Džonom Koltrejom (John Coltrane) 1957. godine je rezultirala koncertom u Karnegi holu (Carnegie Hall). Mank je savetovao mlade izvođače u pogledu interpretacije i stila: „Svirajte na svoj način. Namojte da svirate ono što publika želi – svirajte ono što vi želite i dozvolite publici da shvati šta radite – iako je za to potrebno nekada 15–20 godina.”¹⁰⁴⁸

Mank je uveo disonance (malu sekundu, umanjenu kvintu, malu septimu) kao konstitutivne elemente džeza, iako su ih do tada muzičari smatrali „greškama” u sviranju. Album *Thelonius* strukturalno odstupa od standardne džez paradigme, koju čini tema sa

¹⁰⁴⁷ Giddins, Gary and DeVaux, Scott. *Jazz*. New York, London: W.W. Norton Company, 2009, str. 380.

¹⁰⁴⁸ Ibid.

varijacijama. Prema rečima kritičara *Billboard*-a iz 1947. godine, ovaj album je „kontroverzni džez diskung izrađen na jednom rif tonu.”¹⁰⁴⁹ Na ovom albumu, solo instrumenti su klavir i bubnjevi (u manjem delu), dok akorde ispunjavaju tri duvačka instrumenta. Gidins i Evo objašnjavaju da ovakvom preraspodelom instrumenata album zvuči kao oblik klavirskog koncerta, „ispunjenog različitim elementima džeza, od stride-a do bopa”¹⁰⁵⁰. Forma se zasniva na AABA pesmi, gde A delovi imaju osam taktova (poslednji A deo sadrži i kodu), dok most čini deset taktova. Jedan ponavljajući ton B (ponekad i kroz oktavu) osnova je za razvijanje kompozicije.

Rhythm-A-Ning (1957) je sinteza različitih džez tehnika iz prošlosti: melodija reflektuje snimke iz tridesetih godina (Meri Lu Vilijsams (Mary Lou Williams) – *Walkin' and Swingin'* i Djuk Elington – *Ducky Wucky* (1932)) dok se promene akorada oslanjaju na pesmu *I Got Rhythm*. Snimak iz 1957. ističe dijalektičku komunukaciju Manka i Čarlija Rauza (Charlie Rouse) (tenor saksofon). Strukturu čine uvod, tema, dva horusa (Ras), dva horusa (Mank), tema i koda. Ritam iz klavira se kasnije artikuliše u ritmu bubnjeva, dok se klavirske Mankove melodije mogu idejno anticipirati u Rasovim improvizacijama, čime se postiže izvesna dominantnost klavirske interpretacije. Mnogi su kritikovali Mankovu muziku, nazivajući njegovo izvođenje jednostavnim. Martin Vilijsams¹⁰⁵¹ se ne slaže sa ovakvom konstatacijom, ističući složenost njegove pijanističke tehnike u pesmi *Smoke Gets in Your Eyes* (1959), u okviru koje u desnoj ruci izvodi paralelno dve linije (melodijsku u gornjem glasu i trilere u donjem glasu). Vilijsams razjašnjava da je Mank virtuoz na nekom drugom nivou u odnosu na tradicionalni džez diskurs. Mank je „majstor ritma, vremena, akcenta, čovek kome odlaganje, prazan prostor, otvorenost, kratke tišine i neočekivani akcenti su promerni akcenti muzičke ekspresije”.¹⁰⁵²

Transdisciplinarnost i transmedijalnost tišine kao znaka manifestuje se u Dejvisovom delu u pogledu težnje za pronalaskom novih izvora, nove inspiracije, inovativnih sredstava, primeni tehnologije, dok je u Mankovom stvaralaštvu tišina sastavni deo svakodnevnog života (svakodnevnog govora), performansa (plesna na sceni) i specifičnog vizuelnog identiteta.

¹⁰⁴⁹ Ibid, str. 384.

¹⁰⁵⁰ Ibid.

