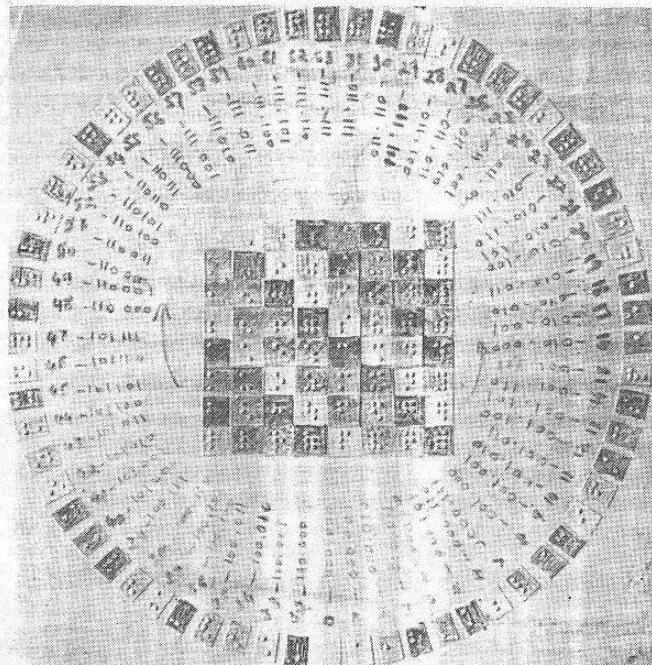


# S onu stranu aleatornog

(john cage)

daniel charles

Sve što je preterano nije važno.  
Talleyrand

Poznata nam je razlika između »otvorene« i »neograničene« muzike: prva, ma koliko je porozna uticajima izvodnika; povinjuće se, nalogu kompozitora da bude neopoziva, druga, od trenutka svog pojavljivanja pretpostavlja nehnost jedne radikalne relativnosti: mogla bi i da ne bude, ona nestalost svog postojanja određuje upravo prema ne-postojanju. Ovde zvuk, tamo tišina; pošto sam se odlučio za ovakvu podelu, iskoristiš svoje pravo da predvidim šta će se dogoditi; kad bih se unapred uzdržao da iznesem svoje mišljenje, jedino bi mi preostalo da sam sebe okrivim ako se ništa od onoga na šta sam računao ne dogodi; kad je ova druga mogućnost u pitanju, najbolje ju u stvari ne očekivati ništa. Ali, tako je teško sve — prepustiti slučaju! Uzalud ste »preparirali« svoj klavir, obložili žice, ali bez obzira koliko one nečujne bile, još uvek će to biti samo klavir, radio iz koga ste, između dva šuškanja, uspeli da otmete nekoliko sredenih akorda, potvrđiće da li je bilo potrebno muzički obrazovati one slušače koji će ove akorde moći da prepozna i koje će stvarno muzičari moći prepozna- tici.

Kako izbrisati šećanje? Nije li publika već unapred blazirana?

Međutim, situacija u kojoj se nalazi kompozitor koji teži da ovlađa slučajem, ili, kao što kažu aristokrate, hoće da ga ukroti nije mnogo povoljnija. Ili, bolje rečeno, ako on jeste, ako označava stvaraoca koji nalazi satisfakciju u svojim delima, onda je to zato što u proseku, nivo njihovih zahteva, ako ne opada, a ono stagnira. Njihovo ponašanje razlikuje se od po- našanja metafizičara ili naučnika koji posmatraju biće, ili fragmente bića, samo utoliko što su ovi posmatrani predmeti »dati kao takvi«, sasvim »zanemarujući ništavilo i odnose bića i ništavila«.<sup>1</sup> Već kroz solfedo, ja isterujem ne-biće: jedino reagujem na zvuke za koje sam odlučio da treba da reagujem potpuno isto kao i u tonskom sistemu za koja razbacani akordi doslovno ne postoje, svaki zvuk »koji ne budemo dobro ispitati smatraču patvorenim«. To je stanovište praktičnog čoveka, industrijskog vitez, koji igra samo na sigurno i želi da mu se govori samo ono što on smatra pouzdanim, i u napred povere- nim. Razumljivo je da za jednog kompozitora rešenog da, na ovaj način obezbedi svoju sigurnost, tišinu, to jest, po John Cage-u, celinu ne-željenih zvukova, ili svet buke, postoje još samo neklasiranih akorda. Ništa ne bi smelo, ne samo od onog što će da poteče iz njegovog pera, već i od onog što ne ugleda dan, da poremeti njegovu pažnju. To je vladavina, putem apsolutnog sluha, savršene lucidnosti i kosmische odgovornosti. Pod takvom vladavinom stiže se do neprocenjivog spokojsstva.

