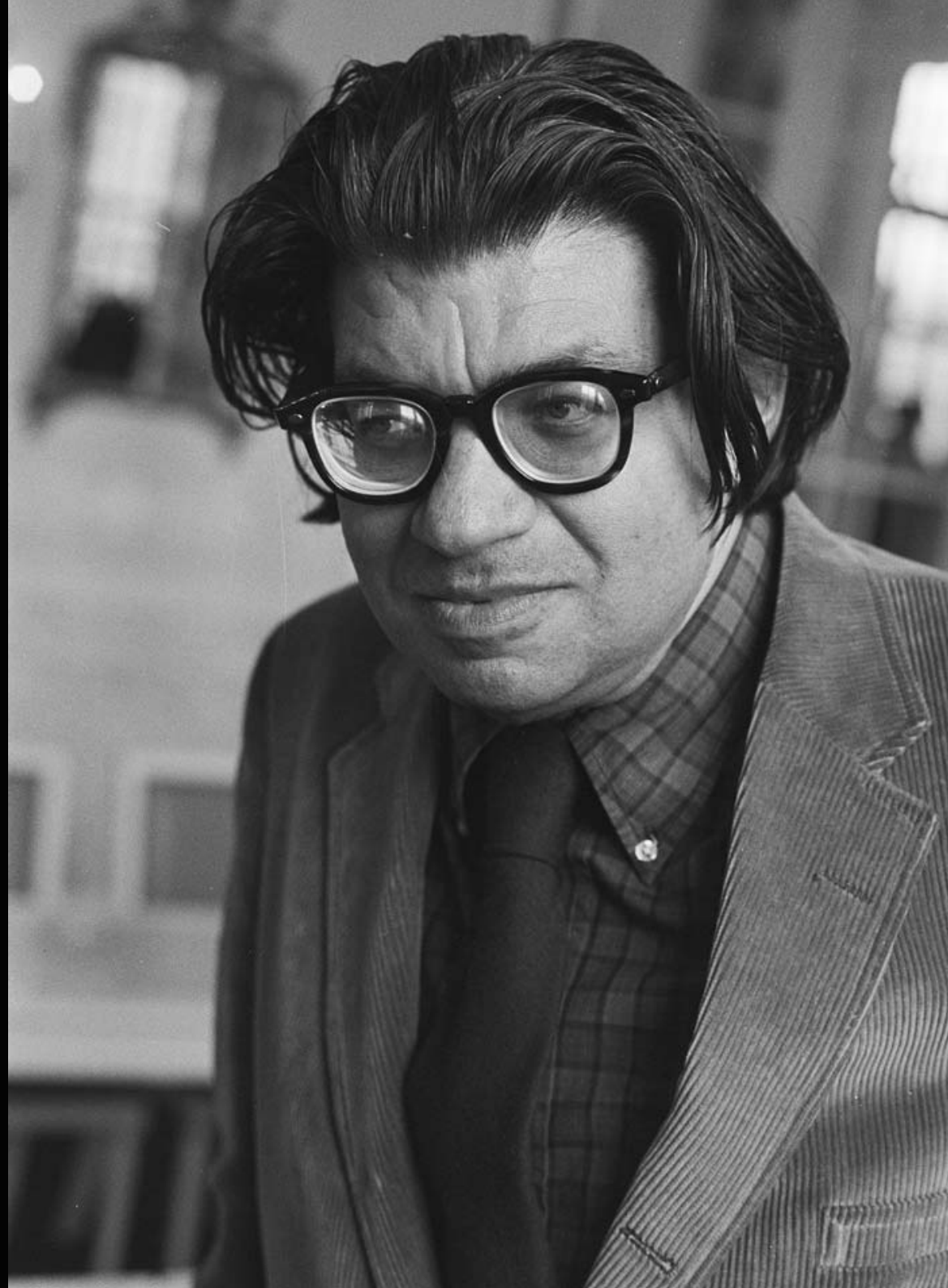


MORTON

dalibor davidović

FELDMAN

- odgađanje kraja



Morton Feldman, kažu oni koji su ga poznavali, bio je žovijalan tip, uvijek dobro raspoložen, uvijek spreman ispričati pokoji vic. I smiješnog izgleda: krupan, brundajućeg glasa, sitnih kratkovidnih očiju što zrikaju kroz debele naočale, uvijek u oblaku dima cigarete. No, teško da bismo Feldmanovu glazbu mogli proglasiti žovijalnom ili čak smiješnom. Njegove su kompozicije – napose one kasne – polagane, tihe, pa čak i melankolične, na stanovit način.