¹⁰⁵¹ Williams, Martin. *Jazz Heritage*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

¹⁰⁵² Ibid, str. 203.

LITERATURA

BIBLIOGRAFIJA

1001 noć (I-VI). Beograd: Čigoja, 2008.

Albahari, David. *Snežni čovek*. Beograd: Stubovi kulture, 2007.

Altman, Rick. „The Silence of the Silents”. *Musical Quarterly* Vol 80, No. 4 Winter 1996, pp. 648–718.

Atali, Žak. *Buka: ogled o ekonomiji muzike*. Beograd: Vuk Karadžić, 1983.

Bajac, Vladislav (priredio). *Zen priče*. Beograd: Orbis, 1994.

Bal, Fransis. *Moć medija*. Beograd: Clio, 1997.

Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit, 1979.

Bart, Rolan. „Od dela do teksta”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 181–186.

Bart, Rolan. „Smrt autora”. Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, str. 176–180.

Bart, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: Rad, 1993.

Bihalji-Merin, Oto i dr. (ur.) *Mala enciklopedija Prosveta. Knj.2, K-P*. Beograd: Prosveta, 1978.

Blaha, Ivo. „Filmska tišina” u Blaha, Ivo. *Osnove dramaturgije zvuka u filmskom i televizijskom delu*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 1993.

Birš, Noel. *Praksa filma: ogled*. Beograd: Institut za film, 1972.

Bowie, Malcolm. *Lacan*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Branigan, Edvard. „Zvuk i epistemologija u filmu” u *Filmske sveske, časopis za teoriju i estetiku pokretnih slika*. Beograd: Institut za film, 1999, str. 53–77.

Cage, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

Ce, Lao. *Tao Te Ding, knjiga smisla i života*, priredio Rihard Vilhelm. Beograd: Babun, 2009.

Chambers, Jack. *Milestones: The Music and Times of Miles Davis*. Jackson: Da Capo Press, 1998.

Cott, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the composer*. London: Pan Books, 1974.

Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.

Cvejić, Bojana. *Izvan muzičkog dela. Performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanovića, 2007.

Cvejić, Bojana. *Otvoreno delo u muzici: Boulez, Stockhausen, Cage*. Beograd: SKC, 2004.

Gerten, Gilen (ur.) *Svestrani Glen Guld*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2005.

Giddins, Gary and DeVeaux, Scott. *Jazz*. New York, London: W.W. Norton Company, 2009.

Gilmore, Perry. „Silence and sulking: Emotional displays in the classroom” in Saville-Troike, Muriel and Tannen, Deborah (eds.) *Perspectives on Silence*. New Jersey: Norwood, 1985. pp. 139–162.

Griffits, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 2010.

Daković, Nevena. „Pojmovnik teorije filma” u Omon, Žak, Bergala, Alen, Mišel Mari, Verne, Mark. *Estetika filma*. Beograd: Clio, 2006, str. 291–303.

Daković, Nevena. „Pojmovnik teorije filma II” u Omon, Žak. *Teorije sineasta*. Beograd: Clio, 2006, str. 194–205.

Danto, Arthur C. *The philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.

Davis, Mary E. „Modernity à la mode: Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie's 'Sports et divertissements'”. *Musical Quarterly*, Vol. 83, No. 3, Autumn 1999, pp. 430–473.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum, 2002.

Delez, Žil. *Pokretne slike*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.

Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Šta je filozofija?*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995.

Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.

Demos, T. J. *The Exiles of Marcel Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

Denegri, Ješa. *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka. Od modernizma do postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi, 2006.

Diras, Margerit. *Pisati*. Beograd: Paideia, 2009.

Dišan, Marsel. *Marcel Duchamp: izbor tekstova*. izbor i stručna redakcija tekstova Zoran Gavrić. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984.

Duncan, Paul. *Stanley Kubrick: The Complete Films*. Los Angeles: Taschen, 2008.

Dunsby, Jonathan. *Performing Music. Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Egziperi, Antoan de Sent. *Mali princ*. Beograd: JRJ, 2009.