»Pa ipak, slučaj je potreban. Bez slučaja nema iznenade- nja. A iznenadenje je potrebno da se izbegne dosada«.<sup>2</sup> U stvari, to je mučenje za »otvorenog« muzičara: teži ka apsolutnom, a dostiže relativno. »Ako hočete, to je teološki problem slučaj se pretvara u milost, koja je proizvoljna kao i sam slučaj, i koju

bi čovek želeo da stekne svojim zaslugama.<sup>3</sup> »Slučaj, najstariji bog na svetu«, prema Nietrsche-u je Sveta Devica, Muza da- našnjih kompozitora; Muza, koju u svakom slučaju, treba ugu- šiti poljupcima, to je sigurnije. Serijalna muzika, suočena sa problemom izbora, na slučajnost (alea) pristaje upravo zato što nema izbora: »što je izbirljivost manja, veća je mogućnost slučaja u susretu sa stvarima; što je izbirljivost veća, slučaj igra veću ulogu u subjektivnosti kompozitora. Smatra se da će alea, ovaj umereni slučaj, omogućiti »refleksiju da se »približi spontanosti umesto da se od nje udalji«<sup>4</sup>; napuštajući usilje- nost muzike koja nosi odlike potpune neodlučnosti i apsolut- nog slučaja, koja se poziva na jednu filozofiju »istočnjački obo- jenu«, vezaćemo se za istinski, veliki Orient, onaj koji je stvo- rio muziku Indije, gipku i raspevanu, ali doslednu oplemenje- noj linearnosti jedne muzičke fraze koja stremi ka Večnosti. (...)

Da ukratko ponovimo: ubuduće se biti moguće kompono- vati sve vrste azimuta, to jest, generalizovati se eklekticizam koji je donedavno opasno pretio, čak ubilačkom snagom, ser- jalcima. Stoga, uopšte nije slučajno to da je slučaj tako brzo stekao pravo gradanstva, rušeći u prolazu prepreku koju po- stavlja alea: što je stecena sloboda veća, veća je i uloga slučaja u jednom determinisanom stilu za one koji ga osećaju — i on sve više podseća na bilo koji drugi stil!<sup>5</sup> Drugim rečima, isto- rija muzike, iako se baš ne vrti u krugu, onda bar prati jednu krvnu liniju, podložna je samo-ograničenju: daleko od toga da je njen »napredak« beskonačan. Ne žurimo ipak, da odsustvo smisla ovog samo-ograničenja proglašimo apsurdnim: »Neki odlasci — govorio je Jean Grenier — samo su prividno odričanje samoga sebe, a u stvari su promena poprišta«.

Zapanjuje način na koji je jedan John Cage — začetnik »transcendentalizma« (ako on uopšte postoji) — u svojim delima pedesetih godina, uveo postupak chance operations. Umesto da upotrebi, na primer, nasumice izabrane brojeve [random numbers] kao što bi to uradio bilo koji inženjer ili fi- zičar, ili bilo koji stručnjak za industrijsko merenje ili muzičku produkciju on se opredelio za određivanje svih vidova svakog tona, kao i za podelu tonova i tištine, konsultujući na predanje proročanskih simbola u *Livre des mutations*, Yi King ili I Ching (Knjiga promena Ji Ding) čija uputstva nisu pružala pri- liku, u staroj Kini, za bilo kakva osporavanja ili »ispravke«, jer se smatralo da su ona otkrivala, igrom slučaja, poredak i sklad sveta. Ovakvu konцепцију prihvata i John Cage: do tanči- na preuzima njen smisao — dodeljuje slučaju vrlo preciznu funkciju — da omogući dobijanje detaljnih obaveštenja čak i pružanje objašnjenja porekla svega što jeste.

Da bismo ovo proverili, poslužimo se detaljnim opisom koji su nam prevođaci dela Grofa Shuzo Kuki-a, Problem slučajnosti, ponudili iz knjige I. Ching. Reč je o osmišljavanju »64 simbola koji se mogu dobiti izvlačenjem proročanskih štapića po principu slobodnog izbora, po odlredenim pravilima. Ova 64 simbola predstavljeno je da 64 heksagrama koji predstavljaju ukupan zbir mogućih kombinacija i to 6 po šest kombinaci-

1 Shuzo Kuki, Le problème de la contingence [Probleme der Neuzwischenhaftigkeit], fr. prevod Hisayuki Omiodaka, Koristimo priliku da zahvalimo gosp. Laon Vandemeersch-y što je bio ljubazan da nam poslaje ovo delo.

