

U razgovoru s Kejdžom

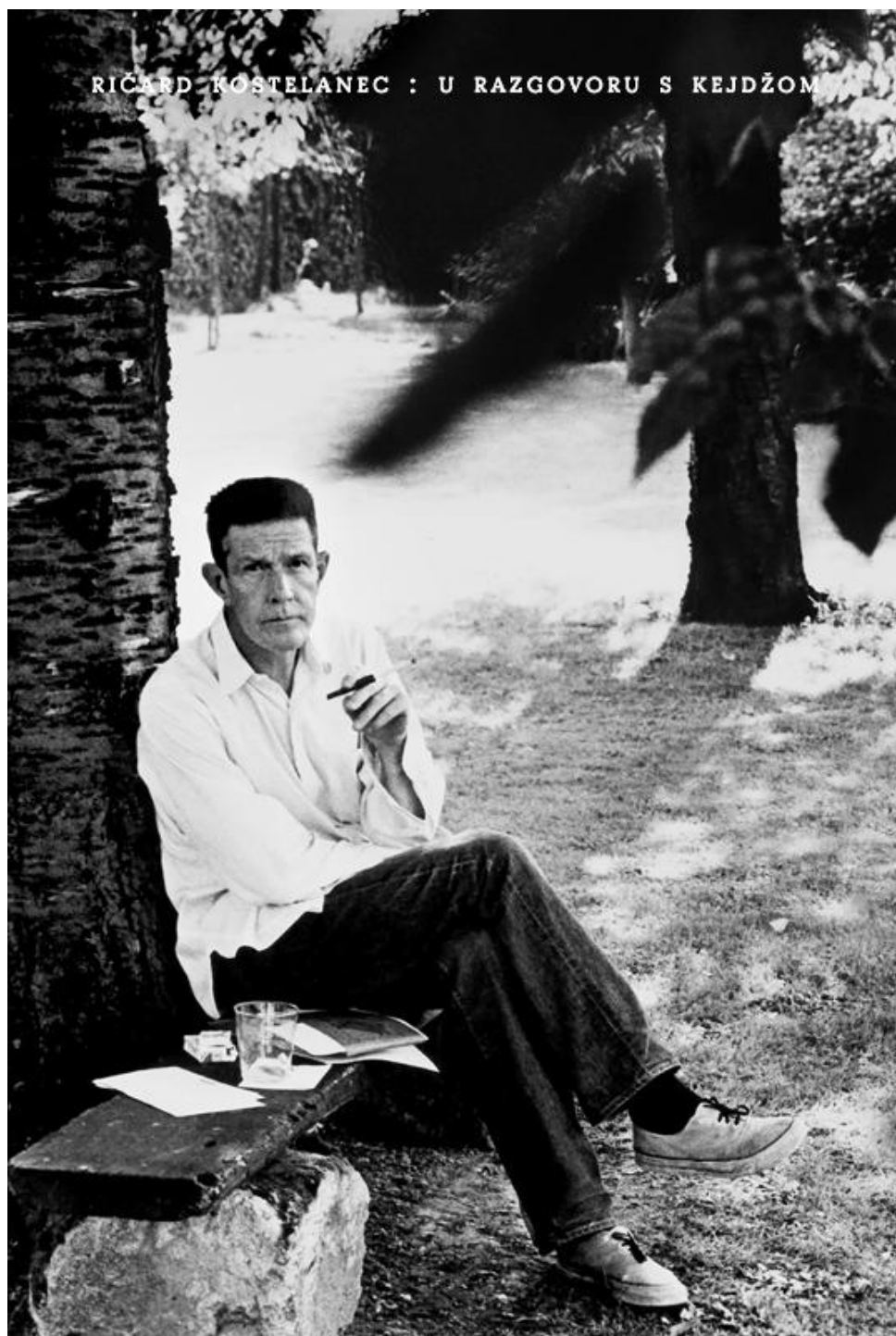
Richard Kostelanetz

1988.

Sadržaj

Kako smo dobili ovu knjigu	5
Naša mala radionica muzičkog nameštaja	5
Drugari, hvala!	6
Kostelanec i Kejdž	6
Predgovor za drugo izdanje	13
Epigrafi	15
JEDAN: Autobiografija	16
DVA: Preteče	53
TRI: Muzika do 1970.	69
ČETIRI: Muzika posle 1970.	88
PET: Izvođenja	104
ŠEST: Spisi	128
SEDAM: Radio i trake	146
OSAM: Vizuelne umetnosti	158
DEVET: Ples	177
DESET: Naslednici	183
JEDANAEST: Estetika	190
DVANAEST: Pedagogija	218
TRINAEST: Društvena filozofija	231
Koda	255
Izvori	258
Izbor iz bibliografije	264
John Cage	264
Posebna izdanja	264
Razgovori	264

Antologije, prepiska, studije	264
Nekoliko biografija	265
Glavni izvor za podatke o Kejdžovim delima	265
Džon Kejdž: Ranije objavljeno i... neobjavljeno	265
Knjige	265
Periodika	267
Povezano izdanje	268



Korice štampanog izdanja. Radovi u toku. Prve štampane primerke imaćemo verovatno krajem avgusta ili početkom septembra. Na koricama: John Cage, Saint Paul De Vence, 1966; foto: Hervé Gloaguen.

Kako smo dobili ovu knjigu

„Zanimaju me društveni ciljevi, a ne politički, jer politika se bavi moći... Drugim rečima, *zanima me društvo, ne zbog moći, već zbog saradnje i uživanja.*“ (1969)

„Trudim se da postanem svestan što više aspekata neke situacije, kako bih mogao da svaki pojedinačno podvrgnem operacijama slučaja. Tako bih mogao da pokrenem proces *koji nije povezan ni sa čim što sam ranije iskusio.*“ (1973)

„Vidite, ja ne čujem muziku kada je pišem. Pišem da bih čuo nešto što još nisam čuo. Možda glavna crta mog pisanja jeste prisustvo nečeg neobičnog u notaciji. To je notacija o nečemu što mi je nepoznato.“ (1983)

„... želim da se odrekнем tradicionalnog stava da je umetnost sredstvo *samoizražavanja*, zarad stava da je umetnost sredstvo *samopromene*, a ono što umetnost menja jeste *um*, a um je u svetu i *društvena* je činjenica... Promenićemo se na divan način, ako prihvatimo neizvesnost promena; i to bi trebalo da utiče na svako planiranje. To je vrednost.“ (1972)

Naša mala radionica muzičkog nameštaja

Kako su svi glavni izvori o Kejdžu lako dostupni, ovde nećemo ponavljati ono što se može pogledati i na toliko drugih mesta. Još manje ćemo pokušavati da upadamo u reč onima koji su detaljno i znački pisali o njegovoj muzici, njenim radikalnim inovacijama i značaju. Isprobaćemo neka druga zapažanja. Ali da prvo vidimo kako je ovo izdanje nastalo i da se zahvalimo onima koji su nam u tome najviše pomogli.

Na ovom izdanju anarhije/ blok 45, posvećenom jednom velikom i možda poslednjem čarobnjaku istorijske avangarde, najviše možemo da zahvalimo Marku Paunoviću, iz Radionice muzičkog nameštaja „Paunović“¹, čije je drugarsko insistiranje da se ova knjiga pojavi u celini bilo presudno, zatim Ričardu Kostelanecu i samom Kejdžu, a tek onda meni. Da je bilo samo do mene, nešto bi se verovatno pojavilo, ali u mnogo manjem obimu.

Počeo sam da prevodim ovu knjigu i pre nego što sam to spomenuo bilo kome; posle ona naša dva izdanja Dišana (iz 2022), a naročito posle Satija (2024–2025), obruč oko Kejdža se sve više sužavao; to je izgledalo kao nešto neminovno. Ali onda sam stao, ophrvan raznim dilemama, od praktičnih – još jedna džinovska knjiga iz naše radionice, o, to bi bilo lepo, ali kako? – do sadržajnih, što znači do samog Kejdža, u onome u čemu nikako nisam mogao da ga pratim, iako je ono ostalo, što me je tako neodoljivo vuklo, odnosilo ogromnu prevagu. Za mene je to bilo svako od onih mesta na kojima su iskravali Bakminster Fuler i Maršal Makulan, kao predstavnici ekstremnog tehnokonformizma, koje je Kejdž tako zapanjujuće nekritički sledio, i pored neumoljivog kritičkog nerva koji je pokazivao u svemu ostalom. U tome je bio toliko uporan, da se stiče utisak kako se u celoj društvenoj misli 20. veka za njega nije desilo ništa drugo. (Drug Mao i još neka strašila iz kutije nisu su se pokazala tako ozbiljnim.) Kako taj oblik konformizma, koji se

¹ <https://markopaunovic.bandcamp.com/>

lako gnezdi i među najlucidnijim nekonformistima, nije nešto specifično kejdžovsko, nego boljka cele ove kulture, koja pravi ozbiljnu pometnju u našim razmišljanjima i očekivanjima, tome su posvećeni neki komentari u fusnotama, za ovu priliku na nivou crtica.

Poslao sam delimičan prevod prva dva poglavlja Paunoviću, a njegova reakcija bila je takva da je onaj zid u koji sam udarao naglo počeo da se pretvara u plitak potok. „Slušaj, ovo se mora uraditi celo.“ Nije ništa zapovedao, samo je bilo jasno da mu je stalo i da je dejstvo ove stvari trenutno. Ni on nije znao kako da to izvedemo, s obzirom na sve zahteve koje tako obiman materijal postavlja pred naša skromna izdavačka pleća, ali ako vam je do nečeg zaista stalo, onda zna se kako: nekako. Nastavili smo s našim većanjima, ali od te tačke o samoj knjizi, u konkretnim detaljima, kako je prevođenje odmicalo i kao da su svi spoljašnji problemi rešeni. I na kraju bi celo. Nije čak ni dugo trajalo.

Drugari, hvala!

Hvala Luki B. i Miši Saviću koji su nam prvi pritekli u pomoć u rešavanju preostalih dilema i nepoznanica! Veliku zahvalnost dugujemo i našim drugarima iz izdavačke kuće RED BOX, koji su predložili da na svom blogu objave izbor odlomaka iz ove knjige, kao što smo to prethodno uradili u jednom našem žurnalu (naša lista „Gargojlo javlja“, žurnal od 31. januara 2026), što je odmah podstaklo šire interesovanje.² To je onda dobilo novi zamah, kada je redakcija Trećeg programa Radio Beograda priredila čitanje još obimnijeg izbora odlomaka, u 14 emisija, tokom marta i aprila 2026, što nam je pomoglo da proverimo kako ovaj prevod zvuči i da ga još malo izbrusimo. Nema bolje provere prevoda (uopšte, teksta) od čitanja naglas; naravno, nisu mogli da nam tako pročitaju celu knjigu, ali pročitali su prva dva poglavlja u celini i onda poveći izbor odlomaka iz ostatka knjige.³ Hvala svima još jednom!

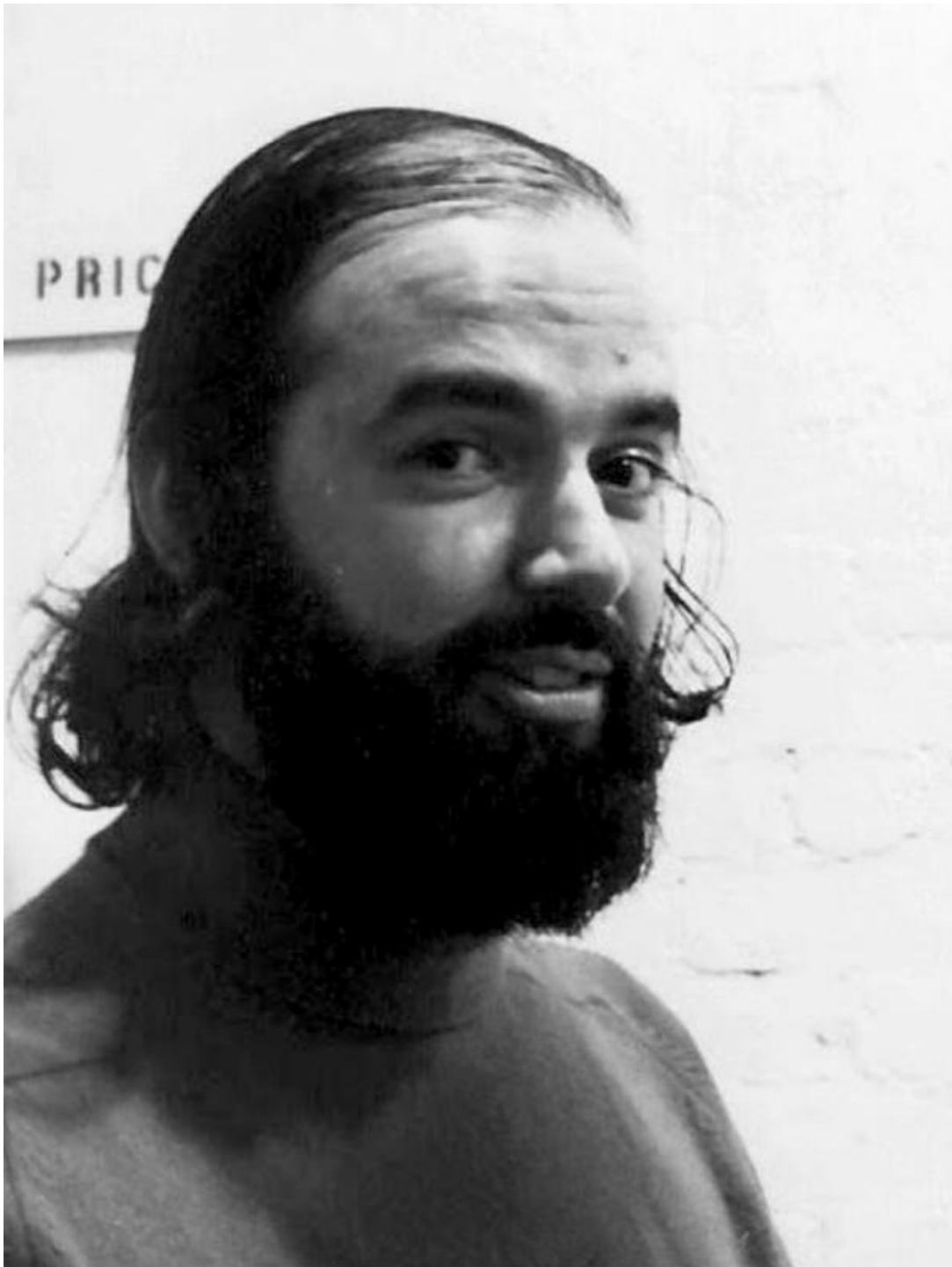
Sve preostale greške su samo moje. I sigurno ih ima: kao laik, verovatno nisam ni prepoznao još neka mesta koja je trebalo proslediti Luki ili Miši. Ali nadam se da toga nema mnogo. Kako ovu knjigu prvo objavljujemo kao radni fajl, u našoj komunalnoj arhivi, Anarhističkoj biblioteci (jer mi smo, kao i vi, kao i Kejdž, anarhisti), u kojem je sve i dalje otvoreno za ispravke, nadam se da ćemo do štampanog izdanja, uz pomoć čitalaca, smanjiti broj grešaka do nivoa zanemarljivog.

A zahvaljujući prenumerantima anarhije/ blok 45 – kako je taj plemeniti red nazvao naš drugar i moj kolega prevodilac Đorđe T. – i štampano izdanje, u ovom trenutku, izgleda sve izvesnije.

Kostelanec i Kejdž

² <https://redbox.rs/blog/ricard-kostelanec-u-razgovoru-s-dzonom-kejdzom/>

³ <https://www.rts.rs/lat/radio/radio-beograd-3/5914301/ricard-kostelanec-u-razgovoru-s-dzonom-kejdzom-1.html> (i onda pogledati rubriku „Sve epizode serijala“).



Richard Kostelanetz (New York, 1940-)

Sama knjiga je „idealni uvod u Kejdža“, kako se često preporučuje, i pravi trijumf montaže. U *Predgovoru* Kostelanec opisuje kako je sanjario da postoje neki sveobuhvatni razgovori s Kejdžom, kao što su oni Kabanovi s Marselom Dišanom. Ali takvih razgovora nema: ima nekih drugih, ponekad vrlo obimnih, ali opet ne i sveobuhvatnih (na primer, *Pour les oiseaux/ For the Birds*, 1976, 1981); i tu je par stotina intervjuova, s mnogo ponavljanja, ali i dobrih varijacija u odgovorima. Vredelo je to nekako probrati i povezati. Samo kako? Nema načina da se objasni kako je Kostelanec uspeo da to uradi tako dobro, osim da mu se ta ogromna građa – inače skoro nesavladiva (obradio je više od 150 intervjuova) – sama otvarala i slagala u nove nizove, u znak podrške što se uopšte usudio na tako riskantan korak. Da, to bi možda bilo objašnjenje, iako ne baš naučno.

Kostelanecov podvig možemo da procenimo i ako pogledamo izvore koje je naveo na kraju knjige: dobar deo odlomaka potiče iz neobjavljenih intervjuova, koji su ostali samo u rukopisima. Do toga sigurno nije bilo jednostavno doći. Ali i mnogi objavljeni intervjui potiču iz publikacija koje su ili odavno ugašene ili su i u svoje vreme bile marginalne. Da je sve to ostalo u tom rasutom stanju, mnogo toga bilo bi izgubljeno i zaboravljeno, među njima i neke Kejdžove artikulacije koje su u međuvremenu postale antologijske. Ovako je to sačuvano za još koju generaciju. Neke važne epizode Kejdžove odiseje i dalje nedostaju, ali tu su i drugi izvori, za čije istraživanje ovde dobijamo veliki podsticaj.

Sam Kejdž je bio toliko oduševljen Kostelanecovim pristupom i dostignućem, da je čak *tri puta* prošao kroz ceo tekst i uneo u njega još neka objašnjenja i male dopune (u kitnjastim, „floral heart“ zagradama, u štampanom izdanju svedenim na obične zvezdice, jer je taj font noćna mora za prelom). Treći put je prošao kroz tekst jer je bio siguran da je negde primetio *jedno* nepotrebno ponavljanje. Na kraju ga je i pronašao – na samom početku, u „Epigramima“!

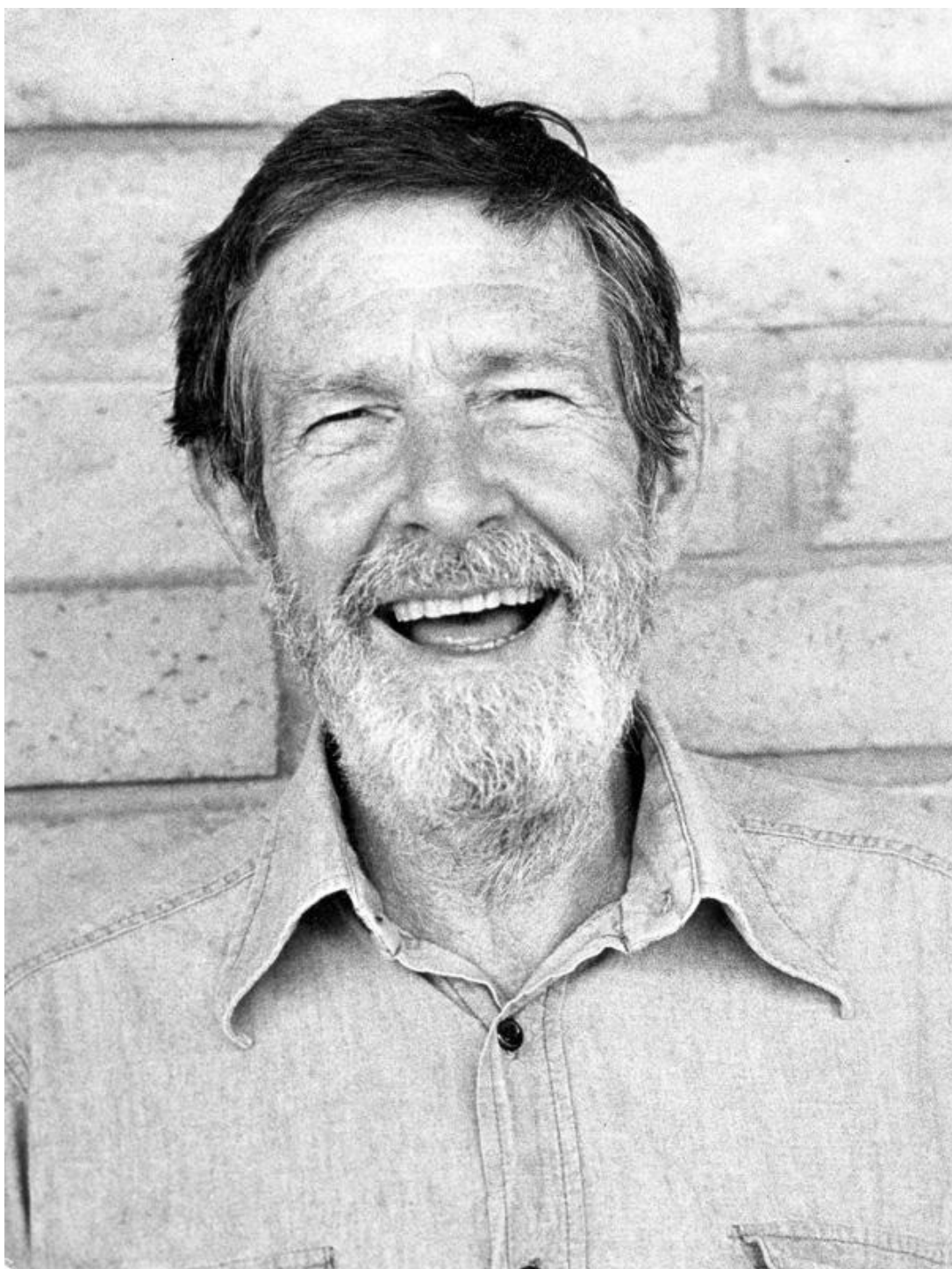
(Tu su još neka ponavljanja, ali druge vrste, koja se podrazumevaju u izlaganju iz odvojenih intervjuova.)

Prema tome, ono što sledi je Kejdž iz prve ruke, redigovan i odobren od samog Kejdža, nerazblažen, nepatvoren, neizostavan.

Kostelanecova tematska podela je besprekorna u svojoj jednostavnosti i preglednosti. Šavovi između različitih intervjuova, iz različitih perioda, skoro su neosetni. Istina, mi koji nismo muzičari ili umetnici – mada i oni, ako se dohvate ove knjige – moći ćemo samo da jaučemo na onim mestima kada Kejdž pokušava da objasni detalje svog postupka, odnosno nekih svojih kompozicija, tekstova i likovnih radova. Operacije slučaja, njegov glavni metod, stoje na raspolaganju svakome, ali način na koji ih je on koristio bio je samo njegov, do te mere da je uvek bolje kada govori o svojim razlozima za takav pristup ili u srži, a ne u pojedinostima. To je ponekad toliko zamršeno, da u nekoliko navrata i njegovi najupućeniji sagovornici – među njima i Kostelanec, u jednom od njihovih ranijih susreta – dižu ruke. Ne mogu da ga prate! Bez brige: nije sve tako tvrdo. Ali i ta neprohodna mesta je opet trebalo navesti, da bismo videli do kakvih je detalja to išlo. Najzad, to je ono što je radio. Nećemo razumeti svaki njegov korak, ali to će nam ga opet približiti, makar zbog same te *brige za detalje*, u čemu leži tajna svakog kreativnog oblikovanja.

(Đavo se krije samo u sitnim slovima nekog ugovora ili Zakona, a ne u detaljima, kao što pokušava da nas ubedi novija verzija izreke u kojoj se izvorno govori o Bogu, dakle Tvorcu.)

I uz sve to, kakva priča o prolasku kroz dvadeseti vek! To je prava pikarska pripovest: takav utisak imate, da čitate neku fikciju, jer ne možete da to smestite u granice jednog ljudskog života, ili ljudskog života u obliku koji danas opažate svuda oko sebe i počevši od sebe; ali onda se trgnete i podsetite da se sve to zaista dešavalo, da su sve to stvarni događaji i osobe. Izvanredna panorama, pravi dokument, koji posebno zanimljivim čini i Kejdžova generacijska perspektiva. Moglo bi se reći da je, bez žurbe, ne sluteći promenu koja će uslediti, uhvatio poslednji voz istorijski povezane avangarde.



John Cage (1912–1992). Foto: Betty Freeman, 1982.

Iako se obično naziva „pretečom“, što je svakome iole upućenom jasno, Kejdž se, u raznim osvrtima, toliko snažno asocira s nekim glavnim izdancima one posleratne avangarde – Fluksusom, hepeninzima, performansom, konceptualnom umetnošću – da se stiče utisak da se i javlja zajedno s njima ili tek nešto malo pre njih. Ali do njihovog preplitanja, ne uvek idiličnog (kao što ćemo videti u ovim razgovorima) dolazi tek u njegovim poznijim godinama. Rođen je 1912, postao vidljiv od druge polovine tridesetih, do kraja četrdesetih imao iza sebe ogroman opus, s nekim od svojih najznačajnijih kompozicija, a nova generacija, u onom delu s kojim se obično asocira, stasava tek posle 1950. Prva velika retrospektiva Kejdžove muzike održana je još 1958, kada je za sobom imao 25 godina avangardnog „staža“! On se formirao pod direktnim, živim uticajem one ranije, međuratne avangarde – one „herojske“, kako se to ponekad kaže – koja je za posleratnu generaciju već postajala mit. To je moralo uticati na razlike u percepciji i ponašanju između ta dva velika naraštaja. Bila su to nesamerljiva iskustva, pored toga što je novi društveni kontekst sada bio opremljen mnogo efikasnijim sredstvima za rekuperaciju ljudskog kreativnog i intelektualnog naboja: mogao je da mirnije dočeka nekog novog Žarija ili Huga Bala, odnosno, da učini da se ovi i ne iskažu, osim kao novi „sadržaji“, između tolikih drugih. Bauci su se i dalje radali, ali odjeci su bili sve slabiji, u ljudskom pejzažu omađijanom potrošnjom i sve invazivnijom emisijom distrakcija. Desilo se i ono neminovno, smena generacija; jedni su polako odlazili, drugi dolazili – samo što Kejdž nikako nije prolazio!

To njegovo istaknuto mesto u posleratnoj kulturi nije bilo samo utisak nego i ubedljiva činjenica: na dobrom delu tog terena bio je i doslovno avangarda, neko kome stalno gledate u pete. Ali samoj slici sigurno su doprineli i njegovo neusiljeno mladalačko držanje i uopšte srdačna dispozicija, bez trunke pompeznosti „velikog maestra“, s kojima je zakoračio i u poslednju deceniju 20. veka. Odisao je onim što su poručivale njegove reči o *smislu društvenog postojanja*, da nije tu „zbog moći, već zbog saradnje i uživanja“. U neku ruku, on je lice posleratnog umetničkog sveta. (U svakom slučaju prijatnije od mnogih koja bi se mogla naći na poštanskim markama kao amblemi „savremenosti“.) On, Šenbergov učenik, iz tog prepotopskog doba! Koga je Dišan izvuкао iz najcrnjeg očajja kada je pao u nemilost Pegi Gugenhajm, još 1942! Tu perspektivu vredi i podrobnije razmotriti.

Naravno, u ovim razgovorima, i pored svoje izuzetne rečitosti, Kejdž može ponekad biti nejasan i pokazivati druge male slabosti (nezavisno od nekih ozbiljnih kontradikcija koje sam nago-vestio). Ali doslovno svi ti razgovori bili su nepripremljeni, a sve Kejdžove artikulacije su improvizacije. Ipak, nema većih oscilacija. To je delom zasluga „kompozitora“ ovog izbora, Kostelaneca, koji je znao da postigne dobru dinamiku. Najzad, Kejdž nije samo davao intervju nego je svoja razmišljanja oblikovao i kroz pisanje, praktično neprekidno. Neki od tih tekstova su eseji i predavanja, neki poezija ili refleksije u „mezostihu“, a neki još eksperimentalniji, do te mere da u stvari i nisu tekstovi nego novi zvučni događaji (ako ih je trebalo izgovarati, kao što je on ponekad radio, pošto bi ih prethodno temeljno očistio od svakog traga uobičajene sintakse, odnosno smisla) ili neke druge forme (recimo, tipografske). Nešto od toga može delovati zbunjujuće ili neprobojno – kao što je mnoge odmah i odbilo od sebe. Ali nešto naizgled besmisleno ne mora biti i izlišno, ne zato što ima neki skriveni „smisao“, koji bi se mogao racionalno dokučiti, već zato što može imati i neko drugo ljudsko opravdanje. Može biti predah od racionalnog, naročito od opsesivne i tiranske racionalnosti našeg tehničkog sveta (dadadadadadadada); ili kao kod Kejdža, stalno otiskivanje od *poznatog*, u smislu predvidljivog, od sopstvenih ukusa i navika; samim tim, budući da *biće* ne zna za predah, to nas može učiniti lucidnijim, naglo izvesti iz starih misaonih fiksacija, s kojima kao mali, samodopadljivi „realisti“ gradimo svoje fantazije o svom stvarnom položaju ili stanju sveta; a može biti i trenutak neke druge potrage. U svakom slučaju, i da sad ne

otkrivamo toplu vodu, stvari imaju i svoje *dejstvo*, a ne samo „smisao“; one nešto *rade*, a ne samo „znače“. I onda ih treba pustiti da rade.

Kod Kejdža, mnogo više nego kod većine drugih umetnika, stalno treba imati u vidu prirodu nečega što je u srži *neprekidni eksperiment*, bez obzira da li je reč o njegovoj muzici, tekstovima, likovnim radovima ili nečemu što ne priznaje nikakve podele na discipline i žanrove: tako dolazimo do otkrića koja su važna za *naše* iskustvo, nezavisno od ubedljivosti ili privlačnosti krajnjeg ishoda za druge. Stalo nam je do drugih, ali to pokazujemo na razne načine i sigurno ne tako što ćemo se odricati od sebe zarad nečeg ionako nedostižnog: savršene „komunikativnosti“. Uvek ostajemo nedorečeni, ali te praznine ostavljaju mesta ne samo za naše nove pokušaje, nego i za drugog; to je ono što podstiče razgovor (ili prepisku, dok je taj običaj još postojao među ljudima), kao i susret, dodir, druženje, sve ono što pogoduje biću i njegovim sposobnostima, ne samo razmenu reči.

„Besmislice“, naročito one neobično i neobjašnjivo oblikovane; bezrazložni gestovi i situacije; praznine i tišine – iako tišina ne postoji, podseća ovde Kejdž, to je samo stvarnost „slobodna od *naše* aktivnosti“, od naših apsurdnih umišljaja i pretenzija; bljeskovi divlje misli, svuda između tog čudnovatog rastinja: samo zahvaljujući tome ovaj poraženi ljudski svet još diše. Dada je to dobro znala, ali pošto je Kejdž voleo dadu, onda je i on znao nešto o tome.

Ali samo iskustvo ostaje u osnovi neprenosivo; možemo samo da nešto dočaravamo; ono što govorimo ili pišemo uvek su aproksimacije; svako ima i svoj trenutak prijemčivosti za uvid koji neko pokušava da mu prenese na osnovu sopstvene potrage. Često ne možemo da dopremo ni do najbližih. Ali čak i kada se te aproksimacije naizgled približavaju savršenom, putevi kojima smo do nečeg došli, u tom kretanju koje može biti samo naše, ostaju nemi; drugi nikada ne vide proces, vatru, samo hladan pepeo. (Sad sam zaboravio ko je to rekao, trebalo bi da je David Thomas, iz *Pere Ubu*, ali siguran sam da nije neko ko je u tome tražio izgovor za sopstvenu ispraznost!)

Neko to razume: ne vidi sve, ali vidi *dovoljno* za dalje kretanje, dijalog, nadahnuće; ne oseća se uskraćenim nego obogaćenim. Neki žure da presude. „Besmisleno! Vratite nam naše pare!“ Kejdž je platio veliki danak ovom drugom mentalitetu, ali nije se žalio – mada mu se taj mentalitet dvostruko osvetio, drugi put tako što ga je prihvatio kao „slavnog“ i onda ili svaki njegov potez odmah proglašavao za „genijalan“, ili ga tretirao kao linčerska rulja, upravo zato što je slavan. Kejdž je naravno bio svestan toga. „Pošto sam postao tako glupavo poznat, mnogi ljudi koji dolaze na [moje] nastupe nemaju nikakav drugi razlog osim glupe radoznalosti...“; ili, „Znam, znam kakvom se riziku izlažem. Znam to celog života, ne morate mi to govoriti“ (1974).

Sve to izgleda pomalo tragično, ali to je deo ljudske situacije. Ako tu nije i ono što uvek pomalo boli, škripi, razdire, to onda i nije ljudska situacija. Ali u tome ne treba videti nikakvu tragediju, naprotiv. To ipak nije ono Konradovo, makar i veličanstveno izraženo, „Živimo kao što sanjamo, sami“. Treba samo gledati da li je nešto podsticajno, da li pokazuje dobar polemički naboj, da li otvara nešto u ovoj sve siromašnijoj stvarnosti ili je još više sužava, da li nas nosi dalje ili drži u starom kavezu, zato što neko spolja, koji je postao neko u nama, misli da je za nas tako bolje.

S ovim Kostelanecovim protokolom o Kejdžovom kreativnom iskustvu – zapravo *prisustvu*, budući da se sa istom vedrom budnošću kretao neprekidno i po svakom terenu, ne samo „umetničkom“ – dospevamo neslućeno daleko. U dobrom smo društvu.

AG, 2026.

R. K. i DŽ. K.
posvećuju ovu knjigu
Klausu Šeningu
Fani i Nađi

Klaus Schöning (1936–2026): nemački radijski reditelj i producent, koji je kao urednik umetničkog programa WDR (Westdeutscher Rundfunk Köln, Zapadnonemački radio iz Kelna) sarađivao s Kejdžom na nizu njegovih radova i zajednički pripremljenih emisija, od kraja sedamdesetih do početka devedesetih. Fani i Nađa su Klausove žena i kćerka, obe likovne umetnice. (AG)

Predgovor za drugo izdanje

Malo je umetnika njegovog značaja ili konverzijske briljantnosti koji su bili tako velikodušni sa intervjuima kao Džon Kejdž, koji je na zahteve studentskih listova odgovarao sa istom pažnjom i naklonošću kao i na one luksuznih časopisa; i ti intervjui pojavili su se širom sveta. Kako je svaki od njih bio nekompletan, pri čemu je većina imala elemente koji su kod drugih izostajali, izgledalo je prikladno izabrati egzemplarne odlomke i onda od njih sastaviti neku vrstu proširenog ur-intervjua, koji je Kejdž idealno mogao dati. Rešio sam da njegove najprobranije odgovore grupišem u nekoliko rubrika i da ih onda povežem, kao da je reč o delovima nekog kontinuiranog razgovora, sličnog, recimo, Kabanovim razgovorima s Dišanom.¹ Iako te rubrike možda narušavaju stil i sadržaj Kejdžovih razmišljanja one ipak mogu da posluže kao prikladan način organizovanja onoga što on sam nije organizovao. Takvo strukturiranje je u stvari možda glavna razlika između izgovorene i štampane reči. Iako opaske kao takve možda nisu književnost, provokativna i elegantna konverzacija kao što je ona Kejdžova, tako krcata važnim idejama, često dostiže kvalitet koji nazivamo klasičnim. Neko drugi bi, naravno, mogao da izabere drugo grumenje iz istog verbalnog rudnika i da ga naniže na potpuno drugačiji način. (Kada bi to uradio, rezultat bi bila knjiga koju bih voleo da pročitam.) Iako sam bio identifikovan kao „urednik“ ove knjige (ponekad od strane akademika, koji bi trebalo da to znaju bolje), sebe smatram njenim kompozitorom, iz kejdžovskih razloga izraženih u trećem epigrafu za ovu knjigu, i time njenim autorom.

Kako smo pravili novu knjigu, odlučili smo da ne preuzimamo ništa iz intervjua iz prethodnih knjiga u celini posvećenih Kejdžovom delu: iz njegovih knjiga, kojih sada ima više od deset; iz moje dokumentarne monografije *John Cage* (New York, Praeger, 1970; London, Allen Lane, 1971; New York: Da Capo, 1991), koja se pojavila i na nemačkom (Köln, Dumont, 1973) i španskom (Barcelona, Anagrama, 1974); zatim iz Daniel Charles, *Pour les oiseaux* (Paris, Belfond, 1976), koja je najzad prevedena na engleski (*For the Birds*, Boston and London, Marion Boyars, 1981) i nemački (*Für die Vogel*, Berlin, Merve Verlag, 1984); Klaus Schöning, *Roaratario* (Konigstein, Athenäum, 1982), koja je dvojezična; *The John Cage Reader* (New York, C. F. Peters, 1982), koju su priredili Peter Gena i Jonathan Brent; i Joan Retallack, *Musicage* (Hanover, N. H., Wesleyan University, 1996). Za sva ta izdanja, kao i za Kejdžovo delo u celini, ova knjiga je i uvod i dodatak. Možda će za neke čitaoce, tokom godina, biti i jedno i drugo.

Razgovori se ne bi mogli završiti bez pomoći Džona Kejdža, koji mi je, možda zato što inače nije štedeo papir, dao pravo i slobodu da sakupim njegova razmišljanja, i onda proverio rukopis zbog grešaka i drugih propusta, na moju veliku zahvalnost, ubacujući sopstvene dodatke između kitnjastih štamparskih zagrada² (dok se moje pojavljuju unutar običnih zagrada). Onima koji se sećaju njegove pedantnosti biće zabavno da čuju da je Kejdž *tri puta* lekturisao konačnu verziju teksta, u pokušaju da pronađe pasus za koji je bio ubeđen da se ponavlja. Na kraju ga je pronašao: bio je to treći epigraf – citat iz njegovog intervjua koji se takođe pojavljuje u ovoj knjizi – koji

¹ Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, 1967. Videti naše izdanje, Pjer Kaban, *Razgovori s Marselom Dišanom*, 2022. (Prim. AG, kao i sve ostale napomene; u originalnom izdanju nema fusnota.)

² ☞...☞: zbog ponašanja tog fonta u prelomu, to je ovde zamenjeno običnim zvezdicama. (Napomena za štampano izdanje.)

sam spomenuo u ovom predgovoru! Ova knjiga je zavisila i od saradnje s brojnim intervjuistima, koji su mi ljubazno slali svoje rukopise i dodatna odobrenja. Njihova imena su štampana na kraju svakog odlomka pozajmljenog iz njihovih tekstova, s datumom prvog objavljivanja (osim ako se razgovor nije desio mnogo ranije); sva pitanja su njihova, osim onih u zagradama. Kako nismo ni pokušavali da sadašnje vreme menjamo u prošlo, neke odlomke treba pogledati do kraja da bi bilo jasno da to govori Kejdž. Dodatni podaci o intervjuima i intervjuistima priloženi su na kraju knjige.

Moji prsti obavili su prvobitni prepis za prvo izdanje knjige, iz 1988, na mom *Kaypro 2* kompjuteru; i kao što je J. S. Bah učio na osnovu prepisivanja partitura svojih prethodnika, tako je i iskustvo propuštanja kroz ruke Kejdžovih razgovora bilo uglavnom poučno zadovoljstvo. (Zahvaljujući sve efikasnijoj tehnologiji skeniranja teksta, to je zadovoljstvo koje verovatno više niko neće moći da oseti.)

Zahvalan sam Ričardu Karlinu (Richard Carlin) zbog toga što je naručio ovo novo izdanje, za petnaestu godišnjicu originalne publikacije (i Kejdžov devedeseti rođendan, da je poživio toliko; sada je već prošla cela decenija od njegove smrti). Ako bi trebalo da biram između toga da se knjiga proda u milion primeraka, pre nego što naglo nestane, ili da se ponovo štampa više od deceniju kasnije, izabrao bih ovo drugo. Džoš Kar (Josh Carr) je pomogao u izboru materijala za ovo novo izdanje, kao i u procesu sređivanja teksta. Mark Daši (Marc Dachy) mi je poslao dodatne odlomke koje je uključio u svoje izdanje *Conversations avec John Cage* (Editions des Syrtes, Paris, 2000). Izvorno na francuskom, oni se ovde pojavljuju na engleskom, uz navođenje imena njihovih intervjuista. Stiven Dekovič (Stephen Dekovich) je priredio novi indeks, na osnovu ranije verzije Larija (Larry) Solomona, pored toga što je lekturisao štampane stranice. Formalna prava su navedena u dodatku, kao produžetak stranice s autorskim pravima.

Ričard Kostelanec, Njujork, 14. maj 1986; 14. maj 2002.

Epigrafi

„Nisam mogao da uradim ništa što bi bilo odmah prihvaćeno, ali to mi nije bilo važno.“
– Marcel Duchamp i Pierre Cabanne (1967)

„Um zainteresovan za promenu... zanimaju upravo stvari koje idu do ekstrema. Ja sam svakako takav. Osim ako ne idemo u ekstreme, nećemo stići nigde.“ – John Cage (Cole Gagne i Tracy Caras, 1980)

„Danas mogu da razlikujem tri načina komponovanja muzike. Prvi je dobro poznat – pisanje muzike, kao što ja to radim. I to se nastavlja. Novi način se razvio kroz elektronsku muziku i konstrukciju novih instrumenata za stvaranje muzike njenim izvođenjem, a ne pisanjem. I treći način se razvio u studijima za snimanje, koji je sličan načinu na koji umetnici rade u svojim ateljeima da bi napravili slike. Muzika se može graditi sloj po sloj, na magnetofonskoj traci, ne da bi se održao nastup ili napisala muzika, već da bi se pojavila na ploči.“ – John Cage (Ilhan Mimaroglu, 1985)

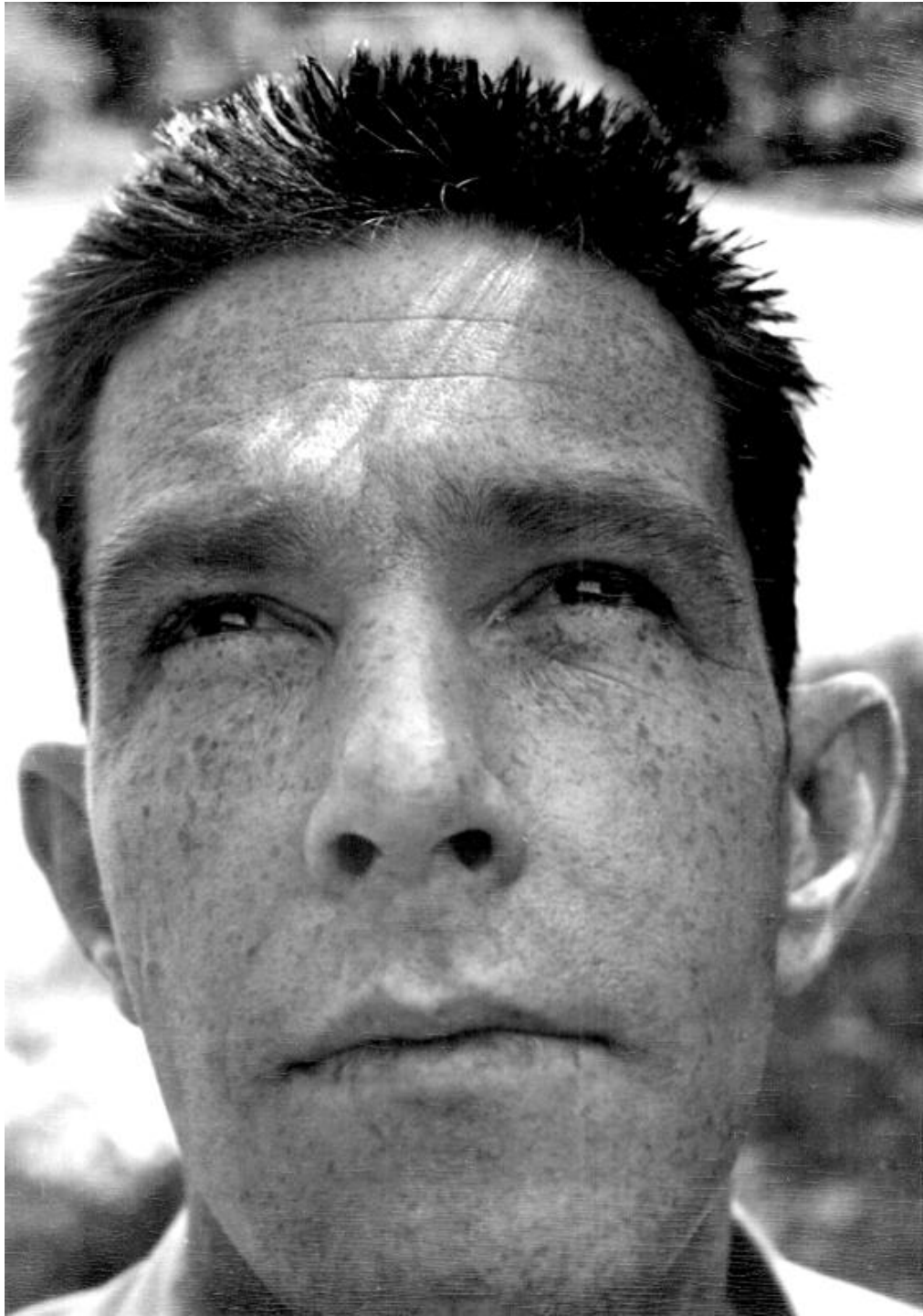
„*Kaban*: Kako ste živeli u Njujorku?

Dišan: Znate, u stvari ne znamo kako živimo. Nisam imao mnogo veće 'mesečne prihode' od drugih; bio je to zaista boemski život, pomalo pozlaćen, luksuzan, ako hoćete, ali to je i dalje bio boemski život. Često nismo imali ni prebijene pare, ali to nije bilo važno. Treba reći i da je u to vreme u Americi bilo mnogo lakše nego danas, bilo je mnogo više drugarstva, a nismo imali ni velike troškove, stanovali smo na vrlo jeftinim mestima. Znate, ne mogu ni da pričam o tome, jer me sve to nije pogađalo do te mere da bih rekao, 'Bio sam nesrećan, živio sam kao pas'. Ne, uopšte nije bilo tako.“ – Marcel Duchamp i Pierre Cabanne (1967)

„Za divno čudo, razgovor (s Kejdžom) duboko je uticao na moj život. Postala sam duboko zaokupljena radom na zaštiti životne sredine i teorijama Bakminstera Fulera. Još uvek sam u tome, radim u sopstvenoj neprofitnoj organizaciji koja traga za inovativnim (avangardnim?) pristupima društvenoj i ekološkoj harmoniji.“ – Genevieve Marcus, pismo (1986)

„Endi Vorhol me je pitao da li bih intervjuisao Džona Kejdža za časopis *Interview*. Rekao sam: 'Naravno.' Telefonirao sam Džonu Kejdžu i rekao mu da Endi Vorhol želi da ga intervjuišem za 'Intervju'. Džon je rekao: 'Ha, ha, ha, to je nešto najsmješnije što sam u životu čuo!'“ – Ray Johnson, pismo (1987)

JEDAN: Autobiografija



JC, oko 1948, Black Mountain College. Foto: Hazel Larsen Archer.

Rođen sam u Los Angelesu 1912. Moji porodični koreni su potpuno američki. Bio je jedan Džon Kejdž koji je pomagao Vašingtonu u geodetskom poslu u Virdžiniji.¹ Moj deda je bio putujući sveštenik Metodističke episkopalne crkve. ✠ Pošto je neuspešno propovedao protiv mormonizma u Juti ✠, skrasio se u Denveru, gde je osnovao prvu Metodističku episkopalnu crkvu. Bio je čovek vrlo strogih puritanskih ubeđenja i ljutio se na ljude koji se ne bi slagali s njim. Kao dete, moj otac je bežao od kuće kad god bi ugrabio priliku. Smatrali su ga za crnu ovcu.

Moja majka se udavala dva puta pre nego što se udala za mog oca², ali to mi je rekla tek posle njegove smrti. Nije mogla da se seti imena prvog muža.

Moj otac je neposredno pre Prvog svetskog rata izumeo podmornicu koja je držala svetski rekord u boravku pod vodom, i to je dramatisovao tako što je izveo eksperimentalnu plovidbu na petak trinaesti, s posadom od trinaest članova, koji su pod vodom proveli trinaest sati. Ali nikada mu nije palo na pamet da je vrednost boravka pod vodom nevidljiva za one iznad. Kako je njegov motor radio na benzin, izbacivao je mehuriće na površinu vode. Podmornica se zato nije mogla koristiti u ratu i tata je bankrotirao. — Jeff Goldberg (1976)

Moj otac je bio pronalazač i imao je veoma lepe ideje o putovanju svemirom – o odlasku na Mesec i tome slično. Imao je i teoriju o tome kako funkcioniše univerzum; zvala se „teorija elektrostatičkog polja“. Mogao je da u svojoj laboratoriji simulira univerzum, s kuglicama različitih veličina, u elektrostatičkom polju, koje su zaista kružile i pravile orbite i tako dalje, kao i planete. Ljudi sa Instituta u Pasadeni (California Institute of Technology) nisu mogli da objasne kako je to radilo, tako da nisu hteli da poveruju u to; ali nisu mogli ni da poreknu.

Verovao je da sve na svetu ima elektrostatički naboj. To je u stvari gravitacija. Ne padamo sa zemlje zbog naše električne spona sa zemljom; ali da postoji neka sfera optimalne veličine, morali bismo da je nekako vežemo da bismo je zadržali ovde. U suprotnom, zbog svoje veličine, ona bi preuzela naelektrisanje suprotno od Zemljinog i automatski bi se udaljila. Video je da se to dešava u njegovoj laboratoriji.

Sada, s kupolama i građevinskim spravama Bakminstera Fulera, bilo bi savršeno jednostavno napraviti ogromnu sferu. Ona bi se onda udaljila od zemlje, bez sile, ali, takoreći, i u skladu s prirodom. Prema zamisli mog oca, pošto biste mogli da to izvedete, mogli biste da uradite i suprotno, što bi promenilo prirodu naboja i vi biste došli do svog odredišta. — Robert Cordier (1973)

Moje prvo iskustvo s muzikom bilo je s učiteljima klavira iz susedstva, naročito s mojom tetkom Fibi (Phoebe). Rekla je da me Bahova i Betovenova dela nikako ne bi mogla zanimati, budući da je sama bila privržena muzici devetnaestog veka. Uputila me je u Moškovskog (Moritz Moszkowski) i ono što se zvalo „Muzika za klavir koju svira ceo svet“.³ U tom tom, Grigova dela su mi izgledala interesantnija od ostalih. — Roger Reynolds (1962)

Časove klavira sam počeo da uzimam kada sam bio u četvrtom razredu osnovne škole, ali više me je zanimalo čitanje s lista nego da vežbam skale. Uopšte me nije zanimalo da budem virtuoza. — Jeff Golberg (1976)

S dvanaest godina imao sam svoju radijsku emisiju. Bilo je to za Mlade izviđače (Boy Scouts of America). Seo sam na bicikl i zapucao ✠ od Avenije Mos, blizu Igl Roka ✠, gde smo tada živeli, do stanice KFWB u Holivudu. Rekao sam im da imam ideju za emisiju za Mlade izviđače, u kojoj bi izvođači bili sami izviđači, pri čemu bi deset minuta u svakoj jednosatnoj emisiji bilo rezervisano

¹ Džordž Vašington je 1749–1750. radio kao službeni geometar Okruga Kalpeper (Culpeper) u Virdžiniji.

² Lucretia Harvey „Crete“ Cage (1881–1968) i John Milton Cage Sr. (1886–1964).

³ „Recital Piano Pieces the Whole World Plays“, *Whole World Series*, D. Appleton & Company, New York.

za nekog iz sinagoge ili crkve, ko bi održao neki inspirativni govor, znate. Bio sam u desetom razredu i u KFWB su mi rekli da im se gubim s očiju.

I tako sam otišao u sledeću radio-stanicu – KNX. Bila je tu u blizini, ideja im se svidela i rekli su mi: „Da li imaš dozvolu da to uradiš?“ Rekao sam im: „Nemam, ali mogu da je dobijem.“

Onda sam otišao do izviđača i rekao da imam dogovor sa stanicom KNX da svake nedelje radim emisiju od sat vremena za Mlade izviđače, i pitao ih da li im je to u redu? Oni su rekli da jeste, a ja sam im rekao: „Dobro, hoćete li onda sarađivati sa mnom? Na primer, mogu li dobiti orkestar Mladih izviđača?“ A oni su rekli, to sigurno ne. Rekli su mi da mogu da radim šta hoću, ali da oni neće sarađivati; i tako sam se vratio i rekao to ljudima s radio stanice. Oni su pristali. Svakog petka posle škole – još sam bio u srednjoj školi – išao bih na radio i vodio emisiju, koja je mislim išla otprilike od četiri do pet popodne ili možda od pet do šest. Preko nedelje bih pripremao emisiju tako što sam gledao da nađem što više izviđača koji bi mogli da nešto odsviraju, recimo, solo na violini ili trombonu.

Ako je to bilo 1924–1925, radio je još bio novost u Americi?

Dobro, radio je bio vrlo blizak mom iskustvu, zato što je moj otac bio pronalazač. Nikada mu nisu priznali zasluge za to, ali on je prvi izumeo radio koji se mogao priključiti na mrežu za električno osvetljenje.

Koja je bila vaša ideja za radio emisiju?

Ono što sam već rekao: nastup Mladih izviđača i desetominutni inspirativni govor nekog sveštenika. Čim sam počeo s emisijom, počelo je da stiže mnogo pisama, ljudi su mi pisali, a ja bih ta pisma čitao u etru. Bio sam šef parade. Kada nije imao ko drugi da svira, solirao bih na klaviru.

Šta?

Uglavnom nešto iz „Muzike za klavir koju svira ceo svet“. Nekada su izlazile knjige s tim naslovom. Bile su na svim klavirima u komšiluku. Tužno je što više nemamo klavire u svakoj kući, s nekoliko članova porodice koji znaju da sviraju, umesto da slušaju radio ili gledaju televiziju.

Koliko je trajala ta vaša mladalačka radio karijera?

Dve godine. Zar to nije neverovatno? I bilo je toliko popularno da je emisija produžena na dva sata, a izviđači su postali ljubomorni. Došli su na radio i rekli da nemam ovlašćenje, a ni pravo da imam emisiju. Tako da me je radio stanica nužno zamolila da odem, a oni su prihvatili prave izviđače, jer sam ja bio tek drugi razred. Nisam bio ni prvoklasni izviđač. Oni su prihvatili te prave, a pravi su to iskoristili na potpuno drugačiji način. Bili su veoma razmetljivi i napadni. Rezultat je bio da su ih nakon dve emisije zamolili da odu.

Da li je bilo sponzora?

Ne, to je bilo u vreme pre grantova.

Dakle, još krajem dvadesetih, vaš doživljaj muzike poticao je uglavnom od žive muzike?

Od časova klavira i tome slično. Pre svega u crkvi. Tetka Mardž je imala prelep kontraalt. Voleo sam da je slušam kako peva, svake nedelje u crkvi, a ponekad i preko nedelje kod kuće. Onda sam na koledžu, na Pomoni (1928–1930), upoznao jednog japanskog tenisera, koji je patio od nekih fizičkih problema, zbog igranja tenisa. Odmarao se tako što je pohađao neka predavanja na Koledžu Pomona. Bio je potpuno posvećen Betovenovim gudačkim kvartetima i imao je kolekciju tih ploča, koliko ih se tada moglo naći. Zvao se Tamio Abe i puštao mi je sve te ploče. — Richard Kostelanetz (1984)

Kao dete, uzimao sam zdravo za gotovo da znam da pevam, i tako sam se prijavio u muški hor („glee club“). A oni su mi rekli: „Ne možeš tek tako ući u hor. Moramo da ti proverimo glas.“ I onda su ga isprobali i rekli: „Ti nemaš glas.“ I tako nisam postao član hora. Do trideset pete

godine nije mi se desilo da „zapevam iz sveg glasa“, tako da sam u grupnim situacijama, u kojima su drugi ljudi pevali, ćutao, čemu sam i danas sklon.

Ali onda sam počeo da pevam kao solista i otkrio da je to zanimljivo, tako da sam to onda dosta radio, i privatno i javno. — Mark Gresham (1991)

Kako sam na koledžu bio ubeđen da ću postati pisac, bio sam ubeđen i da koledž nije od koristi za pisca, zato što su profesori zahtevali da svi čitaju iste knjige. I tako sam ubedio majku i oca da bi odlazak u Evropu bio korisniji za nekog ko će postati pisac, nego da nastavim s koledžom, i oni su pristali. — Paul Cummings (1974)

Otišao sam u Pariz (1930), umesto da nastavim s trećom godinom koledža, i tamo me je prvo očarala gotička arhitektura. Nekoliko meseci sam proučavao raskošnu gotičku arhitekturu u Mazarinovoj biblioteci (Bibliothèque Mazarine). Jedan profesor s koledža (Pomona), Žoze Pižoan (José Pijoán Soteras), bio je besan na mene zato što se nisam bavio modernom arhitekturom. Naterao me je da radim s jednim modernim arhitektom, koji se zvao Goldfinger. Ironično, kod njega sam morao da crtam grčke kapitule za stubove. A onda sam jednog dana čuo da ako želi da bude arhitekta čovek mora ceo život posvetiti arhitekturi. I tada sam shvatio da to ne želim. Voleo sam mnoge druge stvari – poezija je bila jedna od njih, kao i muzika. — Rob Tannenbaum (1985)

Za vreme Depresije, ranih tridesetih, zatekao sam se u Santa Moniki, u Kaliforniji, pošto sam nekih godinu i po dana proveo u Evropi – zapravo, u Parizu – gde sam vrlo brzo došao u dodir sa širokim spektrom modernog slikarstva i moderne muzike. Učinak je bio osećaj da ako drugi ljudi mogu da rade takve stvari, onda mogu i ja. I počeo sam, bez pomoći nekog učitelja, da pišem muziku i da slikam, tako da sam, po povratku iz Evrope, u Santa Moniki, gde nisam imao načina da zaradim za život – u međuvremenu sam napustio koledž – pokazao svoju muziku i svoje slike ljudima čije sam mišljenje cenio. Među onima kojima sam pokazao slike bili su Galka Šejer (Scheyer), koja je iz Evrope donela „Plavu četvorku“⁴, i Volter Arensberg, čiju je sjajnu zbirku zapravo formirao Marsel Dišan. A svoju muziku sam pokazao Ričardu (ili Rihardu) Buligu (Richard Buhlig, 1880–1952), prvoj osobi koja je svirala Šenbergov *Opus II* (1899–1900). Ishod svega toga bio je da je mišljenje ljudi koji su čuli moju muziku bilo bolje od mišljenja ljudi koji su videli moje slike. I tako sam rešio da se posvetim muzici. U međuvremenu sam išao od kuće do kuće u Santa Moniki i prodavao predavanja o modernoj muzici i modernom slikarstvu. Prodavao sam deset predavanja za dva i po dolara i imao publiku od nekih trideset ili četrdeset domaćica jednom nedeljno. Uveravao sam ih da ne znam ništa o toj temi, ali da ću svake nedelje saznati što više budem mogao i da je ono što imam entuzijazam, kako za moderno slikarstvo, tako i za modernu muziku. Na taj način sam podučavao samog sebe, da tako kažem, onome što se dešavalo na ta dva polja. Tada sam počeo i da prednost dajem misli i delu Arnolda Šenberga nad onim Stravinskog. — Alan Gillmor (1973)

Šenberg se približavao šezdesetoj, kada sam 1933. (*sic*, 1935) postao jedan od njegovih učenika. U to vreme ste morali izabrati između Stravinskog i Šenberga. I tako sam posle dve godine studiranja kod njegovog prvog američkog učenika Adolfa Vajsa (Adolph Weiss) (1933–1934), otišao u Los Anđeles da ga upoznam. Rekao je: „Verovatno ne možete priuštiti sebi moju cenu“, a ja sam mu rekao: „Ne morate to ni da pominjete, jer ja ionako nemam para.“ Onda je on rekao: „Da li ćete svoj život posvetiti muzici?“, a ja sam rekao da hoću. Iako bi neki ljudi mogli reći, budući da sam svestan da je moj rad kontroverzan, kako se nisam potpuno posvetio muzici, kako sam se previše

⁴ „Die Blaue Vier“, naslednici grupe „Plavi jahač“ („Der Blaue Reiter“ 1911–1914): slikari Alexey von Jawlensky, Vasilij Kandinski, Paul Klee i Lyonel Feininger. U vreme osnivanja grupe, 1924, Kandinski, Klee i Feininger bili su predavači na Bauhausu, u Vajmaru. Grupa nije bila programska, niti se zasnivala na sličnosti u stilu već je pre svega bila posvećena zajedničkom izlaganju.

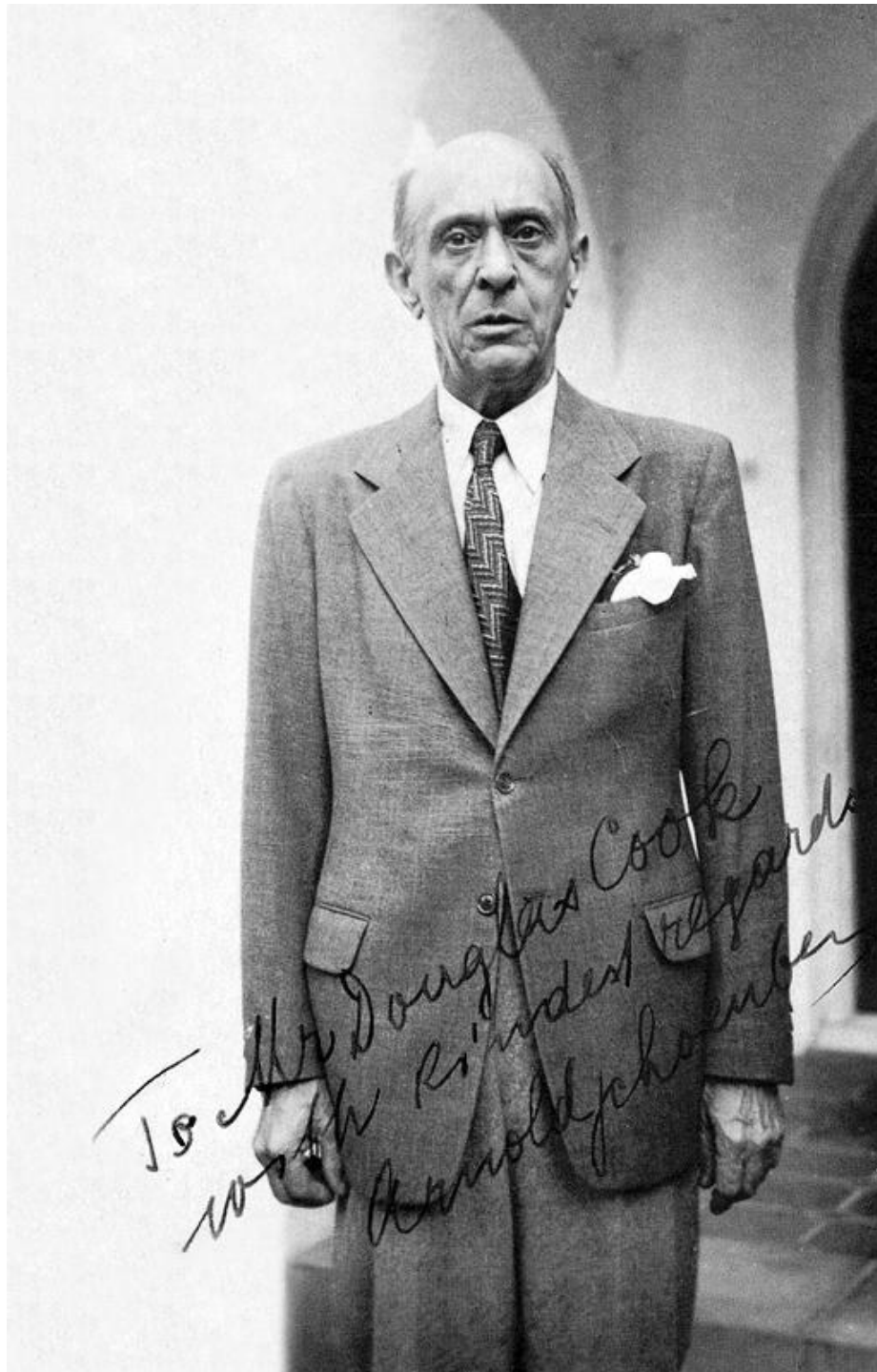
bavio šahom, pečurkama ili pisanjem, ipak mislim da sam joj ostao veran. Možete ostati verni muzici i dok sakupljate pečurke. Možda je to čudna ideja, ali pečurka raste tako kratko vreme i ako je nađete dok je još sveža, to je kao da ste pronašli neki zvuk, koji je takođe kratkog veka. — Jeff Golberg (1976)

Kako ste, kao eksperimentator par excellence, počeli da studirate kod jednog tako strukturalno formalnog, dvanaestotonskog kompozitora?

Tridesetih godina Bartoka nismo shvatali ozbiljno. Ozbiljno smo shvatali Stravinskog i Šenberga, kao dva puta kojima se može legitimno ići. Izabrao sam Šenberga, i mislim da je to bilo ispravno, zato što se pred kraj života i Stravinski okrenuo dvanaestotonskoj muzici.

Obožavao sam Šenberga – video sam u njemu izuzetan muzički um, veći i pronicljiviji od ostalih. — Paul Hertelendy (1982)

Šenberg je bio veličanstven učitelj, koji je uvek ostavljao utisak da nas dovodi u vezu s muzičkim principima. Učio sam kontrapunkt u njegovom domu i pohađao sva njegova predavanja na Univerzitetu Južne Kalifornije (USC, University of Southern California), a kasnije i na Kalifornijskom univerzitetu (UCLA, University of California, Los Angeles), kada je prešao tamo. Upisao sam i njegov kurs iz harmonije, za koju nisam imao dara. U nekoliko navrata pokušao sam da objasnim Šenbergu da nemam osećaj za harmoniju. Rekao mi je da ću bez osećaja za harmoniju uvek nailaziti na prepreke, na zid kroz koji neću moći da prođem. Odgovorio sam mu da ću u tom slučaju svoj život posvetiti udaranju glavom o taj zid – i možda je to ono što od tada radim. Za sve vreme dok sam studirao kod Šenberga, on me nijednom nije naveo da poverujem kako se moj rad na bilo koji način ističe. Nikada nije hvalio moje kompozicije, a kada bih na predavanju komentarisao radove drugih učenika, moje komentare je ismevao. A ipak sam ga obožavao kao boga. — Calvin Tomkins (1965)



Arnold Schoenberg (ili Schönberg, 1874–1951), pod tremom svoje vile u Brentvudu (Los Anđeles, 1944), na jednoj od svojih zvaničnih fotografija, koje je ponekad poklanjao. Ovde sa posvetom za muzičkog kritičara Dagleasa Kuka.

Uglavnom, Šenberg je živeo u jednoj mračnoj kući, imitaciji španske vile, i nije imao klavir, samo pijanino. Nije bio visok i imao je veoma loš ukus za odevanje. Bio je skoro ćelav i izgledao kao uklet. Što se mene tiče, on apsolutno nije bio obično ljudsko biće. Doslovno sam ga obožavao. Trudio sam se da zadatke koje mi je davao uradim što bolje, ali on se uvek žalio kako niko od njegovih učenika, uključujući i mene, ne radi dovoljno dobro. Ako bih se previše striktno držao pravila, rekao bi: „Zašto ne date sebi malo više slobode?“ A kada bih prekršio pravila, on bi rekao: „Zašto kršite pravila?“ Bio sam na jednom velikom predavanju na USC, kada nam je svima potpuno otvoreno rekao: „Svrha mog podučavanja jeste da vam onemogućim da pišete muziku.“ I kada je to izgovorio, pobunio sam se, ne protiv njega, već protiv toga što je rekao. Tamo i tada sam, više nego ikada ranije, postao rešen da pišem muziku. — Jeff Golberg (1976)

Nije hteo da pogleda moje kompozicije (na času). Kada sam došao s temom za jednu dugačku fugu, samo je rekao: „Ubacite to u svoju sledeću simfoniju.“ — Paul Hertelendy (1982)

Neko je pitao Šenberga o njegovim američkim učenicima, da li među njima vidi nekog zanimljivog, i Šenbergov prvi odgovor je glasilo da nema zanimljivih učenika, ali onda se osmehnuo i rekao: „Ima jedan“, i izgovorio je moje ime. Onda je rekao: „On naravno nije kompozitor već pronalazač – i genijalan.“⁵ — Jeff Goldberg (1976)

Imali ste veliku sreću da studirate kod dvojice ljudi od izuzetnog značaja za muziku dvadesetog veka: Henrija Kauela (Henry Cowell) i Arnolda Šenberga. Kod Šenberga ste izgovorili čuvene reči o „udaranju glavom o zid harmonije“. Ali mora da ste s njim razgovarali o još nečemu. Da li ste osećali da je važno studirati kod njega?

U vreme kada sam osetio potrebu da studiram muziku, pred studentom je stajao izbor učenja u „školi“ – naime, onoj Šenbergovoj ili u „školi“ Stravinskog. Obojica su u to vreme živeli u Los Anđelesu, gde sam želeo da studiram. To je dakle bila prosto stvar izbora. Mislim da Stravinski nije predavao, ali Šenberg je voleo da predaje, a ja sam, štaviše, zaključio da mi je Šenbergova muzika bliža od Stravinskog – iako sam voleo svu modernu muziku, ne samo Šenberga. Šenbergovo delo sam stavljao iznad svih ostalih modernih kompozitora, u smislu da ako treba da studiram, onda ću studirati kod njega, a ako studiram kod njega, to je značilo da verujem u ono što je imao da kaže. To nije značilo biti u prilici da se s njim nešto raspravlja, kao što to rade mnogi studenti s koledža sa svojim profesorima, kod kojih su izabrali da studiraju. Sve što su oni izabrali jeste da idu u neku zgradu, u kojoj su se sticajem okolnosti nalazili određeni ljudi, ali oni nisu išli kod ljudi; išli su u zgradu. Ali ja sam već napustio koledž; bio sam propali student. Prema tome, jedini razlog da odem da studiram kod Šenberga bio je to što sam verovao u ono što je imao da kaže i podučiti.

Ostao sam kod njega dve godine [od marta 1935. do januara 1937], a kada sam otišao, to je bilo iz razloga uključenih u vaše pitanje. Naime, iako smo se dve godine lepo slagali, postajalo mi je sve jasnije, kao i njemu, da je on harmoniju shvatao krajnje ozbiljno, a ja ne. Tada, začudo, još nisam proučavao zen budizam. Kada sam počeo da se bavim time, deset ili petnaest godina kasnije, imao sam još više razloga da ne studiram harmoniju. Ali u to vreme izgledalo je da grešim, a ono što me je zanimalo bila je buka. Razlog zašto nisam mogao da se zainteresujem za harmoniju jeste to što harmonija nije imala ništa da mi kaže o buci. Ništa.

Zar nije Kael bio taj koji vas je preporučio Šenbergu?

⁵ Anegdota potiče od Pitera Jejsa, koji je Kejdžu prepričao svoj razgovor sa Šenbergom: Peter Yates, „Two Albums by John Cage – Part 2“, *Arts and Architecture*, 77, April 1960, 12; *Twentieth Century Music: Its Evolution from the End of the Harmonic Era into The Present Era of Sound*, Pantheon Books, New York, 1967, 243–244. Navedeno u Michael Hicks, „John Cage’s Studies with Schoenberg“, *American Music*, Vol. 8, No. 2, Summer, 1990, 125–140. Hiksov esej prenosi celu genezu te izjave, u nekoliko varijacija – sporan je samo datum, da li je Šenberg to rekao nekoliko nedelja ili nekoliko godina pred smrt, ne i suština njegove opaske – koju je Kejdž smatrao za svoju „diplomu“.

Jeste.

Znam da je Kael bio osnivač Novog muzičkog društva i Nove muzičke edicije (New Music Society; New Music Edition), i da je, verujem, zaslužan zbog toga što je mnogim ljudima skrenuo pažnju na muziku Vareza, Raglza (Carl Ruggles) i Ajvza (Charles Ives). Pretpostavljam da vam je u to vreme prijalo da radite s njim.

Uživao sam iz razloga koje smo spomenuli, uz dodatak interesovanja za muziku drugih kultura. Za ono što se danas na univerzitetima zove „world music“. On je, rekao bih, bio podstrekač interesovanja za druge kulture.

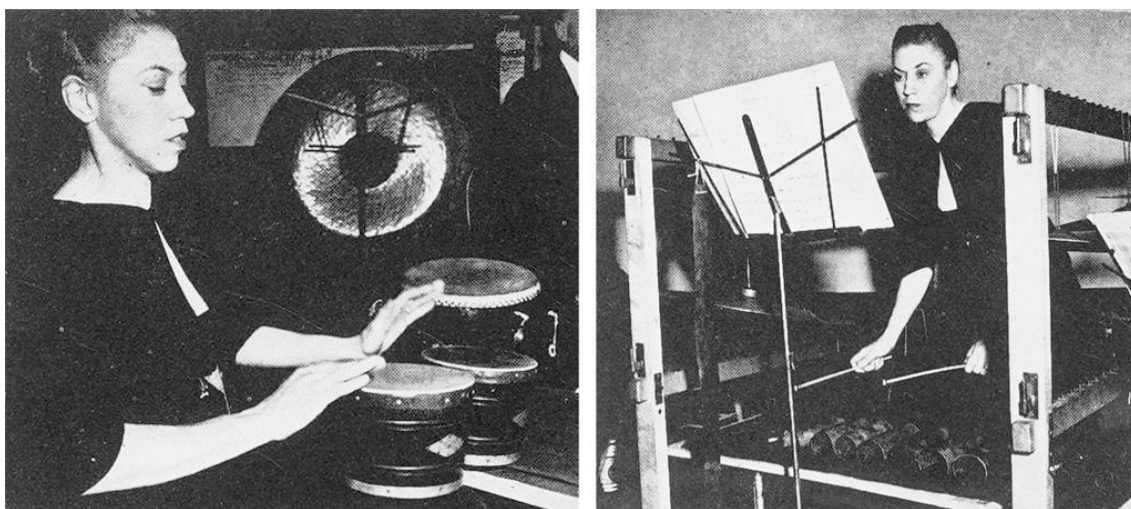
Kada sam studirao kod Adolfa Vajsa, ovde u Njujorku, da bih se pripremio za studije kod Šenberga, učio sam i kod Henrija Kaela u Novoj školi (The New School for Social Research) i jedno vreme radio kao njegov asistent. Na taj način nisam morao da plaćam časove. Imao sam vrlo malo novca. Da bih jeo, platio kiriju i ostalo, prao sam zidove u bruklinskom sedištu Udruženja mladih hrišćanki (YWCA, Young Women's Christian Association). Svake večeri igrao sam bridž s gospodinom i gospođom Vajs i Henrijem Kaelom – ili ponekad s Vajsovima i Volingfordom Rigerom (Wallingford Riegger). Oko ponoći bismo prekinuli i ja bih odspavao nekih četiri sata, onda ustao i od četiri do osam ujutru radio svoje vežbe za sledeći čas kod Vajsa, a onda bih otišao na podzemnu, u poslednji čas, da bih stigao u Bruklin i prao zidove. A da je to poslednji čas, znao sam po tome što sam svakog jutra viđao iste ljude, u istom vozu. Zato što su i svi oni kretali u poslednji čas; nisu voleli svoje poslove ništa više nego ja svoj. Kada bih se vratio na Menhetn, jeo bih, otišao na čas kod Vajsa, i onda opet igrao bridž do ponoći. — Cole Gagne i Tracy Caras (1975)

Moja majka je vodila prodavnicu ukrasnih predmeta, koja je bila neprofitna. Majka je bila klupska urednica *Los Angeles Times*-a.⁶ Otvorila je prodavnicu ukrasnih predmeta da bi zanatlija-ma pružila priliku da prodaju svoje stvari. Ja nisam imao posao. Niko nije mogao da nađe posao. I tako sam radio biblioteka istraživanja ili za oca, koji je bio pronalazač, ili za druge ljude – ljude koji su se kandidovali za guvernere i kojima su bili potrebni neki podaci ili šta god; radio sam biblioteka istraživanja za njih. Ponekad bih i ja sedeo u maminoj prodavnici ukrasnih predmeta i prodavao stvari i pisao muziku u zadnjem delu prodavnice. Jednog dana u radnju je ušla Ksenija (Xenia Andreyevna Kashevaroff, 1913–1995), i čim sam je ugledao bio sam siguran da ćemo se venčati. Bila je to ljubav na prvi pogled, s moje strane, ne s njene. Prišao sam joj i upitao da li joj je potrebna neka pomoć, a ona je rekla da joj ne treba nikakva pomoć. I tako sam se vratio za svoj pult i svojoj muzici, a ona je razgledala okolo i na kraju izašla. Ali bio sam siguran da će se vratiti. Naravno, vratila se, posle nekoliko nedelja. Ovog puta sam pažljivo pripremio šta ću joj reći. Te večeri izašli smo u restoran i te iste večeri sam je zaprosio.

Šta je ona mislila o tome, tako iznenadnom?

Malo je oklevala, ali posle nekih godinu dana je pristala. Mislim da smo se venčali 1935. Prvo smo živeli u istoj stambenoj zgradi kao i moji majka i otac; a ja sam, u to vreme, studirao kod Šenberga. — Paul Cummings (1974)

⁶ Kolumnistkinja „društvene rubrike“: članci o koncertima, predavanjima, izložbama, književnim večerima, do-brotvornim priredbama, itd.



Xenia Andreyevna Kashevaroff (1913–1995), ovde kao članica Kejdžovog perkusionističkog orkestra, na koncertima održanim u MoMA, 12. i 13. avgusta 1943.

Nabasao sam na Oskara Fišingera (Fischinger), koji je pravio apstraktne filmove praćene muzikom; između ostalih stvari, koristio je Bramsove *Mađarske plesove* (*Ungarische Tänze*, 1879).

Jedan zajednički prijatelj je došao na ideju da napišem muziku koju bi iskoristio za neki apstraktni film i onda sam radio s njim. I dok smo radili zajedno, pomerao sam komadiće obojenog kartona okaćene o žice. Imao sam dugačku motku s pilećim perom na kraju, koju sam pomerao i onda morao da je umirim. Kada bi se potpuno umirila – on je sedeo u fotelji, za kamerom – on bi kliknuo i snimio kadar. Onda bih je opet pomerio, prema njegovim uputstvima, za još koji pedalj, a on bi napravio još jedan kadar. Na kraju je to bio prelep film, u kojem su se ti kvadrati, trouglovi, krugovi i ostalo pomerili i menjali boje. Tokom tog mukotrpnog posla, izneo je jedno zapažanje koje je bilo veoma važno za mene. Rekao je da sve na svetu ima duh koji se oslobađa svojim zvukom, i to me je, da tako kažem, bacilo u vatru. — Joel Eric Suben (1983)

Dok sam tridesetih studirao kod Šenberga, Stravinski se doselio u Los Anđeles, a jedan impresario, koji je bio naš lokalni Hjukok [Sol Hurok, čuveni njujorški impresario], najavio je koncert s njegovom muzikom kao „muziku najvećeg živog kompozitora na svetu“. Bio sam revoltiran i zapucao pravo u kancelariju tog impresarija i rekao mu da je trebalo dvaput da razmisli pre nego što je izašao s takvom najavom u gradu u kojem živi Šenberg. Bio sam *krajinje* pristrasan. Bio sam kao tigar koji brani Šenberga, a muzika Stravinskog me je s vremenom sve manje zanimala. Ali onda se desilo da je, dok je Stravinski još bio živ, u Linkolnovom centru bila priređena proslava njegovog dela [Njujork, jul 1966], sa Lukasom Fosom (Foss) koji je dirigovao izvođenjem *L'Histoire du Soldat* (*Priča o vojniku*, 1918). Umesto da celu stvar prikažu s plesačima i ostalim, rešili su da tri kompozitora čitaju tri različita dela. Aron Kopland je bio narator, Eliot Karter je bio vojnik, a ja sam bio đavo. Svi su mislili da je to prava uloga za mene. U svakom slučaju, Stravinski je bio u publici, i bio je oduševljen mojim nastupom, i onda sam ga pitao da li bih mogao da ga posetim. Otišao sam kod njega u jedan hotel na Petoj aveniji. Imali smo veoma prijatan razgovor i u njemu sam otkrio izuzetno zanimljivog čoveka, tako da sam mu otprilike rekao sledeće: „Znate, razlog zašto se nisam ranije potrudio da vas upoznam je to što sam bio tako pristrasan i tako posvećen Šenbergovom delu.“ A on je izneo ovu zadivljujuću opasku: „Znate, razlog zašto nikada nisam voleo Šenbergovu muziku je to što nije moderna.“ To me je podsetilo na neke stvari koje je Šenberg izgovorio na svojim predavanjima. Uzeo bi određenu grupu od četiri note i rekao: „Bah je uradio to s ove četiri note, Betoven je to uradio, Brams je to uradio, Šenberg je to uradio!“ Drugim rečima, to je bilo upravo ono o čemu je govorio Stravinski. Šenberg uopšte nije gledao na sebe kao na nekog ko na bilo koji način raskida s prošlošću. — Jeff Goldberg (1975)

Moja veza s WPA bila je zabavna.⁷ U San Francisku (1940) sam otišao u muzičko odeljenje, budući da sam već uveliko radio u oblasti muzike za udaraljke. Rekao sam im da tražim posao u okviru WPA. A oni su rekli: „Ali vi niste muzičar.“ Rekao sam: „Bavim se zvukom. Gde treba da se javim?“ A oni su rekli: „Probajte u odeljenju za rekreaciju“ (*smeh*). I otišao sam tamo. Radio sam s decom, posle škole, na Telegraf Hilu. Italijani. U drugom delu grada, crnačka deca. I Kinezi, u Kineskoj četvrti. Od italijanske dece mi je pucala glava. Donosio sam im instrumente da sviraju na njima, i druge stvari koje sam pravio, a oni su ih razbijali. I uvek sam odlazio sa strašnom glavoboljom. Ali s Kinezima sam se divno slagao. Crnci su bili toliko nadareni da im uopšte nisam bio potreban. Ali uvek se setim kako sam se lepo slagao s Kinezima. Jedini problem je bio to što je škola bila katolička, i što sestre nisu verovale da dobro utičem na decu (*smeh*). I tako su jednog dana ta malecna deca došla kod mene i rekla: „Ne učite nas kontrapunktu“ (*smeh*). A da

⁷ Works Progress Administration, odnosno Work Projects Administration (1935–1943), državna agencija za zapošljavanje, jedna od ključnih mera „Nju dila“, u borbi protiv masovne nezaposlenosti. Uglavnom je obezbeđivala poslove na velikim javnim radovima i u građevinarstvu, ali je pomagala i umetnike i druge profesije.

nisu ni mogla znati za tu reč. Sledeće čega se sećam je da ih posle više nije bilo. — John Held Jr. (1987)

Ksenija je svirala udaraljke u mom orkestru, ali ona je pre svega bila umetnica i učila da crta, veoma lepo i detaljno. Počela je da se zanima za kinetičke skulpture [„mobiles“], koje je pravila od balze i papira, i koje su u pokretu bacale lepe senke. Sada radi kao kustoskinja u jednom muzeju. — Jeff Goldberg (1976)

Ksenija se zanimala za zanate, između ostalog i za knjigovezački zanat, a kasnije je radila i te kutije za Marsela (Dišana) („Boîte-en-valise“, 1935–1966). Preselili smo se u jednu veliku kuću u Santa Moniki koju je držala Hejzel Drajs (Hazel Dreis), veoma dobra u knjigovezačkom poslu. Mislim na pravi knjigovezački rad – ne na kutije, već na pravi povež. I oboje smo uvezivali knjige. Ksenija je uradila većinu toga. Uživao sam u dizajniranju korica i svemu ostalom. Tu sam i pisao muziku. Onda su uveče svi knjigovesci postajali muzičari i svirali u mom orkestru. Kako je to bila muzika za udaraljke, mislim da je to izazvalo interesovanje modernih plesača. Napisao sam nekoliko komada za tu plesnu grupu sa Kalifornijskog univerziteta, koji je bio u blizini, kao i za njihovo sportsko odeljenje, koje je imalo malu grupu plivačica koje su izvodile podvodni balet. Tada mi je palo na pamet da uranjam gong u kadu s vodom i tako pravim zvuk. Pošao sam od toga da plivačice ne mogu da čuju muziku, koja je iznad vode, ali da bi mogle, ako bi u isto vreme bila u vodi i izvan nje. Ta saradnja s plesačima navela me je da potražim posao koji bi imao veze s plesom. U jednom trenutku, otišao sam u San Francisko i u jednom danu dobio čak četiri posla, a od ta četiri, izabrao sam da radim s Boni Berd (Bonnie Bird), koja je bila u grupi Marte Grejam (Martha Graham) i predavala na Koledžu Korniš iz Sijetla [Cornish College of the Arts ili Cornish School]. Koledž Korniš je bio izuzetan, zato što je Neli Korniš (Nelly Cornish, 1876–1956) insistirala da svaka osoba ne treba da se specijalizuje već da studira sve što je škola nudila. Radio sam s Boni Berd (1938–1940) i pisao muziku za nju, organizovao perkusionistički orkestar i svakog leta išao na turneje po severozapadu i do Koledža Mils (Mills College, Oakland). Tamo sam upoznao Moholji-Nada i sve te ljude iz Škole za dizajn iz Čikaga (Institute of Design, „New Bauhaus“), koji su me pozvali da dođem u Čikago i predajem tamo (1941–1942). — Paul Cummings (1974)

Medijum za snimanje u to vreme bila je magnetna žica.⁸ Da li ste ikada razmišljali o kreativnom radu sa žicom?

Radio sam neka biblioteka istraživanja povezana s pronalazačkim radom mog oca. Tako sam, kada sam se zainteresovao za snimanje zvuka u muzičke svrhe ili čak za radio drame, obavio i neka biblioteka istraživanja za sebe, o novim tehničkim mogućnostima; a ona su uključivala i, kao što rekoste, (magnetnu) žicu i film. Početkom četrdesetih, magnetofonska traka još nije bila prepoznata kao prikladno muzičko sredstvo; ali žica i film jesu.

Da li ste i sami radili s njima?

Ne, samo sam želeo. Slao sam pisma, mislim da je to bilo 1941. ili 1942, korporacijama i univerzitetima širom zemlje u pokušaju da osnujem Centar za eksperimentalnu muziku, ali nisam postigao ništa. Ili dobro, nešto malo. Katedra za psihologiju sa Univerziteta u Ajovi pokazala je interesovanje kroz prisustvo Karla Sišora, mislim da se tako zvao, koji je pronašao razne načine za ispitivanje inteligencije i tako dalje [Carl Seashore, poznat po „Sišorovom testu muzičkih sposobnosti“]. On se zainteresovao za moj projekat. Orelija Herni Rajnhart (Aurelia Henry Reinhardt), ako se ne varam, koja je bila predsednica u Koledžu Mils, takođe je pokazala interesovanje. Bila je veoma visoka, krupna, impozantna i briljantna žena. Imala je veliku zbirku knjiga Gertrude

⁸ Pionirski uređaj za snimanje zvuka, izum danskog inženjera Valdemara Poulsena, iz 1898, koji ga je nazvao „Telegrafon“ (*Telegraphone*, prvi put predstavljen na Svetskoj izložbi u Parizu 1900).

Stajm. I Moholji-Mađ, iz Škole za dizajn u Čikagu, bio je zainteresovan . Ali niko od njih nije imao novca za to. Rekli su, ako bih mogao da sakupim novac za osnivanje, oni bi bili voljni da takav centar uključe u svoje aktivnosti. Dve godine sam to pokušavao, ali to me, da tako kažem, nije vodilo nikud.

Kako ste zamislili taj centar?

Dobro, radio sam sa udaraljka. Jedna od karakteristika udaraljki jeste da mogu postati bilo šta drugo pored onoga što već jesu. Gudački instrumenti iz orkestra nisu takvi – oni teže da sve više budu to što jesu; ali udaraljke žele da budu nešto drugo osim onoga što jesu. I to je onaj deo orkestra koji je, recimo, otvoren, za elektroniku ili za... Uglavnom, tako sam počeo da razmišljam o sredstvima za snimanje koja bi mogla poslužiti za muziku za udaraljke. – Richard Kostelanetz (1984)

Da li ste za vreme Drugog svetskog rata bili u vojsci?

Srećom, nisam morao da idem u rat. Moj otac je bio pronalazač, a ja sam obavljao istraživački posao za njega. Nisam morao da idem u Drugi svetski rat, u koji bih inače možda morao da odem. Otac je istraživao načine za gledanje kroz maglu za avione, a ja sam obavljao biblioteka istraživanja za njega u vezi s tim; i to je, naravno, imalo indirektne veze s ratom. Bilo mi je drago što nisam otišao. Da sam bio mobilisan, prihvatio bih to i otišao; ne bih izbegavao. Ima mnogo primera ljudi koji su bili u stanju da nastave sa svojim radom u vojsci. Prvi na koga pomišljam je filozof Ludvig Vitgenštajn, koji je svoj *Tractatus* pisao u rovovima u Italiji. Kristijan Vulf (Christian Wolff) je, u skorije vreme, više pisao muziku za vreme služenja vojske u Nemačkoj [1959–1961], i tako dalje. Drugim rečima, verujem u princip iz priče o Danijelu u lavljnoj jazbini [Knjiga Danijelova, VI], tako da ne bih gledao da ostanem izvan nje, ako bih morao da se bacim u nju. S druge strane, drago mi je što nisam otišao, budući da u životu nisam pucao iz puške. Kao dete bio sam veoma zadivljen idejom o okretanju drugog obraza. Znao, ako bi mi neko opalio šamar, ja bih *zaista* okrenuo i drugi obraz. To sam shvatao ozbiljno. – Alcides Lanza (1971)

Ksenija je nasledila malu sumu novca, i krajem te godine, pošto su pisma slušalaca povodom radio-drame Keneta Pačena „Grad nosi vojni šešir“⁹ bila veoma povoljna (barem ona iz Čikaga), odlučili smo da odemo u Njujork i tamo zaradimo naše bogatstvo.

Pisao bih muziku za radio i filmove i tako dalje, koristeći zvučne efekte, zato što sam i dalje radio uglavnom sa udaraljka. Ali kada smo stigli tamo, ispostavilo se da su pisma slušalaca koja je dobio njujorški CBS bila negativna. I onda nije bilo mogućnosti za posao. Bili smo bez prebijene pare, potpuno švorc. – Paul Cummings (1974)

(Šta vas je navelo da ostanete u Njujorku?)

Bilo je to čudesno mesto za sletanje, zato što to nije bio samo Njujork, za koji mislim da je kad prvi put dođete u njega izuzetno stimulativan, već ceo spektar svetskog slikarstva. Zbog okolnosti u Evropi, mnogi slikari su živeli ovde u Njujorku – Mondrijan je bio ovde, na primer, i Breton je bio ovde; i onda ste u jednom naletu, ili u nizu večeri kod Pegi Gughenhajm mogli upoznati ceo svet američkih i evropskih umetnika. Ona je već radila s Džeksonom Polokom, a Džozef Kornel je bio čest posetilac. Marsel Dišan je bio tamo sve vreme, a upoznao sam čak i Džipsi Rouz Li.¹⁰ Bilo je potpuno zapanjujuće naći se u takvoj situaciji.

Kada ste prvi put sreli Dišana?

Došao sam (s Ksenijom) iz Čikaga i odseo u stanu Pegi Gughenhajm i Maksa Ernsta. Pegi je pristala da plati transport mojih udaraljki iz Čikaga u Njujork. Trebalo je da održim koncert na

⁹ Kenneth Patchen, *The City Wears a Slouch Hat*, sa muzikom za udaraljke i zvučnim efektima Džona Kejdža, 31. V 1942.

¹⁰ Gypsy Rose Lee (1911–1970), striptizeta, glumica i kasnije književnica.

otvaranju njene galerije „Umetnost ovog veka“ (*The Art of This Century*, 20. X 1942). U međuvremenu, kako sam bio mlad i ambiciozan, dogovorio sam se da priredim koncert i u Muzeju moderne umetnosti (MoMA). Kada je Pegi to saznala, ne samo da je otkazala koncert nego je i odbila da plati transport mojih instrumenata. Kada mi je to saopštila, briznuo sam u plač. U sobi pored moje, u zadnjem delu kuće, sedeo je Marsel Dišan i pušio cigaru. Pitaو me je zašto plačem i ja sam mu rekao. Nije rekao praktično ništa, ali samo njegovo prisustvo bilo je takvo da sam se malo smirio. Kasnije, kada sam pričao o Dišanu ljudima iz Evrope, čuo sam slične priče. Odisao je smirenošću pred licem katastrofe. — Jeff Goldberg (1976)



Marcel Duchamp (1887–1968), Njujork, 1918.

Da se zadržimo još malo na Dišanu: bio je dobar kao učitelj šaha?

Šah sam iskoristio kao izgovor da budem s njim. Nisam, nažalost, naučio da igram dobro dok je bio živ. Sada igram bolje, ali još uvek ne i dobro. Ali sada sam se dovoljno popravio da bi i on bio zadovoljan kad bi mogao da vidi kako igram. Dok me je upućivao u šah, umesto da o tome razmišljam u šahovskim okvirima, razmišljao sam u okvirima istočnjačke misli. Takođe je rekao, na primer, nemoj da igraš samo svoju stranu partije, igraj obe strane. To je sjajno zapažanje i nešto što ljudi celog života pokušavaju da nauče – ne samo u šahu, već u svemu. — Paul Cummings (1974)

Kada ste upoznali Džin Erdman (Jean Erdman)?

Mers Kaningem i Džin Erdman su radili s Martom Grejam na Koledžu Benington, i pre nego što će otići odatle, pitali su me da li bih napisao muziku za jedan ples koji bi izvodili tog leta (1943). I tako sam to napisao (*Credo in Us*), a Džin i Džo Kembel (Joseph Campbell) su nam zauzvrat ustupili svoj stan u Vejverli Plejsu (Njujork), u kojem i dalje žive. Tako smo imali gde da stanujemo, ali ne i novca za hranu, mislim, doslovno. Jednog od tih dana osetio sam pravo olakšanje kad sam video da nemam ni cent – ništa. Ali mislim da sam pre tog ništa pisao nekim ljudima o toj situaciji i tako dobio nekih pedeset dolara poštom. U to vreme to je mnogo značilo. A onda se pojavio i Džon Stajnbek, stari prijatelj, i pozvao nas na ručak u Klub 21 [*21 Club*, luksuzni restoran na Menhetnu]. Bio sam užasnut zato što je ručak koštao mnogo, mnogo više od sto dolara. Inače nisam mnogo voleo ručkove usred dana, jer onda ništa ne možeš da završiš! — Gwen Deely (1976)

Kada sam prvi put došao u Njujork, Marta Grejan mi je napisala nešto što me je navelo da poverujem kako želi da radim kao korepetitor na časovima plesa u njenoj školi, i da će razmisliti da pišem muziku za nju. I tako sam, kad sam se prvi put našao u Njujorku, otišao do nje. Sećam se da je bilo kasno popodne, bilo je prilično mračno, mora da je bio hladniji deo godine. Ona nije upalila nikakvo svetlo. Delovala je vrlo misteriozno i vrlo moćno – i to me je odmah odbilo. Onda se ispostavilo da nije mislila ništa, da uopšte nije želela da radim za nju, čak ni kao korepetitor na časovima plesa. Kada sam izašao, sećam se, osetio sam se kao oslobođen, od te njene vrste moći. — David Shapiro (1985)

Da li možemo da popričamo o vašem koncertu u Muzeju moderne umetnosti (1943)? Zar u to vreme to nije bio važan događaj za vas?

Mislio sam da jeste. Ali nije bio tako značajan kao što sam mislio. Bio je naširoko razglašen i recenziran, čak i u časopisu *Life*, tako da sam pomislio da ću se opariti. Bio sam veoma naivan i prilično ambiciozan, ali vrlo brzo sam otkrio da bez obzira na to koliko ste poznati, to ne znači ništa u smislu zaposlenja ili spremnosti da se vaš rad unapredi ili da se za njega uradi bilo šta. — Paul Cummings (1974)

Slušao sam predavanje o zenu i dadi koje je Nensi Vilson Ros (Nancy Wilson Ross) održala na Koledžu Korniš, krajem tridesetih, koje je na mene ostavilo dubok utisak, ali ne i toliko dubok da bih počeo da čitam zen tekstove. To je bilo tek sredinom četrdesetih, kada sam, zbog ličnih okolnosti koje su na kraju dovele do razvoda s Ksenijom, tražio pomoć kao pojedinac kome je zaista potrebna pomoć, što se obično očekivalo od psihoanalize, samo ne i u mom slučaju – pisao sam o tome u svojoj knjizi [*Silence*, 1961, str. xi, 127]. Umesto toga, počeo sam da se bavim istočnjačkom filozofijom i to je kod mene odigralo ulogu koju je trebalo da ima psihoanaliza. Ali u toj ulozi, možda glavna karakteristika žena je njegovo insistiranje na krajnje realističkom pristupu, koji se završava humorom.

Da li to onda znači da sve ono zbog čega su vas povezivali s dadom nije uopšte bilo dada, budući da je imalo korene u zenu?

Dobro, osim što se onda morate vratiti na početak tih zapažanja. Odrastao sam tokom dvadesetih. Bio sam veoma impresioniran geometrijskom apstrakcijom, bio sam svestan Dišana i tako dalje. Veoma sam voleo dadu. To zanimanje za dadu bilo je pojačano mojim zanimanjem za Satija, koji je i sam bio dadaista. Više sam voleo dadu nego njenog naslednika.

Nadrealizam.

Tako je. — Irving Sandler (1966)

Dok sam odrastao, u crkvi i nedeljnoj školi bilo je sve manje toga što mi je bilo potrebno. Javne škole su ignorisale takve „potrebe“, a ono čime sam morao da se bavim u školi bilo je ono čime više nisam želeo da se bavim – uključujući i Šekspira. Imao sam skoro četrdeset godina kada sam otkrio šta mi je potrebno – u istočnjačkoj misli. To mi je zaokupljalo sve slobodno vreme (pored muzičkog rada), u obliku čitanja i pohađanja predavanja kod Suzukija, tokom nekoliko godina. Bio sam izgledneo – bio sam žedan. Toga je bilo i u protestantskoj crkvi, ali ne i u obliku u kojem bi se moglo iskoristiti. Isus kaže, „Ostavi svog oca i svoju majku“, što znači, „Ostavi sve što ti je *najbliže*“. U zenu se govori o „ne-umu“. Ideja nirvane nije negativna već znači „razaranje“ onoga što izgleda kao prepreka prosvetljenju. Ego se vidi kao barijera iskustvu. Naše iskustvo, bez obzira da li dolazi spolja ili iznutra, moralo bi da „protiče“. Iracionalnost ili „ne-um“ se vidi kao *pozitivan* cilj, koji je „u skladu“ s prirodnim okruženjem. — C. H. Waddington (1972)

Sećam se susreta sa de Kuningom (Willem „Bill“ de Kooning). Bilo je to u vreme kada sam se prvi put bavio operacijama slučaja i napisao tih šest ili sedam haikua; uradio sam i njihove kaligrafske kopije na istočnjačkom papiru. Ne znam da li ste to videli, ali u dnu svake stranice nalazi se jedna muzička linija, a ostalo je prazno; posvetio sam ih ljudima koji su mi pomogli oko problema preživljavanja, koji je tada bio ozbiljan. Mora da je i Bil de Kuning bio jedan od njih, budući da sam mu posvetio jedan od tih haikua i otišao u njegov atelje da mu to poklonim. On je imao nešto što me nikada nije privlačilo, i on sam mi je objasnio šta je to: želja da bude veliki umetnik. Sećam se da nije upalio svetlo i da je napolju postajalo mračno, a on je rekao: „Ti i ja se mnogo razlikujemo. Ja želim da budem veliki umetnik.“ — Gwen Deely (1976)



JC i Merce Cunningham, Black Mountain College, 1953.

Krajem četrdesetih, kada smo bili na turneji (Kaningem i Kejdz, 1948), pisali smo Blek Mauntinu (Black Mountain College, Severna Karolina), kao i drugim koledžima, u potrazi za angažmanom. I oni su nam odgovorili i rekli da bi voleli da budemo kod njih, ali da nemaju para da nas plate, a mi smo ipak prihvatili taj aranžman. Prihvatili su da nas smeste i nahrane. I tako smo između dva angažmana – mislim da je jedan bio u Virdžiniji, a drugi, ah, možda u Čikagu – otišli u Blek Mauntin. Zaboravio sam koliko smo dugo ostali, ali u svakom slučaju nekoliko dana. I to je bilo veliko uživanje. Bilo je mnogo zabava. A kada smo hteli da sednemo u auto da se odvezemo... Parikirali smo ga ispred te zgrade u kojoj su se nalazili ateljei, i nismo ga koristili dok smo bili tamo. I kada smo ga pomerili s mesta, otkrili smo veliku hrpu poklona koje su studenti i osoblje stavili ispod kola umesto naših honorara. To je uključivalo, na primer, ah, slike, hranu, crteže i tako dalje. — Mary Emma Harris (1974)

Prihvatao sam neki drugi posao samo kad bi to bilo neophodno, da bih imao šta da jedem; ali mogao sam dugo da izdržim, a da ne radim, mislim, da budem bez posla. Kada sam počeo s „Muzikom promena“ (*Music of Changes*, 1951), ranih pedesetih, odlučio sam da svoj rad ograničim na komponovanje, i da ne tražim drugu vrstu posla. — David Shapiro (1985)

Na osnovu onoga što sam pročitao, čini se da su ta rana okupljanja u ulici Monro [u Kejdzovom stanu, u 326 Monroe Street, u Njujorku], sa Feldmanom, Vulfom i Tjudorom, bila veoma značajna. Slika koju stvaraju je ona o svakodnevnoj aktivnosti i svakodnevnoj razmeni stavova.

Da.

Koliko dugo je to trajalo?

Trajalo je godinu dana, možda dve. Onda sam otišao u Kolorado, gde sam upoznao Erla Brauna i Karolin Braun (Earl i Carolyn Brown), koji su se toliko zainteresovali za rad da su odlučili da napuste Kolorado i dođu u Njujork, da žive ovde. U međuvremenu sam započeo projekat sa snimljenom muzikom, s Luisom i Bibi Baron i Dejvidom Tjudorom (Louis i Bebe Barron, David Tudor, *Project for Music for Magnetic Tape*, 1952–1953). Erl se uključio u to. E sad, izlazak Erla Brauna na scenu razbesneo je Mortija (Mortona) Feldmana, tako da je bliskost koju sam imao s Mortijem, Dejvidom i Kristijanom bila narušena njegovom pojavom. Ceo problem je kasnije bio rešen tako što smo sakupili novac za predstavljanje Braunove i Feldmanove muzike u Gradskoj većnici. Onda su Erl i Morti postali prijatelji, tako da je nastupilo primirje.

Da li se intenzitet te grupe ljudi osećao i izvan grupe?

O, da. Bilo je i drugih ljudi koji su želeli da uđu u grupu i uživaju u razmeni ideja i ostalom, ali Morti se tome protivio. Insistirao je da to bude zatvorena grupa. Istupio je iz nje zbog mog prihvatanja Erla Brauna. Grupa se onda rasturila. Morti je doslovno pobesneo zbog što je još neko bio primljen u grupu. Još jedan koji se mogao naći u njoj bio je Filip Koner (Philip Corner). A onda, ne znam, pomišljam i na Malkoma Goldstina (Malcolm Goldstein) i Džejsma Tenija (James Tenney). Međutim, činjenica da nisu bili primljeni navela ih je da osnuju sopstvenu grupu, koja se zvala *Tone Roads* (Tonski putevi). I radili su divne stvari. — William Duckworth (1985)

Kako ste se zainteresovali za mikologiju?

Znate, zgrada u kojoj sam stanovao na Menhetnu (krajem četrdesetih i početkom pedesetih) bila je na divnom položaju. Nalazila se na uglu ulica Grand i Monro, a ja sam imao polovinu stana na poslednjem spratu. Imao sam pogled na 59. ulicu i mogao da gledam dole na Kip slobode. Bio sam razmažen tim mešanjem s nebom, vazduhom, vodom i svime ostalim. Kada je zgrada srušena, otišao sam kod nadležnih i rekao im, da li mogu da dobijem stan koji bi imao isti pogled kada budete pravili novu zgradu? A oni su rekli, ne možemo da uzmemo u obzir takve stvari. I onda su u tom trenutku, što je bila koincidencija, kao što to obično biva, neki moji prijatelji, koji su se ovako ili onako povezali na Koledžu Blek Mauntin, došli na ideju da osnuju kooperativnu zajednicu u Stoni Pointu, u Njujorku, na obali Hadsona, i pozvali me da im se pridružim, što sam

i uradio.¹¹ Bio je avgust (1954). U Njujorku sam uživao u privatnosti, a sada sam se odjednom našao u seoskoj kući u Stoni Pointu, pre nego što su napravljene zgrade u kojima sada živimo, i našao se u situaciji da stanujem u maloj prostoriji s još četvoro ljudi. Kako nisam bio naviknut na takav manjak privatnosti, odlazio sam u šetnje po šumi. A pošto je bio avgust, gljive su bile deo šumske flore u to doba godine. Pažnju su mi privlačile one najživljih boja (svi smo mi deca). Sećam se da sam za vreme Depresije znao da po nedelju dana živim samo na gljivama i rešio sam da posvetim dovoljno vremena tome da naučim nešto o njima. Pored toga, bavio sam se operacijama slučaja u muzici i mislio kako bilo veoma dobro ako bih se bavio i nečim gde ne bih smeo da rizikujem. Ipak, naučio sam da eksperimentišem, a način da to izvedete, ako ne znate da li je neka gljiva jestiva, jeste da je skuvate celu, a onda uzmete mali zalogaj i čekate do sutradan, da vidite da li će biti nekih loših posledica. Ako ih nema, pojedete još malo, i onda već znate nešto. — Yale School of Architecture (1965)

¹¹ Gate Hill Cooperative ili „The Land“, Stony Point, Rockwell County, New York. Više u poslednjem poglavlju, „Društvena filozofija“.



Kejž u berbi gljiva 1958. i u takmičarskoj kabini u kvizu *Lascia o raddoppia*, 1959.

(Kako se vaše interesovanje razvijalo?)

Rešio sam da naučim nešto (o gljivama) i drugim jestivim biljkama. Prvo sam uzeo neke knjige i našao da su zbunjujuće. A onda sam upoznao Gaja Hiringa (Guy Hearing) i konačno počeo da stičem pravo znanje gljivama. Četiri godine kasnije (u Italiji, 1959), učestvovao sam u jednom TV kvizu, na kojem sam pobedio u odgovaranju na pitanja o gljivama; bila je to prva značajna suma novca koju sam ikada zaradio.¹² (Tek dve godine kasnije, 1960, počeo sam da zarađujem nešto i od muzike.) I tako sam počeo da držim predavanja o prepoznavanju gljiva, u Novoj školi za društvena istraživanja, a ta predavanja su se razvila u Njujorško mikološko društvo, čiji sam jedan od članova osnivača. Sada imam i neko počasno zvanje u *People to People Committee on Fungi*, sa sedištem u Ohaju, zbog velikog doprinosa amaterskoj mikologiji (danas, *North American Mycological Association*, NAMA). Član sam i Čehoslovačkog društva ljubitelja gljiva. Ali razdelio sam sve svoje knjige o gljivama – sakupio sam ih preko trista – jer mislim da dovoljno toga imam u glavi. A sa Lois Long objavio sam portfolio s dvadeset litografija – deset su njene i ilustruju gljive, a deset moje, koje govore o gljivama u odnosu na moja druga interesovanja.¹³

Mislim da kada pažnju fokusiram na nešto, to umire; ali kada ga smestim u prostor koji uključuje i stvari koje su nešto drugo, to opet oživi. — Robert Cordier (1973)

Lepo je jesti, zar ne?

Ali niste mogli živeti od pečuraka?

Ne, one nisu hranljive.

Da li imate neke omiljene?

Volim one koje imam. Ako volite one koje nemate, onda niste srećni. — Lisa Low (1985)

Da li ste u Koledžu Blek Mauntin primećivali gljive?

Ne. Uvek sam živio u gradovima, i kada sam otišao u Blek Mauntin, imao sam, čak i tada, osećaj da su insekti i ostale napasti na selu mnogo nepodnošljiviji od bubašvaba u gradovima. Tek u Stoni Pointu otkrio sam da žudim za prirodom i odlazio u šetnje po šumi. I ceo moj stav prema insektima se promenio.

Da li sada više volite insekte nego bubašvabe?

Više volim da me je izujedaju komarci nego bubašvabe. Da. — Mary Emma Harris (1974)

Šta vas je navelo da postanete učenik (D. T. Suzukija)?

Imao sam veliku sreću. Pročitao sam *ĴevandĴlje Šri Ramakrišne* (*The Gospel of Sri Ramakrishna*, 1942; Mahendranath Gupta, *Sri Sri Ramakrishna Kathamrita*, 1904). Drugim rećima, zainteresovao sam se za istoćnjaćku misao. Proćitao sam i kratku knjigu Oldusa Hakslija, *Većna filozofija* (Aldous Huxley, *The Perennial Philosophy*, 1945), od koje sam dobio ideju da sve različite religije govore o istom, ali da imaju različite ukuse. Na primer, Ramakrišna je govorio o Bogu kao jezeru na ćije

¹² KejdĴ je ućestvovao u pet epizoda kviza *Lascia o raddoppia* (Ostavi ili udvostrući, januar-februar 1959) i osvojio nagradu od 5 miliona lira (po kursu iz 1959, oko 8.000 dolara). Ali ta prića je zanimljiva jer pokazuje koliko je njegovo iskustvo obilovalo poznanstvima i saradnjama s drugim znaćajnim umetnicima, ne samo muzićkim, ćak i u nekim naizgled uzgrednim epizodama. KejdĴ se naćao u Milanu, krajem 1958, na poziv kompozitora Lućiana Berija (Luciano Berry), da bi zajedno s njegovom ženom, legendarnom pevaćicom Keti Berberijan (Cathy Barberian), Umbertoom Ekom, Silvanom Busotijem (Bussotti), Brunom Madernom, Robertom Lejdijem (Leydi) i Marinom Cukerijem (Zuccheri) – u tom drućstvu tada se naćla ćak i Pegi Gugenhajm, s kojom je KejdĴ opet bio u prisnom odnosu – radio na nekim audio istraćivanjima i drugim eksperimentima u okviru Studio di Fonologia, milanskom odeljenju RAI. Tako je, na sugestiju i zalaganje italijanskih prijatelja, dospeo i u taj kviz. U tih pet nastupa, izveo je i tri svoje kompozicije: *Amores*, *Water walk* i *Sounds of Venice*. Videti, *Cage in Italy*, <https://www.johncage.it/en/1959-lascia-o-raddoppia.html>, izvanredan sajt koji pokriva KejdĴova brojna italijanska iskustva, koja su u amerićkim i engleskim izvorima prilićno zanemarena.

¹³ John Cage, Lois Long, *Mud Book: How to Make Pies and Cakes*, David Grob Editions, London, Callaway Editions Inc., New York, 1983.

obale ljudi dolaze zato što su žedni. Probirao sam po tome, da tako kažem, i pronašao ukus koji mi se sviđa, onaj zen budizma. — Laurie Anderson (1992)

U kojoj tački svog komponovanja ste počeli da se zanimate za zen i budizam?

To se desilo između 1946. i 1947, a interesovanje se nije javilo odmah. Počelo je s istočnjačkom filozofijom, a onda je iz Japana došao Suzuki i počeo da predaje na Kolumbiji, gde sam išao na njegova predavanja nekih tri godine. Prema tome, to je bilo oko 1951. ili tako nešto. To je uticalo tako što sam prvo promenio ono što sam pokušavao da kažem u svom radu. A drugo, tako što sam promenio način na koji sam pravio svoja dela. Ono o čemu sam govorio bilo je pod velikim uticajem istočnjačkih pojmova kao što su stvaranje, očuvanje, uništenje i mirovanje; a najviše sam se posvetio razumevanju njihovog smenjivanja. Tu je bila i indijska ideja o osećanjima koja su neophodna u stvaranju umetničkog dela, četiri bela i četiri crna, i ono centralno, bez boje, smirenost, koju je trebalo izraziti nezavisno od onoga šta su izražavale druge boje. Sve to sam pokušao da izrazim u nekim delima. Onda sam počeo da komponujem na taj način, prvo s tabelama – pravio sam poteze na tabelama, nezavisno od svojih namera. Drugim rečima, bio je to duh prihvatanja, a ne duh kontrole. Zatim, testiranje sopstvenog života pomoću umetnosti, i tako dalje. — Yale School of Architecture (1965)

Mnogi ljudi koji misle da se bavim slučajem ne shvataju da slučaj koristim kao disciplinu. Misle da ga koristim – ne znam – kao način da izbegnem pravljenje izbora. Ali moji izbori se sastoje u biranju pitanja koja ću postaviti.

I u biranju načina na koji ćete slediti odgovore do kojih dođete.

Dobro, kad u svom radu koristim knjigu *Ji ding* („Knjiga promena“), to je samo mehanizam delovanja slučaja. Ali mislim da ako *Ji ding* koristite kao knjigu mudrosti, onda je opet teško znati kako postaviti pitanja.

Vrlo često se dešava da ostavite pitanje i onda dobijete odgovor koji vas učini svesnim druge dimenzije, na koju niste pomišljali.

Ako *Ji ding*u postavim neko pitanje, kao da je to knjiga mudrosti, što jeste, obično kažem, „Šta imaš da mi kažeš o tome?“, i onda samo osluškujem šta mi govori, da li to u meni odzvanja ili ne odzvanja.

Što znači da je koristite za...

Povremeno, kada sam zabrinut. Ali već neko vreme nisam zabrinut – to jest, nisam toliko zabrinut da bih osetio potrebu da je nešto pitam. — Robin White (1978)

Još jedna stvar za koju mislim da sam je naučio od zena i Suzukijevog učenja jeste da je cela kreacija um sa velikim *U*, a svaka osoba je um sa malim *u*. Malo *u* često misli da ima svrhu i osećaj za orijentaciju, ali ako promeni orijentaciju, ako se okrene ili se preobrati, onda gleda iz sebe ka velikom *U*mu, bilo noću, u snovima, ili danju, preko čula. A ono što zen želi jeste da teče s Velikim umom, dok je ono što kineska medicina želi ponašanje u skladu s prirodom. — Thomas McEvilley (1992)

Broj 64, broj s kojim radi *Ji ding* – pronašao sam način da ga povežem s brojevima većim ili manjim od 64, tako da se na svako pitanje u vezi s nekim skupom mogućnosti može odgovoriti pomoću *Ji dinga*, koji sam sada kompjuterizovao, i onda mogu da vrlo brzo uradim nešto koristeći *Ji ding* praktično kao kompjuter. Kada sam sa Ledžarenom Hilerom radio na *HPSCHD* (Cage i Lejaren Hiller, 1967–1969) otkrio sam da ako imate pitanje na koje želite veliki broj odgovora, onda je ekonomično koristiti kompjuter. Ali ako imate pitanje na koje želite samo jedan odgovor, onda je bolje da to uradite sami. A kada to radim sam, koristim odštampani odgovor kompjuterizovanog *Ji dinga*. Najčešće želim samo jedan odgovor na neko pitanje i stoga mogu da radim kod kuće, bez odlaska u kompjutersku laboratoriju. A ona kutija tamo (*pokazuje*), uvezana kanapom,

puna je odštampanih odgovora *Ji dinga*. Imam, dakle, veliku zalihu odgovora na pitanja koja još nisam postavio. — Hans G. Helms (1972)

Kako to da imate tako snažno interesovanje za šah, koji je krut, zatvoren sistem?

Da bi delovao kao protivteža mom interesovanju za slučajnost. Mislim da isto važi i za Marsela Dišana. Naime, kada mi je poklonio svoju knjigu o šahu¹⁴, zamolio sam ga da napiše nešto na njoj, i on je napisao ♠na francuskom♠: „Dragi Džone, pazite, još jedna otrovna pečurka.“ Zato što su i pečurke i šah, razumete, suprotnost delovanju na osnovu slučaja. — Art Lange (1977)

(Šah) je dakle prilično usmeren?

Da. S druge strane, naprosto volim igre. Volim čak i poker. Ne igram ga baš često. Ponekad, ako ste smešteni na nekom univerzitetu, morate da ga igrate s profesorima. Poker je veoma popularan na univerzitetima. — Mark Bloch (1987)

Mnogo radim i uživam u radu, ali život je tako komplikovan – svaki čas nešto iskrasne i nismo uvek u mogućnosti da radimo ono za šta mislimo da je prava stvar za nas. I zato je važno da budemo u stanju da prihvatimo te prekide, da budemo u stanju da privremeno ostavimo svoj posao i uradimo ono što je naišlo i traži da se uradi.

Veći deo dana provodim u radu. Ponekad prekinem posao da bih otišao da tražim pečurke ili igrao šah, za koji nemam dara. Marsel Dišan me je jednom gledao kako igram i bio ogorčen kada nisam pobedio. Optužio me je da ne želim da pobedim. Moraš biti izuzetno agresivan da bi dobro igrao.

Imao sam dvadeset tri godine kada sam se oženio, ali brak je trajao svega deset godina. Sada delim stan sa Mersom Kaningemom.

Mersa Kaningema sam upoznao tridesetih godina, pre nego što se pridružio plesnoj trupi Marte Grejam. Počeo sam da pišem muziku za njega i zajedno smo išli na turneje po celoj zemlji. Onda sam postao muzički direktor njegove trupe. I dalje putujem s njima i držim predavanja, što je jedan od razloga zašto ne radim kao predavač. Previše se krećem okolo. Kontinuitet je izuzetno važan u nastavničkom poslu. — Jeff Goldberg (1976)

Prvi put sam napustio Stoni Point možda 1960. ili 1961, kada sam postao stipendista na Veslijanu (Wesleyan University, Konketikat), a zatim 1967, kada sam postao gostujući kompozitor na Univerzitetu u Sinsinatiju. A onda, naredne dve godine, od 1967. do 1969, bio sam na Univerzitetu u Ilinoisu, a zatim na Univerzitetu Kalifornije u Dejvisu. Bila mi je potrebna velika zarada, koju su mi sve te stipendije i rezidencije pružale, jer sam, u njihovim poznim godinama, postao jedini hranitelj svoje majke i oca. Tako da sam morao da zarađujem mnogo novca, dok do 1958. nikada nisam znao odakle će kanuti sledeći dolar. I upravo 1958. pobedio sam na TV kvizu u Italiji (*sic*, 1959). To je bio moj prvi značajniji prihod, a većinu sam potrošio na kupovinu „Folksvagenovog“ autobusa za plesnu truppu, kako bismo mogli da idemo na turneje. — Mary Emma Harris (1974)

Ako primetim da me telefonski poziv uznemirava i da ne posvećujem punu pažnju onome ko zove, onda znam da svoj posao ne radim kako valja. Trebalo bi da budem spreman za prekidanje. Hoću da kažem, posao dobro obavljam ako me prekidanje ne uznemirava. Primetio sam da mnogi ljudi koji se brane od takvih prekida prave tu razliku između svog rada i svog života. Uživam da budem na telefonu kada sam *u tome* i uživam u svom radu kada sam *u tome*.

Neki ljudi me smatraju lošim muzičarem, ali misle da su neke moje ideje zanimljive. Zato kažu, on nije muzičar, ali je zato filozof, dok većina filozofa kaže, nije baš dobar filozof, ali je dobar muzičar. I ponekad me pitaju šta smatram važnijim – svoje kompozicije ili muziku ili tekstove, a odgovori su oni koje smo davali tokom celog ovog razgovora: kada pišemo muziku, to je ono

¹⁴ Marcel Duchamp i Vitaly Halberstadt, *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, Éditions de L'Échiquier, Brussels, 1932.

što je važno, a kada pišemo ideje, to je ono što je zanimljivo. I voleo bih da to proširim na što više drugih stvari u svom životu – na kuvanje, na javljanje na telefon. Život je zapravo odličan u tome da nas prekida. — Rose Slivka (1978)

Počeo sam da zarađujem novac, ne od pisanja muzike, već od predavanja, koncerata i takvih stvari, od onoga što bi se moglo nazvati muzičkim parafernalijama, tek sa pedeset godina. Sada bih mogao da se snađem i bez koncerata, ako bih rešio da živim u nekom siromašnom kutku sveta. Moj prihod od prethodnog rada je dovoljan za život u veoma skromnim uslovima. Mersu Kaningemu sam ranije predlagao da je vreme za penziju, a on me je pitao: „Gde bi otišao?“ A ja sam rekao: „U Boliviju.“ Rekao je: „Zašto?“ Rekao sam mu: „Zato što tamo sigurno nikoga ne zanima moderna muzika.“ Voleo bih da budem negde gde telefon ne zvoní. Vidite, odbijam da imam telefonsku sekretaricu. Smatram to oblikom nemoralna dvadesetog veka.

U kom smislu?

To znači da se isključujete iz društva. I to po volji. To je oblik samoživosti.

Da li se vaše ime nalazi u telefonskom imeniku?



Ne, nema ga, ali to nije moja želja. Mers je tako hteo, jer je povezan s velikom trupom plesača i školom, i kada bi se njegovo ime nalazilo u telefonskom imeniku, to bi bilo strašno. U svakom slučaju, ljudi nađu vaš broj, bez obzira da li se nalazi ili ne nalazi u imeniku. — Stephen Montague (1982)

Mislim da nam je danas jedna od najpristupačnijih disciplina obraćanje pažnje na više stvari istovremeno. Ako to možemo da uradimo smireno, onda predlažem da obraćamo pažnju na tri stvari istovremeno. Možete to upražnjavati kao disciplinu; mislim da je efikasnije od sedenja prekrštenih nogu.

Od meditacije?

Mislim da je smisao meditacije otvaranje vrata ega, od koncentracije na sebe ka toku postojanja. Zar ne? Ako to možemo da uradimo kroz čulno opažanje, umnožavanjem stvari na koje smo u stanju da istovremeno obratimo pažnju, mislim da dobrim delom možemo postići isto. To je moja vera. — Terry Gross (1982)

Kada ste predavali u Novoj školi, oko 1956, radili ste sa materijalom za izvođenje, kao i sa muzikom. Kakve ste zadatke davali?

Kurs  iz Kompozicije eksperimentalne muzike  obično je počinjao mojim pokušajem da studente dovedem do tačke u kojoj će znati ko sam, odnosno koje su moje preokupacije i aktivnosti, u želji da otkriju ko su oni sami i šta rade. Nisam se bavio uobičajenim predavanjem, koje bi uključivalo skup materijala koji bih im prenosio. Kada je bilo potrebno, dao bih im pregled ranijih radova, mojih i drugih, u smislu kompozicije, ali uglavnom sam naglašavao ono na čemu sam tada radio i pokazivao im šta radim i zašto me to zanima. Zatim sam ih upozorio da ako ne žele da promene svoj način rada, treba da napuste kurs, da će moja uloga, ako je uopšte imam, biti da ih podstaknem na promenu.

Da li je bilo mnogo onih koji su otišli?

Dobro, nikada ih i nije bilo mnogo, i uglavnom su ostajali. Najviše osmoro ili desetoro. Neki ljudi su se bavili sasvim konvencionalnim muzičkim radom; znali su da ću pokušati da ih poguram malo dalje od toga. I neki su to prihvatili. Posle tog osnovnog uvoda, časovi su se sastojali jednostavno od toga da pokažu šta su uradili. I ako sam imao šta da kažem, rekao bih im. Takođe sam tražio kažu nešto o svom radu... ali to je uobičajena praksa progresivnog obrazovanja, zar ne? Imali smo vrlo malo toga s čime smo mogli da radimo: ormar pun udaraljki, pokvareni klavir i stvari koje su ljudi donosili sa sobom. Prostorija je bila veoma mala, tako da smo prosto radili ono što je u tom prostoru bilo moguće.

Podsetio sam ih da, pošto imamo tako oskudna sredstva, moraju da rade stvari koje će ipak delovati. Nisam želeo da prave stvari koje se ne mogu uraditi. Praktičnost mi se uvek činila suštinskom. Mrzim sliku umetnika koji pravi stvari koje se ne mogu uraditi.

Zar nije bilo iznenađujuće imati slikare u takvom muzičkom razredu?

Nije me iznenadilo jer sam pre toga, krajem četrdesetih i početkom pedesetih, učestvovao u radu Umetničkog kluba.¹⁵ Rano sam uvideo da su muzičari ti koji me ne vole. Ali slikari su me prihvatili. Ljudi koji su dolazili na koncerte koje sam organizovao vrlo retko su bili muzičari – bilo izvođači ili kompozitori. Publika se sastojala od ljudi zainteresovanih za slikarstvo i vajarstvo. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Vaša muzika nije bila objavljena sve dok vam krajem pedesetih „Peters“ nije ponudio ekskluzivni ugovor. Kako je došlo do toga da potpišete ugovor s njima?

Tada sam živeo na selu i imao sam prilično problema da primercima svoje muzike snabdem ljude koji su želeli da je imaju. Prvo sam svu svoju muziku odneo „Širmeru“ (1958), a gospodin Hajnšajmer je rekao da će im moja muzika doneti samo glavobolju.¹⁶ Jedino delo koje mu se svidelo bila je „Svita za klavir igračku“ (*Suite for Toy Piano*, 1948), ali je rekao: „Naravno da ćemo morati da promenimo naslov.“ Rekao sam mu: „Nema potrebe da to radite; samo ću odneti svoju muziku.“ I onda sam je vratio na selo.

Ljudi su mi stalno pisali i tražili primerke, a ja sam nastavio da pišem muziku. Konačno, jednog dana – bilo je to dok sam pisao muziku za dramu Džeksona Makloua, pod naslovom „Devojka za udaju“ (Jackson Mac Low, *The Marrying Maiden: A Play of Changes*, 1960) – spustio sam olovku i odlučio da ne napišem nijednu notu dok ne pronađem izdavača. Uzeo sam imenik, pregledao spisak muzičkih izdavača i zaustavio se kod „Petersa“. Razlog zašto sam stao kod njih bio je taj što je neko – mislim da je to bio neko iz gudačkog kvarteta – rekao da je gospodin Hinrihsen zainteresovan za američku muziku. Zato sam jednostavno pozvao i zamolio da razgovaram sa njim. Rekao je, veoma veselo, preko telefona: „Tako mi je drago što ste nazvali. Moja žena je oduvek želela da objavim vašu muziku.“ Tog dana smo se našli na ručku i potpisali ugovor (1959).¹⁷

Jedna od njegovih velikih vrlina bila je to što nije pokušavao da cenzuriše, niti da se bavi time da li mu se nečija muzika sviđa ili ne sviđa. Smatrao je da njegova uloga nije u tome, već da je objavi. Ako bi odlučio da nešto objavi, nije to dovodio u pitanje. Mislim da je to razlog zašto imam ekskluzivni ugovor s njim. Prihvatio je sve što sam uradio i dao mi *carte blanche*. Mogu da radim šta god želim. To nije bila moja privilegija sve dok nisam napunio skoro pedeset godina, i to važi i za pisanje muzike i za pisanje tekstova. Činjenica je da se sada sve što radim koristi u ovom društvu. Ranije nije bilo tako. Valter Hinrihsen je bio prvi koji je otvorio ta vrata. — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Pedesetih godina, kada bih održao koncert, oglasio bih ga i došlo bi najviše 125 ljudi. Kada sam prošle godine izvodio *HPSCHD* u Ilinoisu, došlo je negde između 7.000 i 9.000 ljudi, i to i cele zemlje – čak i iz Evrope! Godinu dana ranije priredio sam muzički cirkus u Ilinoisu i došlo

¹⁵ U originalu, „Artists’ Club“, ili „8th Street Club“: zapravo samo „The Club“, nezvanični forum umetnika i mislilaca, uglavnom iz Njujorka, osnovan 1949, na inicijativu vajara Philipa Pavie, inače jednog od osnivača Njujorške škole, čiji će članovi i članice biti okosnica „Kluba“. Jedan od ključnih događaja u formiranju nove američke umetničke scene.

¹⁶ U to vreme najveći američki muzički izdavač, *G. Schirmer, Inc.*, i jedan od najznačajnijih muzičkih urednika Hans Heinsheimer (1900–1993), koji je reputaciju stekao još u Nemačkoj (od 1938. u SAD), učestvovao u produkcijama Vajlovih i Brehtovih opera, „Opera za tri groša“ (1928) i „Uspion i pad grada Mahagonija“ (1930), „Voceka“ Albana Berga (1925), itd.

¹⁷ Čuveni nemački muzički izdavač, originalno iz Lajpciga (od 1800), *Edition Peters*, u SAD aktivan od 1936. kao *C. F. Peters/Henmar Press, Inc.*, i njegov tadašnji direktor Walter Hinrichsen (1907–1969).

je 5.000 ljudi, a koncert je bio besplatan. Ove godine priredio sam jedan u Mineapolisu; došlo je 3.000 ljudi i opet je bio besplatan. Stvari se menjaju.

Ima ljudi koji kažu da ste vi, kao „avangardni umetnik“, dvorska luda buržoaskog društva. Kako odgovarate na taj prigovor?

Situacija u SAD je drugačija, i već godinama je drugačija, od one u Evropi. Ljudi u Evropi koji se bave umetnošću uglavnom nisu studenti, koji su, dakle, zauzeti studiranjem, već ljudi koji imaju dovoljno slobodnog vremena da bi obratili pažnju na umetnost. Stoga, Evropa sebe smatra kultivisanijom od Sjedinjenih Država, koje Evropa smatra malo udaljenijim od tradicije i kulture, i pomalo varvarskim.

Ali ono što se dešava u SAD jeste sledeće: kada dobijete posao u društvu i uđete u ekonomsko-političku strukturu kapitalizma, više nemate vremena za umetnost. Više niste zainteresovani za umetnost; samo nekoliko ljudi jeste. Ljudi koji su zainteresovani za umetnost su studenti. Stoga, ako idem na turneju po SAD, idem sa univerziteta na univerzitet. Ako putujem po Evropi, gde idem? Idem sa festivala na festival, ili sa radio stanice na radio stanicu, i iz jedne koncertne dvorane u drugu. Publika se sada menja, ali ranije su to bili isključivo odrasli, bez mladih. To znači da je ideja o dvorskoj ludi evropska ideja. — Max Nyffeller (1970)

Morton Feldman smatra da, kao što su ubili Sokrata, mogu ubiti i vas, kroz prihvatanje.¹⁸ Ne samo da ste prihvaćeni, već i proslavljeni, i čak etablirani. Zar vaša tolerancija prema tome ne liči pomalo na saučesništvo?

To su romantičarske ideje. Feldmanovo razmišljanje je izuzetno sentimentalno. U stvari, više bih voleo nešto malo oštrije. Šta to znači? Večera koja se sastoji samo od deserta bila bi bljutava. — Jean-Yves Bosseur (1973, navedeno u Dachy, 2000)

Posle mnogo godina bavljenja onim što radite, kako se nosite sa kritikama? Da li vam se čini da su ljudi postali svesniji i ljubazniji?

Svakako jesu. Nastupali smo u jednom muzeju u Kolambusu, u Ohaju. Bila je zima – mislim da je bila 1949, kada je Indijancima u Arizoni hrana morala da se dostavlja avionom, jer je sneg prosto zatrpao Sjedinjene Države – i bili smo na turneji. Krenuli smo iz Čikaga, a sledeće mesto u koje je trebalo da stignemo bio je Portland. Jedini način da stignemo tamo bio je kroz Arizonu; morali smo da ostavimo auto u Sakramentu i uzmemo voz. Onda smo odatle leteli do Denvera, pa nazad u Sacramento da uzmemo auto, i onda sve do Kolambusa. Kada smo stigli u Kolambus, nije bilo vremena za predah pre nastupa, zbog tih problema s putovanjem. U to vreme Mers je izvodio niz solo tačaka, a ja sam svirao preparirani klavir. Scena je bila veoma loša – svaki put kada bi Mers skočio, glava bi mu nestala iz vidnog polja. Posle toga, priredili su zabavu za nas, i sve što su ljudi na toj zabavi radili bilo je da nam govore kako je naš posao užasan i da ne bi trebalo da radimo ono što radimo – da nemamo pojma šta je muzika ili ples ili bilo šta drugo. Mislili smo da je taj nastup u Kolambusu bio potpuni neuspeh i da nije ni trebalo da se desi. Ali deset godina kasnije, dobio sam pismo od mladića koji je rekao da je bio u publici i da mu je to promenilo život. — *Middlebury College Magazine* (1981)

Da li mislite da nije važno šta ljudi govore o vama?

Naravno da nije važno. Zato što je to njihova reakcija u tom trenutku. Veoma rano naučio sam da ne obraćam pažnju na kritike. Recenzija koncerta koji sam održao u Sijetlu svodi se na to da je cela stvar bila smešna. Savršeno dobro sam znao da nije bila smešna. Stoga, kritika me

¹⁸ Morton Feldman, iz intervju sa Žan-Iv Boserom (tada mladim kompozitorom i jednim od intervjuista iz ove knjige), iz 1967: „BOSER: Šta mislite o uticaju Kejdža? FELDMAN: A šta vi mislite o uticaju Sokrata? BOSER: Veliki čovek, bez sumnje! FELDMAN: Da, ali ubili su ga. BOSER: Dakle, mislite da bi i Kejdža mogli...? FELDMAN: To se već dešava, jer počinjemo da ga prihvatamo.“ *Revue d'Esthétique*, „Musiques nouvelles“, izdanje za 1967–1968, 3–8; takođe, Jean-Yves Bosseur, *Morton Feldman: Écrits et Paroles*, Éditions L'Harmattan, 1997.

nije zanimala. U stvari, naučila me je da ako se ljudima sviđa ono što radim, treba da budem na oprezu. Važno je da živim kao što sam živio pre nego što se društvo umešalo u ono što radim.

Da li ste ogorčeni društvom?

Mislim da je društvo jedna od najvećih prepreka koje umetnik može imati. Mislim da bi se Dišan složio s tim stavom. Kada sam bio mlad i kada mi je bila potrebna podrška, društvo nije htelo da je pruži, jer nije imalo poverenja u ono što radim. Ali kada je, zahvaljujući mojoj istrajnosti, društvo pokazalo interesovanje, onda je htelo da ne uradim sledeću stvar, već da ponovim ono što sam uradio ranije. U svakom trenutku društvo deluje tako što vas sprečava da uradite ono što morate da uradite.

Kada kažete društvo, ne mislite na publiku?

Protivim se društvu kao publici, ali volim društvo kao ono što biste mogli nazvati ekološkom činjenicom. — Moira i William Roth (1973)

Publika je grupa ljudi koja sluša. Što je u tome predanija, odnosno što je pažljivija prema svakom zvuku i radoznalija prema onima koji slede, utoliko je neka publika više *publika*. — Bill Womack (1979)

Zanimaju vas, dakle, ljudi, a ne publika. Želite da se publika pretvori u ljude.

Težim da zamaglim razliku između umetnosti i života, kao što mislim da je to hteo i Dišan. Kao i između učitelja i učenika. I između izvođača i publike, itd. — Moira i William Roth (1973)

Bob (Raušenberg) je jednom pokucao na vrata mog studija i doneo sliku koju je upravo završio. Jednu novu, iz „Crne serije“.¹⁹ Mislim da je smatrao da moja reakcija na nju nije dovoljno entuzijastična. Imao sam mnogo entuzijazma za njegov rad, tako da je možda pomislio kako sam sada razočaran. U svakom slučaju, odjednom sam shvatio da je strašno uznemiren, na ivici suza. Pitao me je da li nešto nije u redu sa slikom. I onda sam dobro porazgovarao s njim o tome. Rekao sam mu da jednostavno ne može biti zavisn od bilo čijeg mišljenja, da se nikada, baš nikada ne može obratiti drugoj osobi za takvu vrstu podrške. — Calvin Tomkins (1980)

Mislim da su naša pitanja glupa i izlizana.

