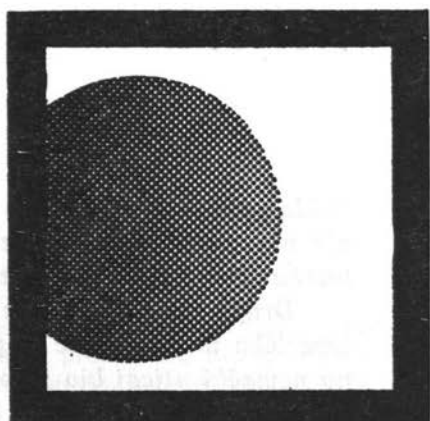


KOL GEINJ
I
TREJSI KARAS



razgovori S američkim kompozitorima*

UVOD

Nedeljni ciklus pod nazivom „Razgovori sa američkim kompozitorima“ nastao je kao izbor tekstova iz istoimene knjige Kola Geinja i Trejsi Karasove koja je obuhvatila intervju sa dvadeset savremenih američkih kompozitora. Najveći broj razgovora vođen je 1980. godine, a knjiga je objavljena te iste godine.

Kompozitori sa kojima su Geinj i Karasova razgovarali svojim radom obuhvataju period od šezdeset godina — od 1920. do 1980, počevši od Rodžera Sešnsa i Arona Koplenda kao pripadnika grupe kompozitora nazvanih „generacija 1920“ do Stiva Rajha i Filipa Glasa, pripadnika generacije minimalista koja se u punoj snazi oglasila sredinom sedamdesetih godina. Rajh i Glas, rođeni 1936. odnosno 1937. godine, ujedno su i najmlađi autori prisutni u knjizi „Intervjua“. Generacija kompozitora rođenih posle drugog svetskog rata nije pri-

* Cole Gagne and Tracy Caras. *Soundpieces — Interviews with American Composers*, The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N. J. and London, 1982.

vukla pažnju Kola Geinja i Trejsi Karasove. Njihovo usmerenje nije se ni odnosilo na sveobuhvatnost američke kompozitorske scene, već na pojave koje određuju njenu specifičnost.

Druga decenija našeg veka bila je odlučujuća u razvoju američke muzike. Već u prethodnoj deceniji, do tada pretežno nemački uticaj bio je poljuljan uticajima iz Francuske, Rusije i sa Dalekog istoka. U tom smislu posebno je značajna velika migracija ruskih muzičara posle prvog svetskog rata. Slična situacija ponovila se i pred drugi svetski rat, kada su u Ameriku došli Arnold Šenberg, Ernst Kšenek i Paul Hindemit. Tokom drugog svetskog rata iz Francuske dolazi Darius Mijo, koji je postao učitelj generacijama američkih kompozitora. Američka muzička scena postaje na taj način internacionalna i to svojstvo je zadržala do danas, razvijajući istovremeno svoje specifične oblike i konfiguracije, kako napominju autori knjige u svom uvodnom izlaganju. Upravo traganje za odnosom između najrazličitijih uticaja i razvoja određene samosvojne muzičke supstance provlači se kroz sve intervjue koji imaju jedinstvenu, zajedničku početnu šemu. Svakom kompozitoru postavljana su ista pitanja o prvim delima, presudnim uticajima, zatim o nekim prelomnim trenucima u stvaranju, o odnosu prema muzičkim strujanjima u neposrednoj okolini ili u savremenoj muzici uopšte, da bi se krug relativno zatvorio razmatranjem trenutnih, najnovijih preokupacija. Pored ovih uobičajenih pitanja Geinj i Karasova zalaze u specifičnost stila, mišljenja i karakteristična dela svakog kompozitora a kroz njihove odgovore, koji su zadržali spontanost živo izgovorene reči (očigledno je da razgovori nisu kasnije podlegli prevelikoj autorizaciji), otkriva se ne samo misao o sopstvenom stvaralaštvu već i mentalitet, temperament, fizionomija ličnosti u celini. Zbog toga ova knjiga intervjua ima vrednost dokumenta. Za našu sredinu posebno, jer joj takva vrsta kontakta sa savremenim američkim stvaralocima gotovo u potpunosti izmiče. Pri izboru intervjua za naš ciklus rukovodili smo se različitošću stilskih usmerenja pojedinih autora, njihovom osobenošću unutar američke muzike, novinama koje su uneli u opšte tokove savremenog muzičkog stvaralaštva, činjenicom da su neki od njih u našoj sredini potpuno nepoznati kao Konlon Nenkerou, malo poznati kao Džordž Kramb i Morton Feldman, donekle poznati kao Stiv Rajh i Filip Glas, ili veoma poznati kao Džon Kejdž.

