

BRIAN ENO

Z A O B I L A Z N E
S T R A T E G I J E

razgovori 1973—1984.

priređili
Slobodan Cicmil i Goran Vejvoda

radionica
sje

Beograd, 1986.

radionica SIC
Studentski izdavački centar UKSSO Beograda
Balkanska 4/IV, Beograd

glavni i odgovorni urednik

Žarana Papić

urednik

Branko Maširević

recenzenti

Miroslav-Miša Savić

Petar Popović

preveli

Slobodan Cicmil

Srđan Vejvoda

Goran Vejvoda

izbor fotografija

Srđan Vejvoda

grafički urednik

Dragan Stojanovski

lektor

Dušica Milanović

korektor

Momir Đoković

tiraž: 3000

štampa

Srboštampa, Dobračina 6—8, Beograd

YU ISBN 86-7339-003-8

Beograd, 1986.

**BRIAN
E N O**

S A D R Ž A J

Autobiografija	— — — — — — — — — —	3
1 9 7 3.	— — — — — — — — — —	5
<i>Igle u kamilinom oku</i>	— — — — — — — — — —	8
<i>Bebi gori</i>	— — — — — — — — — —	8
<i>Na nekoj dalekoj plaži</i>	— — — — — — — — — —	9
<i>Prazni Frenk</i>	— — — — — — — — — —	10
<i>Neki od njih su stari</i>	— — — — — — — — — —	10
<i>Sedam kobnih Finaca</i>	— — — — — — — — — —	11
1 9 7 4.	— — — — — — — — — —	13
<i>Povratak u Džudinu džunglu</i>	— — — — — — — — — —	17
<i>Vatrene vazdušne linije vam pružaju mnogo više</i>	— — — — — — — — — —	18
<i>Osvajanje Tigar planine</i>	— — — — — — — — — —	19
<i>Pismo Jeanu-Christopfu</i>	— — — — — — — — — —	20
<i>Bezoka majka kit</i>	— — — — — — — — — —	22
<i>Stavi trsku ispod deteta</i>	— — — — — — — — — —	24
<i>Kino moja Kino</i>	— — — — — — — — — —	24
1 9 7 5.	— — — — — — — — — —	27
<i>Dotrčaću da ti zavežem pertle</i>	— — — — — — — — — —	28
<i>Fripp & Eno</i>	— — — — — — — — — —	28
<i>Vatra svetog Elma</i>	— — — — — — — — — —	31
<i>Gledajući nebo</i>	— — — — — — — — — —	32
<i>Diskretna muzika</i>	— — — — — — — — — —	32
<i>Sve tone u noć</i>	— — — — — — — — — —	34
1 9 7 6.	— — — — — — — — — —	35
<i>Stvaranje i organizovanje raznolikog u umetnosti</i>	— — — — — — — — — —	35
1 9 7 7.	— — — — — — — — — —	45
<i>Pre i posle nauke</i>	— — — — — — — — — —	45
<i>Zaobilazne strategije</i>	— — — — — — — — — —	50
<i>Evo ga dolazi</i>	— — — — — — — — — —	57
<i>Džuli sa . . .</i>	— — — — — — — — — —	58
<i>Niko ne prima</i>	— — — — — — — — — —	59
<i>Bowie & Eno/Eno & Bowie</i>	— — — — — — — — — —	60
<i>Ustajale vode</i>	— — — — — — — — — —	63
<i>Kurtov odgovor</i>	— — — — — — — — — —	64
<i>Kraljev olovni šešir</i>	— — — — — — — — — —	65
<i>Kraj ove reke</i>	— — — — — — — — — —	66
<i>Pauk i ja</i>	— — — — — — — — — —	67
<i>Slomljena glava</i>	— — — — — — — — — —	67

Priređivači i izdavač posebno zahvaljuju sledećim osobama i ustanovama na njihovoj pomoći i podršci u pripremi i realizaciji ove knjige:

Brian Eno, Anthea Norman-Taylor (Opal Ltd.), Russell Mills, Alison Hawes (E. G. Management Ltd., London), Martine Houadec (Polydor), Jill Furmanovsky, Claude Gassian, Byron N. Coley, Mike Shannon, Nina Garfinkel, Marija Rankov, Lidija Jovanović (V.G.C.), Petar Popović, Dejan Kršić, Una Timotijević, Branislav Rašić, Jovan Stojanović, Momčilo Rajin, Miša Savić, Dejan Tričković, Srđan Vejvoda

Za dozvolu objavljivanja pesama Briana Enoa zahvaljujemo E. G. Music Ltd., London.



moj život u grmu demistifikacije

Kada razmišljam o knjizi, najviše me privlači ideja: ne treba kroz knjigu ići od prve do poslednje stranice, treba samo slediti onaj tok misli koje te interesuju. Tako je na jednoj stranici moguće naići na »prisustvo nekih ideja koje su prethodile«. Moguće je da se neko zainteresuje za sadržaj ideja izloženih na prethodnim stranicama; u tom se slučaju može uputiti prema toj zamisli i prema odgovarajućem delu knjige. Meni se dopada stalno unakrsno kretanje (napred-nazad) kroz stranice u knjizi i praćenje različitih ideja. Na taj način će putevi kretanja kroz knjigu poprimiti različite oblike. Knjiga se može čitati i od početka do kraja, ali to nije neophodno. Na taj način uspevam da pobedim linearnost.

»Brian Eno against interpretation«, razgovor sa Stevenom Grantom, *Trouser Press*, avgust 1982, New York

A U T O B I O G R A F I J A

Roden sam u Woodbridgeu, u pokrajini Suffolk, 15. maja 1948. godine.

Do šesnaeste godine vaspitavale su me časne sestre i braća reda De la Salle. Zatim sam pohađao umetničku školu u Ipswichu (dve godine) i umetničku školu u Winchesteru (tri godine).

Dok sam bio u Ipswichu počeo sam da se interesujem za magnetofone i njihove mogućnosti.

To je bilo i vreme kada sam počeo da eksperimentišem sa fonetikom i proučavam kibernetiku. Ovo drugo interesovanje oživelilo je ponovo tokom poslednje tri godine. U Winchesteru sam učio likovne umetnosti (slikarstvo i skulpturu) ali dosta vremena provodio sam u pisanju konkretne poezije i izvođenju muzike. Godine 1967. osnovao sam grupu (promenljivog sastava) pod nazivom Merchant Taylors' Simultaneous Cabinet. Izvodili smo moja dela kao i dela raznih savremenih kompozitora kao što su Christian Wolff, Tom Philips i Georg Brecht. Pred kraj mog boravka u Winchesteru pomogao sam pri osnivanju prve *rock* grupe sa kojom ću raditi, zvala se The Maxwell Demon. Tada sam napravio i verziju komada Georgea Brechta *Drip Event* koja je zauzimala hiljadu kubnih stopa. Grupa The Maxwell Demon imala je samo dva koncerta, dok su *Drip Event* srušili divljaci.

Po odlasku iz umetničke škole prešao sam u London, 1969. godine. Tamo sam počeo da radim sa grupom prijatelja (većinom bivših studenata umetnosti) koji su sa mnom delili interesovanje za neke ideje vezane za mogućnosti i budućnost savremene kulture. Takođe, pristupio sam na kratko ansamblu Scratch Orchestra i napravio svoj prvi kućni studio.

Januara 1971. godine pristupio sam grupi Roxy Music. Vežbali smo skoro celu godinu i u proleće 1972. godine izdali svoju prvu ploču. Posle toga smo skoro bez prestanka bili na turnejama (prekid smo napravili da bismo snimili drugu ploču *For Your Pleasure*) sve dok nisam napustio grupu, jula 1973. godine.

Od tada sam izdao nekoliko albuma pokrenutih od strane firme Obscure Records, koju sam sam osnovao i učestvovao u brojnim pregovorima o kojima se detaljnije govori na drugim mestima. Takođe, na nekoliko univerziteta i umetničkih škola držao sam predavanja o odnosima među različitim stranama savremene kulture, o značaju nauke i o kibernetici kao opisanom jeziku nauke. Napisao sam muziku za sedam filmova i dve televizijske drame, a izbor iz te muzike uskoro ću izdati na ploči.

Trenutno sam zauzet pisanjem studije o autopietskoj (samonastajućoj) muzici za knjigu koju će izdati kibernetičar Stafford Beer.

Kada slušam svoje ranije albume iznenađuje me kad se setim da je ono što sam u to vreme radio bilo vođeno nizom pretpostavki različitih od onih na osnovu kojih to danas primam. Pretpostavke su se menjale sa promenom okvira mog pogleda na istoriju, a on je pretrpeo prestrojavanja kako bi se prilagodio ovoj sadašnjosti i racionalizovao je. Da pojasnim: na početku rada na nekom komadu može se imati na umu niz razloga za koje se pretpostavlja da motivišu taj rad. Korisni su jer obezbeđuju osećaj usmerenosti i početni impuls potreban da se prevaziđe inercija navike. Kada se delo završi ti razlozi odjednom postaju izgovori, čiste racionalizacije smušenih i složenih serija pokušaja i grešaka koji su, zapravo, stvorili delo. Ukoliko je delo dalo odgovor na određena pitanja to skoro sigurno nisu ona pitanja koja su na početku postavljena. Ponekad se pitanje otkrije tek nakon davanja odgovora.

Uzmite, na primer, kompoziciju »The Big Ship« i ploču *Another Green World*. Uradio sam ih kao potvrdu zamisli da muzički komad može da se napravi od piskaranja u studiju na osnovu onoga što se »zateklo«. Naravno da je to moguće, ali »The Big Ship« je postao nedopustiv dokaz kada sam nakon pet godina pronašao stari snimak i zabeleške koje su se odnosile na zamisao komada koji se kreće kao sistem zvezda. U vreme kada je nastajao, osećao sam ga kao nešto novo i upravo je to osećanje važno. Manje je značajna apsolutna istina tog predmeta.

* * *

Bilo bi zanimljivo postaviti se nasuprot logike koja nije tvoja. Da bi pružila obaveštenja ta logika mora biti pouzdana, to jest dovoljno poznata da bi stvorila očekivanja koja bi posle mogla iznenaditi. Za mene ovo podrazumeva postojanost u sistemu na nekoj ravni. Mora postojati mreža očekivanja koja se može menjati (modulirati) tako da se promena i novina javljaju kao odstupanja od očekivanog. Pored toga, stabilnost koja potiče od ove mreže mora biti kako fizička tako i mentalna — treba da se jednako odnosi na »osećajnu« kao i na »smišljenu« stranu muzike.

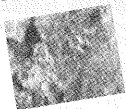
* * *

Problem kod verovanja u ova opravdanja je u tome što će ona uvek izneveriti autora. Navešće ga da poveruje da će sve biti čisto i jednostavno »ukoliko je sistem ispravan«. Ukoliko sistem zaista jeste ispravan on će dopustiti kontrolisani stepen istraživačke greške, jer budući da sa nama deli problem opstanka, on takođe mora da deli i naše odstupanje.

Brian Eno »Autobiography«, objavljeno u katalogu koji je izdavačka kuća E. G. izdala povodom izlaska ploče *Before And After Science*, 1977.



Eno, 1973



Ponekad radim celu noć znajući da prvih četiri ili pet sati verovatno neće biti od većeg značaja, s obzirom da se u tom periodu veoma retko dogodi nešto interesantno. Tek kad se prilično umorim i kad mi postane dosadno, kad prestanem da pokušavam da postignem nešto određeno, počinju da se događaju zanimljive stvari. Ni sam ne znam o čemu se tu radi... podseća me na one Zen situacije prema kojima čovek treba da postigne *ne-svest* i slične stvari. Pretpostavljam da se tu radi o trenutku u kome je volja u potpunosti opuštena. Nalazim da ako se tokom rada koristi volja ona uvek deluje na osnovu već poznatih vrednosti i pouzdanih konstanti. Volja uvek nastoji da postigne određeni cilj dok intuicija to ne čini — ona nastoji da eksperimentiše.

Upravo zato toliko uživam u snovima. Na toj ravni, između ostalog, nestaje svaka volja. Najinteresantnije stvari počinju da se događaju upravo kada je volja zasićena datom situacijom toliko da joj više nije stalo do nje, kada izgubi svaku nadu. Pretpostavljam da je to razlog zbog kojeg mnogi ljudi koriste droge, ali one kod mene ne deluju na taj način. Ako upotrebim neku drogu toliko se usredsredim i želim da budem precizan da me to sasvim porazi.

Dogodilo se da sam sasvim podsvesno samog sebe atrofirao jer je vrlo teško i prilično bolno razmišljati o stvarima i imati ideje a pri tom ne biti u mogućnosti da ih dalje razvijaš. Na toj tački postoji mnoštvo ideja koje se sve zaustave jer ne mogu da napreduju do nekakvog fizičkog postojanja.

Ranije sam mislio da se na nekoj ideji može u potpunosti raditi u okvirima svesti, da se tako može ići do kraja. Time bi se skoro izbeglo samo stvaranje muzike, ili nekog drugog sadržaja. Ali pokazalo se da će prvi proizvedeni zvuk, pa bilo to i samo uključivanje opreme, izmeniti zamisao. Tako je, zapravo, sâm rad sa materijalom najvažniji deo, na izvestan način, jer se stvarni rad odvija u odnosu prema tome.

Sounds, 28. juli 1973, London
razgovor sa Steveom Peacockom

Ovde ću načiniti malu prognozu... Mislim da će se o meni govoriti kao o čoveku koji je probudio *rock* veru, govoriće se na jedan pomalo smešan način s obzirom da ljudi kada se bave besmislicama kao što je propovedanje *rocka*, previđaju jednu stvar, previđaju činjenicu da je u velikom broju slučajeva rana *rock* muzika proizvod nesposobnosti a ne veštine.

Vlada pogrešna predstava da su ti ljudi bili izvrsni muzičari. Ali, oni, u stvari, to nisu bili. Bili su izvrsni muzičari u duhovnom smislu. Imali su izuzetne ideje i velika muda, ili kako god to nazvali. Dobro su znali koja je fizička uloga muzike ali nisu bili virtouzi.

Pre svega, želeo bih da kažem da je Roxy Music veliki sastav i da im je novi album strašno dobar... Ali ono što meni u tome nedostaje jeste najvažniji element mog muzičkog života — ludost. Zanima me kad su stvari apsurdne. U jednom trenutku u radu grupe Roxy bilo je nečeg zaista uzbudljivog. Stavljali smo, jedne naspram drugih, stvari koje prirodno ne idu zajedno... Činilac trapavosti i grotesknosti koji je izrastao iz tih ranih stvari jednostavno je prestao da postoji.

Mislim da je ploča *Here Come The Warm Jets* uspešna jer su klavir i bubnjevi toliko ograničeni u onome što rade da to ostalim instrumentima daje zapanjujuću slobodu.

S obzirom da smo svi podjednako svirali, po merilima vremena provedenog u studiju to je bilo prilično skupo... to me košta oko deset funti po čoveku da bih napravio eksperiment, a mogućnost neuspeha je u prirodi eksperimenta.

Kod tog osećanja ograničenosti vremenom, najgore je što stvara osećanje da se mora napraviti siguran eksperiment. Posledica je, u stvari, da se muzičar radeći ne pomeri sa početka stvari za koje zna da imaju vrlo dobre izgleda da postignu cilj.

Magnetofon je prva sprava koju sam na kreativan način naučio da koristim. Mislim da onaj deo opreme koji se koristi za stvaranje ili izmenu već stvorenog zvuka pruža jedini način da se u potpunosti odredi neki instrument. Taj deo opreme može biti i komad drveta prevučen metalom, kao i par motora koji nose traku.

Muzika je oblik delatnosti kod koje je obraćanje osećanjima mnogo neposrednije nego u slikarstvu.

Zamisao muzike u obliku komada isečenog iz duže celine oduvek mi je bila prisutna. Zbog toga mi se sviđa grupa Velvet Underground. Sa mnogih njihovih snimaka stiće se utisak da su započeli pre mnogo godina i da će završiti nakon mnogo godina, a da je ono što se čuje samo isečak nečega, stavljen na ploču.

Ništa od onoga što sam uradio sa magnetofonom nije sjajno... to postaje očigledno ako razmislite o stvarnoj ulozi magnetofona — ako o njemu razmislite kao o automatskom uređaju za pravljenje muzičkih kolaža.

Iskustveno tačno znam koji zvuk želim, iako, tehnički govoreći, možda nisam u stanju da ga na odgovarajući način izrazim.

»Sinfoniju« čini grupa muzičara različitih stepena sposobnosti. Neki od njih umeju da sviraju, neki ne umeju; neki umeju da čitaju muziku, neki ne umeju. Uglavnom ima više stvari koje većina ne ume da radi.

Zaista sam razmišljao da napišem muzički komad za koji uopšte ne bih koristio *rock* muzičare, iako bih nastojao da to zvuči kao *rock* muzika. Mislim na ljude poput Winifreda Atwella, Larryja Adlera i Percyja Edwardsa. Bilo bi čudno dovesti ih u studio i pokušati da se sa njima napravi *rock* muzika.

U radu (Portsmouth Sinfonije Gavina Briarsa) postoji kašnjenje u vremenu i opadanje u pogledu preciznosti sviranja... što celoj stvari daje dimenziju svežine.

Većina tih ljudi nisu u stanju da sviraju svoj instrument, a s druge strane nepobitno je da oni stvaraju muziku.

Melody Maker, 10. novembar 1973, London
razgovor sa Georgeom Brownom

Album *No Pussyfooting* volim da slušam na upola manjoj brzini, na šesnaest obrtaja u minuti; kao prvo, na taj način duže traje. Gubi se ona linearna progresija — postajem svesniji njene vertikalne strukture.

Zainteresovan sam za sve ono što u većoj meri pokušava u meni da stvori obrazac ponašanja pre nego samo predstavljanje konkretnog obrasca ponašanja. To je razlog moje sklonosti ka repetitivnoj, neko bi rekao dosadnoj, muzici. Kod Velvet Underground sviđa mi se to što imaju tu vrstu osećanja. Zanimaju me monotone stvari jer se njima teret prebacuje na slušaoca, on je taj koji treba da radi.

* * *

Tekstovi na ploči (*Here Come The Warm Jets*) iako sačinjeni od pravih reči biće besmisleni. Ovo je učinjeno iz dva razloga. Prvo, Eno smatra da mu je teško da ukomponuje tekstove na način na koji to radi njegov stari prijatelj Andy Mackay, iako se divi tom načinu. U njemu vidi preveliku odgovornost.

Drugi razlog je što za Enoa reči imaju samo vokalnu ulogu. Ne moraju da budu neposredno predstavljачke. Sa kojim ciljem? Ljudski glas je najvažniji činilac *rock* muzike. S tim u skladu, pojmovi koje reči označavaju mogu izgubiti na značaju onoliko koliko to neko želi.

To upravo liči na Enov postupak interpretacije protivrečnih činjenica. Na osnovu instinkta probiti se kroz fazu donošenja najboljih odluka. Nakon toga, kada je sve urađeno, sesti i analizirati do tog trenutka nagomi-

lane podatke. Odgovor programiran na takav način može biti širi, bogatiji informacijama ali ništa manje instinktivan.

Sounds, 22. decembar 1973, London
razgovor vodio i komentar Enovog metoda rada dao
Martin Hayman

I G L E U K A M I L I N O M O K U N e e d l e s i n t h e C a m e l ' s E y e

1. Oni koji znaju
To ne pokazuju
Samo će ti uputiti dug pogled
I ti ćeš reći u u u u
2. Samo pokazuje
Kako vetrovi duvaju
Vreme je lepo
A i ja se osećam tako tako tako tako
3. Ptice grabljivice
Imaju previše da kažu
O kakva će mi biti sudbina
Još jedan kišni dan
4. Zašto pitati zašto
Kada su na kraju krajeva
Sve tajne samo još
Koja igla više u kamilinom oku

Sa ploče *Here Come The Warm Jets*

B E B I G O R I B a b y ' s o n F i r e

Bebi gori
Bolje baciti je u vodu
Vidi kako se smeje
Kao junica na putu za klanicu
Bebi gori
I svi se momci smeju i zezaju
Čekajući slike

O kako je radnja očaravajuća
 Spasitelji veslajte veslajte
 Potrudite se da izmenite sadržaj
 Duvaj vetre duvaj
 Pruži pomoć predmetu
 Fotografiji škljocajte
 Ne žurite se, polako gori
 Kažu mi da je ova vrsta iskustva
 Potrebna za njeno obrazovanje
 Ako ćeš mi biti splav
 Mogao bih da budem pola od onoga što sam bio
 Rekli su da si vrela
 I na to se Bebi svela

Huanita i Huan
 Veoma vešti sa marakasima
 Stiču bogatstvo
 Prodavajući polovne duvane
 Huan pleše kod Čika
 I kada gosti odu
 Prazni pepeljare
 I u džep stavlja sve što je sakupio
 Ali Bebi gori!
 I svi se instrumenti slažu da
 njena temperatura raste
 Ali i bilo koja budala bi to znala.

Sa ploče *Here Come The Warm Jets*

N	A	N	E	K	O	J	D	A	L	E	K	O	J	P	L	A	Ž	I
O	n	S	o	m	e	F	a	r	A	w	a	y	B	e	a	c	h	

Sa malo sreće
 Umreću kao beba
 Na nekoj dalekoj plaži
 Na kraju doba

Malo je verovatno
 Da će me se sećati
 Kad plima nanese pesak u moje oči
 Pustiću da me odnese

Bačen gore na visoravan
 Sa jednom jedinom uspomenom

Jednim jedinim slogom
O, lezi s mirom lezi s mirom.

Sa ploče *Here Come The Warm Jets*

P R A Z N I F R E N K
B l a n k F r a n k

Prazni Frenk je glasnik tvoje propasti i tvog uništenja.
Da, on je taj koji će te srediti kao ništa.
I on je taj koji će te gledati iskosa.
Naročito je vešt kad podmeće bombe pred tuđim kućama.

Prazni Frenk ima sećanje hladno poput sante leda.
Kada se nakani da govori izgovara nerazumljive poslovice.
Prazni Frenk je sirena, vazdušni napad, krater.
On je u jelovniku na stolu, on je nož i on je kelner.

Sa ploče *Here Come The Warm Jets*

N E K I O D N J I H S U S T A R I
S o m e O f T h e m A r e O l d

Ljudi dolaze i odlaze i zaboravljaju da zatvore vrata,
I ostavljaju fleke i pikavce zgažene na podu,
A kad to urade, seti me se, seti me se.

Neki od njih su stari, neki od njih su novi,
Neki od njih će se pojaviti kad ih najmanje očekuješ,
A kad to urade, seti me se, seti me se.

Lusi, ti si moja, Lusi, ti si zvezda,
Lusi, molim te budi mirna i u ćup sakrij svoje ludilo,
Ali pazi se, pratiće te, pratiće te.

Neki od njih su stari, ali potrudi se da se nasmešiš,
Da zaradiš prebijenu paru preći ćeš mnogo krivudavih milja,
A kad to urade, seti me se, seti me se.

Sa ploče *Here Come The Warm Jets*

S E D A M K O B N I H F I N A C A

T h e S e v e n D e a d l y F i n n s

Francuske devojke sa niskama perli
Misle da je prava sramota
Što im momci iz kraja sa svojim prostim šalama
Nikada ne prave venčiće od belih rada
Izmenjuju tužne zgode
Dok u luku pristaje još jedan brod
Iznenada vrata padaju (u la la)
Evo Sedam Kobnih Finaca

O vojnici i mornari
Svi su već ranije bili ovde
Žigoli i vlade
Padali su kroz ta vrata
Zato što žele te francuske devojke sa svim svojim
ljupkim uvojcima

I barut u puškama
I Sedam Finaca sa smrtonosnim osmesima
Uglavnom mere lepotu na tone

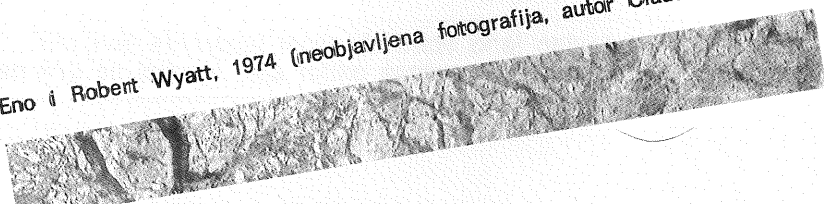
Prvi je ludak sa mazohističkom crtom
Dok je drugi mače na drvetu
Treći je udvarač sa užasnom šarenom košuljom
Dok se četvrti pravi da sam ja
Peti nosi mantil i nikada ne okreće leđa
Dok šesti nikada ne pokazuje oči
Ali Sedmi Kobni Finac je tako visok i vitak
Da nikad nije trebalo da bude sa ovim tipovima

Iako raznovrsnost daje ukus životu
Postojan ritam je izvor
Jednostavnost je osnovna stvar
Sistemički naravno (vidi to kao Norbert Weiner)
Zato kad ti one francuske devojke kažu
»Da li hoćeš da ti pokupimo pepeo?«
Moraćeš da im veruješ na reč
To je jedino što ti preostaje...

Sa singla *Seven Deadly Finns*



Eno i Robert Wyatt, 1974 (neobjavljena fotografija, autor Claude Gassian)



Vokalne tehnike. To je nešto o čemu nisam uopšte ni razmišljao. Pitam se zašto ljudi pevaju na određene načine u određenim istorijskim razdobljima. Zašto bih ja želeo da pevam kroz nos?

Dopada mi se kombinacija nečeg prigušenog, mračnog i kobnog, ali ne dramatičnog — veoma podmuklo i gotovo nečujno, za razliku od one vrste agresije kojom se sastavi kao što je Pink Floyd koriste, a koja je veoma očigledna. Iggy Pop to isto radi.

Volim da uzmem nešto što je smireno i da tome suprotstavim jedan krajnje izmučen glas, što celu stvar čini grotesknom i agresivnom na patetičan i smešan način. Pesma »Baby's On Fire« (Bebi gori) počinje kao da se radi o veoma mračnoj pesmi, ali reči su krajnje obične i otpevane su sa neverovatnom količinom strasti.

Kad se probudim veoma često zapisujem svoje snove zato što nalam da su potpuno zagonetni. Mislim da su snovi mnogo blistaviji u svojoj konstrukciji, od bilo čega što bih mogao svesno da smislim. Kada se stvara na osnovu snova, čovek ne oseća nikakvu odgovornost za ono što radi, a to je za mene važno.

Apsolutno mi je nemoguće da bez muzike sednem i pišem reči za neku pesmu, zato što u osnovi nemam šta da kažem tek tako, bez muzike. Upravo je muzički okvir neke pesme mnogo izražajniiji od samih reči. U skoro 80% slučajeva reči zapravo čine pesmu manje zanimljivom. Reči koje mi se najviše dopadaju su ili potpuno ravne kao što je bio slučaj sa ranim *rockom*, gde očigledno ne postoji ništa sem nastojanja da se otpeva melodija — ili, s druge strane, divim se onome što rade veliki libretisti kao na primer Noel Coward.

Takođe mislim da je Bryan Ferry izuzetan tekstopisac, ali na način na koji ja nikad ne bih mogao to da budem. Ta vrsta verbalnog slikovitog predstavljanja zapravo ne dolazi od mene. Nemam nikakvih pretenzija da pišem poeziju. Odlučujući faktor za to koje ću reči koristiti jesu samoglasnici koje one sadrže — njihova fonetska struktura.

Uvek sam sklon da stvari radim veoma brzo. To ima sasvim određene prednosti — sve greške ostaju zabeležene, a one uvek postanu zanimljive. Velvet Underground, na primer, su epitom muzike prepune grešaka, a to je čini veoma suptilnom i lepom.

Bilo koji elemenat može da bude onaj najvažniji — samo da postoji jedan koji se izdvaža. Ima toliko sastava koji nude veliki broj dobro urađe-

nih obličja, od kojih ni jedan nije važan. Mislim da sastavi kao što su Yes i Emerson, Lake and Palmer, pa čak i Pink Floyd, za koje svi kažu da predstavljaju početak nečeg novog i uzbudljivog — nove *rock* tradicije — zapinju pravcima koji nikuda ne vode. Oni zaokružuju nešto, a to naravno predstavlja korisnu funkciju, ali je ne bi trebalo brkati sa funkcijom otkrivanja novih prostora.

Kod pornografije ima nešto što je približava *rock* muzici. Fotograf pornograf svoj aparat upravlja apsolutno direktno u centar seksualne pažnje. Njega ne interesuje ambijent sobe.

Mrzim onu vrstu fotografije u *Penthouseu* i *Playboyu* koja je pravi kompromis između nečega što bi trebalo da te uzbuđi i nečega što ima umetničkih pretenzija. Pravi pornografi idu pravo tamo gde se stvar dešava.

Jedna teorija kaže da su crno-bele fotografije uvek uzbudljivije od fotografije u boji. Razlog za to dao je Marshall McLuhan koji je ukazao na to da ako je nešto »visoko-određeno«, a to je slučaj sa fotografijom u boji, ono nudi više informacija i ne zahteva onoliko učešća kao kad se radi o nečemu što je »niže-određeno«. Na primer, *horror* emisija na radiju uvek izaziva mnogo veći strah zato što su slike lično tvoje. Ako biraš svoje sopstvene slike onda ćeš uvek da izabereš one najstrašnije, ili u slučaju pornografije one najseksualnije.

Mislim da je do početka ovog veka umetnost uvek bila samo predmet — ono nešto na zidu — dok se danas više ide ka tome da je umetnost proces, ili ono što ti se dešava dok je gledaš. Mislim da je svojstvo ploča Garyja Glittera to što te one nagone da se na smešan način krećeš. Ili *reggae*. Nije ga moguće proceniti a da se ne uzme u obzir onaj deo njegovog postojanja koji uslovljava određenu vrstu ponašanja.

Uvek sam bio zainteresovan za ideju onoga što nazivam »sistemska umetnost/sistemska muzika«, gde prvo razmišljaš o svemu što radiš kao o sistemu koji mora da bude celovit i zanimljiv — i razmišljaš o umetničkom radu koji takođe mora da bude zanimljiv — i gde sagledavaš slušaoca takođe kao sistem koji je isto tako interesantan. Tako da moraš da radiš na svim tim nivoima.

Zato mi se ne dopada ideja da provodim mesece i godine snimajući, jer to u suštini, za mene, ne predstavlja zanimljiv proces«.

New Musical Express, 2. februar 1974, London
razgovor sa Chrissie Hynde

Tvoj poslednji album *Here Come the Warm Jets* pomalo podseća na ploču Johna Calea *Vintage Violence* ili čak na onu »nesavršenu« stranu druge ploče Velvet Underground...

Eno: Veoma je čudno što mi to kažeš s obzirom da je John Cale moj prijatelj (koji na mene veoma utiče) mi radimo na isti način. Ploča nije stil-ska vežba, ona je svedočanstvo nečeg proživljenog, raznih strahova...

Takođe čišćenje od tih strahova...

Eno: Da, to je istina. Ima stvari koje je bolje otpevati a ne doživeti. Manje je opasno.

Rock & Roll sedamdesetih živi od sinteza; bilo da se radi o Roxy Music, Enou ili Blue Oyster Cult. Da li i ti misliš, kao što je i Warhol rekao, da je muzika (i umetnost uopšte) sedamdesetih sačinjena od muzike pedesetih godina?

Eno: Elementi su uvek isti. Ono što je novo to je način na koji će ti elementi biti sastavljeni. Uostalom, to je jedini način da stvari napreduju. Sada više, u istoriji muzike, nema prave muzičke revolucije, ima samo stvari koje se nadovezuju jedna na drugu i genijalnih ličnosti za *rock* kao što je to na primer Dylan. S te tačke gledišta, nemačke grupe ili Magma (francuski avangardni sastav s početka sedamdesetih — *prim. prev.*) predstavljaju važnu pojavu. Rezultati su ponekad ispod očekivanja, ali može i nešto dobro ispasti. To je slično Warholovom *process-artu*. Čin je važniji od proizvoda.

Da li te još uvek oduševljava Warhol. Velvet Underground, ta vrsta njujorške atmosfere (mentaliteta).

Eno: Ono što mi smeta jeste ta komercijalna eksploatacija travestije. Ljudi brkaju i poistovećuju dekadenciju sa zabavljačkim sastavima kao što su Slade, Sweet, Gary Glitter. Oni su dobri za klince, ali prava dekadencija je nešto sasvim drugo! Syd Barrett je bio najdekadentniji od svih. Velvet Underground takođe... Velvet su zaista TOO MUCH! Za mene je bilo neverovatno iskustvo upoznati Johna Calea. U Americi ima toliko energije i nasilja da njihov *rock* mora biti agresivan i perversan. *Rock* odslikava svet u kojem se razvija i živi. Zapadna civilizacija se raspada i proživljava svoju sopstvenu dekadenciju. *Rock* takođe.

Kakvi su tvoji odnosi sa Bryanom Ferryem i šta misliš o razvoju sastava?

Eno: Bryan Ferry je izuzetno pametan, ali istovremeno je i potpuni paranoik. Bio je veoma ljubomoran na mene, zbog mog izgleda. Odlučio sam da odem jer je napetost postala prejaka. Ali ga ja veoma volim. Njemu su potrebni disciplinovani i poslušni muzičari, bez svoje inicijative. On je pravi šef. Međutim, ljudi u Roxy Music su inteligentni i sasvim je moguće da pozele da rade nešto drugo, da njihov doprinos sastavu bude izraženiji. Eto, Andy već radi svoju solo ploču... Ali Roxy je mogao da bude najveći sastav, uveren sam. On je danas samo veliki sastav. Ali bez obzira na to, pametno se razvija.

Da li se još družiš sa Robertom Frippom? Da li tebe kao njega privlače okultizam i ezoterizam?

E n o: Veoma volim Frippa i možda ćemo ponovo zajedno raditi. Ali okultizam je samo instrument saznanja i on me zaista veoma malo interesuje. To nije moj fazon.

Da li si svestan svih tih priča o mutantima, zvezdama, stalno prisutnim u današnjem *rocku*; te nietzscheovske strane u *rocku* Davida Bowiea, Todda Rundgrena ili grupe Blue Oyster Cult? Da li to predstavlja nešto u tvojoj muzici, tvojim misaonim konceptima? Tvoj *rock*, tvoj izgled su, čini se, takođe izraz svega toga...

E n o: Istina je da *rock* poseduje te sadržaje, taj vid. Dovoljno je pročitati blago očaravajuće tekstove sa Bowieve ploče *Ziggy Stardust*. Nick Kent (engleski *rock* kritičar — *prim. prev.*) veoma je naklonjen toj ideji »nadčoveka« u *rocku*. U vreme kalifornijskog *rocka* postojala je identifikacija sa Hristom, sa ideologijom pokoravanja. Danas se dešava suprotna stvar. Mutacija, ta me ideja opčinjava. Dugo sam sanjao da imam plastične organe. Plastični mozak! Mislim da je uticaj Burrougha, u tom pogledu, bio izuzetan za mnoge ljude.

Ti si šizofren? Čini mi se da se to vidi iz tvojih tekstova.

E n o: Svi umetnici su šizofreni. To je motor njihovog dela. Pretpostavljam da je to očiglednije u mom slučaju... Tačno je da je moj *rock* veoma šizofren...

Pošto smo govorili o Nicku Kentu, da li ti je blizak *punk rock*?

E n o: Ne, nije mi blizak, zato što je Iggy, na primer, Amerikanac iz Detroita. On je zbog toga neverovatno agresivan. Ali dobro se slažem sa svima njima. Engleski *rock* je suptilniji, i sve je to vratilo *rocku* neku energiju. U svakom slučaju, Nick Kent ili Lester Bangs pišu zaista jako dobro.

David Bowie?

E n o: On je čaroban mladić, ali Tony de Fries (Bowiev menadžer u to doba) je budala a Mainman je užasan. Zaista je šteta za njega što se nalazi u njihovim kandžama. Takođe je šteta za Wayne County, njihov me izgled opčinjava.

To je toliko šokantno da odatle na neki način nema vraćanja.

E n o: Teško je učiniti nešto »više« od onoga što je uradio County. Trebalo bi tražiti nešto drugo. Ja tražim novi izgled. Mislim da sam ga našao. Treba sačekati... Ali nalazim da je Lou Reed bio perverziji od svih ovih travestita na početku Velvet Underground, a on se nije ni šminkao... Treći album Velvet Underground, sa pesmama kao što je "*Candy says*", veoma je snažan, pun slika.

Pre Roxy Music radio si eksperimente sa savremenom muzikom, sarađivao sa Davidom Tudorom i nastavljao iskustva Johna Cagea. Da li te to još interesuje ili je ostalo na nivou uticaja?

E n o: Pomalo mi je sve to dosadilo, ali sav taj rad zaista se oseća u onome što sada radim i to ipak ostaje na nivou uticaja. Kad sam radio sa Frippom to me podsećalo na vreme beskonačnih improvizacija, radu na zvucima.

Da li misliš da je *rock* samoubilačka igra? Neka vrsta *death tripa*?

E n o: Svakako. Samoubistvo je nešto opčinjavajuće. Međutim, pomalo me plaši ponašanje mnogih muzičara koji prebrzo žive. Ali to je često neizbežno za *rock* muzičara. I to je dekadencija... smrt.

Šta misliš o androginiji?

E n o: To je nešto što se oseća. Više se radi o osećanju nego o činjenici. Svi ljudi su po prirodi androgini. Freud je to pokazao. Ima ljudi koji to osećaju više od drugih. Ali da bi se to osećanje izrazilo nema potrebe biti vulgaran. Prezirem vulgarnost.

Da li si bio zadovoljan sa sastavom Winkies, koji te je pratio?

E n o: Veoma, uzbudljivo je raditi sa *hard rock* sastavom. Šteta je što su moji problemi sa plućima upropastili te planove. Sve što je drugačije jeste novo. Uzimam sve na šta naiđem. *Rock* ima dovoljno široku istoriju da je moguće uzimati razne njegove elemente, prerađivati ih, menjati i sastavljati kako ti je drago. *Rock* ne mora da se trudi da bude originalan. U tome je njegova velika snaga.

Best, juni 1974, Paris
razgovor sa Patrickom Eudelinom

P O V R A T A K U D Ž U D I N U
D Ž U N G L U

B a c k i n J u d y ' s J u n g l e

Ovo su tvoje naredbe, kao da se radi o životu i smrti
Zato te molim da ih pažljivo pročitaš
Kad ih zapamtiš svakako ih progutaj
Naročito mirišu na burgundac, začine i raz
Dvanaest tabaka hartije, ne pitaj me zašto.

Stižemo u džunglu upravo kada počinje monsum
Naše mape nisu predskazivale kišu
Svi momci bili su potišteni zbog te okolnosti
Pouzdam se da će vreme blagosloviti ratara
Koji rađa još radne snage, ne pitaj me zašto.

Petnaestog su odabrali jer je bio nem,
Sedmog jer je bio slep,

Ja sam dobio posao jer sam bio tako prevejan
 A pri tom sam nekako izgledao tako drag
 Bazajući kroz drveće karfiola
 Sa karfiol-uhom za ptice
 Odred je sastavio ono malo čula koja je imao
 I ovo je zvuk koji su čuli

Kod kuće u Engleskoj bila si ti
 Bili su raznosiči mleka svakog jutra
 Ali ovo beskrajno sjajno drveće
 Nikad nije bilo takvo

Natrag, u štabu donose se kaki odluke
 Svrstaj se u »Otpisane«, to će ti biti najbolja indikacija
 Sve je tako zbunjujuće, što sa pitonima, što sa smrtonosnim
 movama

Ali za njih je to izlet, ne pitaj me zašto.

Trinaestog su izabrali jer je imao sreće
 Jedanaestog zbog stopala
 Jednoga su upisali zbog izuzetne odvažnosti
 Drugoga jer je bio mutav

Tumarajući kroz močvare od želatina
 Sa želatinskim pogledom na tigrove
 Odred je sastavio ono malo čula koja je imao
 I ovo je zvuk koji su čuli

Kod kuće u Engleskoj bila si ti
 Bili su raznosiči mleka svakog jutra
 Ali ovo beskrajno sjajno drveće
 Nikad nije bilo takvo

Sa ploče *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*

V A T R E N E V A Z D U Š N E
 L I N I J E P R U Ž A J U V A M
 M N O G O V I Š E

B u r n i n g A i r l i n e s
 G i v e Y o u S o M u c h
 M o r e

Kada sam se vratio kući našao sam poruku na vratima
 Slatka Regina je otišla u Kinu nogu prekrštenih na podu
 Vatrenog mlaznog aviona što mirno leti
 Vatrene vazdušne linije pružaju vam mnogo više.

Kako misli da živi dok je u dalekom Kitaju
Nekako ne mogu da je zamislim da ceo dan samo
pirinač sadi

Možda će malo da špijunira
Sa mikrokamerama skrivenim u kosi

Pretpostavljam da je Regina u avionu, *Newsweek* na
svojim kolenima
Dok kilometrima ispod šljuke dozivaju sa neobično
zakržljalog drveća

Obojeni mudrac sedi kao da leti;
Reginin mlazni avion uznemiruje njegovu paperjastu bradu.

Kada stigneš u Kjoto pošalji razglednicu ako možeš
I molim te prenesi moje iskrene pozdrave Či-Haovoj
devojci Yu-Lan

Načuo sam da će se venčati
Ali neko je ostavio dokumenta u Japanu

Ostavio ih u Japanu.

Sa ploče *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*

O S V A J A N J E T I G A R P L A N I N E

T a k i n g T i g e r M o u n t a i n

Peli smo se peli
O kako smo se peli
Preko zvezda do vrha Tigar planine
Pomerajući granice prema snegu.

Sa ploče *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*

P I S M O

J E A N U - C H R I S T O P F U

Dragi Jean-Christopf,

Mislio sam da je najbolje da ti pišem dok mi je diskusija u svesti još sveža. Najinteresantnije mesto među onima koje smo dotakli bila je mogućnost uzročnih veza između muzičkog sadržaja izvođenja i vizuelnih aspekata njegovog predstavljanja.

Pretpostavimo da pod izrazom »vizuelno« podrazumevamo svaki relevantan znak koji se prima očima (vidom) pre nego ušima (sluhom). To bi značilo da su njime obuhvaćeni telesni ritmovi i pokreti lica zajedno sa očiglednijim činiocima osvetljenja i odevanja. Radi se o vrsti iskustva snažno vezanoj za čulo dodira. Iako mislim da je umetnik najmanje pozvan da govori o svom vlastitom radu, mislim da bih u ovom slučaju verovatno postigao najveći napredak kad bih se pozvao na osobeno zapažanje o povezanosti onoga što moje telo čini i nosi, i zvuka koji zatim iz toga proizilazi.

Primetio sam da za neki zvuk često pre nego što sam zvuk proizvedem napravim grimasu na licu — kao da moje lice zna šta treba da učini i pre nego što sâm shvatim koji bi zvuk trebalo da bude. Na primer, ponekad osetim da treba da stisnem zube i dovedem telo u napeto stanje. Zvuk koji kasnije proizade u značajnoj meri određen je ovim položajem. Ukoliko je vilica napeta, iz toga sasvim prirodno sledi da će zvuk koji čovek otpeva biti bogat visokim harmonijama, da će ujedno biti vrlo tanak i *staccato* s obzirom da skupljanja pomenutog položaja utiču na disanje. I emocionalna značenja koja taj zvuk sadrži mogu se u velikoj meri odrediti značenjima koja sadrži položaj tela — oba su agresivna i borbena. Nasuprot ovome, drugi položaj tela može biti tradicionalni položaj pevanja »otvorenih ruku«, koji je usmeren ka značenju »dajem vam sve što imam — moje tajne su pred vama«! Zanimljivo je da je agresivni i uvredljivi »zatvoreni« položaj tela skorijeg datuma i da se javio uporedo sa razvojem izuzetno snažnih i podjarmljujućih sistema pojačivača (*P. A. systems*), kao da se radilo o osećanju uvrede ili napada. Neki pravci razvoja u ovoj oblasti obuhvataju strogo svetlo, uređaje za distorziju zvuka instrumenata kako bi se naglasile više frekvencije i time postiglo da zvuče probojnije i gnevnije. (Skorašnja istraživanja kao da pokazuju da zvuci bogati visokim harmonijama stvaraju osećanje vatrečnosti i gneva, dok zvuci bogati niskim učestanostima imaju tendenciju da zvuče teško, ozbiljno, dostojanstveno. Pri tim istraživanjima radilo se pre svega o ljudskom glasu, ali čini mi se očiglednim da su naša

emocionalna reagovanja na sve instrumente uslovljena našim reagovanjem na ljudski glas).

Drugo zapažanje do kojeg sam nedavno došao jeste da nisam bio u stanju da na sintetizatoru odsviram neke stvari ukoliko nisam stajao na jednoj nozi. Znam da ovo zvuči glupo ali i sâm sam bio zapanjen činjenicom da jednostavno nisam mogao da odsviram određenu stvar tako dobro sa obema nogama na zemlji. Jedina racionalizacija ovoga jeste da je bilo potrebno da mi telo bude u stanju napetosti i nestabilnosti kako bi žiža moje pažnje bila usmerena na prste. Želeo bih da znam zašto je to tako, kao i da li se događa drugim muzičarima.

Do sada rečeno navodi me na zaključak da je celo telo, a ne samo njegov izdvojeni deo kao što je glas, ruke ili svest, odgovorno za proizvodjenje zvuka. Ranije sam mislio da postoji neka vrsta paralele između ovakve muzičke situacije i situacije klasičnog akcionog slikara (*action painter*), iako naravno ne mora da postoji sličnost u sadržaju među rezultatima pomenutih aktivnosti.

Zanimljivo je i pitanje šminke s obzirom da osećam da u mom slučaju ona svom cilju služi uglavnom pre izvođenja a ne dok ono traje. Pretpostavljam da si upoznat sa dugotrajnim pripremama koje su obavljali klasični japanski slikari pre početka slikanja — to je išlo dotle da se cela noć provede u mešanju boja, pripremi četkica i rasprostiranju papira — dok je sâm proces korišćenja boje mogao trajati svega nekoliko sekundi. Ritual šminke je sličan ovome utoliko što je moja šminka obično veoma detaljna (do stepena do kojeg publika nikako ne može da bude svesna, jer se sa udaljenosti veće od dvadeset stopa mogu videti samo svetla i senke) i zahteva priličnu kontrolu i čvrstinu ruke da bi se izvela. Nalazim da ovaj ritual služi da u meni stvori energiju tempiranu da se oslobodi na sceni. To nije slučajna, entropijska energija karakteristična za neke stimulative (*speed*), već je više energija koja se može kontrolisati, zadržati i usmeriti kad je to potrebno. O svom telu mislim kao alhemičar. Neki od principa njegovog delovanja, upotrebe i posledica koje ovim nastaju poznati su, ali najzanimljiviji su oni principi koji ne dozvoljavaju visok stepen predviđivosti. Ponekad eksperimentišem — uglavnom pojačavajući ili preneglašavajući pokrete i osećanja koja postoje u nekom delu mog tela. Nastojim da mi oni obuhvate telo u celini.

Odeću kreiramo Carol McNicoll i ja (ona je ta koja je u stvari napravi, tako da njoj pripada veći deo zasluga). O tom radu razmišljam pridržavajući se sledećih načela: 1) kako će to izgledati u pokretu i da li ima tendenciju da naglasi prirodan pokret tela, 2) da li je predstava koju stvara dovoljno snažna da se u njoj može mirovati (da li deluje kao monolitna predstava i/ili obuhvata pokret i kada je u mirovanju), 3) da li će delovati uspešno na rastojanju, recimo trideset jardi (dubina sale). (Ovo obično znači da odeća mora biti delotvorna samo kao senka). 4) Kakvu vrstu značenja odeća treba da obuhvati. Ovo su uistinu emocionalna razmišljanja jer odeća

može biti privlačna, odbojna, bezlična, tužna i tako dalje... U okviru muzike koju pravim čini mi se da su značajne sledeće osobine odeće s obzirom da prenose onu vrstu osećanja koju nastojim da ubrizgam u muziku: seksi/ludo/groteskno/tužno/lepo/strasno/neprekidno/očajno/kruto/ulizički. Očigledno je da ima unutrašnjih protivrečnosti u ovom nizu osobina, ali to za mene pre povećava nego što umanjuje delotvornost. Pretpostavljam da me najviše zanima vlastito ludilo — ono se sastoji od protivrečnosti između onog mog dela koji želi da analizira i racionalizuje (kao što je slučaj u ovom pismu) i drugog, verovatno više istraživačkog dela koji želi da razbije sve stvari i ponovo ih poveže u okviru *drugačijeg* obrasca. Zanima me to što u meni ima stvari za koje nemam nikakvo objašnjenje i koje posmatram s potpunim iznenađenjem. Zanima me da kažem nešto o načinu na koji umetnici misle o svom radu. U rock muzici je, bez ikakve sumnje, nepopularno analizirati sopstveni rad. Smatra se da je za tu muziku nazadno otkriti da postoji bilo kakva nepristrasna intelektualna zainteresovanost. U okviru likovnih umetnosti, na drugoj strani, čini se da se danas uzima kao apsolutno značajno biti u stanju da se racionalizuje vlastiti rad i da se čvrsto, pre svega, ustanovi kao ideja u tradiciji ideja i, s tim u vezi porekne da je ikad postojala bilo kakva emocionalna ili intuitivna motivacija za rad. Želeo bih da iznesem mišljenje po kome su obe pomenute vrste nadmenosti beznačajne. One su, u najgorem slučaju prilično opasne po razvoj.

Moje lično viđenje, koje je teže slediti nego izneti, jeste da čovek koristi sve što ima i da sledi svaki svoj deo koji je u konkretnom slučaju aktivan, bilo da je to svest ili intuicija. Tipičan zapadnjački nedostatak je želja da se organizam podeli u različite i odvojene delove — racionalnu svest, intuitivni duh, telo koje prima i da se jedan od tih delova izdigne kao značajniji od ostalih. Uporedo sa ovim pogledom ide shvatanje po kome je vizuelni činilac izvođenja samo dodatak »glavnom« rezultatu — muzici. Dodatak je, po tom mišljenju, nastao iz, u osnovi, trivijalnih razloga kao što su komercijalnost ili moda (kao da je bilo koji od ovh činilaca trivijalan).

Transformer — Aspekte Der Travestie
katalog za izložbu, Kunstmuseum,
Luzern, 17. 3. — 15. 4. 1974

B E Z O K A M A J K A K I T

M o t h e r W h a l e
E y e l e s s

Ne mogu da zamislim ni jedno mesto
Gde bih radije bio
Čitajući jutarnje novine
Pijuckajući jutarnji čaj

Ona se hvata za poslužavnik
I onda razgovaramo kao u kakvoj kuhinjskoj komediji
Nema rizika nema dobiti
Živeći tako blizu opasnosti
Čak su ti prijatelji stranci
Ne računaj na njihovo društvo.

