

*Tekst koji donosimo prvi put je objavljen godine 1972. u devetom broju časopisa *Musique en jeu*, posvećenom psihoanalizi glazbe. Premda u njemu pojam tišine u Johna Cagea zauzima jedno od središnjih mjesta, Lyotardov se tekst usmjeruje i prema nekim drugim tišinama, interpretirajući ih polazeći od psihoanalitičkog teorijskog instrumentarija, koji je Lyotarda tih ranih sedamdesetih godina osobito zaokupljao. Tekst je bio pročitán na Trećem programu Hrvatskoga radija, u emisiji »Age of Cage«.*

Jean-François Lyotard

Mnogostruke tišine

Želja misli u kategoriji nedostatka, negativnog. Pod pojmom pozitivnih procesa objavljuje se riječima, zvukovima, bojama i količinom. Želja za nečim, želja naprosto. Želja koja u praznom modelu podvostručuje ono što joj nedostaje (primjerice: fantazma, dvojnik, replika, hologram), želja kao rad, kao metamorfoza bez cilja, kao igra bez sjećanja. Za Freuda postoje dva značenja: Wunsch i primarni procesi. Afirmativna svojstva što ih se prepoznaje u primarnom procesu zaklanjaju svaku »misao«, diobu koja bi ih energetski razdijelila na članke i pravilne međuprostore. Pozitivnost Ida čini da se Ego pri tome ne može ostvariti, da je njihovo izmirenje nemoguće postići, te da niti jedan ni drugi ne mogu ostvariti jedinstvo (neke osobe, djela koje sve više postaje »otvorenim«, jedinstvo društva, tijela). Uvodeći ideju o nagonu k smrti, Freud namjerava pojačati ekonomiju, afirmativnost primarnog procesa. (On ih ustvari zamjenjuje.) Nagon k smrti tek je dokaz da energija nema sluha za jedinstvo, za koncert organizma (za psihički »ustroj«), on je gluha za svoju kompoziciju, to jest za nedostatak, prazninu u kojoj bi organi, članci (note) bili rasčlanjeni i uređeni tako da tvore kozmos ili musikè. Glazbu komponira Eros. Nagon k smrti nikada se ne čuje, tih je, kaže Freud. No, takva je i gluhoća libidinalne ekonomije u odnosu na pravila kompozicije, na hijerarhiju organizma.

Nije se čulo da dolazi, da se sprema Komuna i svibanj 1968. Potpuno obratno, svi su čuli previše ugodne glazbe društvenog organizma. Vidjeti zlo, govorio je Nietzsche, to znači vidjeti premalo; čuti zlo, to znači čuti previše. Previše skladnog.

Nagon k smrti nije drugo doli nagon bez pravila. Freud mu prilazi s puta patnje: košmari traumatskih neuroza, prinude sudbine ili neuspjeha, tumačenje gubitka objekta. No, on dodaje da je u samom orgazmu, u jezgri

Erosa i najuzvišeniše kompozicije, kako se o tome govori, ipak prisutno lutanje, eksces, poništavanje pravila. Ekstremne patnje, ekstremne radosti: uzvišene napetosti i duboke depresije. Sastavni dio, ono što se može složiti, iskazuje se unutar normi intenziteta, prosječnih intenziteta podvrgnutih pravilima. Nagon k smrti ukazuje se za vrijeme porasta napetosti, što Klossovski naziva intenzitetima, a Cage slučajevima. To su disonance, piskavost, tišine doista pretjerane, ružne.

Sekundarni proces je proces vezivanja. Jer, zvuk je sastavljena buka, usmjerena prema artikulaciji zvučnog kontinuuma (ljestvica), dispozitivu stvaranja (instrument), prema sintaksi (kontrapunkt) i prema retorici (žanr sonate). Zvuk na granici, ukoliko je sastavljen, ne vrijedi više zbog svoje zvučnosti, već zbog mreže aktualnih i mogućih odnosa, upravo poput fonema, neograničene distinktivne jedinice. Adorno je naglašavao kako su sva unificirana umjetnička djela pseudomorfoze usmenog jezika i kako organska glazba, proizašla iz recitativo stila, odmah u početku oponaša riječ. Budući da eliminira unifikaciju, dodekafonička se glazba konstituira kao prosvjed. (No, to nije dovoljno.) Kompozicija je djelo desenzibilizacije materijala. (Adorno govori kako se sa Schönbergom ona bliži svome kraju.) Ta desenzibilizacija upućuje na tijelo. Ali, na koje? Što se tu podrazumijeva? Fenomenološka shema tijela funkcionira implicitno kod Adorna, a također i kod Cagea: ujedinjena je u smislu koji nije izrađen. Ona uvijek nastoji da se sjedinjenje s tijelom dogodi kad se ukaže prilika, pod uvjetom da je to sjedinjenje smisleno. Ili, ako hoćete: to je zvukovni svijet siguran u sebe unutar cjeline jednoga tijela. Ili: perceptivni, pretpredikatni cogito. Dakle, osjet, cogito, svjesno. Fenomenolog shvaća tijelo kao područje u kojem se zvukovi transformiraju u glazbu, u kojem se ono ne-vezano vezuje, gdje buka postaje zvučnost. (U Fenomenologiji percepcije malo se toga govori o glazbi, u Fenomenologiji estetičkog iskustva govori se nešto više; no, kod Merleau-Pontya, kao i kod Dufrennea, glazba je sva u sustavu: primjerice, izobilje metafora ritma, konsonanci, akorada, vibrirajuća, sinestezijska moć, i posvuda borba protiv neokantizma prema kojem je glazba proizišla iz uma.) Fenomenološko tijelo je erotsko tijelo koje komponira, u kojem živi Eros. – No, komponiranje je uvijek filtriranje i spajanje, isključivanje buke svih područja zvukovnog univerzuma i stvaranje »glazbe« (tj. »slušnog«) uz pomoć »unos«. I premda su sastavljive, buke koje tijelo odbije neće se čuti. Ako će se i čuti, tada se radi o disonancama koje su zbog zvukovnih utjecaja nepripravljene stupile u rješenje, a da bi ih se moglo čuti, da bi ih se dalo transformirati u glazbu. Dakle, fenomenološko tijelo je filter i zato zahtijeva desenzibilizaciju svih zvukovnih područja.

