

Bonnie Marranca

John Cage

Glas

EKOLOGIJA

“Če takrat, ko sem v gozdu, ni tudi gozd v meni, s kakšno pravico sem potem jaz v gozdu?” Thoreaujeve besede so bile Johnu Cageu vodnik v življenje, ki ga je živel v svetu, oziroma, lahko bi dejali, v življenje, ki ga je živel v zvoku. Če je Thoreau hojo povzdignil v umetniško obliko, je Cage naredil korak naprej, ko se je opredelil za hodeči koncert. Oba sta bila očarana nad stvarmi, ki so v svojem naravnem okolju; nad stvarmi, ki nenehno nastajajo, se spreminjajo, presenečajo in zvenijo. Življenje v znamenju čudeža je zahtevalo notranjo tišino, pozornost, svobodo duha in občutek za preproste užitke. Thoreau je uganko življenja našel na polju fižola, Cage pa je iskal odgovore v metu kocke čez domišljjsko pokrajino. Življenje je bilo v naravnem svetu vredno živeti.

Za Cagea so bila čuteča in nečuteča bitja, skale, drevesa, rastline ali ljudje enako “čaščena od sveta”, kot razlaga eden njegovih budističnih izrekov. Kot človek najsodobnejše dikcije je izbral prekrasen viteški, mil besednjak, ko je govoril o stvareh, ki jih je cenil. Enakost je bila zanj vprašanje plemenitosti in svetova pomenov v umetnosti in življenju je opisoval z mirom, oboževanjem in ponosom. Za Cagea je bil svet svoboden in brez namena; ločevanje elementov se mu je zdelo odvečno, zato ni delal razlik med zrakom in morjem, nebom in zemljo, osebo ali cvetlico. Cagea je njegov biocentriem vzpodbudil, da je opazil ponos zvokov in jih občutil tako, kot bi kdo lahko govoril o integriteti oblik in kiparstva. Ni delal razlik med naravo in kulturo ali zvokom in prostorom. Ljubil je naravo v umetnosti, naravo kot umetnost. Najbolj od vsega pa je užival v vrtinčasti svobodi polja zvokov, v katerem se glasbeni čas spremeni v prostor, zvok pa postane nadomestek za čas; tako da lahko kdo živi v zvoku, kot da bi bil ta čas.

Cage kot naturalistični skladatelj ni samo pisal glasbenih zapisov, temveč je dokumentiral zvoke sveta in sestavljal človeške, živalske, rastlinske, mineralne, industrijske, meteorološke, naravne in umetne zvoke, ki obstajajo v okolju. Z brisanjem mej med naravnimi in družbenimi znanostmi se je njegova glasba pre-

obražala v socioekološko, drugačno vrsto antropologije, ki je govorila o življenju, ki se je živelo v drugi polovici dvajsetega stoletja, o vibracijah rastlin in človeških glasov, predmetov, ki jih obdajajo, orodij, ki jih uporabljajo ljudje pri ustvarjanju umetnosti, o podnebjju, v katerem živijo, njihovih strojih in prevoznih sredstvih, o tem, kar slišimo na radiu. Zaljubljen je bil v običajnost. Z radikalnim redefiniranjem znanosti in umetnosti je Cage razširil pomen naravne zgodovine, ko je glasbeno kompozicijo spremenil v ekologijo.

Zvok je bil zanj okolje, druga vrsta pokrajine; zvoki sami so bili točke v prostoru, ki vsaka ustvarja svoj prostor, ti pa se nenehno množijo, vendar so vedno del vsega drugega. V skladbo so lahko vstopili zvoki prometa, vetra, dežja, strele, papirja, ki ga pritisnemo ob kaktus, vode, ki teče v morskno školjko, klici ptic, ur, prasketajoče vžigalice, žičnih tuljav. Ena skladba je temeljila na astroloških zemljevidih, druga je bila načrtana kot “vrt” zvokov, tretja spet je nastala iz zvokov, ki nastanejo z drgnjenjem. Kdo bi nam lahko bolj kot Cage pokazal, da zvok potuje? Ustvarjal je glasbo, ki je bila pozorna na geografijo, ali bolje, v glasbo je vnesel občutek prostora. Neko glasbeno delo ali slika sta sodobna zaradi sposobnosti, da na svoji površini živita z disrupcijo ambientalnega zvoka ali svetlobe. Z drugimi besedami: glasbeno delo mora biti svobodno in skupaj s formalnim priznati družbeno, ne pa se izogibati izkušnjam. Opustiti mora zasebnost in sprejeti gledališkost. Vsak dogodek je lahko priložnost za interakcijo, kot da v svetu stvari najbolje delujejo v povezavi z drugimi. Oh, stvari lahko sprejemamo zaradi njih samih, vendar se s povečanim ugodjem radoživosti spremenijo. Cage je sanjal o tem, da bi slišal, kako rastejo gobe, ali o zvoku mize, ki bi bil kot miza. Načrtoval je projekt za otroke, kjer bi na vsako rastlino v parku pritrdil mikrofon, in si zamislil glasbo, ki bi jo izvajale živali in metulji. Seznam ojačanih objektov sestavlja katalog artefaktov sodobne materialne kulture. Stvarem je dopustil, da izvajajo same zase. Vse je vsebovalo duh, zvok. Njegovo veliko spoznanje je, da tišina ne obstaja.