2 Jean Grenier, (Slučaj i stvara- nje) Hazard et creation, in Essai sur la peinture contemporaine, Paris, Gallimard, 1959, str. 198.

3 Jean Grenier loc. cit. ibid.

4 Jean Grenier loc. cit. ibid.

5 Jean Grenier loc. cit. ibid.

## UMETNOST I (NE)VIDLJIVO

ja dveju vrsta monograma: prvi se označava nepodeljenom linijom i predstavlja element sa muškim **Yang** (—), a drugi označen podjeljom linijom predstavlja element sa ženskim principima **Yin** (— —). Svaki monogram nosi naziv **Yao**, po kineskom (ko na japanskom), a ta reč etimološki ima značenje **sastati se**. (. . .). Pri susretu ovi elementi se najpre uvostručuju, pri sledеćem susretu se utroštruju, i najzad susret na ovaj način dobijenih trigrama uzrokuje stvaranje heksagrama. Princip ove promene je privlačenje suprotnosti, muškog i ženskog principa, koje narušava stabilnost i čini je nemogućom (otuda naziv promene, koji izražava pokretljivost univerzuma). Iz toga slijedi da potpuno sazrevanje jednog oblika izaziva njegovo pretvaranje u sopstvenu suprotnost, pa se zbog toga dva dijagrama, sastavljena od istih elemenata, muških ili ženskih, nazivaju **slabim**; oni su na samoj granici da pretvore u svoju suprotnost, »stari« su i ugasiće se. Nasuprot tome, muški elementi sa dodatkom 1 ženskog principa, ili ženski sa dodatkom 1 muškog principa, nazivaju se **snažnim**, »mladi« su, i na kraju svog postojanja potpuno će preći u muško ili žensko stanje, sačinjeno od 1 istog elementa.

Ako pretpostavimo da promena pojавa prati promenu simbola, **yang** i **yin**, — i —, onda će one, nakon svog slučajnog susreta, stvarajući slabi muški simbol —, slab ženski simbol — —, mladi muški simbol — — i mladi ženski simbol — —<sup>28</sup>, proizvesti homolognu tvorevinu, po tvrdjenju Shuzo Kuki-a, kao u slučaju hermafrodita kod Platona. Međutim, Platon se ne bavi »teorijskom distinkcijom jedinstva ženskog i muškog ili muškog i ženskog principa«; on zaboravlja, usudujemo se da kažemo, na **ginekizam**... i to mu onemogućava dalje stvaranje u onom smislu u kom to ostvaruje **I Ching**, to jest, pretvaranjem četiri dijagrama u 8 trigrama — nebo, zemlja, vatra, voda, vetar, grom, planine i močvare — pa onda u 64 heksagrama, koja su takođe nepostojana, to jest, pri svakom izvlačenju podložna da predu jedan u drugi.

Teorija promene je u stvari, mantička. »Da bi se dokučio smisao nekog dogadaja, pojave, ponašanja, nekog trenutka iz života, itd., slučajnim izvlačenjem određujemo heksogram koji simbolizuje činjenicu. Ovim izvlačenjem na sreću, obrazuje se, linija po liniji, heksagram. Drugo izvlačenje ukazuje nam na heksagram Y koji teži da se preobradi prvi dobijeni heksagram. Tako nastaju promene koje simbolično prikazuju doslednost koja treba da proizade iz onoga što je razmatrano u dijagramima.<sup>29</sup>

Dakle, prema proročanstvu **I Ching-a** sve je promena. Ma kako različita bila ishodišta tih promena, i ma koliko bi mogla biti raznovrsna, sva se svode na **nepromenljivost zakona susreta kao takvog**, bez obzira na svake promene po-nasob. Zbog toga se svi oni koji tumače Knjigu, a koji se oslanjaju, radi sažimanja, na dva prva triagrama, slažu sa **jednom istom formulom** koja bi označila poreklo svega što postoji, i za koju Kuki daje nekoliko rečitih primera: »Bez susreta neba i zemlje ne bi se pojavilo ni jedno biće«; »to je zato što se **teorija promene** povinjava nebu i zemlji i upravlja svim sudobosnim dogadjajima«; »susret neba i zemlje stvara svet svih bića u svetu slavu«; »zemlja i nebo deluju na stvaranje svih bića, muško i žensko seme se meša i radaju se sva bića.<sup>30</sup>

Ne tumači li jedno delo, kao što je **Music of Changes**, kompozicija za klavir John-a Cage-a, koje u potpunosti sledi proročanstvo **I Ching-a**, sa svoje strane i naravno, na svoj neponovljiv način, najpromenljiviji od svih susreta, susret neba i zemlje? Ali šta znači »tumačiti«, ako ne učestvovati u... priključujući se igri...? Nije li proročanstvo **I Ching-a**, samom svojom strukturom, predodređeno da prede u semantičku nulu jedne takve muzike, koja, kako je rekao Tchouang-tsen, upravo kada postaje »muzika neba i zemlje«, obuhvata, okružje, prima u zagrljaj sve što se nalazi u trenutku sopstvene pobune, a to znači u **svakom** trenutku?