Skladatelji s kojima se Feldmana često uspoređuje, Varèse i Cage, instrumentarij evropske klasične glazbe pokušali su supstituirati drukčijim izvorima zvuka (Varèseove sirene, Cageove kompozicije za gramofonske test-ploče, radio-aparate i slično), ili ga barem očuditi (prepariranje klavira, ansambli udaraljki). Feldman nikada nije odbacivao klasične instrumente, niti je pokušao mijenjati njihov zvuk. Samo se u notaciji svojih ranih kompozicija Feldman pokušao odmaknuti od klasičnih okvira, uvodeći grafički zapis, no skladbe iz 1970-ih i 1980-ih ponovno su notirane na klasičan način. Iz naslova njegovih kompozicija vidljivo je da skladbe nose ‘apstraktne’ naslove: naslovljene su prema izvođačkom sastavu (*Piano, Violin, Viola, Cello* ili *Piano and String Quartet*), kompozicijskoj tehnici (*Patterns in a Chromatic Field, Crippled Symmetry*) ili su naslovi posvete nekoj osobi (*For John Cage, For Bunita Marcus, For Samuel Beckett...*). Poput Beethovenovih ili Brahmsovih kompozicija, i Feldmanove

su usredotočene na tehnike apstrahiranja. Primjerice, Feldmanovi gudački kvarteti doduše zvuče kao gudački kvarteti, ali iz njih je nestao onaj razgovor ‘umnih osoba’ što ga je Goethe smatrao ključnim za identitet gudačkog kvarteta. Iz njih je nestala polifonija, a melodijske strukture su šture i rudimentarne. Ono što je u njoj preostalo, što se nije apstrahiralo, jesu boje, vrlo tihi zvukovi, kratki obrasci koji se ponavljaju, i to najčešće na nepravilne načine. ‘Sound’ je ključna osobina Feldmanove glazbe. Kad je ‘sound’ neke kompozicije definiran, ona je za njega virtualno već gotova.

Postoji i stanovita zakonitost u pogledu odnosa između trajanja skladbe i količine njezina zvuka: što su skladbe dulje, u njima je manje zvuka, koji je pak sve tiši. Pedesetminutna kompozicija *For Samuel Beckett* u zvukovnom je pogledu intenzivnija od *Crippled Symmetry*, skladbe koja traje 90 minuta i oblikovana je samo ponavljanjima i permutacijama četiriju tonova. Feldmanov *Drugi gudački kvartet* traje bez prekida više od četiri sata i uopće ne izlazi iz tihih dinamičkih zona. Feldmanove kompozicije često su na granici čujnoga i ukoliko ih slušamo pažljivo, može se dogoditi pričin da smo čuli neki zvuk ili zvukovi mogu biti toliko tihi da ih uopće ne zamjećujemo, a ipak su javljaju – slušne varke, posve nalik onima optičkima. Skladbe se kreću bez smjera, i stoga se čini da se uopće ne kreću, ili da se kreću u raznim smjerovima. No, u jednome bi se ipak moglo govoriti o stanovitu smjeru: Feldmanov rad opsesivno je kruženje oko nečega što se ne može dostići. On je, moglo bi se reći, fiksiran za to odsutno središte. Za praznu skladbu, koja bi bila ujedno i beskonačna. Skladba bez povijesti, jer je izvan povijesti.