Cagea je vznemirjal zvok vseh bitij in predmetov. V

najširšem, metaforičnem pomenu njegovo delo v glasbi in pisanju slavi primarnost zvoka in s tem tudi ušesa. Častil je naključno, odprto gibanje pogovora, ki je kot tak temeljil na kvaliteti posamičnega zvoka/glasu, ki je premagala razpad komunikacije in ga pri njegovem obširnem pisanju opogumljala, da se ni oziral na konvencionalen stil literarnih esejev, temveč je dajal prednost oblikam, ki neposredno privlačijo uho; na primer pismom, dnevnikom, predavanjem, zgodbam, šalam in pesmim. Vse te vrste pisanja je vključil v esej, v katerem je omenjal številne prijatelje in starše, o katerih je s toplino govoril v humorističnih anekdotah, ki so bile včasih predmet vizualnih pesmi, ki jih je imenoval *mesotics* in so bile na papirju razvrščene v radikalni tipografiji, ki jo je imenoval slap. Cageova lingvistična, glasbena in družbena poetika se je vedno upirala sintaksi. Njegova *Gobarska knjiga* (Mushroom Book) se je pojavila sredi druge zbirke spisov in je vsebovala obilico opomb, receptov, imen in značilnosti številnih gob ter podrobnosti osebnih razmerij z njimi. Ker je ustvarjanje glasbe pomenilo družabnost, je bilo pisanje le oblika konverzacije. Zvoki so povsod.

Cageovo prepričanje v enkratnost zvoka vsake stvari je nekako analogno srednjeveški doktrini podpisov in prav tako dogovorjeni religiji simbolizma, ki je vplivala na mnoge umetnike in gibanja zgodnjih desetletij tega stoletja, tudi na Kandinskega, ki je verjel, da "svet zveni", in je svoje zgodnje odrsko delo celo naslovil *Rumeni zvok*. Med njimi je bil tudi filmski režiser Oscar Fischinger, s katerim je Cage nekoč sodeloval in ki ga je, kakor priznava, spoznal z idejo, da ima vsaka stvar na svetu duh, ki se sprošča zvokom. Zvok kot hrup, duh ali duša, akustična ali posredovana predstava, notranja potreba Kandinskega ali Cageovo naključje zavzema v razvoju moderne umetniške misli razpoznaven in kompleksen prostor. Cage je pogosto tako razumel pomembnost del Satieja, Russola, Cowella in Vareseja. Toda Cage je zvok/hrup pripeljal do ravni, ki je skladatelji, ki so pred njim spoznali njegov potencial, niso mogli doseči, saj je lahko radikalno eksperimentiral z magnetnimi trakovi, sintetizatorji zvoka in računalniki.

Še izjemneje za zgodovino umetnosti pa je, da je Cage v kraljestvo tehnologije vnesel tisto, kar so pred njim imeli za kraljestvo duhovnega. Dogovori prejšnjega stoletja so se zdaj spremenili v povratne in digitalne vzorce v totalnem okolju neorganiziranih zvokov, ki so bolj kot harmonični zbor potrebovali elektronske tehnike. Tu se je pojavila priložnost za "hipno ekstazo", ki jo je Cage iskal v svojem veličastnem življenju.

