DŽON KEJDŽ

*AUTOBIOGRAFSKO SAMOPRONALAŽENJE U GLUVOM PROSTORU**

Upitao sam jednom istoričara Aragona, na koji način se piše istorija. "Ona se mora izmisliti", odgovorio je. Ako sada, na primer, želim da govorim o ključnim trenucima, o ljudima i događajima, koji su uticali na moj život i rad, rekao bih da su zapravo svi trenuci bili kritični, da nema čoveka koji nije uticao na mene i da je sve što se dešavalo ili se dešava na mene uticalo.

Moj otac je bio pronalazač. On je uspevao da pronađe rešenja za probleme različite vrste, u oblasti elektronike, medicine i pomorskog saobraćaja, vidljivosti u magli ili za putovanje u svemir bez pogonskog goriva. Otac mi je govorio, da ukoliko neko tvrdi da je to nemoguće, on bi mu pokazao šta treba da čini. Govorio mi je, takođe, da majka uvek ima pravo, pa makar i ne bila u pravu.

Moja majka je bila društveno aktivna. Osnovala je *Lincoln Study Club*, prvo u Detroitu, a zatim u Los Anđelesu. Bila je urednik Ženskog kluba u listu "Los Angeles Times". Nikada nije bila srećna. Kad sam je posle očeve smrti upitao, zašto ne ode u posetu porodici u Los Anđelesu, što bi joj sigurno bilo ugodno, odgovorila je: "Džone, ti tačno znaš da nikada nisam volela da mi bude ugodno". Za vreme nekog nedeljnog izleta, stalno se žalila što nismo još nekog poveli sa nama. Ponekad je napuštala kuću, govoreći da se nikada više neće vratiti. Otac je bio strpljiv i uvek me je umirivao govoreći: "Nemoj da brineš, ona će se vrlo brzo vratiti".

Niko od mojih roditelja nije učio na koledžu. Posle mog dvogodišnjeg boravka u koledžu položio sam oružje. Smatrao sam se budućim piscem, i saopštio roditeljima, da umesto studija želim da otputujem u Evropu i sakupljam iskustva. U koledžu sam bio šokiran, videvši da stotinu mojih kolega studenata čita u biblioteci jednu jedinu knjigu. Umesto da to isto i ja činim, otišao sam u magacin i dohvatio prvu knjigu autora inicijalom Z.

*Predavanje iz 1989, objavljeno u: "Neue Zeitschrift für Musik", maj 1991.

Dobio sam najbolju ocenu na kursu. To me je uverilo da ova institucija nije pametno orijentisana. Zato sam otišao.

Pošto me je u Evropi Hoze Pijon dobro izbrusio zbog mojih studija "plamenog stila" gotske arhitekture i predstavio jednom modernom arhitekti, koji me je uputio u crtanje grčkih kapitela - dorskih, jonskih i korintskih, zainteresovao sam se za modernu muziku i moderno slikarstvo. Jednog dana čuo sam arhitektu kako govori nekim prijateljima: "Ako neko želi da postane arhitekta, mora ceo život da posveti arhitekturi". Rekao sam mu tada da odlazim, jer me uz arhitekturu interesuju i neke druge stvari. Upravo tada pročitao sam "Vlati trave" Volta Vitmena. Oduševljen Amerikom, pisao sam svojim roditeljima da se vraćam kući. No majka mi je odgovorila: "Ne budi lud. Ostani u Evropi koliko je moguće. Prihvati što više lepog u sebe. Verovatno da više nećeš doći tamo". Napustio sam Pariz i počeo da komponujem i slikam i to prvo na Majorci. Muzika koju sam komponovao zasnivala se na matematičkom metodu, kojeg se više ne sećam. Nisam je smatrao muzikom pa sam je ostavio na Majorci, da ne otežavam prtljag. Na jednom uglu ulice u Sevilji zapazio sam mnogostrukost simultanih vizuelnih i auditivnih senzacija, koje su se stopile u osoben događaj i oduševile me. Za mene je to bio početak pozorišta i cirkusa.