Eko, Umberto. *Kultura, informacija, komunikacija*. Beograd: Nolit, 1973.

Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*, Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965.

Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1996.

Feldman, Morton. *Essays*. (Walter Zimmerman ed.). Koeln: Beginner Press, 1985.

Fielding, Raymond. „The Technological Antecedents of the Coming of Sound: An Introduction”. Evan W. Cameron (ed.) *Sound and the Cinema*, Plesentville, N.Y: Redgrave Publishing Company, 1980, pp. 2–23.

Fisk, Džon: *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001.

Forge, Andrew. *Rauschenberg*. New York: Harry N. Abrams, 1972.

Forte, Allen. *The Atonal Music of Anton Webern*. New Haven & London: Yale University Press, 1998.

Friedman, Mildred (ed). *De Stijl 1917-1931: Visions of Utopia*. Oxford: Phaidon Press, 1982.

From, Erih. *Bekstvo od slobode*. Beograd: Nolit, 1969.

From, Erih. *Imati ili biti*. Zagreb: Naprijed, 1980.

Gann, Kyle. *No Such Thing as Silence: John Cage's 4' 33"*. New Haven, Conn: Yale University Press, 2010.

Gavrić, Zoran i Belić, Branislava. *Marcel Duchamp: Spisi:Tumačenja*. Novi Sad: Daniel Print, 1995.

Gebran, Alen i Ševalije, Žan. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos, Kiša, 2004.

Gillmor, Alan M. *Erik Satie*. London: The Macmillan Press, 1988.

Gioia, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Rpress, 1997.

Golding, John. *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*. Princeton: Princeton University Press. 2000.

Hassan, Ihab. *Komadanje Orfeja*. Zagreb: Globus, 1992.

Harvey, Jonathan. *The Music of Stockhausen*. London: Faber&Faber, 1975.

Hayes, Malcolm. *Anton von Webern*. London: Phaidon Press, 1995.

Herigel, Eugen. *Put zena*. Beograd: Liber: Tisa, 2008.

Hillier, Paul. *Arvo Pärt (Oxford Studies of Composers)*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Hunter, Sam. *Piet Mondrian*. New York: H. N. Abrams, 1971.

Jankelevič, Vladimir. *Muzika i neizrecivo*. Novi Sad: Književna zajednica Novi Sad, 1987.

Johansen, Jorgen Dines. „The Distinction between Icon, Index, and Symbol in the Study of Literature”. Herzfeld M, Melazzo L (eds.) *Semiotic Theory and Practise*. Berlin: Walter de Gruyter, 1988.

Johnson, Julian. *Webern and the Transformaton of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Joseph, Branden. „John Cage and the Architecture of silence”. *October*, Vol. 81, Summer 1997, pp. 80–104.

Joseph, Branden. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

Jung. K.G. *Psihološki tipovi*. Beograd: Matica srpska, 1977.

Kahn, Ashley. *Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece*. New York: Da Capo Press, 2001.

Kandinski, Vasilij. *O duhovnom u umetnosti*. Beograd: Esotheria, 1996.

Kejdž, Džon. *John Cage: radovi/tekstovi: 1939-1979, izbor*. Miša Savić i Filip Filipović (ur.). Beograd: Radionica SIC, 1981.

Kolijer, Džems Linkoln. *Istorija džeza*. Beograd: Tema, 2009.

Kostelanetz, Richard (ed.) *Writings About John Cage*. Ann Arbor: The University Of Mitchigan Press, 1993.

Kolijer, Džems Linkoln. *Istorija džeza*. Beograd: Tema, 2009.

Kolneder, Walter. *Anton Webern – An Introduction to His Works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

Kopiecz, Reinhard, Bangert, Marc, Werner, Goebel and Altenmüller, Eckart. "Tempo and Loudness Analysis of a Continuous 28-Hour Performance of Erik Satie's Composition *Vexations*". *Journal of New Music Research*, Vol. 32, No. 3, 2003, pp. 243–258.