Pa dobro, takvi su i moji odgovori, tako da smo na istom. Mi smo samo grupa glupavih ljudi, koji pričaju gluposti. Sada se osećam veoma glupavo. Baš sada, u ovom trenutku, osećam se kao da jednostavno ne znam šta da radim; i mrzi me da radim ono što sam radio. A ipak ne znam šta da radim sada.

Poslednjih nekoliko godina mnogo sam putovao, držao predavanja i nastupao; a nisam dobar izvođač. Dejvid Tjudor je mnogo bolji izvođač. Bilo bi bolje da ostanem kod kuće i radim, ili čak da samo berem pečurke, kako bih otkrio šta treba da radim. Ali dok ovako putujem, ja sam kao trgovački putnik ili sveštenik koji ide iz jednog grada u drugi i propoveda svoje jevanđelje. Ranije, kada bih imao priliku da održim predavanje, napisao bih novo; ali sada imam toliko obaveza. Nemam vremena da napišem novo predavanje. Zato jednostavno pročitam neko od starih. A ništa od toga ne doprinosi životu, već smrti, jer je to ista vrsta ponavljanja koju dobijate sa štamparskom presom, kao u renesansi. Ipak, činjenica da se krećem povezana je s Makluanovim opisom sveta kao jednog sela. On kaže da živimo u „globalnom selu“.

Činjenica da radim tako što se selim iz jednog grada u drugi nešto je na šta nisam navikao. Još uvek sam naviknut na ideju da su mi potrebni vreme i prostor da bih funkcionisao kao kompozitor. Mislim, na primer, kako treba da budem kod kuće, ah, najmanje tri nedelje, potpuno prazne glave, pre nego što mi u nju dođe bilo kakva ideja. To je stara romantičarska, renesansna ideja, ali još nisam pronašao način da putujem po svetu i da mi ideje dolaze u glavu.

A vi mnogo volite da putujete.

¹⁹ Serija slika bez naslova, poznata kao „Black Paintings“, iz perioda 1951–1953.

Ne, mislim da bih više voleo da ostanem kod kuće. S druge strane, počinjem da shvatam da je moj dom svuda po svetu. Prešli smo, dakle, iz jedne kulture u drugu, što se tiče putovanja; ali u tom pogledu, kao i u mnogim drugim, težimo da jednom nogom stojimo u prethodnoj kulturi, a drugom u novoj. I nismo naučili kako da se lagodno ponašamo u toj novoj situaciji. To je jedan od naših problema danas. — Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

Na primer, uvek sam mislio da ako odete u Pariz i provodite vreme kao turista koji posećuje poznata mesta, onda nećete saznati ništa o Parizu. Najbolji način da saznate nešto o Parizu bio bi da nemate nameru da saznate bilo šta, nego da jednostavno živite tamo, kao da ste Francuz. A nijednom Francuzu ne bi ni u snu palo na pamet da ode, recimo, u Notr Dam.

To ste, dakle, uspeli da postignete s Dišanom, da živite u Parizu, a ne da ga samo razgledate?

To je bila moja namera: da budem s njim koliko god okolnosti dozvoljavaju i da pustim da se stvari dešavaju, a ne da ih ja teram da se dešavaju. To je takođe istočnjačka ideja. Majster Eckhart kaže da nas savršenim ne čini ono što radimo, već ono što nam se dešava. Dakle, Marsela nećemo upoznati tako što ćemo mu postavljati pitanja već tako što ćemo biti s njim. — Moira i William Roth (1973)

Kada ste počeli da radite s rečima?

Još tridesetih godina ljudi su moju muziku smatrali neobičnom i imali su pitanja o njoj, tako da su moji tekstovi zapravo počeli kao odgovori na pitanja ljudi, u pokušaju da im stavim do znanja šta radim. Sve više sam počeo da u pisanju radim ono što radim u muzici, tako da nisam doslovno odgovarao na pitanja, već davao primere kako radim. „Mezostihovi“ na ime Džojsova su nešto drugo.²⁰ To je oblik poezije koji sam osmislio, a koji mi omogućava da pročitam do kraja neku knjigu koju inače ne bih pročitao. Shvatio sam da ako se posvetim nekoj vrsti otkrića, onda mogu da prođem kroz situaciju u kojoj inače imam poteškoća. Da sam počeo tako što bih pokušao da razumem *Fineganovo bdenje*²¹, ne bi me toliko privlačilo da ga pročitam. Ali ako sam kroz čitanje napravio nešto, što je otkriće, onda sam uzbuđen. — Robin White (1978)

Da li postoji ljudsko biće koje je na vas uticalo više od bilo koga drugog?

Kako vreme prolazi, osećam se sve više pod uticajem sve većeg broja ljudi.

Da li postoji neka oblast u kojoj svoja dostignuća cenite više od ostalih?

Ne.

Šta biste rekli da je vaša najvažnija zaostavština za buduće generacije?

Pokazivanje praktičnosti nenamernog stvaranja umetničkih dela.²²

Koja je vaša omiljena mudrost?

Huang Poova doktrina univerzalnog uma. To je tekst, a ne fraza.

Zašto?

Nemam pojma. — Jay Murphy (1985)

A koji su vaši omiljeni predmeti?

²⁰ Mezostih je Kejdžov izum, vrsta akrostiha, koja kroz poseban raspored horizontalnih stihova, po sredini, vertikalno, formira neko ime ili pojam, u ovom slučaju „James Joyce“. Videti John Cage, „James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet“ (1981), X: *Writings '79-'82*, Wesleyan University Press, 1983, 53–102; ili, u doslovnom prevodu i sa originalnim tekstom, naš buklet Džon Kejdž, „36 mezostihova o Dišanu i ne o Dišanu“ (1970), <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/john-cage-36-mezostihova-o-disanu-i-ne-samo-o-disanu-sr>.

²¹ James Joyce, *Finnegans Wake* (1939): *Fineganovo bdenje* ili *Bdenje Fineganovih* ili *Bdenje Finegana*, kako god da naši džojsovcu izvole ili se možda na kraju dogovore.

²² Kako odmah posle ovoga, u istom razgovoru, Kejdž evocira Huang Poa, to se može izraziti i njegovom parabolom o Suncu, „koje sija bez namere da sija“ (61–62, izdanja Grove Press, 1958; 44–45, Huang Po, *Učenje o prenošenju duha*, Grafos, Beograd, 1990). Ili kao što je pisao Sati, što u Kejdžovom slučaju nikada nije izlišno navesti: „Budimo umetnici, a da to i ne pokušavamo“ („La Matière (Idée) et la Main-d’Oeuvre (Couture)“, 1917).

Veoma sam nemaran prema stvarima. Zato sve poklanjam. Zato sam svoje knjige o pečurkama poklonio ovom univerzitetu (University of California, Santa Cruz); materijale o muzici Severozapadnom univerzitetu, a one iz humanistike Veslijanu: čuvam kutije i stavljam stvari u njih, ali poklanjam ih skoro odmah ili šaljem na razna mesta, jer, vidite, sve vreme težim toj praznini. U ovom društvu ja sam magnet za materijale. Stalno mi šalju stvari. Nemam načina da preživim osim ako ih se ne rešim. To deluje bezobzirno, ali je neophodno. — David Cope (1980)

Fotograf Mark Hejven (Haven) je prokomentarisao da se u vašem potkrovlju više oseća savremena grafika, sa svim tim radovima Džaspera Džonsa i drugih, nego muzika. Čini se da malo toga ukazuje na vaš rad, dok se krećemo ovuda.

Da, možda, samo što je nedavno u Italiji izašao članak sa fotografijama ovog potkrovlja, u kojem se kaže kako deluje muzički. Sve je ovde vidljivo onoliko koliko je zvuk čujan. Neravnomerno postavljene slike su poput nota na liniji. Ali ono što je kod ovog mesta muzičko jeste ulična buka sa Šeste avenije.

Da li vam se sviđa sva ta buka?

Obožavam je! — Stephen Montague (1982)

Volim da živim na Šestoj aveniji. Ima više zvukova, i to potpuno nepredvidljivih zvukova, nego bilo koje drugo mesto na kojem sam živeo. — Michael Zwerin (1982)

Ne pada mi na pamet da stavim duplo staklo, jer volim sve te zvuke. Saobraćaj nikada ne staje, noću i danju. S vremena na vreme, trubljenje, zavijanje sirene, škripa kočnica – izuzetno zanimljivo i uvek nepredvidljivo. U početku sam mislio da neću moći da spavam u svemu tome. Onda sam pronašao način da transponujem zvuke u slike, tako da uđu u moje snove, a da me ne probude. — Stephen Montague (1982)

Sada mi ne treba klavir. Imam Šestu aveniju, njene zvuke. Prevodim zvuke u slike i tako moji snovi nisu narušeni. To se samo stapa. Jedne noći aktivirao se alarm protiv provale, i to me je zapanjilo, jer je ton trajao dva sata i bio prilično bučan. Činilo mi se da se blago podiže i blago spušta. I onda se to u mojim snovima pojavilo kao neki brankuzijevski oblik, znate, suptilna kriva. I nisam se nimalo iznervirao. — David Sears (1981)

Razmišljao sam o stvarima koje bih vas pitao i sve su mi delovale pomalo glupo ili beznačajno. Ali onda, dok sam radio ovaj komad (snimanje bučnih vodovodnih instalacija u vašoj kući), našao sam neku vrstu referentne tačke. Da li je to komad koji sam ja uradio ili komad koji ste vi uradili?

To je samo snimak nekih stvari koje su se dogodile. Zar ne? Voda je danas bila isključena, tako da je malo vazduha ušlo u cevi. Bojim se da sam previše opteretio cevi pre nego što ste došli. Da nisam, bolje biste čuli taj zvuk pljuvanja. Ili onaj eksplozivni, snažni zvuk. Ali mislim da su zvuci zanimljivi bez obzira da li su snažni ili slabi. To je nešto što ne bi nastalo da ga niste napravili, i u tom smislu vi ste ga napravili. Ali kako nemate kontrolu nad onim što se dešava, onda ga niste napravili, u smislu da ste mu dali oblik. To je ono što bi se moglo nazvati „muzikom kontingentnosti“, što znači da ste neophodni, ali da nemate kontrolu.

Pretpostavljam da ste i vi bili neophodni, jer su to ipak vaše cevi.

Ne znam. Nisam bio tako neophodan. Igrao sam šah.

Da li vas je taj zvuk puštanja vode uopšte uznemiravao?

Ne, ne. Volim zvuke. Ponekad iz onih cevi gore u svetlarniku dopiru divni perkusivni zvuci – zaista veoma snažni. Mogu da te probude ako spavaš.

Zašto neki od nas više vole šokantne zvukove, nego one koji nisu šokantni?

Pretpostavljam da nas obavezuju da ih slušamo – nema alternative. — Mark Bloch (1987)

Nova stvar u mom životu, koja me veoma zanima, jeste baštovanstvo. Nikada nisam sebe smatrao baštovanom, već lovcem. A sada u Njujorku imam potkrovlje sa svetlarnikom veličine

šest puta šest metara. To je stara robna kuća „B. Altman“. Ima sedam velikih prozora, tako da mesto ima puno svetlosti. Sada imam između osamdeset i devedeset biljaka.

Ono što me privlači jeste činjenica da je svaka biljka, iako uzgajate samo određene vrste, odnosno sorte, zbog određenih karakteristika, jedinka za sebe. Prepoznajete individualnost svake sadnice.

Imam dva manga i jedan dobro raste, a drugi ne. Kada drugi dobije nove listove, oni se samo smanjuju i otpadaju. Dok onaj snažniji samo raste i raste. Greta (Grete) Sultan kaže da jedan ima dobre gene, a drugi loše. — Andrew Timar et al. (1981)

(Da li je to novo interesovanje za uzgajanje promenilo vašu ishranu?)

Svi mi, oni koji imaju novca i tako dalje, jedemo pogrešnu hranu. Povrće nam nije dobro zbog agrobiznisa. Meso ne samo da nije dobro kao životinjska mast, već je i sva živina uništena tim hormonima. Tako da su bolesti koje imamo, kao i sama njihova brojnost, zapanjujući. To su problemi kojima treba da se pozabavimo, a ne zaštita jedne zemlje od druge. Trebalo bi da se odmah, što je pre moguće, pozabavimo pitanjem vazduha, pitanjem vode, pitanjem hrane, pitanjem stanovanja, itd. Svim tim stvarima.

Brza promena u unosu hrane uticaće na zdravlje celog društva. Drastično. Moj artritis, svi bolovi od mog artritisa, nestali su za nedelju dana posle promene ishrane. Logično je da ako stalno unosite stvari u sebe, a one stalno izlaze, da je to kao ispiranje – sistem koji se brzo menja. Isto važi i za reke i za vazduh. Ako promenimo način na koji se odnosimo prema njima, promeniće se i oni.

Ako sad odete na Island, naći ćete se na kopnu gde je vazduh dobar i gde je voda dobra. Mislim, zaista dobra. Nema industrije. Englezi koji tamo odu na odmor često su toliko oduševljeni uživanjem u dobrom vazduhu i dobroj vodi da se ne vraćaju; ostaju tamo. Bio sam zapanjen. Jednostavno ne možete verovati kakvo je zadovoljstvo udisati dobar vazduh i piti dobru vodu.

Sada destilujem vodu mašinom, a zatim, pošto iz nje izvadim sve, vraćam u nju esenciju morske vode – ne zbog ukusa, već da bih imao odgovarajuće minerale u vodi. — Scan Bronzell i Ann Suchomski (1983)

Sva hrana je zatrovana, sistematski zatrovana. Sada više ni povrće ne kupujem u običnim prodavnicama. Ali sumnjam da ću uspeti da nabavim povrće koje nije zagađeno, jer mislim da je zagađenje globalno. Mislim da se tome ne može umaći. — Monique Fong i Françoise Marie (1982)

Kako ste počeli da se zanimete za makrobiotiku?

Pre nekoliko godina imao sam trovanje krvi u levom stopalu koje se završilo utrnuošću prstiju, a zatim se činilo da se to širi i na desno stopalo. Lekari su uradili ono što su nazvali sofisticiranim testovima, ali nije bilo naznaka šta nije u redu. Cirkulacija krvi je izgledala u redu, sve je bilo u redu. Sve je bilo u redu, ali prsti na nogama se nisu pomerali! To se nastavilo nekoliko godina, a od 1960. imam i artritis. U zglobovima, a prsti na rukama bili su mi uvećani. To je trajalo svih tih godina – preko petnaest godina. Uzimao sam dvanaest aspirina dnevno, što je bio jedini savet koji su mogli da mi daju. Mogao sam da vidim da se stvari pogoršavaju, i slučajno sam bio u Parizu nekoliko meseci i pomislio sam da bi akupunktura mogla pomoći. Došao je jedan Kinez i rekao: „Akupunktura će vam pomoći samo palijativno.“ Rekao je: „Ono što vam je potrebno jeste da uradite test krvi, a onda da promenite ishranu. Neko će to morati da uradi za vas.“ Pitao sam ga koliko mu dugujem za taj savet. Rekao je: „Nisam ništa uradio za vas“, i nije hteo uzme ništa. Doduše, nije mi ni uradio neku akupunkturu.

I onda, konačno, ne na tom putovanju u Pariz, već na jednom kasnijem, pre neku godinu, izašla je jedna moja knjiga i dao sam mnogo intervju. Bilo je veoma naporno. Jedan je bio za televiziju, i to u podrumu, bez ikakvog grejanja. Te noći nisam mogao da spavam, od bola iza levog oka – jednostavno nepodnošljivo. Znao sam da mi od ortodoksnih lekara nema pomoći i onda

sam se požalio prijateljima. Požalio sam se, između ostalih, Joko Ono i Džonu Lenonu. Oni su na makrobiotičkoj ishrani već osam godina. Joko mi je rekla: „Ono što treba da uradiš jeste da odeš kod Šizuko Jamamoto iz Njujorka, i ona će ti promeniti ishranu.“ To me je odjednom trgnulo. Nisam oklevao; odmah sam otišao kod nje. ❀Šizuko Jamamoto na japanskom znači „Spokoj u podnožju planine“ ❀

Prvo što je Šizuko rekla ostavilo je snažan utisak na mene, jer sam i ja bio te sreće da krajem četrdesetih dve godine pohađam predavanja Daiseca Suzukija o zen budizmu, što je imalo presudan uticaj na moju muziku i moje razmišljanje. Kada je rekla: „Jedi kada si gladan i pij kada si žedan“, to je zvučalo potpuno isto kao zen budizam. Bio sam oduševljen. Nastavila je da objašnjava važnost integralnih žitarica kao osnovne namirnice. Smatrao sam to izuzetno ubedljivim. U to vreme, međutim, kuvao sam po knjigama Džulije Čajlds – s puno putera i pavlake i tako dalje. Ideja o kuvanju bez putera i pavlake bila mi je izuzetno teška. Nisam znao šta da radim. Konačno, Džon Lenon mi je, preko jednog od svojih asistenata, poslao celu hrpu makrobiotičkih kuvara. To me je ohrabrilo i onda sam počeo da istražujem celu stvar i odmah video da će to biti prijatno iskustvo.

Kada ste upoznali Šizuko?

Pre nekih dve godine. Odmah sam počeo da se pridržavam dijete. Od tada nisam uzimao nikakve lekove i ništa me ne boli. U roku od nedelju dana nakon promene ishrane, bol iza levog oka je nestao. Zglobovi mi još uvek nisu fleksibilni koliko bi trebalo da budu, ali došlo je do velikog poboljšanja. Izgubio sam i ❀13-14❀ suvišnih kilograma.

Pre nego što sam promenio ishranu, uvek sam imao problema sa zatvorom, ali sada nemam ništa slično. Druga stvar koju smatram izvanrednom – to se može tako lako uvideti u poređenju s drugim ljudima – jeste način na koji se vaša energija iskazuje čim se probudite na početku dana i ostaje konstantna. Ne ide gore-dole, ostaje ujednačena, i onda mogu da radim mnogo intenzivnije. Uvek sam imao puno energije, ali sada je izvanredna.

Sećam se da su me nedavno u Kaliforniji zvali da pravimo gravure i jednom smo radili do tri ujutru. Otprilike svaka dva sata, drugi ljudi s kojima sam radio bi rekli: „Ah, hajde da prekinemo malo i odmorimo se.“ Odmor mi se nije činio neophodnim. Samo sam nastavio da radim. Oni se nisu samo odmarali, već su pili i kafu, da bi se okrepili, da bi posle toga bili još iscrpljeniji. Stalno su išli gore-dole, dok se meni to nije dešavalo.

Od te promene mislim da sam aktivniji nego što sam bio još od 1952, pre više od dvadeset pet godina. Ove godine ću napuniti šezdeset sedam godina. Da vidimo, imao sam oko četrdeset godina i bio sam veoma, veoma aktivan; moj um je išao u mnogim pravcima. Ali ove godine izlaze tri knjige, pet izdanja gravura i mnogo, mnogo novih muzičkih dela. Mislim da je to uglavnom zbog te promene. Istovremeno, osećam se mnogo smirenije; manje se uznemiravam.

Da li smatrate da vas makrobiotika ograničava?

Kada me ljudi pozovu na večeru, kažem: „Znate da se pridržavam ove dijete i radije bih poneo hranu sa sobom.“ Ili mi dozvole da ponesem hranu ili zaista promene svoj meni. Sve češće se dešava da su ljudi spremni da potpuno promene hranu.

Večeras idem na večeru kod prijateljice koja je zapravo bila protiv makrobiotičke ishrane, a večeras će ona pripremiti makrobiotički obrok – i uživaće u njemu!

Lako mi je da jedem makrobiotički kad putujem. Nosim „Panasonikov“ parni lonac za pirinač i električni „vok“ [„Wok“, lonac-tiganja za kuvanje i pečenje]. Oni pretvaraju motelsku sobu u kuhinju. – Maureen Furman (1979)

Da li biste želeli da podelite jedan od vaših omiljenih recepta sa nama?

Imam jedan koji mi se sada jako sviđa; zovem ga pašteta od sočiva. Dve šolje sočiva se lagano kuvaju u osam šolja vode u teškoj, nepoklopljenoj šerpi petnaest minuta, nakon čega se dodaje

šolja bulgura — koji morate često mešati jer upija tečnost. Pustite da se kuva petnaest minuta, a zatim isključite šerpu. Onda propržite veliki, iseckan luk na susamovom ulju i dodate ga u smesu sa kašičicom soli ili nešto više. Imam mlin za biber i brojim do pedeset dok meljem, a zatim dodam dve pune kašike dižon senfa ili onog ukusnog senfa napravljenog od zelenog bibera. Možete je jesti toplu ili hladnu, ili namazati na hleb – umesto putera. — Paul Hersh (1982)

Pužio sam najmanje tri kutije cigareta dnevno. Sve što se dešavalo bilo je signal da zapalim cigaretu. Na kraju sam se podelio na dve osobe: na jednu koja je znala da je ostavila pušenje i drugu koja nije. Svaki put kad bi ona koja nije ostavila pušenje uzela cigaretu, ona druga bi joj se smejala sve dok je ona prva ne bi ostavila.

Da li uvek pijete „Giniso“ staut ili irski viski?

Sada ne pijem alkohol zbog moje makrobiotičke ishrane. To je smešno. Nemam ni želju za njim. Ali kada sam pio, bio bi to neki veoma dobar singl malt viski. Da vidimo, šta sada volim da pijem? Pretpostavljam da volim vodu. Gasi žeđ.

Da li idete u bioskop?

Ne. — Stephen Montague (1982)

Da li čitate novine?

Ne. Čitam ih preko ramena ljudi ili u prolazu. Mislim da ako se dešava nešto što bi trebalo da znam, neko će mi to već reći. — Paul Hersh (1982)

Da li obraćate mnogo pažnje na aktuelne događaje?

Mislim da sve više ljudi, poput Toroa, jednostavno ne čita novine. Više se i ne trudim da gledam televiziju. Ne slušam čak ni radio. Moglo bi se reći da nisam pravi član društva dvadesetog veka. S druge strane, svestan sam da smo veoma blizu samouništenja. I mislim da ću kada te vesti stignu, ovako ili onako, biti svestan toga.

Izgleda da većina ljudi čita samo naslove.

Nedavno sam, zbog putovanja avionom i tako dalje, zatekao sebe kako čitam više nego obično. I moram reći da su najbolje novine koje sam uzeo poslednjih mesec dana bile bile „Christian Science Monitor“. Bilo je tako zabavno videti da čak ni oni nisu u stanju da pronađu smisao u aktuelnim zbivanjima. Zapravo su imali članak u kojem je pisalo da je važno da postoji ravnoteža između Sjedinjenih Država i Rusije i da moramo da održavamo odbranu. Mislim, oni su to zaista i rekli. Naime, ako bi jedna od zemalja bila spremna da se približi nuli i otvori se za napad, druga bi odmah... Znamo od Toroa, od Martina Lutera Kinga, od Gandija i drugih, da je bespomoćnost najbolja zaštita od napada. Danilo u lavljoj jazbini. Bacite nas tamo gde nas Rusi *zaista* mogu srediti! Druga stvar koja se sreće u novinskim naslovima jeste nezaposlenost, koja vrtoglave raste. Umesto da se posmatra kao priroda budućnosti, nezaposlenost se posmatra kao neki užas. Nijedan od poslova koji se nude nije interesantan. Niko ne želi posao. Ono što je svima potrebno, da bi najbolje obavljali svoj posao jeste, kao što sada veoma dobro znate, samozaposlenost. — William Duckworth (1985)

Šta radite u slobodno vreme?

Nemam slobodno vreme. To ne znači da kulučim. Uživam u svom radu. Ništa mi nije zabavnije od onoga što radim. Zato to i radim. Dakle, nemam potrebu za zabavom. A kako moj posao nije baš naporan, ne moram da se opuštam. Mersov posao je fizički naporan, i onda voli da gleda televiziju. Ali ja u tome baš i ne uživam. Ako me dovedete u situaciju da imam puno energije, a nije mi dozvoljeno da radim svoj posao, onda ću gledati televiziju. — Stephen Montague (1982)

Vraćam se kući posle turneje, gde me čeka gomila pošte koju treba pregledati. Biću ovde svega dva dana, a onda idem na drugu turneju. Možda previše radim, ali posvećen sam tome, i mislim da je to izgovor koji svako daje, kako je sticajem okolnosti preopterećen, i da nije pomišljao kako će zbog onoga čemu je posvećeni na kraju biti preopterećen.

Nosim svoj rad sa sobom, gde god da idem, tako da ako, na primer, imam zakazan pregled kod lekara, nosim ga sa sobom i koristim vreme u lekarskoj ordinaciji. Radim i kod kuće, naravno, tako da sam spreman za rad u svakom trenutku. To sam naučio u dugogodišnjem druženju s plesačima, koji su mi tokom proba često ostavljali pauze, koje sam mogao da ispunim sopstvenim radom. To mi je s godinama postala navika; inače ne bih uradio sve to što sam uradio. Čak i ljudi koji nisu mnogo upoznati s mojim radom obično komentarišu njegov obim. — Tom Darter (1982)

Nemate dakle nikakvih pravih tajni o tome kako sve to uspevate?

Pa, počnete dan zalivanjem biljaka, a završavate ga igranjem šaha. Moram i da obavim svoje vežbe. Obično idem i u kupovinu, mada danas nisam išao.

Dakle, igranjem šaha na kraju dana...

Pravim ravnotežu s korišćenjem operacija slučaja. Naime, ako napravim pogrešan potez sa svojim skakačem, gubim. Igre su veoma ozbiljna stvar uspeha i neuspeha, dok je upotreba operacija slučaja veoma bezbrižna. To je kao prosvetljenje. — Kathleen Burch et al. (1986)

Moje najnovije interesovanje je kamenje.

Kamenje?

Da, sakupljam ih za svoju baštu iz celog sveta. Neki od njih su prilično veliki. Vozim se putem, zaustavljam se i gledam kamenje. Sada me u kombiju u Severnoj Karolini čeka jedan veoma veliki kamen.

Taj naročiti kamen ima toliko lica da izgleda kao izložba nekoliko umetničkih dela. — Lisa Low (1985)

Kako gledate na činjenicu da ste sada etablirana figura?

Nisam siguran da je baš tako, ali delimično jeste. Ali veoma čudno je to što kritičari stalno govore koliko je to što radim loše. — Genevieve Marcus (1970)

Moje ime je postalo poznato, ali iskustvo moje muzike je nepoznato, rekao bih, kao što je uvek i bilo. To je delimično zbog činjenice da sam napisao mnogo muzike i da nije sva ista, i da stalno stvaram novu muziku, tako da niko ne zna šta ga čeka kad počne da sluša nešto od toga. Zbog toga što sam, moglo bi se reći, ozloglašen, neki ljudi očekuju određene stvari od mene, a drugi ljudi neke druge. Stiču predrasude o tome kakvo će biti to iskustvo i vrlo često su razočarani. A ako program ima pauzu, posle nje ima mnogo manje publike nego na početku koncerta. Ponekad je gomila koja čeka da ga čuje toliko velika da se sala ponovo napuni kada neki iz prve grupe izađu. — Tom Darter (1982)

Sasvim je drugačije, kao što sam već rekao, nastupati vokalno kao solista. Fascinantna stvar u vezi s glasom za solistu jeste fleksibilnost. Ne mislim da joj se hor može približiti na isti način kao pojedinac. Kada je pojedinac sam, glas pokazuje izuzetnu sposobnost da se menja iz jedne tačke u drugu, u bilo kom aspektu zvuka. To mora da je najfleksibilniji postojeći instrument, koji prevazilazi čak i žičane instrumente. Mislim da se to uveliko menja dodavanjem glasova koji pevaju istu stvar. Donedavno, i to samo zbog zahteva madrigalista iz Oregona, težio sam da pišem za grupu solista, a ne za grupu koja peva istu muzičku deonicu. Sada, međutim, dobijam ideje koje su relevantne za grupe, ali imaju veze sa rušenjem vlasti.

Prema tome, ako postavite pitanje discipline u izvođenju, onda ne znam kako da odgovorim, uglavnom zato što nemam iskustva. Ali znam kuda želim da ide grupna aktivnost. Želim da se udalji od liderstva u svim njegovim različitim aspektima.

Mislim da bi me to dovelo do nečeg ovakvog: ako je za pojedinca trajanje zvuka fleksibilno do te mere da zvuk može biti kratak ili dugačak, onda, pošto bi se počeci i završeci preklapali, zvuk bi mogao početi u bilo kojoj tački u području preklapanja. A ako se preklapa s tom krajnjom tačkom, mogao bi biti veoma kratak. Ako je negde spolja u odnosu na krajnju tačku, onda bi morao da traje barem do te druge tačke.

Ako to može da uradi pojedinac, čini mi se da bi to mogao da uradi i hor, u smislu da bi hor bio grupa pojedinaca, koji ne rade nužno istu stvar, tako da neki pojedinci proizvode kratke zvuke, a neki dugačke. A to bi se moglo primeniti, kao što smo već rekli, i na izgovor ili vokalizaciju jednog „E“, ili na dinamiku. To bi stvorilo horsku situaciju u kojoj bih bio spreman da živim. Dalo bi mi „dah“, umesto da me tera da se ponašam onako kako se drugi ponašaju. — Mark Gresham (1991)

Da li verujete da je vaše samostvaranje nastalo kao rezultat vašeg odnosa prema vašem radu? Ako jeste, kako ste izbegli razdvajanje života i rada? Da li se slažete da je umetnik osoba koja veruje u rad radi samog rada, u umetnost da bi stvorila umetnika, da bi život pretvorila u dela, a dela u život?

To me podseća na ono što je rekao Toro, a i ja tako mislim: „Nije važno kakav oblik vajar daje kamenu. Važno je šta samo vajanje čini vajar.“²³ Ne mislim da je biti umetnik bitno. Ljudi mogu biti vodoinstalateri ili čistači ulica ili biti poput umetnika, ako se svojim poslom bave kao svojim životom; ono šta i kako rade čini kako žive i iz toga mogu izvući ljubav prema životu i uživati u njemu. Situacija stalnog boravka na ivici promene, spoljašnje i unutrašnje, jeste ono što postavljeno pitanje čini teškim za odgovor. Čovek nikada ne dostiže tačku oblikovanosti ili završenosti. Uvek se nalazi u situaciji stalne i nepredvidljive promene. To me tera da ponovo razmišljam o Torou i *Valdenu*, jer *Valden* polazi od pitanja: da li je život vredan življenja? Cela knjiga je detaljan i potvrđan odgovor. To je otkrio jednostavno tako što je držao uši i oči otvorenim, i u svom svakodnevnom radu bio prisutan u svakom trenutku.

U poslednje dve godine mnogo sam radilo na osnovu čitanja i pisanja o delu Džejsma Džojisa. Onda sam pomislio da pojednostavim svoj život tako što ću napustiti plesnu trupu Mersa Kaningem na godinu dana. Morao sam da to uradim na godinu dana zbog obaveza prema simfonijskom orkestru tokom Dvestogodišnjice [SAD, 1976]. Tokom tog odsustva, osetio sam takvu prazninu, takav gubitak nečega što je bilo veliki deo mog života. Zato sam se vratio tome i shvatio da mogu da pišem više muzike dok putujem po zemlji s plesnom trupom nego da ostanem kod kuće, prosto zato što ljudi tada ne znaju gde sam. Ja sam kao ona kineska životinja [džinovska panda] koja se penje na drvo tokom snežne oluje i niko ne može da vidi gde je, jer joj je sneg pokrio tragove. — Rose Slivka (1978)

Moj stav prema starosti je stav zahvalnosti za svaki dan. Jadni Henri Dejvid Toro je umro u četrdeset četvrtoj godini. Znao da je imao naviku da šeta ulicama Konkorda usred zime bez odeće, što je sigurno bezgranično uznemiravalo lokalno stanovništvo. Kasnije je bila i ta žena koja je svake godine stavljala cveće na Emersonov grob i mrmljala, dok je prolazila pored Toroovog: „A za tebe ništa, prljavi mali ateisto!“ U svakom slučaju, kako starim i polako postajem skoro duplo stariji od Toroa, prirodno sam zahvalan na svem tom vremenu. Pošto pred sobom očigledno imam manje vremena nego što sam već imao, čini mi se da bi bilo bolje da požurim i budem zainteresovan za sve što mogu. Nema više glupiranja okolo. Nema budalaština. Dakle, ako sam ranije toliko vremena provodio u potrazi za pećurkama, odnedavno sam se zainteresovao za baštovanstvo u zatvorenom prostoru. Sada gledam da se rasprostirem sve tanje i tanje. Uvek tražim nove načine da iskoristim svoju energiju, ali u međuvremenu nastavljam i s drugim aktivnostima. — Stephen Montague (1982)

Skoro sam dao jedan intervju i pitali su me kakav je osećaj biti toliko star, toliko ostariti, i jedna od stvari o kojima sam govorio bila je stalna spremnost ili stalno otvaranje za druge

²³ Ovo je slobodna parafraza, koja bi kao izreka mogla da stoji i nezavisno od Toroa, kao skoro savršena afirmacija kreativnog *iskustva*, nezavisno od stepena „talenta“, „genijalnosti“ ili virtuoznosti. Toro je nešto slično izrazio u *Valdenu*: „We are all sculptors and painters, and our material is our own flesh and blood and bones“, itd. Henry David Thoreau, *Walden*, 1854, XI, „Higher Laws“, 345 (u našim prevodima, poglavlje „Viši zakoni“).

mogućnosti. Sećam se da mi se, u mojim dvadesetim godinama, činilo neophodnim da usmerim pažnju na jednu stvar i napravim izbor između muzike i slikarstva. Izabrao sam muziku, ali sada mi izgleda sasvim prirodno da se otvorim za svaku pojedinačnu stvar koju mogu da uradim jer neću još dugo biti ovde. Najbolja stvar u kojoj mogu da uživam jeste da uradim što je moguće više toga dok sam još tu. — Rose Slivka (1978)

Pre nekih pet ili šest godina, pozvali su me da napravim gravure za izdavačku kuću Crown Point Press, iz Kalifornije. Odmah sam prihvatio – iako nisam znao kako da ih napravim – zato što su me pre dvadesetak godina zvali na planinarenje po Himalajima, na koje nisam otišao. Kasnije sam saznao da je to trebalo da bude obilazak sa slonovima i nosačima, i uvek sam žalio zbog te propuštene prilike. Mislio sam da sam previše zauzet. Sada umnožavam svoja interesovanja jer je to moja poslednja šansa. Ne znam šta će se sledeće desiti. Doktor mi je rekao da se u mojim godinama sve može desiti. Bio je u pravu. Rešio sam se artritisa tako što sam se pridržavao makrobiotičke ishrane; rad sada poprima aspekt igre; i kako starim, sve je više stvari koje me zanima da radim. Ako nemate dovoljno vremena da nešto dovršite, smatrajte tu stvar urađenom čim ste počeli da radite na njoj. To dakle podseća na Milosku Veneru, koja se sasvim dobro snalazi i bez ruku. — Stephen Montague (1982)

Da li ste zabrinuti da će stvari koje ste uradili postojati i posle vas?

Bojim se da hoće, uradio sam toliko toga, u toliko različitih pravaca, da bi bilo veoma teško... mislim na pisanje, grafički rad i muziku. Sada bi bilo teško rešiti se svega toga. Čak i za mene, recimo da odlučim, da poželim da se toga rešim, to bi bilo nemoguće – ima previše toga, a sada i previše kopija. Bojim se da će to još dugo biti tu. Moglo bi da propadne, kao što se dešava sa osobom koja se razboli, ali onda bi se moglo oporaviti.

Ji ding je bio u opadanju nekoliko stotina godina, a onda se vratilo.

Po pravilu, ako nešto krene da opada, kod jednog dela populacije dolazi do neke vrste saosećajne akcije, ljudi počinju da brinu o tome i vraćaju ga.

Da li vam je drago zbog toga?

Ne mislim da bi to trebalo da me zabrinjava. Ono što me sada zanima jeste da poživim što duže mogu, da uradim što više toga i da pustim svoj rad, koji je već završen, da živi, takoreći, svojim životom. — Robin White (1978)

Ne razmišljam o uspehu ništa više nego što razmišljam o dobru ili zlu. Mislim da je moj rad ponekad površan, ali kada primetim da je površan, onda pokušavam da ga učinim radikalnijim. To se dogodilo u *Apartment House 1766* (1976). Moji prvi pokušaji da promenim harmoniju bili su površni. Ali mislim da su oni kasniji bili prilično radikalni. — Art Lange (1977)

Kako se reakcija na vaš rad menjala tokom godina?

Više ne moram da ubeđujem ljude da se zainteresuju. Toliko ljudi je sada zainteresovano da me to zapravo sprečava da nastavim. Pre nekoliko dana pitao sam bivšeg asistenta kako bi trebalo da postupam sa svojom poštom, koja je tako obimna i zahteva toliko vremena za odgovor? Ako ne odgovorim čestito, mislim, ako ne obraćam pažnju na nju, onda baš i nisam budista. Čini mi se da jednom pismu moram da ukažem isto poštovanje kao i drugom. Ili da bi makar trebalo da obratim pažnju na sve stvari koje se dešavaju.

Šta ste rešili da uradite povodom toga?

Da treba imati u vidu da je jedna od životnih funkcija odgovaranje na poštu.

Ali to bi moglo da potraje ceo dan.

Ali vidite, u međuvremenu sam pronašao način pisanja muzike koji je veoma brz. Tako da ako sve stvari vidimo kao da su Buda, onda ih ne treba potcenjivati, već uživati u njima i ukazati im poštovanje.

Ali to je ogroman izazov.

To je veliki izazov. Telefon, na primer, nije samo telefon. To je kao da zove samo Postanje ili Buda. Ne znate ko je na drugom kraju linije. — Laurie Anderson (1992)

Zahvaljujući prodorima u kompjuterskoj tehnologiji, možemo programirati ili „superimponirati“ sabrana dela bilo kog kompozitora. Da li biste uživali da čujete svoju muziku organizovanu na takav način?

Da.

I čiju još?

Bilo čiju, ili bilo koji broj njih zajedno. Zaista bih voleo. Naučio sam da se zabavljam kada potpisujem stvari ljudima, pitajući ih da li žele „singl“ ili „dupli“ potpis, a onaj dupli je potpis preko potpisa, što ga pretvara u crtež. — Paul Hersh (1982)

Da li ste ikada pomislili da ludite?

Taj osećaj mi nije poznat. Nekada sam imao osećaj da, takoreći, imam anđela čuvara. Sada imam osećaj da bih mogao poginuti u nekoj nesreći ili nečemu sličnom, dok sam ranije mislio da neću, jer imam još toliko toga da uradim. Imam osećaj, možda preteran – nadam se da jeste – da sam manje-više uradio sve što je bilo do mene. Stoga bih mogao i da lepo umrem. Ništa previše veliko ne bi time bilo izgubljeno. — Jeff Goldberg (1976)

Da li ste ikada imali neko veliko razočaranje? Koje je bilo vaše najveće razočaranje?

Ne mislim da je to zanimljivo pitanje, nemojte mi zameriti.

Mnogo sam naučio iz knjige *Razgovori s Marselom Dišanom* (Pierre Cabanne, 1967, op. cit.), i već na prvoj stranici postavljeno mu je to pitanje; i on kaže da nema na šta da se požali. Uživao je u svemu, u celoj stvari. Ista opaska dolazi i od Toroa, kada ga na samrtni rođak pita da li se pomirio s Bogom, a on kaže da nije ni bio svestan da su ikada bili u svađi. — Rose Slivka (1978)

Kako starim, svaki rođendan koji se završava sa 5 ili 0 razlog je za neko slavlje. A kada imate slavlja širom sveta, obično je potrebna godina pre i godina posle tih rođendana da se svaki proslavi. To mi ostavlja godinu ili dve na svakih pet godina da obavim svoj posao. — Harry Sumrall (1986)

Ovo je vaša sedamdeseta godina – početak nove decenije za vas. Izgleda da vam vaš način života i makrobiotička ishrana prijaju. Dobro ste zdravlja i izgleda da ste u veoma dobroj formi.

Postepeno učim kako da se brinem o sebi. Trebalo je mnogo vremena. Čini mi se da ću kada umrem biti u savršenom stanju. — Stephen Montague (1982)

Trenutno čitam *Žutog cara*, drevni kineski tekst o zdravlju. Ono što su drevni ljudi radili u pogledu zdravlja, koliko ja razumem, jeste da uzimaju prirodu kao model ljudskog ponašanja – što znači ciklično smenjivanje proleća, leta, jeseni i zime, zajedno s nebom i zemljom – i da sve to vide kao nešto što, ako funkcioniše ispravno (ako je u skladu sa Taoom, Putem), u normalnom sledu događaja, čini da svaka osoba živi sto godina. A ako to radite pogrešno, ako ne postupate kao što čini priroda, umrećete mnogo ranije. Tajna dugog života je dakle u tome da postupamo kao priroda. — Thomas McEvelley (1992)

DVA: Preteče

Ako biste mogli da razgovarate s nekim iz prošlosti, ko bi to bio? Toro bi, naravno, bio jedan od njih...

Džejms Džojls, Gertruda Stajn, Erik Sati. Ako bismo se vratili dalje u prošlost, ne bih imao ništa protiv da upoznam Mocarta.

Zašto Mocarta?

Mislim da je bio veliki muzičar. Zbog svoje sklonosti ka složenosti i udaljavanju od jedinstva. Danas bih pustio Baha da ostane na svojoj strani ulice. Takođe se ne bih zamario s Betovenom ili Hajdnom.

Zašto ne Hajdn?

Kadence su nemoguće, ❖ ako vas, kao mene, sve manje zanima interpunkcija. ❖

Da li biste voleli da upoznate neke kompozitore iz 19. veka? Vagnera, na primer?

Uživao bih u susretu sa Grigom. Imao je nezavisan um. Mogao je da napiše sve te kvinte kada su bile zabranjene u onome što se smatralo dobrim pisanjem. — Stephen Montague (1982)

Sećam se da sam voleo Baha. U to vreme, poznavao sam jednog veoma velikog muzičara, Riharda (Ričarda) Buliga, koji je napravio aranžman Bahove „Umetnosti fuge“ za dva klavira (*Die Kunst der Fuge*, 1751). I imao sam veliko zadovoljstvo da čujem mnoga izvođenja te „Umetnosti fuge“ u južnoj Kaliforniji, za Buligovog života. Imao sam osećaj da mi zapravo nije potrebna nikakva druga muzika osim te. Bio sam tako duboko upleten u to. I sećam se da sam se jednog dana iznenadio kada je Bulig rekao da se nada da će živeti dovoljno dugo da svira Mocarta. A ja sam rekao: „Šta hoćete da kažete...?“ Nastavio je rekavši da je Bah bio dobar i divan, ali da je veliki muzičar Mocart. I kako želi da završi svoje dane svirajući Mocarta, ali da misli da bi to bilo isuviše teško.

A kasnije sam, srećom, imao dva iskustva: jedno je bilo slušanje Mocarta, a drugo neka vrsta proučavanja Mocarta, koje me je dovelo do viđenja muzike drugačijeg od onog koje je pružala Bahova muzika. To je razlika u pogledu nečega gde se sve uklapa i nastupa tako da nas uveri u postojanje reda, što je slučaj kod Baha. Mocart radi nešto drugo. On nam pruža muziku koju odlikuje mnogostrukost. I imate osećaj da ako je postojalo još nešto što bi mogao da nam pruži, pored onoga što je postigao u „Don Đovaniju“, da bi nam to rado i dao. To što je ostavio vrata otvorenim za nepoznato, za uzbuđenje i afirmaciju života, a ne za afirmaciju poretka, jeste ono što volim kod Mocarta. — Anne Gibson (1985)

Ako proučite bilo koju Mocartovu stranicu, verovatno ćete otkriti ne jednu već mnoge ideje. Mislim da u slučaju Mocarta postoji implicitna težnja ka mnogostrukosti. Ta tendencija me zanima više nego tendencija ka jedinstvu. Čini mi se da je karakterističnija za prirodu. Ako pogledam drvo, jedno drvo, i počnem da gledam lišće, svaki list, priznajem, ono ima istu opštu strukturu. Ako pažljivo pogledam, primećujem da se ne mogu naći dva identična lista. Onda počinjem da s tom pažnjom za razlike uživam u svakom pogledu na drvo, jer gledam nešto što nisam mogao zapamtiti u svakom detalju. — Bill Shoemaker (1984)

Šta je to što muziku prošlosti po vama čini važnom?

Na šta mislite?

Mislim na dela Betovena, Hajdna i drugih.

Prošlost nije činjenica. Prošlost je jednostavno veliko polje u kojem se odvijala velika aktivnost. Pitao sam jednog historičara: „Kako pišete istoriju?“ A on je rekao: „Ah, morate je izmisliti.“ A istoriju izmišljamo tako što radimo ono što radimo; i što više radimo, više gledamo u prošlost, da vidimo da li postoji nešto slično onome što mi radimo. Ako postoji, zainteresujemo se; ako ne postoji, onda ništa. Skoro svi mi sada ne ponavljamo teme onako kako su to radili ljudi koje ste upravo pomenuli. Moram reći da me veoma nervira što to rade. Izgleda da ako jednom čujemo melodiju, da je to dovoljno. Druga stvar koja me muči, pored melodije i pravilnog ritma, jeste harmonija.

I onda nastojite da se držite istočnjačke ideje o neprekidnoj varijaciji.

To je implicitno prisutno i kod Šenbergova. Cela ideja dvanaestotonske muzike jeste ideja o neprekidnoj varijaciji. Ta čudesna Šenbergova ideja, da kako se razvoj nastavlja, varijacije mogu postati dalekosežnije. To je dobra ideja; analogno je Ajvzovoj želji da napravi muziku koja nas tera da istegnemo uši (Charles Edward Ives, 1874–1954). — Anthony Brown (1975)

Ono što je kod ideje o dvanaestotonskoj muzici bilo toliko uzbudljivo jeste to što su svih dvanaest tonova bili podjednako važni, što nijedan nije bio važniji od drugog. To je pružilo princip koji se može prihvatiti i preneti u sopstveni život, dok se ideja neoklasicizma ne može prihvatiti i preneti u sopstveni život. — Alan Gillmor (1973)

Šta je s ljudima iz drugih oblasti, kao što su književnost, slikarstvo, poezija?

Dobro, mislim da bi svako pri zdravoj pameti uživao u susretu sa Leonardom. Džojns je voleo Ibzenova dela, da li ste to znali? Dostojevskog, ali onda bih morao da naučim ruski. Veoma sam srećan što sam živ u dvadesetom veku kada je reč o slikarstvu. Ne smatram prethodne periode slikarstva toliko zanimljivim kao što je sadašnji, ali Đoto bi možda bio zanimljiv. Voleo bih da sam poznao Majstera Ekharta, Danteovog savremenika. I veoma bih voleo da sam video Milarepu kako lebdi u obliku čička iznad tibetanskog pejzaža. Milarepa je bio veliki tibetanski svetac, ako je svetac prava reč, ili jogin, šta god. — Stephen Montague (1982)

Tako je podučavao (Milarepa): podignu kuću za dva pedlja i onda idi.¹ Na kraju se oslobodio svog učitelja i otišao kod drugog, u buntovnom duhu, ali ovaj ga je vratio prvom. Hteo sam da napišem operu o tome. Da je moj život išao drugačijim tokom, završio bih s pisanjem te opere, recimo, 1950. Umesto toga, napravio sam komad s tišinom (1952). — Thomas McEvilley (1992)

Hteo bih da vas pitam kada ste otkrili Ajvzovu muziku?

Tek mnogo kasnije i ne iz sopstvene radoznalosti, već preko radoznalosti Lua Harisona (Lou Harrison). Dve inspirativne knjige – inspirativne jer su mi dopustile da uđem u oblast muzike – bile su *Novi muzički resursi* Henrija Kauvela i *Ka novoj muzici* Karlosa Čaveza, meksičkog kompozitora.²

I u tom pogledu Henri Kauvel je bio prilično važan uticaj.

To mi je bilo veoma važno, da kroz njega čujem muziku iz svih različitih kultura; i zvučale su drugačije. Zvuk mi je postao važan – a buka je toliko bogata zvukom. Začudo, možete pročitati izjave mladih kompozitora iz Evrope, s početka pedesetih godina, koji su inače revolucionarni i avanturistički nastrojeni, koje se svode na to da zvuk nema značaja u muzici. Da li možete to da zamislite? Smatrali su da su misli, konstrukcije, ideje koje formiraju odnose zvukova važne, ali da sami zvuci nisu važni. — Alan Gillmor (1973)

Kakav je čovek bio Čarls Ajvz?

¹ Kejdž aludira na priču o Milarepi: posle burne prošlosti, u kojoj se, iz želje za osvetom nad ljudima koji su upropastili njegovu porodicu, bavio crnom magijom i počinio brojna ubistva, Milarepa je doživeo prosvetljenje tako što ga je njegov učitelj Marpa terao da uzastopno podiže kule ili kuće, i da ih onda ruši, da bi ga tako oslobodio njegove loše karme.

² Henry Cowell, *New Musical Resources*, 1930; Carlos Chávez, *Toward a New Music: Music and Electricity*, 1937.

U stvari ga nikada nisam posetio, zato što se znalo da je od 1920. patio od neke nervne bolesti. Svaki glasan zvuk, kao zvono na vratima ili telefon, veoma ga je uznemiravao. Bio je veoma drhtav, ne samo u rukama, već i u ušima. Njegov osećaj za ton bio je kolebljiv.

Bio je važan čovek u osiguranju.³ Mogao je da bude multimilioner, ali bio je veoma moralan. Tako da od svoje kompanije nikada nije uzimao više nego što mu je bilo potrebno da bi živio na jednostavan način. — Jeff Goldberg (1976)

Jednom sam mu se obratio za novac u ime drugog kompozitora kome je bila potrebna pomoć i on ju je brzo pružio. Nisam mu se obratio telefonom ili odlaskom na vrata. Jednostavno sam mu poslao poruku poštom. — Joel Eric Suben (1983)

Ajvz je bio sličan Mao Cedungu. Želeo je da podnese amandman na Ustav tako da umesto glasanja za ljude, glasamo za stvari koje treba uraditi. Mao kaže: „Moramo čvrsto verovati da su velike mase čovečanstva dobre“, a Ajvz je rekao: „Moramo verovati da je većina u pravu.“ — Jeff Goldberg (1976)

Kakva je veza između Ajvzovih ideja i eksperimenata i nekih od vaših radova?

Naravno da Ajvza smatram prilično relevantnim. Ali nisam se sreo s Ajvzovim radom sve do kraja četrdesetih, i to, kao što sam rekao, preko Lua Harisona. On je imao entuzijazma za Ajvza. Ono što me je odvrćalo od Ajvza bila je cela ta američka stvar. To mi se nije sviđalo. Vidite, u modernom slikarstvu bio sam posvećen Mondrijanu; kao što sam izabrao Šenbergu u muzici, tako sam izabrao Mondrijana u slikarstvu. I nisam iz sopstvenih sklonosti, već iz uzbuđenja i zbog slika Roberta Raušenberga, počeo da se zanimam za reprezentacijske radove. Ako sam, dakle, mogao da prihvatim predstavljanje u slikarstvu, mogao sam, naravno, da prihvatim i taj „američki“ aspekt kod Ajvza. Ali i dalje, duboko u sebi, kada slušam neki Ajvzov komad, ono što mi se kod njega sviđa nije citiranje himni i popularnih melodija – što mi se ne sviđa mnogo ni kod Satija, uzgred budi rečeno. Ono što mi se sviđa jeste sve ostalo, način na koji to funkcioniše, sam proces, sloboda, i „radi ovo ili radi ono, radi šta god želiš“ – to volim. — Alan Gillmor (1973)

Ono što za mene Ajvzovu muziku čini posebnom jeste to što ona u sebi ima i taj društveni aspekt, kroz referencu na prirodu poznatih melodija, kao i nešto misteriozno, što nam je nepoznato i do čega dolazimo samo kroz Ajvzovo iskustvo, a to je ono što, u tekstu jedne od svojih knjiga, nazivam blatom, muzičkim blatom⁴, tako da iz tog plodnog blata za mene proizilazi ta druga stvar koja sugerise prisustvo ljudi, ne samo jedne osobe, već društva; i dozvoljeno nam je da uđemo u njegovo delo, zahvaljujući tom blatu, rekao bih, koje ga čini misterioznim, a istovremeno stvara nešto što možete jasno doživeti, iako niste sigurni šta je to što doživljavate; ali da biste iz iskustva slušanja izašli s bilo kakvim sopstvenim oblikom, morate završiti iskustvo na svoj način.

Marsel Dišan je rekao da je uloga gledaoca, ili slušaoca, da dovrši umetničko delo; tako je taj društveni aspekt muzike uneo u umetnost slikarstva. Slikarstvo samo po sebi, i pre njega, nije bilo toliko društveno; ali to je bila jedna od stvari koje je uradio dok je menjao umetnost dvadesetog veka – to što joj je pridao karakter muzike. — Joel Eric Suben (1983)

Šenberg me je ubedio da muzika zahteva strukturu da bi se razlikovali delovi celine. U početku, kada sam radio sa (apstraktnim filmskim stvaraoцем Oskarom) Fišingerom, koristio sam serijalnu tehniku u odnosu na muzičke ćelije koje uopšte nisam menjao. Onda sam počeo da radim s ritmom. Svaki komad se zasnivao na nizu taktova koji imaju kvadratni koren, tako da velike dužine imaju isti odnos unutar celine kao i male dužine unutar neke njene jedinice. Tako bi se struktura mogla naglasiti na početku, da bi se onda prešlo na dalekosežne varijacije.

³ Ajvzov glavni izvor prihoda bilo je njegovo osiguravajuće društvo *Ives & Co.*, odnosno *Ives & Myrick*.

⁴ John Cage, „Two Statements on Ives“ (1964–1966), *A Year from Monday*, 1967, 42 (tekst je objavljen u Kejdžovom rukopisu, skoro kaligrafskom, tako da traži posebnu pažnju; videti sam početak str. 42).

Fišinger mi je rekao da sve na svetu ima duh koji se može osloboditi kroz zvuk. Nisam bio sklon spiritualizmu, ali počeo sam da ispipavam sve što sam video. Sve sam istraživao kroz zvuk. To me je dovelo do mog prvog perkusionističkog orkestra. — Joan Peyser (1976)

Kada sam sredinom četrdesetih godina tražio razlog zašto stvoriti neko umetničko delo u ovom društvu, nisam razmišljao u smislu pozorišta, nego baš u smislu muzike. Moja potraga za razlogom za stvaranje umetnosti nastala je zbog toga.

U školama su me učili da je umetnost pitanje komunikacije. Primetio sam da su svi kompozitori pisali drugačije. Ako je umetnost komunikacija, koristili smo različite jezike. Stoga smo se našli u situaciji Vavilonske kule, gde niko nikoga nije razumeo. Zato sam odlučio ili da pronađem neki drugi razlog ili da odustanem od svega.

U toj potrazi pridružili su mi se Lu Harison i drugi kompozitori. U istom trenutku, iz Indije je došla jedna muzičarka (Gita Sarabhai), zabrinuta zbog uticaja koji je zapadna muzika imala na indijske tradicije. Studirala je vrlo usredsređeno kod brojnih učitelja zapadne muzike, u periodu od nekih devet meseci (1946). Bio sam s njom skoro svaki dan.

Pre nego što se vratila u Indiju, od nje sam saznao tradicionalni razlog za stvaranje muzičkog dela u Indiji: „Da se smiri um i tako učini prijemčivim za božanske uticaje.“

U međuvremenu, Lu Harison je pročitao jedan stari engleski tekst, mislim još iz šesnaestog veka, i pronašao sledeći razlog za pisanje muzičkog dela: „Da se umiri um i tako učini prijemčivim za božanske uticaje.“⁵

Sada se postavlja pitanje: šta je smiren um? Zatim se postavlja drugo pitanje: šta su božanski uticaji? Jedna od stvari koje se sada dešavaju u društvu jeste da Istok i Zapad više nisu odvojeni. Kao što Fuller i Makluan stalno ističu, živimo u globalnom selu.

Ranije smo mislili da Istok nema nikakve veze s nama; da nam je nepristupačan. Sada znamo bolje. Naučili smo od istočnjačke misli da su ti božanski uticaji zapravo okruženje u kojem se nalazimo. Trezven i smiren um je onaj u kojem ego ne ometa fluidnost stvari koje nam dospevaju u čula i kroz snove. Naš životni zadatak se sastoji u tome da se uklopimo u taj veliki životni tok u kojem učestvujemo, a umetnost nam može pomoći u tome. — Stanley Kauffmann (1966)

Tradicionalno, funkcija umetnosti (prema Anandi K. Kumarasvamiju) bila je da oponaša prirodu u njenom načinu delovanja, a mislim da je funkcija prosvetljenja, cilj budističkog delovanja, da se um usaglasi sa svim svojim aspektima, što uključuje i prirodu, tako da osoba teče sa svojim iskustvom, bilo da joj ono dolazi spolja ili iznutra, umesto da ide protiv njega.

Umetnošću se možemo baviti na ovaj ili onaj način, tako da ona pojačava ego u njegovim simpatijama i antipatijama, ili tako da otvori um za spoljašnji svet, kao i ono što je spolja za ono unutrašnje.

U Lankavatara sutri, na pitanje „Da li prosvetljenje dolazi postepeno ili naglo?“, Buda odgovora da dolazi postepeno, a zatim je naveo primere iz prirode, kao što je klijanje semena. A onda je, bez ikakvog prelaza ili objašnjenja, rekao da dolazi naglo i naveo primer bljeska munje.

Da li je jedna od vaših namera da svojom muzikom promenite način na koji ljudi razmišljaju o muzici?

Od četrdesetih godina i kroz proučavanje filozofije zen budizma sa D. T. Suzukijem, razmišljao sam o muzici kao sredstvu za promenu uma. Naravno, moja prva briga bila je promena sopstvenog uma. Želeo sam da ga promenim jer sam četrdesetih godina, na određen način, bio

⁵ Teško da je to moglo biti izraženo istim rečima. Ali nije isključeno da je Lu Harison našao nešto slično, što se svodi na ono što je Kejdžu rekla Gita Sarabai. Ali Kejdž se tako izrazio, kao da je podudaranje bilo potpuno, možda u pokušaju da naglasi samu ideju, koja je zaista prosvetljujuća. Samo nagađanje, jer daljih podataka o tom „engleskom“ izvoru nema. O tome će biti još reči u jednoj napomeni iz poglavlja Jedanaest: *Estetika*, kada se Kejdž vraća na taj motiv.

veoma zbunjen, kako u svom ličnom životu, tako i u svojim shvatanjima kakva bi trebalo da bude uloga umetnosti u društvu. Čini mi se da sam kroz proučavanje budizma postao manje zbunjen. Umetnost nisam video kao nešto što se sastoji od komunikacije umetnika s publikom, već kao aktivnost zvukova u kojoj umetnik pronalazi način da dopusti zvukovima da budu to što jesu. I da tim svojim bićem, kakvo jeste, otvore umove ljudi koji su ih stvorili ili slušali i za druge mogućnosti, a ne samo za one koje su ranije razmatrali. Da prošire svoje iskustvo, a naročito da potkopaju donošenje vrednosnih sudova.

S obzirom na tu definiciju, da li to demistifikuje ceo koncept muzičara? Zar to ne čini svakoga muzičarem?

To ne znači da virtuoz više nije muzičar. On ostaje muzičar kao što je i bio, ali i drugi ljudi, koji nisu obučeni, mogu postati muzičari. Mislim da se to dešava postavljanjem centra svuda, u sve ljude, bilo da komponuju ili slušaju, štaviše, postavljanjem centra i u same zvukove. Dakle, postoji međusobno prožimanje neograničenih centara. To je temelj budizma.

Vrednosni sud, kada se donese, ne postoji izvan uma, već unutar uma koji ga stvara. Kada se kaže da je ovo dobro, a da ono nije dobro, to je odluka da se iz iskustva eliminišu određene stvari. Suzuki je rekao da zen želi da smanjimo tu vrstu aktivnosti ega i da povećamo aktivnost koja prihvata ostatak postojanja. I umesto da krenem putem koji je propisan u samoj formalnoj praksi zen budizma, naime, sedenje prekrštenih nogu, disanje i slične stvari, rešio sam da moja prava disciplina bude ona kojoj sam već posvećen, naime, stvaranje muzike. I da ću to postići sredstvima koja su stroga kao i sedenje prekrštenih nogu, naime, korišćenjem operacija slučaja i prebacivanjem svoje odgovornosti sa donošenja izbora na postavljanje pitanja. — Bill Womack (1979)

Četrdesetih godina došao sam na ideju, a i sada, kada sam malo stariji, imam manje-više istu ideju, da je jedan od načina da se kaže zašto stvaramo umetnost da nam pomogne da uživamo u životu. Način uživanja u životu se stalno menja zbog promena u našoj naučnoj svesti. Način na koji ste uživali u životu, recimo, 1200. godine, razlikuje se od načina na koji uživate sada, i to objašnjava promene u umetnosti. Postoji bliska veza između umetnosti i religije, ili onoga što nazivamo duhovnim životom, u pogledu uživanja, jer se religija i filozofija izražavaju rečima, dok umetnik koristi materijale. Tako se u srednjem veku umetnost nazivala sluškinjom religije. Mislim da se taj odnos umetnosti prema duhu nastavlja. — Thomas McEvelley (1992)

Džone, kraj četrdesetih bio je za vas period novih otkrića. Mislim na vaše proučavanje istočnjačkih filozofija, naročito zena, i na vaš kontakt sa Gitom Sarabai, koja vam je otkrila da je razlog za stvaranje muzičkog dela u Indiji bio „otrežnjenje i smirivanje uma, da bi postao prijemčiv za božanske uticaje“. Da li se i dalje držite tog stava?

Svakako. Možda bih to sada malo izmenio i ne bih upotrebio tako „crkvenu“ formulaciju. Rekao bih da je uloga muzike da promeni um tako da postane otvoren za iskustvo, što je neizbežno zanimljivo.

Zar nije moguće da neki stav, recimo spor stav, ili Mocartova simfonija ili gudački kvartet mogu poslužiti za otrežnjenje i smirivanja uma?

Mocart to ponekad može. U drugim prilikama, ne može uopšte i to zbog izvođenja. Imao sam priliku da slušam izvođenje *Don Đovanija* u Njujorku četrdesetih, koje je bilo veličanstveno. Kasnije sam slušao isti komad u južnoj Francuskoj, u Eks an Provansu, i to je bila farsa. I tokom te dve nedelje toliko sam slušao Mocarta – imali su Mocartov festival u Eks an Provansu – da sam na kraju pozeleo da nikada više u životu ne čujem nijednu Mocartovu notu. Sve je delovalo neozbiljno, sve tako ukrašeno, kitnjasto. Nemoguće! Naravno da volim Mocarta; ali postoje načini i da se Mocart mrzi.

Dobro, hteo sam da kažem da zaista gajite posebnu naklonost prema Mocartovoj muzici. U stvari, ona igra prilično značajnu ulogu u vašem delu HPSCHD iz 1969, na primer. Kako objašnjavate svoju posebnu naklonost prema tom klasičnom kompozitoru, kada ste odbacili toliko drugih, zapravo, skoro sve ostale?

Volim Mocarta zato što on teži mnogostrukosti, dok Bah, nasuprot tome, teži jedinstvu. Kada imate šest ili sedam glasova, ili četiri glasa, ili šta god da imate u Bahovoj kompoziciji, svi oni se ritmički sabiraju u motorički ritam, koji ide ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta, nepromenljivo, i nema nikakvih pauza, bilo koje vrste. Takođe, što se tiče visine tona, Bahov postupak je organizovan tako da ništa nije izuzetno, sve se kreće na isti način, dok u Mocartovom delu sve funkcioniše drugačije; u dva ili tri Mocartova takta možete imati mnogo načina, umesto samo jednog, da se nešto uradi.

Šta je s pitanjem forme? Čini mi se da je to značajna činjenica...

Forma je sasvim druga reč...

Mocart je zatvorena forma, a Bah otvorena.

Mislim da je upravo obrnuto.

Kako onda objašnjavate pravilnost?

Don Đovani se rasplamsava; kako bi mogao biti otvoreniji nego što jeste?

Naravno, više mislim na simfonijsku muziku, na princip sonata-alegro, a ne na otvorenost fugalnih postupaka.

Kada pomislim na Mocarta, mislim zapravo na *Don Đovanija*. — Alan Gillmor (1973)

Mislim da je Toro jedan od ključnih američkih pisaca.

Mislim da je on jedini. — Thomas McEvelley (1992)

Zašto je Henri Dejvid Toro važan danas?

Zato što konačno obraćamo pažnju na njega.

Zašto je taj anarhista iz devetnaestog veka sada relevantan?

Zato što činjenica odvojene vlasti ugrožava kontinuirani život na ovoj planeti. Naše prave brige nisu političke već globalne. — Jay Murphy (1985)

Valden je bio naučni eksperiment da se vidi da li je život vredan življenja. (Toro) tako kaže. On kaže i da je morao koristiti reč „ja“, ili da postane pojedinac, jer to iskustvo poznaje bolje od bilo kog drugog iskustva. On ne zna kako je biti neko drugi. — Thomas McEvelley (1992)

Ono što me zadivljuje je što kada čitam Toroa otkrivam gotovo svaku ideju koju sam ikada imao, vrednu pomena. Smatram da je Toro veoma živ i uvek okrepljujući. Uzmimo, na primer, nešto na šta sam naišao prošle godine: „Ako, kada sam u šumi, šuma nije u meni, kakvo pravo imam da budem u šumi?“ To je ono što sve vreme govorim u svojim knjigama. Od skora, oduševljavaju me Toroovi crteži; mislim da sam možda prva osoba koja ih je proglasila lepim. Toro je rekao da nijedna stranica u njegovom *Dnevniku* nije toliko sugestivna kao ona koja sadrži neku grubu skicu. Mislim da postaju sugestivniji što su udaljeniji od svakog mogućeg tumačenja.⁶ — Anthony Brown (1975)

Toro, Indijci i ja sve vreme govorimo da su svi okolni zvuci ekvivalentni muzici. U Indiji kažu da je muzika kontinuirana; ona prestaje samo kada se okrenemo i prestanemo da obraćamo pažnju. Toro je rekao da je tišina poput sfere. Svaki zvuk je mehur na njenoj površini. Želim da ne prekidam tišinu koja je već ovde. — Michael Zwerin (1982)

Šta vas je dovelo do Toroa?

⁶ *The Journal of Henry David Thoreau, 1837–1861*: 7.000 stranica rukopisa, prvi put objavljenih u 14 tomova 1906, da bi se onda pojavio i izbor beleški u dva toma, na koji Kejdž ovde misli (Dover Publications, eds. Bradford Torrey and Francis H. Allen, 1962). Videti izdanje tog izbora u jednom tomu, *New York Review Books Classics*, ed. Damion Searls, 2009.

Bilo je to kada sam bio na Univerzitetu u Sinsinatiju, dok je Kaningemova plesna trupa, s kojom sam toliko dugo radio, nastupala južno od Sinsinatija, u Kentakiju; i tamo smo imali susret sa studentima, s pitanjima i odgovorima, kao što to često biva kada smo na turneji. Onda je jedan veoma visok čovek ustao i postavljao tako zanimljiva pitanja i iznosio tako zanimljiva zapažanja da sam se potrudio da ga kasnije upoznam, i to je bio pesnik Vendel Beri (Wendell Berry). Predavao je na Univerzitetu (u Kentakiju) i živeo u obližnjoj dolini, u kojoj su živeli i njegov otac, deda i pradeda, tako da je imao osećaj povezanosti sa zemljom koji je tako redak kod ljudi. Zato sam kasnije, kada sam putovao negde dalje od te doline, otišao da ga posetim, i onda smo išli da tražimo pečurke, zajedno s njegovom ženom i decom. Uveče je uzeo Toroov *Dnevnik* i samo ga otvorio nasumično; i čim sam ga čuo kako ga čita, znao sam da je to knjiga s kojom treba da se upoznam. I od tada to stalno radim. Bilo je to 1967. — Gwen Deely (1976)

Neko vam je jednom postavio jedno vrlo zamorno pitanje, u pokušaju da pokaže kako ste bili nedosledni u nekom obrazloženju, i sećam se da ste, uz taj vaš divni osmeh, rekli: „Dobro, nećete me uhvatiti u doslednosti.“

Znate, i Emerson je tako mislio o doslednosti; ali naše obrazovanje nas navodi da mislimo kako je pogrešno biti nedosledan. Sva doslednost je, zapravo, usvajanje neke ideje od koje se ne odstupa, čak i ako se okolnosti promene tako radikalno da bi trebalo odstupiti.

To nam, dakle, daje fleksibilnost kao ljudskim bićima.

Mislim da postoji velika razlika između nemačke filozofije, koja je insistirala na doslednosti, jedinstvu i sličnim stvarima, i indijskih filozofija, koje imaju drugačije ciljeve. — Ellsworth Snyder (1975)

Da li vam je poznat Kitsov stih: „Poezija zemlje nikada ne zamire“?

Ne, ali to je divno.

Da li znate da su vaše ideje o operacijama slučaja upoređivane s Kitsovim konceptom negativne sposobnosti?

Ne znam za taj pojam.

„Negativna sposobnost“ je Kitsova ideja da se umetnička ličnost rastvara i postaje deo svega što je oko nje. Kamen, vrabac. I to suprotstavlja onome što naziva „egoistično uzvišenim“, umetničkoj ličnosti koja preplavljuje ono što vidi, tako da sve to postaje ona sama.

Ne sviđa mi se ta ideja. Sviđa mi se prva ideja. Kako ste je nazvali?

Negativna sposobnost.

Da, to mi se mnogo sviđa. Toro je svakog jutra ustajao i šetao šumom, kao da nikada nije bio u njoj, tako da mu je tamo sve dolazilo kao tečnost u praznu čašu. Mnogim ljudima koji bi krenuli u takvu šetnju glave bi bile toliko pune drugih ideja da bi trebalo da prođe mnogo vremena pre nego što budu u stanju da zaista čuju ili vide. Mnogi ljudi su zaslepljeni sami sobom. — Lisa Low (1985)

Dok sam bio mlad, pesnici koji su me posebno zanimali bili su Kamings (E. E. Cummings), Paund, Eliot, Džojns i Stajns. To je bio naš svet. A Kamings je bio fascinantan zbog tipografije i najrazličitijih eksperimenata. Danas mislim da bismo ga mogli povezati sa Apolinerom. Ali voleo sam *The Enormous Room* (1922), *EIMI* (1933) i druge stvari, i sakupljao sam njegove knjige. Od tih petoro, prvi koji je prestao da me zanima bio je T. S. Eliot.

A drugi je bio Kamings. A sledeća je, mislim, bila Stajns. Dvojica koji su mi i dalje apsolutno fascinantni i podjednako živi, sada kao što su bili i onda, jesu Paund i Džojns. — Art Lange (1977)

Išao sam (na koncert Antona Veberna, krajem četrdesetih) naježene kose i sedeo na ivici sedišta. Bilo je toliko drugačije od svega što sam ikada čuo. Naravno da se ne može porediti sa Šenbergom. Šenberg je očigledno veličanstven. Bulez je odgovoran za prelazak na Veberna, i

mislim da razumem zašto. Šenbergova muzika je tradicionalna. Ona veličanstveno nastavlja prošlost. Dok Vebern kao da raskida s prošlošću. On čoveku daje osećaj da bi mogao raskinuti s prošlošću. Zato što je uzdrmao temelje zvuka kao diskursa u korist zvuka kao takvog. Ali kod Šenberga supremacija odnosa visine tona ostaje. I tako zaista ostaje vezan za ranija vremena. Kod Satija (nasuprot tome) strukture imaju veze s vremenom, a ne sa visinom tona. Virdžil Tomson me je upoznao sa Satijem baš kada sam prvi put čuo Veberna. Povezao sam ta dva kompozitora u svom umu. — Joan Peyser (1976)

Krajem četrdesetih i početkom pedesetih bili ste otvoreni poštovalac Vebernovе muzike, ali krajem šezdesetih u jednom intervjuu ste primetili da biste radije izašli iz koncertne dvorane nego da je slušate. Pitanje se zapravo sastoji iz dva dela: 1) možete li objasniti taj gubitak interesovanja i 2) da li ste tokom godina imali sličnu reakciju na muziku Erika Satija?

Ne, uvek sam bio posvećen muzici Erika Satija, i još uvek jesam. Ne morate zaista biti zainteresovani za nju da biste uživali u njoj. Dok u slučaju Veberna, mislim da morate biti donekle zainteresovani.

Mislite, zainteresovani za njenu konstrukciju?

Za sve te ideje i ostalo. Inače, ne mislim da je toliko zavodljiv. Svakako, neki komadi nisu uopšte. Dok Sati jeste. Činjenica da je zanimljiv, pored toga što je šarmantan, čini ga za mene i dalje veoma živim. Mislim da je on jedna od najživljih muzičkih figura, u ovom veku svakako.

Davno sam napisao taj tekst u kojem sam ga uporedio Vebernom.⁷ Ako bih sada obratio više pažnje na Veberna, možda bih ga opet zavoleo, ali ne osećam nikakvu potrebu za tim. Ali primedba protiv njega usmerena je prosto protiv bilo kakve upotrebe muzike koja vam je već poznata, u korist insistiranja na muzici koju još niste čuli – ili muzici koju još niste napisali. Mnogi ljudi sakupljaju muziku koja im se sviđa i okružuju se njome. Ja radim obrnuto: ne držim muziku oko sebe; držim buku. — Cole Gagne and Tracy Caras (1980)

Sati je svakako kompozitor kome nije odato dužno priznanje; čak i kada se izvodi, ta izvođenja često deluju nezadovoljavajuće; možda je to delimično i zbog načina na koji danas razmišljamo o izvođenju muzike.

Mislim da ljudi pokušavaju da od nje naprave nešto, umesto da dopuste da se to desi. Zar ne mislite da to važi i za Ajvza?

Da.

Mislim da Ajvza, kao i Satija, najbolje sviraju ljudi koji ne sviraju baš dobro, koji nisu, kako bi to rekao Sati, paralizovani. Hoću da kažem, ljudi su obično previše svesni kako treba da se ponašaju, i onda ne mogu da se ponašaju nikako drugačije, osim onako kako su paralizovani da sviraju. — Ellsworth Snyder (1985)

Ako govorimo o principu jednostavnosti ili ritma i ponavljanja ritma u Satijevom pisanju, mislim da bi krajnost toga mogle biti *Veksacije* (*Vexations*, 1893), u kojima imate *cantus firmus* [čvrsto utvrđena melodija, tematska osnova] od trinaest taktova, posle čega sledi njegovo ponavljanje, s dva glasa iznad njega; onda se *cantus firmus* ponavlja, a zatim se čuju dva glasa, pri čemu je gornji sada u sredini, a ne obrnuto. To traje osamnaest sati i četrdeset minuta. I šta se sad dešava kada se nešto tako jednostavno ponavlja tako dugo? Ono što se zapravo dešava jeste suptilno odstupanje od norme, stalni tok u pogledu stvari kao što su brzina i naglasak, sve one stvari koje zapravo možemo povezati s ritmom. Najsuptilnije stvari postaju očigledne, ali koje ne bi bile očigledne u složenijoj ritmičkoj situaciji. Verujem da u savremenoj vizuelnoj umetno-

⁷ „Odbrana Satija“, *John Cage: radovi/ tekstovi 1939–1979*, priredili i preveli Filip Filipović i Miša Savić, radionica SIC, Beograd, 1981, 147; „Defense of Satie“, predavanje iz 1948, prvi put objavljeno u Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage*, Documentary Monographs in Modern Art, Praeger, New York, 1970, 81.

sti imamo mnogo primera stvari dovedenih do izvanredne jednostavnosti. Sećam se, na primer, belih slika Roberta Raušemberga, na kojima ništa nije naslikano.⁸ Upravo u toj veoma pojednostavljenoj situaciji možemo videti stvari poput prašine ili senki, kao da su pažljivo naslikane, dok bi kod Rembranta, bilo koja druga senka koja uđe u tu situaciju predstavlja smetnju i ne bi bila primetna, ili bi da je primetna, baš zato bila smetnja.

Mislim da će pravilno izvođenje Satijeve muzike (*Veksacija*) dovesti do suptilnih oscilacija prosto zato što bi bilo nepodnošljivo da se ta muzika, sa svojim manje-više pravilnim bitovima, održava izuzetno pravilnom. Drugim rečima, sama činjenica njene jednostavnosti i pravilnosti zahteva onu vrstu suptilnih razlika koje idu uz, recimo, disanje. I mislim, konačno, da Satijev ritam nije zanimljiv u pogledu bita, ali da definitivno postaje zanimljiv u pogledu fraze. I tu ćete otkriti da se fraze ne ponavljaju, već se zapravo menjaju na najzanimljiviji način. Rekao bih da su daleko zanimljivije od, recimo, Betovena, u pogledu ritma.

A od Stravinskog? To je nešto toliko drugačije da je pitanje možda nepravедno.

Problem je što nisam mnogo proučavao Stravinskog. Vidite, ja sam pristrasan i bio sam posvećen Šenbergovoj muzici. Ali primetio bih uzgred, s izvesnom sigurnošću, da je Satijev ritam zanimljiviji od Šenbergovog.

Ušli ste u istoriju avangarde kada ste sa timom od deset pijanista, koji su svirali u smenama, izveli svetsku premijeru Satijevih Veksacija, koje, kao što već sugerisete, predstavljaju prilično bezazlenu seriju od trideset šest umanjenih i uvećanih akorada za koje kompozitor kaže da ih treba ponoviti 840 puta. Izvođenje je trajalo osamnaest sati i četrdeset minuta, i mislim da ga je pokrивao tim od osam kritičara iz Njujork Tajmsa. Opet, Darijus Mijo (Darius Milhaud), koji je, kao što znate, bio veoma blizak sa Satijem tokom dvadesetih, imao je primedbe na to izvođenje. Sugerisao je da Sati ne bi odobrio takvu ludoriju, da mu njegova suštinska „pudeur“, ili skromnost, to ne bi dozvolila. Kako biste komentarisali Mijoovu kritiku?

Mislim da je to bio sasvim ozbiljan komad koji Francuzi, uključujući i Mijoa, nisu shvatili ozbiljno. Prvo sam ga pronašao u fioci kod Anrija Segea (Henri Sauguet); on ga je pokazao kao Satijevu šalu, koju ni sam Sati nije shvatao ozbiljno. Ali ako samo pogledate rukopis *Veksacija*, videćete koliko su lepo napisane. Nisu napisane ništa manje lepo od svega ostalog što je napisao. Zanimljivo je da tekstualne napomene u *Veksacijama* nisu duhovite; one su u duhu zen budizma. Na početku komada piše da ga ne svirate dok ne dovedete sebe u stanje unutrašnje nepokretnosti, i vrlo jasno piše da se mora izvesti 840 puta. Sati se zanimao za neaktivnost i ponavljanje daleko više čak i od, recimo, Endija Vorhola, ne samo u pogledu vremena već i u pogledu obima aktivnosti. Nije postojala prava veza između Mijoa (i „Les Six“, „Šestorke“) i Satija, što smo automatski uzimali zdravo za gotovo.

Mislim da su svi oni bili prilično drugačiji od Satija i da ga nisu zaista mnogo razumeli. Imam još jedan primer kako nisu razumeli Satija, a to je od samog Mijoa. Mislim da je to bilo 1949, bio sam u Parizu duže vreme i otišao sam da vidim sve te zbirke na Konzervatorijumu. Učinio sam sve što sam mogao da pronađem Satijeva dela koja mi nisu bila poznata i tamo na Konzervatoriju naišao sam na sveske u kojima je Sati napisao samo brojeve; a i ja sam pisao takve liste brojeva – ili sam to radio u to vreme – za svoje muzičke kompozicije. Tako da sam ih odmah video kao ritmičke strukture za dela koja je Sati ili napisao ili će ih uskoro napisati. Bio sam veoma uzbuđen zbog njih jer su mi dale potvrdu za ritmičku analizu Satijevih dela na kojoj sam radio, o čemu sam pisao u *Silence* – možda ste videli taj članak⁹ – i to je imalo veze sa simetrijom, kako sam

⁸ „White paintings“, serija „modularnih“ slika, iz 1951, sastavljenih od jednog, dva, tri, četiri i sedam belih panela. Kejdžova neposredna inspiracija za 4'33”.

⁹ „Erik Satie“, 1958, *Silence: Lectures and Writings*, 1961, 76–82. Filipović i Savić, op. cit, 139–144.

se izrazio, zamišljenom bilo horizontalno ili vertikalno. Kada sam sledeći put video Mijoa, posle celog tog iskustva, rekao sam mu šta mislim da sam otkrio, a on je lakonski odbacio moje ideje. Rekao je: „Ah, to su bili spiskovi za kupovinu.“ Poricao je činjenicu da se Sati zanimao za ritmičke strukture. — Alan Gillmor i Roger Shattuck (1973)

Da sam recimo rekao, dobro, evo jedne stvari koju smatram veoma važnom i koju možda još svega nekolicina smatra važnom: utvrdi pouzdano koliko je komada „muzičkog nameštaja“ Sati napisao. Mislim: uradi to do kraja. Saznaj. Sada to možda nikome nije važno. „Muzički nameštaj“ je Satijevo najdalekosežnije otkriće, koncept muzike koju čovek nije morao da sluša („Musique d'ameublement“). Došao sam ovde (na Univerzitet u Ilinoisu) i doneo im poklone. Ništa od toga nije bilo objavljeno, a ja sam to sada imao tu sa sobom. Dao sam im sve. Nije ih zanimalo. Vratili su mi. Ovde nisu bili zainteresovani. Jednostavno nije bilo izvedeno ovde. I videvši to, izveo sam to u Milsu u Kaliforniji (Mills College), kada se ukazala prilika, i uradiću to ponovo u Dejvisu (University of California, Davis), ali voleo bih da znam da li je Sati napisao još nešto. Onda, naravno, želim da saznam kako je napisao ta prelepa dela. I da li bi to moglo dati ljudima ideju šta da rade dalje? Tu je bilo mnogo mogućih projekata, za svakog. Moj projekat je delovao prilično ezoterično. Ako biste prošli kroz ovaj grad, u kojem živi sto hiljada ljudi, možda biste našli četiri osobe koje bi mislile da bi to bilo dobro. Mijo ne zna koliko je komada muzičkog nameštaja Sati napisao.

Pitao sam njega, pitao sam Anrija Segea, pitao sam sve ljude koji su napisali knjige o Satiju. To je problem koji je veoma teško rešiti. Niko od tih ljudi posvećenih Satiju nije tu stvar shvatao ozbiljno. — Don Finegan et al. (1969)

Svideli smo im se kad smo bili tamo (u koledžu Blek Mauntin), i onda su me zamolili da preko leta organizujem seriju koncerata. I izabrao sam Satijevu muziku, jer je u zajednici Blek Mauntin bilo malo muzičara. Većina su bili slikari. I znao sam da bih mogao da izvedem veliki deo Satijeve muzike i da bih u toj zajednici verovatno mogao pronaći još nekog, kako bismo prošli kroz ceo njegov opus. S druge strane, da sam izabrao samo modernu muziku uopšte, dobili bismo malo ovoga, malo onoga i još ponečeg. A mnoge stvari koje su bile važne, kao što su Šenbergova dela, ne bi bile dobro predstavljene, jer tamo nije bilo pravih muzičara, niti sam ja mogao da ih sviram. Dakle, prva stvar koja se razvila bila je da, pošto je zajednica bila uglavnom nemačka, ako ne i potpuno nemačka...

Muzički deo zajednice je svakako bio.

Dobro, i umetnički deo zajednice je bio iz Bauhauusa, na primer. Cela atmosfera bila je nemačka, a mnogi su i bili Nemci. Tako da je prvo pitanje koje mi je postavio Jozef Albers¹⁰ glasilo: „Da li ćete onda održati i seriju predavanja, jer ne vidimo razlog za slušanje francuske muzike. Moraćete da nam objasnite zašto bi trebalo da slušamo nešto tako trivijalno“, i tako negermansko, dakle, kao što je muzika Satija. — Mary Emma Harris (1974)

I tako sam održao dvadeset četiri kratka predavanja i jedno poduže, u kojem sam osudio Betovena, vrhunac nemačke muzike.¹¹ A to je bilo neophodno, sa Satijeve tačke gledišta, jer je i sam Sati govorio protiv Betovena. Zato sam Nemcima ukazao da je Betovenova muzika u osnovi greška, a da je Satijeva muzika ispravna. Razlog je taj što se Betovenova muzika zasniva na spajanju forme i sadržaja, što uključuje početke, krajeve i sredine, kao i sve vrste ideja i izraza

¹⁰ Josef Albers (1888–1976), nemački umetnik, dizajner i edukator, koji je studirao i predavao na Bauhausu, do 1933. Posle dolaska nacista na vlast, emigrira u SAD, gde je od iste godine, do 1949, vodio umetnički program u Black Mountain College, u Severnoj Karolini. Kejdž ovde evocira program iz leta 1948, u celini posvećen Satiju, čija je kulminacija bila scensko izvođenje Satijevog komada *Meduzina zamka* (*Le Piège de Méduse: comédie lyrique en un acte*, 1913).

¹¹ „Defense of Satie“, op. cit.

individualnih osećanja, koji nemaju nikakve veze sa samim zvucima, dok se Satijeva muzika u suštini zasniva na praznom vremenskom prostoru, u kojem se može dogoditi jedno ili drugo. Ne postoji drugi način da se objasne neka dela koja je napisao oko 1912, koja jednostavno ne rade ništa od onoga što je nemačka muzika svima govorila da treba raditi. Sa Satijeve tačke gledišta, sve je radio zato da bi se rešio „kiselog kupusa“ [nemačkog uticaja, „sauerkraut“]. – Robert Cordier (1973)

Nijedan Nemačkinac ne shvata francusku muziku ozbiljno. Kada je Debisi otišao da poseti Bramsa u Beču, sluga je otvorio vrata, a Debisi nije prethodno najavio svoju posetu Bramsu. Slučajno se zatekao u Beču, otišao do njegove kuće, pokucao na vrata, i sluga je dakle otvorio vrata i pitao ga: „Ko ste vi?“ A on je rekao: „Ja sam Klod Debisi.“ Brams je doviknuo: „Ko je to?“ Debisi je odgovorio: „Francuski muzičar.“ A Brams je rekao: „Ne postoji tako nešto.“ Odbio je da ga vidi. Toliko je jak bio taj osećaj. Čak i kod Šenbergova. U jednom od svojih pisama rekao je da je njegovo otkriće komponovanja muzike pomoću dvanaest tonova osiguralo nadmoć nemačke muzike za narednih sto godina.¹² I taj stav nije bio udaljen od razmišljanja u Blek Mauntinu; za vreme Albersa, to je bila u suštini nemačka sredina. – Meri Ema Haris (1974)

(Da li svoju muziku vidite kao kontrakulturu?)

Mislim da je ideja kontrakulture, kao i avangarde, ranije bila korisnija nego danas. Ona sugerise da postoji glavna kultura, ili kako su ljudi nekada govorili, „mejnstrim“. Ne mislim da taj mejnstrim više postoji, ili bolje rečeno, sve što je ranije bilo kontrakultura sada je tako dobro ustanovljeno, toliko je živo i cveta, takoreći kao mejnstrim. U Parizu sam upoznao jednog veoma zanimljivog muzikologa. On daje tu sliku, koju smatram veoma korisnom, rečne delte. Reka se podelila i više ne znamo koji je tok glavni. Zapravo živimo u društvu koje se kreće u mnoštvu pravaca, i niko ko je u jednom od njih ne bi rekao da su drugi zanimljiviji od onog u kojem se on nalazi. Drugim rečima, ako je osoba svesna onoga što radi, to može biti nešto potpuno drugačije

¹² Iako se nesumnjivo smatrao naslednikom austrijsko-nemačke muzičke tradicije, Šenberg nije mogao ozbiljno reći ili napisati tako nešto, naročito ne tim supremastičkim (nacističkim) jezikom. Ta izjava, navodno usmena, iz jula 1921, kasnije se prenosila na osnovu sećanja njegovog učenika Jozef (Josef) Rufera, koji je tokom cele nacističke vladavine živeo u Austriji i Nemačkoj, što je verovatno uticalo i na njegov način izražavanja, ako ne i razmišljanja (Josef Ruffer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, 1959). U pismu Almi Maler, od 26. jula 1921, Šenberg je zaista izjavio nešto slično, ali uz ogromnu dozu ironije na račun arijevske nacionalista, koja u Rufferovoj parafrazi potpuno izostaje: „... Ukratko: pošto sam svojim sugrađanima u Matzeu – uvek na udaru duha vremena – platio danak u novcu (mnogo novca!) i pre svega u radnom vremenu (3 nedelje!), ponovo sam počeo da radim. Nešto sasvim novo! Veliki Nemci koji su me progonili u Matzeu moći će da zahvale tom novom razvoju događaja (naročito ovom) to što će biti poštovani u inostranstvu još sto godina, jer pripadaju državi koja je upravo obezbedila hegemoniju u oblasti muzike!“ Šenberg šaljivo aludira na antisemitsko izivljavanje kojem su on i njegova porodica bili izloženi u austrijskom jezerskom odmaralištu Matze (Mattsee), u blizini Salcburga, tokom juna 1921, gde je Šenberg dolazio i ranije, čak pet puta. Ali od 1920, Austriju zapljuskuje novi talas antisemitizma: Matze postaje jedno od najmanje 70 letovališta u Austriji koja su se otvoreno reklamirala kao „judenfreien“, „bez Jevreja“. Te godine, gradsko veće je zahtevalo da svi gosti u prijavi boravka potvrde i svoje hrišćansko poreklo; odmor je počeo mirno, ali onda je dvoje antisemita prišlo Šenbergu i tražilo od njega dokaz da nije Jevrejin. Iako je ranije prešao na hrišćanstvo, za Šenbergovu je to bilo uvredljivo i napustio je Matze, što je zabeležila i štampa, tako da je od svega nastala cela afera. Taj događaj je bio jedan od podsticaja za njegov povratak na judaizam, iako će to zvanično uslediti tek 1933. Posle incidenta u Matzeu, Šenberg se s porodicom prebacio u obližnji Traunkirchen (Traunkirchen), gde je tokom jula, par dana pre tog pisma Almi Maler, počeo da radi na „nečemu sasvim novom“: svojoj prvoj dvanaestotonskoj kompoziciji, *Sviti za klavir op. 25*. Videti pismo od 26. VII 1921, u *Alma Mahler – Arnold Schönberg: „Ich möchte so lange leben, als ich Ihnen dankbar sein kann“: Der Briefwechsel*, Residenz Verlag, 2012; ili na engleskom, *Schoenberg's Correspondence with Alma Mahler*, Edited and translated by Elizabeth Keathley and Marilyn McCoy, Oxford University Press, 2019, 266. Šenbergov unuk, E. Randol Schoenberg, objavio je članak pod rečitim naslovom, „Napoznatija stvar koju nikada nije rekao“, što otprilike sažima ceo slučaj („The Most Famous Thing He Never Said“, *Newsletter No. 4*, Jewish Music Institute: International Centre for Suppressed Music, November 2002).

od onoga što radi neko drugi, a da opet podjednako bude deo onoga što se dešava. Mislim da ne vredi govoriti kako je jedno važnije od drugog.

Sećam se da me je uvredilo veće koje je Pjer Bulez organizovao sa Luiz Varez u Njujorškoj filharmoniji. Bio je to muzički program (njenog pokojnog muža) Edgara Varez, a Bulez je objasnio da je, po njegovom mišljenju, Varez bio ekscentrik, što je trebalo da znači neko ko nije deo mejnstrima. Ali sa stanovišta nekih od tih tokova u delti, Varez je od apsolutno suštinskog značaja. Upravo on je začetnik buke u dvadesetom veku. Ali sada su tu i mnogi drugi tokovi, tako da ne znate koji bi trebalo smatrati avangardnim, jer se svi teku uporedo, i svaki je podjednako zanimljiv. — Frans Boenders (1980)

Mislim da je jedna stvar koju znam značajna, a to je da je u Umetničkom klubu u Osmoj ulici, gde su umetnici i ostali bili većina, muzičari bili manjina.

Mislim da vas je bilo trojica?

Bilo nas je četvorica: Varez je bio najstariji, Štefan Volpe (Stefan Wolpe) stariji od mene, ja sam bio u sredini, a najmlađi je bio Morton Feldman. I uvek smo bili prisutni na tim sastancima i često uzimali reč.

Zašto ste vas četvorica bili jedini muzičari u Umetničkom klubu iz Osme ulice? Zašto baš vas četvorica?

Većinu muzičara ne zanima umetnost. Ali nas je zanimala. To je jedini razlog. Umetnici su veoma otvoreni za muziku. Mislim da su svi umetnici koji su poznavali Varez bili otvoreni za slušanje njegove muzike. Bili su otvoreni za slušanje moje muzike. Mogao sam da dovedem stotinu umetnika da slušaju koncert koji bih priredio.

A koliko muzičara?

Nijednog. Nijedan muzičar se ne bi pojavio. U stvari, kada sam otišao da se prijavim u muzičku sekciju Državne agencije za zapošljavanje (WPA), da bih dobio posao kao kompozitor, rekli su mi: „Ali vi niste muzičar.“ Isto bi rekli i Varezu.

Naravno. Najzad, on sam je rekao: „Ja nisam muzičar. Ja sam radnik s ritmovima, frekvencijama i intenzitetima.“

Tako je. — Olivia Mattis (1988)

Zašto Varez smeštate u mejnstrim?

Kao neko koga zanima buka, ako pogledate moj rad od početka, posle studija kod Šenberga, počeo sam tako što sam lupao po stvarima iz svog okruženja. Želeo sam da pronađem način stvaranja muzike oslobođen od teorije harmonije, od tonaliteta; i zato sam morao da pronađem način komponovanja s bukom. I došao sam do zaključka da važan aspekt, ili kako bismo to rekli na dvanaestotonskom jeziku, važan parametar zvuka, nije frekvencija već trajanje, jer je trajanje otvoreno za buku, kao i za ono što se naziva muzičkim. Kada zauzmete takvo stanovište, možete prebaciti svoju lojalnost, da tako kažem, na Varez; ili je možete prebaciti, kao što su mnogi učinili, sa Šenberga na Veberna, koji je izgleda imao svest o važnosti trajanja, što Šenberg kao da nije imao u tolikoj meri.

Pošto sam studirao kod Šenberga, bio sam svestan važnosti koju je on pridavao pojmu strukture, odnosno podeli celine na delove. A kako nisam imao osećaj za harmoniju ili tonalitet, nisam bio u poziciji da definišem te delove pomoću kadenci. Dakle, ti prazni prostori vremena bili bi podjednako prijemčivi za buku kao i za muzički zvuk, i mogli bi se razrešiti na razne načine, uključujući tišinu. Ako, na primer, želite da odvojite jedan deo kompozicije od drugog, možete pustiti zvuk kroz jedan od njih, a zatim sledeći početi tišinom, ili ga učiniti potpuno tihim.

Tišina je samo negativna strana muzike.

Ne, to je aspekt zvuka koji se može izraziti ili zvukom ili njegovim odsustvom, bilo pozitivno ili negativno, dok se visina tona može izraziti samo zvukom. Ne može se izraziti odsustvom zvu-

ka. Kao ni parametri. Tako sam došao do zaključka da je parametar trajanja, recimo, otvorenije, racionalnije strukturalno sredstvo za muziku, nego što je to visina tona. — Frans Boenders (1980)

(Šta mislite o simpozijumu „Koncepti vremena i prostora u muzici i vizuelnim umetnostima“?)¹³

Ta tema me je podstakla da preispitam ideje koje i dalje imam i koje sam imao u prošlosti. Sklon sam da imam neke ideje, da ih zadržim ako su i dalje korisne, ili da ih odbacim, ako izgleda da više nisu korisne. Nemam problem s vremenom, niti sa prostorom. Ali imam problem s rečju „koncept“. Mislim da bismo, na ovaj ili onaj način, hteli da je se otarasimo. I mislim da postoje dva načina da je se otarasimo. To mi je palo na pamet na osnovu jednog predavanja Dajseca Suzukija. Na početku predavanja na koje mislim, otišao je do table i nacrtao jedan ovalni oblik, s dve paralelne linije na pola leve strane. Pokazao je na te dve paralelne linije i rekao da je to ego, a onda pokazao na ovalni oblik i rekao da je to struktura uma. I rekao je da ego ima sposobnost da se zatvori za svoje iskustvo, koje se penje i širi kroz čula u svet oko nas – u ono što bismo mogli nazvati relativnim svetom – a zatim nastavlja nadole, do onoga što je Majster Eckhart nazvao „tlom“, i vraća se egu kroz snove. Stoga se ego može odvojiti ili tako što će govoriti kako mu se stvari spolja sviđaju ili ne sviđaju, donositi sudove i tako dalje; i tako što će pamtititi šta mu se ne sviđa, da bi onda sanjao o tome, što ponekad stvari okreće naglavačke, tako da, na ovaj ili onaj način, možete biti sami sa sobom. Ili će se kretati u punom krugu, tako da na kraju, u tom slučaju, izađete kao Rilke koji gleda drvo i pita se da li je on i dalje on ili je drvo. Suzuki je rekao da je upravo to ono što bi zen želeo da uradimo, umesto da koristimo ego da se odvojimo od svog iskustva.

To predavanje, kao i druga iskustva, uverili su me da treba da pođem spoljašnjim putem, umesto unutrašnjim putem meditacije, jer ako je to krug, onda prelazi ceo put. Moja ideja je, dakle, tada bila da treba izaći napolje kroz čula, a opet nemati nikakve koncepte.

Vidite, mogli biste ući kroz snove ili kroz sedenje ukrštenih nogu ili kroz duboko disanje – sve te joga vežbe – i doći do istog zaključka: nema konceptata. Svakako, svi ti koani zen budizma imaju za cilj da bilo koji koncept koji neko može imati smrve do te mere da više i ne postoji.

Zato sam koristio operacije slučaja. Koristim ih tako da uključujem mnoštvo pitanja koja postavljam, a ne izbore koje pravim. Tako da, ako sam još u prilici da nastavim s radom, mislim da će taj rad sve više ličiti, ne na rad jedne osobe, već na nešto što bi se moglo dogoditi čak i ako ta osoba nije tu. Tako nekako.

Čini mi se da u umetnosti poput plesa, disciplina nije isto što i kod mene, ili u mirnom sedenju i nanošenju tuša na papir, već je to svakodnevna disciplina povezana s telom. Veoma podseća na discipline *ulaženja* (i sedenja, disanja, itd.). I mada i Mers Kaningem koristi, ne uvek i ne kao ja, već na svoj način, operacije slučaja, čini mi se da ples oslobađa telo od aspekta zatvaranja ega u sebe: ono što se dešava jeste da koncept nestaje i jednostavno se pravi pokret.

Suzuki je održao još jedno predavanje o kojem stalno razmišljam. Na Zapadu smo zaokupljeni time da u mnoštvu događaja u vremenu i prostoru otkrijemo koji je najbolji. A zatim razmišljamo o sebi kao odvojenim od toga i kako se, poželjno, krećemo ka tome. Ali u *kegon* filozofiji¹⁴, koju je Suzuki podučavao, svako biće, bilo osetno, kao što smo mi, ili ne-osetno, kao što su zvuci i kamenje, jeste Buda: i to nije ništa sablasno. To jednostavno znači da se nalazi u centru univerzuma. Ono što imate u *kegon* filozofiji jeste, dakle, beskrajno mnoštvo centara, od kojih je svaki „uvažen od svih“.¹⁵ — Richard Kostelanetz et al. (1977)

¹³ Simpozijum „Time and Space Concepts in Music and Visual Art“, *Artists Television Network*, 1978. Učesnici: John Cage, Merce Cunningham, Richard Kostelanetz, Nam June Paik i Dore Ashton (kao moderatorka); emisija uživo, pred publikom u studiju, 01:21:00.

¹⁴ *Kegon* (jap.) ili *huajan* (kin.), filozofska škola mahajana budizma.

¹⁵ Kejdz koristi engleski izraz za jedan od Budinih epiteta, „world-honored one“.

Stvari razumemo kroz ono što radimo. To jest, kada ne radimo *nešto*, skloni smo da budemo slepi za sve, ali u trenutku kada uradimo nešto, ta akcija otvara našu viziju ka stvarima iz prošlosti i stvarima iz budućnosti. Pod radnjom podrazumevam pravljenje ili stvaranje nečega, ili posvećivanje sebe nečemu. Taj čin nam omogućava da vidimo i druge stvari. Kada kažemo da je ta i ta stvar generalizacija ili zaključak, to je zato što nam ono što radimo omogućava da je vidimo kao takvu; ali ako bismo uradili nešto drugo, neke stvari za koje smo mislili da nisu važne, mogli bismo ih videti kao izuzetno zanimljive. Proveo sam mnogo, mnogo godina u uverenju da je muzika Čarlsa Ajvza beskorisna; a onda, zbog promena u mojoj sopstvenoj muzici, Ajvz mi je postao izuzetno važan. — C. H. Waddington (1972)

Kada sam počeo da proučavam istočnjačku filozofiju, još uvek je postojala ideja da Istok nije za nas – da nemamo pravo na njega i da nam, ako ga preuzmemo, neće odgovarati. Zato sam se stalno vraćao zapadnjačkoj misli da bih u njoj pronašao istu ideju, i odnedavno, dok čitam Toroov *Dnevnik*, pronalazim u njemu, naravno, sve te ideje sa Istoka, jer ih je on, kao i ja, zapravo dobio sa Istoka. A hrišćanska misao, veoma rano, u gnostičkom hrišćanstvu, ima istu ideju o onome što sam upravo rekao o mnoštvu Buda: rascepite štap i eto Isusa.¹⁶

Evo još jedne ideje koja dolazi sa Istoka, koja mi i dalje mnogo znači i veoma je korisna. To je da ne živimo po jednom principu, već po nizu principa koji se mogu menjati u skladu sa situacijom u kojoj se nalazimo. Sa zapadnjačke tačke gledišta, ta vrsta fleksibilnosti i promenljivosti uma može delovati – kako biste to opisali? – licemerno. Ali u indijskoj filozofiji postoji podela razmišljanja na četiri dela: *arta*, što znači traženje cilja, kao što su oni koji postoje u kujanju, potrazi za šumskim pečurkama, pobeđi u igri ili savladavanju neprijatelja, itd.; *kama* se tiče lepote, pružanja zadovoljstva i uživanja u seksu; *darma* je, kako ja to shvatam, istina i laž, ili dobro i zlo; a *mokša* je oslobođenje od svih tih briga.

Sa evropskog stanovišta, ako bi neko čuo za mogućnost oslobođenja nasuprot ostalima, mogao bi da napravi takav izbor i ostavi druge, ali onda bi uskoro umro, ako bi tražio šumske pečurke.

Ta ideja bila mi je veoma korisna, jer kada sam bio mlađi, izražavao sam ideje kao što je posvećenost operacijama slučaja i nisam znao šta da kažem kada bi mi ljudi, vrlo logično, rekli da ću se ubiti ako bih na taj način tražio pečurke, i zašto bih onda pisao muziku na taj način? Ali pisanje muzike je jedno, a traženje pečuraka drugo.

Kategorije opisuju rad, a ne ljude.

Tako je. Još jedna ideja koja me i dalje zanima, a koja ne dolazi toliko sa Istoka, jeste prosto naša sadašnja situacija; prešli smo s pažnje na predmet na ono što možemo nazvati okruženjem ili procesom. Umetnost koja se bavila počecima i završecima ima veze s predmetom, dok umetnost koja se ne bavi takvim stvarima može trajati bilo koje vreme ili postojati u bilo kom prostoru, i vidimo da se ta vrsta umetnosti stvara sada, bilo u vizuelnim umetnostima, muzici ili pozorištu. Možemo imati obe, s obzirom na ono što sam upravo rekao o indijskoj filozofiji. Ponekad jedno, ponekad drugo, ponekad neku mešavinu. — Richard Kostelanetz et al. (1977)

Kada sam jednog leta, početkom pedesetih, predavao na koledžu Blek Mauntin, tokom studija zen budizma kod Suzukija, shvatio sam da posebno cenim jedan tekst: svidao mi se više od ostalih vezanih za zen budizam; zove se *Huang Poovo učenje o prenošenju duha* (op. cit.). Tako smo jedne večeri na Blek Mauntinu, Elejn de Kuning (Elaine de Kooning) i ja – ili je to bila Fransin di Plesi, koja je sada Fransin Grej, zaboravio sam (Francine du Plessix Gray) – pročitali celo Huang Poovo *Učenje*, sa svim beleškama i ostalim. A razlog zašto nas je bilo dvoje jeste taj što je deo toga bio

¹⁶ Čuvena Isusova izreka iz nekanonskog Jevanđelja po Tomi (ne nužno i „gnostičkog“): „Rascepite štap (parče drveta) i ja sam tu. Podignite kamen, i naći ćete me tamo“ (77).

dijalog, pitanje i odgovor. I nakon tog iskustva, koje je trajalo nekoliko sati, možda tri ili četiri sata, ljudi su mi rekli da su im se životi promenili. — Alan Gillmor i Roger Shattuck (1973)

Razumem to što Dišan ne radi i čini mi se da sam sada donekle u Dišanovoj situaciji, osim što ću, umesto da ne radim stvari, nastaviti da radim šta god se može. ☞ Dišan je „otišao u ilegalu“.¹⁷ Sada znamo da je bio zaokupljen, kao i uvek, između ostalog, radom na svojim *Etants donnés*. ☞ Ono o čemu zaista volim da razmišljam u vezi s tim jeste poslednja slika iz „Traženja vola“, zen teksta koji uči pomoću ilustracija umesto reči.¹⁸ Postoje, znate, dve verzije „Traženja vola“. Jedna verzija se završava praznim krugom – ništavilom [prazninom] – primer Dišana. U drugoj verziji, poslednja slika je veliki debeli čovek, sa osmehom na licu, koji se vraća u selo noseći darove. On se vraća bez skrivenih motiva, ali se vraća. Ideja je da se nakon dostizanja ništavila čovek ponovo vraća u aktivnost. — Calvin Tomkins (1965)

Mislim da je veliki deo njegovog (Dišanovog) dela muzičkog karaktera, iako se i dalje ne smatra muzičkim. Da li ste videli *Etants donnés* u Filadelfijskom muzeju? Da li ste znali da postoji ovako debela knjiga koju je napisao u kojoj objašnjava kako da se nešto skine i postavi? Ne znam zašto to nije dostupnije. U svakom slučaju, ako pratite ta uputstva, to je kao da pratite notaciju, to će proizvesti zvuke skidanja i postavljanja. Razumete? Prema tome, i to je muzički komad.¹⁹

Znate kako je vadio papiriće (s notama) iz šešira? Ili za voz (igračku)? Vozić ima teretne vagona. I umesto da se u njima nalazi ugalj, u njih ubacujete note (85 kuglica, od kojih svaka predstavlja jednu notu). Dok prolazi, one upadaju u njih (kroz levak) – nasumično, naravno – i rezultat je da umesto vagona dobijate različite oktave, s različitim notama. Stvara se, dakle, novi skup zvukova, s kojima se može komponovati. Održao je prelep koncert u Japanu (*sic*), na kojem su neposredno pre pauze postavili taj vozić, a onda su tokom pauze muzičari pronalazili lestvice, a kada se publika vratila, mogla je da sluša čitanje nota. Zar to nije prelepo?²⁰ — John Held Jr. (1987)

Šta mislite o Maršalu Makluanu i njegovim teorijama?

Veoma sam mu posvećen. Ispitao je mnoge aspekte života dvadesetog veka i došao do stavova koji potkrepljuju stavove pesnika, slikara i muzičara o društvu, stvari koje smo mi nejasno radili, na koje smo zapravo delovali, ali što često nismo uspevali da izrazimo rečima. Ali on je sve te stvari učinio veoma jasnim. Njegov um se kreće na izvanredan način. Mislim da ponekad dođe

¹⁷ Aluzija na Dišanovo predavanje „Where Do We Go from Here?“, iz 1961. Sam kraj: „Veliki umetnik sutrašnjice otići će u ilegalu.“ Videti naše izdanje, Calvin Tomkins, *Popodnevi razgovori s Marselom Dišanom* (1964), 2022.

¹⁸ Kejdz navodi engleski naslov čuvenog zen teksta koji opisuje različite faze, odnosno pun krug prosvetljenja: „Ten Bulls“ ili „Ten Ox-Herding Pictures“. U našim prevodima, „Deset bikova“.

¹⁹ Dišanove beleške i skice za *Étant Donnés* čine zaista masivan materijal, ali to je objavljeno kao manji faksimil njegovih radnih sveski, iz 1987 (nešto proširen 2009), i kao velika monografija, iz 2009: Marcel Duchamp, *Étant donnés: manual of instructions*, Anne d'Harnoncourt, Michael R. Taylor, Philadelphia Museum of Art, 1987, 2009, 60 str.; *Marcel Duchamp: Étant Donnés*, Michael R. Taylor et al., Yale University Press, 2009, 448 str.

²⁰ Kostelanec ovde preuzima odlomak iz intervjua sa Džonom Heldom, koji očigledno ima neke greške u transkripciji. Dišan sigurno nije održao nikakav koncert u Japanu (kao što Held navodi u zagradi), niti je ikada javno izvodio svoje kompozicije, koje se svode na tri eksperimenta ili igre: *Erratum Musical*, iz 1913 (3 serije od po 25 nota, zapisanih na papirićima, koje su on i njegove dve sestre izvlačili iz šešira i onda izveli, za sebe, kao vokalnu „kompoziciju“ za tri glasa); *Sculpture Musicale*, „Muzička skulptura“, verovatno opet iz 1913, čija se skica može naći u mapi *La boîte verte* („Zelena kutija“) iz 1934; i *La Mariée mise à nu par ses célibataires même: Erratum Musical* (II), možda iz 1912, koju Kejdz ovde pokušava da dočara. Veze s Japanom izgleda postoje, samo što o tome nema mnogo podataka: *Erratum Musical* je prvi put emitovana na jednoj tokijskoj radio stanici 1960; a prvo scensko izvođenje bilo je opet u Tokiju, 1969, u postavci japanskog muzičara i pesnika Kuniharua Akijame (Akyjama). Nejasno je da li je Kejdz mislio na to izvođenje, odnosno kako je to izvođenje izgledalo. Pouzdano se zna da je ta „kompozicija“, sada i „železnička“, izvedena u Njujorku, u umetničkom centru *The Kitchen*, 14. marta 1975, u postavci koja odgovara Kejdzovom opisu, a priredili su je Petr Kotik i njegov *S. E. M. Ensemble* (videti Kotikov opis, <https://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/MarcelDuchamp.html> ili opis i program iz arhive *The Kitchen*, <https://thekitchen.org/on-mind/marcel-duchamp/>).

do uvida koji se ne doživljavaju odmah kao korisni. Drugi put se poklapaju s viđenjima umetnika. — Nikša Gligo (1973)

Mislite li da je postojao zajednički napor da se minimalizuje ili potisne Makluanov rad? Da li mislite da su njegove ideje pretnja za akademsko-političku inteligenciju?

Mislim da ideje ostaju. Dakle, ako je postojao takav zajednički napor, bio je neefikasan. Često mislim na Makluanov rad. — Paul Hersh (1982)

Nedavno sam pomislio – nisam ranije obraćao pažnju na to, a sada me veoma zanima – na korespondenciju između Toroa i Satija, i mislim da se to stalno pokazuje kao očigledno. Na primer, u onim Satijevim delima koja sam ranije pomenuo, recimo, između 1912. i 1914, jednu frazu koja sledi drugu izgleda prati diskontinuitet, a ne kontinuitet – to je gotovo suprotno od „Gimnopedija“ – i tu odjednom bude malo valcera, recimo, a onda samo glisando ili... zaboravio sam šta... neki akordi ili tako nešto, što izgleda nepovezano. U Toroovom *Dnevniku*, iz pasusa u pasus, ili čak iz rečenice u rečenicu, postoji to stanje diskontinuiteta, baš kao i kod Makluana, što mnoge ljude kod njega toliko iritira, jer umesto da razvija svoje ideje, samo izlaže niz ideja. — Alan Gillmor i Roger Shattuck (1973)

Od kada poznajem Bakija (Bakminstera) Fulera, od kasnih četrdesetih, on ima viziju kako bi (njegova sinergetika) mogla uticati na muziku; i nekoliko puta mi je to objašnjavao. I isto toliko puta ga nisam razumeo. A razlog zašto ga nisam razumeo je to što sam toliko zaokupljen onim što radim. Tako da kada čujem za neki drugi način rada, nisam toliko otvoren za njega kao što bih bio da nemam taj svoj način rada – koji se sam po sebi menja. Ali ono što me odbija jeste prisustvo matematike, koja je povezana sa specifičnim odnosima.

S druge strane, bio sam toliko posvećen Fulerovom radu da sam bio veoma uznemiren kada je izašla (moja knjiga) *A Year from Monday* (1967). Uznemirila me je pomisao da će možda pronaći da je moj rad suprotan njegovom. Drugim rečima, da li je mislio da je upotreba operacija slučaja u suprotnosti s njegovim stavovima? Nije. Smatrao ih je savršeno kompatibilnim. I možda je na nekome drugom, a ne na meni, da Fulerove vizije i ideje prenese u muziku. — Walter Zimmerman (1975)

TRI: Muzika do 1970.

Kakva je bila vaša muzika na samom početku?

Bila je matematička. Pokušao sam da pronađem nov način spajanja zvukova. Nažalost, nemam više ni skice, niti neku jasniju predstavu o toj muzici od ove. Rezultati su bili toliko nemuzikalni, s moje tadašnje tačke gledišta, da sam ih odbacio. Kasnije, kada sam došao u Kaliforniju, počeo sam da komponujem na potpuno drugačiji način, a to je značilo kroz improvizaciju, i to improvizaciju u odnosu na tekstove: grčke, eksperimentalno pisanje iz časopisa *transition* [malim slovima], Gertrudu Stajn i Eshila. Zatim, pošto sam zahvaljujući Rihardu Buligu i drugima postao svestan koliko nemam veze s muzičkom tehnikom ili teorijom, počeo sam da proučavam knjige Ebenizera Prauta (Ebenizer Prout). Prolazio sam kroz njih kao da imam učitelja i radio sve vežbe – pre svega iz harmonije. Mislim da se nisam bavio kontrapunktom. Kasnije sam to proučavao kod Šenberga. – William Duckworth (1985)

Da li ste ikada komponovali pomoću serijalnog metoda?

Da, u mojim najranijim radovima. Zato sam studirao kod Šenberga. Upravo zato što sam osmislio niz od dvadeset pet tonova, Henri Kael je rekao da treba da studiram kod Šenberga. Dvanaest je bilo ekonomičnije od dvadeset pet.

Postojala je tendencija, veoma snažna čak i nezavisno od dvanaest tonova, da se pronađe način da se ne ponavljaju visine tonova, i to je, u Sjedinjenim Državama, rezultiralo hromatizmom Karla Raglza; to je uticalo na mnoge ljude. Kada sam bio veoma mlad, to me je navelo da razmišljam o tom načinu pisanja s dve oktave, dvadeset pet tonova – da odsviram svaku od tih nota pre nego što ponovim bilo koju od njih. I da kada imam dva glasa s jednom zajedničkom oktavom, držim tonove te oktave što je moguće dalje jedan od drugog. I bio sam u stanju da ih držim, recimo, na rastojanju od jedanaest tonova; ali nisam koristio seriju. Ali posle studija kod Šenberga, složio sam se sa Henrijem Kaelom da je dvanaest tonova jednostavnije od dvadeset pet. I tako sam počeo da pišem dvanaestotonsku muziku. – Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

Pokazao sam Adolfu Vajsu svoje prve kompozicije, koje su bile neobična, originalna vrsta dvanaestotonske muzike, u kojoj sam red podelio na fragmente ili motive, ali umesto da ih variram, kao što bi to učinila većina kompozitora, držao sam ih statičnim, ali pronašao sam načine da od njih pravim mozaike koji su koristili sve transpozicije, inverzije, retrogradne inverzije i tako dalje, i skoro nikada nisu izražavali sam red. I u toj situaciji, izjednačio sam odsustvo bilo kog od tih motiva s njegovim prisustvom. Tako da sam mogao da izrazim neki fragment reda njegovim trajanjem, a to je značilo tišinom. I kada bih neku takvu kompoziciju poslao Vajsu, on bi rekao: „Zašto se zaustavljaš čim si počeo komad? Ne bi trebalo da staneš dok ne stigneš do kraja. Zašto se zaustavljaš na sredini?“ Mnogo sam razmišljao o tome, ali imao sam jaku sklonost ka tom zaustavljanju; to je bilo zato što nisam *išao*. Muzika nije išla, stoga je sasvim lako mogla i da stane, jer je zaustavljanje bilo deo nje isto koliko i zvučanje; ne zvučati i zvučati je isto. – Cole Gagne i Tracy Caras (1975)

Šenberg vas je kasnije opisao kao genijalnog inovatora, a istakli ste se s nekim intrigantnim delima za kosti, boce, specijalno dizajnirane udaraljke i preparirani klavir.

Uverio sam se da sve ima duh i da sve zvuči. Postao sam toliko radoznao o svetu u kojem sam živeo, sa zvučne tačke gledišta, da sam počeo da udaram i stružem po svemu čemu bih se približio

– bilo da sam bio u kuhinji ili napolju – i postepeno sam sakupio veliku zbirku nekonvencionalnih instrumenata. – Tim Page (1986)

Godine 1938, Sivila Fort (Syvilla Fort), veličanstvena crna plesačica i koreografinja plesne trupe Boni Berd, iz Koledža Korniš iz Sijetla, trebalo je da održi plesni program u petak, a ja sam bio jedini kompozitor u blizini. Zamolila me je da komponujem muziku za njen „Bahanal“. Prostor je bio mali i nije bilo mesta za udaraljke, već samo za veliki klavir. Zato sam morao da uradim nešto prikladno za nju na tom klaviru. I to se i dogodilo. Zamolila me je u utorak. Brzo sam se bacio na posao i završio ga do četvrtka.¹

Da li ste pokušavali da ponovo stvorite afričku ili orijentalnu muziku?

U to vreme, pošto sam donedavno studirao kod Arnolda Šenberga, pisao sam ili dvanaestotonsku muziku ili muziku za udaraljke. Prvo sam pokušao da pronađem dvanaestotonski niz koji bi zvučao afrički, i nisam uspeo. Onda sam se setio kako je klavir zvučao kada je Henri Kael udarao po žicama ili ih trzao, prelazio preko njih iglama za pletenje i tako dalje. Otišao sam u kuhinju, uzeo posudu za pitu i onda stavio i nju i neku knjigu na žice, i video da idem u dobrom smeru. Jedini problem s posudom za pitu bio je što je odskakala. Onda sam uzeo ekser, zadenuo ga, a problem je bio što je iskliznuo. Tako mi je sinulo da između žica stavim drveni šraf, i to je bilo baš kako treba. Onda zaptivnu traku i tako dalje. Male navrtke oko šrafova, svakakve stvari. – Stephen Montague (1982)

Predmeti rade kao prigušivači, a zvuk postaje tiši nego kod običnog klavira, i potpuno drugačiji. Smatram da je podjednako fascinantno preparirati klavir kao i šetati plažom i sakupljati školjke. – Tim Page (1986)

Pozvao sam Marka Tobija i Morisa Grejvsa da poslušaju (Mark Tobey, Morris Graves), i bili su oduševljeni. I Sivila je bila oduševljena, i ja sam bio oduševljen, i moja žena Ksenija. Svi smo bili tako srećni, srećni koliko se to samo može biti. Kada je Lu Harison to čuo, rekao je: „Ah, dođavola! Voleo bih da je meni to palo na pamet!“ – Stephen Montague (1982)

Kada sam završio (studije kod Šenberga), odjednom sam postao aktivni član muzičkog sveta. Kao takav, moja odgovornost je bila da nešto kažem, jer su u to vreme – bilo je to tridesetih godina – ljudi govorili kako umetnik „mora imati nešto da kaže“. Zato sam pokušao, kao što to rade kompozitori, ili pesnici, ili ko već, da vidim šta imam da kažem i da to kažem. Na primer, kada je izbio Drugi svetski rat, pitao sam samog sebe, šta mislim o Drugom svetskom ratu? Dobro, mislim da je užasan. Zato sam napisao komad „Imaginerani pejzaž br. 3“ (*Imaginary Landscape No. 3*, 1942), koji je savršeno užasan. Ono što sam time hteo da kažem jeste da je Drugi svetski rat potpuno užasan, i usput sam mislio da su naše doba, život i koka-kola takođe užasni, da je sve što je veliko na ovom svetu užasno.

Logično, pomislio sam da je sve što je malo i intimno, a u sebi ima malo ljubavi, lepo. Stoga sam napisao komad za preparirani klavir, koji je veoma tih. Zove se *Amores* (1943) i govori o mom uverenju da je ljubav nešto što možemo smatrati lepim. Ali ubrzo posle toga zatekao sam sebe kako se razvodim i prolazim kroz sve probleme povezane s poremećenim ljubavnim životom; tako da čak i ljubav ima aspekte koji nisu lepi. Šta je onda lepo? Šta je onda umetnost? Zašto pišemo muziku? Sva ta pitanja postala su mi veoma važna, toliko važna da sam rešio da ne nastavim dok ne pronađem dovoljno dobre odgovore. Zato u *Silence* govorim o odlasku kod psihoanalitičara i tu priču sada neću ponavljati²; ali rezultat je bio da nisam prihvatio psihoanalizu, niti sam prošao

¹ Kejdzova prva kompozicija za preparirani klavir, *Bacchanale*, za koju se u izdanju *Edition Peters* iz 1960. navodi da je nastala 1940, što se onda često tako i prenosilo, iako Kejdz ovde govori o 1938.

² „Afternote to *Lecture on Nothing*“ (1959, 1960), *Silence*, 1961, 127. Taj naknadni deo „Predavanja o ničemu“ nije uključen u izbor tekstova Filipović i Savić, ali je zato objavljen u časopisu *Polja*, br. 172, iz juna 1973, u prevodu Cane Božičić i Vladimira Kopicla: „Nikada nisam bio podvrgnut psihoanalizi. Ispričaću vam kako se to desilo. Uvek sam

kroz nju kao proces, ali sam zato prihvatio istočnjačku filozofiju i prošao kroz nju, ne kao kroz neki disciplinovani proces, već kao proučavanje, u smislu čitanja knjiga i pohađanja predavanja, u vreme kada sam bio u tako ozbiljnoj krizi da sam se našao na ivici nesposobnosti da funkcionišem. Bio sam bolestan, ili bih se razboleo, da se to nije desilo, mada ne želim da krivim zen budizam za ono što sam uradio. Ne bih uradio ono što sam uradio, da nije bilo toga; i zato sam veoma zahvalan na tome. S druge strane, zen budizam nije jedini način da se dođe do pristupa do kojeg sam došao. — Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

Mogao bih čak reći, ili bi neko drugi to mogao da kaže o meni, da je cela moja posvećenost muzici bila pokušaj da je oslobodim iz kandži A-B-A. Kada sam tek počinjao da pišem muziku, napravio sam spisak svih permutacija brojeva koje bi mogle proizvesti oblike ili odnose delova u muzičkoj kompoziciji. I napravio sam ih za sve brojeve od 2 do 11. Dok dođete do broja 11, mogućnosti su izuzetno brojne. I kada pogledate sve te mogućnosti formalnih ili strukturalnih odnosa, vidite da je evropska muzika koristila samo mali broj njih; s druge strane, kada prosto slušate zvuke iz svog okruženja, uvek iznova vas zapanji briljantnost neorganizovanosti. — Hans G. Helms (1972)

Pomislio sam, ako neću da imam tonalitet u svojoj muzici, onda će mi biti potrebno nešto da napravim alternativnu strukturu; a to je bio ritam. Ispitao sam prirodu zvuka, koji ima visinu tona, trajanje, gornji ton i amplitudu. Zatim sam ispitao tišinu; i od te četiri stvari, tišina je imala samo trajanje. Stoga, pošto sam otkrio potrebu za ritmičkom strukturom, pronalazio sam ispravnu strukturu za muziku – dok je evropska struktura, zasnovana na tonalitetu, koja nije dozvoljavala šumove ili visine tonova van durske i molske lestvice, bila pogrešna. — Michael John White (1982)

U neku ruku, nemam sluha za muziku, i nikada ga nisam imao. Voleo sam muziku, ali nisam imao sluha za nju. Nemam ništa od onoga što neki ljudi govore da imam – da znam šta je visina tona. Ceo aspekt visine tona u muzici mi izmiče. Da li je zvuk visok ili nizak, meni nije mnogo važno.

U tome je, dakle, za vas bila velika privlačnost muzike za udaraljke; mogla vas je osloboditi od...

Šumovi me oduševljavaju; svaki od njih me zanima; i vreme me zanima. I kada sam uvideo da je vreme prava osnova muzike, pošto uključuje i zvukove i tišinu, shvatio sam da su visina tona, harmonija, kontrapunkt i sve te stvari koje su bile osnova evropske muzike, bile toliko pogrešne da su je pretvorile u dosadnu stvar, koja je uglavnom postala simfonijska. Slažem se s onim afričkim princom koji je otišao na koncert u Londonu, da bi ga posle pitali šta misli o tome. Slušao je muzički program u rasponu od pre Baha do modernog doba i rekao: „Zašto su uvek iznova svirali isti komad?“ — Alan Gillmor (1973)

Ostajem kompozitor za udaraljke, bez obzira da li pišem za udaraljke ili ne. To jest, moj rad se nikada, strukturalno ili kao proces, ne zasniva na frekvenciji, već na trajanju. Vremenom sam počeo da pišem za prijatelje koji su virtuozni, za nepoznate ljude koji sviraju u orkestrima, za samog sebe, kako starim, nedeterminisano i determinisano, ali uvek neintencionalno. Od 1968. pronašao sam dva načina da okrenem nameru ka nenameri: *musicircus* („simultanost nepovezanih namera); i muziku kontingentnosti (improvizacija s korišćenjem instrumenata kod kojih postoji diskontinuitet između uzroka i posledice).

imao pik na psihoanalitičare. Poznata mi je Rilkeova primedba jednom njegovom prijatelju (*sic*, prijateljici i bivšoj ljubavnici, Lu Andreas Salome) koji je želeo da se ovaj podvrgne psihoanalizi. Rilke je rekao: 'Siguran sam da me oni oslobodili mojih đavola, ali bojim se da bi povredili moje anđele.' Kada sam otišao kod psihoanalitičara na uvodnu seansu, on je rekao: 'Moći ću tako da vas sredim, da ćete pisati mnogo više muzike nego do sada.' Rekao sam: 'Blagi Bože! Čini mi se da već isuviše pišem!' To njegovo obećanje me je obeshrabilo“ (13–20). Na tu epizodu Kejdž se ukratko osvrće i u poglavlju Osam: *Vizuelne umetnosti*.

Da li je vaše rano bavljenje muzikom za udaraljke na neki način uticalo na vaše komponovanje pomoću „slučajnih“ metoda ili da počnete s takvim komponovanjem?

Varijacije u gongovima, tamtamovima, itd., a naročito varijacije u efektima za preparirani klavir, pripremile su me za odustajanje od namere i upotrebu operacija slučaja.

U čemu se, po vama, sastoji posebna odgovornost koju mi perkusionisti imamo danas u svetu?

I dalje verujem u ono što sam napisao 1939: „Udaraljke su revolucija.“³ Nova muzika: novo društvo. Ne mislim, kao što neki izgleda misle, da udaraljke treba da postanu kao i ostali delova orkestra, izražajnije u svojim terminima (struktura gornjeg tona, frekvencija). Verujem da i ostatak orkestra treba da postane bučan, oskudan i nezaposlen kao i udaraljke (ili da ove postanu makar prihvatljive za muzičko društvo). Ne mislim na bilo šta hijerarhijsko. Mislim samo na prihvatanje činjenice da šumove čine zvuci i da se muzika stvara zvucima, i to ne samo muzičkim zvucima. Novo društvo bi trebalo da se zasniva na nezaposlenosti. Zašto bismo inače imali sve te izume za uštedu rada? — Stuart Smith (1983)

Lu Harison i ja smo zajedno napisali *Double Music* (1941). To je kompozicija za udaraljke s „glasovima“. Jedan od nas je napisao deonice za sopran i tenor. Drugi je napisao deonice za bas i alt. Pošto smo se dogovorili oko ritmičke strukture, fraza i odeljaka, radili smo nezavisno. Kada smo na probi spojili te delove, nismo morali da promenimo nijednu notu. Bili smo oduševljeni. — David Shapiro (1985)

Želeli bismo da počnemo s vašim delima iz tridesetih i četrdesetih. Da li vam se sada čine dalekim? Da li ste morali da se odviknete od njih da biste komponovali svoja nedeterminisana dela iz poslednjih trideset godina?

Mislim da je odgovor na oba ta pitanja potvrdan. Uvek me je više zanimalo ono što još nisam napisao, nego ono što sam napisao u prošlosti – naročito tako davno, iako mnogo ljudi sada počinje da svira tu staru muziku i poziva me na koncerte, tako da je dosta slušam. Neki komadi su dobri, neki nisu. Postoje dva koji su prilično popularni i smatram da su dobri: *Credo in Us* (1942) i *Third Construction* (1941). Mislim da je *Second Construction* (1940) loš komad, ♯ iako se ponekad svira veoma dobro ♯. Nisam bio sasvim svestan da je loš kada sam ga pisao; mislio sam da je zanimljiv. Ali u njemu još ima tragova obrazovanja i teorije; to je zapravo fuga, ali novog reda. Danas mislim da fuge nisu zanimljive (zbog ponavljanja teme). — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Priznajem da sam, kao i drugi, bio sklon da se rešim loših dela, a ima, znate, nekih koja su zaista veoma loša. Tu ima jedan zabavni momenat. Čuli ste za tu stvar sa „Imaginarnim pejzažima“ i „Marševima“, i postoji jedan „Imaginarni pejzaž“ za koji sam zaključio da je toliko loš da ga jednostavno treba zaboraviti, i to je dovelo do neobičnog numerisanja.

Da li je to bio neki rani komad?

Da, broj dva, koji sam smatrao zaista besmislenim.⁴

I to je objavljeno.

Mislim da nije više u opticaju – mislim da je nestao.

Šta je ono zbog čega bi (to delo) bilo tako loše?

Mislim da je ono što stvari čini lošim obično to što u okolnostima u kojima radimo na nečemu, radimo i na mnogim drugim stvarima, tako da nismo u stanju da posvetimo punu pažnju nijednoj od tih stvari kojima se bavimo kada radimo previše toga. Tako da je za mene muzički komad bio ritmička struktura koja živi, takoreći, u samoj toj strukturi; i kada u njoj zaista ima života, a

³ „Goal: New Music, New Dance“, *Dance Observer: Percussion Music and Its Relation to the Modern Dance*, New York, 1939. *Silence*, 1961, 87–88.

⁴ *Imaginary Landscape No. 2 (March No. 1)*, 1942.

da nije prosto repetitivna, kao recimo u Satijevim „Veksacijama“, nego je negde između, kada je, dakle, veoma dosadna, bez sjaja, onda mi se čini da takav komad nije dobar. — Gwen Deely (1976)

Deo programa sa udaraljka mi je zanimljiv zbog tog divnog dela „Credo in Us“, koje uključuje korišćenje unapred snimljenog materijala. Da li ste taj komad započeli sa idejom da uključite radio ili snimke?

I jedno i drugo. Napisan je za ples za koji je koreografiju uradio Mers Kaningem, zajedno sa Džin Erdman (Jean Erdman). To je svojevrsna satira na Ameriku.

Dakle, „Us“ [mi, nas] su „US“?

I to smo vi i ja.

A šta je „Credo“?

Naše verovanje u sve to.

Šta predstavlja ples?

Uvek sam bio zaokupljen sviranjem muzike, tako da jednostavno ne mogu da znam; u muzici ima mnogo rupa, a u tim rupama nalazile su se reči jednog teksta koji je napisao Mers Kaningem.

I on ih je izgovarao dok su plesali?

Možda, ili su možda stali i razgovarali jedno s drugim.

Ironija je, dakle, i romantična, sa zvučnika grmi klasična muzika, a to je bila američka ideja o kulturi.

I kaubojski solo, i džez solo, itd.

I kako ćete to izvesti ovde (večeras)?

Na gramofonu svira Čajkovski, a na radiju, naravno, svira šta god da puste u etar. — Charles Amirkhanian (1983)⁵

(U „Sonatama i interludijima“⁶) imao sam pisanu strukturu, tako da sam znao dužinu fraza, od početka do kraja. Postavljao sam predmete na žice i određivao njihov položaj prema zvucima koji su iz toga proizilazili. Bilo je to, dakle, kao da šetam plažom i tražim školjke koje mi se sviđaju, umesto da gledam i one koje me ne zanimaju. S tim preparacijama za klavir, koje sam svirao tako što sam improvizovao na klavijaturi, pronalazio sam melodije i kombinacije zvukova koje su funkcionisale s datom strukturom. — Bill Shoemaker (1984)

(To delo se bavi) s „devet trajnih emocija“ iz indijske tradicije. Kumarasvami je insistirao da su određene ideje istinite i da se takve ideje mogu naći i na Zapadu i na Istoku. Moja prva reakcija bila je da tu ideju izrazim u svom diskursu, koliko je god to moguće. Tako sam napisao „Sonate i interludije“. U njima ima nekih komada sa zvucima poput zvona, koji sugerišu Evropu, i drugih s rezonancom poput bubnja, koji sugerišu Istok. Poslednji komad je jasno evropski. Bio je to potpis kompozitora sa Zapada. — Joan Peyser (1976)

Vidite, ja ne čujem muziku kada je pišem. Pišem da bih čuo nešto što još nisam čuo. Možda glavna crta mog pisanja jeste prisustvo nečeg neobičnog u notaciji. To je notacija o nečemu što mi je nepoznato. — Joel Eric Suben (1983)

Godine 1949. otišli ste u Evropu na nekoliko meseci i ubrzo nakon povratka počeli ste da u svom komponovanju koristite Ĵi đing. Da li ste se u Evropi sreli s nečim što vas je odvelo u tom smeru?

Ne, to je pre bilo zbog mog proučavanje zen budizma. U početku sam bio sklon da pravim muziku o idejama koje sam našao na Istoku. „Gudački kvartet“ (*String Quartet*, 1950) govori o indijskom pogledu na smenjivanje doba, a to su stvaranje, očuvanje, uništenje i mirovanje; takođe, o indijskoj ideji o devet trajnih emocija, sa smirenošću u centru. Ali onda sam pomislio da to

⁵ Iz radijskog intervjua, pred nastup sa Simfonijskim orkestrom San Franciska u Davies Symphony Hall, 25. novembra 1983. Potražiti snimak, Charles Amirkhanian, „Ode to Gravity: The Music of John Cage“.

⁶ *Sonatas and Interludes*, 1–20, 1946–1948.

uradim, umesto da pričam o tome; da to uradim, umesto da diskutujem o tome. A to se moglo postići tako što bi muzika bila neintencionalna i polazila od praznog uma. U početku sam to radio pomoću magičnog kvadrata.