Odgovor Šenbergu

Kada sam se kasnije vratio u Kaliforniju, u Pacifik Palisad, napisao sam pesme prema tekstovima Gertrude fon Štajn i prema horovima iz Eshilovih "Persijanaca". Grčki sam naučio u gimnaziji. Kompozicije su improvizovane na klaviru. Pesme prema tekstovima Gertrude fon Štajn predstavljaju, u stvari, transkripciju repetitivnog govora u repetitivnu muziku. Upoznao sam Riharda Bulinga, prvog pijanistu koji je izveo Šenbergov Opus 11. Iako nije predavao kompoziciju, bio je spreman da prihvati moj način komponovanja. Potom sam otišao Henriju Kauelu, koji se orijentisao na moje 25-tonske kompozicije, koje nisu bile serijelne već hromatske i zahtevale, da se u svakom pojedinačnom glasu čuju svih 25 tonova, pre nego što jedan od njih može biti ponovljen. Na Kauelov savet otišao sam Adolfu Vajsu, da bih se pripremio za studije kod Arnolda Šenberga. Kad sam Šenberga zamolio da me poučava, odgovorio je:

"Možda nećete moći da platite moju cenu."

"Ostavite to, ja i onako nemam novaca", rekoh ja. A on upita: "Da li želite da život posvetite muzici?" Onda sam ja rekao: "da" i on je pristao da me besplatno poučava. Napustio sam slikarstvo i koncentrisao se na muziku. Posle dve godine bilo nam je obojici jasno da nemam uopšte osećaj za harmoniju. Za Šenberga harmonija nije bila samo "koloristička vrednost", ona je imala strukturalni značaj. Ona je predstavljala sredstvo kojim se deo jedne kompozicije razlikovao od drugog. Stoga mi je rekao

da nikada neću naučiti da pišem muziku. "Zašto ne?" "Udarićete u zid i nećete moći da prođete kroz njega."

"Tada ću celog života udarati glavom o taj zid."

Postao sam asistent filmskog reditelja Oskara Fišingera i pripremao se da napišem muziku za jedan od njegovih filmova. Jednog dana on reče: "Sve na svetu ima svoj sopstveni duh, koji teži da se oslobodi". Počeo sam da lupam, da tarem po raznim predmetima i onda da komponujem perkusionističku muziku koju sam sa zadovoljstvom izvodio. Ove kompozicije nastajale su iz kratkih motiva kao sekvenci zvuka ili tišine istog trajanja, motiva organizovanih na perimetru jednog kruga, po kome se moglo kretati napred ili nazad. Pisao sam bez specifikacije instrumenata koristeći naše probe da bih ispitao instrumente koje sam imao ili iznajmio. Nisam mogao da iznajmim mnogo instrumenata, jer sam imao malo novaca. U biblioteci sam pravio ispitivanja za moga oca ili advokate. Oženio sam se Ksenijom Andrejevnom Kaševarof, koja je učila u knjigoveznici Zahela Drajsa. Pošto smo svi stanovali u jednoj velikoj kući, radnici knjigoveznice svirali bi moju muziku za udaraljke. Pozvao sam i Šenberga na jedno izvođenje. "Nisam slobodan" - odgovorio je. "Da li možete doći nedelju dana kasnije"? - upitao sam.

"Ne, jer nikada nisam slobodan."

Našao sam ipak igrače, moderne igrače, koji su bili zainteresovani za moju muziku i mogli da je koriste. Dobio sam službu u Cornish školi u Sietlu. Tamo sam otkrio ono što sam nazvao mikro-makrokosmičke ritmičke strukture. Veliki delovi kompozicije imali su iste proporcije kao i fraze pojedinačne jedinice. Tako se ceo komad određivao iz kvadratnog broja sopstvenih mernih jedinica. Ta ritmička struktura mogla se izraziti bilo kojim zvucima, uključujući i šumove, međutim nikako istovremeno zvukom i tišinom već zastojem i pokretom u igri. To je bio moj odgovor na Šenbergovu strukturalnu harmoniju.