Ranoromantični pisci fantazirali su o glazbi koja ‘nema povijesti’, o ‘apsolutnoj’ glazbi. Pojam apsolutne glazbe (ili ‘ideja’ apsolutne glazbe, kako je svoju knjigu naslovio Carl Dahlhaus) nije isto što i glazba što je se naziva apsolutnom. Za pojam apsolutne glazbe konstitutivno je nijekanje da je apsolutna glazba ikada bila rođena; ono što je apsolutno nije se moglo roditi, jer bi tada prestalo biti apsolutno, i postalo konačno. Činjenica da je diskurs o apsolutnoj glazbi oblikovan u XIX. stoljeću za njegove protagoniste, ranoromantičke pisce, ne znači da je ta glazba tada bila rođena, već da je tada samo ‘otkrivena’. Ako je apsolutna, ona je postojala oduvijek, i kao takva je izvan povijesti. Ono što je apsolutno može imati povijest tek kada uništi samo sebe, kako bi se oslobodilo nekog svog lažnog identiteta. To će reći da apsolutna glazba može imati povijest tek kada više nije apsolutna. Paradoksalno, rani romantičari nisu rabili formulaciju ‘apsolutna glazba’. Friedrich Schlegel piše o ‘čistoj glazbi’, glazbi čija je čistoća, smatra on, bit glazbe same. Za rane romantičare to je glazba identična ‘duhu’, nečemu što je previše eterično da bi imalo povijest, i previše transcendentno da bi ga se onečistilo kontekstualizacijom. Apsolutna glazba je glazba bez relacije, nešto posve autonomno, glazba koju je moguće odrediti samo tautologijom: to je ‘glazba’ koja je ‘glazba’. Dakle, Glazba. Glazba čiji znakovi ništa ne označuju, jer bi u suprotnom prestala biti ‘čista’. Zapravo, rani romantičari lukavo su tvrdili da je to upravo glazba ‘ničega’, u tome i jest njezina ‘čistoća’. Njezino je značenje u odsutnosti značenja. Kao posljedica toga, ne postoji način da se ‘čistu glazbu’ objasni, jer o njoj nije moguće govoriti. Svaki govor o njoj već je nedostatan. Stoga ‘čista

glazba’ za rane romantičare nije nešto otvoreno istraživanju, već tajna čija je moć u nedostižnosti njezina znaka. ‘Čista glazba’ nije nešto što valja istraživati, već u nju treba tek vjerovati. Diskurs o njoj svojevrsna je teologija, u čijem je središtu prisutna odsutnost.

Diskurs o ‘apsolutnoj glazbi’ (sama formulacija ‘apsolutna glazba’ prvi se put pojavljuje tek u Wagnerovim spisima, i predstavlja već reviziju ranoromantičkog pojma) redefinira neke poetičke i estetičke kategorije XVIII. stoljeća, prije svega opoziciju između ‘lijepog’ i ‘uzvišenog’, kako je bila određena u Edmunda Burkea, otkuda je preuzima i Kant. Rani romantičari slažu se s Kantovim izjednačavanjem umjetnosti s ‘uzvišenim’, ali revidiraju njegovo određenje glazbe. Dok je ova za Kanta izvan umjetnosti, kao nešto puko ‘lijepo’ i konačno, rani je romantičari uvode u sistem umjetnosti, i dapače postavljaju na sâm vrh hijerarhije. Glazba tako postaje model svih umjetnosti, i to kao ‘čista glazba’, glazba koja nadilazi puko ‘lijepo’, ‘ljudsko’ i konačno. Ona postaje model ‘uzvišenoga’, sama beskonačnost. Dakako, time se realno egzistirajuća, empirijska glazba dovodi u nezgodan položaj, jer diskurs o apsolutnoj glazbi postavlja joj normu koju ona nikako ne može ostvariti, ali koja je, kao apsolut, mjerilo kojem nikakva glazba ne može izmaknuti. Ono što nazivamo ‘apsolutnom glazbom’ nakon sredine XIX. stoljeća samo je onaj dio empirijske glazbe za koji su protagonisti diskursa o apsolutnoj glazbi tvrdili da je bliži ‘pravoj’ apsolutnoj glazbi od druge empirijske glazbe – ‘simfonija’, ‘gudački kvartet’, ‘klavirski kvintet’... Feldmanovi naslovi signaliziraju tako privrženost idealu apsolutne glazbe, a istodobno i načine kako ga se pokušava glazbeno realizirati. Oni ukazuju na konkretna mjesta

i historijske uvjete upravo u pokušaju ostvarivanja onoga što je 'čisto', apsolutno, što 'nema povijest' ni mjesto. Feldman nikada nije odustao od toga neostvarivog ideala; od njega nisu odustali ni njegovi prijatelji kao što su Rothko ili Beckett.