Cage je bil po srcu bolj duhovnik devetnajstega stoletja kot odtujeni modernist. Čeprav je dobro znan vpliv, ki ga je imel prek D. T. Suzukija in *Doktrine univerzalne uma Huanga Poja* (The Huang Po Doctrine of Universal Mind) nanj budizem, pa tudi Cage sam je govoril, da so bili zanj na začetku, preden se je iz hinduizma usmeril v zen budizem (ki je bil manj izražen), pomembni Sri Ramakrišna, Coomaraswamy in indijska filozofija, ključne krščanske podobe in prepričanja v Cageovem delu niso dobile toliko pozornosti, čeprav niso zanemarljive. Cage bi prav tako kot njegov ded lahko postal metodistični župnik, in če je svoje življenje posvetil izboljšanju človeštva z umetnostjo namesto z religijo, je svoj projekt kljub temu izvajal v skladu s krščanskim načinom življenja. Več inštalacij z naslovom *Kako izboljšati svet* (How to Improve the World) in njegova številna predavanja močno spominjajo na maše. V njegovem pisanju najdemo sklicevanja na biblijski nauk in posebno navdušenje nad lilijo kot metaforo za tišino.

Navdihoval ga je katoliški mistik Meister Eckhart, čigar razmišljanje odseva nekatere podobnosti z budizmom in njegovim čaščenjem nevezanosti in sedanjega trenutka ter pomembnosti, ki jo pripisuje dejanju brez samozavedanja. Če Eckhart predstavlja začetno točko idealizma, pa Cage prikazuje njegov pomen v sodobni umetniški praksi. Njegovo znano delo *4'33"*, izvorno naslovljeno *Tiha molitev* (Silent Prayer), je bilo prav gotovo napisano v milih tonih. Ob pregledu Cageovih del nas preseneti, kako je nenehno prepletal protestantsko, katoliško, hindujsko in budistično misel in njihove podobe z avantgardnim besednjakom, osvobojenim simbolnega/mističnega jezika in občutka za harmonijo. Odkril je način,

s katerim je zadržal disonanco in kljub temu izkusil duhovno preobrazbo.

Zgodovinsko gledano je avantgarda vedno prikazovala to univerzalno, interkulturalno in ekumensko raven, na kateri se intelektualna tradicija absorbira in prerazporedi v sodobno postavitev. Cageovo življenje najbolj razumemo znotraj celo stoletje trajajočega poskusa umetnikov, da bi na novo opredelili duhovnost, še posebej glede na vzhod, saj je bil Cage primer nekoga, pri katerem duhovne discipline ne moremo ločiti od ustvarjalnosti. Njegova združitev umetnosti in občutka za duhovnost na globoki ravni kozmičnega zavedanja predstavlja v sekularizaciji duhovnega vrh dvajsetega stoletja. Cage je svojo glasbo na več načinov iz harmonije pripeljal v paradoks.

Na svet je gledal kot na "stvaritev" svoje božje molitve: "Daj nam naš vsakdanji zvok." Svet narave se mu je zdel kot gledališče zvokov, podobno kot se je zgodnjim naravoslovcem zdel gledališče rastlin. Ko si je Cage pred desetletji zastavil retorično vprašanje "Kam naprej?", si je odgovoril: "V gledališče. Ta umetnost je bolj podobna naravi kot glasba." V njem so zvoki zvoki in ljudje ljudje: Življenje samo je gledališče. Gledališkost je povečeval zaradi družbenega vidika, prisotnega v gledalčevi/poslušalčevi izkušnji, in glasbi napovedoval prihodnost, ki bo ponujala nov primer družbene interakcije. Svet kot gledališče je bil v celoti proces, potencialnost, veličastnost naključnega srečanja v prisotnosti glasbe. Cage je v filozofiji in delu najbolj od vseh ameriških umetnikov zaobjel idejo *theatrum mundi*. Samo vprašanje časa je bilo, kdaj bo Cageov koncept gledališča začel močno vplivati na zgodovino gledaliških idej. Skupaj z Merceom Cunninghamom, njegovim skoraj polstoletnim sodelavcem, sta ustvarila novo paradigmo predstave, v kateri lahko glasba, gib, besedilo in oblikovanje v prostoru obstajajo kot avtonomni elementi, ki imajo vsak svoj besednjak in se celo ustvarjajo ločeno drug od drugega. Zgodilo se je, da so se v istem prostoru srečali šele na premieri dogodka. Cagea je vedno fasciniralo združevanje že obstoječih stvari v nekaj novega. V tem je bila prisotna vizija gledališkega izziva, tako močna kot wag-



nerijanski *Gesamtkunstwerk*, ki je vplival na številne generacije umetnikov, ustanov in avantgarde – nova ekologija umetnosti, povezana s cageovskim prepričanjem, da imata glasba in ples "pravico do prostora". S tem estetskim, formalnim načinom je prisilil gledališče, da si je postavilo prava vprašanja. Odkar je Cage pred tremi leti pri devetinsedemdesetih letih umrl, lahko na njegovo zapuščino poleg glasbenih del in pisanja, ki jih je zapustil, gledamo kot na najbolj sublimno artikulacijo etike gledališča.