Tome nasuprot, krajnja senzibilizacija u materijalu bit će očita u rješenju filtriranja (brani protiv razdraženosti, ekscitacije, kako kaže Freud). Ona će biti moć intenziteta, intenzivna moć koja neće utjecati na cjelinu

glazbenikova-glazbenog tijela. Ona je uočljiva u porastima napetosti i osobitoj singularnosti. U načelu ne postoji rješenje koje bi prihvatilo te intenzitete. Njihova se singularnost zbog pamćenja ne da svesti na pomoćne jedinice (spomenimo ovdje lanac harmonijskih zakonitosti ili njihov pretpostavljeni ekvivalent u fenomenološkom tijelu). Ne postoji područje gdje bi se mogli izmjeriti. No, nije dovoljno reći što jest fenomenološko, tj. erotsko-logičko, kao što je to učinio Cage, navodeći riječi svoga oca: Mjerenje, rekao je, mjeri mjeru smisla. Nije dovoljno reći da se tijelo stvara u stvaranju svijeta i glazbe. Naprotiv, treba reći da se nikakvo jedinstvo, bilo ono i veliko, a niti kompozicija, ne stvaraju iz ove buke, onog zvuka ili nekog pojedinačnog intenziteta, već da se prije stvaraju njima usprkos. Čuti taj događaj znači transformirati ih: u suze, geste, smijeh, ples, riječi, zvukove, teoreme, u ponovno obojenu sobu, u buncanje nekog prijatelja. Tvrdim da je jedna crna mačka što je poznajem doista čula Kagelovu Glazbu za renesansne instrumente: nakostriješila je brkove, trzala ušima i istraživala okolicu mjesta s kojeg je slušala. Intenzitet buke-zvuka doslovno je moć da bi se nešto proizvelo, postupno, u neprekidnom vraćanju u kojem se ništa ne ponavlja. Treba in-disponirati (feno-socijalno) tijelo kompozitora kako bi te metamorfoze bile prihvatljive umjesto bezličnih metafora ne-kompozitora u glazbenom muzeju. Cage se pitao sljedeće: On je bio fizičar, a u slobodno je vrijeme skladao pomoću kompjutera. Zašto je onda bio tako glup? Da li zato što je smatrao da je jedina stvar koja će biti u stanju zaokupiti intelekt mjerenje odnosâ između stvari?

Ono što nazivamo glazbom jest rješenje:

1. koje libido uvodi prije svega u zvukovno područje. Ono je usmjerivač libidinalne u auditivnu energiju i obratno, što već implicira količine energije koje se neprestano ulažu kako bi omeđile to područje, uključivši i količine energije koje se ulažu u tijelo. Uzmimo za primjer isključivanje glasovnih i slušnih rezonatora u odnosu na ruke, noge, ples;
2. to je rješenje koje se u baroknom i klasičnom Zapadu razdijelilo na zasebna tijela, predmete, glazbene proteze, instrumente. To dijeljenje zahtijeva nova ulaganja u pojedine dijelove tijela, ruke, prste pijanista ili flautista, ali i kompleks ruka-rame-brada violinista, zatim torzo udaraljkaša i koljena violončelista ili harfista;
3. to je rješenje koje stvara isprekidane zvukove čije se visine mogu označiti i za pola tona više ili niže u određenoj partituri zvukovnog prostora;
4. to rješenje priznaje prvenstvo C-duru, koji »u prolazu« barata s pet polutonova u odnosu na dvanaest tonova potčinjenih notama;
5. Ono što nazivamo glazbom jest rješenje koje pod pojmom tonaliteta dopušta iz »pitagorejskog« modusa preuzet raspored intervala među zvukovima;

6. Pod pojmom akorda to rješenje privilegira skup od tri zasebna stupnja, odnosno skup u intervalima terci;
7. u C-duru daje prednost takozvanim savršenim, durskim akordima na I, IV i V stupnju;
8. itd.

Neće predstavljati problem prepustim li stvari većim znalcima od mene. Htio sam samo rastumačiti što je rješenje: superpozicija paravana koji filtriraju energetska strujanja, u ovom slučaju zvučnorna. Ti paravani nisu stvari, nego libidinalna ulaganja; oni tvore zapreku na ulazu ili izlazu pojedinih buka-zvukova što se održavaju i šire. Važan dio libidinalnog potencijala uložen je u civilizirajuće-uredbene funkcije. Skandal je ako rješenje stvori zvuk-buku koja je u načelu isključena. Kada sam kao dijete slušao neku pjevačicu, bio sam podjednako zaprepasten i znatiželjan zbog dvije stvari: ona je zaboravila tekst (totalno!), i počela kihati. Kada su Tudor i Cage izvodili Mureau + Rain Forest u Bâleu, grupa izgrednika što je bila nedaleko od Andréa i mene počela je urlati, oponašati mukanje i rzanje: bez ikakvog incidenta, sve se dobro uklopilo u igru. Trebali su emitirati jednu Bachovu suitu u jakom intenzitetu, a ipak...

U klasičnoj baroknoj glazbi disonance se »pripremaju« i »rješavaju«. Lagana napetost stvara se pomoću malene disonance koja se zatim uklanja uz pomoć toničkog akorda. »Dominantni septakord«, piše Barraud, »sadrži određeni interval koji daje neodoljiv apel. (...) On želi svoje rješenje u savršenoj kadenci na toničkom akordu«. (Međutim, Barraud dodaje između zagrada: »To je neodoljiv apel od kojeg inače moderni glazbenici osobito zaziru«.) To je rješenje napetosti, govori isti autor u vezi s disonancama koje multipliciraju dinamizam (tonalitetnog sustava) i ističu tonalitetnu funkciju. No, što je to što pojačava igru, proces dinamizacije na temelju potpunog identiteta? Prekid stvara želju za restauracijom dobrog oblika. To je funkcioniranje na način fort/da, kao što bi to rekli Nijemci. Odnosno, transmutacija libida kao energije u želju, Wunsch. Pozitivno lutanje prvog, libida, postaje negativitet drugog, želje, i to zbog pomanjkanja njezina mimetičkog objekta. »Od Monteverdija do Verdija, dramatska glazba, kao istinska musica ficta, predstavljala je ekspresiju, štoviše stiliziranu, posredovanu ekspresiju, drugim riječima, omogućila je pojavu strasti«, piše Adorno. Par disonanca-rješenje dobar je uvod u pitanje privida u glazbi, zato što je on sastavni dio nedokučivosti. Tu se susrećemo s libidinalnim snagom teatralnosti, s temeljitim podudaranjem glazbe i klasičnog zapadnjačkog spektakla, s prevlašću opere, s mogućnošću da se stvori kino. Ne govoreći pritom o politici.