Veza muzike i sveta, ipak sasvim privremena, je jedna aktivnost, izvesna vrsta čitanja knjige sveta, a to »jesti« **I Ching**. Međutim, da se promene u **I Ching-u** s ozbirom na to same od sebe povezuju i nastavljaju, ovo čitanje je isto toliko pasivno koliko i aktivno. Ono proizilazi iz onog **aktivnog nedelanja**, koju će mislioci taoisti opisati pod imenom Wu Wei. Stoga se prihvata kompozitorovo »ne-uplitanje«: polzana — partitura na koju se kompozitor vraća u svim svojim partiturama, »neodredenim kad je u pitanju izvedba, Ur-tekst na koji se poziva, Sage ili Saga (Saga) koju nam priča a da je sam ne čuje — to je **I Ching**.

Postaje, dakle, neophodno, kao što je primetio R.G.H. Sin, proširiti značenje pojma partitura. »Jedna linija heksagrama, ako predstavlja neki događaj iz života, može se uporediti sa jednom notom u okviru neke melodije. Nota u sebi sadrži najmanje dve mogućnosti. Ako je izopštimo iz konteksta, ona pokazuje stalnu frekvenciju sa određenim brojem oscilacija u sekundi, i tačno određenom visinom. Ali, kad je izdvojimo iz muzike čiji je sastavni deo, javlja se jedan, ne manje važan aspekt: ona gubi, u celini orkestarske izvedbe, svoju individualnost i njena nepostojanost (**pervasiveness**) dobija puno značenje. Njen stvarni značaj određen je njenom povezanošću sa drugim notama — isto kao i sa ne-notama — određenim instrumentom na kome se svira, njenom pozicijom u okviru ritmičke seme i još mnogim drugim faktorima. Takav je život svojstven muzici. Heksagrama **I Ching-a** možemo posmatrati kao niz sveobuhvatnih fizičkih **oznaka** (Scores) koje pokrivaju

integralnost ljudskih odgovora.<sup>31</sup>). **I Ching** nije ni magija ni mistika, sa **I Ching-om** treba postupati kao sa partitutom u nastanku, kao sa **scoring system-om** koji nam pomaže da se vežemo (**to plug**) za »neiskazane kosmičke ritmove« — produbljujući medupovezanost onoga što je bilo, što jeste i što će biti, sažimajući dakle tri vremenske dimenzije u jedan isti tok jednovremenosti.

Muzika »neba i zemlje« koja ostvaruje utopiju **svezvučja** time što omogućava usvajanje svih zvukova i svih šumova koji se nehotice mogu proizvesti, muzika kojom upravlja slučaj susreta koji donose promene iz **I Ching-a**, je isto tako muzika **nultog vremena**, prema rečima Christiana Wolffia.

Jer, isto kao što za Tarot, postoji jedan »univerzalni jezik slika«, od kojih nam svaka priča o našoj prošlosti i našoj budućnosti, na isti način nas obeležavanje heksograma uvodi u srž promene: svaki simbol »bilo da je izolovan ili kombinovan sa nekim drugim, otvara prolaz u budućnost«<sup>32</sup>). Ovakva poetika vrlo je bliska poetici Shi-Gao-a, najblistavijeg kineskog slikara i teoretičara slikarstva: »Jedinstven Potez Cetkicom« kojim umetnici počinje i završava svoje delo, ustvari je prva linija iz **I Ching-a**, putanja **yang-a** neprekinuta linija iz koje nastaju svi heksogrami. Potez slikara stvara jedan novi svet.<sup>33</sup>) Ako danas muzičar podržava slikara, to pokazuje da svet nastavlja da se obnavlja a život izvire. I zar je toliko iznenadjuće što je **I Ching** prvobitna muzika, kao što je bio prvobitno slikarstvo? Igrama slučaja i u jednom i u drugom slučaju, uopšte ne dovođe u pitanje višu harmoniju: **upravo, obrnuto, one je uspostavljanju**.

Izgleda da smo se, ovim pozivanjem na milanearnu kosmogniju, dosta udaljeni od **rekvizita** savremenog doba, a na ročito nauke — na koju je tematika »indeterminizma«, svojstvena muzici »indefernizmu«, ipak uticala ma koliko taj uticaj imao preneseno značenje.