U Cornish školi ušao je u moj misaoni krug i zenbudizam, koji mi je kasnije, kao deo istočnjačke filozofije, zamenio psihoanalizu. Bio sam zbunjen i u mom privatnom životu i u javnom kao kompozitor. Nisam mogao da prihvatim akademsku ideju, predstavu da je muzika komunikacija, jer sam utvrdio da kad sam nešto promišljeno tužno napisao, slušaoci i kritičari su često bili naterani na smeh. Odlučio sam da napustim komponovanje, ukoliko ne nađem bolji razlog od komunikacije. Odgovor sam dobio od Gire Sarabhai, indijske pevačice i igračice: muzika ima za cilj da otrezni i umiri svest, koja će na taj način biti osposobljena da primi božanske uticaje. Našao sam u spisima Amanda K.Coomaraswammy-a, da je zadatak umetnika da oponaša procese prirode.

Pre nego što sam napustio Cornish školu, pronašao sam preparirani klavir. Bili su mi potrebni perkusionistički instrumenti za muziku jedne igre u afričkom stilu. Ali, pozorište u kome je trebalo da se igra, nije ima-

lo kulise niti prostor za orkestar. Postojao je samo jedan kratki klavir koji je bio smešten u levom uglu gledališta. Tada sam pisao dvanaesttonsku muziku za klavir ili za udaraljke. Za instrumente nije uopšte bilo prostora. Nisam mogao da nađem ni afrički dvanaesttonski niz. Tada mi je konačno bilo jasno, da moram da izmenim klavir. To sam učinio tako što sam između žica stavio predmete. Klavir se pretvorio u perkusionistički orkestar, sa jačinom zvuka jednog čembala.

U studiju za snimanje Cornish škole, pravio sam muziku koristeći akustičke zvuke, mešane sa proširenim sitnim šumovima i iscrtanim sinusnim talasima. Time sam započeo seriju "Imaginarnih pejzaža".

Otkriće ćutanja

Posle toga predajem u školi za crtanje "Maholj-Nađ" u Čikagu. Tada sam dobio porudžbinu da napišem muziku na bazi šumova za jedan komad CBS-ova Kolumbijske radionice. Tamošnji inženjer zadužen za efekte, rekao mi je da mogu da ostvarim sve što zamislim. Pa ipak, ovo što sam napisao bilo je nepraktično i preskupo. Trebalo je da delo preradim, umnogostručim za perkusionistički orkestar i da ga isprobam nekoliko dana pre emitovanja. To beše *The City Wears a Slouch Hat* Keneta Pačena. Uspeh je bio ogroman i na zapadu i na srednjem zapadu. Ksenija i ja smo stigli u njujork, ali je ovde uspeh bio znatno manji. U Čikagu smo upoznali Maksa Ernsta. Stanovali smo kod njega i Pegi Gugenhajm. Ostali smo bez prebijene pare. Nisam dobio porudžbinu za kompoziciju sa radiofonskim zvučnim efektima koju sam ponudio. Onda sam ponovo počeo da pišem za moderne igrače a i da obavljam poslove u biblioteci za moga oca, koji je u međuvremenu zajedno sa majkom živeo u nju Džersiju. Tada sam upoznao moje prve soliste: Roberta Ficdejla i Artura Golda. Napisao sam dva velika dela za preparirane klavire. Virdžil Tompson je veoma pozitivno ocenio i izvođenje i kompoziciju. Nažalost, u publici je bilo svega oko pedesetak ljudi. Izgubio sam i ono malo novaca što sam imao. Morao sam da moljakam i pismeno i usmeno. Odmah sam otputovao, i onda svake godine organizovao i izvodio jedan do dva programa kamerne muzike i jedan do dva programa za igračke numere i koreografiju Mersa Kaningema. Uz to imao sam sa Kaningemom turneje po Sjedinjenim Državama. Kasnije, u Evropi sa Dejvidom Tjudorom. Tjudor se danas bavi kompozicijom i pravi performanse elektronske muzike. On i ja bili smo niz godina jedini Kaningemovi muzičari. Kasnije smo imali pomoć od Dejvida Bermana, Gordona Mame, ili Takehise Kosugija. Poslednjih godina napustio sam Kaningemovu kompaniju, da bih mogao da se posvetim drugim projektima (jednoj operi u Frankfurtu, kao i predavanjima na Harvardskom univerzitetu). Muzičari Kaningemove kompanije postali su tada Tjudor, Kosugi i perkusionista Majkl Pagliz.