Fort-da nije izvedenica od da-fort; da-fort je disonanca, fort-da je rješenje. Ponavljanje onog fort! suspendirano je ponavljanjem onog da! Intenzitet

posvemašnje patnje ponovno je uspostavljen zbog jednostavnog straha od gubitka i straha od žaljenja što se objekt izgubio. Dominacija Erosa spaja i iskrivljuje lutanje u zaigranu aktivnost. I upravo ta dominacija stvara sljedeću inscenaciju: u kadru je rub kreveta, neko lice ulazi i izlazi, dijete iza kulisa govori na način Sprechgesanga. To je Spilja.

Politika nije tek praznina, negativizam, hijizam društva pomoću kojeg nešto dolazi do sebe (fenomenologija politike); no, politika je također ono što zasjenjuje stvaranje privida, što zastire nesuvisle veze u teatralnom rješenju koje je analogno paru fort/da. Primarni procesi su podcijenjeni, no oni se oponašaju u kazališnom negativitetu: »Nesretni ste zato što su vam ukrali neku stvar, glavu, vlasništvo, posao, slobodu, užitak«. Disonanca se priprema: ona je oduzimanje. Zato će se razriješiti pomoću zbrajanja.

Privilegij toničkog, dominantnog i subdominantnog akorda, to je prevlast cjeline nad dijelovima. Ta tri akorda zajedno daju sve stupnjeve ljestvice. Rješenje je pritom naznaka totaliteta. Dijalektika i dijalektika politike preuzimaju načelo prema kojem će – ako »posjedujete« organski totalitet – disonance (primjerice: konflikti, borbe, neredi, nepravde, nejednakosti) – nestati. Disonanca je otuđenje, stranka predviđena za sve. Disonanca se gubi u bezazlenom gledištu cjeline i kompozitora koji je Vlarar zvukova, Tajnik njezine Stranke.

Da sam postao učeni muzikolog, usudio bih se napisati: učinak nedokučivosti može se (kao sastavni dio teatralnosti) determinirati polazeći od hijerarhije zvukovlja u klasičnoj glazbi. Na primjer, ako postoji rješenje neke disonance u tonički akord, to je zato što sjećanje uha nakon što čuje disonantni ili dominantni akord anticipira put kroz zvukovni prostor kojeg treba slijediti da bi se došlo do cilja. »Nedokučivost« pretpostavlja da se istodobno bude i tu i tamo: u disonanci uho već čuje savršeni akord koji je tamo. I ako već može biti tamo, to je stoga što poznaje put koji je vodi do tamo (kadenca). Baš kao što je i vrijeme »svladano«. U slikarstvu »legitimna konstrukcija« obavlja istu funkciju za prostor: konstruirajući razdaljinu koja dijeli prvi plan od pozadine, duh oka pregledava sliku uz pomoć ortogonalna. Pozadina rješava prvi plan. Legitimna konstrukcija ne samo što »otkriva uporište« maskirajući dvodimenzionalnu površinu, već u vizualnom prostoru poništava i sve periferne zone: krive, amorfne, nemirne, slučajne. Tonalitetni sustav također maskira površinu-vrijeme, vrijeme događaja: tonički akord je suspendiran zbog višestrukosti tema i varijacija, on ih dakle neutralizira kao privide koje bi trebao razriješiti: kao što je raznolikost vizualne datosti razriješena u ortogonalnom sustavu, koji dovodi oko do točke koja upravlja. Privid proizlazi iz ovog rješenja. Nedokučivost (dakle i privid) rađa se kao razriješeno, izmirenje ili kao zbrajanje različitosti u cjelinu sve do točke bijega ili tonike, sekundarizacije. – Da sam postao uvaženi muzikolog, usudio bih se dodati i

ovo: analogna u svom učinku jest prevlast harmonije spram melodije u baroknoj glazbi. U gregorijanici postoje potpuno odvojeni glasovi koji lutaju, susreću se, razilaze, prolaze nezainteresirani za suzvuke i nešto kasnije privilegirane točke oslonca. U romantičnoj glazbi ta je raznolikost, umjesto znanošću o kontrapunktu, ujedinjena harmonijskim zakonitostima. Melodija djeluje ne zbog sebe same, već kao privid, efekt površine što je pomoću harmonijskih konstrukcija premještena u pozadinu. Isto bi se moglo reći za rešenje režije, koje šutnjom redatelja briše tragove njegova rada.

Stvoriti površinu poput privida, to znači konstruirati, odnosno proizvesti akcije koje će se prihvatiti kao efekti nekih drugih stvari, Drugog, a ne kao događaji, kao nešto što će se dogoditi. Tajna su zdanja, *fabbricae*, njihov plan, njihov vertikalni plan. Zdanje je scena, a arhitektura postaje scenografija. Evo nekoliko primjera: Brunelleschi, Francesco di Giorgio, Serlio, Palladio. Svugdje je bila prisutna ista funkcija, no ne zbog toga što je vladala prednost arhitekturne konstrukcije spram drugih konstrukcija: stvoriti površine poput privida, kao *skčnai*, *scoenae*, kao zaštitne paravane. Kao dokaz montaže pozornice Olimpijskog teatra u Vicenci ovdje se misli na površinu volumena. Jednako tako će Konstruktion u analizi – takvoj kako je Freud napokon opisuje – stvoriti diskurs o analizi kao simptomu, odnosno površini.