Mesta za prste
Mesta za nokte
Skrivena u kuhinji
Iza vage

Šta me briga
Trošim prste kao da ih imam na bacanje
Zapušujući rupe u Zwider Zeeu
Kažnjavajući Pavla ili Petra
Nikada se ne uzdaj u ove mere
Ono što veruješ je ono što vidiš
U mom mestu ima kišni kaput ispod drveta
U nebu ima oblak u kome je more,
U moru ima kit bez očiju
U kitu ima čovek bez svog kišnog kaputa,
U nekoj drugoj zemlji
Sa drugim imenom
Možda su stvari drugačije
Možda su iste.

Ponovo u vozu
Sedmorica vojnika ponovo čitaju novine
Ali vesti se ne menjaju
Njišući se među gmizavcima
Padobrana zakačenih na tornjeve
Heroji se rađaju
Ali heroji umiru

Nekolicina dana
Malo vežbe i nadoknade za odmor
Uvereni smo svi
Da ćeš uspeti
Majko božja ako ti je stalo
Mi smo u vozu koji nikuda ne ide
Molim te stavi krst na naše oči.

Povedi me skoro sam spreman možeš da me povedeš
Do kišnog kaputa u nebu
Povedi me moja mala slatka majko povedi me
Ima poslastičarnica na nebu.

Sa ploče *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*

S T A V I T R S K U I S P O D
D E T E T A

P u t A S t r a w U n d e r
B a b y

Stavi trsku ispod deteta
Tvoje dnevno dobro delo
Stavi trsku ispod deteta
Pazi na trnje

Pusti hodnike da odzvanjaju
Dok se mrak širi
Slušaj korake nastojnice
Na spratu niže

Ima mesto u voćnjaku
Gde se niko ne usuđuje da ide
Poslednja časna sestra koja je tamo bila
Pretvorila se u vranu

Pretvorila se u vra — vranu
Pretvorila se u vranu
Poslednja časna sestra koja je tamo bila
Pretvorila se u vranu

Postoji mozak u stolu
Postoji srce u stolici
I svi žive u Isusu
To je porodična stvar

Sa ploče *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*

K I N O M O J A K I N O
C h i n a M y C h i n a

U jutarnjoj izmaglici, Kina sedi na Večnosti
A odgovajući opijuma prodaju snove mračnim bratstvima
Preko horizonta se spuštaju zavese

Dole u voćnjaku čike i tete igraju svoje igre
(kako se čini da je uvek bilo)

U plavoj daljini stoje natpisi na visokim poslovnim zgradama
(kako se čini da je uvek bilo)

Satovi lagano otkucavaju, deleći dan

Ove sirote devojke tako su zabavne znaju zašto im je Bog
podario prste
(da sviraju udaraljke »na solo«)

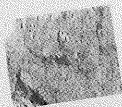
Kino moja Kino, ja sam lutao naokolo, a ti si još uvek tu
(čime čini mi se treba da se ponosiš)
Tvoje zidine su te zatvorile, zadržale te kod kuće hiljadama
godina
(ali ima nešto što treba da ti kažem)
Svi mladi momci oblače se kao mornari

Sećam se čoveka koji je skočio kroz prozor nad zalivom
(jedva da se iko začudio)
Islednik mi je rekao »Ovakve stvari se dešavaju svaki dan«
Znate, sa pagode, svet je tako uredan.

Sa ploče *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*



Eno, 1975.



Zar nije mozak neverovatna stvar? Kao dvadesetčetvorokanalna traka na kojoj se sve stvari događaju istovremeno. Zvuči besmisleno, ali u trenutku saobraćajne nesreće (automobil je na ulici udario Enoa 1974. godine nakon čega je proveo jedno vreme u bolnici — *prim. prev.*) razvio sam teoriju o načinu na koji moj mozak funkcioniše. Zatim me je udario automobil.

»On boluje od društvene klaustrofobije«, kaže Enova devojka Alex. »Ne voli da mnogo sedi i brblja. Želi da čuje nešto o čemu bi mogao da razmišlja, da bi se povukao i sam razmišljao. Ipak, povremeno ide na zabave odakle se vraća izgužvan i promukao«.

»Eno je veliki plesač«, kaže fotograf William Murray. »Izmislio je 'statik'. Tu se agresivno pleše otprilike 30 sekundi a nakon toga plesač dva-tri minuta stoji ukočen. Jednom sam bio na zabavi gde je on započeo ovaj ples. Uskoro je četrdesetoro ljudi radilo isto. Bilo je nadrealno«.

Traka od muzike čini plastični materijal. To je razlog zbog kojeg neko kao ja može da stvara muziku.

Moj veliki dug prema roditeljima jeste taj što se nikad nisu interesovali za ono što radim. Većina roditelja srednje klase okači crtež kad ga dete donese kući. Ukoliko roditelji ne obraćaju pažnju, dete ne pada u iskušenje da taj isti crtež ponavlja šest puta da bi se zauzvrat dobio isti komentar.

Dugo mi je trebalo da shvatim da ću u muzici praviti karijeru, jer nisam svirao nijedan instrument.

BIO, 1975, S. A. D.
razgovor sa Arthurom Lubowim

D O T R Č A Ć U D A T I
Z A V E Ž E M P E R T L E

I ' I I C o m e R u n n i n g
T o T i e Y o u r S h o e

(Posvećeno cipelama Ritve Saariko i pasti za cipele Iana Macdonalda)

Naći ću mesto negde u čošku
I protraćiću ostatak svog života
Tek strpljivo posmatrajući sa prozora
Tek čekajući smene godišnjih doba, jednog dana
Moji će te snovi uvući kroz tu baštensku kapiju.
Hoću da budem mornar lotalica
Mi smo siluete na mesečini

Sedim slažući pasijans kraj prozora
Tek čekajući smene godišnjih doba
Videćeš, jednog dana, ovi će te snovi uvući kroz moja vrata

I dotrčaću da ti zavežem pertle
Dotrčaću da ti zavežem pertle
Dotrčaću da ti zavežem pertle

Sa ploče *Another Green World*

F R I P P & E N O

(...)

Fripp: Sa bilo kojom drugom grupom zna se šta će se desiti i to vremenom postaje veoma dosadno. Sa nama se nikad unapred ne zna šta ćemo na sceni svirati. Svaki nastup je novo iskustvo.

(...)

Publika je možda očekivala neku vrstu muzičkog kompromisa između Roxy Music i King Crimson...

Fripp: Da, i to je upravo ono što smo hteli da izbegnemo... Uostalom, možda je tako i bolje... To im je pružilo priliku da se ne slože sa ljudima koje vole... Jedini grad u kojem je izgledalo da publika voli i razume ono što smo radili bio je Bordo.

Eno: Dok smo svirali publika je mirno slušala, tako mirno da smo pomislili da nešto nije u redu. Nismo shvatili šta se dešava. A onda nam je sinulo da se toj publici naša muzika dopada. U Španiji smo imali ogroman uspeh, i u Madridu, ali naročito u Barceloni.

Da li se radi o improvizovanoj muzici?

Eno: Muzika je napola improvizovana, a napola je već napisana. To jest, imamo stvari već snimljene na magnetofonskim trakama i Robert onda svira preko te zvučne pozadine. Veliki deo onoga što radimo stvar je trenutka. Imamo spravu koja može beskonačno da ponavlja ono što Robert svira, kao kod Terry Rileyja.

Fripp: Sada više nemam nikakve planove, a ni želju da ponovo sviram u nekom sastavu. Ono što radim sa Enom je nešto sasvim drugačije. U stvari, između mene i njega postoji suštinska sličnost, mada se spolja predstavljamo na potpuno različit način. Tako na primer, obojica smatramo da je jako teško biti u grupi muzičara. Kapetan Eno je usamljeni muzičar, a ja sam uvek govorio da nisam muzičar... i zato se dobro slažemo on i ja. Ono što je sada važno jeste da se Fripp/Eno smatra novom organizacijom muzike, a sastavi kao nešto što pripada prošlosti. Međutim, suočavamo se sa ogromnim teškoćama u nastojanju da sprovedemo našu zamisao, jer, na primer, naš *management* je bio protiv ovakve formule. Sve su pokušali da nas spreče da ovako radimo.

Eno: Oni uopšte ne shvataju šta mi zapravo želimo. Oni misle da niko neće hteti da kupi ono što mi radimo. Oni još uvek nisu u stanju da asimiluju fenomen Tangerine Dream — Kraftwerk. Za njih je to nešto monstruozno što izmiče pravilima... »fazon« koji će trajati samo godinu dana. Oni nisu shvatili da ljudi slušaju muziku na drugačiji način, sa mnogo više pažnje. Oni još uvek misle da je publika u stanju da se koncentriše samo šest minuta pre nego što počne da razmišlja o tome s kim će da se nađe posle koncerta. Oni nisu dovoljno pametni da odslušaju tu muziku u celom trajanju da bi razlikovali ono što je dobro od onoga što je loše. Čak su i ljudi iz Virginia, koji imaju uspeha sa Tangerine Dream, nesposobni da prave razliku: snimaju jako dobre stvari, ali isto tako i veoma loše stvari. Sve će uzeti! Dovoljno je da im se kaže da je avangardno.

Fripp: Na početku Island nije hteo da izda našu ploču.

Eno: Ne! Oni misle da će to da upropasti našu karijeru, da je isuviše komplikovano, da se publika neće snaći.

Možda imaju pravo...

Eno: Možda, u izvesnom smislu... Što se mene tiče, želim da radim različite stvari, da se ne ograničavam jednim određenim stilom.

Fripp: Ono što je ludo jeste nagli prelazak iz jednog u drugi stil. Ogromna je razlika između čvrste organizacije ovenčane uspehom Crim-sona i ovog našeg, sadašnjeg, muzičkog iskustva.

Tangerine Dream je u katedrali u Remsu svirao pred 5000 ljudi. To dokazuje da muzika kao što je vaša može da privuče mase. Čini mi se da je problem mnogo više na nivou informacije...

Eno: Upravo tako. Mi nemamo dobru publiku, publiku koja bi odgovarala našoj muzici. Publika bi trebalo da se navikne na to da muzičari rade stvari koje odgovaraju njihovim ličnostima, a ne, nužno, uvek istu muziku. Ono što Fripp radi na sceni potpuno odgovara onome što on jeste. Ne treba biti previše maštovit da bi se videlo da se uvek radi o istoj osobi koja se izražava.

Kako ste na sceni podelili posao?

Eno: Uglavnom Robert svira, a ja radim sa magnetofonskim trakama.

Ti obrađuješ zvuk?

Eno: Ne baš sasvim. Ja ga u stvari obrađujem na određen način: radim sa više Revox-a i na primer, u određenim trenucima, ima se utisak kao da pedeset gitara svira istovremeno, više ili manje zajedno, u zavisnosti od onoga što želim da postignem.

Takođe koristite i *light-show*?

Eno: Ono što smo hteli da imamo jesu slike koje u potpunosti odgovaraju muzici, tj. slike koje se ponavljaju, bez iznenađenja, ista stvar koja se vrti i vraća i koja može da se gleda satima. Slike prate odvijanje muzike. Ono što smo po svaku cenu hteli da izbegnemo jeste ona »psihodelična« strana najvećeg broja *light-showa*.

Da li ćete napraviti ploču od onoga što ste svirali na ovoj turneji?

Fripp: Da, mogli bismo, možda ćemo to učiniti.

Eno: Ali nije sve snimljeno onako kako je odsvirano. Uostalom, imamo sve trake kojim se koristim na sceni i možemo ih preraditi u studiju.

Rock & Folk, juli 1975, Paris
razgovor sa Paulom Alessandrinijem

Na sceni svirate skoro u potpunom mraku. Šta vam to donosi?

Fripp: Ne volim da me posmatraju. Ne dolazim na scenu da bi me ljudi gledali, već da sviram.

Eno: Postajem nervozan kada ljudi gledaju ono što radim. Volim da stvaram zvuk i to je sve. Pomalo u tajnosti. Mislim da je tako bolje. Mi ne izlazimo na scenu kao dve ličnosti. Trudimo se da zvucima ispunimo salu. Ne želimo da ljudi budu svesni našeg prisustva i zato se trudimo da se što manje krećemo.

Fripp: Kada bih morao da se pokažem pod reflektorima, ne bih mogao da se popnem na scenu. Uz to veoma volim da gledam publiku, a ako se ja nalazim u snopu svetlosti onda mi je to onemogućeno. To ne znači da želimo da ignorišemo publiku. To je jednostavno način na koji mi gledamo na komunikaciju.

Eno: Mi se jednostavno trudimo da dodamo nešto nečemu što već postoji. Prema tome, radi se o veoma različitom načinu sviranja koji zahteva jedan isto tako veoma različit način slušanja i prisustvovanja.

Best, juli 1975, Paris
razgovor sa Hervèom Picartom i Christianom Lebrunom

V A T R A S V E T O G E L M A
S t . E l m o ' s F i r e

Smeđe oči i ja bili smo umorni
Hodali smo i grabili
Kroz pustare i šiblje
Kroz beskrajne plave meandrine

U plavoj avgustovskoj mesečini
U svežoj avgustovskoj mesečini

Kroz noći i kroz vatre
Ljuljali smo se niz žice
Kroz gradove i niz ceste
Kroz oluje i grmljavinu

U plavoj avgustovskoj mesečini
U svežoj avgustovskoj mesečini

Na kraju smo se zaustavili u pustinji
Gde su kosti bile bele poput zubiju
I videli smo vatru Svetog Elma
Kako razbija jone u etru

U plavoj avgustovskoj mesečini
U svežoj avgustovskoj mesečini.

Sa ploče *Another Green World*

G L E D A J U Ć I N E B O

S k y S a w

Svi oblaci postaju reči
Sve reči lebde jedna za drugom
Niko ne zna šta znače
Niko se za njima ne osvrće

Mau Mau starter čing čing da da
Kći kći krivotvori podatke
Uzmi i ponesi ping pong starter
Karter Karter dovedi Kartera
Perigeeeeeeeeee
Otvor šipka i delfske depresije
Otvor šipka i delfske depresije
Otvor zapon i kvantni podaci

Sa ploče *Another Green World*

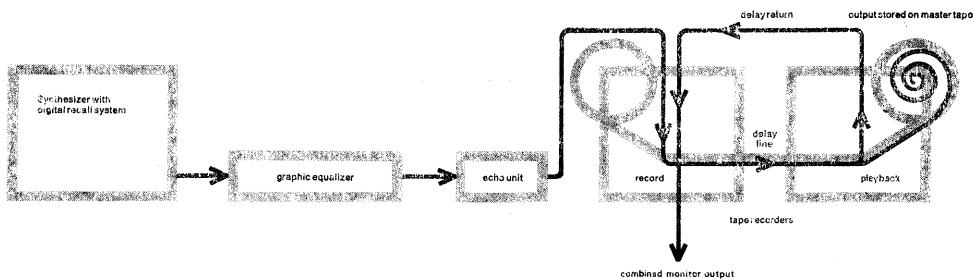
D I S K R E T N A M U Z I K A

Uvek sam više voleo da pravim planove nego da ih ostvarujem, težio sam situacijama i sistemima koji će, jednom u pogonu, da stvaraju muziku sa malo ili nimalo posredovanja s moje strane.

To jest, skloniji sam planiranju i programiranju, da zatim postanem auditorijum za rezultate.

Ova ploča ilustruje dva načina zadovoljavanja ovakve sklonosti. *Discreet Music* je tehnološki pristup tom problemu. Ako postoji bilo kakva partitura za pojedinu kompoziciju, to mora da bude operativni dijagram određene naprave koju sam koristio da bih je proizveo. Ključni momenat u ovom slučaju je dugačak *delay-echo* sistem sa kojim sam eksperimentisao otkako sam postao svestan muzičkih mogućnosti magnetofona 1964. godine. Pošto sam postavio napravu stepen mog učešća u njegovom radu ograničavao se na (a) obezbeđivanje izvora zvuka (u ovom slučaju dve jednostavne i obostrano kompatibilne melodijske linije različitog trajanja za beležene na *digital recall system* (digitalnoj memoriji) i (b) povremeno menjanje boje sintetizatora pomoću grafičkog ekvilajzera.

Stvar je discipline da se ova pasivna uloga prihvati i da se bar jednom zanemari umetnikova sklonost da se meša i da brlja. U ovom slučaju pomoglo mi je saznanje da sam pravio samo pozadinu preko koje je moj prijatelj Robert Fripp trebalo da svira na seriji predviđenih koncerata. Sa-



Dijagram sa omota ploče *Discreet Music*.

znanje o njenoj budućoj svrsi i sopstveno zadovoljstvo u »postepenim procesima« sprečili su me da uopšte pokušam da stvorim iznenađenja i još manje predvidljive promene u toj stvari. Pokušavao sam da napravim stvar koju je moguće slušati a isto tako i zanemariti... pomalo u Satievom duhu koji je hteo da pravi muziku koja bi se »mešala sa zvukom viljušaka i noževa u vreme večere«.

U januaru ove godine imao sam nesreću. Nisam bio ozbiljno povređen, ali bio sam primoran da ležim u krutom i nepomičnom položaju. Moja prijateljica Judy Nylon me je posetila i donela ploču sa muzikom harfe iz osamnaestog veka. Nakon što je otišla uspeo sam sa velikim naporom da stavim ploču na gramofon. Pošto sam ponovo legao, primetio sam da je jačina zvuka na pojačalu veoma niska i da jedan kanal uopšte ne radi. Pošto nisam imao snage da ponovo ustanem i poboljšam situaciju, ploča je svirala gotovo nečujno. To je za mene bio sasvim novi način slušanja muzike — kao deo ambijenta moje neposredne okoline, kao što su boja svetla i zvuk kiše bili delovi tog istog ambijenta. Iz tog razloga preporučujem relativno tiho slušanje ove stvari, čak i ako zvuk često pada ispod praga čujnosti.

Drugi način zadovoljavanja ovakve sklonosti ka samopodešavajućim i samoproizvodnim sistemima se ogleda u tri varijacije Pachelbelovog kanona. Naslovi ovih varijacija potiču od šarmantno netačnih prevoda koji se nalaze na francuskom omotu ploče istog dela koji je orkestar Jean François Paillarda snimio za diskografsku kuću Erata. Ta ploča je inspirisala ove moje varijacije svojom krajnje romantičnom interpretacijom ovog veoma primernog renesansnog kanona. Paillard kompoziciju izvodi dvostruko sporije nego što je zabeleženo u notama, a ja sam još više usporio tempo poštujući očiglednu mudrost njegove odluke.

U ovom slučaju »sistem« se sastoji od grupe izvođača sa određenim uputstvima — a »input« (osnovni zvuk) je fragmenat Pachelbela. Svaka varijacija polazi od kratkog dela partiture (dva ili četiri takta) i deonice svirača se zamenjuju tako da se preklapaju jedna preko druge na način koji nije predviđen partiturom. U »Punoći vetra« tempo svakog svirača je

usporen; stepen usporavanja je određen visinom tona određenog instrumenta (bas = polako). »Francuski katalozi« spajaju note i melodije sa indicijama tempa uzetim iz drugih delova partiture. U »Svirepom oduševljenju« svaki svirač pred sobom ima niz nota koje su u vezi sa ostalim sviračima, ali svaki niz je različitog trajanja, tako da se prvobitni odnosi brzo prekinu. Pokušao sam da dostignem Paillardov bogat i raskošan gudački kvalitet koliko god sam mogao u snimanju i miksovanju ovih komada.

tekst na poledini omota ploče *Discreet Music*, 1975.

S V E T O N E U N O Ć
E v e r y t h i n g M e r g e s
W i t h T h e N i g h t

Rozali

Čekao sam te cele večeri
Možda godinama ko to zna
Brojeći sate kako prolaze
Sve tone u noć

Stojim na plaži

Dajem opise
Različite za svakoga koga vidim
Jer mi pamćenje ne seže dalje
Od prošlog septembra

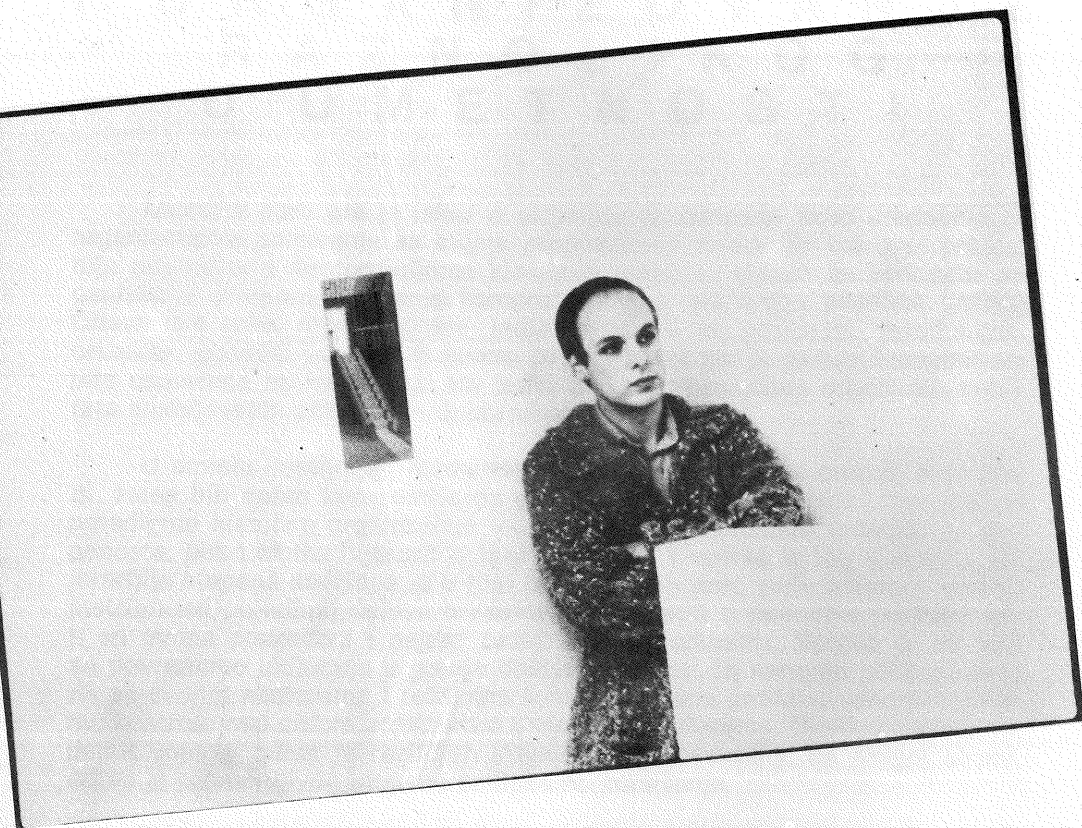
Santjago

Pod vulkanom
Pluta kao jastuče na moru
Ali nikad ne mogu da spavam ovde
Sve razmišlja noću

Rozali

Celog smo leta pričali
Vadeći slamke iz naših odela
Vidi kako se povetarac stišao
Sve noću zastaje

Sa ploče *Another Green World*



Eno, 1976 (fotografija Ritva Saarikko)



STVARANJE I ORGANIZOVANJE RAZNOLIKOG UMETNOSTI

Muzička partitura je iskaz o organizaciji, odnosno skup sredstava za organizovanje ponašanja sa ciljem proizvođenja zvuka. To što ovaj pristup nije očigledan u kompozicijama klasičnih majstora govori da konceptu organizacije prilikom stvaranja kompozicije nije pridavana posebna pažnja. Čitava dva veka organizacione jedinice ostale su nedirnute (simfonijski orkestar, gudački kvartet ili odnos čovek/klavir) jer je pažnja kompozitora bila usmerena na korišćenje tih jedinica kao proizvođača određenih rezultata snabdevenih određenim uputstvima.

U smislu detaljnijeg razmatranja o eksperimentalnoj muzici, koje sledi, želeo bih nešto konkretnije da govorim o nekim stranama i značenjima paradigme klasične organizacije — orkestra. Tradicionalni orkestar je stepenasta, piramidalna hijerarhija iste vrste kao i vojska iz tog vremena. Hijerarhija stepenâ sadržana je u tom obrascu: dirigent, vođa orkestra, vodeći instrumenti pojedinih delova orkestra, instrumenti u delovima orkestra koji su ovima podređeni i najzad ostali članovi orkestra. Solista je taj koji se povremeno uključuje u gornje delove sistema. To naravno podrazumeva da sa svojim namerama i težnjama kompozitor ima potpunu, iako privremenu, kontrolu nad celom strukturom i njenim ponašanjem. Ovakvo ustrojstvo, poput vojnog, odraz je različitih stepena odgovornosti i, na drugoj strani, odraz je promenljivog stepena pritiska na ponašanje.

Takvo ustrojstvo ima i drugu posledicu: kao perspektiva u slikarstvu, ono uvodi fokus i ugao. Slušalac ima utisak prednjeg i zadnjeg plana muzike i nepogrešivo ocenjuje da se glavnina »visoko odgovornih« zbiljevanja odigrava u prednjem planu, a da je zadnji plan samo okolina ili kontrapunkt.¹ Na taj način bitno je ograničen broj perceptivnih položaja dostupnih slušaocu.

¹ Ovo ustrojstvo je veoma razvijeno u klasičnoj indijskoj muzici, u kojoj table imaju ulogu monotone zvučne podloge za sitar. Čini mi se da nije nimalo slučajno što je indijsko društvo odlikavalo istovetnu jasnu podelu uloga u kastinskom sistemu.

Treće zapažanje koje bih želeo da iznesem o stepenastom sistemu u orkestru je sledeće: takav sistem zahteva upotrebu školovanih muzičara. Kao što je poznato, školovani muzičar je onaj koji, dobivši određenu informaciju, proizvodi određen predviđeni ton. Školovanje muzičara sastoji se u njegovom osposobljavanju da deluje tačno kao i svi ostali pripadnici njegovog ranga. Njega, u stvari, školuju da suzbije svoju prirodnu sklonost ka raznolikom da bi na taj način povećao svoju predvidivost.

Pošto ću u ovom eseju često upotrebljavati izraz *raznolikost* želeo bih da ga na početku odredim. Radi se o izrazu uzetom iz kibernetike (nauke o organizaciji) i prvi ga je upotrebio W. R. Ashby². Raznolikost predstavlja ukupan broj izlaznih mogućnosti sistema. Ona je ukupan raspon ponašanja. Svi organski sistemi su verovatni: pokazuju raznovrsnost, dok je prilagodljivost organizma funkcija količine raznovrsnosti koju je organizam u stanju da stvori. Evoluciona prilagodljivost je rezultat međudejstva ovog, verovatnog, procesa i zahteva sredine. Stvarajući *raspon* izlaznih veličina, evolucija se bavi *rasponom* mogućih budućnosti. U ovom slučaju, okolina je *reduktor raznolikosti* s obzirom da »vrši izbor« određениh vrsta omogućavajući im da prežive i razmnožavaju se dok druge odbacuje. Isto kao što je očigledno da će organizam (po svojoj materijalnoj prirodi) biti primoran da stvara raznovrsnosti (da bi preživeo), tačno je i to da ta raznovrsnost ne sme da bude neograničena. Drugim rečima, za uspešnu evoluciju potreban nam je prenos identiteta kao i prenos promene. Ili obratno, u prenosu evolutivne informacije nije važno samo da se primi ono ispravno, već i da se primi pomalo pogrešno. To znači da korisna odstupanja i promene mogu da budu ohrabrena i pojačana.

Moje je uverenje da je u eksperimentalnoj muzici žiža prvenstveno bila usmerena prema njenoj organizaciji i mogućnosti da proizvede i kontroliše raznovrsnost, kao i da upija prirodnu raznovrsnost — interferirajuće vrednosti sredine. Eksperimentalna muzika, za razliku od klasične (ili avangardne) muzike, obično ne daje uputstva koja vode ishodu visoke preciznosti, čime obično ne određuje u potpunosti ponovljive zvučne kombinacije. Upravo taj nedostatak interesa za *preciznu* prirodu komada doveo je do (po mom mišljenju) zavaravajućeg opisa ove muzike kao »neodređene«. Nadam se da ću pokazati da jedna eksperimentalna kompozicija ima za cilj da pokrene sistem ili organizam koji će stvoriti jedinstvene (što ne znači i nužno ponovljive) izlazne veličine. U isto vreme taj sistem traži način da ograniči raspon ovih izlaznih veličina. To je tendencija prema »klasi ciljeva« pre nego prema jednom određenom cilju i razlikuje se od »besciljnog ponašanja« (neodređenosti) koje je bilo izrazito aktuelno tokom šezdesetih godina.

Želeo bih da se detaljno pozabavim određenim komadom eksperimentalne muzike koji pruža primer ovog pomaka usmerenja. Radi se o ko-

² W. Ross Ashby, *An Introduction To Cybernetics*, University Paperbacks, London 1964. (prvo izdanje 1956.)

madu *Paragraph 7* iz *The Great Learning*³ autora Corneliusa Cardewa. Njega sam odobrio ne samo zato što predstavlja pregled organizacionih tehnika, već i zbog toga što je dostupan na ploči. Uopšteno govoreći, ograničiću svoja zapažanja na muziku koja je snimljena. Istakao bih da je u partituri sadržana ideja da je može izvoditi *bilo koja* grupa ljudi (bilo da su obučeni u pevanju ili ne). Verzija dostupna na ploči izvedena je od strane mešovite grupe muzičara i studenata umetnosti, dok je moje iskustvo tog komada zasnovano na njegovu četiri izvođenja u kojima sam i sam učestvovao.

Površan pregled partiture verovatno će stvoriti utisak da će se komad korenito razlikovati od izvođenja do izvođenja s obzirom da partitura kakva jeste pruža samo nekoliko preciznih (što će reći podložnih kvantifikaciji) ograničenja same prirode ponašanja svakog od izvođača, i s obzirom da sami izvođači (međusobno različitih sposobnosti) nisu »pouzđani« u smislu u kojem je to moguće grupi muzičara. Činjenica da bitnih razlika u izvođenju nema prilično je zanimljiva jer nagoveštava da *na neki način niz ograničenja koja nisu određena partituru dolazi do izražaja tokom izvođenja* i da ta »automatska« ograničenja čine stvarne odrednice prirode komada.

Kako bih pokazao da ovakva pretpostavka nije neosnovana, sada ću pružiti opis načina na koji se komad može razviti kada bi na njegov konačni oblik uticala samo uputstva partiture. Nadam se da ću na taj način biti u mogućnosti da izdvojim razliku između ovakvog hipotetičkog izvođenja i stvarnog izvođenja tog komada, te da će ta razlika pružiti osnovu za objašnjenje prirode »automatske« kontrole.

HIPOTETIČKO IZVOĐENJE: Komad započinje bogatim ustrajnim diskordom (»izaberi bilo koji za svoj prvi ton«). Kako je mesto na kojem se pevači kreću sledeći ton i sledeći red uslovljen individualnim dužinama daha (»svaki red pevaj koliko traje tvoj dah«), moguće je da će pevači menjati tonove u različitom trenutku. Njihov izbor tona je pod uticajem tri uputstva: »nemoj pevati isti ton u dva uzastopna reda«, »pevaj ton koji možeš da čuješ«, i ukoliko iz nekog razloga nijedno od ovih uputstava ne može da se prati onda važi uputstvo »svoj sledeći ton izaberi slobodno«. Pretpostavimo, sada, da ima dvadeset pevača i da su nekim slučajem svi oni izabrali različite prve tonove. Pretpostavimo i da jedan od njih dođe do kraja svog prvog reda pre svih ostalih. S obzirom da on ne može da ponovi svoj prethodni ton, raspolaže apsolutnim maksimumom od devetnaest tonova kojima bira svoj »sledeći ton«. Time što izabere jedan ton on rezervu dostupnih tonova svodi na devetnaest. Sledeći pevač za promenu ima osamnaest tonova. Nastavljanjem ovog postupka očekivalo bi se postepeno umanjivanje različitih tonova u komadu sve dok ne bi nastupio trenutak u kojem bi svega nekoliko nota bilo na raspolaganju. To je premalo da se komad nastavi bez proizvoljnog uvođenja novih tonova, što bi bilo u skladu sa trećim u nizu od tri osnovna uputstva. Sa većim brojem pevača ovaj proces umanjivanja mogao bi lako da traje tokom celokupnog trajanja ko-

³ Svaki pasus odgovara pasusu iz konfučijevskog klasičnog dela istog naziva.

mada. Tako u ovom hipotetičkom izvođenju preovlađujući oblik komada sastojao bi se od velike zalihe slučajnih tonova koja bi se smanjivala do sasvim male zalihe. Ona bi čak bila i ponovo popunjena i sastojala bi se od slučajnih tonova (s obzirom da su oni ili ono što je preostalo od početne zalihe ili slučajni dodaci ovome).

STVARNO IZVOĐENJE: Komad započinje istim bogatim disakordom i *ubrzano* (što znači pre završetka prvog reda) smanjuje se do složenog ali ne i u značajnoj meri disonantnog sazvučja. Ubrzo posle toga, komad se »smiruje« na određenom stepenu raznolikosti koji je mnogo viši od onog u hipotetičkom izvođenju. Taj stepen raznolikosti teži da se manje ili više harmonično okreće oko osnovnog (jednobraznog) tona. On se prilično čvrsto održava i tokom ostatka komada. Retko se dogodi da se obrate uputstvu »slobodno izaberi svoj sledeći ton« i, izuzev u slučaju malog broja pevača, ovo uputstvo se pojavljuje kao izlišno⁴. To je zato što se novi tonovi uvode u komad bez obzira na bilo kakvu nameru pojedinog izvođača da to učini. Ovo zapažanje u prvi plan ističe prisustvo niza »slučajnosti« koje deluju da bi se ponovo popunila zaliha tonova u komadu. Prva slučajnost iz tog niza tiče se »nepouzdanosti« mešoviti grupa pevača. Na jednom kraju sasvim je spojivo da će pevač bez sluha (*tone-deaf*) čuti ton i da će, sledeći osnovno uputstvo da »peva bilo koji ton koji čuje«, »uskладiti« taj ton sa novim tonom. Drugi pevač može nesvesno preneti ton u oktavu u kojoj mu je lakše da peva, ili će otpjevati ton koji je harmonski srodan (tercu ili kvintu). Čisto spoljašnji, fizički događaj takođe će nastojati da uvede nove tonove — pojava učestanosti ritmičkog udarca. Učestanost udarca je novi ton koji nastaje kada su postojana dva tona koja su međusobno bliska u osnovnoj partituri. Sa njima je povezana matematički a ne harmonski. Ovo su tri načina pomoću kojih se uvodi novi materijal.

Pored uputstava u partituri koja »umanjuju raznolikosti« (otpevaj notu koju možeš da čuješ«, »ne pevaj isti ton u dva uzastopna reda«), ima nekoliko uputstava koja nastaju tokom izvođenja. Jedno od njih odnosi se na akustičnu prirodu prostorije u kojoj se odigrava izvođenje. U slučaju da se radi o velikoj prostoriji (a većina prostorija koje mogu da prime izvođenje na način na koji se ovaj komad obično izvodi su velike) tada je verovatno da će se pojaviti »rezonantna učestanost«. Ova se određuje kao »osnova na kojoj priloženo rezonira« a u praksi to znači sledeće: ton jačine koja pokazuje određenu amplitudu u prostoriji čija rezonantna učestanost odgovara učestanosti tona zvučace glasnije nego ma koji drugi ton iste amplitude. Suočavamo se, u tom slučaju, sa situacijom da je izvestan broj tonova pojačan do približno iste amplitude, pri čemu će svaki koji odgovara rezonantnoj učestanosti prostorije zvučati glasnije od ostalih. U *Paragraph 7* ova činjenica stvara statističku verovatnoću da će se kompozicija kretati prema grupisanju oko tona određenog sredinom. To može da bude osnovni ton o kojem sam ranije govorio.

⁴ Broj uputstava partiture izgleda izlišan: sva koja se, primera radi, odnose na vođu ni na koji način ne menjaju muziku.

Drugi značajan način smanjivanja raznolikosti je sklonost («ukus»). S obzirom da su izvođači često u položaju da izaberu ton iz prilično velikog, ponuđenog broja tonova, njihove individualne kulturne istorije i nagnosti biće značajan činilac pri izboru vrste tonova koje će odlučiti da pojačaju (i koje će samim tim propustiti). Ovo sa druge strane znači još jednu stvar: izuzetno je teško, ukoliko izvođač nije bez sluha (ili školovan muzičar), da se drži ton koji je u disakordu (neusaglašenosti) sa svojom sredinom. Uopšte, ton se prilagođava skoro nezavisno od volje kako bi postigao neku vrstu harmonskog odnosa prema svojoj okolini. Ovim se može objasniti zašto se početna disonantnost tonova ubrzano smanjuje.

Ukratko, u tom slučaju nastanak, raspodela i kontrola tonova u okviru jedne kompozicije određeni su sledećim: jednim detaljnim uputstvom («ne pevaj isti ton u dva uzastopna reda»), pomoću dva psihološka faktora (sluhom i prenošenjem kompozicije na drugi glas) i kulturnim činiocem «sklonosti». Naravno da postoje i drugi parametri jedne kompozicije (posebno amplitude) koji su kontrolisani na sličan način i koji su podložni istoj analitičkoj tehnici, pri čemu činilac disanja može da odredi kompoziciju u njenim najznačajnijim osobinama — meditativnom spokojstvu i smirenosti. Sve navedeno trebalo bi da je dovoljno da pokaže da se radi o nečemu posve različitom od klasične kompozicione tehnike: umesto da zanemaruje ili podređuje raznolikost stvorenu tokom izvođenja, kompozitor je izgradio komad tako da je pomenuta raznolikost upravo suština muzike.

Verovatno najsazetiji opis ove vrste kompozicije, koja je karakteristična za većinu eksperimentalne muzike, dat je u izjavi kibernetičara Stafforda Beera: »Umesto nastojati da se odredi do poslednjeg detalja, takva vrsta kompozicije treba nastojati da se odredi samo na neki način. Nakon toga si nošen dinamikom samog sistema u pravcu u kojem želiš da se krećeš«. ⁵ U slučaju Cardewovog komada »dinamika samog sistema« jeste međudejstvo sa psihološkom, kulturnom i klimom sredine. Sve tri okružuju izvođenje.

Engleski kompozitor Michael Parsons iznosi drugo mišljenje o ovakvoj vrsti kompozicije: »Zamisao da grupa ljudi izvodi istovremeno jednu te istu delatnost, tako da je svako izvodi na *pomalo* različit način, prelazak »jedinstva« u »višestrukost« pruža vrlo ekonomičan način zapisivanja — potrebno je samo odrediti jedan postupak, dok će raznolikost biti posledica toga što će svako izvoditi različito. Ovo je primer upotrebe »skrivenih izvora« u smislu prirodnih individualnih razlika (pre nego talenta ili sposobnosti) što je u klasičnoj koncertnoj muzici u potpunosti zanemareno. U narodnoj muzici to nije slučaj⁶.

⁵ Stafford Beer, *Brain Of The Firm, The Managerial Cybernetics Of Organization*, Allen Lane, London 1972, str. 69.

⁶ Michael Parsons, navedeno u Michael Nyman, *Experimental Music — Cage And Beyond*, Studio Vista, London 1974.

Ovaj pokret za upotrebu prirodne raznolikosti kao kompozicionog sredstva prikazan je i u komadu Michaela Nymana nazvanom *1—100 (Obscure 6)*. U ovom komadu, svaki od četvorice pijanista svira isti niz od 100 akordâ spuštajući se pri tom lagano niz klavijaturu. Dato mu je uputstvo da pređe na sledeći akord tek kad više nije u stanju da čuje prethodni. Kako ova procena zavisi od nekoliko promenljivih (koliko je glasno odsviran akord, koliko dobro svirač čuje, kakav je klavir, trenutak u kome se odluči da akord više ne može da se čuje), četvorica izvođača veoma brzo ispadaju iz međusobne sinhronizovanosti. Nakon toga se događa da se formiraju jedinstvene i osetljive grupe od oko četiri različita akorda, ili brzi nizovi akordâ prethode dugotrajnoj tišini. Ovo je primer elegantne upotrebe kompozicione tehnike koju je Parsons odredio. I to ne zato što je poput Cardewovog komada izuzetno lepa za slušanje — činilac koji, čini se, danas nosi malo kritičke težine.

Kompozicija ovakve vrste teži da kod slušaoca stvori perceptivni pomak koji će biti koliki i pomak u kompoziciji (i sa njim pomešan). Zanimljivo je da ova dva komada na ploči imaju podjednako »*fade out*« (sa postepenim stišavanjem) završetke (Cardewov komad ima i »*fade in*« početak), s obzirom da to znači da komad nije završen već da nastavlja da traje van dometa glasa. Rock muzika jedina je stalno koristila kompozicionu vrednost *fade-outa*, dok je ovi komadi koriste kao pogodnu s obzirom da su oba bila preduga da stanu na jednu stranu ploče. Naglasio bih da *fade-out*, uprkos svemu, uglavnom održava opšti kvalitet komada i ukazuje na značajnu osobinu zajedničku sa drugim vrstama eksperimentalne muzike: osobinu da je muzika deo zamišljenog kontinuuma i da u velikoj meri nije usmerena — ne pokazuje veliki »napredak« od jedne tačke (položaja, teme, iskaza, stava) prema razrešenju. Da bismo proverili valjanost ove pretpostavke, zamislite *fade-out* završetak negde na sredini Beethovenove Devete simfonije. Veliki deo energije koju poseduje klasična muzika potiče od kretanja od jedne muzičke zamisli ka drugoj — zamisao »teme i varijacije« i pomenuto kretanje usmereno je u smislu da istorijat i verovatna budućnost komada utiču na percepciju odnosno na ono što čovek čuje u datom trenutku.

Eksperimentalna muzika je, u svakom slučaju, počela da se bavi jednovremenim permutacijama ograničenog broja činilaca u datom vremenskom isečku, kao i odnosom između broja tih isečaka u vremenu. Takođe mislim da je ona nastojala da smanji vremenske raspone na kojima se razvijaju kompozicione zamisli. Sve ovo dovelo je do upotrebe cikličnih (kružnih) oblika poput onog u komadu Gavina Bryarsa »*Jesus' Blood Never Failed Me Yet*«. (Zanimljivo je da su komadi *Paragraph 7* i *1—100* zasnovani na »nadenom materijalu«, i da je u oba slučaja pažnja kompozitora u žižu postavila reorganizaciju dostupnog materijala. U takvoj situaciji prisutna je posebna kompoziciona sloboda.)

Ne bih se priklonio stanovištu da je istorija umetnosti serija dramatičnih revolucija u kojima jedna ideja nadržava neku drugu. Načinio sam

neke razlike između klasične i eksperimentalne kompozicione tehnike, između perceptivnih oblika koje svaka od njih podstiče u slušaocu. Ne bih zagovarao ideju da je taj razvoj od jedne ka drugoj ideji jednostavan uzlazni razvitak. Ovim vrstama muzike pripisao sam izvesne osobine koje kao da su se međusobno isključivale, dok će zapravo svaki primer pokazati da neki elementi *svake* od ovih orijentacija postoje u bilo kom komadu. Ono za šta se ja zalažem jeste sagledavanje muzičkog razvoja kao procesa stvaranja novih hibrida. Daću primer za ovo: može se pretpostaviti »redosled usmerenja« gde bi na desnu stranu bio postavljen naziv »namera da se podredi raznolikost u izvođenju«, a ne levu »namera da se podrži raznolikost u izvođenju«. Bilo bi vrlo teško pronaći kompozicije koje bi zauzimale ekstremne tačke ove skale. Pri tom nije teško određen komad smestiti negde na skali. Klasična sonata zbog samih nepreciznosti muzičkog zapisa omogućava izvesnu raznolikost u izvođenju⁷. Na drugoj, levoj strani najznačajnija »slučajna muzika« (šta god da taj izraz znači) ograničena je u svom rasponu čitavim nizom različitih činilaca koji vode do čistih zakona fizike. Tako Cardewov komad možemo smestiti prema levoj strani ali ne i da bude krajnje levi, što bi se moglo reći za *free jazz* improvizacije. Ovakva skala nam ne govori mnogo o muzici koju na nju smeštamo, već joj je uloga da nas podseti da razmišljamo u okviru hibrida pre nego u okviru diskontinuiteta.

Pruživši gornja ograničenja u vezi sa polarizacijom muzičkih ideja u suprotstavljene celine, želeo bih da opišem dve organizacione strukture. Ne nameravam da tvrdim kako je klasična muzika jedno a savremena muzika drugo, već da je svaka od njih grupa hibrida koja naginje jednoj od dve strukture. Na jednom kraju, u tom slučaju, nalazi se sledeći tip organizacije: strogo stepenovana struktura usmerena na veštinu. Ta struktura se postepeno kreće kroz sredinu za koju pretpostavlja da je pasivna (statična) prema razrešenju koje je već određeno i razrađeno. Ovaj tip organizacije okolinu (i njenu raznovrsnost) smatra za niz slučajnosti i traži načine kako da neutralizuje ili da se ne obazire na tu raznolikost. Posmatrač je ohrabren (svojim znanjem hijerarhijskog sistema i različitim stepenima slobode koji odgovaraju različitim delovima organizacije) da svoju pažnju usmeri prema gornjim slojevima hijerarhije. Pružen mu je utisak hijerarhije vrednosti. Organizacija liči na mašinu koja besprekorno funkcioniše: deluje precizno i predvidivo za jednu vrstu zadataka ali ne može da se prilagođava. Takva organizacija nije samostabilizujuća i lako ne prima promene kao ni nove uslove sredine. Povrh toga, ona zahteva poseban tip uputstava kako bi mogla da funkcioniše. U kibernetici taj tip uputstava poznat je kao algoritam. Stafford Beer je taj termin odredio kao »iscrpni skup uputstava za postizanje poznatog cilja«, tako da uputstvo »na paljenje svetla okreni ulevo i kreni dvadeset jardi« predstavlja algoritam. Isto znači i uputstvo »sviraj C oštro uz podrhtavanje glasa, a iza toga E sa polupodrhtavanjem«⁸. Treba da bude očigledno da se ovakve osobene strategije

⁷ Zanimljivo je zapaziti da zvuk gudačkog orkestra predstavlja posledicu trenutnih varijacija štimovanja, vibrata i boje tona. Zbog toga elektronske simulacije gudača nisu postigle zapažen uspeh.

moгу koristiti samo kada već postoji precizna zamisao forme (ili: identiteta, cilja usmerenja) i kada se kao takvo uzima da je zamisao statična i jedina.

Predlagati organizacionu strukturu suprotnu gore opisanoj bezvredno je s obzirom da joj verovatno nećemo pripisati naziv »organizacija«. Šta god da izraz označava, on mora sadržati neku zamisao identiteta. Tako je ono što ću sad opisati tip organizacije karakterističan za neke organske sisteme. Njegove osnovne osobine počivaju na sledećem: promena sredine zahteva prilagodljiv organizam. U tom slučaju je odnos između organizma i sredine iznijansiran i složen. Ovo nije mesto da se pozabavimo njime. Potrebno je, ipak, reći da je prilagodljiv organizam onaj koji sadrži ugrađene mehanizme za nadgledanje (i prilagođavanje) vlastitog ponašanja u odnosu na promene svoje okoline. Ovakav tip organizma mora biti u mogućnosti da deluje na osnovu vrsta uputstava s obzirom da su stvarne koordinate okoline previše složene da bi se odredile ili menjale tako napredvidivo da nijedna određena strategija (ili određeni plan za određenu budućnost) nije upotrebljiva. Tip uputstva, koje je ovde potrebno, poznat je kao heuristički i određen je kao »niz uputstava za iznalaženje nepoznatog cilja putem istraživanja koje neprekidno, ili ponavljajući se, procenjuje napredak u odnosu na neki poznati kriterijum«². Da upotrebim Beerov primer: ako želite nekoga da savetujete kako da stigne do vrha planine skrivenog maglom, heurističko načelo »nastavi da se krećeš uzbrdo« odvešće ga tamo. Organizam koji na ovaj način deluje mora imati nešto više od centralizovane strukture nadzora. Mora raspolagati osetljivom mrežom pod-sistema, koji su sposobni da se nezavisno ponašaju. Isto tako, prema nepravilnostima okoline mora se odnositi kao prema skupu mogućnosti oko kojih će uobličiti i prilagoditi vlastiti identitet.

* * *

U ovom eseju bila mi je namera da izložim tehniku za razmatranje savremene muzike u okviru njenog funkcionisanja. U prvom redu pažnju sam posvetio jednom muzičkom komadu jer sam želeo da pokažem kako ova tehnika deluje na jednom određenom problemu smatrajući da ta tehnika kasnije lako može da se uopšti kako bi važila i za druge delatnosti. Ne želim da ograničim raspon ovog pristupa muzici, iako, s obzirom da je muzika društvena umetnost koja stvara jasne organizacione informacije, ona lako može postati predmet jedne takve analize. Kasnije sam govorio ne samo o likovnim umetnostima već isto tako, primera radi, o evoluciji savremene sportske prakse i o prelazu sa tradicionalne na modernu vojnu taktiku. To sam radio postavljajući istu vrstu pitanja usmerenih na organizacionu ravan delatnosti. Ne iznenađuje me što na sistemskoj ravni ove naizgled odvojene evolucije sa visokom preciznošću odgovaraju jedna drugoj.

² Stafford Beer, *op. cit.* str. 305

³ Beer, str. 306.

U knjizi *Man's Rage For Chaos* Morse Peckham piše: »Umetnost je izlaganje napetostima i problemima lažnog sveta i to na način pomoću kojeg je čovek u stanju da izdrži svoju izloženost napetostima i problemima stvarnog sveta¹⁰. Sa povećanjem raznolikosti okoline u vremenu i prostoru, i sa rastućim nefunkcionisanjem sistema za koji se mislilo da opisuje način delovanja u svetu, moraju postati aktuelne neke druge zamisli organizacije. Zasnivale bi se pre na pretpostavci promene nego mirovanja (*stasis*) i pre na pretpostavci verovatnoće nego na izvesnosti. Verujem da nam savremena umetnost pruža vernu sliku o svemu ovome.

Brian Eno, »Generating and Organizing Variety in the Arts«, *Studio International*, novembar—decembar 1976, London

¹⁰ Morse Peckham, *Man's Rage For Chaos*, Schocken, New York 1967., str. 314.



Eno, Robert Fripp i David Bowie, 1977



P R E I P O S L E N A U K E

Upisao sam se u umetničku školu jer nisam želeo da radim neki konvencionalan posao. Zaposlenje sam video kao neku vrstu zamke, nešto što valja izbeći. U stvari, to je karakteristično za moj život uopšte: praviti k rake ne toliko *prema* nečemu koliko udaljavati se od toga, izbegavati.

Sticajem srećnih okolnosti pokazalo se da sam upisao vrlo dobru školu. Ipswich je vodio čovek po imenu Roy Ascot — vrsni pedagog, po meni — koji se zajedno sa svojim pomoćnicima mnogo više brinuo za eksperimentisanje pojmovima koji su vezani za stvaralačko ponašanje nego za samu tehniku.