U kasnim četrdesetim godinama otkrio sam eksperimentalno - prolazeći "gluvim" prostorom Harvardskog univerziteta - da ćutanje, tišina, nisu akustični. To je promena svesti, preokret. I tome sam tada posvetio moju muziku. Moj rad je postao ispitivanje slučajnog. Da bih to konsekventno sproveo, razvio sam komplikovani kompozicioni metod, posluživši se operacijama slučaja Ji Đinga, pri čemu sam video da moj zadatak leži u postavljanju pitanja bez rešenja.

Budističke tekstove kojima sam se uvek ponovo vraćao predstavlja Huang-Po - doktrina univerzalnog mišljenja - u prvom prevodu Chu CH' ana, objavljenom 1947. u časopisu "Londonsko budističko društvo", zatim *Neti Netti L.C.* Beketa, jer je njegova ilustracija predstavjala opis mog života, i na kraju, Ten Oxherding Pictures (u verziji na čijem kraju jedan nasmejan i podebeo monah, koji je spoznao Ništa, po povratku u selo donosi darove). Pored budizma, zapravo još pre njega, čitao sam učenje Sri Ramakrishne, koji je govorio da su sve religije kao more, prema kome nagrću žedni ljudi iz različitih pravaca i toj vodi daju različita imena. Treba da se doda, da ta voda i različito prija. Ukus Zena, po meni, sastoji se u mešavini humora, postojanosti i oslobođenosti. Pri tome mi pada na pamet Marsel Dišan, iako je u njegovom slučaju prisutan i erotski elemenat.

Izvorni materijal mojih *Norton Lectures na Harvardu* odgovara budističkim tekstovima. Sećam se da je pripadao jednom beskompromisnom indijskom filozofu. Upitao sam Dika Higinsa: Ko je Kraljević indijske filozofije? On se nasmejao. Kasnije, kada sam pročitao *Praznine*, studiju o religioznom mišljenju Frederika J. Strenga, našao sam odgovor: To je Nagurjuna.

Pošto sam naslov LECTURES zaključio pre nego što sam to saznao, onda sam umesto Nagurjuna, upotrebio ime Ludviga Vitgenštajna i njegovo delo označio kao operaciju slučaja. Postoji još jedna dobra knjiga "Vitgenštajn i budizam" Krisa Gudmunsena, koju ću u budućnosti povremeno čitati.

U mojoj muzici koristim sada *vremenske spojnice* čas fleksibilne, čas fiksne. Ne postoje partiture kao ni odredjeni odnosi medjuodseka. Katkada su odseci potpuno ispisani a katkada nisu. Naslov mojih *Norton Lectures* odnosi se na najnoviju verziju Kompozicije u retrospekciji. Objavljena verzija, iz komercijalnih razloga, nosi jednostavan naslov *Ivi.*

Pronalazač hepeninga

U nemačkom društvu u koledžu Black Mountain zapazio sam potpuno odsustvo poznavanja muzike Erika Satija. Kad sam tamo jednog leta bio predavač i nisam imao učenike, organizovao sam festival posvećen Satiju - polučasovne koncerte posle ručka sa uvodnim napomenama. U središtu festivala bilo je predavanje u kome sam upoređivao Satija i Betovena i pronašao, da je pravo na strani Satija a ne Betovena. Bakminster Faler bio je

Baron Meduza u jednom izvođenju Satijevog dela "Zamak meduze". Ovog leta Faler je izgradio svoju prvu kuglanu, koja se odmah srušila. Bio je oduševljen. "Ono što treba da uradim, naučim tek onda kad nije u redu". Ta njegova primedba podsetila me je na Dadu. Upravo tako bi on rekao.

U Black Mounting koledžu priredio sam nešto što je bilo označeno kao prvi hepening. Publika je sedela u četiri istovetna trouglasta odeljenja, čiji su vrhovi dodirivali malo kvadratno performans područje, prema kome je publika bila okrenuta. Hodnici između trougla vodili su prema velikom performans - području, koje je ograđivalo publiku.