Stvoriti površinu kao privid, to znači stvoriti je kao mjesto za upisivanje. No, zamislimo da Renesansa nije otkrila ili ponovno otkrila privid u slikarstvu, glazbi, arhitekturi, politici, da nije postojala uopćena teatralizacija. Ne bi, dakle, bilo površine kao mjesta za upisivanje, također, bila bi nemoguća i kategorija upisivanja koja implicira disocijaciju na jednog aktivatora (koji može biti redatelj, slikar, arhitekt, kompozitor, vladar) i na pacijenta (kao što je, primjerice, zona za upisivanje, vosak, *tabula rasa*, narod koji dijalektički postaje masa, te analiza koja dijalektički postaje analizirajuće). S ovu stranu teatralizacije i uopćenog upisivanja treba zamisliti primarne procese kao dijeljenja i metamorfoze utjecaja ili strujanja, pri čemu se nikada neće moći razlučiti je li to dijeljenje aktivno ili pasivno. Dakle, bez upisivosti i bez površine. Površine za upisivanje (bez obzira radi li se o platnu izloženom u kadru, kadru scene, tonalitetnom okviru, kabinetima i sobama u kojima se vijeća i donose političke odluke), te površine su stabilizirane, mukle površine strujanja libidinalne energije koje funkcioniraju kao kanali, brane, regulatori želje, statične figure. Nema cilja, povoda, niti razloga: Erosovo stvaranje ometa nomadizam nagona k smrti, koji reducira intenzitete.

Kada Leriche kaže da je zdravlje tišina organa, on pokazuje da nema sluha, odnosno da ima civilizirane, uredbujuće uši klasične Evrope. U poznatoj gluhoj komori Cageovo tijelo (koje se nalazi u dobrom zdravstvenom stanju) bruji: čuje se kucanje srca, protjecanje krvi. Ta tišina organa zapravo stvara nečuvenu buku. Smrt, pa i neke bolesti, podjednako su tihe u svome radu i

ispunjenju kao što je to i zdravlje. Suprotno Lericheu, Freud tvrdi da je nagon k smrti uvijek tih, prigušen u buci Erosa; zdravlje je ono što bruji (i još uz to na glazbeni način). Ne postoji alternativa: buka ili tišina. Tišina kao ideal zdravlja, to je neuroza Evrope koja upravlja tom reprezentacijom: ušutkati nagone, sačuvati ih izvana (kao limes?, prvu površinu), odavati umirujući izgled unificiranog tijela koje se izvana ukazuje poput oklopa, brončanog zaštitnog sloja od razdraženosti, poput ekscitacije. Iz »unutrašnjosti« nema više ništa za čuti, sve je praznina. Takvi su bili već okrugli reljefni ukrasi i nauljeni atletičari starih Grka.

Međutim, površina tijela nipošto nije površina koju bi se dalo usporediti sa zatorom na pozornici, paravanom u kinu ili slikarskim platnom. Ona je puna rupa, pri čemu upravo rupe tvore znatan dio kože. Koža potom stvara zaplet, probijajući ono što nazivamo »interijer« (jer smo prihvatili teatarsko gledalište), ali koji je izvanjski poput »eksterijera«. Tišina kao »valjana forma« u »interijeru« je prazno, očišćeno tijelo, to je poništenje tijela kao buke-tišine u korist tijela dirigenta, glazbeno propalog, izbrisanog operatera. Od tišine buke, množine, dolazi se do tišine poretka. Sada je to tišina vladara koji sjedi u svojoj privilegiranoj loži u Serlijevu i Palladijevu teatru, tišina što je traži publika koncertnih dvorana, kao i sva mašinerija pozornice i scenskih radnika: kad je dobrog zdravlja, Leriche, liječnik ili vladar ne moraju moći razumjeti pretpostavljenog redatelja tijela, naličje scene, kulise, rešetku, ljubav, pumpu za krv, zrak, mokraću, izmet, spermu. Tišina koja proizlazi iz poništenja, povlačenja je, dakle, obrnuti dio privida.

Kada Mao prelazi rijeku Yang-Tse-Kyang plivajući, njegovo tijelo stvara buku; oslobađa se sukob unutrašnjeg s vanjskim. Zar Vladar, dakle, nije veliki šutljivac smješten zauvijek na sigurnoj udaljenosti u svojoj galeriji u središtu Pekinga, gledajući masu, videći svoju vlastitu sliku koju ta masa odražava, ne slušajući kako libido bruji u tijelima, već jedan jedini glas koji recitira i pjeva mao-misao? – Plivajući kralj u zaljevu, dišući sad na desno, sad na lijevo, i dosljedno zahvaćajući vodu cijelim rukama, ima:

1. osjećaj rasprostiranja tonova pod vodom, npr. visokih, koji dolaze izdaleka (proizvode ih propeleri čamca), zajedno sa svojim alikvotama, zatim dubokih, nastalih od komešanja što nastaje radom nogu, te buke mjehurića izdahnutog zraka koji odjekuju i klize niz uši.

2a. kada je uho izdignuto iznad vode i okrenuto prema obali čuje sav žamor grada, plaže, pojedinačne zvukove zvona, vatrogasaca, automobilske trube, razglasa, krikove djece s obližnje plaže.