Kovačević, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija. A-Goz.* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.

Kovačević, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija. GR-Op.* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974.

Kovačević, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija. OR-Ž.* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality.* New York: Oxford University Press, 1960.

Krim, Kit (ur.). *Enciklopedija živih religija.* Beograd: Nolit, 1992.

Kuk, Dejvid A. *Istorija filma III.* Beograd: Clio, 2007.

Lippard, Lucy. "The silent art". *Art in America*, 55, January-February, 1981, pp. 58–63

Maconie, Robin. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews.* London: Marion Boyars, 1989.

Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen.* Podgorica: Aletheia, 1996.

Maljevič, Kazimir Severinovič. *Bog nije zbačen (sabrana dela).* Beograd: Plavi krug, Logos, 2010.

Manvel, Rodžer i Hantli, Džon. *Tehnika filmske muzike.* Beograd: FDU, 1984.

McCarthy, Jamie. "An Interview with Arvo Pärt". *Contemporary Music Review* 12, 1995, pp. 55–64.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: Mentor, 1974.

Merc, Rihard (ur.). *Zvuk. Izražajno sredstvo filma i televizije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 1996.

Meyer, James. *Minimalism*. London: Phaidon Press Limited, 2005.

Mihalić, Slavko. *Ispitivanje tišine*. Ljubljana, Zagreb: Založna mladinska knjiga, 1990.

Mijušković, Slobodan. *Prva „poslednja slika”*. Beograd: Geopoetika, 2009.

Mijušković, Slobodan (ur.). *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika: Beograd. 2003.

Miladinović Prica, Ivana. *Od buke do tišine. Poetika ranog stvaralaštva Džona Kejdža*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2011.

Mondrian, Piet. *The New Art-The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. Harry Hotzman and Martin S. James (eds.). London: Thames and Hudson, 1987.

Murphy, Chris. *Miles to Go - Remembering Miles Davis*. New York: Thunder's Mouth Press, 2002.

Nyman, Michael. *Experimental music, Cage and Beyond*. Cambridge: University Press, 1999.

Omon, Žak. *Teorije sineasta*. Beograd: Clio, 2006.

Omon, Žak, Bergala, Alen, Mišel Mari, Verne, Mark. *Estetika filma*. Beograd: Clio, 2006.

Paskvaloto, Đanđorđo. *Estetika praznine*. Beograd: Clio, 2007.

Perloff, Marjorie and Junkerman, Charles. *John Cage: Composed in America*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.

Pert, Arvo. „Osećati vreme pomoću nota” (razgovor sa Arvom Pertom). *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. Novi Sad: Dnevnik, god. 36, br. 377/378, jul-avgust 1990, str. 284–285.

Petersen, Will. „Stone Garden”. N. Wilson Rose (ed.). *The World of Zen: An East-West Anthology*. New York: Random House, 1960.

Picard, Max. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery, 1952.

Rej, An. *Sati*. Beograd: Kiša, 2007.

Rich, Alan. *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*. London: Phaidon Press, 1995.

Rose, Barbara. *Art as art. The Selected writings of Ad Reinhardt*. New York: The Viking Press, 1975.

Rose, Barbara. *Rauschenberg (An interview with Robert Rauschenberg)*. New York: Vintage Books, 1987.

Said, Edward. ”From silence to sound and back again: Music, Literature and History” in *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000, pp. 507–526.

Shaw-Miller, Simon. ”Concerts of everyday living: Cage, Fluxus and Barthes, interdisciplinarity and inter-media events”. Pointon, Marcia and Binski, Paul (eds.) *Image: Music: Text*. (Art History Special Issues). Oxford: Blackwell Publishers, 1996. pp. 1-25

Shenton, Andrew. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt (Cambridge Companions to*

Music). Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Limbacher, James L. „Kako je sve počelo”. *Sineast. Film i muzika*. Filmski časopis 49/50. Sarajevo: Kino savez Bosne i Hercegovine, 1980/1981, str. 12–13.