Tako smo se našli u situaciji da se, umesto da sedimo i pomalo slikamo, od nas zahteva da učestvujemo u razgovorima i projektima usmerenim na samoistraživanje. Na primer, prva stvar koju je svako od nas trebalo da uradi bila je *mind map* koja se sastojala u sastavljanju niza tekstova koji treba da pokažu koju vrstu ponašanja svako ispoljava u različitim situacijama, i na osnovu kojih se donosi odluka o tipu karaktera svakog od nas.

Osećao sam da je umetnost mnogo ozbiljnija i značajnija stvar nego što se to njima činilo. Za njih to je bilo nešto uglavnom dekorativno (ukrasno) — ili je postojalo samo da bi se stvari učinile nešto boljima. Mislio sam da tu ima mnogo više, ali u ono vreme nisam mogao da se bavim time.

Za to vreme je vezana i moja tašta — izuzetno bistra žena, logičarka koja se bavila problemom metoda u nauci — koja mi je sve vreme govorila stvari poput: ne razumem kako neko sa tvojom pameću može da gubi vreme radeći to što ti radiš. Zaista je bila oštra u tom pogledu.

Tako sam bio primoran da opravdam svoje stanovište, čime je započelo neprekidno razmišljanje koje traje poslednjih deset godina.

U početku sam se slagao sa Johnom Cageom da je umetnost »igra bez cilja«. Zatim sam napustio to stanovište i počeo da verujem da se tu

radi o meditativnoj aktivnosti kao u Zenu. U to vreme Who su izdali *My Generation* i ja sam pomislio da će rock muzika nešto i postići, shvatio sam da ova oblast — koju sam do tada smatrao prilično neozbiljnom — može, možda, na kraju da se pokaže i kao zanimljiva.

Kasnije je od toga postao sastav Roxy Music — iako smo u toj fazi to bili samo Bryan, Andy, Graham, Simpson (članovi prve postave Roxy Music — *prim. prev.*) i ja. Pridružio sam se kao tehnički asistent s obzirom da sam imao Revox magnetofon, a oni su želeli da naprave neke probne snimke. Postojao je sintetizator koji je Andy doneo pa sam počeo da se brinem i o tome. Postepeno, postao sam član grupe.

Nikako nisam očekivao da to bude uspeh, ali kako nije postojalo ništa drugo na čemu sam radio držao sam se ovoga. Bio sam vrlo iznenađen kad su ljudi počeli da govore kako im se dopadamo.

U to vreme moje je bilo samo da miksujem zvuk na koncertima, tako da nisam bio na pozornici, mada sam imao mikrofonski i pevao po koju vokalanu deonicu. Nalazio sam se u hodniku izvan sale i iznenađeno počinjao da pevam u svoj mikrofonski. Okolo su ljudi kružili i buljili u mene — tipa koji je stajao usred publike i pevao. To je bilo prilično smešno.

Bilo bi mi draže da je eksperimentalna faza potrajala (u radu sa Roxy Music — *prim. prev.*) malo duže. Pjesma »Bogus Man«, na primer, bila je poput nekih stvari koje je grupa Can radila u to vreme — onako, otvorenog završetka, improvizacije i ne baš do tačnog izvedbe, tako da je bilo delova oko kojih je sastav mogao da se igra.

Ali mi nismo pošli tim putem. Umesto toga izabrali smo najzastvoreniju, najlakšu mogućnost da raspalimo po publici veoma uzbudljivim nizom ideja i predstava. Delom zbog toga što je nemoguće kontrolisati velike turneje ako se ne radi po proverenoj formuli. Ako se kreativnosti teži svako veće, brzo postaneš premoren tako da se sve završi na nastupu koji će zadovoljiti publiku, kroz koji sam muzičar može da prošeta i u snu.

Tako je za mene rad sa Roxy Music izgubio draž negde sredinom 1973. godine — iako je moj omiljeni album grupe Roxy treći po redu, na kojem mene nema. Veliki album, zaista. Na njemu su i klice njihovog uništenja jer je već tada sve počinjalo da biva izglavljeno i nije sadržavalo nikakve nove ideje. Jedino što je sve bilo više profesionalno. Da se grupa tada raspala to bi bilo senzacionalno. To bi zaista bio jedan od velikih događaja.

No Pussyfooting (prvi Enov album posle prestanka rada sa Roxy Music — *prim. prev.*) u okviru moje karijere bez sumnje bio je pogrešan korak.

U to vreme stanovao sam, stvarno, u jednoj govornici. Bilo je odvratno — svuda uokolo bubašvabe i tako hladno da noću nisam mogao da spavam. Šetao sam u krug da bih se zagrejao.

Potpuno je bilo uvrnuto da vidim sebe na naslovnim stranama časopisa dok sam, u pravom smislu reči, živeo u tako oskudnom siromaštvu. Imao sam veliku zbrku u glavi.

To je mogao da bude početak zaista dosadne karijere. Tipičan životni krug *rock* zvezde: turneje, odmor od dve nedelje, ploča, turneja, itd. Pored toga mrzeo sam ulogu vodeće ličnosti, jer je zahtevala teatralnost.

Tada mi je, srećom po mene, otkazalo desno plućno krilo, i tako stavilo tačku na celu tu igru. Osetio sam veliko olakšanje kao da sam još jednom pušten sa udice.

Bryan (Ferry) je, iako izabравši slavu, došao u položaj da ne može da načini korenitu promenu a da pri tom ne privuče ogromnu pažnju koja bi najverovatnije pogrešno protumačila celu stvar. Ja sam, na drugoj strani, bio u stanju da izdam ploču »u senci« i da ljudima ostavim da do nje dođu u svom slobodnom vremenu. Sva ova razmišljanja, naravno, predstavljaju sastavni deo nastajanja (izdavačke kuće) *Obscure Records*, (u okviru kuće *Polydor*).

Uz sve to još sam odlučio, nedvosmisleno, da sam mnogo više sklon snimanju nego nastupima i da je prvo samo elemenat onog drugog. Tada sam se povukao, uglavnom, sa scene.

S obzirom da sam mnogo govorio o ploči (*Here Come The Warm Jets*) — samo u New Yorku dao sam 48 intervju — uspeo sam da veoma detaljno ispitam svoj način rada, tako da sam počeo da uviđam šta je bilo uspešno a šta nije. Na taj način odbacio sam pola mogućih prilaza koji su bili predstavljeni tom pločom. Na primer pesmu »Some of Them Are Old« od koje mi je danas, kad je čujem, neprijatno — reći su tako ... glupe.

Takođe sam počeo da razmišljam i o ulozi reči — jer, ako se izuzmu pesme »Blank Frank« i »Baby's On Fire«, reči na prvom albumu postoje samo da bi omogućile da glas nešto radi. To je samo proizvoljna kombinacija reči koja muzici nije pridodala nikakvu novu dimenziju.

Javio mi se problem uloge reči. Sve one meni drage pesme imale su reči koje nisam baš najbolje razumeo. Na primer ona stvar grupe Velvet Underground »What Goes On«, u kojoj se peva: Idem gore (idem dole) Kožu ću podeliti nadvoje.

Tu mi se sviđalo što se činilo kao da nešto govori ali bilo je neodređeno. Pesmi je to davalo sasvim određen osećaj a da pri tom nije posredi određena tvrdnja.

Reči mojih omiljenih pesama bile su poput ovoga:

Gospodine, molim vas ne obraćajte pažnju
Jer sam oba testa pao, sa obe noge vezane
Kod mene su stvari sasvim jasne
Odavno nisam bio tako tužan.

Izazivale su u meni predstavu dečaka koji zapliće jezikom nakon što je pao na ispitu. Zato je pocrveneo i oseća se neprijatno.

Tako sam shvatio da želim da postignem takve, slikovite stihove. Ljubavne pesme to ne mogu da učine. Kod njih postoji niz stavova — od kojih zazirem — tako da sam izbegavao ljubavne pesme, i ovaj album je jedini na kojem postoji trag nečega što nalikuje na ljubavnu pesmu.

Kad sam ugledao ulaznice pravljene povodom nastupa nekog kineskog baleta (zvao se »Taking Tiger Mountain By Strategy«) odmah sam ih kupio. Nosio sam ih svuda sa sobom, razmišljao o tekstovima za pesme i zapisivao rečenice koje su mi dolazile... Postepeno sam došao do neke vrste *nađenih dokumenata* koji su se sastojali od fragmenata često nepoznatog porekla — tako je sve što je trebalo da uradim bilo da popunim predviđena mesta u kompoziciji rekonstruišući značenje koje sam pripisao svakoj rečenici. Radilo se zapravo o nekoj vrsti automatskog pisanja. Dopalo mi se da se nađem u ulozi nekog ko služi kao kanal za prenošenje, bilo ideja ili predstava. Moji tekstovi su prijemnici, pre nego predajnici, značenja. Vrlo su nestalni i dvosmisleni, ali evokativni upravo koliko je potrebno da stimulišu neku vrstu procesa tumačenja.

Nepoznata je oblast iz koje reči dolaze.

Činilo mi se da su od mene napravili značajnijeg čoveka nego što sam zapravo bio. Nije se mnogo toga događalo, i kako ima mnogo onih koji se profesionalno bave otkrivanjem noviteta, vezali su se za mene i naduvali stvar preko njenog stvarnog značaja.

Sa Johnom Caleom radio sam i ranije na ploči *Fear*. Volim da radim sa njim. To je zapravo vrlo slično načinu na koji radi David (Bowie). Čim smo počeli da probamo, tom radu više nije pridavan nikakav istorijski značaj ili strahopoštovanje.

Među rock muzičarima postoji pravi bauk u vezi sa razgovorom o muzici — oni kao da misle da ako se o tome govori, nestaje magija cele stvari, ili nešto slično. Sa tim se ne slažem. Mislim da ako neko u razgovoru može da brani ono što radi, tako treba i da postupa. Sve što je dovoljno čvrsto može da izdrži bilo koji stepen analize.

...Tokom boravka u bolnici (nakon saobraćajne nesreće) bilo je izuzetno tiho. Suviše. Jedan kanal stereo uređaja nije radio tako da je udaljenija strana bila okrenuta od mene — bio sam preslab da ustanem i promenim položaj zvučnika.

Odlutao sam u neku vrstu povremenog sna, neku mešavinu sredstava za ublaživanje bolova i umora. Ploču (sa kasetofona) usled toga čuo sam na način na koji nikad ranije nisam slušao muziku. Bilo je zaista divno iskustvo. Osetio sam se kao ledeni breg. Povremeno bih samo čuo najglasnije deonice muzike, uhvatio neke pometene tonove koji su dopirali kroz zvuk kiše koja je padala — a onda bih ponovo zadremao.

Tako sam počeo da razmišljam o muzici sredine (*environmental*). Muzici koja je pravljenjena sa namerom da ispunjava pozadinu. Shvatio sam da je muzika uopšte vrlo moćna zamisao a ne samo hrpa đubreta, kako je to mislila većina ljudi.

Pomislio sam da je savremena eksperimentalna muzika previše intelektualna i da zanemaruje mogućnost obraćanja čulima. *Rock* muzika je, činilo mi se, usmerena u suprotnom pravcu. Upravo u to vreme, odigravala se snažna renesansa teškometalne muzike.

Došao sam do zaključka da treba da se dogodi nešto između, što bi bilo izuzetno lepo a ujedno i neprijatno. To bi omogućilo da se slušalac unese u muziku na ravni koju sam izabere. Na primer, sedeći sa slušalicama na ušima, uistinu slušajući ono što se događa — ili je mogao da utiša zvuk i ostavi ga u pozadini.

Jedino što mi je bilo poznato, a što je ličilo na ovakvu muziku, bila je ploča Gavina Bryarsa *The Sinking Of the Titanic*. To je bio razlog što se ova ploča pojavila kao prvo izdanje firme *Obscure Records*.

Ploča (*Discreet Music*) jedna je od najbrižnije odabranih zbirki kompozicija. Njoj se neprekidno vraćam i čini mi se kao da nikad neću moći da je iscrpim. Te kompozicije imaju moć da se dopadnu na bilo kojoj ravni. Nisu one te koje uslovljavaju okvir odnošenja slušaoca. Uvek su sveže jer se uvek menjaju u zavisnosti od konteksta.

Veoma su blage, na svoj način, i u stanju su da prime svaki kontekst u kom se slušaju. Nije nimalo slučajno da sam baš u to vreme počeo da radim muziku za film više nego do tada — otkrio sam da u tome uživam mnogo više nego u materijalima koje sam radio za svoju ploču.

Razlog je bio taj što je kod filmske muzike značajno odsustvo fokusa. Tu se ne ističe u prvi plan neki središnji stav, s obzirom da je središnja predstava projektovana na platno. Od tada sam počeo polako da uklanjam fokus iz svake muzike koju sam radio. To me je najpre dovelo do ploče *Another Green World*, a potom i do najnovije ploče.

Z A O B I L A Z N E S T R A T E G I J E

Počeo sam da sastavljam (komplet karata sa uputstvima za situacije u kojima se nudi izbor, nazvane *Zaobilazne strategije (Oblique Strategies*)*) još u vreme kad sam počinjao sa Roxy Music, tako da sam ih neprekidno kompletirao sve do 1975. godine kada mi je prijatelj po imenu Peter Schmidt, likovni umetnik, pokazao spisak uputstava i pouka koje je sam koristio tokom svog rada. Ta uputstva bila su neverovatno slična mojim, te sam odlučio da ih spojimo i zajedno objavimo.

Uloga tih karata bila je, jednostavno, da svest koju pojedinac ima kao slušalac približe svesti kompozitora — da se prema stvarima odnosi na jedan mnogo produbljeniji način. Savremeni studio za snimanje je mesto na kojem je iznenađujuće lako izgubiti se nakon nedelju dana provedenih u njemu. Siguran sam da je većini muzičara to vrlo dobro poznato.

Otkrio sam da u studio ulazim sa već napravljenim probnim snimcima i sve vreme provodim pokušavajući da te iste snimke ponovo uradim — što ne iziskuje samo izuzetno mnogo vremena, već me sprečava ujedno da sagledam šta se zapravo događa. Moguće je da mi promaknu mnoge stvari samo zbog toga što u glavi već imam jedan utvrđen cilj.

Zbog toga sam odlučio da reskiram. Odlazim u studio bez ikakvog zapisanog materijala. To zaista predstavlja rizik s obzirom da je vreme u studiju danas tako skupo. Ako to nije, nekim slučajem, moj dan može se desiti da se 500 funti potroši ni za šta.

Tokom prva četiri dana rada na *Another Green World* nije stvoreno baš ništa. To je bilo izuzetno obeshrabrujuće. Počela je da me hvata panika i bio sam na granici da otkážem rezervisano vreme u studiju, da sve prvo napišem i vratim se starom sistemu rada. Istovremeno sam, međutim, pomislio da ako to sada ne pokušam nikad neću saznati da li se na novi način uopšte može raditi.

Rad sa zvukom posmatram na sledeći način: jedino kad je na neki način opstanak doveden u pitanje u pravom smislu reči čovek biva u situaciji da zaista uči, da se menja i razvija. Kad postane uspešan, događa se da baš ti motivi više ne deluju jer, jedna od posledica bogatstva jeste da odvoji čoveka od svake promene.

* Ove karte doživele su nekoliko izdanja, ima ih oko sto i rečit su primer Enovog nastojanja da u prvi plan istakne značaj metoda nastanka kompozicije (*prim. prev.*).

Dete je puno oduševljenja i čuđenja pred bilo čime — igra se bez ikakvog cilja ili samo naizgled besciljno. Stariji čovek, ili kritičar, sa druge strane u velikoj meri je izveštačena (ne-prirodna) ličnost — obojica su spremni da zapitaju: »Dakle, šta je tu novo?«, čime najčešće omalovažavaju ili guše ponašanje deteta.

Album *Another Green World* napuštao sam tri puta pre nego što sam ga konačno završio. Zaista me je dobro oznojio — a i srce me je bolelo, čini mi se.

U jednom trenutku pomislio sam da neću moći da postignem nešto više u muzičkom smislu. Ne zbog toga što sam sve već postigao, već zato što više nisam imao ka čemu da idem. Uticaj toga oseća se na svemu što sam na kraju uradio. Zatekao sam sebe kako govorim: ti si samo jedan nestručni ljubitelj. Ne radiš zapravo ništa onim intenzitetom koji predmet zaslužuje. Radilo se o krizi samopouzdanja koja je bila vrlo duboka.

Još uvek ne znam koliko sam zadovoljan urađenim. Jednom prilikom Robert Wyatt mi je rekao da se čovek posveti onome što mu je ostalo — što bi značilo da je to jedino preostalo od stvari kojima se može baviti.

Naslov za ploču (*Before And After Science*) odabrao sam jer upotrebljavam reč »nauka« da označim tehniku i racionalno saznanje. Naslov podrazumeva da je stanje »pre nauke« slično stanju »posle« — da postoji neka vrsta kružnog kretanja i da je nauka izdvojeni deo toga.

To je u stvari neka vrsta McLuhanovog viđenja stvari, po kojem je postindustrijska tehnologija u velikoj meri slična predindustrijskom dobu.

Peter (Schmidt) i ja radimo veoma slično. Njegov način rada — kao i moj u izvesnoj meri — predstavlja rezultat ovladavanja tehnikalijama medijuma (stručnošću opštila — *prim. prev.*) nakon čega sledi njihovo zapostavljanje. (Robert) Fripp kaže da se tehnika ne može zapostaviti ukoliko se prethodno ne ovlada njome — u tom slučaju je moguće raditi ili bez nje, ili je koristiti i pri tom se ne obazirati na nju.

Težak položaj je onaj između, kad si upravo stekao tehniku tako da te ona na neki način zaslepljuje, stvara neku vrstu mreže iz koje nije moguće pobeći.

Da bih stvorio strukturu svoje muzike koristim se procesima. O njima ćemo kasnije govoriti. Radeći na albumu *Before And After Science* otkrio sam da treba veoma mnogo da radim da bih dobio željeni rezultat. Taj rezultat više nije bio posledica automatskog procesa kao ranije.

Puštao sam da me sam rad vodi. Nešto bi se dogodilo i jednostavno bih to sledio. Ovoga puta stvari nisu išle tako lako. Počele su da se kreću u pravcu koji mi više nije bio interesantan — zatekao sam sebe kako

pokušavam da koristim tehniku namenjenu određenoj vrsti izlaznih veličina sa ciljem da pruži neku drugu vrstu. Tako sam u izvesnoj meri radio protiv tehnike. Naslućivao sam da sam došao do kraja puta, kad je reč o radu na ovoj ploči. Radi se o gubljenju samopouzdanja i mislim da do toga dolazi vremenom — to je više vezano za ljudsku prirodu nego za preokret. Manje je vezano za eksperiment nego za razumnu sumnju.

Postoje četiri grupe procesa: tehnološki, lični, društveni i onaj koji se odnosi na matematiku kompozicije ili nešto poput toga.

Konkretna stvar koja sam otkrivao u studiju činile su tehnološki proces. Činjenica je da je, ako se istovremeno upotrebljava ovo i ono, moguće dobiti zvuk koji do tada niko nikad nije čuo — i to će poslužiti kao osnova kompozicije.

Društvena tehnika značila bi rad sa muzičarima koji obično nisu radili zajedno, ili sa nekim čiji bi izbor za taj snimak bio sasvim neprimeren samom snimku.

Lična tehnika — tu su karte *Oblique Strategies* (Zaobilazne strategije) savršen primer. A matematička bi značila... donošenje odluke da li će pesma biti simetrična ili ne. To na neki način predstavlja odslikavanje samog sebe.

Svojevremeno sam napisao nešto o Peteru Schmidtu gde sam rekao: koristi se sistemima sa ciljem da okupira svesni (racionalni) deo svog duha u meri koja je dovoljna da intuicija postane delotvorna. Sistem treba da zadovolji čovekovu potrebu da zna šta se dešava, dok onaj stvarni rad obavlja neki drugi deo njega.

Neki od snimaka prošli su kroz brojne promene. Započeo bih instrumentalom u trajanju od tri minuta. Zatim bih umnožio, i pustio jedno iza drugog, tako da je sad trajalo osam minuta. Na kraju bih stavio malo pesme i na to nalepio gomilu instrumenata. Nakon toga bih sve preslušao i zaključio da je sve pogrešno i skinuo bih sve instrumente sa snimka, remiksova ih i zaključio da je svemu potrebno malo pesme na početku. To me je dovodilo do ludila.

Nije mi važno ako se to ljudima ne dopadne. Ako ga unište ili ne kupe. Ako iskažu svoje neslaganje na bilo koji način za mene će to biti dovoljan izazov da uradim nešto drugo. Na neki način neslaganje može da mi bude, u ovom trenutku, od veće koristi. Nateralo bi me da krenem ka nečem drugom — što je čoveku potrebno da bi promenio svoje ponašanje.

Mislim da je jedna od uloga Umetnosti (za umetnika kao i za onog koji je prima, iako ne za obojicu uvek na isti način) da stvori lažni svet koji je u najmanju ruku analogan nekim stranama pravog sveta, i da u

okviru tog novog istraži neke nove obrasce ponašanja, koji u okviru stvarnog života još uvek mogu da budu preopasni ili nemerljivi (podvukao Eno).

Kada čovek uradi nešto, time postavlja određeni niz zakona i odnosa koji su u stanju da ponude manje ili više izvesne rezultate. Upravo čitam jednu knjigu Williama Empsona naslovljenu *The Seven Types of Ambiguity*. Empson smatra da ono što nazivamo »banalnim« sa najvećom verovatnoćom određuje put do najverovatnijeg rezultata, dok ono što nazivamo »interesantnim« nije baš u stanju da to postigne — ne, to nije William Empson, već Leonard Mayer.

Kad čovek počne da stvara muzičko delo, prvi takt govori o tonalitetu kompozicije, o tempu, o ritmu koji se koristi — a čim je to određeno, ponuđen je okvir koji u sebi sadrži manje ili više opasne varijacije.

Kad kažem »opasne«, mislim na rizik u intelektualnom smislu a ne na fizički rizik.

Na taj način postavlja se okvir koji onome ko prima kazuje da može da pogađa šta će se sledeće dogoditi — a kao umetnik, čovek, takođe, može da predviđa i čini stvari koje neće dovesti do, naizgled, očekivanog rezultata. Takav je slučaj sa *reggae* muzikom kod koje izgleda kao da će doći do udarca do kojeg u stvari ne dolazi.

Primetio sam da se u stvarnom životu događaju iste stvari. Čovek je sve vreme deo nekog okvira, pri čemu ga i sâm delimično stvara — suočen sa mogućnošću da, ili izabere način kojim će kroz to proći uz najmanji otpor, što je ponekad u redu, ili da se odluči na kretanje koje je manje izvesno.

Primer ovog odnosa u društvenom životu je rad sa muzičarima u studiju. Mogu da pozovem u studio ljude koji pre toga nikad nisu radili zajedno, da im pružim samo skicu svoje zamisli i da oni to urade. Taj rezultat može biti veoma uspešan isto kao i poražavajući.

Zamislite sada kad bismo tu istu grupu ljudi zamolili da naprave kuću — ili bilo šta čiji se ishod može proveravati funkcionalnim kriterijumima. U tom slučaju upustili bismo se u mnogo veći rizik jer bismo mogli kao rezultat da dobijemo kuću koja je sasvim neupotrebljiva. U kojoj se ne može živeti.

Zato mislim da je osnovni razlog korišćenja eksperimenta u muzici, ustanoviti koliko treba ja njima da saopštim i u kom stepenu oni moraju da se prilagode? Ciljam na sledeće: u sebi možeš pomisliti: »Dobro uradiću to ovako«, pri čemu to može biti nešto sa vrlo malim izgledom da postigne cilj. Unatoč tome sebi možeš dozvoliti taj rizik, jer u suštini nije važno.

Mnogi mi zameraju upotrebu pojma »lažne svesti« jer bi voleli da misle da je umetnost stvarna borba strasti ili nešto tome slično.

Ona je ipak lažni svet, i bez obzira na stepen emocionalnog predavanja od nje ne pretil fizička opasnost. S druge strane, sve dok deluješ u okviru pojmovnog sveta slobodan si da se povučeš.

Daću vam jedan opipljiv primer promene u ponašanju koja je, ako ne izazvana, ono u najmanju ruku praćena razvitkom u svetu umetnosti. Klasična ili tradicionalna umetnost je narativna ili postepeno rastuća... dok je moderna muzika — na primer Steve Reich — uopšteno govoreći, mirnija i ravnomernija. Svi moderni predmeti imaju taj jednoobrazan, poravnati oblik. S tim u skladu moderne slike su više centrične.

Iz toga sledi antiautoritarni karakter takvih dela. U tradicionalnoj muzici i slikarstvu žiža (središte dela) treba da poruči: »Ovo je značajno, dok su sve ostale stvari manje važne«. One su poučavajuće i implicitno zasnovane na hijerarhijskom načinu mišljenja.

Za razliku od toga *rock* muzika je demokratska. Većina *rock* pesama liči na delove postulirane celine koja može imati svoje uzlete i padove — udarna mesta i refrene koji predstavljaju vrhunce, što i jeste čest slučaj — ali uopšteno govoreći, kretanje naviše, o kojem sam govorio, ne postoji.

Pomislite samo na većinu velikih *rock* singlova i videćete da su oni samo isečki iz nečega što je moglo započeti mnogo ranije i trajati mnogo duže.

Meni je značajno da postoji analogija između ovoga i promena u ponašanju uopšte. U okviru tradicionalnog, ili nostalgичnog pogleda na stvari, vlada mišljenje da čovek radi korak po korak da bi postigao postavljeni cilj. Nasuprot tome sada postoji tendencija da ljudi teže da se usmere prema onome što se dešava sada pre nego prema nekakvoj predviđenoj budućnosti.

Čini mi se da ljudi svoj život vide kao napredovanje naviše kroz niz promena koje završavaju nekim srećnim stanjem. Ja ga tako ne vidim — a mislim, ni većina mladih ljudi.

Da, počeo sam da razmišljam o hijerarhijskom odnosu na drugi način i više ga ne odbacujem od početka. Mislim, međutim, da se ne radi o uređenju čiji su elementi poređani jedan iznad drugog... već da su okrenuti leđima jedni prema drugima i međusobno se sadrže kao što je slučaj sa kineskim kutijama. Kibernetičar Stafford Beer govori da postoji pet jasno odvojenih ravni u organizaciji čovekovog nervnog sistema i da su hijerarhijski raspoređeni. Tako, umesto da gornji stupnjevi diktiraju naređenja svima do najnižeg — što je slučaj u tradicionalnoj vojnoj organizaciji —

imamo situaciju gde niži slojevi rešavaju ono što mogu i prosleđuju dalje probleme koji prevazilaze njihovu sposobnost rešavanja. Oni se rešavaju na višem stupnju.

Brine me to što se o osećanjima ne mogu stvarati sažeti iskazi na način kako je to moguće o zapažanjima.

Da razmislim malo. Da, inspirišu me zalasci sunca. Ima već tri godine kako ih posmatram. Ima u tome nešto što me čini srećnim a u isto vreme melanholičnim. Razlog je u tome što je svaki zalazak sunca različit.

Čovek postaje svestan ovog beskrajnog niza zalazaka sunca od kojih je svaki za nijansu različit. Ne postoje dva ista. Meni se dopada taj osećaj podsećanja na ... to je kao kad nekome nestane vlastita ličnost i pretvori se isključivo u prijemnik.

S obzirom da je taj period bio uistinu pometen, mnogo je teže bilo raditi na ploči *Heroes* nego na *Low*. Prvo zbog toga što sam na *Heroes* učestvovao od početka, dok sam se na *Low* uključio tek nakon što je sastav uradio svoje. Pri tom sam se koristio nasnimavanjima.

Sve se događalo preko noći, tako da sam često bio zbunjen. Dani su se pretapali jedan u drugi. Povrh svega tu je bio Davidov (Bowie) način rada koji se poprilično razlikuje od mog. Taj način mi je u stvari uvek bio tajanstven — nisam mogao tako da radim. Da objasnim?

Pa ... sve pesme koje smo radili — sa izuzetkom »Sons of the Silent Age« koja je napisana ranije — razvile su se na licu mesta, u studiju. I ne samo to. Sve je na tom albumu (*Heroes*) urađeno »iz prve«. Radili smo i ponavljanja, ali to nije bilo ni približno tako dobro.

Sve je rađeno na jedan prilično ležeran način. Složili bismo se na primer da uradimo nešto — i uradili bismo ga. Zatim bi neko rekao: Stani!, i sve bi stalo. To je bilo trajanje kompozicije. Meni se to činilo potpuno proizvoljno.

Na snimku za *Heroes* učestvovao sam samo do faze u kojoj su snimljene matrice. Bowie je napisao tekstove i melodije nakon što sam otišao — kao što je radio i za sve ostale snimke. Kada sam odlazio, već sam imao izgrađeno osećanje u vezi sa tim snimkom — zvučalo je veličanstveno i herojski. Zapravo mi se baš ta reč javljala u glavi.

Kada mi je David (Bowie) doneo završen album i kad je pustio taj snimak na kome kaže :»Možemo biti heroji«, bio sam potpuno... osećao sam se vrlo neobično. Drhtao sam sa ... Drhtanje je reakcija na strah, zar ne?

Odjednom smo se našli sa svim matricama — činilo se kao da je sve bilo gotovo za dva dana. Pri tome treba da znate: to se dogodilo nakon što sam mesecima radio na svojoj ploči. Pomislio sam »Sranje, to ne može da bude tako jednostavno«. U početku sam bio sklon da izrazim veliko nepoverenje, da bi postepeno sav taj tok događaja počeo da se drži zajedno.

Fripp je sve svoje uradio za oko šest sati — i to došavši neposredno sa aviona iz New Yorka. U studio je stigao oko 11 sati uveče, i rekao: »Jeste li raspoloženi da nešto radimo?«, a zatim: »Mogao bih i da čujem šta ste do sada uradili«.

Dok smo mi postavljali trake on je izvadio gitaru i dodao: »Mogao bih i da probam nekoliko stvari«. Priključio sam ga na sintetizator za obradu zvuka i pustili smo mu praktično sve što smo uradili — počeo je polako da prati snimke ne znajući ni redosled akorda.

Dok radi, Bowie se nalazi u vrlo neobičnom stanju. Uopšte ne jede. Bilo mi je prilično protivrečno da dva prilično poznata čoveka gladni bauljaju prema kući u šest sati ujutru. Tada je on obično ubacivao u usta jedno sirovo jaje, što mu je bilo za ceo dan.

Koristili smo *Zaobilazne strategije*. U tim prilikama dugo smo razgovarali o načinu rada, iako mislim da nismo imali mnogo zajedničkog. Takva razmena je dobra sve dok postoji pružanje i uzimanje iskustva.

Sve vreme pokušavao sam da mislim kako je to u slikarstvu. Početkom veka postojala je u Berlinu nemačka škola pod nazivom Die Brücke — ekspresionistička škola. Vrlo grubi, oštri pokreti četkice i svi u sebi nose osećaj melanholije ili nostalgije kao da su slikali nešto što upravo nestaje.

Sve to — bestidnost napada, neplanirani evolucioni kvalitet slika i preovlađujuće raspoloženje — podsetili su me na način na koji David Bowie radi.

Druga kompozicija zvala se »MossGarden«. David (Bowie) je imao nameru da napravi komad koji je izrazito opisan, nešto što ja obično ne radim. Najčešće nešto započnem, a zatim kažem: »To je zapravo to«, i nastavim da pratim taj pravac. Ovde je, međutim sve u dobroj meri bilo produčeno.

Svaki sistem ima svoje posebno usmerenje i pravac. Ceo problem sastoji se u tome da odredim koliko želim lutanje a koliko usmerenost.

Another Green World je poput svemirskog putovanja, tako da se radi o usmerenom istraživanju. *Before And After Science* je putovanje morem prepušteno struji u koju se uđe, što omogućava lutanje.

Ovo je u vezi sa kibernetikom i podseća me na pasus iz knjige *Brain Of the Firm* — Stafforda Beera, gde opisuje programiranje složenih sistema. Taj pasus, uopšte govoreći, mnogo je uticao na mene.

On kaže da umesto da svoj sistem organizuješ do tančina, to treba uraditi samo delimično. To omogućava da »pojedinaac bude nošen dinamičkom sistema u pravcu koji sam odabere«. Ovo je jednako nekoj vrsti usmerenog lutanja, ako razumete šta hoću da kažem.

Snimci na drugoj strani ploče *Before And After Science* imaju za mene emocionalno značenje koje je, opet, melanholija. To je neka vrsta postatomske snimaka. Svi snimci su o moru. Odnose se ili na lutanje u daljini, gubljenje ili na osećaj da si deo toka stvari.

Robert Wyatt mi je, dok smo zajedno slušali jednu ploču Milesa Davisa, rekao: »Kod Milesa je glavno to što je aranžman prepušten izboru muzičara«. Drugim rečima, David (Bowie) je znao da će dovođenje određenih muzičara i njihovo zajedničko sviranje automatski stvoriti preovlađujući kontekst — o tome neće morati unapred da misle ljudi kojima je to posao.

Muzika se uglavnom komponuje u okviru čula sluha. Ono što sam odlučio, bilo je da komponujem u okviru društvenih događaja ili strukture koja će zatim stvoriti rezultate u oblasti sluha — da krenem jedan korak unazad.

U meni je još dosta jaka izvorna zamisao — imati organizaciju koja je u celini usredsređena na eksperimentisanje metodom.

New Musical Express, 26. novembar i 3. decembar, 1977, London
povodom izlaska ploče *Before And After Science*,
razgovor sa Ianom MacDonaldom

E V O G A D O L A Z I
H e r e H e C o m e s

Evo ga dolazi dečak koji je pokušao da nestane u
budućnosti ili prošlosti više ga nema
Evo ga dolazi sa svojim tužnim plavim očima
Evo ga dolazi odlutao je i kako je nadleteo razum
Evo ga dolazi nadleteo je oblake bio je visok preko dva
metra
Evo ga dolazi noć je kao rukavica i on leti kao golubica
Evo ga dolazi kako hvata vetar u tamno plavom nebu

Evo ga dolazi dečak koji je pokušao da nestane u neko
drugo vreme
Evo ga dolazi više ga nema ovde sa svojim tužnim plavim
očima

Evo ga dolazi evo ga dolazi
Evo ga dolazi dečak koji je pokušao da nestane na nekom
drugom mestu

Evo ga dolazi vidi nas kako ga svi pratimo istovremeno
Evo ga dolazi i svako svakome proverava zalihe
Evo ga dolazi i gledamo u oči ostale koji stoje poredani
Evo ga dolazi noć je kao rukavica i on leti kao golubica
Evo ga dolazi sa svojim tamnoplavim očima u tamnoplavom
nebu

Evo ga dolazi dečak koji je pokušao da nestane u
budućnosti ili prošlosti
Evo ga dolazi više nije sâm među vilinskim konjicima
Evo ga dolazi evo ga dolazi
Ko će ga se sećati?

Sa ploče Before And After Science

D Ž U L I S A . . .

J u l i e W i t h . . .

Plovim na otvorenom moru
Nošen strujom dok sati lagano prolaze
Džuli u otkopčanoj bluzi
Zuri u prazno nebo

Sad sve izgleda tako čudno ovde
Sad je tako plavo
Mirno more tamnije je no pre...

Nikakav vetar ne ometa naše obojeno jedro
Radio čuti a i mi
Džulina glava naslonjena na ruku
Prstima češlja površinu mora

Sad se pitam da li će nas neko ugledati ovde
Ili nas je vreme ostavilo nama samima
Mirno more tamnije je no pre...

Sa ploče Before And After Science

N I K O N E P R I M A

N o O n e R e c e i v i n g

Sijaće i drhtaće
Dok ga budem upravljao svojim kormilom
Po njegovom metalnom putu
Prosecaće noć pred sobom
Dok bude napuštalo dan koji ga je video
Na njegovom metalnom putu
Niko nas ne pretiče u dubokoj tišini tamnog neba
Niko nas ne vidi same među zvezdama
Na ovim metalnim putevima
U ovim metalnim danima

Zbog greške u proračunu
Izgubljeni smo u krivinama
Ovih metalnih puteva
Ponovo u tišinu ponovo u minus
Sa purpurnim nebom za nama
Na ovim metalnim putevima
Niko nas ne čuje kad smo sami u plavoj budućnosti
Niko ne prima rascepkane radio talase
Na ovim metalnim putevima
U ovim metalnim danima.

Sa ploče Before And After Science

BOWIE & ENO ENO & BOWIE

Uvek sam mislio da ima mnogo sličnosti između vas i Engleske iz devedesetih godina prošlog veka — Beardsley, Oscar Wilde, i tako dalje.

Bowie: Pa da. Na mene je ideja o estetici i elitisti (*smeh*) izvršila veoma snažan uticaj. To je nešto što je zajedničko meni i Brianu (Enou). Mislim da postoje veliki snobovski faktor u svemu onome što radim.

Brian kaže da ga je veoma stid što se ploča *Before and After Science* tako dobro prodaje u New Yorku. On se naravno samo pretvara i zapravo je veoma zadovoljan. Ali on je rekao, »Sve sam učinio da ljudi ne kupe ploču. Otišao sam tamo i uradio sve što sam mogao da odvratim ljude od kupovine gore pomenutog artikla«.

Da porazgovaramo malo o saradnji sa Enom. Šta si po tvom mišljenju ti uzeo od njega?

Bowie: To je gadno pitanje, stvarno gadno pitanje. Šta je on ubrizgao u moju muziku bilo bi verovatno bolje pitanje, a ono što je on ubrizgao sasvim je novi pogled na nju, novi razlog za komponovanje i pisanje tekstova. On me skinuo sa narativnog pristupa koji mi je bio postao neizмерно dosadan. (...) Brian mi je stvarno otvorio oči prema ideji procesovanja i apstraktnom u komunikaciji. Ne mislim da se slažemo oko svega. Nema mo običaj da širokogrudno prihvatamo ono što jedan drugom kažemo. Takođe je moguće da su moje manipulacije rečima u pesmama donekle promenile njegove ideje. Njemu se sviđa kako ja radim sa rečima i melodijama.

O čemu je pesma »Sound and Vision«?

Bowie: Ta pesma je neka vrsta poslednjeg utočišta; zapravo, to je prva stvar koju sam napisao imajući u vidu Briana dok smo radili u francuskom studiju Château. To je bila samo ideja o napuštanju Amerike, to depresivno vreme koje sam tamo proveo. Tada sam prolazio kroz zaista teška vremena. Jednostavno sam želeo da budem u maloj, hladnoj sobi sa potpuno plavim zidovima i spuštenim roletnama.

Međutim, smatram da smo Brian i ja vrlo dobri saradnici. Nikad nisam bio tako zadovoljan sarađujući sa nekim kao što je to bio slučaj sa

Brianom. Mi imamo toliko različite interese da to stvara veoma zanimljive situacije u studiju. Lepo je imati takvog prijatelja i raditi u takvom odnosu. Nikad nisam mislio da ću raditi na taj način. Uvek sam se osećao veoma osobeno.

Što se mene tiče pesma »Warszawa« bila je pozitivna ideja da se napravi muzička slika pejzaža u Poljskoj. Ali to nisam rekao Brianu. Postupak za tu stvar zapravo je bio vrlo jednostavan.

Ja sam rekao, »vidi Brian, hoću da napravim veoma sporu stvar, ali takođe želim da čitava stvar ima veoma izražen emotivan i religiozan karakter. To je sve što želim u ovom trenutku da ti kažem. Šta ti predlažeš za početak?«

On je rekao, »idemo da snimimo ceo kanal sa pucketanjem prstiju.« I mislim da je snimio oko 430 pucketanja na čistu traku. Zatim smo sve to pretvorili u tačke na papiru, prebrojali ih i podelili među sobom prilično proizvoljno.

Zatim se on vratio u studio i svirao akorde koje bi menjao kad bi došao do određenog broja sve do kraja svog dela. Ja sam onda uradio nešto slično sa svojim delom. Potom smo skinuli sa trake zvuk pucketanja, prelušali stvar tako kako smo je uradili i na kraju dodavali preko toga prema dužini taktova koje smo sebi zadali.

»V-2 Schneider« je stvar koja mnogo više liči na sekvencu, samo što smo rif na početku stvari okrenuli naopako, sasvim slučajno. Ja sam počeo da sviram sax rif u kontri umesto na prvu. Na pola pesme shvatio sam da pogrešno sviram i pomislio sam, »O, sviram krivo«, ali ipak smo nastavili.

Tako da sada imate neverovatan uvod gde je sve naopako — prosto božanstveno!. A to je nemoguće zapisati. Ostao sam pri tome i sagraдио celu stvar od tog naopakog početka.

Moram da kažem da mi je upravo zato veoma stalo do tih ploča. Svaka stvar je sagrađena na potpuno drugačijem metodu. To je ono što mi zadržava pažnju. To je neverovatno. Još uvek učim, sa svakom pločom koju radim sa Brianom.

Sada sam naučio neke njegove metode rada prilično detaljno i postao sam vičan sa njima tako da mogu sâm da ih koristim. Ali još uvek učim od njega.

Da li ti radiš spontanije od njega?

Bowie: Ne, on je spontan, ali na neki spor i metodičan način. On dozvoljava slučajnostima da se polako razvijaju, a ja radim veoma brzo. Tako Brian u studiju provodi mnogo više vremena od mene, zato često radimo odvojeno — kad je jedan od nas dvojice u studiju drugog obično nema da ne bi čuo šta onaj prvi radi.

To zvuči užasno... ne, baš me briga! To zvuči veoma sračunato i hladno, ali to ne umanjuje krajnji muzički utisak, a on je definitivno aranžman i predstavljanje neke emotivne snage koja može da dodirne nekoga.

Da li vidiš neku budućnost u ambijentalnim pločama? Znaš, ploče koje govore »ovo raspoloženje je Nostalgija, ovo raspoloženje je Mračno.«

Bowie: Brian i ja često veoma ozbiljno razgovaramo o ideji da napišemo muziku uz koju bi čovek mogao da se kupava. Da, upravo to, muzika za kupatila. Ideja o veoma suptilnim emotivnim uticajima za razne trenutke nečijih aktivnosti tokom dana mogla bi da postane dobar razlog za kupovinu ploča, a ne samo ona stara ideja iz šezdesetih da se ploče kupuju da bi se razvio identitet sa nekim drugim.

Pretpostavljam da će kult idola uvek imati svoje mesto. Međutim, mislim da ideja o ambijentalnoj muzici — koja se, naravno, kad se prvi put pojavila zvala *Muzak* — da će *Muzak* kliše postati veoma važan arhetip. Ne treba se tome podsmevati.

U početku sam bio besan, jer su ono što smo mi radili nazivali *Muzakom*. Ali onda sam malo bolje razmislio i pomislio, »Pa da, to ima neke korjene u tome.«

Prostori u kojima mi sada radimo su toliko nedefinisani, jer predstavljaju relativno novu ideju za muziku — barem što se tiče *rock and rolla* — tako da mi je veoma teško da analiziram tačno šta je to što mi radimo.

Brian to ume da analizira mnogo bolje od mene. Ja i dalje radim veoma instinktivno i još sam veoma pod uticajem okoline, ljudi, strasti i svega ostalog.

»Bowie on Bowie«, razgovor sa Michaelom Wattsom u:
Book of Bowie, Melody Maker, juni 1978, London

U prvom periodu boravka u Berlinu nastala je ploča *Low* koja je otprilike značila: zar nije lepo kad si sâm, ajde da spustimo roletne i da im svima jebemo mater. Prva strana *Low* je sva o meni: »*Always crashing in the same car*«, samosažaljevanje i slična sranja, ali druga strana je bila

mного više jedno muzičko posmatranje: moja reakcija kad sam video Istočni blok, kako Zapadni Berlin živi u sred tog okruženja, a to je bilo nešto što nisam mogao da izrazim rečima. Za to su bile potrebne zvučne teksture, a od svih ljudi koje sam čuo da se time bave, Brian Eno me je uvek najviše privlačio.

Briana ne interesuje kontekst. On je čovek sa čudnim idejama od kojih neke lako mogu da prihvatim dok me druge potpuno prevazilaze, naročito one koje imaju veze sa analitičkim istraživanjem kibernetike i sa njihovom primenom na muziku, kao i uopšte sa njegovim umetničkim pristupom. To je nešto što odavno poznajem kao opštu karakteristiku određene vrste ljudi koje sam poznavao kad sam bio mnogo mlađi. Meni je to veoma simpatično. Svi ti ludaci...

Ja ne mogu da govorim u njegovo ime. Uglavnom provodimo vreme u zezanju. Smejemo se i padamo na pod. Mislim da od sveg vremena koje smo proveli snimajući, četrdeset minuta od svakog sata bilo je padanje u nesvest od smeha. Da li znate Frippa? On je neverovatno smešan, ima neverovatan smisao za humor. Njih dvojica u studiju stvaraju toliko slučajnog humora — pravo ludilo...

Bowie In His Own Words, Omnibus Press, London, 1979.

U S T A J A L E V O D E

B a c k w a t e r

Ustajale vode
Plovimo na ivicama vremena
Ustajale vode
Plovimo nošeni strujom na površini vode
O plovimo u priobalnim vodama
Ti i ja i portirove ćerke
O šta da radimo nema baš šta da se radi
I najmlađa portirova ćerka
Uranja ruku u smrtonosne vode
O šta da se radi u malom kanuu

Ustajale vode
Bilo nas je šestoro a sad nas je petoro
Svi govorimo
Da bismo održali razgovor
Sa nama je bio senator iz Ekvadora
Koji je govorio o meteoru
Što je pao na brdo u južnom Peruu

I kojeg je našao jedan konkvistador
Koji ga je poneo Caru
A ovaj ga je prosledio turskom Guruu

Njegova ćerka
Koji su izlemali zato što je postala božanstvena
Od njega je naučila
Kako da deli i definiše
Ali ako učiš logistiku
I heuristiku mistikâ
Naći ćeš da se njihove misli retko kreću pravolinijski
Tako da je mnogo realnije
Ostaviti svaku balistiku
I dopustiti sebi da budeš uhvaćen na listu u lozi.

Sa ploče *Before And After Science*

K U R T O V O D G O V O R
K u r t ' s R e j o i n d e r

Burger lebdi tik iznad zemlje zemlje zemlje
I revolveraš glanca svoje oružje
Ana sa svojim antenama koje se kreću u krug u krug u krug
Izoštravam svoje igle na točku

Burger Savijač posao mikser sija sija sija
I artiljerac pali vodič na upaljaču
Zapakuj brojeve brojeći 3 — 6 — 9
Evo Ane kako plete paučinu preko naših cipela
Slavite gubitak jednog i svih svih svih
I razdvojite trup od kičme
Burger Savijač odskoče kao lopta lopta lopta
Tako Burger Savijač posao mikser sija

Uradi *docido*, budi Čovek Ogledalo
Budi Bostonski Rak i Namac

Sa ploče *Before And After Science*

K R A L J E V O L O V N I Š E Š I R

K i n g ' s L e a d H a t

Mračno dvorište crna zvezda
Četiri čurke u velikom crnom automobilu
Put se presijava točkovi kližu
Četiri čurke kreću na opasnu vožnju
Lak pucketa mašine tutnje
Brod se okreće na bok prema obali
Splitš splaš prevrtao sam po novcu
Biologija svrhe održava moj nos nad površinom (ooo)

Kraljev olovni šešir usadio joj je nevinost
doći će, doći će,
sigurno će doći

Kraljev olovni šešir bio je majka za želju
doći će, doći će,
sigurno će doći

U Nju Delhiju i Hong Kongu
Svi znaju da neće još dugo
Prebrojavam prste dok pada noć
I crtam banane na zidovima kupatila
Ubica ciklus, ubica hertz
Moj životni vek se meri u košuljama
Vreme i pokret, vreme i plima
Sve što znam i sve što imam je vreme i vreme i plima su
na mojoj strani

Kraljev olovni šešir bio je žarač u vatri
doći će, doći će,
sigurno će doći

Kraljev olovni šešir bio je majka za želju
doći će, doći će,
sigurno će doći

Oružje je spremno i puške predu
Satelit mu izobličava glas
Izdaje naređenja koja niko ne čuje
Kraljev šešir im pada preko ušiju
Uzima svoj modicirani hladni terpentini
Pokušava da okrene 999999999
Zove recepciju sasvim je sâm
Jednostavno je žrtva telefona

Kraljev olovni šešir učinio je Amazon mnogo širim
doći će, doći će,
sigurno će doći

Kraljev olovni šešir bio je žarač u vatri
doći će, doći će,
sigurno će doći

Kraljev olovni šešir bio je majka za želju
doći će, doći će,
sigurno će doći

Kraljev olovni šešir usadio joj je veru
doći će, doći će,
sigurno će doći

Kraljev olovni šešir bio je čekić za želju...
doći će, doći će,
sigurno će doći

Sa ploče Before And After Science

K R A J O V E R E K E
B y T h i s R i v e r

Eto nas nasukanih kraj ove reke
Ti i ja pod ovim nebom
Što ne prestaje da pada pada pada
Što ne prestaje da pada

Kroz dan kao na okeanu
Čekajući ovde i nikako ne uspevajući da se setimo
Zašto smo došli došli došli
Pitam se zašto smo došli

Govoriš mi kao iz daleka
A ja ti odgovaram sa utiscima uzetim
Iz nekog drugog vremena vremena vremena
Iz nekog drugog vremena

Sa ploče Before And After Science

P A U K I J A
S p i d e r a n d I

Pauk i ja sedimo i posmatramo nebo
Na svetu bez zvuka
Pletemo mrežu da ulovimo jednu malecku muvu
Za naš svet bez zvuka
Jutrima spavamo
Sanjamo o brodu koji odlazi
Na put od hiljadu milja.

Sa ploče *Before And After Science*

S L O M L J E N A G L A V A
B r o k e n H e a d

Bio sam samo slomljena glava
Ukrao sam svet koji su drugi udarali
Sada se spotičem kroz đubre
Kližem i padam kližem i spotičem.

Kližem i padam kližemo zajedno
Nazad napred nazad u ništa
Neka budu uredni neka budu skromni

Menjati se da bi se presekao ćošak
Oštri brijače sjajne brijače
Zadavljen nad svetom što umire
Bez pokreta jedva pokušavajući

Bio sam samo slomljena glava
Ukrao sam svet koji su drugi zasadili
Sada se spotičem kroz đubre
Kližem i padam kližem i spotičem

Sa ploče *After The Heat*



Eno, 1978 (fotografija Marcia Resnick)



Album *Music For Airports* namenjen je upravo aerodromima i avionima. To je neka vrsta posebne muzike za letenje, ili... muzika koja bi trebalo čoveka da pomiri sa mogućnošću smrti. Lično, veoma sam nervozan kad letim, pa sam na osnovu toga zaključio da muzika koja se obično sluša u avionu čoveka učini samo još nervoznijim. Prvi je razlog to što su svi sistemi ozvučenja strašno loši dok je muzika tako bezvredna da se može pomisliti: »Ako je ovakav nivo muzike, kakvi su tek avioni«.