Treći stav „Gudačkog kvarteta“ koristi kanon za jedan red ♪ koji se na pola puta ponavlja i onda vraća na početak, donekle izmenjen zahtevima ritmičke strukture ♪, i to je vrsta muzike koja ne zavisi od toga šta se nekome sviđa i ne sviđa; to je nehotično praćenje lopte koja se kotrlja ispred vas. Ali postoje najmanje dva komada koja se mogu smatrati prelaznim: „Šesnaest plesova“ (*Sixteen Dances*, 1950–1951) i „Koncert za preparirani klavir i kamerni orkestar“ (*Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, 1950–1951). Oba koriste tabele poput magičnog kvadrata. Na njima su postavljeni potezi koji su, koliko se sećam, razlikovali jednu frazu od druge. To se može koristiti u komponovanju da bi se napravile razlike promenom poteza na tabeli. Umesto brojeva, kao kod magičnog kvadrata, tabele su, naravno, imale pojedinačne zvuke, intervale i agregate. Agregati i intervali prave se ili na jednom instrumentu ili na nekoliko njih. — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

(Pjer) Bulez je u to vreme radio sa sličnim dijagramom, ali je on u kvadratu unosio brojeve, dok sam ja unosio agregate zvukova. Oni nisu imali nikakve veze sa harmonijom. Nisu imali neophodan pravac. Svaki je bio muzička činjenica, bez ikakve implikacije. Ako se krećete na taj način, proizvodite kontinuitet zvuka koji nema nikakve veze sa harmonijom i istovremeno je oslobođen nametanja sopstvenog ukusa. — Joan Peyser (1976)

Dok sam radio na tome, Kristijan Vulf (Christian Wolff) mi je doneo primerak *Ji dinga* koji je njegov otac upravo objavio (1950).⁷ Odmah sam video da je ta tabela bolja od magičnog kvadrata. Tako sam počeo da pišem „Muziku promena“ (*Music of Changes*, 1951), a kasnije i „Imaginarni pejzaž br. 4“ za dvanaest radio-aparata (*Imaginary Landscape No. 4 – March No. 2*, 1951). Razlog zašto sam to napisao bio je taj što mi je Henri Kauler rekao da se u „Muzici promena“ nisam oslobodio svog ukusa. Kako mi je to bila namera, napisao sam muziku za radio-aparate, uveren da niko neće moći da u tome prepozna moj ukus. Međutim, i to su kritikovali jer je bilo suviše mekano. Zato sam jednostavno nastavio, uprkos svemu. — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Muzičar obično piše u taktovima, a zatim jedinici tih taktova dodeljuje metronomsku oznaku. Tako imamo *andante*, *largo* i sve te stvari. U komadu pod naslovom „Muzika promena“, koji sam komponovao uz pomoć „Knjige promena“ (*Ji ding*), sve stvari koje sam mogao da razaznam u nekom muzičkom komadu bile su podvrgnute operacijama slučaja. Među tim stvarima koje sam primetio i podvrgao operacijama slučaja bio je i tempo. Ako pogledate „Muziku promena“, vidite da se na svakih nekoliko taktova, na svakoj strukturnoj tački, stvari ubrzavaju, usporavaju ili ostaju konstantne. Koliko se te stvari menjaju određeno je na osnovu slučaja. Dejvid Tjudor je savladao jedan oblik matematike, koji ranije nije znao, kako bi te indikacije za tempo preveo u stvarno vreme. Za njega je to bio vrlo težak i zbunjujući proces. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Ono što sam uradio jeste da sam razvio ritmičku strukturu, od fiksnog tempa do promena tempa. Još uvek nisam bio prešao na odricanje od apsolutno svake strukture. — Joan Peyser (1976)

Posle toga sam promenio način komponovanja: nisam pisao u tempu, već uvek u vremenu. Dok sam predavao u Novoj školi, to je bila jedna od činjenica mog rada, i ♪ studenti ♪ su to

⁷ Vulfov otac Kurt Volf (po originalnom nemačkom izgovoru), koji bio značajan izdavač i u Nemačkoj (*Kurt Wolff Verlag*, 1913–1940), i majka Helen, po izgnanstvu u SAD, 1942, osnovali su čuvenu izdavačku kuću *Pantheon Books*, koja je 1950. objavila prvo englesko izdanje te knjige.

lako shvatili, jer to umnogome olakšava da se, u oblasti vremena, uz pomoć sata, zna kada nešto mora da počne. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Kako ste došli do toga da napišete „Svitu za klavir igračku“?

Moja dela neposredno pre toga bila su za preparirani klavir. Napisao sam „Tri plesa“ (*Three Dances*, 1944–1945) i „Muzičku knjigu“ za dva preparirana klavira (*A Book of Music*, 1944), kao i „Sonate i interludije“, tako da sam bio upoznat i sa muzikom za udaraljke i sa složenom prirodom prepariranog klavira, i onda sam hteo da pronađem način pisanja za nepreparirane ili normalne instrumente. I pomislio sam da bi najbolje bilo poći od najjednostavnijeg aspekta klavira, naime, od belih dirki, i tako sam napisao „Svitu za klavir igračku“ (*Suite for Toy Piano*, 1948). Crne dirke na klavirima igračkama često su samo naslikane i nemaju veze s različitim visinama tonova, a sam instrument obično ima bele dirke i mali opseg. Pokušao sam da pišem tako da te visine tonova, koje su bile najkonvencionalnije, postanu nove za moje uši.

Još uvek sam radio unutar ritmičke strukture. Šenberg mi je ukazao na važnost tonaliteta i harmonije kao strukturnih sredstava za podelu celine na delove, i kada sam rešio da pravim muziku koja bi uključivala šumove, nisam mogao da pribegnem tonalitetu, jer šumovi nisu deo njega; tako da mi je bila potrebna drugačija vrsta strukture. I napravio sam ritmičku strukturu, obično strukturu čiji ukupan broj taktova ima kvadratni koren; to mi je omogućilo da dam iste proporcije velikim delovima unutar celine kao i frazama unutar jedinica celine, otvorene kako za šumove, tako i za visoke tonove. Sa „Svitom za klavir igračku“ želeo sam da pristupim svakom zvuku kao da je svež kao i zvuk prepariranog klavira. Želeo sam da ponovo otkrijem, kao da su mi potpuno nepoznati, najpoznatije zvukove. Zapravo, „Svita za klavir igračku“ može se svirati na bilo kom instrumentu s klavijaturom. Mnogo mi se sviđa zvuk klavira igračke. Zvuči kao neka vrsta *gamelana*.⁸ — Tom Darter (1982)

Dozvolite mi da vam postavim nekoliko pitanja o komadu 4'33". Da li je istina da je zapravo zamišljen krajem četrdesetih, ali da jednostavno nije bio predstavljen do pedesetih?

Da. Imao sam tu ideju i govorio sam o mogućnosti da se to uradi, otprilike četiri godine pre nego što sam to i uradio.

Zašto ste oklevali?

Znao sam da će to biti shvaćeno kao šala i odricanje od rada, mada sam znao i da će ako se uradi, to će biti najviši oblik rada. Ili ovaj oblik rada: umetnost bez rada. Mislim da mnogi to i dalje ne razumeju.

Tradicionalno shvatanje je da vas to otvara za zvukove koji postoje oko vas i...

Za prihvatanje bilo čega, čak i kada imate nešto kao osnovu. I onda se baš zato shvata pogrešno.

Kako bi to bilo bolje shvatiti?

Otvora vas za bilo koju mogućnost samo kada ništa ne uzmete za osnovu. Ali većina ljudi to ne razume, koliko ja mogu da vidim.

Ako se nekada smatrao suviše blesavim, da li je moguće da se komad sada shvata previše ozbiljno?

Ne. Ne mislim da se može shvatiti previše ozbiljno. — William Duckworth (1985)

Mislim da je moj možda najbolji komad, ili koji se meni makar najviše sviđa, tihi komad (4'33", 1952; izgovara se četiri minuta, trideset tri sekunde ili četiri stope, trideset tri inča). Ima tri stava i svi su bez zvukova. Želeo sam da moj rad bude slobodan od onoga što se meni sviđa i ne sviđa, jer mislim da muzika treba da bude slobodna od osećanja i ideja kompozitora. Mislio sam

⁸ Tradicionalna indonezijska muzika s raznim vrstama udaraljki.

i nadao se da sam naveo druge ljude da osete da zvuci iz njihovog okruženja čine muziku koja je zanimljivija od muzike koju bi čuli da su otišli u koncertnu dvoranu. — Jeff Goldberg (1974)

Promakla im je suština. Tišina ne postoji. Ono što su smatrali tišinom (u 4'33"), jer nisu znali kako da slušaju, bilo je puno slučajnih zvukova. Mogao se čuti vetar koji je duvao napolju tokom prvog stava (na premijeri). Tokom drugog, kapi kiše počele su da dobuju po krovu, a tokom trećeg sami ljudi su pravili svakakve zanimljive zvuke, dok su razgovarali ili izlazili. — John Kobler (1968)

Ljudi su počeli da se došaptavaju, a neki da izlaze. Nisu se smejali – bili su ozlojeđeni kada su shvatili da se ništa neće desiti, i nisu to zaboravili ni posle trideset godina: i dalje su ljuti. — Michael John White (1982)

Imao sam prijatelje čije sam prijateljstvo cenio i čije sam prijateljstvo zbog toga izgubio. Mislili su, pretpostavljam, da je nazvati muzikom nešto što, da tako kažem, nisam uradio, oblik obmanjivanja. — Ellsworth Snyder (1985)

Većina kompozitora voli neka svoja dela više od drugih, ili smatra da su neka važnija od drugih. Koje vaše delo ili dela smatrate najvažnijim?

Pa najvažnije delo je moje tiho delo.

To je veoma zanimljivo. Mnogi bi se složili s tim.

Hm, da...

Ali i vi tako mislite.

O, da. Uvek pomislim na njega pre nego što napišem nešto sledeće.

Zaista? Recite mi kako ste došli na ideju da ga napišete?

Razmišljao sam o tome još 1948, kada sam održao predavanje pod naslovom „Ispovest jednog kompozitora“.⁹ Održao sam ga na Vasarovom koledžu (Vassar College, Njujork) tokom festivala na kojem su učestvovali umetnici i mislioci iz svih oblasti. Među njima je bio i Pol Vajs (Paul Weiss), koji je predavao filozofiju na Univerzitetu Jejl. Upravo tada bio sam usred svog ranog dodira s istočnjačkom filozofijom. Iz toga se prirodno razvilo moje interesovanje za tišinu: mislim da je to gotovo transparentno. Ako imate, kao što imate u Indiji, devet trajnih emocija, a centralna je ona bez boje – ostale su bele ili crne – sa mirom i slobodom od sviđanja i nesviđanja u središtu... Logično je da je odsustvo aktivnosti karakteristično i za budizam... naime, ako želite da se točak zaustavi... A točak su Četiri plemenite istine. Prva je, „Život je aktivnost“, što se ponekad prevodi kao „Život je patnja“. Ako točak treba da se zaustavi, aktivnost mora da prestane.

Čudesno je to što kada aktivnost prestane, ono što se odmah vidi jeste da ostatak sveta nije stao. Nema mesta bez aktivnosti. Ah, ima tako mnogo načina da se to kaže. Recimo da umrem kao osoba. Nastavljam da živim kao pejzaž za manje životinje. Jednostavno nikada ne prestajem. Samo me stavite u zemlju i postajem sastavni deo drugog života, druge aktivnosti. Dakle, jedina razlika između aktivnosti i neaktivnosti jeste um. I um koji se oslobađa želje. Džojs bi se ovde složio: osloboditi se želje i gnušanja – zato je rekao da se toliko bavi komedijom, jer tragedija nije toliko oslobođena od to dvoje. Dakle, kada se um na taj način oslobodi, čak i kada i dalje postoji neka vrsta aktivnosti, može se reći da je to neaktivnost. To je ono što sam radio, i zato kritičare toliko iritira moj rad. Zato što vide da poričem ono čemu su posvećeni. — Stephen Montague (1982)

Znate, plašio sam se da će ako napravim delo bez zvuka to biti shvaćeno kao da želim da zbijam šalu. U stvari, na svom „tihom“ komadu verovatno sam radio duže nego na bilo kom drugom. Radio sam četiri godine...

Samo da prikupite hrabrost.

⁹ „A Composer's Confessions“, *Musicworks*, No. 52, Spring 1992, 6–15; *John Cage: Writer: Previously Uncollected Pieces*, ed. Richard Kostelanetz, Limelight, New York, 1993, 27–44.

Ono što me je poguralo zapravo nije bila hrabrost već primer Roberta Raušenberga. Njegove bele slike koje sam ranije pomenuo. Kada sam ih video, rekao sam: „O da, moram; inače zaostajem, inače muzika zaostaje.“ – Alan Gillmor i Roger Shattuck (1973)

Koja vaša druga dela takođe smatrate posebno važnim?

Sva ostala.

Ali tihi komad stoji iznad svih ostalih.

Radikalniji je. Mislim da su komadi posle njega u izvesnom smislu radikalniji od onih koji su mu prethodili, mada sam imao tu sklonost ka tišini, koju možete uočiti i u veoma ranim delima napisanim tridesetih. Jedan od mojih ranih učitelja uvek se žalio da čim krenem, odmah stanem. To možete videti u „Tri komada za dve flaute“ (*Three Pieces for Flute Duet*, 1935) ili onim ranim klavirskim delima koja su napisana tridesetih godina. Tada sam uvodio tišinu odmah na početku. Dok je svaki kompozitor pri zdravoj pameti stvari činio sve gušćim, ja sam ih činio sve tanjim. – Stephen Montague (1982)

U delu „34'46.776“ za dvoje pijanista“ (1954)¹⁰, umesto da navedem detaljnu specifikaciju preparacije za klavir, ne samo da sam je precizirao tek ugrubo, u pogledu kategorija materijala, kao što su plastika, guma, metal i tako dalje, što je izbor prepuštalo izvođaču, nego sam u muzičku kompoziciju uneo još jedan element, X, drugim rečima, nešto o čemu uopšte nisam razmišljao. To je, dakle, dalo slobodu pojedinačnom izvođaču.

To prepuštanje slobode pojedinačnom izvođaču počelo je da me sve više zanima. Kada se ta sloboda prepusti muzičaru poput Dejvida Tjudora, to naravno daje rezultate koji su izuzetno lepi. Kada se ta sloboda omogućuje ljudima koji nisu disciplinovani i koji ne kreću – kao što sam to rekao toliko puta u svojim tekstovima – od nule (pod nulom mislim na odsustvo sviđanja i nesviđanja), koji nisu, drugim rečima, preobražene individue, već ljudi koji ostaju pri svojim sviđanjima i nesviđanjima, onda, naravno, to davanje slobode nema nikakav značaj.

Ali kada se daje disciplinovanim ljudima, onda vidite – kao što se, verujem, moglo videti u našim nastupima sa Dejvidom Bermanom (Behrman), Gordonom Mumom (Mumma), Dejvidom Tjudorom, Alvinom Lusijerom (Lucier), Louelom Krosom (Lowell Cross), ponekad sa svima nama zajedno, ili u komadu „Okupljanje“¹¹, izvedenom u Torontu, koji je pored Marsela i Tini Dišan i mene, uključivao i mnoge koje sam upravo spomenuo – u tom slučaju, dakle, vidite primer društva koje se promenilo, ne pojedinca koji se promenio, već grupu pojedinaca, i pokazujete, kao što sam želeo da uradim, praktičnost anarhije. – Hans G. Helms (1972)

U jednom predavanju iz 1937 (objavljenom u Silence), rekli ste: „Načelo forme biće naša jedina stalna veza s prošlošću.“ Tu vezu ste dalje identifikovali kao „princip organizacije ili ljudsku zajedničku sposobnost mišljenja“. Kasnije ste povezali formu sa „morfologijom kontinuiteta“ i „ekspresivnim sadržajem“. Da li biste mogli da naznačite razvoj svog pogleda na formu?¹²

Sada se više bavim dezorganizacijom i stanjem uma koje se u zenu naziva *ne-um*.

Te izjave, iz 1937, date su kao neka vrsta orijentira, kako bi čitalac znao odakle sam krenuo. U tom predavanju ima nekih stvari s kojima bih se složio i nekih s kojima ne bih. Pretpostaljam da sam, kada sam koristio reč *forma*, tada mislio na ono što sam kasnije zvao *struktura* (deljivost

¹⁰ U alternativnom naslovu stoji „for a pianist“, „za jednog pijanistu“, ali u napomenama je navedeno da kompoziciju mogu da izvedu i dvoje pijanista, petoro gudača i jedan perkusionista.

¹¹ *Reunion*, Ryerson Theatre, Toronto, 5. mart 1968: Kejdzov performans s Marselom i Tini Dišan; dve partije šaha (Marsel vs. Kejdz i Tini vs. Kejdz; Kejdz je izgubio obe partije), na sceni, sa ozvučenom šahovskom tablom, na kojoj je svaki potez aktivirao neku od četiri elektronske kompozicije (Gordon Mumma, David Behrman, David Tudor, Lowell Cross), koje je izvodilo šestoro muzičara.

¹² *Silence*, 1961, „The Future of Music: Credo“ (1937), 5, 6; „Composition as Process“, „Part II: Indeterminacy“ (1958), 35. Filipović i Savić, op. cit., 21, 43.

celine na delove). Kasnije sam koristio reč *forma* u istom smislu u kojem ljudi obično koriste reč *sadržaj* (onaj aspekt kompozicije koji je najotvoreniji da bude slobodan, spontan, iskren i tako dalje).

Takvo shvatanje forme je negde na sredini između mojih sadašnjih razmišljanja i onih ranih. Sada se ne trudim da koristim reč *forma*, pošto sam uključen u stvaralačke procese čiju prirodu ne predviđam. Kako bih mogao da govorim o *formi*? – Roger Reynolds (1962)

Prošle večeri rekli ste jednom studentu da u izvođenje vaših kompozicija ne bi trebalo da unosi nimalo ega, već da ih izvodi u duhu dela. Ali smatram da je, naročito u vašoj muzici, neophodno uključivanje ega jer toliko toga prepuštate izvođaču da odluči.

Ne. Izvođač može da u donošenju odluka koristi slične metode kao i ja kada sam delo ostavio slobodnim, i tako će i postupiti, ako je u duhu stvari. Kada imam više muzičara, neki od njih mogu odlučiti da, zato što sam im dao tu slobodu, rade šta god im se prohte, tako da moj rad izgleda glupo, i tada se obično pretvaraju se u klovnove. Ali tako samo pokazuju koliko su sami glupi. Dajem im tu slobodu i nadam se da će tu slobodu iskoristiti da promene sebe, umesto da nastave da budu glupi.

Da li ste slušali onaj snimak mog *Koncerta za klavir i orkestar* iz Town Hall-a?¹³

Da...

U jednom trenutku, jedan od drvenih duvačkih instrumenata citira Stravinskog... Mislim da je to iz *Posvećenja proleća*. Možete pogledati deonicu koju sam mu dao i tu sigurno nećete naći ništa slično. On se prosto glupirao – nije svirao ono što mu je bilo pred očima, već ono što bi mu palo na pamet. U svom radu pokušavao sam da se oslobodim sopstvene glave. Nadam se da će ljudi iskoristiti priliku da urade isto.

Da, ali to je kao i društvo. Želite da ljudima date slobodu, da imate anarhističku situaciju, a sada kažete da je ponekad zloupotrebljavaju, i to je ono zbog čega se ljudi plaše i za društvo, da će u anarhističkoj situaciji neki ljudi zloupotrebiti slobodu.

Da, ali razlog zašto se plašimo je taj što imamo tu situaciju preklapanja između Starog koje umire i Novog koje se rađa. Kada Novo koje se rađa koristi neko ko se nalazi na pozicijama Starog i umirućeg, onda se dešava ta glupost. Za *Atlas Eclipticalis* (1961–1962) sakupio sam svu tu opremu, elektronsku opremu, da bih elektrifikovao ceo orkestar i stvorio situaciju kakva nikada ranije nije viđena. Osamdeset šest instrumenata pojačanih, transformisanih i filtriranih za publiku. Apolutno neverovatna situacija. Šta su muzičari uradili? Otkinuli su mikrofone sa instrumenata i besno ih gazili!

Ah! Koji je to orkestar bio?

Njujorška filharmonija, dirigovao je Bernstajn. I znate šta su onda rekli? Veoma zadovoljni sobom, dok su prolazili pored mene u sali, dobacivali su mi: „Vratite se za deset godina. Možda ćemo vas tada shvatiti ozbiljno (!)“ – Genevieve Marcus (1970)

Završio sam *Atlas Eclipticalis* 1961, za koji mi je trebalo devet meseci da ga napišem. Oduvek sam mislio da je komponovanje za mene ili nešto što traje dugo ili nešto što traje kratko – razlika između ulja na platnu i akvarela; i trudio sam se da pronađem načine da radim sporo i načine da radim brzo. Sada kada stalno putujem, mogu da koristim samo načine da radim brzo, jer nemam mnogo vremena. Ili takav osećaj imam. Zato sam u poslednje dve godine pokušavao da radim samo brzo pisanu muziku. Jedna je bila *0:00* (1962), a zatim *Variations III* (1962) i *Variations IV* (1963). Ono što je za tri dela zajedničko jeste da u njima nema merenja vremena, nema korišće-

¹³ *Concert for Piano and Orchestra*, 1957–1958. Snimak se može čuti na trostrukom albumu *The 25-Year Retrospective Concert of The Music of John Cage*, 1959, 3 LP, 3 CD (2007), na kojem je zabeležen ceo program izveden u *Town Hall*, New York, 15. V 1958.

nja štoperice, kao u mojoj muzici iz prethodnih deset godina, koja je imala strukturu ili proces vremena; ali u tim delima pokušavam da pronađem način da stvorim muziku koja ne zavisi od vremena.

Kada su me u jednom ranijem intervjuu pitali koji me aspekt zvuka najviše zanima, rekao sam da je to *vreme*, ali pristup koji sada pokušavam da izrazim jeste onaj u kojem vreme ne postoji. To je veoma teško, jer je veći deo mog iskustva kao kompozitora imao veze s merenjem. I upravo te sposobnosti za merenje želim da se oslobodim.

U najkraćem, *0:00*, koji je sada star oko dve godine, nije ništa drugo nego nastavak svakodnevnih aktivnosti, šta god to bilo – pod uslovom da nije samoživo, već ispunjavanje obaveza prema drugim ljudima – izveden pomoću kontaktnih mikrofona, bez ikakve ideje o koncertu, pozorištu ili publici, već samo nastavak svakodnevnog ponašanja, koje sada izlazi kroz zvučnike. Ono što komad pokušava da kaže jeste da je sve što radimo muzika, ili da može postati muzika pomoću mikrofona; tako da sve što radim, pored onoga što govorim, proizvodi zvuk. Ako su zvuci veoma tihi, postaju glasni upotrebom mikrofona. A u izvođenju možda neću ponoviti ono što sam jednom već uradio.¹⁴

Za taj komad, dakle, nema notacije.

Ona je verbalna.¹⁵

„Varijacije III“, znate, imaju krugove koji su svi isti, ali svaki se nalazi na posebnom listu providne plastike. Kada se bace na neku površinu, preklapaju se. Oni koji se ne preklapaju s glavnom grupom se uklanjaju; tako da na kraju imate kompleks krugova koji se preklapaju. Neki se preklapaju s više krugova nego drugi. Na primer, najniži kompleks biće onaj u kojem se preklapaju samo dva kruga, a najviši onaj sa sedam, osam ili devet krugova koji se preklapaju.

Pod time mislim da su naše aktivnosti... Mi smo stalno aktivni; nikada nismo neaktivni. U našim životima nema praznog prostora. Ali postoji veći ili manji broj stvari koje se dešavaju u istom trenutku; tako da ako ne radim ništa drugo osim što slušam, činjenica slušanja znači da radim nešto tako što slušam. To je ono što su „Varijacije III“.

Kada dobijete ta preklapanja, kako ih transformišete u aktivnosti?

To mogu biti bilo koje aktivnosti, još jednom, pod uslovom da su pojačane. Jedini razlog za pojačavanje jeste taj što smo u oblasti muzike. Pomoću elektronike postaje očigledno da je sve muzičko. Takođe, iz moderne fizike znamo da ovaj sto (ovde) vibrira, i onda samo treba da na neki zaštitimo taj sto od njegove okoline i da onda unutar te zaštite postavimo mikrofoni; i uskoro ćemo čuti sto.

Najzad, mogla bi se napraviti muzika koja bi bila prilično ritualna i u kojoj bi za muzičko uživanje bilo dovoljno učiniti čujnim zvukove koji već postoje. Mislim da bi to bilo veoma lepo. Ako bih vam ovde, zarad muzičkog zadovoljstva, omogućio da čujete kako zvuči ova knjiga, a zatim kako zvuči ovaj sto, a zatim kako zvuči onaj zid tamo, mislim da bismo svi bili prilično oduševljeni; imali bismo sve muzičko zadovoljstvo koje nam je potrebno. — Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

¹⁴ Jedan opis Kejdžovog izvođenja komada *0:00*, u Sōgetsu Art Center (SAC), u Tokiju, 24. X 1962: „Kejdž je sedeo za stolom i pisao nalivperom. Kontaktni mikrofoni su hvatao i pojačavao zvuke sa stola, pepeljare, čaša, papira, itd. Publika je mogla da čuje zvuke koje je Kejdž pravio dok je stavljao naočare, skidao ih, odlagao na sto, ili pušio lulu i naslanjao je na pepeljaru. Pošto je završio s pisanjem, Kejdž je dunuo u papir da se mastilo brže osuši, prišao (Tošiju) Ičijanagiju i (Joko) Ono, koji su sedeli u publici, i posvetio im komad. Joko Ono je uzvratila Kejdžu poljupcem.“ Serena Yang, „Against ‘John Cage Shock’: Rethinking John Cage and the Post-war Avant-garde in Japan“, *Twentieth-Century Music*, Vol. 18, No. 3, Cambridge University Press, 2021, 341–362. Takođe, opširnije, knjiga-disertacija Serene Yang, „*John Cage Shock and Its Aftermath in Japan*“, University of California, 2020, 89–90.

¹⁵ Cela partitura se sastoji od jedne rečenice: „U situaciji s maksimalnim ozvučenjem (bez mikrofonijske), izvedite disciplinovanu akciju.“

Godine 1952. imali smo strukturu trajanja, sa odeljcima do kojih se dolazilo operacijama slučaja. Ali u mom novijem radu (početkom šezdesetih) bavim se onim što nazivam procesom – pokretanjem procesa koji nema nužno početak, sredinu, kraj i odeljke. Počeci i završeci mogu biti dati, ali pokušavam da prikrijem tu činjenicu, umesto da uradim bilo šta slično onome što sam ranije radio, a to je bilo da ih merim. Pojmovi merenja i strukture nisu pojmovi kojima se trenutno bavim. Pokušavam da otkrijem šta treba raditi u umetnosti kroz zapažanja iz mog svakodnevnog života. Mislim da je svakodnevni život nešto izvanredno i da nas umetnost, u meri u kojoj počinje da liči na njega, upoznaje s njim i onim što ga čini izvanrednim.

Da li ima neke razlike između grupe ljudi koji reše da odu na plažu i posmatraju šta se dešava na plaži, i grupe ljudi koji reše da odu na Događaj ili Aktivnost i posmatraju ili učestvuju u tome?

Ako osoba pretpostavi da je plaža pozorište i doživljava je na taj način, ne vidim da ima velike razlike. Moguće je da neko zauzme takav stav. To je veoma korisno jer se u svom svakodnevnom životu često zatičete u iritantnim okolnostima. One neće biti iritantne ako ih posmatrate kao pozorište.

Drugim rečima, ako se uklonite iz njih.

Da li treba reći „ukloniti“ ili koristiti svoje sposobnosti na takav način da se zaista nalazite u centru? Govorili smo o tome da je svaka osoba u publici centralni faktor.

Uzmimo jedan hipotetički, ali moguć događaj. Učestvovao sam u saobraćajnoj nesreći u kojoj nisam povređen, ali u kojoj je moj najbolji prijatelj poginuo. Pretpostavljam da je to koji stepen iznad iritantnog – ali ako na to gledam kao na pozorište, kao na nešto što se dešava drugome, ali ne i meni, mogu da učim iz iskustva, da reagujem na to, ali da ne budem u tome; onda bih možda mogao da uklonim iritantne faktore.

Nisam mislio da to što osobu postavljam u centar toga znači da ona nije u njemu, već da joj treba pokazati da je ona već u centru.

Ne vidim kako bi to moglo da ukloni iritaciju.

Da li znate zen priču o majci koja je upravo izgubila jedinog sina? Sedi pored puta i plače, a monah dolazi i pita je zašto plače. Ona kaže da je izgubila jedinog sina, a on je lupi po glavi i kaže: „Evo ti nešto zbog čega ćeš moći da plačeš.“ Zar u tome nema nečeg od onoga na čemu je insistirao Arto, u vezi s kugom i okrutnošću? Zar on ne želi da ljudi vide sebe, ne u nekom prijatnom svetu, već u nečemu što je ključ za sve stvari od kojih obično pokušavamo da se zaštitimo?

Naravno. Mene jedino brine da li neko zaista uživa ili ne. Kada majku neko još i lupi po glavi, onda ima dva razloga da plače. Još jedna stvar u vezi sa strukturom. Zar razlika između plaže i pozorišta nije u tome što plaža nije uvežbana, dok pozorište jeste? Ono što me je mučilo kod hepeninga koje sam gledao jeste to što su očigledno bili uvežbani, ali loše izvedeni. Bolje da su bili neuvežbani, nego tek napola uvežbani. U jednom hepeningu jedan čovek je davio drugog i to je za mene postalo veoma teatralno, na loš način, jer sam znao da zapravo nisu davili jedan drugog...

A znate šta reč „teatralno“ treba da znači...

Svakako. Ili je trebalo da to urade kako valja ili da ne rade uopšte.

S tim se potpuno slažem. Ako postoje namere, onda treba uložiti svaki napor da se te namere ostvare. U suprotnom, preovlađuje nemar. Međutim, ako je neko u stanju da glumi na način lišen namere, onda nema potrebe za probom. Na tome sada radim: da uradim nešto bez koristi od merenja, bez osećaja da sada kada smo ovo završili možemo preći na sledeću stvar.

Da vam navedem jedan primer. U te dve kutije ima oko devedeset koturova trake. Variraju od malih koturova, dovoljno dugačkih za magnetofon, do onih koje su dugačke, recimo, dvanaest metara. Prošle nedelje smo na Brandajsovom univerzitetu održali performans sa šest izvođača – broj koji se pojavio u vreme kada je postavka napravljena – i trinaest magnetofona (*Rozart Mix*, 1965). Performans se jednostavno sastojao od stavljanja koturova na različite mašine i njihovog

skidanja. Dok se to radilo, razvila se složena scenska situacija jer smo morali da postavimo postolja oko kojih bi trake išle, i to se onda preklapalo. Broj koturova je učinio prilično sigurnim da nije bilo namere da se stavi jedan, a ne neki drugi kotur. Broj ljudi i broj mašina takođe su stvorili situaciju koja je bila donekle bez namera. Drugi način je korišćenje elektronskih kola da bi se izvođači uključili u manipulisanje pojačalima. Neko je mogao da radi na mikrofONU ili na kutijama s trakama, dok bi druga osoba bila za pojačalom i menjala jačinu zvuka. Obe osobe bile bi sprečene da uspešno ostvare bilo kakve namere.

Ali ti slučajevi zavise od upotrebe mašine koja će ometati ljudsku nameru.

Ako imate više ljudi, onda bi to što niko od njih ne zna šta će drugi uraditi bilo korisno. Čak i ako je neko od njih pun namera, ako niko ne zna koje su namere drugih, oni se opet kreću u pravcu nenamernog i nestrukturiranog, i liče na ono što sam nazvao svakodnevnim životom. Ako idete gradom niz ulicu, možete videti da se ljudi kreću s namerom, ali ne znate koje su te namere. Ima mnogo, mnogo toga što se dešava, na šta se može gledati na taj nesvrhoviti način. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Iako svaka pojedinačna stvar može biti veoma strukturirana, kombinacija bi...

Često me pitaju šta mislim o novom kompjuteru, i ne sviđa mi se mnogo. Ipak, kažu kako bilo savršeno prirodno da želim da koristim kompjuter. Možda bi za mene bilo prirodno da koristim taj instrument, a možda sam staromodan što to ne razumem. Ali u jednoj od Makluanovih knjiga, on citira jednog modernog fizičara, koji opet citira drevnu kinesku priču, a i ja uvek citiram drevne istočnjačke priče. Reč je o seljaku koji s velikim teškoćama navodnjava zemlju, a neko dolazi i objašnjava mu kako bi promenom tehnike mogao da obavi mnogo posla za kratko vreme, a Kinez odgovara da bi ga bilo sramota da promeni tehniku kako bi uštedeo vreme.¹⁶

Upravo vreme je ono što moramo da koristimo. Nemam ništa protiv da provedem devet meseci bacajući novčić. Zanima me da to radim. Sumnjam da će računar uraditi ono što sam ja uradio, iako znam da tamo postoji dugme za aleatoričko [slučajno] raspoređivanje informacija. — Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

Svi moji noviji radovi imaju taj kvalitet neodređenosti, u pogledu dužine, svakako. Sklon sam da ih, s obzirom na izvodljivost toga u društvenom smislu, pravim dugačkim. Volim, na primer, da započnem komad, a da publika ne zna da je počeo. To se može uraditi na nekoliko načina. I da ga završim, a da publika ne zna da je završen. To mi se veoma dopada. — Roger Smalley i David Sylvester (1967)

Ne verujem da ste ikada uključili fotografije šperploče u svoj...

O, jesam. Napisao sam komad za kariljon.¹⁷ Da, išao sam s Mersom u jednu žensku školu u jugozapadnoj Virdžiniji (sredinom šezdesetih), i tamo su imali kariljon; i kariljonista je rekao: „Imate li note za kariljon?“ A ja sam rekao: „Da, imam, ali nisam ih poneo sa sobom.“ Rekao je:

¹⁶ Videti priču „Čovek koji je prezirao mašinu“ (Čuang Ce), iz *Lao Ce, Konfučije, Čuang Ce: Izabrani spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, preveo i priredio Svetozar Brkić, 144–145. Najjezgrovitija kritika tehničkog uma, isključivo s etičkog stanovišta, bez oslanjanja na druge argumente, inače umesne (ekološke, društvene, itd.). Seljak odbija da upotrebi čak i jedan tako grubi (mada ingeniozni) tehnički izum kao što je đeram, zato što primećuje da bi tako dospao u suviše „praktično“, oportunističko, sračunato i koristoljubivo stanje uma (u prevodu, koristi izraz „lukavost“). Maklaun, ovde u citatu iz Hajzenberga (Werner Heisenber, *The Physicist's Conception of Nature*, 1958, 20), navodi tu priču u *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, 1962, 29 (u prevodu Branka Vučićevića, Maršal Makluan, *Gutenbergova galaksija: Civilizacija knjige*, Nolit, Beograd, 1973, 45–46). To, naravno, radi za potrebe svoje teze, koja uz sva kritička zapažanja, sugerise neminovnost prilagođavanja novom tehničkom miljeu. Kejdž, opet, to ovde navodi bliže Čuang Ceovom skepticizmu – iako je u isto vreme bio bespogovorno privržen Makluanu! Ta kontradikcija ne popušta ni u jednoj njegovoj referenci na Makluana ili Bakminstera Fulera.

¹⁷ Instrument s dirkama-palicama i pedalnom klavijaturom, s kojima se svira na posebnim zvonima (obično, najmanje 23 bronzana zvona). Potekao je iz crkvenih zvonika, ali se koristi i u drugim zdanjima i prilikama.

„Eh, šteta jer bih ga svirao.“ I onda sam rekao: „Dobro, sačekajte malo“, i pomislivši na Marsela (Dišana) obišao sam pozorišnu salu. Imao sam mnogo vremena – tokom plesne probe nisam bio potreban – i tražio sam nešto na čemu bih napisao komad za kariljon, kao nađeni predmet¹⁸, znate. I ugledao sam komade šperploče, bili su to blokovi šperploče veličine partitura za orgulje, a kariljon je oblik muzike za orgulje. I onda sam uzeo jedan. Prvo sam pitao koliko zvona ima njihov kariljon. Rekao mi je. Onda sam mu dao da pogleda taj blok i rekao: „Da li biste mogli da svirate sa ovoga?“ Osmehnuo i rekao da. Tako sam u roku od sat vremena napisao deset komada, na deset komada šperploče. U stvari sam imao pet komada šperploče i napisao note sa obe strane. I dao sam mu to. Rekao sam: „Molim vas, svirajte ovaj komad koliko god želite, a zatim ćutite koliko god mislite da vam je trebalo da ga odsvirate. A onda svirajte sledeći i tako dalje. Svirajte svih deset s pauzama između svakog.“ Tako je tog popodneva – sve to se desilo u jednom danu – odsvirao deset komada za kariljon (*Music for Carillon No. 5, 1967*¹⁹), a mi smo stajali napolju i slušali; i bilo je potpuno predivno. – Dejvid Šapiro (1985)

Da li biste nam rekli nešto o „Varijacijama VII“ i njihovom izvođenju?

To je izvedeno u Njujorku, a sponzor je bio EAT (Experiments in Art and Technology). To je bilo pre nekoliko godina, mislim 1967.²⁰ Vazduh je, vidite, ispunjen zvucima, koji su nečujni, ali koji postaju čujni ako imamo prijemnike. Ideja „Varijacija VII“ je dakle u tome da prosto počnete da pećate, takoreći, u situaciji u kojoj se nalazite, i pokupite što više stvari koje se već nalaze u vazduhu.

Da li je to slično delu La Monta Ĵanga o leptirima?²¹ Rekao je da leptiri proizvode zvuk, iako nečujan ljudskom uhu, ali koji je zapravo muzika.

Ne, ovo moje je bilo više kao pecanje stvari koje su već bile tamo.

I kakve ste ribice upecali?

Pa, bilo je običnih radio-aparata, Gajgerovih brojača za sakupljanje kosmičkih stvari, radio-aparata koji su hvatali ono o čemu su razgovarali policajci, telefonskih linija otvorenih do različitih delova grada. Bilo je onoliko različitih načina prijema vibracija i njihovog čujnog učinka koliko smo mogli da uhvatimo tehnikama koje su nam bile na raspolaganju. – Max Nyffeler (1970)

Komponovanje je kao pisanje pisma strancu. Ne čujem stvari u svojoj glavi, niti imam inspiraciju. Nije ni tačno, kao što su neki ljudi govorili, da zato što koristim operacije slućaja, muziku ne pišem ja, već Bog. Sumnjam da bi se Bog, recimo da postoji, potrudio da piše moju muziku. – Michael John White (1982)

Možete li objasniti razliku između operacija slućaja i neodređenosti?

Operacije slućaja se mogu koristiti da se napravi nešto fiksno. Tako sam uradio „Muziku promena“. Koristio sam *Ĵi ding* da bih zapisao nešto što je primoravalo izvođaća da prođe kroz određeni niz radnji. Kasnije, kada sam započeo svoju seriju „Varijacija“, hteo sam da napravim vrstu kompozicije koja je neodređena u pogledu izvođenja, kompozicije koja sama po sebi nije propisivala šta treba raditi. Drugim rećima, bio sam rešen da napravim nešto što ljudima ne govori šta da rade. U ovom trenutku napadam, ako smem tako da kaųem, nešto što mi izgleda kao sumnjiv aspekt muzike. Muzika, na kraju krajeva, nije kao slikarstvo; muzika je društvena umetnost, dru-

¹⁸ U smislu dadaistićkih i nadrealistićkih „objet trouvće“: upotreba obićnih, svakodnevnih predmeta, koji se inaće ne asociraju s umetnoću, u neke umetnićke svrhe (Duchamp, Man Ray, Picabia, dadaisti uopšte, kasnije nadrealisti, itd.).

¹⁹ Materijal za ovaj komad sastojao se od fotografija 5 komada, odnosno 10 strana šperploće, s notama. Školski kariljon je imao 47 zvona.

²⁰ Zapravo 15. X 1966.

²¹ La Monte Young, *Composition 1960 #5*.

štvena u smislu da se ranije sastojala od ljudi koji govore drugim ljudima šta da rade, a ti ljudi, opet, rade ono što drugi ljudi slušaju. Ono do čega bih želeo da dođem, iako možda neću nikada, ono što mislim da bi bilo idealno, jeste situacija u kojoj niko nikome ne govori šta da radi, a sve opet izađe na dobro.

Ako apsolutna ili potpuna neodređenost nije moguća, da li je onda uzaludno pokušavati da joj se samo približimo?

Nije uzaludno raditi ono što radimo. Budimo se sa energijom i nešto radimo. I naravno, ne uspevamo i grešimo, ali ponekad dobijemo naznake šta bismo sledeće mogli da uradimo. — Alan Gillmor (1976)

Kako ste došli na ideju da napišete komad kao što je HPSCHD?

Kada sam pre godinu dana bio na Univerzitetu u Sinsinatiju, (Lejaren „Jerry“) Hiler me je pozvao iz Urbane (University of Illinois Urbana-Champaign) i rekao da bi mogao da mi sredi da komponujem jedan komad uz pomoć kompjutersku opreme i da bi voleo da zna da li sam zainteresovan za to i šta bih mogao da uradim s kompjuterom. Prvo je trebalo da druga osoba, Gari Grosman (Gary Grossman), uradi programiranje, pošto ja ne znam kako da programiram i nisam imao nameru da naučim. Kada sam stigao na Univerzitet u Ilinoisu, ispostavilo se da je Grosman bio previše zauzet da bi uradio programiranje. Džeri Hiler je, dakle, programirao umesto mene, i pošto ima toliko iskustva u toj oblasti, ♪♫ a i sam je kompozitor, ♪♫ komad je postao naš zajednički rad.

Prvobitna ideja je, mislio sam, i bila manje-više skrojena za kompjuter: to jest, bio je to ogroman projekat – ogroman u smislu da ima toliko detalja da bi, ako bi neko seo s olovkom, mastilom i papirom, to bio projekat koji bi daleko prevazišao vreme koje neko može da provede za stolom – dakle, nešto pogodno za kompjuter. Prvobitna ideja je proistekla iz ideje koju sam imao o Mocartovoj muzici, o onome po čemu se razlikuje od Bahove muzike. Kod Baha, ako se pogledaju nekoliko taktova i različiti glasovi, sve ima manje-više isto lestvično kretanje, to jest, svaki glas bi koristio istu lestvicu. Dok kod Mocarta, ako pogledamo samo mali deo muzike, vidimo hromatsku lestvicu, dijatonsku lestvicu i melodijsku upotreba akorda, poput lestvice, ali sastavljenu od većih koraka. Razmišljao sam da proširim to „udaljavanje od jedinstva“ i „kretanje ka mnogostrukosti“ i da uz pomoć kompjuterskih mogućnosti pomnožim detalje tonova i trajanja muzičkog dela. To delo, dakle, deli pet oktava na sve načine: od pet tonova po oktavi, do pedeset šest tonova po oktavi. Zatim su, nakon razlikovanja velikih akordskih, odnosno melodijskih koraka, napravljeni dijatonski, hromatski i još manji koraci, koji su bili mikrotonalni u odnosu na svaki od tonova u bilo kojoj od tih oktava. To je proisteklo iz *Ji dinga*, koji koristi broj šezdeset četiri, kao i iz binarne funkcije koja je tako implicitna kod kompjutera – nula ili jedan. Množenjem šezdeset četiri sa dva, dobijate, za svaki od tih tonova, sto dvadeset devet mogućih visina tona. Tako dobijamo veoma male korake – mikrotonalne, male korake – veće hromatske korake, zatim dijatonske i konačno veoma velike korake, koji se sastoje od skokova u svim podelama od pet do pedeset šest.

To i dalje ne objašnjava zašto se delo zove *Harpsichord*. Do toga je došlo zbog porudžbine Antoanete Višer, iz Švajcarske. Godinama je želela da napišem komad za čembalo. A godinama ranije zamolili su me da napišem jedan za Silviju Marlou.²² Moram priznati da mi se taj instrument nikada nije posebno dopadao. Zvučao mi je kao šivaća mašina. Činjenica da je imao tako malo promena u dinamici i kvalitetu zvuka kao da je zamagljivala – ne znam – život zvuka, visinu zvuka ili šta god hoćete.

²² Čuvene čembalistikinje, Antoinette Vischer (1909–1973) i Sylvia Sapira Marlowe (SAD, 1908–1981).

Pokušali smo – Džeri Hiler i ja – da damo kvalitet fine podele ne samo po visinama tonova već i trajanjima, a takođe i po boji tona, koji će, generalno, imitirati zvuk čembala: nalet praćen opadanjem, koje ima tačku pregiba. Opadanje nije prava linija već linija s pregibom. Počinje nadole, a zatim se nastavlja pod različitim silaznim uglom. Sad, ta tačka pregiba može se pomerati, a ugao menjati, što daje mikrovarijacije u boji, i to je ono što smo povezali s tabelom *Ji dinga*. Prvi „potprogram“ za kompjuter koji smo napravili trebalo je da zameni ručno bacanje novčića – da bismo dobili brojeve od jedan do šezdeset četiri. Taj potprogram smo koristili da bismo pronašli u kojoj tački se ta infleksija – ta promena opadanja, to mesto u zvuku – menja od note do note. Na kraju se ona morala sastojati od mikrovarijacija ne samo u tonu i trajanju već i u boji. Svaka traka je jedna, monofonska traka. U izvođenje smo uveli elemente neodređenosti, dok je računaru, da bi radio, potrebna potpuna određenost.

Kako unosite neodređenost u izvođenje?

Na kraju će to biti trake, svaka s drugačijom podelom oktave. Biće pedeset i jedna traka, i biće sedam sola za živo čembalo. Verovatno će sve biti pojačano da bi zvuk čembala i zvuk s traka bili iste jačine. Praktično će biti najviše pedeset osam kanala. Delo bi se moglo izvesti s jednim do sedam živih čembala i s jednom do pedeset i jedne trake, u zavisnosti od toga koliko veliko izvođenje neko želi da priredi. Sola su očigledno sva za dvanaestotonsku lestvicu, a jedan od njih je kompjuterski izlaz za dvanaestotonsku lestvicu pretvoren u notaciju za živo izvođenje. Drugi će biti „Muzička igra sa kockicama“, koja se pripisuje Mocartu²³, čijih je dvadeset prolaza od po šezdeset i četiri takta programirao računar. Druga dva sola počinju „Igram sa kockicama“, ali se onda smenjuju s drugim Mocartovim komadima, u drugom tempu, ali prevedenim u notaciju polovine sa tačkom koja odgovara tempu 64. Ali u jednom od tih prolaza – drugom prolazu od šezdeset četiri takta, i dalje polazeći od „Igre sa kockicama“ – umesto toga prelazite na drugi komad Mocarta, a onda dalje, na osnovu slučajnih operacija, na treći, četvrti, peti, šesti, sedmi i osmi. Mislim da u svakom prolazu dolazi dvadeset taktova novog materijala. Sve, prirodno, postaje sve složenije, udaljava se sve više od prvobitne „Igre sa kockicama“, a obe ruke idu zajedno. Zatim, u trećoj verziji, ruke prolaze odvojeno kroz taj proces: od Mocartove „Igre sa kockicama“ do drugih njegovih komada, svaki u drugom tempu.

Zatim smo podelili istoriju od Mocarta do danas – to jest, do Hilerovog dela i mog dela – na periode od približno dvadeset pet godina, tako što smo napravili istorijski pomak od „Igre sa kockicama“, preko Betovena, Šopena, Šumana, Gotšalka (Louis Moreau Gottschalk), Ajvza i Šenberga, a završili binarnim izborom između jedne klavirske sonate Džerija Hilera i moje „Zimske muzike“ (*Winter Music*, 1957). U celom tom kretanju kroz istoriju, u nekim slučajevima smo

²³ *Musikalisches Würfelspiel*, K.516f (1787) i K. 294d (1793). Kako se ove kompozicije samo pripisuju Mocartu, podaci, odnosno datumi variraju. Dobar trenutak za smeštanje Kejdzovog bavljenja „operacijama slučaja“ u dublju istorijsku perspektivu. Takve igre su imale svoj procvat još u 18. veku, sa sve većim popularnim zanimanjem za matematiku, u kombinaciji s umetničkim i „spiritualnim“ preokupacijama, s čime se eksperimentisalo i u muzici. Nezavisno od Mocarta, „Muzička igra sa kockicama“ je već postajala kao forma namenjena salonskim zabavama: prethodno komponovane fraze raspoređivale su se na osnovu bacanja kockica, obično u nizove od šesnaest taktova. Jedna od takvih kompozicija koje se pripisuju Mocartu nosi sledeći naslov: „Uputstvo za komponovanje valcera, do mile volje, uz pomoć dve kockice, bez ikakvog znanja o muzici ili kompoziciji“ (oko 1800; *Anleitung Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componieren, soviele man will, ohne etwas von der Musik oder Composition zu verstehen*). Upotreba slučaja ili „aleatorike“ (*alea*, kocka) seže i do Leonarda i čuvenog odlomka iz *Traktata o slikarstvu*, u kojem govori o posmatranju mrlja i šara na starim zidovima. U komentaru, Ležen dobro primećuje: „Naprslina i mrlje na zidu su pomoćni podsticaji, koji delimično oslobađaju slikara napora mašte. Naravno, na drugom nivou, nasumično lociranje i ispitivanje zidova deluje kao *okidač za maštu*, tako da se slučaj pokazuje kao nova vrsta inspiracije...“ Denis Lejeune, *The Radical Use of Chance in 20th Century Art*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam & New York, 2012, 82. Taj izvor dugujem doktorskom umetničkom projektu Branka Cirlika, *Soundscapes: Video instalacija*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2022, 15.

morali da malo promenimo muziku, kako bi se uklopila u raspon od pet oktava, na koji smo se ograničili, tako da Šopen počinje da teče, ali kada dođe do granice našeg raspona, vraćamo ga nazad na isti način. Odatle četiri: prolazak kroz istoriju „desna i leva ruka zajedno“, prolazak kroz istoriju „desna i leva ruka odvojeno“ – to je četiri – izlaz računara je pet, čista „Igra sa kockicama“ je šest, a sedma je samo jedna stranica sa uputstvima koja dopuštaju čembalistkinji da svira bilo kog Mocarta, po svom izboru, na jedan od dva načina: kao da je kod kuće bez publike, kao da vežba i svira za svoje zadovoljstvo; ili kao da je u javnosti i nastupa, ili bilo koju kombinaciju toga. Ceo taj materijal može se na bilo koji način preklopiti. Tako bi se dobila raznovrsna izvođenja. Delovi se mogu izostaviti. Izvođenje može da se sastoji, recimo, od desetak ljudi sa po nekoliko traka, koji premeštaju trake s mašine na mašinu i tako dalje.

Koliko traju trake?

Trake traju dvadeset minuta. Kao i solo deonice. Sola koja prolaze kroz istoriju, s tim različitim tempima prevedenim u jedan, od polovine sa tačkom u tempu 64, proizvode složene međusobne odnose 13 prema 27 prema 24 tonova, i tako dalje. Notacija, koja je proporcionalna u prostoru, rezultira sa sto dvadeset stranica rukopisa za svaku od tih solo deonica. „Igra sa kockicama“ će biti rukopis od šezdeset stranica; ili možda četrdeset. Ukupno će biti petsto osamdeset i jedna stranica rukopisa za živo izvođenje i pedeset jednu traku.

Još jedna stvar koja me je zainteresovala u tome, i koja će nadam se zainteresovati sve više ljudi koji rade sa kompjuterima, jeste velika količina vremena i mukotrpnog rada koja se ulaže u to da se neki potprogram učini operativnim. Na primer, učenje računara da baca novčić, kao što sam radio ručno, prateći mehanizam *Ji dinga*, da bi napravio taj potprogram, trajalo je šest nedelja. Za izradu celog tog dela, koje još uvek nije operativno, trebalo je deset meseci, što je mesec dana duže nego što sam radio „Muziku promena“ ili „Vilijamsov miks“ (*Williams Mix*, 1951–1953) ili bilo koje drugo delo koje mi je oduzelo mnogo vremena. Taj rad na potprogramima poprma karakter koji su, mislim, u prošlosti za kompozitore imali akordi. Ideja da akord pripada jednoj osobi, a ne drugoj, teži da nestane, tako da neka rutina, jednom uspostavljena, postaje dostignuće društva, a ne pojedinca. I ona se može malo varirati, kao što se i akordi mogu menjati, da bi se proizveli sasvim drugačiji rezultati od onih koji su prvobitno bili zamišljeni. Logika neke rutine, čim se shvati, generiše drugačije ideje od onih koje su u njoj otelotvorene. To će sve više voditi ka umnožavanju muzike za svačiju upotrebu, a ne za privatnu upotrebu jedne osobe.

Mnogo se priča o uticaju tehnologije na naše živote, o smanjenju rada. Na primer, ljudi govore o problemu slobodnog vremena u budućnosti. Meni se čini da je to u velikoj suprotnosti s prostom činjenicom da smo deset meseci radili na ovom delu, a da ga nismo završili i da će nam za to, sam Bog zna, biti potrebno još ko zna koliko meseci, ili da ga nećemo ni završiti, ili da ćemo čim ga završimo odmah smisliti neki drugi način da ga izvedemo. Slobodno vreme, makar samo s te tačke gledišta, nije problem. Pitanje pre glasi: „Šta je s našom energijom? Da li je imamo onoliko koliko smo je imali? I kako bismo je mogli imati više?“

Zanima me vaš komentar da bi vaš rad na ovome mogao da otvori mogućnost muzike za svakoga, odnosno muzike za nekoga, ili muzike za sve, ili šta god.

Samo kažem da će sve više ljudi koristiti kompjutere i da će postojati sve više rutina, i da će mogućnost pravljenja programa koji koriste neku rutinu napravljenu ovde, na primer, s nekom napravljenom tamo, na nekom drugom mestu, i dodavanjem tome i drugih, proizvesti muziku kakvu još nismo čuli; i u njoj sigurno mogu uživati neki, možda i mnogi. Oh, imamo još jednu ideju za ovo delo. Napravljen je program... Jedan od prvih projekata koji se mora uraditi je snimanje komada koje je ugovoreno za *Nonesuch Records* – *HPSCHD* s jedne strane albuma i mikrotonalni

kvartet Bena Džonstona s druge.²⁴ Sada za slušaoca pravimo program pod nazivom KNOBS, koji će proizvesti dvadeset kompjuterskih izlaza, što bi slušaocu trebalo da sugeriše kada i koje točkice na stereo uređaju da okrene. Postojeće dvadeset različitih načina slušanja ploče, što sugeriše da se može slušati i na druge načine. Imaćemo solo, što je dvanaestotonski kompjuterski izlaz, podjednako na oba kanala; na jednom kanalu, ali ne i na drugom kanalu, biće Mocartova „Igra kockicama“; na drugom kanalu će zatim biti prolaz kroz istoriju sa odvojenom desnom i levom rukom; i svaki kanal će imati dvadeset pet kompjuterskih izlaza za traku, verovatno parne brojeve na jednom kanalu i neparne na drugom. Zatim, ako pomerite točkice za kontrolu jačine zvuka i tona... — Larry Austin (1968)

Nedavno sam pročitao jednu kritiku svog rada u kojoj je autor rekao da je moja muzika izuzetno zanimljiva kao zvuk, ali da nažalost nema nikakvu suštinu. Pitao sam se šta li je mislio pod suštinom, a onda sam shvatio da je mislio na *odnose* zvukova. Pažljivo sam iskorenio te odnose pomoću operacija slučaja, a ono zbog čega je pisac žalio bila je činjenica da sam u tome uspeo.²⁵ — Paul Hersh (1982)

Jedno svoje delo, „Jeftina imitacija“ (Cheap Imitation, za klavir, 1969), zasnovali ste na Satijevom „Sokrata“ (Socrate, 1917–1918). Možete li nam reći nešto o genezi tog dela?

Krajem četrdesetih, zahvaljujući mom interesovanju za Satija, itd., i činjenici da sam radio sa Mersom Kaningemom, on je napravio ples, koreografiju, za prvi stav „Sokrata“; i pošto smo putovali širom zemlje i kako je muzika uglavnom bila za solo klavir, napravio sam aranžman za klavir u četiri ruke za prvi stava „Sokrata“. A kada bismo došli u neki grad, zamolio bih nekog pijanistu da svira sa mnom, i tako smo obezbeđivali pratnju. Tada sam rekao Mersu da ako on nastavi s druga dva stava, da ću i ja nastaviti s aranžmanom. I 1968, mislim da je to bilo tada, rekao je, evo, to je ono što radim: nastavljam sa svojom trupom, da završimo koreografiju za „Sokrata“. I onda sam rekao, dobro, nastaviću s aranžmanom, mada sam u tom trenutku bio veoma zauzet komadom pod naslovom *HPSCHD*, koji mi je oduzimao mnogo vremena.

Zato sam angažovao kolegu po imenu Artur Medoks (Arthur Maddox), sa Univerziteta u Illinoisu, da prouči aranžman prvog stava i napravi skice za drugi i treći stav, i to brzo. Onda sam prošao kroz njih i konačno, u Dejvisu, u Kaliforniji, završio komad, koji je dakle bio moja saradnja s Medoksom na aranžmanu „Sokrata“. Onda sam, sa zakašnjenjem, pomislio da se obratim „Ešigu“, koji drži autorska prava (Éditions Max Eschig), za dozvolu da napravim aranžman „Sokrata“ za klavir u četiri ruke, a oni su to odbili. Nikada nisam saznao detalje o tome zašto su odbili, jer nisu hteli ni da pogledaju muziku, a to je bilo verno i, ako smem tako da kažem, ozbiljno delo.²⁶ Slušao ga iz publike na koncertu u Dejvisu, gde ljudi nisu plaćali ulaznicu, tako da nismo kršili

²⁴ LP, John Cage & Lejaren Hiller/ Ben Johnston: *HPSCHD/ String Quartet No. 2*, Nonesuch, 1969.



²⁵ Nije jasno na koji prikaz Kejdz misli, ali jedan prikaz izvođenja *HPSCHD* pojavio se i u *Times*-u, zbunjen, ali u osnovi blagonaklon: „Composers: Of Dice and Din“, nepotpisan članak, *Time*, 30. V 1969, time.com. Vredi navesti makar jedno Kejdzovo objašnjenje odatle, koje posebno dobro ilustruje njegovu motivaciju, toliko suprotnu očekivanjima publike, u ovom slučaju od jednog „muzičara“: „Treba reći da ni sam Kejdz ne tvrdi da su njegove kompozicije lepe. U stvari, lepota je po njemu puki vrednosni sud, za koji u umetnosti nema mesta. 'Kada pravim neki događaj', kaže on, 'dajem sve od sebe da uklonim nameru, kako ono što se radi ne bi obavezivalo slušaoca na bilo koji način. Mislim da nas u stvari više i ne zanima validnost muzike. Ono što nas zanima je doživljaj stvari.' Ali po čemu je to onda drugačije od haosa? Kejdz se na to osmehnuo i rekao: 'To je divno pitanje.'“ U prvom delu članak donosi i dobar opis „haosa“ na premijeri komada, u kojem je Kejdz vidno uživao, i zadržava se na još nekim detaljima, kao što je i ova scena: „Jedan student je prišao Kejdzu, pružio mu neku knjigu i zamolio ga za autogram: 'S obzirom na to šta se ovde dešava večeras, pomislio sam da bi ovo bilo prikladno mesto za vaš potpis.' Bio je to strip o Paji Patku. Taj nasumični hepening bio je nešto što je samo otac slučajne muzike mogao u potpunosti da uvaži. Kejdz se osmehnuo i potpisao.“

²⁶ *Éditions Max Eschig* se kasnije predomislio i počeo da redovno objavljuje Kejdzov prvobitni aranžman za „Sokrata“.

autorska prava time što smo ga svirali.²⁷ Svi su bili oduševljeni aranžmanom. A kada autorska prava isteknu, moći ću da ga objavim i drugi ljudi će uživati u njemu. I mislim da bi to bio koristan aranžman, jer bi jedno delo, do kojeg je inače teško doći, učinilo šire dostupnim.

U svakom slučaju, do izvođenja Mersove koreografije bilo je ostalo svega mesec dana, kada mi je konačno bilo objavljeno da ne mogu dobiti prava za aranžman. Ali rekao sam Mersu da ne brine, da ću imitirati „Sokrata“ u klavirskoj solo partiji, što sam i uradio. Napisao sam je za mesec dana, pomoću *Ji dinga* i operacija slučaja, i moglo bi se reći da sam do tada „Sokrata“ razumeo manje ili više – ne znam šta bi bilo prikladnije – pre nego što sam mu prišao tako blizu. U svakom slučaju, bio sam zapanjen činjenicom da su modusi... komad je modalan, znate, ali uzastopne fraze često imaju hromatske odnose, da li ste to znali? Dakle, to nije tipično modalno delo; u stvari, to je hromatsko modalno delo, što je neobično. Uzastopne fraze će često, u smislu modusa, imati odnos male sekunde, što je neobično; to je nečuveno u modalnoj muzici. Stoga su moja pitanja *Ji dinga*, pomoću kojeg pišem muziku poslednjih dvadeset pet godina, glasila: Koji od sedam modusa, ako za moduse uzmem sedam lestvica koje počinju i ostaju na belim notama, da koristim? Drugo pitanje: Koju od dvanaest mogućih hromatskih transpozicija da koristim? Treće pitanje: A sad, za ovu frazu, na koju ću primeniti ovu transpoziciju, ovog modusa, koju od sedam nota da koristim, da bih imitirao notu koju je napisao Sati? I tamo gde je on ponovio notu, ja bih takođe ponovio slučajno datu notu – ali onda sam za svaku notu ponovo pitao koju notu treba da koristim, i održavao ritam, i to je bilo sve. Za drugi i treći stav održavao sam intervalske odnose od pola takta. Inače sam stalno postavljao ta pitanja. I tako sam uspeo da napišem komad koji nije „Sokrat“, ali koji bi odgovarao koreografiji zasnovanoj na „Sokratu“. Zato sam ga nazvao „Jeftina imitacija“. Moj naslov je takođe bio imitacija Satijevih naslova.

Zar ga niste nazvali i „Polovna roba“ (Second Hand)?

To je bio naslov plesa, koji je pratio moj izbor naslova, „Jeftina imitacija“. Mers je, znate, mislio da bi „Polovna roba“ išla dobro uz „Jeftinu imitaciju“. To je kao moj sadašnji projekat, zasnovan na *musique d'ameublement* – koji bih nazvao *musique démeublement*,  *Apartment House Music* .²⁸ To je zanimljiv naslov, koji bi, mislim, na neki način bio prikladan, i koji ima nešto od kvaliteta Satijevih zanimljivih naslova – iako možda nije tako briljantan. Onda sam postao toliko fasciniran svojom „Jeftinom imitacijom“ da sam rešio da je orkestriram, i za to su mi bile potrebne tri godine. Kada sam završio orkestraciju, najavljeno je izvođenje u nekoliko zemalja i svaki put, osim jednom, ovde u Njujorku, nisu bili u stanju da sviraju muziku, jer su odbili da vežbaju. Samo bi pogledali muziku na dan izvođenja, a onda otkrili da je preteška za sviranje. Ako bi je pogledali, recimo, nedelju dana pre izvođenja, pomislili bi: „Ah, to nećemo ni morati da vežbamo.“ A ispostavilo se da je to veoma teško delo za izvođenje i da zahteva posebnu pažnju, što mislim da važi i za Satijevu muziku. Za jedno tako jednostavno delo kao što su „Gimnopedije“ (*Gymnopédies*, 1888) čini se da bi mogao da ga svira i neko ko uči klavir tek dve godine. Ali mislim da će ga najbolje izvesti neko ko mu se posveti ozbiljno, kao što bi se posvetio i najtežem delu. — Alan Gillmor i Roger Shattuck (1973)

²⁷ *Putah Creek Lodge*, Davis, California, 21. XI 1969; izvođači (pijanisti): Milton Salkind i Peggy Salkind.

²⁸ Kejdž dodaje između zvezdica da je reč o komadu *Apartment House Music*, što bi verovatno trebalo da znači *Apartment House 1776*; ali kako je ovaj intervju iz 1973, a taj komad naručen tek 1974, nije sasvim jasno o čemu je reč, odnosno da li se Kejdž tačno setio na čemu je tada radio. U svakom slučaju, „*musique démeublement*“ ukazuje na nešto nenamešteno, a ne na nešto namešteno kao što je „*Apartment House*“, „stambena zgrada“. Opet, u tom komadu Kejdž prikazuje različite kulturne, odnosno muzičke idiome okupljene na jednom mestu (u SAD), kao u nekoj „stambenoj zgradi“, u kojoj se „bilo šta može dogoditi u bilo kom trenutku“, kao što je navedeno u opisu tog komada. Više o tome u narednom poglavlju.

ČETIRI: Muzika posle 1970.

Rekli ste da je uloga kompozitora da sakrije lepotu.

To ima veze sa otvaranjem naših umova, jer je pojam lepote upravo ono što prihvatamo kao takvo. Ako sakrijemo lepotu pomoću naše muzike, proširili smo polje uma.

To mi nije baš jasno.

Meni izgleda jasno! Kada bih sve samo učinio „lepim“, onda ne bih pomogao ni sebi, niti nekom drugom. Ne bi došlo do promene.

Dakle, razmišljate o ljudima dok pišete.

Ne naročito, ne. Ne znam kako moja muzika zvuči dok je ne čujem. Ne znam kako bih komponovao kada bih razmišljao o tome šta bi neko drugi mogao da čuje u tome. Trudim se da svoj posao radim najbolje što mogu. To je najbolje što umem. Kada bih razmišljao o slušaocima, ne bih znao na koje slušaoce da mislim. — Arnold Jay Smith (1977)

S vremena na vreme, dok pišem muziku koja daje slobodu izvođačima, naiđem na izvođača koji kaže: „Ne želim da budem slobodan. Želim da mi se kaže šta da radim.“ Imam komad za ljude koje ne poznajem, koji daje i mogućnost slobode i mogućnost da im se kaže šta da rade. Delo se zove *Etcetera* (1973) i ima dirigente. Muzičari mogu ili da odu kod dirigentata ili da ostanu sami... U tom komadu pokušavam da dam primer društva koje bi imalo i slobodu i nikakvu slobodu. A onda, u drugim komadima, dajem primere kako je biti slobodan, a u nekima dajem primere kako je ne biti slobodan. Mislim da je istina da nekim ljudima treba reći šta da rade. Oni ne mogu da koriste slobodu. Ali postoje i drugi ljudi, poput mene, koji mrze da im se govori šta da rade, kojima je potrebna sloboda. Nadam se da ćemo u budućnosti imati sve te vrste ljudi. — Monique Fong i Françoise Marie (1982)

Možete li nam reći nešto o tom komadu o Torou koji ste upravo napisali?

Zove se „Predavanje o vremenu“ (*Lecture on the Weather*, 1975). Koliko sam razumeo, oni su (Kanadska radiodifuzna korporacija, CBC) želeli delo dužine oko trideset minuta, koliko traju te emisije. Pošto je Dvestagodišnjica (SAD) prilika koja se odnosi na prošlost¹, pomislio sam da bih, pored osvrta na prošlost Sjedinjenih Država, mogao da se osvrnem i na svoju prošlost, što je u osnovi moj tihi komad 4'33", koji sam napisao 1952. Svju svoju muziku od tada pokušavam da shvatim kao nešto što suštinski ne prekida taj komad. Pomnožio sam, dakle, 4'33" sa različitim brojevima i onda, naravno, došao do zaključka da je svaki vremenski period višekratnik od 4'33" (273 sekunde), da je samo naš matematički sistem taj koji nam dopušta da se zadovoljimo sa pet puta 4'33", zatim šest puta, sedam puta. Postoje i drugi načini da se dobiju višekratnici, i ne postoji ništa što nije višekratnik toga. To je situacija kliznog polja. To, dakle, postaje pitanje proporcija.² — Cole Gagne i Tracy Caras (1975)

¹ Godina je 1975, kada se približavalo obeležavanje Dvestagodišnjice SAD (1776–1976), čemu je i kanadski CBC posvetio neke emisije.

² Kao i u segmentu iz prethodnog poglavlja, o komadu *HPSCHD*, kada pokušava da ukratko prepriča inače komplikovane tehničke aspekte nekog komada, Kejdž može zvučati vrlo nejasno. Ovde verovatno misli na prostu činjenicu da je dužinu svog komada 4'33" (= 273 sekunde) množio sa 5, 6, 7, 8, tako da se u izvođenju ovaj komada obično sastojao iz 5 do 8 segmenta (ukupno od 22'45" do 36'24"), o čemu su se dogovarali sami izvođači (narrator-i-vokalisti). Videti, <https://www.johncage.org/pp/John-Cage-Works.cfm>, i potražiti *Lecture on the Weather* (ili bilo koje drugo delo koje se ovde spominje).

Toro je, kao što znate, ilustrovao svoj *Dnevnik*, a ja sam uklonio njegove crteže, i onda u slučajno određene prostore stavio muzičke note u trajanju od jednog daha, okružene govorom; tako da izvođač ima knjigu koja je ilustrovana muzičkim notama, i on govori, čita, vokalizuje te pojedinačne dahove. Delo u celini je umnožavanje razmera mog tihog dela od pre mnogo godina, i počinje, kao i prvo izvođenje u Vudstoku [4'33", 1952], zvukom povetarca. U drugom stavu počinje kiša, kao što se desilo i kada ga je Dejvid Tjudor izvodio u Maverik Holu, u toj šumi nadomak Vudstoka [koncertna brvnara, Maverick Concert Hall, mesto istorijske premijere 4'33"]. U trećem stavu, ljudi su počeli da pričaju između sebe [opet 1952], kada su shvatili da pijanista neće proizvesti nikakve zvuke. Ali sada, pošto izvođači govore tokom celog „Predavanja o vremenu“, progresija ne ide od povetaraca do kiše i žagora, već od povetaraca do kiše i grmljavine. U živom izvođenju u dvorani, koje će biti emitovano, ugasićemo i svetla, a Toroovi crteži pojavice se kao munje u poslednjem delu [projekcije Toroovih crteža u negativu]. — Ellsworth Snyder (1975)

Uradio sam mnogo dela koja uključuju zvuke iz okoline, ambijentalni zvuk, a jedno od njih bilo je „Partitura iz delova“ (1974)³, koje sam uradio za Kamerni orkestar iz Sent Pola [Saint Paul Chamber Orchestra, Minesota]. Koristio sam zvuke iz okoline, u zoru, u Stoni Pointu, u Njujorku, gde sam napisao muziku, a Dejvid Berman je napravio taj snimak. Napravio je još jedan snimak za mene, za delo pod naslovom *Etcetera*. Opet je to bio ambijentalni zvuk, ali ne u zoru, već bilo kada tokom dana. Komponovan je za ples koji je Mers izveo u Parizu, pod naslovom „Dan ili dva“ (*Un Jour ou deux*, 1973). A kada me je CBC pozvao da napravim delo povodom Dvestagodišnjice, pod naslovom „Predavanje o vremenu“, pomislio sam da zamolim Dejvida Bermana da napravi snimak vetra, kiše i grmljavine za celu stvar. Ali pismo koje sam mu poslao nekako nije stiglo do njega. Bio je na Univerzitetu Jork, u Torontu, i ono je otišlo u pogrešno odeljenje univerziteta. Jednostavno ga nije primio. Konačno sam ga pozvao telefonom, ali on je tada već bio zauzet, i nije mogao da to uradi, ali mi je predložio da angažujem Merien Amaher (Maryanne Amacher), jer ona, rekao je, pravi najbolje snimke ambijentalnih zvukova. Znao sam da je njen rad veoma lep. Slušao sam te snimke i odmah se složio s njim. Zato sam je angažovao da to uradi, a njenog prijatelja Luisa Frangelu (Frangella), Argentinca, da napravi film s munjama od Toroovih crteža, kao bljeskovima svetlosti. Tako da je sam Toro postao grom. A za govornike je bilo poželjno da budu osobe koje su se odrekle američkog državljanstva i postali Kanađani, tako da je to bio *mračan* osvrt na Dvestagodišnjicu. Kao i Toro, kritikovao je vladu i njenu istoriju. A dvanaest govornika izgovaraju citate iz *eseja* *O građanskoj neposlušnosti*, *Dnevnika* i *Valdena*, na osnovu operacija slučaja.

To su koherentni citati, a ne fragmenti, kao u delima Mureau⁴ (1972–1974) ili „Prazne reči“ (Empty Words, 1974)?

Koherentni su, ali se toliko tesno naslanjaju jedni na druge da se ništa ne možete razumeti. To je isto iskustvo koje biste mogli imati s dvanaest radio-aparata koji rade istovremeno. Ili ako menjate stanice tako da čujete nekoliko odjednom.

To uopšte nije isto iskustvo, jer se kod Toroa bavite fiksnim i veoma naelektrisanim materijalom.

To je tačno; u pravu ste. — Richard Kostelanetz (1979)

Moj komad se zove *Renga with Apartment House 1776*⁵, i već po naslovu vidite da tu nije urađena jedna već dve stvari. *Renga* ima sedamdeset osam različitih delova, pri čemu većina komada za orkestar ima četiri dela, zbog teorije harmonije, moglo bi se reći; ali u tom *Renga*

³ Kejdž kaže „Score in Parts“, a pun naslov glasi *Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts: Twelve Haikus*.

⁴ Kejdžova kovanica od „music“ i „Thoreau“.

⁵ *Renga*, nazvana tak po vrsti japanske tradicionalne kolektivne poezije, komponovana je 1975–1976, a komad povodom Dvestagodišnjice SAD, *Apartment House 1776 (Stambena zgrada 1776)*, kao što je već navedeno, 1976. Prema Kejdžovim instrukcijama, ta dva dela se mogu, ali ne moraju izvoditi zajedno.

delu ne koristim harmoniju. Tu je grafička notacija, a njeni simboli potiču od Toroovih crteža. Rastavljeni su tako da se čitaju s leva na desno, kao što je u muzici uobičajeno, za orkestar od sedamdeset osam članova. Pored tih sedamdeset osam različitih delova, tu je i „Stambena zgrada“, koja je u naslovu prosto drugi deo. Sastoji se od četiri kvarteta, četvero instrumentalnih solista i četvero vokalnih solista, koji predstavljaju četiri naroda koji su ovde živeli pre dvesta godina – američkog Indijanca, sefardskog Jevrejina, crnog roba i protestanta. Tako da s pevačima, solistima i kvartetima imate još dvanaest stvari koje se dešavaju istovremeno. Imate, dakle, situaciju koja se ne može smatrati objektom, već koja više podseća na okruženje. — New England Conservatory (1976)

Trenutno radim na jednom komadu za orkestar. To je druga porudžbina Bostonskog simfonijskog orkestar povodom Dvestagodišnjice. Bilo je šest orkestara i naručili su dela šestoro kompozitora, za svaki orkestar po jedno; i tih šest orkestara imaju pristup tim delima, mada nisu dužni da ih sviraju. Jedini koji je bio u obavezi da svira bio je onaj koji je naručio od mene. Bostonski simfonijski orkestar, sa Seidžijem Ozavom kao dirigentom (Seiji Ozawa), zamolio me je da napišem komad, i ja sam pristao. Još uvek mi nije jasna tačna priroda onoga što radim, ali znam da to uključuje *rengu*, što je japanska povezana pesma. *Vaka* je pesma od pet-sedam-pet slogova (što je *haiku*), plus sedam-sedam. Ali *renga* se nastavlja unedogled, s bilo kojim brojem *vaka*. Tako da će to delo biti duže od onog koje sam napisao pre godinu dana za Kamerni orkestar iz Sent Pola, „Dvanaest haikua“, posle čega sledi snimak zore u Stoni Pointu. Notacija nije konvencionalna, već grafička, s Toroovim crtežima iz njegovog *Dnevnika*. Dakle, mogu se svirati zapadnjačkim ili istočnjačkim instrumentima, a ne preciziram, niti pravim razliku čak ni između gudačkih i duvačkih instrumenata. Tako da ću za Bostonski orkestar napisati komad iz 102 dela, a dirigent će imati partituru s crtežima, koja govori koliko instrumenata svira i koliko glasno.

Delovi koji se daju sviračima biće bukvalno delovi crteža, tako da kada svi sviraju zajedno, svi crteži budu izraženi. Ali izraz crteža u zvuku nije isti kao izraz crteža na papiru. Između to dvoje mogla bi se tražiti veza u logičkom smislu, ali ne i u poetskom. Sad, da li će u tom komadu za orkestar biti i drugih stvari osim *Renge*, još ne znam. Ali ako sledim svoje sadašnje sklonosti, imaćemo cirkus muzike koja se mogla čuti 1776. Pod „cirkusom“ mislim na mnogo komada koji se odvijaju istovremeno, a ne samo na jedan. Naime, gledano iz određenog ugla, muzika je prosto umetnost fokusiranja pažnje na jednu stvar u isto vreme. U svojim novijim radovima, od oko 1968, trudio sam se da se ne fokusiram na samo jednu stvar u isto vreme i onda sam koristio princip koji nazivam „muzički cirkus“ (*musicircus*) – za nešto gde se mnogo stvari odvija istovremeno. To se i dešava u samom delu *Musicircus* (1967), koje nije zapisano već izvedeno⁶, a dešava se i u *HPSCHD* (1969) i *Song Books* (1970). — Cole Gagne i Tracy Caras (1975)

Mogli biste napraviti delo u kojem biste mislili samo na jednu stvar. Imam delo pod naslovom *Variations IV* (1963), koje ne govori ništa o zvucima u njemu. Govori samo gde ih treba proizvesti. Umesto toga, nudi načine da se te tačke pronađu u prostoru. Mogli biste napraviti i kompoziciju u kojoj ne biste rekli ništa o zvucima. Vaša jedina briga bila bi *kada* ih treba napraviti. — Richard Kostelanetz et al. (1977)

Kako ste došli do toga da napišete Renga with Apartment House 1776? Da li možete reći nešto o samoj kompoziciji?

Da. Postoje dva komada koja se sviraju zajedno, za potrebe proslave Dvestagodišnjice. Jedan se zove *Renga*, što je oblik japanske poezije. Najkraći oblik *renga* je 36 grupa od 5–7–5–7–7 slogo-

⁶ *Musicircus* je prvi put izveden 17. XI 1967, na Univezitetu Illinoisu u Šampejnu-Urbani, i bio je u stvari poziv „Za bilo koji broj izvođača, spremnih da sviraju na istom mestu, u isto vreme“ (Kejdzova napomena za „Instrumentaciju“), bez bilo kakvih indikacija šta i kako da sviraju.

va, i to je moj komad. Ali umesto obične muzičke notacije, taj komad ima crteže Henrija Dejvida Toroa, koji potiču iz njegovog *Dnevnika*, postavljene, pomoću operacija slučaja, u prostore koji odgovaraju toj pesničkoj strukturi; zatim su raščlanjeni na 78 delova, tako da se čitaju s leva na desno. To sam uradio kako bi se delovi mogli svirati ili savremenim instrumentima ili instrumentima iz 18. veka, ili nekim drugim instrumentima, kao što su oni istočnjački. Razni orkestri nisu mnogo iskoristili tu prednost, ali ta mogućnost ipak postoji.

Zajedno s tim napravio sam komad pod naslovom *Apartment House 1776*. Želeo sam da „1776“ zvuči kao adresa. Pomoću operacija slučaja pronašao sam 64 komada, bilo himne, ode, napeve, balade, dvokorake ili kvikstepove za vojsku, marševe i imitacije moravljanske muzike.⁷ Kroz to sam morao da se suočim s nečim s čime se u svom radu ranije nisam suočavao: s pitanjem harmonije; i konačno sam pronašao način pisanja harmonije koji me je zanimalo, a to je da zapravo oduzimam od originalnih komada, tako da se muzika sastoji od tišine-zvuka-tišine. U tim harmonijama, svakom zvuku koji se javlja prethodi i sledi tišina. Zvuk tada dolazi iz sopstvenog središta, a ne iz teorije. — Art Lange (1977)

Sati je, rekao bih, izbegao problem razumevanja tako što ljudima deluje previše jednostavno da bi se zamarali njegovom analizom – tako da ljudi ostavljaju njegov rad živim bez analize. Ali ja to nisam uradio. Analizirao sam ga i opet ga smatram lepim. Mislim da je to bilo zato što je on, kao i ja, imao ritmičku strukturu (prazno vreme), a ne strukturu povezanu s površinskim rezultatom (notama). Suprotstavljam se kritičarima koji kažu da je moj rad trivijalan jer se zapravo ne može analizirati u konvencionalnom smislu. Ono što se u mom radu može analizirati ili kritikovati jesu pitanja koja postavljam. Ali većina kritičara se ne trudi da otkrije koja su to pitanja. A to bi moglo pokazati razliku između jedne kompozicije napravljene operacijama slučaja i druge. To jest, princip koji leži u osnovi ishoda tih operacija slučaja jesu pitanja. Stvari koje treba kritikovati, ako neko želi da kritikuje, jesu pitanja koja se tu postavljaju.

Dok sam pisao „Apartment 1776“, imao sam to iskustvo da želim da uradim nešto s ranom američkom muzikom, što bi joj omogućilo da zadrži svoj ukus, a da istovremeno izgubi ono što mi je bilo toliko odbojno: njenu harmonsku tonalnost. Moja prva pitanja bila su površna i zato su dovela do površnih varijacija originala. Zato što, za razliku od većine muzičara, nemam sluha za muziku, ne čujem muziku kada je pišem; čujem je samo kada se svira. Kad bih je čuo dok pišem, napisao bih ono što sam već čuo; ovako, pošto je ne mogu čuti dok je pišem, mogu da napišem nešto što nikada ranije nisam čuo. Rezultat je bio da sam radio tako brzo, pored toga što sam u slučaju „Apartment 1776“ imao i rok, da su moja prva pitanja bila jednostavno pitanja o oduzimanju od Bilingsovih originala (William Billings, 1746–1800). Naime, videvši da situacija ima četiri note, pitao sam se: „Da li su prisutne sve četiri note, ili samo tri, ili dve, ili jedna?“ I nažalost, prvi put kada sam to uradio, uradio sam to s komadom koji je bio zanimljiv sam po sebi, tako da je, kada sam od njega oduzeo nešto, ostao zanimljiv. Kada sam ga svirao, bio je nov i lep. I tako, pošto nisam mogao da ih čujem, uradio sam to i sa četrdeset tri druga komada, za šta je bilo potrebno mnogo vremena. Kada sam seo za klavir i isprobao ih, zvučali su jadno. Uopšte nisu bili dobri. Nisu vredeli papira na kojem su bili napisani. To je bilo zato što je pitanje bilo površno. Nisam pronašao šta leži u osnovi mog problema s tonalnom muzikom. Nisam oslobodio muziku teorije. Sve kadence su ostale prepoznatljive.

Onda sam pomislio da bi trebalo da uključim tišinu. Uradio sam to (pitajući se: „Da li su prisutne četiri note, ili tri, ili dve, ili jedna, ili nijedna?“) i ponovo sam napisao prelep komad. Ponovo sam napisao svih četrdeset četiri komada i opet nisu bili dobri. Zato sam se vratio problemu i

⁷ Moravljani, Moravci, Moravijanci: protestanti poreklom iz Moravske, u današnjoj Češkoj. Jedna od najstarijih protestantskih denominacija, koja je prethodila Luterovoj Reformaciji.

video da se moram dublje pozabaviti njime. na kraju, moje pitanje se odnosilo na svaki red: koji su tonovi, od četrnaest tonova u jednom od glasova, aktivni, i pomoću operacija slučaja dobio odgovor poput ovog: broj jedan, sedam, jedanaest i četrnaest. Prvi zvuk bih preuzeo od Bilingsa, zapisao ga i produžio sve do sedmog tona; na sedmom tonu bi počela tišina, koja bi trajala do jedanaestog tona. Zatim bih napisao jedanaesti ton, i on bi trajao do četrnaestog, a na četrnaestom tišina. Stoga su kadence i sve ostalo nestali; ali ukus je ostao. Možete to prepoznati kao muziku osamnaestog veka; ali odjednom je postala briljantna na nov način. To je zato što svaki zvuk vibrira iz sebe, a ne iz teorije. Teorija više nije na vlasti. Kadence koje su bile funkcija teorije, da stvaraju sintaksu i sve to, sve to je nestalo, tako da dobijate najdivnija preklapanja.

Reakcije na taj komad su bile izvanredne, naročito u Los Angelesu, pre nekih dve godine.

To je zbog preklapanja takozvane duhovne muzike, što je uvredilo neke Jevreje u publici.

To ni na koji način nije bila namera?

Ne, bio sam zabrinut zbog toga. Znao sam da bi se nešto moglo desiti jer ljudi koji pevaju takvu muziku nemaju naviku da pevaju dok druga osoba peva nešto drugo. I onda sam morao da svakom pevaču pažljivo objasnim šta će se desiti, da bi to prihvatili pre nego što to urade. Posebno je bilo teško sa Helen Šnejer (Schneyer), koja je rekla kako misli da neće moći da peva dok drugi ljudi pevaju, da joj njen rad previše znači. Rekla je: „To mi se neće dopasti“, i onda sam pribegao jednostavnom sredstvu. Rekao sam: „Život je pun stvari koje nam se ne moraju nužno sviđati.“ Ali sada joj se sviđa. Svima se sviđa, jer je to neka vrsta ekumenskog osećaja, da tako kažem, imati sve, sve crkve, zajedno. Indijanski poglavica je bio divan; kada smo se prvi put sreli uglavnom nisam mogao dođem do reči.

Stalno vas je prekidao?

Da, zato što je godinama priređivao pau-vau predstave u jednoj turističkoj postaji između Montreala i Njujorka, tako da prosto nije znao kako da prestane da priča. Konačno sam mu rekao: „Swift⁸, moram vam reći kako će biti kad budete pevali u toj kompoziciji.“ Stavio mi je ruku na koleno i rekao: „Ne trudite se, razumem. Mnogo toga će se dešavati istovremeno.“ – David Cope (1980)

Da li su i Études Australes nastale po narudžbini?

Ne. Greta Sultan je radila na mojoj „Muzici promena“, koju sam napisao za Dejvida Tjudora, u kojoj je klavir trebalo udarati palicama i rukama, ali pomislio sam da starija žena ne bi trebalo da lupa po klaviru, i onda sam rekao Greti da ću napisati neke komade za nju, i to je bio rezultat.

Da li ste malo lutali pre nego što ste došli na ideju?

Trebalo je da prođu meseci pre nego što sam došao na ideju.

Kada ste došli na ideju da upotrebite zvezdane mape?

Ne, tu ideju sam imao od početka, ali ideja o pisanju etida za dve ruke, za svaku posebno, bila je ono što taj komad čini originalnim. Ne mislim da je iko ranije pomislio na to. Donji par ključeva u svakom sistemu napisan je za levu ruku, a gornji par za desnu, i oba idu kroz pune opsege. Desna ide od niskog A u bas ključu do vrha klavira, a leva ide od dna klavira do C iznad ključa, tako da se ruke stalno ukrštaju. To je ono što je karakteristično za te etide. – Tom Darter (1982)

U njima, kao i uvek, koristim operacije slučaja iz *Ji dinga*, kad god treba postaviti neko pitanje; inače koristim zvezdane karte „Atlas Australes“ [Južnog neba] – zato se komadi zovu *Études Australes*. One se kreću, ne kao i sva moja muzika, ali opet veliki deo nje, iz jedne situacije u drugu, tako da prva etida ima najmanje agregata, najmanje akorda, dok poslednja, teoretski, ima najveći broj agregata ili akorda – dve note odjednom, tri, četiri i pet nota odjednom. Napravio

⁸ Swift Eagle, „Brzi Orao“, poreklom Džikarila Apač, odrastao u pueblu Santo Domingo, u Novom Meksiku.

sam katalog trozvuka, četvorozvuka i petozvuka koje jedna ruka može da svira bez pomoći druge, i utvrdio da postoji oko 550 četvorotonskih i petotonskih akorada za svaku ruku. To je omogućilo pisanje muzike koja se ne zasniva na harmoniji, ali s kojim harmonije opet mogu da uđu u takvu neharmonsku muziku. Kako bi se to moglo preneti u političke pojmove? Onda bi se taj stav mogao izraziti i društveno. To bi omogućilo institucijama ili organizacijama, grupama ljudi, da se udruže u svetu koji nije nacionalno podeljen. — Ellsworth Snyder (1975)

Kako su zvezdane mape upotrebljene u komponovanju dela? Očigledno niste samo postavili mape na notni papir.

Stavio sam providnu traku široku oko dva centimetra preko mapa. Upravo ta širina je smanjivala broj zvezda. Problem sa zvezdanim mapama je što ima previše zvezda da bi se napravilo muzičko delo. A unutar te širine mogao sam da razlikujem dvanaest tonova jedne oktave, tako da je to bilo kao da preko mape stavljam traku širine jedne oktave. Zatim sam, na osnovu operacija slučaja, emitovao te tonove u dostupne oktave za desnu i levu ruku, tako da ove – note na stranici – ne odgovaraju položajima zvezda po vertikalni, već po horizontalni; ali ne svim zvezdama, jer su mape koje sam koristio bile u različitim bojama, i onda sam, kroz operacije slučaja, pratio samo plave i zelene ili crvene i narandžaste ili žute i ljubičaste zvezde, ili njihove kombinacije.

U kakvom je odnosu to bilo s onim agregatima koje ste ranije pomenuli?

Pošto sam našao note, jedno od pitanja koje sam postavio bilo je koje od tih nota su agregati, a koje pojedinačne note? U prvoj etidi na to pitanje odgovara samo jedan broj (od šezdeset četiri moguća, iz *Ji dinga*), dok se u trideset drugoj etidi odgovara s trideset dva broja. Na kraju imamo situaciju u kojoj su polovina nota agregati, a polovina tonovi, ili potencijalni tonovi.

Da li vas zanimaju sintisajzeri?

Radio sam s Dejvidom Tjudorom na onome što smo zvali živa elektronska muzika. Sintisajzeri vode ka snimljenoj verziji nečega što je fiksirano, a ja sam se trudio da stalno menjam stvari. Nemam kolekciju ploča. Onih nekoliko ploča koje imam ne koristim kao ploče, jer nemam mašinu na kojoj bi ih puštao.

Stvari koje ste radili s Dejvidom Tjudorom koristile su elektronska kola kreirana posebno za to izvođenje.

Primer je *Cartridge Music* (1960). ♣ Situacija postaje prilično zamršena, ljudi okreću različitu dugmad, čije efekte nikako ne mogu da znaju. ♣

A nedavno, u delima kao što su *Child of Tree* („Dete drveta“, 1975) i *Branches* („Grane“, 1976), pojačavam biljne materijale kontaktnim mikrofonom i jednostavnim zvučnim sistemima. Tu dajem uputstva za improvizaciju, budući da se improvizacija ne može zasnivati na ukusu i pamćenju, pošto se instrumenti ne poznaju.

Kako to tačno radi?

Ako imam komad kaktusa, bilo pomoću metalne štipaljke ili gramfonske glave [*cartridge*] s iglom, mogu da povežem kaktus i bodlje sa zvučnim sistemom, a zatim čupanjem jedne od bodlji ili dodirivanjem papirom, tkaninom ili nečim sličnim, mogu da dobijem zvuk veoma lepe visine, a razlike u visini tona između bodlji jednog kaktusa često će biti veoma zanimljive – mikrotonalne.⁹
— Tom Darter (1982)

⁹ Iz opisa sa johncage.org, za *Child of Tree*: „Dok je bio na turneji po Arizoni, s Plesnom trupom Mersa Kaningema, 1975, jedan od plesača, Čarls Molton (Charles Moulton), doneo je Kejdžu osušeni kaktus, stavio ga blizu njegovog uha i počeo da mu čupa bolje. To je inspirisalo Kejdža da upotrebi kaktus kao muzički instrument u delima kao što su *Child of Tree* i *Branches*.“ Za *Branches*: „Partitura za to delo sastoji se isključivo od uputstava za izvođenje. Instrumenti koji se koriste su ozvučene mahune, kaktusi i drugi biljni materijali, kao što su zvečke od mahunama plamenog drveta, koje Kejdž posebno pominje u partituri (‘Poinciana tree’, *Delonix regia*). Ostale instrumente biraju izvođači, koristeći operacije slučaja na osnovu *Ji dinga*. Kaktusi se sviraju čupanjem bodlji čačalicama, pri čemu se njihov zvuk pojačava pomoću dodataka sličnih gramofonskim glavama, koje je originalno konstruisao Džon D. Fuleman (John D.

Da li nam možete reći nešto o strukturi „Grana“?

To je improvizacija unutar strukture određene operacijama slučaja, tako da svaki muzičar ima osam minuta podeljenih operacijama slučaja u manje grupe, ne u sekundama već u minutima. To bi bilo, na primer, četiri minuta, dva minuta, minut, minut. Ili bi to moglo biti četiri minuta, četiri minuta; ili tri minuta, dva minuta, dva minuta, minut. Zatim, tu je deset instrumenata, a šta je instrument može odrediti svaki izvođač. Na primer, jedna bodlja može biti jedan instrument, a druga bodlja drugi. Ili ceo kaktus može biti instrument, i ukupno ih ima deset, a deseti je zvečka od mahuna i ona se mora nalaziti u poslednjem delu od osam minuta. Zatim, između jednog dela od osam minuta i drugog mora biti tišina, takođe određena na osnovu slučaja. — Laura Fletcher i Thomas Moore (1983)

Većina ljudi koji su upoznati s vašim životom znaju da ste stručnjak za mikologiju. Da li su vaše proučavanje i rad s pečurkama išli uporedo s vašim rad sa zvukom?

To je u mom slučaju svakako tačno, kada je reč o pečurkama. Dugo sam želeo da čujem same pečurke, a to bi se moglo postići veoma prefinjenom tehnologijom, jer pečurke ispuštaju spore, a te spore udaraju o površine. To svakako pravi neki zvuk. Pomenuo sam to u poslednjem tekstu iz *Silence*, u tom humorističnom članku.¹⁰ I dalje bih voleo da to uradim. To, naravno, vodi do pomisli da se može čuti bilo šta na svetu, pošto znamo da je sve u stanju vibriranja, tako da se mogu čuti ne samo pečurke već, na primer, i stolice i stolovi. Moglo bi se otići na izložbu zvukova, na kojoj bi se nešto i gledalo i slušalo. Voleo bih da to uradim.

Da li ste upoznati s jednim radom od pre nekih osam godina, sa biljkama na koje su bile prikačene elektrode i koje su onda bile povezane preko sintisajzera?

Da, to sam ja uradio.

Kakvi su bili rezultati?

Bilo je veoma zanimljivo, a imam i projekat (koji, nažalost, još nije realizovan) da za decu ozvučim jedan gradski park. To je trebalo da se izvede u Ivrei, blizu Torina, gradiću u kojem se nalazi kompanija *Olivetti*. U centru grada nalazi se jedno divno brdo, koje je visoko i ima prelep pogled na Alpe, a i dovoljno je izolovano od zvuka saobraćaja, tako da se mogu čuti zvuci biljaka. Projekat je propao, ali zvali su me da isto uradim u Rimu, kao i u Zagrebu; ali nisam mogao da prihvatim, ako ne bih prihvatio mesto. Razmazila me je ta divna situacija u Ivrei, gde je tišina – kada ne biste svirali biljke – bila veoma čujna i lepa; mogli ste je čuti kao da ste u koncertnoj dvorani. Drugim rečima, želeo sam da deca čuju tišinu planine nakon što čuju zvukove koje su sama proizvela svirajući na biljkama. Program smo planirali tako da se s vremena na vreme na biljkama ne može svirati, da bi deca mogla čuti tišinu. U suprotnom, deca bi neprestano pravila zvukove.¹¹

Da li ste čuli muziku s kaktusom („Dete drveta“)? Iz toga je to proizašlo. Za ples Mersa Kaningema koristio sam kaktuse. Zvuke sam pravio na kaktusima i nekoliko drugih biljnih materijala. To je dovelo do ideje o ozvučavanju parka, a to je opet dovelo do ideje koju smatram prilično fascinantnom: muzički komad koji izvode životinje i leptiri, što sada zvuči fantastično, ali je, mislim, gotovo dostižno s našom tehnologijom. — David Cope (1980)

Da li ste ranije radili neke stvari s vodom?

Fullemann). 'Grane' su u suštini niz varijacija Kejžovog komada 'Dete drveta', povezanih tišinom koja im prethodi u izvođenju.

¹⁰ John Cage, „Music Lovers' Field Companion“, *Lines Paris Review*, 1954, *Silence*, 1961, 274–276.

¹¹ Projekat Džona Kejžda i Džona Fulemana, koji je počeo u februaru 1979, u Ivrei, na brdu Montestella (po crkvi Santuario di Monte Stella) i koji se onda, zbog niza okolnosti, stalno odlagao, sve dok polovinom osamdesetih nije bio napušten. Za detalje videti <https://www.johncage.it/en/1979-montestella.htm>.

Imam komad pod naslovom *Inlets* („Zalivi“, 1977) gde se voda nalazi u školjkama, koje se mogu napuniti do bilo kog nivoa. I dok naginjete školjke, one grgolje. Ako se to ozvuči, može se čuti.

Uradio sam i komad pod naslovom *Water Walk* („Vodena šetnja“, 1959). Mislim da je to bio komad za televiziju. Imao sam kadu, klavir, zaboravio sam šta još. I još jedan, pod naslovom *Water Music* („Vodena muzika“, 1952). Hendl je to već radio, samo što je moj komad zaista imao vodu u sebi. — Mark Bloch (1987)

Da li smatrate da su dela poput Branches i Inlets produžetak onoga što ste radili u Cartridge Music, ili uključivanje prirodnih objekata ima značaj koji ta dela čini potpuno drugačijim?

Ne, ona su pomak u pravcu improvizacije.

Često ste govorili protiv improvizacije, jer se ona mnogo oslanja na naviku i lični ukus.

Pronalazim načine da čin improvizacije oslobodim od ukusa, sećanja, sviđanja i nesviđanja. Ako to mogu da uradim, onda ću biti veoma zadovoljan.

U slučaju biljnih materijala, njih ne poznajete: otkrivajte ih. Dakle, instrument vam je nepoznat. Ako se dobro upoznate s nekim komadom za kaktus, on se vrlo brzo raspada i morate ga zameniti drugim, koji ne poznajete. Dakle, cela stvar ostaje fascinantna i slobodna od vašeg sećanja, i to se podrazumeva.

U slučaju *Inlets*, nemate nikakvu kontrolu nad školjkom napunjenom vodom. Nagnete je i čujete grgoljenje, ponekad; ne uvek. Dakle, ritam pripada instrumentima, a ne vama.

U *Cartridge Music* nekoliko ljudi izvodi programe koje su odredili na osnovu materijala. Ali radnje jedne osobe nenamerno menjaju radnje druge osobe, jer te radnje uključuju promenu kontrole tona i kontrole amplitude. Tako da se može desiti da svirate nešto, a da ne dobijete nikakav zvuk. — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Dobio sam pismo od jednog veoma dobrog violiniste, Pola Zukofskog (Paul Zukofsky) i kad završim ono na čemu sada radim, radiću na jednom komadu za njega. Rekao je da se od mog povratka, kako se izrazio, na striktniju muzičku notaciju, kroz klavirske etide koje sam napisao za Gretu Sultan, *Etudes Australes*, nada da ću napisati nešto i za violinu. Kada smo se videli pre neki dan, pitao sam ga šta po njemu nedostaje u strogosti u komadu koji sam pedesetih napisao za jednog gudača, što je imalo grafičku notaciju, i on je iz nekog razloga pomislio da to sugeriše spontanost. Ali ništa ne može biti strože od grafičke notacije, pošto morate uzeti lenjir, kao što sam ga ja uzeo dok sam to pisao, da biste saznali šta tačno treba da se svira. U stvari, ta notacija je toliko stroga da sam imao osećaj da izvođača stavljam u ludačku košulju. Upravo ta tendencija, koja se pokazuje i u „Muzici promena“, bila je jedna od stvari koje su me vodile ka većoj neodređenosti, što ostavlja slobodu izvođaču.

Postoje dva dela za gudača koja i dalje mogu da zvuče veoma različito od izvođenja do izvođenja, u smislu rasporeda samih grafikona. Da li je bio problem to što su grafikoni bili toliko specifični?

Ne. Mogli bi da zvuče drugačije jer ne preciziram šta se može uraditi na jednoj žici. Kroz razgovor s članovima *New Music String Quartet* – Brodusom Erlom, Klausom Adamom, Metjuom Rajmondijem i Volterom Tramplerom¹² – saznao sam da se niko ne slaže oko toga šta se može uraditi na nekom gudačkom instrumentu. Pitajte dve osobe koliko nota može da se svira na G žici i dobićete dva različita odgovora. Zukofski sada piše i veoma pažljivo proučava mogućnosti violine, i negde u ovim papirima sada imam tabele koje mi je dao – a napraviće još tabela – o tome šta se zapravo može uraditi i kakvih sve fizičkih radnji ima u sviranju violine. — Cole Gagne i Tracy Caras (1975)

¹² *New Music String Quartet* (1948–1956): Broadus Erle, Claus Adam, Matthew Raimondi, Walter Trampler; kasnije, Aldo Parisot, David Soyer.

On zaista voli – pretpostavljam da većina violinista voli – da stvari budu u konvencionalnoj notaciji. Spreman je da svira ono što mi slobodno nazivamo četvrtinama tona i tako dalje, ali želi da mu se kaže kolika je ta četvrtina tona. Rekao mi je da je on kao hirurg, i da ako zna šta mora da uradi, onda bi to i mogao da uradi. I on je divan muzičar. U svakom slučaju, ne sviram violinu, ali kroz tu saradnju s njim ponovo sam počeo da se bavim pisanjem veoma teške muzike, koja ima veze sa stvaranjem nečega što zahteva mnogo proba. Ali te probe nisu do orkestra već do posvećenog soliste. — Jack Behrens (1981)

Čini mi se da ste jednom rekli da pišete za virtuoze.

Dobro, pišem ili za ljude koje poznajem ili za ljude koje ne poznajem. Ako pišem za ljude koje poznajem, uzimam u obzir njihovu virtuoznost ili njihove sposobnosti. Ako pišem za one koje ne poznajem, ne tražim od njih da rade nešto mnogo teško. Ponekad promenim prirodu onoga što treba rade, kao što sam u ovom slučaju uradio pravljenjem veoma dugih zvukova. Ali ne mislim da je to bilo suštinski teško za bilo koga. Možda je bilo teško za njihove umove, ali ne i za njihove kapacitete.

Rekao bih da je to stvar korišćenja tehnike koju bi već trebalo da poznaju, ali i proširivanja ideje na način koji im je manje poznat.

Ono što im je verovatno bilo čudno jeste to što sada pišem u vremenskim „zagradama“ koje imaju fleksibilne početke i fleksibilne završetke. Dakle, sa stanovišta hora, teško je znati kada početi ako je to „kada“ slobodno. Tamo gde zvuk treba da počne i da se završi na slobodno izabranom tački, a ne na fiksnoj tački, i kada izbor pravi grupa, a ne pojedinac, grupi je teško da oseti kada treba da počne. Ne znam kakvu bi disciplinu trebalo koristiti u tom slučaju. Ako bi neko želeo, recimo, jednu amplitudu (a ne onu u koju se grupa uvukla, već samo želi fiksni zvuk koji se pojavljuje iz prostora), a početak nije definisan, kako bi to moglo da se izvede bez nekoga ko preuzima kontrolu? Veliku pažnju posvećujem tome da u mojoj muzici ne bude vlasti. — Mark Gresham (1991)

Sada radim na nekim pesmama, pod istim naslovom (*Ryoanji*, 1983–1985)¹³, i pomislio sam da bi trebalo da nešto promenim. Prvo sam napisao neke pesme koje su bile kao komadi za obou. Bilo je to kao da nastavljam da pišem za obou, samo što sam zapravo pisao za glas. I pomislio sam: „Ne, to nije u redu, glas je drugačiji i moram to napisati drugačije.“ Počeo sam da pišem drugačije i ponovo sam se osetio „nedarovitim“, u mraku, nisam znao kako da to uradim.

Zalivao sam biljke i došao na prilično jasnu ideju o tome kako ću pisati za glas. I tako sam uzeo telefon i pozvao pevačicu i zakazao sastanak, u stvari, za juče u dva. To je dakle bilo pre dva dana [*sic*]. Kada je došlo juče, i kako se čas susreta s pevačicom približavao, zamalo mi je došlo da kažem, „Ne, to nije u redu“, i da je pozovem i kažem joj kako nema potrebe za tim. Ali onda sam rešio da nastavim, i pokazao sam joj tu novu ideju, a zatim i šta je bila ideja sa oboom, i upravo ta ideja sa oboom se pokazala ispravnom. To se moglo reći po tome kako je pevala, ne samo po tome kako je to zvučalo već i po tome kako je ona izgledala dok je čitala muziku; tako da se nova ideja zapravo približavala bruhanju [*drone*], dok stara ideja nije bila ni blizu tome. Dakle, mislim da je ono što se dešava kada počnem da radim pokušaj da pronađem odgovor na to bruhanje, i da još nisam pronašao svoj način. — Morton Feldman (Bunita Marcus i Francesco Pellizzi) (1983)

Te komade sada nazivam *Branches*, *Inlets* i *Child of Tree*, *Improvisation 1* i *2*, biće još *3* i *4*, a od nedavno, za *BL Lacerta* (*BL Lacerta Improvisation Ensemble*), *A* i *B*. Broj *3* je komad koji radimo za Mersov ples pod nazivom *Duets* (1980), a broj *4* radimo za ples *Fielding Sixes* (1980). I tu koristimo kasetofone, a kasete puštamo na poseban način. U broju *3* sve se svira jednostavno

¹³ Ryōan-ji, zen hram u Kjotu, s čuvenim vrtom s petnatest rečnih kamena postavljenih na polje od fino izgrabanog belog peska; spominje se i dalje u tekstu.

pianissimo, i mora biti četvoro svirača. Svakome od njih je tokom celog komada dozvoljen jedan krešendo. To stvara veoma lepu situaciju. Svaka osoba ima isti materijal. U tom slučaju imamo šest kaseti. A u *Fielding Sixes* Džon Fuleman je napravio takav aranžman da možete da menjate brzinu mašine. Onda imamo dvanaest snimaka i oni stalno menjaju brzinu. Četiri osobe sviraju iste i različite snimke u isto vreme – ponekad samo iste, ali nikada u istom trenutku. ♪ Taj komad je revidiran 1986. kako bi više ličio na *Improvisation 3*, kao njena verzija u ogledalu. To jest, umesto jednog krešenda, tu imamo dekrešendo u tišinu iz opšte srednje jačine zvuka; i nema promene brzine. ♪ — Andrew Timar et al. (1981)

Da li vas zabrinjava da bi interesovanje za vaša (rana) dela moglo da prevagne u odnosu na vaša novija dela?

Ne, ne mislim da je tako, jer neki ljudi sviraju i noviju muziku. Naročito novije etide za klavir i violinu zanimaju mnoge ljude. Ne mislim, dakle, da postoji bilo kakav problem.

Moj osnovni stav prema svemu tome jeste da ja imam svoj život, a moja muzika svoj. To dvoje je nezavisno jedno od drugog. Naravno da me zanima život moje muzike, ali posle nekog vremena ja ću umreti i ona će morati da se sama brine o sebi, i onda nastojim da je pustim da se već sada postara za sebe.

Da li osećate da u vašoj skorašnjoj muzici ima prenošenja iz jednog dela u drugo?

Ne, sa mnom se dešava nešto drugo. Radim na mnogo načina u datom vremenskom periodu. I ne samo da stvaram muziku, već i pišem tekstove, a sada pravim i gravure. Sve to radim na različite načine. Neke ideje koje imam odbacujem, a druge pokupim iz prošlosti i tako dalje. Prema tome, to nije linearna situacija. Više je kao preklapanje slojeva. Na primer, na jednom kraju imate *Freeman Etudes* za violinu¹⁴, koje su veoma određene; zapisane su u najpreciznijoj notaciji koju sam mogao da napravim. (To je bio zahtev Pola Zukofskog, s kojim sam ih pisao.) Ali istovremeno razvijam interesovanje za improvizaciju, koja je verovatno slobodnija od svega što sam ranije radio (uključujući i neodređenu muziku). — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Kako koristite operacije slučaja?

U konkretnom slučaju ovih etida za violinu, počinjem sa zvezdanim mapama i stavljam providni list na njih. Zvezdanu mapu postavljam na tačku koja je pogodna za papir. Mape koje koristim su u plavoj, zelenoj, narandžastoj, žutoj, crvenoj i ljubičastoj boji. Kombinujem plavu i zelenu, crvenu i narandžastu, žutu i ljubičastu, zatim uzimam te boje pojedinačno ili u parovima ili sve tri; i to daje sedam različitih gustina. Moje prvo pitanje *Ji ding*u glasi: „S kojom od tih sedam mogućnosti (plava–zelena, crvena–narandžasta, žuta–ljubičasta, crvena–narandžasta, plava–zelena s crvenom–narandžastom i sa žutom–ljubičastom) ovde treba da se bavim?“ U međuvremenu sam napravio tabelu koja povezuje broj 7 s brojem 64. Broj heksagrama u *Ji ding*u je 64. Ako 64 podelim sa 7, dobijam 9, sa ostatkom 1. Tako dobijamo jednu grupu od 10. Šest grupa, od 1 od 7, jesu grupe od 9. Poređajte tabele tako da tri grupe od 9 budu početak broja 64, zatim da grupa od 10 bude u sredini, a ostale tri grupe od 9 na kraju. Onda mogu da bacim tri novčića šest puta ili mogu da koristim kompjuterski ispis, kao što i radim. Jedan mladić iz Ilinoisa, ♪ Ed Kobrin ♪, napravio je kompjuterski program za mene. Tako radim brže, nego kad bih koristio novčiće ili štapiće hajdučke trave.

Rezultat je da brzo znam koje zvezde treba da iscrtam. Moje sledeće pitanje je koliko zvezda treba da iscrtam? Uzmem neki prost broj, od 1 do 64, i onda pitam: „Šta sad treba da uradim?“ Kada iscrtam dovoljno zvezda za dve stranice muzike – što je bila moja odluka na početku, da

¹⁴ Pošto su te etide (ukupno 32) posvećene Beti Friman (Betty Freeman, 1921–2009), velikoj pokroviteljki moderne muzike, to bi verovatno trebalo čitati kao „Etide za Beti Friman“, iako su napisane za Pola Zukofskog. Kejdz ovde misli na etide I–XVI, napisane 1977–1980; etide XVII–XXXII napisao je 1989–1990.

svaka etida ima dve stranice (kako violinista ne bi morao da okreće stranice) – dobijam traku sa iscrtanim zvezdama, dizajniranu tako da bude dovoljno široka da bih mogao da razlikujem dvanaest tonova. Tih dvanaest tonova se kod violine mogu pojaviti u različitim oktavama. Moje sledeće pitanje je u kojoj oktavi. Zapišem to i onda uzimam papire na koje sada mogu da prenesem zvezde.

Svaka od tih zvezda nije jedan ton, već može biti agregat, može biti dva tona ili tri, može i ne mora biti legato [note se sviraju vezano, u jednom dahu] i tako dalje. Moj sledeći korak je bio da pronađem koji su pasaži legato, a koji detaše [*détaché*, note se sviraju odvojeno, ali sa što manje prekida između tonova]. Umesto da ih izjednačim – to jest, da 1–32 bude detaše, a 33–64 legato – ono što radim jeste da pitam *ʒi ding* gde je tačka razdvajanja između legata i detašea, i on bi mogao da kaže da je to broj 7, tako da bi 1–6 bilo detaše, a 7–64 legato. Onda pitam *ʒi ding*: „Koliko dugo to traje?“, a on bi mogao da kaže pedeset tri događaja. Posle pedeset dva događaja, ponovo pitam. Zatim se postavljaju sva ostala pitanja koja neki ton u detaše stilu mogu učiniti posebnim i drugačijim od ostalih. Navodim sve mogućnosti, a zatim otkrivam koje su operativne.

Kada počnem da gradim intervale, trozvuke ili četvorozvuke na samim žicama, onda kroz operacije slučaja otkrivam koji prst dodiruje koju notu na kojoj žici. Zatim pozovem Pola Zukofskog da ga pitam šta može da dohvati prstom, i kojim, od onoga što je odredio slučaj; onda katalogizujem njegove odgovore. Indeksiram ih u svesci. On misli da ćemo na kraju objaviti njegove odgovore jer saznajemo šta se može postići u pogledu dvo-, tro- i četvorotonskih akorada, na načine kojima je i sam iznenađen. Iznenađen je onim što učimo u ovom komadu koji zajedno stvaramo. Umesto da radim na osnovu izbora, radim na osnovu postavljanja pitanja, tako da je kompozicija određena pitanjima koja se postavljaju, i možete brzo videti da li su vaša pitanja radikalna. Pod radikalna mislim na prodorna. Ako nisu radikalna, nisu ni odgovori. Ako su temeljna, onda se dešava nešto što ranije niste čuli. — Maureen Furman (1979)

Da li ste rigorozni u svom prihvatanju slučajnosti?

Da, i pretpostavljam da u tome postoji kontradikcija.

Da li su se vaše ideje o funkciji notacije od skora promenile?

Koristim notaciju na razne načine, od eksplicitnosti *Freeman Etudes* do neodređenosti *Variations*. Ne bavim se samo jednom vrstom notacije, već mnogim. Uradio sam i niz stvari u kojima nema nikakve notacije osim verbalnih smernica. Te stvari su radili i drugi ljudi, ali ja nastavljam da radim na sve te načine, a ne isključivo na jedan od njih. Kada, na primer, pišem za orkestar, pišem za ljude koje ne poznajem i zato težim da pišem veoma konvencionalno. Dobro pazim da napišem nešto što se može razumeti bez trošenja previše vremena. — William Duckworth (1985)

Po čemu se vaša kompozicija razlikuje od mehaničkih kockica, koje upisuje note na papir? Da li se ceo intelektualni unos nalazi u početnom konceptu strukture kompozicije?

Da. U mom novom delu za festival *Cabrillo*¹⁵, *Ples/ Četiri orkestra (Dance/ Four Orchestras*, 1982), delim orkestar na četiri dela, sa četiri dirigenta, koji rade u četiri brzine. Moja ideja je bila da izbor snažnih taktova podvrgnem slučaju.

Materijal je konvencionalan, ali njegova upotreba je nekonvencionalna. To je cirkuska situacija, jer se četiri stvari dešavaju istovremeno – cirkus sa četiri arene!

Kako ste izabrali naslov?

Podelio sam orkestar na četiri dela zato da bi se rukopis uklopio u štamparsku mašinu mog izdavača, 11 x 17 inča. — Paul Hertelendy (1982)

Kada radite sa udaraljka, radite sa instrumentima koje zaista držite u rukama. Ako ostavite te instrumente tamo gde ste ih našli i odete u drugi grad, i tamo potražite iste instrumente, neće te

¹⁵ *Cabrillo Festival of Contemporary Music*, Santa Cruz, Kalifornija, od 1963.

ih naći. Možda ćete pronaći slične instrumente, ali ako poslušate zvuke koje proizvode, čućete da proizvode zvuke drugačije od onih koje ste čuli u prethodnom gradu, iz prve kolekcije instrumenata. Priroda muzike za udaraljke je, dakle, prilično otvorena i često prilično nepredvidiva. Ako slušate zvuke oko sebe, bez obzira gde se nalazite, uživaćete u njima ako ih slušate na taj otvoreni način, ako pažnju usmerite na ono što se dešava, bez insistiranja na onome što bi trebalo da se desi.

Upravo sam završio komad za orkestar pod naslovom *Rjoandži*, što je ime vrta u Kjotu (s petnaest kamena na izgrabuljanom pesku), ali komad koji mu prethodi, a sličan je njemu, bio je za solo perkusionistu. Dok sam pisao komad za orkestar, nisam ga radikalno promenio u odnosu na ono što sam radio za udaraljke. U orkestarskom komadu biće dvadeset instrumenata, ali nijedan instrument nije određen. Može biti bilo kojih dvadeset instrumenata, a bilo koji od dvadeset delova može se dati bilo kom od tih dvadeset instrumenata. Svi instrumenti sviraće isti ritam, i svi instrumenti mogu proizvesti bilo koji zvuk, ili bilo koju kombinaciju zvukova koje instrumenti mogu proizvesti. Kada muzičar odluči koji će zvuk da pravi, mora, tokom probe ili nastupa, da proizvodi isti zvuk, kao da svira na nekom udaračkom instrumentu. U partituri ima notacija za sviranje malo ispred takta, ili malo iza takta, ili u taktu. Ima i notacija za sviranje kratkog zvuka i sviranje zvuka u punoj dužini. To su jedine varijacije. To znači da će taj komad, svaki put kada se svira, imati drugačiji zvuk, koji kompozitor, izvođači ili slušaoci ne mogu predvideti. A opet, svaki put kada bi ga slušali, znali bi šta se dešava. — Bill Shoemaker (1984)

Mislim da bismo mogli da razgovaramo o najnovijim iskustvima koja sam imao sa zvukom, a koja su me iznenadila. Reč je o brujanju, koje je toliko prisutno kada smo u kućama ili čak koncertnim dvoranama; proveo sam ceo život razmišljajući da li bi trebalo da ga se rešimo. Naravno, nikada ga se ne možemo rešiti, jer ako bi, na primer, brujanje frižidera prestalo, pozvali bismo nekog i naterali ga da ponovo zabruji. Više nas zanima da hrana ostane u dobrom stanju nego akustično iskustvo. Ali ono što se desilo jeste da počinjem da uživam u tim zvucima; u stvari, mislim da ih sada slušam sa istim uživanjem s kojim slušam saobraćaj. Saobraćaj je sada lako prepoznati kao lep, ali s tim brujanjem je to teže, i nisam zaista išao na to da ga smatram lepim. Samo što me je, recimo, u poslednja tri meseca, ono takoreći pronašlo.

Pa, pokušavamo da ga ignorišemo ili se sklanjamo od njega, kao osoba koja u kući ima frižider koji povremeno pravi probleme.

Neki koji se ponaša nepredvidivo – ne znam za vaš frižider, ali izraz „pravi probleme“ sugeriše da to nije obično brujanje, već nešto drugo; i to bi očigledno bilo lepo. Ali meni postaje zanimljivo upravo obično brujanje. I kao što sam rekao, imam osećaj kao da me je taj zvuk konačno pronašao, a ne ja njega.

U stvari – samim tim što se usredsređujete na njega, što ga prihvatate – verovatno samo ulazite u njegov fokus kao i u bilo koji drugi ton; prihvatate ga kao veoma fokusiran ton.

Ono što počinje da se dešava, uporedo s tim, jeste povećana svest i interesovanje za to gde se zvuci nalaze. Na primer, ovaj zvuk koji sada čujemo, dolazi iz ovlaživača vazduha, iza mene, i možete videti da je zanimljiv kao kamen ili tako nešto. Definiše neku tačku u prostoru.

Da li razmišljate da izmislite sopstveno brujanje?

Pišem nekoliko različitih komada sa istim naslovom, „Rjoandži“, po vrtu u Kjotu. Napravio sam komad za udaraljke koji ne liči mnogo na bilo koju muziku koju sam do sada napisao; ali danas kada sam ga pogledao, i pošto sam znao da dolazite, odjednom mi se učinilo da čujem to...

Pitali ste da li bih izmislio neko svoje brujanje; evo, ovo je blizu toga, osim što zapravo nije brujanje, već metrička muzika za udaraljke. Ne kažem za koje instrumente, ali kažem da bi trebalo da budu najmanje dva unisona instrumenta, i rekao sam Majklu Puljeziju (Michael Pugliese) – koji svira taj komad, za koga sam ga napisao – da bi mi se veoma dopalo ako bi mogao da unisono

koristi pet ili šest instrumenata, u kontinuitetu. — Morton Feldman (Bunita Marcus i Francesco Pellizzi) (1983)

Poslednjih godina najveći deo vremena proveo sam u radu s onim što se danas naziva akustičnim instrumentima, a ne sa elektronskim instrumentima, a razlog je taj što mnogi mladi ljudi sada veoma lepo rade sa elektronikom – recimo, moj dugogodišnji saradnik, Dejvid Tjudor, kao i Dejvid Berman – tako da imam osećaj da je to već pokriveno. Ono što sam pokušavao da uradim poslednjih godina jeste da pronađem svežinu i novinu u situacijama koje su najkonvencionalnije – akustični klavir, bez preparacija, violina, a odnedavno i flauta, glas i kontrabas. Moj skorašnji rad nije elektronski. U ovom skupu komada pod nazivom „Rjoandži“ – ne onih za udaraljke ili za orkestar, već za soliste, za obou, flautu, glas, kontrabas – istraživao sam glisando unutar tog ograničenog opsega. Opsezi se menjaju od jednog komada do drugog. Neki su veoma uski, a neki širi; ali nijedan nije širi od oktave. Ono što sam tražio u svakom od tih slučajeva, sa svakim instrumentom, bio je onaj deo opsega koji daje veoma glatki glisando. — Bill Shoemaker (1984)

U poslednjem delu koje sam napisao (*Four²*, 1990), a koje je uključivalo hor ili više glasova odjednom, posegnuo sam za upotrebom glasova kako bih produžio jedan zvuk više nego što bi trajao da ga peva pojedinac, tako da bi s dva glasa jedan mogao da „speluje“ drugi, a zvuk bi mogao da traje veoma dugo.

Kada sam poslao delo jednom madrigalskom društvu u Oregonu, mislim da su ih odbile teškoće „spelovanja“ jedni drugih – recimo, osmoro ljudi zauzima mesto osmoro drugih – a ipak besprekorno, tako da se ne primeti da jedan zauzima mesto drugog. Ali kasnije sam se slučajno našao u Bostonskom konzervatorijumu i oni su imali hor koji je bio zainteresovan za delo, tako da sam mogao da ga čujem i to iskustvo mi se veoma dopalo.

Dakle, hor za mene, trenutno, radi ono što pojedinci ne mogu, naime, čini da trajanje zvukova dostiže ono što bi se moglo nazvati „elektronskim dužinama“ – produženim dužinama.

Šta vas je navelo da napišete to horsko delo?

Bio je to poziv srednjoškolskog madrigalskog hora da napišem muziku za njih (Madrigal Choir of the Hood River Valley High School). Bio sam slobodan da radim šta god mi padne na pamet. Oni su iz Oregona, i onda sam napisao „Oregon“ kao tekst dela, ne kao reč, već kao skup slova za vokalizaciju, tako da svi zvuci budu iz tog skupa slova – „O“, „R“, „E“. Ne neko određeno „E“, već slovo „E“ – bilo koji zvuk koji „E“ može predstavljati.

To može biti širok spektar zvukova.

Morali bi da odluče koji. U nekim slučajevima naveo sam primere iz reči.

S različitim vrstama glasova i različitim bojama tona, pitam se šta bi se desilo kada bi svaki pevač mogao da izabere svoj sopstveni zvuk „E“, na primer.

Mislim da bi trebalo, kao grupa, da izaberu jedan ili drugi. Zar ne?

Pitao sam se da li bi, kroz probe, počeli da shvataju šta drugi rade.

I da otkriju koji zvuk da proizvedu? Zanima me ideja unisonosti koja ima različite boje, ali nisam razmišljao o tome u vezi s horom, mada mi to sada pada na pamet. Sada razmišljam o tome u odnosu na orkestar, naročito na sviranje gudačkih instrumenata.

Drugi pravac u kojem sada idem jeste odsustvo dirigovanog štimovanja u orkestru. To naravno može uticati i na hor, ali da li je neusklađenost štimova održiva ili praktična u slučaju hora, ne znam. Mislim da bi bilo praktično u slučaju sviranja gudača, ali ne znam kako bi se pevač osećao da neko drugi peva njegovu visinu tona, ali ne i na njegovoj frekvenciji.

Pretpostavljam da to zavisi od veština pevača, jer se često dešava nenamerno. Ali vi biste hteli da to bude namerno?

Sviđa mi se odsustvo konvencionalnog štimovanja jer je štimovanje drugi oblik vladavine. Mislim da bismo mogli da krenemo ka anarhiji kada bismo se oslobodili dirigovanog štimovanja. — Mark Gresham (1991)

Jedna od razlika između Parča (Harry Partch) i mene – što je i razlika između mene i Lua Harisona – jeste da njih zanimaju intonacija i kontrola mikrotonova, dok sam ja prešao s dvanaest tonova na celu teritoriju zvuka. Uzeo sam šum kao osnovu toga. Ne pokušavam da situaciju između onoga što je muzičko i nemuzičko učinim prefinjenijom, kao što to rade i Parč i Harison; naprotiv, počinjem s drugog kraja, od šuma, i ne koristim zvukove koji ne odaju počast šumovima.

Smatram i da bi ista stvar mogla doneti poboljšanje u društvu; umesto da zakone zasnivamo na bogatima, kao što inače radimo, bilo bi bolje kada bismo ih zasnivali na siromašnima. Ako možemo doneti zakone koji siromaštvo čine udobnim, onda će ti zakoni biti dobri i za bogate; ali obrnuto je represivno. — David Cope (1980)

U stvari mi je drago što sam razgovarao s vama jer se to dotiče tog komada koji sam napisao, što je i poslednji vokalni komad koji sam uradio za hor. Imao sam sreću da ga čujem i radujem se što ću više raditi u toj oblasti. Kao što sam rekao, trenutno razmišljam u okviru orkestra i to nije daleko od onoga o čemu bih razmišljao da nije reč o orkestru već o horu, to jest, o novom stavu prema unisonosti: unisonost razlika, a ne unisonost istovetnosti. — Mark Gresham (1991)

Sada slušam zvukove ulice; i pišem novi komad koji će kao deo sebe, kao deo svog materijala, imati snimak tog saobraćaja.

Naročito taj zvuk automobila koji prelaze preko šahtova?

Da, koji se ponavlja.

Nema, dakle, nikakav pravilan ritam?

Ritam koji ima biće toliko spor... ritam te muzike biće toliko spor, da ne mislim da biste ga mogli shvatiti kao ritam. — Birger Ollrogge (1985)

Uvek želim da krenem od nule i da, ako mogu, dođem do nekog otkrića. Neka dela, naravno, čine grupu, kao na primer *Sonate i interludiji*, ili nedavno, *Kvarteti* za koncertni orkestar i ozvučene glasove (*Quartets I, V and VI*, 1976), a od komada za orkestre i *Himne i varijacije* za dvanaest ozvučenih glasova čine grupu (*Hymns and Variations*, 1979). Tako da je novo delo, iz takve grupe, još jedno u polju mogućnosti, pri čemu je samo polje već otkriveno. Ponekad je to otkriće materijalnog karaktera (biljni materijali kao u „Detetu drveta“ i „Granama“, školjke ispu-njene vodom u *Zalivima*, ili ranije, radio-aparati u *Imaginarnom pejzažu br. 4*), a ponekad otkriće kompozicionih sredstava, kao u „Muzici promena“, ili trenutno, u *Freeman Études* za solo violinu i „Roaratorijumu“ za folk muzičare, govor i traku (*Roaratorio, an Irish circus on Finnegans Wake*, 1979). Ne znam kakvu ulogu ta želja da se krene od nule igra u mojoj muzici, osim što je moj otac bio pronalazač, tako da sam u svom radu pokušavao da idem njegovim stopama, iako je on bio elektroinženjer, a ne muzičar. — *The Composer* (1980)

Imate li nekih neostvarenih ambicija?

Imam neostvarene projekte. Konkretno, ono što bih voleo da napravim jeste nešto što nazivam „Komad s gromom“ (*Thunder Piece*), što znači da snimim pravu grmljavinu, a zatim koristim „grom-reči“ iz *Fineganovog bdenja* (*Roaratorio*) koje peva hor i elektronski ih transformišem ☸ da bi popunile zvučne omotače ☸. Orkestar bi onda bio kiša. To je projekat koji je pre mnogo godina predložio Maršal Makluan.¹⁶ — Jeff Goldberg (1976)

¹⁶ U tekstu za *Toronto Daily Star*, iz 1967, u kojem je pisao o Makluanovom uticaju na njegov rad, Kejdž piše kako mu je 1965. Makluan predložio da napiše muzički komad sa zvukom grmljavine, odnosno s deset Džojsovih „grom-reči“ (*thunderwords*), svaka sa 100–101 slovom, iz *Finnegans Wake*. Delo je trebalo da nosi naslov *Atlas Borealis with Ten Thunderclaps*. Prva od tih reči bila je sastavljena od reči za grom na nekoliko jezika: „bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohohoordenenthurnuk“ (prva stranica

Pomenili ste delo o kiši.

To je „Atlas Borealis i deset grmljavina“. Još nisam počeo s tim.

Onda vam ne smeta da govorite o svojim idejama pre nego što počnete da ih realizujete. Zar se ne plašite da će ih neko ukrasti?

Više ne posedujemo ideje, tako da ih niko ne može ukrasti. Ako neko dođe na ideju da uradi „Atlas Borealis i deset grmljavina“, onda to neću morati ja da uradim i razglasio bih to koliko je god moguće. — Genevieve Marcus (1970)

Da li postoje neki osnovni koncepti koji se provlače kroz celu vašu muziku?

Nedavno sam napisao tekst. To je mezostih o onome što mi se čini najvažnijim u mom radu. To sam otkrio tako što sam održao deset predavanja, improvizovanih predavanja, na Univerzitetu u Sariju, u Gilfordu, za grupu profesionalnih kompozitora. Ono što sam uradio bilo je da sam uzeo ceo svoj rad i podelio ga na dvanaest oblasti. Onda sam rekao da ću sest i pokušati da napišem mezostih na temu tog improvizovanog predavanja. Pokušao sam, naime, da pronađem najvažniju reč ili ideju u svom radu, da bih onda napisao mezostih na tu reč. Bilo je, dakle, deset predavanja, a prvo je bilo na temu METODE; drugo je bilo na temu STRUKTURE; treće je bilo na temu NAMERE; četvrto, peto i šesto predavanje bili su na temu DISCIPLINE; zatim na teme NOTACIJE, NEODREĐENOSTI, INTERPENETRACIJE, IMITACIJE, ODANOSTI i konačno OKOLNOSTI. Čini mi se da su to najvažnije stvari, među kojima, začudo, izostaju reči otkriće i nenamernost, ili čak slučajnost, i tako dalje, koje uglavnom spadaju pod reč disciplina.¹⁷ — William Duckworth (1983)

Da li bi bilo ispravno reći da vaš rad kao kompozitora ima polemički karakter? Da li ste više zainteresovani za promenu načina na koji publika, izvođači i kompozitori doživljavaju muziku ili za promenu oblika ili istorije same muzike?

Mislim da u mom radu postoji didaktički element. Mislim da muzika ima veze sa samopromenom; počinje promenom kompozitora i može se zamisliti kako se proteže i na promenu slušalaca. Ona to nikako ne garantuje, ali garantuje promenu u umu kompozitora, tako što ga menja ne samo u prisustvu muzike, već i u drugim situacijama. — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Da li možda smatrate da vaša muzika služi željenoj deinstitucionalizovanoj budućnosti ili budućnosti deinstitucionalizovanog društva?

Nadam se da je tako, ali nisam siguran da je to korisno.

Zašto?

Zato što u svom slučaju znam da se mogu promeniti kroz ono što radim u muzici, da mogu postati drugačija osoba. Moj um se može promeniti. Moje razmišljanje o zvucima i moj doživljaj zvukova promenili su se kroz moje stvaranje muzike. A promena koja se dogodila jeste u tome da, umesto da zavisim od muzike u izražavanju ideja ili doživljaju emocija, svoje najveće akustično, estetsko zadovoljstvo nalazim jednostavno u zvucima okoline. Tako da više nemam potrebu ne samo za tuđom muzikom, nego mi zapravo nije potrebna ni sopstvena muzika. Srećniji sam bez ikakve muzike. A jedini razlog zašto nastavljam da je stvaram jeste taj što ljudi insistiraju na tome.

Sad, pošto sam video tu revoluciju koja se odvija u mom umu u vezi s muzikom, i pošto se slažem s Maršalom Makluanom da je celo društvo sada produžetak centralnog nervnog sistema, mogao bih se nadati da bi se svetski um, čiji smo svi deo, mogao promeniti; ali nisam siguran da bi se ta promena desila zbog muzike.

Šta biste radili kada ljudi ne bi tražili od vas da stvarate muziku?

romana, posle prvog pominjanja reči „Pad“, „The fall“). Videti, John Cage, „McLuhan’s influence“ (1967), *John Cage: An Anthology* (ili *John Cage: Documentary Monographs in Modern Art*), ed. Richard Kostelanetz, 1970, 170–171.

¹⁷ John Cage, „Composition in Retrospect“ (1981), prvi put objavljeno u *John Cage: Etchings 1978–1982*, Point Publications, 1982, 39–57; zatim, John Cage, *X: Writings ’79–’82*, Wesleyan University Press, 1983, 123–152.

Možda se moramo vratiti na moj tihi komad. U tom komadu, koji se zove 4'33" i koji ima tri stava, implicitno je da stavovi mogu biti bilo koje dužine. Mislim da su nam u oblasti muzike potrebna veoma duga izvođenja tog dela. To je, na neki način, ispunjenje mojih obaveza prema drugim ljudima, a ono što dam hteo da pokažem jeste da je bavljenje nečim što nije muzika takođe muzika. — Nikša Gligo (1973)

Zašto se onda uopšte trudite da pišete muziku?

Odgovor je jednostavan. Obećao sam Šenbergu – svom učitelju – da ću svoj život posvetiti muzici. Činjenica da uživam u svim tim zvucima ne znači da treba da prestanem da pišem muziku koja bi mogla da i druge ljude povede u tom pravcu, zar ne?

Pored toga, kako bih proveo svoj život? Naravno, ima mnogo toga što bih mogao da radim, i kako starim, sve je više stvari koje me zanimaju, što uključuje i makrobiotiku. Ali nastavio bih da pišem muziku, iako lično nemam potrebu za tim. — Maureen Furman (1979)

PET: Izvođenja

Koliko znam, sva moja muzika je izvedena. Jedna od stvari koje su ostavile utisak na mene kada sam radio sa Adolfom Vajsom (1933–1934) bila je to što je napisao tako mnogo muzike, a da skoro ništa od toga nije bilo izvedeno. Bio je pomalo ogorčen zbog toga, a ja sam, tada i tamo, rešio da ću, ako ikada dođem do tačke da pišem muziku, svoju odgovornost smatrati tek napola ispunjenom ako je ne izvedem. Ne smatram da je muzika završena kada se samo napiše. — Jeff Goldberg (1976)

Držim se pravila da neću napisati nešto osim ako neće biti izvedeno i da ću uložiti svaki napor da se to izvede. Dakle, kada putujem, bilo kad sam bio mlađi ili sada, to je uglavnom zbog toga. Rekao bih da je otprilike 1952, ili možda 1954, došlo do preokreta. Pre toga, morao sam da se potrudim da se nešto izvede. Sada se drugi ljudi trude oko toga, a na meni je da na to odgovorim tako što idem na put. — Alcides Lanza (1971)

Koja je vaša definicija pozorišta?

Trudim se da napravim definicije koje neće biti isključive. Jednostavno bih rekao da je pozorište nešto što angažuje i oko i uho. Dva javna čula su vid i sluh; čula ukusa, dodira i mirisa prikladnija su intimnim, nejavnim situacijama. Razlog zašto želim da svoju definiciju pozorišta učinim tako jednostavnom jeste da bi se svakodnevni život mogao posmatrati kao pozorište.

Da li je koncert pozorišna aktivnost?

Da, čak i neki konvencionalni komad koji svira konvencionalni simfonijski orkestar: hornista, na primer, s vremena na vreme mora da izbacij pljuvačku iz svog roga. I to mi je, ♣ kao detetu, kada bi me vodili na neki orkestarski koncert ♣, često više privlačilo pažnju nego melodije, harmonije, itd.

Kako stojite sa slušanjem snimljene muzike?

Smatram da je najzanimljivije kada čovek pronade u svom okruženju nešto za gledanje. Ako ste u sobi, svira ploča, prozor je otvoren, duva povetarac, zavesa se širi, i to je, čini mi se, dovoljno da stvori pozorišno iskustvo. Kada ležite i slušate, imate intimno, iznutra ostvareno pozorište, koje bih – ako bih morao da isključim bilo šta – isključio iz svoje definicije pozorišta kao javnog događaja. Drugim rečima, radite nešto sami, što je izuzetno teško opisati ili tačno povezati s bilo kim. Pozorište smatram događajem koji uključuje bilo koji broj ljudi, ali ne samo jednog. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Ako pogledamo vaša ranija neodređena dela, kao što su „Varijacije II“, koje mogu biti za bilo koji sastav izvođača, zanima me vaš stav prema rezultatima? Da li ti je bitno kako će se završiti? Da li vas brine kako će jedno izvođenje „Varijacija II“ zvučati u odnosu na drugo?