Džon Kejdž se rodio septembra meseca 1912. god. u Los Angelesu, u Kaliforniji. Kompoziciju je učio privatno kod Richarda Buliga, Adolfa Veisa i Henrija Kauela kao i kod Arnolda Šenberga. Osim što je predavao u raznim školama i univerzitetima tokom svog profesionalnog života, Kejdž je u vremenu od 1944. do 1966. bio muzički direktor Baletske kompanije Mersa Kanigema.

Kejdž je u svojim ranim radovima primenjivao seri-jelnu tehniku. On međutim brzo napušta taj kompozitorski metod, i piše niz kompozicija za udaraljke i preparirani klavir, što samo odražava njegovu nezainteresovanost za harmoniju i njegovo sve sofisticiranije ritmičko osećanje. Preko tih radova, kao i zen-budizma, Kejdž dolazi, ranih pedesetih godina, do jedne kompozitorske metode, koja će osloboditi muziku od ukusa, pamćenja pa i ličnosti samog kompozitora. Gotovo trideset godina, Kejdž će zagovarati *indeterminisanu* muziku. Kako u kompozicijama, tako i u svojim literarnim radovima, on je njen najvatreniji pobornik.

Razgovor sa Kejdžom vođen je tridesetog marta 1980. u njegovom domu u Menhetnu. Mada se oporavljao od tek preležanog gripa, koji je u to vreme harao Njujorkom, Kejdž nije pokazao ni najmanji znak nervoze ili iritiranosti pred *perspektivom* da po ko zna koji put daje intervju. Kejdž ima neobičnu moć usredsređivanja na ono o čemu je upravo reč, što njegovim odgovorima daje svežinu i neposrednost.

PITANJE: *Želeli bismo da počnemo razgovor podsećanjem na vaše radove iz tridesetih i četrdesetih godina. Da li vam oni sada izgledaju daleki? Da li ste morali da ih zaboravite da biste uopšte mogli da komponujete indeterminisanu muziku, koju pišete poslednjih trideset godina?*

KEJDŽ: Čini mi se da je odgovor na sva ova pitanja potvrđan. Uvek me više zanima ono što još nisam napisao od onog što sam napisao u prošlosti — osobito u tako dalekoj prošlosti. Ali, danas mnogi ljudi počinju da izvode tu moju staru muziku, i pozivaju me na koncerte, tako da moja negdašnja dela dosta slušam. Neke kompozicije su dobre, a neke nisu. Postoje dve, koje su veoma popularne i koje ja smatram dobrim: *Veruju u nas* i *Treća konstrukcija u metalu*. Mislim da je *Druga konstrukcija* slabo delo. Dok sam ga pisao, nisam bio svestan da je slabo. Smatrao sam da je zanimljivo, ali u njemu ima ostataka obrazovanja i teorije. To je zapravo fuga,

330 ali fuga nove vrste. Danas, i u ovim godinama, smatram da fuga nije zanimljiva, zbog ponavljanja teme.

Da li vam smeta što popularnost tih ranih dela možda ide na štetu novijih radova?

Ne, jer se i moja novija dela izvode. Posebno su nove etide za klavir i violinu zainteresovale mnoge ljude. Mislim, stoga, da problema nema.