Pa ipak u vreme kad je pisao Shi-Fao, u jeku XVIII veka, misionari — jezuiti su otkrili **I Ching** Leibnizu koju će otkriti čudnu pa ipak izvesnu, srodnost između »prirodnog«, linearnog poretka izvođenja heksograma i binarne sistematike brojeva koju je upravo bio izumeo. Jer, prvi heksogramu sasvim može odgovarati sigla 000 000; drugom 000 001; trećem 000 010 i tako redom... Podudarnost je, reklo bi se, upadljiva; ona, međutim, prikazuje samo koincidenciju između jednog načina kombinovanja i jednog računskog modela, koji nikako nije »univerzalan«. To nije sprecilo Marcel Graneta da, ispitujući 1934. godine »naucno« značenje »empirizma kod Kineza« i »pedagoške prednosti ideje pomene« slikovito utvrdi: »Preterali smo u šalama na račun onog kineskog pisca, koji je u jeku XIX veka, istina, rukovoden nacionalnom taštinom, tvrdio da se klice otkriće, koje se mogu uporediti sa otkrićima zapadnjačke nauke, nalaze u **Yu King-u**<sup>34</sup>).

Vratimo se sada muzici. Desilo se da je John Cage jednog dana opazio sličnost između heksagramske strukture koje je svakodnevno koristi i struktura molekularnog tenetskog koda koje je šezdesetih godina izradivo Crick. Poverio Gunther Stent, remoniranom biologu. Ovaj, uz pomoć Narvey Bialya, započeo uporedno razrađivanje koje je moralo da doveđe do utvrđivanja uzbuđujućeg podudaranja. Iznećemo suštinu ovih podudarnosti koristeći stručne termine koji bi možda mogli da odbiju neupućene čitaoce, ali se ne može izbeći: »Ako **Yang** (muški ili pozitivni princip) poistovetimo se pirinskim a **Yin** (ženski ili negativni princip) sa pirimidskim bazama, tako da stari **Yang** i stari **Yin** odgovaraju komplimentarnom paru ougenina (A) i tumata (T) a novi **Yang** i novi **Yin** komplimentarnom paru granina na (T) a novi **Yang** i novi **Yin** komplimentarnom paru gvanina (G) i citozina (C), onda svaki od 64 heksograma predstavlja jedan od kogona nukleotidskih tripleta. Tako, iz »prirodnog« poretka u **I Ching-u** poizilazi jedna tabela genetskog koda u kome se javlja veliki broj genetskih veza kodona, koje su očigledne u Chickovoj klasifikaciji.<sup>35</sup>

Ne možemo se uzdržati da u vezi sa ovim sebi ne postavimo neka pitanja. Utoliko više što **I Ching**, koji obuhvata relativno elementarnu kombinatoriku u splatu proročanstva, privlači muzičare čija je indeterminacija radikalna. Oni će u Knjizi istovremeno, nači rešenje za svoju brigu da ne upadnu u prostu »aleatornost« i za ono što su Georges Bataille nazvao njihovom »slučajnom voljom«. Ali kako objasniti činjenicu da se heksogramatika lako prilagodava, i to na način dovoljno savršen da bi ga zvanična nauka mogla prihvati, najnovijim rezultatima jedne takounne i »pozitivne« naučne discipline kakva je molekularna biologija. Evo odgovora Gunther Stenta: ponovna, naučna aktuelizacija postupaka sličnih onima iz **I Chinga** može se vrlo lako objasniti, ako uzmemo u obzir **zatvorenu** prirodu sistematičke hekeagrama i činjenicu da se molekularna biologija isključivo bavi iposim jedne celine **auto-limitativnih procesa**<sup>36</sup>; oni nikako ne ugrožavaju beskonacnost susreta koji doživljavaju promene: u stvari **sistemski kriva konfiguracija** **I Ching-a** — njena konačnost, ako hoćete, koju simbolizuje Jedinstven Potez Cetkicom — približava se **sistemskoj krivoj** naučne discipline, čiji je cilj proučavanja — »saznavanje mehanizma prenosa naslednih informacija« — po mišljenju ovog stručnjaka, »gotovo dostignut«. Drugim rečima, imamo posla sa jednom naukom koja se suočila sa svojim »unutrašnjim ograničenjima«. Ovaj izraz nikako nema za cilj da, kao što je bio slučaj kod jednog Auguste Compteja naprimjer, izrazi sumnju u nauku o kojoj je reč, da je proglaši zabranjenom, niti, ukratko, da određuje domete njenе kompetencije u ime nekakvog a priori. Pre bi se reklo da on ima za cilj da

6 Gunther Stent, L'avénement de l'âge d'oe, [fran. prev.] Paris, Fayard, 1973, 127-128.

7 Shuzo Kuki loc. cit. str. 90, fusnota 36

8 Citrao Shuzo Kuki, loc. cit. str. 90 i 93.

9 R. G. H. Sin, The Man of Many Qualities, citira Lawrence Hol-prin.

THE RSVP Cycles, Creative Processes in the Human Environment, New York, George Braziller 1969, str. 23.