N E W Y O R K

Da, ima nečega zajedničkog u svim tim njujorškim grupama. To je namerno eksperimentalni pristup muzici, na način koji mi se sviđa. Na primer, čini mi se da dosta muzike nastaje iz načina razmišljanja koji otprilike kaže: Šta bi se dogodilo kad bih uradio ovo, što predstavlja pristup različit u odnosu na starinski način razmišljanja koji više liči na: »O, ovo je dobar detalj. Pokušajmo sa ovim ovde, razbacajmo malo nečega okolo«. U njujorškim grupama postoji prizvuk intelektualnog pristupa sviranju i to je ono što mi se sviđa. U *rocku*, reči su uvek imale značenje nečeg lošeg, ljudi su ih se plašili. Koristila se umetnička svest, ako hoćete i više od intuicije, i pre nje — time se ne teži poricanju intuicije već njenom usmerenju u određenom pravcu. Umesto da joj se dopusti da slobodno luta gde god zaželi, definiše se oblast istraživanja koja se nakon toga proučava.

Meni se to sviđa, to što umetnici ovde razgovaraju jedni sa drugima. To u Engleskoj ne rade. Uopšteno govoreći, umetnici su veoma izolovani, posebne scene međusobno su veoma izolovane, tako da postoji scena modernog baleta, pozorišna scena, scena avangardnog pozorišta, scena uličnog pozorišta, filmska scena, scena strukturalističkog filma, eksperimentalne muzike... a slično je i sa scenom *rock* muzike. Svaki sastav ima svoju malu porodicu i nema mnogo dodira sa ostalim sastavima.

Za mene koji sam veoma zainteresovan za saradnju, ne samo u aktivnom smislu produciranja stvari sa drugima, već i u smislu razgovora sa drugima, takve scene bez međusobnih dodira predstavljaju smrt. Zato je (u Engleskoj) vrlo teško bilo šta pokrenuti, dok to ovde (u New Yorku) nije slučaj. Zapravo sasvim je obrnuta situacija. I previše obrnuta — ljudi će ti jednostavno prići i početi da ti pričaju bez obzira da li ti to želiš ili ne.

Želim da se u potpunosti upoznam sa onim što se događa i čini mi se da sada znam o stvarima koje se dešavaju više od većine Njujorčana, zato što oni nisu načinili takav namerni napor da sve vide. Imam prilično sveobuhvatnu sliku o dešavanjima u ovom gradu u okviru kulture — »sveobuhvatnu« s obzirom da obuhvata slikarstvo, skulpturu, literaturu, itd. Pokriva prilično širok spektar. Upoznavši se sa svim tim stvarima, načinio sam izbor izvesnih oblasti koje mi privlače pažnju. Ostale neću slediti.

Mislim da je do približavanja izrazito avangardnih muzičara i ljudi u *punk rocku* došlo — uz napomenu da mislim da su oduvek postojale dve glavne struje u popularnoj muzici — zasigurno od 1963. godine naovamo. Jedna od tih struja je vrlo očigledna: to su The Beatles, The Beach Boys, sve na izvestan način ispolirana — što ne znači obavezno i neinteresantna stvar — ali stvar koja je težila ka izveštačenosti i ispoliranosti određene vrste, kao i prema namernom senzualnom karakteru muzike. Zaokupljajuća senzualnost, ako znate šta mislim. Postojala je glavna struja koju su svi videli i o kojoj su svi mislili: »O, to je glavna struja«, dok je istovremeno postojao i drugi, isto tako glavni tok koji zapravo niko nije primećivao jer do nedavno nije bio tako uspešan. Tu su bili ljudi kao Bo Diddley, grupa The Who na svom početku, The Move, zatim Velvet Underground — onaj znatno grublji ritam i bluz — The Rolling Stones. Stonesi su u početku bili deo toga, tog grubljeg, više urbanog prilaza. Barem ja tako mislim. I modernijeg utoliko što je imao znatno manje veze sa nekom vrstom baroknog saosećanja ili orkestarske tradicije.

Mislim da su ta dva toka oduvek postojala i da je Roxy Music bila grupa koja je donekle to nastavila. Pri tome je pozajmljivala od oba, glavna, toka. Ja sam se slično ponašao. Mislim da su ovi novi sastavi odjednom shvatili da je njihovo zaleđe više u toj tradiciji nego u onoj prvoj. Otud je prirodno da su joj bili naklonjeni. Iznenađen sam, veoma iznenađen. otkrićem koliko je ljudi koji su članovi nekog sastava ovde, slušalo moje stvari i sa njima se upoznalo na način na koji ljudi u Engleskoj to obično ne rade — oni mogu da znaju za moju solo ploču, ili samo za album koji sam uradio sa Frippom, ali im celokupni raspon obično nije poznat.

Mislim da je naklonost izrasla iz činjenice da smo zainteresovani za muziku koja je eksperimentalna, i to ne samo u muzičkom smislu već i u smislu životnog stila i načina na koji se razmišlja o svetu uopšte. Razlog zbog kojeg je novi talas izazvao toliko protivrečnosti jednostavno je u tome što se radi o nečemu što prevazilazi čisto muzičku formu. On nosi značenja društvenog poretka neke vrste, u koji niko nije siguran do kraja — nisu sigurni šta sve obuhvata. To znači više od nečega uz šta se samo dobro provodiš. Postoje implikacije životnog stila koje su takođe upletene u sve to. Kad god se tako nešto dogodi, ljudi prirodno postaju nervozni. Ovo je razumljivo, jer su u situaciji da moraju da biraju strane. Kad se radi o sladunjavoj muzici, ne moraju da se biraju strane.

Ne verujem da sam (govoreći o svom načinu rada) rekao: nasilan. Rekao sam: dominirajući, što je nešto sasvim drugo. Smatram ga svesnim

(namernim) pokušajem da se sistematizuje svet na različite načine, što je veoma značajan činilac ljudske svesti. Pri tome se podrazumeva uverenje: »to je način na koji svet funkcioniše, prema tome možemo stvarati pretpostavke«. To je sve tačno i bez sumnje nešto što svaki čovek mora raditi da bi preživeo. Ni na jedan drugi način nismo tako opremljeni, mislim na način koji bi se razlikovao od ovoga. Izuzetak je što imamo još jednu stvar — intuitivnu stranu svoje prirode — koja ne funkcioniše na istim postavkama. Ona se rukovodi znatno manje sistematizovanim i racionalizovanim sistemima, i najčešće je potiskujemo jer nosi mnogo veći rizik. Pruža nam odgovore koje ne možemo ni braniti ni potvrdjivati. Nauka je usmerena prema opisivanju sveta da bi ga zatim posmatrala kako funkcioniše u tom smislu, što je ispravno sve dok se svet ne promeni preterano. Čim počne da se menja — što sada čini ubrzano — sve paradigme koje određuju delovanje (funkcionisanje) postaju uglavnom nestabilne i neprekidno se preispituju.

Izbor na osnovu slučaja, veoma zastupljen na ploči *Before And After Science*, situacija je u kojoj deluje intuicija. To kažem zato što je jedina moguća mera to kako je nešto uticalo na tebe. Ako se pokaže da na mene deluje neprekidno, tokom nekoliko slušanja — koja znače stalno preslušavanje, dan za danom — ako se pokaže da je stvar još uvek zanimljiva ona ostaje. Ako počne da bledi, i ako shvatim da je to bila posledica novotarije, onda stvar nije zaista uspela. Dijalog između intuicije i razuma u čoveku posebno je interesantan. Oni moraju da budu zadržani — a osnovna greška je u tome što se posmatraju kao suprotstavljene sile. To nije tako. Ja ih uzimam kao krajeve jednog kontinuuma — na jednom kraju je logika a na drugom instinkt, ako tako hoćete. Negde na tom potezu nalazi se intuicija, a zatim na drugom kraju je zdrav razum — zdrav razum koji se razlikuje od logike. Čovek se uvek kreće po toj liniji, birajući pri tome određeno mesto sa kojeg će delovati; otud je očigledno da način na koji se odabere osnovni princip delovanja, zavisi od priličnog broja stvari.

Često se logika i intuicija mogu ukazati kao suprotne jedna drugoj jer logika u čoveku želi da veruje da zna sve parametre situacije, želi da veruje da je situacija čista i da se može definisati, dok intuicija u čoveku vidi druge strane i stoga donosi druge odluke. Tako se često događa da dok radiš svom logičkom delu govoriš: »Upravo si odbijen«. Ovo zato jer taj deo — kritički deo u čoveku — nepomično sedi govoreći: »Ne budi glup, zbog čega to radiš, šta je u tome tako interesantno? Ali ako nešto zaista jeste interesantno onda se s njim mora nastaviti. Logika može nikad da ne sagleda tajni sastojak u stvarima, i ako ga ne vidi pretvara se kao da on i ne postoji.

Mislim da na svojoj ploči nastojim da napravim sintezu dva načina rada — da uspostavim sintezu koja bi omogućavala da se na pravi način upotrebe različite strane celokupnog bića, sa određenom međusobnom ravnotežom, tako da na kraju ispadne neka vrsta intuitivnog »pusti da sve vidi«, što je tipično za *free jazz*. »Više neće biti nikakvih stega, nikakvih

pravila, jednostavno ćemo pustiti da sve izađe«, što je po mom mišljenju bila velika pojmovna greška. Ako to pretpostavimo, postiže se samo zarobljenost nizom pravila koja se ne mogu kontrolisati — mislim na ograničenja instrumenta, ograničenja fizičke prirode, akustična ograničenja. I dalje bismo bili izloženi celom nizu stega, samo ih više ne bismo bili svesni.

Tako ideja napuštanja svih pravila nikad ne funkcioniše — to se nikad ne događa. Druga grupa pravila koja kontroliše rad svakog čoveka jesu fizički zakoni, i to ništa manje od ma kojeg muzičkog sistema koji bi se mogao izmisliti. Zato mislim da krajnost napuštanja svih pravila postaje bezvredna. Postoji, međutim, i druga krajnost. To je krajnost avangardnog tipa, koja se sastoji od konstruisanja sistema i potpunog odbijanja da se on napusti. Kaže se: »Ovo je sistem. Šta god da mi kaže intuicija, ovo je sistem, ovo je rezultat«. Želim da radim negde između ove dve krajnosti gde se prvo, uz pomoć svesti, postavi sistem koji će *verovatno* dati zanimljive rezultate, ali se zatim pomoću intuicije kreće kroz taj sistem. Pretpostavka je da se na kraju ne završi u jednoj od dve zamke krajnosti.

Mislim da je dobar deo *punk* muzike završio u zamci intuicije. Ona kaže: »Ne puštaj razum u muziku. Izvadi ga. On jedino može da izazove štetu«. Ne mislim da je to tačno. Ne mislim da izaziva bilo kakvu štetu. To su dva dela naše ličnosti po kojima i jesmo ljudska bića i isključiti u svom ponašanju jednog od njih za mene ne predstavlja zanimljiv eksperiment. Smatram da se mora zamisliti — u stvari, ne zamisliti, već se mora verovati — da je umetničko ponašanje samo jedan oblik ljudskog ponašanja. Dakle, ništa odvojeno. To je specijalizovan oblik ljudske aktivnosti, i stoga u sebi u nekom obliku nosi sve druge pokazatelje ljudskog ponašanja koji su karakteristični za određeni istorijski trenutak. To može da bude i u okviru analogije. Zanimljivo je kada se čini da je uključen širok pregled raznih strana, a ne kad se čini da je uzet samo neki kratak trenutak ponašanja iz kojeg je, zatim, sve sačinjeno.

Razmišljao sam o tome kako je moguće produžiti sa radom koji je već započeo, a pri tome nekako stvoriti način koji bi osigurao zapažanje ovih trenutaka i građenje muzike od njih. To razmišljanje bilo je zasnovano na ideji Williama Burroughsa nazvanoj »zamisao snimka«. On tu govori o tome kako je sedeo u vozu i pisao. Svaki put kad bi zastao, pogledao bi nagore i šta god da je video uneo bi u ono što piše. Rezultat je bio da mu se delo uvek javljalo u obliku tangente (brzih promena toka misli). Pomislio sam šta bih ja mogao da uradim kao odgovor na ovo — napraviću sebi jednostavan spisak »podsetnika« (*Oblique Strategies*) tako da ću, kad sam u studiju, samo povremeno pregledati taj spisak. I setiću se: »Da, treba da uradim ovo. Za trenutak ću skinuti naočnjake (zazirke) i uraditi to«. Prvi od tih podsetnika glasio je »Poštuj svoju grešku kao skrivenu nameru«, i bio je to svesni podsetnik, kad god bi se činilo da nešto ne ide kako treba to je značilo da se nalazim na tom mestu, da sedim, pri čemu se nešto iznenada dogodilo negde drugde. Umesto da odmah reagujem sa: »Izbaci to, ne želim ga«, trebalo je da pogledam o čemu se radi za trenutak i prilagodim materijal. Trebalo je ispitati da li zaista može da nagovesti inte-

resantniju budućnost snimka u odnosu na već postavljeno. Iz jednog takvog početka, pokušavajući da napišem te male podsetnike koji bi uticali na proširenje pogleda, uspeva sam da na trenutak zaboravim da plaćamo 150 dolara na sat ili nešto slično. Složili smo se da utrošimo tri, četiri minuta ako je to potrebno — uvideo sam da to vreme možda neće biti izgubljeno, iako je moglo da bude. Tako sam vremenom kompletirao karte (podsetnike) a moj prijatelj Peter Schmidt koji je uradio četiri grafike za ploču *Before and After Science*, radio je to isto u slikarstvu. Ne znajući jedan za drugog imali smo odvojene spiskove, tako da smo ih nakon upoznavanja jednostavno spojili. Tek tada počeli smo da ih smatramo za namerni projekt, sa baš takvom idejom u svesti. Zatim smo počeli da radimo ozbiljnije i dodali smo nekoliko izmišljenih karata, ako tako hoćete, koje nisu proizašle iz samog rada.

U stvari, nije bilo nikakvih problema u produciranju (drugog) albuma za grupu Talking Heads. Bilo je zadovoljstvo raditi ga, i mislim da je on primer vrlo, vrlo dobre saradnje. Zaista smo u pravom smislu reči bili spremni jedni za druge. Za mene je bilo poučno isto kao i za njih. Mislim da je za njih to bio novi pristup korišćenju studija. Do tada oni nisu koristili studio na veštački način — ne mislim tehnološki izveštačen već u smislu načina na koji se razmišlja o svom boravku u studiju — mislim da su ranije radili na prilično standardan način. Rezultati su i tada bili prilično zanimljivi, ali mislim da je ta zanimljivost bila uglavnom u samom materijalu pre nego u boravku u studiju. Ovde imamo slučaj da je materijal, svakako, podjednako snažan, ako ne i snažniji u poređenju sa njihovim prvim albumom, s tim što je pridodat ovaj rad u studiju...

Došao sam do tačke gde sam mogao videti budući komad koji bi sve pretvorio u nešto moje, pretpostavljam. To bi bilo skoro kao korišćenje *nađenog predmeta (object trouvé)* na kojem je rađeno skoro sve do potapanja originala u novu superstrukturu. Pretpostavljam da se tu radi o činu namernog uzdržavanja. To izrasta i iz radoznalosti — »U redu, mogu da zamislim ovaj način na koji bih to mogao da uradim. Mogu prilično dobro da smislim i šta bi se dogodilo kad bih sledio taj svoj način rada. Nepoznato je bilo šta će se dogoditi ako grupa bude sledila svoj način rada«. Na neki način to je sagledavanje eksperimenta kako se račva (kao kod bifurkacije reke) i kreće u dva različita pravca. Svoj način mogu dobro da zamislim, ali njihov ne mogu. U stvari ja imam dovoljno informacija kada vidim šta oni rade sa samom stvari, jer su im odluke međusobno različite i prilično zanimljive.

Zato je potrebno zamisliti — dijagram bi mnogo bolje poslužio — kako se ti kraci spajaju, kako ulaze u nove stvari da bi se nakon toga opet granale i ulazile u nove stvari. Radi se o takvoj vrsti oblika. To međuvreme, vreme grananja, posebno je zanimljivo jer je to vreme istraživanja kada se namerno pridržavamo ideja i njihovih pretpostavki. To traje barem neko vreme. Trenutno, mislim da upravo izlazim iz jedne faze stapanja, i mislim da ponovo idem u period grananja. Tu želim da stvari vidim kao

međusobno odvojene jer mislim da ću na taj način uraditi zanimljive stvari.

Ne bih se složio sa mišljenjem da me je Bowie iskoristio da se izvuče iz propasti. Da to i jeste istina ne bi menjalo na stvari. Meni zapravo nije važno kakve su bile njegove namere. Lično se odnosim na taj način prema muzici za film, i kažem ljudima: »Radiću za bilo koji film ukoliko imam vremena. Radiću to za svaki film i jebe mi se koliko je loš«. Kvalitet samog filma me ne zanima, to što su oni postavili samo je izgovor da se napravi neka muzika. O tome se radi. Često se događa da za mene produciraju vrlo zanimljivu muziku i tada sam u situaciji da eksperimentišem na način koji se razlikuje od eksperimenta sa vlastitim materijalom. Nisam siguran zašto je tako, ali mi se čini da stvari nastaju iz te vrste iznuđene situacije — saradnje sa ljudima, ili rada na filmu — do koje ne bi došlo da radim sam.

To što ljudi kritikuju Bowiea zbog toga što je uvideo da je došao do tačke u kojoj, u samom sebi, nije osetio materijal uzbudljivim koliko on treba da bude, i uočivši ovo odlučio da se posluži tehnikom da bi izašao iz slepe ulice — sama činjenica da ga zbog toga kritikuju jednostavno je apsurdna. To su isti oni koji bi Roda Stewarta kritikovali što stoji u mestu, što ne radi nešto ovako. Te dve kritike nisu spojive: možeš želeti jedno ili drugo. Rekao mi je Bowie, a rekao je to i u jednom intervjuu — znate, on je tu prilično iskren — da želi da promeni pravac. Mene je video kao sredstvo pomoću kojeg može da promeni pravac. To je u redu, ja sam za to plaćen. Prihvatam da radim takve stvari. Takođe volim da radim sa njim i nemam na to nikakvih primedbi.

Ponekad se događa da se prvo javi ideja. Trenutno radim na pesmi pod nazivom »Mistifying Passengers In a Liner« koja nije izrasla ni iz kakve muzike. Tek ćemo stvoriti kompoziciju. Normalnije je, međutim, da se javi muzička ideja — a to može biti bitna stvar, kao određeni zvuk instrumenta ili određeni tempo, primera radi — odjednom mi se brzina učini interesantnom. Samo brzina snimka — i ona stvori radni proces iz kojeg izađe neka vrsta muzike. Zatim, u jednom trenutku, muzika počne da zvuči kao da u sebi želi glas. Pomislim da će to biti pesma pre nego instrumental, jer skoro sve te stvari počinju kao instrumentali. One koje ne započnu vrlo jasnom idejom obično počinju kao da će biti instrumentali. Zatim na određenoj tački pomislim da će sve završiti kao pesma, i tada uradim grubi remiks komada — u prilično proširenoj formi sa snimljenom većinom instrumenata koji će ostati i na kraju. Ponesem to kući i jednostavno počnem da pevušim preko snimka. To radim slušajući vrlo, vrlo glasno. Jednostavno sve vreme pevam... premotavam traku i pevam, pevam, pevam. Snimim sve što sam uradio a zatim sednem i preslušam. Pri tome otkrijem da sam stvorio neke sasvim povezane fraze. Jednostavno počnem pevanjem glasova, bilo čega što će da pokrene glas — to ne shvatim odmah, ali se ponekad javljaju cele rečenice teksta. Ako to uradim petnaest puta ustanovim da sam stekao celu hrpu preterane govornosti.

vosti kroz koju treba da se probijem. Tada sačinim veliku tabelu i zapišem sve fraze prema njihovoj značajnosti u tekstu. Uvek postoji jedna fraza koja je posebno osetljiva na reči, i pojavi se oko osamnaest mogućnosti vezanih za frazu koja se tu može upotrebiti. Zatim počinjem da radim unatrag, pokušavam da popunim praznine, što znači da počinjem da otkrivam o čemu se radi u toj pesmi.

Uvek je to rad u oba pravca, napred-nazad, sve dok ne dođem do tačke gde stvar više nikuda ne ide — gde je dobro.

Moje prvo interesovanje za orijentalizam, za tradicionalan način u smislu misticizma, potakao je John Cage i čitanje njegove knjige. Bilo je očigledno da su njegova muzička usmerenost i Zen usmerenost izuzetno bliske. Tu sam zapazio da je muzika samo tehnika za praktikovanje određene usmerenosti, da bi se videlo kako ta usmerenost funkcioniše. Time se moglo pokazati da je moguće da se dozvoli rizik koji normalan život ne dopušta uvek, jer je reč o zaštićenoj situaciji — o umetnosti u kojoj se u krajnjoj liniji ništa ne menja. Kao što sam ranije rekao, jasno je da se ne umire ako stvar ne uspe. Tako se konstruiše mala oblast i u njoj je moguće isprobavati, i moguće je dopustiti da se to odvija pod okriljem filozofije poput Zena, ili nečega što se smatra dovoljnim, da bi se pokazalo šta će se dogoditi i pokaže se da li je princip održiv kroz testove kojima se podvrgava. Ujedno se vidi i šta će se dogoditi sa autorom (izvođačem). Bilo mi je zanimljivo da posmatram promene koje su se u meni samom dešavale.

Da se vratim, Zen filozofija je u mnogome odgovarala (Cageovoj) vrsti muzike. Kod mene je slučaj da sam se udaljio od te prilično ekstremne orijentacije i postao zainteresovaniji za neodređeno; za neku vrstu hibridnog muzičkog pristupa. On zapravo i nema ime, a bio bi mešavina tibetanskog budizma i, čini mi se, *I Ching* načina razmišljanja — što je bez sumnje uticalo na *Oblique Strategies* (karte sa uputstvima za rad — *prim. prev.*) Ono što kod tih filozofija na mene utiče jeste činjenica da se radi o filozofijama koje su prikrivene u obliku religije.

Uvek mi se čini da ljudi neke stvari ne mogu da razumeju. Misle da, kako u umetnosti tako i u životu, sve stvari treba da se odvijaju na isti način. Misle da će, ako si pravi umetnik, ono što radiš kao umetnik biti tipično i za ono što radiš privatno. Misle da te dve stvari treba da budu potpuno povezane. Za mene je sva vrednost činjenice da je neko umetnik u tome što može da isprobava stvari i nakon toga predviđa kako će se to povezati sa stvarnim životom. Razumljivo je da često dolazi do uspostavljanja odnosa na vrlo pristrasan način kako bi mogli da primene predviđene obrasce ponašanja. Ima i onih koji to nisu u stanju, neki obrasci ponašanja očigledno neće funkcionisati u stvarnom životu, tako da nema potrebe da zajebeš svoj život slučajno ubacujući u njega neisprobane filozofije.

Pa... porast interesovanja za moj rad je mešovit blagoslov, jer jeste lepo imati takvu vrstu ohrabrenja, ali mi je sa druge strane i veliki problem. To je uzrokovano načinom na koji radim. Mislim da ste mogli da naslutite da način na koji ja radim nije pretenciozan. Ponekad jednostavno uđem u studio i počnem lupkanjem po klaviru, i to ponavljam... zapravo je to nešto od čega može da se počne. Kao što bi slikar mogao da započne natezanjem platna određene veličine. On zna da to ne predstavlja samo delo, ali se radi o nekoj vrsti rituala koji ga pokreće.

Promena se dogodila jer se to isto dogodilo sa mnom, bar tako mislim. Vidite, dogodila se zanimljiva stvar, postao sam šire poznat u periodu svog života koji je zaista bio jedinstven za mene. Ostatak mog života nije bio takav. Ostali deo života nisam bio ona dekadentna spodobica. Postojao je samo taj period u sastavu Roxy Music kada je jedna strana moje ličnosti primila neverovatnu količinu ohrabrenja. Onaj deo mene na koji obično nisam obraćao mnogo pažnje, koji je bio samo jedna strana stila — i to strana koju nisam mnogo ni primećivao — iznenada je privukao pažnju velikog broja ljudi. Počeli su da govore : »Hej, to je dobro, to je strašno dobro...«. Uopšte govoreći, na račun toga je grupa Roxy Music dobijala značajnu podršku. Na osnovu te podrške jednostavno smo radili sve više stvari. To je kao kad negujete samo jednu stranu nečije celokupne ličnosti na tako pristrasan način da je normalno da taj neko još više razvije celu stvar. Ukoliko postoji neko ko je to otkrio prilikom odlaska na zabave, posvetiće mu se dosta pažnje ako se dogodi da padne na pod. Svi će reći: »Ha, eno Nigela. Pada na pod...«. Nigel će bez prestanka uvek padati na pod, znate. To je za neko vreme dobro jer Nigel verovatno uživa u padanju na pod — do izvesne granice.

Primera radi zamislite da sam počeo pre šest ili sedam godina, da sam umesto pristupanja grupi Roxy Music napisao tekst o kibernetici i da je taj tekst prodrmao zajednicu kibernetičara. U tom slučaju bi ta strana moje ličnosti bila ohrabrena — napisao bih još tekstova o kibernetici, i tako dalje. Zamišljam da bih za oko dve godine postao akademik. Pri tom bi se dogodilo isto pomislio bih: »Biti akademik je lepo, to je deo mene... Ali ja zapravo želim da radim i nešto drugo...«. Povremeno radim takve stvari kada za neko vreme jedan deo nadvlada ostale, da bi zatim ponovo pao iza njih. Ne kažem ja: »Zajebi to«, već taj deo mene jednostavno biva sve manje naglašen.

Mislim da je na izvestan način moguće da u jednom trenutku odbacim muziku i predem na nešto drugo. Ali — to mi se ne čini kao pravac koji bih mogao nekome da izložim. U stanju sam da zamislim da ne radim ništa — mogu da zamislim da potpuno uživam u životu, u datom trenutku u budućnosti, bez obaveza da bilo šta konkretno radim, bez potrebe da stvaram nešto spoljašnje, razumete. Ovo je očigledno istočnjačka ideja (*smeh*), ustati i uraditi ono što se mora, bilo da je to pravljenje doručka, kenjanje ili čišćenje poda... i odnositi se prema tome kao prema delatnosti zanimljivoj za sebe. Treba biti u stanju da se to sagleda kao dovolj-

no zanimljiva delatnost za sebe. Kao dovoljno sadržajna delatnost da bi se sa njom produžilo. Primera radi, imao sam veoma jak impuls da postanem baštovan (*smeh*), i to je trajalo prilično dugo. Ne radi se tu o pojavi bliskoj ideji »povratka zemlji«, već mislim da je to jednostavno tako, i ne treba ga se stideti. To ima veze sa interesovanjem za životni stil veoma sporog tempa gde je čovek svestan godišnjih doba i doba dana. Trenutno ne živim tim stilom, kao ni tempom, zahvaljujući načinu na koji radim godišnja doba mi se spajaju. Jasno je da znam da li je toplo ili hladno, ali rad je isti u svako godišnje doba.

To je dobro i ne smeta mi posebno. S druge strane privlači me zamisao da budem uglavljen u te duže vremenske periode, jer je vreme u kojem se sada krećem vrlo kratko, uopšte govoreći. Radim na muzici koja je kratka: nastojim da živim u kratkim vremenskim odseccima. Sada dajem ovaj intervju, zatim ću malo da spavam — sve su to slični segmenti. Tempo mog vremena je vrlo brz, i ono što bih prilično želeo jeste neka vrsta sporijeg... ritma. Voleo bih da bude vrlo spor, temeljan, kakav je i bio ispod svega ovoga. Izgleda da ima još mnogo toga da se uradi.

U odnosu prema publici događaju se prilično lepe stvari. Ne proračunavam to unapred. Zanimljivo je ono što se dogodilo. Primam prilično mnogo pisama koja bi se, pretpostavljam, mogla nazvati pisma obožavalaca — ali su veoma zanimljiva jer... gledajte, razlog zbog kojeg dosta dajem intervju je u tome što ih smatram sastavnim delom posla. Diskurzivna strana cele stvari mi je neobično važna i želim da ta pitanja budu otvoreno povezana. U poslednje dve godine, otprilike toliko, počeo sam da primam pisma od ljudi koji su očigledno zainteresovani za ideje, i za koje je muzika stvorila neku vrstu probnog kamena (merila) ideja. Ti ljudi su spremni da razmišljaju na način za koji mogu da pretpostavim da ne bi bio usvojen nekim drugim putem. Pisma koja primam ponekad su izuzetno dugačka, šesnaest ili dvadeset stranica — ogromna stvar — i isto tako zanimljiva. Pokušavam da na njih odgovorim, ali ne uspevam uvek.

Postoji časopis kluba mojih obožavalaca, i ja u njemu odgovaram na pisma. Svaki deo takvog odgovora za koji smatram da može da bude zanimljiv za širi krug ljudi fotokopiram i pošaljem klubu. Oni to objave. Časopis izlazi četiri puta godišnje i u njemu je dosta toga što sam napisao u vezi sa temama o kojima su mi ljudi pisali — a to su teme za koje se ja inače interesujem. Postoji razgovor o procesu koji predstavlja ostvarivanje neke zamisli, a to me čini zadovoljnim. Nivo tog razgovora je znatno viši nego što sam mogao pretpostaviti ili isplanirati da sam nastojao da ljude zainteresujem za te ideje. Time bih pre potcenio ljude jer ne bih uzeo u obzir da su oni već naveliko razmišljali na tom nivou. Muzika utiče na ljude na način koji želim.

Tačno je da imam poseban cilj, pored namere da ljude tek zainteresujem, ali to je tajna (*smeh*). Ne zato što je reč o nekom lukavstvu, ili nečemu sličnom, već se radi o situaciji u kojoj bi otkrivanje (namere) efikas-

no uticalo da do toga ne dođe. Kad bih ga opisao to bi zvučalo društveno-politički. Jednu stvar ne želim, a to je da se upustim u tu oblast jer bi me to uvuklo u čitavu gomilu rasprava koje smatram nevažnim. Stoga nikad ne govorim o tome, ili to činim vrlo retko. To nikad ne činim javno uglavnom zbog toga što je predmet tako skriven intelektualnim frazama i bombastim sranjem — znate sve te jebene reči: marksizam, lenjinizam, trockizam, anarhizam, kapitalizam — čitava skala izraza koji su zapravo skoro izgubili svoje značenje. Više nemaju značenje, već su jednostavno oznake za koje svako ima različito tumačenje. Zato se jednostavno držim podalje od svega toga. Ono što se događa u pismima — nekoj vrsti dijaloga sa ljudima koji slušaju moje ploče — jeste da izvesna društvena ideja počinje da se pojavljuje. To ne moram da kontrolišem, niti da radim bilo šta slično; nisam zapravo ja taj koji nameće stvar. Namerno je ne namećem. Čak je namerno ni ne pominjem. Ali kad vidim da se događa, sa tim se složim (*smeh*). U osnovi se radi o tome. Nadam se da ne zvuči previše izvrdavajuće.

Nikad nisam imao predstavu o tome šta želim da uradim, pa u tom smislu i nemam merilo da odredim da li sam do sada uspeo da postignem ono što sam želeo — nije u pitanju situacija u kojoj sam sebi projektovao budućnost a zatim radio na njenom ostvarenju.

Na neki način stvari su sve bolje, iz dana u dan, jer sve izgleda značajno. Razumete? Stvari koje su urađene na brzinu i bez pretenzija, na izvestan način urađene kao eksperiment u duhu stava »ovo je interesantno, uradiću ga«, pokazale su se kao trajne i još uvek privlače moju pažnju. To me iznenađuje jer nikad nisam očekivao da će do toga doći. Nikad stvari nisam zamišljao za buduće naraštaje, nikad nisam mislio: »Ovo će da traje, čoveče. Ljudi će ovo slušati kroz pedeset godina« (*smeh*). Nije to baš tako.

»Brian Eno in New York«, *New York Rocker*, avgust 1978, New York
razgovor sa Tomom Carsonom

S obzirom da ne izdajem ploče neprekidno ne moram da pratim sve veća očekivanja tržišta. Može doći do eksplozije od tri ploče — a nakon toga može se desiti da se nijedna ne pojavi tokom dve godine. Za to plaćam određenu cenu. Dešava se da na taj način zaradim dovoljno novca. S obzirom da neprekidno radim zapravo i ne trošim taj novac.

Da budem iskren, marginalnost moje karijere posledica je moje želje. Sa svojom kompanijom ploča imam izvanredan odnos. Na primer, ako Bowie nazove dok ja pravim ploču, ili neka od novotalasnih grupa pokaže interesovanje za rad sa mnom, kompanija oseti da postoji potražnja. Čak i ako ne prodajem dovoljan broj ploča neko oseća da sam vredan poverenja ili vredan utrošenog vremena.

Ne sedim kod kuće da bih pisao pesme — pesma je izvođenje na ploči, u studiju. Kad radim sam, raspolažem celom serijom trikova i utočišta kojima se služim da bih napravio slučajnu situaciju. To činim da bih na neo poraz nekim delovima svoje ličnosti, ili da pojačam neke druge. Trudim se da svoju svesnu intervenciju svedem i da pokrenem svoj intuitivni deo. To nije nimalo lak trik.

Kad pravim snimak, na primer, slučajno izaberem namotaj trake iz svoje kolekcije traka koja nije baš najbolje obeležena, i dok snimam traka je puštena negde na dvadesetčetiri kanala. Kasnije kada preslušavam snimke takođe ću čuti i ovu slučajno odabranu traku. Pri prvom slušanju to je dubre, ali ubrzo otkrijem tačku u kojoj se ta traka uklapa — nešto odgovara zvuku koji sam načinio pomoću slučajno odabrane trake. Na kraju izbacujem delove koji se ne uklapaju, ali obično zadržim oko trideset procenata i promena se oseća. To je jedna od mojih, kako ih nazivam, »kosih (zaobilaznih) strategija premeštanja«. Sa Talking Heads pokušao sam da samostalno uobličim jednu od tih zaobilaznih strategija. Sedeo sam po strani i upravo na taj način učestvovao. Pravio sam intervencije koje su birane u skladu sa mojim ili njihovim ukusom.

Čudilo me je kako njihova muzika (grupe Talking Heads) može da prilagodi jednu takvu stvar. Oni, sami, bili su veoma prilagodljivi. Imaju izvorno eksperimentalni odnos prema svojoj muzici. Mislim da je to bila izuzetno uspešna saradnja. U njihovoj muzici video sam iste stvari kao u svojoj, a u razgovorima sa Davidom (Byrneom) otkrio sam intelektualni prilaz muzici sa kojim sam se identifikovao. Priličan deo materijala grupe Talking Heads izrastao je iz ideja koje i ja delim — na primer: jedan čovek svira brzo a drugi sporo. Nekompoziciono.

To je isto kao kad me ljudi pitaju: »Šta si uradio za Bowiea?« To je teško reći. Bowie ne bi želeo da radi sa mnom ukoliko i sam nije želeo promenu.

Osnovna snaga grupe Talking Heads nalazi se u njihovom pristupu. Oni ne manipulišu jednostavno formom i stilom, i snaga njihovog pristupa oblaže materijal.

Ono što mi se dogodilo sa grupom Devo dogodilo mi se kao pri susretu sa nečim novim u umetnosti — prožme te blagi osećaj da si promenio mesto, a to prate emocionalni tonovi koji izazivaju zgražanje koliko i privlačnost.

Za mene je to skoro zakon. Veoma me zanima zašto se to događa i zašto baš sada. U tom razmišljanju provedem skoro isto toliko vremena koliko provedem i radeći.

Radeći ovaj posao dođeš u privlačan položaj za koji ponekad nemaš nikakav odgovor. Nastojati da se do tih odgovora dođe (a oni se odnose na »zašto« i »gde« u stvaralaštvu i modi, uopšte) za mene je vrlo zanimljivo.

Kad se stvori neko delo, time se uslovljava mali svet za sebe koji ima svoja pravila i nastoji se sagledati kako ona funkcionišu. Zatim, na koji način se mogu primeniti u stvarnom životu? Na tom mestu se pojavljuju zaobilazne strategije (*Oblique Strategies*) — uvodeći slučaj kao sastavni deo rada. Cilj ovog uvođenja jeste da slučaj poveže stvari.

Smatram da ono što umetnost može da uradi, to je da te neprekidno priprema za neizvesnost. Dogodi se nešto što nisi očekivao. Šifre koje si poneo da bi to razumeo nisu bile odgovarajuće. Dogodilo se nešto što ti je izneverilo očekivanja, čak i to.

Odlučio sam da još neko vreme budem tu i održavam taj trenutak neizvesnosti. Primenjeno na muziku, osećam da se mogu upustiti u svaku situaciju koja sadrži novi raspored. Kao što je slučaj sa novim talasom. Izbor je: ne videti u tome nešto novo, ili živeti sa tim ukoliko postoji navika na takvu situaciju, što je slučaj sa mnom.

Melody Maker, 20. maj 1978, London
razgovor vodio Stanley Mieses

Tačno je da se ponekad izgubim u nesvesnim radnjama. Sa radom nastavljam tek kad me to prođe. Zapravo mislim da rad nije potpun ukoliko ne prođe kroz taj period. Mora postojati period u kojem se napusti racionalna kontrola, u kojoj čovek postaje pre sluga samog rada nego njegov gospodar. Ukoliko se to ne dogodi, sa vrlo retkim izuzecima, rad nije zapravo ni započeo.

Prošle noći čitao sam esej koji je napisao Roy Ascot. Interesuje se za stvaralačko uzajamno delovanje između razuma, strasti i slučaja. Veruje da se u tome sastoji umetnička delatnost. Ja takođe u to verujem. Razlika je u tome što želim da strast zamenim intuicijom. Oni zapravo znače isto. Nevolja je u tome što je reč strast opasno upotrebljavati jer podrazumeva... emocionalni izliv. To nije baš isto što i intuicija. Moguće je biti intuitivan i ujedno zadržati kontrolu nad stvarma.

Čini mi se da u mom radu namerno ima manje strasti. Vidite, u *rock* muzici oduvek je postojao prilično veliki procenat strasti — posebno u onoj koja se razvijala iz crnačke muzike — umereno visoki procenat slučajnosti i vrlo mali procenat razuma. Nema ničeg lošeg u takvoj slici kao muzičkom sistemu. S druge strane postoji avangardna muzika sa vrlo visokim procentom razuma i vrlo malim procentom slučaja — ukoliko se ne radi o slučajnosti koja je planirana razumom.

Ono što me trenutno zanima jeste blago smanjenje strasti i blago povećanje razuma da bi se činiocu slučajnosti omogućilo da bude stvarni činilac — dakle ni onaj koga se treba plašiti kao ni onaj posvećeni.

Znam da mnogi misle da pokušavam da uzdignem *rock* muziku do likovnih umetnosti (*Fine Arts*), da je na neki način odvojim od onoga što ona jeste. Od nečega u čemu ljudi uživaju kao u raširenoj društveno-plemenskoj delatnosti, da bi postala visoka kultura. Zapravo, zainteresovaniji sam da uradim upravo obrnuto. Više me zanima da proteram likovnu umetnost iz njene posvećenosti u položaj u kojem će biti nešto što ljudi sa uživanjem čine i posmatraju, nešto što čini deo njihovog društvenog razgovora — na način na koji to slikarstvo u ovom trenutku ne čini. Danas slikarstvo nije umetnost za narod na način na koji je to *rock* muzika.

Problem sa tehnikom se u najvećoj meri tiče manuelne veštine. Ali ta manuelna veština nije potrebna da bi se rukovalo tehnologijom ili studijom za snimanje. Možeš biti bangav i poluslep i još uvek u stanju da pokrećeš sve te složene instrumente. Ja, lično, ne mogu da sviram gitaru ali mogu da sviram složena gitarska sola pomoću tehnoloških pomagala. To zapravo i nisu pomagala, već deo načina na koji se stvara muzika. U svakom slučaju odluka da ne sviram složene gitarske solo-deonice nije doneta zato što ne mogu da sviram. Razlog je što ja to ne želim.

Slažem se sa kritikama koje mi se upućuju. Mislim da sam, u poređenju sa većinom drugih, svesniji opasnosti intelektualizma — s obzirom da sam od njih patio celog života. Bez obzira na to, intelektualizam je vrlo moćno sredstvo. Omogućava jedinstvene stvari.

Pre svega, tražeći da vam govorim o svom radu, vi *namerno* zahtevate da koristim onaj deo svog intelekta koji je zainteresovan za analizu, kategorizaciju i uopštavanje. On biva upotrebljen, i to sa namerom da zauzme što veći prostor. Namerno rastežem ideje i pojmove sve dok ne postanu nestabilni. Predlažete mi da sada ovo, na neki način intenzivno, racionalno razmišljanje treba da postane deo pravljenja muzike. Ali ono to ne može. Stvarati delo nije povezano sa tom vrstom racionalne svesti. Što se mene tiče, stvarati delo znači namerno se postaviti u oblast koju nisi u stanju da braniš.

Pri tom je važno setiti se da su sve moje ideje nastale *pomoću* muzike. Muzika je praksa koja stvara ideje i iz njih nastaje razgovor. Da nema te prakse, ma koliko pojednostavljjujuće ona izgledala, ne bi bilo nikakvog razgovora. Ne smatram da sam mislilac u smislu nekog ko se time bavi apstraktno. Moja razmišljanja uvek su vezana za moje ponašanje.

Uz put da napomenem, *nisam* bihevorista kako su to prošle nedelje tvrdili u *New Musical Expressu*. Rekli su da bih bio srećan da me opišu kao bihevoristu. . .

Vidite, nikad nisam mislio da umetnost ima veze sa samoistraživanjem. Ili još bolje, ne mislim da ima više veze nego ma koja druga delatnost.

Isto tako ne mislim da umetnost ima veze sa samousavršavanjem. Jedna od velikih istina tibetanskog budizma jeste ideja o prestanku nastojanja usmerenih ka vlastitom usavršavanju. Nemoj to da činiš! Umesto toga počni da posmatraš šta zapravo jesi... to važi za usavršavanje bilo čega. Pokušavati da se stvari učine boljim može da dovede do neplodnog tla. To me ne interesuje. Zanima me da vidim šta ja sada radim. Ne mislim da prihvatanje predstavlja samo pasivan odnos: »O, izvrsno, stvari tako stoje«. Prihvatanje uključuje izuzetno složeno ponovno uobličavanje vlastite percepcije. Da bi bio u mogućnosti da vidiš šta se događa — ova fraza ima mnogo različitih ravni značenja, a ja je koristim na jednoj od lakših, u ovom slučaju — potrebno je prvo preispitivanje, u prvom redu vlastitih mehanizama percepcije koji su povezani sa tvojim osnovnim potrebama (vezanim za opstanak), neposrednom okolinom itd... tako da je uključeno *kritičko preispitivanje* svih tih stvari. To je bezmerno teško uraditi s obzirom da se stalno odvijaju promene. Samo po sebi ovo pretpostavlja nečije životno delo. Ako se povrh svega želi uključivanje ideje »radiću sve na bolji način«, ne znam kako je moguće izboriti se sa toliko dodatnog posla... Ono sa čim je nužno susresti se i izboriti, jeste stvaranje definicija. Šta treba da znači ono »bolje«. Od čega se taj »boljitak« sastoji? To je nemoguće stvoriti jer je pokušaj usmeren na stvaranje merila boljitka sa stanovišta nepoznate budućnosti...

Zaista mi je teško da mislim o vremenu (kad sam bio spreman da radim brojne pomalo egzotične stvari). Dok sam bio u grupi Roxy Music, dogodilo se da je mali deo, zaista prilično mali aspekt, postao vidljiv i našao na neverovatno veliku podršku. Tako je na izvestan način taj mali deo procvetao, ako tako mogu da kažem, na račun mnogih drugih sadržaja u meni.

Tako sam na neki način pobegao od toga. Imao sam »pristalice« i to mi se nije svidelo. Sada imam kritičare koji pišu i raspravljaju o mojim idejama. Ono što sada radim na prvi pogled je manje senzacionalno, ali mene mnogo više zadovoljava jer podstiče razgovor mnogo više nego slepu veru.

Ritz, 1977/78, London
razgovor sa Caroline Coon

Bowie uspeva vrlo često da me nasmeje, jer nas dvojica imamo... razvili smo te dve uloge (ličnosti) koje igramo. Mislim da su u osnovnim crtama zasnovane na Peteru Cooku i Dudley Mooru, s tim što se radi o verziji koja ide do krajnosti. Bowie je u tome neverovatno dobar. On je zaista u stanju... on je jedina osoba koja stvarno može da me natera da plačem kroz smeh dok se previjam i molim ga da prestane jer više n mogu da izdržim. Tu njegovu osobinu nikako nisam mogao da očekujem, jer se on baš ne predstavlja kao šaljivčina, daleko od toga.

Ne slažem se sa mišljenjem da je moja muzika »ledeno hladna« (smeh). Radi se o tome da ona ne nastaje iz neke vrste, kako bih rekao,

tužnog osećanja, na koje su ljudi navikli. Pri tome mislim na celu tradiciju Stonesa, na neku vrstu pokreta koji kao da poručuje »Sve smo to osetili«. Ne oslanjam se mnogo na to, ali ne mislim da su rezultati zbog toga hladni. Jedino što nemaju baš tu vrstu topline.

Jedina lepa stvar koja mi se dogodila u poslednje vreme bila je kad sam uključio radio — John Peel je puštao neki moj snimak — i čuo svoje delo usred razne druge muzike. Uvideo sam da mi je zvučalo vrlo dobro jer je bilo tamo, van mojih ruku. To više nije bila moja ploča već jednostavno muzički komad koji je zvučao dobro. Zaista, to je jedino ohrabrujuće što mi se dogodilo u poslednje vreme.

Jedan od projekata koje imam jeste snimiti nekoliko pesama sa grupom Aswad, i tome se veoma radujem. Neće to obavezno biti pesme već komadi na kojima ću preko svega uraditi nešto. Zamislio sam da, ako postoji dugačak komad u *dubu* koji traje recimo deset minuta, preko toga postavim (snimim) vrlo lepe, lagane melodije. One bi bile vrlo dugačke i spore, pa bi se dobio veoma interesantan, zapetljan ritam, sa dražesnim lebdećim melodijama preko svega, a to se do sada zbilja nije desilo u muzici. To je nešto što čujem uvek kad slušam *dub* ploče, ali se na njima ne dešava. Želeo bih da to pokušam. Mislim da to uradim u saradnji sa Robertom Wyattom koji je majstor za takvu vrstu melodija.

U okviru drugog projekta na kojem radim pokušavam da okupim grupu od deset muzičara, bila bi to najveća grupa sa kojom sam do sada radio, i što ima obeshrabrujuće izgleda na uspeh. Ono što želim da uradim — a to nije lako objasniti — želim da radim na nađenom materijalu. Primera radi, nedavno sam bio u Maroku i snimio sam dva slepa čoveka koja su sedela na ulici i pevala. Imali su zaista neverovatne glasove, ništa nalik na zapadne glasove. Deghdeghegh (*ispušta duboke stomačne parajuće zvuke*)!, takvu vrstu glasa, tako, vrlo degh! Vrlo neprijatne glasove, kakve ponekad pokušava da postigne John Cale. Nakon izvesnog vremena prišla im je devojčica od šest godina i počela sa njima da peva. Glas joj je bio oko petnaest oktava viši. Bio je to stvarno divan mali komad. Namera mi je da na jednom od projekata to zabeležim na traci. Nakon toga ću dodavati druge instrumente tako da zapravo nastane orkestrirana verzija komada koji nikad nije bio namenjen orkestraciji. Smatraću ga nađenom melodijom i od toga ću početi da radim. Imao bih tako ceo sastav od deset muzičara sa pevanjem tih staraca preko svega, i sa tom devojčicom. Trenutno me takva vrsta projekta zanima, ali nije ga ni malo lako organizovati. Pored toga što dosta košta, to je neuobičajen način rada, ne postoji spremna tehnika za takvu vrstu rada.

Mislio sam da moram da povučem granicu, izdam ovu ploču pa bilo to dobro ili loše. Kakva god da je, jednostavno moram da je izdam, jer jednostavno... to je kao kad se gasi veza između dvoje ljudi. Možete i dalje da razgovarate, nastojite na svaki način da održite stvar zajedno, ali u jednom trenutku morate da kažete: »Čuj, moramo da se razidemo«.

Ja sam taj slučaj imao sa pločom, da je izdam pa bilo to dobro ili loše, imao u nju poverenja ili ne. Zbog toga bih više voleo reklamnu kampanju manjih razmera, koja bi skoro poručivala: »Nemojte ovo da kupujete na poverenje. Preslušajte prvo da vidite da li vam se dopada«. Čitav smisao firme Obscure Records bio je zapravo u tome, u ovoj poruci.

Raditi sa Bowiem bilo je zanimljivo s obzirom da je on želeo da sa njim radim baš zato što je znao da ja radim na ovaj način na koji radim. On je takođe želeo tako da radi. Smešno je da sam počevši da radim na njegovim stvarima otkrio da je to vrlo lako raditi, s obzirom da odgovornost nije bila moja — već njegova. Njegovo ime je na tim stvarima, što mi je davalo veliku energiju za rad. Uz činjenicu da je i on bio tu, postojao je dvostruki ulaz energije. Kad god bih ja popustio, on bi preuzeo, i obrnuto. Iznenada sam shvatio da je ono što više od svega volim, sviranje sa drugim ljudima. To je istina, u tome najviše uživam i u suštini mi nije važno koliki su mi dometi. Ne bi mi smetalo čak ni da budem nosač opreme na turneji jer mislim da je mnogo zanimljivije ono što drugi rade.

Pravo da vam kažem, ne volim reklamne kampanje. One me čine nervoznim jer se plašim da se može dogoditi da se ljudi razočaraju u mene. Imam unutrašnju odbojnost prema slušanju stvari koje prate sve to lumpovanje. Jedino što se postigne time jeste sticanje pogrešnog načina slušanja. Stvara se očekivanje da se nešto dogodi, a ja sam sve svoje najdraže albume otkrio slučajno.

Zig Zag, januar 1978. godine, London
razgovor vodili Danny Baker i Kris Needs

A M B I J E N T A L N A M U Z I K A

Zamisao muzike projektovane posebno da bude deo pozadine u okolini (*environment*) pokrenuta je od strane firme Muzak Inc. tokom pedesetih godina i od tada je opšte poznata pod nazivom *muzak*. Značenja koje ovaj pojam sadrži posebno su vezana za vrstu materijala koje proizvodi *Muzak Inc.* — poznate melodije aranžirane i orkestrirane na lak i svarljiv način. Razumljivo da je ovo dovelo kod mnogih izgrađenih slušalaca (i većine kompozitora) do odbacivanja ideje ambijentalne muzike (*environmental music*) kao vredne pažnje.