Dešavale su se razne aktivnosti: Mers Kaningem je igrao, Robert Raušnberg izlagao slike i igrao viktrolu, Čarls Olson čitao svoje pesme, M.C. Ričards takodje, stojeći na vrhu lestvica po strani od publike, Dejvid Tjudor svirao klavir a ja sam čitao jedno predavanje sa umetnutim sekvencama ćutanja, stojeći takođe na jednim lestvicama po strani od publike. Sve se to dešavalo unutar vremenskih odsečaka nepredviđenog trajanja unutar opsežnog vremenskog okvira mog predavanja. Kasnije sam, svakog leta, sa oduševljenjem gledao, kako u prvim američkim sinagogama u njuportu, Roud Ajlendu članovi zajednice sede na isti način, jedni naspram drugih.

Iz Roud Ajlenda otišao sam u Kembridž i u "gluvom" neakustičnom prostoru Harvardskog univerziteta čuo, da ćutanje, tišina, ne znači odsustvo šuma, već bezobzirno funkcionisanje mog nervnog sistema i cirkulaciju krvi. Taj doživljaj i bele Raušnbergove slike dovele su do moje kompozicije 4'33", koju sam pre nekoliko godina, na vrhuncu mojih studija kod Suzukija, opisao u jednom predavanju. To je bio moj komad tišine i ćutanja, moj nemi komad.

Muzika kao vetar

Ranih pedesetih godina radio sam sa Dejvidom Tjudorom i Luisom i Bebe Bejron na mnogim delima za magnetofonsku traku, Kristijana Volfa, Mortona Feldmana, Erla Brauna i mojim. U onom istom smislu u kome su moje predstave ritmičkih struktura sledile Šenbergovu strukturalnu harmoniju, a moj nemi Komad one bele slike Roberta Raušnberga, tako je i moja *muzika promena*, komponovana pomoću operacija slučaja prema Ji Đingu sledila grafičku muziku Mortona Feldmana, muziku u kojoj su tonske visine notirane brojevima, u smislu pojmova visoko, srednje i duboko. Tek nekoliko godina kasnije, prešao sam iz strukture u proces, iz muzike kao objekta sastavljenog iz delova u muziku bez početka, sredine i završetka, muziku poput vetra. Koreografije Mersa Kaningema nisu bile oslonjene na moju muzičku pratnju. Muzika i igra su bile nezavisne ali koegzistentne.

Pedesetih godina povukao sam se iz grada u selo. Ovde sam naišao na Gy-a Nearinga, koji me je uveo u nauku o gljivama i drugim divljim jesti-

vim biljkama. Sa tri druga prijatelja osnovali smo njujorško mikološko društvo. Nearing nam je pomogao i kod lišajeva, o kojima je napisao i objavio knjigu. Kad je vreme bilo suvo i nisu rasle gljive, vreme smo provodili sa lišajevima.

Šezdesetih godina započelo je publikovanje moje muzike i mojih tekstualnih radova. Čak i ono što sam radio u društvu, postalo je upotrebljivo. Jedan doživljaj na Havajima, skrenuo je moju pažnju na delo Bakminstera Fulera i delo Maršala Mek Luana. Iznad tunela koji spaja južni i severni deo oblasti Oahu, nalazi se na šumskom lancu neka vrsta zupčastog friza sličnog nekom srednjovekovnom dvorcu. Kad sam se o tome bliže raspitao saznao sam da je to služilo kao zaštita iza koje su bacane otrovne strele na neprijatelja. Sada obe strane na isti način izvlače koristi. Pre više od sto godina ostrvo je bilo ratno polje odeljeno šumskim lancem. Faulerova karta sveta pokazuje da živimo na jednom jedinom ostrvu. Globalno selo-cela zemlja jedno selo (prema MekLuanu), zemlja svemirski brod (prema Fuleru). Pravljena su poređenja između ljudskih mogućnosti i resursa zemlje (Fuler). Tada sam započeo moj *dnevnik: na koji način poboljšati svet: vi ćete uvek učiniti samo goru nevolju.* Majka mi je kazala: "Kako se usudjuješ?"