2b. kada se uho okrene prema pučini dotiče ga zapljuskivanje, male količine vode koje se razbijaju jedne o druge, a malo dalje i zujanje motora. U kralju se tijelo okreće, rotira cijelom dužinom svoje osi, naizmjenice otvarajući jedno, a zatvarajući drugo uho. Pokret djeluje kao stroj za proizvodnju

zvukova, kao glazbeni instrument, ali zvukovi proizvedeni samim pokretom čine samo dio svih zvukova. Noge što lupaju poput vesala, ruke što se skupljaju poput rašlji, lupajući skupljaju što? stvari? ne, energiju, inerciju, stvaraju, dakle, trenje i sokove, snažno udisanje i izdisanje, a tu je i srce koje dodaje svoje otkucaje ovoj zbrci. Nije potrebno ni reći da se samo tijelo ne čuje u ovom naporu i radosti (to je još jedna Lericheova ideja), ono je zaista samo snimatelj prijelaznih zvukova, premda je njegova vlastita buka, njegov bučni rad također upleten u ovu akciju. Ono što se događa nije ono što se mislilo da će se dogoditi prema ideologiji »fizičke kulture«, nadmoć tijela, i tako dalje. Ono što se stvarno događa je pokret i glazba bez privida, ne dominacija ili metamorfoza. Znati plivati kraul nije nadri-sposobnost, nego moć zvučnosti (ali i dodira i boja). – Plivajući pored prijatelja ne želimo vlast jednoga nad drugim ili vlast nad vodom, ne želimo pokazati da je jedan jači od drugoga, ne želimo pobijediti vrijeme... Za razliku od opsesivnih i paranoidnih pobuda koje hrane duh politike i političke ekonomije, ne želimo uopće ništa svladati, ništa prisvojiti, nego samo stvoriti zajedničku glazbu. Kada dišem u njegovoj blizini, jednim okom i uhom izvan vode, vidim njegov nos kako klizi, kako je položen na vodu, čujem udaranje njegovih dlanova koji dolaze i odlaze istražujući površinu vode; on pliva kao da leti, a ja kao teški kit, no ipak plivamo u istom ritmu; na trenutak se sve raspadne, ali je to također dobro, poput poliritamskih otkrića u Posvećenju proljeća. Nije to nadmoć tijela, nego raspad u njegovu funkcioniranju.

Dakako, to je još uvijek suviše fenomenološki opis, previše se odnosi na samo jedan iskustveni subjekt. Trebalo bi pokazati da je to rješenje nastalo zastojeom energije: regulacijom ritma disanja, sinkronizacijom pokreta ruku i ramena, desinkronizacijom ruku i nogu, blokiranjem koljena, opuštenošću članaka, itd. Dakle, nizom pothvata koji omogućuju taj način plesa u vodi. Nepredvidiva samovolja s vaše strane, ludost, želja koja će se usmjeriti prema tome rješenju i omogućiti vam da plivate kraul. Trebalo bi računati i na otpor primarnih procesa, koji odjednom razore tijelo plivača, učine da se guši, smije, zaustavlja, boji, te da stroj škripi.

Trebalo bi reći »kao riba u vodi«: uništenje privida, ukidanje teatarskog odnosa između Vladara, tog potencijalnog vladara koji je izrazito borben, i Mase (naroda koji nije lijepog izgleda, doslovno: koji nije lijepo građen, koji previše čuje, koji je utopljen u buci, odjekivanju, ehu). U svakom slučaju: trebalo bi ukinuti šefa na galeriji. I to ne samo kao dobar stroj u vlastitu okružju. Zamislite vodu koja prijete ribi da će je ugušiti. Ili kako joj govori da ona sama i nije ništa drugo osim vode. Zamislite oluju: glazba što je stvara riba koju prekrivaju, gnječe i rastapaju morske struje iz dubine i odjek zapljuskivanja.

Usred noći, daleko u dnu stana (građanskog stana s kraja 19. stoljeća), čuo sam ono što su svuda oko mene odrasli nazivali »scenom«, npr. u izrazu »načiniti scenu«. Čuo sam ljudsku buku neljudske jačine, visine i duljine trajanja, ustao sam bez buke, što znači uz škripanje starog kreveta, parketa, škripu vratiju, i približio se izvoru sukoba, vratima roditeljske sobe, vratima koja su imala funkciju zastora za scenu, paravana, shvatio sam da je moja majka vrištala, plakala, preklinjala riječima »nema više ni novčića u kući«, vidio sam da se moj otac okretao po krevetu, nijem od strašnog bijesa, čuo sam njegove iziritirane uzdahe praćene cviljenjem ležaja. To je bilo za vrijeme krize, u Parizu godina 1934-35., kada je moj otac ostao bez posla. Čuo sam kako mi srce lupa u ušima. Je li to paravan-sjećanje? Međutim, s Freudom se uvijek ostaje iza paravana: sve je paravan ako mu suprotstaviš početak. Pret-postavljanje je već proizvod teatra. U svakom slučaju, to je glazbeno iskustvo, eksperimentalna glazba, bez uspjeha ili poraza, ali s događanjem: ono naglo uništava libidinalnu ekonomiju, političku ekonomiju i zvukovnu ekonomiju.

Freud govori histeriku: ako vidite prizore i imate priviđenja, recite mi točno što vidite. U mjeri u kojoj mi to prenesete, konzistencija slika će se uništiti. Postoji, dakle, teatar slika čiji je promatrač histerik na kauču. Na taj način Freud konstruira drugo rješenje u kojem je histerik glumac, a analitičar nevidljivi slušatelj. Umjesto teatra pojavljuje se radio; točnije: radio pripojen teatarskoj dvorani: slušatelj ga ne vidi na sceni, baš kao u radijskim »boks-mečevima« ili nogometnim komentarima. Iskazi svjedoka uloženi u slike potrošit će se, ali u riječima. Riječi (pacijenta, komentatora) spotaknut će se o šutnju analitičara. Razumije se, radi se o energetske šutnji, jer će te riječi, iskazane sa zahtjevom ljubavi, ostati bez odgovora. Kada bi analitičar odgovorio, to bi bilo isto kao da se uspeo na scenu fantazmi. Daleko od toga da se raspadne, Fantazija bi se samo još više pojačala: pojačalo bi se ono što se odigrava u svakodnevnom, imaginarnom životu u kojem histerik vidi, ali ne čuje. No, u ordinaciji doktora Freuda treba čuti ono što se prešućuje u i kroz fantazmatičko uprizorenje. Analitičareva šutnja mora okončati šutnju histerika. Stvaralački procesi povlače se u simptom, a izlažu u analizi. Dvije tišine imaju obratne funkcije: s jedne strane tišina buke i imaginarnog, a s druge tišina strukture i simbolike. A kao odskočnica s jedne na drugu – šutnja analitičara. Međutim, elementi samog rješenja komplementarni su elementima analize. Riječi koje histerik upućuje analitičaru oslobađaju buku afekata, one susreću šutnju liječnika, zahvaljujući kojem će se uspjeti rasporediti u »pročišćenoj« tišini ratia koji razdvaja distinktivne jedinice (foneme), omogućujući da se prepozna jezični označitelj i da se komunicira. Zato će navedena scena u analitičarevim uvjetima biti »oslobođena«, isključena iz optjecaja, likvidirana, »otkupljena«, kako kaže Freud:

fantom-priviđenje koji ju je vezao lancima bit će dokinut, istinski Bog, Logos će je ukloniti.