Tokom poslednjih tri godine, zainteresovala me je zamisao muzike kao ambijenta, i počeo sam da verujem da je moguće stvoriti materijal

koji se može koristiti na taj način a da pri tom ni na koji način ne predstavlja kompromis. Da bih svoj eksperiment u ovoj oblasti razlikovao od proizvoda različitih isporučilaca konzervirane muzike, počeo sam da koristim izraz ambijentalna muzika.

Ambijent je određen kao atmosfera, ili uticaj okoline: nijansa. Namera mi je da stvaram originalne komade pretežno (ali ne isključivo) namenjene određenom vremenu i situacijama, sa namerom da izgradim mali ali raznovrstan katalog muzike-okoline koji bi bio prilagođen velikom broju različitih raspoloženja i atmosfera.

Dok postojeće kompanije konzervirane muzike polaze od osnove da se okolina može regulisati pokrivanjem njene akustične i atmosferske osobenosti, ambijentalna muzika namerava da ih pojača. Dok konvencionalna pozadinska muzika nastaje skidanjem svakog osećaja sumnje i neizvesnosti (a time i svakog pravog interesa) sa muzike, ambijentalna muzika zadržava ove osobine. Tamo gde oni nameravaju da »osvetle« okolinu dodajući joj stimulans (time verovatno uzdižući dosadu rutinskog posla i poravnavajući prirodne oscilacije telesnog ritma) ambijentalna muzika namerava da uvede smirenost i pruži prostor za razmišljanje.

Ambijentalna muzika mora biti u stanju da prilagodi brojne ravni slušalačke pažnje bez prenamagavanja bilo koje od njih; ona mora biti nepoznata koliko i zanimljiva.

Septembar 1978.

Ljudi sa kojima radim obično nisu od onih koji na život gledaju jednodimenzionalno. To, po mom mišljenju, važi za mnoge druge muzičare, ali ja ne radim sa njima. Nije to snobovski. Jednostavno ih ne susrećem. S obzirom da ne izlazim, i slično, jedini ljudi sa kojima se susrećem jesu oni koji pridu meni, ili oni kojima ja pridem jer mi se učine zanimljivima.

Da, mislim da je položaj rock zvezde apsurdan. To svakako nije ono što ja želim. Mislim da takav položaj veoma mnogo ograničava. Kad neko jednom postane zvezda, promene koje je u mogućnosti da izvodi jednostavno su kumulativne, dodajuće. U stanju je jedino da radi više onoga ili ovoga, ili da nešto određeno izvede na bolji način, da kupi novi motor za brod ili nešto slično. Nasuprot tome moja energija i uzbuđenje uvek su poticali od provlačenja u neistražene predele. Nije me privlačilo bučanje poznatog. Kod zvezda je smešno to što ih publika vidi kao izrazito blještave, fantastične i ekstravagantne, dok je činjenica da kao zvezda čovek zaista postaje mentalno sputan. Na kraju sve završi tapkanjem po dobro poznatom putu.

Učinio sam jedan vrlo inteligentan korak, kojim sam zapravo pokušao da se uverim da imam nekoliko različitih izlaza, ako želim da svaki album koji izdam ne bude primljen samo kao sledeći album Briana Enoa.

Dakle, da me ne prime kao deo jednog kontinuiteta koji bi trebalo da bude u nečemu sličan, ili da se razvija u istom pravcu iz albuma u album. Suština pokretanja firme Obscure Records i rad sa (Robertom) Frippom, kao i svih drugih saradnji, bila je u tome što sam mogao da izdajem različite materijale koji, u osnovi, ne bi razočarali ljude. Nisam želeo da pobjure i kupe Obscure ploču samo zato što je moja, da je onda odnesu kući i da se razočaraju jer na njoj nema pesama. Nazvavši našu firmu Obscure namerno smo želeli da ljudima sugerišemo: »Pazi, preslušaj ovo pre nego što ga kupiš. Uveri se da je baš to ono što tražiš«. Mislim da je sa mnogim velikim sastavima danas problem u njihovoj uhvaćenosti u zamku; svaki album koji izdaju prima se kao jedan u seriji, a to grupu primorava da se usmeri u određenom pravcu.

Članovi grupe su pri tom nemoćni jer ne uviđaju ovu zamku na vreme. Tek kad su uhvaćeni, zapadaju u mnoge složene stvari kao što je pokušaj da probiju taj okvir izdavanjem solo albuma. Ovi se vrlo često završavaju neuspehom jer su primljeni sa stanovišta: »Želim da potvrdim vlastiti identitet«, a to nikako nije osnova za pravljenje muzike.

Do ovoga, po mom mišljenju, dolazi zato što ljudi nikad ne istraže pažljivo šta je to što čini da sastav funkcioniše. Rani Roxy Music je izvrstan primer jer je predstavljao čudnu zamku. Svi koji su spolja posmatrali rekli bi: »Ovde očigledno postoje tri jake ličnosti: Brian (Ferry), Andy (McKay) i Eno. Bubenjar jednostavno sedi tu i svira. Ne govori mnogo i ne meša se u razgovore ili svađe oko nekih stvari«. Dok je on, zapravo, uvek učvršćivao stvari. Bio je važan kao i Phil (Manzanera). Sastav nije skup pojedinaca, već se radi o posebnom odnosu, vrlo složenom odnosu među članovima sastava. Sa tim se ne može postupati olako i očekivati da će funkcionisati. Ako se to učini, ako se neki članovi izvuku a neki novi ubace, nužno je očekivati da se izmeni celokupni identitet muzike. To još uvek može da bude dobro, ali greška koja se pravi je u izmeni članova nakon čega pokušavaju da ostanu isti sastav. Trebalo bi da jednostavno počnu iznova.

Kada odlučim da stvorim stvar (pesmu), to znači da šutiram sintetizator sve dok iz njega ne ispadne nešto zanimljivo. Nisam kvalifikovan za elektroniku, ali mi se dešava da pronalazim deliće koji izazivaju neke efekte, i zatim ih ugrađujem. Ne mislim na komponente već na male kutije, na primer kompresore koji se koriste u radio aparatima, i slično. Sintetizatori koje upotrebljavam zapravo su vrlo, jednostavni. Ono što zapravo koristim je kontrolna soba. Uvek u njoj radim. Postavim sve sintetizatore i direktno ih povežem sa kontrolnim stolom, tako da u trenutku mogu da obradim svaki instrument preko prekidača, propuštajući ga kroz sintetizator. Tako sam u mogućnosti da zvuk izmenim na bilo koji način. Visoko poštujem sintetizator kao deo celokupnog kompleksa. Moj sintetizator predstavlja zapravo cela kontrolna soba, iako su sami modeli sintetizatora koje posedujem vrlo skromni.

Tačno je da je muzika tokom poslednjih četiri-pet godina sterilizovana i »dolbizovana«. Sa tim se slažem. Mislim da je novi talas baš zato predstavljao pravi udar svežeg vazduha. Zapravo, još uvek mislim da će novi talas pre ili kasnije uspeti. Desiće se proboj. Može da zvuči kao samoreklama, ali mislim da su dva albuma koja sam upravo producirao (Devo i Talking Heads) vrlo, vrlo jaki albumi. Ne samo da su puni novina, već su i veoma slušljivi. Nisu napadni. Oba albuma imaju nekoliko dimenzija i mislim da će dobro proći.

Zapravo se u (New Yorku) stvara zanimljiva muzika dok se prodaja odvija u Engleskoj. Koliko sam čuo Talking Heads su mnogo popularniji u Engleskoj nego u Americi.

U Engleskoj postoji čitav talas, jak pokret, a to je možda zato što smo mi siromašniji. Takođe imamo i *rock* štampu koja je, uprkos svim svojim slabostima, raširena po celoj zemlji. Pored toga puna je entuzijazma — ima ga možda i previše. Svi se međusobno nadmeću da budu prvi koji će objaviti vest o najnovijim grupama, tako da u Engleskoj svaka grupa koja ima iole talenta dobija neverovatnu količinu prostora u određenom prostoru u određenom trenutku. To traje poslednjih nekoliko godina.

Izuzev grupa sa kojima sam radio, u poslednje vreme su na mene ostavile utisak grupe Wire, XTC (izrazito mi se dopadaju) i Buzzcocks.

Prilično je teško posmatrati sa distance nešto u čemu si i sam učestvovao. Izuzeci su situacije kad nakon dužeg vremena to postane moguće. Svidali su mi se prvi albumi grupe Roxy Music jer su u Engleskoj postigli dve stvari. Pre svega doveli su u pitanje sterilizaciju muzike, koja je bila u toku. A drugo, iznenada su ljude naveli na ideju da *rock* muzika ima neke veze sa umetnošću i društvom. To je bila ideja prihvaćena u Engleskoj od (oko) 1964. do 1969. godine, a počela je sa grupom Who i još nekim sastavima poput njih. Nastavljena je preko Beatlesa i naravno Velvet Underground. Postojala je svest da *rock* muzika nije jednostavno samo vrsta zabave već da je povezana sa samim ustrojstvom stvari. Vezanost za *rock* bila je na neki način povezana sa procesom u kojem sebi omogućavaš da se u izvesnom smislu radikalizuješ. Mislim da je sastav Roxy Music doprineo potvrdi ovakvog stava. Neko kome se sviđao taj sastav zauzimao je određeni stav, stav koji je povezan sa jasno određenim i celovitim pristupom svetu.

U srednjoj školi vršnjak mi je bio Pete Townshend. Učio je kod istih profesora, samo u drugoj umetničkoj školi. Oni su preuzeli tu školu, ali ih je obrazovni komitet otpustio nakon čega su prešli u Ipswich. Tu su takođe uneli promene u školu i opet bili otpušteni. Zatim su se razišli u različite škole. Veoma se malo drugih školovalo kod tih profesora. To su uglavnom ljudi koji nisu postali poznati, ali su sve vreme radili zanimljive stvari. Nekoliko njih postali su arhitekta, devojka koju poznajem postala je vrlo dobra čeliskinja, neki su pisci, ilustratori, slikari. Svi koji su

odatle izašli nastavili su da rade zanimljive stvari. U celini postojao je vrlo visok procenat uspeha. U toj školi radilo se vrlo jednostavnom tehnikom otklanjanja štete koju je svakom nanelo prethodno obrazovanje kroz koje je prošao. Lično sam se oslobodio starih pravila koja su glasila: »Ovo je moguće a ovo nije«, da bih umesto toga pomislio: »U školi nisi da bi saznao šta je moguće a šta nije, već ćeš tu naučiti tehnike koje omogućavaju da se u svakom trenutku baviš svim mogućnostima, ma kako se one razlikovale«. Kad bi danas postojala takva škola, mislim da bi se zvala psihoterapija ili nešto slično tome. A ono je bila samo jedna umetnička škola.

*Trouser Press, oktobar 1978, New York
razgovor sa Gregom Allenom*



Eno, 1979 (neobjavljena fotografija, autor Ritva Saarikko)

Prema teoriji o saradnji sa drugima, ja bih radio bilo šta. Druga teorija kaže da postoje ljudi koji su mnogo zanimljiviji za saradnju od drugih. Time se ove dve stvari javljaju kao protivstavljene.

Saradnje u kojima uživam, a posebno dve poslednje koje sam imao sa grupama Talking Heads i Devo, potekle su iz osećaja da druga strana koristi sposobnosti koje će uz sposobnosti što ih ja posedujem proizvesti nešto novo.

Kasnije, kad sam razgovarao sa Davidom (Byrneom), ustanovio sam šta oni zapravo rade. Rekao mi je da su neke od njihovih pesama nastale na čisto intelektualnoj podlozi. Ono što ja radim nastaje na osnovu vrlo sličnih ideja, u pravom smislu isključivo iz mišljenja. »Ovo može da bude dobra ideja. Kako bi to zvučalo«? To mi je polazište u mnogo većoj meri nego način na koji ljudi obično misle da nastaje pesma. Misli se da autor mirno sedne, da već ima melodiju i redosled akorda u glavi, i da onda misli: »Koji bi instrument bio dobar za ovo«? Radi se o nekoj vrsti ideje o cilju koji se nastoji postići. Mislím da niko ne radi na taj način, ili je to vrlo retko. Ponekad, na početku postoji neka melodija, ili određeni raspored ritmova, ali prevlađuje uverenje: »Sada ću da pokrenem ovaj proces. Gde će me on odvesti? Da li mi se sviđa pravac u kojem me vodi«? Ako mi se pravac ne sviđa onda sve prekidam i počinjem ponovo.

Zanimljivo je pitanje koliko se vremena daje jednoj ideji da se ostvari. Zanimljivo je jer to u stvari zavisi od stepena poverenja na kojem se u tom trenutku nalazim. Ima dana kad mi je stepen poverenja vrlo visok, tako da bih od bilo čega mogao da napravim dobru stvar. Ima i dana kada to jednostavno nisam u stanju. To stvarno u potpunosti zavisi od poverenja i energije. Posebno ako se radi bez grupe, kao što je sa mnom slučaj, potrebno je dosta energije da se nešto gurne preko tih prvih koraka na kojima samo ritam mašina lupa »bum-tit« a klavir »dum, dum, dum«. Verujte da to ne zvuči nimalo zanimljivo tako da je potrebno pokušavati mnogo puta da bi se zadržalo uverenje da treba nastaviti sa radom u nadi ili verujući da će se nešto na kraju stvoriti. Ima dana kad mi baš to nedostaje.

I Sa Talking Heads i sa Devo imao sam taj eksperimentalni osećaj da postoji neka vrsta intelektualne strogosti vezane za ono što su radili. Tokom rada na jednom muzičkom komadu stalno je prisutna mogućnost jednostavnog izlaza. Pomoću njega bi se sve razrešilo jednostavnim uklanjanjem svega ispred sebe. Malo dodavanje gudača na snimak, i tome slično. Taj prilaz problemu je najizlizaniji iako ima drugih, prefinjenijih prilaza koji su vrlo jednostavni. Čudi me što nijedan od njih ova dva sas-

tava ne koriste. Oba se drže svoje ideje, razvijaju je koliko ona može da izdrži, sve dok ne kolabira. Ako nekim čudom izdrži nakon njihovog oštrog napada, ideja je vredna pažnje. Vidim da su koreni grupe Talking Heads pre svega vezani za *funk* i takvu vrstu muzike. Dodali su joj samo jedan sloj, tako da ispod svega još postoji ona spora jedrina, dok se na vrhu nalaze ritam gitare koje su vrlo, vrlo odsečne, precizne i tačne. Ta vrsta mešavine je, mislim, nešto novo. Kod grupe Devo postoji nešto što tera telo u pokret. To se zaista dešava. Slušajući muziku grupe Devo ustanovite da u jednom trenutku radite ovo (počinje da lupka poput robota). To je stvarno... deluje ukružujuće.

Tako nastaje životni stil. Zapravo, svi najbolji pristupi u osnovi su životni stilovi. Do tog zaključka dolazi se na kraju. Kad je reč o Talking Heads, o Devo ili o meni, u pitanju je to što radimo na način koji jesmo mi sami. Na taj način živimo, ponašamo se u društvu i on predstavlja našu ličnu politiku.

Za sada sam odlučio da se širim u pravcu koji ne dodiruje teritoriju na kojoj se može računati na razum.

Normalno je da ljudi, kada postanu politički svesni da način na koji je to učinio (Cornelius) Cardew, sebi zabranjuju takvo ponašanje. Kažu: »Zadatak umetnika je da radikalizuje društvo«, na primer, i dodaju: »Kako se to može postići?« Nakon toga počnu da razmišljaju: »To se postiže tako, tako i tako«, — i odjednom muzika kao da postaje reklama za neko učenje. I više od toga, učenje se uvek javlja u zakašnjenju za stvarnim značenjem (implikacijama) muzike koju su ranije radili.

K O M P O N O V A N J E I K I B E R N E T I K A

Stari metod komponovanja sastoji se upravo u tome — odredi se rezultat kojem se teži, a zatim sprovodi izvestan broj preciznih uputstava da bi se on postigao. Ovo je slično starim društvenim sistemima gde se pomoću sistema zakona i ograničenja nastoji da odredi ponašanje. Za mene je Cardewov komad (*Paragraph 7*) radikalna stvar u društvenom smislu jer on ne čini sve navedeno a stvar se ipak događa. Ponašanje ostaje kontrolisano. Mislim da svi politički sistemi rade ono što su radili stari kompozitori. Svi oni kažu: »Kakvu vrstu društva hoćemo?« To se dešava u slučaju da uzmemo najvelikodušnije tumačenje. Osim toga kažu: »U redu, ograničimo ovo ponašanje ovde a stimulišimo ono tamo, i bla, bla«. Svi pokušavaju da napamet upravljaju visoko složenim sistemom. Stvar

je u tome što takvo upravljanje nije potrebno. Za mene je Gardewov komad potvrda ovog stava — pod povoljnim okolnostima sistem se može postaviti tako da sam funkcioniše. U jednoj svojoj knjizi Stafford Beer, kibernetičar, ima vrlo dobru rečenicu. Kaže da ne treba pokušavati da se nešto odredi do detalja, treba ga odrediti samo donekle. Tada se ističe kretanje dinamikom samog sistema u pravcu u kojem se želi. Postoje određena organska pravila sa kojima nije nužno susresti se, već ih jednostavno treba pustiti da se odvijaju. Svi aktuelni politički sistemi opsednuti su zastarelom idejom da je zadatak vlade da ograniči prirodni tok događaja. Primera radi pogledajte dva načina pomoću kojih se stvara energija. Jedan način je bušenje rupa u zemlji, iz njih se izvlači ugalj što stvara veliki nered i dosta dima. Drugi način je: jednostavno naći vodopad i na njega postaviti vodenički točak. Sve što se tu učini zapravo je uključivanje u proces entropije — evo ga, nosi celu stvar, i dalje će nositi. Ništa se pri tome ne uzima ni od čega. Sve što se radi svodi se na intervencije u proces koji je već u toku, i izvlačenje nečega.

Kibernetika je po nekim definicijama nauka o složenim sistemima. Stoga se ona bavi sistemima koji su više verovatni nego što su determinisani. Ona kaže: ovo je vrlo složen sistem i svi znamo da će verovatno dati rezultate iste vrste — ovu vrstu rezultata; ne misli se na konkretan rezultat. U tom smislu radi se o neegzaktnoj nauci, i to o prvoj nauci koja je neegzaktna ali u stanju da nešto učini. One druge nauke, poput sociologije i psihologije, sasvim su neegzaktne i čini se da zaista ne funkcionišu. U knjizi Briana McCullocha *Embodiments Of Mind* iznose se vrlo zanimljive stvari. Kaže se da će na kraju niza psiholoških seansi, psiholog reći: »Tretman je završen«. McCulloch ističe da nikad nije čuo psihologa koji kaže: »Pacijent je izlečen«. Reč je o tome da ne možemo tačno da predviđamo. Jedna od središnjih ideja kibernetike je da će sistem sam od sebe nužno proizvesti određenu klasu rezultata. On to i radi. To mu je u prirodi. Glavna posledica je što sistem produžava svoje postojanje na taj način. Tako možemo zaključiti da deluju dve stvari: pre svega sistem traži način da produži svoje postojanje, a zatim on je u raspadanju.

Nisam zagovornik ili propovednik bilo koje vrste, jer ne mislim da do promena dolazi na taj način. Smatram da je ozbiljna politička promena uvek lične prirode. Sve što se može dogoditi jeste da nekom kažeš nešto u trenutku kad je taj neko spreman da se promeni. Tačno je da u toj situaciji uvek postoji neko ko saopštava poruku. Da bi promena bila stvarna i da bi se zaista dogodila potrebno je biti u tom momentu. Čovek drugima može da posluži samo pri katalizaciji stvari, može da potvrdi nešto. Međutim, ideja o ubeđivanju nekoga, za mene jednostavno ne funkcioniše. Ukoliko potreba za promenom već nije u čoveku, on se neće promeniti. Ukoliko nema potrebe za promenom to znači da on ne vidi isti svet kao i čovek koji emituje poruku o promeni. Sam proces uvođenja u taj svet prilično se razlikuje od propovedanja i to je jedan od rezultata koji se ne mogu predvideti. Sve može da ispadne skladnije sa sistemom nego što se očekuje. Ili pak, dosta različito od njega.

Za mene je taj komad Cardewa predstavljao korenitu lekciju o tome kako se može organizovati malo društvo — mikro društvo — ili kako se ono samo organizuje. Svaki doprinos je bio vredan. Doprinos sasvim gluvog pevača takođe je trebalo da bude upotrebljen od strane sistema. Sistem je bio tako konstruisan. Nije mi poznat neki muzički komad koji je u tom smislu izuzetan, kao što je to *Paragraph 7*. Zaista se radi o jedinstvenom komadu. Jedino bih želeo da je Cardew produžio sa takvim stvarima. Rad sa Bowiem, kao i sa ostalima, sastojao se u tome što je jedan lanac ideja počeo da teče. Kad se to dogodi, vrlo je lako isprobavati ih, ukoliko se to želi.

Jedno vreme nosio sam bedž na kome je pisalo: »Pridruži se borbi protiv *funka*«. To je bilo zato što sam tokom 1974. i 1975. godine *funky* muziku prezirao u celini. Mislio sam da je to sve ono što u muzici ne želim. Onda sam odjednom zatekao samog sebe kako pristajem uz sasvim suprotno stanovište. Morao sam da odbacim svoj mali bedž jer jednostavno više nije bio istinit. Iznenada sam otkrio, delom zbog onoga što je David (Bowie) radio i zbog još nekih drugih stvari, uglavnom grupa Parliament i Bootsy, da ako se u sve to pogleda malo dublje može se pokazati kao veoma zanimljivo, kao neka vrsta krajnosti. Bowie je to uradio; bilo je to nešto poput »*grand funk*«. Bilo je toliko prenaplašeno da je postalo nova forma, a ne više samo šokirajući sjaj. Pri tome, on je uspeo da zadrži sve svoje oštre konture. Njemu to uvek uspeva.

Živeo sam u malom gradu Suffolku koji je bio na pet milja od dve velike američke vazduhoplovne baze tako da je u gradu bilo mnogo kafića koji su imali američke ploče, kao uostalom i engleske — bilo je čak i prilično retkih američkih ploča. Postojale su i radnje u kojima su se ti Amerikanci snabdevali (PX radnje). Sestra mi je bila jedna od onih devojaka u Suffolku koje su se družile s Amerikancima. To je značilo da je izlazila sa jednim ili dvojicom od njih. Na to su ljudi u gradu prilično loše gledali. S druge strane, to je značilo da ona može da ide u te radnje i donosi neke zaista zanimljive ploče koje se u Engleskoj ni na koji drugi način nisu mogle čuti. Nikad ih nisu puštali preko radija. Tako sam odrastao sa izrazito prekookeanskim muzičkim zaleđem, a vrlo rano sam se zainteresovao za muziku. U kući smo imali klavir, jedan od onih sa pedalama za pritiskanje. Bio sam prosto zaljubljen u njega. Svirali smo samo stvari poput starih himni, na primer »Jerusalim« i slično, za koje sam mislio da su divne. Mislim da je izvesna melanholija karakteristična za to, nešto što je uvek bilo prisutno u stvarima koje sam kasnije radio.

Kad mi je bilo jedanaest godina, sećam se svog ujaka — ovoga puta pravog ujaka — koji je bio neka vrsta ekscentrika u porodici. Vrlo drag čovek koji je nekoliko godina proveo u Indiji. Otud je imao neke neobične indijske ideje o mnogim stvarima. Prilično je ekscentričan, vrlo čudan. Kod kuće je uvek pokušavao da izvede neke naučne eksperimente: pravio je uređaje za destilaciju pića i slično. Bavio se i kroćenjem najčudnijih mogućih životinja, kao što su vrane, na primer.

Meni je on bio veoma značajan jer je predstavljao onu drugu polovinu medalje, na neki način čudesnu stranu života. Bio mi je zamena za svu tu muziku. Pitao bih se: »Odakle je on došao?« Posećivao sam ga redovno, jednom ili dva puta nedeljno, i on je tada pričao i upoznavao me sa raznim idejama. Jednog dana pokazao mi je knjižicu sa reprodukcijama Pieta Mondriana. Pomislio sam: bože, divne su. Bilo je to zaista nešto najbolje što sam do tada video. Bilo je isto tako sa *jazzom*, iznenadno uključivanje u stvar, bez ikakve predstave o mogućim prethodnicima te stvari. Ranije se zapravo i nisam mnogo zanimao za slikanje. Ne sećam se da sam pre toga često gledao slike, iako sam u školi bio vrlo dobar iz umetnosti. To je bilo čisto preslikavanje. Ali taj Piet Mondrian. Pomislio sam: »Ovo je nešto zaista uzbudljivo«. Tog trenutka sam u stvari odlučio da postanem slikar, upravo to. Za sledeći rođendan dobio sam komplet uljanih boja, i počeo sam da slikam.

Doneo sam još jednu značajnu odluku, a to je da se nikad neću zaposliti. To sam odlučio nešto pre svoje jedanaeste godine. Otac mi je radio vrlo težak posao. Uvideo sam da je njegov život sveden samo na taj posao i da ga je to vrlo efikasno ubijalo. Čim bi došao kući sručio bi se u stolicu i zaspao. Zatim bi ustao i ponovo išao na posao. Bio je toliko umoran da ponekad nije mogao ni da jede. Tada sam odlučio: »Ja tako nikad neću raditi«.

Tako sam sa ovim idejama blizancima — da se nikad neću zaposliti i da ću biti umetnik — napustio srednju školu naoružan za susret sa spoljašnjim svetom. Neobičnim sticajem okolnosti upisao sam se u vrlo dobru umetničku školu. Bila je vrlo dobra upravo tokom dve godine koje sam ja tamo proveo, jer je tokom te dve godine školu preuzela grupa izuzetno liberalnih nastavnika i organizovala je nešto poput eksperimentalne jedinice. Bili su to zaista sjajni ljudi. Jasno je da su bili otpušteni nakon dve godine kad su im istekli ugovori. To se desilo zato što je Komitet za obrazovanje bio zgrožen, bukvalno zgrožen, onim što se događalo u školi.

Prvo polugode sastojalo se u procesu namerne dezorijentacije, o čemu tada nismo bili obavešteni. Postavljani su izuzetno teški projekti. Svi smo mi u školu dolazili sa svojim malim kutijama za boje očekujući da ćemo tamo sedeti i slikati lepe slike. U stvari nastavnici su sprovodili svoj tipičan program — prvi zadatak koji smo radili bio je: »Razgovor o razlici, u vizuelnom pogledu, između slavine za vodu i roletne«. Svi smo blenuli... šta drugo da se uradi. A to je bio najlakši među projektima. Drugi uopšte nisu obuhvatali slikanje već smišljanje igara, metode za proveru ponašanja. Vrlo, vrlo zanimljive stvari. Bilo je među nama nekih koji su tokom prvog polugoda doživeli nervni slom i otišli, dok su drugi otišli jer to jednostavno nije bilo ono što su očekivali. Oni koji su ostali bili su tu jer su zaista želeli ovu umetničku školu. Nije nas bilo mnogo — četrdesetoro ljudi. Za svoje vreme to je bila vrlo revolucionarna škola. Namerno su nas stavljali u situacije za koje su znali da će izazvati očekivanja, ili predviđanja o tome šta će se sledeće dogoditi. Onda ne bi doz-

volili da do očekivanih posledica dođe, izmenili bi ih. Ceo prvi semestar bio je neka vrsta traženja sopstvenih pravila, samoorganizacije. Kao da su hteli da nam poruče: »Ne obraćajte se nama za odgovor, iako možemo pomoći na neki način«. To je za nečije podučavanje veoma teška pretpostavka.

U toj umetničkoj školi počeo sam zaista da razmišljam o muzici. Shvatio sam da postoji način na koji mogu da se bavim muzikom bez tehnike sviranja. Prva stvar bio je magnetefon. Škola je imala magnetofon jer su mislili da će neko početi da stvara muziku. Vrlo brzo shvatio sam da magnetofon ima moć da zvuk pretvori u plastičnu umetnost. Bukvalno. Stavljajući zvuk na plastičnu traku, čini od njega savitljiv medijum. Tako je odjednom postalo moguće zanemariti sva pravila o pravom vremenu. Nešto se može raditi danima da bi se na kraju napustilo. Isto tako moguće je razvlačiti, usporavati ili ubrzavati neki snimak da bi se proširio putem intervencije na postojećim frekvencijama. Neki delovi mogu da se otklone. Traka je iznenada počela da predstavlja nešto sasvim različito. Čim sam shvatio da magnetofonska traka čini zvuk savitljivim, on je postao za mene nešto što se može obrađivati kao što se obrađuje komad kamena kad se pravi skulptura. Ili još bolje, sa komadom gline, slikom ili bilo čime. Nešto što se može dograđivati.

Sve je počelo skoro diletantski. Postepeno je sticalo značaj jer sam počeo da otkrivam da najviše iznenađenja primam od muzike a ne od slikanja. Nije bilo nikakvih instrumenata; jedino je postojao stari raštimo-vani klavir koji sam obično koristio. Uglavnom sam kao izvor zvuka koristio svoj glas i pravio slojeve fonetskih, vokalnih stvari. Nije to bilo baš pevanje više su to bili poređani glasovi, zvuci koje je stvarao glas. Drugi omiljeni izvor zvuka bio mi je veliki metalni luster koji je proizvodio divno *bong!* Snimajući to na različitim brzinama bio sam u stanju da dobi-jem tonove. Bio je to prilično spor posao.

U umetničkoj školi radio sam nastupe sa trakama jer je druga stvar kojom sam se bavio u to vreme bila fonetska poezija. To je tada bila ve-lik-a stvar. Poezija tipa čisti zvuk. Kurt Schwitters mi je tada bio jedan od junaka. Na ploči *Before And After Science* ima jedna njegova stvar koja je snimljena 1930. godine, čini mi se. Koliko mi je poznato, to je jedini postojeći Schwittersov snimak. On je umro. Radi se o njegovom glasu koji je skinut sa te ploče. Jednog dana će me zbog toga neko tužiti jer zapravo BBC je vlasnik snimka. Očekujem da će to jednog dana završiti na sudu. Slušao sam na radiju program o dadaistima i čuo sam taj Schwit-tersov komad. Dadaisti su imali drugog tipa koji se zvao Hausmann. Ne-kad sam ga mnogo voleo. Bio je u sličnoj struji a glas mu je bio osetno grublji od Schwittersovog. Ta moja pesma zapravo je i počela Hausman-nom, ali je Schwitters više odgovarao snimku.

Synapse, januar/februar 1979, S. A. D.
razgovor sa Kurtom Loderom

Pri snimanju ploče (sa grupom Talking Heads) dešavalo se da počnu da puštaju neki od snimaka dok sam sedeo u kontrolnoj sobi za sintetizatorom koji je bio povezan sa kontrolnom tablom. To mi je omogućavalo da u svakom trenutku uzmem neki instrument i promenim ga (nešto mu dodam), kao što sam to radio u Roxy Music. Dopunjavao sam ga pomoću čitave mreže opreme i time uspevao da promenim zvuk instrumenta. Promena je ponekad bila drastična. Stavljao sam eho — koji se ponavlja, u jamajkanskom stilu, što je povremeno zapravo oblikovalo ritmičku strukturu stvari. Zatim su oni to saslušali i rekli: »Zvuči interesantno«. To bi mi značilo da komad treba da pođe novim pravcem. Oni bi otišli i ponovo odsvirali, tako da se stvar razvijala dobrim delom u studiju. S tim ljudima je bilo vrlo lako raditi. Hoću da kažem da nisu imali nimalo odbranaški stav prema onome što su radili. Nisu mi govorili stvari poput: »Ne, to nije zamišljeno da zvuči tako, šta to radiš«? Takvih stvari uopšte nije bilo, uvek ih je zanimalo da vide šta se sa kompozicijom može uraditi. Vrlo je prijatno raditi sa njima. Uz to nisu patili od ubeđenja da neće ispuniti svoj deo pogodbe ukoliko svakih pet minuta ne budu prekidali snimanje. Dešava mi se da sa velikim brojem ljudi ne mogu da eksperimentišem zato što eksperiment na početku zvuči uvek tako glupo i apsurdno.

David (Bowie) je znao kako ja radim u studiju. Moj način rada sastoji se u korišćenju kontrolne sobe kao instrumenta više nego ičeg drugog, i Bowie je želeo da počne da radi na taj način. Znate, nema baš mnogo ljudi koji to rade. Nema mnogo kreativno uključenih u muziku. Ima producenata koji to rade ali oni su samo dobri producenti. Muzičari koji bi želeli to da rade ne mogu da ovladaju tehnološkom stranom stvari. Čini se da se nalazim u zanimljivom položaju s obzirom da nisam ni dobar producent ni dobar muzičar. Sve iole složeno što uspem da uradim, više je posledica neprirodnosti nego veštine. Barem tako mislim.

Iskreno govoreći, za mene su to sve stvari za igru. Prvo što uradim kada prilazim nekoj tehnološkoj stvari jeste da sakrijem uputstvo za upotrebu. To uklonim na samom početku. Svaki tehnički podatak vezan za upotrebu mašine zasniva se na teoriji da ona ima tačno određen način upotrebe... meni je interesantno ako kažem: »Šta bi se sad dogodilo ako bih ovo stavio ovde i za promenu uradio ovo«?

Mislim da razlog zbog kojeg ljudi žele da rade sa mnom leži u tome što imam dobre ideje. Te ideje nisu uvek isključivo tehničke prirode. U stanju sam da ponudim veoma neodređenu vrstu uputstva koje će celu stvar usmeriti u drugom pravcu. Ukoliko se neko umeša u pravom trenutku to može da izazove značajne promene.

izvor nepoznat, 1979,
razgovor sa Lisom Robinson

Objašnjavajući zašto nije na ovaj razgovor doneo snimke spremljene za novu ploču, Eno je rekao: »Kad se nešto pusti pre nego što je završeno ljudi kao da poručuju: trebalo je da čuješ snimak pre nego što je bilo završeno. Zato mislim da nikad nije pametno pozvati kritičara u studio. Kompozitori eksperimentalne muzike često rade rukovodeći se pravcima koje određuje sistem. Nasuprot tome *rock* muzičari slede ono što osećaju da će izazvati reakciju kod publike«.

New Musical Express, 30. jun 1979, London,
izveštaj Richarda Grablea sa razgovora pod naslovom
»Commerciality, Mystique, Ego and Fame in New Music« —
razgovor sa gostima vodio John Rocwell, *rock* kritičar
New York Timesa (gosti su bili Robert Fripp,
Philip Glass i Brian Eno).

P A S Č U V A R
T h e B e l l o g

Veći deo dana
Proveli smo za mašinama
U mračnim deonicama
Za koje ne znaju godišnja doba
Ja sam držao komande
Koje su sprovodile signale u radio
Ali reči koje sam primao bile su šifrovane
Isprekidani signali od ranije

Napolju među drvećem
Napustio me je razum
O tamne zvezde
Što traju duže od dana
Onda u datom trenutku gubim kontrolu
I konačno postajem deo mašinerije (gde si ti?)
A svetlo nestaje dok svet
Zatvara svoj krug kroz nebo.

Sa ploče *After The Heat*

T ' Z i m a N ' A r k i i l i

I f G o d H a d L i s t e n e d
T o M y S t o r y

D A J E B O G P O S L U Š A O
M O J U P R I Č U

Kraljev olovni šešir bio je žarač u vatri
doći će, doći će,
sigurno će doći

Kraljev olovni šešir učinio je Amazon mnogo širim
doći će, doći će,
sigurno će doći

Da je Bog poslušao moju priču
Ništa se od svega ovoga ne bi desilo
Da je Bog poslušao moju priču
Ništa se od svega ovoga ne bi zbilo
Ti si mi dao dragocenu informaciju
Onog imaginarnog jutra
Ja sam je u očaju zapisao
I predao je izvršenju

Kraljev olovni šešir usadio joj je nevinost
doći će, doći će,
sigurno će doći

Kraljev olovni šešir bio je nebo za želju
doći će, doći će,
sigurno će doći

Sa ploče *After The Heat*

Napomena: Reči za ovu pesmu delimično su preuzete iz pesme »King's Lead Hat« sa ploče *Before And After Science*, međutim pevanje je snimljeno unazad tako da je prirodno slušanje reči moguće samo ako se ploča okreće u kontra-smeru (*prim. prev.*).

I Z I M B R A

Gadji Beri Bimba Klandridi
Lauli Loni Kadori Gadjam
A Bim Beri Glasala Glandride
E Glasala Tufm I Zimbira
Bim Blasa Galasasa Zimbrabim
Blasa Galasasa Zimbrabim
A Bim Beri Glasala Glandrid
E Glasala Tufm I Zimbira
Gadji Beri Bimba Glandridi
Lauli Loni Kadori Gadjam
A Bim Beri Glasala Gandrid
E Glasala Tufm I Zimbira

Sa ploče Talking Heads *Fear Of Music*

Z R I K A V I I B E Z B O L N I

C r o s s e y e d a n d P a i n l e s s

Izgubio sam oblik — pokušavam da se ponašam ležerno
Ne mogu da stanem — možda ću završiti u bolnici
Menjam oblik — Osećam se kao nesrećan slučaj
Vratili su se! — Da ispričaju svoje iskustvo

Nije li čudno / Izgleda mi tako nejasno
Trošenje uludo / A to im je i bio plan

Spreman sam da odem — Teram činjenice ispred sebe
Izgubljene činjenice — Činjenice nisu nikad ono što se čini
da jesu

Tamo ničega nema! — Nikakve informacije bilo kakve vrste
Dižem glavu — Tražim znake opasnosti

Bila je linija / Bila je formula
Oštra kao nož / Činjenice izrezuju rupu u nama
Bila je linija / Bila je formula
Oštra kao nož / Činjenice izrezuju rupu u nama

Još uvek čekam... Još uvek čekam... Još uvek čekam...
Još uvek čekam... Još uvek čekam... Još uvek čekam...
Još uvek čekam... Još uvek čekam...

Osećanje se vraća / Kad god zatvorimo oči
Dižem glavu / Naokolo gledam iznutra

Ostrvo Sumnje — To je kao ukus leka
Kasno kapiram — Stigla mi je poruka iz kiseonika
Pravim spisak — Izračunaj cenu mogućnosti
Pravilno radim — Činjenice su beskorisne u hitnim
slučajevima

Osećanje se vraća / Kad god zatvorimo oči
Dižem glavu / Naokolo gledam iznutra

Činjenice su jednostavne i činjenice su jasne
Činjenice su lenje i činjenice uvek kasne
Činjenice sve zavise od tačke gledišta
Činjenice ne rade ono što ja hoću
Činjenice samo izvrću istinu
Činjenice žive posuvraćene
Činjenice dobijaju ono što je u njima najbolje
Činjenice nisu ništa u poređenju sa stvarima
Činjenice ne prljaju nameštaj
Činjenice izlaze i lupaju vratima
Činjenice su ispisane na tvom licu
Činjenice i dalje menjaju oblik.

Još uvek čekam... Još uvek čekam... Još uvek čekam...
Još uvek čekam... Još uvek čekam... Još uvek čekam...
Još uvek čekam... Još uvek čekam...

Sa ploče *Talking Heads Remain In Light*

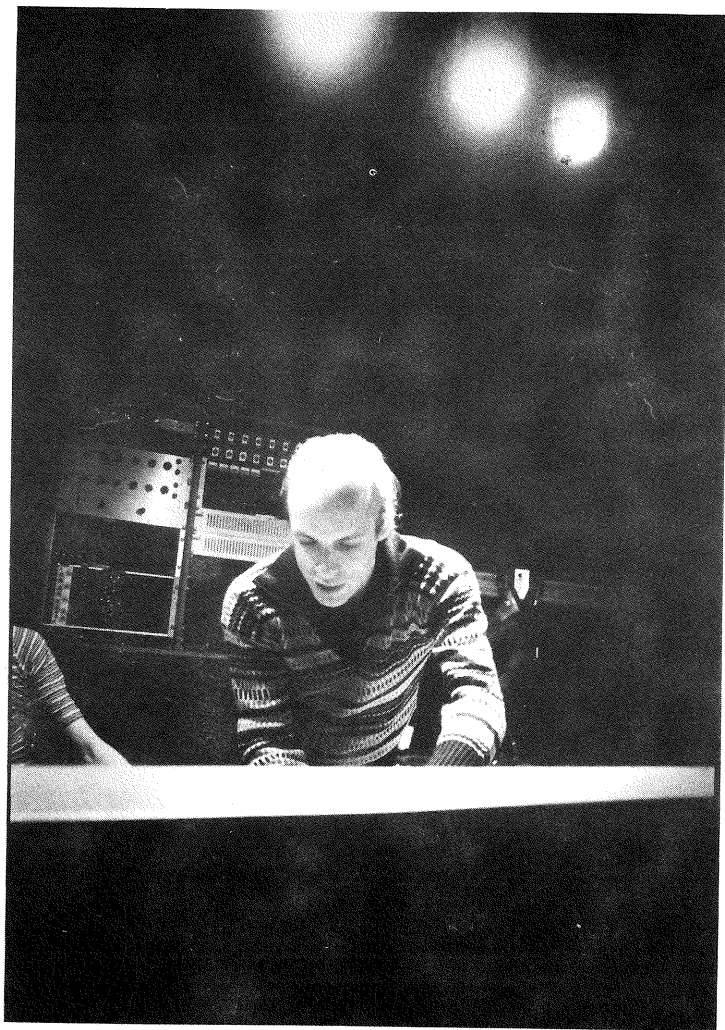
Nikad nemam nameru da kažem nešto važno. Kao što kaže jedan moj prijatelj slikar o svojim radovima: »oni skoro uvek nastaju jednostavno zato što hoću da slikam«. To je kao kad me zainteresuje neki zvuk, neki ritam ili nešto veoma jednostavno, kad ga proširim i kažem sebi: »Da vidimo šta će se desiti ako uradim ovo ili pokušam ono pa onda još nešto, pa nešto treće«; u određenom trenutku sklop sastojaka kombinovanih na prilično pokretljiv način iznenada proizvodi nepredviđenu interakciju. Tu stvar počinje sama da se razvija, jer kad dođe do te faze onda počinje da diktira svoje sopstvene uslove. Što se tekstova tiče, na raspolaganju imam sve one trikove i tehnike koji služe da se prevlada samosvesnost pri pisanju reči, a i zato što nemam šta da kažem, barem ne što se tiče uobičajenog shvatanja te reči. Više volim da mi muzika nešto izdiktira, da vidim šta će iz nje da potekne i da je razmotrim kad je jednom završena. Zbog toga kao prvo radim na kompoziciji sve dok njen identitet ne postane u dovoljnoj meri definisan i kad znam kako će da zvuči što se strukture, rit-

ma, brzine i ostalih stvari tiče; zatim ponesem kući jedan grubi presnimak koji jednostavno slušam veoma glasno i preko toga počnem da pevam bilo šta, i upravo se dešava da je upravo to što treba. To je jedini način na koji postupam. Bojim se da liči na improvizaciju, jer sve ostalo što radim zahteva prilično sporu obradu. Ubrzo steknem ideju o tome kako će reči da se nižu i kakva će im biti ritmička funkcija; zatim prelazim na prebrojavanje slogova i njihovo razmeštanje. Prvo se stvaraju besmislice (*nonsenses*), zatim se formiraju određene vrste zvukova, na primer određen zvuk samoglasnika odgovara određenoj pesmi. Tako je iz određenog razloga samoglasnik »i« najviše odgovarao pesmi »Baby's on Fire«: neka vrsta reskog i suptilnog zvuka.

Zbog toga onda radim na dva plana, na zvuku samoglasnika i sklopovima slogova, i ubrzo se pojavljuju reči: dovoljno je imati otprilike šest reči da bi se imala dobra ideja o predmetu pesme. I, mada znam da zvuči krajnje nastrano svaki put kad to kažem, na kraju sednem, pročitam tekst i kažem: »Tako dakle, o tome govori pesma«. Ali ono što me iznenađuje je to da, sledeći ovakav postupak, preokupacije koje se pojavljuju nisu one kojih sam bio svestan u bilo kom od prethodnih situacija. (...)

Problem je u tome što ljudi, a naročito ljudi koji pišu, uzimaju zdravo za gotovo da je značenje određene pesme sadržano u rečima. U mom slučaju to se nikada nije desilo. Veoma je mali broj pesama čijih reči mogu da se setim, čak i kada se radi o tekstovima koji su u središtu njihovog značenja. Za mene muzika sama po sebi nosi skup veoma, veoma bogatih i složenih poruka. Reči mogu da posluže tome da eliminišu određena značenja ili pak da istaknu neka druga koja nisu neposredno prisutna ili koja nema potrebe iskazati. Kao što mi je pre neki dan rekao David Byrne: »Ponekad napišem nešto što zaista nisam u stanju da razumem, i upravo je to ono što me stimuliše«. Osećam veoma izraženu bliskost sa takvim stavom.

Musician, br. 21, novembar 1979,
Gloucester, Massachusetts,
razgovor sa Lesterom Bangsom



Eno, 1980 (neobjavljena fotografija, autor Jill Furmanovsky)



Vežbati za šta? Čemu vodi sve ovo vežbanje?

E no: Zar nije tačno da se i to događa? To je jedna strana uspeha — dozvoliti sebi prilagođavanje okolnostima. Čekati prilike i koristiti ih. Više verujem u ono što vidim. Ukoliko nešto vdim nema potrebe da ga intuitivno naslućujem. Intuicija je potrebna samo za one stvari koje čovek ne može da vidi.

Ti dakle veruješ da delanje nikad ne laže?

E no: Nisi me to pitala. To je nešto drugo. Mislim da je moguće pogrešno protumačiti delatnost, ali uopšteno govoreći verujem u izvesnost svojih čula utoliko što ne verujem da veći deo vremena haluciniram.

Da li su mašta i sposobnost da se nezavisno razmišlja sila na čijem razvijanju se može raditi, ili se radi o nečemu što neko ima a neko nema?

E no: Mislim da je to nešto što se može razvijati. Postoji jedan engleski pisac po imenu Edward De Bono, koji je napisao nekoliko knjiga o načinu na koji se može vežbati razmišljanje. Tu vrstu on naziva lateralno razmišljanje (*lateral thinking*). To znači, ne misliti duž normalnih pravih linija koje često nikud ne vode. Sa tim je mnogo eksperimentisao i dobio dobre rezultate. Jedan drugi čovek, William J. J. Gordon, napisao je knjigu pod nazivom *Sciencetics* koja predstavlja vrlo zanimljivu raspravu o načinima podsticanja stvaralaštva. Mene interesuje, a to se moglo zaključiti na osnovu karata *Oblique Strategies*, da pokažem da proces stvaralaštva uglavnom nije spontan. Ima mnogo načina na koje se može uticati i stvaralaštvo učiniti delotvornijim. Ne znam da li je analogija sa silom dobra, zato što se (stvaralaštvo) može pojačavati sasvim jednostavnim vežbanjem, s tim što je čovek svakako u stanju da vežbom nauči da uživa u osećanju uranjanja u nepoznatu teritoriju više nego u uobičajenim stvarima. Ovo drugo znači osećati se utešenim jer ideš poznatim putem. Sebe možeš naučiti da uživaš u tom zujanju.

Radim sa stvarima koje je moguće postići u studiju za snimanje a koje nisu moguće u drugim muzičkim situacijama. U studiju počneš sa prvim sastojkom, zatim dodaš drugi činilac koji će reagovati sa prvim ili protiv njega. Učvrstiće prvi činilac ili će stvoriti izvesnu dvosmislenost, a može mu čak i u potpunosti protivrečiti — dve poslednje mogućnosti zapravo su vrlo zanimljive. Svaka stvar koja se doda menja čitav niz drugih stvari koje su se pre toga događale i odjednom se autor nađe na mestu na

kojem nije mogao ni zamisliti da će biti. Na mestu koje mu je strano i čudno. Taj osećaj misterije... naučiti da se sa njim živi i da se on koristi, za mene je od izuzetne važnosti.

Tu se u stvari radi o tome da intelekt vidi da poseduje znanje o nekoj oblasti. Sebi kažeš da znaš kako to funkcioniše. U tome je uzbudljivo pronaći nešto što te pokreće na neki drugi stupanj, a da pri tom nije izmenjeno tvojim intelektom i prilagođeno. Nešto što ti pruža osećaj da gledaš preko brda. Možeš da vidiš sve u dolini i to te privlači, ali još uvek nisi stigao tamo. To je kao da je malo dalje postavljena još jedna granična rampa. Tokom jednog takvog pokušaja nedavno sam počeo da razmišljam o tome da svaki, i najmanji, deo znanja koje čovek stekne skriva ostale delove koji su mu već, od ranije, poznati. Mislim da nečija ukupna količina znanja ostaje manje-više nepromenjena.

— Ovo možda ne važi kad je u pitanju mistika, ali za normalne ljude kao što sam ja, i u normalnim situacijama, posedovati sve te činjenice značilo bi biti suočen sa gomilom protivrečnosti. Deo našeg mehanizma za prilagođavanje je sposobnost da se kaže : »Zaboravimo te činjenice na trenutak« — jer su one toliko nepogodne da je bolje pretvarati se za trenutak da ne postoje. U nekom drugom trenutku, opet može da bude važno sagledati ih i proceniti. Postoji u tome bliska analogija sa genetikom gde je izvestan broj recesivnih gena promene prisutan kod stanovništva na niskom stepenu. Iznenada, sa promenom stanja sredine ti geni postaju presudni. Oni odjednom postaju ti koji će spasiti vrstu. Mislim da je jedna od zanimljivih stvari u umetnosti to što postoji izvestan broj glavnih tokova koji predstavljaju glavne osobine jedne kulture u datom vremenu. Istovremeno, međutim, postoje svi oni granični, recesivni činioci — koji izazivaju promene — i iznenada postane jasno da su oni postali vrlo značajni. Još jednom se vrednuju. Dvadeset pet godina nakon što je Satie pisao, ljudi su počeli da slušaju njegovu muziku i govore da je to jedna od zaista značajnih stvari u dvadesetom veku. Malo ih je pomislilo da u vreme kad je on radio, za takve stvari nije bilo mesta u vladajućem shvatanju muzike. Tek se kasnije dogodilo da su njegove ideje postale potrebne. Mislim da se slično događa i sa znanjem: bira se i spaja bez učešća ikakve svesne delatnosti. Operiše se odgovarajućom i upotrebljivom količinom znanja.

Sigurno je da muzika treba da hrani i glavu i srce i telo. Većina novinara je sklona da veruje da je intelektualni sadržaj pesme samo u njenom tekstu, dok zapravo i sama muzika predstavlja intelektualni iskaz, samo što on nije semantičke prirode. Klasična muzika bez sumnje postiže svoj cilj bez upotrebe teksta. Značenje se može posejati na različitim ravni. Mozart je govorio nešto u prilog tome da postoje određene stvari u kojima može da uživa samo poznavalac, ali koje unatoč tome i drugi ljudi mogu da dožive kao »prijatne i zanosne«. To drugim rečima znači da čovek treba da se trudi da stvara muziku koja se može primati na različitim ravni.