Ne sećam se kada je počelo. U galeriji Edvina Denbija u 21. ulici, ne baš u ono vreme, ali na tom mestu, napisao sam moj prvi *mezostikon.* Bio je to normalni komad sa tekstom u kome je velikim slovima bilo ispisano samo ime Edvina Denbija. Od tada sam mezostike pisao u vidu pesama, u kojima su velika slova silazila kroz sredinu na dole, da bi bilo šta veličala, potpomagala, ispunila molbe ili pokrenula moje mišljenje ili ne-mišljenje. (*Teme i varijacije* su prve u nizu takvih mezostičnih kompozicija, pronalaženja načina pisanja, koji, iako poreklom od ideje, ne tretira ideje, već ih proizvodi.) Pisati mezostike značilo je da pišem kroz izvore, Rengas (mešavinu višeslojnih mezostičkih ishodišnih tekstova), Autokus, Mezostik, izvore koji su ograničeni rečima samog Mezostikona, a u globalu, da pomoću operacije slučaja dovedem napabirčene reči do ishodišnog teksta.

Irvin Holander me je pozvao da pravim litografije. To je zapravo bila ideja Elis Veston. Dišan je tada umro. Ja sam zamoljen da kažem nešto o njemu. I Jaspers Džons je takođe zamoljen. No, on je rekao: "O Marselu ne želim ništa da kažem". Ja sam napravio kompoziciju sa takvim naslovom - 8 *Pleksigrama* i dve litografije. Pozvao me je i Katan Braun da napravim bakropise za *Crown Point Press* u Ouklendu, u Kaliforniji. Odmah sam to prihvatio, jer sam pre mnogo godina odbio poziv Gire Sarabhai, da otputujemo na Himalaje. Imao sam tada nešto drugo da radim. Zapravo, kad sam ja imao vremena, ona ga nije imala. Putovanje se nikad nije ostvarilo, uvek sam žalio zbog toga. Slonovi itd.... Slonovi su bili glavni cilj. Bio bi to nezaboravan doživljaj... Od tada sam jednom ili dvaput godišnje saradivao sa

Crown Point Press-om. Radio sam bakropise. Jednoga dana reče Katan Braun: "Ti jednostavno ne možeš da sediš i crtaš". Sada pravim crteže oko kamenja, i to onog, koje je na slučajnim mestima stavljeno na raster. Ovi crteži su iskazivali i muzičku notaciju: Renge, Score, i Twenty - three Parts i Ryioanji (crtani sa leva na desno, kružno oko pola kamena). Rej Kas, umetnik koji je predavao akvarel na Virdžinija politehničkom institutu i Državnom Univerzitetu, zainteresovao se za moju grafiku na bazi operacija slučaja. Uz njegovu pomoć kao i njegovih studenata, uradio sam 52 akvarela. Ovi radovi doveli su me do rada sa akvatintom, četkicama, kiselinama i njihovom kombinacijom sa vatrom, dimom i kamenjem sa bakropisom.

Iz ovih iskustava rezultiralo je komponovanje muzike prema metodu koji sam pronašao radeći niz sitnih slova koja sam nazvao *on the surface*. Otkrio sam da bi jedna horizontalna linija koja determiniše korespondirajuće grafičke promene, morala postati vertikalna linija u muzičkoj notaciji.

Na poziv Hajnca-Klausa Mecgera i Rajnera Rima napravio sam uz asistenciju Andrju Kalvera, Europeras 1 i 2 za Frankfurtsku Operu. Ono što je bilo dobro poznato Kaningemu i meni, ova dela su prenela punu nezavisnost i istovremenu koegzistenciju muzike i igre na sve elemente teatra, uključujući osvetljenje, programsku svesku, kulise, rekvizite, kostime i režiju.