U osnovi, stojim na stanovištu da ja imam svoj život, a moja muzika svoj. Mene, razume se, zanima život moje muzike, ali, ja ću jednoga dana umreti, a moja će muzika morati da se brine sama o sebi, tako da je ja radije puštam da se od početka snalazi sama.

Da li osećate da u vašoj sadašnjoj muzici dela utiču jedno na drugo?

Ne. U istom vremenskom periodu, ja radim na mnogo različitih razboja. I ja ne pišem samo muziku, već i tekstove, a sada radim i bakrorez. A sve to radim na različite načine. Neke ideje koje imam, odbacujem, dok druge uzimam iz prošlosti, i tako dalje. Znači, moja situacija nije linearna: to su pre svega slojevi koji se talože jedan na drugi. Na primer, na jednom kraju imate *Etide slobodnog građanina* za violinu, koje su vrlo određene. Njihova je notacija najpreciznija koju sam ja u stanju da napišem. Ali, istovremeno, sve više me je zanimala improvizacija, koja je zaceo slobodnija od svega što sam prethodno radio (uključujući i indeterminisanu muziku).

Godine 1949. proveli ste nekoliko meseci u Evropi, a ubrzo po povratku počeli ste da se koristite knjigom Ji Ćing u muzičke svrhe. Da li ste u Evropi bili u dodiru s nečim što vas je usmerilo u tom pravcu?

Ne, pre je u pitanju to što sam proučavao zen-budizam. Najpre sam bio sklon da pišem muziku po idejama s kojima sam se upoznao na Orijentu. *Gudački kvartet* govori o tome kako Indusi posmatraju smenu godišnjih doba, koja su, kod njih, kreacija, održavanje, opadanje i mirovanje. Pa zatim, induski pojam o devet osnovnih osećanja, s mirom kao središtem svega. Tada sam smatrao da je bolje da to sprovedem u delo nego da o tome pišem. Umesto da pričam — da delam, A to ću postići ako mi muzika postane *nenamerna*, ako joj pristupim potpuno prazne duše. U početku sam to radio uz pomoć *Magičnog četvorougona*.

U trećem stavu *Gudačkog kvarteta*, kanon je jednolinijski i to je muzika koja ne zavisi od onoga što neko voli ili ne voli: to je naprosto praćenje lopte koja se kotrlja levo-desno pred vama.

Međutim, postoje bar dve prelazne kompozicije: *Šesnaest plesova* i *Koncert za preparirani klavir i kamerni orkestar*. Obe koriste „pismo“ kao u *Magičnom četvorougaoniku*. U njima se na taj način uspostavljaju kretanja koja, ako se ne varam, razdvajaju fraze. U kompozitorskom smislu, to može poslužiti za pravljenje razlika, tako što se menja kretanje koje je zasnovano na „pismu“. Umesto brojeva, kao u *Magičnom četvorougaoniku*, „pismo“ se ovde, naravno, sastoji iz prostih zvukova, intervala i agregata. Agregati i intervali postižu se ili na jednom ili na više instrumenata.

U jeku takvoga rada, Kristijan Volf mi je doneo primerak *Ji Dinga*, kojeg je njegov otac upravo objavio. Odmah sam shvatio da je to „pismo“ bolje od *Magičnog četvorougaonika*. Tako sam počeo da pišem *Muziku promena* i kasnije *Zamišljeni krajolik broj 4*, za dvanaest radio-aparata. To sam napisao zato što je Henri Kaul rekao da se u *Muzici promena* nisam oslobodio subjektivnog ukusa. A ja sam želeo da to uradim, pa sam napisao muziku za radio-aparate, potpuno uveren da u njoj niko neće moći da detektuje moj lični ukus. Pa ipak, to delo su kritikovali jer je meko, podatljivo. Tako sam jednostavno produžio svojim putem, smatrajući da psi laju a karavan prolazi.