Mislim da zapravo nije moguće jasno uspostaviti razliku između glave, srca i tela. Većina muzičkih dela obraća se u prvom redu samo jednom od tih delova, ali pri tom ne može a da se ne obraća i ostalima.

Postoji jedna fraza koju volim. Ne znam da li sam je ja izmislio, ali mi je draga i glasi »kulturno sazvučje« (*cultural resonance*). Vezana je za jungovski dijagram koji prikazuje mrežu koja pojedinca vezuje za porodicu, za klan, za rasu, za čovečanstvo, za životinjsko carstvo, za nešto veće u celini. Ovaj dijagram se isto tako može primeniti i na umetnost. Na individualno-stilistički sadržaj umetničkog dela, prema određenoj stilističkoj inovaciji. Isto se tako može primeniti i na opšti stilistički žanr i njegov odnos prema celokupnoj kulturi kojoj stil pripada, ili čak prema celokupnoj čovekovoј kulturi. Kritičari nastoje da umetnike procenjuju u okviru određene novine koju ovi stvore. Meni se čini da je isto toliko važno procenjivati ih u okviru onoga što su izabrali da prihvate, zanemare, unesu, prokunu i podvrgnu ponovnom vrednovanju. Time se vraćam na ono o čemu sam malopre govorio. Odjednom se stare ideje pokažu kao zanimljive. Veliki je broj vrsta interakcije koje umetnik preduzima tokom svog rada a normalno je da se posmatra samo jedna od njih — to je neka određena novina, ono u čemu je njegov fazon (*gimmick*). Ali taj fazon čini možda samo 4% dela. Ostatak se sastoji od slojeva svih onih drugih stvari.

Teško je odgovoriti na pitanje da li je umetnik stvoren ili rođen. To je ono staro pitanje o urođenom i stečenom — »priroda protiv prirode«, tako se zove ta rasprava. Što više otkrivamo o hemiji mozga, otkrivamo na primer da će prezasićenost jednog neuporedivno nužno stvoriti šizofrenika — dolazimo do saznanja koja učvršćuju shvatanje da je mozak hemijski kompjuter, i tada počinje da se čini mogućim da su ljudi zaista rođeni kao međusobno prilično različiti. Do pre nekoliko godina mislio sam da ljudi ispadaju manje više jednaki, ali upoznajući se sa saznanjima hemije mozga promenio sam stav.

Smatram da u igri učestvuju obe stvari. Pisac po imenu C. H. Waddington na sledeći način postavlja to pitanje: pretpostavite da imate dve celine (entiteta). Jedna je vaša genetska struktura a druga je uticaj sredine. Ukoliko je jedna od njih neobično jaka pojačaće se pritisak na psihi. Teško je objasniti nenaučnim pojmovima ali to u osnovi znači da je čovek rezultat nefunkcionisanja onog drugog dela (celine). U tom slučaju, meni se čini da je čoveku moguće da dođe do određene količine promene. Promenu uvek sprovodi jedna od ovih celina.

Ako se živi život koji zavisi od rutine drugih ljudi i njihovog vremena — dakle od nečega što zanemaruje vlastite promene i brzinu svakog pojedinca — dolazi do navike da se potčinjavamo rutini. Biti stalno nesrećan i osećati se nesigurnim u pogledu onoga što se odigrava, čemu zapravo teže umetnici, može biti vrlo iscrpljujuće kao način života.

Zašto si se mučio da pišeš tekstove kad te oni ne zanimaju.

E n o: Zanimaju me, samo na drugi način.

Dobro je pitanje: da li se uopšte može biti išta osim originalan? Slažem se sa tim. To sa originalnošću je opasna stvar. Postoji knjiga H. G. Barnetta nazvana *Innovation: the Basis of Cultural Change*, u kojoj on iznosi da je imitacija jedan od najznačajnijih oblika novine. Govori o načinu na koji se nešto usvaja od strane drugih kultura i kako pri tome nužno dolazi do nekih promena. Ljudi će pokušati da reprodukuju nešto što su od nekuda čuli i pogrešno će razumeti, pri čemu će im se vlastita greška dopasti. Ta »greška« onda postaje seme novog stila. Ljudi su sve vreme originalni ali se neki prema tome odnose kao da je to značajno, dok je za druge nenormalno. Nečije korišćenje jezika je sve vreme originalno. Rečenicu koju sam upravo izgovorio nikad pre toga nisam izgovorio. Obrasci mišljenja funkcionišu na sličan način. Naravno da ima situacija u kojima je vrlo teško kontrolisati originalnost, i tada čovek namerno odabere da ne bude originalan — primer za ovo su formalne društvene situacije. U tim situacijama možda bi neko i odlučio da bude originalan ali protokol situacije nalaže da je uputnije da ne bude.

Koja je najveća prepreka koju si prevazišao tokom života?

E n o: Mislim da bi to trebalo da bude osećanje da sve vreme treba da radim nešto *vrlo značajno*.

Laž je preduslov svake nemoralnosti — ne mogu da zamislim da neko radi nešto nemoralno što u sebe ne uključuje laž. Pomišljam na ljude za koje smatram da su krajnje nemoralni. Na primer Henry Kissinger. U službi oskudno shvaćene ideje protiv koje je postojalo poprilično činjenica, teturao je kroz karijeru i nanео štetu velikom broju ljudi.

Glupost jeste oblik neherojskog ponašanja. Kissingerov primer govori o nekom ko je prihvatio vrlo ograničen broj vrednosti i bezobzirno rekao svima da se jebu jer je to način na koji će se stvar voditi. Uz to je za takvo ponašanje dobio i Nobelovu nagradu, iz čega je očigledno da je kao takav prihvaćen.

Da, mislim da ljudi vole malo oštrije stvari, zar ne? Ali to nije karakteristično samo za američku kulturu iako tamo jeste vrlo naglašeno. Amerikanci još uvek vole *image* pionira. To se vraća u obliku neumernog pridavanja značaja vrednostima koje počivaju na pojedincu. U Americi se mnogo više vrednuje agresivni pojedinac nego ličnost koja se ponaša sa osećajem za duh zajednice.

Ne slažem se sa mišljenjem da se umetnici razlikuju po tome što nastoje da svet vide kao problem. Mislim da to čine pronalazači, a samo neki među umetnicima jesu pronalazači. Većina umetnika, međutim, to nije. Mislim da je većini umetnika zajednička privlačnost vezana za uzbu-

denje neizvesnog i impuls kojim se svaki put iz početka dovode u dragocen položaj. To često čine na vrlo izolovan način. Pravljenje ploča ne ugrožava život. Ako sve zajebeš nećeš umreti. Unatoč tome raditi nešto što stalno donosi iznenađenja jeste uzbudljivo. Čovek počne da postavlja pitanje: »Šta se to u meni povezuje sa ovim? Koji sam deo sebe otkrio ovog puta«?

Wet, br. 25, juli—avgust 1980, Venice, California
razgovor sa Kristine McKenna

Možda bih mogao da ubedim narod Engleske da odbaci svoje novotalasne ploče i odjuri da kupi ploče Fele Ransome Kutija. Zapravo, samo se nadam da oni to slušaju. On je među vodećim predstavnicima *high life* muzike, ali postoje i mnogi drugi. To je divna muzika, meni tako uzbudljiva. Na njoj bih mogao da radim 24 časa dnevno. Ritmički je prefinjena i to na zanimljiv način. Savršena je za plesanje jer ostavlja rupe na prvim mestima — vuče telo na najinteresantniji način. U tom smislu, velika revolucija *reggae* muzike je u tome što je ostvarila rupe na mestima na kojima ih *rock* muzika uvek zatvori. Time se telo postavlja nad bezdan i to ga neprekidno drži u pokretu. Ostavlja dve rupe... Slušajući to nemoguće je ne pomisliti: »A šta mi imamo? Jebenu grupu Jam«! Ovu Felinu ploču imam od 1972. ili 1973. godine ali sam u poslednje vreme dosta slušao *high life* afrički pop. Postoji vrlo dobra knjiga koju sam pročitao — *African Rhythm and African Sensibility*, napisao ju je John Miller Chernoff, a mislim da je izdao Chicago University Press. Sa Davidom Byrneom počeo sam da ulazim u afričku muziku i kulturu. To su radili svi iz grupe Talking Heads, ali smo David i ja počeli da radimo zajedno što je vrlo svesno bilo pod uticajem afričke muzike. Ako želite da vidite kako se David dobro snalazi u toj muzici, poslušajte šta radi gitara na ovom snimku (pušta ploču) — tu je i Fela. Naravno! Ali ovo zvuči upravo kao David Byrne.

Zanimljivo je da je na ovom snimku sviranje tako precizno da se nema utisak da svira tako veliki broj ljudi. Prisutna je sva ona energija karakteristična za mali sastav. Zbog toga su male grupe tako privlačne: nema ničeg mutnog. Ovi momci ritmički sviraju tako lepo da još uvek postoji taj osećaj. Pored toga prisutne su i brojne ritmičke mogućnosti. Te stvari traju i po čitavu jednu stranu na ploči, a zanimljivo je da se pevanje ne pojavljuje bar prvih dvanaest minuta. Sasvim obratno u odnosu na način na koji mi to radimo — prvo pevanje, onda svi instrumenti pa zatim još malo pevanja na kraju. Kod njih se svi instrumenti kreću kroz sve moguće promene i kombinacije da bi iznenada, kada se ne nadamo da bi moglo da se radi o pesmi, ušao glas. To je strašno uzbudljivo.

Mislim da je Michael Jackson ostvario najznačajnije kulturne proboje. Barem u poređenju sa ljudima koji su sada prisutni na sceni. Naravno da postoje brojni ideološki razlozi zbog kojih mladi Englez neće voleti ploču kao što je *Off the Wall* Michaela Jacksona.

Žene imaju veliku moć širom Afrike, ne samo u Gani i Nigeriji. To postižu tehnikom koja je suprotna tehnici koju usvajaju feministkinje. Za njih je nezamislivo da muškarce i žene obrazuju na isti način. To bi bilo besmisleno, dok se u našim školama događa da se deca šalju u zajedničke škole, što ukazuje na feministički obrazovni sistem. Dečaci su ti koji u takvoj situaciji pate. Nakon toga ih šalju na univerzitete koji su u obrazovnom usmerenju vrlo muški, tako da od toga pate žene. Ono o čemu zaista treba da mislimo je obrazovanje ljudi na zanimljive načine koji bi bili skrojeni na osnovu njihovih različitosti.

Bile bi uzete u obzir razlike u njihovim namerama, potrebama i željama. Time ne mislim da su ciljevi muškaraca i žena suprotni. Mislim da se međusobno uklapaju na zanimljiv način. Problem u trenutnom odmeravanju snaga sastoji se u tome što je uznemiren muški tip snage. Ostavite to muškarcima! Ženska moć je ono na čemu treba početi da se radi.

Mislim da se susrećemo sa ozbiljnim kulturnim problemom. Ja sam tome svakako doprineo, pored drugih, i od njega patim na neki način. Mislim na neizvesnost u pogledu seksualnosti... strah od toga da se bude muškarac ili žena. To je zato što su obe te stvari donekle omalovažene, skoro da su postale parodija. Na primer, slatka devojčica sa cvetnom haljinom i dosta mirisa smatra se ženstvenom, a Joe pored radnog ormarića koji se noću maklja sa momcima predstavlja muški pol. Naravno da su i jedno i drugo izrazita prenaplašavanja i nijedno ne predstavlja ništa drugo do... da, tržišni *image*.

Sama činjenica da ova prenaplašavanja postoje u obliku standardizovanog *imagea* tera ljude da se plaše iskrenog gledanja na polne krajnosti. Živimo u doba neobičnog puritanizma prurušenog u liberalizam, dok su u Viktorijansko doba ljudi bili puritanci na način kako ga mi zamišljamo. Oblagali su nogice od klavira i tome slično.

Moj video-rad sastoji se u snimanju zgrade preko puta. To sam počeo pre godinu dana, danas je trinaest meseci. U to vreme Talking Heads su bili sa mnom u studiju. Neko je ušao i rekao: »Uradio sam posao sa onom video-opremom, dobio sam je zaista jevtino«. Odmah sam pomislio da je to sjajno i pozeleo da i ja kupim takvu opremu. Uvek sam na taj način kupovao opremu, o kamerama ne znam ništa. Dogodilo se da je kamera bila prava lepotica, najbolja koju sam mogao da kupim. Jedna od retkih koje nisu bile automatske, na kojima sam moraš da podešavaš nivo svetla.

To ujedno znači da su moguće grube greške pri tome, što je meni bilo podsticajno u onome što sam radio. Počeo sam da snimam vrlo jednostavne stvari i da, gledajući boje koje sam dobio okretanjem dugmadi, stvarno razmišljam: »To je jednostavno divno«! Kao i obično, bio sam potpuno zaveden opštilom (medijumom).

Tačno je da radim na ambijentalnom videu, kako je to Robert Fripp jednom prilikom primetio. Moji radovi su upravo to. Ništa se posebno ne događa, veoma su spori ali ima zapanjujuće lepih boja, kao što je zgrada slezove boje na zelenom nebu sa sjajnim ultramarin prozorima i ružičastim oblacima koji se iza toga kreću... zvuči preterano, zar ne? Upravo zvuči psihodelično. Pa, šta me briga. Ja volim psihodelično.

Ispričaću vam podužu anegdotu da bih pokazao šta mislim o današnjem puritanizmu. U New Yorku, sam držao jedno predavanje. Kad sam završio, neko mi je postavio sledeće pitanje: »Kako se osećate kad sarađujete sa ženama«? Rekao sam da nisam radio sa velikim brojem žena i da zbog toga smatram da nisam u stanju da dam neko uopšteno mišljenje s obzirom da su sve one bile tako različite. Govorio sam o onih nekoliko sa kojima sam radio. Dalje sam se raspričao o tome i rekao da ne znam da li uopšte postoji neka razlika u toj situaciji u odnosu prema normalnoj situaciji. Čim sam rekao *normalna situacija*, svi su reagovali jednim oooooohhhhhh, uuuhhhmmm«, kao da sam se upravo odao. »On dakle misli da su žene nenormalne«, ili nešto slično. Pomislio sam kako je to glupa reakcija. Jasno da je za mene normalna situacija da budem u studiju punom muškaraca i da nije normalna situacija za ženu da bude tamo. Čisto na osnovu procenata. Njihovo je tumačenje istog trenutka podrazumevalo da ja govorim o nečemu prepunom normalnosti.

Zatim sam održao predavanje o puritanizmu, na licu mesta, jer ono što takvi kruti stavovi izazivaju je da se ljudi plaše da kažu ono što misle. Imaju masu političkih obzira koje ne smeju da povrede. U poslednje vreme dosta sam proveo vrednujući ponovo sve te *bête noirs* ili *bêtes noir* učtivog društva danas. Kao što su »uloga ženke« ili uloga aristokratije i hijerarhije... različite stvari. Jedan od predmeta vrednovanja bilo je i obrazovanje. Reč je o oblastima i problemima prema kojima se obično ima stav: oho, o tome se ne može raspravljati — bez pogovora se prihvata da su stvari takve. Ja to više ne prihvatom bez pogovora, ili još bolje: pokušavam da to postignem.

Robert (Fripp) je prvi došao u Ameriku, ali nisam siguran da je odlučio da tu stalno živi. Uradio je nešto dosta slično onome što sam i ja uradio: u početku je došao ovamo na kratko, a zatim je ostao. Ja sam ovamo došao da bih uradio nekoliko stvari. Mislio sam da ću biti zbunjen ako se u međuvremenu vratim u London i tako sam odlučio da ovde nađem smeštaj za mesec dana. Ispalo je da sam se u New Yorku zatekao tokom jednog od najzбудljivijih meseci u deciniji, pretpostavljam, kad je reč o muzici — činilo se kao da postoji pet stotina novih sastava koji su svi počeli tog meseca.

Prvo me je zapanjilo to što sam tokom prve dve nedelje uspeo da upoznam zaista zanimljive ljude i sa njima razgovaram... uz to sreo sam i mnogo budala, ali mogućnosti da se neko sretne bezgranično su veće nego u Londonu. Govorim o susretima sa zaista različitim ljudima.

Drugo zapažanje je da su ljudi mnogo više raspoloženi da razgovaraju jedni sa drugima jer su zbog neke ideje svi spremni na sve. Ovdje zaista smatraju važnim otkriti šta drugi ljudi rade, a sigurno da je deo razloga u tome što u svoj rad žele da uključe što god je toga više moguće. To mi izgleda prilično zdravo, nasuprot engleskoj situaciji koja nastoji da... postoji novotalasna scena, pozorišna scena, scena modernog baleta i među njima nikad ne dolazi do pravih spajanja. Izuzeci su temeljno planirani.

Kod te vrste razgovora je zanimljivo to što su vrlo retko na ravni razgovora koje muzičari međusobno vode. Ako sretnete grupu *rock* muzičara, o čemu tada razgovarate? O gitarama, o štimovanju... o stvarima koje se tiču vještine zanata kojim se bavite.

Ako sretnete, primera radi, plesača — to njemu neće biti nimalo zanimljivo kao što tehnikalije plesa meni nisu zanimljive. Tako automatski težite da kliznete na drugu ravan. Ili jednostavno ćaskate, obično druženje, ili razgovarate o razlozima zbog kojih radite to što radite. O inspiraciji koja leži iza cele stvari. Za mene je ta vrsta razgovora mnogo zanimljivija. Zaista me ne zanima razgovor o oruđu.

Tačno je da se sve manje interesujem za *rock* muziku. Izgleda da to više nije »svetska muzika«. U jednom trenutku moj interes za *rock and roll*, pored jednostavne činjenice da sam to voleo, poticao je otud što sam mislio da je to »svetska muzika« našeg vremena... ukoliko je postojala neka narodna kultura koja se širila po dobrom delu sveta, onda je to bila *rock* muzika. Čini se da ona to više nije... sada je to zahvat malih razmera, ili nešto slično.

Mislim da je do toga došlo delom zbog toga što sam se interesovao za pop muziku drugih kultura, posebno severne Afrike i našao da je apsolutno predivna. Arapsko pevanje razvijeno je tako da poželimo da dignemo ruke od svega... Pre svega oni nemaju istoriju harmonije, tako da celokupna muzička energija ide ka razvijanju samo jedne linije, čineći je sve interesatnijom. Slušam to i mislim kako ništa što mi kažemo nije blizu tome. Jednostavno, nije zanimljivo na toj ravni.

Jasno je da ne može sve da bude zanimljivo na svakoj ravni... ali ima još nešto što sam otkrio da volim da radim. Mislim na rad na sporim, monotonim, atmosferskim pesmama, i to se desilo naglo. Ne volim što se ta promena dogodila, i mislim: »Bože, kome treba ta vrsta muzike? Zašto želim to da radim?« Čovek je toliko ispunjen mitom progressa, a meni ovo liči upravo na taj mit jer u njemu se ovo što ja radim prikazuje kao korak unazad. A to se čini kao nešto što je veoma teško napraviti — taj korak unazad. Ipak osećam da me to privlači... Samo treba da verujem da to nije jednostavno put unazad, da je na neki način napredak.

Istraživanje je zaista zanimljivo jer se njime zaokružuje neka oblast. Ono što osećam prema većini novog talasa... što u osnovi osećam i pre-

ma Beatlesima, ne samo da osećam da se tu ne radi o početku, već je to zaista bio kraj nečega. Kao da se kaže: »Razaznajemo sve te ideje, ako uzmemo ovu može nas odvesti do određene granice... i tako dalje... što, u stvari, i predstavlja kraj jednog celovitog perioda«. Ako zaokruženja dolaze na kraju nekog celovitog perioda, šta nam ostaje da uradimo?

Jedna od mojih stalnih dilema tiče se odnosa, razlike između umetnika i zanatlije. Novijeg je datuma uverenje da je umetnik neko ko donosi novine i na izvestan način stvara po svom. Pre toga ljudi su bili zanatlije... a mogli su biti bolje ili lošije zanatlije. Uglavnom im je govoreno šta treba da se radi... davani su im određeni zadaci i oni su ih obavljali. To je bilo kao zaposlenje. Mnogi se pitaju da li je *rock* muzika takva, kao izgradnja dela neke katedrale... jednostavno radiš kanal za oluk i to radiš kvalitetno pri čemu niko od tebe ne očekuje veliku strast niti išta slično. Umetnik se ne žali na to što sve vreme ne oseća veliku strast. To je njegov posao i on ga radi.

Ne znam da li se radi o tome ili o nečemu kao što je projektovanje katedrale... nekoj vrsti »ja imam ideju« zamisli.

Ovo poslednje zahteva veliki stvaralački čin, dok ono prvo zahteva da jednostavno počneš da radiš. U poslednje vreme strašno me privlači ideja jednostavnog počinjanja rada. Naravno da je to neka vrsta koraka unazad, na neki način... u redu, neću da očekujem od svog posla da bude neprekidna paljba uzbuđenja, kao da sam na zategnutom konopcu. To je jednostavno moj posao. Ako do uzbuđenja dođe s vremena na vreme to je izvršno. Ako ne dođe sve se nastavlja, bez obzira na tu činjenicu.

Ovakav odnos ima smisla ako postoji mogućnost da se radi u vrlo sporom tempu, tako da ne smeta ako se pet dana utroši na nešto što se nakon toga odbaci. Studio za snimanje postaje vremenom pravi neprijatelj. Možda neće smetati da se utroši pet dana, ali potrošiti pet hiljada funti je nešto sasvim drugo.

Zanatski stil je privlačan jer većina zanimljivih ideja dolazi od izvesne poniznosti prema onome što se radi. Ne dolaze nakon sedenja i razmišljanja šta da se radi. Taj problem sam imao sa pločom *Before and After Science*.

Takođe osećam da su stvari najmanje zanimljive kad su najjasnije. Kad na izvestan način svako može da razume o čemu se radi. Smatram da sam u muzici uvek najviše voleo osećaj izvesnog zbunjivanja. »Bože, ovo mi se sviđa ali ne znam zašto«. O ovome sam razgovarao sa Davidom Bowiem. Govorili smo o prvim pločama koje su uticale na nas i rekao sam mu da je prva ploča koje se sećam vrlo snažno delovala na mene. Pogodila me je. Bila je to ploča *Get a Job* grupe Silhouettes. Do tada nisam čuo *doo-wop* niti bilo šta slično, tako da je za mene predstavljalo tajnu koja je ujedno bila uzbudljiva. Bowie mi je rekao da su za njega to

bile pesme »Eight Miles Nigh« i »Mr. Tambourine Man«. Kad bi čuo jednu od njih zadrhtao bi.

Sa godinama, kako čovek postaje stariji, doživljava sve manje ovakvih uzbuđenja jer nauči u kom okviru se stvari kreću, tako da sada mogu da slušam Silhouettes i kažem: »Da, to je njujorški *doo-wop* ili nešto slično«... jednostavno sam u stanju da ga smestim. Istog trenutka redukujem doživljaj, znajući da je to jedna od mnogih, međusobno sličnih stvari, pre nego ona čudna jedinstvenost. Rekao sam Davidu da je za mene jedan od razloga zbog kojih neko postaje kompozitor upravo želja da ponovo u sebi stvori to uzbuđenje. Želja da se učini nešto što će izazvati reakciju: »Bože, odakle je ovo došlo«.

Tehničke novine su u *rock and rollu* zaslužne za veliki broj promena. Bar ja tako mislim. Jednom sam držao predavanje koje je trebalo da prati istoriju *rock and rolla*. Cilj je bio posmatrati razvoj studija za snimanje u okviru te istorije. Ideja za ovo predavanje nastala je mnogo ranije i pokazalo se da nije bila bez realne osnove, kako se moglo učiniti u prvom trenutku. U *rock* muzici se u velikoj meri radi o ljudima kojima je zvuk uzbudljiv a stvaranje elektronskog zvuka sigurno ima veze sa tehnologijom. Održao sam i drugo predavanje, naslovljeno »The Development Of Sound As a Language« (Razvoj zvuka kao jezika). Tu sam želeo da istražim ideju u kojoj se kaže da je savremena muzika, oslobodivši se ograničenih nizova zvuka koje su proizvodili orkestri i klasični instrumenti, postala zaokupljena nečim novim. Ne toliko strukturom, melodijom i ritmom, koliko sveukupnim kvalitetom zvuka na snimku... slično onome što je Bowie formulisao »nikad nisam čuo zvuk poput one gitare sa dvanaest žica«. Nešto slično dogodilo se i u klasičnoj muzici kada je Steinway uveo treću pedal na klaviru. Debussy je napisao čitav niz komada za taj klavir jer ga je zvuk toliko uzbudivao. Slično se dogodilo i sa izumima ostalih instrumenata... jasno da se u klasičnoj muzici to odvija vrlo sporo. Nešto tako revolucionarno moglo se očekivati, recimo, svakih trideset godina. Danas, u pop muzici to se dešava svake godine.

Odjednom se ukazala čitava nova oblast... to je poput otkrivanja milion novih boja. Zamislite da se to dogodilo u slikarstvu. Javio bi se čitav novi soj slikara koji bi se usredsredili na boju. To se u stvari i dogodilo u slikarstvu u jednom kratkom periodu kada se pojavio akrilik. U pop muzici takvi događaji su tako obični da ljudi o tome više ne razmišljaju. Ne pomišljaju da se radi o muzici koja je vrlo tesno povezana sa tehnologijom.

O tome nisam razmišljao ranije ali čini mi se da me vraća razočaranju, jer smatram da tehnologiju istražujem koliko i svako drugi. Doneo sam svesnu odluku da je to oblast u kojoj radim. Sada sam u situaciji da samo ponekad uđem u studio i uradim nešto što me iznenadi. Ranije se moj doživljaj studija razlikovao. Sada počinjem da se interesujem za različite primene tehnologije.

Primer može da bude moje interesovanje za višekanalni zvuk. Shvatio sam da jedno vreme treba da budem sam. Skoro sve svoje vreme provodim sa drugim ljudima... ono što radim je društvena umetnost. U svakom slučaju ja sam vrlo društvena ličnost. Ipak nalazim da je vrlo zanimljivo biti sam ako postoji mogućnost da se preživi početna dosada druženja sa samim sobom. To obično traje četiri dana. Počnem da razmišljam na izrazito oštar način kad sam u takvoj situaciji. Razmišljam o različitim stvarima i mislim sve bolje i brže. Osetno sam ohrabren u onome što mislim jer čim zaboraviš društvo čiji si deo postaje lakše pokrenuti se protiv njegovih normi.

Bilo koji identitet da se usvoji, preko izvesne tačke on poprima inerciju koje se želimo rešiti. To traje dugo. Moji odlasci na duža putovanja su neka vrsta dobrovoljnog celibata. Prošli put sam sa sobom poneo četiri knjige i nekoliko stvari na trakama. Te stvari sam pažljivo odabrao.

Imao sam pri sebi i BBC ploču sa govornim dijalektima engleskog jezika. Ona je dovela do nečeg neobičnog. Počeo sam ozbiljno da se interesujem za način na koji obični ljudi govore i za muzičku stranu njihovog govora. Posebno su mi bili zanimljivi ljudi sa sela. U dijalektu svake zemlje ima onoga što bi se naučnom terminologijom zvalo »višak informacija«. To je ubačeno iz muzičkih razloga, tako da postoji gomila reči koje se stalno koriste jedino sa funkcijom: doprineti lepšoj zvučnosti govora.

Dosta mi je rada u studijima. Želim da uradim nešto... radi se o tome da želim da uradim nešto *uz puno rada*. U tome je stvar. Prekjuče sam posetio Petera Schmidta koji već neko vreme živi sam u Škotskoj i slika vodenim bojama. Bio sam zadivljen jednim akvarelom koji predstavlja travu i kamenje. Tu je naslikao one sitne pramenove trave. Pomislio sam: »Bože, zaista želim da se prepustim nečemu gde ne moram da vodim računa o vremenu. Gde ne bih zakidao trošeći toliko vremena na nešto. Da jednostavno sednem i da se to desi automatski, skoro automatski«.

To jeste neka vrsta terapije, ali je i korisno. Korisno je jer dok se nešto radi na taj način u stanju smo da to sebi naplatimo. Japanski metod izrade kaligrafije, ili bar tako kažu, sastoji se u provođenju celog dana u mešanju tuševa, pripremanju papira, sečenju četkica. Sve je to dugotrajni ritual u kome za svaki posao postoji određeno doba dana, da bi na kraju dana došlo do... (*Eno gestikulira*) i time je posao završen. Video sam kako ti kaligrafi rade i oni zaista rade brzo i naizgled skoro bez greške. Kao da onaj dugotrajni proces obavljanja svih rutinskih poslova služi kao način za naplatu... a uz to i olakšanje. Reč je o ravnoteži ovih stvari.

Kod odlaska u studio, jedino što se plaća jeste cena od šezdeset funti za sat! Ali ne dolazi do olakšanja jer je situacija isuviše pod pritiskom.

Slušajući sada tu pesmu (B strana maksi singla *King's Lead Hat*) zaista mislim da ima nešto. John Peel ju je jednom pustio i za nju rekao vrlo lepu stvar. Rekao je da ga podseća na kolaže Johna Heartfielda. Smatrao sam da je to vrlo lepo društvo za mene.

Mislim da je moguće... *rock* muziku treba da rade mladi ljudi. To nikad ranije nisam pomislio, ali sada mislim. To zahteva entuzijazam, energiju i brzinu... prirodnu brzinu. Jon Hassel je to dobro rekao: »Tendencija *rock* muzike bila je poslednjih nekoliko godina usmerena prema ironiji, u smislu da je ona ili pastiš ili parodija — bavila se samom sobom i zabavljala se. Grupa The Tubes je paradigma ovakvog odnosa«.

Zaista želim da verujem da muzika ima odjeka i izvan granica čisto uzbudljive igre. Posledica toga je zamisao *The Fourth World Music* koju ima Hassel. Zamisao je napraviti nešto što je u pogledu kulture različito, tako da nisi siguran odakle potiče. Mogli bi da je slušaju ljudi iz mnogih kultura. To mi se čini kao zanimljiva težnja.

S druge strane takva muzika bila bi ranjiva na neki način zbog svoje iskrenosti. Ne može se napasti nešto ako je prisutno u vidu ironije jer je ono to već učinilo napadom na samog sebe. Slušao sam novi Zappin album i pomislio: »Ovaj momak je toliko talentovan i toliki zezator u isto vreme. Jednostavno ne može da prestane da sebe smatra neozbiljnim... to odbija. On se plaši da sebe smatra ozbiljnim jer, čim bi to uradio, zna da bi bio napadnut«.

To je tačno: čim se napusti taj sarkastični, klovnovski stav, čovek se izlaže... jer sebi kaže: »Ovo je zapravo ono u šta verujem«. Zappa je primer čoveka koji nikad ne zauzima taj položaj. Ponekad piše divne melodije koje u narednom taktu upropasti.

To mogu da opišem kao »lagane stvari« i »stvari sa udarom«, ali bi mnogo više odgovarala podela na »ironične stvari« i »iskrene stvari«. Kod ironičnog načina radilo bi se, na neki način, o izvrtanju postojećeg toka *rock* muzike. Tako imamo vrlo svestan rad u okviru tradicije. On se oslanja na izvesno znanje ljudi o samoj tradiciji, kako bi mogli da je razumeju.

Danas zaista imamo muziku kojoj je istorija kulture urođena. Kod *rock* muzike jedna od velikih stvari je to što se povrh svega pojavi zvuk samog vremena. Čuo sam pesmu »Da Doo Ron Ron« danas na radiju i pomislio sam: »Bože, to je izuzetno moguće identifikovati sa vremenom u kojem je nastalo«. Sve ima osećaj tog vremena... i da ga nikad ranije nisam čuo bio bih u stanju da ga vrlo precizno smestim u vremenu. Tim smeštanjem postaje moguće odrediti različite sklonosti, sam životni stil.

Naravno da mi nismo imali ljude koji su nam govorili da su Crystals jedina preživela stvar zapadne kulture tog vremena. Dva elementa ovoga

idu ruku pod ruku: kako su Roxy Music i Bowie, i drugi, stvorili *meta-rock*, isto su tako odgovorni bili i kritičari... jer svi su oni želeli da kažu: »Vidi, tu se radi o nečemu što je više od igre... ovde se odvija nešto Veliko«.

Tačno je da se kod meta-muzičara radi o tome da oni preuzimaju i ulogu kritičara. Oni su već u ulozi kritičara i kada prave ploču.

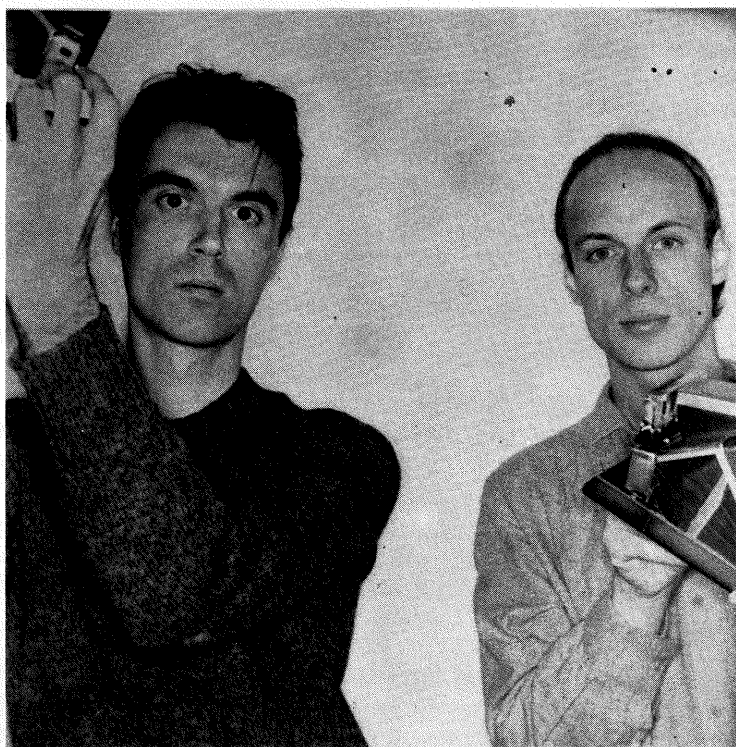
Danas muzički komad često stoji kao potvrda da se odvija ponovna procena dosadašnje *rock* muzike. Kao da se kaže: »Ovo je dobro, a ovo nije«. Ponovno vrednovanje jeste ideja koja me dosta zanima. Obično se pretpostavlja da je umetnik taj ko donosi novine... ali zapravo, ako se pogleda šta to umetnici rade pokazaće se da je možda tek četiri posto njihovog rada novina. Uz to postoji veliki broj drugih stvari.

Dolazi do ponovnog vrednovanja mase drugih stvari koje su već postojale tokom celokupne istorije njihovog medijuma (opštita), i odlučuje se koja će se od njih ponoviti. Na kraju se ostatak odbaci i ovo postane najvažnija strana odnosa prema istoriji medijuma. Tako su »zanemarivanje«, »ponovno procenjivanje« i »odbacivanje« tri različita načina odnošenja prema svojoj istoriji i njenoj ponovnoj upotrebi.

Mislim da je kod kritike problem u tome što uvek želi da se usredsredi na ta četiri mala procenta (novine) pri čemu ne vidi celinu ostalog rada.

Sigurno ne bih želeo da budem kritičar, ne bih mogao to da radim. Bilo bi mi teško da povredim osećanja ljudi. Stvarno bi mi bilo teško.

Melody Maker, 12. januar 1980, London
razgovor sa Richardom Williamsom



Eno i David Byrne — 1981 (neobjavljena fotografija, autor Larry Williams)



I Byrne i ja prilično smo razočarani običnom strukturom pesme — glas koji se snimi uloženi je zajedno sa celokupnom ličnošću onoga ko snima. Želeli smo da stvorimo nešto tajanstvenije. To smo radili vadeći reči iz konteksta i stavljajući ih u funkciju glavnog izvođenja. Kasnije značenje moguće je ostvariti uz jedinstvo vokalnog sa muzičkim raspoloženjem.

Bio je to na neki način eksperiment da bi se videlo da li možemo pomoću glasova stvoriti iznijansirana raspoloženja a da glasovi pri tom budu van svog jezičkog značenja. U osnovi sam prezasićen čitanjem prikaza ploča. Oni se svi usredsređuju na tekstove navodeći ih kao da imaju neko veliko značenje, dok muziku zapostavljaju.

Nije mi jasno kako će se odnositi prema ploči *Bush Of Ghosts* sa nekim nerazumljivim i nekim stranim glasovima, bez tekstova na omotu.

Byrne i ja privučeni smo crnom muzikom i njenim zanimanjem za ritam. Sa svih njihovih albuma to snažno izbija. Ima još jedan sastojak — kretanje ka duhovnom koje se tu oseća. Ne mislim na duhovno u smislu povratka Hristu, već mislim na način na koji je ono prisutno u afričkoj muzici.

Ne pravi se razlika između muzike uz koju se igra i muzike koja pokreće na duhovnoj ravni. Posebno smo želeli da radimo u ovoj čudnoj oblasti raspoloženja i duha isto koliko akcije ili plesa.

Tačno je da sam pod prilično jakim utiskom radija, posebno radija u Americi. Izgleda vrlo jednostavno — način na koji je sve to izvan kontrole. U Engleskoj ili Evropi voditelji se biraju zbog osobina mirnoće i očigledne racionalnosti — dok je u Americi, čini se, raspon galame koja se stvara put do etera. To izgleda tako zbrkano u poređenju sa urednom isporukom koja se dobija u Engleskoj.

Ovde su najljudi ljudi zadušeni za radio — to je zapanjujuće. Mislim da u Americi radio označava granični uslov ludila — neprekidno postoji mogućnost izbora na izvoru ekstremnih pogleda.

Veliki je problem pronaći nešto što će ljudi želeti da gledaju po sto puta, na način kako se sluša muzika. Način koji je grupa Blondie upotrebila na ploči *Eat To the Beat*, odnosno videu za tu ploču, sasvim je pogrešan. Slepá ulica. Čisto ilustrativni pristup jednostavno ne funkcioniše.

Isto tako ni način na koji radi Tod Rungreen. On koristi najsloženije računarske tehnike da bi se stvorila opustošena vizuelna psihodelija. Ni to nikud ne vodi.

To je kao vatromet — zapanjujući efekti koji izazivaju zadovoljstvo za nekoliko minuta — ali to su SAMO efekti i nisu povezani sa dubljom strukturom.

Na ovome sam u poslednje vreme mnogo radio kod kuće. Snimao sam dosta različitih stvari i posmatrao svoje reakcije na njih. Uz to, pokušavao sam da otkrijem ono što mi je držalo pažnju. Zaključio sam da postoje dve oblasti vredne pažnje.

Jedno je misliti o videu kao o nečemu statičnom, više nego aktivnom, posmatrati ga kao sliku. Posmatrati ga bez očekivanja sledeće epizode ili akcije.

Radio sam sa ekranom vertikalno i slikao delove zemlje i neba koji se menjaju i razvijaju vrlo sporo. Zatim sam na njih stavljao muziku kao ideju za video-ploču (*video disc*). Ovi snimci nisu zanimljivi zbog toga što će se nešto dogoditi, već po tome što je već prisutno — kao kad gledate kroz prozor.

Drugi pristup na kojem sam radio jeste ideja plesa. Mislim da će nastupiti velika revolucija sa video-diskom jer će on od plesa napraviti masovnu formu kao što su ploče to učinile sa popularnom muzikom. Plesovi i plesači mogu se beskrajno gledati i mogu da imaju svoje muzičke forme. Mislim da će za nekoliko godina postojati plesачke trupe, i to izražajnije nego muzičke grupe koje danas sviraju.

Danas sam primio pismo od jedne žene, psihijatra iz Chicaga, koje me je posebno obradovalo. Saopštila mi je kako je koristila ambijentalnu muziku u radu sa decom. Dete za koje se mislilo da je potpuno gluvo počelo je da reaguje na *Discreet Music* i dugo se činilo da samo na to reaguje. Sada polako čuje i druge stvari.

Drugo dete o kojem mi je pisala nije moglo dve godine da zaspi. Sve su pokušali ali bez uspeha. Dete je prvi put posle dve godine zaspalo kad su mu pustili *Discreet Music*. Za mene je to kompliment.

Melody Maker, 14. februar 1981, London
razgovor sa Johnom Ormeom povodom izdavanja ploče
My Life In the Bush Of Ghosts

Ja sam veoma srećna osoba. Ne znam kako, ali sve mi se dešava onako kako želim. Ono što je smešno jeste da ja uopšte ne *verujem* u to da neki ljudi imaju blagonaklone sudbine koje im daruju male poklone. Ali eto, ja sam tu kao protivrečan dokaz upravo toga.

Imao sam ideju da bi bilo vrlo uzbudljivo upoznati zapadnu kulturu, na jedan ozbiljniji način, sa afričkom muzikom, pogotovo sa muzikom iz Gane. Ali ne kao neki novitet, već pokazati da je to veoma uzbudljiva i stimulativna muzika i da ravnopravno stoji sa *bilo čim* što se ovde dešava. U Gani su nekako čuli za moje ideje i odlučili su da me pozovu kod sebe. Mene, takođe, interesuje arapska muzika. Međutim, ona nije tako pristupačna, delimično zbog toga što je severnoafrički smisao za melodiju drugačiji od našeg.

Vidite, ja sam razvio veoma jak osećaj prema onome što se dešava sa tzv. »primitivnim«
narodima. Ja verujem da složenost njihove muzike predstavlja simbol bogatstva njihovih društava. Nadam se da će, kada čuju ovu muziku, ljudi pomisliti da ove kulture zapravo ne mogu da budu primitivne kad su u stanju da proizvedu tako prefinjenu i inteligentnu muziku.

Pokušao sam da očuvam svoj interes za *punk*, ali tu se na nivou ideja ne dešava bog zna šta. Konačno sam zaključio: Boga mu! U Africi postoji čitav svet interesantne muzike. Zašto brinuti o ovoj maloj sceni ovde? Pa šta onda ako *punk* odumre? Trenutno ima stvari u Južnoj Africi koje su neizmerno interesantnije i vrednije.

Kako ti je bilo u Gani?

E n o: Bio sam zadivljen prijateljstvom ljudi, njihovim plesom i načinom na koji su čak i stariji ljudi igrali. Ali ono što je bilo najuzbudljivije, u stvari, zvuči prilično neuzbudljivo: uveče sam često sedeo izvan Akre sa svojim Sony stereo magnetofonom i jednostavno slušao sve što bi se događalo. Pošto nije bilo puno saobraćaja mogao sam da čujem zvuke koje on obično zaglušuje: zujanje insekata, ljude u daljini, noćne ptice, razne vrste žaba, i sve vrste udaljenog bubnjanja iz svih mogućih smerova — iz veoma velike udaljenosti bubnjevi bi se začuli i nestali kad bi vetar promenio pravac. Proveo sam dosta vremena samo osluškujući okruženje. To je ono što me je uzbudivalo u Africi. Za mene su ove tra-ke mnogo vernije svedočanstvo od bilo kakve fotografije.

Možeš li da iskoristiš ove trake kao deo projekta koji si počeo da radiš sa muzičarima iz Gane?

Eno: Možda, ali ne mogu da radim na njima jer su prepune sup-tilnih zvukova, ponekad veoma slabih. Možda ću ih ipak iskoristiti u vezi sa nekim video-projektom koji bi bio sličan onome koji sam nedavno montirao u San Franciscu gde sam snimao velike poslovne zgrade bez ljudi u kadru i onda na to sâm sinhronizovao traku »Zvuci iz jednog kamerunskog sela«. Kontrast je bio fantastičan: totalitarne zgrade, bez ljudi, sa zvučnom kulisom ljudi koji govore i rade, kozama i kokoškama koje kvocaju.

Kad govorimo o sinhronizovanju »nađenih« zvučnih materijala, koje naravno predstavlja sastavni deo ploče *Bush of Ghosts*, bilo bi zanimljivo znati šta je na tebe uticalo da i ti upotrebiš tu tehniku?

Eno: Da, to je veoma važno, jer ne bismo hteli (Eno i Byrne — *prim. prev.*) da bilo ko pomisli da je to naša originalna ideja. Holger Czukay je koristio istu tehniku pre nekoliko godina na svojoj ploči *Movies*, a i on i ja smo uzeli ideju od Stockhausena koji se tom tehnikom koristio još pre petnaest godina. Takođe, hteo bih da pomenem pesmu »I'm the Walrus« od Beatlesa koja lepo koristi nađene glasove, ali za mene je bio presudan rad Stevea Reicha. On je snimio neke ploče sredinom šezdesetih godina, prvo *Come Out* a onda *It's gonna rain*, koje su isključivo bile sastavljene od nađenih vokala. Bez instrumenata, samo vokali. To je za mene bilo veoma važno. Ne polažem pravo na originalnost te ideje, ali se nadam da će i drugi ljudi ubuduće koristiti nađene materijale, umesto da prave loše pesme kao što sada rade.

Jednom si rekao da bi tvoja »grupa snova« bila neka vrsta kombinacije između grupe Parliament i grupe Kraftwerk. Čini se kao da ove dve poslednje ploče (*Remain in Light* i *Bush of Ghosts* — *prim. prev.*) teže tom idealu?

Eno: U stvari, moja idealna grupa vremenom postaje sve veća. Ako bih danas morao da odgovorim na to pitanje onda bih u jednačinu ubacio još Ladysmith Black Mambazo (južnoafrička akapela grupa), Abou Abdel Said (arapski farfisa svirač) i mnogo veću ritam sekciju. U poslednje vreme trudim se da pišem pesme sa jakom ritmičkom podstrukturom, takođe sa složenim vokalnim slojevima preko nje — neka vrsta spoja između stila zapadnoafričkih bubnjeva koji govore i južnoafričke tradicije pevanja u delovima (*part-singing*). U nekim pesmama na ploči *Remain in Light* — kao što je na primer »The Great Curve« koja sadrži četiri ili pet vokalnih linija koje sam ja napisao — može se naslutiti kako bi taj spoj mogao da zvuči.

Kolika je bila tvoja uloga na ploči *Remain in Light* od Talking Heads?

Eno: Pre nego što smo počeli da radimo na ploči, svima sam objasnio da ne želim da ovu ploču produciram na uobičajen način. U stvari, u početku uopšte nisam hteo da radim produkciju. Celoj grupi sam rekao da me trenutno samo zanima da sarađujem i da, osim toga, imam veoma snažnu ideju o pravcu kojim bi njihova muzika trebalo da krene.

Ne želim da kažem da su Talking Heads sedeli bez ikakvih svojih ideja, niti da sam ja nametao svoje preko njihovih. Oni su već išli tim pravcem, ali možda ga nisu sasvim artikulisali. Svi verujemo da muzika mora imati veze sa istraživanjem ideja.

U svakom slučaju, imao sam dominantnu ulogu na toj ploči, mada je bilo mesta gde nisam ništa radio. Moja politika kao producenta i saradnika uvek je bila da je potrebno uraditi ono što nalaže muzički događaj koji je u toku, i ako on zahteva da se ostane po strani onda tako treba i postupiti. To očekujem i od muzičara.

Postoji još jedno viđenje tvoje uloge u grupi Talking Heads — čak su i neki članovi grupe izrazili takvo mišljenje — a to je da ste ti i Byrne manje-više preuzeli celu stvar u svoje ruke.

Eno: To je mišljenje od kojeg bih se ogradio. Hoću da kažem nešto što bi moglo razjasniti stvari u tom pogledu. Kad smo završili ploču *Remain in Light* sazva sam sastanak svih članova grupe da odlučimo kako ćemo da podelimo procenite. Obično se pesma sastoji od teksta, melodije i aranžmana, odnosno autorski honorar se deli na tri jednaka dela. Ali to nije odslikavalo ono što je zapravo bilo na ploči, tako da se nastavak moje producerske uloge sastojao u tome da napravim spisak svih faktora za koje sam smatrao da su doprineli u snimanju ploče.

Jedan faktor je, naravno, bila melodija, drugi tekstovi. Treći elemenat je bilo čitavo idejno usmerenje projekta — to jest na muzičkom planu izbor nije pravljen na osnovu ličnih afiniteta i prolaznog raspoloženja, već radi ispunjavanja onog afričkog cilja o kome sam govorio. Četvrti činilac je onaj iz koga su proizlazile specifične muzičke ideje. Kada bismo svi zajedno svirali u studiju nekome bi pala na pamet ideja koja bi bila krajnje jednostavna, ali koja bi na neki način podstakla ostale. U nekim slučajevima ta se ideja ne bi pojavila u konačnoj verziji, ali pošto je ona bila »si-dro« oko koga se muzika držala, potrebno je i nju vrednovati. Poslednji činilac je osoba koja je stvorila situaciju u kojoj je sve to bilo moguće. Činjenica da su svi članovi grupe — a ne samo David i ja — bili emocionalno, idejno i estetički *spremni* za tu muziku u to vreme, ne samo spremni da puste da se desi, već i da se aktivno uključe u nju, je možda najvažniji činilac od svih.

Postoji jedan pojednostavljen pogled na grupu Talking Heads, a to je da David Byrne i Brian Eno upravljaju idejama grupe, da su čak prethodno napravili ploču koja sadrži neke od ideja koje su ostvarene na *Remain in*

Light. Da to opovrgnem rekao bih da su i ovi ostali kreativni faktori o kojima se govorilo isto tako važni. To što ploča *Remain in Light* zvuči kao što zvuči — a ne kao *Bush of Ghosts* — je zato što su tu ploču napravili Talking Heads.

Ritmička gustina na ploči *Bush of Ghosts* prilično odskače od smirenog, impresionističkog stila koji karakteriše muziku sa tvojih poslednjih ploča kao što su *Music for Airports* i *Plateaux of Mirror* sa pijanistom Haroldom Buddom. Međutim, i ta muzika je bila, na neki način, čin odstupanja, okretanje od avangardnog popa Roxy Music i tvojih prvih solo ploča. Izgleda kao da si se kretao između ekstremnih stilova.

Eno: Ono što sam pokušao da radim jeste da istražujem predele koji ili nisu bili istraženi ili nisu bili predmet istraživanja kada sam radio na jednom od svojih projekata. Znaš, postojala je čitava estetika uspona *rock and rolla* — koja u stvari odslikava avangardni umetnički pokret iz šezdesetih — i koja pridaje ogromnu važnost tome da umetnik šokira publiku sa nekom novom vrstom identifikacije. Cela ideja se zasniva na metodologiji straha — kao rad Hermana Nietscha, onog umetnika koji kolje životinje — ali to jednostavno nema efekta. Ko god prisustvuje ekstremnom performansu nekog avangardnog umetnika već je unapred prečutno prihvatio njegove premise. Isto tako, svi znamo šta možemo da očekujemo od sastava čija se estetika zasniva na agresiji i nasilju — metodologija šoka, ali ni to se više ne čini originalnim i zanimljivim. U stvari, u ovom kontekstu jedine stvari koje zaista mogu da šokiraju jesu delikatnost i lepota.