Kada je jasno da osoba koja izvodi delo radi svoj posao ne samo u duhu kompozicije, već i na način koji je oslobađa od izbora, onda mislim da je potpuno svejedno kakvi su rezultati, jer nas rezultati zapravo ne zanimaju. Rezultati su kao smrti. Ono što nas zanima jeste da se stvari dešavaju i menjaju, a ne da budu fiksirane. Ali kada neko koristi takav komad, za koji misli da je slobodan, da bi uradio šta mu se prohte, kada kažem, na primer, „Izvedi disciplinovanu akciju“, a ne „Radi šta god hoćeš“, ipak je upravo to ono što neki ljudi danas misle da govorim. Zato sam nedavno u Bafalu, na jednom seminaru, posle nečega što sam smatrao za vrlo loše izvođenje *Song Books*, bio primoran da govorim kao što sada govorim i da nedvosmisleno istaknem da slobode

koje sam dao nisu date da bi neko radio šta god mu se prohte, već da su bile poziv ljudima da se oslobode svojih sviđanja i nesviđanja i da se disciplinuju. — Cole Gagne i Tracy Caras (1975)

Izvođači: da li treba da budu formalno obučeni?

Oni se samo povezuju sa prethodnim kostimom, zar ne? To je i pomalo komičan kostim. To je jedna mogućnost. Mogao bi biti komičan, revolucionaran. To može biti pokušaj da se pridruži neki status onome što bi za javnost bilo diskutabilno kao muzika. Tako sam radio u početku, Dobro, na prvim koncertima koje sam održao imali smo nekonvencionalne kostime. Devojke su nosile bluze i suknje, a muškarci košulje i obične pantalone. To je bilo sve. Ali kada sam održao svoj prvi koncert sa udaraljka, 1943, u Muzeju moderne umetnosti, svi smo se obukli formalno i mislim da je to bio pokušaj da se kaže kako je i to muzika. Onda sam sve to batalio.

... ili bi mogli da se čuju, a da se ne vide?

Srećom, vrlo rano sam imao iskustvo s tim u vezi. Organizovao sam probe za četiri osobe, da bi naučile da sviraju profesionalno, i radili smo svakakve čudne stvari da bismo dobili razne zvuke. Pozvao sam majku da dođe da to poslušaju, i ona je rekla kako misli da su zvuci veoma zanimljivi, ali da ju je sve ono što smo radili da bismo ih proizveli veoma ometalo i da bi volela da ih čuje, a da ne mora da gleda to što joj odvrćalo pažnju. Tako smo navukli zavesu. Ali kada bi čuli muziku, ljudi bi onda govorili: „Veoma je lepa, ali pitamo se kako, zaboga, proizvodite te zvuke.“ — Don Finegan et al. (1969)

Čak i loše izvođenje može pomoći da se muzičari i slušaoci obrazuju o mogućnostima tog novog dela i da prošire sposobnost da budu zainteresovani za sopstvena iskustva. — Calvin Tomkins (1965)

Ali ako neko izvodi vašu muziku na način koji je potpuno drugačiji od vaše početne zamisli, od vaše kompozicione ideje, šta biste mislili o njemu?

Ah, mislio bih da je to odlično. U zen budizmu, koji me već dugo zanima, ako učenik postavi pitanje učitelju i učitelj mu odgovori, a zatim učitelj postavi učeniku isto pitanje, a ovaj da isti odgovor, on dobije udarac po glavi. — Nikša Gligo (1973)

Jednom ste rekli: „Većina ljudi, dok sluša neki muzički komad, pogrešno misli da oni tu ne rade ništa već da je to nešto što se radi za njih. To više ne važi, a mi moramo aranžirati našu muziku, moramo aranžirati našu umetnost, moramo aranžirati sve, tako da ljudi shvate da je to nešto što sami rade, a ne nešto što neko drugi radi za njih.“¹ Zar sve to nije bilo urađeno i za vas?

Bilo je, ali mislim da to sada menjamo. Kada imate proscenijum i publiku raspoređenu tako da svi gledaju u istom pravcu – iako se za one krajnje desno i levo kaže da sede na „lošim mestima“, a oni u centru na „dobrim“ – pretpostavka je da će ljudi to videti ako svi gledaju u jednom pravcu. Ali naše iskustvo danas nije toliko fokusirano na jednu tačku. Živimo i sve više smo svesni da živimo u prostoru oko nas. Trenutni razvoj u pozorištu menja arhitekturu od renesansnog shvaćanja ka nečemu drugom, što se odnosi na naše živote. To je bio slučaj sa kružnim pozorištem. Ali meni to nikada nije izgledalo kao prava promena u odnosu na proscenijum, jer je opet fokusiralo pažnju ljudi, a jedino što se promenilo bilo je to što su neki ljudi videli jednu stranu stvari, a drugi ljudi drugu stranu.

To bi, naravno, moglo da proizvede zanimljivije razgovore posle predstave ili tokom pauze, jer ljudi nisu videli istu stranu. To je kao u priči o slepcima i slonu.² Relevantnije za naše svakodnevno iskustvo jeste pozorište u kojem mi sami formiramo krug, u kojem se aktivnost odvija oko

¹ Citat iz pitanja ovde je proširen, odnosno, preneti je cela Kejdžova izjava, da bi se bolje shvatio kontekst. Citat je iz teksta sa omota albuma John Cage with David Tudor, *Variations IV*, 1966.

² Priča iz budističkog kanona, iako verovatno starija od budizma: grupa slepaca pokušava da stekne predstavu o slonu, tako što ga opipavaju, jedan po nozi, drugi po repu, treći po kljovama, itd., i na osnovu toga dolaze do konačnih i potpuno oprečnih zaključaka o izgledu slona. Parabola o ograničenosti našeg poimanja stvarnosti.

nas. Raspored sedenja (u prvom „Hepeningu“³) koji sam napravio u Koledžu Blek Mauntin 1952. bio je kvadrat sastavljen od četiri trougla koja se susište u centru, ali se ne dodiruju. Centar je bio veći prostor u kojem se odvijalo kretanje, a prolazi između ta četiri trougla takođe su dopuštali kretanje. Publika je mogla da vidi sebe, što je, naravno, prednost svakog kružnog pozorišta. Veći deo radnje odvijao se *van* tog kvadrata. Na svakom od sedišta nalazila se šolja, a publici nije bilo objašnjeno šta da radi s tom šoljom – neki su je koristili kao pepeljaru – ali predstava se završila nekom vrstom rituala, sipanjem kafe u svaku šolju. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Mislim da je ta stvar sa hepeningom nastala zbog okolnosti boravka u Blek Mauntinu, gde je bilo prisutno dosta ljudi – Mers je bio tamo, Dejvid Tjudor je bio tamo, bila je i publika.

Hepening je nastao zato što je bilo mnogo ljudi i mnogo mogućnosti, i zato što smo mogli brzo da ga uradimo. U stvari, smislio sam ga ujutru, a izveden je tog popodneva – uspeo sam da do tada sve skiciram. — Deborah Campana (1985)

Šta ste hteli da uradite?

M. K.⁴ je prevela Artoovu knjigu *Pozorište i njegov dvojniki*⁵, i od Artoa smo dobili ideju da se pozorište može osloboditi u odnosu na tekst, da tekst, ako ga ima, ne mora da određuje druge radnje, da zvuci, aktivnosti i tako dalje, da sve to može biti slobodno, a ne povezano; umesto da ples izražava muziku ili da muzika izražava ples, to dvoje može da ide zajedno nezavisno, tako da nijedno ne kontroliše drugo. I to je tada bilo prošireno ne samo na muziku i ples, već i na poeziju i slikarstvo i tako dalje, kao i na publiku. Tako da publika nije bila fokusirana u samo jednom određenom pravcu.

Iza tog događaja stajali su, dakle, planiranje i namera?

Naravno. Sve je bilo veoma brzo dogovoreno, ali sve ideje su već bile tu. I imali smo partituru.

Napravio sam partituru, za koju mislim da je više nemam, koja je određivala ono što sam nazvao „vremenskim okvirima“. Tako da je Olson (Charles Olson), umesto da čita svoju poeziju kad bi poželeo, imao određeni „vremenski okvir“ u kojem je to mogao da uradi. A predavanje koje sam održao uključivalo je i dugačke periode tišine. — Mary Emma Harris (1974)

Da li biste mogli da opišete ceo performans?

Na jednom kraju pravougaone dvorane, dužem kraju, puštali smo film, a na drugom kraju slajdove. Stajao sam na merdevinama i držao predavanje koje je uključivalo periode tišine, a tu su bile i druge merdevine, na koje su se M. K. Ričards i Čarls Olson peli u različito vreme. Tokom perioda koje sam nazvao „vremenskim okvirima“, izvođači su bili slobodni, u okvirima nekih ograničenja – vi biste ih možda nazvali „odeljcima“ – u odeljcima, dakle, koje nisu bili obavezni da popune, i koji su imali ulogu zelenog svetla na semaforu. Dok njihov odeljak ne bi počeo, nisu bili slobodni da izvode svoj deo, ali kada bi počeo, mogli su da to rade koliko god hoće. Robert

³ Sam pojam „happening“ nastaje nešto kasnije (Allan Kaprow, 1958–1959), ali Kostelanec ovde u zagradi aludira na ono što se smatra „prvim hepeningom“ – makar u posleratnom umetničkom svetu, budući da je, tako kasno, teško govoriti o nečemu „prvom“ posle svega što se na tom terenu dešavalo još od Žarija i futurista, a od dade i ranog nadrealizma svakako (naročito ako se pogledaju njihovi javni nastupi i situacije koje su pratile njihove zajedničke izložbe). Samog Kejdža teško da je zanimalo pitanje „prvenstva“. Ta situacija koju je Kejdž priredio u avgustu 1952, u Black Mountain College, kasnije će postati poznata kao „Theater Piece No. 1“ (ili „Black Mountain Happening“).

⁴ U originalu samo M. C.: Mary Caroline Richards (1916–1999), američka pesnikinja i grnčarka, koja je uradila i prvi engleski prevod Satijeovog komada *Meduzina zamka* (Erik Satie, *Le Piège de Méduse: comédie lyrique en un acte*, 1913), čije je izvođenje Kejdž organizovao 1948, takođe na Koledžu Blek Mauntin. Videti Erik Sati, *Poglavlja ispreturna u svakom pogledu: izbor tekstova*, anarhija/ blok 45, 2025, poglavlje „Meduzina zamka“, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/erik-satie-poglavlja-ispreturna-u-svakom-pogledu-sr>.

⁵ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, 1938. Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojniki*, Prosveta, Beograd, 1971, prevela i priredila Mirjana Miočinović.

Raušenberg je puštao starinski fonograf, s trubom i psom koji sluša⁶, Dejvid Tjudor je svirao klavir, a Mers Kaningem i drugi plesači kretali su se kroz publiku i oko publike. Raušenbergove slike su bile okačene oko publike...

To su bile „bele slike“?

Tako je. U to vreme slikao je i crne, ali mislim da smo koristili samo bele. Visile su pod raznim uglovima, iznad publike, kao baldahin od slika. Ne sećam se ničeg drugog, osim rituala sa šoljom kafe. Sećam se da je na početku ušla jedna dama, gospođa Jalovec, udovica čoveka koji je ranije vodio muzičko odeljenje (Heinrich Jalowetz). Potrudila se da dođe veoma rano kako bi zauzela najbolje mesto. Pitala me je koje je mesto najbolje, a ja sam rekao da su sva podjednako dobra. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

(Koja vam se drama zaista dopala?)

Mislim da na prste jedne ruke mogu nabrojati predstave koje sam gledao, a koje su me zaista zainteresovale ili angažovale.

Međutim, to sumorno stanje stvari nije dovelo samo do stagnacije u pozorištu, već je proizvelo još dve stvari koje bih želeo da istaknem.

Pre svega, u ovoj zemlji, to je razvoj modernog plesa, koji, po meni, budući da se razlikuje od klasičnog baleta, predstavlja suštinski novi oblik pozorišta. Imamo mnogo njegovih varijeteta.

Zatim, pošto smo ovde imali razvoj modernog plesa, recimo, tokom tridesetih i četrdesetih, mnogi od nas su postali svesni razmišljanja i delovanja Antonena Artoa. To je ukazivalo na pozorište... koje ne bi sva svoja sredstva koristilo zbog nekog književnog cilja, tako da bi se mogao razviti oblik pozorišta drugačiji od onog o kojem je govorio Arto, kao što se i dogodilo. To sada zovemo hepening.

Zaista verujem i radim na tome da pokažem kako i neki osrednji hepening za nas može biti važniji i korisniji, kao pozorišni događaj, čak i od prisustvovanja nekom književnom pozorišnom remek delu. — Stanley Kauffmann (1966)

Rekao bih da je „umetnost performansa“ počela s Fluksusom – pozorište bez teksta, ali koje je moglo da uključi i tekst ili druge elemente. Postoji duboka veza između Fluksusa i Antonena Artoa. Zar ne? O tome se nije dovoljno govorilo. — Serge Daney i Jean-Paul Fargier (1982, navedeno u Dachy, 2000)

Da li bi se za vas moglo reći da ste antipozorišni, kao što se Džasper Džons ponekad naziva antipozorišnim?

Ne. Volim pozorište. U stvari, u vreme kada smo bili zaista bliski – Erl Braun, Morton Feldman, Kristijan Vulf, Dejvid Tjudor i ja (početkom i sredinom pedesetih) – mislio sam da je ono po čemu se moj rad razlikuje od njihovog to što je bio teatarski. Nisam smatrao Mortijev rad teatraskim. Činilo mi se da je bio više, ah, recimo, lirski. ♣Morti je veliki pesnik i često je nadahnut. ♣ A Kristijanov rad mi se činio muzikalnijim, zaista čisto muzičkim. To ne važi za njegovu kasniju muziku, koja je politički idealistička. ♣Promenio sam mišljenje. Vulfova muzika ostaje muzikalna zato što se drži principa ponavljanja i varijacija. ♣⁷ Erlova muzika mi se činila, ah, konvencionalnijom, evropskijom. On je, moglo bi se reći, i dalje bio uključen u muzički diskurs ♣ili solilokvij ♣, dok sam ja izgleda bio uključen u pozorište. Šta može biti teatralnije od tihih komada – neko izlazi na scenu i ne radi apsolutno ništa. — David Shapiro (1985)

Zalažete se, dakle, za povratak na stanje umetnosti kakvo je možda bilo u renesansi, kada je umetnost bla prisutna, ali je ljudi nisu bili toliko svesni. Gostili su u dvorani, bili su okruženi velikim

⁶ Čuvena slika Francisca Barrauda (1856–1924), „His Master’s Voice“, iz 1898, sa Edisonovim fonografom i psom koji sluša zvuk iz trube, koja će poslužiti kao logo za nekoliko velikih muzičkih kompanija (HMV, RCA Victor, EMI, JVC, Deutsche Grammophon).

⁷ Između zvezdica je, kao i uvek, Kejdzova naknadna napomena.

slikama i slušali muziku, ali su razgovarali dok je muzika svirala. Da li možda tako vidite buduću poziciju umetnosti?

U stvari je vidim kao sadašnju. Za mene je to počelo, mislim, to iskustvo je za mene počelo u Vašingtonu. Dejvid Tjudor i ja smo izvodili moje „Varijacije VI“ (27. IV 1966). Prvo su otišli oni kojima je cela stvar bila nepodnošljiva, dok su oni koji su bili zainteresovani ostali i počeli da se kreću po sali i razgovaraju, a oni koji su bili najviše zainteresovani prišli su bliže da vide šta radimo, i ubrzo su počeli da razgovaraju s nama, dok smo izvodili, ponekad relevantno, ponekad irelevantno. U „Varijacijama IV“, na nastupu u Holivudu pre oko dve godine (17. VII 1963), neki ljudi su mi prišli dok sam nastupao (bilo je to u jednoj umetničkoj galeriji), a ja nisam hteo da razgovaram s njima jer sam mislio da treba da radim, i kada bi mi se obratili, nisam odgovarao, ili ako jesam, mislim da sam jednoj osobi koja je bila prilično uporna jednostavno rekao: „Zar ne vidite da sam zauzet?“ Ali u slučaju „Varijacija VI“, cela ta potreba za zauzetošću je nestala. Posao se obavljao, što me podseća na onaj haiku o „Dremanju“. Šta je to? „Dremam, puštam planinsku vodu da melje pirinač.“⁸ To jest, iako ne radimo ništa, sve se radi.

To je i tačno i netačno.

Mislim da na ovo što ste upravo rekli moramo reći da. Da, tačno je i netačno, ali je veoma tačno.

Da li uopšte vidite muziku povezanu s ritualom, kao ritualni čin?

Sada već mogu da zamislim muziku u budućnosti koja bi bila prilično ritualistička. To bi, uz pomoć tehnologije, jednostavno bilo otkrivanje zvuka čak i tamo gde ne očekujemo da postoji. Na primer, u prostoru s publikom, stvari bi se mogle aranžirati tako se ovaj sto, oko kojeg sedimo, učini iskustvenim kao zvuk, bez udaranja u njega. Znamo da je u stanju vibracije. Stoga proizvodi zvuk, ali još ne znamo kakav je to zvuk. — Roger Smalley i David Sylvester (1967)

Vidite, stara ideja bila je da je kompozitor genije, da dirigent svima naređuje, a da su izvođači robovi. U našoj muzici niko nije gazda. Svi radimo zajedno. — Arlynn Nellhaus (1968)

Ono što u osnovi pokušavamo jeste da učinimo da tri osobe, koje bi (inače) jedna drugoj bile nesnosne, rade zajedno. Sve više me zanima društveni aspekt stvaranja muzike. Ako ljudi mogu dobro da sarađuju, to je onda optimistička ideja o društvu. — Robert Commanday (1968)

Stara muzika bila je konkurentska. Delila je ljude, baš kao i društveni sistem. Nova muzika okuplja ljude da rade i koriste tehnologiju za opšte dobro. Ona menja društvo. — Arlynn Nellhaus (1968)

Kako ste se upustili u pozorište?

Iskustvo s plesom me je dovelo do toga. Razmišljanje da ljudsko biće nije samo uho već da ima i oči, mislim da je to bilo glavno. Oko 1945, 1946, 1947, mučilo me je pitanje muzike i rešio sam da ne nastavim s tom aktivnošću osim ako ne bude korisna i ako ne pronađem odgovore koji bi mi izgledali kao dovoljan razlog da joj posvetim život. Kroz istočnjačku filozofiju, kroz rad sa Suzukijem, otkrio sam da ono što radimo jeste život i da se ne krećemo ka cilju već smo, takoreći, stalno na cilju i menjamo se zajedno s njim, i da umetnost, ako čini bilo šta korisno, treba da nam otvori oči za tu činjenicu. Pre „Pozorišnog komada“ (*Theater Piece*, 1960) uradio sam dva komada za televiziju. Jedan se zvao „Vodena šetnja“ (1959), a drugi se zvao „Zvuci Venecije“ (*Sounds of Venice*, 1959). Nazvao sam ga „Vodena šetnja“ zbog „Muzičke šetnje“ (1958); a „Muzička šetnja“ je, mislim da biste se složili, pozorišno delo. Pre „Muzičke šetnje“ bila je „Vodena muzika“ (1952). Ti naslovi žele da pokažu da su sva ta dela povezana. „Vodena muzika“ potiče, mislim, iz 1952. — iz iste godine kao i predstava u Blek Mauntinu, i bila je moja neposredna reakcija na taj događaj.

⁸ Kobayashi Issa (1763–1828), haiku iz 1823. Engleski prevod, *Haiku, Volume Three: Summer–Autumn*, ed. R. H. Blyth, 1952, 733.

Možete li nam to ukratko opisati?

„Vodena muzika“ želi da bude muzičko delo, ali i da uvede vizuelne elemente, tako da se može doživeti kao pozorište. To jest, kreće se od muzike ka pozorištu. Prva stvar koja može biti pozorišna jeste ono što pijanista gleda – partitura. Obično je ne vidi niko osim njega, a pošto se sada bavimo gledanjem, pravimo je dovoljno velikom da je i publika može videti. U to vreme radio sam na operacijama slučaja i na tabeli koja mi je omogućavala da odredim koji zvuk se pojavljuje u kom trenutku i koliko glasno, itd. U tabelu sam prosto unosio stvari koje bi proizvodile ne samo zvuke, već i radnje koje bi bile zanimljive za gledanje. Negde sam pokupio ideju da se svet sastoji od vode, zemlje, vatre itd., i pomislio da je voda nešto na šta se vredi koncentrisati. Dakle, među mogućnostima koje sam uneo u tabelu bila je – iako ne isključivo, već uglavnom – i voda.

Koje su bile neke od tih mogućnosti?

Recimo, sipanje vode iz jedne šolje u drugu, korišćenje pištaljke kojoj je potrebna voda da bi proizvela zvuk, tako da se ta pištaljka spušta u vodu i izlazi iz nje.

Da li se sećate nekih od slika koje nisu vezane za vodu?

Na klavijaturi je bio glisando, a bio je i jedan dominantni septakord. Još tada sam nastojao da izbegnem isključivanje banalnih elemenata. U razvoju dvanaestotonske muzike naglasak je bio na konsonanci, uz isključivanje ili veoma pažljiv tretman konsonanci. Oktave, kao i kvinte, a naročito dominantne septime i kadence, postale su nešto što nije trebalo raditi. Uvek sam bio na strani onoga što ne bi trebalo raditi i tražio sam načine da te odbačene elemente vratim u igru. Zato sam uključio zvuke koji su, samo s muzičkog stanovišta, u to vreme bili zabranjeni. Mogli ste razgovarati s bilo kojim modernim kompozitorom iz tog vremena, i koliko god da je bio prosvetljen, on bi vam rekao kako odbija da uključi banalne muzičke zvuke.

I tako ste 1960. došli do „Pozorišnog komada“...

Pre toga je bio vremenski određeni komad, koji za pijanistu traje otprilike trideset četiri minuta (1954).⁹ Dobio sam narudžbinu da napišem komad za dva preparirana klavira, ali onda sam uveo koncept „X“ pratećih šumova. Tako sam dobio druge grupe zvukova: jednu koja se proizvodila unutar klavira, i jednu koja se proizvodila izvan klavira, ali opet na njemu, a bilo je i zvukova odvojenih od klavira – zvižduka. Ti delovi u partituri nisu povezani, nezavisni su jedan od drugog. Zatim sam napisao predavanje koje ide uz njih, s češljanjem kose i zvucima i gestovima ljubljenja, koji su predavanje učinili teatralnim.¹⁰ Prema tome, mislim da se u mom radu može primetiti taj pozorišni kontinuitet.

U Milanu, kada sam pozvan da nastupim u kvizu (1959), prvo sam izveo *Amores* (1936, 1943), ranu kompoziciju za preparirani klavir, a naredne dve sam pripremio posebno za televiziju. Koristio sam *Fontana Mix* (1958). To su preklapanja folija koje uključuju tačke i zakrivljene linije, koje se ne presecaju same sebe. Data linija ne prelazi preko same sebe, već ide zakrivljenim, krivudavim putevima s jedne stranice na drugu. Tih zakrivljenih linija ima šest i razlikuju se po debljini (tri su isprekidane) i jednostavno ih postavite preko lista s tačkama – jedan list s tačkama i jedan list sa zakrivljenim linijama – a zatim grafikom s jednom stranicom unutra, i drugom koja pokazuje presek zakrivljenih linija s tom pravom linijom u odnosu na grafikom vertikalno, da bi se odredilo šta će se desiti. Horizontalne mere određuju vreme. Koristio sam *Fontana Mix* i „Ariju“ (1958) da napravim traku, a koristio sam ih i za pravljenje televizijskih komada.

⁹ Reč je o seriji pod radnim naslovom *The Ten Thousand Things*, iz 1954–1956 (u taoizmu i budizmu „deset hiljada“ je metafora za beskonačnost), koji se sastoji od četiri kompozicije, za različite instrumente, i jednog predavanja, čiji je naslov njihova dužina; tako komad za klavir nosi naslov 34'46.776”.

¹⁰ 45' *For a Speaker* (1954), iz iste serije; kao tekst, *Silence*, 1961, 146–193. Kejdž je 1962. snimio to predavanje, odnosno izvođenje, koje se sada, zajedno s ostalim kompozicijama iz te serije, može naći na albumu *The Ten Thousand Things*, Microfest Records, 2013 (izdanje sa 2 CD nosi podnaslov *The I Ching Edition*).

Mislim da nisam koristio svih šest linija. Koristio sam onoliko koliko sam smatrao da je potrebno. A onda sam napravio liste radnji koje sam bio spreman da izvedem. Zatim, kroz presek tih zakrivljenih linija i prave linije, mogao sam da vidim u kom vremenskom periodu mogu, na primer, da stavim ružu u kadu, ako je to ono što treba da se desi. Ako bi se istovremeno na klaviru svirala određena nota – ili neka neodređena – te dve stvari morale su se uraditi u predviđenom vremenu. Na kraju sam dobio šest delova, koje sam zatim veoma pažljivo uvežbavao, iznova i iznova, dok su me ljudi posmatrali i ispravljali, jer sam morao da to uradim u roku od tri minuta. Trebalo je izvesti mnogo radnji i to je zahtevalo ono što biste mogli nazvati virtuoznošću. Nisam hteo da to izvedem sve dok ne budem siguran da ću to moći da uradim kako treba.

Kažete da je bilo mnogo stvari koje ste morali da uradite u roku od tri minuta; možete li navesti neke od njih?

Sve su navedene u partituri. Mislim da je zanimljivije to što je moj grafikon uključivao mnogo više aktivnosti nego što se pojavilo tokom merenja, tako da je veliki deo mog pripremnog planiranja i razmišljanja, s normalne tačke gledišta, bio uzaludan.

Da li su te tabele objavljene?

Možete ih kupiti, možete kupiti *Fontana mix*, a možete kupiti i „Pozorišni komad“. U „Pozorišnom komadu“ ta vrsta aktivnosti ide do apstraktne tačke, jer nijedna od stvari koje treba uraditi nije verbalizovana. Ali šta će izvođač uraditi u datom vremenskom prostoru zavisi od njega. On prati moja uputstva – mada mislim da mnogi ljudi izvode taj komad ne sledeći moja uputstva – i stavlja glagole i imenice na kartice. Skriva njihov redosled od sebe tako što meša kartice. Zatim ih postavlja tako da može da razlikuje koja je broj jedan, koja broj dva, i tako do dvadeset. Čitajući brojeve, koji su jedino što se nalazi u mojoj partituri, moći će da napravi program akcije, kao što sam i ja napravio program za *Music Walk* (1958). I ako bi to uradio kao što sam ja uradio, znam da bi došao do neke složene situacije. Ali ono što ljudi obično rade jeste da dođu do ideje o nečemu što im izgleda zanimljivo, a to je, naravno, ograničen broj stvari, jer im je mašta lenja, i onda rade manje stvari umesto više, i zadovoljavaju se da rade jednu istu stvar tokom preterano dugog perioda.

Kada sam pisao „Pozorišni komad“, počeo sam u smislu procesa, tako što sam samo preklapao te stvari i merio ih, i otišao sam dovoljno daleko s tim konceptom da bih ga stavio na papir, ali nisam ga verbalno precizirao. To sam ostavio izvođaču. Zaustavio sam proces pre realizacije, koju sam prepustio pojedincu.

Zato sam... ranije te godine razgovarao sam sa Karlhajncem Štokhauzenom, i on me je pitao: „Ako bi pisao pesmu, da li bi pisao za pevača ili bi pisao muziku?“ Rekao sam da bih pisao za pevača. On je rekao: „To je razlika između nas. Ja bih pisao muziku.“ U to vreme je razmišljao o pisanju pesme za Ketu Berberijan (Cathy Berberian) i hteo je da upotrebi što je moguće više načina za vokalnu produkciju. Zanimao se za afričko kliktanje, a ona je to umela, i onda je to ubacio. Zanimalo ga je i zviždanje. Nije mu palo na pamet da ona ne ume da zviždi. Ona je apsolutno nesposobna da zviždi. Davao joj je, dakle, nešto što nije mogla da uradi. Zato sam „Pozorišni komad“ ostavio neodređenim. Nisam hteo da bilo ko radi nešto što ne može da izvede.

Reči su se mogle uzeti nasumično iz rečnika.

Tako je.

A ipak je trebalo da budu osnova radnje.

Da. Želeo sam da izvođača ostavim slobodnim. Nisam hteo da uđe u situaciju koju nije bio spreman da iznese. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Kako biste reagovali ako neko, tokom izvođenja vaše muzike, zaspi ili viče ili protestuje? Da li bi vas to povredilo, uvredilo, obeshrabrilo?

Ne, svaka osoba živi svoj život. Čak i kada neko sluša, sluša na originalan način. Dakle, nema smisla biti uvređen jer smo, takoreći, mnoštvo centara.

Vaša prva opaska, o tom čoveku koji na koncertu zaspi, podseća me na onaj haiku: „Dremam, meljem pirinač.“ Što znači da neko spava, a neko melje pirinač.

Mislite, svako ima svoja prava i to je to?

Da, mi takoreći radimo zajedno, tako da nema potrebe da osoba koja melje pirinač spava ili da neko ko spava peva, razumete? — Nikša Gligo (1973)

Šta se desilo posle Pozorišnog komada?

Otrprilike u to vreme objavljena je moja muzika i trebalo je mnogo vremena da se napravi njen katalog. Godine 1958. počeo sam da pišem nekoliko komada pod naslovom „Varijacije“. Prvi se bavio parametrima zvuka i preklapanjem transparentija, pri čemu je svaki izvođač izvodio svoje merenje, da bi locirao zvuke u prostoru. Zatim, dok sam bio na Veslijanu, u tom prvom komadu imao sam pet linija na jednom providnom listu, iako nisam imao nameru da ih tako postavim, nego sam ih samo brzo nacrtao. Na Veslijanu, u razgovoru s nekim studentima, iznenada mi je palo na pamet da bi sve bilo mnogo slobodnije ako bih na jedan list stavio samo jednu liniju ili jednu notaciju. To sam i uradio sa „Varijacijama II“ ali to je i dalje uključivalo merenje. Onda su se pojavile „Varijacije III“. Veoma rano počeo sam da radim sa strukturom, s tim procesom koji se mogao posmatrati kao struktura. To je uvek uključivao prostor, što mi je izgledalo kao razlika između onoga što danas nazivamo neodadom i ranijeg dadaizma. Divio sam se modernoj arhitekturi, sa svim njenim otvorenim prostorima. Divio sam se tim japanskim vrtovima, sa samo nekoliko kamena. Bio sam posvećen pojmovima aktivnosti i neaktivnosti, kao što sam ranije bio posvećen zvuku i tišini.

Kao što sam shvatio da ne postoji nikakva tišina, tako sam počeo da shvatam da ne postoji ni neaktivnost. Drugim rečima, pesak na kojem leže kameni u nekoj japanskoj bašti takođe je nešto. Zašto mi to ranije nije bilo očigledno, ne znam. Nema nikakve neaktivnosti. Ili kao što je rekao Džasper Džons, pri pogledu na svet, „Izgleda mi veoma zauzet“. I tako sam napravio „Varijacije III“, koje ne ostavljaju prostor između jedne stvari i sledeće, i postuliraju da smo stalno aktivni, da te radnje mogu biti bilo koje vrste, a sve što tražim od izvođača jeste da bude što je moguće više svestan koliko radnji izvodi. Drugim rečima, tražim od njega da broji. To je sve što tražim od njega. Tražim od njega da broji čak i pasivne radnje, kao što je primećivanje buke u okruženju. Krećemo se kroz svoju aktivnost bez ikakvog prostora između jedne radnje i sledeće, i s mnogo preklapanja između radnji. Ono što mi se ne sviđa kod „Varijacija III“ jeste to što zahtevaju brojanje, i sada pokušavam da se otarasim toga. Ali mislio sam da izvođenje prosto znači ustati i izvesti nešto. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Dve vrste muzike koje me sada zanimaju su, s jedne strane, muzika koju izvode svi – muzika koju izvode mnogi, mnogi ljudi. I zato sve više u svojim nastupima pokušavam da stvorim situaciju u kojoj nema razlike između publike i izvođača. Pri tom ne govorim o učešću publike u nečemu što je osmislio kompozitor, već govorim o muzici koja nastaje kroz aktivnost i izvođača i takozvane publike. To je teško postići, i do sada sam pokušao svega nekoliko puta, i to, rekao bih, s pomešanim rezultatima. Mislim da je, s moje tačke gledišta, najprijetnije bilo prošle jeseni na Univerzitetu Viskonsin u Milvokiju, kada su me zamolili da izvedem demonstraciju zvukova okoline. Oko trista ljudi je došlo u koncertnu salu, a ja sam im govorio naširoko, kao što sada govorim vama, o uživanju u zvucima okoline. A onda smo, na osnovu *Ji dinga*, primenili operacije slučaja na mapu univerzitetskog kampusa i napravili plan obilaska za celu publiku, koji bi trajao oko četrdeset pet minuta do sat vremena. I onda smo svi mi, što je moguće tiše i pažljivije, prošli kroz univerzitetsku zajednicu. Bilo je to društveno iskustvo.

Pre nego muzičko?

Bilo je i muzičko, i o njemu smo razgovarali i kao takvom i kao društvenom, kada smo se vratili u salu.

Druga vrsta muzike koja me zanima jeste ona koja je tradicionalno bila zanimljiva i prijatna kroz vekove, a to je muzika koju čovek sam stvara, a da ne ograničava druge. Ako to možeš sam da uradiš, onda ne dolaziš u situaciju da nekome govoriš šta da radi.

Ali smatram da je konvencionalna muzička situacija ona u kojoj kompozitor govori drugima šta da rade – i to je nešto što sada sam ne podstičem. Ako neko svira moju raniju muziku u kojoj se dešava ta situacija, ne prigovaram; ali sam ne bih organizovao takav koncert. – Hans G. Helms (1972)

Da li volite da razgovarate sa izvođačima pre nego što izvedu neki vaš komad?

Volim da dajem predloge i da onda gledam šta se dešava, umesto da postavljam pravila i prisiljavam ljude da ih se pridržavaju. Pošto uopšte ne čujem muziku u glavi, ne gubim ništa time što ostavljam malo više slobode. Korišćenje operacija slučaja vodi ka određenoj slobodi, a davanje predloga, umesto pravila, doprinosi tome. – Terry Gross (1982)

U hepeningu sa „planinom“ Alana Kaprova (Allan Kaprow, *Courtyard*, 1962), on kaže da postoji taj simbolički odnos između devojke i Majke Zemlje. To mi izgleda kao crtanje veza između stvari, u skladu s namerom. Ako to uradimo, onda mislim da to moramo uraditi bolje nego što su to ljudi u istoriji radili. Hopeninzi to ne rade bolje zato što u sebi imaju nešto o čemu smo ranije govorili kao o nemaru. Nemar nastaje – da upotrebim vaše reči – kroz „nematričnu aktivnost“. Jedini način da dobijete dobro izvođenje nekog intencionalnog dela, koje uključuje simbole i druge odnose koje je umetnik iscrtao u svojoj glavi, jeste da imate mnogo proba i da to onda uradite najbolje što možete. Umesto da koristite jedan simbol, možda ćete pronaći drugi, efektivniji. Uključeni ste u celu stvar koja nam je poznata još od renesanse i ranije. – Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Ako pogledate Buzonijev neobični esej napisan pre mnogo godina – zove se „Nacrt za novu estetiku muzike“, a zaista ga treba pročitati – on kaže, na primer, kada govori o novoj muzici s previše krutom notacijom, da muzika mora biti slobodnija od toga, da je ono što ju je učinilo krutom tendencija ka arhitekturi, i da je ta tendencija ka arhitekturi, s njenom podelom celine na delove, bila veoma zgodna za akademika, jer je veoma laka za podučavanje, ali da nema nikakve veze s pravim duhom muzike. Ima veze samo s duhom akademije. Kaže da je u stvari suprotna duhu muzike, jer je muzika slobodna od svih takvih ograničenja, budući da lebdi u vazduhu. To je divan esej.¹¹

Kada neko radi hepening, to je vrlo često pojedinac koji izražava neku ideju ili osećanje, i koji pravi neku vrstu scenarija ili plana za hepening, koji će izraziti tu ideju koju ima. On ne uvodi ljude ni u kakvu disciplinu, već im ostavlja potpunu slobodu. Ono što zapravo radi jeste nešto poput nekog renesansnog dela – naime, izražavanje ideje ili osećanja koje pojedinac ima, i to radi na način koji se svodi na nemar, jer je nedisciplinovan. Ako neko želi da dozvoli da se desi bilo šta, što je u osnovi način na koji su se hepeninzi razvili – naime, da se može desiti bilo šta – to bi onda moralo biti zato što nema ni ideju, ni osećanje koje bi izrazio, već je spreman da se odrekne svega toga i prebaci se u situaciju u kojoj se bilo šta može desiti, jer nije zainteresovan za izražavanje neke ideje ili osećanja, već za proširenje sopstvene svesti i radoznalosti. I sad, ako neko ima osećanja otvorene svesti i krajnje radoznalosti, i ako želi da stvori hepening, onda će stvoriti situaciju koja je izuzetno složena, kako bi se nešto moglo dogoditi – i to ne ono što je imao

¹¹ Ferruccio Busoni, *The Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907 (originalno na nemačkom). Kostelanec, kao približnu, navodi godinu prvog američkog izdanja, 1911 (New York: G. Schirmer). Feručo Buzoni, *Nacrt za jednu novu estetiku muzike*, Studio Lirica, Beograd, 2014, preveo Dragoslav Ilić.

na umu, već upravo nešto što nije imao na umu. Većina hepeninga koje smo imali u Njujorku bile su stvari koje su ljudi imali na umu i onda ih uradili. I to je ono što je radila renesansa, a nas to ne zanima; a ako nas zanima, onda znamo da moramo slediti disciplinu da bismo stvorili renesansno umetničko delo. Ali hepening se dešava u situaciji kada smo se odrekli renesanse i kada želimo da se desi nešto što nismo imali na umu, što će proširiti našu svest i podstaći našu radoznalost. Hepening bi trebalo da bude kao mreža za hvatanje ribe čiju prirodu ne poznajemo.

I u toj tački reč „disciplina“ znači ono što je prvobitno značila – naime, odustajanje od sebe, da bismo, moglo bi se reći, upoznali sami sebe. — Lars Gunar Bodin i Bengt Emil Džonson (1965)

Mislim da je ono što se radi nešto drugo, a ne to. Zato, kada se nađem na nekom hepeningu za koji mi se čini da ima nameru, odmah odlazim, jer me to ne zanima. Nije mi se svidelo ni kada mi je u delu „Osamnaest hepeninga u šest delova“ (Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, 1958) bilo rečeno da pređem iz jedne prostorije u drugu. Iako se aktivno ne bavim politikom, kao umetnik imam određenu svest o političkom sadržaju umetnosti, a to ne uključuje policajce.

Mislim da nam je svima jasno da anarhija nije praktična; pokret filozofskog anarhizma u Sjedinjenim Državama, koji je dosta uradio u devetnaestom veku, konačno je propao jer u velikim populacionim centrima njegove ideje nisu bile praktične. Posmatramo naše živote, anarhističke trenutke, ili prostore, ili vremena, ili kako god da to nazovete, i tamo te stvari koje me toliko zanimaju – svest, radoznalost, itd. – imaju svoje mesto. Te stvari se ne dešavaju tokom organizovanih ili policijski kontrolisanih trenutaka. Priznajem da u policijski kontrolisanim okolnostima mogu da zauzmem estetski stav i da uživam u njemu pod sopstvenim uslovima.

Ali zašto je po vama toliko hepeninga postalo intencionalno?

Mislim da su ti ljudi, iz ovog ili onog razloga, zainteresovani za sebe. Ja sam počeo da se interesujem za sve osim za sebe. U tome je razlika. Kada kažem da se sve može dogoditi, ne mislim na ono šta *ja* želim da se dogodi.

Ali zar na neki način ne strukturirate svoj rad?

Sada ciljate na čistotu koju nikada nećemo postići. Kada kažem „besciljnost“, dodajem „svršishodna besciljnost“. Sve bolje uviđate da se to pokazuje ne kao dvosmisleno, već kao istinito. Zato ne volim definiciju; kada uspete da definišete i odvojite stvari od nečega, time im oduzimate život. Više nisu tako istinite kao što su bile kada se nisu mogle definisati.

Ali neki ljudi ne mogu da urade nešto ako im to ne definišete.

Takvo viđenje neće im omogućiti da vide. Cela ta želja za definicijama ima veze sa renesansom, u kojoj smo tražili jasnoću i dobili je. Sada nismo u takvom periodu i takve definicije nisu nam više od koristi. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Drago mi je što mogu da izvestim da nisam imao osećaj da je bilo ko u orkestru (Bostonskoj filharmoniji) bio ljut na mene, kao što je bilo ranije.

Pre samo petnaest ili šesnaest godina u Njujorku... i sada želim da ispravim pogrešno iznete činjenice od strane jednog prilično senzacionalističkog kritičara iz ovog grada, koji je izvestio da sam tražio od Filharmonije da porazbija instrumente i da su oni to poslušali. To prosto nije istina. Ono što se desilo jeste da sam, uz velike troškove, uspeo da ozvučim celu Njujoršku filharmoniju, pomoću kontaktnih mikrofona, i da je provučem kroz dvanaest kanala, u komadu *Atlas Eclipticalis*, kada je Leonard Bernstajn organizovao tamo neku vrstu avangardnog festivala.

Ono što se desilo na prvom nastupu jeste da su mnogi u orkestru bili besni zbog muzike i otkinuli mikrofone sa svojih instrumenata, gazili po njima i lomili ih. A sledećeg dana, što je bio petak, popravio sam ili doneo nove mikrofone, umesto onih polomljenih, a oni su ih opet polomili. I u subotu su ponovo polomili nove. U nedelju im je gospodin Bernstajn održao propoved, i svirali su prilično lepo, ali se nisu postideli zbog svog ponašanja. Jedan od njih je sišao sa scene, sa

osmehom na licu i rukovao se sa mnom: „Vratite se za dvadeset godina i bićemo bolji prema vama.“ — New England Conservatory (1976)

U knjizi Godinu dana posle ponedeljka, napisali ste:

„Kada sam u Njujorku počinjao da pišem orkestarske deonice za Koncert za klavir i orkestar, izveden 19. septembra 1958. u Kelnu, posetio sam svakog izvođača, video šta može da učini sa svojim instrumentom, pronašao s njim druge mogućnosti i zatim sve te rezultate podvrgao operacijama slučaja, na osnovu kojih sam dobio deonicu potpuno neodređenu u pogledu izvođenja. Posle generalne probe, za vreme koje su muzičari čuli rezultat svojih posebnih akcija, neki od njih – ne svi – u samom nastupu uneli su zvuke prirode koji se nisu nalazili u mojim notacijama i većinom su imali pečat njihovih namera, koje su postale glupe i neprofesionalne. U Kelnu, u nadi da ću izbeći to nesrećno stanje stvari, sa svakim muzičarem radio sam posebno i generalna proba je protekla mirno. Treba da vam kažem da dirigent nema partituru, već samo svoju deonicu, tako da, iako ima uticaja na njih, ne kontroliše druge izvođače. Bilo kako bilo, rezultat je u Kelnu u nekim slučajevima bio isto tako neprofesionalan kao i u Njujorku. Moram pronaći način da dozvolim ljudima da budu slobodni, a da ne postanu glupi. Način da ih njihova sloboda učini plemenitim. Kako to da učinim? To je pitanje.“¹²

Da li ste eksperimentisali s novim metodama za oslobađanje muzičara, bez preuzimanja rizika koje ste opisali?

To ostaje problem. Ipak, muzičari postaju sve bolji. U Sjedinjenim Državama, mnogi od njih upoznali su se na univerzitetima, ostali zajedno, a to je podrazumevalo grupne aktivnosti. Imali smo tako mnogo onih koji su se isključivo posvetili „karijeri“. Srećom, muzičari se konačno posvećuju muzici.

A koje su vaše metode istraživanja za ostvarivanje te slobode?

Pokušavam s velikom raznovrsnošću, a da nisam siguran u kom pravcu treba da idem; na primer, sada me posebno zanima muzika koja ne zahteva ponavljanje. — Jean-Yves Bosseur (1973)

Tokom šezdesetih, ljude su veoma iritirala vaša dela, a danas...

Ah, mislite da ih danas ne iritiraju toliko?

Ljudi nisu navikli na to.

Upravo sam izveo *Muoyce*, što je šaputana verzija mog „Pisanja po peti put kroz *Fineganovo bdenje*“¹³, a izvođenje je bilo u Frankfurtu. Traje dva i po sata. Klaus Šening (Schöning) iz WDR Hörspiel¹⁴ rekao je publici, koja je bila velika, oko četiri ili pet stotina poznavalaca Džojsova, da su vrata otvorena i da kada izvođenje počne, mogu otići kad god požele i da se mogu vratiti ako hoće. Posle dvadeset minuta, počeli su da izlaze, a kasnije mi je rekao da je na kraju ostala otprilike polovina publike. Prema tome, mislim da su ta dela i dalje iritantna. Ljudi možda misle da ih više ne iritiraju, ali i dalje imaju velikih poteškoća da s pažnjom prate nešto što ne razumeju. Mislim da je reč o razlici između razumevanja i doživljavanja; mnogi ljudi misle da umetnost ima veze s razumevanjem, ali nema. Ima veze s doživljajem, sa iskustvom; i ako nešto razumete, onda odlazite kada shvatite poentu, jer vas ne zanima doživljaj. Ne želite da vas nešto iritira. Zato odlaze i kažu da avangarda ne postoji. Ali avangarda se nastavlja, i to je iskustvo. — Thomas Wulffen (1985)

Očigledno ima neke razlike između evropske i američke publike u pogledu prijema vašeg dela.

¹² John Cage, *A Year from Monday*, 1967 „How to Pass, Kick, Fall and Run“ (1965), 136. Filipović i Savić, op. cit., „Kako proći, udariti, pasti i potrčati“, 182.

¹³ *Muoyce*: Music + Joyce, izg. „Mjuojs“; zvučna poema, koju je izvodio sam Kejdž, prvi put snimljena 1979. John Cage, „Writing for the Fifth Time through *Finnegans Wake*“, X: *Writings* 78–82, 1983, 1–50.

¹⁴ „Hörspiel“ (Radio-drama): arhiva radio emisija Westdeutscher Rundfunk (WDR), iz Kelna.

Pretpostavljam da ima razlike. Mislim da evropsku publiku uglavnom čine zrele osobe. Publika u Sjedinjenim Državama je uglavnom na univerzitetima i to su ljudi koji još nisu postali ekonomski članovi društva.

Ali zar se to nije promenilo u poslednjih deset godina? Ili, da li publiku koju zanima vaša muzika u Sjedinjenim Državama i dalje uglavnom čine mladi ljudi?

Moj utisak je da su univerziteti mesta gde američko društvo u celini uživa u umetnosti. Kada diplomiraju na univerzitetima, samo neki i dalje uživaju u njoj. — Birger Ollrogge (1985)

Da li kompjuter menja koncept „publike“?

Ne sam kompjuter, rekao bih, nego ideje koje ja i drugi imamo, u oblasti muzike, to već čine, tako da sve više razmišljamo o koncertu ne kao o nečemu što počinje i završava se, već kao o procesu koji se nastavlja, i koji je ponekad veoma dug, tako da bi ljudi mogli da dolaze i odlaze – fleksibilnost, dakle. Jedna od stvari koja koncerte čini tako dosadnim ljudima koji inače, recimo, nisu veliki ljubitelji muzike, jeste to sedenje u redovima u sali, a ono što sada pokušavamo jeste da to eliminišemo tako što ćemo imati prostor u kojem će ljudi moći da se kreću ili da sede, izlaze, ulaze... tokom izvođenja muzike.

Da li će u budućnosti biti potrebe za koncertnim dvoranama i muzejima?

Ne, ali rekao bih da se ta ideja da imamo samo ono što nam je potrebno može pripisati Nemcima; mislim da je ta ideja koju su nam utuvali u glave pogrešna – mislim da sasvim slobodno možemo raditi i stvari koje nisu neophodne i da će nam prijati da se okupimo i održimo nepotreban koncert...

(O tome da li su koncerti prijatnije iskustvo za grupu ljudi.)

Mislim da postoji velika razlika između originalne slike i reprodukcije, odnosno između živog izvođenja muzike i snimka, a opšte iskustvo, kako se broj povećava, biće ono sa snimcima, s obzirom na razvoj tehnologije, i ljudi čak mogu naučiti da ih vole više od originala. Ali drugi ljudi će želeti da vide original i shvatiće da postoji razlika. — Don Finegan et al. (1969)

Verujem u praktičnost, zato sam toliko posvećen klaviru, jer je dostupan svuda; ali nisam toliko posvećen, na primer, fagotu, jer fagot brzo postaje instrument prošlosti. Ne može se nadmetati s limenim instrumentima, a u Holivudu, na primer, više ne zapošljavaju fagotiste...

U svojim orkestrima...

Zato što nisu dovoljno bučni, tako da sve manje ljudi uči da svira fagot, za šta mislim da je dobra stvar, jer fagot vibrira na način koji prosto izluđuje čoveka koji ga svira. Skoro svako ko nauči da ga svira izgubi razum. A sada nemamo toliko fagotista, tako da je sve to veoma dobro.

(A klavir i druge stvari?)

Ali klavir je veoma koristan, jer ga ima svuda. Kad bih pisao samo za fagot, i ja bih počeo da nestajem kao korisna osoba. Sve je praktičnije pisati za elektroniku, jer gde god da idete imate električna kola – pojačala, zvučnike i mikrofone. Sada nosimo sa sobom svoje kontaktne mikrofone, ali mislim da će na kraju i oni postati dostupni.

Ono što sada želim, a to želi i Dejvid Tjudor, jeste da imam period laboratorijskog istraživanja u kojem ćemo raditi sa pojačalima, mikrofonima i zvučnicima, kako bismo otkrili druge mogućnosti, pored onih koje su nam poznate. I mislim da je činjenica da ne radimo u laboratorijama jedna od stvari koje otežavaju problem komponovanja. Drugim rečima, u ovom trenutku, moje ideje teže da se udalje od fizičkog, a ono što je potrebno, da bismo stajali čvrsto na zemlji, jeste fizički dodir sa zvukom, s novim mogućnostima, u laboratoriji. Elektronske laboratorije za muziku sada se razvijaju svuda, kao i ovde (u Švedskoj); ali sve su povezane sa snimanjem muzike na traku. A to je opet povezano s renesansom, a ne sa elektronskom tehnologijom.

To je, dakle, pitanje distribucije. Ne verujete u trake i ploče.

To je sada ogroman problem. Elektronska distribucija naših aktivnosti postaje sve magičnija sa Telstarom¹⁵, na primer. Makluan kaže da se zbog elektronskih medija sve što se desi u bilo kom trenutku dešava svuda. To je u prirodi našeg razumevanja elektronske tehnologije i zato govorimo o globalnom selu.

Pojam fizičke distribucije „deset hiljada knjiga“ [bezbroy knjiga] predstavlja još jedan problem, ne toliko elektronski, koliko mehanički. Mašina (knjiga) pripada renesansi. Stvari nematerijalne distribucije pripadaju elektronskoj tehnologiji. Bengt Emil Jonson govori o poeziji koja neće biti toliko vezana za knjige koliko za snimke, i koja će čim postane snimak moći će da se distribuiraju s velikom lakoćom, bez ikakvih prepreka, širom sveta. Ali kada se ta dela jednom dožive, tendencija tehnologije neće biti da ih zadrži, već da od vas traži nešto drugo, nešto novo – to je, mislim, duh nove kulture: ne čuvati, već stalno davati.

To pitanje distribucije je, dakle, povezano sa muzejima, spomenicima i tako dalje. Naravno, imaćemo taj problem, ali to će biti bolest, a ne nešto jednostavno.

Da li imate neke ideje kako bi se to moglo rešiti?

Ne možemo biti zadovoljni sadašnjom distribucijom jer će se pokazati da nije baš dobra. Na primer, moju knjigu (*Silence*), objavljenu u Sjedinjenim Državama, veoma je teško nabaviti van Sjedinjenih Država, i to se neće rešiti, jer svi problemi s objavljivanjem knjiga, predmeta i drugih fizičkih stvari potiču iz prethodne kulture. A opet, broj ljudi koji sada rade – broj kompozitora, autora i tako dalje – znatno se povećao od devetnaestog veka; ali broj (muzičkih) izdavača se nije povećao. Rezultat je da imate problem s prometom, kao što se i svi veliki gradovi suočavaju s problemom automobilske saobraćaja. I čujem, tamo gde sada idem, kako možemo očekivati da će u budućnosti privatni prevoz u velikim gradovima biti zabranjen. Tada bi isto tako moglo biti zabranjeno proizvesti knjigu koja bi zahtevala od ljudi da je distribuiraju, ali sigurno neće biti zabranjeno slanje informacija pomoću elektronskih medija širom sveta. — Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

(Šta je sa živim pozorištem?)

Problem s pozorištem, kako ja to vidim, jeste da je ono – zbog svoje složenosti i verovatno zbog ekonomije – težilo da zatvori krug oko sebe umesto da ga otvori. To važi i za simfonijski orkestar. Da li će ljudi unutar tog kruga ući u dijalog veoma je otvoreno pitanje. Može se ukazati prilika za dijalog, ali u slučaju pozorišta to je izuzetno teško. Bio sam na Veslijanu zbog debate o scenskim umetnostima. Tamo je bio taj čovek koji je izvodio *Hamleta* kod Tajrona Gatrija...¹⁶

Džordž Grizard?

Da, i reditelj koji je bio sa njim.

Alan Šnajder?

Alan Šnajder. Sigurno ne bih otišao da sam znao šta će se desiti. Bilo je toplo večer i počeli su tako što su skinuli sakoe i pokušali da stvore osećaj neformalnosti; čak su išli dotle da nisu koristili stolice već su sedeli na stolu koji je bio postavljen ispred njih. Nastavili su tako što su rekli kako nemaju šta da kažu publici, kako je ono što žele da čuju ideje publike, drugim rečima, kako žele da vode diskusiju. Naravno, nije bilo pitanja. I onda su morali da ćaskaju i nadoknađuju jedan drugom odsustvo ideje o tome šta da rade dalje. Cela stvar je bila apsolutno odvratna: ta vrsta zamisli, ta vrsta namere, vulgarnost svega, sve to je bilo gotovo neshvatljivo. Predsedavajući skupa je takođe bio zgrožen i u jednom trenutku je prekinuo Šnajdera i Grizarda, i pošto je znao

¹⁵ Komunikacioni sateliti, koji se pod tim nazivom lansiraju od 1962. do danas.

¹⁶ Sir Tyrone Guthrie (1900–1971) i njegova postavka *Hamleta*, premijerno izvedena 7. maja 1963, u *Guthrie Theater* u Mineapolisu. Glavni glumac bio je George Grizzard (1928–2007), a odmah u nastavku spominje se reditelj Alan Šnajder (Schneider, 1917–1984), Grizzardov prijatelj, inače najpoznatiji po postavkama Beketovih komada.

da sam u publici, zamolio me je da dam svoj prilog. Pitao sam ih šta misle o hepeninzima i saznao da ne znaju ništa o njima. Ne idu na njih. To ih ne zanima. Zanimala ih je situacija sa *Hamletom*.

To je problem. Kada slikar dođe na hepening, on donosi slikarsku tradiciju; kada dođe muzičar, on sa sobom donosi muzičku tradiciju. Ali niko iz pozorištu ne donosi ništa...

Osim jednog kvaliteta uma, naime, ogromnog ega. To ste mogli videti kod Grizarda. Nastavio je da se ponaša skromno, kako bi pokazao da nije toliko uobražen. Ali bilo je jasno da je potpuno zaglavljnjen u sebi i da je očekivao da mu se desi samo ono najbolje. Mislio je da je lepo i etički od njega što je radije igrao *Hamleta* umesto nečega na Brodveju. Ta vrsta otrcane etike je prosto nepodnošljiva.

Rekao sam tako nešto. Bio sam prilično uznemiren. Obično izbegavam da govorim protiv nečega, ali pitali su me. Pošto nismo mogli da razgovaramo o hepeninzima, jer njih to nije zanimalo i nije im bilo tako ozbiljno kao *Hamlet*, i pošto su misli da su tako moralno uzvišeni, pitao sam ih, „Dobro, šta mislite o televiziji?“ Nije ih zanimala televizija. A ipak žive u elektronskom svetu, gde je televizija daleko relevantnija od zvaničnog pozorišta.

Zašto na takve pozorišne ljude ne bismo gledali kao na ono što jesu? Oni su neka vrsta muzeja. I imaćemo muzeje i trebalo bi da im budemo zahvalni na onome što rade, i da ih ostavimo na miru. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Vaša muzika je uvek bila neuhvatljiva kada bi ljudi pokušavali da je snime. Da li se slažete s tim?

Volim živu muziku. Ne sprečavam snimanje moje muzike zato što se drugima sviđa. Ali uvek sam bio protiv ploča.

Često radite sa elektronskom opremom. Rekao bih da spontanost i dobar humor vašeg pristupa pomažu u humanizaciji takvih uređaja.

Delo koje sada postavljamo (*Cartridge Music*) koristi elektroniku, ali koristi i otpatke koji su sastavni deo svakodnevnog života. Imamo složenu situaciju s tri izvođača i predmetima s gramofonskim glavama i kontaktnim mikrofonom. Ulazimo u situaciju koja podseća na ljude koji pokušavaju da prođu tunelom do Nju Džerzija.

U smislu zvuka?

Ne, u smislu onoga što moramo uraditi da bismo proizveli zvuke. Jedna osoba može smanjivati amplitudu dok druga svira nešto. Uzroci i posledice se isključuju. Čini se da lični element utiče da mašinerija ne radi baš kako treba.

Da li je koncertna dvorana dobro mesto za takvo iskustvo?

Da. Ako imamo koncert poput ovog, ljudi mogu nastaviti da slušaju i kada izađu napolje, a buka im neće delovati tako neprijatno kao što su mislili.

Da li bi bilo dobro kada bi svi zvuci života na kraju potpuno zamenili koncertnu dvoranu?

Ne sasvim. U budućnosti, čini mi se, trebalo bi da želimo sve stvari koje smo imali u prošlosti, uz dodatak mnogo stvari koje još nismo imali.

Čini se da je potrebno mnogo rada i truda da bi se postigle slučajnost i spontanost kojima težite. Da li je to kontradikcija?

To je pokušaj da otvorimo svoje umove za mogućnosti koje nisu one kojih se sećamo i one za koje već znamo da nam se sviđaju. Nešto se mora uraditi da bismo se oslobodili naših sećanja i izbora. — David Sterritt (1982)

Mislim da je jedina prava razlika između pozorišta i muzike to što se dešava sve više stvari koje, površno gledano, ne proizvode zvuke. U trenutku kada uvedete pevače, kao u komadima *Renga* i *Apartment House*, već ste napustili situaciju muzike, makar prema mišljenju sindikata muzičara. Pevači, znate, pripadaju AGMA, što je pozorišni sindikat (American Guild of Musical Artists). To je postalo krajnje jasno kako u nastupu Swift Igla, tako i u reakciji publike. Publika

se ponašala kao da nije na muzičkom koncertu; ljudima nije palo na pamet da sami prestanu da pravu buku, nego su prešli u pozorišnu reakciju.

Za nas gledaoce, koji nismo učestvovali u tom metežu, nastup Swift Igla kao da je pripadao „pozorištu“, kao takvom, a ne muzici. To jest, ljudi koji su sedeli pored mene mogli su da protestuju zbog muzike, ali kada bi on počeo da izvodi svoje stvari, neki od njih bili su toliko fascinirani, uprkos sebi, da su jednostavno morali da opet obrate pažnju. Uglavnom, mislim da je bio veoma prikladan izvođač za jedan vaš komad, jer, iako se mogao povezati s publikom i nositi se s njom, ipak je bio usredsređen da izvede ono što je trebalo da radi. Bio je u stanju da postoji na mnogim nivoima svoje stvarnosti, i to je bilo veoma dobro.

Ne slažem se pre svega sa idejom da je nastup nešto odvojeno od probe. Umesto da nastup bude posebna prilika, on, dakle, jednostavno postaje opšta priroda izvođača. U toj tački, rekao bih, neko bi mogao da odluči da li je zainteresovan za nastup ili ne. — Dick Higgins (1976)

Pre koju godinu, nekoliko orkestara širom zemlje izvodilo je vaš komad Renga with Apartment House 1776. Obično je izazivao prilično ozlojeđenu reakciju kod dobrog dela publike. Da li ste očekivali takav odziv?

Ne, mislio sam da je to veseo komad, koji je trebalo da slavi Dvestagodišnjicu – što mislim da je i radio. Uvek me začudi što više ljudi nije prepoznalo da ima takav karakter. Ali mnogi ljudi suočeni s tužnom muzikom se smeju, a kada se suoče s duhovitom muzikom počinju da plaču, i tako dalje. Čini mi se da muzika zapravo ne komunicira s ljudima. Ili ako komunicira, to postiže na veoma, veoma različite načine, od osobe do osobe.

Mislim da mnoge ljude prosto iznervira to što spajam duhovne pesme četiri različita naroda. A opet, ako biste ih uključili u diskusiju o ekumenskoj misli, verovatno biste otkrili da se slažu sa idejom da se Bogu može pristupiti na različite načine.

U Klivlendu ili Bostonu nije bilo loše. Loše je bilo u Njujorku, Čikagu i Los Anđelesu. To je uglavnom bilo zbog orkestara, koji nisu dobri. U svakom od orkestara ima dobrih ljudi, ali u njima ima i mnogo onih koji nisu dobri, koji ne sviraju verno ono što im je dato. Suočeni s muzikom kakvu sam im dao, oni su je jednostavno sabotirali.

To zvuči isto kao ono što se desilo sa Njujorškom filharmonijom i Atlas Eclipticalis.

Da, naravno da je isto. Njujorška filharmonija je loš orkestar. Oni su kao grupa gangstera. Nemaju stida – kada sam sišao sa scene posle jednog od tih nastupa, jedan od onih koji su loše svirali, pružio mi je ruku, osmehnuo se i rekao: „Vratite se za deset godina; bićemo bolji prema vama.“ Oni se okreću od same muzike i od svakog profesionalnog stava prema muzici, ka nekoj vrsti društvene situacije koja nije baš lepa.

U slučaju *Atlasa*, uništili su moju imovinu. Postupili su kao kriminalaci. Otkidali su mikrofone sa instrumenata i gazili po njima, i sutradan sam morao da kupim nove, da bi ih postavio za sledeći nastup. To je bilo veoma skupo. I nisu se stideli.

U svetlu vaših muzičkih razlika, da li mislite da je Pjer Bulez [kao dirigent] dobro obavio svoj posao?

Znate, moglo bi se reći da smo Bulez i ja imali teško prijateljstvo, ali dugo. Upoznao sam ga pre više od trideset godina. Poklonio mi je rukopis svoje *Druge klavirske sonate* (1947–1948). Dakle, iako se ne slažemo, ipak držimo otvoren prozor ili vrata jedan ka drugom, s nekom vrstom saosećanja.

Dakle, dobro se snašao s vašim komadom, ali orkestar je prosto bio nepopustljiv?

Uradio je najbolje što je mogao. Nije mogao da to uradi baš dobro, ali je zato orkestar svakako mogao da sve uradi loše. Posebno je radio na delu komada *Apartment House* i to je uradio veoma lepo. Od te tačke pratio sam sva njegova uputstva za instrumentaciju kvarteta. Pomoćnik dirigenta je pripremio orkestar i to je uradio veoma dobro. Ali kada je Pjer čuo glisanda [iz dela

Renga] – on mrzi glisando – insistirao je da se uklone iz komada. Rekao je to bez konsultacija sa mnom. Glisando je neophodan za orkestarski deo jer čini da zvuči kao priroda – Seidži Ozava je to uradio tako lepo [na izvođenju u Bostonu]. Ali Bulez je insistirao da umesto kao glisando to izvedu kao arpežo. To je bilo apsolutno užasno. Nisam mogao da poništim ono što je rekao u poslednjem trenutku; u orkestru bi nastao potpuni haos. – Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Vidite, muzika, u pogledu njenog pisanja i izvođenja, a zatim i slušanja, postaje, za razliku od slikarstva, društvena situacija. Neka društvena situacija, koja uključuje grupu ljudi, veoma se razlikuje od društvene situacije koja se odnosi na pojedince, jer kada grupa pojedinaca postane grupa, oni u izvesnom smislu više nisu pojedinci. Tako da je većina muzike koju sam napisao bila namenjena pojedincima koji su razvili virtuoznost, koji su se posvetili ovom poslu na način koji je uključivao otkrivanje i stvari kao što je izdržljivost. Savršen primer je, naravno, Dejvid Tjudor. Ali kada dođete do grupe muzičara koji nisu pojedinci, već su postali grupa sa više od četiri osobe...

(To je, dakle, u suštini pitanje koliko ima ljudi?)

To pitanje brojeva mi je izuzetno zanimljivo. Imam prijatelja u Indiji koji vodi fabriku tekstila u Ahmedabadu. Zove se Gautam Sarabhaj (Sarabhai). Ima fabrike kalikoa za koje ste možda čuli. Tu prelepu izložbu indijskog tekstila u Muzeju moderne umetnosti omogućila je porodica Sarabhaj. Baš kao što je Pariz patio od glacijalnog efekta tehnologije, tako je i ta fabrika tekstila u Indiji uvidela potrebu da odustane od drevnog postupka u kojem čovek sam pravi komad tkanine, od početka do kraja. Morala je da usvoji određene fabričke konvencije, koje su zapravo konvencije pokretne trake, tako da bi jedna osoba uradila nešto s komadom tkanine, a druga osoba nešto drugo. I na kraju to ne bi proizvela nijedna osoba. Proizvela bi ga grupa, koja čak nije ni grupa pojedinaca. A efekat toga u Indiji bio je zapanjujući, jer su svi ljudi postali izuzetno nesrećni. Pre toga su bili srećni. On je dobar čovek – Gautam Sarabhaj. Želeo je da reši taj problem obavljanja više posla, što je želja dvadesetog veka, kako bi zaradio više novca i tako dalje, a da ipak ne ojadi svoje radnike. Prvo su doveli neke japanske stručnjake, koji su proučavali taj problem fabričkog rada, ali nisu došli ni do čega. Na kraju je došao neko iz Sjedinjenih Država, neko ko je sproveo sistematične eksperimente; i otkrio je da dvoje ljudi imaju poteškoća da rade zajedno, jer teže da se podele, jedan protiv drugog. To objašnjava sve razvode. Tri osobe se dele na dve protiv jedne, tako da dve osobe postanu srećne, a treću učine nesrećnom. Četiri osobe se dele na dvoje protiv dvoje i ne mogu dobro da rade zajedno. Petoro ljudi može dobro da radi zajedno, otkrili su. Isto važi i za šest, sedam, osam, devet, deset, jedanaest, čak i dvanaest ljudi. Oni mogu da razviju *esprit de corps*, duh grupe, koji ne poriče individualnost. Trinaest je nemoguće, po njihovom iskustvu. Tih trinaest može biti problem i za hrišćansku religiju, jer je pored Isusa bilo i dvanaest učenika.

Tako je. Morali su da se reše jednog od njih, da bi to funkcionisalo.

To je veoma zabavno, jer bismo, s muzičke tačke gledišta, rekli da broj četiri odlično funkcioniše. Naime, imamo toliko primera gudačkih kvarteta. Ali indijsko iskustvo može nam pokazati da su duvački kvinteti superiorniji od gudačkih kvarteta. Primetio sam da smo četrdesetih u Sjedinjenim Državama imali odličan gudački kvartet pod nazivom „Gudački kvartet za novu muziku“. I vrlo brzo su se raspali.¹⁷ – Robert Cordier (1973)

Tokom pisanja „Renge“ i „Apartmana“, tog dugog posla (trebalo mi je trinaest meseci i preko hiljadu stranica, pri čemu sam kontaktirao sve te pevače i organizovao sve)... u svakom slučaju, jednog dana nosio sam veš na pranje i dok sam prelazio Osmu aveniju iznenada sam došao na ideju za još jedan komad za orkestar, jer je problem bio kako se nositi s tih stotinu ljudi. I već sam bio svestan da, nakon sveg rada i muke i ostalog, možda pravim nešto što neće funkcionisati,

¹⁷ Već pomenuti *New Music String Quartet*, koji se nije raspao baš tako brzo (1948–1956).

što se ne može izvesti, što se ne bi moglo uraditi dovoljno brzo, u ovoj našoj sindikalnoj situaciji zarađivanja novca. Uglavnom, iznenada sam došao na ideju za koju sam mislio da bi mogla da funkcioniše. U Pedeset prvoj ulici nabasao sam na tog muzičara, i on me je pitao: „Kako ti se čini proba?“ Rekao sam: „Mislim da je bilo užasno.“ A onda sam mu opisao novi komad koji sam smislio. Već sam ga komponovao; sada se kopira; to je osam kvarteta, u tri različite verzije, za dvadeset četiri, četrdeset jednu i devedeset tri osobe (*Quartets I–VIII*, 1976). Ali samo četvoro sviraju istovremeno, i vidite da odjednom dobijate kvartet sastavljen od petnaestog prvog violiniste, trećeg drugog violiniste, petog horniste i petog violončeliste.

I ti ljudi bi morali biti stvarni ljudi.

Rekao sam: „Šta misliš da će se desiti?“ Razmislio je trenutak, a zatim rekao: „Mislim da se neće zezati.“ Shvatiće da ako se zezaju, zezaju sami sebe. A orkestar, kakav je sada, ne daje im prostora da osećaju da su bilo šta postigli, tako da u njemu mogu biti nevaljala deca, jer se to ionako neće primetiti. — Dick Higgins (1976)

Da li uvek koristite pause za pisanje nota?

Da, kada koristim partiture, to onda može da ide direktno izdavaču. U delu na kojem trenutno radim, za flautu, klarinet, klavir, udaraljke, violinu i violončelo, neće biti partiture koja povezuje sve delove. Neće biti fiksnog odnosa između tih instrumenata, već samo fleksibilnog. To možda podseća na onaj aspekt arhitekture u, recimo, San Francisku, gde zbog raseda u zemlji arhitektura mora biti fleksibilna, gde mora imati mesta za pomeranje, tako da se zgrada, kada dođe do zemljotresa, samo zatrese, umesto da se sruši.

Već godinama razmišljam o vrstama muzike koje bi mogle da prežive, takoreći, svaki odnos između delova. U delu pod naslovom „Trideset komada za pet orkestara“, i u drugom, „Trideset komada za gudački kvartet“, bukvalno sam napravio trideset komada za svaku grupu instrumenata u orkestru i svaki instrument u gudačkom kvartetu.¹⁸ Ti komadi mogu početi bilo gde, u bilo kom trenutku između nula i četrdeset pet sekundi, a završiti se u bilo kom trenutku između trideset sekundi i minut i petnaest sekundi. Cela kompozicija, koja je niz od trideset takvih komada, trajala bi otprilike trideset minuta. Bilo koji segment komada, ili bilo koji od tih trideset komada, mogao bi se svirati u jednom ili drugom tempu, zbog te slobode ili fleksibilnosti na početku i kraju. Ono što se dešava u delu koje sam sada uradio, ♪ „Muzika za...“, s naslovom koji upotpunjuje broj svirača (*Music for...*, 1984) ♪, a što se nije dešavalo u ranijim delima, jeste da se menjaju trajanja i položaji tih fleksibilnih početaka i završetaka, tako da svi instrumenti nemaju imati isti već različit stepen fleksibilnosti. Još jedna stvar koju ću uraditi jeste da promenim opseg u kojem instrument može početi da svira u bilo kom trenutku, što može ići od veoma uskog opsega, kao u komadu koji sam vam upravo pokazao, do šireg opsega, u skladu sa operacijama slučaja. Imaćete zajedništvo razlika – ne samo razlika u opsezima, već i razlika u strukturi. — Bill Shoemaker (1984)

Posle iskustva koje sam imao u Kalamazuu [Mičigen], s probom i izvođenjem *Mureau*, otišao sam u Montreal i uradio isto s celom publikom bez probe, kao što sam predložio u predgovoru za *M*.¹⁹ Nakon toga, u odlasku iz Montreala, uzeo sam avion za Njujork. Desilo se da sam stigao na [aerodrom] *Kenedi* u isto vreme kada je tamo stigla i Margaret Mid, antropološkinja. Dolazila je iz drugog mesta, ali oboje smo bili u istoj zoni za preuzimanje prtljaga. Zajedno smo se vozili do grada, i rekao sam joj šta sam radio u Montrealu. Ona se sada sve više bavi pojmom rituala, što je način za uključivanje svih prisutnih ljudi u neku aktivnost. Ponovo je istakla, kao što sam već

¹⁸ *Thirty Pieces for Five Orchestras*, 1981; *Thirty Pieces for String Quartet*, 1983.

¹⁹ „Ono što nam je potrebna je muzika koja ne zahteva nikakve probe.“ John, Cage, *M: Writings '67–'72*, 1973, „Foreword“, vi.

čuo, važnost hrane i jedenja tamo gde je veliki broj ljudi zajedno. Ono što se želi, kako bi rekao Ivan Ilić, jeste osećaj konvivijalnosti [druževnosti].

Komad na kojem sam radio tokom protekle godine je tekst od četiri dela pod naslovom „Prazne reči“ (op. cit., 1974), nastavak dela *Mureau*. „Prazne reči“ se postepeno odriču delova reči. Prvi deo je bez rečenica; drugi deo je bez fraza; treći deo je bez reči; a poslednji deo je bez slogova. Zamišljao sam ga kao nešto što bi se moglo čitati celu noć, s pauzama od, recimo, pola sata između delova od po dva i po sata, uz prisustvo hrane, prema sugestiji Margaret Mid, s da se poslednji deo, koji se sastoji samo od tišine i slova, tempira tako da se završi u zoru, zajedno sa otvaranjem prozora i vrata spoljašnjeg sveta. Možda ćete reći da je moja briga društvena, ali ono što me je impresioniralo kod orijentalne i budističke prakse i misli nije samo razmišljanje o pojedincima ili društvu, već i razmišljanje o okruženju. Treba se samo podsetiti se da su u budizmu sva bića Bude, bilo da su osećajna, kao mi, ili da nisu osećajna, kao kamenje i opušci cigareta. Sećam se značenja, u budističkoj službi u Kjotu, jednog jutra kada sam bio tamo, otvaranja vrata. Sve te stvari se mešaju, i zato imam snimak zore, kao drugi deo mog sadašnjeg orkestarskog dela, zato što sam kroz *Prazne reči* postao svestan zore, čak sam se i budio u to vreme da bih je slušao, znate, jutro za jutrom.

Nedavno sam imao zapanjujuće iskustvo s „Praznim rečima“. Bilo je to u Bolderu, u Koloradu. Pozvali su me da uradim šta god poželim za Institut Naropa, budistički institut kojim upravlja Rinpoče, ili „najskupoceniji dragulj“. Škola je veoma dobro organizovana; nije imala samo studije budizma, već i umetnosti, muzike, poezije i plesa. Bilo je tu i nastavnika nauke i tako dalje, koje je okupljalo zajedničko interesovanje za budizam. Upravo sam završio četvrti deo „Praznih reči“ i u nekim izvođenjima čitao sam prvi deo uz pomoć elektronike, uz promene boje svog glasa i njegovog položaja u prostoru; drugim rečima, varirao sam brojne, kako to kažemo, parametre zvuka; a tokom tih dva i po sata koristio sam i slučajno programiranu projekciju slajdova Toroovih crteža. Bilo je ih je sto pedeset, za dva i po sata, što znači da su se slajdovi menjali u intervalu od jedne sekunde do četiri minuta. U svakom slučaju, kada sam završio četvrti deo, s njegovim dugim tišinama, koje su išle do jedanaest i dvanaest minuta, uz svega nekoliko slova, osetio sam da nema potrebe da menjam boju glasa, niti da ga ubrzavam i usporavam, kao što sam to radio u prvom i drugom delu, već da treba da uspostavim tempo za stih bez obzira da li sadrži slova ili je deo tišine, tako da bi došlo do kretanja ka centru, ili do dolaska u tišinu ili bi se čak moglo reći do prelaza od gubitka aspekata jezika do posedovanja najjednostavnijih elemenata muzike. Pomislio sam da bi se to cenilo u budističkoj situaciji. Pomislio sam i da bi umesto sto pedeset trebalo da bude svega pet slajdova, u tih dva i po sata, koji se ne bi prikazivali stalno, kako bi se sugerisalo meditativno iskustvo. Onda sam se setio da je Bodidarma (kada je budizam doneo u Kinu iz Indije) sedeo okrenut ka zidu, tamo u Kini, deset godina. U jednom trenutku, neko mu je odsekao desno uvo, ali on se nije pomerio. S tim mislima u glavi, sedeo sam u Bolderu okrenut leđima publici. Bila je to velika publika, oko hiljadu petsto ljudi. Bio je odštampan program u kojem je pisalo da je to prosto mešavina slova i tišine iz Toroovog dnevnika. Ali posle dvadeset minuta, u publici je počela buka, toliko intenzivna i nasilna da mi je palo na pamet kako je cela ta aktivnost ne samo beskorisna, već i destruktivna. Uništavao sam nešto za njih, a oni su uništavali nešto za mene. Društvena situacija bila je zaista jadna; međutim, podelila je publiku i u jednom trenutku grupa ljudi je došla da me zaštiti. Bacane su razne stvari, ljudi su izlazili na scenu da nešto izvode, i uopšte je to bila neprijatna situacija. Posle toga, umesto da jednostavno odemo, razvila se diskusija između onih koji su ostali i mene. Rekao sam da mislim da nam je potreban period samopreispitivanja. Kasnije sam bio s prijateljima, Alenom Ginzbergom, En Voldman (Anne Waldman), Dajen di Primom (Diane di Prima), Džordžom Kvašom (George Quasha) i drugim

pesnicima, i oni su rekli da sam uspeo da dovedem čudovišta među Bude. To mi, naravno, nije bila namera. — Anthony Brown (1975)

*Da li ste uživali u buci?*²⁰

Radio sam nešto što nikada ranije nisam radio. A razlog zašto sam se odlučio da to uradim baš tamo bio je taj što sam pomislio kako bi to bilo veoma lepo i veoma prikladno za tu priliku. Ali onda, pošto sam postao tako glupavo poznat, mnogi ljudi koji dolaze na takve nastupe nemaju nikakav drugi razlog osim glupe radoznalosti. I kada otkriju da im nisam ni približno toliko zanimljiv kao što su mislili da jesam, ne razumem zašto prosto ne odu.

Zar i to s čime ste se suočili nije slučajna reakcija?

Znam, znam kakvom se riziku izlažem. Znam to celog života, ne morate mi to govoriti.

Baš kao i slajdovi koje ste prikazali, ta reakcija je bila samo drugi oblik toga.

Gluposti. Ti slajdovi potiču od Toroa i po mom mišljenju izuzetno su lepi. Povici i kreveljenje bili su glupa kritika. Ono što je lepo kod Toroovih crteža jeste to što im potpuno nedostaje momenat samoizražavanja. A ono što je veliki deo ometanja od strane publike večeras učinilo tako ružnim jeste to što je bio pun samoizražavanja.

Da li ste komad završili onako kako ste želeli da ga završite ili ste ga završili zato što su ljudi pravili buku?

Nisam ga završio onako kako sam želeo da ga završim. Završio sam ga onako kako je trebalo da se završi.

Kada odem da slušam nekoga i ne sviđa mi se to što se dešava, umesto da ga prekidam, kažem sebi, zašto ti se ne sviđa? Zar ne možeš da nađeš u tome nešto u čemu bi uživao? Ljudi insistiraju na samoizražavanju. Ja sam zaista protiv toga. Ne mislim da bi ljudi trebalo da se izražavaju na takav način.

Ali zar to nije ono što trenutno radite?

Mislim da nije. Razgovaram o toj situaciji, koja je, iako kažete da ste uživali, mogla biti mnogo uspešnija.

Zar niste rekli da želite da uključite spoljašnje zvukove u svoj rad?

Nisam to rekao. Rekao sam da savremena muzika treba da bude otvorena za zvukove izvan nje. Upravo sam reko da su zvuci saobraćaja ulazili veoma lepo, ali zvuci samoizražavanja ljudi koji se krevelje, glupiraju i viču nisu bili lepi, a nisu lepi ni u drugim okolnostima.

Kakva su bila vaša očekivanja od večerašnjeg nastupa?

Nemam očekivanja.

Ako ste razočarani, onda imate očekivanja.

To nas vraća na ono što sam rekao na početku, da sam pomislio kako bi bilo lepo uraditi taj komad u ovoj situaciji.

Zar niste srećni što ste dobili iskren odgovor?

Ako govorimo o ometanju, to se ne može klasifikovati kao iskreno, to se može klasifikovati kao potpuno odsustvo samokontrole i otvorenosti za dosadu – a dosada ne dolazi spolja već iznutra. — Anne Waldman et al. (1974)

Divno sam se proveo tamo (u Milanu) kada sam čitao treći deo „Praznih reči“, jer je publika od samog početka počela da se uzbuđuje. Nisu napustili salu – bila je to velika publika, od tri hiljade ljudi – nisu napustili salu, nego su mi se, takoreći, pridružili u izvođenju. Neki su bili protiv onoga što sam radio, neki su bili za ono što sam radio, a mnogima je došlo da rade šta god požele. I to je tako trajalo dva i po sata. Niko nije otišao. Neki ljudi su bili prilično divlji i destruktivni, i pokušali da unište mašinu za projektovanje slajdova i uklone Toroove crteže, što sam smatrao

²⁰ Sledi odlomak iz razgovora o istom događaju na Institutu Naropa, odmah posle nastupa.

veoma žalosnim, jer su tako lepi. S druge strane, čovek koji je upravljao projektorom bio je veoma energičan, borio se i održavao ga u pokretu. Jedna osoba je prišla i skinula mi naočare, da me spreči da čitam, a razbili su i svetlo uz koje sam čitao; ali druga osoba je odmah stavila novu sijalicu, a kada sam pogledao tipa koji mi je skinuo naočare, nešto u izrazu mog lica navelo ga je da ih odmah vrati nazad. Tako sam nastavio dva i po sata. Na kraju sam otišao do prednjeg dela bine i nisam pokazao ljutnju, već sam napravio neku vrstu gesta zagrljaja, raširio sam ruke i podigao ih uvis. A onda je usledio burni aplauz, i posle su mi rekli da je sve bilo veoma uspešno. Nisam video kako bi se to moglo nazvati uspešnim, u smislu mog dela, pošto je bilo nemoguće da bilo ko čuje ono što sam radio; ali bio je to svojevrsni društveni događaj.²¹ – Geoffrey Barnard (1980)

(Šta mislite o ranijim predstavama?)

Naša situacija kao umetnika jeste da imamo sva ta dela koja su nastala pre nego što smo se pojavili. Imamo priliku da radimo sada. Ne bih predstavljao stvari iz prošlosti, već bih im pristupio kao materijalu dostupnom za nešto drugo, što bismo radili sada. Taj materijal bi, u smislu kolaža, mogao ući u bilo koju predstavu. Jedna izuzetno zanimljiva pozorišna stvar koja još nije rađena jeste kolaž sačinjen od raznih komada.

Dozvolite mi da vam objasnim zašto na prošlu književnost gledam kao na materijal, a ne kao na umetnost. Ima mnogo ljudi koji na prošlost gledaju kao na muzej i ostaju joj verni, ali to nije moj stav. To se sada, kao materijal, može se spojiti s drugim stvarima. To mogu biti stvari koje se ne povezuju s umetnošću kako je obično shvatamo. Obični događaji u gradu, ili obični događaji na selu, ili tehnološki događaji – stvari koje su sada praktične jednostavne, zato što su se tehnike promenile. To menja prirodu muzike, a siguran sam da menja i vaše pozorište, recimo, kroz korišćenje televizora u boji ili više filmskih projektora ili fotoelektronskih uređaja koji aktiviraju releje kada se glumac prolazi kroz određeno područje. Morao bih da analiziram pozorište, da vidim od čega se sastoji, kako bismo, kada kasnije napravimo sintezu, pustili te stvari da uđu. Opet, kada je reč o muzici, razmišljao sam o nečemu ručno proizvedenom, ili o nečemu vokalnom ili o duvačkim instrumentima, itd. To uključuje celu literaturu. A onda sam razmišljao o zvucima koje ne možemo čuti jer su suviše sićušni, ali koje s novim tehnikama možemo uvećati, zvucima kao što su mravi koji hodaju po travi. Drugi zvuci su gradski zvuci, zvuci sela i sintetički zvuci. Nisam analizirao sve stvari koje se koriste u pozorištu, ali mislim da bih mogao da to uradim.

Možete li navesti neke od njih?

To je izuzetno složeno, jer uključuje, kao što sam ranije rekao, gledanje i slušanje. Znamo, ili mislimo da znamo, koji su aspekti zvuka, šta možemo da čujemo i kako da proizvedemo zvukove. Ali kada ste uključeni u gledanje, situacija postaje složenija. Uključuje boju, svetlost, oblike koji se ne kreću, oblike koji se kreću; uključuje ono što se u budizmu naziva „neosećajnim“ bićem, a zatim opet ono što se naziva „osećajnim bićem“ – životinje, itd. Pozvao bih se na Artoovo razmišljanje o pozorištu. Napravio je liste koje bi mogle dati ideje o tome šta sve ulazi u pozorište.²² I treba stalno gledati da li je nešto što bi se moglo dogoditi u pozorištu promaklo našoj pažnji. – Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Kako ste došli do toga da uradite ono od sinoć?

²¹ Teatro Lirico, Milano, 2. XII 1977. Lep izveštaj se može pročitati na <https://www.johncage.it/en/1977-empty-words.html>. To izvođenje, sa svim zvucima opšte pometnje, zabeleženo je i na albumu John Cage, *Empty Words* (Parte III), Live Teatro Lirico di Milano, 2 dicembre 1977, Cramp Records, 1990.

²² *Pozorište i njegov dvojnik (Le Théâtre et son Double, 1938)*, op. cit.; videti, između ostalog, „Pozorište surovosti: Prvi manifest“, u Prosvetinom izdanju str. 104–115.

Nisam baš znao šta ću uraditi. Bio sam u ovoj kući, radio svoj posao, slušao one kartice (za arhiviranje) ♣ koje sam koristio dok sam pisao povodom „Pevanja“ Ezre Paunda ♣²³ – i mislio, kako je to lepo. Moja prva pomisao bila je da ću nastaviti da radim svoj posao na sceni, da ću mešati kartice, listati stranice i tako dalje – i da ću to raditi bez ozvučenja. Onda, kada sam video salu, pomislio sam, dobro, moraćemo da imamo ozvučenje. Po pravilu, proizvodim zvuk u dijalogu s okolnostima mesta. ♣ Mers Kaningem je na sceni i radi svoj posao u isto vreme. ♣²⁴

Napisali ste da muzika ne bi trebalo da uradi ništa publici, nego da publika treba da uradi nešto muzici – da priredi svoj sopstveni nastup, takoreći. Kako je to izgledalo sinoć?

Muzika, naime, nije samo kompozicija, nego i izvođenje, a to je slušanje. Ozvučenje tih kartica, iako je bilo visoko, gotovo na nivou fdbeka – koji smo povremeno čuli – proizvodilo je zvuke koji su i dalje bili toliko tihi da se publika mogla čuti isto koliko i izvođači. I siguran sam da su to i sami primetili. Primetili ste, na primer, čoveka u pozadini, koji je imao problema s varenjem. Mogao sam da čujem mnogo različitih vrsta kašljanja i siguran sam da su i sami ljudi to čuli kao zvuke, a ne kao ometanje. Nadam se, i nadam se tome već trideset godina, da kada stvaram muziku ona neće prekidati tišinu koja već postoji. A ta tišina uključuje kašalj. Mislio sam da se publika lepo ponašala, odnosno izvodila, jer niko nije imao nameru da kašlje – bili su dužni da kašlju, kašalj je imao svoj zvuk – i nisu pravili nikakve zvuke koji bi odudarali. Pomislio sam kako se svi zvuci prožimaju – ništa nije ometalo nešto drugo.

To se zove „Dijalog“, što podrazumeva neku nameru u interakciji između vas (i Kaningema). Kakvu formu to poprima? Kada osmišljavate komad, kako razmišljate o dijalogu?

Mislim da je to verovatno pogrešan naziv. Jedini način da racionalizujete plimu, čini mi se, jeste u smislu svakog člana publike; on je taj koji mora da napravi dijalog.

To je, dakle, dijalog s publikom?

Ne s publikom, nego je publika ta koja stvara dijalog, ili posmatra dve stvari istovremeno. — *Middlebury College Magazine* (1981)

Neki vaši kritičari spomenuli su mi da je jedan od glavnih faktora koji ih otuđuje od vaših razmišljanja i muzike to što izbegavate umeće, odnosno uvežban ili virtuozni pristup. Njihova ideja o „veštini“ i „virtuoznosti“ zasniva se na shvatanju da je nešto dobro kada se na tome radi toliko intenzivno dok ne postane spektakularno. Da li se slažete s tom kritikom (ako uopšte mislite da je to kritika), ili takvi kritičari jednostavno ne uviđaju suštinu vaših ideja?

To je njihova greška. Većina moje muzike napisana je za virtuoze. Orkestarska muzika nije napisana za virtuoze jer orkestarski muzičari nisu virtuozi. Ali *Muzika promena* je napisana za Dejvida Tjudora, a on je virtuozni pijanista. *Etudes Australes* su napisane za Gretu Sultan i to su verovatno najteža klavirska dela ikada napisana, koja zahtevaju veliko umeće, što uključuje čak i kako sedeti za klavirom. Stalno dobijam pisma od virtuoznih pijanista koji ta dela smatraju fascinantnim, a poslednje je stiglo od Rodžera Vudvorda (Roger Woodward). Kaže da je fasciniran njima. Slušao sam razne pijaniste kako ih sviraju i oduševljen sam što vidim da će ti komadi dugo trajati, opet, suprotno opštem kritičkom mišljenju da će moja muzika ispariti u vazduh onog časa kad umrem – što mislim da nije tačno. Ako jeste, mislim da u njoj ima dovoljno toga da bi ponovo proključala, da bi se vratila. Mada me to u stvari ne zabrinjava.

Za dela koja sada pišem za njega, Pol Zukofski kaže da su najteža dela za violinu ikada napisana. Rve se s tom teškoćom i ne može da radi na njima duže od pet minuta. Mora da stane i odmori se. Preteško je. S druge strane, objasnio mi je, budući da ne sviram violinu, da je istorija

²³ „Writing through the *Cantos*“ (1983), *X: Writings '79–'82*, Wesleyan University Press, 1983, 109–115. Ezra Pound, *The Cantos*, 1925.

²⁴ „A Dialogue“, izvođenje od 5. XII 1980, u *Middlebury College* (Vermont).

literature za violinu vremenom postajala sve teža, tako da je jedino razumno da ta dela budu teža od prethodnih dela za violinu. – David Cope (1980)

Da li već imate neke ideje za orkestarsko delo za Japan?

Zvaće se „Etcetera br. 2“.²⁵ Komad „Etcetera br. 1“ je napisan za balet Mersa Kaningema, koji je radio za Parisku operu (1973) i koji se ponovo izvodi sad u januaru. Taj komad počinje s muzičarima kojima se ne diriguje, koji deluju slobodno kao pojedinci; a kada izaberu trenutak, prelaze na jednog od četiri dirigenta ispred sebe. Izvinite, mislim da su bila tri dirigenta. A dirigent ne može početi da diriguje sve dok ispred sebe nema pun sastav muzičara, za koje su postavljene prazne stolice. Četiri je zapravo maksimum – četiri, tri, mislim čak i dva – ne znam. Zaboravio sam. U svakom slučaju, to je karakter „Etcetera 1“, a „Etcetera 2“ će početi tako što se svim muzičarima diriguje, i biće četiri dirigenta. I svaki par muzičara imaće jedan stalak s muzikom na njemu. Veoma je čudno. Trebalo mi je mnogo vremena da to shvatim. Važno je da budu u parovima, jer kada jedan od njih napusti dirigovanu situaciju i pređe u nedirigovanu melodijsku situaciju, on mora da zna, kada se vrati na svoje mesto, gde su drugi. A onaj ko sedi tamo može da mu kaže.

Ono što mi je bilo fascinantno jeste to što su vam rekli da možete da birate koja će druga dela biti na programu pored vašeg novog dela.

Ne samo da sam mogao, nego sam i sastavljao programe birajući delo koje mi se činilo veoma važnim u vezi s mojim sopstvenim radom, a onda birao i muziku naših savremenika (pod čime podrazumevam mlađe ljude), muziku koja još nije bila dobro poznata, ali koju sam smatrao važnom. Tako sam Hirojukiju Ivakiju²⁶, za Santorijev međunarodni muzički program u Tokiju 1986. predložio da sviraju ili „Sokrata“ Erika Satija ili „Simfoniju“, opus 21, Antona Veberna, ili oba dela, jer Vebern traje svega deset minuta. Pored toga, Kristijan Volf piše *Exercises 24 i 25*, dva kratka komada. Satijev „Sokrat“ je zgodan jer traje trideset do trideset pet minuta. Veoma retko se svira lepo.

Da li ste ikada čuli da ga je neki orkestar lepo svirao?

Nikada.

Da li ste ikada slušali neko orkestarsko izvođenje?

Da.

I šta po vama tu nije u redu?

Ono što sam smatrao pogrešnim jeste to što se činilo da se transparentnost i suptilnost nisu pojavile.

Izgledalo je da ne dolaze do izražaja?

To sam nedavno čuo u Bonu, u Nemačkoj, na Satijevom festivalu, gde su me zamolili da govorim, i toliko sam se radovao da to čujem s dobrim orkestrom i sopranima.²⁷

Uzgred, čini se da je to još jedan od problema.

Svakako jeste. Pevači su imali toliko širok vibrato da se tonovi nisu mogli razabrati. A u svom odgovoru Takemicuu²⁸, rekao sam: „Ako odlučite da uključite soprane u program, pobrinite se da imate pevače koji ne vibriraju, nego pevaju kao narodni pevači, koji koriste mikrofone, a mikrofoni ne bi trebalo da budu previše pojačani. Želimo da čujemo melodije u odnosu na orkestar.“ Mislio sam da bi slušanje toga s vibrirajućim glasom bilo užasno. Kada su me pitali da

²⁵ *Etcetera 2/4 Orchestras*, 1985, prvi put izvedeno u Tokiju, 8. XII 1986.

²⁶ Hiroyuki Iwaki (1932–2006), japanski dirigent i perkusionista.

²⁷ Verovatno, John Cage, *The First Meeting of The Satie Society*, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 31. III 1985, sa Kejdživom kompozicijama za solo glas, *Sonnekus 2*, uz izvođenje Satijevih kabaretskih kompozicija i svih komada „Muzičkog nameštaja“. Potražiti istoimeni album.

²⁸ Tōru Takemitsu (1930–1996), japanski kompozitor.

napišem operu, rekao sam: „Mogu li da nateram pevače da ne vibriraju?“ A dirigent je rekao: „Ne, to je ono što oni rade.“ — Ellsworth Snyder (1985)

(S obzirom na vašu naklonjenost pozorištu, kako to da nikada niste radili u operi?)

Pitali su me da napišem operu, ali nikada nisam napisao nijednu. To znači mnogo posla. To znači pozorišni komad sa svim tim pevačima. I vidite, došao sam do toga da želim da svaku osobu u predstavi oslobodim od bilo kakvog dirigenta. Umesto toga, ono što želim je da opera bude neka vrsta kolaža, neka vrsta usitnjene, evropske opere; i mislim da je moj naslov odličan: *Europera*, što je spoj reči „Evropa“ i „opera“. Prvobitno sam mislio da muzika bude ona iz repertoara određene operne kuće. Tako bi se moglo raditi s već postojećom scenografijom i kostimima. Oni bi se jednostavno kolažirali na drugačiji način nego što je to uobičajeno. Dakle, umesto da imate jednu operu, imali biste ih sve u jednoj večeri. I to je veoma lepa ideja, i relativno praktična, ali ispostavilo se da je opera – tako su mi rekli, jer inače ne idem u operu, naravno – postala prilično moderna, da scenografija nije onakva kakvu sam zamišljao, a ni kostimi često nisu onakvi kao što sam mislio da su bili u prošlosti. Štaviše, dirigent koji me je zamolio da prihvatim narudžbinu trebalo je da postane novi dirigent i nije želeo da moj rad asocira na prethodnog dirigenta, što bi se desilo, ako biste uzeli kostime i scenografiju koje biste tamo zatekli. On dakle želi da to ima veze s operom uopšte, a ne s njegovim prethodnikom. Tako se moja prvobitna ideja mnogo promenila; otkrio sam, na primer, sinoć, dok sam putovao, kada mi je sinula druga ideja o plesnom koncertu, šta bih želeo da uradim sa osvetljenjem. Umesto da osvetljenje bude fokusirano na aktivnost, želeo bih da se osvetljenje radi pomoću operacija slučaja. Verovatno bih saznao koje je minimalno osvetljenje, tako da pevači ne bi pali ili tako nešto. I koje bi bilo maksimalno osvetljenje. Između toga bi se onda igralo, uz pomoć nečega što bi sada morala biti veoma dobra tehnologija. A to ne bi bilo previše teško. Odvajam ne samo osvetljenje od pevača, već i kostime od uloga i pozadinu od aktivnosti, i uvodim ponešto od onoga što smatram scenskim efektima, uz razne stvari koje se dešavaju, tako da bi cela predstava bila ne samo koreografija, koja podrazumeva ples, već i neka vrsta kretanja u tom prostoru, bez oslonca u zapletu.

Išao sam za Frankfurt, da im kažem da to neću raditi, i zaspao u avionu. Kada sam se probudio, tek je svitalo, a videti zoru bilo je tako divno, i to mi se učinilo kao prava pozadina za operu. Tako da sam pomislio kako bismo umesto jednog dana, ili jednog čina, jedne predstave, imali dve predstave, dve *Europere*, 1 i 2. Bio bi to niz dana, dana različite dužine, to jest, išli bismo od tame do najčistije svetlosti i opet do tame. A na osnovu operacija slučaja odredili bismo različite vremenske efekte. Imao bih onda i mnogo plesača obučениh u crno, koji bi pomagali pevačima – što bi sugerisalo da je tema svakako evropska, ali da su konvencije istočnjačke. — Ellsworth Snyder (1985)

Imao sam veoma dobro izvođenje orkestarskog dela „Trideset komada za pet orkestara“, na festivalu u Mecu 1981, u Francuskoj. A to je bilo zato što sam u ugovoru napisao da će biti deset proba posvećenih samo tom delu. To jest, trideset sati proba. Posle otprilike tri četvrtine proba, muzičari su očigledno postali zainteresovani za ono što su radili, toliko zainteresovani da su želeli da to i čuju. Svaki put kada bi im se ukazala prilika, izlazili bi iz grupe i slušali, a zatim bi se vraćali. Izvođenje je bilo odlično! Nemojte pisati za orkestar ako u ugovoru niste precizirali neki način koji će ih zaoleti – mnogo proba.

Vaša muzika pati od toga što izgleda laka...

I što onda izgleda da se ne mora vežbati. — Stephen Montague (1982)

Ima nešto u vezi s nastupom što ga čini „posebnim“ umesto „svakodnevnim“, tako da pre nastupa ljudi dobijaju „leptiriće u stomaku“ – nervozu i tako dalje. Mislim da bi trebalo da se udaljimo od tih „leptirića“ i da krenemo ka načinu života gde je neizvođenje jednako izvođenju ili je emocionalno isto; ili gde su posebni trenuci isti kao i neposebni trenuci.

Dakle, pridajemo jednaku pažnju i posvećenost svakom od njih?

Drugim rečima, ne rezervišemo pažnju za ono što smatramo važnim, već održavamo interesovanje i pažnju prema životu. Teško je o tome govoriti jer je tema toliko neograničena. — Mark Gresham (1991)

Sada ne samo da se ne protivim snimanju moje muzike, nego čak i pomažem ljudima da je snime. Međutim, nikada ne slušam ploče.

Čak ni kad bi ih pustili sve odjednom?

To bi morao biti posebno organizovan hepening, koji se u stvari može dogoditi u Kaliforniji. Planiraju da za moj sedamdeset peti rođendan prirede nedelju moje muzike, koja će početi „Muzičkim cirkusom“ s različitim vrstama muzike koja se već radi u Los Anđelesu. A završiće se nekom vrstom „Muzičkog cirkusa“ s mojim delima. Tako bismo mogli da pustimo što više ploča odjednom, koliko god možemo da nađemo. Mislim da ću to i uraditi.²⁹ — Birger Ollrogge (1985)

²⁹ Kao što se zaista i dogodilo, iako ne znamo da li su puštali baš sve ploče s Kejdžovom muzikom koje su se mogle naći: *Musicircus: John Cage 75th Birthday Celebration*, September 5–12, 1987, Los Angeles Festival.

ŠEST: Spisi

Napustio sam fakultet još pre tridesetih; prekinuo sam studije. Pre svega sam hteo da postanem pisac i onda sam otišao u Evropu. Ono što me je impresioniralo u umetnosti bila je umetnost dvadesetih; a u književnosti, časopis *transition* [malim slovima], Džojls i Stajjn, Paund, Eliot i Kamings. Društveno osveščena poezija koja se pojavila tokom tridesetih nije me zanimala. Brzo sam otkrio da ne mogu naći zajednički jezik s komunistima tog vremena, koji su bili veoma živahni, ali nisu bili zaista zainteresovani za eksperimentisanje; a ja sam sin pronalazača, i jedini način da budem koristan bio je da otkrivam nove stvari. — Irving Sandler (1966)

Odakle vam navika da svoja predavanja držite na neuobičajen način?

Ako je predavanje informativno, onda ljudi mogu pomisliti da se nešto radi za njih i da oni sami ne moraju da urade ništa povodom toga, osim da to prime. Ali ako predavanje držim tako da nije baš sasvim jasno šta se tu daje, onda ljudi moraju preduzeti nešto povodom toga. — Roger Reynolds (1962)

(Šta je s vašim često reprodukovanim esejima iz umetničkih kataloga o Robertu Raušenbergu, Marselu Dišanu i Džasperu Džonsu?)

Kako sam napisao te tekstove?¹

Tekst o Raušenbergu je nastao prilično brzo i pratio je moju muzičku partituru.² Već nekoliko godina imam naviku da pišem tekstove na način analogan tome kako pišem muziku. Recimo da imam četiri teme koje spreman da razmotrim. Onda uzmem list papira s četiri oblika na njemu. Preko toga stavljam krug, koji se u slučaju muzike odnosi na vreme, a u slučaju teksta, kao što su ovi, na linije na stranici. Imam linije, imam još jedan list s tačkama (ti listovi su providni), i kako tačke padaju preko onog koji ima oblike, neke od tačkama su unutar oblika, neke su izvan njega. I sad, krug s brojevima i drugim krugovima – još jedna stranica ne sa tačkama, već sa *O* (krugovima) – takođe se postavlja preko tog kompleksa, a onda se preko toga postavlja isprekidana

¹ Sledi opis postupka koji čitaocu prosto ne može biti jasan, dok se ne demonstrira – mada verovatno i dok se malo ne uvežba, ako se za to nađe dovoljno motivacije: treba imati u vidu da Kejđž opisuje postupke koji su bili samo njegovi; nije očekivao da i drugi rade tako, niti je ikada vodio neku „radionicu“ o tome. Isto važi i za prethodne opise njegovog postupka u pisanju muzike, kao i u stvaranju likovnih dela, s čime ćemo se sresti u nastavku. Videćemo da čak i Kejđžov najpomniji sagovornik, Kostelanec, u dva maha odustaje, ne može da ga prati, moli ga da krenu iz početka (iako mu Kejđž objašnjava na primeru jednog teksta, što čitalac ne može da vidi). Ali makar vidimo Kejđžovu opštu orijentaciju: u svemu izbeći rutinsko izlaganje, na osnovu ličnih navika i fiksacija, bilo misaonih ili izražajnih. Jedan od načina da se to postigne jeste i taj Kejđžov, da na osnovu nečega u čemu vaše *Ja* nema nikakvog udela – *Ji ding*, operacije slučaja – zadate sebi neku *polaznu tačku*. Utoliko nije reč o čistoj nasumičnosti, budući da se tako definiše samo prvi korak. Odatle počinje *oblikovanje*. *Ja* se tu vraća u igru, rekao bi neki skeptični psiholog, sa svojim navikama, ukusima, privlačnostima i odbojnostima, tako da naizgled ne dospevamo daleko. Ali ono što se tu vraća, s *novom svežinom*, sada je celo biće – svesno, nesvesno, promišljeno, intuitivno – koje prosto mora da pokaže veću budnost jer dospeva na nepoznat i neizvestan teren. (I to je nešto što bi naš psiholog morao da prizna, kao nešto osnovno.) Ishod je uvek neočekivan, neka nova činjenica, ponekad uzbudljiva, ponekad neuzbudljiva, ali makar se izbegavaju ponavljanja i zamor koji prate kretanje uvek suviše samopopustljivog *Ja* na poznatom terenu. Ishod je često inovacija ili neka iluminacija, dakle promena, u sopstvenoj percepciji, svesti, iskustvu, nezavisno od komunikativnosti krajnjeg rezultata. Opet, ako je nešto očigledno *posebno oblikovano*, a „nekomunikativno“, to za drugog može biti *intrigantno*, dakle podsticajno za sopstveni rad misli ili mašte, umesto da se neki sadržaj samo konzumira. Ogromna tema, koja ima svoje krivine i kontradikcije, ali zahvalna za dalja razmatranja.

² „On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work“ (1961, *Metro*, Milano), *Silence*, 1961, 98–108.

vijugava linija (meandar), tako da se seče s barem jednom od tačaka unutar jednog od oblika, i da seče i prvi krug. Može se desiti, i to često, da će se seći s drugim tačkama koje su ili unutar ili van tog oblika, odnosno krugova. U slučaju teksta o Džonsu³, ako se seče s krugovima, onda sam dužan da predstavim ideju. Ako su te tačke i krugovi unutar oblika, onda su za njegov rad relevantne priče i ideje; ako su izvan, onda su relevantne za njegov život. I sve to unutar broja linija koji je dat presekom isprekidanih linija s prvim krugom.

Tekst o Dišanu je napisan na jednostavan način.⁴ Znao sam kako ide to s *Ji dingom*, s bacanjem tri novčića šest puta da bi se dobio broj od jedan do šezdeset četiri. Dobio sam broj dvadeset šest, što je značilo da sam morao da napišem samo dvadeset šest iskaza. Zatim sam bacao novčiće za svaki od tih iskaza da vidim koliko reči treba da ima u svakom. Zato ponekad stoje pojedinačne reči, jer sam dobio broj jedan.

Onda sam dugo gledao kako da napišem tekst o Džonsu, koji ne bi samo odgovarao mom muzičkom zadatku, već bi nekako sugerisao i njegov rad, ili nešto što sam osećao prema njemu. A jedna od stvari koju osećam prema njemu, a koju ne osećam prema recimo Raušenbergu ili nekim drugim slikarima, jeste da je kod njega cela površina slike obrađena. U njoj nema praznine. Nema mesta gde nešto nije urađeno. Ima nekoliko izuzetaka od toga, ali malo. Zato sam napisao tekst u kojem sam ispunio taj zadatak koji sam spomenuo, a koji proizvodi takve radove. I onda sam popunio praznine, kao što bih [u muzici] popunio vreme, dok sam u tekstu o Raušenbergu pokušao da dam neki odraz toga kroz prostore koje sam ostavio u vremenu – tu su prostori između tih različitih zadataka koje sam morao da napišem.⁵ Da bih napisao tekst o Džonsu, za samo pisanje mi je, mislim, trebalo oko tri nedelje; ali da bih shvatio kako da ga napišem, sam način pisanja, trebalo mi je pet meseci stalne primene takvog načina pisanja. – *Artforum* (1965)

Prvobitno sam imao ideju da o Džasperu Džonsu napišem tekst u kojem sam ne bih ništa napisao. To je možda proizašlo iz razmišljanja o njegovoj upletenosti u stvari koje nisu on sam – slova, brojevi, zastave. Očigledno je da u njegovom radu postoji i element velike složenosti – stvari naslagane jedne preko drugih, mnogo slojeva.

Imao sam dakle ideju da napravim tekst sa slovima i rečima, raznih veličina, koji se preklapaju. Možda sam mislio na muziku uopšte (što znači mnogo stvari koje se dešavaju istovremeno) ili posebno na moj komad za dvanaest radio-aparata. Ili čak na „Kuda idemo? i Šta radimo?“⁶, što su četiri predavanja odjednom. Ovde sam odlučio da uradim osam stvari odjednom, tako što sam na milimetarskom papiru napravio osam istovremenih stvari, svaku sastavljenu od niza slova i/ ili brojeva različitih veličina. Koristio sam operacije slučaja iz *Ji dinga*. Ako imam osam redova, postoji mogućnost da se slovo nalazi na svakom mestu, u svakom redu – gusti blok štampanog teksta. Ali kroz operacije slučaja, slovo može biti dvostruko veće i zauzeti mesto dva slova. A ako je slovo od dva mesta, moglo bi biti na bilo kojoj poziciji; ali moglo bi se pojaviti drugo, koje bi zauzelo svih osam mesta. U međuvremenu, tekst teče ispod.

Onda se postavlja pitanje: da li se ti tekstovi povezuju tim slovom? Ono što sam želeo je tekst koji bi se od malih slova kretao ka većem i onda nastavljao. To je veoma teško; postaje kao slagalica. Radio sam osam meseci na tome i konačno odustao. To nije baš verno Džonsu. On ne bi odustao.

Kako ću ih završiti ponovo je određeno operacijama slučaja – tekst od 453 karaktera, odnosno slova, napisao bi neko čije ime počinje sa S, na temu koja nema nikakve veze s Džonsom, dok bi

³ „Jasper Johns: Stories And Ideas“ (1964, Jewish Museum), *A Year from Monday*, 1967, 73–84. Filipović i Savić, 150–158.

⁴ „26 Statements Re Duchamp“ (1963, Mizue, Tokyo), *A Year from Monday*, 1967, 70–72 Filipović i Savić, 177–179.

⁵ Tekst o Raušenbergu, u originalnom prelomu, prosto ima velike razmake između većine pasusa.

⁶ „Where Are We Going? and What Are We Doing?“ (1961), *Silence*, 1961, 194–209. Filipović i Savić, 84–133.

drugi tekst, s 23 karaktera, autora čije ime počinje sa B, bio napisan s Džonsom na umu. To je trebalo da bude kolaž u kojem ne bih napisao ni reč, ali za koji sam odredio ceo proces. Rezultat bi bila moja kompozicija. To bi možda mogao da uradi neko ko nije... zaljubljen, zato što sam želeo da prenesem svoju ljubav prema delu Džaspera Džonsa.

Drugim rečima, u upotrebi reči bio sam ograničen pojmom komunikacije, koji sam u slučaju zvuka bio spreman da napustim. U vezi s onim što imam da kažem, nisam bio spreman da svoj pojam komunikacije promenim u odnosu na ono što je konvencionalno i prihvaćeno. Moja sopstvena upotreba jezika teži tome da kažem ono što imam da kažem, a ne onome što same reči imaju da kažu. Išao sam u tom smeru, ali sam ga napustio. — Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

Reči i informacije imaju tu užasnu osobinu da ulaze i lepe se, i tako sprečavaju bilo šta drugo da uđe. One vam samo zatrpavaju glavu. — Susan Reimer (1973)

Zamolili su me da za časopis *Art in America* napišem tekst o Marselu Dišanu, koga sam prilično dobro upoznao poslednjih godina, naročito u Kadakesu (njegovom domu na Kosta Bravi). Pre nego što je umro, dešavalo se da budemo zajedno i po dve nedelje. Tako da sam, naravno, pristao da uradim nešto, ali rekao sam da bih voleo da uradim ono što sam inače želeo da uradim: da napravim tekst bez sintakse. I tako sam rečnik podvrgnuo operacijama slučaja – *Ji dingu*. Sve reči iz rečnika, tako što sam sve stranice tog rečnika – 1.428, sa imenima dečaka i devojčica na kraju – podelio sa 64, da bih dobio grupe od 22 ili 23 stranice. Sve se svodi na 64. Zatim podvrgnem 22 i 23 broju 64, da bih dobio grupe od 2 ili 3 stranice, tako da kada dobijem drugi heksagram, tačno znam na kojoj sam stranici. Zatim prebrojim reči na stranici i povežem to sa 64 i odmah znam s kojom rečju imam posla. Onda pitam koliko oblika ima reč – da li je imenica, da li je glagol, da li je jednina ili množina. Ako postoji ilustracija, da li je to reč ili ilustracija, itd. Tako da na kraju imam naznačeno šta treba da uradim u tekstu. *Gde* bi to onda trebalo bude na stranici? I stranica je podvrgnuta *Ji dingu*. I uradio sam to veoma pažljivo, kako bih izbegao modul [standardizaciju]. Još jednom, pomoću obilja; pomoću količine, a ne kvaliteta.⁷

Vidite, s Korbizjeove tačke gledišta, koja je kvalitet, modul dobija veliki značaj. S kvantitativne tačke gledišta, s kojom pokušavam da radim, modul, ako je uopšte potreban, postaje nešto što treba zamagliti. U svakom slučaju, mesto, pravac reči, a zatim podvrgavanje svakog slova operaciji slučaja – da li je to prisutno? Da li je u procesu nestajanja, kao što je i sam Dišan nestao, zar ne? Da li strukturno nestaje? Ako je to „E“, onda ima četiri dela, tri horizontale i vertikalnu; koji od tih delova nedostaje, ako jedan nedostaje? Ili ga izjeda neka bolest – kao što izjeda nekog siromaha. Kada na kraju preklopite mnoge realizacije tog procesa s tim trenutnim radom sa slovima, i kada imate 261 tip slova, onda, znate, radite u veoma bogatoj situaciji. A neka slova su – sa stanovišta vrednosti, s kvalitativnog stanovišta – očigledno loša, ali sa stanovišta obilja, ona su *yathābhūtam* – baš takva kakva jesu. A kada su baš takva kakva jesu, u toj bogatoj konfiguraciji stvari, ona su lepa. I Gospod je morao imati sličnu ideju na umu.

⁷ Časopis *Art in America* zaista je posvetio jedan broj Dišanu (July-August 1969, Vol 57. No. 4), ali u njemu nema Kejdzovog priloga, koji on ovde pokušava da dočara. Nije jasno o kojem je tekstu reč; ni po opisu, ni po datumu to ne bi mogla biti poema „36 Mesostics re and not re Marcel Duchamp“, napisana 1970 (kasnije objavljena u zbirki *M: Writings '67-'72*, 1973, 26–34), budući da je ovaj intervju iz 1969. Ali čitalac treba samo da pogleda ostale tekstove iz zbirki *M, X i Empty Words*, da bi video razne ishode tog Kejdzovog odbacivanja sintakse i još nekih uobičajenih elemenata teksta.

Ne znam da li ste videli knjigu o notacijama koja je upravo objavljena?⁸ To je zbirka koju sam napravio za Fondaciju za savremene scenske umetnosti.⁹ Slikari su Fondaciji poklonili slike, one su se prodavale, i tako smo dobijali novac za muziku, pozorište, ples i tako dalje. Onda sam pomislio na taj projekat sakupljanja muzičkih rukopisa, u nadi da će muzičari moći da pomognu sebi tako što će ih na kraju prodati nekom univerzitetu ili biblioteci, a zatim iskoristiti novac za podršku radovima muzičara, plesača i izvođača. I knjiga ima taj karakter o kojem sam govorio, bez vrednosnog suda – tako da u jednoj istoj zbirci imate i dobre stvari i one za koje bi ljudi rekli da su loše. I ima stvari svih vrsta, koje nisu organizovane ni u jednu kategoriju. To je pomalo kao oni akvarijumi u kojima su sve ribe u istom velikom rezervoaru. Mislim da je krajnji rezultat nešto veoma lepo. A tekst se uglavnom sastoji od fontova različitog intenziteta, poput muzičke notacije u kojoj se smenjuju svetlo i tamno. – Don Finegan et al. (1969)

Da vam pokažem svoj nedavno napisani tekst. Zove se *Knjiga o pečurkama*.¹⁰ Godinama sam želeo da napišem knjigu o pečurkama i shvatio da kada se usredsredim samo na pečurke, to nije zanimljivo. Zato sam naveo sve stvari koje su me zanimale. Dakle: priče o pečurkama, odlomke iz knjiga o pečurkama, opaske o traženju pečurki, odlomke iz Toroovog *Dnevnika* o pečurkama, druge odlomke iz Toroovog *Dnevnika* – najrazličitije stvari, opaske o životu i umetnosti, ili o umetnosti i životu, o životu i životu, o umetnosti i umetnosti. Pod tim mislim na život koji postaje umetnost, i mislim na Fulera. – Nikša Gligo (1972)

Zainteresovao sam se za jezik bez sintakse. Jedna od stvari koje razdvajaju narode sveta nisu samo različite kulture, već i različiti jezici; i već vidimo razvoj jezika koji je grafički – svako ga može razumeti, bez obzira odakle dolazi. To je postalo neophodno zbog putovanja avionom. Primitio sam da u avionu kojim sam nedavno leteo u San Francisco ne piše „Zabranjeno pušenje“. Umesto toga, tu je slika cigarete sa X preko nje, isto kao i za vezivanje kaiševa. Takođe, kada se ljudi vole, ne govore mnogo; ili ako nešto govore, to nema smisla. Skloni su da govore besmislice kada se vole; zato mislim da nam je potrebno više besmislica u oblasti jezika, i to je ono čime se sada bavim.

Drugim rečima, vaše reči neće imati značenje?

Primitio sam da ljudi koji gledaju to što radim, umesto da prate red, počinju da preskaču stranicu i da izmišljaju reči za koje čak i ne znam da postoje; i to je ono što sam želeo da uradim s muzikom – da ljudima omogućim da je čuju na svoj način. A sada se nadam da ću pronaći jezik na kojem će ljudi moći da čitaju na svoj način, bez obzira odakle dolaze. – Alcides Lanza (1971)

Pošto sam pristao da napišem tekst o elektronskoj muzici i primetio da je HDT – to je Toro [Henry David Thoreau] – slušao zvuk kao što ga slušaju elektronski kompozitori, ne samo muzičke zvuke već i šumove i ambijentalni zvuk uopšte, palo mi je na pamet da bi slučajno određena mešavina njegovih opaski iz *Dnevnika* o zvuku, tišini i muzici učinila tekst relevantnim za elektronsku muziku. Stoga sam mu dao naslov *Mureau – Mu (music) reau* (Toreau).

Koji je bio vaš metod?

Prošao sam kroz indeks *Doverovog* izdanja *Dnevnika* i gledao gde se sve pojavljuje nešto što ima veze s muzikom i onda sam popisao sva ta pojavljivanja; zatim sam sve to podvrgao opera-

⁸ John Cage i Alison Knowles, *Notations*, Something Else Press, New York, 1969. Objavljene reprodukcije partitura prate fragmentirani komentari, sastavljeni od fontova različitih oblika i veličina.

⁹ Foundation for Contemporary Arts (FCA, New York): fondacija, aktivna i danas, koju su 1963, pod nazivom Foundation for Contemporary Performance Arts, pokrenuli Džasper Džons i Džon Kejdž, uz podršku brojnih savremenih umetnika, koji su svojim izložbama pomagali u prikupljanju sredstava za druge umetnike, pre svega scenske i likovne.

¹⁰ John Cage, with Lois Long and Alexander Smith, *Mushroom Book*, Hollander's Workshop, New York, 1972. Ponovo objavljeno u John Cage, *M: Writings '67-'72, 1973*, 117–183; i kao drugi tom izdanja John Cage, *A Mycological Foray*, Atelier Éditions, New York, 2020.

cijama slučaja, u smislu rečenica, fraza, reči, slogova i slova. Napravio sam permutacije tih pet mogućnosti, tako da to bude svaka od njih pojedinačno ili u bilo kojoj grupi od dve, tri, četiri i konačno svih pet.

Prilikom prikupljanja originalnog materijala za Mureau, uzeli ste fraze, rečenice i reči iz Toroa.

Prvo sam popisao sve stvari koje imaju veze sa zvukom.

Popisao u kom obliku? Rečenica? Reči? Referenci na stranice?

Referenci na stranice, baš kao što se pojavljuju u indeksu. Zatim sam za sve permutovane mogućnosti koje sam tražio, pitao da li tražim svih pet mogućnosti zajedno, ili grupu od četiri, od tri ili od jedne ili dve mogućnosti. I kada sam saznao šta treba da radim, moje sledeće pitanje bilo je za koliko događaja to radim? A odgovor je mogao bilo šta od jedan do šezdeset četiri. Recimo da sam dobio dvadeset tri. I ako znam da tražim dvadeset tri događaja, što je moglo biti bilo šta u okviru tih pet mogućnosti, onda pitam koja je od tih pet mogućnosti prva. Koja je druga? Koja je treća? Tako sam na kraju znao šta treba da radim. A kada sam saznao šta treba da radim, onda sam to i uradio.

Kojim ste postupkom identifikovali slog?

Koristio sam slogove onako kako se pojavljuju u rečniku – raščlanjivanjem reči.

Uzeli ste reči kako se javljaju kod Toroa i jednostavno ih razdvojili, i time ih učinili delom vaše zbirke slogova.

Ako bih tražio slogove.

Imate, dakle, zbirku slogova, zajedno sa zbirkom reči i zbirkom slova.

Moja slova postaju prilično zanimljiva. Slova su ili samoglasnici ili suglasnici. Ali diftong me je naučio da razmišljam o slovima kao o mogućim kombinacijama. AE je, na primer, diftong. Stoga sam pomislio, ako se samoglasnici mogu spojiti da bi napravili diftonge, zašto se ne bi mogli spojiti u veće grupe i zašto se suglasnici ne bi mogli spojiti jedni s drugima? I odlučio sam da mogu. Zatim, ako bih slučajno naišao na slovo T, kao u reči „letters“, gde je T povezano s drugim T, moje sledeće pitanje bi glasilo: da li da uzmem samo jedno T na koje sam naišao ili i ono pored njega? I ako su to B i J, kao u reči „subject“, ako bih naišao na B, prihvatio bih i J, ako bi mi slučaj rekao da to uradim.

Kojim postupkom ste došli do slova B?

Brojanjem slova u redu, a zatim povezivanjem tog broja s brojem šezdeset četiri i *Ji đingom*, koji bi mi dao broj, a to bi bilo slovo B.

Mislim da ste preskočili korak u svom procesu. Recimo da u redu ima sto dvadeset osam slova; konsultujete Ji đing i dobijete, recimo, broj četiri. To bi značilo da biste koristili brojeve osam i devet? Dajem veoma jednostavan primer – sto dvadeset osam slova. Ili da to pojednostavimo – šezdeset četiri.

I tako dobijamo broj pedeset tri, što znači da bi to bilo pedeset treće slovo. To slovo je, recimo, B, i nalazi se pored slova J, a prethodi mu samoglasnik. Dakle, ignorišemo samoglasnik, pošto s bavimo samo suglasnicima...

A u ovom slučaju reč je „subject“...

I pitam da li koristim samo B ili B i J.

To onda postaje pitanje ili/ ili.

Ako tražim jedno slovo posle trideset dva, to bi bilo samo B, gde je J trideset tri od šezdeset četiri. Ali recimo da je bilo pet suglasnika. Ili evo, četiri: N, G, C, H – NG od reči „I Ching“ i CH od reči „chance“. Pošto sam naišao na G, onda moje pitanje glasi, da li da uzmem N ispred njega, i C i H posle njega? Ili šta da radim? Moja prva mogućnost je da uzmem samo G. Druga bi bila da uzmem NG, jer se nalaze u istoj reči. Sledeća bi bila da uzmem NGC, a četvrta bi bila da uzmem NGCH. Zar ne?

Ima još mogućnosti.

Koje su to?

Recimo, ako ste naišli na G, zašto ne biste uzeli samo to G i C koje sledi posle njega?

Zato što je N bilo pre i pripada istoj reči. Tako sam uradio. Izostavio sam GC; u pravu ste. Ili GH, takođe. Uzeo sam G kao primarno...

Ako ste uzeli G kao primarno, onda je G nužno povezano sa N, jer oba potiču iz reči „Ching“, ali nije nužno povezano sa slovima druge reči.

Da, potpuno ste u pravu. Mislim da je to veoma dobro pitanje. Ono što ste predložili moglo bi dovesti do promena u načinu na koji radim, jer shvatam da sam izostavio neke mogućnosti. Nisam to nameravao. Šta biste vi uradili? Imali biste C, NG, CG, NCG i NGCH; da li biste to prihvatili kao granicu? To je pet. Onda će jedan posle dvanaest biti prva mogućnost, trinaest posle dvadeset pet biće druga mogućnost, dvadeset šest posle trideset sedam treća mogućnost, trideset osam posle pedeset jedan četvrta mogućnost, i pedeset dva posle šezdeset četiri peta mogućnost.

Tako delite šezdeset četiri opcije Ji đinga kada imate pet alternativa.

Tako to ide.

Jedan od razloga zašto je vaša poezija tako prepoznatljiva jeste taj što niko drugi ne piše poeziju na taj način – niko. Kako ste onda odlučili da počnete s radom, u slučaju Mureau?

Hteo sam da napravim tekst iz četiri dela, i napisao sam ga za jedan časopis iz Mineapolisa pod nazivom *Synthesis*. A ti delovi bili su napisani kao kolumne.

Kao kolumne?

Bio sam kolumnista časopisa. Ne razmišljam o tim tekstovima kao o predavanjima. U početku su bili zamišljeni kao kolumne, i ako pogledate, stupci su različite širine. To sam uradio namerno. – Richard Kostelanetz (1979)

To delo ste nazvali Mureau. Zar se u početnom MU (od „music“) ne krije japanski karakter MU, što znači ništavilo, praznina.

To je divno. Nisam to znao i drago mi je što ste mi na to ukazali. – Alain Holland (1981, navedeno u Dachy, 2000)

Ali ono što me zaista zanima je tekst o vremenu, koji sada pišete.¹¹

To je odgovor na narudžbinu Kanadske radio-difuzne korporacije (CBC) povodom dvestogodišnjice Sjedinjenih Država. Pošto je narudžbina došla iz Kanade, odmah sam prihvatio. Osoba koja mi je prva pisala predložila je da radim na osnovu dela Bendžamina Frenklina; ali pošto sam pročitao nešto malo Frenklinovih dela, osetio sam da ne mogu to da uradim, da sam i dalje, kao već godinama unazad, posvećen Torou. Pokušao sam da se za tu priliku odvojim od Toroa; i kupio sam nekoliko antologija američke književnosti. Ali otkrio sam da se ne mogu odvojiti od Toroa. I dalje sam previše fasciniran. – Walter Zimmerman (1975)

Da li ćete uskoro ponovo napisati neku muziku za ples?

Počeo sam da pišem taj tekst, s čime ću nastaviti, pod naslovom „Prazne reči“; i mislim da će biti veoma pogodan za plesnu pratnju. Nema nikakvog uobičajenog smisla, ali mislim da sada iz sopstvenog iskustva znam (ovde možemo opet citirati Artoa) da nema te stvari koja ne bi imala smisla. Dakle, jezik za koji smo mislili da mora imati smisla na određeni način, može imati smisla na druge načine. Mogu vam pročitati kratak odlomak iz toga, za koji mislim da ima mnogo smisla, ali kakvog, to ne možemo sa sigurnošću reći. Ali opet možete doći na neku ideju. – Robert Cordier (1973)

U „Praznim rečima“ vratili ste se...

¹¹ *Lecture on the Weather*, 1975, op. cit.

Nastavio sam sa *Mureau*, ali sam ga proširio sa Toroovih opaski o zvuku i muzici na ceo *Dnevnik*. Za početak, izostavio sam rečenice i zamislio „Prazne reči“ kao prelaz iz književnosti u muziku.

Složit ćete se dakle da je Mureau u osnovi književno delo. Namenjeno je da bude štampano u časopisu ili knjizi.

Da. U prvim skicama „Praznih reči“, svaki deo se naziva predavanjem.

„Prazne reči“ su dakle prvobitno zamišljene kao komad za izvođenje.

Bilo je to nešto za čitanje naglas, i zato sam ga napravio da bude dugačko, što su neki smatrali preteranim; napravio sam ga tako da svako predavanje traje dva i po sata.

Kako ste to odredili?

Većina ljudi smatra to preteranim i ne žele da to izvodim kao predavanje. Mislim da je to zato što prosečno predavanje, recimo na fakultetu, treba da traje četrdeset minuta.

Zašto ste svoja predavanja pravili tako da budu skoro četiri puta duža?

Ne znam da li mogu da odgovorim na to pitanje. Bio sam veoma impresioniran iskustvom koje sam imao u Japanu, 1964, kada sam otišao na budističku službu u gradu koji se zove Nagoja, tamo gde se nalaze svi ti hramovi. Nalazi se u istoj dolini kao i Kjoto. Uglavnom, otišli smo tamo na večernju službu, koja je trajala satima i satima, i upozorili su nas da će biti zamorno. Bio sam sa Mersom Kaningemom i Plesnom trupom. Bilo je veoma hladno, a mi nismo imali čime da se utoplamo. Rekli su nam da će biti neprijatno i dugo, ali rekli su nam i da nemamo pravo da odemo, ako smo već odlučili da prisustvujemo tome. I tako smo se svi zlopatili, i to je trajalo i trajalo i...

Koliko dugo? Tri sata?

Ne, duže. Oko šest sati, tako nešto. A onda, nekoliko dana kasnije, ili možda na drugom putovanju u Japan, bio sam u zen hramu u Kjotu. Tamo su me pozvali na budističku službu rano ujutru. Gledao sam kako posle duge službe otvaraju vrata hrama i onda ste mogli da čujete sve te zvuke koji su dolazili spolja. Dakle, pošto sam povezao te dve stvari, dugu noć, a zatim otvaranje vrata u zoru, pomislio sam na otvaranje vrata u zoru i na ta četiri predavanja, gde bi četvrto počelo u zoru, otvaranjem vrata ka spoljašnjem svetlu, kako bi svi ti zvuci mogli da uđu – jer, vidite, to je bio prelaz iz književnosti u muziku, a moja ideja o muzici ionako je uvek bila ambijentalni zvuk, tišina.

Da se vratimo na nastanak dela. Odakle naslov „Prazne reči“?

Potiče iz opisa kineskog jezika koji mi je dao Vilijam Maknoton (William McNaughton), koji je uradio izvanredne prevode japanskih i kineskih tekstova. Kineski jezik, rekao je, ima „pune reči“ i „prazne reči“. Pune reči mogu biti imenice, glagoli, pridevi ili prilozi. U kineskom nikada ne znamo šta je od toga neka puna reč. Toliko je puna da bi mogla biti bilo šta od toga. Na primer, reč „crveno“ je pridev. To bi moglo biti – sada pretpostavljam – isto što i rubin ili trešnja [imenice], ako bi to bile reči za crvenu boju.

Da li je to puna reč zato što ima nekoliko semantičkih mogućnosti?

Može da znači bilo šta od toga.

Za razliku od toga, prazna reč je...

Veznik ili zamenica – reč koja se odnosi na nešto drugo.

Ili nešto što samo po sebi nema značenje. Na primer, ako sada kažem „to“, to bi bila prazna reč.

Da. Nisam nimalo akademski nastrojen u vezi s upotrebom pojma „prazne reči“. Samo ukazujem na nešto što je više u skladu s onim što sam već spomenuo, naime, na prelaz iz jezika ili muzike, tako da svojim naslovom želim da sugerišem ispražnjenost od značenja, koja je karakteristična za muzičke zvukove.

To jest, oni postoje sami po sebi.

Da. Kada se reči posmatraju s muzičke tačke gledišta, sve one su prazne.

Prazne su semantički?

Kako to mislite?

„Semantički“ se odnosi na značenje. Ali prazne su i sintaktički.

Pre bih rekao da su ispražnjene od namere, i tako se vraćamo na prazninu punih reči. Pošto ne znamo da li neka puna reč hoće da bude pridev, glagol ili imenica, čitalac je taj koji joj daje nameru.

To jest, kada na kineskom izgovorite reč „crveno“, možete...

Možete ići u bilo kom od četiri ili pet različitih pravaca. A osoba koja joj dopušta da tako ide je primalac.

Ne, ali kada kažete reč „crveno“, možda mislite samo na reč „crveno“; ali kada čujem reč „crveno“, pomislim na crvene jabuke, crvene trešnje, crveni pasulj i tako dalje.

Mislim da to seže još dalje nego što sam nameravao. Hteo bih da se vratim na razliku između crvenog, rumenila i trešnje – to je, naime, ono osnovno – osnovnije od crvene jabuke ili crvene trešnje. Pitanje je da li je to imenica, glagol ili pridev. Drugim rečima, mi uopšte ne znamo šta je to.

To ne zna šta je. Mi mu dajemo sintaktički kontekst.

I to može biti bilo koja od tih stvari. To je lišeno namere. Mislim i da je haiku poezija donekle lišena intencije. Mislim da je moguće da autor, iako ima nameru da napiše haiku pesmu, u stvari ima više namera, više od jedne.

Kako to?

U pisanju haiku pesme, koja se, kao što znate, sastoji samo od pet – sedam – pet slogova, prisutno je tako malo ideja. Na primer: „Matsutake ya/ Shiranu ko no ba no/ Hebaritsiku“, što znači „Pečurka/ neznanje, list drveta/ lepljivost“. To je sve od čega se pesma sastoji. Napisao ju je Bašo. I šta to znači? R. H. Blajd (Blyth) to prevodi kao „List nekog nepoznatog drveta lepi se za pečurku“.

Ubacuje mnogo sintaktičkih veza koje nisu prisutne u originalu.

Mora; nema mu druge. Ali ne znamo šta je Bašo mislio. Moglo bi biti: „Pečurka ne zna da se list lepi za nju“.

Prevodilac ili čitalac mogu da stave između Bašovih reči mnogo veznika.

Mnogo.

Te reči su pune reči.

Da, ali vidite, ono što sada kažem jeste da, koliko god bile pune, one su nekako, i kod Bašoa, lišene namere. Ali opet, ako je nešto nameravao, zašto nije bio eksplicitniji?

Na početku ste dakle imali tu ideju o „Praznim rečima“. Imali ste i ideju da razvijete komad koji bi se udaljio od nečega što se samo čita sa stranice, ka nečemu što bi se izvodilo, kako se približava muzici.

Pristup muzici se ostvaruje postepenim eliminisanjem svih aspekata jezika, tako da kada počnemo s prvim predavanjem o „Praznim rečima“, nema rečenica. Iako ih je u Mureau bilo, sada ih nema. U drugom delu, nestaju fraze, a u trećem delu nestaju reči, osim onih koje imaju samo jedan slog. A u poslednjem, nestaje sve, osim slova i tišine.

Imali ste, dakle, dalje svodenje unutar komada. Ali dozvolite mi da se vratim korak unazad. Da li ste iste kompozicione metode koristili u manipulaciji materijalom iz Toroa u Mureau, kao što ste ih koristili u „Praznim rečima“?

Da.

Zašto je onda Mureau generalno napisan kontinuirano, kao proza?

Zato što je to bila kolumna koja je trebalo da bude štampana u časopisu.

I kao što vidimo, „Prazne reči“ su napisane s puno belog prostora između različitih delova.

„Prazne reči“ su predavanje. U stvari, cela stvar je, kroz operacije slučaja, stavljena u oblik strofa.

Poetskih strofa ili muzičkih strofa?

Prosto strofa. To jest, jedan deo je odvojen od drugog dela.

U redu, to su delovi; recimo delovi.

A delovi su određeni pojavom tačke koja sledi bilo koju reč, slog ili slova dobijene slučajno.

Kada biste kod Toroa naišli na tačku, taj znak interpunkcije je završavao vašu strofu i terao vas da pređete, vertikalno, na drugi deo.