10 Lawrence Hal-prin, ibid.

11 Uporedi Shi-Fao, Propos sur la peinture [Rasprave o slikarstvu], pre-veo i komentari-sao Pierre Ryc-kmans, Brisel, Belgijski institut za proučavanje Kine, 1970, pas-sim

12 Marcel Granet, La peinture chinoise [Kineska mi-sao], Paris, Albin-Michel, 1934, str. 338, zabeleska 1.

13 Gunther Stent, loc. cit. str. 77.

14 Uporedi u Stent-

# UMETNOST I (NE)VIDLJIVO

zabeleži »ograničenja akumulacije mogućih objašnjenja za pojavu iz spoljnog sveta«. Hajdegeovska teza, po kojoj istorijska ili hemijska istina, na kraju krajeva, ne pripada ni istoričaru, ni hemičaru, zato što ovi naučnici ne treba sebi da postavljaju pitanje o podatku, pozitumu na čijoj osnovi razvijaju svoj talent, nalazi ovde velikog odjeka. »Geografija, na primer, ograničena je zato što je cilj njenog istraživanja, opisivanje zemlje, jasno ograničen. Mada je nemoguće opisati sve topografske i demografske detalje, koji postoje u ogromnom broju, ipak je jasno, da se, na kraju, iz ovih detalja može apstrahovati samo ograničena količina značajnih pojedinosti.«<sup>15)</sup>

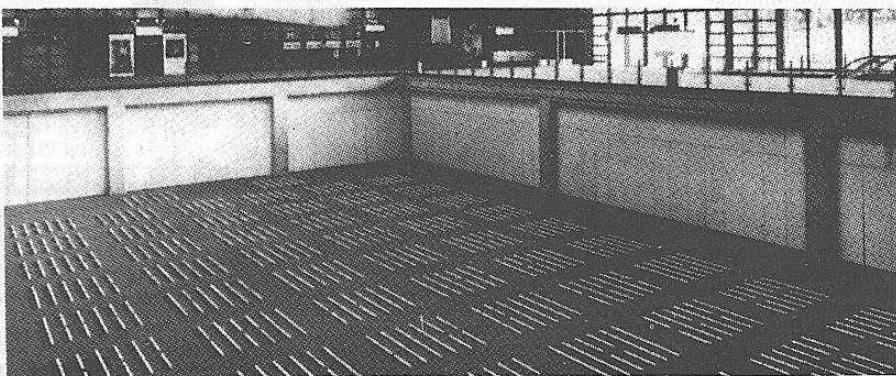
Ako je to tako, onda se otkriva zaprepašćujuća sličnost između sadašnjeg stupnja u muzici i sadašnjeg stanja u nauci, koja daje povoda za razmišljanje. Do te mere da se, zajedno sa Gunther Stentom, moramo pitati nije li nauka »percepcija muzike iz prirode«.<sup>16)</sup> I — svakako — sa I Ching-om kao posrednikom...

**K**ljučno pitanje ne datira od danas: nije li naučno samo ono što je opšte? Prema (akademskom mišljenju) — može se reći aristotelovskom — koje još uvek vlada u našim epistemama, naučno istraživanje, ako se radije opredeli za iznalaženje zakona i struktura, mora ostaviti po strani istraživanje koje se tiče jedinstva pojava ili njihovog fuktičiteta. »U stvari, celina jedinstvenih pojava nema zajednički imenitelj, i tu nema šta da se objašnjava; ovakva pojava proizlazi iz slučaja, a posmatrač ih prima kao »parazitsku buku [noise]«. Dakle, budući da svaka stvarna pojava sadrži u sebi jedan, bilo koji element jedinstvenog karaktera, svaka pojavnina celina sadrži

U ovom slučaju nemoguće je sa sigurnošću odrediti »da li je struktura, za koju posmatrač veruje da je opazio stvarna, ili je jednostavno plod njegove maštë«: takve su Paretove podele, u kojima nema ničeg što bi osporilo tvrdnju da su strukture proizvod slučaja.