Ono što želim da kažem jeste da životna stvarnost nije samo surova. Neke stvarnosti su veoma lepe i ako neko želi da im se posveti, to ne bi trebalo smatrati smrtnim grehom. Jedna od funkcija umetnosti jeste da ponudi mogućnost neke lepše stvarnosti. Naravno, neko će reći da je to bežanje od stvarnosti i možda je to zaista tako. Ja *ne mogu* da se bavim svetom na mnogo različitih načina, želim da istražujem druge moguće svetove. Potrebno mi je da nađem ono što tražim u nekom izmišljenom svetu i da onda pokušam da ga približim ovom našem svetu. Jedan od načina na koji to radim jeste da stvorim, pomoću muzike, simulakrum onakvog sveta kakav želim.

Musician br. 32, juni 1981, Gloucester, Massachusetts
razgovor sa Mikalom Gilmoreom i Spottswodom Ervingom

T R I N O Ć N E P R I Ć E

I

U Mračnim Godinama... beskrajnim sivim bojištem proteže se nepravilna kolona vojnika. Iznad njih ključa i previre olovno nebo, zelene i sive senke. Blistaju oklopi zamagljenom belinom.

Na delekome i maglovitom horizontu naziru se prvi znaci pokreta. Među vojnicima je tiho, tišina koja nečemu prethodi. Sve oči iskosa pretražuju horizont nastojeći da spaze trag nepoznatog neprijatelja.

Približavaju se. Njihovo kretanje je neobično nepravilno; napreduju u skokovima, nadiru prema nama. Nema straha, nema ni oklevanja. Ima nečeg biološkog, slepog, automatskog.

Oseća se iznenada neko uzbuđenje u našim redovima, hladan vetar koji obuzima one koji su shvatili: to je vojska dece, hiljade male istočnjačke dece, sa savršenim lutkastim licima, velikim očima, simpatičnim poluosmesima, svi zamotani.

To su mali kuriri.

Svako dete grčevito u ruci steže komadić papira. Oči svakog od njih, velike bezizražajne oči, uperene su u svakog od nas. Ne možemo da krenemo na njih. Nekako smo ukočeni, prikovani za zemlju. Mala tela se kotrljaju, stropoštavaju, kližu prema nama, sa anđeoskim i đavolskim licima. Poruke su nam predate.

Svaka poruka pogađa dušu primaoca: cilj joj je da otkrije i iskoristi neko tanano i traumatično iskustvo u najdubljem i najskrivenijem kutku njegovog uma. Nelagodnost je приметna. Izgubili smo bitku.

Moja poruka je napisana na komadu ružnog papira žute boje. Na nje-mu je grubo nacrtano srce oko koga piše: »Ti si poslednji od poslednjih — tvoj prijatelj velikih usana«.

II

Vozač je veoma, veoma besan. Pokušavao je da prođe kroz jednu opasnu raskrnicu kada je iznenada svemirski brod pao na njegovo vozilo i sada mu jedan deo lica gori. U svom besu sudara se redom sa pešacima,

semaforima, milicionerima, stablima, parkiranim kamionima i drugim preprekama. Na mahove, kada nije sasvim siguran da ih je stvarno uništio, vraća se i ponovo na njih nasrće.

Vatra na licu se ne stišava. Sigurno je pocrveneo od besa, ima stegnute vilice. Drugi svemirski brodovi u kvaru spuštaju se među najviše zgrade; kada dotaknu neki krov, besni putnici skaču na zemlju. Većina njih obavijena je plamenom; udaraju nogama i proklinju sve moguće zbog tolikih nepritika.

U međuvremenu postoji čovek koji je konačno naučio kako da proguta svet posle šezdeset pet godina eksperimentisanja. Nije žrtva pobesnelog vozača koji gori, ali njegov pogled je bezizražajan. Jedan goli pijanac leži ispod nekih kola. Ko zna, možda ih popravlja.

III

Unutra je kao pod velikom cirkuskom šatrom. Toliko velikom da su najudaljeniji čoškovi obavijeni mrakom a vrh je prekriven oblacima, u naslagama. Svetlo je tamno i najmanji predmeti odbijaju neprozirni, srebrnasti sjaj šatre. Ovde je uvek sumrak, uvek preteća grmljavina.

Gore visoko, kao da lebdi u vazduhu što pritiska, sedi Kinez na maloj klupi. Njegovo svileni odelo leprša preko malog stolca u prostoru što se pruža ispod njega. Kinez drži u ustima jedan od krajeva astronomskog durbina. Upravo se sprema da proguta svet.

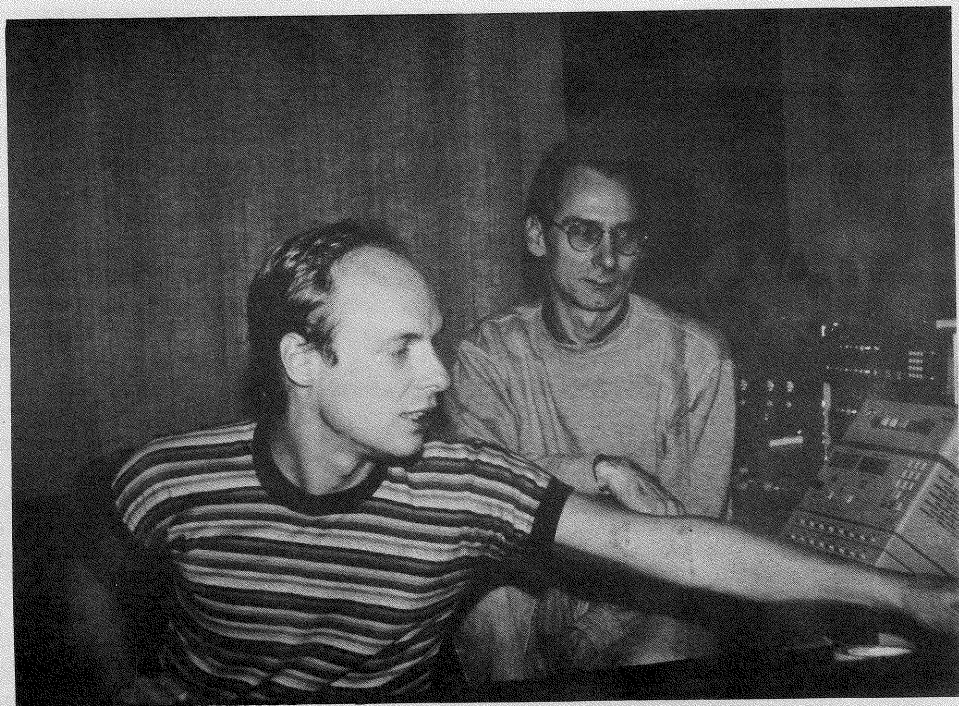
Komadići stranice otkidaju se od klupe i lete po vazduhu, fragmenti neobičnih mudrih izreka koji se na trenutak mogu pročitati dok kruže i padaju ka zemlji.

»... kada jedan prijatan užas...«

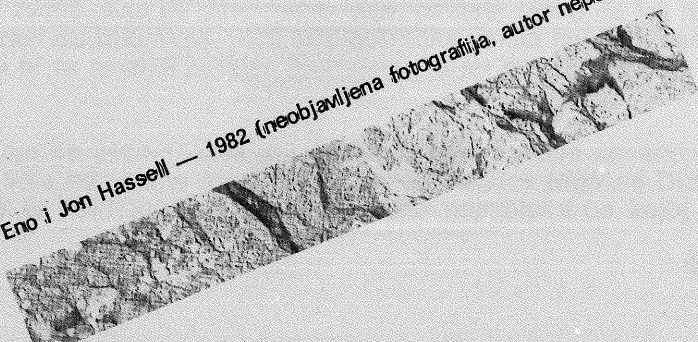
»... izraslo na crvenoj koži...«

»... neki stari trn tu izrastao...«

Može li se pobeći kroz prozor u kupatilu? Da li je dovoljno veliki? Ovaj se sprema da proguta svet.



Eno i Jon Hassell — 1982 (neobjavljena fotografija, autor nepoznat)



Studio za snimanje zaslužen je za tihu revoluciju u muzici. Mislim da većina ljudi nije svesna te revolucije, ili nisu uspjeli da je zapaze. Razvila se potpuno nova forma a ljudi je još uvek smatraju muzikom jer se izdaje na pločama. Ta nova forma se zapravo proizvodi sa namerom da se sluša na način koji se razlikuje od dosadašnjeg.

Malo je ljudi koji su ovo shvatili, više intuitivno nego svesno. Odmah mi se javljaju tri imena. To su Glenn Gould, Phil Spector i Jimi Hendrix. Gould je bio vrsni pijanista koji nikad nije nastupao javno ali je do kraja bio svestan procesa snimanja. Načinio je izuzetan izbor: radi se o brojnim izvođenjima gde je uzimao pojedine delove sa jednog snimka, druge delove sa drugog snimka, i na taj način gradio tapiseriju sastavljenu od vrlo različitih raspoloženja. Jasno da takav komad nije nikad izvodio baš na isti način. Izračunao je to u jednom odeljku »Goldbergovih varijacija« (*The Little Beach Book*). Načinio je izbor otprilike svakog četvrtog hvata i rezultat je stvarno neobičan. On je jedan od retkih klasičnih izvođača koji je, po mom mišljenju, uočio da snimanje nudi posebne mogućnosti i sam ih koristio. Jimi Hendrix je radio na sličan način. Snimio bi nešto na trideset dva kanala. Prvih šest kanala zauzeli bi bas, bubnjevi i gitara, dok bi ostalih dvadeset šest kanala popunio gitarskim solom. Ceo posao oko građenja pesme za njega se sastojao u remiksovanju, blendovanju i izdvajanju gitarskog materijala iz tih košmara. Pesma »Midnight« (na ploči *The Cry Of Love*) počinje time što sviraju svi instrumenti koji se zatim slivaju u trenutak u kojem se čuje nešto što liči na petnaest gitara koje zuje na samo jednom tonu. To je izuzetno snažan, jedinstven zvuk. Nakon toga nisam čuo ništa slično.

Steve Reichovo delo »*It's Gonna Rain*« vrlo je sličan primer korisne tehnologije. To je ujedno i ploča koja je na mene mnogo uticala. Reich je uzeo jednu frazu iz propovedi *gospel* (evangelističkog) sveštenika iz New Orleansa, pod istim naslovom, i od nje napravio beskonačnu traku (*tape loop*). Zatim je tu traku pustio na dva magnetofona koja su se u nijansi razlikovala u brzini. Oni tokom komada sve više ispadaju iz sinhroniteta. Izuzetno efektivno. Posle izvesnog vremena počinju da se čuju različite stvari: golub u pozadini, kamion koji prolazi i slične stvari koje uopšte ne postoje, zvuk trubâ i zvonâ. Kad se tako nešto čuje, postaje jasno da (a) muzika može da se pravi od bilo čega, i (b) nije potrebna velika količina osnovnog materijala da bi ta muzika postala privlačna. To su dve stvari koje je važno zapamtiti.

Prva ploča koje se sećam, koja je učinila da sam svesno shvatio da se radi o nečemu više od »samo muzike« bila je *Mountains High* od Dicka i DeeDeeja. Izdata je 1961. godine i vrlo je čudna pop ploča na kojoj je

zvuk poput ogromne, odjekujuće, neobične doline. To je svakako osobina vezana za proces snimanja i to isključivo, ukoliko neko nije u stanju da svoju grupu odvede u planinu. Volim veštačku dimenziju tako dobijenog zvuka. Mislim da je Phil Spector bolje no iko razumeo da se pomoću snimanja mogu raditi stvari koje se zapravo ne događaju. Odjeci na njegovim pločama nisu nimalo realni. Neko ko je bio zatvoren u silosu za žito možda bi čuo takav zvuk. Pesma poput »Be My Baby« grupe Ronettes potpuno odskae od svakog drugog tipa akustičnog iskustva. Mislim da je Spector ploče pravio na stari način zidanja sa ogromnim bunarima sa stepenicama: na dno bi postavio zvučnik a mikrofoni na vrh, da bi zdanje upotrebio kao ogromnu rezonantnu komoru. U to vreme morali su da se služe nespo-
ntanim stvarima.

U mom radu od neobične je važnosti mesto na kojem treba da se snimi muzika — to je skoro prva odluka koju donesem. Kad jednom odredim sredinu, u svojoj glavi, kada imam jasan osećaj mesta u kojem će muzika biti smeštena, sve ostalo sledi prirodno. Čim se preseli u studio za snimanje, muzika počinje da gubi prirodnost izvođenja karakterističnu za određena mesta. Ako se ploča snimi u koncertnoj dvorani, muzika podseća na tu okolinu. S druge strane, neki od onih garažnih snimaka ranog *rocka* imaju izuzetan zvuk baš zato što su snimljeni u garaži, dok se karakteristični Tamla Motown zvuk održavao time što su bubnjevi bili zašrafljeni za pod i mikrofoni uvek postavljeni na isto mesto.

Suština modernog studija za snimanje je u tome što odgoni asocijaciju mesta: namera mu je da bude neutralna okolina. Razlike se dodaju kasnije, kad je snimanje završeno.

The Beach Boys su bili izuzetno vešti u korišćenju studija — Brian Wilson je jedan od velikih ali potcenjenih stvaralaca u muzici. Bar ja tako mislim. »Windchimes« (sa ploče *Smiley Smile*) koristi vrlo mekane, glasseve snimljene iz blizine dok se istovremeno u pozadini javljaju vrlo glasni refreni. U tome postoji jedna zaista neobična perspektiva.

Prednji plan je potpuno suv, pozadina kao da dolazi sa rastojanja od nekoliko milja a ona zvona zveče preko svega. Zvuk je tako otvoren, sa toliko prostora. Za mene je to jedna od velikih psihodeličnih ploča. Oduvek sam smatrao da se kod psihodelije radi o otkrivanju prostora u muzici. Ploča grupe Jefferson Airplane pod naslovom *After Bathing At Baxter's* još je jedna izuzetna ploča iako se oseća da potpuno stoji u svom vremenu. Pravi primer ulaska u studio, uzimanja velike količine droga i igranja sa svim dugmićima! Oni su pri tom došli i do nekih ljupkih rezultata. Psihodelična ploča *par excellence*. U isto vreme nastala je i ploča *Wasn't Born To Follow* grupe Byrds koja je ljupka uprkos svojim bujnim hiپی konotacijama.

Prva *dub* ploča koju sam ikada čuo bila je *Bucky Skunk* Leea Peerya. Kod *duba* je zanimljivo to što preokreće čitav redosled snimanja tako da umesto dodavanja — slaganja snimaka jednih preko drugih — ovde se

oduzima. To je bliže skulpturi nego slikanju. Oprema na kojoj je Lee Perry snimao bila je običan otpad ali on je znao da je upotrebi na pravi način.

Revolver je moj omiljeni album Beatlesa a sa tog albuma pesma »Tomorrow Never Knows«. Stvarno je to veličanstven komad. Mislim da dosta duguje producentu Georgeu Martinu. U pionirskim danima snimanja u studiju ploča je završavala otprilike sa onim što je zapisano na traci. Međotodi obrade snimaka nisu bili iznijansirani. Od tada je smanjen stepen po-metnje tokom samog snimanja dok su povećane komplikacije koje su sas-tavni deo celokupnog procesa. *Revolver* je napravljen na četiri kanala, tako da je Martin još uvek imao prilično ograničen raspon mogućnosti u pogledu obrade, ali je istovremeno postojala rastuća svest o kontroli okoline u studiju. Danas raspoložemo neverovatno velikim brojem mogućnosti obrade zvuka — njih, u prvom smislu, razume mali broj ljudi — ali i vrlo malim stepenom »slučajnosti« u situaciji u kojoj se snima.

Danas je studio za snimanje vrlo standardizovano mesto. Može se otići u bilo koji dvadesetčetvorokanalni studio na svetu i stvoriti u dlaku isti zvuk bubnja. Današnji kriterijum je »akustično« savršen studio, ali to je besmislica. Kad bismo govorili o »savršenosti« morao bih da poništim sve ove ploče o kojima sam govorio. Jedna od stvari zbog kojih one jesu zanimljive čini upravo način na koji se odnose prema nesavršenosti.

Pesma Simona i Garfunkela »Bridge Over Troubled Water« na svoj način je savršenstvo. Rečeno mi je da je trebalo 370 sati u studiju da se to snimi. To je duže nego što je potrebno za većinu albuma, ali je to prosto neverovatna *tour de force*. Ova pesma na izvestan način predstavlja World Trade Center u produkciji: ne mora se misliti da je zgrada nužno lepa, ali je nemoguće ne biti impresioniran njome.

Sunday Times, 31. oktobar 1982, London
razgovor sa Mickom Brownom

Ploče kao što su *Remain In Light* i *My Life In the Bush Of Ghosts* sadrže u sebi i političku ideju. To je u većoj meri ideja inkluzivnosti nego ekskluzivnosti. Radi se o zamisli muzike kao kotla u kojem se stvari mogu dovoditi u vezu sa nadom da će nastati neka upotrebljiva sinteza. Muzika je povezana sa idejom da se takav eksperiment može proširiti na svakodnevni život autora.

Muzika je zapravo uvek politička, to je van svake sumnje. Veći deo muzike, koja se opisuje kao politička, nazvan je tako zbog tekstova. Za mene je to najmanje važno. Tekstovi nisu značajni. Mislim da stvarni politički materijal u muzici postoji na strukturalnoj ravni i na ravni postupka. Većina ljudi koji političkoj muzici prilaze na očigledan način u muzičkom smislu rade potpuno reakcionarne stvari. Teški metal. U političkom smislu to je vrlo stara poruka. Poruka jednostavne sile i vladanja.

Ljudi koji su stvarali zanimljivu političku muziku često nisu bili svesni toga, ili su tvrdili da to nije ono što rade. Na primer Cornelius Cardew, engleski kompozitor, umro je prošle godine. Godine 1979. postao je maoista i osudio sav svoj prethodni rad kao buržoaski, i tome slično. Zapravo to mu je bio najzanimljiviji rad. Poigravao se strukturama i uputstvima koja su izgledala vrlo labava, a pri tom su nastajala na vrlo određen način. Kasnije je pisao komade sa tekstovima o radnim ljudima, nešto slično onome što imaju The Clash. *Klasični Clash*, to bi mogao da bude još jedan hit album.

Od toga trenutka, Cardewova muzika je postala nezanamljiva. Radilo se jednostavno o heroikama tipa Listov klavir, dok je ranije bila tako neobična i nepoznata.

Proces kojim nešto stvaram i ono što ta tvorevina govori tako su isprepleteni da ih sada više ni ne razdvajam. Zapravo, jedan od razloga što se sve manje interesujem za pop muziku jeste u tome što vidim granicu količine u kojoj te stvari mogu da mešam, postupak i rezultat. To me jednostavno više ne zanima. Više ne slušam pop muziku i nimalo ne želim da je snimim. Svi me pitaju: »Kada ćeš da uradiš još jedan album sa pesmama«? Verovatno je da to neću ni raditi. Želim da ovde i sada razjasnim da verovatno nikad neću uraditi takvu ploču. Moguće je da će posle ovoga prestati da mi postavljaju to pitanje. Biće zatečeni sa ovim smešnim ambijentalnim stvarima ili nečim sličnim, od sada pa nadalje.

Znam da će većina ljudi pronaći da je ploča *On Land* hladna, uz sve gluposti koje uz to idu — neemocionalna, bla, bla. Za mene je ovo zaista moja prva *soul* ploča. Soul je muzika koja izvire iz čovekovih najdubljih delova. Elektronska muzika obično izvire iz plitkog ili uskog okvira. Za mene je ova ploča interesantna isto kao i kad pronađem ploču nekog drugog autora koji mi se sviđa. Tako mi neobično deluje.

Ploču sam nazvao *On Land* (Na zemlji) zbog osećaja da sedim usred nečega, pre nego ispred nečega.

Za sada mi nije jasno da li se u mom poslu radi o prevelikom korišćenju stranih kultura. Ako se to učini onda se govori o kulturnom imperijalizmu. Čudno je da se te reči ne koriste kad se dogodi obratno. Kad ljudi idu u Afriku i nađu nekog ko je pod velikim uticajem Jimi Hendrixa, primera radi, a takvih je mnogo, onda kažu da je to sjajno. Kad se to dogodi onda nije kulturni imperijalizam. Zato mi se čini da je ceo problem nedovoljno određen. Ljudi su vrlo srećni kad vide da se protok odvija u jednom pravcu ali vrlo su oprezni kad on krene u suprotnom pravcu.

Današnje stanje na Planeti nalaže da ne možemo zanemarivati ostali deo sveta. Postoje dve mogućnosti i među njima se vrši izbor. Moguće je, prvo, negirati ostatak sveta što može da bude vrlo koristan način rada. Ne kažem da ne može. Druga mogućnost je pokušaj prilagođavanja. Jedan od načina prilagođavanja je da se kaže: »Da li mi to odgovara«? Kao kad se

proba odeća. Ljudi te ne smatraju kulturnim imperijalistom ako odeš u kineski restoran. Zašto bi mislili da to jesi ako se napajaš afričkom muzikom.

Glavna kritika koju upućujem svim pločama izdatim u poslednje vreme jeste to što koriste studio upravo na način koji sam ja prihvatio. Materijal je napravljen u studiju. Problem je u tome što je taj materijal mrtav na svakoj ravni. Mrtav je na početku, mrtav je pri izvođenju. Mislim da svi engleski sintetizatorski sastavi — sa kojima su me povremeno dovodili u vezu kao s čovekom koji ih je na ovaj ili onaj način inspirisao... ako je to biti inspirisan onda ne znam šta znači biti potisnut — mislim da im je materijal prazan. I dalje slušam delove toga misleći da verovatno nisam dobro čuo.

Osećam da u svom delu ne želim da budem prisutan na neki očigledan način. Ne želim da ljudi slušajući to, čuju nekakvu prokletu borbu ličnosti kako se odigrava. Upravo se o tome radi kod većeg dela pop muzike. Zbog toga ona i jeste adolescentna muzika. U tim godinama ljudi razmišljaju o borbi. Izbor koji im je u toj muzici ponuđen često je prilično inteligentan. Meni, međutim, u ovom trenutku taj problem nije stvaran. Osećam se prilično smireno.

To što me, čak i samo na planu asocijacije, poistovećuju sa pop ličnošću i nije tako loše. Reč je o mešovitom blagoslovu. Dobar deo je u tome što mi se time poklanja određena pažnja. To je na neki način dobra pažnja, jer zamislite gde bi me svrstali sa ovom novom pločom (*On Land*) da nema te vrste pažnje. Otišao bih u elektronsku avangardu ili neku sličnu kategoriju. To bi onda povuklo čitav niz predrasuda.

Te predrasude vezane za kategorizaciju neka su vrsta tereta visoke kulture. To bi za mene bilo gušenje. Kod svrstavanja u pop kategoriju lepo je to što postoji osećaj neobaveznosti, neka vrsta demokratskog reagovanja na stvari. Nedostatak je u tome što je to kategorija u kojoj postoji samo jedan ponuđeni način slušanja. Možda dva: balada i ne-balada. To su vrlo stabilne kategorije koje određuju pažnju pri slušanju. Biti na toj granici prilično je smešno. Postoji želja da se ljudi interesuju ne na intelektualan način, već na osnovu toga što smatraju da bi trebalo da se interesuju za takve stvari. U tom slučaju reaguju zapravo svojom dušom. Istovremeno imam želju da kažem ljudima: »Ovo nije poput onih drugih stvari na koje reagujete na taj način«. U takvoj situaciji osećam se kao da hodam po konopcu.

Potrebno je da shvatite da slušanje nije pasivna delatnost. Pretpostavlja se da se ne radi ništa jer je oblik obično dat. S obzirom da je ono što se radi tako dobro sprovedeno najčešće se ni ne primeti.

Govoreći o ambijentu posmatrao sam ga na dva načina. Jedan je vezan za pomenuto aktivno slušanje muzike. Druga stvar na koju sam mislio

bio je ambijent u smislu nečega što okružuje čoveka, nečega što je svuda oko njega. Zamisao sedenja u nečemu.

U Londonu, kad ne radim, zabavljam se time što odlazim u Prirod-
njački muzej i to često. Idem i u bioskop. Gledam dva ili tri filma nedeljno.
Obilazim galerije, ali tamo ne vidim mnogo toga što bi mi se u ovom tre-
nutku dopadalo.

New Musical Express, 24. april 1982. London
razgovor sa Richardom Grabelom

Č E T V R T I S V E T — M O G U Ć E M U Z I Č K E V R S T E

Odgovor na pitanje: »Koje su u ovom trenutku neke od mogućih mu-
zičkih vrsta na ovoj planeti?

1. M u z i k a č e t v r t o g s v e t a

Četvrti svet — s one strane »trećeg sveta«. Muzika novog talasa koja
proističe iz poznavanja muzikā celog sveta — od etničko/plemenskog do
potpune upotrebe elektronskog potencijala. U svom najvišem obliku kom-
binacija različitih uticaja stvara utisak novog zvuka, objedinjenog zvuka.

Ponekad je muzika četvrtog sveta »kozmetička«. Kada se klasična jela
konvencionalne muzike obogate začinima »egzotičnih« instrumenata i to-
me slično.

Ponekad je »pokrivena«. Na neki način ovde se radi o stavu koji je
suprotan »kozmetičkom«. U ovom slučaju pozajmljuje se deo »etničke« mu-
zičke strukture koji je predstavljen u »zapadnjačkoj« obradi. Što je publika
manje upoznata sa »etničkim poreklom« te muzike, to će cela stvar bolje
uspeti.

Ponekad je muzika četvrtog sveta »nesvesna«. Na primer kada neki
azijski ili afrički narod usvoji neke vidove i pojmove zapadnjačke tradicije
a da pri tom ne izgubi sopstveni duh i boju.

I na kraju ponekad se može govoriti o »vizionarskoj« muzici četvrtog sveta. Ovde se radi o doseganju budućnosti ili prošlosti, na osnovu određenog poznavanja različitih planetarnih muzika, a u nastojanju da se predstavi *nešto* — duševno stanje, vizija, naročito osećanje vremena — kroz neku koherentnu muzičku formu.

2. M u z i k a n a v i š e n i v o a

Mozart, piše povodom dva *Koncerta za klavir* iz svog opusa: »Ima određenih deonica u kojima samo poznavaoци mogu u potpunosti da uživaju; međutim, smatram da i laici mogu iz njih crpiti određeno zadovoljstvo, mada neće znati zašto«.

To znači da muzika komunicira na različitim nivoima; može postojati nivo čulnog zadovoljstva u čistom zvuku, nivo »nostalgije« koji je vezan za centre za memoriju, nivo intelektualnog zadovoljstva, nivo maštarija ili nivo koji ćemo nazvati »kinetičkim« a koji je svojstven muzici za ples.

Neki misle da »bogatstvo« određenog dela zavisi od broja nivoa koje ono sadrži ili koje je u stanju da podstakne. Sličan kriterijum često služi i za razlikovanje koje se pravi između »obrazovane« i »neuke« muzike (mada neko delo na više nivoa može biti dosadno i obrnuto, neko prostije delo veoma podsticajno). Čak može da se desi da neka »neuka umetnost« (reklamna grafika na primer) postane deo određenog umetničkog stila »obrazovane« umetnosti (u ovom slučaju *pop-art*).

Činjenica da sve veći broj studenata sa umetničkih škola (sa određenim poznavanjem višeslojnih poruka »obrazovane umetnosti«) postaje protagonista u okviru nove muzike i time doprinosi menjanju ukorenjene predstave o muzici lišenoj bilo kakve poruke, obogaćujući scenu »hibridnim«, višeslojnim zvučnim slikama. Takvo »obogaćivanje« od strane *outsidera* sposobnih da pronalaze, izvan svake nužde, nove pristupe instrumentalnim tehnikama i formalnim finesama, predstavlja izazov »obrazovanim« muzičarima i usmerava ih ka zanimljivijim rešenjima.

Scena je spremna da prihvati nova »ukrštanja«, sve rafiniranije eksperimente.

3. » O g r a n i č e n i s a s t a v i « i n j i h o v a k u l t u r a

U najvećem broju slučajeva ovi hibridi, koje ćemo pripisati »*art-popu*«, nastali su u okviru ograničenog izbora — u okviru »rasnih kulturnih«

predrasuda što s jedne strane uslovljava zadržavanje u okvirima određene diskografske produkcije koja pretpostavlja jednostavnu činjenicu stvaranja i prodaje ploča, a s druge, neposredno uslovljava image prema potrebama tržišta na kome sredstva komunikacije ne samo što odražavaju određeno ponašanje, već ga i stvaraju.

U takvom okviru »ograničenih sastava«, spektar mogućih muzičkih oblika svodi se na niz »osnovnih boja«; svaka među-gradacija smatra se neuspelim pokušajem, opterećena je nekim »nedostatkom«.

4. O b r a z o v a n a (k l a s i č n a) i n e u k a (z a b a v n a) m u z i k a

Klasična avangarda je tokom godina stvorila mnoge »moguće muzike«. Nerazumevanje publike za takve eksperimente može se razumeti ako se pođe od određenih, već rasprostranjenih, ubeđenja o razlici koja deli »klasičan« pristup od »zabavnog«. U Indiji, u Africi kao i u mnogim drugim kulturama klasična muzika (ako uopšte ima smisla govoriti o klasičnoj muzici u takvim sredinama i o razlici između klasične i narodne muzike) je čulna, oslanja se na jake pulsirajuće ritmove, poznaje improvizaciju i postavlja je na centralno mesto, »primarni cilj« joj je da »stvari atmosferu«; konačno, ume da komunicira kako sa »laikom« tako i sa »stručnjakom«. Narodna muzika je takođe čulna i ispoljava ista svojstva, ali sa manjom dozom formalne strogosti.

U zapadnoj kulturi improvizacija nikada ne ulazi u kontekst »klasične muzike«. Štaviše, sve ono što otvoreno pokazuje znake »čulnosti« i/ili upotrebljava određene ritmičke infleksije ili samo određene instrumente automatski biva smešteno u jednu od »zabavnih« kategorija (*jazz, pop, rock, »atmosferska muzika«*).

Naravno, u ovakvim slučajevima na delu vidimo jednu vrstu »kulturnog rasizma« koji u većini situacija svodi vanevropska iskustva na nivo »kurioziteta«. Današnja »ukrštanja« između »art-popa« i elemenata klasične avangarde mogla bi doprineti prevazilaženju takvog, vekovima starog kompleksa više vrednosti i razbijanju određenih krutih kategorija.

5. I s k r e n o s t i i r o n i j a

Ne treba biti suviše iznenađen ako čitave generacije, vaspitavane na licemerju, snobizmu i fikciji, na reč »iskrenost« reaguju sa pomalo usiljenim osmehom. Sadašnje forme muzičkog »novog talasa« neguju ironičan pristup (sa distancom, prijaznošću, određenom dozom solipsizma) kao je-

dini mogući odgovor. Ironija može da predstavlja određenu zabavu u pravljenu muzike, ali ne može da zameni neposredno prenošenje i vrednost iskrenih poruka koje potiču iz srca. Urlik kojota, ako nije predmet ironije, sluša se sa dubokim osećanjem jer dolazi iz dubine stvorenja koje može da bude samo to što jeste i da se na taj način izražava.

Muzika može da bude nalik na to, ali to se retko dešava.

6. » P o s s i b l e m u s i c s « : p l o č a

U diskografskom žargonu ovakva ploča bi se mogla nazvati »muzikom novog talasa za slušanje«, da bi se razlikovala od »muzike za ples«. U svojim najboljim trenucima ova ploča nudi autentičnu i čvrstu muziku/sliku četvrtog sveta; dokazuje da je moguće stvoriti novi okvir za sviračku virtuoznost; doseže nivo duboke osećajnosti i, uopšte, ustaljena rešenja zamenjuje riskantnijim izborima.

I na kraju, omot — satelitska fotografija oblasti južno od Kartuma (14°16'S: 32°28'I) može se shvatiti kao vizuelni izraz onoga što inače govori muzika: »primitivni« deo Zemlje viđen iz položaja u prostoru.

Bertoncelli Riccardo, *Brian Eno*, Arcana Editrice,
Milano, 1982, str. 168—171.

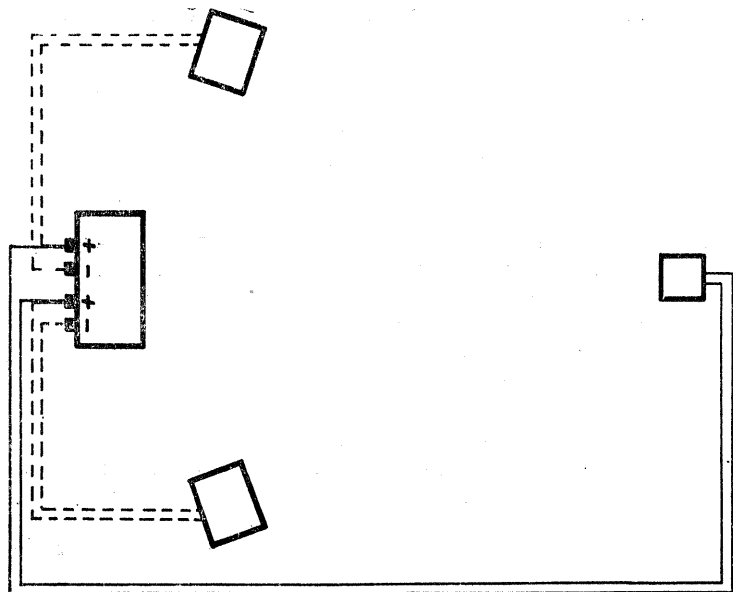
A M B I J E N T I V — N A Z E M L J I

» A M B I J E N T « S I S T E M Z V U Č N I K A

Ovu muziku smatram kao nešto što nas okružuje (*environmental*): nešto što treba doživeti iznutra. Shodno tome, razmatrao sam mogućnost izdavanja kvadrofonske verzije ove ploče, ali tu ideju sam napustio shvativši da veoma mali broj ljudi (uključujući i sebe) poseduje kvadrofonski sistem.

Međutim, već nekoliko godina koristim sistem sa tri zvučnika koji je veoma podesan za bilo koju muziku koja ima široku stereo sliku, a istovremeno je jeftin i lako se postavlja. Efekat je tanan ali određen — soba se akustički povećava i muzika se otvara.

Pored uobičajenog stereo hi-fi sistema potreban je još dodatni zvučnik i kabl za povezivanje. Upotreba ovog dodatnog zvučnika u tom sistemu neće zahtevati reprodukciju vrlo niskih frekvencija. Prema tome, mali ili »mini« zvučnik je podesan.



©Brian Eno 1982

Dijagram sa omota ploče *On Land*

Taj zvučnik se postavlja negde iza slušaoca — na vrhu zamišljenog trougla čiju osnovu čine ostala dva zvučnika. Jedna od neočekivanih dobiti ovog sistema je naglašena prostornost pri slušanju — skoro svako mesto u sobi pružaće dobar stereo zvuk (mada ne i »tačan«).

Do ovog sistema došao sam eksperimentisanjem i zaista ne znam kako radi. Izgleda kao da taj treći zvučnik reprodukuje one zvuke koji nisu zajednički levom i desnom kanalu, to jest sve ono što nije locirano u sredini stereo slike. Pretpostavljam da je to zbog toga što je zajednička informacija stavljena u fazni pomak sama sa sobom i tako se poništava.

Sa tehničke tačke gledišta, što je niža impedanca dodatnog zvučnika to će zvuk biti jači. Ako smatrate da je preglasan (mada se to retko dešava), možete ili da ugradite potencijometar (6—12 oma, najmanje 10 vati) u kolo, ili da odmaknete sâm zvučnik.

Tekst objavljen na poledini omota ploče *On Land*, 1982.

Na ovoj ploči radio sam veoma dugo i pre nego što sam shvatio šta radim prilazio sam predmetu iz desetak različitih uglova. To je bilo kao da sam, uvek usredsređujući pažnju prema drugim ciljevima, stalno koračao unazad i greškom naleteo na ovo.

Zamisao da se pravi muzika koja je na neki način povezana sa osećanjem mesta — pejzaža, okoline — javljala mi se nekoliko puta tokom poslednjih dvanaest godina. Svaki put sam je, ipak, zatvarao u mentalnu policu jer se nije izdigla iznad ravni još jedne zamisli. Više je bila dijagram nego živa muzika koja diše. Činilo se: da sam smislio bilo koji način kao pristup takvoj muzici, on ne bi bio ništa vredniji od običnog ispoljavanja zamisli u rečima. Gledajući unazad, primećujem uticaj ove ideje kao i brojne prikrivene pokušaje da se ona ostvari. Ti pokušaju su se kretali kroz većinu delâ što sam ih objavio kroz središnju temu, iako je ona bila nenaglašena. Ovo se događa često: zamisli se oblast bogata mogućnostima i pokušava da se smisli način kako bi joj se prišlo, sve dok jednog dana čovek ne pogleda oko sebe i shvati da se tamo nalazi već poduže.

Moje svesno istraživanje ovog načina razmišljanja o muzici verovatno počinje sa pločom *Another Green World* (1975). Na toj ploči postao sam svestan smeštanja svakog komada u njemu odgovarajući pejzaž i omogućavanje raspoloženju tog pejzaža da odredi moguću vrstu delatnosti. Pošavši u svom radu od otkrića da mi je delo sve manje povezano sa mogućnošću izvođenja, a više sačinjeno za studio i u studiju, iskoristio sam činjenicu da muzika stvorena u studiju za snimanje (više nego muzika reprodukovana pomoću studija) ima mogućnost stvaranja vlastitog psihoakustičnog prostora. Ovo se češće postizalo mehaničkim ili elektronskim odjecima (ehom) i kašnjenjima: kratka ponavljanja odjeka označavala su pravolinijske urbane prostore, primera radi, i sve do skoro ove mogućnosti su korišćene »figurativno« da bi podsetile na prostore koji su bili prepoznatljivi. Od ploče *Another Green World* pa nadalje, počeo sam da se interesujem za preneglašavanje i otkrivanje nečega što je bilo više od ponavljanja prostora. Posebno mislim na eksperimentisanje različitim tehnikama izobličavanja prostora. Ova ploča predstavlja vrhunac tog razvoja i na njoj pejzaž više nije pozadina za nešto drugo što treba da se odigra ispred njega. Umesto toga, sve što se događa sastavni je deo pejzaža. Ne postoji više razlikovanje načinjeno između prednjeg i zadnjeg plana.

Koristeći izraz *pejzaž* ne mislim isključivo na drveće, oblake i ptice. Imam u vidu mesta, vremenâ, klimu i raspoloženje koje ovi mogu da izazovu. Takođe imam u vidu i proširene isečke iz sećanja... Jedna od inspiracija za ovu ploču bio je i Felinijev film *Amarcord*, pretežno ne-verna rekonstrukcija sećanja na detinjstvo. Gledajući ponovo taj film zamislio sam njegov zvučni duplikat i to je jedna od niti provučenih kroz način izrade ove muzike.

Govoriti o sećanju uključuje da su komadi zasnovani na stvarnom vremenu i mestima. Ali stvar je još šira od toga. Nešto je bilo dobro za stavljanje na ploču ako me je negde vodilo, s tim što je to *negde* moglo biti mesto na kojem nikada nisam boravio, ili na koje sam samo zamišljao da idem. Primera radi, Lantern Marsh je mesto udaljeno svega nekoliko milja od mesta gde sam odrastao u Istočnoj Angliji, ali moje iskustvo ne potiče od posete tom mestu (iako sam skoro sigurno bio tamo) već od toga što sam ga kasnije video na karti i zamislio gde bi, i kakvo bi, ono trebalo da bude. Vezu osećam ne samo sa prošlošću, već isto tako i sa budućnošću koja se nije materijalizovala i sa različitim oblicima sadašnjosti za koje pretpostavljamo da teku uporedo sa onim u kojima živimo.

Izbor zvučnih elemenata u tim komadima manje je nastao na osnovu slušanja muzike a više na osnovu slušanja sveta na muzički način. Kad sam bio u Gani, na primer, nosio sam sa sobom stereo mikrofoni i kasetofon za snimanje. Namera mi je bila da snimam domorodačku muziku i govorne obrasce. Umesto toga, sebe sam ponekad nalazio kako predveče sedim u dvorištu kuće sa mikrofonom postavljenim tako da uhvati najširi mogući broj ambijentalnih zvukova iz svih pravaca. Pri tom sam snimak slušao preko slušalica. Ovaj jednostavni tehnološki sistem uticao je da grupišem sve odvojene zvuke u slušni okvir: postali su potencijalno muzički.

Slušajući na taj način shvatio sam da se krećem prema muzici koja ima ovaj senzibilitet: kao slušalac želeo sam da se postavim u široku oblast lagano pletenog zvuka, više nego da se postavim pred čvrsto organizovani monolit (ili *stereolit*, kad je već o muzici reč). Želeo sam da otvorim slušno polje, da većinu zvukova postavim na određeno rastojanje od slušaoca, i da zvucima omogućim da žive međusobno odvojeni. Pri tom bi se povremeno grupisali, ali ne i držali zajedno. Iz ovoga je nastala zanimljiva tehnička poteškoća. S obzirom da su tehnologija i praksa studija za snimanje razvijene u odnosu prema izvođačkoj muzici, trend tog razvoja bio je usmeren ka većoj bliskosti, čvršćem i koherentnijem vezivanju zvukova međusobno. Ubrzo nakon mog povratka iz Gane, Robert Quine mi je dao primerak ploče Milesa Davisa *He Loved Him Madly*. Revolucionarna produkcija Tea Macroa na tom komadu izgledala mi je kao da poseduje tu »raširenu« osobinu, i uz *Amarcord* je postala kamen temeljac kojem sam se često vraćao.

Kad sam uradio sve kompozicije, počeo sam na drugi način da se odnosim kako prema materijalima tako i prema postupcima koje sam koristio. Našao sam, na primer, da je sintetizator ograničeno upotrebljiv jer mu zvuk teži više dijagramskim nego izvornim karakteristikama. Instrumentacija mi se postepeno kretala kroz akustičke i elektro-mehaničke instrumente prema ne-instrumentima kao što su komadi lanca, štapovi i kamenje. Uz ovu promenu rastao je interes za nađeni zvuk kao potpuno plastičan i oblikovanju podložan materijal. Nikad nisam osećao neku vrstu obaveze prema realizmu. U ovu kategoriju nisam uključio samo snimke vrana, žaba

i insekata već, isto tako, i celokupne svoje radove iz ranijeg perioda. Posledica toga je bila da su neki komadi na kojima sam ranije radio bili pojedeni od drugih, koji su opet bili pojedeni... muzički lanac ishrane.

Drugi pomak u samom postupku odigrao se sa ciljem da dovede do prestanka pravljenja takvih snimaka. To mi je postalo jasno iz slika i radnog postupka slikara Michaela Chandlera. U njegovom radu zapanjio me je osećaj evolucije tajnovitih i zaboravljenih prelaza sve dok slika ne bi počela da zrači snagu stvorenu složenošću vlastite istorije. Ove predmete u mislima sam povezao sa fosilima (moj hobi iz detinjstva), čarolijama i sa dijagramima moći (*yantras*) kod jogina. Osetio sam da je ovaj osećaj istorije bio posledica Chandlerovog prihvatanja i korišćenja činjenice da u slikarstvu svaki učinjen pokret ostavlja trag. Ovi radovi su prošli kroz brojne fizičke promene i svaki je od njih ostavio svoj, ponekad jedino vidljiv znak. Ti znaci su, povratno, postali klica za razvoj nečeg drugog. Naravno, kod višekanalnog snimanja stvar je drukčija: savršeno brisanje je sasvim moguće — neće ostati nikakav trag — i primetio sam da je ovo uzrokovalo određenu labavost u nasnimavanju. Uz to je neprekidno potkopavalo postepeno dograđivanje istorije koju sam u slikama toliko voleo. Želja mi je bila da ovo zamenim situacijom koja bi bila više analogna slikanju, u kojoj ne bi svaka moja delatnost bila u potpunosti podložna opozivanju. Osećao sam da bi povećanje činioca rizika na ovaj način dalo samoj delatnosti opterećenje. Skup tih opterećenja je ono što delo čini živim. Stoga sam napravio dva pravila za rad: odlučio sam da sve što se snimi na traku mora u nekom obliku da se pojavi na završnom remiksu. (Pri tome sam sebi ostavio slobodu da menjam ili skraćujem snimak, ali ne i da ga izbrišem). Drugo pravilo bilo je da svaki muzički komad na kojem radim, čak ako je na kraju odbačen, treba da bude uključen u neki drugi komad. Ova tehnika je kao đubrenje zemljišta: pretvaranje nečega što bi bilo otpad u hranljivu stvar.

Objavljeno u materijalima izdavačke kuće E. G.
povodom izlaska ploče *On Land*

M U Z I K A Z A F I L M O V E

U međuvremenu, između izdavanja ploče *Before And After Science* i svog sledećeg solo albuma (još nesnimljenog) Brian Eno je odlučio da objavi *Muziku za filmove* (*Music For Films*). Reč je o komadima pisanim za filmove ili komadima koji su pogodni za filmove. Tri kompozicije — *Inland Sea*, *Quartz* i *Final Sunset* — potiču iz kult-filma Dereka Jarmana *Sebastiane*, dok je snimak *Slow Water* korišćen u filmu *Jubilee*, istog autora. *Alternative 3* je pesma korišćena u programu Anglia TV pod istim nazivom, a kompozicija *Sparrowfall* uvrštena je u repertoar Hampstead pozorišta.

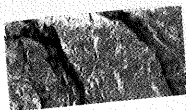
Istoimeni album izdat je privatno u malom tiražu od 500 primeraka na etiketi E. G. Music tokom 1976. godine. Dosta materijala sa tog albuma već je ranije bilo objavljeno, ali je pozitivno reagovanje na album ohrabrilo Enoa da razmisli o izboru kompozicija koje nisu objavljivane.

U odnosu na druga Enova dela *Music For Films* se najviše može porediti sa instrumentalnim komadima na njegovom albumu *Another Green World* i sa instrumentalnim saradnjama sa Davidom Bowiem na albumima *Low* i *Heroes*. Nalazi se negde između njegovih pesama i njegovog eksperimentalnog rada (kakav je *Discreet Music*) upućujući na obe strane.

»Na jednom kraju ja sam pevač/kantautor, a na drugom eksperimentator zvukom. Ipak, gledajući unazad, sav moj rad kao da ima jednu stalnu osobinu — zanimanje za upotrebu olakšica i sloboda savremene elektronike i tehnologije snimanja bez (nadam se) zapadanja u varljive trikove koji obično karakterišu ovakve pokušaje. Većinom, radovi su traganje za srećnijim spajanjem elektronike i prirodnih instrumenata u odnosu na ono što se obično postiže. Više se radi o dopunjavanju nego o zameni starog novim. Na neki način sama muzika se protivstavlja neobično poznatom i neočekivano prepoznatljivom, čime više istražuje ovakve suprotnosti nego što traži način da ih se odrekne«.



Eno, 1983 (E. G.)



R O C K V I D E O

Zamislite neku životinjsku vrstu. Njene osobine su raspoređene oko Gausove krive. Većinu osobina čini ono stanje koje se naziva normalnim za tu vrstu. Pretpostavimo da govorimo o brzini. Na jednom kraju se nalazi samo nekoliko brzih bića, verovatno zbog toga što su mala, a na drugom nekoliko krupnih, sporih bića. Između su sva ona bića koja su u razumnoj meri brza ali ne vrlo krupna. Pretpostavimo da se dogodi da se pojavi grabljivac koji je samo malo brži i malo veći. On će potamaniti središnju grupu, onu koja se nalazi između. Ovakav proces neprekidno se odvija u evoluciji. Ono što preostane jesu bića koja su prebrza za grabljivca ili pak prevelika. Na taj način javljaju se dve odvojene evolutivne grupe koje međusobno nisu povezane srednjim činiocem.

Mislim da se isto događa i sa idejama. Postoji određena grupa pojmova koji dobro funkcionišu zajedno, zatim sledi veliki prostor, a zatim neka druga grupa. Tako u svakom datom trenutku, iako se intelektualno može zamisliti taj prostor između, ne događa se ništa zanimljivo. Taj prostor iz nekog razloga ne postoji. Svet umetnosti je pun ljudi koji zamišljaju taj prostor misleći: »Možda bih mogao da krenem ka onom...«.

Teorija evolucije dovela me je do nekih ideja koje su u političkom smislu vrlo protivrečne. Primera radi, do ideje hijerarhije, a ujedno i do nekih ideja anarhizma. Sebe zatičem u politički vrlo nejasnom položaju, i to još traje, u položaju nespojivom sa ma kojom od aktuelnih političkih filozofija. Nespojivom jer predstavlja mešavinu mnoštva različitih stvari. Iznenađen sam kad otkrijem da se slažem sa nekim stvarima koje bih pre mnogo vremena smatrao izrazito konzervativnim. S druge strane, podržavam neke stvari koje bih ranije smatrao beznačajno radikalnim.

Kad sam prvi put stigao u New York učinilo mi se da postoji zaista popriličan pritisak. Postoji neko svirepo osećanje vezano za taj grad. Shvatio sam da bi za moj opstanak od presudne važnosti bilo da pronađem neko osećanje mesta koje mi se dopada. Ravan primanja koja možda neće biti najočiglednija ali se može pronaći ponovo ako se jednom ugleda. Pronašao sam neke slike krovova. U njih sam hteo da unesem osećaj otkrića — ali nekog neobičnog, srednjevekovnog velikog slojevitog grada smeštenog u prostor. To nije bilo nešto neistinito, radilo se o ceđenju osećaja vezanog

za to mesto. Taj osećaj je prilično redak i ja sam želeo da ga pojačam. Hteo sam da kažem: »Ovo je osećanje koje želim da imam u svesti«. Time mi je boravak u New Yorku odjednom postao podnošljiv.

Od tada sam ga uvek video kao ogromni, srednjevekovni grad. Na isti način zamišljam London u dvanaestom veku. Trgovci, ljudi koji putuju i sklapaju poslove, svakojake kulturne mešavine koje još uvek nisu jasno razgraničene. U New Yorku se može živeti tako što se u svemu vidi samo zbrka. Svojim video-radom (o New Yorku) želeo sam da ga ponovo učinim misterioznim.

Dopada mi se ideja da izmena nečije percepcije mesta zapravo omogućava i izmenu samog mesta. U Prvom i Drugom svetu ne moramo da se bavimo fizičkim već mentalnim problemima opstanka. Uloga umetnika u našem društvu postala je sledeća: pronaći način da se ljudima pomogne u njihovom duhovnom životu. Umetnici su čuvari osećanja. Ne može se neko staro osećanje jednostavno odbaciti. Treba pronaći osećanje koje izgleda kao zanimljiv način odnošenja prema svetu i onda reći: »I ti možeš da osećaš isto prema New Yorku. Nađi u njemu ovu stvarnost«. Pri tom, naravno, osećam da se mnogo više može dopasti sam grad ako se potraži to specifično viđenje. Na taj način se i više može postići u radu. Mnogi video-umetnici razmišljaju o drugom osećaju prema New Yorku — znate već, prljavo, ulični nivo — sa čime se ja svakako slažem, ali mislim da to nije nužno poruka koju treba ponovo čuti.