To je stvorilo situaciju u kojoj je bilo previše delova. Da vidimo da li mogu da vam dam primer...

Sada mi pokazujete sveske koje imaju rimske brojeve.

Rimski brojevi su tomovi Toroovog Dnevnika.

Tu su brojevi stranica, a onda povremeno engleske reči.

Tako je. Sada pokušavam da pronađem primer s previše tačaka blizu jedna drugoj. Evo jednog. Tu imamo tačku. Tačka, „Hauling off“. A pre toga, tačka „tenth“.

Kao deo, recimo, „nineteenth“, samo jedan slog.

I „hauling off“.

Što ste uzeli kao frazu.

I posle obe stvari sledi tačka. Nisam hteo da bude toliko delova, da svaki put kada naiđe neka tačka to bude strofa. Dakle, kada se nađu tako blizu, postavio sam pitanje: Koja od njih nestaje?

Na osnovu ukusa, odlučili ste da jedna od te dve tačke treba da nestane?

Da.

Zatim ste koristili Ji ding da odlučite koja treba da nestane.

Kada su bile tako blizu, imao sam još jedno sredstvo da vidim da li je jedna od njih nestala, a u ovom slučaju nisu nužno nestale. Samo im je bilo teže da nestanu. Tako da ponekad dve reči mogu da čine celu strofu, kao u slučaju „dolazi jastreb“.

Te dve reči su vertikalno poravnate. Odakle dolaze?

Jedna dolazi iz jedanaestog toma, a druga iz šestog toma. Ali obe su bile... da vidimo šta... obe su bile reči.

Sad sam se već izgubio. Hajdemo iz početka.

Ovde imam oznaku „W 32“.

To znači da ste morali da izaberete reč [„W“ od „Word“, „reč“]. A „32“ znači...

Postoje trideset dve reči koje treba pronaći. Jedna, dve, tri, četiri, pet, šest, sedam, osam, devet, deset, jedanaest, dvanaest...

Trideset dve reči u tom odeljku.

A onda imamo fraze, reči i slogove, i ima ih pedeset četiri.

I onda ste pronašli pedeset četiri, i kada ste pronašli pedeset četiri...

Onda sam pronašao reč, slog, reč, slog, slog, reč, frazu, frazu, frazu, reč, frazu, reč, frazu... To je zanimljiv način rada, i prati naslov – ispražnjen je od misli.

To mi je jasno. Ali to je i dalje veoma značajan, rezonantan i za vas veoma relevantan tekst iz Toroovog Dnevnika. Prema tome, postojao je razlog za izbor baš te knjige, a ne neke druge, i to može imati velikog uticaja.

Znam, kao što znate i vi, da bi, kada bi se ista stvar uradila sa *Fineganovim bdenjem*, rezultat bio potpuno drugačiji.

Ili ako bi se radilo s nekim urbanim piscem, i onda bi bilo drugačije. Ako bi se radilo sa...

Ili s drugim jezikom. Ili s kombinacijom jezika. *Fineganovo bdenje* je svakako sugerisalo da se to uradi.

Kako je Fineganovo bdenje kombinacija jezika – to je njegova glavna lingvistička karakteristika – svako delo izvedeno iz njega bi odražavalo tu činjenicu. Dozvolite mi da se vratim na pitanje o četiri glavna dela, ili „Predavanja“, kako ih nazivate. Kada se jedno od njih završava?

Kada bude najmanje 4.000 događaja.

Drugim rečima, moralo je biti 4.000 odvojenih izvoda iz Toroa.

U slučaju Prvog predavanja, ima ih 4.061, a razlog za taj prekomerni broj je sledeći: kada sam stigao do 3.997 događaja...

Dodali ste šezdeset četiri.

Tako je, dodao sam šezdeset četiri, i to me je dovelo do 4.061.

Šta znače ti polumeseci u vašoj svesci – polumeseci koje koristimo da povežemo slova između kojih smo napravili suvišan razmak pri kucanju. Imate ih svuda po tekstu; o čemu se radi?

To je bila poslednja stvar koju sam uradio pre nego što sam završio tekst. Prošao sam kroz njega i otkrio koje stvari treba čitati kao povezane, tako da ovo „R“ iz reči „hear (čuti)“ umesto da bude odvojeno od „TH“ iz „the“ u sledećoj reči ide zajedno s njim, tako da dobijamo „RTH“, umesto „R, TH“.

Slova su odštampana zajedno u tekstu i tako ih i izgovarate. Ona su dakle izvedena iz situacije ili/ ili sa Ji đingom. Prema tome, polovina delova je povezana – da li treba da ih zovemo „delići“ ili je vaša reč „događaji“? – a polovina nije. Kako ste odlučili, dok ste kucali taj rad, da pređete u drugi red? Kako ste odlučili da razmak u stvari ne bude razmak između reči, već razmak između redova?

Određio sam određeni broj znakova za svaki red, maksimum, i nisam dozvolio prekidanje reči, a zarez sam koristio kao krajeve redova.

Dakle, kad god je u originalnom tekstu postojao zarez, to označava kraj reda.

Ili bilo koja druga vrsta interpunkcije.

Uključujući tačku – za koju ste odlučili da završava strofu. Dakle, to je samo pitanje kada će reči ili delovi ispuniti neki red, a zatim prelazite na sledeći.

Nadam se da vam to mogu pokazati.

Sada gledamo „Prazne reči“, prvi deo, kako se pojavljuje u vašoj knjizi.

... „notAt evening“ – zarez – tako da je to bio kraj reda.

Zarez u originalu je završavao red u vašem tekstu, ali taj zarez nije reprodukovao u vašoj knjizi.

Tako je.

„Right can see“, sa crticom [kod Toroa]. I te tri reči su odvojene.

„Suited to the morning hour“.

I tih pet reči je odvojeno od sledeće strofe. Sada, u uvodnom redu, prve dve reči „not“ i „at“ su spojene, u „notAt“, jer su, prema procesu Ji đinga koji ste koristili, morale da idu zajedno. Zadržali ste veliko slovo „A“ u „at“, što je bilo i u originalnom Torouu.

Da. Uvlačenje [reda] se zatim dobija oduzimanjem broja znakova u redu od maksimalnog broja, koji je verovatno četrdeset dva ili četrdeset tri.

Ako imate četrdeset tri karaktera u redu, šta oduzimate?

Oduzmete broj znakova u prvom redu od maksimalnog broja. A zatim taj broj podvrgnete operacijama slučaja da biste otkrili gde da postavite uvlačenje.

Opet sam se izgubio. Žao mi je.

U rečima „notAt evening“ ima jedan, dva, tri, četiri, pet, šest, sedam, osam, devet, deset, jedanaest, dvanaest, trinaest karaktera. Oduzmem to od četrdeset tri i dobijem trideset. Onda povezujem trideset s brojem šezdeset četiri da bih saznao koliko razmaka od ivice treba da uvučem red. Recimo da sam dobio broj dva. Ovde radim s trideset karaktera. *Ji đing* radi s brojem šezdeset četiri. Dakle, dok gledam tabelu koja povezuje trideset sa šezdeset četiri i uzimam moj sledeći broj iz *Ji đinga*, otkrivam da sam, ako dobijem broj jedan, na primer, dobio nešto veoma malo. Moram da

počnem red jedan razmak sleva. Ali sledeći red, umesto da bude odmah ispod prvog reda, uvučen je prema sredini.

U drugom redu, ponovo istim postupkom, izbrojali ste broj znakova, oduzeli ga od četrdeset tri, provukli taj broj kroz Ji đing, s njegovih šezdeset četiri opcije, i time odredili gde vam počinje drugi red.

Sad, kada nije bilo zareza, jer izgleda kao da ga ovde nije bilo, onda sam išao koliko sam mogao u redu, do maksimuma, bez prekidanja reda i bez prekidanja reči. Ako je bilo samo jedan ili dva, onda sam ostavio samo ili/ ili oko uvlačenja, i to izgleda kao da...

Počeli ste poravnato ulevo, dok ne dođete do jednog od onih interpunkcijskih znakova koji bi vas podstakli da pređete na drugi red.

Tako je.

I onda ste nastavili tako.

Da.

A u „Praznim rečima“, u trećem delu, uklonili ste reči, tako da ste imali samo slogove i slova, a u četvrtom delu samo slova.

Imao sam još jednu ideju, a to je da u prvom delu sedim u profilu, zatim da u drugom delu sedim okrenut publici, u trećem delu da opet sedim u profilu, ali s druge strane, a da u četvrtom delu budem leđima okrenut publici. I zapravo sam na Naropi sedeo leđima okrenut publici, i to ju je razbesnelo.

Svaki od četiri dela ima predgovor – zapravo svaki odeljak ima predgovor koji uključuje predgovore za prethodne odeljke, sve do četvorostrukog predgovora za poslednji deo. Koja je njihova svrha?

Sve informacije, svi odgovori na sva pitanja, kao što su ova koja mi sada postavljate, dati su što je savesnije moguće u tim uvodima. Pokušao sam da zamislim šta bi neko želeo da zna, i onda mu te informacije dajem u uvodu, ali ne i nekim logičnim redosledom.

Kako su napisani ti predgovori?

Prvo što sam uradio bilo je da saznam koliko reči imam na raspolaganju za prvu opasku ili za prvi odgovor: jedan, dva plus tri, plus dva, plus dva, plus dva, jedanaest. Imao sam jedanaest reči. Onda sam pomislio, dobro, šta sad da kažem. I palo mi je na pamet da na početku kažem kako sam došao u vezu s Toroom. To deluje kao razuman početak. — Richard Kostelanetz (1979)

Ali zar pesniku nije važno da ima smisla?

Upravo suprotno. Pesnik treba da stvara besmislice.

Zašto?

Na primer, ako otvorite *Fineganovo bdenje*, za koje mislim da je nesumnjivo najvažnija knjiga dvadesetog veka, videćete da je to samo besmislica. Zašto je besmislica? Da ne bi mala samo jedan smisao, već mnoštvo, tako da možete sami izabrati svoj put, umesto da budete primorani da idete Džojsovim. Džojsoj je imao anarhističan stav prema čitaocu, kako bi čitalac mogao da radi ono što je do njega.

Da li pišete s namerom?

Ljudi čitaju misleći da im nešto radim svojim knjigama. Ne radim. Oni sami sebi nešto rade... Kakvu sam nameru uopšte mogao imati dok sam pisao „Prazne reči“?

Možda ste želeli da govorite o Torou.

Ne, on je bio samo izvor. Izabrao sam Toroa samo zato što je njegov *Dnevnik* imao dva miliona reči. Ne želim da moj čitalac doživi „Prazne reči“ drugačije osim na svoj način.

A ako nađem da su mi „Prazne reči“ nejasne?

To je vaš problem. To znači da vas zanimaju druge stvari. — Lisa Low (1985)

(Da li ste taj tekst i izveli?)

Otkako sam prestao da pušim, pre nekih šest godina, neki oblak je prekrpio moj glas, tako da se moja interesovanja sve više kreću ka glasu i upotrebi glasa u vezi s muzičkim izvođenjem. Imao sam na umu, na primer, da pročitam cele „Prazne reči“, što bi moglo da potraje celu noć. Hteo sam da pročitam prva tri dela, što bi trajalo sedam i po sati, odnosno, s dve pauze od po pola sata, osam i po sati. Tih osam i po sati prethodilo bi zori, tako da bi četvrti deo počeo otvaranjem vrata, gde god da su, ka spoljašnjim zvucima. Ni sada ne znam da li bi moj glas to izdržao. To što ne znam da li mogu nešto da uradim dovodi do odluke da naučim kako da sebe dovedem u stanje u kojem bih to mogao da uradim. Sve što ima veze s disanjem – to je celo područje koje treba istražiti.

To je sada nova granica za vas.

Disanje i govor, i njihova upotreba za glas. Znam dovoljno o tome da bih znao da to utiče i na um. — Rose Slivka (1978)

I dalje mislim da se naš osećaj za vreme promenio, ili da smo ga sami promenili. Sva ta dela koja sam napisao poslednjih godina mogu trajati prilično dugo, satima. A mogu trajati i svega nekoliko sekundi. Da li ste to znali?

Ne.

Ne moraju se svirati u određenoj dužini, to je deo principa neodređenosti.

Ali da li biste više voleli da budu duža nego kraća?

Ne, ne. Meni to nije važno. Želim da budem, takoreći, koristan i praktičan, tako da ako u nekoj prilici, neko poželi, recimo, muziku od dve sekunde, može uzeti *Atlas Eclipticalis* i svirati ga dve sekunde; to je malo verovatno jer je potrebno previše vremena da se sve postavi. Međutim, mogli biste vrlo lako i brzo da postavite jedan deo i da to svirate dve sekunde. Naime, smatram da se neko dugačko delo, s mnogo delova, može izraziti bilo kojim od njegovih delova ili bilo kojim brojem njegovih delova, u bilo kom vremenskom intervalu. Kada smo počeli ovaj deo razgovora, shvatio sam da razmišljam o razlici između proze i poezije. Pomislio sam kako Vebern posebno sugerise poeziju, a da ova moja aktivnost možda sugerise neku veliku knjigu koju nije potrebno pročitati.

A može vam i biti i dosadna, u dugačkim odlomcima odjednom, ali tako da opet ostavi neki trag.

Tako je, a mogli biste je čitati, na primer, i neograničeno dugo. Drugim rečima, mogli biste je imati pri ruci, uzeti je, odložiti, ili biste se mogli smiriti i čitati je nekoliko sati. A mogli biste, kao u slučaju *Fineganovog bdenja*, da je čitate, a da dugo vremena ništa ne razumete, da biste onda odjednom počeli da razumete ponešto. — Roger Smalley i David Sylvester (1967)

Čitanju posvećujem vrlo malo vremena, a pisanju mnogo. Ne čitam baš mnogo; poslednjih šest ili sedam godina nisam čitao skoro ništa osim *Fineganovog bdenja*. Zbog toga sam morao da pročitam i mnogo knjiga o *Fineganovom bdenju*. Mogao bih tako da nastavim godinama. — John Roberts i Silvy Panet Raymond (1980)

Jedan prijatelj iz Japana, koji predaje besmislice na Univerzitetu u Tokiju, upustio se u prevođenje *Fineganovog bdenja* na japanski. Prema njegovim rečima, postoje dva načina prevođenja *Fineganovog bdenja*: brz način i spor način. — Marc Dachy (1980, navedeno u Dahcy, 2000)

Možete li reći nešto o vašoj trenutnoj zaokupljenosti mezostihom?

Uzmem neko ime, kao neku vrstu discipline, i prvi red mora imati prvo slovo imena, ali ne i drugo slovo imena. Ono se mora pojaviti u drugom redu [vertikalno, tačno ispod prvog, po sredini strofe]. I onda mogu tako da radim bilo na osnovu sintaktičkih ideja, kao u slučaju mezostihova sa imenom Dišana, ili na osnovu operacija slučaja, kao sa mezostihovima o Mersu Kaningemu. Tu sam operacije slučaja primenio na Kaningemovu knjigu o koreografiji, kao i na još trideset dve knjige iz njegove biblioteke, koje su mu bile od koristi u radu na plesu. Tako da iako nemaju nikakvog smisla sintaktički, kada se čitaju, taj njihov nonsens je ples.

Zašto pišete te mezostihove?

Pitanje zašto radimo to što radimo je veoma zanimljivo. Mislim da radimo to što radimo zato što smo dobro odspavali i kada se probudimo imamo energije i pokušavamo da smislimo šta da radimo, i kada pronađemo šta da radimo, onda to i uradimo.

Da li je vaša trenutna zaokupljenost mezostihom neka vrsta blažene izolacije?

Ne, to je moja trenutna zaokupljenost jezikom. Vidite, jezik kontroliše naše razmišljanje; i ako promenimo naš jezik, zamislivo je da bi se i naše razmišljanje moglo promeniti. Primetio sam da se jezik menja širom sveta. Ranije se govorilo o esperantu, ali to je bilo previše lokalizovano, jer se oslanjalo samo na evropske jezike. Ali sada, kako ljudi lete, dolazimo do ideja Bakminstera Fulera. Kako se ljudi kreću po svetu, jezik počinje da se javlja kao nešto što ih odvaja jedne od drugih. Umesto sredstva komunikacije, postaje sredstvo nerazumevanja. I tako vidimo, na primer, slike. U avionima, umesto natpisa „Zabranjeno pušenje“, često vidimo cigaretu sa X preko nje, što svako može da razume. A moji mezostihovi su postali nešto što možete videti i razumeti kao što razumete i znak „Zabranjeno parkiranje“.

Da li eksperimentišete sa nesintaktičkim jezikom zato što osećate da vas sintaktički jezik nekako ograničava?

Mislim da se treba pozabaviti tim pitanjem sintakse. Moj prijatelj Norman O. Braun ukazao mi je da je sintaksa raspored vojske.

Da, to me podseća na Ničeovu izjavu da je naša potreba za gramatikom dokaz da ne možemo živeti bez Boga. Ako ste protiv sintakse, da li mislite da nam Bog nije potreban?

Da, i Dišan je, kada su ga pitali o Bogu, rekao: „Hajde da na pričamo o tome. To je najgluplja čovekova ideja.“¹² — Nikša Gligo (1972)

Šta je sa mezostihom? Kada ste počeli s tim i zašto stavljate reči u taj veoma neobičan, ali opet veoma strukturiran književni oblik?

Ljudi mi stalno traže da uradim nešto, i davno sam čuo da su Japanci, kada su pisali pisma jedni drugima, pisali poeziju; i onda sam primetio da mi je, ako me neko zamoli da mu nešto napišem, za rođendan ili iz nekog drugog razloga, zabavnije ako ime stavim u sredinu, da bih napravio mezostih, nego da samo sednem i pokušam da smislim šta da napišem, jer bi mi ta disciplina pisanja mezostiha pomogla da dobijem ideju.

A kada ste počeli s tim?

Počeo sam pre oko petnaest godina. Sada sam veoma dobar u tome. Mogu to brzo da uradim.

I više vam se sviđa mezostih nego akrostih?

Sviđa mi se izgled margina koje su iskidane s obe strane. Ono što mi se ne sviđa kod akrostiha je to što je margina ravna gore i dole. Više volim da sredina bude ravna gore i dole. — Klaus Schöning (1983)

Vaš kasniji književni rad ima...

... veze sa *Fineganovim bdenjem*. To je nešto potpuno drugačije od „Praznih reči“. „Pisanje kroz *Fineganovo bdenje*“ i „Pisanje po drugi put kroz *Fineganovo bdenje*“ bili su mezostihovi sa imenom Džejsa Džojisa. To je drugačija disciplina i ne uključuje operacije slučaja, već nešto sasvim drugo – mukotrпно ispitivanje.

... u kombinaciji s metodama za pravljenje izbora iz Džojsovog dela, kako bi se osiguralo da se pojavi nešto drugo osim originalnog Džojisa. Šta vas je privlačilo od ranije poezije?

Kada sam prvi put postao svestan književnosti, van srednje škole, to su bili Paund, Eliot, Džojis, Stajn i Kamings. A onda sam tokom tridesetih izgubio interesovanje za književnost. Nije me

¹² Videti naše izdanje, Pjer Kaban, *Razgovori s Marselom Dišanom* (1967), 2022, 197: „Bila je strašna glupost izmisliti ideju o Bogu... ne želim uopšte da pričam o tome.“

privlačila društvena tematika Odena i Išervuda; a koga smo još imali? Želeo sam poeziju koja bi bila nastavak onih petoro koje sam upravo spomenuo. Trebalo je mnogo vremena da se to desi. — Richard Kostelanetz (1979)

Vaša poezija u mezostihu – proces pisanja gde se ime osobe o kojoj pišete ispisuje vertikalno unutar teksta – dovela vas je do otkrića načina prevođenja bilo koje knjige u muziku. To se dogodilo dok ste komponovali Roaratorio: Irski cirkus na temu Fineganovog bdenja. Kako to funkcioniše?

Ono što predlažem ljudima jeste da pišu kroz knjigu kako bi smanjili njenu dužinu na razumnu muzičku dužinu. U slučaju *Roaratorioa* to je jedan sat, od *Fineganovog bdenja* koje originalno ima 626 stranica, a u mom pisanju mezostiha sa Džojsov imenom to postaje 41 stranica; i te 41 stranice mogu se lagano pročitati za sat vremena. Prevod se takođe može identifikovati po stranici i redu, tako da je to kao lenjir koji prolazi kroz knjigu.

Mogu da prođem kroz knjigu i pronađem gde čujem nešto. Na primer: ako pisac kaže kako se neko nasmejao ili da je pas zalajao, mogu to da zapišem i identifikujem po stranici i redu, a zatim mogu da ubacim lavež psa ili plač deteta na mesto koje sam već obeležio lenjirom. A ako se u knjizi pominju neka mesta, mogu da odem na ta mesta i napravim snimke i postavim ih tamo gde pokazuje lenjir, i tako na kraju dobijam muzički komad. — Paul Hersh (1982)

Na čemu sada radite?

Trenutno pišem kroz *Pevanja* Ezre Paunda, mezostihove zasnovane na Paundovom imenu. I upravo završavam četvrti tekst kroz *Fineganovo bdenje*; počeo sam i peti. Biće kao *Mureau*, znate, onaj tekst u kojem koristim operacije slučaja da bih locirao različite delove Toroovog *Dnevnika*. Ovog puta kroz *Bdenje* neću ići linearno, kao što sam radio sa mezostihovima, nego ću, kao u *Mureau*, leteti napred-nazad. — *Middlebury College Magazine* (1981)

Možete li nam reći nešto o Muoyce?

To je prvi slog reči „muzika“ i Džojsovo ime bez *Ĵ*. Pre nekoliko godina napisao sam *Mureau*, od „muzika“ i *Tureau*, i to je bilo podvrgavanje Toroovog dnevnika operacijama slučaja, dok sada to isto radim sa *Fineganovim bdenjem*; i za razliku od moja prva četiri pisanja kroz *Fineganovo bdenje*, ovo se ne sastoji od mezostihova, već je, kao i *Mureau*, kolaž kucanog teksta. Mnoge reči su spojene, kao što su to i u „grom-rečima“¹³ iz *Fineganovog bdenja*. — Charles Amirkhanian (1983)

Umesto da idem od početka do kraja teksta, preleteo sam *Fineganovo bdenje*, i sletao, pomoću operacija slučaja, ovde-onda, na neko slovo ili slog, reč, frazu.

Muoyce može početi bilo gde u knjizi i preći na bilo koju drugu tačku. Savršeno je vazdušan. — Klaus Schöning (1983)

I nema interpunkcije. Mislim da je to svakako najteži tekst za čitanje (naglas) kojim sam se do sada bavio. — Charles Amirkhanian (1983)

Kada sam prvi put napisao tekst, imao sam velikih teškoća sa izgovorom. Nisam znao kako bi trebalo da to izvedem ili kako bi to moglo da zvuči. Probao sam sve što mi je palo na pamet, a između ostalog pokušao sam i sa šapatom. Kada sam počeo da ga šapućem i da izgovaram kurzivom ispisane slogove, sinulo mi je. — Klaus Schöning (1983)

To nema smisla (semantički); ali dok to čitam, siguran sam da ljudima koji to slušaju na pamet padaju razne ideje; ali te ideje ne dolaze toliko namerno od mene, već prosto kao rezultat spajanja fraza, reči, slogova i slova.

To je, dakle, evokacija smisla.

¹³ Op. cit., već pomenute „Thuderwords“, Džojsove dugačke kovanice, od oko sto slova, sastavljene od reči ili delova reči za grom ili grmljavinu iz nekoliko jezika, ukupno deset u celoj knjizi. Prva takva reč se javlja već na prvoj stranici *Fineganovog bdenja*.

Nadam se, ali ne i nekog nameravanog značenja. Mislim da s *Fineganovim bdenjem* nešto dolazi automatski – Džojsova zaokupljenost crkvom, kao i vulgarnošću.

Koliko puta ste pisali kroz Fineganovo bdenje?

Ovo je peti i poslednji put.

Zašto poslednji?

Neću to više raditi. To ne znači da sam završio sa *Bdenjem*, nego da sam završio s pisanjem kroz *Bdenje*; ali i dalje uživam u čitanju. — Charles Amirkhanian (1983)

Nedavno sam pisao mezostihove sa imenom Ezre Paunda, tako što sam prošao kroz sva *Pevanja*, što ima preko osamsto stranica; i osećao sam se pomalo glupo dok sam to radio. Nikada nisam čitao *Pevanja*, a urednik jednog časopisa poželeo je da to uradim, i onda sam pomislio da tu priliku iskoristim da ih pročitam. Sad kad sam to uradio, moram reći da ih ne cenim toliko visoko kao *Bdenje*. Razlog je taj što u *Pevanjima* postoji četiri ili pet ideja, koje se stalno ponavljaju, tako da na kraju forma podseća na nešto urađeno po šablonima, čija se boja zapravo ne menja. Nema one vrste složenosti ili pažnje posvećene detaljima kao kod Džojisa. U *Pevanjima*, kada se nešto promeni, možete reći: „Ah, evo ga opet *ono*.“

U svojoj knjizi *Teme i varijacije*, objavljenoj ove godine¹⁴, pisao sam prilično brzo i spontano o određenim idejama koje su se kao teme izdvojile na osnovu operacija slučaja. Ali onda sam operacije slučaja primenio na nekoliko takvih spontanih tekstova, kako bih dobio konačni oblik, za koji u uvodu knjige kažem da tu nije reč o idejama, već, nadam se, o *obliku* koji ih *proizvodi*.

Teme i varijacije nisu komponovane samo u mezostihu, već koriste i rengu, klasični oblik japanske poezije u kojem nekoliko pisaca doprinosi po jednim stihom. Kako renga utiče na spontano stvaranje ideja?

Ako imam pet tekstova i napravim šesti od prvog reda bilo kog od tih pet (kako odredi slučaj), a drugi opet od bilo kog od tih pet, onda pišem tekstove koji nisu spontani, već napisani prolaskom kroz *različite* [Paundove] pesme, iako sam ih sve napisao ja. Kao da su to bili različiti ljudi ili različita vremena, tako da se dešava nešto što nije bilo u mojoj glavi i što nije zalepljeno za moje namere.

Teme i varijacije su još jedan korak ka tekstu bez sintakse, ka nečemu „polimorfnom“, u smislu Normana O. Brauna, i stoga izgleda kao da su vezane za Musicircus ili Roaratorio.

Da. To je ono u čemu najviše uživam u umetnosti: neka vrsta aktivnosti koja nije zalepljena za um stvaraoca, već je slobodna od njega, tako da je različiti ljudi mogu doživeti na različite načine. Mislim da je za sve te aktivnosti fundamentalno odsustvo namere. U *Musicircusu* možete imati odsustvo namere kroz umnožavanje namera. — Paul Hersh (1982)

Kada ste radili sa Džojсом, da li ste osećali da ste u kontaktu? Ne crtate brkove na nekoj njegovoj Mona Lizi, ne ogrešujete se o njega. Ili mislite da ste se ipak ogrešili?

To nema nikakve veze s njim. To je nešto drugo. On bi uživao u tome, a ima i nekih stručnjaka za Džojisa koji misle da bi Paund uživao u mom pisanju kroz *Pevanja*. Svakako ima više stručnjaka za Džojisa koji uživaju u mom pisanju kroz *Fineganovo bdenje* nego stručnjaka za Paunda koji uživaju u mom pisanju kroz *Pevanja*.

A u nekom tradicionalnom raju, da li biste poželeli da to pošaljete Paundu ili Džojisu, kao poklon, u svojoj glavi?

Mogao bih, da. Pomislio bih na to. Ne samo u svojoj glavi, nego bih im to zaista poslao. Uvek sam mislio da ako radim s nečijim delima ili imam s njima neku vrstu veze, treba da ih obavestim

¹⁴ John Cage, *Themes & Variations*, Station Hill Press, New York, 1982; ponovo objavljeno u John Cage, *Composition in Retrospect*, Exact Change, Cambridge, MA, 1993. Mezostihovi posvećeni osobama koje su najviše uticale na Kejdža (Dišan, Džojis, Sati, Toro, Kaningem, Džons, itd.), odnosno idejama i temama koje su za Kejdža bile posebno važne (anarhizam, budizam, tišina, itd.).

o tome, ako su živi, da znaju. Na primer, jedno od mojih prvih takvih dela bio je scenski komad s tri kratka teksta Gertrude Stajn, i tada sam mnogo želeo da je upoznam, i sećam se da sam mislio kako svako koga želim da upoznam mora biti tu negde u komšiluku. Tako da sam zapravo pregledao telefonske imenike područja Los Anđelesa, misleći kako Gertruda Stajn možda ima letnjikovac ili tako nešto, neko zimsko boravište. I došao sam do nekih Gertruda Stajn, ali nikada i do prave Gertrude Stajn. — David Shapiro (1985)

Brazilski pesnik Haroldo de Campos (Campos) kaže da neka od mojih dela izgledaju kao plod ljubavne veze između Ezre Paunda i Gertrude Stajn. — Christian Tarting (navedeno u Dachy, 1984)

Da li na (Fineganovo bdenje) reagujete na muzički ili književni način?

Postoji jaka veza između muzike i književnosti. Očigledna veza proizvodi pesme i opere, i tako dalje; tako da u umetnosti koje se mogu smatrati izrazito prijateljskim spadaju muzika, pozorište, književnost i ples – književnost, naime, kada se ne čita već ulazi u pozorište ili u koncertnu dvoranu. Nedavno sam napisao nekoliko tekstova na različitim jezicima koje ne znam. Takođe sam odgovorio na jednu pesmu na švedskom, koju nisam mogao da razumem. Zamislite zvuk pesme na švedskom i onda napišite pesmu na engleskom, sa sličnim zvukom. To je zaista zabavno. Nije mi palo na pamet da to sam uradim. Dik Higinis mi je to predložio. Zamolio je nekoliko ljudi koji nisu znali švedski da prevedu jednu pesmu na engleski. Nastala je veoma smešna pesma, ali delo koje mi se veoma sviđa, a koje sam napravio ove godine, jeste jedan francuski tekst; prošle godine napravio sam i jedan tekst na nemačkom; a onda, kada sam bio u Japanu, napisao sam i pesmu na japanskom. Tu nisam mogao da slušam. Sve što sam mogao da uradim bilo je da gledam. Mogao sam da vidim japanski tekst i onda sam pisao prema onome što sam video. A onda sam napisao pesmu [mezostih] sa imenom Oktavia Paza na španskom.¹⁵ Tako postajem višejezičan, kao neka vrsta hamburgera. — Thomas Wulffen (1985)



Šta bi Džojls mislio o vaša dva pisanja kroz Fineganovo bdenje?

Ne znam, ali sumnjam da bi uživao u njima.

Da li imate omiljeno remek delo koje još nije „dekonstruisano“ ili „deklasifikovano“?

Na šta mislite? Na „Napisano kroz...“? Trenutno pišem kroz zviždanje, kao što to radi australski pesnik Kris Man (Chris Mann) – „Ugriz nadmudrivanja“ Maršala Makluana¹⁶ i Biblija. — Jay Murphy (1985)

Pitali smo se na čemu sada radite?

Pišem komad za orkestar  „Zbirka kamenja“ ¹⁷ i planiram da uz pomoć mezostiha – inteligentnog programa za obradu teksta, koji za mene radi Džim Rozenberg – pišem kroz Bibliju, Novu verziju Kralja Džejmsa. (U njoj nema toliko „čujte i počujte...“.) Da je samo do mene, napisao bih sve mezostihove samo na ime Jehova, to jest, za Stari zavet; za Novi zavet, promeniću ime u Isus Hrist. Ali na predlog Klause Rajherta (Reichert) koristiću ne samo hrišćansko ime Jahve, već i ranija hebrejska imena. Prva dva mezostiha sa imenom Jehova (Jheovah) glase ovako:

¹⁵ „White on Blanco for O. P.“, kasnije objavljeno u luksuznom portfoliu (svega 14 primeraka) Octavio Paz & John Cage, *Reading John Cage/ White on Blanco*, sa duborezima Ilse Schreiber-Noll, Tarrytown, NY, 1989. Kejdžov mezostih polazi od nekoliko fraza iz Pazove poeme *Blanco* (1967), dok Pazov tekst polazi od nekih Kejdžovih rečenica iz knjiga *Silence* i *A Year from Monday*.

¹⁶ Marshall McLuhan, „Agenbite of Outwit“, 1963. Naslov Makluanovog članka je igra reči sa starom engleskom frazom „agenbite of inwit“, „griža savesti“.

¹⁷ *A Collection of Rocks*, 1984, premijerno izvedeno na Zagrebačkom bijenalu, 19. IV 1985.

Jabal
hE was
tHe
Of
haVe
nAme
He

Just
walkEd
witH
gOd
filled with Violence
And
flesH

To je svojevrsni sažetak Knjige Postanja. Prilično je zastrašujuće. Vodi nas kroz Postanje 6: 12 takoreći u dva koraka. To je primer stoprocentnog mezostihova. To jest, između dva velika slova imena ne pojavljuje se nijedno drugo slovo. *Jabal* [Jovil, 4: 20] je prva reč u Postanju koja nema ni „j“ ni „e“ posle „J“. *hE* je prva reč posle *Jabal* koja nema „j“ ili „e“ pre „E“, niti „e“ ili „h“ posle njega. Naravno, nema ničeg ni posle „E“, osim *was*, koje sam izabrao da uključim. — Kathleen Burch et al. (1986)

(Moj kompjuter) je veliko olakšanje. Sada imam program, tako da ako u memoriji imam neki tekst, na bilo kom jeziku, pokrenem ga i on pravi mezostihove na bilo kom tekstu koji poželim. A onda, pošto napravi mezostih – ili, recimo, samo njegovu kičmu – mogu to da uporedim s onim što je ostalo i da napravim pesmu, razumete. Uskoro ću napraviti program s kojim ću moći da svakog dana, svakog sata ili svakog minuta napravim novu pesmu na istu temu, tako da bi to moglo biti kao da se poezija stavlja na šporet i kuva se, i vi je probate, a ona svaki put ima drugačiji ukus. — Thomas Wulffen (1985)

Pošto sada imam kompjuter, mogu da radim mnogo brže nego ranije, tako da imam mnogo toga što bih mogao da objavim. Ali ne žurim sa objavljivanjem, zato što mislim da smo blizu tačke promene. Ta promena će, mislim, ići sa objavljivanjem knjiga kakve poznamo na neki oblik elektronskih izdanja. A elektronsko izdanje ne bi bilo nešto s papirom i povezom, već nešto čemu biste prosto imali pristup, kao što imate glas prijatelja na telefonu; tako da biste, takoreći, mogli da pozovete knjigu i dobijete je na ekranu ili na nekom izbrisivom materijalu koji biste imali pored kompjutera. — Birger Ollrogge (1985)

(Pisanje na kompjuteru) potpuno menja vaš um. Kada pišete tekst kao što sam ja pisao, sa svim precrtavanjima i ostalim, imate sliku prošlosti zajedno sa sadašnjošću, i tako razvijate labirint. Sa programom za obradu teksta imate samo sadašnjost, tako da zaista dospevate u novi mentalni svet. Mislim da to ukazuje i na nestanak posrednika. Imaćemo veliku neposrednost između stvaranja nečega i uživanja u tome. — Deborah Campana (1985)

Tehnologija je u suštini način da se uradi više s manje truda. I to je pre nešto dobro nego loše. Ah, uzmite bilo koji tekst koji je objavio sindikat muzičara i videćete da oni ne vole elektronsku muziku. Ali elektronska muzika definitivno ostaje. Izdavači, moj muzički izdavač, moj izdavač knjiga, svesni su da je *Xerox* stvarna pretnja njihovom opstanku; međutim, oni nastavljaju. Ono što se na kraju mora uraditi jeste eliminisanje ne samo publikacije već i potrebe za fotokopiranjem, kroz povezivanje s telefonom, tako da svako može imati šta god poželi u bilo kom trenutku. I da to obriše – tako da vaša kopija Homera, recimo, može postati kopija Šekspira, samo brzim brisanjem i brzim štampanjem. — Scan Bronzell and Ann Suchomski (1983)

SEDAM: Radio i trake

Kada ste prvi put radili kreativno s radiom?

Kada sam otišao u Sijetl da bih radio kao plesni korepetitor na časovima Boni Berd [Cornish School, 1938–1939], tamo me je pre svega privukla velika kolekcija udaraljki; ali kada sam stigao tamo, otkrio sam da postoji radio stanica povezana sa školom, kao neka velika pomoćna zgrada. Ista zgrada je i dalje tu, mada mislim da se sada koristi za grnčarstvo. Ali tada je u njoj bio radio, i mogli smo da eksperimentišemo s kombinacijama udaraljki i malih zvukova koji su zahtevali da se pojačaju u studiju. Mogli smo da ih emitujemo do pozorišta, koje je bilo svega nekoliko koraka dalje, i mogli smo, naravno, da snimamo ploče, a pored toga što smo pravili ploče, mogli smo da ih koristimo i kao instrumente.

Kako ste koristili ploče kao instrumente?

Ploča proizvodi zvuk, a brzina ploče menja visinu njenog tona, a gramofoni koje smo tada imali više se ne mogu videti; ali svaki je imao sklopku: mogli ste da prelazite s jedne brzine na drugu.

Šta ste radili u radio stanici što niste mogli da radite puštajući ploče uživo negde drugde?

Gramofoni koji su bili u radio stanici nisu se mogli preneti i imali su kontrolu brzine.

Šta ste mogli da uradite s tim kontrolama brzine?

Kada promenite brzinu ploče, menjate frekvenciju snimljenog zvuka. Koristio sam kontinuirane zvukove koje je napravila kompanija *Victor* za potrebe testiranja, koji su imali i konstantne tonove i tonove koji su se stalno menjali u visini, u celom opsegu. Te ploče sam koristio u „Imaginarnom pejzažu br. 1“ (1939).

Da li su gramofoni svirali istovremeno?

Ne. Ili možda negde u tom komadu, zaboravio sam; ali svirali su istovremeno s drugim instrumentima, poput činela, prepariranog klavira i tako dalje. Obih bih na gramofonu puštao jednu ploču, a onda bih je menjao i puštao drugu.

Tako ste mogli da brzo prelazite s jedne ploče na drugu.

Ne brzo, ali mogli ste da prelazite kako treba.

Da li je zvuk uopšte modifikovan pošto bi ušao u mikrofona?

Ne, ne, nikada se nisam mnogo bavio modifikacijom zvuka.

Zašto?

Zvuci su mi bili zanimljivi takvi kakvi jesu. — Richard Kostelanetz (1984)

Pogodnost tih (radijskih) zvukova u kombinaciji sa udaraljka odmah mi je bila očigledna. Tako sam prva dva „Imaginarna pejzaža“ napravio uvek s nekom tehnološkom stvari u kombinaciji sa udaraljka i prepariranim klavirom. Zatim, kada sam stigao u Čikago, dobio sam narudžbinu da uradim komad za CBS i saradivao sam sa inženjerom za zvučne efekte na radio stanici u Čikagu, i on mi je pokazao gromoglasni zvuk kalema žice u kontaktnom mikrofona – što mi se svidelo. To sam koristio u „Imaginarnom pejzažu br. 3“. „Imaginarni pejzaži“ je postao naslov za komade u kojima sam koristio električnu ili elektronsku tehnologiju. — Thom Holmes (1981)

Koji je bio vaš sledeći angažman na radiju – projekat Keneta Pačena?

Da, uvek sam se divio programima pozorišnih komada *Columbia Workshop*¹, a sećate se i priče o komadu koji je govorio o kraju sveta i kako je cela zemlja mislila da je to istinito²; tako da sam ne samo ja, već i mnogi drugi ljudi bili zainteresovani za program *Columbia Workshop*. Apelovao sam na Dejvidsona Tejlora [producent Davidson Taylor], ovde u Njujorku, da mi dozvoli da uradim pratnju za jedan komad *Columbia Workshop*. Objasnio sam mu da je moj stav o radio muzici da ona treba da proizilazi iz razmatranja mogućih zvukova iz okruženja same predstave; tako da ako je reč o komadu koji se odvija na selu, bilo bi prirodno da ima zvuke ptica, cvrčaka, žaba i tako dalje. Ali, ako je reč o komadu koji se odvija u gradu, bilo bi prirodno da ima zvuke saobraćaja. Drugim rečima, želeo sam da podignem zvučne efekte na nivo muzičkih instrumenata.

To mu se svidelo i zato me je zamolio da predložim autora za dramu. Prvi koga sam predložio bio je Henri Miler. Pitao sam Henrija Milera da li bi napisao dramu za mene, a on je rekao da bi bilo bolje da prvo pročitam njegove knjige. U to vreme bilo je teško pronaći njegove knjige jer su se smatrale pornografskim, i onda mi je poslao pismo s posebnom preporukom za Njujoršku gradsku biblioteku, dok sam još bio u Čikagu. Otišao sam u biblioteku, jer mi je rekao da se njegove knjige tamo zaista mogu naći, tako da ću moći da ih pročitam. Nisam video mogućnost radio drame na osnovu tih knjiga, ali i dalje sam smatrao da bi trebalo da napiše nešto posebno za tu priliku. Nije pristao na to. Zato je Dejvidson Tejlor rekao: „Dobro, ko je onda tvoj sledeći izbor“, a ja sam rekao: Kenet Pačen. Uživao sam u čitanju njegovog *Dnevnika mesečine Albiona* (*The Journal of Albion Moonlight*, 1941).

Tada sam živeo u Čikagu i sprijateljio sam se sa šefom odeljenja za zvučne efekte na CBS-u. Pošto je to bio projekat CBS-ove *Radionice*, sa oročenim datumom, pitao sam ga koje zvukove mogu da koristim; a on je rekao da nema nikakvih ograničenja u onome što želim da uradim. (Muzičari vam to često govore; kažu, napišite šta god želite i mi ćemo to izvesti.) I onda sam nastavio. Otišao sam u centar Čikaga, u Lup³, i slušao zatvorenih očiju, i u tom slušanju zamišljao sve moguće zahteve, koje sam zapisivao verbalno i muzički; a kada sam ih odneo čoveku za zvučne efekte, on mi je rekao, izvinite, ali to što ste napisali je nemoguće.

Baš kao što bi vam ti predusretljivi muzičari rekli da je partitura koju ste im upravo dali nemoguća.

Dobro, rekao sam, šta je tu nemoguće? Rekao je da bi bilo mnogo skupo. U tom trenutku, do planiranog izvođenja ostalo je svega nekoliko dana i cela moja partitura, za komad od sat vremena, da, muzika koju sam napisao, bila je, kako je rekao, nemoguća. Morao sam da napišem još sat za samo nekoliko dana, i onda sam koristio instrumente s kojima sam znao da radim – naime, udaraljke i ploče. Komad koji je napisao Kenet Pačen zvao se „Grad nosi vojni šešir“ (op. cit., 1942). Ostao sam budan oko četiri dana, skoro bez spavanja, osim što bih povremeno zadremao; i pisao sam. Tada sam bio oženjen Ksenijom Kejdž, i ona je prepisivala. Imali smo na raspolaganju muzičare da to sviraju i tako dalje.

Dakle, oni bi svirali novu partituru, dok ste je vi pisali.

U osnovi, da. Ja sam pisao, ona je prepisivala, a oni su to svirali.

Da li ta prva partitura još uvek postoji?

Ne, mislim da ne postoji.

Možete li je rekonstruisati? Da li bi to moglo da se uradi, s obzirom na tehnologije koje su sada dostupne?

¹ *Columbia Workshop*, program radijskih komada, emitovan na Columbia Broadcasting System (CBS), 1936–1943. i 1946–1947.

² Orson Welles, *The War of the Worlds*, 30. X 1938, radijski komad od 40 minuta, prema istoimenom romanu H. G. Wellsa, 1898.

³ Chicago Loop, „Čikaška petlja“, poslovni, kulturni i zabavni centar Čikaga.

Možda bi bilo moguće, ali neću se time baviti.

Kako ste početkom pedesetih godina razvili ideju o korišćenju radija kao muzičkog instrumenta?

Kroz ceo dvadeseti vek, od futurista nadalje, postojala je tendencija da se zvuci, sve što proizvodi zvuk, koriste kao muzički instrument. Nije to kod mene bio neki pravi skok; to je više bilo samo otvaranje ušiju za ono što je lebdelo u vazduhu.

Sećate li se svog razmišljanja u to vreme?

Da, razmišljao sam kako ne volim radio i da ću moći da ga zavolim ako ga koristim u svom radu. To je ista vrsta razmišljanja koju pripisujemo stanovnicima pećina s njihovim crtežima zastrašujućih životinja na zidovima – da će se kroz pravljenje slika tih životinja izmiriti s njima. To sam kasnije uradio s magnetofonom u Milanu, gde sam otišao da uradim *Fontana Mix*. Bio sam uznemiren zbog svih mogućnosti, i onda sam već prvog dana tamo prosto seo i nacrtao sliku cele mašine.

To vas je, takoreći, oslobodilo njenih čini?

Tačno. Tako je.

Zašto ste za „Imaginarni pejzaž br. 4“ (1951) izabrali dvanaest radio-aparata, a ne samo jedan?

Ima toliko mogućih odgovora; ne sećam se šta mi je bio u glavi. Možda zbog dvanaest tonova oktave, možda zbog dvanaest učenika, i tako dalje. Delovalo je kao razuman broj.

U istorijskim knjigama je zapisano da ste, kada ste ih videli poređane, rekli: „Ah, dvanaest zlatnih grla.“ Pretpostavljam da je to bilo ironično.

Ne. Taj konkretni radio koji sam koristio reklamirao se kao „Zlatno grlo“ (RCA Victor „Golden Throat“).

Ali da li ste mislili o njima kao „zlatnim grlima“?

Da, zato što sam, kada sam pedesetih godina šetao jednom ulicom nadomak zdanja *Radio City* (Njujork) i ugledao u izlogu te radio-aparate, koji su se reklamirali kao „Zlatna grla“, odmah odlučio da odem kod predsednika kompanije ili menadžera prodavnice i zatražim da mi pozajme dvanaest. Uradio sam to, i on mi ih je pozajmio.

Dakle, vašim uzvikom „dvanaest zlatnih grla“, u suštini ste mu dali besplatnu reklamu.

Tako je.

Zar niste imali dva operatera za svaki radio?

Da. Jedan je kontrolisao frekvenciju, a drugi ton i jačinu zvuka.

I kakva ste uputstva dali izvođačima?

Delovi su napisani u takozvanoj proporcionalnoj notaciji, gde se note nalaze u tačkama u prostoru, tamo gde bi trebalo da budu u vremenu. Međutim, to je napisano u prostoru, koji se menja sa akcelorandom [ubrzanjem] i ritardandom [usporavanjem]; tako da je zapravo reč o prelazu između konvencionalne i proporcionalne notacije. „Muzika promena“ (1951) nalazi se u istoj tački, tako da je napisana u 2/ 2 ili 4/ 4. Prostor se posmatra tako da se delovi nota koji su iracionalni mogu smestiti u njega merenjem. Onda mogu da pređem, na primer, s note koja je dve petine četvrtine na notu koja je jedna trećina polovine, i tako dalje, i da izmerim svaki pojedinačni fragment. U tom slučaju, pošto merite, ne morate da sabirate cele jedinice; na kraju sve može biti potpuno neujednačeno.

Što nije tako lako postići u uobičajenoj muzičkoj notaciji.

Nije, ali i dalje sam koristio četvrtine i polovine nota, kao i polovine nota s razlomcima iznad njih, veoma neobično. Kasnije, zahvaljujući tome što je Dejvid Tjudor proučavao jedan oblik matematike, da bi olakšao moju notaciju i uspešno radio s njom, odbacio sam svaku ideju o metrici i direktno prešao na čist prostor jednak vremenu, što je mnogo olakšalo pisanje nove muzike.

Da li su tih dvadeset četvoro radio izvođača bili muzičari?

Da, bili su. Svi su znali da čitaju note, a tu je bio i dirigent koji je mahao u 4/ 4 taktu.

Ko je to bio?

Ja sam to radio.

Sećam se da je bilo nečeg posebnog u vezi s tim u koje doba dana se komad izvodio.

Prvo izvođenje skoro da nije imalo zvuka. Dvojica mojih prijatelja iz tog vremena, Henri Kaul i Virdžil Tomson, pripisali su odsustvo zvuka činjenici da se komad izvodio kasno noću – bila je skoro ponoć. Međutim, znao sam da je komad u suštini tih zahvaljujući korišćenju operacija slučaja, i da je u njemu bilo vrlo malo zvuka, čak i usred bela dana, takoreći.

Zato što je jačina zvuka uvek bila...

Uvek veoma niska.

Šta je s vašim drugim komadima za radio iz tog vremena?

Jedan se zove „Radio muzika“ (*Radio Music*, 1956), a drugi...?

„Govor: za pet radio stanica i spikera“, kako piše u vašem katalogu (*Speech: for five radios and newsreader*, 1955).

„Govor“, da. To je malo drugačije, ali taj komad za radio napisan je manje-više zato da bi se udovoljilo ljudima koje je „Imaginarni pejzaž br. 4“ uznemario, jer je bio tako tih. Zaboravio sam šta sam uradio, ali mogao se svirati i glasno. — Richard Kostelanetz (1984)

Pretpostavljam da bar polovina automobila na auto-putu ima radio i da se nalazi u medijumu muzike, mada vrlo osrednje muzike. Prosto ne mogu da verujem da takva muzika na bilo koji način poboljšava ono što se dešava u tim automobilima; bolje bi im bilo da slušaju samo zvižduk vetra.

Ima jedna stanica (u Njujorku) koja me podseća na Satija, a to je WINS. Da li ste je slušali? To je (kontinuirana) stanica sa vestima; i njen program se, ako slušate dovoljno dugo dok vozite autoputem, ponavlja na manje-više isti način kao i Satijeve „Veksacije“, jer se u pravilnim intervalima vraćate na vremensku prognozu i na zapravo iste glavne vesti. — Alan Gillmor i Roger Shattuck (1973)

Kada ste se prvi put susreli s magnetofonskom trakom?

Prvi susret je morao biti u Parizu, krajem četrdesetih, kada sam upoznao Pjera Šefera (Pierre Schaeffer), koji je prvi uradio nešto ozbiljno, s muzičke tačke gledišta, s magnetnom trakom. Uložio je sve napore da me zainteresuje za rad u tom pravcu, ali još nisam bio zaista spreman. Kretao sam se... Pisao sam svoj „Gudački kvartet“ (1950), a napisao sam i „Sonate i interludije“ (1948). Postepeno sam se išao ka prelasku s muzike kao strukture na muziku kao proces i, shodno tome, ka korišćenju operacija slučaja u komponovanju. Možda sam mogao biti kooperativniji sa Šeferom, ali nisam. Nije mi zaista sinulo.

Zbog problema sa notacijom?

Ne, moj um je išao drugim tokovima, tako da tada prosto nisam bio dovoljno otvoren za ideju o muzici na magnetnoj traci. To je bilo 1949.

Godine 1952, kada sam radio sa Dejvidom Tjudorom i Erlom Braunom, napravili smo nekoliko komada – jedan Erlov, jedan moj, jedan Kristijana Vulfa i jedan Mortona Feldmana, uz finansijsku podršku Pola Viliijamsa. Tada sam napravio *Williams Mix* (1953). Svi ti komadi bili su urađeni s uzbuđenjem zbog mogućnosti magnetne trake, a one su bile raznovrsne. Zato sam gledao da na tome ne radim sam, već s drugim ljudima, jer bi svaki um uneo u te nove mogućnosti drugačiji nagib; i to se svakako desilo. Feldman je radio sa svojom ranom grafičkom muzikom, i bilo je prosto divno doći do kvadrata na njegovom grafičkom papiru, recimo s brojem 1097. To je značilo je trebalo da komad snimljene trake isećemo na 1097 fragmenata i da je onda ponovo spojimo u kotur, znate, na licu mesta. Bio sam veoma otvoren u to vreme i veoma zainteresovan za spajanje traka i ručno pravljenje muzike. Pronašao sam razne načine za promenu zvuka, ne pomoću komandi, već fizičkim sećenjem trake.

Kao na primer?

Recimo, traka obično prolazi pored glave horizontalno, ali ako je isečete i spojite dijagonalno...

Morali biste je iseći na komade tako male da ne budu duži od normalne širine trake.

Da, ali mogli biste dobiti savršeno lepe zvuke postavljanjem pod uglom u odnosu na ono što je trebalo da bude.

To je užasno pipav posao.

Da, i koristio sam operacije slučaja, tako da sam mogao da pređem s vertikalnog reza na traci na rez pod uglom, u dužini od deset centimetara, na traci širine pola centimetra.

To je moralo trajati godinama.

Ne, trebalo je oko godinu dana da, uz pomoć, sastavim *Williams Mix*, koji je, sam po sebi, nešto više od četiri minuta muzike. — Richard Kostelanetz (1984)

(Sav taj trud) je veoma sumnjiv proces, s obzirom na elektronske alate koje sada imamo, a koji s lakoćom proizvode muziku mnogo veće dužine i, ako mogu tako da kažem, mnogo veće raznolikosti. Dobro, možda ne veće raznolikosti – *Williams Mix* je zapravo veoma živahan u svoja četiri minuta. Moguće je da bi se sve one varijacije u *Williams Mix*-u koje su nastale spajanjem mogle dobiti kompjuterskim programiranjem; ne mislim da bi se mogle dogoditi manipulacijom komandama, ali mislim da bi se mogle dobiti kompjuterskim programiranjem. — Bill Shoemaker (1984)

Uradili smo i „Svitu na osnovu slučaja“ Krsitijana Vulfa (*Suite by Chance*), *Oktet* Erla Brauna i *Intersection* Mortona Feldmana.

Da li ta dela i dalje postoje?

Verujem da postoje.

Znam samo za vaš William Mix, sa albuma 25th Anniversary.

Erlov komad, *Oktet*, nastao je od krša iz komada koje smo napravili Feldman, Vulf i ja.

Koristio je slične kompozicione operacije?

Koristio je sopstvena kompoziciona sredstva, ali sa zvukovima koji su bili, takoreći, odbačeni u procesu stvaranja drugih dela.

Znate da Williams Mix smatram vašim najzanemarenijim remek-delom.

Dobro, to je zanimljivo delo. Jedan od razloga zašto se vrlo lako moglo zanemariti je taj što partitura ima skoro petsto stranica i stoga nije reprodukovana. Original se, mislim, nalazi kod *Petersa*. Bilo bi preskupo umnožavati ga, a mnogi ljudi, rekao bih, nisu svesni toga. Ilustrovao sam to u napomenama za program u Town Hall-u.

Na albumu 25th Anniversary.

Ljudi su videli jednu stranicu koja je kao krojačka muštra – bukvalno pokazuje gde treba da se iseče traka, a vi je postavljate na samu partituru.

U razmeri jedan prema jedan?

Jedan prema jedan, da.

Dakle, traka je, u stvari, dužine petsto stranica.

Da, svaka stranica ima dvadeset inča [51 cm], dva sistema od deset inča, u trajanju nešto više od sekunde.

Koje su, na ilustraciji sa albuma, reprodukovane na dve stranice. Vaša ideja za tu partituru bila je da se bi se ti rezovi mogli reprodukovati i sa trakama koje nisu one koje ste vi koristili.

Da. Označio sam svaki unos u partituri prema kategorijama koje su bile A, B, C, D, E i F, u nadi da ću tim kategorijama pokriti sve moguće zvukove iz okoline. Onda sam uzeo različite parametre zvuka kao mala slova koja prate velika slova tih...

Kategorija...

... da biste znali kakve su transformacije tih originalnih zvukova iz okruženja urađene, da li je promenjena frekvencija ili je promenjena jačina zvuka i tako dalje; dakle, ako je neki zvuk ostao isti kao što je bio i prvobitno, sledilo je C. Ako je promenjen, sledilo je V. Dakle, „ACCV“ bio bi zvuk, recimo, sa sela, koji je ostao kakav jeste u dva aspekta, ali je promenjena u trećem.

A to „ACCV“ ste biste operacijama slučaja.

Tačno. I onda ste mogli imati zvuk opisan kao „AVVC“ ili „BCVC“ ili njihovu kombinaciju, „ACCCBCVC“. Onda bi i neko drugi mogao da sledi taj recept, da tako kažem, s izvorima zvuka drugačijim od onih s kojima sam ja radio, da bi napravio još jedan miks. Zaista je veoma zanimljivo, zar ne?

Da, fantastično. Kao što kažete, partitura je kao krojačka muštra. Samo je položite i duplirate njene rezove na traci.

Jedna od stranica ima rupu, koja je nastala od opekotine od cigarete. Bio sam veliki pušač u to vreme.

Za mene, dve posebne osobine Williams Mix-a su njegov neviđen raspon zvukova i brzina njihove artikulacije.

Tako je. Ono što je bilo tako fascinantno u s mogućnostima trake jeste to što je sekunda, za koju smo uvek mislili da je relativno kratak vremenski period, postala petnaest inča [38 cm]. Postalo je nešto prilično dugačko, što se može iseći. Morti Feldman je, kao što sam vam rekao, uzeo četvrt inča [0.6 cm] i predložio nam da u njega stavimo 1097 zvukova, i to smo uradili – zaista smo to uradili.

Unutar četvrtine inča?

Što bi bila jedna šezdesetina sekunde, i u to smo, vidite, stavili 1097 fragmenata.

Bez njihovog kombinovanja? Mislite samo na male komade trake?

Male komade trake.

To je fizički nemoguće.

Ne, ne, uradili smo to.

Kako?

Brojanjem i ručno. — Richard Kostelanetz (1984)

(Gde ste još koristili magnetofonske trake?)

Imam dva komada. Zovu se *Etcetera* (1973) i *Etcetera 2/4 Orchestras* (1986), i svaki komad prati snimak zvukova iz okruženju u kojem je muzika napisana. Kada sam pisao *Etcetera 1*, živeo sam na selu; kada sam pisao *Etcetera 2*, živeo sam u gradu.

Da li ste ih sakupljali?

Ne, nisam ništa sakupljao; samo sam napravio snimak.

Dešavali su se dok ste snimali.

Dok sam komponovao.

Da li ste koristili druge prirodne fenomene u snimljenim komadima?

Nema snimljenih komada. Ne pravim snimljene komade. Ali u *Variations V* koristio sam trake za zvukom slivnika, s kapljicama vode koje su se slivale u vodovodne cevi.

Da li ste na bilo koji način podešavali cevi?

Ne. Samo sam uzeo to kakvo je bilo. A onda sam te trake koristio u situaciji gde nisam mogao da kontrolišem zvuk koji je izlazio. Njime su više upravljali pokreti plesne trupe⁴, nego prijemnici. Neki od prijemnika bili su poput antena, a neki poput prekidača fotoelektričnih ćelija. — Tom Erikson (1987)

(Kada ste ponovo radili s radiom?)

⁴ Komad *Etcetera 1* je napisan za koreografiju Mersa Kaningema *Un Jour ou Deux* (1973, op. cit.).

Sledeći put kada sam postao svestan radija bilo je na poziv Fransa van Rosuma (Rossum) da uradim *Sunday* u Amsterdamu (15. VI 1978), i to je bilo toliko izvanredno da sam odmah pristao; izvanredno, jer je značilo nešto poput dvanaestočasovnog emitovanja sa samo jednom najavom na početku, jednom na kraju i jednom u sredini. To je bilo sve. Inače nije bilo prekida zvuka. Tako sam ujutru ubacio komade za Gretu Sultan, *Etudes Australes* za klavir, okružene izvođenjima *Branches*, ozvučenog biljnog materijala, kaktusa i ostalog, a zatim sam popodne ubacio *Freeman Etudes* za violinu.

Da li ste te komade radili istovremeno ili naizmenično?

Ne, prepodne se uglavnom sastojalo od *Branches*, i svakih malo, *Branches* bi se zaustavile, da bi se čula neka klavirska etida. Slika koju sam imao na umu bila je ona nekog zabavnog parka, s mračnim tunelom u koji ulazite u čamcu, i gde povremeno ugledate nešto osvetljeno, neku sliku.

A onda bi se popodne tunel promenio, *Branches* (Grane) bi postale *Inlets* (Zalivi), sa grgoljenjem školjki napunjenih vodom, a stvari koje su se čule promenile bi se od klavirskih etida do „Frimanovih etida“ (za violinu) koje je svirao Pol Zukofski, koje su se onda pred kraj promenile u glas Demetria Stratosa koji je pevao „Mezostihove o Mersu Kaningemu i ne o Mersu Kaningemu“.⁵

Koliko je od toga bilo uživo, a koliko prethodno snimljeno?

Sve je bilo uživo. Cela stvar je bila izvođenje kojem su ljudi u Amsterdamu mogli da slušaju tokom celog dana. Posle tog izvođenja upoznao sam Klauza Šeninga, koji je od Fransa van Rosuma čuo da sam napravio *Pisanje kroz Fineganovo bdenje*. Šening me je pitao bih hteo da to pročitam za njegov program *Hörspiel* („Radio-drama“, op. cit.) u Kelnu, i ja sam pristao. Zatim, kad sam se vratio u Sjedinjene Države, dobio sam pismo od njega u kojem me je pitao da li bih, pošto sam voljan da to pročitam, hteo da napišem i neku muziku za to, i ja sam opet rekao da, i iz toga je nastao *Roaratorio*.

Koje su bile vaše kompozicione ideje u tom slučaju?

Tekst su mezostihovi na ime Džejmsa Džojlsa. To nije moje prvo pisanje kroz *Fineganovo bdenje*, već drugo. Ne dozvoljava ponavljanje istog sloga za dato slovo imena. Bio je to pokušaj da se skрати *Prvo pisanje kroz Fineganovo bdenje*, i to ne samo da ne dozvoljava ponavljanje sloga, već ne dozvoljava pojavljivanje bilo kog slova između dva slova imena, tako da...

Tako da ako je A u jednom redu ta osa „jamEs“, taj slog...

Ne može predstavljati A drugog „James“.

Ili S, između A i S u „JAMES“. Da li sam dobro razumeo?

Ne, između J i A ne možete imati još jedno J ili A, i slog koji se koristi za J ne može se ponovo koristiti za J; niti se slog koji se koristi za A može ponovo pojaviti, a to obezbeđuje da tekst bude kraći od prvog.

I da će trajati jedan sat, što je zgodnije.

Pitam se, dok vam sve ovo pričam, da li vam govorim istinu. Mislim da je ono što se dogodilo s drugim pisanjem samo praćenje jednog od tih novih pravila, a to je neponavljanje sloga. U trećem pisanju pratio sam novo pravilo koje nazivam Minkovim zakonom, jer ga je predložio Luis Mink.⁶

⁵ Originalni naslov glasi samo *62 Mesostics Re Merce Cunningham* (1971, za solo glas); kao tekst objavljeno u *M: Writings '67-'72*, 1973. Demetrio Stratos (1945–1979) je snimio svoju verziju s Kejdžom 1974, a prvi put ju je izveo uživo iste godine, 14. juna, na Festivalu proleterske omladine u Milanu (Festival del proletariato giovanile).

⁶ Louis O. Mink (1921–1983), američki filozof istorije, jedan od onih koji su doneli „lingvistički zaokret“ u shvaćanju istorije, u smislu da na istorijska izlaganja treba gledati kao na „narative“, kao što su to i fikcije, itd.; ali i veliki ljubitelj i tumač Džojsovog *Bdenja*. U uvodu za *Četvrto pisanje kroz Fineganovo bdenje*, Kejdž ovako objašnjava šta podrazumeva od „Minkovim zakonom“: „U januaru 1979. Luis Mink mi je napisao izvanredno pismo u kojem je rekao da je, dok je čitao moje prvo *Pisanje*, primetio da sam izmislio nečisti mezostih. Čisti mezostih, rekao je, ne bi

Taj tekst je, kao što ste rekli, postojao i pre vašeg susreta sa Šeningom, ali kompoziciona ideja za Roaratorio došla je kada vas je zamolio da napišete muziku za njega.

Onda se postavilo pitanje kakvu muziku napisati za ostatak toga. — Richard Kostelanetz (1984)

Zove se *Roaratorio: Irski cirkus na temu Fineganovog bdenja*. Komad sam uradio s Džonom Fulemanom (John Fullemann), kao konsultantom za zvuk, a koristili smo opremu pariskog IRCAM-a (Institut de recherche et coordination acoustique/ musique). Nismo koristili računar, ali iskoristili smo sve prednosti 16-kanalnih mašina i tako dalje. Na kraju smo dobili komad koji se sastojao od šezdeset četiri snimka. Izuzetno je gust. Vrlo nabijen. U januaru je bilo nekoliko izvođenja, s nekim snimcima izvađenim i vraćenim u komad uživo, sa irskim muzičarima, a moj glas je izgovarao tekst pod naslovom *Drugo pisanje kroz Fineganovo bdenje*. Služio je kao lenjir kroz tih sat vremena. Kad kažem lenjir, mislim da se tekst mogao identifikovati po stranici i redu. A onda je objavljena knjiga u kojoj su navedena mesta iz *Fineganovog bdenja*⁷, veoma veliki broj mesta, što sam sveo na razuman broj. Mislim da sam razumnim smatrao broj stranica *Bdenja*, a to je 626. U knjizi je, mislim, navedeno između četiri i pet hiljada mesta. Snimili smo, dakle, zvuke s tih 626 mesta. Ona se nalaze širom sveta, ali većina njih je u Irskoj. To mi pružilo priliku da krenem u slučajno određeno putovanje Irskom, što je bilo veoma, veoma prijatno. To je trajalo nekih mesec dana. A onda smo još mesec dana posvetili sastavljanju tih zvukova, kao i onih koji su poticali iz drugih delova sveta i iz arhive Zapadnonemačkog radija (Westdeutscher Rundfunk Köln). Komad je naručila ta radio stanica, zajedno sa holandskim Katoličkim radiom (Katholieke Radio Omroep) i Južnonemačkim radiom (Süddeutsche Rundfunk).

Kakve ste zvuke birali na tim mestima?

Otišli bismo na neko mesto i tražili zvuk koji je prepoznatljiv, to jest, koji nije zvuk koji bi se mogao naći na drugim mestima. Zvuk koji dominira širom sveta je zvuk automobilske saobraćaja. I tako smo... Iako trake to uključuju, težili smo da pronađemo i druge zvuke, osim toga. Voleli smo ptice i potoke, ili pse i piliće, bebe i decu. A onda sam opet prošao kroz *Bdenje* – i naveo sve reči ili fraze koje su sugerisale zvukove. Nazvao sam to – to je dugačak spisak – „Spiskovi *Fineganovog bdenja*“. Bio je to posao koji je trebalo obaviti, da se snime svi ti zvuci. I oni su identifikovani po stranici i redu, vidite, kao i sama mesta. — Andrew Timar et al. (1981)

Da li se to isecanje zvukova iz pejzaža ima veze i sa metodom Marija Šafera⁸?

Da, naravno, čak smo upotpunili našu kolekciju zvučnom bibliotekom koju je on sastavio u Vancouveru i dodali tome zvukove još pedesetak različitih ljudi i organizacija. — Alain Holland (1981)

Ranije sam uradio komad *Williams Mix*, u kojem sam sve zvukove katalogizovao kao A, B, C, D, E i F; tako smo mogli da radimo s bilo kojim zvukom koji bi bio dobar kao i A. Isti način

dozvolio pojavljivanje bilo kog slova između dva slova imena. Ta kritika me je fascinirala i iskoristio sam je kada sam treći put pisao kroz *Fineganovo bdenje*. Taj tekst podseća na prvi, dok sledeće, četvrto pisanje, koje sledi isto pravilo, kao i drugo, ne dozvoljava ponovno pojavljivanje datog sloga za dato slovo imena“ (John Cage, *X: Writings '78-'82*, 1983, „Writing for the Fourth Time through Finnegans Wake“, 1). Čitalac ne mora da se opterećuje preciznim razumevanjem ovakvih Kejdžovih preokupacija, osim ako ne poželi da se tome posebno posveti. Samo treba imati u vidu da ovde sledimo Kejdža u samograničavanju pravilima koja su pravila igre, odnosno forme, koju je sam izmislio, za sebe, bez pretenzija da stvara književnu formu koja bi mogla ući u kanon (kao sonet, deseterac, haiku, itd.).

⁷ Opet Louis O. Mink: *A Finnegans Wake Gazetteer*, Indiana University Press, 1978.

⁸ R. Murray Schafer (1933–2021), *The Tuning of the World*, 1977, 90. Šafer – kanadski kompozitor, muzički pedagog, pisac, ekolog – dvadeset godina mlađi od Kejdža, napisao je svoja razmišljanja o „zvučnim pejzažima“ (*soundscape*) i „šizofoniji“ (*schizophonia*), između ostalog, i pod velikim uticajem Kejdžovih eksperimenata, tako da je uticaj ovde išao obostrano. Termin „šizofonija“ prosto znači razdvajanje (*schizo*) zvuka od njegovog originalnog izvora i smeštanje u druge kontekste, umetničke, ambijentalne ili edukativne, sa ili bez modifikacija, pojačavanja, kombinovanja, itd. Videti i R. Murray Schafer, *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, 1969, 43.

razmišljanja koristio sam i ovde, jer je *Fineganovo bdenje* tako komplikovano i ima toliko toga u sebi. — Klaus Schöning (1984)

A onda je, povrh svega toga, nastao cirkus sastavljen od irske tradicionalne muzike i mog čitanja teksta. I snimili smo što je moguće više zvukova, u roku od mesec dana. A onda smo proizvoljno stali, jer da smo nastavili da bismo snimili svaki zvuk, verovatno bismo to i dalje radili. A ideja da mogu da stanem došla mi je kad sam pomislio na Milosku Veneru, kojoj ide sasvim dobro i bez ruku; tako možete usvojiti princip razmišljanja da se nešto može smatrati završenim u bilo kojoj fazi, pod uslovom da je svakom delu posvećena jednaka pažnja. U ovom slučaju, delovi su bile dve trake sa šesnaest snimaka i rad... kako u odnosu na spisak zvukova, tako i u odnosu na spisak mesta. Moglo bi se reći da smo tako imali A i B, trake, a onda jedan i dva, komad koji je trebalo uraditi, plus irska muzika, za šta nije bilo potrebno mnogo – snimljena je u Irskoj. A za moje čitanje bio je potreban samo jedan dan. Imali smo, dakle, nešto više od tri nedelje za rad, koji je trebalo podeliti na A1, A2, B1, B2; i gledali smo da sve bude jednako, da svakoj stvari koju je trebalo uraditi posvetimo isti broj dana.

A onda je sve strukturirano na osnovu procedura slučajnosti?

Znali smo gde treba da idu zvuci, prema knjizi. Ali ostale varijable bile su određene slučajno: koliko glasne, da li su kratke, srednje ili dugačke. I umesto da budem precizan u vezi s tim, to sam uradio samo ugrubo. Na osnovu operacija slučaja napravio bih recept o tome kakav bi zvuk trebalo da bude, a onda bi Džon Fuleman... kako bi zvuk odmicao, radio ono što je smatrao kratkim ili srednjim ili dugačkim. — Andrew Timar et al. (1981)

Mislim da Valerijeva opaska da umetničko delo nikada nije završeno, već da se prosto napušta, mora biti istinita za *Fineganovo bdenje*.⁹ A u našem slučaju, *Roaratorio* je bio napušten po planu. Ljudi u IRCAM-u bili su veoma iznenađeni. Siguran sam da ljudi koji tamo rade odu na posao i izgube nekoliko dana na početku, a onda (očekuju da) na kraju dobiju još nekoliko dana preko roka. Počeli smo da radimo čim smo stigli, i radili smo samo uobičajeno radno vreme, znate, oko osam sati. A onda su me na kraju zaista pitali da li želim da ostanem duže. Rekao sam, ne, završili smo. Naime, znate, planirali smo da prekinemo na kraju meseca. — Andrew Timar et al. (1981)

Sećam se da ste u jednom trenutku, dok smo to radili, kada ste i vi bili u Parizu¹⁰, shvatili da neke zvukove koje ste posebno cenili prikrivamo glasnijim zvucima; i stvari u kojima ste uživali su nestajale. Sećam se šetnje nazad ka kući u kojoj smo odseli, i pokušavali ste da me ubedite da ostavim neke od tih lepih zvukova.

Sećam se; toliko su mi se svideli.

Rekao sam da imam posao koji moram da uradim. Znao sam šta je to i da ću ga završiti, hteo-ne hteo; i da ga, ako vam se ne sviđa, kad ga završimo, ne morate prihvatiti.

U pravu ste. Taj rad s vama bio je za mene stalno učenje.

Jedna lepa stvar u vezi s tim je što uvek deluje drugačije. Toliko je komplikovano da nekako ne čuješ istu stvar dva puta.

Ured toga, osetili ste da sam pomalo zabrinut zbog emitovanja tih tri hiljade zvukova...

Rekao sam vam da ne smete misliti na publiku.

A ako me moja stanica izbací, naći ćete mi posao u Americi. Zapisao sam to u svom dnevniku.

Sa svim onim što ste do sada uradili (sa Amerikancima), siguran sam da biste našli posao za tren oka. — Klaus Schöning (1984)

(Koji je bio vaš sledeći rad za nemački radio?)

⁹ Kejdz parafrazira Valerija (Paul Valéry) iz *Tel quel*, vol. 1, 1941, 190: „Poema nikada nije završena – uvek je slučaj taj koji je okončava, to jest, onaj koji je daje publici.“

¹⁰ Kejdz se obraća Klausu Šeningu, svom glavnom saradniku na delima za nemački radio, kome, zajedno s Kostelanecom, posvećuju i ovu knjigu.

Svaka (scena u radio drami *Abeceda*, 1982¹¹) ima svoje karakteristike u smislu mezostiha, u smislu ideja, u smislu likova. Rečnik je bio podvrgnut operacijama slučaja, kao i enciklopedija, kako bi se pronašli drugi likovi i scenski atributi. Kasnije, uvidevši da bi bilo lepo imati muziku koja ide uz to, ili zvuke, kako god želite da to nazovete, dobio sam te zvuke tako što sam takođe koristio abecedu.

Kako ste dobili te zvuke, koje ste nazvali „racionalnim“ i „iracionalnim“?

Racionalni zvuci su zvučni efekti. Ako, na primer, scena uključuje otvaranje vrata, onda će zvuk otvaranja vrata biti racionalan zvuk. Dok bi u istoj sceni, ako u njoj nema pomena o papagaju, papagaj bio iracionalan zvuk. Ali mogao bi se pojaviti i ako se ne pojavi slovo P, već ako se P dobije, i onda biste prebrojali broj stranica u rečniku i podvrgli to operacijama slučaja, a zatim biste na tako dobijene dve naspramne stranice rečnika tražili zvuk. I ako je papagaj bio tamo, mogli ste ga koristiti, ili šta god drugo da nađete – pumpu, recimo, vodenu pumpu. I ti iracionalni zvuci mogu se desiti bilo gde u sceni – dešavaju se, dakle, u slučajno određenoj tački. Dok se racionalni zvuci mogu desiti ili tamo gde pripadaju ili u nekom drugom trenutku, tamo gde ne pripadaju.

Ponekad ilustrativno, ponekad neilustrativno.

Ili se ponekad samo dešavaju. Na primer, ako u sceni neko kaže, „Zvoni telefon“, telefon bi mogao da zvoni kad treba, i tada je to racionalan zvuk; ili bi mogao da zvoni ranije, i onda, kad čujete reči, „Zvoni telefon“, kažete: „O da, znam da zvoni telefon.“ Ili ako se to desi kasnije, onda sećanje stupa u akciju. To je budistički princip: sve je povezano...

Sa svime?

Čak su i iracionalne stvari, srećom, povezane s racionalnim stvarima.

Vaša prva ideja bila je, rekli ste mi: „Molim vas, nađite mi neko kinesko dete koje govori nemački.“ Ubacili ste i Bakminstera Fulera, a tu je i Džordž Breht; i Tini Dišan; a vi ste govorili ulogu Džejsa Džojsa.

Mislim da je u nekim pozorišnim strujama postojala velika sklonost da se otarase glume i uzmu prave ljude. Počelo je sa Sarojanom, mislim. On je smatrao da umesto da glumac igra tramvajskog konduktera, na primer, kondukter treba da bude u ulozi konduktera. Ili umesto da neko predstavlja Bakminstera Fulera, da to radi sam Bakminster Fuler. Ali ovde se bavimo mrtvima, duhovima, koje moraju predstavljati živi ljudi, osim – ali to se nikada nije desilo – da se dovede neki medijum koji bi pao u trans i govorio njihovim glasovima...

I vi ste onda govorili lik Džejsa Džojsa.

To je bilo zato što volim da čitam iz *Fineganovog bdenja*.

Izgovarali ste, dakle, prave citate Džojsa, i izgovarali ste ono što ste zamišljali da je Džojs možda rekao. A onda – što je lepa ideja, rekao bih – podelili ste svog prijatelja Marsela Dišana na dva dela.

Podelio sam ga na dva bića. Najzad, on sam je to uradio. Ne znam da li bi se on složio, ali njegove spise sam pripisao njegovom ženskom alter egu, Rozi Selavi [Rose Selavy, „Roza To Je Život“]; a onda, kada ne bi pisao, već samo nešto govorio, prirodno bih zaključio da je to muškarac. – Klaus Schönig (1983)

Neposredno pre početka produkcije HMCIEX-a za WDR iz Kelna, bili ste u Torinu i radili sa hiljadu dece. Kako je to bilo – radosno okupljanje, možda kao neka dečja muzička olimpijada.

¹¹ James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: *An Alphabet*, prvi put izvedeno na WDR Köln, 6. VII 1982 (65 min.), u produkciji Klauša Šeninga. Radio drama je iste godine dobila i Međunarodnu nagradu Karl Sczuka (Karl-Sczuka-Preis für Hörspiel als Radiokunst) za najoriginalniji radijski komad. Kao tekst, objavljeno u John Cage, *X: Writings '78-'82*, 1983, 53–101.

Mislim da je bilo veoma dobro. Bilo je hiljadu dece, od četiri do dvanaest godina. Pevali su pesme koje su naučili u školi. Neki od njih su i plesali.¹²

Olimpijske igre takođe okupljaju hiljade ljudi koji se mirno bore, moglo bi se reći; a vi ste prihvatili da napišete kompoziciju za taj događaj (Olimpijada 1984).

Imao sam ideju da zemlje budu predstavljene svojom narodnom muzikom. Koliko zemalja? Postoji 151 zemlja s priznatim Olimpijskim komitetom. Ne znam ko odlučuje o tome. Neke od njih, naravno, nisu prihvatile poziv da dođu u Los Anđeles, ali to je bila politička odluka, a ne olimpijska ili sportska. Iz muzičkih razloga, odlučio sam da svih 151 zadržim u situaciji. Hteo sam osećaj „Here Comes Everybody“, i to je naslov – „H. C. E.“ – od prvih slova „Here Comes Everybody“ i slova reči „MIX“, poređanih naizmenično.¹³

Uvek ostajete u vezi s Fineganovim bdenjem i Džojksom.

Mislim da je pojam muzičkog cirkusa, što je bio rad s decom u Torinu, upravo to – „Evo dolaze svi.“

Ubacili ste, dakle, narodnu muziku i imena svih zemalja, ali na veoma čudan način.

Razdvojio sam imena svih zemalja na slogove i otkrio da u nemačkom izgovoru ima 520 slogova; ali u engleskom izgovoru ima ih 502. Uz pomoć operacija slučaja uspeo sam da utvrdim slogove obe vrste.

Da se vratimo na muzičku kompoziciju. Imamo 151 narodnu melodiju, na pločama i kasetama iz arhive WDR. Kako ste spojili sve te muzike?

Uzeo sam ukupnu dužinu, u sekundama, i provukao je kroz *fi ding*, i tako pronašao broj ulazaka zvukova koji mi je bio potreban u toj ukupnoj dužini. Prvobitno je ukupna dužina trebalo da bude pedeset pet minuta. Onda smo to prepolovili, jer se posao ispostavio toliko komplikovanim da količina vremena koju sam tražio, i koju sam dobio, nije bila dovoljna za spajanje koje se pokazalo neophodnim. Kroz operacije slučaja, zvukovi su se toliko približili da je jedini način da se iskažu bio da se spoje. Na kraju, čak i kada smo presekli traku na pola i spojili te polovine tako da dobijemo potrebnu gustinu, opet nije bilo vremena za spajanje.

Ali ono što sada imamo na traci jeste pravi redosled zvukova, a imamo i odgovarajuću dinamiku, kao i odgovarajuće stereo lokacije, komponovane kroz operacije slučaja. Još jedan element neodređenosti jeste da spajanje ne radi prema partituri, već prema okolnostima jednostavnog uklanjanja nepotrebnih tišina s neobrađenih traka, dok se ne dođe do odgovarajućih dužina.

Rekli ste si mi da se posle takvih odluka ne osećate nesrećno.

Ne, osećam se oslobođeno. Postoji nešto izuzetno despotsko u vezi s partiturom koju neko pokušava precizno da izvede. Davno sam prešao s fiksne partiture, s fiksnog odnosa, na nezavisnost delova. Radujem se da to čujem. To će sigurno biti još jedan primer neintencionalne muzike, želje da oslobodim zvuke od sopstvenog poimanja reda, osećaja i ukusa. — Klaus Schöning (1984)

Još jedna stvar koja je podjednako šokantna jeste kvalitet televizijske zabave, koju toliki ljudi apsorbuju, hteli-ne hteli. To je ono što me je sprečilo da podržim takozvani javni radio-difuzni servis, jer je loš kao i drugi, i mislim da su njegovi programi uglavnom veoma loši, a ipak bi trebalo da budu tako dobri, tako uzvišeni. — Geoffrey Barnard (1980)

¹² Kejdz je 18. maja 1984. priredio *Musicircus* za decu iz Torina, u jednoj sportskoj hali, u okviru festivala posvećenog njegovom delu, održanom u Torinu i Ivrei od 5. do 20. maja. Videti TV emisiju „John Cage e i bambini“, RAI, emitovanu 28. VI 1984.

¹³ HCE su inicijali jednog od glavnih protagonista *Fineganovog bdenja*, Humphreya Chimpendena Earwickera, u Dablinu poznatog i kao „Here Comes Everybody“, „Evo dolaze Svi/ Dolazi Svako“. Snimak koji je Kejdz napravio za tu priliku sastoji se od imena 151 zemlje rastavljenih na slogove i onda preraspoređenih na osnovu operacija slučaja. Snimak uključuje i kompilaciju narodnih melodija svih zastupljenih zemalja.

Prikupljanje sredstava mi je jednako dosadno (ako ne i dosadnije) od reklama drugih stanica – na kraju ih i ne gledam.

Mislim, međutim, teoretski, ako se kablovsko emitovanje nastavi i umnoži, da će televizija postati neka vrsta univerziteta; nešto će morati da emituju, i na kraju će emitovati nešto zanimljivo, recimo, majmune koji rade s rečnikom, enciklopedijom ili abecedom. — Jack Behrens (1981)

OSAM: Vizuelne umetnosti

Većina ljudi ne shvata koliko je teško stvarati modernu umetnost – jer je um toliko kontrolisan da ih drži u nepoetskom i neimaginativnom stanju. U vreme kada sam upoznao Marka Tobija¹, u Portlandu, u Oregonu, bila je izložba akvarela, i publika je negodovala, jer su to još uvek bile tridesete i moderna umetnost se nije ozbiljno shvatala. Govorilo se kako je ne treba izlagati u muzejima i da nije dobra. Zato su ljudi koji su vodili muzej postavili prazan papir na suprotni zid, i tako podelili izložbu na ono što publika može da uradi i ono što su uradili umetnici – i publika je brzo shvatila da nije u stanju da kritikuje. – Robin White (1978)

U takvoj klimi [tridesetih] moje bavljenje slikarstvom (a slikao sam) bilo je usmereno ka apstraktnom slikarstvu. Bio sam impresioniran Bauhausom, na primer, a naročito Mondrijanom, ili nečim poput Maljevičevog „Belog na belom“. Manje-više sam mislio da predstavljanje u slikarstvu nije nešto što bi me moglo zanimati. Veoma me je privlačila fantazija Klea, čak i ona pozna lica Javlenskog. Zanimljivo je da, s tako velikom ljubavlju prema apstraktnom slikarstvu, nisam toliko uživao u Kandinskom koliko u Kleu i Javlenskom, tako da ta priča zaista nema jasnu liniju. Svejedno, smatrao sam da pravo slikarstvo tog vremena može biti samo apstraktno. Ako bih slikao, a u međuvremenu sam odustao od slikanja, to bi bilo apstraktno slikarstvo i težilo bi geometrijskom slikarstvu. To je stav koji sam imao tokom tridesetih, a onda sam došao u Njujork samo zato da bih zatekao nadrealiste za kormilom, znate, sa Andreom Bretonom, koji je bio tamo. Tako da tadašnje slikarstvo nije uopšte bilo apstraktno, već se bavilo simbolima, kao i njihovim odnosom s privatnim aspektom života pojedinca. Iako sam mogao uživati u druženju na nekoj zabavi s brojnim umetnicima, kao što su Maks Ernst, Dejvid Her (David Hare) i tako dalje, moje srce nije bilo nimalo naklonjeno nadrealizmu.

Čak ni ideji o automatizmu?

Automatska umetnost me zapravo nikada nije zanimala, jer je to način za vraćanje unazad, oslanjanje na podsvesna sećanja i osećanja, zar ne? A ja sam dao sve od sebe da ljude oslobodim toga. – Irving Sandler (1966)

Da li je nadrealizam ikada, na bilo koji način, uticao na vas?

Nikada mi se nije sviđao.

Zašto?

Zbog svoje povezanosti sa psihoanalizom.

Šta imate protiv psihoanalize?

¹ Mark Tobey (1890–1976) već pomenut u prvim poglavljima, američki slikar, jedan od glavnih predstavnika „Severozapadne škole“ („Northwest School“, Sijetl, država Vašington), zajedno sa Morisom Grejvsom, koji se spominje u nastavku (Morris Graves, 1910–2001), Guyom Andersonom i Kennethom Callahanom. Tobi i Grejvs, kao za Kejdža najznačajniji slikari iz te „škole“, razvili su, nezavisno jedan od drugog, vrlo osobene puteve ka „apstrakciji“ i, opet slično Kejdžu, bili veoma privrženi japanskoj umetnosti i zen budizmu. Kejdž je bio posebno blizak s Tobijem, dok je i sam duže vreme boravio u Sijetlu (1938–1941), gde je, kao što smo videli, radio kao kompozitor i korepetitor za ples u Cornish School of the Arts.

Isto što i Rilke: „Možda će odagnati moje đavole, ali sigurno će povrediti i moje anđele.“² Ali imao sam i primedbe koje su bile samo moje, i to je bilo zbog jednog analitičara koji je rekao kako me može dovesti u red, tako da pišem mnogo više muzike. Kao što ste istakli, već pišem dovoljno muzike, tako da je pitanje da li bi trebalo da radim još više nego što inače radim. To je bila velika moda. Mislim da smo se donekle oslobodili toga i primećujem da u društvu sada postoji opšta spremnost za kritiku psihoanalize. Nadrealizam je tako usko povezan s njom – makar u mojoj glavi – da mi nije bio zanimljiv. Dada mi je bila mnogo zanimljivija, na isti način na koji smatram da su radovi Raušenberga i Džonsa zanimljivi u smislu dadaizma, dok mi je skorašnji pop-art, koji je došao posle njih, nezanimljiv u smislu nadrealizma, ne nadrealizma pojedinca već nadrealizma društva. — John Roberts i Silvy Panet Raymond (1980)

Definitivno više volim dadu i neodadu od pop-arta. Glavne karakteristike našeg okruženja su mnoštvo i složenost. Pop-art je veoma jednostavan, previše jednostavan i previše lak za proizvodnju. Uostalom, Raušenberg ne pripada pop-artu. On je pre dadaistički umetnik. — Jean-Yves Bosseur (1970, navedeno u Dachy, 2000)

Pre nego što nastavimo s nadrealistima, dozvolite mi da se osvrnem na nešto što mi se dogodilo dok sam još bio na Zapadnoj obali, naime, na susret s Morisom Grejvsom i Markom Tobijem. Iako sam voleo rad Morisa Grejvsa, i još uvek ga volim, upravo je Tobi imao veliki uticaj na moj način gledanja, odnosno na moje bavljenje slikarstvom, ili čak i na moje bavljenje životom. Posebno dobro se sećam šetnje s Markom Tobijem, u Sijetlu, od *Cornish School* nizbrdo i kroz grad, prema japanskom restoranu, šetnje koja obično ne bi trajala duže od četrdeset pet minuta, ali koja je tada morala trajati nekoliko sati, jer se stalno zaustavljao i pokazivao mi stvari koje treba videti, drugim rečima, otvarao mi oči – što je, ako to uopšte razumem, bila funkcija umetnosti dvadesetog veka: da nam otvara oči; a ne da radi ono što su hteli nadrealisti, to jest, da nam umanjuje osećanje krivice ili nešto slično.

U svakom slučaju, da iznese na površinu nesvesni sadržaj.

Tako nekako. Ali ovo je imalo veze s očima, s nečim što bi mi zaista moglo koristiti.

Samo da vidimo ono što je tamo.

Samo da vidimo ono što ima da se vidi. Sada se ne sećam tačnog datuma, da li je to bilo početkom ili sredinom četrdesetih, ali u Galeriji Vilard bila je izložba koja je uključivala i prve primere „belog rukopisa“ Marka Tobija.³ Jedna slika mi se toliko dopala da sam počeo da je kupujem na rate. Nažalost, kasnije sam je prodao. Bila je to slika koja uopšte nije imala reprezentaciju, iako njegove slike, uključujući i njegove slike „belog rukopisa“, često imaju reprezentacijske elemente. Ova nije imala ništa. Bila je, takoreći, potpuno apstraktna. Nije imala simboličke reference. Bila je to samo potpuno oslikana površina. Ali nije bila oslikana tako da bi sugerisala geometrijsku apstrakciju, koja me je zanimala, i to je onda dovelo do promene. I ta šetnja do japanskog restorana donela je promenu u mojim očima i mom odnosu prema umetnosti, tako da sam posle izložbe u Galeriji Vilard, dok sam stajao na uglu Avenije Medison i čekao autobus, slučajno pogledao u

² Pojednostavljena parafraza Rilkea, koja se u sličnom obliku često citirala u literaturi na engleskom. Izvorno, reč je o pismu u kojem je Rilke pokušao da objasni Lu Andreas-Salome, svojoj nekadašnjoj ljubavnici i sada prijateljici i psihoanalitičarki, svoju odbojnost prema psihoanalizi: „Sada znam da bi analiza imala smisla samo ako bi ta čudna, skrivena pomisao – da više ne pišem – koja mi se često javljala pre nego što sam završio *Maltea* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910), kao neka vrsta olakšanja, bila zaista ozbiljna. Analiza bi onda mogla da odagna đavole, koji su u buržoaskom životu ionako samo neprijatnost i smetnja, ali ako s njima odu i anđeli, čovek bi to morao da shvati kao pojednostavljenje i da sebi kaže kako od njih sigurno neće biti koristi u toj novoj, sledećoj profesiji (kojoj?).“ *Rainer Maria Rilke – Lou Andreas Salomé: Briefwechsel*, ed. Ernst Pfeiffer, Insel, Frankfurt a. M., 1989 (1952), 252.

³ Mark Tobey, serija „White Writings“ (koja je, uzgred, presudno uticala i na Poloka). Kejdž je mogao videti makar jednu od nekoliko Tobijevih izložbi priređenih u Galeriji Vilard (Willard Gallery, Njujork), u periodu 1944–1949; ovde verovatno misli na prvu, iz 1944.

trotoar i primetio da je iskustvo gledanja u trotoar bilo isto kao i iskustvo gledanja u Tobijevu sliku. Potpuno isto. Estetsko uživanje bilo je podjednako visoko. To me nije sprečilo da kupim Tobijevu sliku, i to na jedvite jade. Dakle, došlo je do promene u mom gledanju. Ta promena, koja je zapravo bila rezultat mog bavljenja Tobijem, prirodno mi je otvorila oči za apstraktni ekspresionizam, ne za njegove namere, već za njegov izgled.

Drugim rečima, prišao sam apstraktnom ekspresionizmu kao nečemu što mi može biti od koristi, ne kao nečemu što mi je dato da razumem, već kao nečemu s čime mogu da vidim onako kako sam posle te promene bio u stanju da vidim. Ono što imate u slučaju Tobija i trotoara, kao i kod velikog dela apstraktnog ekspresionizma, jeste površina koja nema nikakav centar pažnje, po čemu se zaista razlikuje od većine umetnosti koju poznajemo, bilo zapadnjačke ili orijentalne. Pojedinač može da prvo pogleda jedan deo, zatim drugi, i da onda, koliko je u stanju, doživi celinu. Ali celina je takva da izgleda kao da nema nikakav okvir. Izgleda kao nešto što bi se moglo nastaviti i van okvira. Drugim rečima, da sada ne govorimo o slikarstvu već o muzici, to bi bilo delo koje nema početak, sredinu ili kraj, niti bilo kakav centar pažnje – i tako se vraćamo na priču o umetnosti. To, dakle, jasno pokazuje da doživljaj umetnosti u suštini nije objektivno iskustvo, već subjektivno. I dostupno je samo ljudima koji su pripremljeni da ga imaju. Složio bih se da se svet te osobe promenio, ali bih rekao da se promenio zbog promena u njenom načinu opažanja. Drugim rečima, nije se promenio zbog nadrealističkog naglaska na podsvesti i nepoznatom delu kolektivnog nesvesnog u snovima, i svega toga, zbog automatizma, već se promenio zbog stvari koje su nam pristupačnije tokom dana, to jest, zbog onoga što doživljavamo kroz naša čula.⁴

Ali ovde postoji pomak od namere apstraktnog ekspresionizma ka načinu na koji su vas njihova dela pogodila. Bili ste svesni njihovih namera u vreme kada su se pojavili.

Bio sam samo maglovito svestan. Vremenom sam postao svesniji. Nikada se nisam slagao s njihovim namerama, ako sam ih razumeo, a nisam baš siguran da sam ih razumeo.

Sećam se nekoliko incidenata koji su me naveli da poverujem da se ne slažemo u svemu. Na primer, krajem četrdesetih svakome je bilo jasno da je rad Bila [Vilema] de Kuninga izuzetno interesantan. Sećam se jedne njegove slike s kojom nisam imao nikakvih poteškoća – crno-bele slike, koja je neko vreme bila izložena na samom ulazu u Galeriju Vitni [Whitney Gallery ili Whitney Museum of American Art], dok se još nalazila u Osmoj ulici. Crno-bela slika, bez centra pažnje, itd., na kojoj se video otisak novinskog papira. Sećate se te slike?⁵

Da.

⁴ Malo pravde i za nadrealizam, koji nije bio samo „automatizam“: prvo, uzgred, „kolektivno nesvesno“ nije postojalo kao pojam u nadrealističkim razmatranjima, makar u originalnoj pariskoj grupi; dalje, u svojoj najeksperimentalnijoj fazi, kada je nastojao da prodre do „pravog delovanja misli“, „nezavisno od svih moralnih i estetskih preokupacija“ (Andre Breton, *Manifest nadrealizma*, 1924) – Kejdž bi rekao, „nezavisno od svih naših svidanja i nesvidanja“ – nadrealizam je demonstrirao upravo promenu u ličnoj percepciji, u prolasku kroz svakodnevne ambijente, po danu ili noći, svejedno; mada zapravo više po danu, što bi se Kejdžu moralo svideti, da je išao dalje od asociiranja nadrealizma s pojednostavljeno shvaćenim „automatizmom“ (što otprilike odgovara pojednostavljenom shvatanju njegovog sopstvenog metoda, sa *Ji dingom* i „operacijama slučaja“, što su mnogi glatko odbacivali, skoro kao i on „automatizam“). Najzad, ako su nadrealisti imali nekog boga, to je bio Slučaj, tek onda San ili Nesvesno. Videti naročito Luj Aragon, *Seljak iz Pariza* (1926) i Andre Breton, *Nada* (1928). Otkrovenje koje Kejdž opisuje, pri pogledu na nešto tako banalno kao što je ulični šaht, moglo se pojaviti kao scena i kod Aragona i kod Bretona; onda možemo uočiti i neke razlike, puteve koji se računaju i udaljavaju jedan od drugog, ali treba primetiti i neke upadljive sličnosti.

⁵ Verovatno Willem de Kooning, „Attic“, 1949. U periodu 1946–1949, de Kuning je uradio seriju slika, uglavnom crno-belih (ova ima tragove žute i crvene boje na nekim mestima), na kojima se mogao videti otisak novinskog papira, koji je koristio da bi brže osušio slike. Kejdž je mogao da misli i na neku drugu sliku iz tog perioda, ali ova je najpoznatija.

Ta slika je jedna od najlepših slika koje sam ikada video. Možda je Bil pod njom mislio nešto drugo u odnosu na moje shvatanje slikarstva. Ali sama slika je, za mene, bila uzbudljiva i uvodila me je u sam život koji sam živeo; to nije bio neki uvid Bila de Kuninga, već sam život.

Da li ste isti osećaj imali i s delima, recimo, Eda Rajnharta ili Barneta Njumana?

Rajnhartov rad bio mi je toliko privlačan da sam se odupirao njegovoj privlačnosti. Da budem potpuno iskren, mislim da su me radovi Njumana i Rajnharta duboko impresionirali tek u skorije vreme. Za aktuelnu izložbu *Put Krsta*⁶ mislim da je izvanredna i sada vidim da to delo sasvim eksplicitno pokazuje ono što bih nazvao namerama apstraktnog ekspresionizma.

Ili svakako deo njih.

Čini mi se da je to zaista apstraktni ekspresionizam.

Razlog zašto sam uopšte pomenuo njihova imena jeste taj što Bil zaista ume da predstavi taj materijal iz našeg iskustva na način na koji oni to ne rade.

Za mene je to uradio na način koji sam mogao da razumem, na toj crno-beloj slici sa otiskom novinskog papira.

Sad, stvari počinju da se mešaju, zato što Njumanov *Put krsta* mogu savršeno dobro da iskoristim za sebe, mada mislim da bi mi bio od još veće koristi da je uključio i petnaestu stanku, koja nas ne bi ostavila u praznini, već bi nas vratila na poslednju sliku iz druge verzije „Deset slika o traženju vola“, iz zen budizma: naime, debeli čovek se vraća u selo s darovima i sa velikim osmehom na licu.⁷ Taj osmeh, naime, u velikoj meri nedostaje apstraktnom ekspresionizmu. Sećam se da sam čuo kako posle jedne izložbe pop i op-arta, pre godinu i po dana, Harold Rozenberg kaže: „Gde je sva ta patnja?“ U svojim razmatranjima umetnosti stalno sam jasno stavljao do znanja da više volim smeh nego suze.

Kako sam došao do takvog stava? Delom kroz spoznaju da će umetnost, ako treba bude od bilo kakve koristi, biti takva ne u odnosu na samu sebe, već u odnosu na ljude koji je koriste, i da će je ovi koristiti opet ne u odnosu na samu umetnost, već u odnosu na svoje svakodnevne živote. To da bi njihov svakodnevni život bio bolji kada bi se više bavili radošću, a ne patnjom, valjda je nešto očigledno. Tako sam došao do toga, a i kroz svoju ličnu potrebu, koja me je vodila ka proučavanju zen budizma. Ali nismo spomenuli jednu važnu figuru u celoj toj priči, a to je Džekson Polok.

Bili ste prijatelji?

U stvari sam više gledao da ga izbegavam. To je bilo zato što je obično bio previše pijan i zapravo je bio osoba koju nije bilo prijatno sresti. Sećam se da sam uvek prelazio na drugu stranu ulice kad bih video da mi ide u susret. Tu i tamo ne bih mogao da ga izbegnem, sreli bismo se, a on bi se uvek žalio što mi se njegov rad ne sviđa dovoljno. I zaista mi se nije sviđao. Prvi put sam ga video u stanu Pegi Gugenhajm, u gornjem delu grada. Imala je dugačak hodnik u prizemlju i tamo je bio taj njegov ogromni mural⁸... Izgledao mi je kao nešto preuzeto iz ljudskog tela, i to mi je odmah smanjilo interesovanje. Onda su se pojavile one stvari za koje biste pomislili da bi mi se mogle svideti, naime, platna prekrivena kapanjem boje. Ali već sam znao za Tobija i Polokov rad mi je izgledao kao nešto suviše lako, u poređenju s Tobijevim, koji je delovao mnogo

⁶ Barnett Newman, *The Stations of the Cross*, ciklus od 15 slika, 1958–1966 (za svih „14 Stanki“ na Isusovom putu ka Golgoti, uz „kodu“, *Be II*). Kejdž misli na izložbu u Gugenhajmovom muzeju u Njujorku, 23. IV – 19. VI 1966, iste godine kada je vođen i ovaj intervju.

⁷ Op. cit, deo *Dva*; „Ten Ox-Herding Pictures“ ili „Deset bikova“.

⁸ Jackson Pollock, „Mural“, 1943. Polokov prvi rad po narudžbini: Pegi Gugenhajm je tražila da oslika zid ulaznog hodnika u njenom stanu, ali na predlog Marsela Dišana zid je bio prekriven velikim platnima, da bi se rad, po potrebi, mogao premestiti. To još nisu bile njegove „nakapane“ slike, ali taj rad se smatra za njegov glavni pomak u tom pravcu. Mural je od 1951. izložen u University of Iowa Museum of Art.

složenije. Ako pogledate neko veliko Polokovo platno, lako je shvatiti da bi on uzeo pet ili šest limenki boje, nikada se ne trudeći da menja boju koja kaplje iz limenke, manje-više mehanički – ali s gestom, u koji je verovao – i samo pustio da boja iscuri. Dakle, boja me nije mogla zanimati, jer se nije menjala. Ali ako pogledate Tobija, vidite da svaki potez ima malo drugačiju belu boju. A ako pogledate svoj svakodnevni život, videćete da ni on ne kaplje iz limenke.

Ali šta je sa stepenom intenziteta, sa uzbuđenjem?

Ah, nijedan od tih aspekata nije me zanimalo. To je upravo ono što me kod apstraktnog ekspresionizma *nije* zanimalo. Želeo sam da promenim moj način gledanja, a ne moj način osećanja. Savršeno sam srećan sa svojim osećanjima. U stvari, želim da ih, ako ništa drugo, dovedem do neke vrste spokoja. Ne želim da poremetim svoja osećanja. Ne želim da mi život prođe u maltretiranju od strane svih tih umetnika.

Dakle, de Kuningova dela s kraja četrdesetih verovatno su vam bila malo više po volji nego najagresivniji ekspresionistički radovi iz pedesetih...

Bilo mi je veoma teško da prihvatim žene [slikarke]⁹. U stvari, zaista mi se nisu sviđale. Vidim da su to prelepa umetnička dela, zapravo velika umetnička dela, ali ako je to umetnost, onda me to ne zanima. — Irving Sandler (1966)

U modernoj umetnosti postoji paradoks između dela Jozefa Albersa¹⁰, s jedne strane, i Poloka s druge. Umesto da te dve stvari vidim kao suprotnosti, pokušao sam da ih vidim kao iste, jer te dve tendencije uočavate svuda u modernoj umetnosti – jednu ka simetričnom, a drugu ka celovitijoj površini, bez ikakvog središta. Izgledaju suprotne, ali mislim da su te suprotnosti identične. Mislim da je u oba slučaja rezultat da posmatrač uključi svoje iskustvo u svakog od njih: naime, kada pogledam Albersa i vidim ga kao simetričnog, moje iskustvo gledanja počinje da se kreće, van Albersove kontrole, na način koji je originalan za mene, budući da me simetrija ne zanima. Mogu to odmah da razumem, i onda počinjem da putujem kroz sliku. I to je upravo ono što radim i sa Polokom; tako da je moje iskustvo s njima, koji izgledaju različito, zapravo veoma slično. — Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

Da li mislite da vam je potrebno mnogo znanja da biste videli Dišanovo delo?

Ne mislim da mi je potrebno mnogo znanja da bih uživao u Dišanu, kao što ja uživam u njemu.

Kako uživate?

Onako kako uživam. Da li je način na koji uživam u njemu isti kao što je on nameravao, ne mogu da znam. Mogao sam da mu postavljm pitanja o tome, ali nisam.

Zato što vas nije zanimalo?

Ne, ne. Nisam hteo da ga gnjavim pitanjima. Pod pretpostavkom da ga neko moje pitanje ne bi uznemirilo i da je odgovorio na njega, ono što bih dobio bio bi *njegov odgovor*, a ne *moje iskustvo*. Najzad, ostavio je za to širom otvorena vrata, kada je rekao da posmatrači sami dovršavaju umetnička dela. Ipak, i dalje postoji nešto hermetično ili nedokučivo u vezi s njegovim delom. To upućuje na znanje, pitanja i odgovore iz izvora. Jednom sam razgovarao s Tini Dišan o tome. Rekao sam: „Znate, vrlo slabo razumem Marselovo delo. Mnogo toga mi ostaje misteriozno.“ A ona je rekla: „I meni.“ — Moira i William Roth (1973)

⁹ Kejdž, bez mnogo dalje elaboracije, misli na slikarke koje su pripadale „Njujorškoj školi“ ili „apstraktnom ekspresionizmu“. Među najpoznatijima su bile Lee Krasner, Joan Mitchell, Elaine de Kooning, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Corinne Michelle West, itd. Videti noviju monografiju *Women of Abstract Expressionism*, eds. Irving Sandler, Joan Marter, Gwen F. Chanzit, Yale University Press, 2016, koja je pratila istoimenu izložbu (Denver Art Museum), sa oko 50 radova 42 slikarke koje se asociraju sa apstraktnim ekspresionizmom.

¹⁰ Albersova serija *Homage to the Square* (1949–1976), koja se sastoji od preko hiljadu slika koncentričnih kvadrata, u različitim bojama i pozicijama.

Sam Šenberg je bio protiv toga da drugi ljudi pišu dvanaestotonsku muziku. Jednom sam mu postavio pitanje o nekom problemu s dvanaestotonskom muzikom, a on mi je rekao: „To vas se ne tiče.“ Ljudi mogu usvojiti stav, recimo, u slučaju orijentalne misli, da je cilj sedeti prekrštenih nogu, raditi vežbe dubokog disanja i doslovno se pridržavati sistema dubokog disanja. Moj stav nije bio da radim ono što su radili istočnjaci već da pronađem, ako mogu, princip orijentalne misli. Isto je i sa Šenbergom, isto je i sa Dišanom. Nisam, dakle, nikada postavljao Marselu nika-kva pitanja o njegovom radu. Možda sam to naučio od Šenberga, jer kada sam ga pitao nešto o njegovom radu, on je rekao: „To vas se ne tiče.“

Na Zapadu često mislimo da možemo pitati nekoga ko zna i da će nam on dati odgovor. Ali u zenu, ako postavite pitanje učitelju, a on vam da odgovori, i onda on vama postavi isto pitanje, a vi mu date isti odgovor, dobijete udarac po glavi. Zato mi se činilo da je neprikladno postavljati Dišanu pitanja. Već sam znao da Dišana nije zanimala muziku – gotovo nimalo; i onda mi je bilo jasno da bi u toj situaciji bilo apsurdno, na primer, pitati ga da li mu se sviđa ono što ja radim. Čak ni samo „da li vam se sviđa“ nije dolazilo u obzir.

A onda, jednog dana, dok sam išao Makdugalovom ulicom u Vilidžu, desilo se da je i on išao istom stranom ulice. To je bilo u periodu kada nisam hteo da ga opterećujem našim prijateljstvom, iako sam mu se divio. Moguće je da me je tada pozvao u posetu, ali onda smo otišli u neki stan u Vilidžu. Zaboravio sam ko je još bio tamo. Jedino čega se sećam jeste da je razgovor skrenuo na drogu, i da je Marsel je rekao kako ne misli da će droga ikada postati ozbiljan društveni problem. A mi smo ga pitali zašto tako misli? Rekao je da ljudi neće uzimati drogu ništa više nego što sada piju likere.

Mislite alkohol?

Ne, liker od mente, „Koantro“ [„Cointreau“, liker sa ukusom pomorandže]...

Kasnije, to mora da je bilo početkom šezdesetih, slučajno se desilo da smo u jednom prazničnom periodu, između Božića i Nove godine, kada u Njujorku ima toliko zabava, bili pozivani na iste zabave. Odjednom sam počeo da ga viđam svake večeri, recimo, četiri večeri zaredom; i primetio sam tada neku lepotu na njegovom licu, koju povezujemo, recimo, sa skorom smrću, ili opet, s nekom Velaskezovom slikom. I odjednom sam shvatio da je tako glupo što nisam s njim i da je ostalo malo vremena. I zato sam rekao Tini [Dišan]: „Šta mislite, da li bi Marsel bio voljan da me nauči da igram šah?“ Znao sam, naime, da bi to bio način da budem s njim, a da mu ne postavljam pitanja; ili ako bih mu postavio pitanja, da to ne budu ona na koja bi bilo korisno znati odgovore. A ona je rekla: „Zašto ga sami ne pitate.“ I onda sam mu prišao i rekao: „Da li biste hteli da me naučite da igram šah?“ Rekao je: „Da li znate poteze; da li znate kako se figure kreću?“ Rekao sam: „Da, znam to.“ I on je rekao da. I tako smo se dogovorili da dođem kod njega kući; posle toga sam gledao da budemo zajedno što je češće moguće, makar jednom nedeljno, kada bi on i Tini bili u Njujorku, a ponekad i dva puta nedeljno. — Alain Jouffroy i Robert Cordier (1974)

Da li mislite da vaša ideja o tišini ima nešto zajedničko sa Dišanom?

Kada gledam „Veliko staklo“, ono što mi se toliko sviđa je to što mogu da usmerim pažnju gde god poželim. To mi pomaže da zamaglim razliku između umetnosti i života i stvara neku vrstu tišine u samom delu. U njemu nema ničeg što me tera da gledam na jedno ili drugo mesto ili, zapravo, što zahteva da uopšte gledam. Mogu da gledam kroz njega u svet iza. U slučaju *Étant donnés* to je naravno obrnuto. Mogu da vidim samo ono što mi Dišan dopušta da vidim. „Veliko staklo“ se menja sa svetlošću i on je bio svestan toga. Tako se menja i Mondrijan. Tako se menja i svaka druga slika. Ali *Étant donnés* se ne menja jer je sve propisano. On nam, dakle, govori nešto što možda još nismo naučili, kada tako olako govorimo o zamagljivanju razlike između umetnosti i života. Ili nas možda vraća Torou: „da“ i „ne“ su laži. Ili, ako razlika između njih ostaje, možda

kaže kako nijedno nije istinito. Jedini pravi odgovor bio bi onaj koji nam dopušta da imamo i jedno i drugo.

Dišan deluje mnogo manje fizički u svojoj umetnosti nego vi.

Kontradikcija između Marsela i mene je u tome što je on stalno govorio protiv retinalnih [čisto vizuelnih] aspekata umetnosti, dok sam ja insistirao na fizičkom svojstvu zvuka i aktivnosti slušanja. Moglo bi se reći da sam govorio suprotno od onoga što je on govorio. A ipak sam se osećao toliko u skladu sa svime što je radio, da sam razvio ideju da za muziku važi obrnuto od onoga što važi za vizuelne umetnosti. Drugim rečima, kada se on pojavio u umetnosti, fizičko gledanje više nije bilo neophodno, dok je ono što je bilo važno u muzici kada sam se ja pojavio bila nužnost fizičkog slušanja. Međutim, u *Étant donnés* njegov rad osećamo veoma fizički, a ne apstraktno, i možemo ga duboko doživeti. Muzika je, rekao bih, složenija od slikarstva i zato su operacije slučaja u muzici prosto prirodno komplikovanije nego što bi bile u slikarstvu. Ima više pitanja koja treba postaviti o nekom muzičkom delu nego o nekoj slici. — Moira i William Roth (1973)

Kada pomislim koje je najlepše arhitektonsko delo z akoje znam, to nije Tadž Mahal, već Kuća Idit Farnsvort u okolini Čikaga, koju je projektovao Mis (Ludwig Mies van der Rohe), i koju možete gledati ispod, iznad i kroz nju.¹¹ Gotovo možete zamisliti da i ne postoji. Ako kažete da to ne funkcioniše, vrlo važno. Ideja je lepo izražena. Meni to izgleda kao vrhunac, osim ako ne pređete na poziciju Bakminstera Fullera. Tu dospevate u situaciju koja je mnogo veća i mnogo humanija od svega što je dragi Mis imao na umu, jer obuhvata jasno razmotren pogled na budućnost, na opstanak budućih generacija ili kako bi to Baki rekao, „uspeh na planeti“. Ako nastavimo kao da Bakija nikada nije ni bilo, nećemo nastaviti. Njegova ideja da kuća ne bi trebalo da ima nikakvu težinu, važnija je od Misovog stava da kuća treba da bude nevidljiva, ali da bude veoma teška u svojoj nevidljivosti.¹² Posetio sam Misa u njegovom stanu u Čikagu, koji je bio prosto zapanjujući.

U njegovom kompleksu na Lejk Šor Draju?

Da.¹³ U sobi se nalazio veoma dugačak, debeo komad mermera koji je izlazio iz zida bez ikakve podrške [mermena zidna polica]. Nikakve. Ne možete zamisliti kakvo je zadovoljstvo bilo videti ga. Rešenje problema bilo je veoma jednostavno: ušli smo u sobu s druge strane zida, gde je ostatak mermera bio projektovan na drugu stranu. Bio je uravnotežen između dve sobe. To rešenje je luksuzno. Bakijev način je, s druge strane, sveobuhvatan u smislu ljudskih potreba.

U Kući Idit Farnsvort prisutno je definitivno odvajanje od prirode, ako pogledamo kako je kuća podignuta od zemlje.

Ali to što se ne nalazimo na zemlji takođe je povezano s Bakijevom idejom da sada ne živimo na zemlji, već u vazduhu i da pripadamo vazduhu. U predavanju koje je obično držao, isticao bi da ako pođete od mesta gde je civilizacija izgleda počela, na Bliskom istoku, i krenete prema Evropi, idete protiv vetra, jer svi vetrovi duvaju sa zapada. Ako idete ka Dalekom istoku, idete niz vetar. Dakle, ljudi koji se kreću ka Evropi razvili su ideje koje idu protiv prirode. Ljudi koji idu drugim

¹¹ Edith Farnsworth House (vikendica), Plano, Ilionis, izgrađena 1951. Jedan od najpoznatijih Misovih projekata, danas kuća-muzej.

¹² Pogledati članke i druge izvore na temu Buckminster Fuller, „Dymaxion house“.

¹³ Kejdzova omaška: Mis je stanovao u istom kraju, ali u starijem zdanju, izgrađenom u stilu italijanske *palazzo*, iz 1917, u 200 East Pearson Street. Kako je sam objašnjavao, više je voleo da gleda kroz prozor svoje delo na Lejk Šor Draju (860–880 Lake Shore Drive) – dva identična stambena solitera, od 26 spratova i 82 metra, izgrađena 1949, u najčistijem „internacionalnom stilu“ – nego da bude negde u njemu. Posle svih kontroverzi iz vremena njegove izgradnje, taj stambeni kompleks danas je jedna od najvažnijih znamenitosti Čikaga. Kejdz u nastavku opisuje detalje iz Misovog stana u East Pearson Street.

putem razvili su ideje koje su u skladu s prirodom.¹⁴ Te dve različite tendencije, kretanje „niz“ i „protiv“ vetra susstiču se u Americi. Njihovo spajanje proizvelo je kretanje u vazduh; i to je ono u čemu sada živimo. Preselili smo se u vazduh. — Peter Franck i Bette Frank (1985)

Od svih slikara iz četrdesetih, Tobi bi za vas bio najvažniji – čovek koga najviše cenite.

A od njegovih radova, najviše „bele rukopise“, koji nisu imali reprezentacijskih elemenata. Ne-ko ko je to promenio za mene, Bob Raušenberg, uradio je te crne slike¹⁵, koje se nisu svidеле samo meni već i Francu Klajnu (Fraz Kline), koji se slučajno zatekao u Blek Mauntinu istog leta (1948); i ja bih mu (Raušenbergu) pristupio na nekoliko nivoa – bilo s Tobijeve ili s Mondrijanove tačke gledišta. Tim crnim slikama moglo se pristupiti tačno onako kako sam pristupio apstraktnom ekspresionizmu – naime, kao površini koja nema centar interesovanja, koja nije nužno ograničena ramom. Štaviše, kompozicija, ako je uopšte postojala, delovala je mondrijanovski. U to vreme, to mi je omogućilo da je prihvatim svim srcem, zbog mog prethodnog bavljenja geometrijskom apstrakcijom i moje odanosti Mondrijanu. Kasnije, kada sam pisao o Bobu, to je postao jedini problem koji sam imao s njegovim [Mondrijanovim] radom: naime, zašto se držao geometrijske apstrakcije? A posebno, znate, tih horizontala i vertikalala...

Jedna od zanimljivih stvari koju ste prethodno rekli jeste da ste mogli da koristite određena dela apstraktnog ekspresionizma, recimo dela Tobija i de Kuninga, jer je to pojačavalo određene tendencije u vašem radu, na primer slučajnost?

Ne, koristio sam ga dok sam šetao gradom.

Razumem. Niste mislili da je to uticalo konkretno na vaš rad?

Ne, svakako ne. To bi se desilo, bez sumnje, i desilo se, u smislu pojačavanja moje ideje da ne mora biti vrhunca u muzičkoj kompoziciji. To je bilo zbog takvih uticaja, svakako. Ali rekao bih da način da se vizuelni rad iskoristi nije kroz dijalog, to jest kroz transformaciju, osim onako kao što sam upravo spomenuo, ali neposredna upotreba bila bi promena mog načina gledanja. Zar ne? — Irving Sandler (1966)

Svidelo mi se sve što mi je Bob pokazivao, a pokazao mi je i neke ranije radove. U stvari, poklonio mi je jednu ranu sliku s pomalo dadaističkim ukusom, kolaž neobičnih elemenata. Kasnije je došao u moju kuću i ponovo je oslikao, i to pominjem u svom članku o njemu, gde kažem da su vrata otvorena, a on ulazi i slika, i šta smo tako izgubili...¹⁶ Dakle, morao sam to da prihvatim, jer me je zanimala njegova ideja o prolaznosti. Nisam imao nikakvih prigovora. Ali onda, kako je Bobov rad postajao sve više reprezentacijski, otvorio mi je oči za predstavljanje stvari kroz gledanje; omogućio mi je da vidim ne samo trotoar, što mi je otkrio Tobi, drugim rečima, celokupnu situaciju, nego da vidim i flašu koka-kole, zaboga.

Tu je i veza između te ideje i ideje o korišćenju radio-aparata u vašem radu.

¹⁴ Kejdz ovde skoro doslovno ponavlja izlaganje iz svog eseja „History of Experimental Music in the United States“, napisanog još 1959 (*Silence*, op. cit., 67–75). Tu spominje Fulerovo „trosatno predavanje“, ali ne navodi druge podatke. Fuler je te svoje spekulacije ponavljao i u drugim prilikama, tako da za više detalja treba konsultovati neki zbornik njegovih tekstova; možda *The Buckminster Fuller Reader*, Penguin, 1972, esej „Fluid Geography“, iz 1944, 133–152 (što onda opširnije izlaže u svojoj glavnoj knjizi *Critical Path*, iz 1981). Fuler tu ne iznosi tako pojednostavljenu teoriju o kretanju vetrova i morskih struja; ne duvaju „svi vetrovi“ sa zapada na istok, itd., kao što ovde kaže Kejdz; u tom smislu, Fuler polazi od rotacije Zemlje, koja se, kao i atmosfera, okreće oko svoje ose u smeru zapad-istok. Ali takva razmatranja, tako isključivo materijalistička i generalizujuća, iako možda poučna u nekim detaljima, sigurno ne mogu objasniti kulturne ishode, u šta se Fuler ipak glatko upušta.

¹⁵ U izvorima o Raušenbergu, obično se navodi da njegove „Black paintings“ potiču iz perioda 1951–1953. Moguće je da s time počeo i ranije, kao što sugeriše Kejdz.

¹⁶ Jon Cage, „On Robert Rauschenberg, Artist and His Work“, *Silence*, op. cit., 101. Kejdz piše kako je Raušenberg slikao preko onoga što je na zidovima naslikao ranije, i kako je slikao i preko jednog de Kuningovog platna.

Tako je. Sve to ide zajedno, i to nas opet vraća na veliki uticaj rada Marsela Dišana. — Irving Sandler (1966)

Mislim da postoji mala razlika između Raušenberga i mene. I vremenom smo postali manje prijateljski raspoloženi, iako smo i dalje prijatelji. Ne vidamo se toliko često kao ranije... Imam želju da prosto izbrisem razliku između umetnosti i života, dok je Raušenberg dao tu čuvenu izjavu kako radi u jazu između to dvoje.¹⁷ A to je, s moje tačke gledišta, pomalo rimokatolički.

A to znači...?

Da pravi misteriju od toga što je umetnik. — Martin Duberman (1972)

Nisam odmah bio u stanju da vidim Džonsov rad. Uspeo sam da ga vidim opet tek kroz Raušenberga. Ali i dalje sam imao poteškoća s njim, i pored Raušenbergovog ogromnog oduševljenja Džonsovim delima. U stvari, poteškoće koje sam imao s Džonsovim delima spadaju u poteškoće koje najviše cenim. One su me naterale da se promenim – ne samo svoje oči, koje i nisu morale da se menjaju. Na primer, možete gledati neko Džonsovo delo, a da se uopšte ne bavite njime, osim očima. I zato uživete u njemu isto kao što biste uživali u apstraktnom ekspresionizmu ili Tobiju ili bilo čemu što nije reprezentacijsko. Ali ako ga prihvatite kao zastavu ili metu, na primer, vaš um se mora promeniti, i zato njegov rad nije bio sve slabiji, kako je vreme prolazilo, već sve snažniji. Promenio je prirodu umetničke kritike, i to snažnije nego rad Boba Raušenberga. A rekao bih da je ponovo naglasio i Dišanov rad.

Kazete, dakle, da vas je u jednom trenutku otvorio i za takve stvari?

Ne mislim da me je otvorio za to, već da mi je promenio mišljenje o tome, u smislu „Da li ću se zaista otvoriti, da bih uključio i ono što on predlaže, ono što radi. Da li ću promeniti mišljenje, i moj odgovor je da.“ Ali taj odgovor onda preciziram kao, „da, ali s poteškoćama“. — Irving Sandler (1966)

Koja pitanja vam padaju na pamet kada razmišljate o Dišanu?

Ono što mislim o njemu ne navodi me da postavljam pitanja, već da doživim njegov rad ili sopstveni život. Na dadaističkoj izložbi u Diseldorfu¹⁸, bio sam impresioniran činjenicom da su Švitters, Pikabija i ostali vremenom postali umetnici, dok su Dišanova dela ostala neprihvatljiva kao umetnost. I zapravo, dok vam pogled ide od Dišana ka svetiljkama (pokazuje u sobi), prva pomisao koju imate je: „Da, to je Dišan.“ To je ono što mislim, i to me ne navodi da postavljam bilo kakva pitanja. Vodi me ka uživanju u sopstvenom životu. Ako bih i postavio neko pitanje, to bi bilo neko na koje i ne želim da znam odgovor. Pitanje, „Šta ste imali na umu kada ste uradili to i to?“, nije zanimljivo pitanje, jer onda imam njegov um, a ne svoj. Neprestano me zadivljuje vitalnost njegovog uma, veze koje je pravio, a koje drugi nisu, i tako dalje, kao i njegovo zanimanje za igre rečima.

Da li bi pravio kalambure u razgovoru s vama?

Pokušavao bi, s vremena na vreme. Voleo je to u razgovoru. Zabavu je shvatao veoma ozbiljno, a atmosfera oko njega uvek je bila zabavna.

Da li je razgovarao s vama o vašem radu?

Nismo nikada zaista razgovarali o njegovom ili mom radu. — Moira i William Roth (1973)

Druga stvar o kojoj je Marsel govorio u tim poslednjim godinama svog života, koja se ponavljala u njegovim razgovorima – ne sa mnom, već s drugim ljudima, kada bi on sve postavio tako da se pojavi, bila je: „Zašto su umetnici toliko skloni da dozvole ljudima da gledaju njihov rad s bilo koje distance?“ Mislio je, naravno, na *Etant Donnés* [za koje tada nije znao niko, osim Tini

¹⁷ *Sixteen Americans: With Statements by the Artists and Others*, ed. Dorothy C. Miller, Museum of Modern Art, New York, 1959, „Robert Rauschenberg“, 58 (MoMA, PDF).

¹⁸ Prva posleratna izložba dade u Nemačkoj, *Dada: Dokumente einer Bewegung*, 5. IX – 19. X 1958.

Dišan], u kojem ih primorava da gledaju kroz špijunku na vratima. Niko pre njega nije pomislio da stvori situaciju u kojoj bi kontrolisao sam položaj posmatrača, dakle, baš on, koji je toliko učinio na uklanjanju kontrole iz umetnosti! — Terry Gross (1982)

Jedna stvar koju mi je bilo teško da razumem u Kadakesu bio je Marselov stav prema Daliju. Veoma je cenio Dalija. Da li ste to znali? Kada sam po drugi put otišao u Kadakes, Marsel me je pitao da li bih želeo da posetim Dalija, a ja sam rekao ne. Bio sam besan što su na svim razglednicama u lokalnoj pošti bile samo Dalijeve fotografije, a ne i Dišanove. Siroti Marsel. Sledeće godine, kada sam opet otišao tamo, rekao je: „Mislim da bi trebalo da posetite Dalija, hteli vi ti to ili ne.“ Rekao sam, u redu. Dogovorio je susret i onda smo svi otišli u posetu Daliju i... kako se ono zvaše dama...?

Gala.

I čim sam kročio tamo, jednostavno se nisam osetio kao kod kuće. Sedeli smo u velikom krugu, a Marsel je sedeo pored Dalija; i mislim da je to bilo napolju, u nekom malom dvorištu. Poslužili su nas ružičastim šampanjcem, a Dali je sve vreme pričao. Marsel nije skidao pogled s njega. Skoro da nije rekao ni reč. Dali je bio sasvim srećan dok je govorio kao kralj, ali zapravo je bilo obrnuto, pomislio sam.

Na kraju, Dali nas je pitao da li želimo da pogledamo njegovu sliku. Marsel je rekao: „O, da.“ Otišli smo u njegov atelje, i tamo je bila ta ogromna slika, ah, kao četiri ovakva zida... I Marsel je počeo da joj se divi. A bila je vulgarna i jadna.

Posle Marselove smrti, opet sam se našao u Kadakesu, i bio pozvan u kuću gde je bio i Dali. Sedeli smo jedan pored drugog na ručku. Tada sam pokušao da kod Dalija pronađem nešto što je moglo privući Marsela; i slučajno sam primetio da su mu oči veoma lepe. Ne mislim „lepe“ u smislu da su bile lepe same po sebi, već da su delovale iskreno, da su odisale nekom transparentnošću, čak i jednostavnošću; i to je najviše što sam uspeo da dokučim o Marselovom divljenju prema Daliju. — Alain Jouffroy and Robert Cordier (1974)

Kako biste jednom rečju okarakterisali umetnike na ovoj izložbi?¹⁹

Reč koju bih ja upotrebio, ili koju sam upotrebio, jeste „nenameravano“ („non-intention“). To je tačno ono što bih rekao. Bilu Anastaziju (William Anastasi) sviđa se reč „tupavo“ [„dumb“]. Ne znam šta bi Dav Bredšo (Dove Bradshaw) rekla o svom radu, ali u poslednje vreme bavi se stvarima gde je sam materijal uključen u fizičku promenu nad kojom ona nema kontrolu.

Što je druga vrsta „tupavosti“ ili „slepila“.

To je prihvatanje materijala, a materijal je u kretanju. Tom Marioni izvodi akcije, i prihvata rezultate akcija koje same po sebi nisu izvedene s grafičkom namerom. Mogli biste to nazvati kontingentnošću, gde on izvodi akciju, čiji je rezultat crtež, ali moglo je nastati i nešto drugo.

Zar to ne liči na nadrealistički automatizam?

Ne, nije baš to. Nije reč o nečemu psihološkom, već fizičkom.

I Mark Tobi se bavio aktivnostima u kojima je um bio u kratkom spoju, sklonjen s puta. Jedan od njegovih načina podučavanja bio je da stavi papir na zid, da učenici gledaju mrtvu prirodu koju je napravio. Kada bi bili zadovoljni što mogu da je nacrtaju po sećanju, rekao bi im da odu do zida i dodirnu ga nosevima i prstima na nogama, i da onda u tom položaju, bez odvajanja od zida, nacrtaju ono što su videli. I oni to naravno nisu mogli. Tako su odjednom postali moderni umetnici: um više nije bio u poziciji da kontroliše. I radio je sa svim vrstama materijala, s raznim stvarima, kako bi došao do rezultata koji mu nisu bili u glavi. — Richard Kostelanetz (1990)

¹⁹ Anastasi, Bradshaw, Cage, Marioni, Rauchenberg, Tobey: *Works from John Cage's Collection*, ed. Dove Bradshaw, Sandra Gering Gallery, New York, 8. XII 1990 – 19. I 1991. (PDF)

U kom trenutku svoje kompozitorskoj karijeri ste počeli da svoje muzičke partiture tretirate i kao slike?

To je nastalo kao nusproizvod. Namera je bila da se napravi notacija koja bi prepoznala da zvuci zaista postoje u polju; da nam naša prethodna notacija nije dozvoljavala da prepoznamo tu činjenicu ili čak da delujemo na osnovu nje; da nam je potrebna drugačija notacija da bismo dozvolili da zvuk bude na bilo kojoj visini tona, a ne na propisanim visinama. Da bi se to postiglo, morala je da postane grafička; i kako je postajala grafička, mogla je da ostvari tu muzičku svrhu.

Kada je na red došao Town Hall [koncert povodom 25 godina rada, op. cit.], Bob (Raušenberg) i Džap (Džons), koji su taj koncert sponzorili svojom energijom i svim ostalim, hteli su da tu priliku ukrase tako da bude primećena u njujorškom društvu 1958. Zato su rekli, „Napravićemo izložbu tvojih partitura“. Nisam na njih gledao kao na umetnost. To što su ih smatrali nečim što vredi gledati bilo je, naravno, lepo. — Irving Sandler (1966)

I upravo me je muzika, iz sopstvene velikodušnosti, vratila slikarstvu. Nije da sam odustao od muzike, nego je krajem četrdesetih i početkom pedesetih postalo jasno da postoji fizička korespondencija između vremena i prostora. I muzika nije izolovana od slikarstva, budući da je jedna sekunda zvuka toliko i toliko centimetara trake.²⁰ To znači da stara metrika, dvodelna, trodelna i četvorodelna, više nije neophodna i da je prostor na stranici ekvivalentan vremenu. Stoga sam počeo da radim grafičke notacije, a te grafičke notacije navele su druge ljude da mi predlože da napravim grafička dela odvojeno od muzike. A to me je opet dovelo do pravljenja muzičkih partitura koje su bile još više grafičke, tako da je cela stvar... Ne osećam da sam manje veran muzici kada crtam. — Ev Grimes (1984)

*Kako su nastali vaši pleksigrami?*²¹

Naručila ih je jedna dama iz Sinsinatija, Alis Veston (Alice Weston), koja se na određen način zanima i za muziku i za slikarstvo. Naručila je rad i od Guntera Šulera²², a preko nje i njenog muža postao sam gostujući kompozitor na Univerzitetu u Sinsinatiju. Onda je došla na ideju da uradim neke litografije, iako to nikada nisam radio. Zamolila me je da uradim nekoliko. Marsel je upravo umro, a jedan časopis mi je predložio da uradim nešto posvećeno Marselu. Neposredno pre toga čuo sam Džapa (Džonsa) kako kaže: „Ne želim da kažem ništa o Marselu“, jer su i njega zamolili da u tom časopisu kaže nešto o Marselu. Zato sam sve to, i pleksigrame i litografije, nazvao „Ne želim da kažem ništa o Marselu“, citirajući Džapa, a da to nisam rekao. Ono što sam uradio bilo je da rečnik podvrgnem operacijama slučaja, a da *fi ding* primenim na jedan rečnik sa slikama, tako da napravim prelaz sa samog jezika na jezik sa slikama i brojevima, i kao što kažem u predgovoru za ceo rad, mislim da bi Marsel uživao u tome. Kada sam završio s poslom, pronašao sam njegovu opasku da je često uživao gledajući izbledele natpise, zato što mu je bilo zabavno da pogađa koje su to reči bile pre nego što su im izbledele slova.²³ Razlog zašto su u mom radu izbledele je to što je umro. Svaka reč je, dakle, u stanju raspadanja.

²⁰ Paunović je to odmah egzaktno utvrdio: pri brzini od 7,5" (koja se najčešće koristi), 1 sekund odgovara dužini trake od 19,05 cm, a pri brzini od 3,75" dužini od 9,525 cm.

²¹ „Plexigrams“, *Not Wanting to Say Anything About Marcel*, 1969. Osam „pleksigrama“, svaki na drvenom postolju i sa osam providnih, paralelnih panela od pleksiglasa, sa tipografsko-grafičkim litografijama u sitoštampi. Rad očigledno inspirisan Dišanovim „Velikim staklom“, ali i Raušenbergovim „Revolvers“ (1967), rotirajućim oslikanim panelima od pleksiglasa (koji su takođe varijacija na Dišana, na njegovo „Veliko staklo“ i „Roto-reljefe“, *Rotoreliefs*, 1935).

²² Gunther Schuller (1925–2015), američki muzičar, dirigent, muzički istoričar i kompozitor, koji se mnogo bavio i džezom. Rođeni Amerikanac, nemačkog porekla, tako da transkripcija njegovog imena odgovara američkom izgovoru.

²³ Opet Dišan, iz neizostavnih razgovora s Pjerom Kabanom (op. cit.). Dišan objašnjava čudne natpise ugravirane na redimejdu *A Bruit Secret/ With a Hidden Noise*, iz 1916: „KABAN: Taj prvi... redimejd pojavio se sa ugraviranim natpisima, koji su izgledali namerno nerazumljivi. DIŠAN: Nisu uopšte nerazumljivi; bile su to francuske i engleske reči, samo bez nekih slova. Kao reči na tablama s kojih su otpala neka slova... KABAN: U najmanju ruku je nerazumljivo

Kako vam je izgledao rad na konkretnom sastavljanju toga?

Nisam ja radio taj posao. Uradio ga je Kalvin Samsion (Calvin Sumsion), a ja sam komponovao. Ja sam to napisao. Prvo smo radili zajedno, dok nisam bio u stanju da mu kažem šta da uradi, a onda bi on doneo završen rad. Albers je koristio takve metode – zar nije tako radio? – ili bi dao nekom majstoru da nešto uradi. Takve stvari. Mnogi umetnici, kada ne znaju određeni zanat, danas uče kako da kažu majstoru šta da uradi.

Kako vam se svideo rad na litografijama?

Ah, to je veoma uzbudljivo i nateralo me je da shvatim zašto toliko umetnika postaju alkoholičari, jer kada stavite prazan list papira u štampu i nešto se zaista desi s tim papirom kada izađe, to je toliko uzbudljivo da prosto morate da popijete nešto. Dok s muzikom ne možete da pijete, jer je slušanje muzike javna prilika, a ne privatna, a pije se posle koncerta. – Paul Cummings (1974)

I pravim gravure. Radim mnogo toga poslednjih pet godina.

Gravure... ne partiture?