Kasnih četrdesetih i ranih pedesetih bili ste strasni pristalica Vebernove muzike, ali ste šezdesetih godina u jednom intervjuu rekli da biste radije izašli s koncerta no da slušate takvu muziku. Naše pitanje zapravo ima dva dela: možete li objasniti tu promenu u vašem interesovanju i da li ste, s godinama, imali istu reakciju na muziku Erika Satija?

Ne, u Satijevu sam muziku verovao, i još uvek verujem. Da biste u njoj uživali, ona vas ne mora interesovati. Dok u Vebernovom slučaju, mislim da na neki način morate biti zainteresovani.

Zainteresovani za način na koji je napravljena?

Da, i za sve ideje, jednom rečju, za sve. U suprotnom, nema zavodljivosti. Doduše, pojedini njegovi komadi nisu uopšte zavodljivi. Ali Sati jeste. Činjenica da je on zanimljiv mada je šarmantan, čini ga u mojim očima veoma živim. Mislim da je on jedna od najživljih muzičkih figura. U ovom veku, nesumnjivo.

Napisao sam, davno, jedan tekst u kojem Satija poredim sa Vebernom. Ako bih sada obratio malo više pažnje na Veberna, možda bih ga opet zavoleo, ali ja uopšte ne vidim razloga za to. Međutim, opaska na njegov račun jeste opaska na račun svake već poznate upotrebe muzike, i insistiranje na muzici koju još nismo čuli — ili, kako sam već rekao, na muzici koja još nije napisana. Mnogi ljudi prave kolekciju muzike koju vole, i okružuju se njome. Ja radim obrnuto: ne gajim muziku u svojoj okolini. Umesto toga, čuvam buku, šumove.

U kompozitorskim izborima koristite se Ji Đingom. Da li je takva upotreba ove knjige van njenih vodećih i dubokih ciljeva?

Da, ali ja ne koristim duhovne aspekte te knjige u muzičke svrhe ili za pisanje tekstova. Koristim ih prosto kao neku vrstu kompjutera, kao sredstvo. Ako mi se pojave pitanja koja zahtevaju mudar odgovor, ja se, naravno, koristim knjigom u tom svojstvu. Ali, ako treba da se odlučim za jedan od stotinu tonova, koristim *Ji Đing* kao kompjuter.

Da li se to smatra nepropisnom upotrebom te knjige?

Mislim da je mehanizam koji pokreće *Ji Đing* isti kao i mehanizam koji pokreće DNA — ili kao jedan od onih hemijskih mehanizama našeg tela, u pitanju je broj 64, sa binarnom strukturom i svim njenim varijantama u šest linija. Smatram da je to osnovni životni mehanizam. Dajem mu prednost nad ostalim hazardnim operacijama. Počeo sam da ga koristim pre tridesetak godina, i još uvek se držim njega. Neki misle da sam se zarobio, ali ja lično osećam da me je on oslobodio.

Vaša je muzika objavljena tek pedesetih godina, kada vam je Peters ponudio ekskluzivni ugovor. Kako je došlo do te saradnje?

U to vreme živio sam na selu, imao sam mnogo muke da odgovorim svima koji su tražili moje partiture. Najpre sam ih odneo Šajmeru, a gospodin Hejšejmer mi je rekao da bi im moja muzika samo pravila glavobolje. Jedino mu se dopala *Svita za klavir — igračku*, ali je dodao: „Naravno, promenićemo naslov.“ A ja sam odgovorio: „Nemojte se truditi. Uzimam svoju muziku natrag“, i vratio sam se na selo.

Ali, ljudi su mi i dalje tražili partiture, a ja sam i dalje pisao muziku. Konačno, odlučih se jednoga dana da više ne napišem ni jednu notu pre no što nađem izdavača. Uzeo sam telefonski imenik, proučio ko se sve bavi muzičkim izdavaštvom i zaustavio se na Petersu. Zaustavio sam se na njemu zato što mi je neko iz jednog

gudačkog orkestra rekao da se gospodin Hajnričsen zanima za američku muziku. Prosto sam ga pozvao telefonom, i zamolio da ga vidim. Zvučao je veoma vedro preko telefona: „Tako mi je milo što ste se javili! Moja žena me stalno tera da objavim vašu muziku.“

Mislite li da je njegova odluka bila prevashodno estetske prirode? Da li su u toj izdavačkoj kući shvatili da sve više ljudi želi ču izvoditi vašu muziku?