Drugo čitanje njegove glazbe pretpostavlja da se radi o 'američkoj' glazbi, ali pritom 'američko' se na drukčiji način dovodi u odnos s 'europskim'. Za ovo je čitanje, koje danas zastupa primjerice John Zorn, autor platforme *Radical Jewish Music*, karakteristično i inzistiranje na Feldmanovu židovstvu. Sâm Feldman nije bio nesklon takvu čitanju. Za ovo je čitanje, dakle, konstitutivna stanovita spekularnost, zrcaljenje, fascinacija, privlačno-odbojna relacija između 'njemačkog' i 'židovskog', ono što je Jacques Derrida nazvao 'židovsko-njemačkom psihom'. 'Velika' glazba XIX. stoljeća, dakle 'njemačka' (odnosno 'austro-njemačka') glazba, kojom je fasciniran Feldman, mrtva je. Nema više 'velike' glazbe, takvu glazbu danas se više ne stvara, a onu nekadašnju progutala je i 'onečistila' industrija zabave. Za njom se može još samo tugovati. Jedna od čuvenih Feldmanovih ironičnih primjedbi na vlastiti račun, kad je sebe nazvao „zadnjim skladateljem zapadne tradicije“, može se iščitati i posve ozbiljno. No, 'zadnji skladatelj', skladatelj koji završava 'tradiciju', u čudnom je odnosu s njom. On joj zapravo ne pripada jer je ona već završena i mrtva. A istodobno, taj je skladatelj, kao 'zadnji', završava, pa je prema tome i sâm unutar nje. Feldman je tako 'zadnji skladatelj zapadne tradicije', skladatelj 'velike' glazbe, nastavljač Beethovena i Schuberta, a istodobno i 'prvi' skladatelj te tradicije koji je Židov.

Treći mogući način čitanja tragova Feldmanove glazbe ovu podvodi pod ono što se naziva 'ambijentalnom' glazbom, 'glazbom za liftove', 'glazbom poput pokušaja' (kako je to formulirao Erik Satie). Nizak zvučni intenzitet glazbe sugerira da se radi o glazbi koju se može koristiti kao ugodna pozadina. Kako je Satiejeva figura polemička, moguće ju je čitati na dva načina: ili kao posvemašnje ukidanje umjetnosti i okretanje 'svakodnevice', ili pak kao ukidanje umjetnosti, koje međutim ostaje unutar pojma umjetnosti (ova druga mogućnost identična je prvom načinu čitanja što smo ga ranije skicirali). Drugim riječima, 'ambijentalna' glazba moguća je i kao ne-umjetnost (kao svakodnevna glazba, popularna glazba, industrijski proizveden *muzak*), i kao umjetnost (kao umjetnička avangarda, kao ono što se unutar umjetnosti okreće protiv određenog oblika umjetnosti). Feldmanova glazba, koja slijedeći diskurs apsolutne glazbe pretpostavlja da je ono ne-umjetničko ujedno i irelevantno, dopušta da je se, međutim, čita na oba navedena načina. Ona može postati i bezopasan 'komad pokušaja', može signalizirati apsolutnu upotrebnost, raspoloživost, kapitalističku profitabilnost, glazbu-u-sluzbi-i-po-mjeri-čovjeka, glazbu za opuštanje, ugodnu za uho, *new age* glazbu. A istodobno može sugerirati i neupotrebnost, ono iznimno i 'uzvišeno', radikalnu umjetnost, 'modernističko', 'avangardno'. Feldmanova glazba može se u isto vrijeme čitati i u figurama 'banalnog' i u figurama 'uzvišenog'. Ili kao glazba s onu stranu kraja umjetnosti, i kao glazba koja taj kraj, žalujući nad njim, neprestano odgađa.