Ne, grafičke radove, tako što u njih, u određenom smislu, unosim načine rada koji potiču iz muzike. I sada primećujem da ovaj komad „Trideset komada za pet orkestara“ (1981, op. cit.) odgovara nekim idejama koje sam dobio praveći gravure, i onda ih vratio u muziku. Tako su se razvili ti metrički pasaži. Imao sam šablone koji su bili... Uzeo sam papir ove veličine i napravio mrežu od 64 sa 64 polja, da bih na njoj radio sa operacijama slučaja. I na osnovu operacija slučaja isekao sam komad papira, pune veličine, u šablone. Ti šabloni, kvadrati, trouglovi i tome slično, služe da bi vrhovi oblika mogli da postanu zvuci. Ili bi se u tim oblicima mogle napraviti rupe da bi se dobili zvuci. A ti oblici, kada se kroz operacije slučaja stave na listove, ponekad se projektuju malo na ovu ili onu stranu. I onda, ako bi se pomerili na ovu stranu, ulevo, to bi pokrenulo jednu od metričkih situacija u jakom taktu; a ako bi se pomerili ovamo, udesno, to bi pokrenulo situaciju u slabim taktovima. A tačka u kojoj bi se pomerili, dala bi visinu tona, jer sam ceo papir dizajnirao tako da ukazuje na zvuk. Razlog zašto su te tačke toliko udaljene jeste to što pomoćne linije jednog instrumenta dodiruju pomoćne linije onog susednog. Tada će to biti tačke unutar oblika ili oko njihovih kontura; a koju ćete od tih mogućnosti napraviti određene slučaj, bez obzira da li gledate rupe u oblicima ili same oblike.

Da li gravure koje radite imaju neke veze sa Toroovim crtežima?

Da, imaju. Napravio sam jednu seriju koja se zvala „17 Toroovih crteža“ (*From 17 Drawings by Thoreau*, 1978). Uzeo sam, slučajno, neke Toroove crteže i uvećao ih operacijama slučaja i tako dalje. Ali kada sam ih stavio na bakar, sve je urađeno tako da crtež bude jasan. Drugim rečima, sledio sam savete koje biste dobili ako biste išli ka visokoj vernosti. Zatim, u narednoj seriji, pod naslovom „Promene i nestanci“ (*Changes and Disappearances*, 1979–1982), podvrgao sam sve te aktivnosti operacijama slučaja. I rezultat je da neki crteži nestaju, do su neki samo slabo vidljivi i tako dalje. A tu je onda i tehnika suve igle, s kojom sam naučio da graviram. Kako se ta posebna serija nastavlja, kreće se od neke vrste jednostavnosti do prilično velike složenosti. Naime, svaki put kada se neka ploča ponovo pojavi postavljam pitanje da li je promenljiva ili nepromenljiva²⁴; i ako je promenljiva, dobija novu sliku. – Andrew Timar et al. (1981)

Pred kraj prvog dana (prilikom izrade portfolija od sedam otisaka pod naslovom „Sedmodnevni dnevnik“²⁵), primenio sam operacije slučaja, iz *Ji đinga*, na dve tehnike – na tvrdu podlogu

kada čitamo: P. G. EGIDES DÉBARRASSE – LE. D.ESERT. F. URNIS. ENT – AS HOW. V.R. COR. ESPONDS... DIŠAN: Zabavno ih je rekonstruisati, to je sasvim lako.“

²⁴ U originalu Kejž kaže „mobile ili immobile“, „pokretna ili nepokretna“, ali pretpostavljam da postupak koji opisuje ukazuje na promenu, odnosno na urezivanje novog crteža na istu, već izrezbarenu ploču.

²⁵ *Seven Day Diary (Not Knowing), Day One*, 1978.

i suhu iglu – da bih odredio koji ću alat koristiti i broj tragova na bakarnoj ploči koju ću s tim alatom napraviti. Svi tragovi napravljeni su bez gledanja na kojoj ploči radim. Lila Toland je brojala²⁶, jer bih ja ponekad promašio ploču.

Koja je prednost toga kad ne znate²⁷ šta radite?

To oživljava spoznaju. U suprotnom, spoznaja će biti veoma samosvesna i često pogrešna. — John Ashbery (1978)

To je nastalo na predlog jednog francuskog urednika, koji živi u Marseju, Andrea Dimanša (André Dimanche). Hoće da objavi seriju knjiga; trebalo bi da ih bude petnaest. Zove se „Edition Ryoan-ji“, što je naziv vrta u Kjotu, s peskom i petnaest kamena raspoređenih u tri grupe. Papir koji ima je otprilike ovaliki (oko 24 x 45 cm). Tražio je da uradim korice za knjigu mojih tekstova (*Le Livre des champignons*, 1983²⁸), koju hoće da objavi u toj ediciji. Potražio sam po kući petnaest kamena i prosto crtao oko njih, u tačkama određenim *Ji đingom*. Kada sam mu poslao rezultat, koji sam bio zadovoljan, i on je bio zadovoljan. Tu je bilo petnaest crteža. — Konferencija za štampu, Keln, 1983.

Ti crteži, videla sam juče tri u galeriji. Da li ste koristili kamene da biste ih napravili?

Da, to su kameni iz moje zbirke kamena. Koristim tih 15 kamena već mnogo godina.

Da li su ti kameni iz Japana?

Ne, oni su iz celog sveta i nalaze se ovde u mojoj zbirci u Njujorku. Ali nema ničeg posebnog u vezi s njima, samo ih ima 15. A to je povezano s brojem kamena u bašti u Roan-džiju.

U Kjotu?

Da. I imam još jednu grupu manjih kamena, kojih ima 15, imam i grupu većih, a zatim (smeh) i veoma velikih, koje koristim.

Da li crteže radite kao konturne?

Radim za stolom za kopiranje i kada je svetlo upaljeno, zapravo ne vidim šta radim. Imam kamen na papiru i prosto crtam oko njega. Ali mogu da vidim mrežu, jer je osvetljena. Mreža je, naravno, ona iz *Ji đinga*. Ima 64 linije horizontalno i 64 vertikalno.

Mislim da je fascinantno to što koristite heksagrame da biste odredili položaj kamena na otiscima. Da li bacate štapiće hajdučke trave ili novčiće...

Ranije sam to radio, ali sada to imam u kompjuteru. Kad god putujem ili idem na posao, nosim sa sobom gomilu papira, od kojih svaki prevodi taj broj... od 2 do, recimo, 225... i prevodi taj broj u, šta da kažem... recimo 64, tako da broj dobijam od 64, a zatim tretiram, recimo, broj 23 ili 37 na isti način. Na primer, ako želite da znate da li je nešto belo ili crno, nećete raditi sa 64, već sa dva. Belo može biti jedan, a crno može biti dva. Okrenete stranicu za dva i ako dobijete jedan, biće crno, a ako dobijete jedan, biće belo.

Ako imate pitanje koje se odnosi na veličinu, onda okrenete stranicu za veličinu i prvi broj će biti odgovor na vaše pitanje.

Ono što radim, dakle, nije pravljenje izbora, već postavljanje pitanja.

Odnosno, operacije slučaja.

²⁶ Lilah Toland, umetnica i Kejdžova asistkentinja u radu na gravurama, iz Crown Point Press.

²⁷ U originalu, kao i u zagradi u okviru naslova Kejdžovih gravura, „not knowing“: koncept *ne-uma* iz zen budizma (*mushin* na japanskom, *wu-hsin* na kineskom, *accita* na sanskritu), što nije prosto „neznanje“ ili „nesvesnost“ u našem smislu, ali što je ponekad, u zavisnosti od fraze, teško prevesti drugačije. Misli se na stanje nepomućene prijemčivosti ili prisutnosti, u kojoj mentalne fiksacije i ego ne ometaju kretanje žive budnosti (mi bismo, umesto „budnosti“, rekli „svesti“ ili „uma“).

²⁸ Francusko izdanje Kejdžove knjige o pečurkama, *Mushroom Book*, 1972 (op. cit.).

Tako je. A u slučaju kamena, imam nekoliko pitanja. Jedno je koji od petnaest kamena da uzmem, a sledeće je koju od sedamnaest olovaka. Na neki način, u odnosu na ono što radim, ima šest mekih olovaka. Dve su u sredini, i tu je devet tvrdih.

Postoje, dakle, različiti načini na koje možete raditi. Možete raditi tako što ćete izolovati grupu olovaka, kao što je ta grupa od sedamnaest. Postavite ih blizu jedna druge. Ili možete postaviti pitanje za svaku olovku pojedinačno. I onda ćete s jednom olovkom napraviti jednu vrstu crteža, a s drugom drugu.

Ali kada je reč o razbijanju prostora, postoji li neki način da to prepustite slučaju?

Da. Ili uzmem ceo prostor i izdelim ga u oba smera do 64, ili ponekad... postoje dva velika otiska, jedan se zove „Kamen koji nedostaje“ (*Missing Stone*), a drugi „Sedamdeset pet kamena“ (*Seventy-Five Stones*), i u oba slučaja napravio sam dve mreže, jednu iznad druge, ali koje nisu tačno jedna iznad druge, nego malo pomerene. Drugim rečima, postoje različiti načini za pravljenje mreža. Postoje pojedinačne mreže, ali možete imati i višestruke mreže.

Sa preklapanjem.

Da.

Dakle, svaki put kada napravite potez na papiru, bilo akvarelom ili olovkom, svaki put kada iscrtate neki kamen, da li njegov položaj u mreži određujete na osnovu slučajnog izbora?

Za to gde će se kamen nalaziti postoje dva broja. Jedan horizontalno, koji može ići do 64... Recimo da dobijem 37, što je prilično blizu sredine, i da onda dobijem 62, što bi bilo blizu dna.

Recimo da kamen padne, ako ga postavim na presek dva broja, u ovoj tački ovde, i recimo da ga postavim... tako što ga držim prstima za njegov levi ugao, tamo... I ako tako padne, onda mogu da uzmem presek kao da imam četiri mogućnosti. Mogu da ga postavim gore, ili levo, iznad ili ispod tačke. A da bih ga zadržao u prostoru... Pratite me?

Da... Mislim...

Ako ga pustite da padne, onda možete uraditi još jednu stvar, koju nisam uradio na onim crtežima i akvarelima koje imate tamo u Santa Feu²⁹... još jedna stvar koju možete uraditi jeste da uzmete deo koji je pao i stavite ga na vrh. To se dešava na crtežima Džaspera Džonsa. I ponekad to radim. — Simone Ellis (1990)

Kada sam otišao kod izdavača Crown Point Press, poneo sam kamenje sa sobom. Počeo sam s crtanjem oko kamenja, kao što sam radio i za crteže, ali ovog puta na bakru i sa suvom iglom. Kada smo odštampali rezultat, bio je apsurdan – apsolutno nezanimljiv za gledanje. Radio sam nedelju ne bih li pronašao način da odštampam crtež tako da dobije kvalitet zanimljivosti, ali nijednom nije postao zanimljiv. Onda mi je palo na pamet da pribegnem množenju, i pomnožio sam petnaest sa petnaest, što daje 225; i crtao sam oko svakog od petnaest kamena petnaest puta, s tri prolaza suve igle, kao što vidite. Kada smo to odštampali, odmah je bilo zanimljivo. Ili sam tako makar mislio, ali onda su mi ljudi rekli da i njima izgleda zanimljivo... Kada nam se sviđa neko umetničko delo, obično kažemo da je lepo; ali ono što mislimo jeste da je zanimljivo, jer reč „lepota“ nema nikakvo drugo značenje osim da njome nešto odobravamo; a jedini razlog zašto nešto odobravamo jeste taj što nam zadržava pažnju. Razlog zašto me nešto zanima je to što mogu dugo da ga gledam, beskrajno dugo; vidim nešto što ranije nisam primetio. To je slučaj i s radom Marka Tobija koji sam veoma voleo; tako da su ti moji crteži, u neku ruku, moj odgovor na rad Marka Tobija. U drugom smislu, i sve drugo što sam radio bio je moj odgovor na Marka Tobija. — Konferencija za štampu, Keln, 1983.

Da li možete reći nešto o otiscima koje ćete raditi u Crown Point Press?

²⁹ Izložba Kejdzovih crteža, grafika i akvarela u Sena Galleries East, Santa Fe, New Mexico, 6–30. VII 1990 (zajedno sa Doris Cross). Intervju sa Ellis vođen je neposredno pre te izložbe, ali je u celini objavljen tek 2001.

Prošlog januara počeo sam da pravim otiske pomoću vatre. Palim vatru na presi i stavljam navlaženi papir na vatru, onda ga provlačim kroz nju, a posle ga i žigošem gvožđem, japanskim gvozdenim čajnikom, kao što je onaj koji ste videli jutros. Sada ću nastaviti s tim na pažljivije kontrolisan način i koristiti operacije slučaja da bih odredio vreme koje je potrebno da vatra sagori papir. Pošto sam utvrdio najkraće vreme potrebno za otisak i vreme potrebno da se papir potpuno uništi, pomoću operacija slučaja određivao sam koliko sekundi vatra treba da traje.³⁰ — Ellsworth Snyder (1985)

(O interakciji između umetnosti i muzike.)

Mislim da je u muzici došlo do promene u spoznaji, u odnosu na ono što je muzika bila na prelazu vekova. Tada je muzika toliko uticala na vizuelne umetnosti da je bila izgovor za okretanje ka apstrakciji; sećate se, kubizam i tako dalje. Svi manifesti su govorili o muzici kao o nečemu što je već postiglo ono što se tada radilo u slikarstvu. Mislim da je mnogo toga što se u muzici radi od 1950. odgovor na stanje u vizuelnim umetnostima, o kojem ste govorili, koje su opet bile odgovor na muziku, i da se dijalog nastavio, jer su fizičke okolnosti drugačije, što je dovelo do promena. Dakle, taj odgovor muzike na vizuelne umetnosti iz prve polovine (20.) veka stvara situaciju na koju vizuelne umetnosti sada moraju da odgovore ili bi mogle da odgovore. Mislim da je to već uključilo film, na primer, sa korišćenjem više ekrana umesto jednog. To je kao muzika bez fiksne partiture.

Vidite, to se može odvijati u mnogim pravcima. Ne samo, dogmatski, u jednom. Može se nastaviti... Ima jedan film koji sam gledao u Montrealu (na Svetskoj izložbi 1967); zvao se *Lavirint*.³¹ Bila je to situacija s nekoliko filmskih ekrana, korišćenih prilično dramatično, za šta bih rekao da odgovara orkestraciji iz devetnaestog veka. Tako da se jedan film dramatično povezivao s drugim u posebnim trenucima. I da ti filmovi nisu bili sinhronizovani, povezani, ne bi se postigao željeni dramski efekat. — Don Finegan et al. (1969)

Možete li objasniti funkciju tišine u vašoj muzici u poređenju s Malarmeovom „belom stranicom“?

Oduvek sam se osećao veoma bliskim Malarme; i knjiga koja je objavljena posthumno, *Le Livre*, takođe se dobrim delom bavi operacijama slučaja, zar ne?³² Često mislim na Malarme, iako ga nisam detaljno proučavao. Ali čovek ima osećaj prostora u kojem se mogu pojaviti razne stvari.

Ali s druge strane, zar niste rekli, makar u vezi s vašom muzikom, da ne postoji tako nešto kao tišina?

Tako je. Uvek su tu neki zvuci.

Dobro, onda samo u poređenju s Malarmeovim strahom od „bele stranice“?

Imao je strah od nje?

Na neki način, da, morao je da nešto napiše na njoj – strah svakog autora da pred sobom ima belu stranicu.

Dobro, jasno je da moj tihi komad ne izražava taj strah, već prihvatanje svega što se dešava u toj praznini. To je izražavala i ta prazna slika, ta bela slika Boba Raušenberga, koju pominjem u napomeni koja prethodi (članku o njemu u) *Silence*. Primetio sam da su prvo išle bele slike, a posle njih moj tihi komad A Malarme je prethodio obojici. — Birger Ollrogge (1985)

Pokušavala sam da prevedem estetiku nekih vaših kompozicija na estetiku vaše vizuelne umetnosti. Da li Tišinu možete uporediti s Belim prostorom?

³⁰ Videti galeriju Kejdžovih radova na stranici Crown Point Press, <https://crownpoint.com/artist/john-cage>.

³¹ *In the Labyrinth*, Roman Kroitor, Colin Low, Hugh O'Connor, 1967, 21 min. Kanadski eksperimentalni film, projektovan na 6 ekrana istovremeno.

³² *Le „Livre“ de Mallarmé: Premières recherches sur les documents inédits*, ed. Jacques Schérer, Gallimard, 1957 (1978, PDF). Videti i Stéphane Mallarmé, „Le livre, instrument spirituel“, 1895.

Da, prvi put mi se to desilo u vezi sa slikama Roberta Raušenberga.

Belim slikama?

Da, *Belim slikama*. Jednom mi je pozajmio četiri. I dalje prikazuje te iste četiri kada izlaže *Bele slike*. Te četiri beline bila su četiri platna iste veličine, koja su bila samo spojena. I imao sam ih u stanu u kojem sam živeo, četrdesetih, na uglu ulica Grand i Monro. (*Smeh*). To je bilo pre samo 40 godina! (*Opet smeh.*)

Ta bela platna su veoma slična slušanju tišine. Naime, kada gledate prazna platna ili bela platna, vidite čestice prašine, na primer... ili razlike u teksturama platna. Vidite senke. Tako da sam u svojim knjigama pisao o radu Boba Raušenberga kao o aerodromima za čestice i senke. Bio je to način da se praznina učini vidljivom.

O, da. Tišina Belog Prostora nije tiha, i pre nego što na njoj ostavite trag...

Tako je, tako je.

U jednom trenutku ste rekli: „Verujem da je Vreme jednako Prostoru.“

Stvarno?

Dakle, možete li reći da je Beli prostor jednak Tišini? A tragovi su donekle poput pojave zvuka? Muzika.

O, da! Tako je... (*Tišina.*) – Simone Ellis (1990)

Mislio sam da bi bilo zanimljivo govoriti o prirodi tišine u tri različite umetnosti, od kojih je jedna filmska. Tako bismo možda mogli steći predstavu o tome kakva bi mogla biti priroda filma.

Moja normalna reakcija na film, moja svakodnevna reakcija na njega, jeste da uživam u svemu tome. Mnogi ljudi uživaju u lošim filmovima. I mene, zajedno s njima, ispunjava zadovoljstvo samog gledanja pokretnih slika.

(O prirodi tišine.)

Znate da sam napisao delo pod nazivom, koje ne sadrži nikakve zvuke koje sam napravio, i da je Robert Raušenberg napravio platna bez slika – to su prosto platna, bela platna, bez ikakvih slika na njima – i da je Nam Džun Pajk, korejski kompozitor, napravio film od sat vremena koji nema nikakve slike u sebi.³³ Sad, na prvi pogled, mogli biste reći da su te tri radnje iste. Ali one su potpuno različite. Raušenbergove slike, po mom mišljenju, kako sam se izrazio, postaju aerodromi za čestice prašine i senke koje dolaze iz okruženja. Moje delo 4'33" u izvođenju postaje zvuk okruženja.

Opet, u muzici zvuci okruženja ostaju takoreći tamo gde jesu, dok u slučaju Raušenbergove slike prašina i senke, promene svetlosti i tako dalje, ne ostaju tamo gde jesu, već dolaze do slike. U slučaju filma Nama Džuna Pajka, koji ne sadrži slike, sala je zamračena, film se projektuje, i ono što vidite je prašina koja se sakupila na filmskoj traci. Mislim da je to donekle slično Raušenbergovim slikama, mada je fokus intenzivniji. Priroda okruženja je izraženija na filmskoj traci, za razliku od prašine i senki koje predstavljaju okruženje koje pada na sliku, i stoga je film manje slobodan.

Te stvari me dovode do moje ideje o tišini: za mene, suštinsko značenje tišine je odustajanje od namere. Kao što bi se moglo očekivati, malo filmova sledi tišinu u odustajanju od namere: kada se pogledaju filmovi (a ovde pod time podrazumevam i umetničke i holivudske filmove), vidi se da gotovo nikad ne odustaju od namere. Mislim da bi najbliže odricanju od namere – ako ostavimo po strani film Nama Džuna Pajka, u kojem nema nikakvih slika – po mom iskustvu, bilo kroz filmove Stena Vanderbeka (Stan VanDerBeek), u kojima se to postiže umnožavanjem slika. U tom umnožavanju, namera se gubi i postaje takoreći tiha, u očima gledaoca. Pošto ne bi mogao da gleda svih pet ili šest slika odjednom, već samo jednu određenu, gledalac bi imao

³³ Nam June Paik, *Zen for Film*, 1965.

izvesnu slobodu. Međutim, čak i u Vanderbekovom delu, kao uostalom i u većem delu plesne umetnosti, čini se da postoji apsolutna nespремnost da se zaustavi aktivnost, da se odustane od namere. — *Cinema Now* (1968)

(*O tome da li filmovi moraju nužno biti „linearni“.*)

To nije nužno. U radovima Stena Vanderbeka i drugih vidimo da je sasvim razumno da se istovremeno dešavaju stvari koje nisu povezane – ili kao kod grupe ONCE iz En Arбора, u Mičigenu, na njihovom Festivalu 16 mm filma.³⁴ Tamo se pojavilo nešto drugo. To se sve više pojavljuje i u mom iskustvu. S tim filmskim festivalom pokazali su da filmovi mogu biti loši, ali da njihova kombinacija nije loša. Opet, to je upravo ono na šta Baki Fuller misli kada govori o „sinergiji“, ili šta se dešava kada napravimo leguru metala čija snaga potiče od stvari koje nemaju tu snagu dok se ne spoje. Tako da se ceo problem kvaliteta, koji je toliko zabrinjavao univerzitet – ili ceo problem obrazovanja, da se uči ono što je dobro, a ne loše – dovodi u pitanje, jer ono loše, ako uđe u dovoljno bogatu situaciju, više nije loše. U stvari, postaje pomalo pikantno. — Don Finegan i dr. (1969)

Drugi način da se postigne odsustvo namere o kojem sam govorio jeste kroz umnožavanje filmova, umnožavanje namera. To je uradila grupa iz En Arбора, na njihovom Festivalu 16 mm filma. Naime, iako je svaki od filmova bio nabijen namerom, sumarni rezultat je bio odsustvo namere. A to nas dovodi do našeg svakodnevnog iskustva.

Ipak, u jednom filmu koji sam gledao na festivalu (u Sinsinatiju) – u Brekidžovom filmu *Mrtvi*, onom koji se bavi grobnicama na pariskom groblju³⁵ – primetio sam da je u jednom trenutku postojalo nešto što je ličilo na odsustvo aktivnosti: tačka u kojoj se kamera pomera iza zida, tako da se ne može videti u šta gleda.

Možda je dobro za film da uvede taj nedostatak namere, tu tišinu. A možda i nije dobro: takvo ograničenje bi svelo film na sam medij, na sam film. Možda su zbog tog potencijalnog ograničavanja prirode filma, filmski stvaraoci rešeni da predstave sve te slike koje putuju svetom uzduž i popreko. — *Cinema Now* (1968)

Svideli su mi se i Vorholovi filmovi. Imao sam ideju za film, ali je nikada nisam realizovao, jer je Vorhol već uradio skoro istu stvar. Moja ideja je bila da odem na mol u Bruklinu, da tamo postavim kameru, okrenutu ka donjem Menhetnu, koji gledano s tog mesta ima čudan izgled ostrva s vodom ispod zgrada. A zatim da snimam od zalaska do izlaska sunca, i onda zadržim niz snimaka, tako da film traje ukupno dvadeset minuta – kratak film. Noć bi se tako mogla videti za dvadeset minuta. To bi bilo veoma lepo.

Da li imate nekih želja na temu plesa?

Zahvaljujući tehnologiji, balet oslobođen gravitacije postaje zamisliv. U prostornim eksperimentima, istraživači često simuliraju odsustvo gravitacije. To je ono za šta mislim da bi bilo zanimljivo raditi u umetnosti plesa. Po mom mišljenju, ples kakav praktikuje Mers Kaningem mnogo je bliži pozorištu od onoga što rade mnogi glumci. Pogledajte dela Antonena Artoa, naročito *Pozorište i njegov dvojni*, i naći ćete tu ideju o pozorištu u kojem je svaki događaj usredsređen na sopstveno iskustvo. Arto je rekao isto: tekst ne sme biti centar pozorišta. Ne može postojati apsolutni centar, već skup fenomena, od kojih je svaki, još jednom, u centru sopstvenog iskustva. — Jean-Yves Bosseur (1973)

Svaki eksperimentalni muzičar u dvadesetom veku morao je da se oslanja na slikare.

³⁴ ONCE: grupa muzičara, likovnih umetnika, arhitekata i filmskih reditelja, uglavnom iz En Arбора, koja je 1961. pokrenula ONCE Festival of New Music (1961–1966), iz koga se onda, od 1963, razvio Ann Arbor Film Festival, danas jedan od najvećih nekomercijalnih filmskih festivala u SAD, koji se prvobitno zvao 16 mm Film Festival.

³⁵ Stan Brakhage, *The Dead*, 1960. Kejdz verovatno misli na Spring Arts Festival, koji je 1961. pokrenulo University of Cincinnati Film Society.

Zašto?

Zato što je muzička notacija bila poput latinskog, a svaka druga upotreba bila je poput protestantizma, i niste mogli očekivati da će sveštenici crkve pokazati bilo kakvo interesovanje za ono što radite, jer ste na neki način ugrožavali poziciju celog grčkog aspekta muzike, koji je vezan za njenu notaciju, koja je za laika isto što i grčki. Dakle, svaki muzičar živog duha – samo krenite da ih nabrajate, kroz ceo vek – morao se okrenuti pesnicima i slikarima da bi našao prijatelje.

Ali zašto su pesnici i slikari uopšte bili prijemčivi?

Zato što su neumorno menjali umetnost od samog početka, i dok su to radili govorili su: „Pogledajte samo muziku, muzika je to već postigla. Muzika je bila apstraktna pre nas.“ Svi rani dokumenti o apstrakciji, kubizmu i svemu ostalom, pozivaju se na muziku. – Irving Sandler (1966)

(O puštanju njegove muzike kao pozadine tokom izložbe njegove vizuelne umetnosti.)

Nemojte je puštati stalno.

Zašto, da li ona može biti smetnja? Ne razumem. Ako čujem dva vaša (muzička) dela zajedno, to mi neće smetati.

U Gugenhajmovom muzeju u Njujorku, uvek su mislili da postoji bliska veza između muzike i umetnosti, i onda su puštali muziku dok smo gledali Kandinskog iz njihove zbirke. Smatrao sam to apsolutno nemogućim.

Kakvu su muziku puštali?

Muziku koju je Kandinski voleo.

Zar se vaše današnje predavanje ne bi moglo preklopiti s vašim crtežima?

Više volim da preklapanje stvari bude nenamerno, poput zvuka saobraćaja i crkvenih zvona, s čime mogu da se nosim. Ali kada svirate nešto od mene, zato što gledate nešto od mene, onda počinjete da stvarate nameru. – Konferencija za štampu, Keln, 1983.

Upravo sam pomenuo ideju Marsela (Dišana) o vlasništvu... Marsel Dišan je rekao, govoreći o utopiji, da je nećemo dostići dok se ne odrekemo pojma posedovanja.³⁶ A ovaj rad Dav Bredšo potpuno se konfrontira s idejom posedovanja... Bio sam impresioniran razlikom između Raušenbergovih praznih belih platna i monohromatskih belih radova koje je Dav nedavno napravila, s kojih se, ako ih dodirnete – nisam to uradio – skida pigment. Ne samo da je njihova priroda u tranziciji iznutra, već je možemo i pomeriti, ukloniti dodirrom. To nije baš isto kao i ona prelepa Raušenbergova dela od pre mnogo godina.

Bele slike...

A razlika je ona između onda i sada. Onda je to postalo lepo za mene zato što je na sebe primalo prašinu. Ova sada, podjednako belo i prazno, spremno je i da se preda i da se promeni, a da se ne izgubi. Tako da to onda postaje model za svakodnevno ponašanje, jer je protiv posedovanja.

Radujem se što će naše svakodnevno ponašanje na globalnom nivou postati utopijsko, gde nećemo imati tu paklenu razliku između bogatih i siromašnih, i gde vlasništvo, sasvim prirodno, više neće biti od koristi.

Sada se, iz sve snage, suočavamo s načinom na koji samo delo (Dav Bredšo) deluje – isto-
vetnost, ne odvojenost, već istovetnost vremena i prostora. Za razliku od ostalih umetnosti, i svakako više od muzike, slikarstvo je fiksirano i često je pravougaonik, ako izuzmemo nekoliko znakova pobune.

³⁶ Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews* (1964), 2013, 86–87; naše izdanje, *Popodnevi razgovori*, 82–83 (štampanog izdanja ili PDF); videti i <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/calvin-tomkins-popodnevi-razgovori-s-marselom-disanom-sr>. Dišan ne koristi izraz „utopija“, ali tu ulazi u spekulacije o samoj ideji vlasništva, posedovanja i koristoljubive ili tržišne razmene. Ranije u toj knjizi (28–30 našeg izdanja), govori i o neizla-
gačkoj i netržišnoj prirodi svojih redimejdova, odnosno, o pogubnom uticaju tržišnih imperativa u umetnosti, itd.

A pravougaonik, obično horizontalan, podrazumeva narativ i liniju koja se kreće. Volim taj pokret kada se šahovska tabla izdigne iz amorfne podloge i suoči se s vama.

To je prava istovetnost vremena i prostora u istom fiksnom pravougaoniku.

Dešava se i kao vreme i kao prostor.

Takva promena nekog fiksnog stanja kroz muziku se odvija na tečan, nefiksni način. Da, i s tom složenošću, s tom situacijom koju (Bredšo) konstruiše, još uvek ne možemo da se suočimo drugačije osim svojom zbunjenošću. U toj zbunjenosti živimo i uživamo u tom odsustvu sigurnosti, naročito kada sigurnost podigne glavu... to je veoma čudno, ali mislim i veoma istinito, i veoma izazovno; iskušava nas u našem spokojstvu.

Naša želja da i sami budemo fiksirani i definisani...

Sve te stvari kojih se moramo odreći. Udaraju nas po glavi iz potrebe; to je tako jasno... Većina ljudi danas ne može da veruje da će vlasništvo nestati... Veruju da treba posedovati dobru stvar, a ne lošu. To samo stvara još više problema. Razvijaju sve te stvari u potrazi za nečim što više nije duhovno dostupno, naime za fiksiranošću. Rad Dav Bredšo nas priprema za stalni gubitak i stalni dobitak, ali i za odsustvo svesti da li je to dobro ili loše.

Nastaje odsustvo (osipanjem ugljena) i odsustvo je ono što vidimo... Vaše sopstveno zagovaranje slučajnosti i nađenog zvuka, vaš koncept tišine, takođe se odnose na to, zar ne?

Samo bih izbacio reč „koncept“.

Veoma je zanimljivo da su (ti radovi) koji nisu fiksirani, nego se menjaju kroz ta hemijska i fizička sredstva, naveli Dav da tretira pod kao platno, a ne kao štafelaj, kao što je to radio Polok, kako bi modifikovao dejstvo gravitacije. Ali, kao što je Dav primetila, na površinama se mogu formirati lokve... I ona to prepoznaje kao nešto što deluje protiv onoga što zapravo radi, a to je da ne radi ništa. Dok neko previše radi jednu stvar, nju zanima nedefinisana sloboda delovanja s hemijom.³⁷ Da sama ne radi ništa. — Thomas McEvilley (1992)

Već sam pomenuo njeno bavljenje materijalima koji su u stalnoj promeni. Neki od novijih (radova) su ptice (prvobitno urađeni 1969), a ptice naravno lete i nose jaja, i rade razne stvari, a ona razmišlja o životu ptica i njihovim aktivnostima kao o svom radu... i koristi ptice kao materijale. Ne (kao) svoju temu, već kao svoje materijale. Uzela bi dve ptice i donela ih u galeriju, i postavila ih na neko mesto... Da sede na točku bicikla – dve ptice, na primer. Pitanje je da li će voditi ljubav ili će nositi jaja? Šta će se desiti?³⁸ — Richard Kostelanetz (1991)

³⁷ Radovi Dav Bredšo, s te izložbe i iz tog vremena, nastali su korišćenjem raznih oksidirajućih materija i jedinjenja (na bazi srebra, sumpora, ugljenika, itd.), tako da su u dodiru s vazduhom stalno menjali izgled ili se rastakali.

³⁸ Videti katalog izložbe, Dove Bradshaw, *Plain Air*, 1969, 1989–1991 (PDF).

DEVET: Ples

Kada sam počeo da gledam moderni ples, video sam Martu Grejam, Doris Hamfri (Humphrey) i Hanju (Hanya) Holm, i od njih tri najviše mi se svidela Marta. Više sam voleo „Proslavu“ (*Celebration*, 1937) i neke njene solističke tačke. Kada je njen rad postao više literaran, kao u „Pismu svetu“ (*Letter to the World*, 1940), izgubio sam interesovanje. Molio sam Mersa da napusti njenu trupu i napravi svoju. I obećao sam da ću pomoći s muzikom. — David Sears (1981)

Kako su se sve te stvari spojile u vašem umu i radu? Bavite se muzikom, pozorištem, pisanjem, predavanjima, plesom...

Pečurkama...

Takav raspon je danas veoma neuobičajen.

Zar ne mislite da bismo opet morali da pratimo okolnosti? Kada sam tek počinjao, napisao sam komad za solo klarinet. Pošto sam znao da ga je teško svirati, pozvao sam prvog klarinetistu Losanđeleske filharmonije. I kada ga je pogledao, rekao je: „To nije način da se piše muzika.“ Mislio je da bi trebalo da pišem kao većina kompozitora, i onda nije hteo da ga svira, i savetovao mi je da ne radim te stvari kojima sam bio posvećen. Onda sam ponovo pokušao da završim taj komad, i to je opet propalo. Ovog puta ne zato što klarinetista nije bio voljan da ga svira, već zato što nije imao vremena da se posveti učenju kako da prevaziđe njegove teškoće, i onda je izabrao da ih ne prevaziđe. Opet okolnosti...

Onda su me, otprilike u to vreme, pozvali neki moderni plesači sa Univerziteta Kalifornije, koji su zaista hteli da nešto uradim... i tako sam to i uradio, i tako ubrzo shvatio da ako pišete muziku koja orkestre jednostavno ne zanima – ili gudačke kvartete, pokušao sam nekoliko puta, nisam odmah odustao – da trupe koje se bave modernim plesom mogu vrlo lako da urade takve stvari. U to vreme me je zanimala struktura, jer sam upravo dolazio od Šenberga. Mislio sam da će mi u bavljenju šumovima, kao što sam tada radio, biti potrebna druga struktura, i onda sam pronašao tu vremensku strukturu, tako da sam odmah mogao da je dam plesačima da rade s njom. Vreme je bilo zajednički imenilac između plesa i muzike, umesto da bude specifično za muziku, kao što su to harmonija i tonalitet. Oslobodio sam plesače potrebe da interpretiraju muziku na nivou osećanja; mogli su da naprave ples u istoj strukturi koju je koristio muzičar. Mogli su da to rade nezavisno jedan od drugog, objedinjujući svoje rezultate kao čisto hipotetičko značenje. I uvek bi nas oduševilo kada bismo videli da ono što smo tako spajali funkcioniše. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Većinu svog rada s drugim ljudima radio sam sa plesačima, a među plesačima sam posebno radio sa Mersom. Prva stvar koju sam primetio, tokom tridesetih, bila je da su moderni plesači želeli da imaju prvenstvo nad muzikom. Hteli su da u saradnji muzičar bude u podređenom položaju. Uvek su završavali ples pre nego što bi ga pozvali da ga vidi. To je bilo suprotno načinu na koji muzičar radi sa baletom; tamo se muzika mora napisati pre nego što balet počne. Nijedan način rada nije mi se svideo, iako sam bio spreman da prihvatim bilo koji. Bilo bi bolje, mislio sam, kada bi dve osobe koje rade zajedno mogle da rade, a da jedna ne prati drugu. Najbolji postupak, mislio sam, bio bi da se radi nezavisno, odnosno na različitim mestima, u približno isto vreme, a da se kasnije uživa u gledanju i slušanju kako se ta dva dela spajaju, tako što će se oba pratiti

dok se dešavaju, umesto očekivanja da se desi nešto unapred zamišljeno ili nešto približno tome – David Shapiro (1985)

Nikada nisam bio zadovoljan saradnjama Balančina (George Balanchine) i Stravinskog, koje su zavisile od toga da deset prstiju izgleda kao dva stopala, što je nemoguće. Stoga, u saradnji s Mersom, prvo što smo uradili bilo je da oslobodimo muziku od potrebe da prati ples i da ples oslobodimo od potrebe da interpretira muziku. To smo postigli tako što sam uspostavio ritmičku strukturu za muziku, pošto nisam imao pristup harmonskoj strukturi. I napravio sam te ritmičke strukture zasnovane na kvadratnom korenu, a onda bi Mers napravio ples unutar te strukture. Ja bih napravio muziku unutar iste strukture, i onda se to dvoje moglo spojiti bez ikakvog prisiljavanja jedno drugog u pogledu detalja. Ples je onda mogao biti nezavisan, ali opet u istoj strukturi.

A onda, kako se moj rad nastavljao, odustao sam od potrebe za strukturom, tako što sam se okrenuo procesu, a ples je bio slobodan da se uključi u taj proces. Rezultat je bio da su dve stvari koje uopšte nisu bile strukturirane na isti način mogle ići zajedno.

U našoj saradnji, kao što se pokazalo 1960, ovde u Evropi, kada su Mers i Kerolin (Braun) nastupali s Dejvidom Tjudorom i sa mnom, reakcija, naročito u Kelnu, gde je bilo mnogo muzičara koji cene moj rad, pokazala je da ples nije toliko napredan kao muzika. Delimično je to bilo zbog njihovog nepoznavanja plesa, a delimično, mislim, zbog same prirode plesa, tog dvonožnog posla, koji zavisi, na primer, od periodičnih ritmova – sama radnja hodanja ili trčanja je staromodan pojam koji nikako ne može da simulira aperiodične ritmove moderne muzike.

Na ovoj turneji (1965), pogledajte, na primer, Kagelovu reakciju (Mauricio Kagel), na izvođenje u Kelnu, koji je ranije gledao Kerolin i Mersa zajedno, a sada vidi (celu plesnu) trupu. Bio je izuzetno impresioniran koreografijom i osetio je da se nešto promenilo, iako je jedina promena bila u većem broju ljudi i složenosti koja proizilazi iz većeg broja ljudi koji plešu zajedno, što zamagljuje jednostavnije aspekte plesa i posmatraču predstavlja složenije i naizgled savremenije aspekte. – Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

Mislim da je sada dobro poznato, i manje iritantno nego što je nekada bilo, da smo Mers i ja uveli nezavisnost muzike i plesa u naše prakse. Ljudi se više ne nerviraju zbog toga, jer su to toliko puta iskusili da ih više ne uznemirava – David Sears (1981)

Šenberg mi je ukazao na potrebu muzike za strukturom (podelom celine na delove). Rekao je da to treba postići harmonijom, tonalitetom. Nisam imao osećaj za harmoniju. Zanimali su me zvuci. Morao sam da pronađem odgovarajuću strukturu za zvuke, i kada sam je pronašao – praznu vremensku strukturu – dobio sam odgovarajuću strukturu za saradnju između dve umetnosti kao što su ples i muzika. A to, naravno, pokriva i sve ostale stvari, pevanje, na primer, zapravo sve što se dešava u vremenu.

Možete li to objasniti?

U Indiji je tradicionalno važno da vremenske umetnosti nisu odvojene jedna od druge, oni zapravo imaju izraz za to – nisam siguran kako glasi¹ – ali postoji izraz koji pokriva i ples i muziku, a vreme je tu suštinsko, jer ga koriste obe umetnosti.

Da li ste ikada radili i sa filmom, kao još jednom vremenskom umetnošću?

Ne baš u tom smislu. Po mom iskustvu, filmski stvaraoci nisu zainteresovani za pitanja strukture. – David Shapiro (1985)

Kombinovanje muzike i „hopeninga“ – zar to nije evolucija?

¹ *Nritya, Sangeeta*: prvi termin stavlja veći naglasak na priču, drugi na muziku, ali oba su zajednički nazivi za formu koja obuhvata i ples i muziku. Postoje i druge forme izvedene iz drevnog sanskrtskog teksta *Nāṭyaśāstra*, koji se bavi izvodačkim umetnostima.

Kako se pozorište kreće ka hepeninzima i ka uključivanju onih stvari koje, na primer, i ja uključujem u muziku, u delu koje sam ranije opisao kao *0'00" (4'33"*, No. 2, 1962), gde sve što radimo očigledno deluje kao muzika, ali što kao hepening očigledno deluje kao pozorište, onda disciplina koju ples predstavlja teži da nestane. Upravo to je situacija u kojoj se Kaningem (sada nalazi – naime, on je posvećen disciplini plesa. Mislim da je upravo kroz način na koji je postupao s tom disciplinom i šta je s njom uradio, a delimično i pod drugim uticajima, došlo do hepeninga; ali ta tendencija je, mislim, više do samog plesa nego do njega. A to je zato što je on jedan od retkih ljudi koji su, takoreći, rođeni plesači. Nije se bavio plesom, već je od početka bio plesač; tako da mu je, s obzirom na interesovanje za hepeninge i snažnu tendenciju u tom pravcu, teško da radi ono što neki atletičar ili plesač mora da radi – naime, da svakodnevno vežba. Ali to ponavljanje vežbi, koje više liči na štampu nego na elektroniku, koje više liči na klasični ples nego na hepeninge, ipak je fizički neophodno, ako uopšte želi da pleše. Mislim da je to njegov glavni problem u ovom trenutku. Kada bi odustao od svakodnevnih vežbi, svaki ples, kakav je do sada radio, postao bi nemoguć, jer su stvari koje se tu rade athleteske prirode i nisu moguće osim ako se ne održava svakodnevna disciplina, isto kao što se ne može skakati uvis ako telo nije fizički disciplinováno. Hepeninzi ne zahtevaju nikakvu disciplinu. To je, kako ja to vidim, pomalo srceparajuća situacija Mersa Kaningema.

Uvek mislimo kako će nešto što napišemo kao kompozitori ili pisci, živeti i posle naše smrti, i zato nikada nisam razmišljao kako moram da radim i danju i noću, jer imam mnogo vremena. Štaviše, moj rad ne mora ni da se ceni dok sam živ, jer bi se mogao ceniti posle moje smrti. S plesačem nije tako; plesač je prolazan kao cvet koji se može videti samo dok cveta. – Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

Naučen sam da brinem. Veoma sam dobar kad treba birnuti. Mislim da ne bih imao mnogo razloga za brigu kada bih bio prepušten samom sebi, ali stalno sam povezan s mnogim drugim ljudima čiji me problemi brinu. Veoma sam zabrinut, na primer, zbog plesne trupe Mersa Kaningema, jer izgleda gotovo nemoguće stvoriti fizičku situaciju koja bi bila razumna i udobna za toliko ljudi, a da to bude i ekonomski održivo.² – Moira i William Roth (1973)

Kako se Mersov rad razvijao, sve više je izlazilo u susret mojoj ljubavi prema pozorištu. Ono što je toliko neverovatno u tome jeste što on stalno otkriva nešto što bi menjao. Delo koje vidite je drugačije od onoga što ste ranije doživeli. – David Sears (1981)

Da li mislite da muzika saraduje i sa scenografijom i sa plesačima?

Jedino o čemu razmišljam jeste da su oni pozorište i da pozorište prvenstveno uključuje dva čula, vid i sluh. Ne mislim da su ukus, miris i dodir, druga čula, toliko uključeni u pozorište kao vid i sluh. Ako pozorištu dodate ukus, miris i dodir, dobijate ritual.

Vid se veoma razlikuje od sluha. Biološki je drugačiji. Različito reaguje na fizičke zakone. Kjerkegor je to primetio u svojoj pohvali *Don Đovanija*. Voleo je Mocartovog *Don Đovanija* više

² Pogledati izvanredan dokumentarac Klausa Wildenhahna, „John Cage“ (56 min.), koji prati Kejdžovu turneju po Evropi 1966, sa Dejvidom Tjudorom, Gordonom Mumom i Kaningemovom plesnom trupom. Svakodnevni život trupe na putu, uz potpunu demistifaciju materijalnih uslova u kojima su radili. Između ostalog, ovo je bila Kejdžova situacija 1966: „Mesečna naknada za nezaposlene: polovina normalne plate, oko 40 dolara. Prihod od nastave: možda 25 dolara. Dakle: 65 dolara mesečno, bez drugih angažmana.“ I ostali članovi i članice trupe govore o tome (prvih 6-7 minuta filma), s nepomučenim entuzijazmom za celu stvar. Potražiti verziju sa engleskim titlovima, ako je potrebno (jedna koju sam video u međuvremenu je povučena sa interneta). Verzija bez titlova: <https://vimeo.com/525353167> ili <https://vimeopro.com/user9360688/kinoki/video/525353167>. Do 1973, kada Kejdž daje ovaj intervju, situacija se svakako popravila, s obzirom na sve veću reputaciju i sve veći broj angažmana (praktično neprekidan rad), kako za Kejdža, tako i za Kaningema i njegovu trupu; ali od druge polovine tridesetih do početka sedamdesetih, dakle, tokom više od tri decenije, njihova materijalna situacija bila je konstantno nesigurna.

od bilo kog drugog umetničkog dela, jer je bio najslobodniji od fizičkih ograničenja. Dok je ples, na primer, prihvatanje fizičkih ograničenja, odgovor na njih i uživanje u njima.

Što se tiče vašeg zajedničkog rada sa Mersom, vaš rad ostaje neodređen, dok njegov... iako se u koreografiji koriste operacije slučaja...

Mora biti fiksiran, zbog fizičkih pokreta uključenih u ples. U muzičkom delu nema takvih opasnosti – niko se neće povrediti – dok se plesači mogu povrediti ako se sudaraju jedni sa drugima. Zato moraju veoma pažljivo da vežbaju.

Ali u (Kaningemovim) „Događajima“ (Museum Event No. 1: Events, 1964), iako delovi iz jednog plesnog kolaža prelaze u drugi, opet su morali da to uvežbavaju.

O, da. U suprotnom, ako bi koristili bilo kakvu energiju, veliku energiju, to bi bilo opasno.

Da li bi Mers mogao da igra neodređenu solo tačku? Ili je igrao?

Bio je zainteresovan za neodređenost u „Priči“ i „Plesovima na polju“ (*Story i Field Dances*, 1963). Ta dela su primeri toga s trupom. Ali ono što ga je od toga odvratilo bilo je njegovo zanimanje za visoku energiju, budući da su oba ta dela morala biti vrlo usporena i pažljiva. — David Shapiro (1985)

Pre četiri ili pet godina, Kaningem je govorio kako je neodređenost koju možete ispoljavati u muzici fizički opasna u plesu, jer ako se dve osobe kreću s velikom snagom, kao što je potrebno da bi se izvele neke stvari, i sudare se, onda dobijate nešto ekvivalentno katastrofi, koja bi mogla da bilo koga od njih spreči da ponovo pleše. To je problem i sa arhitekturom – ako je zgrada loše sagrađena, srušiće se. Ali onda je pronašao načine da plesačima dopusti više slobode nego ranije. U „Priči“, na primer, aktivnost plesača nije toliko energična kao recimo u „Runi“ (*Rune*, 1959); i ako bi se u „Priči“ sudarili jedni s drugima, to bi moglo biti nezgodno ili smešno, ali ne bi bilo fizički opasno. — Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

Jesi li video „Dijalog“ koji Mers i ja izvodimo zajedno (*Dialogue*, 1980)? Ponekad se krećem u tome, iz jednog dela scene u drugi. Samo hodam. Ne plešem. Ali osećam da sam svestan da sam na sceni sa plesačem, tako da, pošto se krećem, moram imati u vidu ples. To se ne može izbeći. Ne menjam to. Samo sam svestan da se krećem tamo gde se anđeli plaše da kroče.³

Ono do čega pokušavam da dođem, ako mogu, a mislim da mogu, jeste uživanje u svakom trenutku. Ne pokušavam da izdvojim jedan poseban trenutak. Posebni trenuci, naravno, dolaze, priznajem; ali pokušavam da se otvorim za to da svaki trenutak bude poseban. U pozorištu, i sada kada nismo u pozorištu, želim da sve vreme bude posebno, a ne jedan trenutak, tako da ne želim jednu stvar više od druge. Moja namera je da nemam neku želju. Ili bolje rečeno, želim da obratim pažnju na sve to. Koliko god mogu. Zato volim zvuk ovog saobraćaja, jer moram reći da za mene u ovom stanju nema dosadnog trenutka. Slušam taj zvuk sve vreme, a Šesta avenija je fantastična! — David Sears (1981)

Primetio sam da kada gledam ples koji ne prati muzika, to odmah deluje fizički snažno i ritmično samo po sebi. Svaki pokret izgleda kao ritam, kao što to nikada ne izgleda ako ide uz muziku. Sada jednostavno ne mogu da uživam u tome, u te dve stvari kada se dešavaju istovremeno. To me prosto izluđuje. — David Shapiro (1985)

U Sjedinjenim Državama postoji plesačica koja je po mnogo čemu slična Mersu Kaningemu, u smislu kao što je noć u odnosu na dan, a to je Ana (Anna) Halprin; i njen rad je veoma sličan hepeninzima, ali je veoma nokturalan, dok Mersov rad, izuzev novog plesa pod naslovom *Winterbranch* (1964), uopšte nije nokturalan, već se, takoreći, dešava na punom danjem svetlu. Ono što je slično između njih dvoje je složenost – mnogo toga se dešava odjednom, moguće u

³ Aluzija na stih Aleksandra Poupa, „... jer tamo gde budale srljaju, anđeli se plaše da kroče“ (Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, 1711).

različitim ritmovima, s raznim stvarima koje se dešavaju istovremeno. Ana Halprin ne održava svakodnevnu disciplinu, kao Mers. Kada ima ideju za ples i želi da je ostvari, ona traži disciplinu koja će olakšati stvari koje želi da ona i njeni plesači urade; i zato rade posebne vežbe kako bi mogli da izvedu određeni ples. To je njena teorija i to za ishod ima veoma drugačiju aktivnost. Postoji veća tendencija ka odsustvu discipline u celom tom načinu rada, dok kod Kaningema postoji podjednako velika tendencija ka disciplini. I upravo između te dve stvari – koje ćemo, nadamo se, videti kao istu stvar – mi danas radimo.

Nadam se da ćemo, umesto da vidimo kako estetika nestaje između različitih umetnosti, te razlike shvatiti kao nešto što dolazi iz fizičke prirode samih umetnosti. I mislim da se u Kaningemovoj koreografiji, iako se mnogi njeni koraci mogu lako povezati sa baletom, a ne sa hepeninzima, može uživati kao u plesu; a sličnost između plesa i hepeninga, ili zajednički imenilac, jeste pozorište. Ipak, postoji razlika između a) plesa i b) hepeninga – a) rođeni smo da to radimo; i b) pitanje discipline.

Ali hepeninzi ostavljaju prostor za neodređenost.

Da. Ako uzmete delo Ane Halprin, koje je prilično složeno i gde razni ljudi plešu nezavisno, a ipak s veoma labavom odlukom o tome šta ide posle čega, primetićete da veći deo pokreta nije opasan. Ne zahteva ni veliki fizički napor od bilo kog izvođača. Rezultat je veća sloboda.

Ali pogledajte samo kakva je disciplina potrebna za avione, naročito kako se povećava njihova brzina – dakle, za mlazne avione. Mogli biste pomisliti kako zbog elektronike tu postoji velika sloboda; ali otkrivete da je neophodna velika disciplina. U suprotnom, oni bi se sudarali.

U (plesnom) radu Ivon Rejner (Yvonne Rainer) ima više slobode nego u Mersovom radu, i ona je pronasla načine da to uradi sa svojom trupom, zar ne?

U njenim grupnim komadima, uvek je postojala složena struktura, tako da plesači obično znaju kako će se kretati.

Dakle, nema mnogo šanse da udarite u nekoga. To je bliže plesu nego hepeninzima; ali kada pleše kao solista, to ostavlja utisak velike slobode, kao da bi to, s vremena na vreme, moglo biti drugačije. U Mersovom slučaju, kada pleše kao solista, njegov pokret teži da postane razrađeniji u detaljima, zar ne? Mislim da je to zato što ne želi da nametne svoje razumevanje detalja drugoj osobi. Pokušao je da pronađe načine da ljudi s kojima je sarađivao rade ono što im je prirodno. Možda ćete u njegovim nastupima primetiti veliku razliku između Kerolin Braun i Viole Farber, jer on ne daje Violi istu vrstu pokreta kao i Kerolin, iako, u nekom komadu kao što su „Rune“, može tražiti da urade isto. – Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

I dalje komponujete za koreografije Mersa Kaningema. Da li vaše deljenje umetničkog stvaralaštva uključuje i deljenje društvenih stavova?

On je toliko zauzet. Obim posla neophodnog da bi se održala plesna trupa... a on svakog jutra radi i jogu... ne mislim da ima vremena da zna da li jeste ili nije anarhista. Mersov život je posvećen plesu, on i dalje sebe smatra plesačem, iako jedva može da pređe sobu. Ali on ne može da obavlja svoj posao nehijerarhijski. Mersov sekretar je jedne godine poslao novogodišnju čestitiku s jelkom, na čijem je vrhu predsedavao Mers, a moć se spuštala kroz Senat i sudstvo...(smeh). Naravno, to nije anarhični model, već suprotno, to je glup model. Mers je toliko posvećen svom poslu da nije dozvolio grupi „Džetson“ (Jettson, sic⁴) da vežba sopstvenu koreografiju, što su oni

⁴ Kejdžova ili Kostelanecova omaška: reč je o Judson Dance Theater (od 1962, nazvanoj tako po mestu na kojem su vežbali, Judson Memorial Church, na Menhetnu), grupi mladih plesača, koreografa i kompozitora, poniklih iz studija Mersa Kaningema i na Kejdžovim eksperimentima (Yvonne Rainer, Meredith Monk, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon i drugi). Njihov pristup se obično opisuje kao izrazito „demokratski“, odnosno anarhistički ili nehijerarhijski. U tom smislu, svakako vredi pogledati „NE manifest“ Ivon Rejner (Yvonne Rainer, „No manifesto“, 1965), jedan od najsnažnijih dokumenata iz tog vremena.

veoma želeli. Toliko želi da se bavi svojom umetnošću da ne može da prizna da i drugi ljudi to rade. Ali kako se približava mojim godinama – mlađi je od mene sedam godina – neće moći da pleše. Pitanje je kako će se njegov rad nastaviti? Upravni odbor Kaningemove fondacije za ples (Cunningham Dance Foundation) predložio je da neko iz njegove trupe preuzme odgovornost, kako bi se njegov rad nastavio i posle njegove smrti. Da li će se njegov rad nastaviti posle njegove smrti, ne znam. Mislim da bi on više voleo da se nastavi. Ali onda će neko morati da se ponaša kao on, inače biste mogli dobiti grupu „Džetson“ [Judson]. Ali ne znam da li se ples može organizovati anarhično. Možda bi se sudarali ... (*smeh*) – Max Blechman (1992, 1994)

(Kuda može da ide moderni ples?)

Dve stvari od kojih se muzika sada može osloboditi, kako ja to vidim, jesu visina tona i ritmovi, budući da su to dva aspekta koja su se lako merila. Teško je izmeriti kvalitet tona ili strukturu gornjeg tona, a teško je izmeriti i dinamiku, ali lako je izmeriti ton i visinu tona; i kada se odrekemo tih merenja, možemo preći u polje aktivnosti.

Sada, u plesu, ako se odreknete one stvari koja odgovara ritmu i visini tona – naime, kretanja na dve noge – šta dobijate? Gotovo da se ne možete odreći toga. Mogli biste, kao što ste predložili, imati film, ili pokrete slične apstraktnim oblicima koje imamo na filmu ili koji se emituju na televiziji; ali to nije ples. I bez obzira koliko naša kultura postane elektronska, i dalje ćemo imati pitanje dve noge na zemlji, i ta činjenica će proizvoditi plesače. Nema ničeg u skalama i periodičnom ritmu u muzičkoj umetnosti što ih čini tako većno neophodnim. Pre bih se složio sa Buzonijem, koji kaže da muzika dobija svoju pravu prirodu kada je slobodna od svih takvih fizičkih potreba; a tamo gde pravilno notiramo ritmove, kako Buzoni kaže, oni oživljavaju samo sa rubatom, oživljavaju samo s nepravilnošću.

Ali u samoj prirodi plesa su pitanja kao što su ravnoteža, kontrola mišića, levo-desno, levo-desno, itd. — Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

DESET: Naslednici

Često kažem, i verujem da je zaista tako, da ne postoji muzički komad napisan u poslednjih trideset godina koji nije u izvesnoj meri osetio uticaj Džona Kejdža. Znam malo kompozitora koji vam ne iskazuju puno poštovanje u vezi sa svojim radom. Kako reagujete na to?

Trudim se da budem potpuno neobavešten o tome. To je jedini način na koji mogu da rešim taj problem. Ipak, ne mislim da je tako. Mislim da kada neka osoba nešto radi, ona to radi originalno, čak i ako razmišlja o nečemu što naziva uticajem. Zaista mislim da svaka osoba radi svoju stvar.

Recimo da mislim na uticaj, na primer, na Vitolda Lutoslavskog (Witold Lutosławski), koji mi je, kada sam ga video pre nekoliko godina, rekao kako se njegova muzika radikalno promenila nakon što je čuo vaš „Koncert za klavir i orkestar“ (1958).

To je veoma dobar primer. On kaže da je napravio neke promene u svom radu nakon što je čuo moj rad. Ono što je uradio, naravno, bilo je originalno za njega, i to je upravo ono o čemu govorim, tako da ne vidim nikakav problem u tome, i uživam u njegovom radu kada ga čujem, i uživam u njemu kao njegovom, a ne kao svom. Mislim da je to ono što je dobro u vezi s mojim uticajem, ako ga uopšte ima, to što pred ljudima sada stoji više mogućnosti nego što ih je bilo kada sam ja bio mlad.¹

Kada sam bio mlad, morali ste da sledite ili Stravinskog ili Šenberga. Nije bilo alternative. Nije bilo ničeg drugo što bi se moglo uraditi. Možda ste mogli pomisliti da sledite Bartoka, ili da tog Bartoka prevedete u Kaulea ili Ajvza, ali tada nismo tako razmišljali. Razmišljali smo o Šenbergu ili Stravinskom, a škole su svakako tako razmišljale. Mislim, na primer, da se o folklornoj muzici razmišljalo samo onako kako je o njoj razmišljao Stravinski. Sada, naravno, postoji hiljadu i jedna stvar koja se može raditi, i mislim da je to delimično rezultat koraka koje nisam preduzeo samo ja, već i drugi.

Čini se da je sada zdravija situacija...

Svakako je pogodnija za veću populaciju, što je takođe slučaj. — David Cope (1980)

U koliko ste bliskom kontaktu sa kompozitorima s kontinenta?

Pa, viđam ih kada sam tamo, a i oni mene kada su ovde.

Da li pronalazite veze između onoga što trenutno radite i onoga što oni rade?

Evropljani se uglavnom bave svim onim stvarima kojima se ja ne bavim – kontrolom, centrom interesovanja, takvim stvarima. A ja nisam uključen u to, i oni su skloni da misle, dobro, možemo da dovedemo te ideje o neodređenosti do neke tačke, i da ih onda uključimo u celokupnu sliku, koju ćemo, naravno, kontrolisati. I ne zanima me čak ni da li su oni u pravu ili ja. — Yale School of Architecture (1967)

Kada sam prvi put sreo Pjera Buleza u (Parizu krajem četrdesetih), osmeh, energija, sjaj očiju, sve to me je naelektrisalo; ali u Njujorku sam video drugu stranu. Jednom, na povratku sa Kejp Koda, ostali smo bez goriva. Pjer je mislio da je to neelegantno. Sećam se i jednog restorana u Providensu. Pjer je bio ogorčen zbog usluge i hrane, i mislim da je zahtevao da odemo odatle. Uvek me je plašio njegov superiorni ukus. Uvek je bio beskompromisan. Stvari su morale biti

¹ Kejdz govori u principu, ne samo u odnosu na mlađe kompozitore, budući da su on i Lutoslavski bili praktično vršnjaci (1912–1992, 1913–1994).

tačno tamo gde treba da budu. Ja sam i dalje bio užasno siromašan. Želeo sam da siromaštvo učinim elegantnim, ali Pjera to nije zanimalo. Ono što je on želeo bilo je bogatstvo u vrhunskom stilu. Sve je moralo biti tačno kako treba, estetski ispravno. Jednom sam nenajavljeno došao u njegov studio (baš kada je radio), a on je bio obučen u elegantni svileni kućni ogrtač.

Kod Pjera, muzika ima veze sa idejama. Njegovo gledište je književno. On čak govori o zagrada. Sve to nema nikakve veze sa zvukom. Pjer ima um stručnjaka. S takvim umom možete se baviti samo prošlošću. Ne možete biti stručnjak za nepoznato. Njegov rad je razumljiv samo u odnosu na prošlost.

Pošto je više puta izjavio da se ono što sam ja naumio ne može postići, Bulez je otkrio Malar-meovu knjigu. Bila je to operacija slučaja do poslednjeg detalja. Kod mene je taj princip morao odmah da odbaci; kod Malarmea mu je odjednom postao prihvatljiv. Sada je Bulez promovisao slučajnost; samo što je to morala biti njegova vrsta slučajnosti. — Joan Peysner (1976)

Mislim da je on (Karlhajnc Štokhauzen) bio nadaren. Imao je mnogo dece i sva su postala muzičari, zar ne? Postoji, dakle, neka prenosiva angažovanost u muzici. Ono što važi za Štokhauzena jeste da nam se činilo kako je ta muzika avangardna, da dolazi do otkrića, ali nije bila takva. Zapravo je bila vrlo konzervativna. Ništa se nije otkrivalo; stari naglasci su se ponovo potvrđivali. — Morton Feldman (Bunita Marcus i Francesco Pellizzi) (1983)

Baš prošlog novembra, bio sam u Mecu i otišao na predavanje koje je održao Karlhajnc, i bio sam zapanjen kada sam video da je celo njegovo insistiranje na muzikalnosti kao odnosima i opozicijama, bilo vrlo, vrlo konvencionalno, i da ni u jednom smislu nije bilo otkriće. Održao je detaljno predavanje u kojem je rekao da je slušanje zapravo slušanje odnosa. Po mom mišljenju, slušanje je slušanje svakog zvuka. Ako slušate odnos, gubite te zvuke.

Možete li to izbeći? Zar slušanje nije jednostavno prepoznavanje odnosa zvukova?

U Karlhajncovom slučaju, morate znati da je nešto mali interval ili veliki interval, i da je jedno inverzija drugog, i tako dalje; dok ja slušam ove zvuke oko nas, čujem ih sve, bez ikakvog pokušaja da uspostavam takve odnose. Mi smo sasvim različiti, tako da kada ljudi misle da smo isti, potpuno greše. — David Stanton (1985)

Pominjete vezu moje aktivnosti sa aktivnostima Mersa Kaningema i Dejvida Tjudora. I pitate da li bi moje aktivnosti bile iste bez tih ljudi. Svakako ne. Moram da radim s drugim ljudima, ali njih dvojica su mi najmisteriozniji i najstimulativniji. Kao ličnost, uopšte nisam kao Kaningem ili Tjudor. I upravo zato m me toliko fasciniraju.

Mislim da je taj odnos jedinstven, da ste vas trojica, posle toliko godina, istovremeno išli svako svojim putem, a opet zajedno bili nešto.

Da, da, to je zaista čudesno. Često sam osećao da mi se Dejvid Tjudor – Bože, mora da je bar dvadeset godina mlađi od mene – uvek činio starijim. Mislim da je rođen stariji, ali da sam ja rođen veoma mlad i uvek me je čudilo što nije bio kompozitor. A sada sam veoma srećan što je postao kompozitor, iako nas je činjenica da je sada kompozitor donekle razdvojila, jer više ne nastupamo zajedno, osim sa Mersom Kaningemom; ali onda dolazimo kao dve različite osobe, dok smo ranije dolazili, takoreći, kao jedna osoba. Oduševljen sam što se to dogodilo i ne žalim zbog onoga što bi moglo izgledati kao gubitak Dejvida Tjudora. Na primer, koliko ja znam, niko sada ne svira „Muziku promena“ onako kako je on svirao. Ali komad je imao život dok ga je on svirao. — Alcides Lanza (1971)

Da ste poznavali Dejvida Tjudora i radili s njim kao što sam ja radio tokom dužeg vremenskog perioda, rekli biste da je jedan od velikih muzičkih... Hteo sam da kažem „umova“. To bih rekao za Šenberg. Ali Dejvid Tjudor nije toliko muzički um, koliko muzički... U to vreme, on je bio, kako je to rekao Busoti, „muzički instrument“ (Sylvano Bussotti). I kada je Busoti komponovao delo za njega, nije napisao „za klavir“: napisao je, „za Dejvida Tjudora“, misleći na njega kao instrument.

Dejvid i dalje ima taj aspekt u društvu. Nedavno sam ga video u Kaliforniji, posle koncerta sa Kaningemovom plesnom trupom, i mladi kompozitori iz oblasti zaliva San Franciska okupljali su se oko njega zbog njegovog tehničkog znanja i tehničkog iskustva u oblasti žive elektronike. A ranije je to bilo zbog klavira. A pre toga, zbog orgulja. Ali on je bio tako izvanredan muzičar da, ako ste bili blizu njega, čak i ako ste sada blizu njega, ne treba vam ništa drugo. Svet kroz njega postaje ogroman, nema granica, ima samo privlačne horizonte.

Što mislite, zašto Dejvid nikada nije svirao Ajvza?

Pitao sam ga zašto ne svira ništa od Ajvza, jer je to izvanredna stvar koja nedostaje u njegovoj istoriji. Rekao je: „Suviše je teško.“ Ne znam šta mu je to značilo. Zato je tako fascinantan. U početku nisam shvatio šta je mislio, jer nije bilo previše teško, makar za njegove ruke. Svirao je Bulezovu „Drugu sonatu“, koja je teža. Ili mi je rekao ili sam ja tada shvatio kako bi morao da promeni razmišljanje i postane transcendentalista, što nije želeo da uradi. Kada je svirao Bulezovu sonatu, čitao je poeziju koju je Bulez tada čitao – Renea Šara (René Char). Naučio je francuski jezik da bi čitao tu poeziju; do tada ga nije znao. Postao je, koliko je mogao, kompozitor. I rekao je da bi u slučaju Ajvza to bilo previše teško. Da je to uradio, imali bismo izvođenja Ajvza kakva još nismo imali.

Ovo zvuči veoma elitistički, ali mislim da sam zapravo elitista. Oduvek sam bio. Nisam učio (muziku) kod bilo koga; učio sam kod Šenberga. Nisam učio (zen) kod bilo koga; učio sam kod Suzukija. Uvek sam išao, kad god sam mogao, pravo kod predsednika kompanije. — William Duckworth (1985)

Druga dvojica koji su mi mnogo značili nisu bili muzičari već slikari – Robert Raušenberg i Džasper Džons.

Možete li, recimo, projektovati sebe u mašti i razmisliti da li bi ti ljudi bili isti da nisu imali takav odnos sa Džonom Kejdžom?

Ne. Moramo zauzeti budistički stav prema toj stvari. Svi smo povezani i jednostavno je sreća što smo se sreli. Moj odnos sa Džasperom Džonsom je sličan mom odnosu sa Kaningemom i Tjudorom. To jest, *ja ga ne razumem*. Moj odnos sa Raušenbergom je sasvim drugačiji. Prepoznajem Raušenberga kao sebe, kao da smo ista osoba. Ne moramo čak ni da objašnjavamo stvari jedan drugom. Mogu da razgovaram sa Tjudorom, Kaningemom ili Džonsom, i da uvek ostanem zbu-njen onim što govore, čak i posle mnogo godina. Nikad ne znam šta će neko od njih trojice reći, dok s druge strane, mogu da predvidim, a da opet uživam, u onome što bi Raušenberg mogao da kaže, jer njega, kao i mene, zanimaju stalne promene. — Alcides Lanza (1971)

Dvojica mojih najbližih prijatelja među (vizuelnim) umetnicima su Raušenberg i Džons. Po-znavao sam i mnoge druge slikare, ali moja porodica su Raušenberg i Džons. A onda, uvek sam se toliko divio Dišanu da nisam mogao direktno da mu se obratim, da bih ga pre četiri ili pet godina zamolio da me nauči da igram šah, tako da sam često bio s njim u njegovim poslednjim godina-ma. I veoma volim njegov rad. U početku sam voleo apstraktno slikarstvo, naročito Mondrijana. A onda mi je Raušenberg otvorio oči za mogućnost nečega što nije apstraktno, i to je bilo tako zanimljivo, jer je tu tada bio i Džons. Džonsa sada viđam više od ostalih. Među onima od tada, sviđa mi se, da vidimo, Klas Oldenburg, recimo.

Da li postoji veza?

Da, mislim da postoji. Primer je moj sledeći projekat, ako ga uradim – ponekad imam i projekte koje ne uradim – da napravim što realističniju grmljavinu. Uzeti pravu grmljavinu i izmeriti je, a zatim koristiti deset „grom-reči“ iz *Fineganovog bdenja* i otpevati ih. Ideja je imati komponente, elektronske komponente, napravljene tako da se ono što pevači pevaju transformiše i popuni opseg stvarnih udaraca groma. I imati gudački picikato, koji će učiniti da kapi kiše padaju na različite materijale, jer su „grom-reči“ iz *Fineganovog bdenja* istorija tehnologije civilizacije. Eto,

to je, po mom mišljenju, odgovor na limenke piva Džaspera Džonsa. Naime, cilj je da se napravi nešto što je, u najvećoj mogućoj meri, ta druga stvar. — Don Finegan et al. (1969)

La Mont Jang radi nešto sasvim drugačije od onoga što ja radim, i to mi se čini veoma važnim. S nekoliko njegovih komada koje sam čuo, imao sam, zapravo, potpuno drugačije iskustvo slušanja nego s bilo kojom drugom muzikom. On je u stanju da, bilo kroz ponavljanje jednog zvuka ili kroz kontinuirano izvođenje jednog zvuka tokom perioda od oko dvadeset minuta, postigne da posle, recimo, pet minuta otkrijem da ono za šta sam sve vreme mislio da je isto, na kraju nije isto, već je puno raznolikosti. Njegov rad smatram izvanrednim gotovo u istom smislu u kojem se promena u vizuelnom iskustvu dešava kada gledate kroz mikroskop. Vidite da postoji nešto drugo osim onoga što ste mislili da postoji.

S druge strane, muzika La Monta Janga Evropljanima može zvučati kao evropska. Na primer, uzmete ponavljanje tonskog klastera ili jednog zvuka s naizgled konstantnom amplitudom, tokom recimo deset minuta. Evropski slušalac je u stanju da pomisli: „Dobro, to je ono što smo oduvek imali, minus svi elementi varijacije.“ Dakle, oni, viidte, zamišljaju da im se nešto radi, naime, pojednostavljivanje onoga što im je poznato. Moj odgovor nije da on nešto radi meni, već da sam u stanju da čujem drugačije nego ikada ranije, ♪ zbog onoga što je uradio. ♪ — Roger Reynolds (1961)

Bio sam veoma impresioniran kada sam pre neki dan čuo *Infraaudibles* Herberta Brina (Brün, 1968), što je takođe zvučni izlaz iz računara, zvuk koji se razlikovao od zvuka s trake ili drugih oblika elektronske muzike za koje smo do sada znali. Bilo je to iskustvo s nečim što mi je bilo nepoznato, ne samo sa zvučnim kvalitetima i njihovim suprotstavljanjem i delikatnim promenama unutar zvuka u odnosu na njegov boju, već i sa odnosima visine tona koji su bili mikrotonalni i koji nisu bili raspoređeni, kako sam ja to shvatio, prema bilo kojoj lestvici. Visine tona su birane unutar polja koje je postavio Brin, a birala ih je mašina prema operacijama slučaja, što je za ishod imalo mikrotonalne odnose visine tona, koji su i dalje izuzetno sveži i zanimljivi za naše uši. Sve to će dovesti do opažanja stvari s kojima nismo upoznati, a čak i ako to ne opažamo u svim detaljima, možemo imati iskustvo kakvo još nismo imali. Taj osećaj sam imao pre mnogo godina sa muzikom La Monta Janga, na primer, i sad skoro ponovo, sa zvučima iz dela Herberta Brina. To nas navodi da pomislimo kako će se to iskustvo iznenađenja onim što doživljavamo nastaviti. Promene o kojima govorim nisu male: to je gotovo kao da je otkrivena neka druga zemlja, neki drugi kontinent ili druga planeta. — Larry Austin (1968)

Da li vidite neki skup razvoja u umetnosti koji vas posebno zanima?

Ne znam šta podrazumevate pod skupom. Ne zanima me organizovana umetnost, na primer, Novi romantizam, Novi talas, itd. — Jay Murphy (1985)

To zanimanje za mesto izvođenja muzike je savremena preokupacija. Na primer, bio sam u hodniku u podrumu Univerziteta Veslijan u Midltaunu, i tamo je bio koncert studenata Alvina Lusjera (Alvin Lucier), na kojem ste mogli da idete kroz hodnik, u kojem je samo na nekim čvornim tačkama zvuk postajao čujan. Drugim rečima, mogli ste da fizički prođete kroz zvuk, mogli ste da hodate kroz njega. Bila je to stvar elektronike i prirode arhitekture – ta bliska veza između zvuka i arhitekture, koja se sreće i u nekim delima Polin (Pauline) Oliveros, kao što se ista pažnja za mesto javlja i kod umetnika koji se bave oblikovanjem samog tla [„Land art“]. — Bill Womack (1979)

(Dav Bredšo) radi s našim promenljivim shvatanje vremena i prostora, za koje smo dugo pretpostavljali da su dve različite stvari. Ona je, kao i mi u našim životima, zbog umetnosti uključena u gotovo naučni postupak, tako da može da eksperimentiše na način kojim nešto dokazuje. I može nas izložiti rezultatima svojih eksperimenata, što nas opet može otvoriti za život koji živimo.

Na primer, radovi na kojima nanosi srebro, a zatim sumpornu jetru [*Hepar sulfuris*], tako da ono što stavlja na platno nije nužno ono što ćete na njemu videti za nekoliko dana ili za mesec dana.

Činjenica da se delo menja zahteva promenu – kod mene; zahteva promenu stava. Ako se, takoreći, menjam s njim, onda se mogu menjati sa svetom u kojem živim, koji radi istu stvar.

Mislite na onu šahovsku tablu sa dodatkom sumpora, koja menja oblik u dodiru s vazduhom?

Kada sam je ja nabavio, to uopšte nije ličilo na šahovsku tablu.

Nabavili ste je, a ona vam je iskliznula iz ruku; sada je to nešto drugo.

Što možda niste želeli.

Što vam se možda čak i ne sviđa.

Ali ako promenite razmišljanje, možda ćete uživati.

Dakle, veoma je izazovno i zahtevno, zar ne?

O, veoma.

Malo vam pucketa bičem nad glavom.

Tako je. Kao zen monasi sa štapom: „Prerezao sam mački grlo.“² – Thomas McEvilley (1992)

Tokom četrdesetih nabavljao sam nove nove knjige i nisam nalazio ništa zanimljivo. Tek pedesetih godina postao sam svestan Džeksona Makloua. Priznajem da mi je njegov rad u početku bio težak, ali Džekson mi je uredno slao stvari onako kako su se pojavljivale; bio je u mojoj klasi na Novoj školi (za društvena istraživanja).

Godine 1956.

I postepeno sam postao posvećen njegovom radu i oduševljen njime.

Džekson je moj prijatelj, koga poštujem skoro koliko i vi, ali čini mi se da je Džekson, koliko god njegove metode bile zanimljive, promašio poentu. On ne zna da se negde mora stati. Zato njegovi komadi uvek traju predugo. Čak i ako ste uključeni u operacije slučaja, poenta je u tome što negde morate da nametnete ukus – morate odlučiti da jedna procedura više ne funkcioniše ili da bi neko drugo sredstvo moglo biti inventivnije.

To se može desiti u Džeksonovom radu jer, ako koristi operacije slučaja, onda radi s prilično ograničenim rezervoarom materijala, kao što je stranica iz određene knjige ili nešto slično.

A koja još i nije zanimljiva kao Torooov Dnevnik ili Fineganovo bdenje.

I odmah shvatite pojam ponavljanja. Ili ako koristi reči koje potiču iz imena jedne osobe, kao što često čini, reči se prirodno ponavljaju: ponavljanje postaje dominantna karakteristika njegovog rada. Neko vreme sam mislio da, pošto se on, kao i ja, bavio operacijama slučaja, ne bi trebalo da se trudim da koristim operacije slučaja sa jezikom; ali kada sam video da me zanima neponavljanje, bilo je kao da mogu da uđem u isto polje u kojem je radio i Džekson, a da mu ne nagazim na prste. I zato sam nastavio da to radim.

Džekson je i veoma eklektičan u svojoj estetici, kao što znate. Ima ekspresionističke pesme, kao i one o kojima smo govorili.

Prvi put sam naišao na to kod umetnika, kod ljudi koji slikaju ulja na platnu i koji se opuštaju slikanjem akvarela. Mislim da je to slučaj i sa Džeksonom. Da bi se osvežio od jednog, radi drugo. Bio sam na čitanju njegove poezije preksinoć, i on je pročitao jednu noviju pesmu – u stvari,

² Aluzija na zen koan „Nansen preseca mačku“: „Kada su se jednom prilikom kaluđeri iz istočne i zapadne dvorane posvađali oko neke mačke, Nansen dograbi životinju i, visoko je podigavši, reče: 'Kaluđeri! Ako neko od vas može da kaže neku dobru reč, pošteću mačku.' Niko nije odgovorio, i Nansen je hitro preseče na dva dela. Kada se Džošu vratio te večeri, Nansen mu ispriča šta se dogodilo. Džošu tada izu svoje sandale, stavi ih na glavu, i izade napolje. Nansen reče: 'Da si ti bio ovde, spasio bi mačku.'“ Za komentar videti *Mumonkan: Zbirka zen koana*, Grafos, Beograd, 1980, preveo David Albahari, 24.

rekao je da je napisana baš tog dana. Bila je to još jedna „Laka pesma“.³ I to je, manje-više, bilo nešto što mu je prolazilo kroz glavu. Tako nešto. Ali, ah, Ričarde, divna je to glava, i najmanja misao koja mu padne na pamet je veoma dobra misao.

Stvarno?

Ne, zaista mislim da jeste, jer to u pesmi i nisu bile toliko misli. Iste večeri tu je bio još jedan pesnik, čije su promišljene misli bile manje zabavne od Džeksonovih usputnih.

Da li postoje drugi pisci koje...

I mislim, generalno, da možemo reći da je čin uzimanja časopisa ili nečega što ima veze sa književnošću sada manje pipava stvar nego što je bila tridesetih ili čak pedesetih godina, jer se mnogo više eksperimentiše, takoreći, generalno, nego u tih par decenija.

I „čitanje“ je takođe postalo problematičnije, u fundamentalnom smislu.

Primitio sam takođe da je publika – na primer, publika koja je slušala Džeksona kako čita preksinoć u crkvi Svetog Marka – bila zaista pažljiva, sve vreme, i da je bila oduševljena stvarima koje bi pre dvadeset godina potpuno zbunile publiku. Ili recimo pre dvadeset osam godina, pre dvadeset pet godina.

*Koliko mogu da vidim, računate u odnosu na početak pedesetih, što smatrate ekstremnim vrhun-
cem eksperimentisanja u umetnosti u ovoj zemlji. Da li je 1953. vaša procena?*

Ne, 1952. — Richard Kostelanetz (1979)

Da li se može reći da je „kejdžovski“ uticaj prisutan i u konceptualnoj umetnosti?

Ne slažem se s tim stavom. Mislim da smo svi zajedno u ovome i da su nam ideje podjednako dostupne. Na primer, dva pronalazača izume istu stvar u isto vreme. I to ne zato što su uticali jedan na drugog već zato što su bili pod uticajem mogućnosti da se dođe do te ideje. Dakle, mislim da je ono što izgleda kao moj uticaj jednostavno to što sam dospao u situaciju u koju dospevaju i drugi ljudi. A ono što je tako lepo u vezi s tom situacijom jeste što dozvoljava veliku raznolikost. Rekao bih da dozvoljava veću raznolikost nego kada biste upali u dvanaestotonski sistem.

Mislio sam, na primer, da je 4'33", što bi se moglo smatrati izvorom mog uticaja na konceptualnu umetnost, bio veoma fizičko delo, a ne konceptualno. Smatrao sam to brzim načinom da čujem ono što se moglo čuti. — Alcides Lanza (1971)

(Po čemu se današnji svet komponovanja još razlikuje?)

Mladi kompozitori koji dolaze sada obično ne razmišljaju o ulasku u tu staru strukturu pronalazača izdavača koji bi objavio njihovu muziku – radije je distribuiraju sami. Oni se kreću po svetu manje-više kao izvođači. Cela stvar distribucije informacija u obliku prepiske sada je svet-ska. Šta to donosi? Donosi zajednicu pojedinaca kojima niko ne određuje šta ne smeju da rade. U svojim muzičkim akcijama slobodni su od bilo čega što podseća na ekonomske ili političke strukture. Oni su, takoreći, u anarhičnoj situaciji, s vrlo malo izuzetaka, a ti izuzeci su kada, kao kod Nam Džun Paika i Šarlot Murman, gaze po predrasudama koje društvo i dalje održava pomoću svojih verovanja. Gde još ne uspevaju, u smislu starih struktura? Ne uspevaju kada, zbog svojih postupka, kojima su posvećeni, nekako nisu u stanju da zarade za život i gladuju, ili moraju da promene svoj pravac zbog potrebe za hranom i tako dalje. Mislim da sve te stvari idu zajedno na takav način da moramo rešiti ne samo obrazovanje ili samo umetnost, ve da moramo promeniti celo društvo. — Robert Filliou (1969)

(Villiam Anastasi?)

Igramo šah svaki dan. Igraćemo danas, a on će doći ili kolima ili metroom. Ako dođe metroom, poneće slušalice bez muzike, papire i tablu za crtanje, olovke i tako dalje; i crtaće zatvorenih očiju, a ruke će mu reagovati na kretanje vagona metroa.

³ „Light Poems“, ciklus koji je Maklou pisao između 1968. i 1988.

Koliko je to veliko?

Zgodno je za crtanje u krilu.

Da li je imao i druge radove koji odražavaju nenamernost?

O da. Neki od njih su bliski Tobiju po tome što mu je lice blizu zida ili površine na kojoj crta, tako da ne može da zaista vidi šta radi.

Zar se to nema veze s onim što je radio Džekson Polok? Zar fizički aspekt onoga što radi ne odražava slikarstvo uopšte?

Polok je čudan slučaj, zato što ga ne zanima ono što vidi na način na koji Tobi ima interesovanje za ono što vidi. Mislim da je Polok uključen u gest.

A Anastasi ne pravi toliko gestove koliko produžava ili predstavlja gestove metroa.

Da.

Njegova ruka reaguje na spoljašnje sile, što Polok nikada ne bi dozvolio.

Ne. Polok je i kontrolisao boju na način na koji Tobi nikada ne bi pomislio da kontroliše boju, jednostavno tako što bi je stavio u bokal i sipao, vidite, tako da se kod njega bela boja nikada ne menja, dok bi kod Tobija svaki potez četkicom bio s nekom drugačijom belom.

Da li je to kontrolisanje boje ili nekontrolisanje boje?

To daje veliku složenost površini, onu vrstu složenosti koju vidimo kada primetimo da ono što gledamo nije potpuno ravno.

Ili uniformno.

Dok je kod Poloka uniformno. A kod Tobija i Anastasija nije uniformno. — Richard Kostelanetz (1991)

Evo primera Anastasijevog rada. To je krpa koja se stavlja preko lonca dok se kuva smeđi pirinač. Uspeo je da napravi nešto poput *ensa*, najuzvišenijeg dela u zenu⁴, a da pri tom ne radi ništa, baš kao u zenu. U stvari, tu možemo reći: „Dremam, meljem pirinač.“ — Thomas McEvilley (1992)

⁴ *Ensō*, u zenu, kružni oblik, dobijen iz jednog ili dva nagla poteza, simbol prosvetljenja, praznine, slobode i stanja *ne-uma*.

JEDANAEST: Estetika

Rekao sam ranije da me više zanima osrednja stvar koja se sada radi, a to je avangarda, nego izvođenje nekog velikog remek-dela iz prošlosti.

Velike stvari iz prošlosti su pitanje očuvanja i korišćenja tih sačuvanih stvari. Ne protivim se toj aktivnosti i znam da će se ona nastaviti. Ali postoji još jedna aktivnost, kojoj sam posvećen, a to je stvaranje nečeg novog.

Razlika između ta dva gledišta je razlika između proleća i leta. — Stanley Kauffmann (1966)

O, da, posvećen sam principu originalnosti – ne originalnosti u egoističkom smislu, već originalnosti u smislu da se radi ono što je neophodno. Sad, očigledno, stvari koje je neophodno uraditi nisu stvari koje su urađene, već one koje još nisu urađene. To se ne odnosi samo na rad drugih ljudi, već, vrlo ozbiljno, i na moj sopstveni rad. To jest, ako sam nešto uradio, onda smatram da je do mene da to više ne radim, nego da vidim šta se mora uraditi sledeće. — Roger Reynolds (1962)

Imate li neku ideju o tome zašto ljudi neće da otvore uši?

To je pitanje za psihologe. Ne mogu da razumem zašto se ljudi plaše novih ideja. Plašim se starih.

Mislim da stvari koje nam se dešavaju svakodnevno menjaju naš sluh i celokupno naše iskustvo. Poznati su slučajevi gde je izvođenje nove muzike saiskusnim muzičarima zahtevalo sedamdeset pet proba, dok su mladi studenti, koji su dolazili s polja kukuruza i slušali radio, mogli da je sviraju posle samo dve probe. — Arnold Jay Smith (1977)

Kada naseljavamo sadašnjost, kao što činimo, možemo se preseliti u prošlost i zamisliti – zamisliti šta bismo mogli čuti, i onda proizvesti nešto što nikada nismo čuli.

Takođe možemo sebi postaviti pitanja o ideji napretka.

Ne znam da li život karakteriše napredak. Verujem da umesto napretka imamo iskustva koja se razlikuju od onih iz prošlosti. Možda to nije napredak s jedne tačke gledišta, a istovremeno može biti napredak s neke druge tačke gledišta. Što se mene tiče, skoro celog života nisam imao osećaj za harmoniju i sada imam potrebu da je upoznam, čak i da je zavolim. Verujem da je muzika koju sada pišem harmonična. Opere možda manje, ali čak i one. Kada pišem muziku koja nije za pozorište, koja je samo muzika, ona je sada veoma harmonična, i to je harmonija koja uključuje zvukove. Zvuci postaju harmonični u mom iskustvu. Ne znam da li je to napredak. — Daniel Caux (1990, navedeno u Dachy 2000)

Neki kažu da opcije koje su bile tako široko otvorene pre dvadeset pet godina jednostavno nisu istražene.

Mislim da je muzički svet u veoma drugačijoj situaciji nego što je bio u mojoj mladosti. Kada sam tek počinjao, postojale su samo dve stvari koje ste mogli da uradite: jedna je bila da sledite Šenberga, a druga da sledite Stravinskog. Ako danas želite da budete moderni kompozitor, ima toliko stvari koje treba raditi, i ljudi ih rade. Neki od njih čak i ne znaju za mene. Ipak, sva ta sloboda postoji. Ona dolazi kroz veliku promenu u tehnologiji i kroz zaista promenjeni svet, u kojem su ljudi koji su ranije bili u odvojenim kulturama sada potpuno svesni jedni drugih. I to se dešava zbog sve većeg broja ljudi, tako da, kao što je jednom rekao Maršal Makluan, danas imamo veći prenos informacija nego pre pedeset godina. To je promenjeni svet. To nije svet u kojem smo obavezni da sledimo mejnstrim koji predstavljaju X ili Y. — Rob Tannenbaum (1985)

... živimo u doba u kojem je sve moguće. Nekada smo imali Mona Lizu, sada imamo i Mona Lizu s brkovima. — Michael Zwerin (1983)

Mislim da to pitanje zaostajanja muzike za drugim umetnostima ne znači da je uvek tako, da se umetnosti mogu posmatrati kao da su u dijalogu, i da u jednom trenutku može izgledati kako muzika nije progovorila i nije odgovorila na nešto što je ranije rekla neka druga umetnost. I onda može izgledati da zaostaje. Ali kada bi progovorila, često bi dodavala nešto novo tom dijalogu, i tako dovodila druge umetnosti u situaciju da zaostaju. — Alan Gillmor i Roger Shattuck (1973)

Šezdesetih i početkom sedamdesetih, postojala je tendencija da se sam proces komponovanja učini čujnim unutar muzike – u kompozicijama kao što su „Come Out“ (Steve Reich, 1966), „I Am Sitting in a Room“ (Alvin Lucier, 1969) i tako dalje. Da li vas je to ikada zanimalo – da proces komponovanja učinite čujnim u svom radu?

Mislim da je Stiv Rajh rekao da je jasno da sam uključen u proces, ali to je bio proces u kojem publika nije učestvovala, jer nije mogla da ga razume. Ja sam za to da stvari ostanu tajanstvene, i nikada nisam uživao u razumevanju stvari. Ako nešto razumem, onda nemam više nikakvu korist od toga. Zato pokušavam da pravim muziku koju ne razumem i koju će biti teška za razumevanje i drugim ljudima. — Laura Fletcher i Thomas Moore (1983)

Volim da umetnost ostane misteriozna. Smatram da mogu da koristim knjigu, sliku ili muzički komad sve dok ih ne razumem. Hoću da kažem, da ih koristim da bih upotrebio svoje sposobnosti. Ako nešto razumem, mogu to da odložim na policu i ostavim da stoji tamo. Nekada sam kako to ima veze s evropskim osećajem za tradiciju ili istoriju, dok mi ovde u Americi imamo vrlo malo osećaja za istoriju. Mi smo, takoreći, turisti u sopstvenoj zemlji, koja zapravo pripada Indijancima. — Birger Ollrogge (1985)

Stav koji zauzimate jeste da je svakodnevni život, kada ga postanemo svesni, zanimljiviji od svečanih prilika, ako ga postanemo svesni. *Tada* sve naše namere padaju na nulu. Onda odjednom primećujete da je svet čaroban. — Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Osnovna poruka Tišine je izgleda u tome je sve dozvoljeno.

Sve je dozvoljeno ako se kao osnova uzme nula. To je deo koji se često ne razume. Ako ste nenamerni, onda je sve dozvoljeno. Ako ste namerni, na primer, ako želite da ubijete nekoga, onda nije sve dozvoljeno. Isto može važiti i za muziku. Kao što sam već rekao, ne volim da me gurkaju dok slušam. Volim muziku koja mi omogućava da je sam slušam. — Rob Tannenbaum (1985)

Koncept nule je važan za razumevanje i onoga što govorite i onoga što komponujete. Iskreno, veoma mi je teško da zamislim nulu kao početak, a kamoli da od nje počnem u svom komponovanju. Koje tehnike čovek stiže da bi to postigao? Još važnije, kako obnavlja tu nulu posle nekog novog otkrića?

To je dobro pitanje. To je upravo problem s kojim se stalno suočavam, i veoma je težak – budući da imamo pamćenje. Nema sumnje u to. I nismo glupi. Bili bismo glupi da nemamo pamćenje. Ipak, upravo tog pamćenja čovek se mora osloboditi, a istovremeno ga mora iskoristiti. Veoma je paradoksalno. Trenutno sam okrepljen i, moglo bi se reći, doveden do nule, mislim, kroz svoj rad sa Džojksom.

U stvari ne znam kako je radio. Znam više nego što sam nekada znao. Pomogli su mi pisci poput Luisa Minka i Adelajn Glašin (Adalaine Glasheen). Neko od njih je rekao kako ne možete razumeti Džojssa osim ako ne nabavite kompletan rečnik engleskog jezika i jedanaesto izdanje *Enciklopedije Britanika*. A ako imate oboje, onda možete videti kako se otvaraju vrata ka nekim odlomcima *Fineganovog bdenja*, koji su manje-više preuzeti iz jednog ili drugog. Koristio je te referentne tekstove na način koji je olakšavao i stimulisao njegov rad.

Na svoj način, radim isto u svom najnovijem delu. Odlomak o vodi u pretposljednem poglavlju *Uliksa*, koje je bilo Džojsovo omiljeno poglavlje, nesumnjivo je izvađen iz enciklopedije, kao što sam i ja iz enciklopedije izvukao neke skorašnje radove koji se odnose na ćumur. Dodao sam to, naravno – i siguran sam da je i on tako radio – ali to je, takoreći, bio kostur koji se mora imati. Rečnik je rudnik zlata, kao i enciklopedija. Džojso je imao onaj sjajan, koji sam i ja imao kao dete, ali ga nažalost više nemam. Bio je odložen u jednu garažu u južnoj Kaliforniji i tamo se ubuđavio; inače bih pokušao da ga nabavim. Sada je veoma teško pronaći to izdanje. – David Cope (1980)

S vremena na vreme, bilo za sebe ili za druge, davao sam izjave koje su bile kao manifesti. To je, znate, popularno u oblasti umetnosti – izjaviti nešto u stilu manifesta, po čemu se neka savremena ili moderna stvar razlikuje od one koja nije takva. Prvi put kada su me pitali da to uradim, to je bilo u vezi sa slikarstvom. Rekao sam da je slika moderna ako je ne prekida dejstvo njene okoline – tako da ako senke ili mrlje, ili nešto slično, padnu na sliku i naruše je, onda to nije moderna slika; ali ako padnu na nju i, takoreći, teku zajedno s njom, onda je to moderna slika.

Onda sam, naravno, rekao isto o muzici. Ako muzika može da prihvati ambijentalne zvuke, tako da je oni ne narušavaju, onda je to moderno muzičko delo. Ako, kao kod neke Betovenove kompozicije, plač bebe ili kašalj nekoga u publici naruši muziku, onda znamo da nije moderna. Mislim da način na koji danas možemo utvrditi da li je nešto korisno kao umetnost jeste da pogledamo da li ga postupci drugih narušavaju ili teče u skladu s postupcima drugih. Ono na šta mislim je proširenje tih pojmova iz oblasti materijala umetnosti na ono što bi se moglo nazvati materijalom društva. Ako biste, na primer, napravili strukturu društva koja bi bila narušena postupcima ljudi koji nisu iz tog društva, onda to ne bi bila odgovarajuća struktura. – C. H. Waddington (1972)

Danas sam ručao sa Maršalom Makluanom i kada sam sa njim, pun sam divljenja prema njegovim idejama, jer ono što govori smatram prosvetljujućim i potkrepljujućim. Neke stvari koje govori čine moj um otvorenim kao što ranije nije bio. Ali kada me pita nešto, ako prestane da govori i postavi mi neko pitanje, imam velike poteškoće da odgovorim, jer znam da ako bih rekao bilo šta, to ne bi bilo ono što je očekivao, niti bi razumeo šta govorim. Do danas nisam shvatio u čemu je problem. Makluan je, kako je često govorio, detektiv koji posmatra obrasce i ukazuje na njih, i želi da nas svojim istražnim sredstvima i sličnim stvarima učini svesnim našeg okruženja; mislim da sam imao donekle istu nameru. Ali kod mene to nisu bili obrasci; to su bili centri. Makluana, očigledno zbog njegovog interesovanja za obrasce, zanimaju odnosi i ukazivanje na te odnose. Celog života sam poricao važnost odnosa i, da bih jasno pokazao šta mislim i u šta verujem, uvodio situacije u kojima nisam mogao da predvidim odnos.

Taj hepening u Blek Mauntinu (1952, op. cit.) bio je takva prilika, i svim tim ljudima bila je data mogućnost da nastupaju, u odeljcima do kojih sam došao, priznajem, operacijama slučaja. Pod odeljcima mislim na periode tokom ukupnog vremena, kada su bili slobodni da rade šta god žele ili da ne rade ništa. Oni su uglavnom birali da nešto urade. Nisam znao šta će uraditi. Samo sam imao nejasnu predstavu o tome gde će to raditi. Znao sam da će se M. K. Ričards i Čarls Olson popeti uz merdevine koje su bile na određenoj tački. Imao sam manje saznanja o tome šta će Mers i plesači raditi jer će se kretati. Stvar nije bila uvežbana. Samo je bila planirana. U stvari, planirao sam je istog dana, pre ručka, a izvedena je pre večere. I svi smo se prosto okupili i uradili sve te stvari odjednom.

A ako smo i stvorili obrasce, to su bili obrasci koje nismo merili – štaviše, koje nismo želeli da istaknemo. Samo smo hteli da ih pustimo da postoje. Dolazio sam pravo sa Suzukijevih predavanja. Doktrina koju je on izražavao bila je da je svaka stvar i svako telo, to jest svako neživo i živo biće, Buda. Sve te Bude su, svaki od njih, u centru univerzuma. I oni se međusobno prožimaju i

ne ometaju jedni druge. Ta doktrina, koje se istinski pridržavam, jeste ono što me je pokretalo u onome što sam radio. Stvorila je slaganja i neslaganja, i omogućila mi da koristim rad nekih ljudi drugačije nego što su oni nameravali da se koristi. A onda, ta doktrina neometanja znači da ne želim da namećem svoja osećanja drugim ljudima. Odatle upotreba operacija slučaja, neodređenosti, itd., neuspostavljanje obrazaca, bilo ideja ili osećanja s moje strane, kako bi ti drugi centri ostali slobodni da zaista budu centri. — Irving Sandler (1966)

Imamo neku vrstu stava i načina korišćenja umetnosti koji su se prenosili s kolena na koleno. Naše iskustvo se sada obogaćuje, ali ne gubitkom starog, jer novo nikada ne zamenjuje staro. Otkrivamo drugu upotrebu umetnosti, kao i onih stvari koje nismo smatrali umetnošću. Ono što se dešava u ovom veku, bez obzira da li to prihvatate ili ne, jeste da jaz između umetnosti i života sve više nestaje. — Stanley Kauffmann (1966)

Čuvam rukopise koji očigledno nisu dobri, jer i oni moraju imati neki razlog za postojanje.

U kom smislu mislite da nisu dobri?

Nisu zanimljivi. Ako ideje nisu radikalne, ako nisu verovatne ili – kako to kaže Bob Raušenberg – „ako vas ne menjaju“. Mislim i da je ideja promene, ili samog ega koji menja smer, implicitna u Suzukijevom razumevanju uticaja budizma na strukturu uma. Koristim operacije slučaja umesto da postupam prema svojim sviđanjima i nesviđanjima. Koristim svoj rad da promenim sebe i prihvatam ono što operacije slučaja kažu. *Ji ding* kaže da ako ne prihvatate operacije slučaja, nemate pravo da ih koristite. Što je veoma jasno, i to je onda ono što radim. — Laurie Anderson (1992)

Mislim da je istorija umetnosti prosto istorija oslobađanja od ružnog ulaskom u njega i njegovim korišćenjem. Na kraju krajeva, pojam da je nešto izvan nas ružno nije izvan nas, već unutar nas. I zato stalno ponavljam da radimo sa svojim umovima. Ono što pokušavamo da uradimo jeste da ih otvorimo tako da ne vidimo stvari kao ružne ili lepe, već da ih vidimo baš onakvim kakve jesu. — Richard Kostelanetz et al. (1977)

Ranije se umetnost smatrala nečim bolje organizovanim od života, što bi se moglo koristiti kao bekstvo od života. Međutim, promene koje su se dogodile u ovom veku bile su takve da umetnost nije bekstvo od života, već uvod u njega. — Stanley Kauffmann (1966)

Jednom sam bio sa de Kuningom u restoranu i on je rekao: „Ako stavim ram oko ovih mrvica hleba, to nije umetnost.“ A ja kažem da jeste umetnost. On je govorio da nije, zato što umetnost povezuje sa svojom aktivnošću – on se povezuje sa sobom kao umetnikom, dok bih ja želeo da umetnost isklizne iz nas u svet u kojem živimo.

Mislim da je moderna umetnost pretvorila život u umetnost, a sada mislim da je vreme da život (pod životom sada mislim na stvari kao što su vlada, društvena pravila i sve te stvari) pretvori okolinu i sve ostalo u umetnost. Drugim rečima, da se brine o tome i da ga promeni iz nečega što je samo pometnja u nešto što nam olakšava život, umesto da nas sve čini jadnim. — Robin White (1978)

Prepuštena sama sebi, umetnost bi morala biti nešto veoma jednostavno – bilo bi dovoljno da bude lepa. Ali kada je korisna, trebalo bi da prevaziđe to da bude samo lepa i da se prebaci na druge aspekte života, tako da i kada nismo sa umetnošću, ona ipak utiče na naše postupke ili naše reakcije na okolinu.

Ali okruženje je tako pretrpano.

Da, to je jedan od razloga zašto nam je potrebna pomoć. Ne samo da je gužva, nego je to ponekad ono što bi se moglo nazvati zatvorom. Dolazimo u situacije, u saobraćaju, na autoputevima ili u supermarketima, kada čak i ako žurimo, to ne znači ništa, jer moramo da milimo, ako se uopšte krećemo. Ne tako davno, u Njujorku sam se našao potpuno zaglavljen zbog dva kamiona, od kojih nijedan nije hteo da popusti. U takvim trenucima, ako obraćamo pažnju na moderno

slikarstvo i modernu muziku, možemo usmeriti pažnju na stvari koje nas okružuju – na stvari koje treba čuti, stvari koje treba videti. — Robin White (1978)

Velika razlika između grada i sela jeste zvuk saobraćaja i cvrkut ptica. Zapravo, zvuk saobraćaja nije mi toliko nametljiv kao cvrkut ptica. Bio sam zapanjen kada sam otišao da živim na selu i otkrio koliko su ptice bile napadne za uši.

Mislite na razliku u melodiji?

Ne. Zato što su bile tako glasne. Zaista se mogu nadmetati sa automobilskim sirenama kada lete okolo i dođu blizu... — Laurie Anderson (1992)

Muzika je stvar promene uma – ne da bismo razumeli, već da bismo bili svesni. Um koji razume je ono što dobijate u školi, koja je dosadna i potpuno beskorisna. Iskustveni um je ono što nam je potrebno, jer nam može dobro poslužiti bez obzira da li stvari idu ili ne idu glatko; on pronalazi spokoj i u najmanje spokojnoj situaciji. — Michael John White (1982)

Um zainteresovan za promenu, međutim, kao što je Ajvzov um, zanimaju upravo stvari koje idu do ekstrema. Ja sam svakako takav. Ako ne idemo u ekstreme, nećemo stići nigde. — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Ne verujem svojoj mašti. Znam šta je moja mašta, a ono što me zanima je ono što *ne znam*. Logički um se vređa kada se pojavi nešto što nije u dometu njegove mašte, dok je um koji to prihvata oduševljen. — Roy M. Close (1975)

(Zašto je neophodno komponovati?)

O tome smo ranije govorili, ali nismo razmišljali u smislu zašto je to neophodno? Daću vam odgovor, ako želite, često ga dajem. Kada je biran šesti patrijarh zen budizma, peti je organizovao takmičenje u poeziji, i svako je morao da iznese svoje shvatanje prosvetljenja. Najstariji monah u manastiru je rekao: „Um je kao ogledalo. Sakuplja prašinu, a problem je ukloniti prašinu.“ U kuhinji je bio mladić, Huei-neng, koji nije umeo ni da čita, ni da piše, ali kome su pročitali tu pesmu i on je rekao: „To nije baš zanimljivo.“ A oni su rekli: „Dobro, kako znaš?“ A on je rekao: „Oh, mogao bih da napišem mnogo bolju pesmu, ali ne umem da pišem.“ I zato su tražili od njega da je izgovori, i on je to uradio; oni su je zapisali, a glasila je ovako: „Gde je ogledalo, i gde je prašina?“ Postao je šesti patrijarh. A onda, nekoliko vekova kasnije, u Japanu, bio je jedan monah koji se stalno kupao. Jedan mladi učenik ga je pitao: „Ako nema prljavštine, zašto se stalno kupao?“ A stari monah je odgovorio: „Samo se kupam, nema razloga.“ — Yale School of Architecture (1967)

(Da li vaša muzika odražava vaš emocionalni život?)

Moja osećanja pripadaju, dakle, meni i ne bi trebalo da ih namećem drugima. Osim toga, stari Indijci su naveli samo devet osnovnih emocija: četiri bele: herojsku, erotsku, veselu, čudesnu; spokoj u centru; četiri crne: strah, bes, gađenje, tugu. Da je prvi kompozitor u istoriji izrazio svih devet, šta bi nama ostalima preostalo da radimo? — Joseph H. Mazo (1983)

Kako se onda emocija uklapa u vaš rad?

Ne uklapa se. Ona postoji u svakoj osobi, na svoj način; ali ja se time ne bavim.

Ali vi i dalje imate osećanja.

Imam osećanja, ali ne pokušavam da ih unesem u svoj rad. — Torn Erikson (1987)

Da li ih povezujete s ekscsima?

Možete ih povezati sa svim mogućim stvarima – sa ljubomorom, mržnjom, strahom, besom, tugom. Sve dobre stvari mogu se pretvoriti u loše. Većina ubistava dešava se među ljudima koji se vole. Za ljubav se u stvari kaže da oslepljuje ljude. „Bio sam slepo zaljubljen.“ Mogao bi vas pregaziti auto. Odavno je poznato da su emocije opasne. Morate se osloboditi svojih sviđanja i nesviđanja.

Ali moja sviđanja mi pružaju zadovoljstvo.

Ako se odreknete te vrste zadovoljstva, vaše zadovoljstvo biće univerzalnije.

Mislite konstantno?

Mislim i konstantno i prostranije. — Lisa Low (1985)

Recimo da je apstraktni ekspresionizam zaista ekspresionizam umetnikovih osećanja, kroz njegov gest i njegovu umetnost; zar on to ne radi prilično loše?

Kako bi mogao bolje?

Ne tera vas da obratite pažnju na bilo koju određenu tačku na platnu, zar ne?

Ne, ali s druge strane, stalno ste svesni njegovog procesa.

Da, tu se potpuno slažem. Sa svim tim stvarima se slažem. Kažete da pokušava da nešto prenese?

Da.

On to ne radi.

Dobro, to je ono što želi da prenese, u velikoj meri – sopstvenu sliku, naravno, koju Harold Rosenberg naziva identitetom.

Da, od takvih ideja počinje da me spopada muka.¹ — Irving Sandler (1966)

Pošto su vaš ego i vaša svidanja i nesvidanja izbačeni iz vaših kompozicija, da li ih i dalje doživljavate kao svoje kompozicije, u smislu da ste ih vi stvorili?

Umesto da predstavljaju moju kontrolu, one predstavljaju pitanja koja sam postavio i odgovore koji su dati pomoću operacija slučaja. Samo sam promenio svoju odgovornost, od donošenja izbora do postavljanja pitanja. Nije lako postavljati pitanja.

Da li je to jedan od aspekata koji tu muziku i dalje čine eksperimentalnom?

Da, i to su eksperimenti s moje strane, a ne s neke druge.

A postavljanje pitanja je zapravo proces inovacije.

To je ono u šta verujem.

Cartridge Music je dobar primer. U neku ruku moglo bi se reći da će Cartridge Music uvek zvučati kao Cartridge Music. Taj komad će uvek ostavljati utisak da je isti komad, iako će se od događaja do događaja dešavati veoma različite stvari, zbog primarnog izuma medija u kojem zvuci

¹ A sad malo pravde i za Njujorsku školu, kao prethodno za nadrealizam: u svojoj odbojnosti (svom očiglednom „nesvidanju“) prema Njujorškoj školi, Kejdz prosto zanemaruje činjenicu da nisu svi slikari iz tog labavog kruga sebe smatrali „ekspresionistima“ ili „gestualistima“. U odgovoru na neke Rozenbegrove spekulacije, koje su afirmisale izraz „ekspresionizam“, odnosno „samoizražavanje“, Mark Rotko je to izričito odbacio, u skoro kejdzovskoj (ili zen) formulaciji: „Ne izražavam sebe. Izražavam *ne-sebe*“ (Harold Rosenberg, „Rothko“, *New Yorker*, 46, 6, March 28, 1970). Robert Madervel je takođe bio skeptičan prema izrazu „ekspresionizam“ i zato je koristio naziv „Njujorska škola“, koji i potiče od njega; ni kod njega nije bila stvar u pukoj ekspresiji, već u stvaranju novih formi i konstelacija, a njegovi kasniji radovi bili su „gestulani“ upravo po uzoru na zen kaligrafiju – pored toga što je takođe bio posvećen Džojosu i ilustrovao jedno izdanje *Uliksa* (Arion Press, San Francisco, 1988). Barnetu Njumanu i Klifordu Stilu, kao najvećim ekstremistima iz te „škole“, izrazi „ekspresionizam“ i „samoizražavanje“ nisu značili ništa: bili su posvećeni nekim idejama, do te mere da je to možda i pojelo njihovo slikarstvo. I to je donekle slično Kejdzu, koga je zanimanje za ideje i zvuk sve više udaljavalo od muzike, odnosno od onoga što neki umetnički medij čini „komunikativnim“, u uobičajenom smislu. Duboke razlike u pristupima ostaju, ali bilo je i nekih dodirnih tačaka, za koje bi se moglo očekivati da probude veću pažnju; možda i više nego s onima koji su, delom u reakciji na patos Njujorske škole, na njenu „preozbiljnost“ – kako se to opažalo sa strane – „otkrivali“ stvarnost tako što su je prosto citirali u njenom zatečenom izdanju: njene konzerve piva, flaše koka-kole, automobile, državne zastave, hamburgere, Kenedija... Kejdz kao da je bio suviše pod utiskom svojih loših iskustava sa de Kuningom i Polokom, kao i dubokog neslaganja s teoretičarima koji su najaktivnije zagovarali tu struju, Klementom Grinbergom i Haroldom Rozenbergom, u kojima, uzgred, skoro niko od tih slikara nije ni video svoje glasnogovornike. Među tim promoterima bio je i njegov sagovornik iz ovog intervjuja, Irving Sandler. U svojoj najpoznatijoj studiji *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, iz 1970, Sandler je „apstraktnom ekspresionizmu“, po sopstvenom nahodjenju (kao i prethodno CIA, u saradnji sa MoMA, u kontekstu kulturnog Hladnog rata), dodelio i patriotsku misiju: da potvrdi superiornost Amerike i u umetničkim stvarima. Neki su tu knjigu kritikovali kao očigledno šovinističku – Max Kozloff i David Craven, između ostalih, ovaj drugi u svojoj snažnoj afirmaciji „Njujorske škole“ – ali to nije uticalo na njen kanonski status, dakle, na dobrurodu, u konzervativnom američkom miljeu.

funkcionišu, to jest, samih kertridža. U tom smislu, moglo bi se reći da će bilo koji komad Džona Kejdža uvek zvučati i kao on sam i kao komad Džona Kejdža. Da li mislite da je to tačno?

Delimično.

U kojoj meri nije tačno?

Evo, uvek se rado setim jedne situacije na Beverli Hilsu, kada sam otišao na piće kod jedne prijateljice, čije sam ime zaboravio, a ona je imala jednu ploču koja je svirala dok smo razgovarali i pili u drugoj sobi, i to mi se učinilo kao veoma zanimljiv komad. Pitao sam je šta je to, a ona je rekla: „Ne misliš valjda ozbiljno!“ Bio je to moj komad. Koji nisam prepoznao.²

Da li ste saznali koji je to bio komad bio?

Zapravo je bio *Cartridge Music*. Kada smo ga Dejvid Tjudor i ja snimili za *Mainstream*, izdavačku kuću Erla Brauna³, on nas je pitao da li želimo da čujemo konačni miks. Obojica smo rekli da ne želimo da ga čujemo, tako da sam ga tada verovatno prvi put čuo. — Tom Darter (1982)

(Šta vas podstiče da komponujete?)

Moje kompozicije nastaju iz postavljanja pitanja. To me podseća me na priču s početka, o času kod Šenberga. Naterao nas je da odemo do table da rešimo određeni problem iz kontrapunkta (iako je to bio čas harmonije). Rekao je: „Kada dođete do rešenja, okrenite se i dajte mi da ga vidim.“ To sam i uradio. Onda je rekao: „Sada još jedno rešenje, molim.“ Dao sam mu još jedno, i još jedno, dok se konačno, pošto što sam ih napravio sedam ili osam, nisam malo zamislio i onda sa izvesnom sigurnošću rekao: „Nema više rešenja.“ Reкао je: „U redu. Koji princip stoji u osnovi svih rešenja?“ Nisam mogao da odgovorim na njegovo pitanje; ali uvek sam obožavao tog čoveka, a u tom trenutku još više. On se, takoreći, uzvisio. Ostatak života, sve donedavno, proveo sam slušajući ga kako postavlja to pitanje, uvek iznova. A onda mi je palo na pamet, na osnovu pravca kojim je moj rad krenuo, a to je odricanje od izbora i njegova zamena postavljanjem pitanja, da je princip koji je ležao u osnovi svih rešenja koja sam mu tada dao bilo pitanje koje je on postavio, jer ona svakako nisu mogla doći ni s jedne druge tačke. Mislim da bi on prihvatio taj odgovor. Odgovori imaju zajedničko pitanje. Stoga je pitanje osnova odgovora. — David Cope (1980)

Potreba da promenim svoju muziku bila mi je očigledna ranije u životu. Učili su me, kao i većinu ljudi, da je muzika u stvari izraz individualnog ega – „samoizražavanje“, to je ono čemu su me učili. Ali onda, kada sam video da se svi izražavaju drugačije i koriste drugačiji način komponovanja, zaključio sam da se nalazimo u situaciji Vavilonske kule, jer niko nikoga nije razumeo; na primer, napisao sam tužan komad, a ljudi koji su ga slušali su se smejali. Bilo je očigledno besmisleno nastaviti na taj način, i onda sam odlučio da prestanem da pišem muziku dok za to ne pronađem neki bolji razlog od „samoizražavanja“.

Razlog koji sam konačno pronašao bio je u istočnjačkim tradicijama; međutim, jedan moj prijatelj ga je pronašao kod jednog engleskog kompozitora, mislim čak iz sedamnaestog veka. To je bilo sledeće: „Svrha muzike je da otrezni i smiri um, i tako nas učini prijemčivim za božanske

² Treba poslušati neki snimak *Cartridge Music* da bi se stekla slika o toj situaciji: uz kakvu muziku dvoje prijatelja sede, časkaju i pijuckaju. Ono što se može čuti su šumovi, krckanje, struganje, škripanje i pištanje koje stvaraju razni mali predmeti ubačeni u gramofonske glave. To je već donekle opisano u prethodnim poglavljima, a detaljniji opis može se pogledati u arhivi Kejdžovih radova, <https://data-johncage.org/pp/John-Cage-Works.cfm> (u abecednom spisku potražiti „Cartridge Music“).

³ Komad *Cartridge Music*, iz 1960, prvi put je snimljen za *Time Records*, 1963, a za izdavačku kuću Erla Brauna, *Mainstream Records*, 1970.

uticaje.“⁴ Zatim sam rešio da otkrijem šta su to „smireni um“ i „božanski uticaji“. — Maureen Furman (1979)

Imate nameru da nešto izrazite svojim radom, zar ne?

Nije stvar u tome da nameravam da izrazim jednu određenu stvar, već da napravim nešto što može biti od koristi za osobu koja to smatra ekspresivnim. Ali ta ekspresija raste, takoreći, u posmatraču. — Birger Ollrogge (1985)

Zato želim da se odrekнем tradicionalnog stava da je umetnost sredstvo samoizražavanja, zarad stava da je umetnost sredstvo samopromene, a ono što umetnost menja jeste *um*, a um je u svetu i društvena je činjenica... Promenićemo se na *divan* način, ako *prihvatimo* neizvesnost promena; i to bi trebalo da utiče na svako planiranje. To je vrednost. — C. H. Waddington (1972)

*Godine 1949, 29. januara, održali ste predavanje u Umetničkoj školi [sic, Umetničkom klubu, Artists's Club, op. cit.], a vaša tema je bila indijansko slikanje peskom.*⁵

Ne, bilo je samo slikanje peskom.

Slikanje peskom – ne indijansko?

Ne, slikanje peskom. Naravno, indijansko slikanje peskom iskoristio sam za naslov i govorio sam o njemu. Ali promovisao sam pojam prolazne umetnosti i proširivao ga svakako dalje od indijanskog slikanja peskom, na naš rad, kakav sada stvaramo.

*Da li ste u tome uopšte aludirali na Poloka? I on je jednom pisao o indijanskom slikanju peskom; to je uticalo na njega.*⁶

Razumem kako je to moguće; ali njegov rad se odlikovao trajnošću, tako da se on u stvari bavio samo činjenicom gesta, a možda i slikanja na površini koja je bila na podu [kao u slikanju peskom].

A vaša glavna poenta bila je...

Nisam mislio na gestove; mislio sam na prolaznost i na nešto što se, čim se upotrebi, praktično odbacuje. U tom trenutku borio sam se protiv same ideje o umetnosti kao nečemu što čujemo. To je bila moja namera u tom predavanju. — Irving Sandler (1966)

Šta je eksperimentalni čin i kako se on odnosi na takozvanu eksperimentalnu muziku?

Eksperimentalna muzika može imati mnogo definicija, ali ja koristim reč *eksperimentalna* u smislu izvođenja radnje čiji ishod nije predvidljiv. — Roger Reynolds (1962)

⁴ Čudna Kejdžova omaška: u dva navrata u ovim razgovorima, 1966. i 1973, Kejdž te reči pripisuje indijskoj muzičarki Giti Sarabai (Sarabhai), s kojom se družio još od druge polovine četrdesetih, i koja je tako opisala tradicionalno shvatanje muzike u Indiji (videti odlomke iz intervjua sa Stelnijem Kaufmanom, 1966, i Alanom Gilmoreom, 1973, poglavlje Dva: *Preteče*); isto navodi i u jednom kasnijem tekstu, odnosno predavanju, „An Autobiographical Statement“, iz 1990. Uvek se kao izvor navodi Gita Sarabai. Kao što je već rečeno u fusnoti kod prvog pominjanja tog detalja, zaista je teško zamisliti da se na tako nešto naiđe kod nekog engleskog kompozitora iz 17. ili bilo kog drugog veka (u tim prethodnim odlomcima Kejdž spominje 16. vek). Treba, naravno, uvek imati u vidu da su ovi razgovori bili nepripremljeni i da Kejdž nije previše vagao baš svaku svoju reč, tako da je u svojim improvizacijama lako mogao da se nečeg pogrešno seti ili napravi neku drugu omašku.

⁵ John Cage, „Indian Sand Painting, or the Picture that Is Valid for One Day“. Kejdž je govorio o slikanju peskom kod naroda Navaho, koje kod njih, kao i u drugim kulturama (indijskoj, tibetanskoj, kod australijskih Aboridžina), ima ritualnu, odnosno isceliteljsku svrhu. Glavni izvor bila su mu istraživanja Josepha Campbella, s kojim se družio od ranih četrdesetih i s kojim je učestvovao u radu *Artists' Club*. Predavanje izgleda nije sačuvano.

⁶ Polok je odrastao u Arizoni, gde se mogao upoznati sa umetnošću američkih starosedelaca, ali na njega je najviše uticala demonstracija slikanja peskom koju je nekoliko umetnika-iscelitelja iz naroda Nahavo izvelo u okviru izložbe *Indian Art of the United States*, MoMA, 22. I – 27. IV 1941. O tome nije pisao – inače nije pisao članke ili eseje – ali je govorio u makar jednom intervju, iz 1944, kao o „nehotičnom“ uticaju, na osnovu „ranih sećanja i entuzijazma“. Uticaj nije bio samo nehotičan, već očigledan i u jednom periodu čak opsesivan, ali tako se tada izrazio. Videti, Jackson Pollock, „A Questionnaire“, *Arts and Architecture* (Los Angeles), 61, no. 2, February 1944, 14; isto, *Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews*, MoMA, 1990, 15–16. Opširnije na tu temu, Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*, Harry N. Abrams, New York, 1989, 43–64, 66–69.

Čak i kada su dva dela dijametralno različita – kao što su „Frimanove etide“ za solo violinu, koje su detaljno napisane i u kojima uopšte nema neodređenih aspekata, i s druge strane tihi komad, 4'33", iz ranih pedesetih, gde izvođač nema šta da radi, a ni publika nema šta da radi, osim da sluša, bez obzira na to kakvi su zvuci – mislim da je zajednički imenilac između ta dva dela nešto ključno za moj rad: naime, pronaći načine pisanja muzike u kojima su zvuci slobodni od mojih namera. – Bill Shoemaker (1984)

Često kažem kako nemam nikakvu svrhu i da se bavim zvucima, ali to očigledno nije slučaj. S druge strane, jeste. To jest, verujem da se eliminisanjem svrhe povećava ono što nazivam *svesnošću*. Stoga je moja svrha uklanjanje svrhe.

To je veoma jednostavno pokazati, i već smo govorili o tome. Ako imam određenu svrhu, a zatim dođe do niza akcija, s kojima dobijam samo aproksimaciju moje svrhe, onda ne može doći ni do čega drugog osim do neke vrste kompromisa ili razočaranja. I možda se to i dalje dešava kada je moja svrha uklanjanje svrhe, naime, vidim da to zapravo nisam postigao. Ali makar idem u tom opštem smeru. – Roger Reynolds (1962)

Danas mogu da razlikujem tri načina komponovanja muzike. Prvi je dobro poznat – pisanje muzike, kao što ja to radim. I to se nastavlja. Novi način se razvio kroz elektronsku muziku i konstrukciju novih instrumenata za stvaranje muzike njenim izvođenjem, a ne pisanjem. I treći način se razvio u studijima za snimanje, koji je sličan načinu na koji umetnici rade u svojim ateljeima da bi napravili slike. Muzika se može graditi sloj po sloj, na magnetofonskoj traci, ne da bi se održao nastup ili napisala muzika, već da bi se pojavila na ploči. Ovo poslednje je počelo u popularnoj muzici, i nastaviće se u ozbiljnoj muzici. Zajedno s tim promenama imamo promene koje utiču na ostatak naših života – veliko mnoštvo muzike, međusobno prožimanje kultura koje su ranije bile odvojene, Istoka i Zapada, ulazak u opštu upotrebu mnogih novih tehnologija i znatno povećan broj ljudi koji žive, i koji utiču jedni na druge. – İlhan Mimaroğlu (1985)

Reč „struktura“ shvatam kao podelu celine na delove. I mislim da se ideja strukture može korisno primeniti na umetničko delo koje ima za cilj da bude objekat, naime, da ima početak, sredinu i kraj. A ako neko stvara delo, što često radim, koje nije objekat, već proces, onda takva razmatranja nisu relevantna, i pitanje da li to jeste ili nije bolje nema svrhe. Mislim, možda, ako se niste bavili procesom, kao što ja često jesam, nego ste se bavili objektom, onda je veoma teško reći koji bi od dva objekta bio bolji. Možda bi neko rekao da je objekat koji nikada ranije nije viđen zanimljiviji od onog koji je nekome poznat. Mogao bi. Naravno, rano sam osetio želju da se oslobodim bilo koje vrste muzičke strukture koja ima tri dela, od kojih su prvi i poslednji isti. – Richard Kostelanetz et al. (1977)

Da samo dodam nešto što bi to moglo pojasniti. Šta je primarna briga dramaturga i glumca? To je sadržaj, kako god da tumačite sadržaj. Ali Maršal Makluan u svom radu o masovnim medijima počinje rekavši da sadržaj nije važan. On kaže, „medijum je poruka“. I kaže da možete doći do tog zaključka i te svesti samo ako se odvojite od misli o sadržaju. To je veoma slično mojoj izjavi o odvajanju od misli o nameri, to se veoma dobro slaže. Šta Makluan vidi kao aktivnost za umetnika? To je nešto savršeno lepo, i svaki put kada to danas vidimo, uživamo u tome: on kaže da sve što treba da radimo jeste da sučeljavamo informaciju s informacijom [‘brushing information against information’], svejedno kakvu. Tim sučeljavanjem postaćemo svesni sveta koji i sam to radi.⁷ – Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

⁷ Jedan od nekoliko ekstremnih primera Kejdzovog selektivnog „čitanja“ nečega što izvorno ima vrlo sumnjivo usmerenje. U neku ruku, Kejdz se drži Bretonove krilatice, „Uzimam svoj deo gde god ga nađem“, samo što ponekad ne možemo ostati na tome, ako je izvorni kontekst suviše problematičan. Vredi se zadržati na ovom mestu, jer to dobro ilustruje zašto smo u ovim razgovorima morali biti na oprezu svaki put kada bi se kao glavne reference pojavili Makluan i Bakminster Fuller. To je uvek znak da smo na suprotnom polu od zena, taoa ili Toroa, ne samo u odnosu

Da li je vaše proučavanje žena potvrdilo određene ideje koje ste imali (o harmoniji) rano u životu – žen vam nije bio toliko otkrovenje koliko nešto s čime ste sve vreme bili kompatibilni?

Zar ne mislite da je s nama i u bilo čemu drugom? Ponekad je kompatibilnost skrivena. Verovatno smo na kraju kompatibilni sa svime, ali sprečavamo da stvari dopru do nas ili nam se putevi prosto ne ukrštaju, ili nešto slično. Postoje problemi unutra i spolja koji nas sprečavaju da idemo određenim putevima. Ali putevi kojima idemo najčešće su oni u kojima smo zapravo spremni da idemo. Zar ne?

U poslednje vreme ponovo razmišljam o „Tišini“, što je naslov prve zbirke mojih tekstova. Kada sam imao dvanaest godina [*sic*, 15], napisao sam onaj govor koji je pobedio na takmičenju u govorništvu u srednjoj školi u Južnoj Kaliforniji. Zvao se „Drugi ljudi misle“⁸ i bavio se našim odnosom prema zemljama Latinske Amerike. Ono što sam predložio bila je tišina od strane Sjedinjenih Država, kako bismo mogli da čujemo šta drugi ljudi misle, a ne da misle onako kako mi mislimo, naročito o nama samima. Ali, da li biste onda mogli reći da sam, kao dvanaestogodišnjak, bio spreman da posvetim svoj život tišini i operacijama slučaja? Teško je reći. Mogli bismo reći da smo u izvesnom smislu spremni, a da opet, u drugom smislu, nismo. — Cole Gagne i Tracy Caras (1975)

Kada sam prvi put prešao sa kontinuiteta koji sam, da tako kažem, usmeravao, na onaj koji nisam usmeravao, i dalje sam imao neku predstavu o mogućnostima. I pošto sam uvideo da postoje neke mogućnosti koje bi mogle biti prijatne, u početku sam želeo da se one pojave, a ne one za koje nisam znao da su prijatne. Otkrio sam da su upravo one promenile moju svest. To jest, video sam da su stvari za koje nisam mislio da bi mogle biti prijatne zapravo prijatne, i tako su se moji stavovi postepeno menjali od pojedinačnih ideja o tome šta bi moglo biti prijatno, ka tome da nemam predstavu tome šta bi moglo biti takvo. Stoga, kada me pitate, da li „imam poteškoća u primeni“ svojih filozofskih stavova, gledam da sve to ostavim po strani.

Drugim rečima, trudim se, umesto toga, da držim svoju radoznalost i svest o onome što se dešava otvorenim, i trudim se da organizujem svoja sredstva pisanja tako da ne znam ništa o tome šta bi se moglo dogoditi. To je inače ono što bi se moglo nazvati tehničkom razlikom izme-

prema tehnologiji (kao nekom presudnom, spoljašnjem osloncu ili uslovu). Makluan kaže: „Čovek u elektronskom dobu nema nijedno drugo okruženje osim planete i nema nijedno drugo zanimanje osim prikupljanja informacija. Jednostavnim premeštanjem informacija i sučeljavanjem informacija sa informacijama [‘brushing information against information’], bilo koji medij stvara ogromno bogatstvo. Najbogatija korporacija na svetu – *Atlantic Telephone and Telegraph* – ima samo jednu funkciju: da premešta informacije. Samim tim što prosto razgovaramo jedni s drugima, stvaramo bogatstvo. Svako dete koje gleda TV emisiju trebalo bi da bude plaćeno jer stvara bogatstvo za zajednicu. Ali to bogatstvo nije novac. Novac je zastareo jer skladišti rad (a rad i poslovi su sami po sebi zastareli, kao što svakodnevno vidimo). U društvu bez radnih mesta, bez specijalizacije, novac je beskoristan. Ono što nam je potrebno jeste kreditna kartica [!?!], koja je informacija. Kada se nove tehnologije nametnu društvima koja su dugo navikla na starije tehnologije, to rezultira svim vrstama anksioznosti. Naš elektronski svet sada zahteva jedinstveno polje globalne svesti; vrsta privatne svesti prikladna pismenom čoveku može se posmatrati kao nepodnošljiva prepreka u kolektivnoj svesti koju zahteva elektronsko informatičko kretanje... Verujem da umetnici, u svim medijima, najbrže reaguju na izazove novih pritisaka. Želeo bih da predložim da nam oni ukažu i na načine života s novom tehnologijom, a da se pri tom ne unište raniji oblici i dostignuća. Novi mediji takođe nisu igračke; ne bi trebalo da budu u rukama menadžera u stilu Mame Guske i Petra Pana. Mogu se poveriti samo novim umetnicima“ (Marshall McLuhan, „The Agenbite of Outwit“, *Location magazine*, Vol. 1, No. 1, New York, 1963, 41–44). Neka zapažanja koja bi mogla biti samo osnova za kritički otklon, kod Makluana su uvek osnova za bespogovorno konformiranje sa „izazovima“ novog tehnološko-medijiskog sveta. O tome do čega je dovelo umnožavanje „informacija“ i time ljudskih mnjenja, danas je skoro izlišno govoriti: ta prezasićena emisija distrakcija do sada je već smrvila ljudsku svest i skoro sve što je ličilo na *ljudske* odnose. Slično bi se moglo reći i za Bakminstera Fulera: novi tehnički univerzum je tu i treba mu se prilagoditi, kreativno i za opšte dobro (on pretpostavlja da je to moguće), ali u obzir dolazi samo prilagođavanje.

⁸ „Other People Think“, 1927, *John Cage*, ed. Richard Kostelanetz, *Documentary Monographs in Modern Art*, Praeger, New York, 1970, 45–49.

đu neodređenosti i operacija slučaja. U operacijama slučaja, čovek manje-više poznaje elemente univerzuma kojim se bavi, dok u neodređenosti volim da mislim (iako se možda samo zanosim i zavaravam) da dospevam van kruga poznatog univerzuma i dolazim u dodir sa stvarima o kojima bukvalno ne znam ništa. — Roger Reynolds (1962)

Rekao bih da je najviša disciplina ona u operacijama slučaja, jer operacije slučaja nemaju apsolutno nikakve veze s nečijim sviđanjima ili nesviđanjima. Osoba je ta koja disciplinuje, a ne rad. — Roy M. Close (1975)

Kada sam počeo da radim sa „operacijama slučaja“, imao sam muzičke vrednosti dvadesetog veka. To jest, (u dvadesetom veku) dva tona bi trebalo da budu sekunde i septime, dok su oktave dosadne i staromodne. Ali kada sam napisao „Muziku promena“, na osnovu operacija slučaja izvedenih iz *Ji dinga*, imao sam neke ideje o tome šta će se desiti tokom razrade tog procesa (koji je trajao oko devet meseci). Nije se desilo! Desile su se stvari koje nisu bile u modi, poput *kvinti* i *oktava*. Ali opet sam ih prihvatio, priznavši da „nisam zadužen“, ali da sam „spreman da se promenim“ onim što sam radio. — C. H. Waddington (1972)

Koristite Ji ding da biste donosili odluke u kompoziciji. Da li je takva upotreba odvojena od namene knjige kao vodiča ili njenih duhovnih aspekata?

Da. Nije potpuno odvojena od toga, ali ne koristim aspekte mudrosti u pisanju muzike ili u pisanju tekstova. Koristim ga jednostavno kao neku vrstu računara, kao sredstvo. Ako imam neko pitanje koje zahteva mudar odgovor, onda naravno mogu i tako da ga koristim. Ponekad to i radim. Ali ako želim da znam koji zvuk od stotinu zvukova treba da upotrebim, onda ga koristim samo kao računar.

Da li se to smatra za nepravilnu upotrebu knjige?

Neki ljudi, koji su sujeverni u vezi s tim, verovatno misle tako. Mislim da je mehanizam na osnovu kojeg *Ji ding* funkcioniše isti kao onaj na osnovu kojeg funkcioniše DNK – ili neka od tih stvari u hemiji našeg tela. To je rad s brojem šezdeset četiri, s binarnom situacijom i svim njenim varijacijama, u šest redova. Mislim da je to u dobroj meri onaj osnovni životni mehanizam. To mi se sviđa više od drugih operacija slučaja. Počeo sam da koristim to pre skoro trideset godina i nisam prestao. Neki ljudi misle da me je to zarobilo, ali ja osećam da me je oslobodilo. — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Da li ste u ste u radu sa operacijama slučaja ikada osetili da nešto ne ide onako dobro kako ste želeli?

Ne. U takvim okolnostima mislio sam da je ono što treba da se promeni – ja. Znae, samo promišljanje svega toga. Ako je bilo nečeg što mi se nije sviđalo, to je očigledno bila situacija u kojoj sam mogao da se promenim po svom ukusu, umesto da se toga otarasim.

Da li ste u tome videli neku vrstu plana, čija pravila jednostavno niste mogli da razumete?

Razmišljao sam o jednom, a ne o oboje, tako da se nisam bavio tim odnosom. I ono što me je zapravo nerviralo jeste pojavljivanje starog odnosa, koji je u početku izgledao kao da nije na mestu. Ali onda, kada sam ga prihvatio, pokazao se izuzetno produktivnim u pogledu prostora. Ta vrsta praznine koja u vašu svet i vaše uživanje poziva, ne ono što radite, već sve ono što ne radite. — Laurie Anderson (1992)

Oduvek sam se divio (Dišanovim) radovima, a kada sam počeo da se bavim operacijama slučaja, shvatio sam da se i on bavio njima, ne samo u umetnosti već i u muzici, pedeset godina pre mene. Kada sam mu ukazao to, Marsel je rekao: „Pretpostavljam da sam bio pedeset godina ispred svog vremena.“

Da li je postojala neka razlika između njegovog i vašeg shvatanja slučajnosti?

O, da. Od ljudi koji su proučavali njegov rad čuo sam da je često pažljivo birao najjednostavniji metod. U slučaju *Erratum Musical* (M. Duchamp, 1913) jednostavno je stavio note u šešir, a zatim

ih izvukao. Ne bih mogao da se zadovoljim tom vrstom operacije slučaja u svom radu, iako sam oduševljen njome u Marselovom. Previše je tu stvari koje bi se mogle desiti, a da me ne zanimaju, poput splepljenih komadića papira i čina tresenja šešira. To me prosto ne privlači. Rođen sam u drugom mesecu nego Marsel. Uživam u detaljima i volim da stvari budu komplikovanije.

Ipak, Dišan nije bio jednostavan?

Bio je manje komplikovan nego što bi bio neko drugi ko radi istu stvar. Mislim da razlika između naših stavova prema slučaju verovatno proizilazi iz činjenice da se on bavio idejama kroz gledanje, a ja kroz slušanje. Trudim se da postanem svestan što više aspekata neke situacije, kako bih mogao da svaki pojedinačno podvrgnem operacijama slučaja. Tako bih mogao da pokrenem proces koji nije povezan ni sa čim što sam ranije iskusio. — Moira i William Roth (1973)

Kada sam dirigovao jednim ansamblom za savremenu muziku i kada smo izvodili jedan vaš komad, to je bila jedna od stvari koje je bilo najteže preneti studentima. Radili smo „Pozorišni komad“, gde svaki izvođač kreira svoja specifična uputstva za izvođenje, a neki od izvođača su rekli: „Publici će ovo sigurno izgledati nasumično. Zar ne možemo da uradimo nešto povodom toga?“ Šta bi bio vaš odgovor na to?

Znate, ako prosto rade bilo šta, onda rade ono čega se sećaju ili što vole, to postaje očigledno, i onda izvođenje i sam komad nisu otkriće kakvo bi mogli biti da su disciplinovano koristili operacije slučaja.

Dakle, ako upražnjavaju tu disciplinu, to za njih može postati otkriće.