Suočava li se Xenakis-ova muzika sa »indeterminizmom drugog stadijuma?« U to se može posumnjati, i tu počiva razlika za Cageom. Pomenuli smo na početku »unapređenje« pozadinske buke usignal, kao izraz ne samo ambicija, već i stvarno postignutih rezultata, kao na primeru *Pithoprakta* Xenakiso-voj. Međutim, nije li sumnjuju ovakvo unapređenje? Neće li se pozadinska buka postajati signal, automatski pretvoriti u formu, formu koja označava pozadinu. Po jednoj vrsti obrnutog neoplatonizma, ubuduće će se davati prvenstvo zadnjem fonu — ali platonistička šema imitacije ili kopije koju transcendira iz nekog modela ovo ne prihvata. Pravi ulog će biti buka forme: »kretati se ka ništavilu prevazilažeći postojanje«, pisao je Shozo Kuki, to je srž ideje →transcendencija forme«, keijijo, u metafizičkih keijijogaku.<sup>21)</sup> Ne obavezuje li se muzika koja »transcenduje formu« da bude »transcendentalistička?« »Metaphysical« muzika, nasuprot probabilističke muzike, koja je ostaje i dalje muzika fizičara.

Da bi bila »metaphysical« muzika indeterminacije mora i dalje da utiče na stapanje eksperimentalnog protokola u smislu epistemologije iregularnosti i eksperimentalne muzike, kako je shvata Cage. Bez sumnje pritom slabii princip stvarnosti: pa zašto onda primena Sonara u cilju poboljšanja ambulatorijskog čula kod slepih ne bi bila povod za stvaranje muzičkog



Walter de Maria, 360° Yi King/ 64 skulpture, postavka u Centre Georges Pompidou, 1981

izvestan »parazitski šum«. Sledi da problem percepcije formalno odgovara raspoznavanju značenja niza zvukova i ne — transcendentalnoj muzici.<sup>17)</sup> Podsetimo, u vezi sa ovim, da ako se tradicionalna ili »klasična« muzika vezuje za raspoznavanje stalnosti ili potpune jednakosti sa samom sobom nekog signala na fonu parazitskih šumova, onda »transcendentalistička« muzika teži da se odloži svake veze sa ideologijom »komunikacije«. Jedino je važno jedinstvo iskustva hic et nunc s ove strane svake strukturacije i svake ekstrapolacije logičke ili, jednostavno, intelektualne, kad je u pitanju uzastopni poređak onoga što će doći. Sledi da distinkcija između figure i fona, ili između signala i zvučne sekvencije vredne samo ako su u što većoj meri prisutne a ne ako su lažno razumljive; one nemaju ništa da saopštene; one kazuju Ništavilo. Na taj način one same »sebe« ponistišavaju kao otelovljeni prostori igre, kao područja čiste tempozalnosti. Mogli bismo ih, dakle, vezati za jedan tip *narativnog* ili *rečitativnog* diskursa, po analogiji sa »narativnošću«, kako je odrecituje Jean-François Lyotard; ali pod uslovom da se ništa čistog *Zeitpielraum-a*, prostornog — vremenskog igre, a čije su ove sekvencije njegova tiba i bučna reč. U ovim uslovima, one su u mogućnosti da u istoj kretnji dosegnu izvesne marginalne neizvodljive prostore — prevođe: u kome caruje Wu wei... — i naučno znanje; a ti prostori su poznati kao nepostojani po rečima Lyotard-a<sup>18)</sup>, i zbog njih se jedan René Thom ili jedan Benoît Mandelbrot bore za epistemologiju iregularnosti.

Podsetimo se šta nam je doneo primer geografije: sliku »parazitskog« obilja detalja, dakle obećanje za ostvarivanje jednog beskrajnog zadatka, bez i najmanje garancije da će, jednog dana biti završen, dok nedoumice rastu. Kada Mandelbrot proučava, u svom delu o *Les objets fractals*<sup>19)</sup> fraktalni predmeti nemerljivost britanske obale, ne podseća li njegov napor na onaj, ništa manje »geografski«, jednog Land ili Earth umetnika, koji je zeleo, negde u isto vreme, kad i Mandelbrot, da, u nekoliko kilometara celofana, umota jedan deo australijske obale.