Tvrđi se da glazba ne postoji kod Freuda. Kao tema sigurno ne, ali postoji kao rješenje u jednakoj mjeri u kojoj je ima u Egzodusu, što zapravo vodi k otkrivanju Freudove sličnosti s Schönbergom. Histeričan je narod Izraela koji želi znakove (odgovore) i idole, i koji pleše i pjeva oko Zlatnog teleta. Za Freuda su to Strauss, Talijani, katolici (Wagner, žene?). Što se tiče Jahve, on ne pjeva i o njemu se ne može pjevati. Postoji, naime, kratak Freudov tekst o samoglasnicima u hebrejskom jeziku i o neizgovorivosti tetragrama: moći izgovoriti ime oca, to bi značilo dati mu osjetilnu, senzualnu, idolatrijsku nazočnost. Tonalitetna glazba spada u fantazmatički prizor. (Valja se prisjetiti samo teksta o fantazmi ritmizirane, neznatne buke, čija je scenografija, prema Freudu, klitorisna masturbacija). Slabić Aron je tenor vrijedan obožavanja kojeg je priroda obdarila melodijom i espressivom. Što se Mojsija tiče, on govori na granici pjeva, modulirajući. Gotovo bismo rekli da je zbog njega Schönberg i pronašao Sprechgesang. Libreto koji počinje riječima: Jedini, vječni, svevremeni, nevidljivi, nepredočivi Bog (1. čin, 1. prizor) najmanje je dvosmislen. Glazba čiji je dispozitiv liječenje – upravo je to Schönbergova opera Mojsije i Aron. Nedovršeno djelo, beskonačna analiza. Poput judaizma, analiza, osobito lacanovska, pretpostavlja da se u načelu tišina-buka strasti mora uništiti na prolazu kroz tišinu Označitelja. Jednim obratom, koji je izomorfan onome judaizma, ona imenuje označitelja, nikako ne, kao što je to slučaj u lingvistici, glavnu misao, »senzibilnu površinu znaka« za sugovornike, nego zamišljeno »lice« tvorca sustava znakova. Nikako ne riječi Arona ili Mojsija, već šutnju Jahvea, šutnju koje se on pridržava (ne daje odgovor) i šutnju na koju on upozorava (ono neizgovorivo). U tom rješenju, analitičar je usmjerivač, (i sam šutljivi) komutator jedne tišine u drugu, poput Mojsija. Sprechgesang je prijenos strastvene, blagozvučne u sustavnu, kombinatornu tišinu; taj se prijenos podupire šutnjom Oca.

Schönberg je Luther Nove glazbe, a serijalizam je bio njegova reformirana Crkva. Kao što je, prema Deleuzeu i Guattariju, Freud bio Luther nesvjesnog i kao što je, prema Engelsu, Adam Smith bio Luther moderne političke ekonomije. Religiju kritiziramo u okviru religije, glazbu u okviru glazbe, svijest u okviru znanosti, psihijatriju u okviru terapije, a političku ekonomiju u okviru privatnog vlasništva. Ti su okviri limiti hrama, muzeja (koncertne dvorane), ograničenja učenosti pisara ili vlade: ukratko limiti (1) zdanja. Reforma je želja da se unište tek limiti (2), oni koji – rečeno »u talijanskom stilu« – pri teatarskom rješenju (bez obzira je li ono vezano za religiju, politiku, glazbu ili likovnost) unutrašnjost zgrade razdvajaju na dvoranu i scenu. Imamo kadar scene, postolje za vladara, gledalište tribunâ i okvir slike. Sve su to pretpostavljena razdvajanja koja se ne mogu svladati bez travestije. Skriveni

u limitima (2) i pravim limitima (3), operateri se povlače zbog režije, harmonije i kompozicije, retorike i moći, zbog takozvanih legitimnih konstrukcija. Schönberg je želio uništiti *privid*, ispravno uočava Adorno; Schönbergov egzodus bio je daleko od glazbenog Egipta, od neprekidne wagnerijanske modulacije, od ekspresionizma, od prave *musice fictae*, u smjeru pustinje: k svojevrijedno odabranom siromaštvu glazbenih sredstava, što ga predstavljaju sam dvanaesttonski niz, dva postupka (inverzija i retrogradnost), te četiri položaja. Ovo će siromaštvo mogućnosti svojom strogošću dozvoliti da se disonanca suoči sa svim posljedicama. U predgovoru za *Tri satire* iz godine 1925., Schönberg piše: »Htio sam nadići sve one koji traže svoje osobno zdravlje na putu k pravednom društvu. Jer to je jedini put koji ne vodi u Rim, tj. u obećanu zemlju. Dakle, za to se zalažu sladokusci, oni koji koriste disonance, želeći samo da ih se smatra modernima, ali nemajući hrabrosti podnijeti posljedice koje nastaju ne samo iz disonanci, nego također i iz konsonanci kojima su disonance prethodile«. Potpuno odustati od principa disonance, to znači činiti uho aktivnim: princip imobilizacije isti je onaj koji je 25 godina ranije iskusilo Cezanneovo oko na selu, i po kojem je taj Mojsije novog slikarstva također htio ukinuti mehaničku aktivnost oka. Sada ćemo ostati na mjestu, nećemo zaključivati; od trenutka bijega, gdje se nagomilala raznolikost, neće biti povijesti, spasonosnog Bogojavljenja, već postoji govor bez ikakve namjere, koji ne zahtijeva religiju, nego vjeru. Schönberg kritizira glazbu kao poučno pripovijedanje, od nje želi načiniti diskurs koji nastaje iz jezika i koji predstavlja proizvoljan sustav, ali razvijen do krajnjih posljedica (jezik Jahvea), i tako uvijek iskušan kao neprihvatljiv i tragičan: nešto kao Nesvjesno prema Lacanu. Nova transcendencija je uvedena u zvukovni materijal, sva prisnost postaje nemoguća, tragičnost je pobjeđuje, kao kod Freuda. Ono što se istraživalo dodekafoničkom i serijalnom tehnikom, kao analitičkim tehnikama, to je tragično, što znači da je to ono što u Freudovim, kao i u Schönbergovim očima čini potpuni nedostatak u znanstvenom ili glazbenom pozitivizmu 19. stoljeća. Osim značenja, intenzitet je tragičan, ali je i vraćen u korist nekog Drugoga.