Ne. Možda je Evelin Hajnričsen bila zainteresovana za moju muziku, ali Volter Hajnričsen je posvetio sebe izdavanju muzike. Jedna od njegovih najvećih vrlina bila je ta što nije pokušavao da cenzuriše niti da nameće sopstveni ukus. Osetio je da njegova uloga nije u tome, već da izdaje muzička dela. Ako bi već odlučio da nešto objavi, nije više postavljao pitanja. Mislim da sam zato potpisao s njim ekskluzivni ugovor. Prihvatio je sve što sam odneo, i ostavio mi odrešene ruke. Mogao sam da radim šta želim. Takvu privilegiju nisam imao sve do svoje pedesete godine, kako u pogledu muzike tako i u pogledu pisanja tekstova.

Pre nekoliko godina, više orkestara širom zemlje izvodilo je vaša dela Renga i Stambena zgrada 1776. Reakcija, bar jednog dela publike, bila je loša. Da li ste predviđali takav prijem?

Ne. Mislio sam da je to vedro delo, da će biti slavljeno i da će doživeti stotu... što i dalje mislim. Čudi me što veći broj ljudi ne prepozna je taj njegov karakter. Ali, mnogi ljudi se smeju u dodiru sa ozbiljnom muzikom, a kada slušaju zabavnu muziku — plaču, i tako dalje. Meni se čini da muzika zapravo ne komunicira sa ljudima. Ili, ako komunicira, onda je to veoma, veoma različito od osobe do osobe. Mnogim ljudima je, čini mi se, bilo neprijatno prosto zato što sam upotrebio duhovne pesme četiri naroda. Pa ipak, ako biste porazgovarali sa njima na tu temu, verovatno biste utvrdili da se oni slažu s tim da se Bogu može pristupiti na različite načine.

U Klivlendu i Bostonu nije bio loš prijem. Loše je prošlo samo u Njujorku, Čikagu i Los Anđelesu. I to uglavnom zbog orkestara, koji su loši. U svakom orkestru ima dobrih ljudi, ali ima i mnogo onih koji nisu dobri, koji nisu predani svome poslu. Kada su se suočili s muzikom kakvu ja pišem, jednostavno su sabotirali.

Izgleda da se isto dogodilo s Njujorškom filharmonijom i delom Atlas eclipticalis.

Da, naravno. Njujorška filharmonija je loš orkestar. Oni su kao neka gangsterska banda. Nemaju obraza: kada sam posle jednog

izvođenja otišao iza scene, jedan od njih, koji je loše svirao, stegao mi je ruku, nasmešio mi se i rekao: „Dođite kroz deset godina, bolje ćemo se ponašati s vama.“ Oni su izopačili stvari, odvojili ih od muzike ili od bilo kakvog profesionalnog stava prema muzici i sve preneli u neku vrstu socijalne situacije, koja nije lepa.

Što se tiče *Atlasa*, oni su jednostavno razorili moje delo. To je kriminalni akt. Izvlačili bi mikrofone iz instrumenata i gazili po njima, tako da sam sutradan, za sledeće izvođenje, morao da kupujem nove. To mnogo košta, znate. Ali, oni se nisu postideli.

Smatrate li da je Pjer Bulez, s obzirom na razliku koja je očita među vama, obavio svoj posao kako treba?

Pa, Bulez i ja smo imali „teško“ prijateljstvo, ali dugo smo prijateljevali. Sreo sam ga pre više od trideset godina. Mada se nismo stalno vidali, ipak smo imali uvid u to šta ko od nas radi. Posmatrali smo jedan drugog s određenom naklonošću. Naši su odnosi zbilja karikirani u knjizi Džoane Pejers o Bulezu. To je, moram reći, veoma loša knjiga.