Ekološka perspektiva označuje tudi intertekstualnovidik Cageove metode. Svoje besede in zvoke je

nenehno recikliral in porabil veliko let, da se je "spisal skozi" Joycea in Thoreauja. Cage je kot knjigo virov za svoje skladbe uporabljal "knjižnico", kot jo je imenoval, posnetih zvokov naravnega sveta. V poetičnem smislu je bilo to, kar je v resnici odkril, sodobna tehnološka metafora za knjigo o naravi, v kateri se je njegovo polje zvokov aktiviralo kot prostor razodetja. Cageu je bilo pri samoizražanju malo mar za avtorske pravice (uporabo je postavljal pred lastnino) in je poudarjal začetek konca skladateljev (in dirigentov) ter avtorjev. Pomembnejše od izvora mu je bilo, kako neko besedilo ali skladba odpirata nove možnosti za razširitev uma.

Za Cagea je bil vsak zvok živ, živeč organizem. V njegovo pokrajino so lahko vstopile vse vrste (rastlin in živali), vendar jih ni kultiviral. Bilo je, kot da bi iz vrta "pobegnile" v divjino. *Pustimo zvokom, da so, kar so.* V tej luči lahko skupine zvokov razumemo kot ekosisteme, ki so povratno povezani s sociokulturnim sistemom. Živi ali neživi so enakovredni glasovi okolja. Cagea je bioekscentričnost vodila k temu, da je zvok dejansko obravnaval kot vprašanje svobode govora. Ta filozofija kompozicije je v svojem holističnem razvoju zaobjemala spreminjanje sistema zvokov v ekosistem in naprej v družbeni sistem. Občinstvo je bilo zanj *ekološko*, in ne toliko *sociološko* dejstvo.

Celo med najbolj ekološko mislečimi bi težko našli koga, ki bi tako kot Cage zaobjel "pravice zvokov". Vendar v nasprotju z današnjimi "globoko ekološkimi" zagovorniki (kot opredeljujejo eno najradikalnejših kril zagovornikov okolja), ki so napisali pravice dreves, trave in narave, ni imel nobenih protitehnoloških, avtoritativnih ali mizantropskih nagnenj. Kot radikalen avantgardni mislec, ki ga niso zanimale apokaliptične napovedi, se je Cage veselil univerzalne distribucije razpoložljive tehnologije, ki je zanj pomenila izboljšanje sveta. Globalna povezava bi ustvarila pokrajino, ki si jo je predstavljal kot Svetovni um, Enost, drugačno od "globoko ekoloških" sanj o Celoti. To ni bilo vprašanje razlik med kraljestvom naravnih in umetnih izkušenj, temveč vprašanje prepoznavanja neskončno različnih interakcij med človeškimi bitji in pokrajino, ki so drug

drugega spreminjali v času in prostoru. Človeških bitij ni videl v sporu z naravo niti ni narave slavil ločeno od družbe; ni romantično iskal izgubljene divjine, temveč je bil po srcu futurist.

Verjel je v napredek s tehnologijo in je enako užival v mestu kot na podeželju. In končno, za Cagea sta bila ptičja pesem in zvok mimoidočega avtomobila enakovredna, saj je zavračal vrednostne sodbe o zvokih. Kdo drug kot Cage bi lahko zaspal ob zvoku alarmne naprave proti vlomilcem in ga prevedel v brancusijanske podobe? Ni imel občutka za izgon iz raja; svet je bil zanj raj, vrt gob in neštevilnih drugih čudežev. V skladu s tem je bil svet čudovit in se je razkrival vsakomur, ki bi se popolnoma prebudil vanj. Če lahko umetnost poslušanja apliciramo na vsa področja družbenega življenja, je Cage svoje življenje posvetil temu, da bi nam pokazal, kako lahko s tem, da glasbi dodamo značaj zvoka, svet spremenimo v glasbo, in si z ostrejšim sluhom izostrimo tudi vid: polje zvoka je tudi polje vida. Njegov cilj je bila svoboda človeške ustvarjalnosti, v kateri so vsi ljudje umetniki.