Povratak judaizma, kao temeljnog rješenja koje je zajedničko dvama djelima, ima naglašenu kritičku funkciju spram društva i ne-kritične ideologije, kao što je to Adorno rekao za Schönberga, ali nedvojbeno ne tamo gdje je Adorno očekuje. Desenzibilizacija materije ne može se unijeti u industrijsko društvo i u njegove tehnike mehaničke reprodukcije (koje, kao što znamo, mogu isto tako proizvesti suprotnost, hipersenzibilizaciju materijala, treba samo slušati glazbu Kagela, Cagea, Xenakisa, Zappe ili Hendrixa). Ona nipošto nije mišljena unutar Benjaminova koncepta uništenja aure, koji joj pripada jednako kao i negativnom mišljenju o propalom remek-djelu i modernoj tehnologiji kao otuđenju. Ta desenzibilizacija kod Schönberga ili Lacana

zapravo otkriva sliku terapije, koja u mnogo većoj mjeri obuzima Schönbergov od Freudova opusa. Radi se o terapiji jer se pojačava diskurs, nepovezanost, racionalno, zakon, nijemi zakon, negativitet, a sve to nije u duhu pozitivizma, nego u duhu tragičnog negativizma, sudbine, nesvjesnog, oduzimanja. Znamo od čega se sastoji taj tragični negativizam, freudovsko i post-freudovsko djelo: od smanjenja rješenja liječenja, od kontroliranog prijenosa koji preko primarnog procesa obnavlja kritički teatar u kabinetu (i to nakon svrgnuća pretpostavljenog prekritičkog teatra roditeljske sobe i vizualne Fantazije), budući da kritički teatar negira otkriće omamljujućeg libidinalnog prijenosa, rada i primarnog nomadskog života. – Ovo smanjenje, obnavljanje, bilo je nepoznato i samome Freudu, nepoznato zbog samovolje, neopravdane pretjeranosti rješenja, pa i nesvjesnog same psihoanalize. (Bilo je nepoznato i sumnjivo: valja ponovno pročitati kraj analize predsjednika Schrebera, gdje Freud piše: »U biti ništa nije sličnije mojoj teoriji nagona i ulaganja od schreberijanskih područja. No, uz sve to, ja sam taj koji ju je prvi otkrio i za to imam svjedoke! Ima li više prave teorije u njegovu deliriju, ili više delirija u mojoj teoriji? Budućnost će odgovoriti...« Isto tako, Mojsije i monoteizam, posljednji tekst, sav je protkan pitanjem: od čega se, dakle, sastoji pravo ludilo judaizma, koji je njegov dispozitiv?

U jednom trenutku razdoblja Ljudskog, odviše ljudskog, Nietzsche je želio tragičnu, intelektualnu, antiwagnerijansku, povučenu, kritičnu, voltaireovsko-paulinijansko-mozaičnu glazbu. Bijaše to epoha oporavka, ne-afirmativna epoha, koja je sve u svemu kao »epoha« istodobno bila i bolesna i zdrava. Ali kada je Nietzsche htio zahvatiti »epohu«, kako bi ostvario vlastitu kombinaciju intelektualnosti i neumjesnosti, ono što je tražio nije bila kritika, što stvarniji nihilizam ili judaizam kojeg je toliko volio. Ono što je trebao bila je afirmativnost – Cageova glazba.

Premda je njegovo iskustvo bilo prostorno-vremensko, piše Cage o Schönbergu, njegova ideja o jedinstvu bila je dvodimenzionalna: okomita i vodoravna. Na papiru. Ta »ideja« nije samo tehnika, tehnika akorada koja visinski raspoređuje segmente vodoravne serije, ta je ideja prevlast pisanja, zakona, onoga što uništava iluziju: nema jasne površine da bi se upisao tekst, jer nema dojma nedokučivosti, nema pozadine. Umjesto idola, Tora je diskurs bez kompaktnosti. Je li slučajno da nakon prethodne Cageove opaske slijedi: On je bio deprimiran kriticizmom jer nije bilo granica za njegov osjećaj odgovornosti? Ukinuta ograničenja, to su ukinuti limiti (2) i (3); ta je odgovornost moć da se shvati riječ koja vam je upućena, prije nego se čuje što ona govori, kako objašnjava Levinas.

Nakon drugog svjetskog rata bio je potreban potpun razvoj serijalnog »siromaštva«, ne bi li se to siromaštvo, koje je, eto, javno izloženo, uspjelo shvatiti bez navodnika. Schönberg godine 1937. piše: »Nakon prvih koraka u