Znači, on je poštovao vaš rad, ali orkestar je naprosto bio neukrotiv?

On je obavio posao najbolje što je mogao. Nije mogao mnogo postići, jer je orkestar loš. Veoma je lepo izvukao aspekt *Stambene zgrade*. Ja sam pratio sva njegova uputstva za instrumentaciju i kvartete. Pomoćni dirigent radio je s orkestrom, i to veoma dobro. Ali, kada je Pjer čuo glisando tonove — on to strašno mrzi — insistirao je da ih izbacim. Bez moga znanja. U orkestarskoj deonici, glisando tonovi su suštinski, jer orkestru daju zvuk prirode. (Seidi Ozava je to prekrasno uradio.) Ali, Bulez je insistirao da umesto klizećih tonova bude nešto poput arpedja. I ispalo je užasno. Nisam smeo da se suprotstavljam nečemu što je on zahtevao u poslednjem trenutku — u orkestru bi nastao potpuni haos!

Cesto ste se izjašnjavali protiv improvizacije, jer ona mnogo zavisi od navika i ličnog ukusa.

Ja sam u procesu nalaženja načina da improvizacioni čin oslobodim sklonosti, sećanja i odbojnosti. Ako u tome uspem, biću veoma zadovoljan.

Što se tiče upotrebe biljaka u svojstvu instrumenata, to je nepoznanica. Mi ne poznajemo biljke. Tek ih otkrivamo. Znači, instrument je neuobičajen. Ako se dobro upoznate s jednim kaktusom, brzo dolazi do njegove dezintegracije, te ga morate zameniti dru-

gim, koga ne poznajete. Dakle, stvar ostaje i dalje fascinantna i, u suštini, oslobođena pamćenja.

U slučaju *Zatona*, nema načina da se kontroliše školjka napunjena vodom. Kucnete je prstom, a iz nje nešto zamrmori — ali ne uvek. Znači, ritam pripada instrumentu, a ne vama. U *Muzici metka* nekoliko ljudi programira programe koji su određeni shodno građi. Ali, ono što jedan izvođač preduzima nehotimično se sukobljava s onim što drugi izvođač preduzima, budući da akcije podrazumevaju promene kontrole tona i kontrole amplitude. Tako da se možete naći u situaciji da izvodite, a da uopšte ne dobijate ton.

Može li se reći da vaš kompozitorski rad donosi polemičku dimenziju? Da li vas više zanima da promenite način na koji publika, izvođači i kompozitori poimaju muziku ili da promenite sam oblik ili istoriju muzike?

Smatram da u mome radu postoji jedan didaktički element. Mislim da je muzika vezana za samo-promenu: ona počinje menjanjem kompozitora i, razumljivo, proširuje se na promene kod slušalaca. To ni u kom pogledu nije neka garancija — ali učvršćuje preinačenja u duhu samog kompozitora: menjati stav tako da do promene ne dolazi samo u prisustvu muzike, već i u drugim situacijama.

Rekli ste da većina slušalaca dolazi na koncerte s osećanjem da će im se tamo nešto dogoditi, umesto s osećanjem da će aktivno učestvovati u nečemu. Možete li reći nešto određenije o tome šta smatrate da bi publika zapravo trebalo da radi?

Dve stvari koje publika ne bi trebalo da radi jesu upravo one dve stvari koje publika smatra da treba da radi: najpre, da emocionalno reaguje, a zatim, da reaguje u smislu tonskih odnosa. Smatram da je i jedno i drugo nepotrebno.

Vaspitanje, obrazovanje gura publiku da radi upravo ono što ja smatram izlišnim. Tako, prosečan građanin izjavljuje, ili mu bar pripisuju te reči, da o muzici ništa ne zna, ali da zna šta voli. Znači, on ispituje da li nešto voli ili ne voli. Čim ga povedete nepropisnim putem, on kaže: „Stop! Ovo mi se ne sviđa.“ A zašto? Ili zato što je nešto suviše glasno ili suviše disonantno, ili suviše ovo... ili suviše ono.