Cageov način obstoja se je od drugih načinov razlikoval v njegovem nenehnem hrepenenju po *podnebju, bogatem z radostjo*, ki ga je spremljal optimističen pogled na izboljšanje sveta. Priznal je, da se temu ni mogel upreti, ko se je enkrat začel zanimati za to, in v globalnem kontekstu je postavil vrsto vprašanj, pri katerih je začel z lokalnimi zadevami. Cage je na neki način sodobna povezava s samoizboljšujočimi populistami devetnajstega stoletja, saj je druga plat izboljšane sveta izboljšani posameznik, čeprav je Cage to imenoval spreminjanje samega sebe. Nenehno je razmišljal, kako bi človeška življenja postala učinkovitejša in širšega uma, pa naj je propagiral nove vrste domov, o katerih je sanjal njegov prijatelj Bukminster Fuller, ali nove koncepte skupnosti, ki jih je naznačil njegov prijatelj Marshall McLuhan, ali nove vizije o svobodni družbi, o katerih je sanjal njegov prijatelj Norman O. Brown. Cage je pogosteje pisal o koristnosti (naj človeštvo skrbi samo zase, je menil) in uporabnosti kot lastnini in si zamišljal prihodnost, v kateri bi se hrana, energija in streha nad glavo razporejali na

globalni ravni. Kajti Cage je bil vizionar, ki se je obnašal kot pragmatik, njegove izjave so vsebovale nerealen prizvok, tako kot je njegova odprtost do tehnologije skupaj z demokratizacijo zračnih valov prinesla tudi blebetanje radijskih pogovorov s poslušalci. Kdo lahko napove, do kakšne politične prihodnosti bi na koncu privedla globalizacija komunikacijskih sistemov?

Cage je že petindvajset let pred svojo smrtjo menil, da je umetnost dvajsetega stoletja opravila svojo nalogo in da je nastopil čas, da se obrnemo k okolju. Njegov način ustvarjanja glasbe je bil način spreminjanja okolja in s tem tudi ljudi. Zanj je bilo pomembno ustvarjati družbeno koristno glasbo, se od glasbenih potreb obrniti k družbenim, od sebe k svetu, od zasebnega k javnemu. To je bilo poslanstvo, ki je Cagea vodilo, da je izumil odprto metodo skladanja glasbe – neprisilno igro interpretiranja, enakovredne zvoke, brisanje meja med zvoki in doživetji. Večji pomen je dajal procesu kot strukturi, ki bi delovala kot alternativni model družbe. Princip razdelitve zvokov je prenesel v svojo socialno filozofijo, ki je temeljila na globalni distribuciji virov. Sanje razsvetljenega civilnega prostora in državljanstva pozornega poslušanja so okolje, zasidrano v demokratičen, pluralističen zvok. To je bila še ena inkarnacija “novega človeka” modernosti.

Cage je po Josephu Beuysu morda zadnji pomemben umetnik, ki je bil tako trdno ukoreninjen v avantgardi, utopični veri v popularizacijo modernistične estetike kot gonilne sile družbenih sprememb, preobrazbe, ki se pojavi pri ustvarjanju totalnega estetskega okolja. Čeprav se je njuno delo močno razlikovalo in si pogosto nasprotovalo, sta Beuys in Cage verjela v organsko interrelacijo družbenega, naravnega in duhovnega sveta. Cage je hotel vse v okolju spremeniti v umetnost: *Ves svet mora postati glasba*. V tej globoko idealistični perspektivi je evolucija družbe neločljiva z evolucijo umetnosti. Tak vidik napredka zahteva od človeškega izraza ogromne zaloge blagoslova. In Cage ga je imel, saj se je na zemlji resnično počutil domače. Po naključju je še ena radoživa ameriška avantgardistka, Gertrude Stein, s katero je Cage delil številne estetske vred-

note in se navdihoval pri njej, prikazovala enako občutenje sveta. Kvaliteta pozornosti do naravnega sveta daje njenemu delu občutek neizčrpnosti in šarma, tako da se življenje in umetnost nenehno obnavljata s polnostjo človeških izkušenj.

Če je bilo življenje Cageu vedno pomembnejše od umetnosti, je želel imeti najboljša umetniška nagnjenja: svobodo mišljenja, ustvarjalno energijo, inventivnost. Kaj je lahko čudovitejšega od “rojevanja novega”? Zdaj, na koncu dolge moderne dobe, ko se stoletje končuje, je potreba po vizionarskem etosu avantgarde v svojih najrazličnejših oblikah vse nujnejša. Herojski modernisti umirajo. Cage nam je zapustil neizčrpen ritem človeške strasti, ki išče nove zvoke življenja. Na začetku je bila hoja po gozdu.

Prevedla: Polona Mertelj

Bonnie Marranca je urednica ameriške revije Performing Arts Journal (New York) in avtorica številnih knjig in esejev o sodobnem gledališču.