Muzika bezbedna od potresa

Pre 11 ili 12 godina, započeo sam da komponujem etide za solo violinu. Slično klavirskim Astralnim etidama, i ove sam želeo da napravim što je moguće težim, kako bi se na izvođenju dokazalo da nemoguće nije nemoguće. Hteo sam da napišem ukupno 32 etide. Od broja 17-32, etide pokazuju da je ipak moguće odsvirati mnogo nota. Godinama sam bio ubeđen, iako to nisam želeo, da note sintetizujem. Iz tog razloga taj opus je ostao nedovršen. Rano u proleće, 1988. godine, Irvin Arditi je odsvirao prvih 16 etida za 56 minuta, a krajem novembra iste godine, za 46 minuta. Na moje pitanje zašto ih je svirao tako brzo, odgovorio je "Pa ti si u predgovoru naglasio - što je brže moguće". Tada mi je sinulo kako ću da završim Friman etide, možda još ove ili sledeće godine. Tamo gde ima suviše nota, staviću napomenu: "Svirajte nota koliko možete".

Razmišljajući o orkestru ne kao o grupi muzičara, već kao grupi ljudi, postavio sam u različitim komadima različite odnose izmedju pojedinaca. U kompoziciji *Ecetera* članovi orkestra započinjali su kao solisti i s vremena na vreme stavljali se na raspolaganje naizmenično trojici dirigenata. *Ecetera 2/4 orkestra*, počinje sa 4 dirigenta, a zatim članovi orkestra, s vremena na vreme, napuštaju grupu i nastupaju kao solisti. U delima *Atlas Eclipticalis* i *Koncert za klavir i orkestar*, dirigent nema dominantnu ulogu, on je neka vrsta utenzilije koji priprema tempo. U mojim *Kvartetima* muzičari ne svira-

ju više istovremeno, uz stalno smenjivanje. Svaki od muzičara je solista, da bi se orkestarskom kolektivu karakterističnom za kamernu muziku skrenula pažnja na muziku, da bi se gradilo od pojedinca ka zajednici, ka društvu, i da bi se kamerna muzika digla na nivo orkestarske muzike za sve instrumente. Do sada sam napisao 18 delova, od kojih se svaki izvodi sa nekim drugim izvođačima, zajedno ili se može napustiti. Fleksibilne vremenske spojnice, Varijabilna struktura. Muzika koja je bezbedna od potresa. Jedna druga serija bez ikakve ideje, počinje sa Two i nastavlja sa One, Five, Twenty-threee, Four, Two,^{2} One^2 i Three. U svakom od ovih dela postoji namera koju još nisam pronašao. Moja najdraža muzika je ona koju još nisam čuo. Muziku koju pišem, ja ne čujem. Ja pišem muziku da bih čuo muziku koju još nisam čuo.

Živimo u vremenu u kome je kod mnogih ljudi promenjena svest o tome šta muzika jeste ili šta bi mogla biti. Dakle nešto, što nije ono što neko kaže, što stoji kao definicija u leksikonu ili školskoj teoriji, znači nešto što se samo kroz činjenicu oscilacija iskazuje. ljudi treba da obraćaju pažnju na procese oscilacija, bez obzira na fiksiranu idealnu interpretaciju, svaki put u punoj napetosti onoga što se baš tada dešava, bez potrebe da bude ponovljeno na isti način. To je muzika koja slušaoca nosi u trenutak u kome se nalazi.

Prevela Mira Daleore

RADOMAN KORDIĆ

PARADOKSIJA POSTMODERNISTIČKE ESTETIKE

Postmodernizam, kao kritika svakog monizma, svake isključivosti, kao paradoks (razlika – mističnost drugog – na koju se oslanja, koju zastupa i zahteva ova kritika i sama postaje jedinstveni princip razumevanja sveta i njegovih fenomena), postmodernizam, s obzirom na to da integriše u sebe sve stilove, sva mišljenja, baš sve, i ono što ga dovodi u pitanje kao drugo mišljenje (tako je bar bilo na početku, u takozvanom "umetničkom postmodernizmu"; "intelektualni postmodernizam" će postati strog i krut, naći će ponovo potrebu za legitimacijom, odreći će se šiza želje i paradoksa, postaće dosledno, u nekim varijantama čak, esencijalističko mišljenje), postmodernizam dakle, zanesen, opčinjen pojavom, objavom i značajem drugog i, rekao bih, posebno heterotopije estetskog fenomena (i sam je