I za publiku, koja odmah može videti da li neko nešto radi na disciplinovan način ili na improvizovan način. Većina izvođenja „Pozorišnog komada“ nije dobra jer ljudi ne razumeju potrebu za disciplinom. — Tom Darter (1982)

Neki kompozitori odnedavno priznaju izvesnu dozu slučajnosti u svojim kompozicijama, ali uglavnom su zadržali tradicionalne metode. Primetili ste da ta praksa otkriva „nemar u pogledu ishoda“. Da li biste detaljnije objasnili taj komentar?

Ako neko stvara neki predmet, a zatim na neodređen način pušta da se desi ono što će se desiti, van njegove kontrole, onda jednostavno nije pažljiv u vezi sa stvaranjem tog predmeta.

Ne mislite, dakle, da je valjano da kompozitor želi da određeni aspekt ili deo njegovog dela ima promenljivo lice, dok opšti jezik i suština ostaju kontrolisani.

Mislim da znam na šta mislite i to je danas veoma popularno polje aktivnosti među kompozitorima. To jest, da se određeni aspekti kompozicije kontrolišu, ako vas dobro razumem, a da drugi budu nekontrolisani. Ono što se time održava jeste koncept parova suprotnosti: imati crno i belo, takoreći, a zatim komponovati na osnovu igre tih suprotnosti. Tako se možemo upustiti u sve one igre koje nas je akademska kompozicija naučila da igramo. Jedno se može uravnotežiti s drugim, mogu se proizvesti vrhunci i tako dalje. Bojim se da je sve što mogu reći o tome da me to ne zanima.

Ne čini mi se da to radikalno menja situaciju u odnosu na poznate konvencije. Jednostavno uzima te nove načine rada i konsoliduje ih pomoću starih znanja, tako da čovek ostaje kod kuće sa svojim poznatim idejama o dramati – s igrom suprotnosti. Dakle, ne mora da menja svoje razmišljanje. Međutim, mislim da se nalazimo u mnogo urgentnijoj situaciji, gde je apsolutno neophodno da fundamentalno promenimo svoje razmišljanje. I u tom smislu, moglo bi se reći da ličim na nekog fundamentalističkog protestantskog propovednika.

Štokhauzen je nedavno primenio sistem komponovanja koji podrazumeva izbor po jedne tehnike, u datom intervalu, iz više različitih načina rada, u pokušaju da pokaže kako se bilo koja od njih može uključiti u igru. To stvara utisak bogatog rezervoara savremenih tehnika, tako da bi u repertoaru od recimo sedam ili osam kompozicionih tehnika, neodređenost imala jednu od uloga,

i mogli biste je pozvati, takoreći, kada vam je potrebna. Ali to ne zahteva promenu razmišljanja u odnosu na ono što ste ranije imali, tako da se ne dešava ništa fundamentalno drugačije.

Mislim da se to može jasno videti na primeru slikarstva. Mogli biste imati određene delove platna pod kontrolom, a druge prilično haotične, i tako biste mogli da igrate na praktično isti način kao i ranije. Ono što nam je potrebno jeste upotreba naše umetnosti koja menja naše živote – tako da bude od koristi u našim životima. Znamo već za te igre ravnoteže, tako da nam one ne mogu doneti ništa više od onoga što su nam već donele, koliko god bile nove. „Novo vino u starim bocama.“ – Roger Reynolds (1962)

Još jedna ideja u *Cartridge Music*, pored transformacije zvuka, jesu i izvođači koji se međusobno mešaju kako bi izazvali odsustvo namere u grupnoj situaciji, tako da ako jedna osoba svira kertridž s nekim predmetom umetnutim u njega, druga nezavisno od toga smanjuje jačinu zvuka. Nikada mi se nije sviđala ideja da jedna osoba ima kontrolu.

(O Štokhauzenovoj kontroli nad svojom muzikom...)

Njega zanima rezultat, a ne proces. Kada sam posetio vrhunskog grnčara u Japanu – jedno od živih blaga Japana – seo je za grnčarski točak i rekao: „Ne zanima me lonac; zanima me kako da ga napravim...“ – Thom Holmes (1981)

Ono što bih želeo da pronađem jeste improvizacija koja ne opisuje izvođača, već ono što se dešava, i koju karakteriše odsustvo namere. Upravo u trenutku spontanosti izvođač je najskloniji da se osloni na svoje pamćenje. Nije sklon da spontano otkriva nešto. Želim da pronađem načine da otkrijem nešto što ne znam u trenutku kada improvizujem – to jest, kada istovremeno radim nešto što nije zapisano ili unapred odlučeno. Prvi način je da svirate instrument nad kojim nemate kontrolu, ili imate manje kontrole nego obično. Sledeći način je da podelite prazno vreme na sobe, da tako kažemo. U tim sobama pokušajte da učinite jasnom činjenicu da su te sobe različite tako što ćete u svaku sobu staviti različite zvukove. Ako sam, na primer, napravio ovaj zvuk u periodu od dva minuta – recimo, sada počinjemo period od dva minuta (lupka kamenom o sto posle pauze od nekoliko sekundi), ne moram ponovo da pravim zvuk u tom periodu od dva minuta. Mogao sam da napravim zvuk tada ili u bilo kom drugom trenutku. Umesto da ga napravim jednom, mogao bih ga napraviti više puta, ali ako bih ga napravio više puta, u toj tački mogao bih početi da se pomeram ka svom ukusu i sećanju.

Ponavljanje je nužno funkcija pamćenja?

Ima mnogo veze s tim, zar ne? Morate zapamtiti da održavate pravilan ritam. Morate znati gde je ritam. Morate zapamtiti gde je bio. Ono što me zanima je da se oslobodim toga. Postoji jedna lepa izjava, po mom mišljenju, Marsela Dišana: „Dostići nemogućnost prenošenja otiska sećanja s jednog sličnog predmeta na drugi.“⁹ I to je izrazio kao cilj. To, s njegove vizuelne tačke gledišta, znači gledati flašu koka-kole bez osećaja da ste je ikada ranije videli, kao da je gledate prvi put. To je ono što bih želeo da pronađem sa zvucima – da ih sviram i čujem kao da ih nikada ranije nisam čuo. – Bill Shoemaker (1984)

Znate da je Šenberg rekao da je sve ponavljanje – čak i varijacija. S druge strane, možemo reći da ponavljanje ne postoji, da dva lista iste biljke ne ponavljaju jedan drugog, već da su jedinstveni. Ili da su dve cigle na onoj zgradi preko puta različite. I kada ih pažljivo osmotrimo, vidimo da se zaista razlikuju u nekom pogledu, makar samo po načinu na koji primaju svetlost,

⁹ Iz Dišanovih beleški za „Veliko staklo“; oko 1914: „Izgubiti sposobnost prepoznavanja dve slične stvari – dve boje, dve čipke, dva šešira, bilo koja dva oblika. Dostizanje tačke gde vizuelno pamćenje nije dovoljno da prenese sliku s jedne slične stvari na drugu. Isto i za zvuke; za mentalne predstave (‘cervellités’, Dišanov izraz, ‘mozgarije’).“ Marcel Duchamp, *Marchand du Sel*, ed. Michel Sanouillet, Le Terrain Vague, Paris, 1958; *Duchamp du signe: Suivi de Notes*, eds. Michel Sanouillet, Paul Matisse, Flammarion, Paris, 2008, La „Boîte verte“, 47. Eng., *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michael Sanouillet, Oxford University Press, 1973, 31.

jer se nalaze na različitim tačkama u prostoru. Drugim rečima, ponavljanje zapravo ima veze s tim kako razmišljamo. Ne možemo misliti ni da se stvari ponavljaju, niti da se ne ponavljaju. Ako mislimo da se stvari ponavljaju, to je uglavnom zato što ne obraćamo pažnju na sve detalje. Ali ako obratimo pažnju na sve detalje, kao da gledamo kroz mikroskop, vidimo da ponavljanje ne postoji.

Kako je bilo izvoditi, na primer, 840 da capoa [ponavljanja, „od početka“] Satijevih „Veksacija“? Šta je proizašlo iz toga, iako se sastojalo samo od ponavljanja?

Da, ima ih (ponavljanja, kako kažete); ali kako se (izvođenje) nastavljalo, videli smo da ih nema – u svakom sviranju bilo je drugačije.

Da li se stoga može slušati kao neodređeni komad?

Kako smo slušali taj komad iznova i iznova, naša pažnja je postajala veoma oštra, veoma jasna; tako da je svako najmanje odstupanje od onoga što je bilo zadato postajalo jasno. Bilo je to kao izoštravanje sposobnosti slušanja.

Koliko je sati to trajalo?

Osamnaest sati i četrdeset minuta.¹⁰ — Birger Ollrogge (1985)

Posle prvog izvođenja „Veksacija“ u Njujorku primetili ste da je „(već u prvih sat i po) u pokret bilo stavljeno nešto što je daleko prevazilazilo ono što je svako od nas očekivao“. Šta ste time hteli da kažete?

Ako poznajete neki muzički komad, kao što je nama bio poznat, i ako nameravate da ga ponovite 840 puta, ako to svesno planirate i ako ste posvećeni tome, skloni ste da pomislite kako imate neko iskustvo i pre nego što se ono desi. Mislim da ta ideja leži i u osnovi onoga što se zove konceptualna umetnost, zar ne?

Da, samo što neko iskustvo i ne mora da desi.

Tako je. Često su me povezivali s konceptualnom umetnošću, zato što me je zanimalo da sviram stvari kao što su Satijeve „Veksacije“. Ali moje viđenje je prilično drugačije. Mislim da je iskustvo tog ponavljanja, tokom 18 sati 40 minuta, nešto sasvim drugo od razmišljanja o tome ili od svesti da će se nešto dogoditi. Da se nešto zaista desi, da se to zaista doživi, nešto je sasvim drugo. Ono što se desilo jeste da smo, naravno, bili veoma umorni, nakon toliko vremena, tako da sam se vratio na selo i spavao, ako ne baš osamnaest sati i četrdeset minuta, onda, recimo, deset sati i petnaest minuta. Spavao sam neobično dugo; a kada sam se probudio, osećao sam se kao nikada ranije. Štaviše, okruženje koje sam gledao izgledalo mi je nepoznato, iako sam živeo tamo. Drugim rečima, promenio sam se, i svet se promenio, i to je ono na šta sam mislio kada sam to izjavio. To nije bilo samo moje iskustvo, nego su mi i drugi ljudi koji su učestvovali u tome pisali ili me zvali i rekli da su imali isto iskustvo. — Alan Gillmor i Roger Shattuck (1973)

Operacije slučaja su disciplina, a improvizacija je retko kada disciplina. Mada je trenutno jedna od mojih preokupacija kako da od improvizacije dobijem disciplinu. Pod time podrazumevam da se radi nešto što je van kontrole ega. Improvizacija je obično sviranje onoga što znate i onoga što volite, onoga što osećate; ali ta osećanja i simpatije su ono čega bi zen hteo da se oslobodimo. — Stanley Kauffmann (1966)

Razlika je u tome što improvizacija često ne zavisi od posla koji morate obaviti (to jest, od kompozicije koju svirate), već više zavisi od vašeg ukusa i pamćenja, odnosno od vaših sviđanja i nesviđanja. Ne vodi vas u novo iskustvo, već u nešto s čime ste već upoznati, dok ako imate zadatak koji treba obaviti, a koji je predložen, ali nije određen notacijom, ako je dakle neodređen, to jednostavno znači da morate dati određenje onim stvarima koje kompozitor nije odredio. Ko

¹⁰ Videti poglavlje o „Veksacijama“, sa pričom o Kejdzovom izvođenju 1963, iz našeg izdanja Erik Sati, *Poglavlja ispreturana u svakom pogledu: Izbor tekstova, anarhija/ blok 45, 2025, 176–186.*

bi Bahovu „Umetnost fuge“, koja potpuno izostavlja dinamiku, smatrao improvizacijom? — Tom Darter (1982)

Da li ste razvili neke zadovoljavajuće metode za korišćenje improvizacije da biste svirali ono što vam nije već poznato?

Jedan je pronalazačenje instrumenta nad kojim nemam kontrolu ili imam manje kontrole nego obično, kao što je to sa spiralnim školjkama iz „Zaliva“ (*Inlets*, 1977, op. cit.) Drugi primer je ako stalak za note, koji ima nepravilan odnos između dela koji drži note i tri noge koje podupiru stalak, koristite kao udaraljke. Ako držim tri noge u ruci – stalak je tada okrenut naopačke – i pomeram gornji deo po drvenom podu, onda zbog tog nepravilnog odnosa neću uvek dobiti zvuk trenja. Ali ponekad hoću. To je pomalo kao vožnja autića u zabavnom parku, gde imate manje kontrole nego obično nad smerom kojim vozilo ide. To me zanima. Ali recimo da imate kontrolu: onda je stvar u tome kako da svoje namere usmerite na takav način da se krećete u oblastima koje vam nisu poznate, a ne u oblastima zasnovanim na sećanju i ukusu. Jedan od načina koji sam pronašao nazivam „strukturna improvizacija“. Dat mi je neki vremenski period: podeliću ga. Recimo da imam osam minuta. Podeliću ga na delove od jednog, dva, tri ili četiri minuta; ili na tri dela – od četiri minuta, tri minuta, jedan minut, bilo kojim redosledom – ili kako god. Zatim, ako imam deset zvukova, pomoću operacija slučaja mogu da otkrijem koji od tih deset zvukova idu u prvi deo, koji idu u drugi deo, a koji u treći. Zatim improvizujem s brojem zvukova određenih za prvi deo, za drugi deo, za treći deo, i tako dobijam improvizaciju koja se karakteriše promenom zvuka u tim različitim vremenima, bez obzira šta sviram. — Bill Shoemaker (1984)

Zašto je nezavisnost u muzičkom izvođenju tako retka?

Na Zapadu, ljudi koji improvizuju smatrali su da je ljudskije biti bez sopstvenih ideja i ne raditi nešto svoje, već biti pod uticajem i reagovati na ono što radi neko drugi. I to je karakterisalo improvizaciju u džezu; tako da ako jedan od njih postane glasan, svi postaju glasni. Suprotno je s tradicionalnom improvizacijom u Indiji, gde je namera jednog muzičara da zbuni drugog. Henri Kaul me je prvi upoznao s tom idejom da je indijska improvizacija u osnovi nadmetanje. Takođe mi je dao ideju da koncert ne bi trebalo da bude situacija zajedništva već nadmetanja, koje bi svaku osobu uzdiglo, takoreći, do njene najviše tačke energije i povećalo korišćenje njenih sposobnosti, umesto da postane opuštена i nepažljiva.

Da li su mladi ljudi koji se bave popularnom muzikom željni kontakta s vama i da saznaju šta mislite o njihovoj vrsti muzike?

Vrlo retko. Kada se postavi to pitanje, uglavnom se nadaju kako ću reći da mi se sviđa, ali nemam mnogo iskustva s tim. Poslednje direktno iskustvo koje sam imao bilo je u Čikagu, 1967, 1968. ili 1969, kada me je grupa crnih muzičara pozvala da dođem i sviram s njima. Takođe su me zamolili da kritikujem ono što rade. Rekao sam: „Dobro, svirajte“, i onda su svirali.

I rekao sam im da je jedan od problema to što kada muzika postane glasna, svi postaju glasni. A oni su rekli: „Kako bismo to mogli da promenimo?“ Bili su spremni da se promene. Rekao sam da bi možda, ako ne sede zajedno, oni koji mogu da se kreću kroz prostor trebalo da se udalje jedni od drugih. Neki od njih nisu mogli da nose svoje instrumente – kontrabas je bio prevelik, i naravno klavir – tako da kada jedan od njih postane glasan, ostali ne bi morali da budu toliko glasni. Tog dana, kada smo vežbali zajedno, i kada sam svirao s njima, veoma dobro su se snašli i uživali su u onome što se dogodilo – bila je neka vrsta nezavisnosti pluraliteta džez duhova i proširenje te ideje slobode soliste na sve članove grupe.

Popularna muzika vam je sigurno veoma dosadna i monotona za slušanje.

Proveo sam život uz muziku; i mada volim da budem otvorenog uma, i dalje sam zatvoren u mnogim aspektima. A ono za šta pokušavam da se zatvorim su stvari s kojima sam previše upoznat. Danas mi je veoma teško da slušam muziku s pravilnim ritmom; tako da mi je teško da

pridem većem delu popularne muzike. S druge strane, ona se ponegde oslobađa toga. Čini mi se da se rok oslobađa toga, jer toliko pažnje posvećuje jačini zvuka da zaboravljaš na ritam. — Frans Boenders (1980)

Kada slušam džez, ne izgleda mi toliko zanimljiv, kao što mi ljudi stalno govore. — Rick Chate-never (1982)

Pored pitanja ritmičke pravilnosti, jedan od razloga moje suzdržanosti prema džezu ima veze s njegovom koncepcijom i upotrebom improvizacije. To pitanje improvizacije uvek me je veoma zabrinjavalo. Ono što nikada nisam cenio u improvizaciji jeste povratak sećanju ili ukusu: povratak stvarima koje su naučene ili na koje se čovek navikao – ponekad svesno, namerno, ponekad prikriveno. Fraze koje se smatraju originalnim samo su artikulacije nečega što se davno čulo. U improvizaciji, kada mislite da pratite neki svoj pravac, najveći deo vremena pratite tuđu liniju. A ni to me ne muči toliko koliko želja za jedinstvenošću, koja se pojavljuje u činu improvizacije. Kada shvatite broj prepreka i manje-više namernih referenci s kojima se improvizator bori, možete se samo osmehnuti na tvrdnju o originalnosti. Želja za originalnošću izgleda kao jedan od velikih mitova džeza (kao i dobrog dela savremene muzike u klasičnoj tradiciji, ako ćemo pravo). Izgleda da čak ni „free jazz“ ne može da umakne tome. Smeta mi kad čujem te nesrazmerne tvrdnje ega. Što se mene lično tiče, ne tražim originalnost. Ne zanima me da li je moja muzika originalna ili nije. Više bih voleo da pronađem muziku odvojenu od svog sećanja i svog ukusa, što bi na neki način bilo otkriće za mene, a to nema nikakve veze sa originalnošću, jer u to nije uključena namera. (Originalnost je uvek napor, stanje napetosti.) Sa otvorenošću prema nenameravanom zvuku, ne želim da kontrolišem zvučne događaje, već najviše da pišem uputstva. Zato sam protiv improvizacije kako se obično shvata (čak i ako je ponekad koristim, jer ništa ne bi trebalo da bude zabranjeno!).

Trenutno tražim način da improvizujem nezavisno od svojih sećanja. Radim s velikim morskim školjkama koje punim vodom. Kada ih pomeram s jedne na drugu stranu dobijam zvuk kloktanja koji ne mogu nikako da kontrolišem: ni trenutak njegovog pojavljivanja, ni njegovu amplitudu, ni njegovo trajanje, niti njegovu frekvenciju. Improvizovati odvojeno od sećanja, to mi izgleda moguće sa školjkama. Ne možete odlučiti u kom trenutku će progovoriti.

Problem koji imam s džezom, na nivou ritma, ponavljam, ono što me muči, jeste njegova pravilnost. Više volim ritam onoga što nazivam tišinom, gde zvuk može nastati u bilo kom trenutku. — Christian Tarding i André Jaume (1978, navedeno u Dachy, 2000)

Kako gledate na novu popularnu muziku – na pank, novi talas?

Šta je to „novi talas?“ Ne znam baš šta je to. Ako biste mi to malo približili, možda bih reagovao.

Veoma je jednostavan, s tri, četiri akorda, agresivan, brz.

Izvođači dosta plešu?

Obično skaču gore-dole.

Video sam nešto slično. Bilo je zabavno za videti, ali ne baš privlačno.

Ali koriste veoma disonantne zvuke; pitam se kako vam je to izgledalo?

Nemam ništa protiv disonance.

Znam da nemate ništa protiv, ali sam zanimalo me je da li ste osetili ikakvo zadovoljstvo što se stvari vraćaju na vaš način razmišljanja.

Ali to nije to, zar ne? Zar to nije običan ritam?

Ne stalno.

Mislim da je to deo šou-biznisa.

Zar niste i vi?

Ne.

Na neki marginalan način?

Ne, ja sam mnogo više deo muzike kao sredstva za promenu uma. Ako biste hteli da to tako kažete, ja sam ne bih.

Za otvaranje uma.

Sredstvo za preobraćenje uma, njegovo okretanje, tako da se udaljava od sebe ka ostatku sveta; ili kako je rekao Ramakrišna, „kao sredstvo brzog prevoza“.¹¹

Dakle, vaša muzika sama po sebi nije toliko važna.

Važna je njena upotreba.

Upotreba, a ne rezultat.

To je ono što po Vitgenštajnu važi za bilo šta. Rekao je da je značenje nečega njegova upotreba.¹² — John Roberts, sa Silvy Panet Raymond (1980)

Da li bi isto važno i za popularnu muziku koju čujemo svuda na javnim mestima? Da li bi ta vrsta muzike bila bolja, zanimljivija ili privlačnija kada bi se svirala na nezavisniji način?

Jedini način na koji sam razmišljao da poboljšam popularnu muziku, tako da ja, na primer, mogu da uživam u njoj, bio bi da je imam mnogo, mnogo različitih vrsta, u istoj prostoriji. Ta situaciju bi mi makar dala nešto s čim bih mogao da radim.

Dala bi vam izbor?

Ne izbor, već kako da rešim složenost.

I to sam dosta razvio u svom radu – pojam muzičkog cirkusa, mnogo različitih stvari koje se dešavaju istovremeno. Možete imati tihe stvari koje se dešavaju istovremeno s glasnim stvarima, a sve što treba da uradite da biste čuli one tihe jeste da im se približite. — Frans Boenders (1980)

Da li mislite da u vašoj muzici ima mesta za nemuzičke izvođače – za ljude bez muzičkog obrazovanja – da muzički izvode vaše kompozicije?

Neke moje kompozicija mogu se tako uraditi.

Da li mislite da bi to pomoglo da se izbegne ideja da improvizator izvodi ono što već zna, ono što mu je poznato, ono što je već svirao? Neko ko nije upoznat ni sa čim sličnim mogao bi stvoriti nešto improvizovano, ako ne originalnije, onda možda svežije.

Ne, ne mislim tako. Naime, kada ljudi ne znaju ništa o muzici i improvizuju, kao što je, na primer, radio Kurt Šviter, dobijete nešto što je elementarno s muzičke tačke gledišta, jer počinje ponovo od nivoa vrtića. Švitera su fascinirale stvari poput sekvenci i ponavljanja, ali počevši od drugog nivoa, drugog nivoa visine tona – i te ideje nam više nisu potrebne. A opet, sa stanovišta osobe koja nema muzičkog iskustva, one su fascinantne. To se sada dešava s velikim delom elektronske muzike. Zato što ljudi koji koriste elektroniku uglavnom preskaču učenje muzike, i zato često, poput Pjera Šefera u Francuskoj, rade stvari koje zapravo nisu muzički zanimljive. Zato što nemaju nikakvo muzičko iskustvo. Ne mislim da neko mora da uči muziku da bi se bavio zanimljivom elektronskom muzikom. Ali ono što mislim jeste da čovek ne bi trebalo da bude fasciniran elementarnim muzičkim uređajima samo zato što nije stekao nikakvo muzičko iskustvo. — Art Lange (1977)

Da li neko može imati toliko muzike da mu više nije potrebna?

¹¹ U duhovnom smislu, naravno: „(Ramakrišnu je) veoma zanimalo pevanje i kada ga je jedan od njegovih sledbenika, koji je bio muzičar, pitao da li bi on, kao sledbenik, trebalo da odustane od muzike i posveti se duhovnom životu, Šri Ramakrišna je odgovorio: Nikako. Ostani muzičar. Muzika je sredstvo brzog prevoza do večnog života.“ John Cage, „Address to the Wesleyan Glee Club“, 1960, <http://johncagetrust.blogspot.com/2017/10/john-cage-on-gluttony-saints-table.html>.

¹² Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations (Philosophische Untersuchungen)*, naslov nemačkog rukopisa, prvi put objavljenog na engleskom, 1953): „43. Za veliku klasu slučajeva – mada ne i za sve – u kojima koristimo reč 'značenje', može se dati sledeća definicija: značenje neke reči je njena upotreba u jeziku“ (I, 20^e).

Pa, već sam u toj situaciji, ali od toga što imam mnogo muzike nemam mnogo koristi. Znae, zbog okolnosti, idem na brojne koncerte, ali to svakako ne tražim. Idem samo zbog okolnosti i nemam nikakve ploče, nemam ni radio ili televizor. Tako da se ne oslanjam na potrebu da imam muziku, jer uvek imam zvuke oko sebe. Ipak, ja sam muzičar, stvaram muziku, i mogu da slušam muziku drugih ljudi.

Da li će biti dovoljno pročitati rukopis muzičkog dela?

To nije moja poenta. Moja poenta je obrnuta. U prošlosti se smatralo da je muzika nešto što postoji u čovekovom umu i osećanjima, i da je on to zapisao i da je to čuo pre nego što je postalo čujno. Moja poenta je bila da ne čujemo ništa dok se ne čuje. Ili da makar ja ne čujem. A ako bih i čuo nešto pre nego što postane čujno, morao bih da pohađam solfeđo, što bi me naučilo da prihvatim određene visine tonova, a ne neke druge. Tada bih otkrio da su zvuci iz okruženja neusklađeni, da im nedostaje tonalitet. Zato ne obraćam pažnju na solfeđo. Nemam apsolutni sluh; jednostavno držim uši otvorene, um prazan, ali budan. I tačka. A rezultat je da mogu da čujem stvari koje su neusklađene, a opet u skladu – pretpostavljam da je u tome razlika, mada ne i ona od koje polazim u smislu vrednosti. Pokušavam da pristupim svakom zvuku *kao takvom*. Sada otkrivam da to mogu bolje da uradim sa zvucima koji *nisu* muzika nego sa zvucima koji *to jesu*; ali pokušavam da pravim svoju muziku i primećujem da sve više ljudi pravi muziku koja je poput okruženja.

Da li je to neka vrsta vrhunske apstraktnosti?

Ne, pre bih rekao da je vrhunska stvarnost, zar ne?

Imali smo prepirku pošto smo pustili dve trake koje je ovde napravio kompozitor po imenu Volf Rozenberg (Wolf Rosenberg), a branio ga je Herbert Brin (Brün), koji je ovde uradio prelep rad sa kompjuterskom muzikom. Herbert Brin je insistirao da je sve što radimo veštačko, a ja sam se nisam složio i rekao da odlično znam da po mom iskustvu to nije veštačko. Ono što zvuke može učiniti veštačkim jeste to što neko nije zaista zainteresovan za njih ili ne obraća pažnju na njih, i da je ono što ga zanima odnos prema zvuku. Taj pojam odnosa zapravo čini zvuk nevažnim. Mogli biste imati neku muzičku ideju i izraziti je, recimo, svetlima ili nečim sličnim. Ili se može primeniti neki drugi odnos. Sve manje me zanimaju odnosi – iako vidim da se stvari međusobno prožimaju – zato što mislim da se one bogatije, obilnije prožimaju kada ne uspostavim nikakav odnos. Dakle, jedna od prvih stvari koje sam uradio, a čini mi se da je i priroda to tako postavila, jeste da ne pravim fiksnu partituru. Kada imam tri zvuka, ne mislim da jedan mora doći prvi, onda drugi, pa treći, već da mogu ići zajedno na bilo koji način, i to je upravo ono što se dešava sa pticama i automobilima i tako dalje. U svakom slučaju, ta sloboda od fiksnog odnosa upoznaje me sa zvucima moje okoline. — Don Finegan et al. (1969)

Intervju pre ovog vodile su dve dame iz Montreala, koje su došle na ideju da intervjuišu ne samo mene već i neke druge ljude – vrlo je moguće da će intervjuisati i vas. Ali počele su od Marija Šafera i njegove knjige o „štimovanju sveta“ (R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, 1977, op. cit.), i idejama o zvuku i okruženju, i tako dalje. A njihovo poslednje pitanje upućeno meni bilo je: „Šta bi bilo idealno okruženje u smislu akustike?“ A ja sam rekao: „Morate pogledati svoje pitanje i videti šta govorite; to jednostavno nema smisla.“ Rekao sam: „Okruženje je tu, a ideal je u vašoj glavi.“ I njih dve su bile prilično zapanjene. Srećom, dosta smo razgovarali pre toga, tako da su razumele šta sam hteo da kažem. — Morton Feldman (Bunita Marcus i Francesco Pellizzi) (1983)

Početkom pedesetih doneo sam odluku da prihvatim zvuke koji postoje u svetu. Pre toga sam zapravo bio dovoljno naivan da mislim kako postoji tako nešto kao tišina. Ali onda sam ušao u gluvu sobu [„anechoic chamber“, „soba bez eha“] u Kembridžu, na Univerzitetu Harvard (1951), i u toj prostoriji čuo sam dva zvuka. Mislio sam da nešto nije u redu sa prostorijom i rekao sam

inženjeru da postoje dva zvuka. Rekao je da ih opišem, i ja sam to uradio. „Dobro“, rekao je, „visoki ton je rad vašeg nervnog sistema, a niski ton je cirkulacija vaše krvi.“ To je, dakle, značilo da postoji muzika, ili da postoji zvuk, nezavisno od toga da li sam nešto nameravao.¹³ — Maureen Furman (1979)

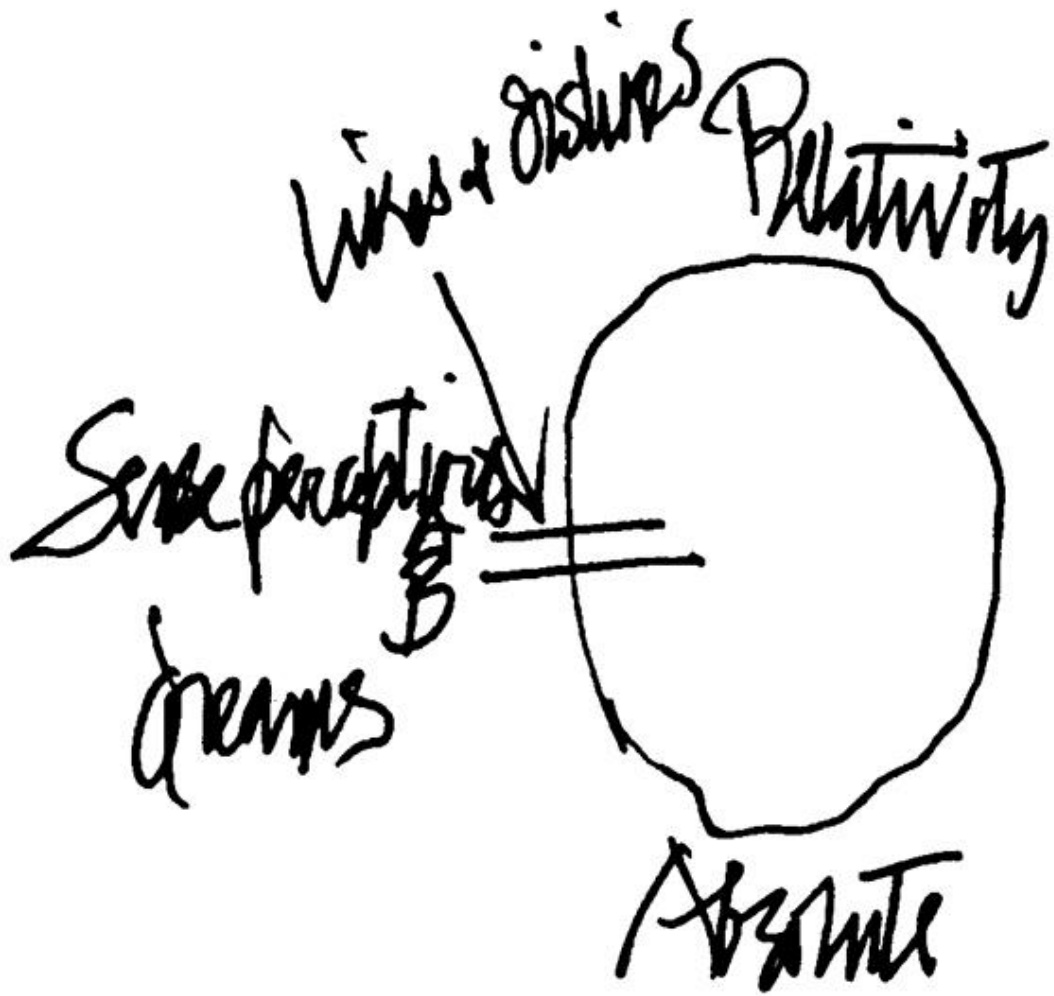
Tada sam shvatio da sam, takoreći, koncert koji hoda, a da to zapravo nisam nameravao. Video sam sebe na raskrsnici između toga da idem ili u pravcu svojih namera, kao što većina ljudi radi, ili u pravcu oslobađanja muzike od svojih namera. — Ellsworth Snyder (1985)

Tišina je promena mog uma. To je prihvatanje zvukova koji postoje, a ne želja da se bira i nameće sopstvena muzika. To se od tada nalazi u centru mog rada. Kada pravim neko novo muzičko delo, trudim se da ga napravim tako da suštinski ne remeti tišinu koja već postoji.

Govorili ste o razlici između prihvatanja zvukova koji postoje i nametanja sopstvene muzike. Da li biste to objasnili?

Dajsec Suzuki je odnos između to dvoje predstavio na sledeći način: nacrtao je na tabli ovaj oblik:

¹³ Kejdž je ušao u glavu sobu na Univerzitetu Harvard 1951 (podaci variraju, ali ne pre 1952), i tu priču je od tada mnogo puta ponavljao. To iskustvo spominje na najmanje pet mesta i u svojoj prvoj knjizi *Silence*, iz 1961 (8, 13, 23, 51, 169). Lekari i psiholozi su kasnije osporavali objašnjenje koje mu je dao tehničar: „rad“ našeg nervnog sistema ne proizvodi nikakav zvuk, a svoj puls možemo čuti samo u slučaju nekog poremećaja pritiska ili tinitusa, pri čemu je Kejdž tada mogao imati blaži slučaj ovog drugog, koji u normalnim okolnostima nije primećivao. (I to navodim samo kao spekulaciju.) Bilo kako bilo, odnosno, makar ti zvuci bili i fantomski, kao što sugerišu eksperti, a cela priča lični mit, tada je došao na *ideju*, koja će, uz još neke podsticaje, imati za ishod „tihan“ komad 4'33", iz 1952. Kao što je pisao Luj Aragon, u *Seljaku iz Pariza*: „Više neću da zazirem od zabluda svojih prstiju, od zabluda svojih očiju. Sada znam da to nisu samo nezgrapne zamke, nego i zanimljivi putevi ka cilju koji mi samo one mogu otkriti. Svakoј zabludi čula odgovara čudnovati cvet razuma“ (*Le Paysan de Paris*, 1926; *Seljak iz Pariza*, „Predgovor za jednu modernu mitologiju“, preveo Nikola Bertolino, Prosveta, Beograd, 1964).



Rekao je: „Ovo je struktura Uma, a ovo je ego (B–A). Ego se može odvojiti od ovog velikog Uma, koji prolazi kroz njega, ili se može otvoriti.“ Rekao je: „Zen želi da se ego otvori Umu koji je izvan njega. Ako krenete putem meditacije prekrštenih nogu, kada *uđete* u to kroz disciplinu, onda se oslobađate ega.“ Ali ja sam odlučio da *izađem*. Zato sam rešio da koristim operacije slučaja. Koristio sam ih da se oslobodim svog ega. Verujem da ću tako, ako to radim iskreno, napraviti pun krug. — Maureen Furman (1979)

Samo što sam se vratio iz San Franciska, otišao sam u Santa Kruz da vidim svog prijatelja Normana O. Brauna, koji je napisao one prelepe knjige, „Život protiv smrti“ i „Telo ljubavi“¹⁴, i tada smo vodili veoma zanimljive razgovore.

I pomenuli smo tu stvar koju je Isus rekao u Novom zavetu, kada je govorio o ljiljanima [„Beseda na Gori“, Matej, 6: 28], što je vrsta tišine; ali sada znamo, kroz nauku, da su ljiljani izuzetno zauzeti. Mogli bismo reći da Isus nije razmišljao naučno, ili da nije razmišljao mikroskopski ili elektronski; ali opet se možemo složiti s njim, jer posao ljiljana nije da rade nešto drugo osim da budu oni sami. Drugim rečima, to nije proizvodnja nečeg drugog; to je pre reprodukcija samih sebe. I to je možda pravi posao za sve nas, i to nas, mislim, može vratiti tišini, jer tišina takođe nije tiha – ona je puna aktivnosti. — Alcides Lanza (1971)

Sećam se susreta s jednim starijim kompozitorom koga je zabrinjavala reč „priroda“, koju sam koristio u objašnjavanju svojih muzičkih ideja. Rekao je da je uvek smatrao prirodu nečim što treba negovati, kontrolisati, što znači da njene neprijatne aspekte treba da uklonimo i tako izbegnemo da nas ugrize. — Jeff Goldberg (1976)

Progres je možda ideja o *dominaciji* nad prirodom. Ali u umetnosti je to možda *oslušivanje* prirode. Četrdesetih godina, imao sam ideju o delu *bez zvukova*, ali mislio sam da bi to bilo nesхватljivo u evropskom kontekstu. Pet godina kasnije, bio sam inspirisan da to uradim kada sam video slike Roberta Raušenberga – od kojih je jedna bila platno bez boje na sebi. Čarls Ajvz je napisao romantični esej o sedenju u stolici za ljujanje, na tremu, gledanju ka planinama i „slušanju sopstvene simfonije“.¹⁵

Jednom sam otišao na kvekerski skup – s tišinom – i uhvatio sebe kako razmišljam šta bi trebalo da *kažem* – to jest, kako da dominiram skupom (faustovski!) – a onda sam shvatio da nije to poenta – da ne treba dominirati, već slušati. I da treba slušati tišinu. Pod tišinom mislim na mnoštvo aktivnosti koje nas stalno okružuju. Mi to nazivamo „tišinom“, jer je slobodno od *naše* aktivnosti. To ne odgovara idejama o redu ili izražavanju osećanja – naime, one vode ka redu i izražavanju, ali kada to čine, „zaglušuju“ nam same zvukove. — C. H. Waddington (1972)

Toro kaže da treba da pojednostavimo. Ali iskustvo slušanja je nešto što se ne može pojednostaviti. I mislim da je sigurno tako i sa gledanjem. Ali slušanje je možda još složenije od gledanja jer se sve dešava svuda oko vas. S druge strane, vidite, takoreći, samo ono što je ispred vas.

Ali zato čujete sve oko sebe. To je, naravno, ono što mi se najviše sviđa kod iskustva, bilo da je reč o gledanju ili slušanju – njegova nepredvidljivost – i smatrao sam da je manje zanimljivo kada bih savršeno dobro znao šta čujem. Čak je i slušanje onoga što sada govorim manje zanimljivo nego moje ćutanje, slušanje. I dvostruko je manje zanimljivo kada razgovaram s nekim i odgova-

¹⁴ Norman O. Brown, *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, Wesleyan University Press, 1959; *Život protiv smrti: Psihoanalitički smisao povijesti*, Naprijed, biblioteka Psiha, Zagreb 1989; *Love's Body*, Random House, 1966; Norman O. Braun, *Telo ljubavi*, Gradina, Niš, 1989.

¹⁵ Kejdž parafrizira Ajvza iz njegovog čuvenog teksta „Postface to 114 Songs“ (Charles Ives, 1922): „... doći će dan kada će svaki čovek, dok okopava krompir, disati svoje epove, svoje simfonije (i operu, ako želi); i dok sedi uveče u svom dvorištu, u potkošulji, puši lulu i posmatra svoju vrlu dečicu kako se zabavljaju gradeći teme za svoje životne sonate, baciće pogled ka planinama i videti svoje vizije u njihovoj stvarnosti, čuće transcendentalne zvuke simfonije dana, kako odjekuju s njihovim brojnim horovima, i u svoj njihovoj savršenosti, kroz zapadni vetar i krošnje drveća!“

ram, recimo, na neko pitanje ili iznosim neku opasku. Tako da bih se mogao vratiti slušanju kao izvoru.

Ono što je tako lepo u toj vrsti situacije... jeste to što nije fokusirana, nije usmerena, nije nametljiva. Čak i kada uslede prodorni perkusivni zvuci, poput otvaranja ove kutije i zvuka heftalice, ili zvuka smeha, to ne prekida ništa. Tako da vaše slušanje teče slobodno čak i posle nekog veoma upečatljivog zvuka – slobodno kao i pre toga. A to je vrsta situacije koja je tako retka u takozvanoj muzici. Kada kažem takozvana muzika, mislim na „muzičku muziku“. Naime, tu je sve tako naglašeno i vodi vas, kao kriminalca u policijskom kombiju, do vrhunca. — William Anastasi (1977)

Svoj rad vidim kao način da se pokaže da je moguće pisati muziku na različite načine, ali nikada sa osloncem u harmoniji ili tonalitetu. Kada sam posetio Jozefa Šilingera¹⁶, on je blizu tavanice svog stana imao iscrtanu oktavu, kao da je izvučena iz Helmholtzove knjige¹⁷ ili kao da prati vibracije žice – to jest, kao da je verna prirodi. Zatim je različitim bojama – prirodne harmonije u crnoj boji, ostale u drugim bojama – obeležio one podele oktave koje su bile najprihvaćenije tokom istorije. Nijedna se nije poklapala s prirodnim harmonijama. Svaka od njih bila je neka konvencija. U ovom veku krećemo se putem koji se sve više udaljava od teorije. Počinjemo da slušamo čak i grmljavinu, ptice, elektroniku i druge zvuke. — Arnold Jay Smith (1977)

Oduvek sam tražio glasne zvuke, gde god sam mogao da ih nađem, i tražio sam od ljudi da ih pojačaju... a većina ljudi beži od takvih situacija. Stavljaju prste u uši ili se sklanjaju, ili nešto slično. Nisam mislio da je to potrebno. Mislim da je najglasniji zvuk koji sam čuo bio onaj u jednom istraživačkom centru za arhitekturu blizu Londona. Imali su reverberacionu komoru i mogao sam da čujem veoma niske zvuke, koji su bili izuzetno glasni. I stalno sam naglašavao da želim da budu još glasniji; na kraju, to je bilo kao masaža zvukom. Bilo je to zaista divno iskustvo. Naime, jedan japanski fizioterapeut, kada sam mu pričao o slušanju ušima, rekao mi je: „Imajte u vidu da se može slušati i stopalima.“

Razlika koju bih mogao da napravim između muzike i zvuka je sledeća: ako iznajmim auto i kada zakočim, a kočnice zaškripe i ceo auto se zatrese, onda škripa ukazuje na neki kvar u autu i stoga me sprečava da koristim svoje estetske sposobnosti. Ali inače bih taj isti taj zvuk uključio da nije imao sve te signale za opasnost povezane s njim. Pošto smo приметili da volimo glasne stvari, onda se, naravno, možemo zainteresovati i za veoma tihe stvari. — Don Finegan et al. (1969)

Želeo sam da budem smiren u nemirnoj situaciji. To sam prvo otkrio kroz čitanje jevanđelje Šri Ramakrišne i proučavanje filozofiju zen budizma – za mene je važna knjiga bila i *Večna filozofija* Oldusa Hakslija (op. cit. 1945), antologija beleški o ljudima iz različitih perioda istorije i iz različitih kultura. Sve to je govorilo istu stvar, naime, smireni um je um slobodan od svojih sviđanja i nesviđanja. Možete postati uskogrudni, bukvalno, tako što ćete voleti samo određene stvari, a druge ne. Ali možete postati otvorenog uma, bukvalno, tako što ćete se odreći svojih sviđanja i nesviđanja i postati zainteresovani za stvari. Mislim da bi budisti rekli, za stvari „kakve jesu same po sebi i za sebe“, bilo da se vide kao aspekti nirvane ili kao aspekti *samsare*, svakodnevnog života.

¹⁶ Joseph Schillinger. (1895–1943): muzičar, muzikolog i inovator, koji je razvio „Šilingеров sistem muzičke kompozicije“. Surađivao, kao savetnik, sa Geršvinom, Benijem Gudmanom, Glenom Milerom, Henrijem Kaulom i drugima. Njegov učenik, Lorens Berk (Lawrence Berk), osnovao je i Muzički koledž Berkli, u Bostonu – školu džezza i savremene američke muzike – koji je ponikao iz Šilingerovog sistema (Berklee College of Music).

¹⁷ Hermann von Helmholtz (1821–1894), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863 (Proučavanje senzacija tona kao fiziološke osnove teorije muzike); eng., *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory*, 1875. Moguće je da je Kejdž mislio na neku drugu Helmholtzovu studiju o percepciji i svojstvima zvuka, ali ovo delo se navodi kao najuticajnije među muzičarima.

To sad može izgledati daleko od muzike, ali mislim da nije. Ovde gde ja živim ne vidite muzičke instrumente. Ali čini mi se da smo okruženi zvukom. Ono što slušam su zvuci saobraćaja.

Opšte širenje buke i muzike...

Dobro, širenje muzike mi pada teže od širenja zvukova saobraćaja. Ono što „Muzak“ čini podnošljivim je njegov veoma uzak dinamički opseg. Toliko je uzak da dok slušate „Muzak“ možete istovremeno slušati mnoge druge stvari. I ako obratite dovoljno pažnje, mislim da možete podneti „Muzak“ – naime, ako obratite pažnju na sve ono što nije „Muzak“. – Ev Grimes (1984)

Postoji još jedan aspekt buke, ili ambijentalnog zvuka, u kojem nije tako lako uživati, ali u kojem, Bogu hvala, počinjem da uživam; a to su zvuci koji se ne menjaju – na primer, zujanje frižidera ili ovlaživača vazduha. I sami znate da se u našem okruženju dvadesetog veka, uvek iznova, susrećemo sa situacijama u kojima je neki zvuk imobilisan. I šta taj zvuk radi? Stacionaran je; ne samo da ostaje isti, već ostaje na istom mestu. Šta nam onda omogućava da ga doživimo – uvek kažem „doživimo“ umesto „mislimo“.

Šta dakle od njega pravi doživljaj? Mislim da ga doživljavamo zbog nečega što ima veze s prostorom, sa skulpturom, sa arhitekturom. Ti stalni zvuci su tačke u prostoru. Ako u sobi imam pet izvora fidbeka, ili zujanja ili brujanja, sada mogu da u toj situaciji nađem veliko uživanje. To mi pruža iskustvo kojeg sam zapravo željan, jer sam kao mlađi stalno izbegavao skulpturu. Jednom sam imao „mobil“ koji mi je poklonio Calder¹⁸, ali koji je zauzimao previše prostora; okačio sam ga o krov, ali onda mi se činilo da kvari pogled i na kraju sam ga poklonio prijatelju. Imao sam još jednu skulpturu drugog umetnika, Dejvida Hera, i uvek sam osećaj kao da moram da je hranim. Bio sam je toliko svestan, da se nisam osećao samim u sobi; osećao sam prisustvo te skulpture. Zato sam je se rešio. A sada kada sam pri kraju, potrebna mi je skulptura; i dobijam je pre svega kroz biljke. A biljke su me upoznale s kamenjem, i možda mi upravo to kamenje približava fiksne zvuke, kao što je zvuk portivprovalnog alarma, u kojima zapravo počinjem da uživam. – Joel Eric Suben (1983)

S muzičke tačke gledišta, a siguran sam i sa vizuelne tačke gledišta, jedna stvar čini svakodnevni život daleko fascinantnijim i posebnijim od, recimo, koncertnog života. To je raznolikost zvukova u odnosu na sve ostale stvari, uključujući i prostor. Kada pravimo elektronsku muziku, moramo da preplavimo dvoranu zvucima iz nekoliko zvučnika. Ali u našem svakodnevnom životu zvuci se pojavljuju, kao što se pojavljuju i vizuelne i pokretne stvari, svuda oko nas. Želeo bih da to oponašam – da predstavim fantastične arhitektonske i tehnološke probleme. Takvo bi trebalo da bude i pozorište. U Americi imamo dva ili tri zvučnika u pozorištu, u Evropi ih imaju na desetine, a mislim da ih u Rusiji imaju na stotine, tako da se zvuci mogu kretati ili izgledati kao da dolaze iz bilo koje tačke u prostoru, oko cele dvorane. Takođe bih voleo da se zvuk pojavi, kao što mislim da će se desiti s tranzistorskim sredstvima, u centru prostora. A tu je i mobilnost. Kada muva sada proleti pored mene, imam, s umetničke tačke gledišta, strahovit problem. Ali sasvim je razumno zamisliti da ćemo imati zvučnik koji će moći da leti kroz prostor. – Michael Kirby i Richard Schechner (1965)

Zvuke treba poštovati, a ne potčinjavati. Do tog uverenja sam došao kroz svoje proučavanja budizma, koji uči da je svako stvorenje, bilo da je svesno (kao što su životinje) ili nesvesno (kao što su kamenje i vazduh), Buda. Svako biće je u centru univerzuma, a stvaranje je mnoštvo centara. – Joseph H. Mazo (1983)

U budizmu postoji termin „jata butam“ [*yatha-bhutam, yathābhūtam*], što znači „onako kako jeste“ – i to je ono što mi se dopada, mada s vremena na vreme naiđem na ljude koje zanimaju simboli. Ali ono što podrazumevaju pod simbolima je izgleda nešto drugo u odnosu na moju

¹⁸ Alexander Calder (1898–1976) i njegove čuvene pokretne skulpture, „mobiles“.

predstavu o tome. Ima jedan veoma dobar momak s kojim radim na komadu *HPSCHD*, po imenu Calvin Samsion¹⁹; on je iz odeljenja za dizajn, i pre neki dan je sa entuzijazmom koristio reč „simbol“. Sinulo mi je da time misli na predstavljanje vizuelnih stvari, a ne na apstrakciju, i da je sve što je mislio pod rečju „simbol“ bilo to. Nije mislio, na primer, da golub znači „mir“. Mislio je da je slika goluba simbol goluba. A to je veoma drugačije od onoga što bih ja pomislio, tako da me sve više zanimaju simboli. – Don Finegan et al. (1969)

(Koku muziku smatrate vrednom slušanja?)

Mislim da to „vredno slušanja“ zavisi od toga ko sluša. Mislim da bi bilo ispravno reći da se sve, dokle god ima zvuk, može slušati. Još nisam čuo zvuke u kojima nisam uživao, osim kada bi postali previše muzikalni. Mislim da imam problem kada muzika pokušava da me kontroliše. Na primer, imam problem sa horom iz „Aleluje“ (G. F. Handel, *Messiah*, II, „Hallelujah“, 1741). Ali ako je zvuk nenameran, onda nemam problema. – Rob Tanenbaum (1985)

(Ali zar neka snažna muzika – tako „dirljiva“, kako obično kažemo – ne može biti opravdana verskim ili političkim razlozima?)

Mislim da je takva upotreba muzike, koja se klanja publici, i to čini otvoreno, suprotna onome što meni izgleda kao pravi revolucionarni stav, zato što uzima *status quo* i pruža mu utehu. Ne radi ono što sam rekao da muzika treba da radi: da ojača ljude i da ih promeni.

Znam da su mnogi ljudi veoma osetljivi na tu vrstu (programske političke) muzike.

Imam problem s njom zato što je toliko nametljiva. U sebi ima upravo ono što i vlast ima u sebi: želju za kontrolom; i ne ostavlja mi slobodu. Gura me ka svom zaključku, a radije bih bio prava ovca, što nisam, nego da me gura neki muzički komad. Podjednako me ljuti, ili odbijam da prihvatim, i hor iz „Aleluje“ i „Atiku“ ♪ Frederika Rževskog (Frederic Rzewski, *Attica*, 1971) ♪. Čim čujem tu vrstu muzike, okrećem se na drugu stranu. I obično koriste tehnike ponavljanja i sekvence, neprestano. A ja mogu i bez toga. – Geoffrey Barnard (1980)

Kako slušate muziku?

Slušam zvuke i volim da zvuci ne budu porobljeni, tako da kada naiđe ceo pasaž u kojem svi imaju istu boju, pomislim: „Oh, te jadne stvarčice – poredane kao deca u školi, u istim uniformama.“ S vremena na vreme desi se nešto što kao da zvuku daje svoj život. To je ono što slušam... i zato toliko uživam u zvucima svoje okoline, kakvi god oni bili, jer ritam i sve u vezi s njima ima prelepu slobodu. Kada komponujem, tu činjenicu svakodnevne ambijentalne buke zadržavam kao neku vrstu modela. – Genevieve Marcus (1970)

Mnoge ljude bi zbunio predlog da na muziku ne treba da reaguju ni emocionalno, ni intelektualno. Šta onda ostaje?

Trebalo bi da slušaju. Zašto uopšte misle da zvuci sami po sebi nisu zanimljivi? Uvek me zapanji kad ljudi kažu: „Da li mislite da su to samo zvuci?“ Kako mogu da zamisle da postoji još nešto tako misteriozno kao što su sami zvuci?

Ubeđeni su da je to sredstvo za guranje ideja iz glave jedne osobe u glavu druge – sve u dobroj nemačkoj situaciji – zajedno s njenim osećanjima, u vezi koja se naziva brakom Forme i Sadržaja. Ta situacija je, s moje tačke gledišta, apsolutno alarmanantna.

¹⁹ Već spomenti Calvin Samsion, s Univerziteta u Illinoisu, s kojim je Kejdž iste godine radio i na seriji litografija („pleksigrama“) *Not Wanting to Say Anything about Marcel*. Za ovaj rad, Samsion je bio zadužen za kompletan grafički aspekt, koji je, između ostalog, uključivao ogromne transparentne plakate, kao i plakat za najavu izvođenja *HPSCHD*. Autori pojedinačnih plakata bili su razni umetnici, sa Samsionom kao autorom cele postavke (i nekih radova). Taj vizuelni aspekt *HPSCHD* bio je vrlo originalan i upečatljiv, naročito za nešto što se očekivalo kao prevashodno muzički događaj, tako da vredi pogledati neke izveštaje o tome. Na primer, Alex Di Nunzio, „*HPSCHD* di John Cage e Lejaren Hiller: storia per immagini e dettagli della performance del 1969“, 2015, <https://www.musicainformatica.it/argomenti/fotostoria-4-hpschd> (na italijanskom, ali tako da se može steći predstava o tome kako je sve to izgledalo; nešto se može videti i u bukletima za LP i CD izdanja *HPSCHD*, ali tu ne vidimo sam ambijent).

Upravo sam slušao „Mesiju“ s gospođom Henrija Alena Moa²⁰, i ona me je pitala: „Zar ne volite hor iz 'Aleluje'?", a ja sam joj odgovorio: „Ne, ne mogu to da podnesem.“ Onda je rekla: „Zar ne volite da budete dirnuti?“, a ja sam rekao: „Nemam ništa protiv da budem dirnut, ali ne volim da me guraju.“

Koje su po vama štetne posledice tog „braka“ po publiku?

To samo jača ego. Upravo u ego, kao kod kuće, dešavaju se ta osećanja i ideje. U trenutku kada se fokusirate na njih, fokusirate se na ego i odvajate ga od ostatka Stvaranja. Može se pojaviti neki veoma zanimljiv zvuk, ali ego ga neće čuti jer se ne uklapa u njegovu predstavu o sviđanjima i nesviđanjima, u njegove ideje i osećanja. Postaje ne samo neosetljiv, nego će, ako ga istrajno uznemiravate time, stavljati vatru u uši. Dakle, ako nije dovoljno neosetljiv na spoljašnjost, odseći će se od mogućeg iskustva.

Da li je moguće slušati „Mesiju“ tako da se zvuci shvate prosto kao oni sami?

Mislim da jeste. Ali morali biste da slušate mnogo druge muzike istovremeno, recimo, u situaciji kao što je ona iz *Apartment House*. Onda bi to moglo biti veoma zabavno. Možete se osloboditi namera tako što ćete ih umnožiti. To je osnova mog rada sa „Muzičkim cirkusom“, u okviru serije *Apartment House*. — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Kako biste voleli da ljudi dođu na neki vaš koncert? Da li želite da znaju određene stvari ili da imaju određene stavove?

Trebalo bi da budu spremni za novo iskustvo, a najbolji način da budu spremni za novo iskustvo jeste da budu pažljivi i prazni. A prazni znači otvoreni – drugim rečima, vrata za sviđanja i nesviđanja ega treba da budu zatvorena. I trebalo bi da postoji tok, kako bi iskustvo slušanja moglo da uđe.

Mislim da postoji jasna razlika između... Mislim da je najprecizniji način da se ta razlika dočara ako pogledamo razliku između „razumevanja“ i „iskustva“. Mnogi ljudi misle da će ako nešto razumeju moći da to i dožive, ali ja ne mislim da je to tačno. Ne mislim da razumevanje nečega vodi do iskustva. Mislim da to u stvari vodi samo do određene upotrebe kritičkih sposobnosti. Naime... recimo da razumete kako da skuvate jaje. Kako će vam to pomoći u kuvanju tikvica? Nisam siguran. Moglo bi se dramatičnije reći: „Kako će vam to pomoći da jašete konja?“ Ali to verovatno ide predaleko. Mislim da moramo biti spremni za iskustvo ne tako što ćemo razumeti bilo šta, već tako što ćemo biti otvorenog uma.

Govorili ste o razumevanju nasuprot doživljavanju. Da li biste voleli da vidite kako ljudi više doživljavaju muziku?

Mislim da je to veoma važno. Mislim da je u prvom doživljaju muzike, nasuprot razumevanju muzike, osnovna stvar naučiti da slušate. I pretpostavljam da bi većina ljudi pomislila kako je to lako i da nema problema. I zapravo nema problema, ali je pitanje da li se to radi ili ne radi. Neki ljudi, na primer, razvijaju ideje o tome koji su zvuci dobri, a koji loši. I ne žele da čuju one loše. Imao sam prijatelja kompozitora koji je bio takav. Rezultat je bio da nije mogao da podnese zvuke saobraćaja, što ja volim. Morao je da stavlja vatru u uši da bi ih prigušio. Mnogi ljudi u našem društvu sada idu ulicama, autobusima i tako dalje, slušaju radio sa slušalicama i ne čuju svet oko sebe. Čuju samo muziku koju su izabrali da slušaju, ili šta god da su izabrali da slušaju. Ne mogu da razumem zašto se odvajaju od tog bogatog iskustva koje je besplatno. Mislim da je to početak muzike i mislim da bi kraj muzike mogao biti u tim kolekcijama ploča.

²⁰ Kejdz se drži starog načina predstavljanja nečije supruge. Reč je o Edith Monroe Moe (1895–1987), ženi Henrija Alena Moa, dugogodišnjeg predsednika upravnog odbora Fondacije Gugenhajm (Henry Allen Moe, 1894–1975, kao predsednik fondacije, 1925–1963), čiji je stipendista bio i Kejdz (1949).

Priroda slušanja jeste iskustvo da čujete nešto, a zatim shvatite da to više ne čujete i da čujete nešto drugo. To je sastavni deo slušanja. Kada gledate sliku, nemate utisak da slika nestaje. Ali dok slušate zvukove, imate utisak da oni nestaju i da drugi zauzimaju njihovo mesto. To onda korigujete obraćanjem pažnje na događaje u vremenu. Sve što treba da uvidite jeste da ste dovedeni u direktan kontakt s prolaznošću. — Ev Grimes (1984)

Komentarisali ste kako većina publike ide na koncert s osećajem da im se nešto radi, umesto da ide sa stavom da moraju preuzeti aktivnu ulogu. Možete li preciznije reći šta mislite da bi trebalo da rade?

Dve stvari koje ne bi trebalo da rade jesu stvari za koje obično misle da bi trebalo da ih rade: jedna je emocionalno reagovanje, a druga je reagovanje u smislu odnosa zvukova. Mislim ne treba raditi ni jedno, ni drugo.

Veliki deo obrazovanja naučio ih je da rade upravo ono što sam rekao da ne bi trebalo da rade. I onda prosečna osoba i dalje ponavlja – ili je makar navedena da tako govori – kako ne zna ništa o muzici (kao što oni obrazovani sugerišu da bi trebalo da čini), ali da zna šta voli. Zato traži da vidi da li joj se nešto sviđa ili ne sviđa. Onda, prvi put kada je nešto zagrebe na pogrešan način, kaže: „Ne sviđa mi se.“ To može biti zato što je nešto preglasno, ili previše disonantno, ili previše ovo, ili previše ono. — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Dakle, isključivo čitalac ili slušalac vaše muzike je taj koji radi nešto s vašim delima?

Da, mislim da je taj odgovor ono što završava neko delo. Mislim da smo prešli s vlasništva na korišćenje. — Birger Ollrogge (1985)

U nekim od vaših potencijalno gušćih kompozicija, ljudi se često žale kako ne mogu ništa da razaznaju jer se dešava toliko toga. Da li je to greška njihovog sluha ili pokušaj da se drže svojih očekivanja u onome što čuju?

Mislim da jeste. Lično uživam u složenim situacijama, u kojima mogu da usmerim pažnju na jedno ili drugo mesto. Tada me neizbežno privlači priroda mog iskustva kao nečega što dolazi iz mog sopstvenog centra, a ne iz nekog drugog centra. Mislim da svaka osoba treba da sluša na svoj način, i ako ima previše stvari za slušanje, i ako u tom kompleksu sluša šta god, imaće svoje iskustvo, i to će biti snažnije i vrednije od, recimo, slušanja jedne stvari, a da na kraju i ne znate šta se slušali ili da li ste pravilno slušali. — Tom Darter (1982)

Da li vas rastužuje kada neki vaš komad izazove burno negodovanje?

To mi se nedavno desilo u Koloradu. Imao sam nastup koji mnogi ljudi u publici nisu smatrali nimalo lepim, već veoma dosadnim, i posle dvadeset minuta su počeli neku vrstu usmerenog pokušaja da prekinu nastup. Moram priznati da bih bio srećniji da se to nije dogodilo, ali mislim da naša iskustva ne bi trebalo da nas samo rastužuju ili usrećuju. Mislim da bi me još više zabrinulo ako moj rad ne bi izazivao negodovanje kod nekih ljudi. — Jeff Goldberg (1976)

Da biste živeli dobro, morate slušati ono što se može čuti, a ne ono što mislite da će se čuti. Kada idem na koncert, želim da čujem muziku koju ranije nisam čuo. Generalno više ne idem na koncerte da bih čuo nešto što mi je poznato ili za šta znam da će mi se svideti. Idem da bih čuo nešto što nikada ranije nisam čuo. U stvari, to je ista namera koju imam kada pišem neku muziku kakvu još nisam čuo – da, ako mogu, dođem do neke vrste otkrića — Tom Darter (1982)

Kako odgovarate kritičarima koji kažu da su vaši komadi predugi?

Oni razmišljaju o umetnosti kao o zabavi, a to nema veze s umetnošću. Rekao bih, da to izrazim što jednostavnije, da umetnost menja naše razmišljanje. Na kraju krajeva, dosada nije nešto što vam radi neko drugi; vi ste ti koji stvarate dosadu. Dakle, moja muzika nije dosadna. Osoba koja je to rekla samo je pronašla način da joj bude dosadno. — Jeff Goldberg (1976)

(Zašto se protivite snimanju muzike?)

Ne volim snimke jer oni pretvaraju muziku u objekat, a muzika je zapravo proces koji nikada nije dvaput isti. Ako je pretvorite u objekat, onda imate vrstu muzičkog iskustva koje rezultira, na primer, zabavnom opaskom jednog deteta... Bio sam prisutan kada je Stravinski dirigovao jednim od svojih ranih dela za orkestar, jednim baletom; i pošto je završio, dete se okrenulo ka ocu – sedeli su ispred mene – i reklo: „To ne ide tako.“ Nedavno sam ispričao to nekome, a on je znao za dete koje se okrenulo ka ocu i reklo: „Zašto ne okrenu ploču? I ne pusti drugu stranu?“

Dakle, ploče zapravo stvaraju potpuno novi skup očekivanja kod slušalaca.

Tačno, tačno, tako da slušaoci ploča nisu zaista spremni za slušanje žive muzike. Imam veoma dragog prijatelja, važnog violinistu Pola Zukofskog, za koga pišem „Frimanove etide“. On ima sopstvenu muzičku kuću jer veruje da su ploče vernije muzici nego živi nastupi. Veruje da se tokom živog nastupa i izvođač i publika nalaze u nepredvidljivoj, nekontrolisanoj situaciji i da se tada dešavaju stvari koje se mogu ispraviti, tako da se on zapravo kreće ka ideji čiji je ideal muzika kakva je napisana, i odstupa od muzike kakva se dešava u okolnostima koje uključuju nastup. Ne slažem se s njim. — Tom Darter (1982)

Sve što (ploče rade) jeste da se kreću ka vernoj reprodukciji nečega što se već dogodilo. Mislim da bi sa svom tom opremom trebalo da budete u stanju i da distortirate zvuk. Muzički uređaji su jedna tačka na krugu, i većina ljudi se drži te jedne tačke, ali inteligentnije je početi s kretanjem po krugu.

Ne sakupljam ploče, ni svoje, i ne dobijam mnogo od popularne muzike, sada kada je manje-više revolucionarni aspekt roka manje-više utihnuo. Razumem da bi neki muzičar mogao zaključiti da su, u ovom društvu, snimci način da se postigne uspeh, ako želi da njegova muzika dopre do ljudi. S druge strane, znam da ne volim da slušam ploče koliko volim da slušam tišinu... — Jeff Goldberg (1974)

Da li mislite da će, s vremenom, sve više ljudi komponovati pomoću metoda koje ste vi predstavili?

Ne, mislim da idemo u više pravaca. Ako sam uopšte imao bilo kakvu ulogu, to je bilo nešto što bi se svakako dogodilo: da nas izvučem iz okvira mejnstrim muzike i dovedem u situaciju koja bi se mogla uporediti sa deltom, poljem ili okeanom, gde postoje bezbrojne mogućnosti.

I mislite da bi se to ionako desilo, i bez vaše muzike?

Mislim da bi. Mislim da su naše ideje koje izgledaju kao nove samo ideje do kojih će neko od nas uskoro doći. U vreme kada sam ja koristio magični kvadrat, s druge strane Atlantika koristio ga je i Višnegradski (Ivan Wyschnegradsky), a ja nisam imao nikakve veze s njim. U vreme kada je Edison izumeo električno svetlo, neko drugi je to takođe uradio, ali nije dovoljno brzo stigao do pošte! — Cole Gagne i Tracy Caras (1980)

Neki ljudi kažu da se sada živimo u doba postmodernizma i da smo imali mnogo...

Da nam je dosta moderne muzike?

Misle da je ideja avangarde završena. Kako vi to vidite?

Mislim da su se ljudi uvek nadali da će se završiti, ali stvar je u tome što se nikada neće završiti. A neće se završiti zato što je avangarda sinonim za pronalazak, otkriće i promenu; a to su suštinski kvaliteti koji će uvek biti tu da nerviraju ljude. — Thomas Wulffen (1985)

Šta u ovom trenutku vidite kao neophodno?

Ono što za čime trigram je sledeći korak u bilo kojoj oblasti. Sledeći korak, to se podrazumeva. Moj otac je govorio kako je najbolje ideje uvek dobijao dok bi čvrsto spavao. Drugi ljudi kažu da im ideje dolaze niotkuda. To je ono što pokušavam da kažem – da moramo biti otvoreni, ako smo zainteresovani, kao što sam ja bio i još uvek jesam, za ono što se zove avangarda. Moramo dakle ostati otvoreni za ono što izgleda neophodno, ne nama kao osobama, već nama kao članovima muzičkog društva. — William Duckworth (1985)

U jednom predavanju ste rekli: „Prošlost se mora izmisliti, budućnost se mora revidirati. To dvoje daje oblik sadašnjosti. Otkriće nikada ne prestaje.“²¹ Da li je avangarda mrtva?

Ljudi se pitaju šta je avangarda i da li je s njom gotovo. Nije. Uvek će je biti. Avangarda je fleksibilnost uma. I ona sledi kao dan i noć, iz toga što nikada ne postaje plen vlasti i obrazovanja. Bez avangarde ništa ne bi bilo izmišljeno. — Stephen Montague (1982)

²¹ John Cage, *X: Writings '78-'82*, „Composition in Retrospect“ (1981, predavanje u mezostihu), 145.

DVANAEST: Pedagogija

U trenutku kada se nešto nađe u opasnosti da bude izgubljeno, poput umetnosti formalnog baštovanstva ili vrste muzike koja se svirala u to vreme, ljudi hitaju u pomoć upravo s ciljem da to spasu. Imamo društva za drevnu muziku naših i drugih kultura. Ima ljudi koji ne žive ni za šta drugo. Ako neki oblik drevne umetnosti nije sačuvan, ti ljudi će reći: „Ah, to mi daje nešto da radim.“ U trenutku kada bi se pojavio bilo kakav znak da muzika nestaje, broj muzičara bi se alarmantno povećao. Sa stanovišta zarađivanja za život, muzika je apsolutno beskorisna. Jedini način da Amerikanci zarađuju za život od muzike jeste podučavanjem. — Arnold Jay Smith (1977)

Šta mislite kakve posledice ova nova situacija u muzici može imati na muzičko obrazovanje?

Konvencionalno muzičko obrazovanje je nešto što može samo da razbesni svakoga ko je uopšte zainteresovan za život. Bez obzira na koji aspekt toga pomislite, gotovo odmah vas spopadne bes. Ideja da se malo dete stavi pred klavir i natera da čita notaciju koja je ekvivalent grčkom ili latinskom je apsurdna. Osim ako dete nije preterano zaljubljeno u muziku, ubrzo će naučiti da je sasvim sigurno mrzi. Prvo što se dešava jeste da su mu oči zaokupljene, a uši zatvorene. Dakle, sviranje muzike u smislu muzičkog obrazovanja nema apsolutno nikakve veze sa ušima ili sa uživanjem u zvuku. Ima veze samo s čitanjem, i to čitanjem nečeg ekvivalentnog grčkom ili latinskom, jer notacija više nije od koristi za muziku dvadesetog veka. Korisna je samo za prethodne vekove. Dakle, to što su naša mala deca te sreće da su se zatekla u dvadesetom veku, da bi odmah bila obrazovana kao da su u prethodnom veku, jeste neka vrsta društvenog ludila. — Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

Sećam se kada sam bio u osnovnoj školi, ljudi bi spuštali iglu na ploču samo na nekoliko sekundi, a zatim je podigli i svi smo morali da kažemo ko ju je napisao, a onda, kada je (kompozitor) umro i tako dalje – stvari su se zakomplikovale jer se nije moglo reći da li su zvuci ljudi ili su ljudi zvuci (o tim zvucima smo govorili, da bismo dobili zvezdicu, tako što bismo u stvari rekli Betoven ili Mocart ili Hajdn, umesto da kažemo šta zvuci... umesto da zaista slušamo zvukove). Kasnije, posle studiranja muzike, i ako imate sreće, možete se vratiti direktnom slušanju zvukova – nadam se. — Jack Behrens (1981)

Da li biste neke svoje partiture mogli ponuditi kao osnovu zvučne komunikacije za decu?

Ne znam. To je problem moje muzike. U Nemačkoj, Gertruda Majerdenkam (Meyerdenkam) je inteligentno otvorila taj aspekt moje muzike tako što je omogućila deci da stvaraju sopstvenu muziku. Deca se toliko razlikuju, a među njima je nekada bio i jedan Mocart. Kada bih radio s decom, što ne radim, sigurno bih došao do odgovora na to pitanje, i do još nekih ideja. Početkom četrdesetih, WPA me je pozvala da radim u „Odeljenju za rekreaciju“. U to vreme sam upoznao decu svih rasa i nacionalnosti koja su živela u San Francisku. Nisam pokušavao da ih nateram da sviraju moju muziku, već da im pomognem da stvaraju svoju.

S obzirom na vaše muzičke partiture, zar se ne može zamisliti da deca ne sviraju vašu muziku, već neku muziku koju bi doživela kao ličnu?

Kada bih radio s decom, mislim da im ne bih predlagao procese, već zvukove, tako da im omogućim da ih otkriju i probudim u njima uživanje u njihovom kombinovanju.

Bez ikakve organizacije?

Ne pre nego što osete potrebu za tim.

A onda?

Šta god sama predlože.

A ako vas pitaju da im vi nešto predložite?

Svakako bi nas mogla nečemu naučiti, zar ne? Edvin Šlosberg, koji je razvio ideje Bakminstera Fulera, pokrenuo je u Bruklinu muzej za decu. Uslov koji je postavio agencijama koje su htele da ga podrže bio je da sama deca budu odgovorna za njegovo vođenje.¹ — Jean-Yves Bosseur (1973, navedeno u Dachy, 2000)

U oblasti muzike, spomenuli ste kako je izgledalo nemoguće osloboditi se harmonije, a kada se to ipak dogodilo, celokupna oblast muzike se promenila. Šta bi bio ekvivalent tome u oblasti obrazovanja?

Mora se pogledati obrazovni sistem i pokušati videti kakva je njegova priroda, takoreći u suštini, kada nema nijednu od struktura koje su postavljene nad njim na osnovu društvenog sporazuma ili konvencija. Jedna od prvih stvari koje se treba rešiti u obrazovanju, a koja očigledno nema nikakve veze sa obrazovanjem, jeste sva ta birokratija, koja uključuje formulare i njihovo popunjavanje, sertifikate i diplome, nagrade, sve što ukazuje na način na koji nešto treba postići. Obrazovanje bi trebalo da postane oblast u kojoj je neizvesno da li će se neko obrazovati, ili neizvesno da li je neko već obrazovan i pre nego što je ušao u iskustvo obrazovanja. Bakminster Fuller, koga sam nedavno posetio, rekao je da kada se dete rodi, ono je takoreći potpuno obrazovano. U svom telu ono ima sve što se, na kraju krajeva, podrazumeva pod rečju „obrazovanje“. Ne treba mu ništa drugo osim da se rodi. — Robert Filliou (1970)

Kada sam išao u školu, naučio sam vrlo malo. Sa trideset pet godina, počeo sam da učim ono čemu me škola nije naučila, i to sam postigao sopstvenim naporima i sopstvenim učenjem.

Da li biste to mogli da postignete bez škole?

Da. U stvari, znate da sam prekinuo školovanje. Postavlja se pitanje: zašto ga nisam prekinuo ranije?

Da li postoji odgovor?

Verovatno postoji. Nikada nisam pokušao da ga pronađem. Ali bilo je nečeg u onome što sam radio u srednjoj školi što mi se činilo izazovnim. Ispunjavalo mi je život, tako da sam mogao da sa interesovanjem trošim svoju energiju na to. U srednjoj školi sam učio grčki, geometriju (nisam stigao do infinitezimalnog računa), književnost i botaniku. Pored toga, osvojio sam pehar na školskom takmičenju u govorništvo – držao sam govore. Posle nastave u srednjoj školi, vodio sam radio program za Mlade izviđače, koji sam uređivao svake nedelje. — William Duckworth (1985)

Napravili smo vladu i naš obrazovni sistem takvim da... stvorili smo ljude lošim. Prisilili smo ih da budu loši. Cela ta stvar sa konkurencijom u školama, gde to počinje, i kako se javlja u društvu, nameće nepoštenje. Mao Cedung kaže da moramo čvrsto verovati da su velike mase

¹ Kejdž, laka srca, možda ponet razgovorom, a onda i svojom slabošću prema svemu što ima veze s Bakminstrom Fulero, idealizuje situaciju oko Bruklinskog dečijeg muzeja (Brooklyn Children's Museum). Muzej je osnovan još 1899, i uglavnom je pratio razvoj dečijeg obrazovanja. S vremenom je privlačio sve brojniju publiku, kao korisna edukativna ustanova, povezana sa školama, tako da je dobijao i sve veću podršku gradske uprave i velikih korporacija, pri čemu su donacije ovih drugih u novije doba počele da dostižu sume od po nekoliko desetina miliona dolara. Do vremena ovog intervjua (1973), Šlosberg (Edwin A. Scholssberg), mladi dizajner, inovator u oblasti „interaktivnih sadržaja“, izneo je Upravnom odboru Bruklinskog dečijeg muzeja samo svoju zamisao o novoj postavci, što je tada, 1971, zvučalo vrlo futuristički; kasnije je sam pričao da je pravo čudo kako ga nisu odmah izbacili napolje (Evgenia Peretz, „Ed Schlossberg: Interactive Man“, *Vanity Fair*, december 2007). Ali 1977, to će ipak biti njegov prvi veliki posao (što će nastaviti da radi za potrebe velikih državnih, obrazovnih i kulturnih institucija, crkvi, korporacija, itd.). Sigurno nije bilo nikakvog dečijeg „Upravnog odbora“ ili nečeg sličnog, osim možda na nivou neke rane spekulacije.

čovečanstva dobre. Sasvim sam spreman da se složim s tim, pod uslovom da ih ne obrazujemo da budu loši.

Ista nastavnica (iz gimnazije), koja je mislila da me uči poznavanju muzike, takođe mi je rekla da nemam glas. Želeo sam uđem u hor, a kada mi je testirala glas, rekla je: „Nemaš glas.“ Propevao sam tek sa trideset pet godina. Celo naše obrazovanje svodilo se na to da prekine pevanje i podstakne varanje. Ako ne znate da prepoznate muziku ili ko je kompozitor, možete da zavirite preko ramena onog do sebe. Veoma brzo naučite da ako dovoljno varate možete biti nagrađeni srebrnom zvezdom, a možda čak i otići na neko regionalno takmičenje.

Svoj prvi stav o obrazovnom sistemu stekao sam kada sam shvatio da ne radi ono što mi je potrebno. Jednostavno sam napustio školu. Otišao sam. Toro je takođe prestao da predaje. Otišao je na Univerzitet Harvard da bi postao učitelj, a kada se vratio u Konkord, zahtevali su od njega da se oblači na određeni način da bi predavao. Tada su bili stroži nego danas. Takođe su zahtevali da kažnjava učenike koji nisu radili ono što je trebalo. Odbio je da uradi bilo šta od toga i prestao da predaje. — Ellsworth Snyder (1975)

Cela društvena struktura mora se promeniti, kao što su se promenile i strukture u umetnosti. Pošto se to u ovom veku postiglo u umetnosti, verujemo, rekao bih, da je to pokazatelj, makar u glavama umetnika, da postoji potreba da se to desi i u drugim oblastima društva, naročito u političkim i ekonomskim strukturama i svim stvarima koje idu uz to, kao što su obrazovne strukture.

Mislim da nam je, pre svega, potrebna situacija u kojoj se ništa ne prenosi: niko ne uči ništa što je ranije bilo poznato. Moraju se učiti stvari koje su, sve do tog trenutka, bile praktično nepoznate ili nespoznatljive – to se dakle dešava tako što se osoba okuplja s drugima ili, da tako kažem, sabira sa samom sobom, da bi to novo znanje, koje je ranije bilo nepoznato, moglo postati poznato.

Mislim, dakle, da ne treba da radimo ništa drugo osim da napravimo prazno platno na kojem bi se takvo obrazovanje moglo naslikati. Ne treba nam ništa više od praznog prostora vremena, u kojem bi se muzika mogla izvoditi, ako govorimo o muzičkom obrazovanju. A kada imamo prazno platno ili prazan prostor vremena, znamo da u oblastima umetnosti ne treba da učinimo ništa da bismo imali estetsko iskustvo – oni to već jesu. Dakle, o obrazovnom iskustvu možemo reći da ne moramo svesno učiti ništa, da bismo nešto naučili.

Ta priča se ponavlja uvek iznova u analima zen budizma – učenik koji dolazi kod učitelja i moli ga za pouku. Učitelj ništa ne govori – on samo čisti lišće. Učenik odlazi u drugi deo šume i gradi svoju kolibu; a kada konačno stekne obrazovanje, šta radi? Ne zahvaljuje sebi; vraća se učitelju koji ništa nije rekao i zahvaljuje mu se. Upravo je taj duh nepodučavanja potpuno izgubljen u našem obrazovnom sistemu.

Više usluga uz manje ljudskog rada?

To će se desiti na sve moguće načine. Jedan od načina je i ovaj: kada govorimo o obrazovanju, promenama u obrazovanju i kako ih postići, ljudi će sve više uviđati, kao što već uviđaju, da im u roku od pet godina nakon što su stekli doktorat na nekom američkom univerzitetu u određenoj oblasti, sve stvari koje su naučili tokom obrazovanja više nisu od koristi. To je zato što se promene dešavaju brže nego ranije, da tehnike u upotrebi, korisne informacije, itd., nisu one koje su učili. Dakle, čovek će postati skeptičan prema samoj funkciji obrazovanja i, na kraju krajeva, ono što će morati da se uradi jeste da se svakom pojedincu, od detinjstva, pružaju raznovrsna iskustva u kojima se moći da koristi svoj um, ne kao neko ko samo pamti preneti skup informacija, već kao osoba koja je u dijalogu: pod A, sa samim sobom i pod B, s drugima kao da su i oni on sam. — Robert Filliou (1970)

Trebalo bi da pogledate knjigu Bakminstera Fulera „Automatizacija obrazovanja“², u kojoj predlaže prostor bez pregrada, u kojem se odvijaju razne aktivnosti, tako da se pažnja učenika može usmeriti na jedno ili drugo mesto – umesto da bude primoran da se fokusira na samo jednu stvar, koja često nije ni po njegovom izboru. Mislim da je to dobar princip koji se može primeniti na mnogo načina. Jedan je: gde vidite granicu (ili pregradu), uklonite je. A ako ih morate imati, onda ih učinite pokretnim; a ako možete da birate između fiksnog i fleksibilnog – kako kaže Fuller – izaberite fleksibilno. To je veoma dobro pravilo. – Don Finegan et al. (1969)

Sada u Čikagu imamo jednu školu bez pregrada. Ima mnogo učionica, u kojima, dok slušate predavanje iz jednog predmeta, možete makar čuti, jer nema pregrada, ne samo informacije iz vašeg predmeta, već i informacije iz susjednog predmeta. Može se zamisliti da se tada, čak i ako niste promenili mesto, dešava ono što Makluan naziva „sučeljavanjem informacije s informacijom“. I sad, kad pogledate da vam se nešto prenosi samo kao informacija i kad vidite drugačiju vrstu informacija s druge strane stola, i kada se u vašem umu te dve stvari spoje, vrlo često se desi treća stvar, ili čak više njih. Vaš um izmišlja ili stvara, takoreći, iz tog „sudaranja“; i upravo tu se moramo naći ako želimo da naučimo nešto što još nismo znali; dok se proces učenja sada odvija izvan nas i primorava nas na oponašanje, novo znanje nastaje samo u našim glavama. – Robert Filliou (1970)

Postoji jedna veoma zanimljiva stvar u vezi sa Sjedinjenim Državama koju nismo spomenuli, a koja ih čini drugačijim od ostatka sveta. To je da imamo te škole s mladim ljudima u njima, i te škole se uglavnom nastavljaju kroz univerzitet. Recimo da mnogo, mnogo ljudi stiže fakultetsko obrazovanje.

I sad, sve dok se školuju, imaju pristup umetnosti, pozorištu, itd. Koriste je, shvataju ozbiljno i veruju u nju.

Zatim, kada izađu iz te školske situacije, otkrivaju da se nalaze u društvu u kojem za umetnost ne postoji apsolutno nikakva ozbiljna svrha. Važno je sve osim umetnosti.

To vidimo i po sledećem: ako, takoreći, krenete protiv društva i insistirate na tome da budete umetnik, i radite neka živa dela, gde je vaša publika? Vaša publika je opet u školama koje ste završili. U ovoj zemlji ne možete opstati kao izvođački umetnik, osim ako iz godine u godinu ne idete na turneje, koje vas ne vode do odrasle publike, već do školske publike.

Ni u Japanu ni u Evropi univerziteti ne bi ni pomislili da nastupate za njih, jer su zauzeti nastavom.

Štaviše, oni imaju dugu tradiciju, ne u školama, već među odraslima, ozbiljnog shvatanja umetnosti. Mi imamo tradiciju shvatanja da je umetnost nešto na šta bi (odrasli) trebalo da zaborave. – Stanley Kauffmann (1966)

Sigurno ćemo i dalje imati mnogo kontrole, ove ili one vrste, ali cilj društva bi trebalo da bude da se ona postavi tako da se ne primećuje toliko, zar ne? Ne primećujem, na primer, celu kontrolu ugrađenu u pravljenje telefona. I ne primećujem celu istoriju vodovoda i svega ostalog kada otvorim slavinu, ali to je tu. Ono što ne želim jeste da se politički mešam u to. Vrednosni sud je politička ideja. Kao i svi vrednosni sudovi koji se provlače kroz univerzitetsku nastavu, to je nešto političko.

Pošto toliko naglašavate mlade, šta mislite o njihovim današnjim inkubatorima, univerzitetima?

Kako sada stvari stoje, to su mesta gde ljudi idu da bi stekli diplome, dobili posao i ušli u taj zatvor o kojem smo govorili. Sam univerzitet je napravljen po uzoru na zatvor, tako da se naviknete na ideju zatvora još dok se obrazujete. „Ako ne uradite kako vam kažemo, ostavićemo

² Knjiga se pojavila s dva podnaslova: Buckminster Fuller, *Education Automation: Freeing the scholar to return to his studies* (1962) i *Education Automation: Comprehensive Learning for Emergent Humanity* (1964, i kasnija izdanja).

vas na cedilu.“ Sve to znate. Ali na tom univerzitetu se sve više toga menja i u njega prodire sloboda. Čujete izraze kao što su „slobodan univerzitet“ ili čujete kako studenti koriste univerzitet, a da nisu upisani, i da sami odlučuju kada će ga napustiti. Ili čujete kako univerzitet dozvoljava ljudima da sami biraju svoje predmete, i da se ne muče s nastavnim planom i programom ili diplomama, i kako je sve više nastavnika spremno da predaje bez davanja ocena, i tako dalje. Te promene prodiru upravo u onu situaciju koja je jačala staro, tako da sada živimo u situaciji preklapanja, u kojoj smo često zbunjeni onim što se dešava oko nas. Ponekad se to dešava iz starih razloga, koji umiru, a ponekad iz novih razloga, koji se rađaju. — Genevieve Marcus (1970)

Veliki problem s univerzitetima je što ograničavaju vreme, imaju rasporede časova, organizuju stvari tako da jurite od jedne stvari do druge kao idiot. Prva stvar o kojoj bi trebalo da razmislite na univerzitetu jeste da ne zakazujete ništa, jer to nije način na koji ljudi žive. Jedina situacija kada bi to trebalo da radite u svom životu jeste kada morate da stignete na voz ili avion ili tako nešto; tada morate da stići na vreme. Ali inače to ne morate to da radite. — Don Finegan et al. (1969)

S pozitivnog stanovišta, iz ugla novog društva, univerzitet postepeno postaje kao život. Počinje da uključuje sve stvari koje su prisutne i u životu, tako da bismo na kraju, kada ne bi imalo šta drugo da se radi, u smislu posla, osim, recimo, jednog sata rada godišnje, mogli jednostavno da provedemo ceo život na univerzitetu. Ali onda bismo morali da ga pretvorimo u situaciju bez policije, u kojoj bismo uživali, jer nikada ne bismo diplomirali. Drugim rečima, to bi bilo mesto u zajednici, koje bi se obilato koristilo, tako da sve što pomislite da uradite ili proučavate tamo može da radite; ili ako vam je potrebna pomoć u učenju kako da koristite ovaj ili onaj alat, uvek bi tu bio neko u blizini spreman da vam pomogne. To bi bio univerzitet. To bi mogao biti život, i mnogo znakova već ukazuje na nega, kao što su komunalni centri i tome slično, gde ljudi mogu slobodno da idu, koriste materijale i rade razne stvari – ili javne biblioteke, gde ljudi mogu da idu i čitaju šta god žele.

Šta je s ljudskim odnosima? Porodična struktura se možda raspada.

Razlog zašto se raspada je taj što smo razdvojili sve generacije. Odvajamo decu od sebe s dadiljama. Kada odrastu, šaljemo ih u školu. Kada diplomiraju, šaljemo ih u vojsku. Kada se iz nje izvuku, ako prežive, šaljemo ih na poslove koji ih skoro ubijaju. A onda, kada malo polude, šaljemo ih u ludnice; a kada prekrše naša pravila, šaljemo ih u zatvor; a kada dovoljno ostare, šaljemo ih u staračke domove. Nema nijednog trenutka, u ovom našem društvu, u kojem nam ne uspeva da se otarasimo samih sebe. — Genevieve Marcus (1970)

Želim da dodam još nešto. Sve više i više, na korist celog sveta, ideje Bakminstera Fulera nam skreću pažnju na sebe. On zamišlja društvo koje će koristiti svoju inteligenciju i resurse sveta da bi stvorilo globalno selo, u kojem svako od nas, da bi ispunio svoju odgovornost prema društvu, neće morati da radi više od jednog sata godišnje.

Zatim pravi grafikone, koji pokazuju da potreba za ljudima u određenim aktivnostima značajno opada. Na primer, jedan moj rođak iz drugog kolena, iz Bafala, koji radi za *Union Carbide*, rekao mi je da su upravo predstavili računar koji omogućava otpuštanje 955 od 1.000 ljudi.

A onda, u isto vreme kada ti ljudi ostaju bez posla, primećujete šta se dešava s našim univerzitetima širom zemlje. Moraju da se šire. Sve više ljudi ide na univerzitete. Nezaposlenost je sve veća kada se dospe u situaciju odraslih. — Stanley Kauffmann (1966)

Ideje o univerzitetu koje mi se čine najzanimljivijim jesu one Ivana Ilića i Bakminstera Fulera. Ilić govori o „raškolovanju društva“ (Ivan Illich, *Deschooling Society*, 1971), a Fuler govori o promeni i univerziteta i društva, tako da niko nikada ne diplomira. U oba slučaja, ideja je da se proces učenja i interesovanje za učenje održe – a ne da se zaustave ili da se institucionalizuju.

(O „kompartmentalizaciji“ akademskih odeljenja.)

Ima jedna veoma zanimljiva knjiga Edgara Andersona, ekonomskog botaničara. Zove se, mislim, „Biljke, čovek i život“ (*Plants, Man and Life*, 1952), i u njoj on pokazuje... Kao što znamo, naš način uzgajanja biljaka jeste uzgajanje samo jedne biljke; rezultat je da je svaka biljka odvojena od ostalih. Ali kada se biljke pomešaju, do te mere da to i ne izgleda kao poljoprivreda već kao nešto divlje, onda sve regeneriše sve ostalo i to postaje zdravo stanje za biljku. Rekao bih da je tako i u životu. Jedina vrsta ideja koje me zaista zanima u bilo kojoj umetnosti, jesu ideje koje funkcionišu i u našim životima, ili kod biljaka – gde je, na kraju krajeva, naš problem to što smo pojedinci, što smo članovi društva i što društvo naseljava okruženje – dakle, Priroda. Sve te stvari moraju da idu zajedno. Taj posao organizacije, koji je toliko inherentan obrazovanju, ima mnogo, mnogo opasnosti – mada od njega, kao što znamo, ima i mnogo koristi. Na primer, ako bi neko telefonirao, okrenuo broj i svaki put dobio bilo koga, svaki put neku drugu osobu, onda od telefonskog sistema ne bismo imali mnogo koristi. Tu nam je potreban neka vrsta reda. Ili ako bih otvorio slavinu, a iz nje ne poteče voda, nego prašina, ili vino, ili nešto drugo – možda ima trenutaka kada bi to bilo prijatno, ali inače je beskorisno. Moramo da postavimo organizaciju tamo gde je korisna, a na nekom drugom mestu neorganizovanost ili nepredvidljivost međusobnog prožimanja. A sve više, i bez obzira da li to tako postavljamo, to se dešava zbog komunikacije. Znae na šta mislim. – Don Finegan et al. (1969)

Da li želite da čujete šta me u osnovi najviše zanima? Osnovna stvar je, rekao bih, da ne radite ništa. Druga stvar bi bila da, takoreći, radite ono što vam padne na pamet. To ne bi trebalo da bude određeno unapred.

Mislim da se, što se tiče naših života i ponašanja, nalazimo u potrazi za tragovima koji bi nam pokazali kako da nastavimo i kako da se ponašamo u ovom veoma komplikovanom istorijskom trenutku, kada stare strukture ostaju, a nove strukture postaju ili očigledne ili poželjne. To vidi se svuda. A onda, kada se uverimo u njihovu korisnost i validnost, određujemo svoje postupke prema tim tragovima i pokušavamo da ih primenimo. Prvi koji sam vam dao deluje tako mali i tako težak, jer je tako osnovni – ta ideja da se obrazujemo, a da ne budemo obrazovani. Dobro, da vidimo da li bismo mogli da tome dodamo nešto. Ako nešto dodajemo, to bi trebalo da bude u duhu tog osnovnog *ničega*, umesto da bude antagonističko prema njemu. Naime, ako bismo se rešili te nove osnove, upali bismo u ono o čemu ste govorili – u neku novu strukturu, koja bi na kraju mogla biti loša kao i ona stara. Dakle, moramo se nekako osloboditi potrebe za zamenom, za popunjavanjem te *praznine* nekom novom strukturom. Već smo došli blizu tog novog principa koji možemo da prepoznamo, i koji dolazi s mnogo različitih strana. Na primer, čovek po imenu Avner Hovn napisao je članak u jednoj od Uneskovich publikacija o uticaju automatizacije na društvo – koji se svodi na to, koliko se sećam, da vrednosti kontinuiteta moramo zameniti vrednostima fleksibilnosti.³ I ako razmišljamo o obrazovanju, odmah nam je jasno da našu obrazovnu strukturu, kakvu poznajemo, karakterišu vrednosti kontinuiteta – ona se uvek opirala čak i najnovijem aspektu kontinuiteta: naime, avangardi. Ali mi ne želimo tu vrednost kontinuiteta – nemamo potrebu za njom. Potrebna nam je vrednost fleksibilnosti. Naše obrazovanje mora se dakle odlikovati svime onim što vodi ka promeni u smislu fleksibilnosti. Stoga, ako se vratimo na arhitekturu škole – to bi trebalo da bude veliki, prazan prostor, u kojem učenici nisu obavezni da sede na jednoj stolici, već se slobodno premeštaju sa stolice na stolicu.

I s vremena na vreme, pretpostavljam.

S vremena na vreme.

Jedan od velikih problema je što sada imamo rasporede, časove...

³ Avner Hovn, „Some social implications of automation“, *Impact of science on society*, XV, 1, 1965, 5–25.

To se mora odbaciti. Sve što predstavlja kontinuitet iz jednog dana u drugi treba promeniti u fleksibilan odnos između jednog dana i drugog. Sve što izgleda kao prekid, kao smetnja, treba pozdraviti. Zašto? Zato što ćemo shvatiti da s tim prekidima, smetnjama i fleksibilnostima obogaćujemo sučeljavanje informacija s informacijama, itd. — Robert Filliou (1970)

Zbog same strukture univerziteta, postoji tendencija da se misli da ćete ako uđete u zgradu s natpisom „Muzika“, i prođete kroz nju do kraja, iz nje izaći kao muzičar. To nije tačno. Morton Feldman je rekao da zavisi ko predaje. Pitanje susreta ljudi je veoma važno. Konačno, mora doći i do susreta sa samim sobom. Univerzitet ne podstiče susret sa samim sobom jer vam stalno nudi priliku da radite sve drugo osim da se sretnete sa samim sobom.

Mislim da se umetnost ne može predavati. Mislim da proces nastave treba da bude susret između nastavnika i učenika i da u toj razmeni nije sigurno ko će učiti. Vrlo je moguće da će nastavnik naučiti više od učenika – tako makar počinje Šenbergova knjiga *Harmonielehre* („Teorija harmonije“, 1911). On kaže: „Ovu knjigu sam naučio od svojih učenika.“ Nerado predajem jer mislim da bi mi to oduzelo previše vremena. Svestan sam da nastava ima funkciju u društvu, ali biram da tu funkciju ne ispunjavam pojedinačno, već tako što ću nastaviti svoj rad, pisati i reći i muziku, i tako pružati primer. — *Works and Days* (1969)

U tradicionalnoj azijskoj umetnosti, strukture preciznih formi su veoma važne. Da li se ona vrsta otvaranja uma kojoj teže operacije slučaja može dogoditi u tradicionalnim formama? Da li se one u vašem radu pojavljuju na neki drugi način?

Tamo gde postoji zavisnost od preciznih umetničkih formi i estetskih principa, dešava se nešto poput obrazovanja (učenja). Već mnogo godina više me zaokuplja postdiplomsko iskustvo. U stvari, obeshrabrujem nastavu. Želim da nastavim da studiram. — Bill Womack (1979)

Na Fulerovom beskrajnom univerzitetu, on predlaže da srušimo zidove između učionica, tako da kada odete, recimo, da studirate muziku, možete čuti malo s nekog drugog predavanja (jer ne bi bilo zida između vas), na neku drugu temu, kao što je elektrotehnika; siguran sam da um tako stvara veze i da bi to moglo biti veoma osvežavajuće.

Jednom, dok sam bio na Univerzitetu Veslijan, nisam morao da predajem, ali povremeno sam držao časove. Kada su me zamolili da održim predavanje iz muzičke kompozicije, upoznao sam studente s radom Marsela Dišana; i pošto se to nije odnosilo na muziku, već na nešto što se moglo gledati, a ne slušati, ono što su čitali imalo je različite efekte – svaki od studenata je to prihvatio na originalan način – tako da kada su doneli svoje kompozicije nastale na osnovu tih informacija, sve su bile drugačije, dok bi, da je nastava bila čisto muzička, svi uradili slične stvari. Činjenica da su bile različite bila je osvežavajuća, jer je studentima bilo jasno stavljeno do znanja da nisu tu da se takmiče, već da su u situaciji otkrivanja nečega što im nije bilo poznato. — Jack Behrens (1981)

Da li (učenici) mogu da dožive stvari, a da ih ne moraju vrednovati? To je vrlo grub način da se to izrazi, ali mislim da mogu. I mislim da će moći da ih dožive otvorenije i na raznovrsnije načine ako se ukloni pojam vrednovanja. U obrazovanju, makar kada sam ja išao u školu – možda ste sada slobodniji – nije vam bilo dopušteno da vrednujete, na primer, Šekspira, na svoj način. Morali ste da ga vrednujete na način porote ili nastavnika. I to je žalosno. Kod mnogih ljudi to za posledicu ima gubitak svakog interesovanja za Šekspira. Naime, Šekspir tada postaje samo predmet ispita, a ne iskustva. On postaje put do diplome ili nečeg sličnog, što uopšte nije Šekspir. Zato bih rekao da se treba rešiti ispita. Mislim da ako stvari treba kritikovati i razmatrati, onda to ne bi trebalo da radi neka porota, već svi ljudi; i jedna veoma dobra praksa koja se sada razvija jeste da se radovi ne predaju nastavniku – teži se uklanjaju razlike između nastavnika i učenika, tako da se razvije pojam društva, koje uključuje mlade ljude, starije ljude, neiskusne ljude,iskusne ljude, sve spremne da pomognu jedni drugima. Ima mnogo toga što sada mogu pružiti jedni

drugima. Nastavnici mogu mnogo da nauče od studenata. Baš kao što studenti ponekad mogu da nauče nešto i od nastavnika. Ali to međusobno podučavanje će se bolje odvijati ako se razlika zamagli. A može se zamagliti samo ako studenti daju svoje radove na uvid jedni drugima, kao i nastavniku. Zatim se može sprovesti anketa o reakcijama ljudi, ako želite da ih saznate, umesto da se donose sudovi. Ljudi bi bili mnogo angažovaniji kada bi im univerzitet dopuštao da se bave ne samo nekim određenim stvarima, već mnogim stvarima. Tada ne bi ostajalo mnogo vremena za gluposti kao što su ocenjivanje i razglabanje o nečemu što je već urađeno.

Primer koji ponekad navodim jesu anarhisti iz jedne poljoprivredne zajednice iz Ohaja, iz 19. veka, koji su bili toliko zauzeti radom da se nisu trudili da organizuju sastanke radi razgovora. Nisu imali o čemu da razgovaraju jer se sve već radilo. Primer je iz prelepe knjige pod naslovom „Ljudi protiv države“ (James J. Martin, *Men Against the State: The Expositors of Individualist Anarchism in America, 1827–1908*, 1953), i to je pregled američkog filozofskog anarhizma iz devetnaestog veka, sa zaključkom – između ostalog – da je anarhizam u vreme kada je knjiga napisana bio manje-više mrtav politički i društveno, ali da je i dalje bio vidljiv u manifestima pojedinih umetnika, u kojima je duh, anarhistički duh, još uvek živ.⁴ Ali to se oseća i u Toroovom eseju „O građanskoj neposlušnosti“ (1849), gde kaže da je najbolja vlada ona koja uopšte nije vlada. Najbolji univerzitet biće onaj koji uopšte nije univerzitet. A (Bakminster) Fuller kaže da nam je potreban univerzitet na kojem nikada nećemo diplomirati. Pitanje diplomiranja se ne postavlja, jer se celo društvo pretvorilo u univerzitet – ali kakav univerzitet? To je mesto koje, s jedne strane, omogućava proučavanje, a s druge pronalaženje, stvaranje, itd., tako da sve te stvari utiču jedna na drugu i time čine društvo živim. I ako bi to bio dobar univerzitet, ko bi želeo da ga ikada završi? – Don Finegan et al. (1969)

(Šta je sa Koledžom Blek Mauntin, koji je izgleda bio „uspešniji“ u obrazovanju umetnika?)

Zajednica Blek Mauntin delovala je zaista divno i svakako je bila divna u poređenju s bilo kojom drugom školom u zemlji. Od tada se često postavljalo pitanje: „Koja škola je sada najbliža onome što je bio Blek Mauntin?“ Mnoge škole su pokušale da to postignu, ali mislim da nisu uspele u tome. Po meni, najbliža iskustvu koje bi se moglo uporediti sa onim iz Blek Mauntina bila je letnja radionica na jezeru Ema, u Saskačevanu, pri Univerzitetu iz Saskačevana, o kojoj sam napisao jedan tekst, „Emma Lake“, iz knjige *A Year from Monday*.⁵ U svakom slučaju, broj ljudi je bio uporediv: oko stotinu. I moguće je da je jedan od velikih problema za druge škole, koje bi htele da budu kao Blek Mauntin, to što rade s mnogo većim brojem studenata. Kada imate

⁴ Kejdž navodi primer iz knjige koja daje pregled raznih socijalnih eksperimenata koji su se odvijali u Americi, od prve polovine 19. veka, uglavnom tragom Roberta Ovena, ali koji su više bili pokušaji iz „slobodnog preduzetništva“, nespontanog prevelikim mešanjem vlasti, mada opet s nekim socijalističkim vrednostima i težnjama. Bez obzira na taj socijalistički aspekt, što je u većini tih ranih pokušaja bilo naglašeno isto koliko i „individualizam“ njihovih inicijatora, knjiga, odnosno glavni primeri koje razmatra (sve redom izraziti predstavnici utilitarističkog „individualizma“), poslužili su kao inspiracija za kasnije ekstremno libertarijanske fantazije o „anarhokapitalizmu“ ili „minarhizmu“ (a la Nozick, Rothbard, Hayek, itd.). Drugo izdanje te knjige, iz 1970, pojavilo se, uz punu saglasnost autora, u izdanju Mizesovog instituta (Ludwig von Mises Institute). Sama knjiga, ako se čita (ili makar pomalo prelista) kritički, pruža koristan pregled tih pokušaja iz 19. veka, koji ostaju poučni iz mnogo razloga, ponekad pozitivnih, češće negativnih, ali koji opet dobro dođu kao upozorenja, tako da se može posmatrati i odvojeno od tih kasnijih desničarskih bakanja – ili od „individualističkog“ opredeljenja samog autora (videti posvetu). James J. Martin je kasnije stekao „reputaciju“ i kao jedan od najglasnijih američkih negatora Holokausta. Izvor zaista nije najsrećniji. Kejdž je i upoznao Martina, ali još krajem četrdesetih, u okolnostima u kojima Holokaust, makar između njih dvojice, nije bio tema ni u naznakama. (Kao autor, posle te prve knjige, Martin se više ne pojavljuje u Kejdžovom univerzumu.) U svakom slučaju, Kejdžov prvi dodir s anarhizmom bio je u njegovoj specifično američkoj, pretežno individualističkoj i neizbežno „liberalnoj“ ili čak ranoj „libertarijanskoj“ verziji (Vera i Pol Vilijams, s kojima ćemo se sresti u nastavku ovih razgovora); kao što ćemo takođe videti, ili smo već videli u prethodnim poglavljima, nije ostao na tome.

⁵ Emma Lake Artists' Workshops: Kejdž je tamo vodio radionicu 1965. Videti John Cage, „Diary: Emma Lake Workshop 1965“, *A Year from Monday*, 1967, 21–25.

nekoliko hiljada studenata, jednostavno nemate mogućnosti koje imate sa njih stotinu. — Mary Emma Harris (1974)

U slučaju koledža Blek Mauntin, umetnost je bila veoma kompatibilna sa univerzitetom, jer je to ono što se tamo radilo. Gotovo da nije bilo ničeg drugog (1952–1953), mada mislim da su imali jedan kurs iz matematike ili fizike. Uglavnom je to bila umetnost. Ono što je bilo veoma prosvetljujuće u vezi s Blek Mauntinom jeste to što niste morali da ga završite; niste morali da diplomirate na njemu. Bili ste podjednako deo njega kada ste odlazili, kao i dok ste bili na njemu. To je, u celom američkom iskustvu, najbliže Fulerovoj ideji o univerzitetu na kojem nema diplomiranja. Ako je neko želeo da diplomira, mogao je. Ali sam koledž Blek Mauntin nije se bavio diplomama i ispitima. Dovodili su ljude iz bolje strukturiranih mesta da vode ispite i daju ocene.

Pozvali su me Blek Mauntin da predajem muzičku kompoziciju (1952), ali nisam imao učenike; niko nije želeo da uči kod mene. To me nije sprečilo da ostanem tamo, a nije sprečilo ni učenike da razgovaraju sa mnom. Mislim da se na Blek Mauntinu zapravo desilo to da su se mnoge stvari predavale bez ikakvog određenog vremena za tu razmenu. To se zaista dešavalo kada su ljudi bili zajedno, a bili su zajedno prvenstveno kada su bili gladni. Hrana nije bila naročito dobra, ali svi su jeli na istom mestu, s pogledom na jezero. U daljini su bile planine, a u jezeru je bilo ostrvo. Bibliotekarka je rekla da je drvo na ostrvu na pogrešnom mestu. — *Works and Days* (1969)

Ono što mislim da je bilo toliko važno na Blek Mauntinu jeste to što smo svi jeli zajedno. Na primer, predavao sam muzičku kompoziciju, ali niko nije učio kod mene. Nisam imao učenike. Ali sedeo bih s njima za stolom tri puta dnevno (*smeh*) i bilo je razgovora. A ti obroci su bili časovi. I ideje su dolazile, iz onoga što je Makluan nazvao „sučeljavanjem informacija“. Samo iz razgovora. — John Held Jr. (1987)

(Jedan student na Blek Mauntinu) nije želeo da uči kod bilo koga, jer je mislio da bi trebalo da bude predavač. Bio je veoma bistar. Ono što je bilo zanimljivo kod njega, i razlog zašto sam se pitao da li je još živ, jeste to što mi je rekao da mu je ostalo još vrlo malo vremena i da će umreti za šest meseci. Naravno, nije. Rekao sam mu: „Nije bitno da li ćeš umreti za šest meseci ili za šest ili šezdeset godina. I ja ću umreti, ali smrt nije naša briga. Naša briga je šta ćemo raditi dok smo živi.“ I zato sam odbio da saosećam s njim zbog činjenice da će umreti. Imao sam i veoma dobru prijateljicu, Hejzel Drajs, koja se bavila knjigovestvom u San Francisku, kojoj su lekari rekli da će umreti za šest meseci, i ona je živela – i koliko znam, još je živa – duže od bilo koga drugog.⁶ A mogao bih da se opkladim u koju paru da je i Džej Vot još živ.⁷ Posle odlaska s Blek Mauntina, upleo se u prilično ubitačnu vezu s alkoholom, a možda čak i sa drogom i ostalim stvarima; ne znam. — Mary Emma Harris (1974)

(Kao razlikovati nastavnika od studenta bez programa?)

Mislim da treba imati kartoteku, dostupnu i danju i noću – s pristupom 24 sata dnevno – sa idejama kako nastavnog osoblja, tako i studenata, u toj univerzitetskoj situaciji. Možete zamisliti neke druge kartoteke, ali ja posebno mislim na jednu. Stvari koje treba uraditi. Stvari koje se moraju uraditi. Kao da je svet kuća – što jeste – u kojoj svi živimo i koja je u lošem stanju – što zaista jeste. Mislim da joj je zaista potrebno „sređivanje“; znate, popravljanje, da bi funkcionisala. A tu su i sve druge stvari koje treba uraditi. I ako bi ljudi zapisivali te ideje, i zatim ih ukrštali – gde se data stvar koju treba uraditi pojavljuje u nekoliko različitih oblasti, tako da bi se u toj kartoteci mogla pronaći ne samo na jednom mestu, već na svim mestima s kojima stvarno stoji u

⁶ Hazel Dreis (već spomenuta u prvom poglavlju), starija Kejdzova prijateljica, rođena 1890, ali koja do vremena ovog intervjua ipak nije poživela; umrla je 1964, u 74. godini, što je opet mnogo više od onoga što su joj prognozirali lekari.

⁷ Jay Gilbert Watt (1929–2005), student muzike na Blek Mauntinu.

nekoj vezi – ta misao bi postala izuzetno stimulatívna za celu zajednicu. Tako bi se mogle raditi razne stvari, u rasponu od praktičnih do nepraktičnih, što bi, ako bi se ostvarile, podrazumevalo neki pronalazak, itd.

Vidite, postoje neke očigledne stvari koje nastavnici moraju da nauče od učenika. I zanimljivo je da je to upravo ono čemu su nastavnici nekada učili učenike: čitanje, pisanje i aritmetika. Veoma malo nastavnika zna kako da uradi bilo koju od te tri stvari pomoću kompjutera. Dok mnogi učenici znaju, jer je to, takoreći, njihovo čedo. Sve to je došlo posle našeg odrastanja, tako da ne znamo ništa o tome; u stvari, to nas pomalo i plaši. Potrebna nam je pomoć – i čija pomoć? Vrlo verovatno pomoć učenika, koji bi uradili programiranje za nas. Možda. Šta im zapravo možemo pružiti? I kada sebi postavimo to pitanje, zaista se pitamo. Njima uglavnom od nas ne treba ništa, ali očekuju da i mi nešto radimo. Recimo da i mi budemo učenici, što mislim da je i podnaslov Fulerove knjige – „Vraćanje učitelja njegovim studijama“.⁸

Zar im nismo potrebni samo kao maska ili izgovor za boravak na određenom mestu?

Dobro, to je stav da se život sastoji od igara, a to je bilo neophodno kada su postojale granice. U stvari, ne možete igrati igru osim ako nemate granice i znakove koji govore da ovo mesto nije neko drugo mesto. Da ovaj univerzitet nije u centru grada. Da ovaj univerzitet nije televizor. Osim povremeno, kada je program „obrazovni“. Ali biće bolje ako prestanemo da igramo tu igru. Na primer, religiozni duh, umesto da bude prisutan samo zato što okolo imamo gomilu sveštenika, može se ispoljavati kao što je to bio slučaj s Toroom, koji je hodao go potokom, usred Konkorda – da li ste to znali? To je bila jedna od stvari koje je radio u Konkordu, a koja je pomalo uznemiravala njegove „religiozne“ komšije.

Ali koliko daleko se može ići s tom idejom? Samo u umetnosti? Kako se to uklapa s društvenom odgovornošću, kao u obuci lekara, obuci inženjera...?

Ali valjda imamo glave koje treba da koristimo, i trebalo bi da ih koristimo. Dao sam primer telefona i slavine za vodu; ima dakle oblasti koje zahtevaju drugačiji stav od onog koji predlažem, ali svakako će sve to imati veze sa umom i njegovom promenom – što je, recimo: filozofija, religija, mitologija, umetnost, a zatim i psihologija; pretpostavljam sociologija, kao i uživanje u prirodi kroz nauke. Nauka se nalazi i u poziciji imenovanja stvari. Taksonomija u botanici je nešto poput telefona, mora da postoji organizacija; u suprotnom, telefon nam nije od koristi. Ako damo imena svim različitim pečurkama, onda bismo trebali pronaći način da saznamo koja je koja pečurka, i to je ono na čemu ljudi sada rade pomoću kompjutera. Prethodne taksonomije bile su beznadežno neefikasne u tome da bi bile korisne, i sada pokušavamo da dobijemo korisne. A tamo gde je ta vrsta praktičnosti od suštinskog značaja – mada je inače glupost – tamo su nam potrebni organizovani načini rada. Ali u svim ostalim ljudskim aktivnostima mislim da bi Kamingsov naslov mogao biti inspiracija – dva puta dva je 5.⁹ Upravo u toj tački sva racionalnost postaje zapravo smetnja, nije nam od koristi i trebalo bi je gurnuti dole, kako to kaže Norman O. Braun, kao kanalizaciju, tako da ne moramo ni da razmišljamo o njoj.¹⁰ – Don Finegan et al. (1969)

⁸ Kao što je već navedeno, podnaslov prvog izdanja, *Education Automation: Freeing the scholar to return to his studies*, 1962.

⁹ E. E. Cummings, *is 5*, 1926: zbirka pesama, čiji naslov podrazumeva prethodno „dva puta dva jednako...“, čime se Kamings duhovito poigrava u kratkom predgovoru za zbirku.

¹⁰ Norman O. Brown, „From Politics to Metapoetics“, predavanje održano na Harvard University, 20. III 1967, *Caterpillar*, Issue #1, oktobar 1967; ponovo objavljeno u *A Caterpillar Anthology*, ed. Clayton Eshleman, Anchor Books, 1971. Kejdž, kao i Braun (koji u tom predavanju navodi Kejdža i Fulera kao svoje vodiče), misli kako bi sve te pomoćne, mehaničke i tehničke stvari bile praktično neosetne, „gurnute dole“, da rade umesto ljudi, sve uz pomoć novih tehnologija – u čije se pretpostavke ne ulazi, kao da te tehnologije nastaju i rade same od sebe, što je uvek ista slepa mrlja u takvim očekivanjima – tako da na površinu, kojom sada dominiraju imperativi tehničke racionalnosti,

I prvo što sam objavio je da će svi u odeljenju dobiti desetke (A), zato što sam protiv ocenjivanja u školama. Kada se ova vest pročula po kampusu, veličina odeljenja se povećala na 120 ljudi, koji su svi želeli da imaju desetke. Postepeno se ustalila na oko 80 ljudi koji su stalno dolazili na predavanje. Ali čak su i oni koji bi došli samo da se prijave, dobijali desetke. U prvom razgovoru s njima objasnio sam svoje gledište. A to je uključivalo i činjenicu da nismo znali šta učimo. Da nismo znali o čemu je uopšte predavanje. A da bismo to razjasnili, mogli smo da celu univerzitet-sku biblioteku podvrgnemooperacijama slučaja, *Ji ding*u, i svaka osoba iz odeljenja bi pročitala, recimo, pet knjiga, ili delove pet knjiga, ako su knjige predugačke, a *Ji ding* bi im mogao reći koji deo da pročitaju. I tako bismo svi dobili, pomislio sam, a oni su se složili, nešto o čemu bismo mogli da razgovaramo, nešto što bismo mogli dati jedni drugima. S druge strane, da smo radili kao i druga odeljenja, i svi čitali istu knjigu i znali šta radimo, onda bismo mogli samo da se takmičimo jedni s drugima, da vidimo ko najviše toga razume. Ovako smo, u tom našem odeljenju, svi postali velikodušni jedni prema drugima, a razgovori su bili nepredvidljivi. — Hans G. Helms (1972)

Mislim da bi razne konvencionalne forme koje trenutno opterećuju univerzitet trebalo zaobići ili preduzeti korake da se uklone. Na primer, jednom sam razgovarao sa Varezom na temu harmonije, koja se sada na univerzitetu predaje celu godinu. Obojica smo se složili da se sve korisno o harmoniji može naučiti za pola sata.

Predložio bih da umesto obaveznih studija, one jednostavno budu dostupne, u okruženju koje pogoduje interesovanju ljudi. Interesovanje za takva opšta pitanja trebalo bi da se javi kod studenta, umesto da mu se nameće. Razlog zašto sam napustio fakultet je taj što sam bio apsolutno užasnut kada je grupa od recimo dvesta članova, u kojoj sam bio i ja, dobila zadatak da pročita istu knjigu. Mislio sam da je to da svi čitaju istu knjigu traćenje ljudi. Bilo je dovoljno da jedna osoba pročita knjigu, a da onda, nekako, preko te osobe, ako knjiga ima nešto u sebi, svi to mogu da dobiju, kroz razgovor sa osobom koja je pročitala knjigu. Ali pogled na te klupe za kojima svi čitaju istu knjigu, toliko me je užasnulo, da sam izleteo odatle i izgubio se među policama biblioteke. Čitao sam knjige što je moguće nebitnije za taj predmet; i kada sam dobio ispitna pitanja, dobio sam desetku. Mislio sam da nešto nije u redu s tim sistemom, i tako sam napustio fakultet.

Mislim da se ta ideja o nastavnom programu i praksama kao što je da svi ljudi čitaju isti standardni tekst, zasniva na uverenju da je osnova učenja jezik, koji svaka osoba razume; i da ljudi ne bi mogli da komuniciraju osim ako nemaju iste informacije. U današnjoj umetnosti to ne važi. Danas, širom sveta koji koristi modernu umetnost, ono što imamo su intermedijske situacije. Veoma uobičajena praksa je da se mnogo toga dešava istovremeno. U pozorišnoj ili muzičkoj ili bilo kojoj sličnoj situaciji, nigde se ne vidi centar interesovanja; svuda je zanimljivo.

To znači da se odustaje od osnovnog pojma dogovorenog jezika. Karakteristika nekog od naših događaja, koji uključuje muziku, akciju, film, slajdove i tako dalje, a koja je prisutna u onome što nazivamo ozbiljnom umetnošću, kao i u rokenrol nastupima, sa filmovima, stroboskopskim i ultraljubičastim svetlima i svim tim stvarima – jeste to što dve osobe koje su to doživele, mogu da razgovaraju o tome i razmene svoja iskustva, koja su bila *različita*. Ne mislim da je to stvar sintakse ili jezika u konvencionalnom smislu, već da se tu događa nešto što ljude prožima mnogo dublje. Dve osobe u takvoj situaciji, usred aktivnosti koja se odvija oko publike, mogle bi biti okrenute leđima jedna drugoj i bukvalno videti različite složene stvari, iako su prisustvovala istom događaju. Takvo je i naše životno iskustvo. Zašto su te umetnosti takve kakve jesu? One

izbjie oslobođeno, pozitivno „divlje“ ljudsko biće, „nešto što se ne može programirati“ (Brown). I pored te fatalne i uporne slabosti, Braunovo predavanje, inače u formi poeme, ima svoje lucidne trenutke, tako da ga vredi pogledati.

nisu takve samo zato da bi kršile zakone umetnosti; one su takve pre svega zato da bi nas upoznale sa životom koji živimo, kako bismo mogli da, kako ste rekli, učestvujemo u njemu.

Situacija koju imamo upravo sada, diskusija u ovoj prostoriji, odlična je za obrazovanje; a dešava se i na postdiplomskim studijama, zar ne? Zar ne bi trebalo da se proširi i prodre na ceo univerzitet? To jest, ljudi se okupljaju i razmenjuju informacije; a zatim, kroz sučeljavanje svojih informacija, jedni s drugima, stimulišu dalje i možda nezapisane informacije – ljudi deluju zajedno sinergijski, umesto da svako od njih, kao u fabrici, radi potpuno istu stvar kao i ostali. — C. H. Waddington (1972)

Nemam nikakav formalni kontakt sa studentima i držim se prilično podalje od Univerziteta (Illinois) i čak se ne pojavljujem kao predavač. Bilo je kontroverzno da li me uopšte pozvati, a mišljenja na muzičkom fakultetu bila su podeljena, kao što možete zamisliti; neki su mislili da bi, ako dođem, to bila katastrofa, a drugi da bi to bilo veoma dobro. I mislim da sam na kraju razočarao sve. Iako se ne ističem, neki studenti ipak dolaze do mene, a jedan od njih je, sećam se, prošle godine čak izrazio neku vrstu zahvalnosti što ne predajem. Rekao je: „Čujem da ćete predavati sledeće godine“; bilo je naime i onih koji su govorili: „Zašto bi on bio ovde, ako ništa ne predaje?“ A ja sam mu rekao: „Ne, mislim da neću.“ Onda je rekao: „Mislim da je veoma dobro što nećete.“ Oni znaju da sam ovde i ako žele da me vide, mogu; a ako ne moraju, ne moraju. I postavio sam obaveštenje na kojem je pisalo: „Ko želi da me vidi, može.“ Koje nisu pročitali. Ljudi sve manje čitaju takva obaveštenja, znate.

Samo sam jednog dana dobio poruku od jednog studenta, koji je rekao da bi hteo da me vidi, kad god budem mogao – znate, kad budem slobodan. Odgovorio sam mu i rekao da me može pozvati kad hoće, i da sam slobodan skoro uvek, ali on nije zvao. Čudno, zar ne? — Don Finegan et al. (1969)

Džone, rekli ste da ste godinu dana, ili više od godinu dana, proučavali orijentalnu misao i filozofiju. To nije bilo čitanje samo jedne knjige o tome. Prilično ste se duboko upustili u to. Sad, verovatno zbog toga gde se to dešava u životima većine ljudi, univerzitet je konvencionalno mesto gde dolaze s težnjom da se duboko have nečim. Trebalo bi da budu u mogućnosti da izaberu u šta će se duboko upustiti, a to može biti mešavina orijentalne filozofije i bakterijske genetike, ili neka druga ekscentrična kombinacija različitih predmeta; ali čini mi se da je važna sama ta duboka posvećenost.

Mislim da bi društvo, na ovaj ili onaj način, trebalo da prepozna vrednost toga, ali imati veliki broj ljudi koji se duboko upuštaju u istu stvar, ne svojom voljom, već zato što se to smatra dobrim za njih, neće postići taj cilj. Kada ste rekli da pesnici i umetnici i tako dalje, treba da budu u univerzitetskim zajednicama, mislim da bi prednost toga bila da studenti, u svojim aktivnostima, vide da su ti ljudi posvećeni onome što rade. Mislim da učimo i predajemo celog života, bez obzira da li držimo ili ne držimo predavanja; to činimo tim efikasnim sredstvom primera. — C. H. Waddington (1972)

Ne predajem. Održim poneko predavanje ili... Pre mnogo godina, pitao sam Dejvida Tjudora kako bi trebalo da se ponašam u tim univerzitetskim situacijama. A on mi je rekao: „Zamisli sebe kao vozača koji samo udari i beži s lica mesta.“ Dejvid Tjudor je potpuno divna osoba, ali ima i veoma šokantan um, i to je bila šokantna izjava. Ali bila je i veoma pronicljiva. Mislim da mogu dobro da predajem, ali ne predajem, jer to, s moje tačke gledišta, zahteva previše vremena. Na primer, ne mislim da nastavnik treba nešto da predaje učeniku. Mislim da nastavnik treba da otkrije šta učenik zna – a to nije lako otkriti – a zatim, naravno, da podstakne učenika da bude hrabar u pogledu svog znanja, hrabar i praktičan, i tako dalje – drugim rečima, da svoje znanje dovede do realizacije. Zar ne? — Ev Grimes (1984)

Da li imate da kažete nešto mladima o disciplini i obuci?

Ne, mislim da ne bismo mogli reći ništa što bi zapravo pomoglo, jer ako neko nešto kaže, a neko drugi samo uradi ono što mu se kaže, to neće biti dobro. Mora biti originalno. To mora proizaći iz svih poriva same te osobe, bilo iznutra ili spolja. Zar ne?

Na primer, u slikarstvu ima ljudi čiji je rad u početku figurativan, da bi kasnije u životu postao apstraktan, i obrnuto. Mislim da ono što smo uradili sa svojim životima nije nešto što treba imitirati. Život svake osobe je originalan. Može se ići od A do B, ili unazad od B do A, ili do nekog drugog slova ili do niza različitih slova ili u krugovima. Mislim da je važno – ne znam da li biste se složili, ali mislim da biste mogli, iako možda nećete – da se svesno odreknete sebe, da biste se posvetili sebi. Koji god pravac izabrali, kojim god putem išli, to se dešava na osnovu odluke da se posvetite sebi tako što ćete obraćati pažnju na sve stvari izvan sebe, kroz odricanje od sebe. — Rose Slivka (1978)

Ljudi koji su poznavali Toroa žalili su se na njega; bio je kontroverzna ličnost i bio je protivnik škola, znate – bio je učitelj neko vreme, ali je brzo napustio obrazovni sistem. Njegove komšije su se žalile da ništa ne radi, a čak se i Emerson žalio da je vredeo samo kao vođa berača bobica („captain of the Huckleberry Party“), ali istorija je pokazala suprotno. Tri primera: Indija, koja je preko Gandija, dakle i Toroa, promenila celu političku strukturu; Danci, koji su na osnovu eseja „O građanskoj neposlušnosti“ uspešno nadmudrili Hitlerovu okupaciju; i Martin Luter King. Eto vidite: sve što je potrebno jeste, zapravo, preispitivanje našeg sistema vrednosti u pogledu onoga što ljudi rade. Vekovima su pesnici, sveci i tako dalje, *savetovali* neaktivnost. A mi ih nismo slušali – makar ih univerziteti nisu slušali. A ipak su spremni da predaju poeziju. To je veoma čudna situacija. — Don Finegan i dr. (1969)

Želimo da svet vidimo kao univerzitet na kojem nikada nećemo diplomirati. Taj trend se već pokazuje. Na Srednjem zapadu, a siguran sam i na mnogim drugim mestima, postoji ono što nazivaju kompleksom univerziteta Srednjeg zapada, tako da student može da iskoristi usluge bilo kog od tih mesta, a da i dalje bude faktički prisutan na svom univerzitetu ili svojoj *alma mater*. Drugim rečima, mislim da bi pojam *alma mater* trebalo da ustupi mesto prosto „svetu“. — C. H. Waddington (1972)

TRINAEST: Društvena filozofija

Svako biće je Buda, kao što je za anarhistu svako biće [sam svoj] vladar. Moja muzika oslobađa, jer ljudima dajem šansu da promene svoje razmišljanje, kao što sam i ja promenio svoje. Ne želim da ih kontrolišem. — Michael John White (1982)

Pre svega, potrebna nam je muzika u kojoj ne samo da su zvuci samo zvuci, već u kojoj su ljudi samo ljudi, a ne podložni zakonima koje je ustanovio bilo ko od njih, makar to bio „kompozitor“ ili „dirigent“.

Situacija se na pojedince odnosi različito, jer pažnja nije usmerena na samo jednu stranu. Sloboda kretanja je osnovna i za ovu umetnost i za ovo društvo. Sa svim tim delovima i bez dirigenta, možete videti kako čak i ovo mnogoljudno društvo može funkcionisati bez dirigenta. — Michael Nyman (1973)

Ako možemo imati grupu u kojoj su pojedinci autonomni, onda imamo model društva koje je oslobođeno potrebe za vladom i koje bi moglo da uživa u životu – to jest, da uživa u životu koji još nismo mogli da živimo zbog sadašnje situacije – tako da bi hor mogao da peva „društvo koje dolazi“. To bi bilo divno. Čovek bi bio u iskušenju da upotrebi i reč „aleluja“, da nije toliko povezana s nekim drugim stvarima. — Mark Gresham (1991)

Kada razmišljam o dobroj budućnosti, ona svakako sadrži muziku, ali ne samo jednu vrstu muzike. U njoj ima svih vrsta muzike. I to prevazilazi sve što mogu da zamislim ili opišem. Voleo bih svaku muziku, jer ljudi imaju različite potrebe. Neka muzika, na primer, koja meni uopšte ne bi bila korisna, mogla bi biti veoma korisna nekom drugom. Nemam veliku potrebu za džezom, mogu se sasvim dobro snaći i bez džeza; a ipak primećujem da mnogi, mnogi ljudi imaju veliku potrebu za njim. Ko sam ja da kažem da je njihova potreba besmislena? — Hans G. Helms (1972)

Ako želite da stvarate muziku u ovom društvu, jedina alternativa je da je pravite sami ili da obučite grupu ljudi da rade ono što ste naumili. To posebno važi za elektronske kompozitore. Oni su postali, takoreći, trubaduri. Sećam se da je Dejvid Tjudor jednom rekao, na svoj neponovljiv način: „Želim da imam instrument koji samo ja znam da sviram.“ I sada ga je dobio kroz svoja elektronska kola; i kada svira, to je nešto izuzetno misteriozno i izuzetno čudesno. — Joel Eric Suben (1983)

Kako biste opisali svoj muzički rad u pogledu anarhije? Ričard Kostelanec je opisao vašu umetnost kao antihijerarhijsku po svojoj strukturi (na primer, nemate dirigenta i nemate solistu s pratećom grupom), po instrumentima (klavir nije prisutniji od radija) i po prostoru za izvođenje (svirate u fiskalnim salama, kao i u operskim kućama). Da li biste tako okarakterisali anarhiju svojih kompozicija?

Mislim da je to dobro izrazio. Tokom deset vikenda, izvodili su moju muziku u letnjoj bašti Muzeja moderne umetnosti, i obično bi muziku tamo bilo teško čuti zbog automobila, klima uređaja i ptica, koje još nisu zaspale. Koncert počinje u 19.30, svakog petka ili subote, a ptice idu na spavanje oko 20.30. Dakle, poslednji deo koncerta je bez ptica. Ali to samo pojačava prisustvo klima uređaja i saobraćaja. Onda se ponekad čuje sviranje saksofona s Pete avenije. Obično bi to bila velika smetnja za bilo koju muziku. Ali za moju muziku nisu zatvorena nijedna vrata, ona je puna tišine. Nije u njoj sve tišina, ali može biti sedam minuta tišine tokom kojih ste potpuno slobodni da čujete šta proizvodi sam ambijent. — Max Blechman (1992, 1994)

Da li ste vi, ili neko drugi, ikada koristili vašu muziku u političke ili društvene svrhe?

Zanimaju me društveni ciljevi, a ne politički, jer politika se bavi moći, a društvo nekim brojem pojedinaca; a mene zanimaju i pojedinačni pojedinci i veliki ili srednji brojevi pojedinaca, ili bilo koje vrste ili brojevi pojedinaca. Drugim rečima, zanima me društvo, ne zbog moći, već zbog saradnje i uživanja. — *Source* (1969)

Kompozicija je, dakle, značajno drugačija ne samo svaki put kada se svira, već i na različitim mestima gde se svira.

Naravno. Nema pokušaja da se umetnost učini boljom od života. Hm...? U devetnaestom veku govorilo se da je umetnost dobra jer je organizovanija od života. Služila je kao svojevrsni model reda. Ne verujem u to. Mislim da je celokupno stvaranje u centru i da nema tačaka koje bi bile bolje od drugih. To je budistička ideja. To važi za sve što postoji, bilo da ima ili nema čula, poput stene ili biljke – mada neki ljudi kažu da biljke imaju čula i da treba razgovarati s njima... Ne radim to, ali (*smeh*)... nikada ne kažu da treba razgovarati i s kamenjem. U svakom slučaju, svaka stvar, bez obzira da li je svesna ili ne, nalazi se u centru univerzuma. Svaka stvar je „uvažena od svih“, drugim rečima, sve je Buda. To dakle znači da nijedan Buda ne bi trebalo da prezire drugog Budu.

Pokušavate da otelotvorite anarhiju u svojoj umetnosti, umesto da pokažete konceptualni anarhizam koji bi se mogao ostvariti u budućnosti...

Dajem model kako to sada funkcioniše.

Umesto da ljudima nudite raj...¹

Kod orkestra se odričem dirigenta. Nažalost, zadržavam ga za probe (*smeh*). Ne zadržavam ga kao dirigenta, zadržavam ga kao vodiča.

Možemo ga nazvati olakšavajućim faktorom.

Da, tako bih ga nazvao.

¹ Ovaj mali pasaż govori pravu stvar: to je ono shvatanje anarhije koje je Kejdž tako obilato pokazivao u svom kreativnom radu i svakodnevnom ponašanju. Ali, kao u nekim njegovim elektronskim komadima, s nekoliko radio prijemnika koji krče i šušte u isto vreme, u to se stalno upliće ona druga frekvencija: kada aparat podesi na stanicu „Fuler-Makluan“ (umesto, recimo, „Toro“), Kejdž i sam postaje futurolog i brzo završava u čistoj socijalnoj fantastici, u spekulacijama o nekom „društvenom raju“, bilo u celini ili u nekim pojednostima tog zamišljenog budućeg stanja (što smo ovde već videli). To je jedan od njegova dva misaona „moda“. U modu „Fuler-Makluan“, sve je *uslovljeno* tehnologijom i okrenuto ka nekom budućem „društvenom uređenju“ (kao i kod većine starih anarhista i onih koji danas razmišljaju na sličan način); a sve što je „uređenje“ („društveni raj“), treba nekako „uvesti“, za šta je, ako ne želimo prisilu, potreban apsolutni konsezus, što je u uslovima masovnog društva nemoguće, ili ogromna represivna i komandna moć – nimalo anarhistička kategorija. Ali u drugom modu, onom srećnijem, anarhija je za Kejdža ono što jedino i može biti: *bezuslovna* lična etička orijentacija i živ odnos između ljudi, „ovde i sada“ (kao što i sam kaže). Najzad, da ostanemo u Kejdžovom univerzumu, u kakvim je to tehnološkim i materijalnim uslovima Toro *razvijao i iskazivao* svoj stav? Da li je trebalo da čeka na se ti uslovi prvo poboljšaju? Pridavanje presudnog značaja nečemu spoljašnjem, a posebno tehnologiji, ukazuje na potpuni ljudski poraz. Smejemo se onima koji spasenje očekuju od nekog vanzemljskog činioca – ne od Boga, nego doslovno od vanzemaljaca – ali to je isto. U oba slučaja, ništa ne zavisi od našeg ponašanja. Anarhija je dakle etos, orijentacija, kretanje, proces, usred sveta koji *ostaje* neanarhistički – da li ćemo se zbog toga odreći novog iskustva? – a ne neko fiksno stanje, postavljeno kao daleki i neizvesni cilj, što nas onda prisiljava da svoje iskustvo, ionako oštećeno i redukovano, dalje redukujemo na „politiku“, na potragu za Moći, za materijalnim i tehničkim sredstavima za ostvarenje tog cilja; samim tim, ovde i sada, ne nastaje ništa novo, nikakva nova ljudska situacija, nikakvo novo biće. Nažalost, Kejdžov najpoznatiji spis o anarhiji, koji se tako i zove, *Anarchy* (1988), pisan je u prvom, „tehnološkom“ ili „uslovljenom“ modu (kao i još neki njegovi tekstovi koji se manje ili više dotiču anarhizma) i to može samo da izaziva konfuziju. To stalno osciliranje između ta dva moda je glavni paradoks njegovih izlaganja o anarhiji i društvu, budući da je reč o apsolutno nepremostivim pristupima. (Ali makar je oscilirao! Mnogi ostaju zaglavljani u onom tehnološki i materijalno uslovljenom modu.) S obzirom na konfuziju koja inače vlada oko pojma „anarhije“, ni sekundarna literatura o Kejdžu s time ne uspeva da izađe na kraj, mada to zapravo i ne pokušava; ni njegovi sagovornici u ovim intervjuima kao da i ne pomišljaju da tu postoji nešto problematično. Na to ovde vredi makar ukazati.

Koja je razlika između vašeg pokušaja da srušite zid između života i umetnosti i pokušaja The Living Theatre, s njegovim naglaskom na učešću publike i tako dalje?