Smith, Geoff. ”Sources of Invention: An interview with Arvo Pärt”. *The Musical Times*, 140/1868, Fall 1999, pp. 19–25.

Sokolov, Kirill. ”Aleksandr Rodchenko: New documents”. *Leonardo*. MIT Press, Vol. 18, No. 3, 1985, pp. 184–192.

Sosir, Ferdinand de. *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit, 1977.

Sretenović, Dejan. *Belo*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990.

Sretenović, Dejan. *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orion art, 2013.

Steiner, George. „The retreat from the world”. *Language and Silence*. Hatmondsworth: Penguin, 1968.

Stockhausen, Karlheinz. *Towards a Cosmic Music. Texts by Karlheinz Stockhausen*. Selected and translated by Tim Neveill. Longmead, Shaftesbury: Element Books, 1989.

Stojanović, Dušan. *Film: Teorijski ogledi*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1986.

Stojanović, Dušan. *Film kao prevazilaženje jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Institut za film: Univerzitet umetnosti, 1984.

Stuckey, C. F. „Reading Rauschenberg”. *Art in America*, 65, March-April, 1977, pp. 74–84.

Suzuki, D.T. *Misticizam: hrišćanski i budistički*. Beograd: Liber, 2007.

Suzuki, D.T. *Obuka zen monaha*. Beograd: Liber, 2009.

Suzuki, D.T. i From, Erih. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1969.

Suzuki, Daisec T. *Zen i japanska kultura*. Beograd: Geopoetika, 2005.

Šion, Mišel. *Audiovizija. Zvuk i slika na filmu*. Beograd: Clio, 2007.

Štajner, Džordž. „Čitanje i pesnik”. *Poezija*, časopis za poeziju i teoriju poezije br 30/2005, str. 33–53.

Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.

Šuvaković, Miško. *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.

Šuvaković, Miško. *Prolegomena za analitičku estetiku*, Novi Sad: Četvrti talas, 1995.

The I Ching. New Lanark Scotland: Geddes & Grosset, 2001.

Thoreau, Henry David. *The Writings of Henry David Thoreau: Journal*, vol. 1, Torrey, Bradford and Sanborn, Franklin Benjamin (eds.). Boston: Houghton Mifflin, 1906.

Turnić Đorđić, Nataša. *Pozorište Erika Satija: Život kao teatar i muzika za scenu (1981-1914)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2011.

Vajena, Naso. *Lavirint tišine i misli o poeziji*. Beograd: Tanesi, 2009.

Veselinović Hofman, Mirjana. „Čitanje „Muzike tišine”” u *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* br. 22, 23. Novi Sad: Matica srpska, 1998, str. 117–124.

Vigotski, Lav. *Mišljenje i govor*. Beograd: Nolit, 1977.

Virilio, Pol. *Informatička bomba*. Novi Sad: Svetovi, 2000.

Virilio, Pol. *Mašine vizije*. Novi Sad: Svetovi, 1993.

Vitgenštajn, Ludvig. *Opaske o bojama*. Beograd: Fedon. 2008.

Višnjić, Sonja. *Samuraji, ratnička klasa Japana*. Beograd: Odin, 2003.

Waldman, Diane. *Mark Rothko: A Retrospective*. London: Thames and Hudson, 1978.

Williams, Martin. *Jazz Heritage*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Winkler, Max. „Porijeklo filmske muzike”. *Sineast. Film i muzika*. Filmski časopis 49/50. Sarajevo: Kino savez Bosne i Hercegovine, 1980/1981, str. 13–19.

Zerzan, Džon. *Sumrak mašina*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Žižek, Slavoj. *Znak, označitelj, pismo*. Beograd: Mladost, 1976.

VEBOGRAFIJA

Barnes, Susan and De Menil, Dominique. *The Rothko Chapel* <http://www.rothkochapel.com>
Pristupljeno 2. juna 2014.