Duh koji privlači promena, poput Ajvza, upravo je sklon krajnostima. I ja sam takav. Ako ne sežemo u krajnosti, nećemo stići nikuda.

Većinu ljudi zbunjuje to što na muziku ne reaguju ni emocionalno ni intelektualno. Pa šta bi oni u stvari trebalo da rade?

Trebalo bi da slušaju. Zašto bi ljudi trebalo da smatraju da tonovi, po sebi, nisu zanimljivi? Uvek mi je smešno kad neko kaže: „Šta?! To su samo zvuci!“ Ne razumem kako neko može misliti da ima ičeg tajnovitijeg od zvuka.

Publika je ubeđena da je muzika način da se ideje iz nečije glave prenesu u glavu nekog drugog, zajedno sa — u dobroj germanskoj tradiciji — njegovim osećanjima, a sve kroz jedinstvo koje se naziva jedinstvom forme i sadržine. To je, po mom shvatanju, izuzetno zabrinjavajuća situacija.

Nedavno sam slušao *Mesiju* sa gospođom Henri Alan Mo. Rekla mi je: „Zar vam se ne sviđa hor u Aleluji?“ Odgovorio sam: „Ne, odvratn mi je.“ A ona je onda rekla: „Kako, zar ne uživate da se prepuštate, da budete nošeni?“, a ja sam odvratio: „Ne smeta mi da me nose, ali mi smeta da me prisiljavaju.“

Šta je po vama štetna posledica ovog jedinstva?

Što laska ego. Jer te ideje i osećanja događaju se u oblasti ega, kao u kakvoj kući. Od časa kad se usredsredite na njih, usredsređujete se na ego — i udaljavate se od Kreacije. Tako se može pojaviti veoma zanimljiv ton, ali ego ga neće čuti, jer se ne uklapa u njegove okvire dopadanja i nedopadanja, u njegove ideje i osećanja. To ne samo što dovodi do neosetljivosti već, ako se baš insistira, dovodi do toga da se stavlja vata u uši. Dakle, ako ego nije dovoljno neosetljiv na spoljašnjost, jednostavno će isključiti sebe iz mogućeg doživljaja.

Može li se Mesija slušati tako da se tonovi jednostavno posmatraju sami za sebe?

Čini mi se. Ali, mora se istovremeno slušati i mnogo druge muzike, muzike u situaciji poput *Stambene zgrade*. Tada stvari postaju veoma zabavne. Možete se, recimo, oslobađati intuicije tako što umnožavate intuicije. To je osnova moga rada u *Muzičkom cirkusu*, u *Stambenoj zgradi*.

Pre nekoliko godina ovako ste komentarisali upotrebu aleatorike u korenito kontrolisanim kompozicijama: „Smatram da je apsolutno najbitnije promeniti iz osnova naše duše, naš duh.“ Sada upravo to ponovo izjavljujete. Smatrate li da je došlo do napretka u tom smislu?

Ne. U tom pogledu uopšte nisam tako optimistički raspoložen kao nekada, jer je društvena situacija u kritičnom stanjumu. Smatram da muzika, kao i ostale umetnosti, ne može uticati na dovoljan broj ljudi. Mi se nalazimo pod kontrolom upravo onoga čega bi umetnost želela da nas oslobodi: a pod tom kontrolom smo gotovo beznadežno. Mrske mi je da ovako govorim, jer nisam previše obdaren za pesimizam. Ali, mislim da mediji i vesti nedvojbeno pokazuju šta se događa.

Jasno nam je da moramo okrenuti list, ako želimo da opstanemo na ovoj planeti, ali niko ništa ne preduzima da do promene dođe. Pojedini preduzimaju, no to nije dovoljno. Muzika malo utiče na promenu situacije.

A da li bi mogla uticati?

Teorijski, da, mogla bi, ali stvari se ne odvijaju po teoriji. Mak Luanova teorija: proširili smo centralni nervni sistem, te je tako celo društvo jedno ljudsko biće, čiji je duh eksteriorizovan; a mi znamo da se duh može menjati, stoga se i društvo može menjati.