I kada dotakne pitanje »indeterminizma drugog stadijuma«, u vezi sa Paretovim podelama on registruje jedan parazitski šum protivan svakoj signalizaciji. Tako je, sve do dana, statistička podela omogućavala uskladenost observacije prema granicama podložnim identifikaciji uz pomoć klasičnih, determinističkih analiza, »probabilistička« muzika Henakisa odgovara ovom zahtevu. Međutim, šta se dešava kada »srednja vrednost jedne serije observacija napreduje sporo, ili se uopšte ne kreće ka graničnoj liniji?«<sup>20)</sup>

dela, kao što je slučaj kod *Vespers* Alvin Luciera? Plaćimo li se da će slepi, tako zadivljujuće muzikalni, zbog toga zaboraviti da hodaju? Sve prostorije koje su opisane u *Chambres (Sobe)* Alvin Lucier-a<sup>22)</sup>, su divljenja vredna svedočanstva u korist pretpostavke da »velike formalne sličnosti između semantičke bez transcendentalne umetničke vrednosti i epistemologije koja sumnja u indeterminizam drugog stadijuma, u nauci. U oba slučaja, posmatrač je manje — više prepušten sam sebi; on svoje iskustvo tumači onako kako mu se čini da je dobro. Zašto, analogno tome, ispitivanje »rafala šumova« pri nekom telefonskom razgovoru, ne bi moglo biti prihvaćeno kao *Mail Art*? I obrnuto, ne bi li vrpca iz Christovog rada *Running Fence-a* trebalo da se produži — da tako kažemo... — i tako otvoriti prostor za ispitivanje fraktalnog tipa distinkcije između linijske i površina?

Drugacije rečeno: ako je evolucija teorije sistema uticala, zahvaljujući radovima Von Förstera, da se ideje o nastajanju poretka iz reda zameni idejom stvaranja poretka na osnovu buke od *order from order principle* u *order from noise principle*, onda treba usvojiti delo jednog Chréodeu u Waddingtonu: delo posvećeno jednom skupu koji živi, u korelaciji sa samim sobom, tipa »otvorenenog sistema«, i koji ne odbacuje okolnu buku već je ukroćuje i pripaja. A kriterijum i modernost će se zadržati, kako je ustanovio Cage, u sposobnosti neke muzike da nepravilnosti pripoji celini. Ili da zauzda buku<sup>24)</sup>.

Ovo povlači za sobom ogromnu inflaciju osećajnosti, da ne kažemo čulnosti — inflaciju uslovljenu, naravno, oslobadanjem od bilo kakvog performativnog zahteva kako u naukama tako i u umetnosti.

Pojam »post modernost« bi trebalo da se zasniva na upostavljanju *happeninga* — a u isto vreme da sačuva sve umetničke aktivnosti iz prošlosti. Tako bi se omogućio, prema uputstvima I Chinga, prelazaći *order from noise principle* u *noise from order principle*: na taj način bi se moglo doći do nekog »principa«, izbegavajući bilo kakvo poimanje principa. Ako se nemir nastavlja na red, to ne mora obavezno da znači smrt umetnosti, niti smrt jedne umetnosti, to samo znači da se harmonija. Jednog razgranava u deset hiljada lokalnih slučajeva, a slučaj je — zadovoljstvo. John Cage, oder *Die Musik ist los* je naslov jedne nedavno štampane knjige, koji ne ukazuje na kraj muzike nego na njenu krajnost (finitude)<sup>25)</sup>, pošto je iscrplja svoje značajne mogućnosti, muzika otvara prostor za uživanje. Kao nauka. I ništa nije okončano, a sve je neodređeno: svaki dan, sve počinje.

-ovom delu, zabeležena Catherine Bourdet, str. XIV i str. 100, 110, 117, 124, 142.

15 Gunther Stent, loc. cit. str. 142.

16 Gunther Stent, loc. cit. str. 149.

17 Gunther Stent, loc. cit. str. 150.

18 Jean-François Lyotard, La condition post-moderne, Paris, Ed. de Minuit 1978, str. 88

19 Paris: Flammarion, 1975, str. 21-42.

20 Gunther Stent, loc. cit. str. 153.

21 Shozo Kuki, loc. cit. str. 3.

22 Wesleyen University Press, Middletown, Connecticut, 1980.

23 Gunther Stent, loc. cit. str. 157.

24 John Cage, in C. H. Waddington, Biology and the History of the Future, Edinburgh, University Press 1972, str. 58.

25 Daniel Charles, John Cage, oder Musik ist los, Berlin, Merve Verlag, 1979 [nemacki prevod Eberhard Kiene]

S francuskog:  
Silvana Gregor

Au-delà de lâché, iz Traverses, br. 24, (Tema broja) Geometrija slučaja izd. CNAC Georges Pompidou, Paris, février 1982, str. 21-36.

\*Citirao: Youn Chartrand, potpredsednik CN. P. F-a [Nacionalna konfederacija rukovodilaca Francuske] u vezi sa izjavom Henri Krasucki-og, zamenika generalnog sekretara C. G. T-a (Generalna konfederacija rada) datum 9. IX 1981, na Radio Monte-Karly.