metodi s dvanaest tonova (godine 1914-1915. u simfoniji čiji je posljednji dio kasnije uvršten u operu Ljestve Jakovljeve), bio sam neprestano zaokupljen željom da svjesno oblikujem strukturu moje glazbe, polazeći od unifikacijske teme koja je trebala stvoriti ne samo sve ostale teme, već odrediti i njihovu pratnju i akorde, 'harmonije'«. Kada se jasno shvati, takvo glazbeno rješenje, kao sustav isključenja i povezivanja zvukovnih gibanja, ostaje analogno onome tonalitetne glazbe: vjerojatno je i Bach u Muzičkoj žrtvi pisao na taj način. Schönberg je, dakle, zasigurno uništio limite (2) i (3), ali ne i limite (1). Jer satira je literarna, teatarska vrsta, židovska religija je religija, no, kritika politike jest politika. Rješenja površinskih akorada, privida, više nema, no još uvijek postoji suzdržljivost u tišini skladbe; poput analitičara, skladatelj ostaje u blizini Označitelja. Ali on nije u stanju predočiti ni limite (2) i (3), da bi ih, kao što to čini Brecht, svladao predstavom kao ideologijom i priviđenjem. Ono tragično je također libidinalno rješenje. Na tragičnom se uspostavlja teatralnost. Pritom vtroglava disonanca postaje melodičnom. Psihoanaliza je stvorila kritiku dominacije na talijanski, egipatski način, vizualnu, fantazmatičku, ali u prostoru koji je još uvijek prostor dominacije, luteranski, židovski, auditivni, skroman. Ono što nam je potrebno jest nenadmašena »praksa« (ta je riječ vjerojatno lišena smisla, budući se više ne odnosi na »predmet«) izvan domene, bez domusa, bez kupole Duoma iz Firenze na maloj Brunelleschijevoj škrinji, ali isto tako bez omotača zavjetnog kovčega koji sadrži četvrtasta slova. Bez lûka, ali i bez an-arhije, kako kaže Daniel Charles. Interpretirati Cagea Levinasom, gledati poput Heideggera, to znači ostati u nihilizmu.

Kada Cage kaže da tišina ne postoji, on zapravo govori: nikakvo Drugo nema nadmoć nad zvukom, nema Boga, Označitelja kao principa unifikacije, kompozicije. Pritom nema filtriranja, slijepih pravila, isključenja; dakle, nema više djela, a niti limita (1) koji određuje glazbenost kao područje. Mi svo vrijeme stvaramo glazbu, čim prestanemo stvarati jednu, započinjemo neku drugu, kad se poslije večere ide prati zube i spavati: buka, buka, buka. Ono što bi bilo mudrije jest da otvorimo naše uši i odmah začujemo zvuk u njegovoj nenadanosti, prije nego bi naša misao imala ikakvih šansi da ga pretvori u nešto logično, apstraktno ili simbolično¹). Dakle, likvidirati, rastopiti limit (1), taj selektivni element glazbenog, koji tvrdi da ima toliko i toliko zvukova što ih je moguće čuti, kao i ušiju sposobnih da ih čuju (ova si mogu, primjerice, platiti mjesta, štoviše, dobra mjesta, mjesta za vladare; to je znak njihove moći u unutrašnjosti koncertne dvorane). Uništiti limit (1), to znači dokazati svekoliku buku kao zvuk, buku tijela i nečuvenu buku društvenog »tijela«. Tišina je deplasirana: ona nije više tišina skladatelja, označitelja, Jahvea, koja mora ostati nečuvena, biti povučena, već je tišina kao

1 *Ulomak iz A Year from Monday.*

buka-zvuk nehotičnog tijela, libida koje vrluda nad tijelima, nad gradovima, nad »prirodom«, libida što ga treba čuti.

Jedan dio kritike politike također se nastanjuje u tišini označitelja, u tišini vlasti. On probija površinu iskustva u prividu; čak iako odluči da ne preuzme vlast, on je već vlast ukoliko ponavlja rješenje privida i povlačenja, teatra, politike kao domene. Bude li se stalno okupirao »tonalitetnim rasapom«, postat će dio tragične politike, negativna dijalektika Prosvjetiteljstva, Frankfurtska škola, demitologiziran, luteranski, nihilistički marksizam.

Rješenje nije spontanost: jer zvukovi nisu ljudi, kako kaže Cage, libidinalna gibanja nisu ljudi, sloboda nije ona nekoga, rad nije ekspresija. Spontanost još jednom ograničuje energetske komunikacije na sjećanje, predmet, identitet. Ona još uvijek pripada teatralnosti (»priroda« koju priziva jedina je stvar koja pripada zapadnjačkom teatru: njegovoj »vanjštini«). Ne znam koji je odgovor. No, pitanje glasi: što je šutnja kapitala, skladatelja i redatelja? Prvi je odgovor: to je zakon vrijednosti, jedinstveno pravilo razmjenjivosti u podudarnim iznosima (sa snagom rada?). No, taj zakon dopušta, čak potiče nesklade (disonance): najneobičniji objekti (zvukovni i ostali) nalaze svoju vrijednost u određenoj kompoziciji od trenutka kada postanu razmjenjivi (to jest podobni za prodaju). Ne moramo zbog toga prolijevati suze, jer ne želimo više reda, glazbu tonalitetniju ili unitarniju, bogatiju i elegantniju. – Želimo manje reda, a više aleatoričkog kolanja, slobodnog lutanja: aboliciju zakona vrijednosti. Ovaj je konstitutivan u tijelu kapitala poput površine za probijanje, poput privida. Drugi odgovor glasi: Daniel Buren u vezi s Documentom V (Kassel 1972) piše sljedeće: Sve više i više sadržaj neke izložbe teži da ne bude više izložba umjetničkih djela, nego izložba izložbe kao umjetničkog djela. (...) Izložba danas ne služi ničemu drugom, osim što je dekorativni »štos« namijenjen preživljavanju muzeja baš kao i slike, slike čiji je autor ujedno i organizator izložbe. Prenesite to na kapital: on je produkcija, no ne više produkata, nego produkcijâ; konzumacija, ne objekata, nego konzumacijâ; on je musikke, ne zvukova, već muzikâ. Stoga pitanje glasi: tišina što ju je moguće čuti u buci, neposredno, iznenada, nije li to kapital, još jednom svladan nikad čuvenom tišinom skladatelja-organizatora? Kapital, nije li on redatelj podjednako bukâ i tišinâ, kao i režijâ? – Uništiti djelo, međutim, znači uništiti i djelo djelâ i ne-djelâ, uništiti kapitalizam kao muzej, kao pamćenje svega mogućeg. Osloboditi sjećanje poput nesvjesnog.

Prevela s francuskoga:

Gorjana Ivoković