Oni to rade sa sadržajem, ja to radim bez sadržaja. Ako to radite sa sadržajem, radite takoreći nečisto, ali ako radite bez sadržaja, to je čista informacija koju slušalac, korisnik, može primeniti u bilo kojoj okolnosti koju želi. Više ne možemo polaziti od pretpostavke da svi govorimo istim jezikom. — Max Blechman (1994)

Pošto je ljudski glas toliko ličan instrument, zato što je tako usko povezan s celim telesnim mehanizmom, velika briga pevača (ili bi tako trebalo da bude) nije samo njihovo vokalno zdravlje, već i njihovo celokupno zdravlje. To je stvar životne discipline, ali izgleda da se tretira kao posebna ili povremena briga, a ne kao kontinuirani način delovanja ili postojanja. Promene koje ste napravili za sebe, poput vaše makrobiotičke ishrane, prilično su dobro dokumentovane. Ali da li imate neka opšta zapažanja ili predloge za druge?

Mislim da treba promeniti svoj stav prema medicini, tako da ona može biti „lek“ koji uzimate sve vreme, a ne samo u posebnim prilikama. Drugim rečima, promeniti način života tako da bude afirmativan za telo i duh, a ne suprotno. Mislim da se u ovom društvu javlja sve veće interesovanje za takav način života, a ne samo za onaj usmeren ka prostom zadovoljstvu.

Ili za medicinu kao prostu popravku nečega kada se pokvari.

Tako je.

Da li smatrate da su se promene koje ste napravili kod sebe odrazile u vašoj muzici?

Ne znam. Mislim da je to tema koju bi trebalo da ostavim po strani. Mislim da je to bolje primeti nego potvrditi.

Ne znam da li se to može dobro objasniti.

Ne. Pokušavam da smislim primer nečega sličnog.

Na kraju krajeva, da li je to značajno pitanje s muzičkog stanovišta?

Teško je reći. Veoma je blizu odnosu tela i duha. Često mislimo da je duh superiorniji od tela, ali promena u nečijem stavu prema zdravlju, prema opštem zdravlju, a ne samo prema posebnom zdravlju ili lečenju bolesti, pokazuje da telo uopšte nije odvojeno od duha, koliko god neko mislio da jeste.

Po mom iskustvu, moje interesovanje za filozofiju zen budizma prethodilo je mom interesovanju, prvo za šiacu, a zatim za prelazak na makrobiotičku ishranu. Ali to je bilo prosto zato što sam u školi vaspitavan da verujem kako je duh važniji od tela, tako da sam prvo sa uzbuđenjem prešao na zen budizam, a kasnije sa olakšanjem na makrobiotičku ishranu. — Mark Gresham (1991)

Američki slikari, ljudi s kojima ste radili, kao što su Raušenberg i Džasper Džons – da li su oni imali velikog uticaja na vas kao muzičara?

Pre svega, ne slažem se s pojmom uticaja. Drugo, ako ćemo imati bilo kakve uticaje, oni će verovatno biti življi ako dolaze izvan oblasti u kojoj radimo.

Najzad, ono za šta mislim da utiče na moje delovanje više od svega drugog jesu društveni problemi, tako da se trudim da ne pišem neko delo osim ako nije korisno kao društveni primer. Ne želim da kažem kako mislim da sam rešio nešto društveno u muzici, ali pokušao sam da pružim primere poboljšanja u društvu. U ovom konkretnom delu, u operi (*Etcetera*, 1973), napravio sam paradoks. Doživljavam ga, ali nisam siguran da verujem u njega. To je situacija kojom se može ili ne može vladati. U poslednjem pasusu eseja „O građanskoj neposlušnosti“, Toro kaže da je vlada kao drvo; i kada ljudi sazru, oni su kao plodovi koji otpadaju s drveta. Dakle, ovaj komad, *Etcetera*, jeste to drvo s plodovima; neki su na drvetu, a neki otpadaju. — Robert Cordier (1973)

Slažem se da nam tehnologija otvara nove mogućnosti, ali mislim da se na kraju bavimo onim čime smo se oduvek bavili, naime, umom. Ono što nam tehnologija, čini mi se, otvara u smislu pejzaža, jeste upravo to – nešto što se ne može meriti kao što su se stvari merile ranije. Dakle,

da tu budemo veoma konkretni, umesto da nam se u muzici daje takt ili skala, kao vekovima unazad, sada imamo celo polje zvuka, i zato nam priliči, čak i ako koristimo skale, čak i ako pravimo melodije, čak i ako postupamo metrički, da razmišljamo kao da to ne radimo, već da se nalazimo u većem polju u kojem nema taktova i merenja. — Richard Kostelanetz et al. (1977)

Imam osećaj da je svet trenutno izgubio osećaj jedinstva na skoro svim nivoima, od pojedinca, preko svih tih susedskih grupacija, sve do svetskog nivoa. Pitanje je da li treba ponovo stvoriti osećaj jedinstva?

Ne mislim da je pojam jedinstva...

Nije trebalo da kažem „jedinstvo“; trebalo je da kažem „celina“.

Dobro, kako to da je trebalo da kažete celina, a rekli ste jedinstvo? Razmišljao sam o tom pitanju jedinstva i mnoštva, i što se mene tiče, više volim mnoštvo. Čini mi se da se više uklapa u naše okolnosti nego jedinstvo.

Jedinstvo je bila greška; recimo celina.

Ali greška je veoma rečita. Celina – jedina primedba koju imam povodom celine jeste to što sugerise da postoje granice celine, a onda se celina opet svodi na jedinstvo. Radije bih imao *otvorenost*, ne jedinstvo ili celinu, već *otvorenost* – a naročito *otvorenost* prema svemu s čime nisam upoznat. Mislim da je u društvu *stranac* uvek imao veliku integrativnu ulogu. — C. H. Waddington (1972)

Da li smatrate da je stanje sveta u suštini složeno ili jednostavno?

Složeno.

Da li se može pojednostaviti?

Ne mislim da se može pojednostaviti, osim ako neko ne krene da ga kontroliše, a ja ne bih želeo da živim u takvom svetu. A vi? — David Stanton (1982)

Ako uporedimo, na primer, muziku Baha i Mocarta, možemo uzeti mali deo Baha i videćemo da svi glasovi u njegovoj muzici slede istu vrstu kretanja. To jest, ako je kretanje hromatsko, svi glasovi će se kretati tako; ili ako je jedinica ili modul ritmički šesnaestina note, onda se, ako se saberu svi glasovi, dobija stalno kretanje šesnaestine note. To dovodi do stanja „celine“ ili „jedinstva“, što je veliki kontrast u odnosu na Mocarta. Kod Mocarta, ako uzmemo samo mali deo njegove muzike, vrlo verovatno nećemo videti samo jednu skalu; ja, recimo, vidim tri. Videli bismo jedan od velikih koraka napravljenih arpežiranjem akorda; znate – terce i kvarte; zatim bismo videli dijatonske skale, s korišćenjem kombinacije celih koraka i polukoraka; a videli bismo i hromatske pasaže, sve unutar male prostorne sekvence. Generalno bi sve to išlo jedno s drugim, tako da, u Mocartovom slučaju, imamo razlike koje rade zajedno, da bi proizvele ono što bi se moglo nazvati harmoničnom celinom.

Ali s novim promenama u muzici – onima koje smo nedavno imali – više ne vidimo spajanje različitih stvari kao zahtev harmonije. U stvari, ako je harmonija potrebna ili nametnuta od strane kompozitora, ona sada deluje u našim ušima da bi prikrila razlike između pojedinačnih zvukova. Na primer, u indijskoj muzici, da bi se improvizacija držala na okupu i bila smisleno za društvo, postojalo je nekoliko sredstava – postojao je *dron*, tako da su se različite visine tonova mogle meriti u odnosu na taj konstantni *dron*; i moglo se meriti vreme u odnosu na neizražene, ali shvaćene udarce bubnjeva. Sada smo, kao muzičari, u stanju da čujemo bilo koji zvuk u bilo kojoj kombinaciji. Uzgred, prvi muzičar koji je najavio tu mogućnost bio je Debisi, pre više od pedeset godina.

Verujem u *dezorganizaciju*; ali ne u smislu neučestvovanja ili izolacije, već upravo u smislu potpunog učešća. Ta pravila reda morala su se postavljati da bi, kako obično kažemo, držala stvari zajedno. Pošto su sada uklonjena – ako smo ih sami uklonili i ako ih nemamo – otkrivamo da se stvari savršeno dobro slažu. — C. H. Waddington (1972)

Važno je videti svet kao jedno mesto, kao što to čini Bakminster Fuller, i videti naše probleme kao globalne, i što pre osloboditi svet od svađa među narodima i učiniti ga jedinstvenim mestom, koje u rešavanju svojih problema polazi od inteligencije. — Monique Fong i Françoise Marie (1982)

Verujem da sve komunicira, da komuniciram podjednako dobro kada ne govorim ništa i kada govorim nešto.

To retko biva.

To je takođe veoma hrišćanski. Isus je, na primer, pokazao na ljiljane u polju i rekao: „Gledajte, oni ništa ne rade.“ Tu nema nikakvog rada. A niko ne može reći da su priroda ili to cveće neizražajni. Oni su veoma izražajni, iako ne govore ni reč.

Ne, mislim da su naše učenje i naše ideje, naročito o muzici, uglavnom rukovode nemačkim idejama i da se to i dalje oseća. Pre neki dan pogledao sam predavanja koja je Stravinski održao na Univerzitetu Harvard – zovu se *Poetika (muzike)*² – i pogledao sam kraj, jer se obično na kraju knjige konačno kaže o čemu je reč. Rekao je da je ono što ga zanima jedinstvo u situaciji raznolikosti, i da želi da pronade jednu stvar koja objedinjuje sve razlike. I prepoznao je to kao ideal u koji je verovao. Svi smo verovali u to, dok nismo počeli da to preispitujemo. Kada to preispitamo, vidimo da je to čisto nemačka ideja, zapravo fašistička ideja, koja ne želi da vidi crno u crnom i belo u belom, već želi da pronade belo i u crnom, i želi da sve bude belo. — Regina Vater (1976)

Kada ste se zainteresovali za anarhiju?

Da vidim da li mogu da se setim. (*Duža pauza.*) Mislim da je to bilo krajem četrdesetih, kada sam otišao iz grada i preselio se u zajednicu koja i dalje postoji, u okrugu Rokland, pod nazivom Kooperativa Gej Hil (Gate Hill Cooperative³). Nastala je u tesnoj vezi s Koledžom Blek Mauntin. Vera i Pol Vilijams (Vera i Paul Williams) nasledili su mnogo novca od Polovog oca, koji je bio pronalazač, ali Pol nije želeo da koristi novac za sebe već za arhitekturu. Želeo je da gradi male kuće, nepretenciozne po veličini ili bilo čemu drugom, i ta ideja je privukla mnogo pažnje, a svima nam je bio zajednički Koledž Blek Mauntin. Vilijamsovi su sebe nazivali libertarijancima i bilo je mnogo takvih ideja koje su kružile okolo. Postao sam svestan toga i složio sam se s tim. Nedavno sam rekao nešto o anarhiji udovici Maksa Ernsta (Dorothea Tanning) i ona je rekla da je Maks bio anarhista...

² Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons* (1939–1940), Harvard University Press, 1947. Videti „Epilogue“, 139–142.

³ Kostelanec to zapisuje kao Gatehill Coop (poznata i kao „The Land“). Jedna od izuzetnih stvari koja bi mogla da otvori podužu zgradu u ovoj priči. U najkraćem: vraćamo se na Kejdžovo iskustvo u Koledžu Blek Mauntin, za njega presudno. Ovdje je reč o komuni koja se razvila u Stoni Pointu, u okrugu Rokland, nadomak Njujorka, koju su osnovali neki bivši polaznici i predavači s Koledža Blek Mauntin. Pored Vere i Pola Vilijamsa (kojima je posvećen *Williams Mix*), početnu grupu činili su Džon Kejdž (koji je to mesto smatrao svojim domom, u periodu 1954–1971), Mers Kaningem, Dejvid Tjudor (koji je tamo imao studio sve do malo pred smrt, 1996), vajarski par Karen Karns i Dejvid Vejnrib (Karen Karnes, David Weinrib) i pesnikinja i grnčarka M. K. Ričards (već pomenuta Mary Caroline ili samo M. C. Richards). Komuna je zvanično nastala 1953, mada je, u obrisima, počela da se formira i ranije, još na Koledžu, kroz razmenu ideja i razne komunalne i umetničke eksperimente. Jedan od glavnih podsticaja bila je i knjiga Pola i Persivala Gudmana, *Communitas: Means of Livelihood and Ways of Life* (Paul i Percival Goodman, 1947), odnosno Pol Gudman lično, koji je tamo držao predavanja tokom leta 1950. Komuna u Stoni Pointu je, na ovaj ili onaj način, u dužem ili kraćem periodu, bila važan deo iskustva mnogih umetnika koji su igrali značajne uloge na njujorškoj avangardnoj sceni, u Fluksusu, hepeninzima i ostalim strujama koje su se razvijale od ranih pedesetih. Pored onoga što možete naći ako pođete od glavnih pojmova i imena, svakako vredi pogledati izvanredan esej Marka Davenporta, „Paul Williams: The Cage Mix“, *Journal of the Society for American Music*, Volume 14, Issue 2, May 2020, 113–140 (PDF); takođe, poglavlje posvećeno M. C. Richards iz knjige Jenni Sorkin, *Live Form: Women, Ceramics, and Community*, The University of Chicago Press, 2016, 169–197 (PDF).

Da li ste se politički razvijali s nekim od ljudi na koledžu Blek Mauntin koji su bili anarhisti, kao što je Pol Gudman?

Nisam se dobro slagao s njim. Dopadao mi se njegov rad, njegove ideje o anarhiji, ali nije mi se dopadalo njegovo poštovanje prošlosti, tradicije. Govorio sam protiv Betovena, na primer, u korist Erika Satija („Defense of Satie“, 1948, op. cit.). Održao sam predavanje koje je isticalo da Betoven nije u pravu, a da je Sati u pravu. Nisam to rekao u smislu anarhije, već u smislu strukture dela. Struktura Betovenovog dela je takva da izražava njega samog, a Satijevo delo je takvo da ne izražava ništa. Satijevo delo bi se moglo koristiti da izrazi nešto što on ne bi izrazio, ali što bi izrazio neko drugi. Drugim rečima, Satijevo delo je kao prazna čaša u koju možete sipati bilo šta, dok je Betovenova struktura nešto u šta možete sipati samo Betovena. Ili, ako sipate nešto drugo, onda to nije tako dobro kao Betoven. Emocije ljudi uglavnom koriste da bi bili veoma srećni ili veoma tužni. To je glupo. Ono što je centralno za indijsku misao jeste spokoj. Na primer, možete biti zaljubljeni ili ne biti zaljubljeni, ali treba da budete mirni povodom toga ili možete postati ljubomorni (*smeh*). Ili slepi... slepo zaljubljeni. Možete dobro koristiti emocije, ali one su veoma, veoma opasne. Političari ih koriste za ubijanje velikog broja ljudi.

Da se vratimo na prethodno pitanje, da li su vas Vilijamsovi upoznali sa anarhizmom?

Da, ali dok sam bio u okrugu Rokland našao sam se u prilici da živim pored važnog anarhiste koji je napisao knjigu „Ljudi protiv države“, Džejmsa Martina (*Men Against the State*, op. cit.). Kada sam ga upoznao, ispričao mi je priču o odlasku u Detroit, kada je odlučio da usvoji dvojicu malih dečaka. Počeli su da skaču po krevetima, a on je rekao da ga čini veoma nesrećnim što je doneo pravilo: ZABRANJENO SKAKANJE PO KREVETU. Zato sam to stavio u jednu od svojih knjiga⁴, jer biti anarhista automatski znači biti nedosledan u onome što radite. Ne možete biti anarhistički dosledni u onome što govorite. Morate biti nedosledni da biste živeli. Emerson je smatrao da je nedoslednost veoma važna. Ipak, dosledan sam u onome u čemu to mogu biti. Pre neki dan trebalo mi je mnogo sati da u svojoj arhivi pronađem neki dokument koji je izdavač tražio. Ali ne mogu da imam sekretaricu. Ako bih imao sekretaricu, morao bih da joj govorim šta da radi!

Ali mislim da će biti sve više ljudi, i nadam se da ću među njima biti i ja, koji će moći da potvrdno odgovore na pitanje... (*duga pauza*)... o praktičnosti anarhije. Bilo je to turobno vreme kada je Ema Goldman otišla na front u Španiju i... (*duga pauza*)... Mislim da se ponovo vraćamo praktičnosti. Imam prijateljicu koja dolazi iz Španije, i ona tamo poznaje jednog vajara koji je o anarhističkom pokretu rekao: „Od neuspeha do neuspeha, sve do konačne pobede.“ Tako ona to vidi, kao i on, kao i ja. — Max Blechman (1992)

*Kako se osećate kao Čarls Eliot Norton profesor na Harvardu?*⁵

Ne mnogo drugačije nego da nisam profesor na Harvardu. — Richard Kostelanetz (1990)

O čemu sada razmišljate?

⁴ John Cage, „Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)“ (1966), *A Year from Monday*, 1967, 59.

⁵ Kejđž je bio pozvan na Harvard da održi šest predavanja, tokom školske godine 1988–1989, kao gostujući predavač u okviru Charles Eliot Norton Professorship of Poetry (program nazvan po bivšem harvardskom profesoru književnosti i umetnosti). Predavanja su bila poeme u mezostihu, čiji su elementi bili određeni operacijama slučaja. Može se pretpostaviti kako je to delovalo na stariji deo profesorske publike (na prvom predavanju, veći deo onih koji nisu zadremali je pre ili kasnije napustio salu); neki studenti su se pokazali pažljivijim i izdržljivijim, a neki su ostavili i prilično živopisne izveštaje o tome. Predavanja, međutim, nisu bila tako nasumična ili puka provokacija, budući da je Kejđž u njima dočaravao svoje ideje o nekim, za njega, ključnim pojmovima, koji su činili okosnice mezostihova (ukupno 15): Method – Structure – Intention – Discipline – Notation – Indeterminacy – Interpenetration – Imitation – Devotion – Circumstances – Variable Structure – Nonunderstanding – Contingency – Inconsistency – Performance. Videti John Cage, *I–VI: The Charles Eliot Norton Lectures, 1988–1989*, Harvard University Press, 1990.

Pre godinu i po dana pozvali su me na Univerzitet Havaja, koji ima Centar Istok-Zapad (East-West Center: Center for Cultural and Technical Interchange Between East and West). Tamo organizuju muzički festival na koji dovode po dvoje ljudi sa Istoka i Zapada, koji predstavljaju muziku i umetnost svojih sredina. Bio sam tamo mesec dana, i za to vreme neki čovek iz našeg Stejt departmenta održao je predavanje na Univerzitetu. Nisam slušao predavanje, ali čitao sam o tome sutradan u novinama. Naslov je glasio: *živimo u globalnom selu, sviđalo se to nama ili ne*. A onda, da bi to dokazao, rekao je da je u tom trenutku funkcionisalo pedeset pet globalnih servisa, koji nisu mogli da poštuju političke granice zbog tehnika na kojima su se zasnivali. Nažalost, bio sam sporog uma. Samo sam pustio da to uđe. Nisam ga pustio da izađe na drugo uvo, samo je ostalo u mojoj glavi; ali nisam ništa preduzeo. Onda sam ovog septembra, na putu za En Arbor, bio na aerodromu Kenedi i pio kafu, a pored mene je stajala grupa Japanaca i jedan Amerikanac. Pošto sam dva puta bio u Japanu, prijateljski sam nastrojen prema svim Japancima. I tako sam počeo da ćaskam s njima, i pošto sam im rekao šta radim, pitao sam ih šta oni rade. Svi su bili telefonski radnici, a Amerikanac je bio iz Los Anđelesa, iz *Bell Telephone Company*. Zato sam pomislio da pomenem te globalne servise, što sam i uradio, a Amerikanac je mirno rekao: „Sada ih ima šezdeset jedan.“ Ponovo sam bio sporog uma i nisam rekao: „Gde mogu da nađem spisak?“ Ali u međuvremenu sam razmišljao o ostrvu Oahu (O’ahu, Havaji), gde sam živeo tog meseca. Podeljeno je planinskim vencem i ima bedeme na vrhu, a ti bedemi su ranije služili za zaštitu, dok su se na drugu stranu odapinjale otrovne strele. Sada je kroz taj planinski venac probijen tunel, a komunalne usluge koriste obe strane, to jest, struju, telefon, itd. Iz cele te stvari zaključujem da smo u periodu istorije kada je sve ono na šta se trenutno žalimo deo umiruće političke i ekonomske strukture, i kada nastaje potpuno drugačija društvena situacija globalnog sela, samo što nas o tome niko nije obavestio. I to je ono što me sada zanima. To je nešto u šta je, čini mi se, umešana i umetnost. I u vezi s tim, dva uma koja to artikulišu i pišu knjige o tome, i tako dalje, a koja izgledaju relevantna, jesu: Bakminster Fuller i Maršal Makluan.⁶

⁶ Ovo je peti put, samo u ovim razgovorima, da Kejdž ponavlja frazu o „globalnom selu“, tako da sada i mi možemo reći nešto o tome. Otrovnost strele su odavno prestale da lete s jedne na drugu stranu planinskog bedema na Havajima, mnogo pre probijanja tunela i uvođenja nove infrastrukture. Ta infrastruktura je, kao što vidimo, bila državna i korporacijska, a ne infrastruktura nekog idiličnog „globalnog sela“, koje cveta u novom duhu saradnje i razumevanja, na osnovu novih saznanja, proširenja svesti i obilja „slobodnog vremena“, zahvaljujući novim medijama i tehnologijama (još jednom, kao da te tehnologije nastaju i rade same od sebe, sve za neko ljudsko dobro). Ne živimo u „globalnom selu“, već u globalnom radnom logoru ili koloniji; to je nešto osnovno. Ta čuvena Makluanova fraza potiče iz najnaivnijeg tehnološko-naučnog optimizma, koji ne jenjava još od provediteljstva (da ne idemo dalje u prošlost), a naročito od prve Industrijske revolucije; prisutan je stalno, a neke njegove veće talase videli smo s pojavom telefonije, televizije, satelita, zatim interneta, „slobodnih softvera“, Vikipedije, „društvenih mreža“, sada i AI. Nad ishodišta celog tog procesa sada se ne moramo zadržavati, osim možda na jednom: na širenju čisto korisničkog mentaliteta, koji vidi samo upotrebu, a ne i pretpostavke i ukupne posledice nekog tehničkog sredstva, odnosno tehničke orijentacije uopšte. Ne može se lako objasniti kako se takav mentalitet mogao razviti i kod toliko mnogo kritičkih mislilaca, i to onih najboljih. U Kejdžovom slučaju, to je moglo biti samo paradoksalno: zaista je pokazivao taj mentalitet, pored toga što je u svom radu koristio razna nova tehnološka sredstva, što inače nije razlog da se prema celom tom kontekstu ne razvije i kritički odnos; to nije kontradiktorno, jer ne živimo *sa* tehnologijom, nego *u* tehnologiji, u tom miljeu, u kojem je sve tehnološki procesirano, počevši od vode iz slavine; to je stanje koje zatičemo dolaskom na *ovakav* svet; nemamo kud, ali prema tome možemo početi da pokazujemo kritički otklon, što onda ima svoje posledice. Kejdž je nešto od toga uviđao, ali je odgovor često tražio opet u tehnologiji, kao da je problem ljudskog stanja tehnički problem; prvi bi se zgrozio da mu neko to tako otvoreno formuliše, iako je upravo to bila srž, recimo, Fullerovog pristupa: za svaki problem ljudskog stanja postoji tehničko rešenje. U isto vreme, zaista nije gledao televiziju, nije imao radio (osim u kolima), gramofon, ploče, magnetofon, nije čitao novine, itd. Koristio je sve ostalo, kao i svako od nas, jer u takvom miljeu živimo, ali u toj stvari očigledno nije pokazivao onaj „nivo potrošnje“ koji bi neko možda očekivao.

U svom predavanju rekao sam da ono što sada želimo jeste kvantitet; kvalitet dobijamo automatski.⁷ Čini mi se da je efekat moderne umetnosti u ovom veku bio da promeni naš način gledanja, tako da gde god da pogledamo možemo gledati estetski. To se sada dešava u muzici, i kada konačno dopre do ušiju svakog od nas, otkrićemo da su nam uši otvorene za ambijentalni zvuk, bez obzira gde se nalazimo, i da ćemo moći da uživamo u njemu estetski. To važi i za pozorište. Drugim rečima, gde god da se nalazite, moći ćete da gledate, slušate, itd., da to oko sebe doživljavate estetski. Pošto je to činjenica i pošto se te promene o kojima sam upravo govorio – društvene, tehnološke i tako dalje – dešavaju, ono što bismo sada želeli jeste da živimo duže. I zaista bismo mogli. Možda ne ja, jer se već raspadam, ali oni koji se ne raspadaju baš toliko. Vi već znate (zar ne) ili osećate da će život moći da se produži daleko preko onoga što nam danas izgleda razumno.

Više puta ste upotrebili reč „igra“, u smislu da ste protiv toga.

Da, ne sviđa mi se. Mislim, ne sviđa mi se ideja da je to umetnost. Razlog zašto mi se ne sviđa je taj što moj... Pročitao sam deo te knjige pod naslovom *Homo Ludens* (Johan Huizinga, 1938), ako ste čuli za nju? Ona razmatra čoveka kao biće igre i ceo taj posao oko postavljanja pravila po kojima se neka igra može igrati, i štaviše, određivanja mesta za igru, tako da je na sve moguće načine odvajava od ostatka sveta. Sve me to nervira. Onda, vidite, ispada da je inovacija, kojom se toliko bavim, nešto loše, jer menja pravila. I to je ono što mislim kada govorim o kvarenju igre, jer pronalazač jednostavno uništava igru. Ali ne mislim da je ono što radimo igra. Volim da igram igre, ali ne mislim da je to umetnost. Mislim da bi politiku i ekonomiju, koje sada umiru, trebalo da tretiramo kao igre, a da bi tu novu stvar koja nastaje trebalo da tretiramo kao poziv na proslavu. Pri tom, ne mislim da smo *mi* ti koji slave. Sama *ta* stvar slavi. Ta ideja mi se više sviđa od ideje o igri. — Yale School of Architecture (1965)

Kakav je vaš stav prema posedovanju moći?

Mislim da bi trebalo da preispitamo naš jezik i uklonimo sve reči koje se odnose na moć. Postoji niz kompozitora koji se zalažu da muzika postane više politička. Kažu da se naša društvena situacija svodi na to ko ima moć, a ko nema. Ako je to tako, onda bih želeo da se nađem među nemoćnima. Bio sam takav i kao dete, nikada me nisu privlačili nasilnici. Uvek sam bio prilično ubeđen u ispravnost te hrišćanske izreke da ako vas udare po jednom obrazu, treba da okrenete i drugi.

Ne volim reči „najveći“ ili „snaga“. Ljudi se prosto razlikuju jedni od drugih. Kada sam poslednji put radio ♣astrološku♣ kartu, došlo mi je da to uradim jer sam na sve iritantniji način postajao svestan činjenice da sam sve poznatiji. Ljudi mi stalno postavljaju pitanja ili stalno moram nešto da im kažem. To me je toliko pritiskalo da sam nerado prihvatao angažmane na univerzitetima, ili da pričam ili radim bilo šta. Žena koja mi je uradila kartu, ♣Džuli Vinter⁸♣, rekla je da je bolje da se prilagodim okolnostima, jer ću biti još poznatiji nego što sam sada. Zato

⁷ „Rhythm, etc.“ (1962), *A Year from Monday*, 1967, 127; Filipović i Savić, „Ritam, itd.“, 173: „Sada se bavimo kvantitetom (kvalitet dobijamo automatski), ali ne želimo da nas on zaguši: nastojimo da osećamo kao da tu nema ničeg, iako ne možemo ni da izbrojimo sve što posedujemo...“ Ovaj razgovor je vođen u Yale School of Architecture, gde je Kejdž, prema nekim izvorima, održao predavanje i performans, u 100 Art Gallery, 8. XII 1965, možda na osnovu tog teksta iz 1962.

⁸ Iz Kejdžove prepiske saznajemo da mu je Džuli Vinter (Julie Winter) prvi put uradila natalnu kartu 21. marta 1973. Njena previđanja nagnala su ga da, zbog svojih upornih zdravstvenih problema, pređe na neke „neortodoksne metode“ i makrobiotiku. To se onda nastavilo, s nizom drugih tačnih predviđanja, koja su se za Kejdža pokazala važnim, uz razmenu i o mnogim drugim stvarima koje su im bile bliske. Koliko je meni poznato, taj fenomen nije dalje tumačio, samo ga je prihvatao. Pored prepiske, Kejdž spominje Džuli Vinter i u svojoj knjizi *Empty Words*, iz 1979, u tekstu „Where Are We Eating? and What Are We Eating?“, 79. Videti *The Selected Letters of John Cage*, Laura Diane Kuhn, ed., Wesleyan University Press, 2016, 540.

sam morao da prilagodim um uživanju u tome. Ali kada se tako usmerite, možete lupiti u nešto, jer se krećete u magli. To je ono što je jedan zen monah mislio kada je rekao: „Sada kada sam prosvetljen, jadan sam kao i uvek.“ Sada kada sam rešio da uživam u tome što sam poznat, mogu to da mrzim kao i uvek. — Jeff Goldberg (1976)

Ljudi me ponekad pitaju koji je cilj tehnologije. I obično kažem da nam je zaista potrebna tehnologija koja će biti toliko dobra da kada je budemo imali, nećemo ni znati da postoji. I vidim da se to sada ponavlja u svim oblastima; pravi cilj – ne sviđa mi se reč „cilj“, ali hajde da je upotrebimo – pravi cilj svake aktivnosti jeste njeno otklanjanje. Zar to ne bi bio divan cilj, sada, za politiku, za ekonomiju? — Roger Smalley i David Sylvester (1967)

Veoma me rastužuje, i to je za mene izvor velike konfuzije, što u našem društvu vidim tu borbu za moć. Umesto da se sukobljavamo oko te separatističke moći, koja samo unosi razdor, trebalo bi da u tome, kao Mao u Kini, prepoznamo ozbiljan problem koji zahteva inteligentno rešenje. Dobro, on je rekao da to uključuje moć, ali izraz moći za koji mislim da je bio najefikasniji u Kini, s Maove strane, bio je Dugi marš [Dugo povlačenje], što je vrlo slično nečemu što bi Martin Luter King mogao da predloži, ili Gandi.

Da li mislite da bi nenasilna revolucija u SAD mogla biti uspešna?

Mislim da bi. Kada kažem da mislim, morate shvatiti da je to samo pusta želja.

U mom novijem radu veoma često je prisutan pozorišni osećaj, to jest, uključivanje onoga što se može videti, ne samo onoga što se može čuti, i te predstave često uključuju stvari koje publici deluju besmisleno ili smešno, jer je taj pozorišni aspekt, kao i onaj zvučni, određen slučajnošću i često na način koji ne određujem ja, već postupci izvođača, tako da ljude koji očekuju da čuju nešto u mojoj muzici često odbija to uključivanje pozorišta – isto kao što ljudi koji dođu na neko moje predavanje, jer očekuju da će čuti nešto o muzici, i onda čuju nešto o Maou ili pečurkama, pomisle da su ipak pogrešili što su došli. Ali sve to proizilazi iz mog uverenja, koje imam već dvadeset pet godina, pretpostavljam, još od kada sam počeo da se ozbiljno bavim istočnjačkom mišlju. Kada sam se pitao zašto pišemo muziku, u početku sam došao do zaključka da je to zato da bi se izazvala revolucija u umu; a danas bih rekao da bi to moglo biti ili da se tome nadam, ali da sam ipak skeptičan prema ideji da bi to moglo voditi daljoj revoluciji u društvu. — Hans G. Helms (1972)

Bilo bi dobro kada bismo mogli da izvedemo promene nenasilno. Tako se dešavaju promene u umetnosti. Razlog zašto znamo da možemo imati nenasilne društvene promene jeste taj što znamo da imamo nenasilne promene u umetnosti. Ne smemo verovati da se možemo promeniti samo ubijanjem, jer se možemo promeniti i stvaranjem. — Regina Vater (1976)

Mao Cedung je imao ideju o postepenom prihvatanju kod naroda, tako da počinjete od primarnog nivoa, idete ka drugom, onda ka trećem, ako sledite njegovu ideju. Moja ideja je da treba da postupamo kao da je svako završio školu, da živimo u svetu i da treba da se bacimo u njega i tako ga stvorimo. Drugim rečima, to je kao kada su Budu pitali da li prosvetljenje dolazi postepeno ili naglo: Mao kaže postepeno; Buda kaže postepeno, a odmah u sledećem pasusu Lankavatara Sutra kaže da dolazi naglo, i daje primere iz prirode. Tačno je da se te stvari dešavaju postepeno, kao klijanje semena u prirodi, ali tačno je i da se te stvari dešavaju naglo, kao zemljotresi ili munje i tome slično. A ja sam za ovo drugo. — Geoffrey Barnard (1980)

Da li ste čitali Maove spise? Evo, u jednom od njih on kaže: „Moramo biti apsolutno uvereni u dobrotu ljudske prirode.“ A na Zapadu postoji tendencija da se bude uveren u pokvarenost ljudske prirode.

Da li ste uvereni u dobrotu ili u pokvarenost ljudske prirode?

Neophodno je da budemo uvereni u dobrotu ljudske prirode i moramo se ponašati kao da su ljudi dobri. Nemamo razloga da mislimo da su loši.

Kako to mislite da nemamo razloga da mislimo da su ljudi loši? Šta je sa Hitlerom, Drugim svetskim ratom...?

Dobro, naravno, cela ta upletenost u moć, u profit i tako dalje, dovela je do toga da smo ljude naučili da budu loši. Ali po prirodi su dobri. Razumete? Dakle, jednostavno moramo promeniti naš obrazovni sistem. U Sjedinjenim Državama, sve se radi da bi ljudi bili što lošiji. A to se radi na sledeći način: ako imate četrdesetoro dece, svima dajete da čitaju istu knjigu. Mogli biste im dati da pročitaju četrdeset različitih knjiga, i to bi bilo divno; ali umesto toga dajete im jednu knjigu, i svi moraju da pročitaju isto. Zatim moraju da polože ispit da bi se videlo ko je to uradio najbolje. To odmah redukuje ljudsku prirodu, jer onaj ko je to loše uradio počinje da razmišlja o tome da kopira onog koji je to dobro uradio – drugim rečima, da krade. Zatim onaj bolji počinje da razmišlja da i drugi put pobedi, i tako stvaramo društvo koje nije prirodno loše, nego je naučeno da bude loše. Mislim da je u stvari zapanjujuće, s obzirom na takvo obrazovanje, koliko su ljudi dobri.

Primitio sam da u Njujorku, gde je saobraćaj tako loš, gde je vazduh tako loš, gde je sve, i hrana, i kafa, i sve drugo, tako loše, i gde se ulice raspadaju, kad uđete u taksi često nabasate na nekog jadnog taksistu koji samo što ne iskoči iz kože od besa. Tako sam jednog dana ušao u taksi i vozač je počeo da priča kao van sebe, da optužuje apsolutno sve i svakog da greši. Znaite, bio je pun besa zbog svega, a ja sam samo ćutao. Nisam odgovarao na njegova pitanja, nisam se upuštao u razgovor, i vozač je vrlo brzo počeo da menja svoje mišljenje. Samo zato što sam ćutao, počeo je da govori prilično lepe stvari o svetu oko sebe, pre nego što sam izašao iz taksija.

To je, dakle, vrsta obrazovanja koju biste koristili umesto ovog koje imamo sada?

To je ono što je predlagao Toro, to je ono što je predlagao Gandi, to je ono što je predlagao Martin Luter King. To je ono što su radili Danci protiv Hitlera. To je ono što se zove pasivni otpor. — Nikša Gligo (1972)

Bojim se da je moj optimizam „lični“. S druge strane – to jest, sa strane društva – ti ratovi, na Bliskom istoku, na Foklandskim ostrvima, između Irana i Iraka, izgledaju kao nepotrebne bolesti, u kojima se društvo ponaša kao pojedinac koji napada samog sebe. Recimo da je razaranje veoma veliko – atomskim oružjem i tako dalje – mislim da bi i dalje bilo života; taj život može, ali i ne mora biti život ljudskih bića, ali i dalje bi bilo života. Takođe sam uveren da se život odvija i na drugim planetama. — Paul Hersh (1982)

Kako se osećate u vezi sa bezbednošću sveta za buduće generacije, s obzirom na izuzetno gomilanje nuklearnog oružja, naglo i naizgled nekontrolisano gomilanje naoružanja širom sveta, i nekontrolisano međunarodno širenje nuklearne tehnologije?

Možda je holokaust neophodan da bismo se dozvali pameti. Samo nadam se ne baš potpuni holokaust.

Kako su vaši stavovi o tim pitanjima izraženi u vašem radu kao umetnika? Nezavisno od toga da li su izraženi, šta bi po vama bio poželjan odnos između tih otvoreno društveno-političkih razmatranja i umetnosti?

Umetnost, kako je ja vidim, ima veze s promenom uma, s njegovim izvlačenjem iz granica ega (umetnost po mom mišljenju nije samoizražavanje), tako da teče ka spolja, kroz čulne percepciju, u punom krugu (relativno, apsolutno), i ka unutra, kroz snove (Suzuki: struktura uma i filozofija zen budizma). Slažem se s pokojnim Maršalom Makluanom da smo kroz elektroniku proširili naš centralni nervni sistem. Svet, budući da je um, može promeniti svoje razmišljanje. Sadašnji internacionalizam je šizofrenija. Kada bi umetnost bila društveno efikasnija nego što jeste, mogla bi biti dobra alternativa holokaustu. Mogla bi ubediti ljude (sve njih) da promene razmišljanje. — Jonathan Brent (1981)

Moja ideja o tome kako postupiti u društvu da bi došlo do promena nije da se protestuje protiv zla, već da se pusti da umre svojom smrću. I mislim da možemo reći da struktura moći umire, jer više ne može da kaže ništa inspirativno o onome što radi. Mislim da protesti, suprotno onome što se govori, samo udahnuju život tim stvarima, kao što se vatra razgoreva kada je potpirujete, i da je najbolje ignorisati je, usmeriti pažnju negde drugde, preduzeti akcije druge vrste, pozitivne prirode, nego nastaviti da se ono negativno održava u životu kroz njegovo negiranje.

Pretprošlog leta organizovao sam grupu u Njujorku, sastavljenu od svih vrsta ljudi, koji su u jednom trenutku bili angažovani u protestima. Zamolio sam ih da jednom nedeljno tokom leta razgovaraju o tome šta bi neko mogao da uradi na promeni društva osim da protestuje. Na svakom sastanku je bilo oko dvanaest do dvadeset ljudi, tako da je bilo mnogo umova, mnogo iskustava – i jedina rešenja oko kojih smo se svi mogli složiti bili su projekti i dela Bakminstera Fulera.

To je nešto što koegzistira sa zlom. Tehnologija se razvija uprkos ili makar u koegzistenciji sa strukturama moći i profita.⁹ – C. H. Waddington (1972)

Da li to znači da ste apolitični?

Sebe smatram anarhistom. I sam Mao, kada je bio mlađi, mnogo se bavio anarhističkom mišlju.¹⁰ Ali zbog hitnih političkih okolnosti, pronašao je rešenje za kineski problem koje ga je vodilo ka političkoj promeni.

Ali vaše ponašanje može delovati anarhično, iako ste apsolutno uvereni da je to savršeno uspostavljen poredak. Jedan primer: kada vi i Dejvid Tjudor izvodite zajedno svako svoju muziku, kao što ponekad činite, vaši postupci mogu slušaocu delovati anarhično, iako mora postojati neka vrsta neanarhične korespondencije sa Dejvidom Tjudorom kao vašim saizvođačem, uprkos činjenici da su vaša dva dela zamišljena potpuno nezavisno.

To je veoma jednostavan primer anarhije jer smo nas dvojica radili zajedno, ali nezavisno. Nisam govorio Dejvidu Tjudoru šta da radi, niti je on meni govorio šta da radim, a sve što je svako od nas radio dobro se slagalo s onim što je radio onaj drugi.

Da li to znači da vaša anarhija pretpostavlja komunikaciju bez prethodnog dogovora ili bez fiksnih pravila percepcije?

Tako je! Kada imamo mogućnost da radimo i kada radimo bez ograničenja, ili kada možemo da koristimo stvari koje su nam potrebne, mislim da imamo sve što nam je potrebno. Nisu nam potrebni zakoni koji nam govore da ne radimo to i to, nego nešto drugo. Toro je rekao da je jedini razlog za postojanje zakona i vlada taj da spreči dvojicu Iraca da se potuku na ulici. Radije bih imao nekoliko ubistava tu i tamo nego ovaj naš rat u Vijetnamu. I to bi mogla biti ubistva

⁹ Nažalost, ni u intergralnoj verziji ovog intervjua, ova, najblaže rečeno, problematična tvrdnja nije dalje elaborirana, budući da je izneta u jednoj prilično krivudavoj diskusiji, s više učesnika, od kojih se nijedan nije na nju nadovezao ili je komentarisao (C. H. Waddington, ed., *Biology and the History of the Future: An International Union of Biological Sciences/ UNESCO Symposium, with John Cage, Carl-Goeran Heden, Margaret Mead, John Papaioannou, John Platt, Ruth Sager, and Gunther Stent*, Edinburgh University Press, 1972, 35). Pretpostavke za naše tehnologije mogu da obezbede samo „strukture moći i profita“ (sirovine, rad, energija, organizacija, oprema i drugi uslovi). Može nas zavarati činjenica da umovi pronalazača rade i bez podrške tih moćnih spoznora (na primer, u amaterskim uslovima ili u izolaciji, kao Kejdzov otac), mada opet u društvenom miljeu koji se mogao razviti samo pod okriljem Moći i koji na svaki način favorizuje tehničku inventivnost. U svakom slučaju, to je opet onaj tehno-Kejdz, fiksiran u čisto *korisničkoj* perspektivi, koji vidi samo gotov proizvod i njegovo dejstvo, odnosno upotrebu, ali ne i njegove društvene pretpostavke.

¹⁰ Kejdzov izvor ovde je verovatno Edgar Snow, *Red Star Over China*, 1937, knjiga u kojoj sam Mao govori o tome (glava 3, „Prelude to Revolution“, 135), i koja je na Zapadu dugo bila glavni izvor za informacije o Kineskoj revoluciji; zbog svog pozitivnog prikaza Maoa, bila je i deo obavezne literature zapadnih maoista (što Kejdz sigurno nije bio, osim što je, kao što vidimo, imao sluha za neka Maova razmišljanja, bez dubljeg interesovanja za njihov kontekst).

iz strasti, a ne hladnokrvna i beskorisna ubistva koja sada imamo. Imamo ono što bi se moglo nazvati „ubistvima preko masovnih medija“.

Mislim da mora postojati neka vrsta zajedničkog imenitelja između onih koji se, poput Maoa, oslanjaju na moć i onih, poput Fulera, koji veruju u dobrotu materijalnog, u posedovanje materijalnog. Vidite, Fuller, kao i Mao, veruje u dobrotu ljudske prirode i misli da je ono što ljude čini lošim činjenica da nemaju ono što im je potrebno. Kada bi imali ono što im je potrebno, bili bi manje sebični nego što jesu kada nemaju ono što im je potrebno.

Primetio sam i u našem mikološkom društvu u Njujorku da kada je vreme suvo i ima malo pečuraka, ljudi postaju veoma tajnoviti i sebični, nikome ne govore da su nešto pronašli i užurbano traže pečurke. Ali kada je vreme veoma vlažno i ima puno pečuraka, postaju izuzetno nesebični i velikodušni, i čak poklanjaju pečurke.

I kod sebe sam primetio da kada imam ono što mi treba, gledam naše velike prodavnice u Njujorku i ne vidim ništa što želim. — Nikša Gligo (1972)

Ne želim da policija kontroliše saobraćaj privatnih automobila, već da održava vozni park komunalnih automobila, koje možemo koristiti kada želimo i ostaviti ih kada nam više nisu potrebni.

Slažem se sa Makluanovom idejom da je elektronika proširila centralni nervni sistem i da ova mreža sada postaje svetski um; i da je nova psihoanaliza ta koja se bavi kvarovima tog *svetskog uma*...

Pitam se o potrebi izražavanja misli, pošto je neka misao obično već prisutna u svetskom umu. Kada iznesem nešto što mi izgleda kao nova ideja, često kasnije otkrijem da ju je neko drugi već izneo.

Moramo preći s fiksnog pogleda na širi pogled, koji čoveka vidi kao pripadnika porodice, grada, nacije i sveta; zatim, u religioznom smislu, kao nekog ko pripada svemu. — C. H. Waddington (1972)

Moja bavljenje iracionalnim i verovanje da je ono važno u našim životima, slično je upotrebi koana u zen budizmu. Naime, toliko smo navikli na naše opažanje odnosa i toliko sigurni u korišćenju naših racionalnih sposobnosti, da je u budizmu odavno postalo jasno da moramo iskočiti iz toga, a disciplina kojom su napravili taj skok bila je postavljanje pitanja na koja se nije moglo racionalno odgovoriti. Otkrili su da kada je um u stanju da se promeni, tako da ne živi samo u racionalnom svetu već potpuno, dakle, u svetu koji uključuje i iracionalnost, onda je čovek, kako su govorili, prosvetljen. Sad, ako se vratimo na misao Maršala Makluana, znamo da živimo u periodu proširenja uma izvan nas, kao što je točak bio produžetak moći koju imamo u nogama, tako da smo sada s našom elektronikom proširili naš centralni nervni sistem ne samo po celom svetu nego i u svemir. To nas onda čini odgovornim da prosvetljenje vidimo ne kao individualno dostignuće, već kao društveno dostignuće, i u toj tački onda moramo reći da je svet kakav sada vidimo nepodnošljiv. Da li me pratite?

Na individualnom nivou, sada, kao i uvek i zauvek, moguće je videti svaki dan kao dobar, *Nic-hinichi kore kōnichi*, ali u društvenom smislu, u smislu proširenja naših umova izvan nas, što je naša sadašnja situacija, moramo videti potrebu za obukom i disciplinom svega postojećeg, da bi život u ovoj nepodnošljivoj situaciji mogao da teče dalje. Ne moram da ukazujem na nepodnošljive stvari koje se danas dešavaju. One su previše očigledne. Znamo ih, a da ih čak i ne pominjemo. Glave su nam pune toga. Morate učiniti svet takvim da se te stvari ne dešavaju. Taj razdor oko namera i svrha, ta konkurencija u svetu između naroda. Ratovi, pas koji jede psa, svinjarije svake vrste, sve to je potpuno nepodnošljivo. I moramo videti – ne znam kako da to kažem na japanskom, moraću da naučim – da treba reći „svaki dan je bedan dan“, sve dok je, na primer, jedna osoba gladna, jedna osoba neopravdano ubijena, itd.

Ali kako umetnost pomaže u tome?

Možda grešim, ali mislim da je posao umetnosti završen. Mogao bih biti u pravu kada je reč o mom radu, u tom pogledu. Moram svakako biti u pravu u vezi s delima drugih ljudi, u tom pogledu, ali što se mene tiče, umetnost dvadesetog veka obavila je veoma, veoma dobar posao. Kakav posao? Da otvori oči ljudima, da otvori uši ljudima. Šta se bolje od toga moglo uraditi? Mislim da sada moramo usmeriti pažnju na druge stvari, a te stvari su društvene.

Logično bi dakle bilo da odustanete od komponovanja.

Ne, ne, nemojmo biti logični. Živimo u toj racionalno-iracionalnoj situaciji. Sasvim lako mogu da uradim i nešto nelogično. Mogu da uradim nešto nepotrebno. Mogu da odgovorim na pozive. Mogu da pozovem samog sebe da uradim nešto neozbiljno. Mogu da budem grandiozan u jednom trenutku, a imbecilan u sledećem. Nema razloga da ne budem. Možda čak s vremena na vreme poželim i malo zabave! — Roger Smalley i David Sylvester (1967)

Mislim da postoje dve najvažnije stvari koje bi trebalo da nas vode u nečemu što je očigledno jedna promenljiva i složena situacija. Jedna, koju sam već pomenuo, jeste da izaberemo fleksibilnost, kad god je to moguće, za razliku od „fiksiranosti“. To je izuzetno relevantno u odnosu na sve što vam može pasti na pamet – to je nešto kao osnovni princip. Još jedan osnovni princip, mislim, jeste da izaberemo obilje, a ne oskudnost. Budimo rasipni, a ne štedljivi. Izvucimo što više možemo iz svega što se može imati. Imamo to čak i ako ga ne koristimo, ili čak i ako to, kao uređaj, koristimo loše.

(O radu sa onim što se ima.)

To je u redu; ali treba ili se mora biti svestan zašto nemamo i ono drugo – i da je razlog prosto ekonomski. Sada imamo veoma čudno društvo; imamo... ne znam tačne brojke, ali svi smo svesni da je priroda situacije sledeća: u ovom veku pojavilo se više novih ideja, više svesti i tehnološkog razvoja nego u celokupnoj istoriji zajedno, i očekujemo da ćemo u narednih deset godina imati više ideja nego što smo ih već imali u ovom veku. Drugim rečima, nalazimo se – i to je situacija koju je Fuler shvatio – u kritičnoj tački, i kako počinjemo da se penjemo, kretaćemo se dalje veoma brzo i lako. Čudno je kako je društvo uopšte funkcionisalo s obzirom na činjenicu da je, budući podeljeno, jedan deo sebe stalno sukobljavalo s drugim, i da je najviše od sebe davalo u ratno vreme, a ne u mirnodopsko – i taj element konkurencije sada je idealizovan kao neophodan za ono što se naziva „motivacijom“, „impulsom“, itd., i ugrađuje se u naš obrazovni sistem i mnogo toga drugog.

Znamo, dakle, da *imamo* sve te mašine, znamo da imamo sve te ideje, ali takođe znamo da im nemamo pristup iz ekonomskih razloga – a ti ekonomski razlozi su deo tog konkurentskog posla. Ipak, sve ono što je na ljudska rasa na Zemlji od početka bila, mora se nekako ponovo vratiti, tako da koristi stvari koje je bila u stanju da smisli, umesto da koristi od tih stvari deli unutar društva, tako da imate podelu na one koji imaju i one koji nemaju. Ono što nam je potrebno jeste da imamo ceo svet onih koji imaju. Jedan od načina da se uklone ili da se matiraju – ili da se prevare – postojeće ekonomske strukture jeste da se sve više ruše granice između vašeg univerziteta i drugih univerziteta – da se baci kamen, takoreći, u ekonomsku strukturu kao u jezero, i da se njegovi efekti prošire – tako da se vaša korisnost spoji s korisnošću drugih sličnih institucija. Tako da ako neko od vas ima tu i tu mašinu, neko od nas ostalih mogao bi da učini efekat bacanja tog kamena toliko velikim da ne bi više bilo ničeg čemu i vi ne biste imali pristup.

Uključio bih i nauke, i mislim da ovde ima naučnika, na primer naučnika sa Univerziteta u Illinoisu, koji pozivaju profesore s drugih odeljenja da predaju predmete u koje nisu upućeni. Plan je da se unese oplodnja u situaciju koja je počela da okoštava. I to može srušiti granice – ali o tome smo već govorili. Mislim da bi za svaku granicu koju vidite trebalo proveriti da li se može ukloniti. Da li je to nešto što je zaista neophodno, kao telefon ili slavina za vodu, ili nešto

što samo zadovoljava potrebe birokratiju? Mislim, da li je to neka neophodna granica ili nije? I ako se pokaže da nije neophodna, onda mislim da možete očekivati da se neko dobro koje je ta granica donosila u prošlosti, kada je razdvajala stvari, može postići kada ih više ne razdvaja. Juče sam imao neobično iskustvo. Imao sam zakazan sastanak, ali nisam znao gde se tačno nalazi grada za Koordinaciju nauka, tako da sam prvo ušao u onu koja nosi taj natpis, što je stara zgrada. I dok sam tražio broj kabineta, praktično sam prošao kroz celu zgradu – jer niko u zgradi nije znao gde se nalazi koji broj i bili su loše organizovani. Ali u toj potrazi video sve vrste stvari koje ne bih video u nekoj muzičkoj školi, ili kod kuće, ili u supermarketu – sve vrste mašina i drugih čudnih stvari – skoro kao da prolazim kroz neku stranu zemlju; a onda sam konačno ušao u novu zgradu, u kojoj se taj kabinet zapravo nalazi, i tamo je takođe bilo mnogo različitih stvari koje niko nikada ne bi povezo s muzikom – ili sa slikarstvom ili skulpturom – a koje bi mogle biti osvežavajuće. – Don Finegan et al. (1969)

Nećemo imati samo jedan način života koji svi moraju da slede. Trebalo bi da imamo raznovrsne načine, a zatim i načine drugačije od onih koje smo zamislili, tako da svako živi onako kako želi da živi, a ne onako kako drugi ljudi misle da treba da živi. Trebalo bi da živi onako kako je njemu ili njoj potrebno.

A da li ste dovoljno veliki optimista da verujete da je to moguće?

Da, zato što mislim da je najveći broj nedaća za koje mislimo da bi mogle proizaći iz te slobode danas posledica podele sveta na one koji imaju i one koji nemaju, i shodno tome... Kada bi svako imao ono što mu je potrebno za život, mnogo toga lošeg što se sada dešava ne bi se dešavalo, jer ljudi ne bi pokušavali da ilegalno steknu ono što im je potrebno, nego bi to mogli imati. Drugi rečima, prvi zadatak globalnog sela jeste da se apsolutno svakome, bez razlike, obezbedi ono što mu je potrebno za život. To bi, dakle, danas značilo vodu, struju, hranu, krov nad glavom i tako dalje. Potrebna im je hrana – a postoji naravno mnogo vrsta hrane. Nekim ljudima je potrebna jedna vrsta hrane, nekima druga.

Jedan od naših poslovnih savetnika u Brazilu, savetovao je, u novije vreme, tamošnjim ljudima da prestanu da uzgajaju crni pasulj i da ga zamene sojom, jer bi tako zaradili više; ali Brazilci su posvećeni crnom pasulju i pirinču – to su osnovne namirnice i ishrana. Poslušali su savet američkog naroda, rešili se crnog pasulja i posadili soju. Neko vreme su zarađivali mnogo novca, ali su onda cene pale. Sada moraju da uvoze crni pasulj iz drugih zemalja po enormno visokim cenama. To je greška. Ne želim meso, ali pretpostavljam da ima ljudi koji ga žele.

Ali na kom nivou to prestaje da važi? Da li zavisnici dobijaju svoj heroin? U svojim glavama misle da im je potreban.

Vidim da je to veoma ozbiljno pitanje. Ne bih dovodio u pitanje činjenicu da je heroin pogrešna stvar. Znam da (nekim) ljudima heroin možda zamenjuje hranu. Znam da je kokain zamenio hranu u Peru; zamenio je hranu i odeću. Mogli su da gladuju, a da ne osećaju glad, i nisu osećali hladnoću, ako su uzimali kokain. Možda bi kokain trebalo da bude dostupan, kao i heroin, bez ikakvih ograničenja; ali trebalo bi jasno staviti do znanja koliko neko može postati zavisnik od njega; da bude jasno na šta bi ličilo ako tako bi tako hteli da živite. Ne bi trebalo da bude finansijski teško imati ga, jer ovako ubijaju i rade svašta zbog toga. – Monique Fong i Franchise Marie (1982)

Sada ima toliko toga, i čovek je sve više svestan stvari koje treba uraditi. To je naravno problem, rekao bih, koji bi svaka osoba trebalo da reši, zar ne? Čemu je spremna da posveti svoje vreme? Sasvim prosto. Zatim, Margaret Mid sugeriše da se sada, pošto duže živimo, možemo promeniti, i da nema razloga – odatle fleksibilnost umesto fiksiranosti – za uverenje da je vrlina ostati na jednoj stvari tokom celog života; da bi posvećenost mogla da poprimi neki drugi oblik, kao što je prelazak sa muzike na botaniku – ili možda pronalaženje neke veze između to dvoje. Nekada smo živeli toliko dugo da smo se mogli posvetiti samo jednoj stvari, ali sada živimo du-

že i možemo se posvetiti mnogima, ili se – ako odustanemo od uobičajenog shvatanja istorije i shvatimo da se krećemo u mnogim pravcima – možemo sami upustiti u istraživanje. I mislim da bi onda bilo razumno – ako se usput odrekne i konkurencije – raditi ono što niko drugi nije radio; i naravno, mogli bismo istovremeno biti informisani o tome šta se sve radi, poboljšati našu komunikaciju o tome šta se dešava, kako bismo mogli da uradimo nešto što se još nije radilo. Na primer, jednom sam pitao Fulera, pošto me je izuzetno zanimala njegova ideja o kući koja nije vezana za zemlju zbog svojih potreština: „Da li radite na tome?“ Rekao je: „Ne moram“, a ja sam rekao: „Kako to mislite?“ A on je rekao: „Oni to već rade u svemirskom programu.“ U svemirskom programu, dakle. S njegove tačke gledišta, jedna od glavnih vrednosti istraživanja svemira jeste to što se mora proizvesti zatvorena kuća za duga putovanja, u kojoj se može udobno živeti bez vezanosti za zemlju. To bi značilo da možemo živeti u divljini, ili na vrhovima planina, ili u arktičkim regionima, ili na okeanima – tako da cela perspektiva u vezi s problemima prenaseljenosti nestaje. Naime, čak i u Japanu planinski predeli su relativno nenaseljeni. Zatim, u radu koji sam nedavno dobio od Fulera, naznačio je – kao i ja u oblasti u muzike – da je cilj, da tako kažem, ići ka dugi, dakle, da ga nema. To jest, arhitektura koja ne deluje kao arhitektura biće divno mesto za život; a muzika koja nije muzika, a ipak zadovoljava nečije muzičke sklonosti, upravo je ono što sada imam: naime, sve te ambijentalne zvuke. Zvuci oko mene prijaju mi više od bilo koje muzike koju znam; i to imam sve vreme, i to se stalno menja. I to se može imati – teže nam je da to zamislimo u slučaju stanovanja, ali Baki Fuller to očigledno može da zamisli; video sam to, u njegovoj viziji. To jest, dve providne geodezijske kupole, jedna unutar druge, s biljkama postavljenim između njih; tako da biste živeli kao u bašti i tako imali oboje – i kao da ste „zaštićeni“ i kao da niste. — Nikša Gligo (1972)

Šta smatrate glavnim političkim, socijalnim i ekonomskim pitanjima današnjice, na nacionalnom i međunarodnom planu?

Upućujem vas na nedavno objavljenu knjigu R. Bakminstera Fulera, *Critical Path* (1981). Želimo da vidimo kraj i nacionalizmu i internacionalizmu, i korišćenje inteligencija umesto moći u usklađivanju ljudskih potreba i svetskih resursa, tako da sadašnja podela čovečanstva na one koji imaju i one koji nemaju prestane da važi. Zakon, umesto da štiti bogate od siromašnih, trebalo bi da se promeni tako da siromaštvo bude prihvatljivo, kao što je bilo i za Toroa. — Jonathan Brent (1981)

Ali šta je sa upotrebom masovnih medija? Ako se zalažete za mnoštvo poruka koje dolaze iz vaše muzike, zar to nije u suprotnosti s jednodimenzionalnom orijentacijom poruka masovnih medija? Da li ste možda koristili neke od masovnih medija u svojoj kompozicionoj tehnici, tako da se ukllope u vašu ideju o mnoštvu centara?

Ne. Znao da dolazim iz Sjedinjenih Država i da se masovni mediji u Sjedinjenim Državama uglavnom bave reklamama. Imamo vrlo malo pristupa tome, osim ponekad na našoj obrazovnoj televiziji; tamo sam nedavno napravio tridesetominutnu TV emisiju, koja je bila zanimljiva, ali koju je videlo vrlo malo ljudi. Generalno, ima vrlo malo mogućnosti da se nešto uradi s masovnim medijima, osim u smislu reklamiranja.

Ali ako biste imali određene ruke da radite šta želite, i ako masovni mediji ne bi bili toliko uslovljeni, šta biste uradili?

Ne znam baš kako da odgovorim na ta „ako“. Ako bih to mogao da radim, onda bih možda imao neku ideju; ali dok ne budem u poziciji da to uradim, zaista ne znam šta bih radio. Ali vidite, mislim da su masovni mediji drugačiji nego što bi mogli biti u nekoj dobroj budućnosti. Isto kao što je objavljivanje muzike sada drugačije nego što bi moglo biti u dobrom društvu. Pod dobrim društvom mislim na situaciju u kojoj ne bi bilo saobraćajnih gužvi. U oblasti muzike, mislim da sada nemamo više izdavača nego što smo imali, recimo, u devetnaestom veku. Ali imamo enorm-

no veću populaciju. I imamo mnogo više ljudi koji danas pišu muziku nego u devetnaestom veku, tako da za mnoge od njih nema mogućnosti da se ta muzika čuje, objavi, niti da se koristi na bilo koji način. Ako bismo našu tehnologiju koristili tako da svaka osoba može da dopre do bilo koje druge osobe, u smislu izvođenja ili objavljivanja, dakle komunikacije, mislim da bi to bila mnogo bolja upotreba tehnologije od one koju imamo danas. Posebno mislim na telefonska sredstva koja uključuju i mogućnost prenošenja štampanog i grafičkog materijala. Te tehnološke mogućnosti već postoje u Sjedinjenim Državama, ali koriste ih samo industrija, vlada i naša vojska. Mogli bismo očekivati da će vremenom postati dostupne i civilima, tako da bi jednostavnim biranjem broja neko mogao da odmah dobije neku knjigu ili muzički komad i u svakom trenutku ih zameni nečim drugim. Tada bi se brojevi telefona koristili kao kataloški brojevi u bibliotekama. Drugim rečima, voleo bih da u masovnim medijima vidim veći broj i raznovrsnost sredstava komunikacije.

Jedina prednost u Americi je što je publiku, budući da je uglavnom studentska, čine ljudi koji još nisu uključeni u zarađivanje za život, tako da još nisu integrisani u kapitalističko društvo.

Tokom poslednjih nekoliko godina bili smo svedoci iznenadnog ponovnog prihvatanja vaše muzike, na nov, svež način, s novim pozitivnim impulsima.

Ali ne mislim da je to moja muzika. Mislim da je to agregat ideja.

Mislim na vašu muziku, vaš način života, sve što je u to uključeno.

Mislim da... ne znam šta da mislim. Želim svim ljudima sve najbolje i nadam se, kao što sam već rekao, praktičnoj anarhiji.

(Da li je ona na pomolu?)

Mislim da u Sjedinjenim Državama revolucionarni duh postaje sve snažniji i rašireniji. Takođe mislim da se, kako se stanovništvo povećava, može očekivati da će većinu ljudi činiti oni mlađi, odnosno da će prosečna starost opadati, a ne rasti; a kada zaista dođe do studentskog nivoa, pošto ti studenti još nisu članovi društva sebičnih interesa, oni bi mogli da promene stvari. Vidite, kada se dogodila Ruska revolucija, dogodila se s osloncem u radnicima, dok se Kineska revolucija dogodila s osloncem u seljacima. Pitanje je gde će se dogoditi Američka revolucija. Trebalo bi da se dogodi s onima koji čine većinu stanovništva; nadamo se da će to biti studenti.

Dakle, slažete se sa studentskim pokretom iz 1968?

Da, ali studenti do sada nisu dovoljno ozbiljno shvatili tehnologiju. Mislim da je to jedina poteškoća. Revolucionarni studentski kongres na Univerzitetu Kornel zamolio me je da učestvujem u nečemu što je trebalo da bude festival s predavanjima, i tada sam primetio da ako bih hteo da telefoniram Centralnoj kancelariji Komiteta, ne bih mogao da dobijem nikoga, jer nisu imali dovoljno telefona. I cela organizacija je bila loša. — Nikša Gligo (1972)

Ako je anarhija iz devetnaestog veka nije uspela, to je zato što anarhisti nisu raspolagali ni sredstvima, niti praktičnim rešenjima za ostvarivanje svojih ciljeva. Danas bi trebalo da imamo neophodnu tehnologiju da bismo anarhiju sproveli u delo i živeli bez vlasti.¹¹ Ekonomija mora ponovo postati prirodna, dakle nefinansijska. Vlast postaje sve odbojnija. Pogledajte samo šta ova naša radi u Vijetnamu. To je neodbranljivo. — Jean-Jacques Lebel (1966)

Primetio sam zanimljivu korespondenciju između Bauhausa u Nemačkoj i Maoa. Na engleskom postoji Moholji-Nadžova knjiga pod naslovom „Nova vizija“, i ta knjiga je mnogo uticala

¹¹ Primer (skoro školski) za prethodnu napomenu o Kejžovom podeljenom poimanje anarhije: ovde vidimo gde dospevamo kada na sve gledamo u projekcijama i uslovljeno tehnologijom, umesto da se ne iscrpljujemo takvim spekulacijama i razvijamo novo iskustvo, ovde i sada. Priča o „neuspehu“ starih anarhista sigurno je, sociološki i istorijski, mnogo složenija.

na moje razmišljanje.¹² Na početku Moholjijeve knjige nacrtan je krug koji predstavlja pojedinca, pojedinačno ljudsko biće, i objašnjava da je pojedinac potpuno sposoban, to jest, da je svaka osoba u stanju da radi sve što i bilo koje drugo ljudsko biće. Ali kroz okolnosti i tako dalje, često postajemo specijalisti, a ne celoviti ljudi. Jedna od stvari na kojoj je Mao insistirao kod Kineza jeste da ako postoji vojska, onda su svi u njoj, ako postoji poljoprivreda, svi treba da se bave njome, ako zemljište treba izmeniti tako da se zaštiti od periodičnih poplava, onda svi u zajednici rade na toj promeni, čak i stari, čak i mladi, što je, kroz Maov uticaj, značilo proširenje iskustva porodice, tako da je u neku ruku sama nacija postala porodica. Mislim da je to veoma lepo. — Hans G. Helms (1972)

Da li ste šezdesetih bili aktivni na bilo koji način?

Ne. Moja aktivnost je antiinstitucionalna. Najbolje funkcionisem kao pojedinac, a ne kao još jedna ovca u stadu ovaca. Dao sam mnogo izjava društvene prirode. Sve su prilično anarhističke. Nedavno su me zamolili da potpišem peticiju protiv atomske energije. Ali odgovorio sam da je neću potpisati. Nisam zainteresovan za kritičku ili negativnu akciju. Ne zanima me da se protivim stvarima koje su pogrešne. Zanima me da uradim nešto što mi se čini korisnim. Ne mislim da je kritička akcija dovoljna.

Da li glasate?

Ni u snu. Nadam se da će doći vreme kada niko neće glasati. Tada, naime, ne bismo morali da imamo predsednika. Ne treba nam predsednik. Možemo se sasvim dobro snaći i bez vlasti. Ono što nam je potrebno je samo malo inteligencije, koje izgleda uopšte nemamo.

Međutim, to od ljudi zahteva veliku odgovornost.

Ali odgovornost koja se sada prepušta vladi nikome ne koristi. Sve što države rade jeste da prave probleme jedna drugoj. — Robin White (1978)

Mislim da danas moramo jasno razlikovati vladu od komunalnih službi. Ne mislim da bi trebalo da komunalne službe smatramo oblicima vladavine, jer su očigledno neophodne; u suprotnom, velika populacija Zemlje ne bi mogla da opstane. Komunalne službe su postavljene tako da dopru do različitih ljudi, bez izuzetka, a ono što nam je potrebno jeste situacija u kojoj svet nije podeljen, kao što je to tako dramatično izraženo u Južnoj Americi, na one koji imaju i one koji nemaju; to mora biti svet ljudi koji imaju, u kojem svi imaju, a to se može postići preko komunalnih službi, dok vlade prave razliku između onih koji bi trebalo da uživaju u njima i onih kojima su uskraćene. Stoga nam ne treba vlada; ono što nam je potrebno su komunalne službe.

Komunalne usluge uključuju smeštaj, hranu, odeću, vazduh (naime, sada uništavamo i vazduh), vodu, energiju i tako dalje; ali to je osnova i to je pravac. Neću reći da neko treba da voli nekog drugog; svako od nas mora sam otkriti lepotu ljubavi. Ali ne smemo na to biti prisiljavani, kao što to rade religije, da volimo jedni druge, jer nema koristi ako volite nekoga, a istovremeno činite sve da bude gladan. — Alcides Lanza (1971)

Tehnološka dostignuća ne bi trebalo da *određuju* šta radimo već da budu *komunalne pogodnosti*, *kanali* kroz koje izražavamo sve što poželimo.

I u telu postoje komunalni servisi – nervi, krvni sudovi...

Hoćete da kažete da je telo samo skup servisa?

¹² Laszlo Moholy-Nagy, *New Vision: From Material to Architecture*, Brewer, Warren & Putnam, Inc., New York, 1932; W. W. Norton, New York, 1938; novo izdanje, koje je i dalje u opticaju, *The New Vision and Abstract of an Artist*, The Documents of Modern Art, Wittenborn, New York, 1947. Glavni naslov je prevod knjige objavljene 1929. na nemačkom, *Von Material zu Architektur* (Bauhausbücher, Albert Langen Verlag, München). Uz prvu ilustraciju u knjizi, koju spominje Kejdž, Moholji-Nađ piše: „Primitivni čovek je bio u jednoj osobi lovca, zanatlija, graditelj, lekar itd.; danas se ljudi bave samo jednim specifičnim zanimanjem, dok sve ostale njihove sposobnosti ostaju neiskorišćene“ (nemačko izdanje, 10).

Objavljivanje muzike je podjarmljeno „posrednicima“, koji *nisu otvoreni kanali već određuju šta će biti objavljeno.*

Biološki model društva zapravo nije organizam već ekosistem. U ekosistemu nema „posrednika“, već se svaka komponenta nalazi u direktnoj interakciji s drugim komponentama.

Telefonski sistem nije „sistem sistema“, već komunalno dobro. Moramo učiniti naše komunalne službe funkcionalnim širom sveta. Trebalo bi da želimo da naše organizacije *dopuštaju da se stvari dešavaju* (i više nego inače, bez organizacije), ali ne bi trebalo da određuju *šta se dešava.*

Kada okrećem broj, želim da dobijem *ono što očekujem*; ali u svojoj muzici želim *prostor za iznenađenje.* Voleo bih da ne budemo stanari, već turisti, koji žele da steknu nova iskustva, koje to privlači. Moju pažnju privlači *x*, nepoznata količina – stvari van formalne nastave, inovativne stvari. — C. H. Waddington (1972)

Postaje sve očiglednije da se politika sastoji od igara. Da se partneri menjaju, i tako dalje. Ili recimo narodi koje smo voleli – na primer, kada sam bio mlad, mnogo smo voleli Kineze, a moj ujak, koji nije mogao biti konzervativniji, smatrao je Japance užasnim, i bio je prilično zadovoljan kada su Japanci većem broju ljudi izgledali užasni. A Kinezi, dobri. Ali sada se to obrnulo; srećom, jadnik je mrtav, tako da ne bi morao biti zbunjen – kao što bi sigurno bio, jer je u početku bio protiv komunizma; ali sada bi zbog toga morao biti protiv Kineza... Mislim da mnogo toga u našem društvu postaje podnošljivo, ako se shvati da je to igra; i ništa ozbiljnije od toga, iako su mnoge igre opake i sa opakim posledicama. Ali mislim da se moramo promeniti u društvo koje vidi da se suočavamo s problemima koji zahtevaju rešenja i da to, kao što je do sada već trebalo da shvatimo, uključuje i naše umove. Problemi se kreću od uživanja u životu – to kažem u odnosu na naše umove – do povezivanja svetskih resursa s narodima sveta, tako da svako ima ono što mu je potrebno za život – to možemo nazvati pokretanjem rada Svetskog uma. — Don Finegan et al. (1969)

Da li mislite da bi umetnici trebalo da preduzmu nešto povodom toga?

Mislim da će se prave promene u društvu dogoditi prvenstveno kroz naše odricanje od vlasti i našu brigu o Zemlji kao problemu koji se tiče života ljudskih bića. Mislim da su moderna umetnost i moderna muzika poslužile da skrenu pažnju pojedinaca na uživanje u svetu oko sebe. Mislim da je u skorije vreme muzika doprinela tome više nego slikarstvo, zbog društvene prirode muzike (pošto muzika zahteva grupu izvođača, najuopštenije rečeno)... Mislim da načini na koje sada izvodimo muziku već sugerišu tu promenu od vlasti ka komunalnom dobru. A kada vidite da je to moguće u umetnosti, onda možete s više hrabrosti očekivati da to deluje i u svetu *van* umetnosti. — Alcides Lanza (1971)

Ako preispitamo sopstvene okolnosti, videćemo da se vlast u njima vrlo malo udela. To je opet nešto što je Toro rekao u eseju „O građanskoj neposlušnosti“, da je direktan kontakt s vladom imao samo kada došao poreznik. Zato je rešio da ne plaća porez, kako bi vladi jasno stavio do znanja da ne pristaje na nju. Mi, naravno, imamo više kontakta sa vlašću nego on, i to uglavnom dolazi kroz vožnju automobila. Živimo u stalnom strahu od policajca, bilo da vozimo ili da se parkiramo.

U kontaktu smo s vlašću, ali zapravo vrlo malo. Ako biste to skicirali samo za sebe, savesno, za period od nedelju dana, i upitali se da li možete ili ne možete da radite svoj posao, odnosno da li vam se vlast na neki način nameće, videli biste, naravno, da vas vaš posao ne dovodi u kontakt s vlašću; ali vlast bi vas zaustavila kada biste vozili prebrzo ili kada biste parkirali na pogrešnom mestu, a to se, kao što biste ustanovili, dešava vrlo retko.

Potrebno nam je da se određene stvari olakšaju, a naša vlada sada preduzima mere da čak i komunalne usluge učini gotovo nemogućim. Vodu su učinili takvom da je ne možemo piti, širom zemlje, a prevoz je, makar u Njujorku, učinila preterano skupim. Pre neki dan ušao sam u prazan

autobus i platio pedeset centi; a za siromašne ljude koji se voze autobusom, pedeset centi je mnogo novca. — Ellsworth Snyder (1975)

Kako biste opisali svoju politiku?

Ja sam anarhista.

Kao Toro?

Ne znam šta bi bio pridev – prosto-naprosto (anarhista), ili filozofski ili šta već. Ali ne volim vlast! I ne volim institucije! I nemam poverenja čak ni u dobre institucije. Neću podržati ni nešto poput Društva za zaštitu divljine, a volim pečurke, šume i sve to. Ali *mrzim* šta im te institucije rade. Da li znate šta rade? Kupuju veliki deo onoga što bi se moglo nazvati divljinom ili pustarom, zemlju koju nijedna industrija ili metropola ne bi smatrala pogodnom za grad ili fabriku. Zatim donose pravila po kojima ne možete ništa da berete. Morate pristupiti celoj stvari kao muzeju: sve u ime spasavanja divljine, ali bez dobrog razloga ili svrhe.

Da li plaćate porez ili sledite Toroov primer?

I dalje plaćam porez, što Toro ne bi uradio, ali to radim da bih se oslobodio onoga što bi vlada mogla učiniti iz odmazde. Želim da budem u mogućnosti da nastavim sa svojim radom, i onda u toj situaciji radim ono što vlada zahteva, ali ne više. Toro nije plaćao porez, jer je mogao da nastavi sa svojim poslom, za koji niko nije bio zainteresovan, za njegovog života, u zatvoru ili van njega. Moja situacija je obrnuta. Mnogo, mnogo ljudi se zanima za ono što radim, i onda moram da nastavim s tim i da se krećem dalje. — Stephen Montague (1982)

Ako bi trebalo reći nešto o „establišmentu“, šta bi to bilo u ovom trenutku?

Rekao bih da našem rukovodstvu nedostaje inteligencija, bilo da je reč o vladi ili rukovodstvima naših različitih institucija, do te mere da bi se nad time trebalo dobro zamisliti. Drugo, mislim da nam nedostaje savest. Toliko toga u mom razmišljanju zavisi, s jedne strane, od Fulnera, gde je inteligencija toliko relevantna, a s druge strane od Toroa, gde savest ima najveći značaj. Kada vidimo da je neka situacija loša, trebalo bi da se potrudimo da joj ne poklanjamo pažnju.

Na primer, danas u Njujorku niko ne zna kako da reši ekonomske probleme grada. Predsednik Ford se žali na način na koji vodimo grad Njujork, da trošimo previše novca, i da je problem, kako su to lepo sročili, „u neplaćanju obaveza“, dok je zapravo u pitanju bankrot. Ono što je smešno u vezi s Fordovom opaskom jeste to da su Sjedinjene Države bankrotirale – kao što su i druge nacije bankrotirale. Prešlo im je u naviku da budu bankrotirane. To rešavaju tako što imaju poverenja jedne u druge. A mi se sada upinjemo da pokažemo kako se možemo snaći i bez uzajamnog poverenja, na nivou opština. Ono što treba da uradimo je, naravno, ono što Baki (Fuler) govori već dugo, a to je da prestanemo da živimo odvojeno od susednih gradova, tako da umesto da mislimo kako živimo u Njujorku, kao što živimo u Filadelfiji ili drugim gradovima, shvatimo da živimo u tom megalopolisu koji se zapravo prostire preko cele zemlje, a da su divlji predeli, bez velike populacije, u stvari poput Centralnog parka. Svet je jedno mesto i moramo početi da ga vidimo kao takvog. — Ellsworth Snyder (1975)

Novac više nije novac. To je kredit. Kredit je poverenje. Banka će vam odobriti kredit ako ima poverenja u vas. Sve što treba da uradi jeste da svima pruži poverenje.

Da, ali i dalje ćemo morati da plaćamo račune.

Plaćanje računa sve više postaje samo stvar brojeva. Sve što će vlada na kraju morati da uradi jeste da odluči da svima obezbedi osnovnu ekonomsku sigurnost. Već je uspostavila kompjuterski način rukovanja time. Sada mnogo više koristimo kredit nego novac. Sve što treba da uradimo jeste da ga odobrimo i da ne zahtevamo od ljudi da plaćaju račune na kraju meseca. Mislim da je to neizbežno; u suprotnom ćemo nastaviti sadašnju podelu na one koji imaju i one koji nemaju, i posledične ratove, zatvaranja i sve ostalo što više nije podnošljivo.

Već znamo da možemo obaviti sav posao ako svako od nas radi jedan sat godišnje. Ali da bismo održali naše univerzitete i našu ekonomsku strukturu, moramo se zavaravati i ponašati kao da nemamo sredstava da se rešimo posla, i tako održavati tu staru jednačinu po kojoj je rad = novac = vrlina. Ono što nam je potrebno jeste situacija u kojoj ne radimo nikakav posao, osim posla zbog nečeg što nam je potrebno. Sada, vidite, radimo posao koji ne želimo da radimo, samo da bismo dobili novac, kako bi naši ujaci i tetke mislili da smo dobra deca. Mislim da će jedna od stvari biti, kao što kaže Makluan, da shvatimo da je rad zastareo i da ćemo stvoriti društvo u kojem ćemo ozbiljno prilaziti onome što radimo i biti potpuno uključeni u to, umesto da budemo uključeni samo zato da bismo zaradili za život. — Genevieve Marcus (1970)

Situacija je zastrašujuća, apsolutno zastrašujuća. Kad vidite sve to, pitate se: Šta mogu da uradim? Da li da ostanem u Americi, da li da napustim zemlju? Ali kada odete ili samo pomislite da odete, shvatite da ostavljate na cedilu one najbolje u Americi: Bakminstera Fulera, na primer, koji insistira da živimo u jednom svetu. Ne postoji način da se iskobeljate iz Amerike. U stvari, gde god imate koka-kolu, a koka-kolu imate svuda osim možda u Narodnoj Republici Kini, imate Ameriku.

Ljudi će vam reći da se u Americi rade dobre stvari i ukazaće na obrazovni sistem ili na bolnice ili na ludnice ili na Nacionalne rezervate za divlje životinje (National Wildlife Refuge System). Dobro, pođimo sada od nečeg što izgleda najnevinije, od Nacionalnih rezervata za divlje životinje. Ono što se desilo jeste da se razvila svest da smo zanemarili prirodu zbog naše potrage za novcem, industrijom, napretkom i tako dalje. Dakle, da bismo makar nešto od nje sačuvali, moramo je ograditi. Zatim, ako obratite pažnju, kada idete na takva mesta, uz vrlo malo izuzetaka, nije vam dozvoljeno da se prema prirodi odnosite onako kako se čovek tradicionalno odnosio prema njoj. Ne možete imati nikakav odnos prema njoj osim kao publika. U svom poslednjem tekstu, o Nacionalnim rezervatima za divlje životinje u Sjedinjenim Državama govorim kao o muzejizaciji prirode.¹³ — Hans G. Helms (1972)

Živimo u oglednom periodu istorije, u kojem, ako ne naučimo kako da uradimo ono što moramo uraditi, možemo vrlo lako uništiti sami sebe. Mnogima to izgleda nemoguće, ali ono što moramo uraditi jeste da pristupimo Zemlji kao jedinstvenom mestu koje nije podeljeno na države, u kojem svi ljudi koji tu žive imaju ono što im je potrebno. Dakle, pre svega nam je potrebno usklađivanje svetskih resursa i ljudi koji žive na Zemlji; i drugo, potreban nam je pogled na čovečanstvo koji nije toliko šizofren kao sadašnji nacionalistički način gledanja. Naša budućnost sada se nalazi u rukama političara kojima je na umu samo sopstveni prestiž, tako da imamo te glupe ratove, kao što je rat za Folklandska ostrva, zbog beznadežne političke situacije i u Engleskoj i u Americi. Mislim, niko zaista ne voli gospođu Tačer, i niko ne voli tu huntu u Argentini. Oboje su pozdravili rat kako bi povećali svoj javni prestiž, a to nema nikakve veze s rešavanjem problema usklađivanja između čovečanstva i prirodnih resursa. Ono što sada imamo jeste da je čovečanstvo podeljeno na bogate i siromašne.

Moramo videti Zemlju kao što je vidi Bakminster Fuller, Zemlju koja je jedna Zemlja, i da nam nije potrebna politika već inteligencija, i da nam je potrebno pravilno funkcionisanje komunalnih službi, i to za celu Zemlju, a ne samo za neke njene odabrane delove. Mislim, na primer, da je jevrejska ideja o izabranom narodu potpuno pogrešna; mislim da su ljudi u celini, svi ljudi koji su sada živi, izabrani.

Ljudi često prigovaraju mom radu da je nepolitički, a mene ne zanima politika moći. Zanima me upotreba inteligencije i rešavanje nemogućih problema. I to je ono o čemu se radi u ovim

¹³ John Cage, „Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1971–72“, *M: Writings '67–'72*, 1973, 212.

„Etidama“ (*Etudes Australes*), i to je ono o čemu se u ovom trenutku radi u našim životima. Ali ne zanima me razlika između komunizma i kapitalizma ili između demokrata i republikanaca. Mislim da su svi nemogući. I mislim da je ono što nije u redu s kapitalističkim zemljama to što postoji brak između industrije i vlade, i da je vlada, kao trenutno Reganova, više na strani industrije nego na strani potrošača. Regana nije briga da li možete kupiti proizvode. Zanima ga samo njihova proizvodnja. On ne voli komunizam jer ne ostavlja prostor za slobodno preduzetništvo. Pošto sam poznat, sastavni deo toga je što me često pitaju šta mislim o svetskoj situaciji, i kada je Regan nedavno otišao u Nemačku, *Die Welt*, veliki nemački list, pitao me je šta mislim o Reganu i njegovoj unutrašnjoj i međunarodnoj politici, i da li bih glasao za njega. Ali ne bih glasao ni za kakvog predsednika. Ne mislim da nam je potreban predsednik. Ono što nam je potrebno je rešavanje naših sadašnjih problema, koji su globalni, a ne nacionalni. Činjenica da imamo različite države čini da svaka država želi da ima atomsku bombu i uništi sve ostale, a to će uništiti sve nas. Nisu nam potrebne države. Ono što nam je potrebno jeste uvažavanje činjenice da živimo na jednoj Zemlji i da živimo zajedno. I da imamo zajedničke, da imamo iste probleme, svi mi. Nisu nam potrebni siromašni ljudi. Potrebno nam je da svako ima ono što mu je neophodno za život.

— Tom Darter (1982)

Mislili smo da bi bilo zanimljivo da vas pitamo o vašim razmišljanjima ili idejama o tehnologiji danas.

Znate da sledim ideje Bakminstera Fulera. Sve veći broj ljudi i stalno promenljivi odnos između ljudskih potreba i svetskih resursa omogućavaju većem broju ljudi da živi udobno na Zemlji. Naravno, to sada možemo zamisliti. Ali to još uvek nismo uradili, jer i dalje imamo društvo podeljeno na one koji imaju ono što im je potrebno i one koji to nemaju. Jednostavno rečeno, kao projekat za budućnost, tehnologija je od suštinskog značaja.

Da li mislite da je tehnologija možda i opasna?

Opasna je u rukama ljudi koji nemaju nameru da nesebično rešavaju probleme čovečanstva u odnosu na svet.

Gde mislite da sada idemo?

Mislim da svakog dana idemo ka situaciji koja bolja od bilo koje o kojoj slušamo u vestima. Kada smo umorni, osećamo da je pomalo glupo biti optimističan, ali imam osećaj da je optimizam prirodan ljudski stav. I da je samo umor ono što čoveka čini pesimističnim, čak i ako je situacija veoma teška.

Da li mislite da je ta sklonost dovoljno jaka da bude uspešna?

To ćemo tek videti. Živimo u neverovatno doba, gde smo svi svesni da neka greška, čak i nenamerna, može dovesti do uništenja, do potpunog uništenja planete.

Mislim da bi bilo veoma dobro kada bismo mogli izvući sebe, da tako kažem, iz sadašnje situacije i ući u drugu, koja bi uključivala inteligenciju, a ne političke razmirice.

Mislim da je jasno da ćemo sve dok imamo države, imati i zavist i strah, tako da će pretnje globalnom blagostanju ostati sve dok ne prekinemo taj neefikasan odnos između država. Optimizam sada može prosteći iz činjenice da su u devetnaestom veku – mislim da su Italija i Nemačka dva primera – države bile prosto skup kneževina. Tako da bi se globalni problemi – uz igru inteligencije – ipak mogli rešiti. I ima nas mnogo koji tako osećamo.

Kako to vidite? Na koji način bi se to moglo desiti sada?

Moralo bi postojati malo inteligencije. Ili neka pretnja koja bi sve to povezala. Zar ne vidite da i bez neke spoljašnje pretnje možemo postati toliko glupi, iznutra, da rukovodstvo prepustimo filmskim zvezdama ili nečemu gore, i da bi onda trebalo da se opredelimo za inteligentno rešavanje stvarnih problema, umesto da stvaramo izmišljene? Izmišljeni problemi su prosto stvar konkurencije između rukovodstava. Vlade više ne predstavljaju narod. To su samo igre koje igra-

ju vođe. Ako letite po svetu i slučajno razgovarate s nekim iz bilo koje zemlje – Kine, Rusije, nije bitno iz koje zemlje, ali uzmite neku za koju mislimo da bi nam mogla biti neprijatelj – videćete da nam oni nisu neprijatelji, da su isti kao i mi, i to osećate gotovo odmah.

Gde ili kako možemo steći tu inteligenciju?

Evo još jedne stvari koja podržava optimizam, a koja bi mogla da odgovori na to pitanje. Industrija je već nadnacionalna. Koka-kola ne vidi granice u svojoj trgovini. Dakle, trebalo bi da proučimo načine rada industrije, kako bismo se i sami ponašali globalno, kao što se ponaša industrija. Oni to rade iz pohlepe. Trebalo bi da to radimo iz želje da kuću u kojoj živimo, što je celo mesto, dovedemo u dobro radno stanje. Sada je to neka vrsta nereda. Igre koje su se igrale i koje se još uvek igraju učinile su to mesto, pa, vrlo prljavim. Životna sredina nije pravilno tretirana. Još nije uništena, ali kada imate jezero koje se može zapaliti, onda nešto nije u redu.

Mnogi ljudi bi rekli, dobro, čovek stvara prirodu. Nije važno. Možemo restrukturirati ceo svet. Tako da više nemamo drveće – imaćemo lep beton.

To je jedan od razloga zašto toliko volim istočnjačku misao: priroda je deo njenog razmišljanja, a ne nešto što treba odbaciti na taj način. Imam problem kada se čini da se razmišlja samo o čoveku i društvu. To je toliko drugačije od onih kineskih slika pejzaža, gde tražite čoveka i konačno ga vidite dole u uglu.

Ono što muči mnoge ljude je strah da bi mogli nešto izgubiti.

Trebalo bi da se zapitaju da li koriste te stvari za koje se plaše da će ih izgubiti. Vrlo često ih čak i ne koriste. Ljudi govore, na primer, o Bibliji, ali je ne čitaju. I o Šekspiru, i tako dalje. Ne čitaju Bibliju, i ne idu da gledaju Šekspira. A ipak osećaju da je to nešto što poseduju. To je greška. Mislim da bi trebalo da postoji opštiji pristup celokupnoj kulturi, da kultura treba da postaje sve više elektronska, da bi trebalo da bude pristupačna svima, kao što je to slučaj s telefonskim imenikom.

I to bi ponovo uklonilo tu stvar vlasništva, a naglasilo ono što je važnije od vlasništva, naime, *upotrebu*. To je bio princip u Toroovom životu. Protivio se ljudima koji poseduju zemlju, a ne koriste je. I istakao je u svom dnevniku da je koristio tuđu imovinu, tamo gde je oni nisu koristili. Znao je kako da se kreće preko nečije zemlje, a vlasnika je mogao da upoznaje s njegovim sopstvenim posedom. Deluje tako čudno da zemljište bude u vlasništvu ljudi koji nisu tamo. Postoji nepisani zakon među ljubiteljima pećuraka, za koji mislim da važi i u Nemačkoj: ko god ugleda pećurku, njegova je, bez obzira na čijoj se zemlji nalazi.

Mislim da se mnogo toga mora promeniti. I mislim da imamo tendenciju da mislimo kako je promena nemoguća, ali imamo primere promena u prošlosti. Zar ne mislite tako?

Da. Čini se da bi promene mogle naići na tako snažan otpor, na primer, s mogućnošću nuklearnog rata, da ćemo čekati sve dok ne budemo primorani da nešto preduzmemo, ali taj pritisak biće preveliki i neće ostati ništa.

Razumem. Fuler je rekao da je pronalazaštvo temeljitije u slučaju vojnih poduhvata, i da se kada se rat završi ta dostignuća prepuštaju mirnodopskim svrhama – vođenju mira. Ono što moramo uraditi jeste da to promenimo. Da se, kao što kažete, ne poubijamo pre nego što to iskoristimo. — Scan Bronzell i Ann Suchomski (1983)

Ono što nam je potrebno jeste društvo zasnovano na konačnoj mogućnosti: konačno možemo imati nezaposlenost. Većina ljudi će vam reći da je ta ideja o ljubavi prema nezaposlenosti glupost, jer se plaše da će svi ti ljudi koji nemaju šta da rade izaći napolje i poubijati jedni druge. Ali to je isto kao bankrot grada, bankrot celog društva; nemamo poverenja jedni u druge. Pođite od sebe i zamislite da li biste ubijali druge ljude da nemate šta drugo da radite. Savršeno dobro znate da ne biste to uradili. Zašto bismo tako loše mislili o drugim ljudima?

To znači da, budući da se ljudi „odgajaju“, mora biti važno da shvate da postoji još nešto što mogu da rade, a što nije zaposlenje. Sve smo postavili tako da izgleda kao čovek može biti samo ili zaposlen ili praviti probleme, a za vrstu posla o kojoj ovde govorimo sme se reći samo da je „nešto umetničko“.

Ali ne bi trebalo da se plašimo da ne radimo. Sada govorim o tome da ne pišemo muziku, da ne slikamo, i mislim da su Robert Luis Stivenson i mnogi drugi pisali o vrlinama dokolice. Sam Toro nikada nije prihvatio posao. Njegov otac je vodio fabriku olovaka. Toro je izumeo olovku (kakvu danas poznajemo); on je bio prvi koji je stavio komad olova u sredinu komada drveta. Pre njega, ljudi su pravili žlebove u dva komada drveta, stavljali olovo u jedan od žlebova, a zatim lepili jedan komad preko drugog. On je bio prvi koji je izbušio rupu u komadu drveta i stavio olovo u nju. Ali odbio je da se obogati na tome. Ljudi su mu govorili: „Na tome ćeš se obogatiti.“ On je rekao: „Šta hoćeš da kažete?“ Oni su rekli: „Ah, napravi ih još.“ On je rekao: „Ne, jedna je dovoljna.“ — Ellsworth Snyder (1975)

Da li je ta vezanost za posao neophodna, moramo se zapitati? Kada Makluan pristupa tom problemu u svojim knjigama, on govori o našoj budućoj aktivnosti, a sada i mnogi drugi ljudi govore o tome da ta aktivnost neće biti posao već slobodno vreme. Koja je razlika između rada i slobodnog vremena? Čini se da Makluan misli da je razlika u tome da li smo potpuno uključeni ili ne. Ako je u pitanju posao, ne radimo ga zato što želimo, već zato što moramo, da bismo zaradili novac. Ako je u pitanju slobodno vreme, time smo potpuno zaokupljeni, potpuno smo uključeni, bez osećaja da nas je neko na to primorao. Ako ono što radim može da se uradi pomoću kompjutera, onda moram pronaći nešto drugo da radim. Ne zanima me rezultat moje aktivnosti. Zanima me da budem živ. — Lars Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson (1965)

Da li ste videli onu knjigu pod naslovom „Megatrendovi“¹⁴? Upravo je izašla. Prelistao sam je pre neki dan u Hjustonu. Krećemo se, kaže autor, iz industrijskog društva ka informatičkom društvu, što znači, od manuelnog rada ka nezaposlenosti. A naš visoki stepen nezaposlenosti, o čemu danas slušamo, kreće se od 9 procenata do čak 40 procenata u Portoriku. Mislim da je u Detroitu sada 14 procenata. Ako to prestanemo da vidimo kao pretnju i vidimo kao napredak ka našem pravom cilju, cela stvar bi se mogla preokrenuti iz negativne u pozitivnu.

Kako biste odgovorili na argument da se na taj način ništa ne bi moglo uraditi?

U Japanu danas postoje fabrike u kojima roboti prave robote. I te informacije se mogu naći u toj knjizi. Tendencija je definitivno ka društvu zasnovanom na nezaposlenosti. Naš obrazovni sistem sada se zasniva na pripremanju ljudi za zaposlenje; čak i u mojoj mladosti, znalo se da su mnogi diplomirani studenti univerziteta nezaposleni. A tokom prve velike depresije bilo je diplomiranih studenata koji su se izdržavali od preturanja po tuđem smeću. Već znamo da je to pogrešno.

Ali ono što je u osnovi pogrešno jeste da neko mora biti obrazovan da bi dobio posao. Sada znamo da posla zapravo nema dovoljno za sve. Da smo, kroz pronalaskе, što je dobra stvar, smanjili potrebu za radom. Tako da se zaista morate potruditi da otkrijete šta da radite. Morate stvoriti, ne neke glupe poslove, već način korišćenja sopstvenog vremena koji vam je zanimljiv, kojem se možete posvetiti. Sigurno već znate da većina poslova koje možete naći nisu stvari kojima biste se posvetili ili koje biste poželeli.

Ako shvatimo da ne moramo biti zaposleni, onda je pitanje kako ćemo provoditi svoje vreme. U Italiji postoji kompanija koja se zove *Olivetti*, koja je tokom cele svoje istorije bila veoma prosvetčena. I uvek je obučavala svoje zaposlene kako da koriste slobodno vreme. Tako da kada se penzionišu, već znaju šta će raditi i u čemu uživaju. Mogu da nastave da žive. A u penziji sada

¹⁴ John Naisbitt, *Megatrends: Ten New Directions Transforming Our Lives*, Warner Books, New York, 1982.

idu sa četrdeset pet godina. I to je bio samo dokaz da je kompanija uvažila stanje stvari koje je donela tehnologija.¹⁵ – Scan Bronzell i Ann Suchomski (1983)

Ono što želimo jeste mir koji nadilazi razumevanje i prelazi u svakodnevno iskustvo. Neki hrišćani su zamišljali da taj mir nadilazi razumevanje i seže u Raj, što je previše sablasno za reći; ali to nije slučaj sa ovim mirom. To je mir ovde dole, na zemlji, zar ne vidite? – Michael John White (1982)

Pre neki dan, kada sam razgovarao sa studentima umetnosti, pitali su me da li postoji neki način da se ukratko opiše Džon Kejdž i šta on predstavlja – šta je radio celog života.

Znate za moj odgovor jednom novinaru sa Srednjeg zapada, zar ne, koji mi je pisao s molbom da sažeto opišem sebe – u par reči, kako je rekao. Rekao sam mu: „Izađite iz bilo kog kaveza (*cage*) u kojem se nalazite.“¹⁶ – Ellsworth Snyder (1985)

¹⁵ Kejdžove idealizacije i olake generalizacije, u dobrom delu ovog poglavlja (uporedo s nekim od njegovih najboljih trenutaka), ne znaju za kočnice, ali ovde zaista vredi pogledati istoriju kompanije *Olivetti*, naročito za vreme Andriana Olivettija (1901–1960), sina osnivača kompanije Camilla Olivettija (1868–1943), koji je bio ubeđeni liberalni socijalista (s nekim kontroverznim manevrima za vreme fašističke vladavine), što je uticalo i na njegov odnos prema poslu i zaposlenima. Posle njegove smrti, kompanija je nastavila da deluje u generalno socijalističkoj klimi, budući da je gradska vlast u Torinu (odnosno Ivrei), od 1945. skoro neprekidno bila u rukama Komunističke partije Italije (danas njene naslednice, Demokratske partije). To je pogodovalo raznim socijalnim eksperimentima i programima, u korist najšire populacije, što pod nekom drugom upravom ne bi bilo moguće ili ne u tolikoj meri. *Olivetti* je podržao i jedan festival posvećen Kejdžovom delu (5–20. V 1984), kao i njegov projekat ozvučavanja gradskog parka u Ivrei, svom sedištu (ozvučavanje drveća, žbunova, trave, cveća, itd., da bi se mogla čuti njihova „muzika“), o čemu je ovde već bilo reči, iako je to ostalo na nivou male, probne demonstracije (1979). Neke detalje koje iznosi Kejdž još bi trebalo proveriti, ali društvena reputacija kompanije zaista bi se mogla nazvati „prosvećenom“. (Da ostanemo na tome, budući da je ipak reč o jednom kapitalističkom gigantu.)

¹⁶ John Cage, „Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1971–72“, *M: Writings '67–'72*, 1973, 212: „Get out of whatever cage you happen to be in.“

Koda

Žaklin Bosar je postavila Prustov upitnik Džonu Kejžžu.¹

Šta je za vas vrhunac bede?

Više volim da se smejem nego da plačem; ali čak i tada sam protiv postojećih političko-ekonomskih struktura (moći i profita).

Gde biste želeli da živite?

Tamo gde jesam.

Vaš ideal zemaljske sreće?

Opšte prisustvo inteligencije među ljudskim bićima i neometanje prirode (ekologija).

Koje mane najlakše opraštate?

Svoju ljubav prema muzici.

Vaši omiljeni junaci iz romana?

Odavno nisam pročitao neki roman. Trenutno čitam Toroov *Dnevnik*.

Vaša omiljena istorijska ličnost?

Buda.

Vaše heroine u stvarnom životu?

Žene koje srećem.

Vaše heroine iz fikcije?

Videti gore.

Vaš omiljeni slikar?

Trudim se da ne definišem „omiljeno“ ili šta „preferiram“. Tako ostajem radoznao i prijemčiv za ono na šta naiđem slučajno.

Vaš omiljeni muzičar?

Videti gore.

¹ „Jacqueline Bossard a posé à John Cage le questionnaire de Marcel Proust“, *Musique de tous les temps*, supplement au #52, December 1970 (uz dopuštenje Ornelle Volta, kako napominje Kostelanec). U originalu, kod Kostelaneca, pitanja su na francuskom, odgovori na engleskom. „Prustov upitnik“ je skup pitanja, po uzoru na one iz starih spomenara, na koji je Prust odgovorio prvo 1885. ili 1886 (kada je imao 13-14 godina), a onda 1889. ili 1890 (19 godina). Prvi upitnik je pronađen 1924, u spomenaru njegove prijateljice Antoanete For (Antoinette Faure), kćerke budućeg predsednika Francuske Feliksa Fora, pod naslovom „An Album to Record Thoughts, Feelings, etc.“, dakle, na engleskom, budući da je moda spomenara došla iz Engleske. Tu su i pitanja bila na engleskom, a odgovori na francuskom. Drugi upitnik je sastavio sam Prust, kao varijaciju tog prvog, i u njemu je sve bilo na francuskom. U Prustovim rukopisima, odnosno u sekundarnoj literaturi, koliko sam shvatio, sreću se još neke varijacije, ali suštinski je reč o istoj stvari. Takvi upitnici, koji bi trebalo da nam na „lak“ način skiciraju ukuse i karakter neke osobe, bili su veoma česti u salonima i popularnoj štampi tog vremena – na njih su odgovarali i Oskar Vajld, Malarme, Sezan, Artur Konan Dojl, čak i Karl Marks – a kao forma se, uvek iznova, izmišljaju i danas, u raznim prilikama.

Vaša omiljena osobina kod muškarca?

Videti gore.

Vaša omiljena osobina kod žene?

Videti gore.

Vaša omiljena vrlina?

Videti gore.

Vaše omiljeno zanimanje?

Videti gore.

Ko biste voleli da budete?

Smatram sebe srećnim što sam živ.

Vaša glavna karakterna osobina?

Vedro raspoloženje.

Šta najviše cenite kod prijatelja?

Videti gore.

Vaša glavna mana?

Videti gore.

Vaš san o sreći?

Videti gore.

Šta bi za vas bila najveća nesreća?

Videti gore.

Šta biste želeli da budete?

Videti gore.

Vaša omiljena boja?

Videti gore.

Vaš omiljeni cvet?

Videti gore.

Vaša omiljena ptica?

Videti gore.

Vaši omiljeni prozni autori?

Videti gore.

Vaši omiljeni pesnici?

Videti gore.

Omiljena imena?

Videti gore.

Istorijske ličnosti koje najviše prezirete?

Videti gore.

Vojni podvig kojem se najviše divite?

Ne volim strukture koje zahtevaju vojsku.

Prirodni dar koji biste voleli da imate?

Prihvatam one koje imam.

Šta najviše mrzite?

Videti gore.

Kako biste želeli da umrete?

To je misterija, čije me rešenje veoma zanima.

Vaše trenutno raspoloženje?

Videti gore.

Vaš moto?

...

Izvori

Kostelanec je u posebnom odeljku „Acknowledgments“, naveo skoro polovinu ove bibliografije, da bi posebno istakao sva formalna odobrenja za korišćenje tih izvora. Pored toga, dodao je i odeljak s osnovnim podacima o „nekim intrevjuistima“, ali što se svodi na napomene da je reč o muzičarima, slikarima, piscima, novinarima, što je ili očigledno ili se može lako proveriti. Ta ponavljanja ovde nisu bila neophodna, tako da prenosimo samo Kostelanecove izvore, odnosno bibliografiju, kako je to kod njega navedeno. (AG)

- Alcatraz, José Antonio. „John Cage: El sonido como centre del universo“, *Excelsior* (29. II 1976).
– Interview with John Cage, *Excelsior/ Plural* 56 (May 1976).
- Amirkhanian, Charles. Snimljeni intervju (1983).
- Anastasi, William. Transkript Kejžove naracije za Anastasijev pozorišni komad „You Are“, izveden u Clocktower, New York (1977).
- Anderson, Laurie. „Interview with John Cage“, *Tricycle* (1992).
- Ashbery, John. „Cheering up Our Knowing“, New York (10. IV 1978).
- Austin, Larry. „HPSCHD“, *Source* 2, no. 2 (1968).
- Bakewell, Joan. „Music and Mushrooms: John Cage Talks about His Recipes“, *The Listener* 87 (15. VI 1972).
- Barnard, Geoffrey. *Conversation without Feldman* (Black Ram Books, 1980).
- Behrens, Jack. Rukopis intervju (1981).
- Bither, David. „A Grand Old Radical“, *Horizon* 23, no. 12 (December 1980).
- Blechman, Max. „Last Words on Anarchy“, *Drunken Boat* 2 (1994).
- Bloch, Marc. Rukopis intervju (1987).
- Bodin, Lars Gunnar, and Bengt Emil Johnson. „Bandintervju med Cage“, *Ord och Bild* 74 (1965).
- Boenders, Frans. „Gesprek met John Cage. De cultuur als delta“, *Sprekend gedacht* (Bussum, Netherlands, 1980).
- Bossard, Jacqueline. „Pose a John Cage le questionnaire de Marcel Proust“, *Musique de tous les temps* (December 1970).
- Bosseur, Jean-Yves. „John Cage: 'It faut forger un nouveau mode de communication orale'“, *La Quinzaine Litteraire* (15. XII 1973).
- Brent, Jonathan. „Letters“, *Tri-Quarterly* 52 (Fall 1981).
- Bronzell, Scan and Ann Suchomski. „Interview with John Cage“, *Catch* (Galesburg, IL: Knox College, 1983). Ponovo objavljeno u Melody Sumner, ed., *The Guests Go in to Supper* (Oakland, Burning Books, 1986).
- Brown, Anthony. *Asterisk: A Journal of New Music* 1, no. 1 (oko 1975).
- Burch, Kathleen, Michael Summer, and Melody Sumner. „Interview with John Cage“, Melody Summer, ed., *The Guests Go in to Supper* (Oakland, Burning Books, 1986).
- Cage, John. „John Cage in Los Angeles“, *Artforum* (February 1965). Ponovo objavljeno u Amy Baker Sandback, ed., *Looking Critically* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1984).
- „Questions (1965)“, *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 11 (1967).
- Odgovor na upitnik, *Source* 6, III/ 2 (July, 1969).

- Učešće na simpozijumu, Waddington, C. H., ed., *Biology and the History of the Future: An International Union of Biological Sciences/ UNESCO Symposium, with John Cage, Carl-Goeran Heden, Margaret Mead, John Papaioannou, John Platt, Ruth Sager, and Gunther Stent*, Edinburgh University Press, 1972.
- „Art in the Culture“, A symposium with Richard Foreman and Richard Kostelanetz, *Performing Arts Journal* 10–11 (1979). Ponovo objavljeno u Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta, eds., *Conversations on Art and Performance* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999).
- Konferencija za štampu, Keln (1983). Video snimak: Bill Ritchie.
- Cage, John, and Merce Cunningham. „Questions Answered and Unanswered“, *Middlebury College Magazine* (Winter, 1981).
- Cage, John, et al. „10 Questions: 270 Answers“, *The Composer* 10–11 (1980).
- „The University and the Arts: Are They Compatible?“, *Works and Days* 1, no. 1 (Spring 1969). *Cinema Now* (University of Cincinnati, 1968).
- Campana, Deborah. Rukopis intervju (1985).
- Chatenever, Rick. „Cage’s ‘Found Sound’“, *Santa Cruz Sentinel* (20. VIII 1982).
- Close, Roy M. „Music Creator Cage Finds His Ideas in Nature“, *The Minneapolis Star* (18. IV 1975).
- Commanday, Robert. „Composing with the Camera“, *This World/ San Francisco Chronicle* (10. XI 1968).
- Cope, David. „An Interview with John Cage“, *Composer Magazine* 10–11 (1980).
- Cordier, Robert. „Etcetera pour un jour ou deux“, *Had* (Paris, 1973).
- Cummings, Paul. „Interview: John Cage (2. V 1974)“, rukopis iz Archives of American Art.
- Dachy, Marc. *Conversations avec John Cage* (Paris: Syrtes, 2000).
- Daily Mail*. „It’s electronic ballet – or 48 hours of bad plumbing“ (22. XI 1966).
- Daney, S., and J.P.Fargier. „Interview with John Cage“, *Cahiers du Cinema* 334, no. 35 (April 1982).
- Darter, Tom. „John Cage“, *Keyboard* (September 1982).
- Deely, Gwen, with Jim Theobald. „Oral Defense of Thesis, Hunter Electronic Music Studio, December 20, 1976“, rukopis.
- Diliverto, John. „Conversations with John Cage“, *Electronic Musician* 4, no. 3 (1988).
- Duberman, Martin. *Black Mountain: An Exploration in Community* (New York: Dutton, 1972).
- Duckworth, William. Interview with John Cage (1985), rukopis.
- „John Cage (1985)“, *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers* (New York, Schirmer, 1995).
- Ellis, Simone. Neobjavljeni intervju s Džonom Kejdžom (1970).
- Erikson, Tom. Rukopis intervju (1987).
- Feldman, Morton, and John Cage. „A Radio Conversation“, *Circuit* (spring– summer 1967). Ponovo objavljeno *Radio Happenings* 1–6 (Köln, Musik Texte, 1993).
- Feldman, Morton (Bunita Marcus and Francesco Pellizzi). „John Cage“, *Res* 6 (Autumn 1983).
- Filliou, Robert. „John Cage“, *Teaching and Learning as Performing Arts/ Lehren und Lernen als Aufführungskunste* (New York and Cologne, König, 1970).
- Finegan, Don, et al. „Choosing Abundance/ Things to Do“, *North American Review*, new series, 6, nos. 3–4 (Fall–Winter 1969).
- Fletcher, Laura, and Thomas Moore. „An Interview (John Cage)“, *Sonus: A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities* 3, no. 2 (1983).
- Fong, Monique, and Françoise Marie. Rukopis intervju (1982).
- Ford, Andrew. „John Cage“, *Composer to Composer* (Australia, Allen & Unwin, 1993).
- Franck, Peter, and Bette Frank. Rukopis intervju (1985).
- Freedman, Guy. „An Hour and 4’33” with John Cage“, *Music Journal* (December 1976).

- Furman, Maureen. „Zen Composition: An Interview with John Cage“, *East West Journal* (May 1979).
- Gagne, Cole, and Tracy Caras. „An Interview with John Cage (1975)“, *New York Arts Journal* 1, no. 1 (May 1976).
- „John Cage (1980)“, *Soundpieces: Interviews with American Composers* (Metuchen, NJ: Scarecrow, 1982).
- Gena, Peter. „After Antiquity: John Cage in Conversation“, Peter Gena, et al., eds., *A John Cage Reader* (New York, C. F. Peters, 1982).
- Gibson, Anne. „CBC Interview re Bach“ (November 1985), rukopis.
- Gillmor, Alan. „Interview with John Cage (1973)“, *Contact* 14 (Autumn 1976).
- Gillmor, Alan, and Roger Shattuck. „Erik Satie: A Conversation (1973)“, *Contact*, 25 (Autumn 1982).
- Gligo, Nikša. „Ich traf John Cage in Bremen (1972)“, *Melos: Zeitschrift für Neue Music*, 1 (January–February 1973). Autor je obezbedio engleski transkript.
- Goldberg, Jeff. „John Cage Interview“, *Soho Weekly News* (12. IX 1974).
- „John Cage Interviewed“, *Transatlantic Review* 55–56 (May 1976).
- Green, Blake. „John Cage: Old Guard of Music’s Avant-Garde“, *San Francisco Chronicle* (1985).
- Gresham, Mark. „John Cage (1991)“, *Choral Conversations* (San Carlos, Thomas House, 1997).
- Grimes, Ev. „John Cage, Born 1912 (1984)“, rukopis.
- Hahn, Otto, „Merce Cunningham“, *L’Express* (11. VI 1964).
- Harris, Mary Emma. Rukopis intervjuja (1974).
- Held, John, Jr. Intervju s Džonom Kejdžom iz Dallas Public Library Cable Access Studio (1987).
- Helms, Hans G. „Gedanken Eines Progressiven Musikers über die Beschädigte Gesellschaft“ (1972), *Protokolle* 30 (March 1974). Ponovo objavljeno u Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, eds., *Musik-Konzepte Sonderband: John Cage* (Munich, Text+Kritik, 1978).
- Hersh, Paul. „John Cage“, *Santa Cruz Express* (19. VIII 1982).
- Hertelendy, Paul. „John Cage Sprouting at UC“, *San Jose Mercury News* (24. I 1980).
- „John Cage Rolls Dice at Cabrillo Music Festival“, *San Jose Mercury News* (19. VIII 1982).
- Higgins, Dick. „John Cage Interview (November 1976)“, rukopis.
- Holmes, Thorn. „The Cage Interview“, *Recordings*, 3, no. 3 (1981).
- Jouffroy, Alain, and Robert Cordier. „Entendre John Cage, entendre Duchamp“, *Opus International* 49 (March 1974).
- Kauffmann, Stanley, moderator. „The Changing Audience for the Changing Arts/ Panel“, *The Arts: Planning for Change* (New York, Associated Councils of the Arts, 1966).
- Kermode, Frank. „Is an Elite Necessary?“, *Listener* 84, no. 5 (November 1970).
- Kirby, Michael, and Richard Schechner. „An Interview“, *Tulane Drama Review* 10, no. 2 (Winter 1965).
- Kobler, John. „Everything We Do Is Music“, *Saturday Evening Post* (19. X 1968).
- Kostelanetz, Richard. „John Cage in Conversation, Mostly about Writing“, *New York Arts Journal* 19 (1980), 17–22. Ponovo objavljeno kao „John Cage (1979)“, Richard Kostelanetz, ed., *The Old Poetries and the New* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1981).
- „John Cage“, *The Theatre of Mixed Means* (New York, Dial, 1968; London, Pitman, 1970; New York, RK Editions, 1980).
- „A Conversation about Radio in Twelve Parts (1984)“, *Bucknell Review: John Cage at 75*, XXII/2 (1988). Ponovo objavljeno, u skraćenom obliku, u *Musical Quarterly*, LXXXI/2 (1986), i opet u celini u Richard Kostelanetz, *Thirty Years of Critical Engagements with John Cage* (New York, Archae, 1997).

- „Non-Intention in Visual Art (1990)“, ponovo objavljeno u Richard Kostelanetz, ed., *Thirty Years of Critical Engagements with John Cage* (New York, Archae, 1997).
- Kostelanetz, Richard, et al. Simpozijum „Time and Space Concepts in Music and Visual Art (1977)“, Marilyn Belford and Jerry Herman, eds., *Time and Space Concepts in Art* (New York: Pleiades Gallery, 1979).
- Lange, Art. „Interview with John Cage 10/ 4/ 77“, *Brilliant Corners* 8 (Winter 1978).
- Lanza, Alcides. „... We Need a Good Deal of Silence...“, *Revista de Letras* 3, no. 11 (September 1971).
- Lebel, Jean-Jacques. „John Cage entoure de nus, vite“, *La Quinzaine litteraire* (15. XII 1966).
- Littler, William. „Roaratorio: An Irish Circus of Words Blended with Sound“, *Toronto Star* (January 1982).
- Marcus, Genevieve. „John Cage: Dean of the Musical Avant-Garde“, *Coast FM & Fine Arts* 11, no. 3 (March 1970).
- Mattis, Olivia. Rukopis intervju (1988).
- Mazo, Joseph H. „John Cage Quietly Speaks His Piece“, *Bergen Sunday Record* (13. III 1983).
- McEville, Thomas. Rukopis intervju (1992).
- Mimaroglu, Ilhan. „Interview with John Cage“, *Discotea* (November 1965).
- Intervju sa Džonom Kejdžom iz zvučnog snimka za dokumentarac u najavi (1985). (Nedovršeni film „The Question“, čija se delimična rekonstrukcija može pronaći na internetu; prim. AG.)
- Montague, Stephen. „Significant Silences of a Musical Anarchist“, *Classical Music* (22. V 1982).
- Rukopis intervju (1982).
- Morera, Daniela. „John Cage: I suoni della vita“, *L'uomo Vogue* (March 1976).
- Murphy, Jay. „Interview: John Cage“, *Red Bass* 8–9 (1985).
- Nellhaus, Arlynn. „New Music a Wirey Maze“, *The Denver Post* (5. VII 1968).
- Nestjew, Israil. „Antimuzyka pod Glogom 'anarkhil'“, *Sovetskaya Muzyka* 37 (September 1973).
- Newsweek*. „Sound Stuff“ (11. I 1954).
- Nieminen, Risto. „John Cage marraskuussa 1982: Taide on itsensa zyllistamista“, *Synkooppi* 13 (June 1983).
- Nocera, Gigliola. „Alla ricerca del silenzio perduto“, *Scena* 2, no. 2 (April 1978).
- Nyffeler, Max. „Interview mit John Cage“, *Dissonanz* 6 (September 1970).
- Nyman, Michael. „Three American Composers 'In Conversation'“, Program for the London Sinfonietta (7. XII 1973).
- Ollrogge, Birger. Rukopis intervju (28. XII 1985).
- Page, Tim. „A Conversation with John Cage“, *Boulevard* 1, no. 3 (Fall 1986).
- Patterson, Suzy. „Original Approach to Ballet“ (Dayton) *Journal Herald* (31. XII 1966).
- Peyser, Joan. „Boulez: Composer, Conductor, Enigma“ (New York, Schirmer Books, 1976).
- Rasmussen, Karl Aage. „En samtale med John Cage – maj 1984“, *Dansk Musiktidsskrift* 59 (1984–1985).
- Reimer, Susan. „Music and dance: Directing traffic“ (Ohio University) *Post* (10. IV 1973).
- Reporter* (Buffalo). „Arts“ (19. X 1978).
- Rettellack, John. *Musicage* (Middletown, Wesleyan University Press, 1987).
- Reynolds, Roger. „Interview“, *Generation* (January, 1962). Ponovo objavljeno u *John Cage* (New York: Henmar Press, 1962) i u Elliott Schwartz and Barney Childs, eds., *Contemporary Composers on Contemporary Music* (New York, Holt, 1967).
- Roberts, John, with Silvy Panet Raymond. „Some Empty Words with Mr. Cage and Mr. Cunningham“, *Performance Magazine* 7 (1980).
- Rolland, Alain. „Entretien avec John Cage“, *Tel Quel* 90 (Winter 1981).

- Roth, Moira, and William Roth. „John Cage on Marcel Duchamp“, *Art in America* (November–December, 1973).
- Sandier, Irving. „Recorded Interview with John Cage (May 6, 1966)“, rukopis.
- Sarraute, Claude. „Cage et Cunningham a l’Opera“, *Le Monde* (2. XI 1973).
- Schonberger, Elmer. „Ik componeer arme muziek voor arme mensen’: De toevalsmanipulaties van John Cage“, *Vrij Nederland* (3. VI 1978).
- Schoning, Klaus. „Silence Sometimes Can Be Very Loud“, *Horspielmacher* (Königstein im Taunus, Athenäum, 1983).
- „Gesprach uber James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: Bin Alphabet“, *Neuland* 6 (1984–1985).
- „Gesprach zu Muoyce“, transkript emisije Westdeutscher Rundfunk (12. VI 1984).
- „Gesprach zu HMCIEX“, transkript emisije Westdeutscher Rundfunk (10. VII 1984).
- Sears, David. „Talking with John Cage: The Other Side“, *Dance News* (March, 1981).
- Scottsdale (Arizona) *Daily Progress*, „Quiet Composer Voices Loud Ideas“ (4. IV 1975).
- Shapiro, David. „On Collaboration in Art“, *Res* 10 (Autumn 1985).
- Shoemaker, Bill. „The Age of Cage“, *Down Beat* (December, 1984).
- Slivka, Rose. „Lifecraft“, *Craft Horizons* (December 1978 – January 1979).
- Smalley, Roger, and David Sylvester. „John Cage Talks“ (BBC, 1967). Ponovo objavljeno u programu za koncert u Royal Albert Hall-u, 22. V 1972.
- Smith, Arnold Jay. „Reaching for the Cosmos: A Composers’ Colloquium“, *Down Beat* (10. X 1977).
- Smith, Stuart. „Interview with John Cage“, *Percussive Notes* 21, no. 3 (March 1983).
- Snyder, Ellsworth. „A Conversation with John Cage (1975)“, Wisconsin Public Radio.
- „John Cage Interview, North Carolina School of the Arts (1985)“, rukopis.
- Stanton, David. „John Cage: A Composer of Personal Vision“, *Daily Trojan: Southern California Magazine*, 61 (19. IV 1985).
- Sterritt, David. „Composer John Cage, Master of Notes – and Sounds“, *Christian Science Monitor* (4. V 1982).
- Sumrall, Harry. „Cage in Ferment“, *San Jose Mercury News* (2. V 1986).
- Sykes, Jill. „Breaking Out of Art’s Cage“, *Sydney Morning Herald* (19. III 1976).
- Tannenbaum, Rob. „A Meeting of Sound Minds: John Cage and Brian Eno“, *Musician* 83 (September 1985).
- Tarting, C., and Andre Jaume. „Entretiens avec John Cage“, *Jazz Magazine* 282 (January 1981).
- Tierstein, Alice. „Dance and Music: Interviews at the Keyboard“, *Dance Scope* 8, no. 2 (Spring–Summer 1974).
- Timar, Andrew, et al. „A Conversation with John Cage“, *Musicworks* 17 (Fall 1981).
- Tomkins, Calvin. *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-garde (Marcel Duchamp, John Cage, Jean Tinguely, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham)*, expanded edition. (New York, Viking, 1968).
- *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg* (New York, Doubleday, 1980).
- Varese, Edgard, and Alexei Haieff. „Possibilities: Questioned by Eight Composers“, *Possibilities* 1 (winter 1947–48).
- Vater, Regina. Snimljeni intervju (1976).
- Vignal, P. du. „Le Repas vietnamien de M.Cage“, *Art Press* 1 (December 1972 – January 1983).
- Waldman, Anne, and Marilyn Webb, eds. „Empty Words, IV (1974)“, *Talking Poetics from the Naropa Institute* (Boulder, Shambhala, 1978).
- White, Michael John. „King of the Avant-Garde“, *Sunday Observer* (September 26, 1982).
- White, Robin. „John Cage“, *View* 1, no. 1 (April 1978).

- Womack, Bill. „The Music of Contingency: An Interview“, *Zero 3* (1979).
- Wulffen, Thomas. „An Interview with John Cage“, *New York Berlin* 1, no. 1 (1984). Prevod s nemačkog, Zitty (March, 1985).
- Zimmerman, Walter. „John Cage (1975)“, *Desert Plants: Conversations with 23 American musicians* (Vancouver, ARC Publications, 1976), Insel Musik, Köln, 1981.
- Zwerin, Michael. „Silence, Please, for John Cage“, *International Herald Tribune* (24. IX 1982).
– *Close Enough for Jazz* (London, Quartet, 1983).

Izbor iz bibliografije

John Cage

Silence: Lectures and Writings, Wesleyan University Press, 1961.

A Year from Monday: New Lectures and Writings, Wesleyan University Press, 1967.

M: Writings '67-'72, Wesleyan University Press, 1973.

Empty Words: Writings '73-'78, Wesleyan University Press, 1979.

X: Writings '79-'82, Wesleyan University Press, 1983.

Posebna izdanja

John Cage, Alison Knowles, *Notations*, Something Else Press, New York, 1969.

John Cage, Lois Long and Alexander Smith, *Mushroom Book*, Hollander's Workshop, New York, 1972. Ponovo objavljeno u John Cage, *M: Writings '67-'72, 1973*, 117–183; i kao drugi tom izdanja John Cage, *A Mycological Foray*, Atelier Éditions, New York, 2020.

John Cage, Lois Long, *Mud Book: How to Make Pies and Cakes*, David Grob Editions, London, Callaway Editions Inc., New York, 1983.

Octavio Paz & John Cage, *Reading John Cage/ White on Blanco*, sa duborezima Ilse Schreiber-Noll, Tarrytown, NY, 1989.

John Cage: Zen Ox-Herding Pictures, eds. Stephen Addiss, Ray Kass, George Braziller Inc., New York, 2009 (monografija sa 50 Kejdžovih akvarela).

Every Day is a Good Day: The Visual Art of John Cage, ed. Jeremy Millar, Hayward Gallery Publishing, London, 2009.

Razgovori

Pour les oiseaux: Entretiens avec Daniel Charles, Belfond, Paris, 1976; *For the Birds: Dialogues with Daniel Charles*, Marion Boyars, Boston, 1981.

Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music, ed. Joan Retallack, Wesleyan University Press, 1996. Sećanja, dokumenti i razgovori s Kejdžom, u prilično fragmentiranom izdanju, prema tematskoj podeli, ali ne tako sveobuhvatno i povezano kao kod Kostelaneca.

Antologije, prepiska, studije

John Cage: Documentary Monographs in Modern Art, ed. Richard Kostelanetz, Praeger, New York, 1970; prošireno izdanje, *John Cage: An Anthology*, Da Capo Press, 1991.

John Cage: Writer, Previously Uncollected Pieces, ed. Richard Kostelanetz, Limelight Editions, 1993; Bloomsbury Publishing, 2004. Važna dopuna Kejdžovih glavnih knjiga.

The Selected Letters of John Cage. ed. Laura Kuhn, Wesleyan University Press, 2016, 2022. Ovo izdanje je, pored Kejdžovih tekstova i biografija, glavni izvor za dublji uvid u njegov univerzum.

A John Cage Reader: In Celebration of His Seventieth Birthday, eds. Peter Gena & Jonathan Brent, C. F. Peters, New York, 1982. Prilozi samog Kejdža (tekstovi i crteži), njegovih prijatelja i saradnika.

John Cage at Seventy-Five, eds. Richard Fleming, William Duckworth, Bucknell University Press, 1989. Još jedan omaž Kejdžu, koji se izdvaja, opet, zbog njegovih priloga, ali i eseja Jamesa Pritchetta, „Understanding John Cage’s Chance Music: An Analytical Approach“; videti i James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, 1993.

Writings About John Cage, ed. Richard Kostelanetz, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993. Verovatno najjači sastav saradnika, odnosno priloga, koji se mogao postići (Petr Kotik, Henry Cowell, Paul Bowles, Lou Harrison, Peter Yates, Christian Wolff, Michael Nyman, Virgil Thomson, Calvin Tomkins, itd.), uz nekoliko Kejdžovih tekstova. Objavljeno u godini posle Kejdžove smrti.

Nekoliko biografija

David Reville, *The Roaring Silence: John Cage: A Life*, Arcade Publishing, 1992, 2014.

Kenneth Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, Alfred A. Knopf, 2010; Northwestern University Press, 2012.

Rob Haskins, *John Cage*, Critical Lives, Reaktion Books, 2012. Sažeto, ali vrlo pronicljivo i sadržajno.

Glavni izvor za podatke o Kejdžovim delima

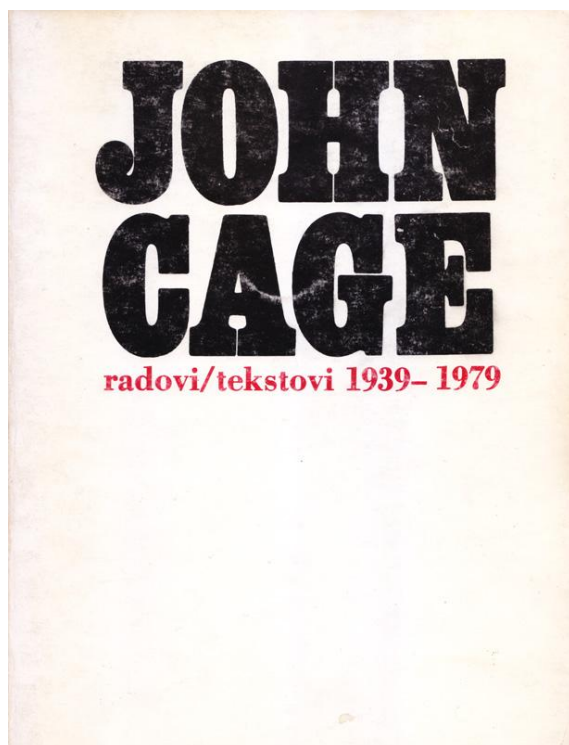
John Cage Trust

<https://johncage.org/>

<https://data-johncage.org/pp/John-Cage-Works.cfm>

Džon Kejdž: Ranije objavljeno i... neobjavljeno

Knjige



SADRŽAJ

Filip Filipović, *Beleške o Johnu Cageu / VII*
Miša Savić, *John Cage / XVII*

JOHN CAGE, RADOVI/TEKSTOVI 1939—1979

BUDUĆNOST MUZIKE: CREDO / 19
EKSPERIMENTALNA MUZIKA / 22
EKSPERIMENTALNA MUZIKA: DOKTRINA / 27
KOMPozICIJA KAO PROCES / 31
I Promene / 31
II Neodređenost / 43
III Komunikacija / 48
PREDAVANJE O NIČEMU / 60
PREDAVANJE O NEČEMU / 72
KUDA IDEMO? I ŠTA RADIMO? / 84
MOZAIK / 134
ERIK SATIE / 139
ODBRANA SATIEA / 145
JASPER JOHNS: PRIČE I IDEJE / 150
NAM JUNE PAIK: DNEVNIK / 159
SREĆNE NOVE UŠI! / 161
DNEVNIK: PUBLIKA 1966. / 165
RITAM ITD. / 167
26 ISKAZA O DUCHAMPU / 177
KAKO PROĆI, UDARITI, PASTI I POTRČATI / 179
MUREAU / 187
PREDGOVOR *PREDAVANJU O VREMENU* / 198
BUDUĆNOST MUZIKE / 201

Dodatak: KONVERZACIJA BEZ FELDMANA
Razgovor između Johna Cagea i Geoffreya Barnarda / 211

Katalog kompozicija i grafičkih radova Johna Cagea / 219
Bibliografija / 223
Index imena / 231

John Cage, *radovi/ tekstovi, 1939–1979* (izbor), priredili Miša Savić i Filip Filipović, preveo Filip Filipović, radionica SIC, Beograd 1981.

Herojski podvig Miše i Filipa, koji donosi izbor tekstova iz Kejdžovih knjiga *Silence* (1961), *A Year from Monday: New Lectures and Writings* (1967) i *Empty Words: Writings '73–'78* (1979). I umesto da tako nešto bude stalno u opticaju, nema ga nigde, osim kod antikvara. Cena se kreće od podnošljivih 2.000 din do skoro 5.000 din... Za ovih 45 godina (!) NIKO iz našeg muzičkog i izdavačkog sveta nije se setio da to izdanje ponovi ili da objavi još nešto od Kejdža. Ako ostanemo na ovom zborniku, reprint ne bio baš lak zadatak, zbog Kejdžovog preloma nekih tekstova (format mora biti malo veći, odnosno širi, kao što su i sva originalna Kejdžova izdanja, mada ništa posebno), ali Miša i Filip su postigli i to – pored odličnih prevoda vrlo zahtevnog teksta. Ima i nekih dobrih dodataka i dokumenata, a priređivači su napisali i odlične predgovore (dali su svako svoje viđenje, iz različitih uglova, ali komplementarno). Izdanje za primer. Mislim baš kao izdanje: Kejdžovi tekstovi su prosto takvi kakvi su, neki izuzetni (u ovom izboru većina), neki manje ili više problematični (par), neki zahtevniji za čitanje zbog tog posebnog preloma. Ali i to je trebalo probati, promisliti, oblikovati – i naravno prevesti. Na kraju: najiscrpnija moguća bibliografija, ne samo preuzeta već i pomno obrađena (što može samo da posrami nas – i mene, naravno – koji danas raspolažemo kompjuterima, internetom, itd.). U zadatom obimu i s Kejdžovim tekstovima dostupnim do 1980, to se teško moglo uraditi bolje.

Nažalost, ostatak slike nije tako ohrabrujući: sastoji se od svega dva knjiška izdanja i nekoliko priloga iz periodike. Kao spisak, to ne deluje tako oskudno, ali datumi objavljivanja pokazuju koliko je sve to bilo sporadično – ono što sledi objavljeno je u rasponu od preko 50 godina – pored toga što većina priloga potiče iz publikacija sa slabijom cirkulacijom, od kojih su neke odavno ugašene.

John Cage, *Tišina: predavanja i rukopisi*, Ceres, Zagreb, 2010, s engleskog prevele Štefica Blažević i Andrea Gabor. Knjiga je prilično brzo postala nedostupna, osim, vrlo retko, kod antikvara. To je *jedina* Kejdžova knjiga, kao jedinog autora, koja je na srpskohrvatskom objavljena u celini.

John Cage & Geoffrey Barnard, *Razgovor bez Feldmana*, DAF, Zagreb, 2016, s engleskog prevela Biljana Romić. Originalno brošura (28 str.), *Conversation Without Feldman* (1978), Black Ram Books, Sydney/ Darlinghurst, 1980. U DAF-ovom izdanju, 87 str., jedan razgovor, iz kojeg je i Kostelanec probrao nekoliko odlomaka (deo je objavljen i kod Savića i Filipovića); tome prethodi poduži uvodni esej Dalibora Davidovića, „Ogranci“ (2015), zapravo duži od samog razgovora, ali opravdan, budući da autor detaljno prolazi kroz neke važne aspekte Kejdžovog rada i razmišljanja, koji su najviše zastupljeni i u samom razgovoru. Kao što se to kod Kejdža podrazumeva, povremeno blaženo kontradiktorno i problematično, ali uvek podsticajno.

Periodika

Nikša Gligo, „Život koji postaje umjetnost“, intervju s Johnom Cageom, Bremen, 9. V 1972 (originalno na nemačkom, pod drugim naslovom, kao što je navedeno u Kostelanecovim izvorima), *Prolog*, br. 19–20, 1974, 129–138.

- Džon Kejdž, „Predavanje o ničemu“ i „Napomena uz Predavanje o ničemu“, *Polja*, 172, jun 1973, 13–20, preveli Cana Božičić i Vladimir Kopicl. Ovaj drugi tekst izostaje u izboru Savića i Filipovića.
- Džon Kejdž, „Iz Tema & varijacija“, *Polja*, 465, septembar–oktobar 2010, 156–160, preveo Vladimir Stojnić.
- Džon Kejdž, „45 minuta za govornika“, *Treći program*, 1983, I, br. 56, 205–254, preveo Filip Filipović.
- „Razgovori s američkim kompozitorima: Kol Geinj i Trejsi Karas razgovaraju sa Džonom Kejdžom, Džordžom Krambom, Konlonom Nenkerouom, Mortonom Feldmanom, Stivom Rajhom i Filipom Glasom“, *Treći program*, 1985, II, br. 65, 327–388; Kejdž, 329–338; prevela Nevena Novović.
- Džon Kejdž, „Autobiografsko samopronalaženje u gluvom prostoru“, *Treći program*, 1994, br. 100, 347–354, prevela Mira Daleore. Kompletan prevod Kejdžovog predavanja iz 1990, objavljenog pod naslovom „An Autobiographical Statement“ (*Southwest Review*, 12, 1191, 154–178).
- John Cage, „O izvedbi“, 324–336, *Quorum*, 4, Zagreb, 1988, preveo Mirko Petrić.

U katalogu Narodne biblioteke Srbije pojavljuje se još par naslova, ali čiji status nije jasan (u jednom slučaju, uz napomenu „interno izdanje“), tako da te podatke ovde ne prenosim.

Izvinjavam se ako sam prevideo nečiji doprinos, ali nije bilo načina da se naša periodika istraži potpunije, u iole razumnom roku.

Povezano izdanje

U toku rada na ovoj knjizi, krajem septembra 2025. objavili smo i buklet, Džon Kejdž, *36 mezostihova o Dišanu i ne o Dišanu* („36 Mesostics Re and Not Re Duchamp“, 1970).

<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/john-cage-36-mezostihova-o-disanu-i-ne-samo-o-disanu-sr>

<https://anarhija-blok45.net/tekstovi/Cage-36-mezostihova-buklet.pdf>

<https://anarhija-blok45.net/tekstovi/Cage-36-mezostihova.pdf>

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright



Richard Kostelanetz
U razgovoru s Kejdžom
1988.

Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, Limelight Editions, New York, 1988; Routledge, New York, 2003 (drugo, redigovano izdanje).

Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2026. <http://anarhija-blok45.net>.

Korekcije i sugestije: Marko Paunović, iz Radionice muzičkog nameštaja „Paunović“, <https://markopaunovic.bandcamp.com>.

anarhisticka-biblioteka.net