Bodler, Šarl. *Veze*. www.poezijasustine.rs/sarl-bodler/veze Pristupljeno 20. marta 2015.

Cu, Sun. *Umeće ratovanja* http://www.globalbook.rs/uploads/1/1/3/2/11327145/sun_tzu_-_umece_ratovanja.pdf Pristupljeno 16. decembra 2014.

De Menil, Dominique. www.rothkochapel.com Pristupljeno 1. juna 2014.

Durantaye, Leland de la. „Readymade Remade” u www.cabinetmagazine/issues/27/durantaye.php, Pristupljeno 27. septembar 2014.

Ekhart, Maeister. <http://mlquotes.com/authors/meistereckhart/best/> Pristupljeno 4. jula 2014.

Ekhart, Maeister. <http://www.unityofgainesville.org/meister-ekhart-silence> Pristupljeno 4. jula 2014.

Encyclopaedia Britannica www.brittanica.com Pristupljeno 3. marta 2014.

Feldman, Morton. *Feldman on Feldman*. Lecture given at the South African Broadcasting Corporation, Auckland Park, Johannesburg, July 1983, Transcribed by Rudiger Meyer <http://www.cnvill.net/mfjobur2.htm> Pristupljeno 15. maja 2014.

Gann, Kyle. "Painter envy" <http://www.cnvill.net/mfkgann.htm>, Pristupljeno 5. maja 2014.

Gröning, Philip. "An Interview with Philip Gröning" <http://www.spiritualityandpractice.com/films/features.php?id=16627> Pristupljeno 3. maja 2014.

Gustafsson, Lars. "The stillness of the world before Bach" <http://bbc.co.uk/radio3/bach/bachpoems.shtml> Pristupljeno 3. maja 2014.

Krukowski, Damon. "Music on Canvas". Tower Records classical music magazine Pulse!, Decembar 1997, Issue 166. www.cnvill.net/mfkrukow.htm Pristupljeno

Nakagawara, Camelia. "The Japanese Garden for the Mind: The Bliss of Paradise Transcended" <http://web.stanford.edu/group/sjeaa/jornal42/japan2.pdf> Pristupljeno 15. novembra 2014.

Orledge, Robert. "Understanding Satie's *Vexations*" www.satie-archives.com/web/artic111.html Pristupljeno 25. marta 2014.

Perloff, Marjorie. "Dada Without Duchamp/ Duchamp Without Dada: Avant-Garde Tradition And The Individual Talent" <http://marjorieperloff.com/articles/dada-without-duchamp/> Pristupljeno 2. februara 2014.

Persson, Mats. "To be in the silence. Morton Feldman and painting". <http://www.cnvill.net/mfperssn.htm> Pristupljeno 2. juna 2014.

Portabella, Pere. <http://pereportabella.com> Pristupljeno 2. maja 2014.

Roberte, Dariusz. "2001: A SPACE ODYSSEY: A critical analysis of the film score" <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0108.html>. Pristupljeno 1. februara 2014.

Satie, Erick. www.philippebertraud.com/erick-satie-furniture-music Pristupljeno 15. marta 2014.

Solomon, Larry J. "The Sounds of Silence. John Cage and 4' 33" <http://azstarnet.com/~solo/4min33se.htm> Pristupljeno 23. marta. 2014.

Sontag, Susan. "Aesthetics of silence" <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html> Pristupljeno 4. maja 2014.

Stockhausen, Karlheinz. <http://www.sonoloco.com/re/stockhausen/39.html> Pristupljeno 10. oktobra 2014.

Stockhausen, Karlheinz "Interview with Iara Lee for Modulations", *Perfect Sound Forever*: online music magazine, January 1999. <http://www.furious.com/perfect/stockhauseninterview.html> Pristupljeno 20. marta 2014.

Sveti Teofan Zatvornik. „Put ka spasenju” <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/DuhovnoUzdizanje/PutKaSpasenju/PutKaSpasenju.htm> Pristupljeno 30. aprila 2014.