Možda će se ono i promeniti, konačno, ali do toga će doći posle nekog užasnog bola, koji će biti svetski bol. Tada će ljudi najzad shvatiti da se nešto mora preduzeti. Ali sam Gospod zna kakav će vid imati taj bol.

Uostalom, društvo funkcioniše na pretpostavci da je moć ono što je neophodno, a ono što jeste nužno zapravo je inteligencija. Moć nije bitna, jer moć nestaje, a druga moć zauzima njeno mesto. Mislim da mi još uvek ne shvatamo svoju slabost na svetskoj sceni. Ali, shvatićemo.

U pravim kriznim situacijama ljudi se menjaju. Mislim da je ljudima suviše udobno. Ne pate dovoljno. Pre četiri godine prešao sam na makrobiotičku dijetu jer sam osećao bolove koje nijedan lekar nije mogao da zaustavi. Samo za nedelju dana, bolovi su prestali. Kao i artritis, zbog kojeg sam petnaest godina gutao po dvanaest aspirina na dan. Znači, bio sam sposoban da se menjam. Ne samo moj duh već i telo. No, pre toga, jeo sam mlečne proizvode, meso i životinjske masti, koji su razorni po telo i koji su uvek uništavali bogate narode na ovome svetu. Siroti su morali da prežive, da budu zdravi, jer su se hranili mahunama i pirinčem.

Da li verujete da će vremenom sve više ljudi pisati po vašim metodama?

338

Ne, verujem da se krećemo u mnogo različitih pravaca. Ako sam uopšte odigrao ikakvu ulogu, onda je to uloga koja bi u svakom slučaju morala biti odigrana.

Smatrate da bi se to svakako dogodilo, i bez vaše muzike?

Da. Mislim da su ideje koje izgledaju nove, uglavnom ideje koje jedan ili drugi među nama naprosto mora doneti na svet. Dok sam koristio *Magični četvorougao*, Višnjegradski, s druge strane okeana, takođe ga je koristio, a ja sa njim uopšte nisam bio u vezi. Kada je Edison otkrio električnu struju, zacelo je i neko drugi to uradio, samo nije dovoljno brzo objavio!

DŽORDŽ KRAMB

Džordž Kramb je rođen 1929. godine u Čarlstonu, u zapadnoj Virdžiniji. Muziku je studirao na Ilinois univerzitetu i Univerzitetu u Mičigenu, gde je doktorirao u klasi Rosa Li Finija. Kao stipendista Fulbrajtove fondacije proveo je godinu dana u Beču usavršavajući se kod Borisa Blahera. Od 1965. godine predaje na Univerzitetu u Pensilvaniji.

U prvom periodu Krambovog stvaralaštva osećaju se uticaji Hindemita i Bartoka. Većina njegovih kompozicija namenjena je kamernim ansablama neobičnog sastava. Kramb često predviđa i specijalnu izvođačku tehniku koja katkada zadire i u oblast pozorišta. Iako koristi amplifikator, nije zainteresovan za oblast elektronske muzike, već za živa događanja u kojima muzičari jecaju i viču, zvižde i hodaju, kao u kompoziciji *Odjeci vremena i reke*. Kramb je dobitnik mnogih nagrada — Fulbrajtove, Rokfelerove i Gugenhajmove fondacije, kao i Nacionalnog instituta za umetnost i književnost, a među tim priznanjima posebno se ističe Pulicerova nagrada koju je 1968. godine dobio za *Četiri himne za orkestar*.

Razgovor sa Džordžom Krambom vođen je decembra 1975. godine.

PITANJE: Da li biste nam rekli nešto o vašim studentskim danima? Posebno nas zanima rad sa Rosom Li Finijem.

KRAMB: Oduvek sam smatrao Rosa Li Finija za svog najznačajnijeg učitelja. Učio sam i kod drugih, ali mislim da sam od