The Carthusian Order <http://www.chartreux.org/en/houses/grande-chartreuse/index.php>

Pristupljeno 5.maja 2014.

FILMOGRAFIJA

Čovek koji laže/L'homme qui ment, Alen Rob-Grije (Alain Robbe-Grillet), 1968.

Heroj/Hero, Džang Jimou (Zhang Yimou), 2002.

Klavir/Piano, režija Džejn Kempion (Jane Campion), 1993.

Lift za gubilište/ Ascenseur pour l'échafaud, režija Luj Mal (Louis Malle), 1957.

Mali Til i njegove velike čizme/Little Tich and his Big Boots, režija Alis Gi-Blaše (Alice Guy-Blaché), 1900.

Neobičan slučaj Bendžamina Batona/The Curious Case of Benjamin Button, režija Dejvid Finčer (David Fincher), 2008.

Neverwas, režija Džoša Majkl Stern (Joshua Michael Stern), 2005.

2001:Odiseja u svemiru/2001: A Space Odyssey, režija Stenli Kjubrik (Stenly Kubrick), 1968.

Pet umetnika i Gorgona, režija Dunja Blažević, 1986.

Peti elemet/The Fifth element, režija Lik Beson (Luc Besson), 1997.

Pritajeni tigar, skriveni zmaj/Crouching Tiger, Hidden Dragon, režija Ang Lee (Ang Lee), 2000.

Rađanje jedne nacije/Birth of a Nation, režija D.V. Grifit (D.W. Griffith), 1915.

Ruski umetnički eksperiment, režija Boris Miljković i Branislav Dimitrijević, 1980.

Tišina pre Baha/Die Stille vor Bach, režija Pere Portabela (Pere Portabella), 2007.

Ubistvo vojvode od Giza/L'Assassinat du duc de Guise, režija Andre Kalmet, Šarl Le Barži (André Calmettes, Charles Le Bargy), 1908.

Veličanstvena tišina/Die grosse Stille, režija Filip Grening (Philip Gröning), 2005.

BIOGRAFIJA

Svetlana Kalaba je diplomirala na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (na Odseku za klavir) u klasi prof. Miloša Ivanovića. Magistarske studije klavira završila je u klasi prof. Aleksandre Pavlović na istom fakultetu. Paraleleno je pohađala magistarske studije Teorije umetnosti i medija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu i usavršavala se na SAE institutu u oblasti elektronske muzike. Trenutno je doktorand interdisciplinarnih doktorskih studija Teorije umetnosti i medija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Osvajala je nagrade za klavirsko izvođenje i kamernu muziku i dobitnik je nagrada „Stevan Mokranjac” i „Sveti Sava” za uspeh u toku školovanja. Usavršavala se na majstorskim kursovima klavira kod dr Pola Barnsa, Dejvida Vestfola, Eugena Indića, Vukana Matića i Jovanke Banjac. Nastupa kao solista i kamerni muzičar i realizovala je snimke za RTS. Bila je angažovana kao asistent-demonstrator na FMU u Beogradu (2002–2004), kao saradnik u nastavi na Akademiji lepih umetnosti u Beogradu (2010–2011), a od 2005. godine stalno je zaposlena u SMŠ „Dr Vojislav Vučković” u Beogradu. Kao predavač, učestvovala je na domaćim seminarima i simpozijumima. Objavljuje radove u domaćim časopisima.

Objavljeni radovi:

Kalaba, Svetlana. „Ko je autor igre?” u *XIV Pedagoški forum scenskih umetnosti*. Zbornik radova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2012, str. 47–62.

Kalaba, Svetlana. „Toy piano – od igre do koncertne i eksperimentalne prakse” u *XV Pedagoški forum scenskih umetnosti*. Zbornik radova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2013, str. 70–80.

Kalaba, Svetlana. „Dovoljno je odsvirati samo jednu notu lepo – sociološki aspekti u stvaralaštvu Arva Perta” u *XVI Pedagoški forum scenskih umetnosti*. Zbornik radova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2014, str. 149–156.