Nikad nisam razumeo makroekonomiju. Nisam u stanju da nešto razumem u potpunosti sve dok to ne uradim. Čim počnem da radim na nečemu, delovi počinju da dolaze na svoje mesto i iznenada dobijem znatno jasniju sliku načina na koji stvari funkcionišu u velikom kapitalističkom društvu.

Moram da kažem da me je iznenadilo koliko sam se upleo u sve ovo što radim. Pretpostavljam da se slično dešava ljudima kad počnu da se kockaju. Počnu da proučavaju, na primer, oblik konja kad ih klađenje zaista dovede u stanje zagriženosti.

Na nesreću profesionalna oprema za snimanje je vrlo skupa. To znači da svi filmski amateri koji prave *rock* video znaju jedino kako sve da urade prema tehnički visokim standardima, znaju kako da upotrebe najnoviji trik. MRZIM *rock* video. Dostojni su prezira. Dobro je to što se nova tehnologija tim putem populariše. To je možda način da se ljudi oslobode površnog načina rada, jer će tada neko biti u stanju da sa tim učini nešto zanimljivo.

Niko se do sada nije bavio problemom koji se nameće kao prvi: kako napraviti nešto što se može gledati često, kao što se ploča može slušati često? Ni jedan jedini *rock* video koji sam imao prilike da vidim nije ni dodirnuo taj problem. Svi oni misle: ako želimo da napravimo zanimljivu stvar moramo da u nju unesemo što više akcije. Na taj način je jedino

moгуће stvoriti mrlju na kojoj je potrebno raditi možda pet sati. Posle toga čovek više nema ni želju da to ponovo vidi. Moje rešenje ovog problema bilo je da stvari preobratim u nešto lepo. Da odvučem video od kratkog filma tako da se lepo može gledati, kao slika.

To je kao u elektronskoj muzici. Sintetizatori su postojali mnogo pre no što su ih se dočepali pop muzičari. I pogledajte šta su učinili: apsolutno ništa. Samo odvratnu elektronsku muziku pedesetih i šezdesetih godina koju niko nije mogao da sluša. Tek kad je neko u tehnologiju uneo tradiciju, nešto jako i emocionalno, ona je počela da se razvija u zanimljivom pravcu. Mislim da su skoro uvek popularne umetnosti te koje donose novine. Teško da je to ikad činila ozbiljna muzika ili likovna umetnost. Isto je bilo i sa fotografijom. Većina ljudi koja je stvarno razumela medijum bili su reklamni fotografi. Čisti fotografi poput Cartiera Bressona bili su izuzetak.

Mislim da će se bez sumnje ipak dogoditi to da će *rock* video jednostavno nastaviti istim putem i postajati sve više patetičan. To će se, pretpostavljam, dogoditi i sa *rock* muzikom. Tada će početi neke druge stvari i neće se zvati *rock* video, ali će koristiti istu onu energiju koja je u početku odlazila u tu oblast. Uvek postoji energija. Uvek ima pametnih ideja i ljudi odlaze na mesta gde ih mogu upotrebiti na najbolji način. Poslednjih petnaest ili dvadeset godina, dogodilo se da je to mesto bila muzika. Forma je bila dovoljno elastična da različitim načinima rada omogućući da se ostvare. Da mi je sada dvadeset dve godine i da odlučujem o tome šta ću da radim sa sobom, *rock* muzika ne bi bila visoko plasirana na mojoj listi.

The Face, oktobar 1983, London
razgovor sa Daveom Rimmerom

A P O L L O

Kao i sav ostali svet sedeo sam i gledao prvo sletanje na Mesec, zatim filmove sa kasnijih letova, ali, nisu mi se ti televizijski snimci (*coverage*) dopali iz dva razloga. Kao prvo, imao sam utisak da je mali ekran sa svojim plitkim bojama sasvim nepodesan za svemirska prostranstva: ceo poduhvat je izgledao kao loša verzija TV serije »Startrek«. Drugo, činilo mi se da je bojazan da će većina gledalaca da se dosađuje navela urednike i komentatore da prenose iz svemira predstave na jedan ubrzani, »novinarski« način koji je bio neodgovarajući: kratki kadrovi, brzi rezovi i previše stručnjaka koji su veličinu i neobičnost događaja zamagljivali svojom prizemnom pričom. Al Reinert me je prošle godine pozvao da napravim muziku za njegov film o Apollo letovima. Čitajući njegovo pismo i beleške

za film, pomislio sam: »Eto možda konačnog dokumenta o tim čudesnim i zapanjujućim ekspedicijama«. Reinert je pregledao kompletan materijal snimljen tokom svih letova — 2 miliona metara filma, i svoj izbor je napravio iz tog ogromnog materijala. Takođe je razgovarao sa astronautima koji su učestvovali u tim letovima, otkrivajući njihovo osećanje tog iskustva. Sav filmski materijal potiče iz arhiva NASA, i jedini glasovi koji se čuju jesu glasovi astronauta koji pričaju o svom putovanju ili razgovor sa kontrolom leta.

Uzbudio me je taj projekat. Pružao je priliku da se istražuju osećanja svemirskog tela: bestežinsko stanje, posmatranje daleko iznad zemlje kako u noći sijaju logorske vatre saharskih nomada, gledanje unazad na malu plavu planetu kako sama luta svemirom, posmatranje beskrajne tame i konačno, iskrcavanje na drugu planetu. Ne smatram ovo avanturističkim filmom i nisam napisao avanturističku muziku. Ono što ovaj film može da pruži jeste skup duhovnih stanja, jedinstvenu mešavinu osećanja koju verovatno nijedno ljudsko biće do tada nije doživelo, proširujući na taj način spektar ljudskih osećanja, kao što su sami letovi proširili granice našeg univerzuma. Nadam se da će ova muzika tome doprineti.

Tekst objavljen na poleadini omota ploče *Appolo*

Tokom proteklih godina u nekoliko navrata izjašnjavao si se protiv sintetizatora, mada te ljudi često povezuju upravo s njim.

E n o: Ljudi stalno pokušavaju da mi prodaju neke komplikovane sintetizatore ili mi pišu pisma u kojima me pitaju koji su po mom mišljenju najbolji na tržištu... oni misle da ja o tome nešto znam. Ja nemam blage veze o tome da li je neki sintetizator bolji od drugog. Oni me zapravo uopšte ne uzbuđuju. Ne ushićuje me nešto što u nedogled ponavlja istu stvar. Zašto to ljude toliko zaokuplja je nešto sasvim izvan mene. Te iste ljude, na primer, ne privlači lančana proizvodnja. Ako vas tako nešto toliko interesuje, idite u Fordovu fabriku automobila i posmatrajte karoserije kako silaze sa montažne linije.

Sintetizatori su po meni pomalo nalik na ultrapas. Ako ga posmatraš sa distance, izgleda savršeno — obično je plave, roze ili neke druge boje koja se dobro slaže sa modernim nameštajem. Međutim, kada se približiš toj plastificiranoj ploči i bolje je pogledaš, shvatiš da na njoj nema ničeg interesantnog, da se tu ništa ne dešava. Uporedi ovo sa nekim prirodnim materijalom kao što je drvo koje iz daleka lepo izgleda, ali je isto toliko zanimljivo na bilo kom nivou mikroskopskog posmatranja; njegova atomska struktura je neobično interesantna, za razliku od ultrapasa čija je struktura potpuno pravilna, kao kristal. Pomisli na šumu, na primer. Ako je gledaš sa visine ona je bogata, složena i raznovrsna. Ako joj se približiš i staneš pred jedno drvo, ono je još uvek bogato, složeno i raznovrsno. Uzmi sada jedan list, on je takođe složen i bogat. Pogledaj jedan molekul,

on je različit od drugog molekula. To omogućuje ispitivanje na bilo kom nivou. Sve više želim da pravim stvari koje imaju taj isti kvalitet... stvari koje ti omogućavaju da u njih prođeš koliko god si zamislio da možeš da ideš, stvari za koje se ne otkrije odmah da su sačinjene od jevtinih i sintetičnih materijala.

Tebe, dakle, ne interesuju vrhunske sprave kao što su Fairlight ili Synclavier? (Trenutno jedni od najsavršenijih i najskupljih digitalnih sintetizatora — *prim. prev.*)

E no: Trenutno ne. U poslednje vreme krećem se u pravcu veoma jednostavne tehnologije — nađeni predmeti ili različite stvari koje imaju neki svoj zanimljiv zvuk — bilo šta što leži okolo. Mnogo vremena provodim u blizini Canal Streeta (dugačak niz starinarnica i buvljih pijaca koje se nalaze u njojorškoj četvrti Bowery) lupajući po stvarima i slušajući kakav zvuk proizvodi ovaj klin ili metalna šerpa i slično. Što se tiče vrhunske tehnologije, sva dela napravljena pomoću tih mašina bila su za mene užasna. Dosadne stvari kao što je još jedna sinti-verzija Vivaldijeva *Četiri godišnja doba*... kome je to potrebno?

Koji sintetizator trenutno koristiš?

E no: Jedan od mojih najdražih instrumenata je Yamaha CS-80, jedan od prvih polifonih sintetizatora. On je krajnje jednostavan — nema ništa poput sekvencera i ne sadrži digitalne elemente. On se zapravo razvio iz orgulja i veoma je sličan električnim orguljama sa sinti kontrolama. On proizvodi zaista božanstvene zvuke. Meni savršeno odgovara. Više volim da imam šest prelepih zvukova nego sintetizator sa neizmernim brojem prosečnih zvukova.

Pomenuo si da si u poslednje vreme postao veoma sumnjičav prema diskografskoj produkciji. Da li bi to objasnio?

E no: Ne volim više tu formu. Sve više me interesuje muzika koja ima neko svoje mesto, kao na primer *gospel* muzika — ideš negde i postaješ deo nečega da bi doživeo muziku. Ulaziš u sasvim drugačiji društveni i akustički okvir. Postoji čitav kontekst koji ide uz muziku. Sedeti u svojoj dnevnoj sobi i slušati ploču je nešto sasvim različito.

Mislim da jedna od stvari koje sada treba da shvatimo jeste da su proizvodi tonskog studija još jedan oblik umetnosti. To nije muzika. Nastao je prekid između tradicionalne ideje o muzici — koja se i dalje nastavlja u mnogim oblicima — i onoga što danas radimo na pločama. To je nešto različito. To je kao... kad se rodila fotografija polovinom devetnaestog veka, kad su se ljudi trudili da prave jevtine portrete. To je bio način da se slikar portreta zameni nečim što bi dalo slične rezultate, ali mnogo jevtinije. Uostalom, da bi to postigli koristili su papir sa teksturom platna koje

bi farbali i sve bi učinili tako da slika što više liči na pravi portret. Isto je bilo i sa filmom — prvi filmovi su bili snimci pozorišnih komada. Film je u stvari bio jednostavno putujuća verzija pozorišta. Ista se stvar desila kad su izmišljene ploče. One su izmišljene da bi se svakome pružila prilika da prisustvuje Carusovom koncertu, ili tako nešto. Ili da se Caruso proda u mnogo većoj količini nego do tada. Dakle, sa svakim od tih oblika došlo se do tačke na kojoj je postalo jasno da taj medij ima svoju snagu i ograničenja, i prema tome može da postane nezavisan oblik kroz svoja sopstvena pravila.

Mislim da to važi i za ploče. One više nemaju nikakve veze sa živim izvođačem. Danas je moguće praviti ploče sa muzikom koja nikada nije bila izvođena ili nikada ne bi mogla biti izvođena i u suštini ne postoji izvan okvira ploče. I ako je to oblast u kojoj radite, onda mi se čini da to morate da uzmete u obzir kao deo vaše radne filozofije. Već duže vremena shvatam da kada pravim ploče ne želim da oživljavam sećanje na izvođenje koje u stvari nikada nije ni postojalo, već želim da napravim takav zvuk koji će se slušati na određenom mestu, uglavnom u nečijoj kući. Tako da razmišljam: »Ovo će se slušati u kući, ne na pozornici i na radiju«.

Dakle, sa svojim novijim radovima, pogotovo sa ambijentalnom serijom, ti manje-više pružaš slušaocima podsticaj u koji će se oni projektovati.

E no: Da, to je drugačiji pristup. Radi se o shvatanju da je ploča samo deo celokupnog procesa, da je zapravo ono čime se bavimo prvo studio za snimanje, zatim ona crna stvar usred procesa koju zovemo pločom i na kraju nečiji hi-fi sistem. Naravno, pretpostavke koje možeš da imaš o tome kako neko sedi i sluša malo su ograničene. Što se mene i moje muzike tiče, ja pretpostavljam da slušaoci veoma udobno sede i da nisu spremni za ples.

Evo kako većina producenata radi: oni kažu, »Evo slušalac sedi ovde, pa ćemo onda gitaru ovde, bas tamo, bubnjeve malo ovde, duvače opet tamo, vokale ovde...« i tako dalje. Oni to sve vide dvodimenzionalno, kao na bioskopskom platnu. Ja se trudim da se potpuno otarasim tog platna i da zaboravim na te, lepo i logično poredane, stvari. Više me interesuje da muzici prenesem neki vizuelni smisao. Trudim se da stvorim jedno polje zvuka u koje će slušalac biti ubačen u kome će obratiti pažnju samo na celokupan utisak. To je mnogo više nalik na stvarnu okolinu u kojoj tvoj izbor određuje prioritete u određenom vremenu.

Kada sam prvi put slušao ploču *Discreet Music* bio sam na poslu, dan se završio, svi su otišli kući i ja sam ostao sâm. Tokom dana atmosfera je uglavnom bila grozničava, telefoni su zvonili, svi su jurili okolo, svađali se, kucali, razgovarali. Međutim, te noći sve je bilo tako mirno da sam čak mogao da čujem zujanje neonskih svetala. Udobno sam se smestio u stolicu za ljuljanje, stavio sam tvoju ploču na gramofon ne znajući ništa o kakvoj se muzici radi. Ne samo što me dovela u stanje potpune relaksacije, već je u meni izazvala veoma živa sećanja na jednog dragog prijatelja kojeg godinama nisam video — mesta gde smo bili zajedno, miris vazduha, boje pri zalasku Sunca.

E n o: Znaš, isto ono o čemu sad pričaš mnogi su rekli i o ploči *On Land*, a to je upravo za mene bio podstrek. Kada bih radio u studiju uvek bih osetio da jedna kompozicija počinje da živi od onog trenutka kada bi me dovela u takvu vrstu raspoloženja, kada bih odjednom osetio neku vezu sa drugim mestom ili drugim vremenom. I kako se kompozicija razvijala, sve jače i jače osećao bih o kakvom se mestu radi, koje je doba dana, koja je temperatura, da li je vetrovito ili vlažno mesto i tome slično. Razvijao sam kompozicije skoro potpuno na osnovu osećanja koje se obično ne smatraju muzičkim. Nisam se pitao: »Da li je ovo lepa melodija? Da li je ovo dobar ritam?« Umesto toga stalno sam pokušavao da razvijem to osećanje *mesta* muzike. To je bilo i još uvek jeste veoma teško objasniti, jer nije deo uobičajenog muzičkog rečnika.

Trenutno radim na jednoj kompoziciji o jednom predvečerju od pre mnogo godina kada se zapravo ništa posebno nije desilo. Iz nekog nepoznatog razloga to veče mi je ostalo u sećanju. Krenuo sam u šetnju — imao sam oko četrnaest godina — i u mestu u kojem sam živio, u Woodbridgeu, bio je nasip uz reku. Na vrhu nasipa postoji uzana staza koja se kilometrima proteže, dovoljno široka za samo jednu osobu. Jedne noći sam tamo pošao u šetnju. Magla se spustila nisko nad okolnim močvarama, otprilike u ravni sa stazom tako da je efekat bio kao hodaње po oblaku. Ali iznad, vazduh je bio potpuno čist. Bila je to jedna od onih noći kada je nebo tamno plavo i prepuno zvezda. Počeo sam da radim na toj kompoziciji i nešto me u njoj stalno vraćalo u tu noć. Čini mi se da se pre toga nikada nisam setio te noći. Bilo je kao da me ta kompozicija odjednom na nju podsetila. A problem koji sam stalno imao bio je kako te zvezde smestiti u kompoziciju. Stalno sam se pitao: »Kako u muzici stvoriti utisak mnoštva zvezda?« Znaš, nema nikakvog smisla upotrebiti kliše u vidu nekih malih zvona ili slično...

Poveži zvezdanu mašinu...

E n o: Tačno, to je bio problem. Na tome sam radio četiri-pet dana, isprobavao razne stvari i pojma nisam imao kako da počnem. Ne postoji u muzici neka tradicija pravljenja zvuka zvezda. U svakom slučaju, našao sam nešto što mi se prilično dopalo. Po meni ono sigurno stvara taj utisak ogromnog prostora sa puno dalekih nabeskih tela koja se gomilaju na prividno značajan način. To je ono o čemu sada najviše razmišljam dok snimam. Reklo bi se da to uopšte nisu muzička razmatranja. Pre bih to nazvao deskriptivnim mislima. Ja to vidim kao neku vrstu figurativne muzike, u kojoj pokušavam nešto da naslikam. Zapravo ljudi to već godinama govore. Ali ja to upravo tako mislim... neka vrsta zvučne slike.

Možeš li da objasniš kako si razvio svoju takozvanu hologramsku teoriju muzike?

E n o: Mislim da su postojale dve polazne tačke. Kao prvo postoji jedna knjiga Samuela Becketta koja je izašla pre dve godine i koja se zove *Company*. Knjiga ima devedesetak stranica i štampana je krupnim slogom,

tako da bi s običnim slogom imala tridesetak stranica ili čak manje. Za mene je to izvanredno delo. Gotovo kao da se nekoliko rečenica stalno smenjuje iste se stvari ponavljaju na malo drugačiji način. Skoro ceo sadržaj knjige nalazi se u prvih par stranica. Kad ste jednom pročitali prve dve stranice, vi ste zapravo pročitali celu knjigu. Jedna od stvari koja me je u toj knjizi iznenadila jeste da kad pročitaš pola od bilo koje rečenice odmah znaš da je to Beckett, jednostavno nešto je u načinu na koji su reči nanizane. A takođe, iz te polurečenice mogao si da stekneš maglovit utisak o osećanju celokupne knjige. To me, na svoj način, podsetilo na dve stvari: kad sam išao u školu — katoličku školu — rekli su nam da nafora, ono što ti daju kad se pričestiš — može biti raskomadana u neograničen broj sitnih komadića, ali da svaki od tih komadića i dalje ostaje celokupno Isusovo telo, makar to bio najsitniji deo. To me je uvek zbunjivalo. Mnogo sam o tome razmišljao kao o jednom finom aspektu teološke misli. Kada mi je bilo osamnaest godina slušao sam jedno predavanje Denisa Gabora koji je izmislio hologram; on je rekao da je jedna od zanimljivih stvari sa hologramom to da ako ga razbiješ i uzmeš jedan njegov deo, još uvek ćeš u tom jednom komadu videti celu sliku, mada mutnu i nedovoljno oštru. To nije kao sa fotografijom. Ako na primer otcepiš čošak fotografije, sve što vidiš jeste taj čošak. Celokupna slika je upisana (*encoded*) preko cele površine, tako da je i u najmanjem deliću sadržana cela slika. Ja sam pomislio kako je to fantastična ideja i prvi put sam stekao neko razumevanje katoličke ideje nafore; otkrio sam da za nju postoji neka naučna paralela.

Te dve ideje bile su mi dugo u mislima. I kada sam video seriju Cezanneovih slika, imao sam to isto osećanje. Možeš da izdvojiš kvadratić iz jedne od tih slika i u njemu će i dalje biti sadržan isti intenzitet, osećanje i stil kao u celoj slici. Kao da je moguće videti celu sliku u tom jednom deliću zato što svaki pokret četke nosi isti naboj kao celokupna slika — slično je i sa Beckettovom knjigom.

Pomislio sam: »ubuduće želim ovako da radim. Ne želim više samo da popunjavam prostore«. Znaš, mnoge od onih tvrdo ocrtanih slika iz sredine šezdesetih godina imale su mnogo veze sa geometrijom i jasnoćom oblika i tome slično. Ono što me u tom pokretu razočaralo bila je činjenica da je veliki deo onoga što su ti tipovi radili bila čisto mehanička stvar, jednostavno popunjavanje boje, kao po nekoj shemi ili dečjoj slikovnici. Činilo mi se da se obmanjuju, jer smatram da je svaka etapa u procesu podjednako važna kao svaka sledeća. Ne bi trebalo da postoji etapa u kojoj se samo popunjava, da je sve predodređeno. Od tog trenutka stvar se pretvara u rutinski posao koji je moguće podeliti asistentima, što su mnogi od njih i činili. Čak sam i ja radio kao asistent jednom slikaru. Ja sam slikao za njega, i to je bilo nešto slično toj vrsti slikarstva. On bi mi obeležio površine koje je trebalo popuniti raznim bojama. Može tako da se radi, ali ja tako ne želim. Želim da sam sasvim prisutan u svakoj etapi u radu na bilo kom projektu.

Pored očiglednog uticaja slikara na tvoj rad, pominjao si i imena poput Philipa Glassa, Stevea Reicha, Terrya Rileya.

Eno: I LaMonte Younga. On je bio neka vrsta duhovnog oca cele te minimalističke škole, pretpostavljam. Barem što se muzike tiče. Zanimljivo je međutim to što se taj pokret prvo desio u slikarstvu... ta ideja neke vrste trajanja. Jackson Pollock i Barnett Newman su dva dobra primera za to. Ali u muzici, LaMonte Young je počeo u ranim šezdesetim da eksperimentiše sa veoma dugim zvucima (*drone*) i neprekidnim muzičkim ambijentima. Imao je jednu kompoziciju koja se zvala *Dream House*, sastojala se od niza generatora koji su držali pojedine tonove. To su bili veoma precizno pravljene generatori koji tonski nisu nimalo podrhtavali. Tonovi su trajali što je više moguće i to... mesecima. Ta je naprava zapravo radila mesecima i mesecima. To je bila ideja kojoj sam sada veoma naklonjen. Bila je to muzika u koju si mogao da uđeš, da se zadržiš neko vreme i da odeš. To je ono što je ploča *Music for Airports* trebalo da bude.

Ideja o trajanju (*continuum*) je nešto što se provlači kroz tvoju muziku još iz vremena prve saradnje sa Robertom Frippom 1972. godine, na albumu *No Pussyfooting*. Služeći se analogijom sa slikarstvom, da li se tvoj potez četke promenio od vremena tih ranih radova do tvoje poslednje ambijentalne ploče *On Land*?

Eno: Pa, čini mi se da je paleta sada mnogo šira. Postoji veći izbor boja, ako tako želiš. *No Pussyfooting* je u mnogo čemu ploča sa muzičkim tipovima zvuka — prepoznatljiva gitara, električni instrumenti, prekrivene harmonije, klasteri, itd. Šta se desilo onda... sa pločom *On Land* mnogo toga se razlučilo. Na njoj ima mnogo više tipova zvuka koji u tradicionalnom smislu nisu muzički. To nisu zvuci koje povezuješ sa određenim instrumentom ili određenim predmetom. Uzgred, kad god izdam ploču, potrebno je zaštititi autorsko pravo, a neko je zadužen za to da tu muziku stavi na notni papir. Video sam jedan deo nota za *On Land* i jadnik koji je to skidao mora da se užasno namučio. Tu muziku ne možeš izraziti pomoću nota. Tako su te note na kraju ispale kao neka slika — jedna crvena tačka tu, pa onda neka vrsta plave trake koja se prostire malo dalje gde se nalazi neka grubo ocrтана zelena površina. Prema tome, razlika je u tome što sam u vreme rada na ploči *Pussyfooting* zaista verovao da pravim muziku. Međutim, sada sa ovim novim stvarima imam utisak da one imaju više veze sa iskustvom slikarstva ili filma ili čak s vankulturnim činionicima, kao što su mesta. Ne mogu to baš najbolje da objasnim jer ni sam ne znam šta je. Tu još uvek nema neke tradicije.

Sa muzikom na ploči *Pussyfooting* je skoro kao da si u nekom tunelu. Nemaš mnogo izbora što se tiče pravca kretanja u okviru ploče. Nekako se krećeš napred zajedno sa kompozicijom, i u odnosu na pravac kretanja možeš samo malo da skreneš. Međutim, sa ovim pajzaž-stvarima, kod svakog slušanja možeš da kreneš nekim drugim pravcem. Kad ih prvi put slušaš možda će ti se učiniti zanimljivim ali neobičnim; bićeš dezorijentisan. Što ih više budeš slušao, vezaćeš se za određene male klasterne koji se dešavaju i koje ćeš prepoznavati. Zatim možeš da počneš da biraš kojim ćeš putem krenuti kroz tu muziku. Večiti problem je što to nazivamo muzikom. Voleo bih da za to postoji neka druga reč.

Da li imaš utisak da su muzičari isuviše preokupirani tehnikom i rezultatima?

E n o: Čini mi se da se pre radi o... kad god dođeš do određene tačke, možeš da učiniš da se osećaš bolje ako uradiš nešto pametno i vešto. To je skoro neka vrsta neuroze. Video sam muzičare kojima je ponestalo ideja, i onda bi nešto sviruckali između dva snimanja, neki bluz ili tako nešto, samo da bi sami sebe uverili da, »hej, pa ja nisam beskoristan. Vidi šta ja umem.« Ali ja verujem da je to iluzija ako treba na tako nešto da se oslanjaš. Bolje je reći sebi »ja sam beskoristan«, i krenuti odatle. Mislim da se tehnika isprečulje tako što te navodi da misliš da nešto radiš kad zapravo ne radiš.

Kako si vremenom od ploče do ploče pojednostavljivao svoj proces, da li ti je sada teže da radiš u studiju sa drugim muzičarima?

E n o: Mislim da mi je sve teže da radim sa muzičarima koji ne razumeju studio za snimanje. Većina muzičara ima svoju sopstvenu ideju o tome šta treba staviti u jednu kompoziciju. Jedna od stvari u koju većina njih veruje jeste da u stvar treba staviti nekoliko vešto odsviranih deonica — nešto veoma izvežbano — i onda sednu i sakupe sve svoje sastojke koje potom sruče u lonac, verujući da će iz njega izaći komad muzike. To je kao kad radiš sa knjigom recepata ali bez uputstva, kad uzmeš samo spisak sastojaka, a mrzi te da pročitaš kako da postupiš s njima ili kako da ih upotrebiš. Jednostavno sve baciš u šerpu i nadaš se da će ti se na kraju napraviti sufle od limuna na primer. Naravno, možeš stalno da radiš sa istim sastojcima, ali ako želiš da održavaš svoj interes za njih potrebno je da svoju pažnju usmeriš na postupak. Prema tome, ne sviđa mi se taj način rada sa sastojcima. To je kao sa receptom za disk o gde je potrebno imati ovo ili ono i obavezno ženske glasove kao refren. Toliko se tog sranja može čuti.

Jedna od teškoća u radu sa veštım muzičarima jeste što ponekad ne mogu da im objasnim potencijal koji u nečemu leži. Kad čujem nešto znam da postoji niz operacija kojima mogu to nešto da podvrgnem, i koji će ga učiniti fantastičnim. To podrazumeva manipulacije u studiju. A te se vrste manipulacija, pošto one same predstavljaju načine da se proizvede složenost iz zvuka, izgleda najbolje primenjuju na zvukove koji su u startu prilično jednostavni. Ako je zvuk u startu muzički složen, onda je on već sam po sebi restriktivna forma s kojom treba raditi. Dakle, problem sa muzičarima je što im stalno treba govoriti da imaju poverenja u nešto jednostavno i lepo, da znaju da postoji ceo svet koji je moguće izvući iz jednog jednostavnog zvuka. Ako nisu upoznati sa radom u studiju onda će ti doći i ostaviti te da radiš sa nekim komplikovanim i zbrkanim zvukom na kome ćeš da provedeš dva ili tri sata jednostavno brišući ono što ti ne treba, da bi ti ostala ta jednostavna i lepa stvar. Ali nešto reći jednom muzičaru, koji je siguran u svoju veštinu i zna da je sposoban da odsvira mnogo boljih stvari... ponekad se ljudi osećaju pomalo uvređenim jer misle da nemaš poverenja u njihovu inteligenciju. Čini mi se da je i najjednostavniju

stvar moguće uraditi dobro ili loše. Ako je nešto jednostavno to ne znači da je bilo koji idiot sposoban da to uradi. Postoji mnogo osećajnosti u načinu na koji možeš da proizvedeš jednu jedinu notu. *Funk* basisti su toga veoma svesni.

Kako se to odnosi na tvoj rad sa grupom Talking Heads?

E no: Pa, to sam mnogo radio sa Talking Heads, koristeći se jednostavnim stvarima. Na primer, uzео bih samo doboš i upotrebio ga da pokreće jedan od mojih sintetizatora. Zatim bih taj izlaz povezao sa nekim komplikovanim *delayem*. To mi je omogućavalo da dobijem ukrštanje ritmova samo uz pomoć doboša. Jednostavno bih uzео nešto što je bilo tu, pomerio ga u vremenu i ponovo vraćao u miks. A slika se nije prljala sa tim ukrštenim ritmovima, jer dokle god je doboš držao ritam, i taj drugi proizvedeni ritam bio bi relativno pravilan (nije mogao da iskače) tako da su mnogi od tih ukrštenih ritmova što se čuju na pločama Talking Heads zapravo originalni instrumenti, samo što su propušteni kroz *delay* ili su tretirani na razne načine. Ponekad bi pustili traku unazad i zadržali zvuk unazad, tako da se eho čuje pre udarca, ta vrsta stvari.

Da li se tvoj rad sa Edikanfo u Gani odrazio na tvoje ideje u radu sa Talking Heads?

E no: Da, ali tek naknadno. Gledajući te tipove kako sviraju, i shvatajući kakav je njihov odnos prema ritmu, prosto sam bio obeshrabren. Nakon iskustva sa Edikanfo pomislio sam, »Jednostavno nema šansi da se ikada ovome približimo.« Oni su bili dobri muzičari, ali ne veliki muzičari. Međutim, gledajući šta su radili sa ritmom bilo je dovoljno da poželim da istog trenutka odustanem od svega. Sve te interakcije među sviračima i sve te smešne stvari koje se dešavaju sa ritmom... ima mnogo humora u tome. Kada sam posle toga preslušao stvari koje smo radili sa Talking Heads, sve mi se u poređenju s tim činilo užasno drvenim. Više nije moglo da me uzbudi. Zapravo, te stvari su još uvek mogle da me uzbuđe, samo na drugi način, ali ne više na planu ritma, toliko mi se to činilo naivnim.

To je slično onome što osećam o afričkom smislu za melodiju. Uzmi na primer King Sunny Adéa oko koga se digla tolika prašina u poslednje vreme. On zaista ima dobar sastav, ali nalazim da je prilično nezanimljiv što se melodije tiče. Takođe nalazim da je njegov *slide* gitarista, kojim su svi oduševljeni, prilično dosadan. Imao sam prilike da slušam devetogodišnje *slide* gitariste koji sviraju bolje od njega. To je to. Ako zaista želim da čujem dobru *slide* gitaru, tu je 150 *bluegrass* gitarista koji zaista umeju to da sviraju i to sa takvim osećanjem za instrument koje taj tip iz Sunny Adeovog sastava nikada neće imati. Isto kao što oni sviraju svoje bubnjeve sa osećanjem koje ja nikada neću imati, koje tek počinjem da razumem. Moj prijatelj Robert Wyatt jednom je rekao: »Treba se posvetiti onome što nam je preostalo«. To je veoma istinito. Posle svih pokušaja i grešaka, na kraju shvatiš da su ti ostale jedna ili dve stvari koje misliš da znaš da

uradiš. Prema tome, nisam preterano oduševljen sa svim tim transkulturalnim stvarima koje se sada dešavaju. Izgledaju mi dobronamerne, ali...

Kao kad mešaš drvo i furnir.

E n o: Da, to je pomalo tako. Čini se da prečesto dobijamo najgore iz oba sveta, a ne najbolje.

Down Beat, br. 6, juni 1983, Chicago
razgovor sa Billom Milkowskim

S T U D I O K A O S R E D S T V O Z A K O M P O N O V A N J E

Prva stvar koju treba reći o snimanju jeste da snimanje omogućava da se ponovi nešto što je inače prolazno i efemerno. Do početka ovog veka muzika je bila događaj dostupan samo u određenim situacijama. Po završetku koncerta muzika bi nestajala. Nije bilo načina da se na identičan način kompozicija ponovo čuje niti da se poredе dve interpretacije iste kompozicije. Kompozicija bi nestala nakon završetka izvedbe i ostala bi zabeležana samo u vremenu.

Snimanje omogućava da se muzika prebaci iz vremenske u prostornu dimenziju. Kad se to desi onda možete više puta da slušate jedno izvođenje, da se upoznate sa detaljima koji su vam sigurno promakli pri prvom slušanju i da zavolite detalje koje ni kompozitor, a ni muzičari nisu predvideli.

To kompozitoru omogućava da uvrsti deonice koje bi pri prvom slušanju verovatno bile isuviše suptilne. Negde tokom dvadesetih, ili kasnije, tridesetih godina, kompozitori su počeli da razmišljaju o mogućnosti da njihov rad bude snimljen i počeli su da koriste tu specijalnu slobodu koju je snimanje počelo da im pruža.

Mislim da se to prvo osetilo u džezu. Džez je u osnovi improvizovan oblik i ono što improvizacije čini zanimljivim jeste da preslušavanjem one postaju sve interesantnije. Ono što se činilo da predstavlja proizvoljan sudar događaja dobija svoje značenje pri preslušavanju. Uostalom, skoro da bilo koji proizvoljan sudar događaja koji se sluša mnogo puta, dobija neko svoje drugo značenje. (Eto korisnog i interesantnog saznanja za ma kog

kompozitora.) Mislim da je snimanje u izvesnom smislu stvorilo džez idiom. Nisam stručnjak za džez, ali čini mi se da je od 1925. godine džez postao snimljeni medij a da je od 1935. godine publika primala taj medij uglavnom preko ploča. Tako je ta publika stotinama puta preslušavala nešto što su bile samo improvizacije i otkrivala detalje koji su dobijali svoje značenje u smislu kompozicije.

Pređimo sada na jedan drugi vid snimanja, na ono što ja zovem njegov rastavljiv kvalitet. Naime, čim je nešto snimljeno, ono postaje pristupačno u bilo kojoj situaciji gde postoji gramofon. Taj snimak prenosite iz ambijenta i mesta u kome je urađen u bilo koju drugu situaciju. Jutros sam slušao jednu tajlandsku pevačicu; mogu da čujem zvuk crkve Svete Sofije u Beogradu (Enova omaška — *prim. prev.*) ili zvuk iz kluba Max's Kansas City u svom stanu, i imam prilično ubedljivu sliku o tome šta ti zvuci znače. Kao što reče Marshall McLuhan, sva dosadašnja muzika je prisutna. Ne samo da je kompletna istorija muzike sa nama u obliku ploče, već je i celokupna muzička kultura na taj način postala dostupnom. To znači da je kompozitor u prilici da stekne neograničenu muzičku kulturu, kako u vremenskom tako i geografskom smislu, ako sluša puno ploča. Prema tome, nije čudno što su kompozitori prestali da stvaraju na klasičan, tradicionalan evropski način i što su se okrenuli prema raznim eksperimentima. Naravno, to nije jedini razlog zbog čega su tako postupili.

No, da se vratimo razgovoru o snimanju: sve do kasnih četrdesetih na snimanje se gledalo kao na sredstvo za prenos nekog izvođenja nepoznatoj publici i osnovni cilj tehnike snimanja bio je da »što vernije« prenesu to iskustvo. Sve je počelo vrlo jednostavno, jer je jedina kontrola nad zvučnim odnosima koji su ulazili u mašinu bila njihova udaljenost od preteča mikrofona. Akcenat je bio na izvedbi, a snimak je bio njena manje ili više savršena slika, od prvog načina snimanja sa cilindrom, preko voštane ploče, sve dok magnetefonska traka nije postala glavno sredstvo za snimanje.

Prelazak na traku bio je veoma važan, jer čim je nešto na traci, ono postaje nešto čime se može rukovati, što se može menjati, seći i okretati na načine koje ploča ne dozvoljava. Sa pločom je teško raditi bilo šta interesantno, osim da je pustiš da svira na drugoj brzini; nemoguće je na primer iseći brazdu i od nje napraviti mali *loop* (komad trake koji se beskonačno vrti — *prim. prev.*). Sa trakom muzika je zaista prešla u prostornu dimenziju, omogućavajući proces sabijanja i rastezanja muzike.

U početku se snimalo samo na jednom kanalu. Celokupan zapis je bio sadržan i izmiksovan na tom jednom kanalu. Zatim su sredinom pedesetih godina počeli eksperimenti sa stereo zvukom, koji se nije bitno razlikovao. Jedina razlika bila je u tome što su sada dva mikrofona bila uperena u muzičare i što je postojao neki utisak o tome kakav je prostor u kojem se svira — pri slušanju zvuk je dolazio iz dva različita izvora. Zatim je došlo snimanje na tri kanala. Ono je pružilo mogućnost da se doda još

jedan glas, ili štrajh ili tako nešto. Čini mi se da je to bio značajan korak. Prvi put je priznato da jedno izvođenje samo po sebi nije gotov proizvod i da se delo može proširiti ili u režiji ili u studiju. Prvi put su kompozitori — skoro uvek pop kompozitori, jer je vrlo malo klasičnih kompozitora razmišljalo na ovaj način — imali ovakav pristup: »Dakle, ovo je muzika. Šta mogu s njom da uradim? Imam ovaj kanal kao dodatnu mogućnost.« Čudne stvari su se dodavale. Zatim se prešlo na četiri kanala i na uobičajenu postavku za snimanje sastava na četiri kanala.

Treba zapamtiti da je sva muzika do 1968, uključujući i album Beatlesa *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, bila snimljena na četiri kanala. Obično bi snimatelji postupili na sledeći način: bubnjevi na jedan kanal, glasovi rašireni na dva kanala sa gitarama i klavirom na jednom od ta dva a gudači i ostali efekti na četvrtom kanalu. To je zato što su oni razmišljali u okvirima mono-reprodukcije; na kraju bi muzika bila izmiksovana na jednom kanalu za emitovanje na radiju ili bilo gde. Kada je stereo zvuk ušao na velika vrata, snimatelji su se našli pred problemom. Kada su prešli na stereo, zapis (instrumenti, glasovi, muzika) je postavljen ili u sredinu, ili na ivicu jedne strane ili bi se čulo neko čudno šetanje s jedne strane na drugu.

Od četiri kanala prešlo se na osam kanala. Mislim da je to bilo '68. godine. Zatim se stvar vrlo brzo razvijala: sa osam kanala radilo se do '70. godine, šesnaest kanala od '70. do '74, dvadeset četiri kanala sve do danas kada možeš lako da radiš i sa 48 kanala, a postoje i 64-kanalne mašine. Primitio sam da od 16 kanala pa naviše, razlika nije u kvalitetu, već u kvantitetu. Jer za snimanje standardne *rock* postave nije ti u suštini potrebno više od 16 kanala. Čak ako rasporediš bubnjeve na šest kanala, bas na dva, sa vokalima i gitarama, ostaje ti još šest kanala. Ljudi su počeli da se pitaju: »šta ćemo raditi sa ovih šest preostalih kanala?«

Dve stvari proistekle su iz te situacije: kao prvo pojavio se pristup snimanju koji se sastojao u dodavanju još instrumenata, ideja da je komponovanje proces u kome se dodaje sve više, a koja je u *rocku* bila veoma rasprostranjena početkom sedamdesetih godina (iz toga se rodila dobro poznata i srećom napuštena *sympho-rock* tradicija, a takođe i *heavy metal* muzika — taj zvuk ne može da se postigne na prostijoj opremi); kao drugo, pojavio se pristup koji je više u mom delokrugu: komponovanje u samom studiju, to jest odlaziš u studio bez koncepcije o gotovom delu. U stvari, ili imaš samo kostur kompozicije ili nemaš ništa. Često rad započinjem bez polazne tačke. Čak i ako nemaš iskustva sa spravama u studiju, možeš na njima da komponuješ. Možeš da počneš da razmišljaš o tome da nešto staviš na traku, pa još nešto, pa nešto treće povrh toga i tako dalje, da bi onda nešto od prvobitnih stvari skinuo i video šta je ostalo — zapravo, gradiš kompoziciju u studiju.

U kompozicijskom smislu to odvaja stvaranje muzike od svakog tradicionalnog načina na koji su radili kompozitori. Danas je takav kompozi-

tor empirista na način na koji klasični kompozitor nikad nije bio. Radi se direktno sa zvukom i ništa se ne gubi između tebe i zvuka — ti rukuješ njime. To stavlja kompozitora u istovetan položaj sa slikarem — on radi neposredno sa materijalom, što mu dozvoljava da otkida i menja, da prefarba, da doda, i tome slično.

Uporedi to sa onim što se izgubi u postupku klasičnog komponovanja: kompozitor napiše kompoziciju pomoću jezika koji možda ne odgovara njegovim idejama — on mora da napiše ovu ili neku drugu notu kad je možda mislio baš na onu između ili možda neku četvrtu. On mora da utvrdi stvari u smislu broja raspoloživih instrumenata. On mora da koristi jezik koji će, kao i svi ostali jezici, da uobliči u ono što želi da uradi. Naravno, svaki dobar kompozitor to razume i radi u okviru tih ograničenja. Konačno, ima nešto na papiru i određenim putem to dolazi do dirigenta. Ovaj to pogleda i ako nije u kontaktu sa kompozitorom njegov posao je da napravi interpretaciju na osnovu onoga što on misli da je kompozitor mislio ili što *on* želi da uradi. Tu verovatno dolazi do još jednog gubitka — namera kompozitora i namera dirigenta neće biti istovetne. Potom dirigent ima zadatak da sakupi grupu muzičara koji će pažljivo slušati njegove instrukcije da bi ostvarili njegovu interpretaciju te muzike. Oni koji su radili sa klasičnim muzičarima znaju kako je to mukotrpan posao, posao koji nikome ne bi trebalo poželeti.

Dakle, orkestar ipak nešto napravi. Možemo primetiti da se ne podudara nužno ono što je kompozitor — ili dirigent — mislio i ono što je urađeno, tako da imamo tri stepena gubitka. Ja mislim da se još nešto izgubi pri izvođenju komada: pošto se ne snima ploča, ne radi se u uslovima kontrolisane akustike i ne radi se u mediju koji je toliko predvidljiv kao što je ploča. Kad napravim ploču pretpostavljam da će biti ista svaki put kad se svira. Prema tome, čini mi se da postoji razlika u *vrsti* — između vrste kompozicija koje ja radim i vrste koju klasični kompozitor pravi. O tome svedoči činjenica da niti znam da čitam i pišem muziku, niti znam da sviram pošteno bilo koji instrument. Pre ovoga nije se mogla zamisliti situacija u kojoj bi neko kao ja mogao da bude kompozitor. To nije moglo da se desi. Kako bih ja mogao sve to bez trake i bez tehnologije?

Jedna od stvari koje sam rekao za tradicionalnog kompozitora jeste da on radi sa konačnim brojem mogućnosti; to jest on je unapred znao šta čini jedan orkestar i kako on može da zvuči u svom celokupnom rasponu. Ako nastavimo poređenje sa slikarstvom, to je isto kao da je radio sa paletom sa određenim brojem boja koje se mogu ili ne mogu mešati. Naravno, mogu se mešati klarineti i gudači da bi se dobili različiti zvuci, ali to je još uvek ograničen raspon. To nije ništa u poređenju sa rasponom koji sa sobom donosi elektronika. Klasični kompozitor je takođe radio sa konačnim brojem odnosa *između* zvukova: instrumenti imaju svoju određenu glasnost i to je ono čime se raspolaže, sem ukoliko jedan instrument ne bacite u poljanu a drugi ne stavite pored uva. Bilo je nezamislivo da se uradi ono što su, na primer, jednom uradili Beach Boys koji su od čoveka koji žvaće celer napravili najglasniji zvuk u jednoj pesmi.

Naravno, svako je ograničen na ovaj ili onaj način i radi u okviru svojih ograničenja. Ne znači da je sada sve moguće i da ćemo praviti mnogo *bolju* muziku zato što nismo, na određen način, više ograničeni. Pravićemo *drugačiju* muziku zato što nismo ograničeni na određen način — sada radimo u drugačijem sklopu ograničenja. Želim da objasnim kako radi višekanalna tehnika, ne u smislu elektronike, nego sa stanovišta njene koncepcije. Dva-desetčetvorokanalni magnetofon radi sa trakom od dva inča, na dva velika špula. Magnetofon ima dvadeset i četiri glave koji snimaju i dvadeset i četiri za reprodukciju. Ako snimate grupu možete da postavite jedan mikrofona u bas bubanj, jedan mikrofona na doboš, jedan mikrofona na bubnjarevo koleno ako hoćete — sve to možete da odvojite vrlo precizno. Na kraju raspolažete sa komadom trake od dva inča na kome su snimljena dvadeset četiri različita signala. Kad dođete do toga, imate veliku slobodu da radite šta hoćete sa svakim od tih zvukova.

Možete da radite ono što klasični kompozitor nije mogao: možete beskonačno da proširite boju bilo kog instrumenta. Takođe možete da oduzimate ili dodajete: možete da stavite eho samo na bas bubanj i ni na šta drugo. Sve je odvojeno na dvadesetčetvorokanalnoj traci i tako ostaje do konačnog miksa koji je stvar vašeg ličnog izbora. Mikseta je srce celog studija.

Kada većina ljudi prvi put vidi veliku miksetu potpuno su zapanjeni jer na njoj ima 800 ili 900 raznih dugmadi/komandi. U stvari, ona nije toliko komplikovana kao što izgleda. Ista stvar se ponavlja mnogo puta. Pošto radite sa dvadeset i četiri kanala, sve je pomnoženo sa dvadeset i četiri; to nije mnogo komplikovan sistem. Na magnetofonu svaki kanal odgovara jednom kanalu na mikseti. Svaki kanal ponaosob ima svoj niz komandi koji su isti za sve ostale kanale.

Svaki kanal na mikseti je predstavljen dugačkim nizom komandi. Obično se na dnu nalazi kontrola nivoa za određivanje snage ulaznog signala. Zatim se nalazi komanda za panoramu kojom se određuje mesto zvuka u stereo/kvadrofonskoj slici. Sledi komanda za eho, a eho je stvar za sebe i tiče se nečeg veoma jedinstvenog u snimanju: ukratko, eho vam omogućava da nešto postavite u veštački akustički prostor. Takođe postoji ekvalizacija — komanda pomoću koje možete da promenite boju instrumenta, a to je veoma važno u *rock* muzici zato što se po mom mišljenju mnoge različite *rock* ploče zasnivaju ne na strukturi, melodijskoj liniji ili ritmu, već na određenom zvuku: iz tog razloga studijā i producenti uporno stavljaju svoja imena na ploče jer su oni umnogome zaslužni za taj deo posla. Pored ekvalizacije, postoje druga pomagala koja se mnogo koriste, kao na primer limiteri, kompresori, pomoću kojih je moguće promeniti ovojnicu tona ili instrumenta tako da možete da stvorite hibridne instrumente, što me posebno interesuje.

Veoma je zanimljivo celu pesmu propustiti kroz kompresor; ako upotrebljavate jaku kompresiju i limitovanje u isto vreme kad stavite jedan

instrument u prvi plan, on dominira pesmom i opšti nivo zvuka ostaje nepromenjen. Izdvajanje jednog instrumenta automatski gura ostale u drugi plan, tako da ste samo promenili odnose. Počeo sam u okviru kompozicije to da koristim namerno, kao određen tip zvuka: to se uglavnom zanemaruje ili se smatra pogrešnom upotrebom opreme. Na primer u pesmi »Helen Fordsdale« sa ploče *No New York* stavio sam eho na gitarske deonice i koristio ga za aktiviranje kompresora kroz celu pesmu, tako da zvuči kao helikopterske elise.

Naravno, sve se ovo može menjati kroz celo trajanje muzike. To je ona vrsta stvari koje vi, kao slušalac, obično ne primećujete. Neke od njih dešavaju se gotovo podsvesno — one čine pozadinu pesme, a ne ono što je očigledno. To su uglavnom stvari kojima se masovna produkcija ne bavi.

Govorili smo o prelazu sa koncepta muzike iz pedesetih na savremeni pristup miksovanju. Ako slušate ploče iz pedesetih primetićete da je celokupna melodijska informacija miksovana veoma glasno — vaš prvi utisak kompozicije jeste melodija — a ritam je miksovan prilično tiho. Bas je nerazgovetan i uglavnom svira samo osnovni ton u akordu, dodajući malo zvučnosti. Vremenom taj raspon, koji je bio veoma širok, sa glasovima u prvom planu i bas bubnjem daleko pozadi, počinje da se sužava sve do pojave *funka* kada su svi instrumenti podjednako glasni.

Sa pločom *Fresh* grupe Sly and the Family Stone dolazi do obrta u kome ritam instrumenti, naročito bas bubanj i bas, naglo postaju najznačajniji instrumenti u miksu. Dolazi do promene u samoj boji. Bas postaje mnogo određeniji instrument i dobija snagu vokala kroz upotrebu filtera za kontrolu amplitude. Zvuk bas bubnja postaje mnogo konkretniji i dobija kvalitet kuckanja (ekser bas bubanj); primetićete da je u većini slučajeva bas bubanj veoma jako ekvalizovan, negde oko 1000 do 1500, da bi se taj zvuk još više izoštrio. U disco muzici on postaje najglasniji instrument — posmatrajte vu-metar dok svira neka disco stvar i primetićete kako kazaljka ide do kraja svaki put kad udari bas bubanj.

Dobro. Govorio sam o raznim mogućnostima višekanalnog snimanja. To je ono čime se bavim. Ja zapravo izvan studija nemam muzički identitet. Sada ću govoriti o nekim svojim kompozicijama jer znam kako su one napravljene sa stanovišta produkcije i mogu pouzdano da govorim o tome kako su one sagrađene.

Da počnemo sa *R. A. F.*, veoma opskurnom B-stranom još opskurnijeg singla koji je izašao 1978. godine — radi se o zanimljivom komadu na raznim nivoima. Snimio sam ga uz pomoć grupe *Snatch*. Sama stvar je nastala mnogo ranije; to je bio komad trake od 35 sekundi koji je ostao nakon neke neobavezne svirke u studiju. Ali tih 35 sekundi bili su prilično interesantni — sve dok se svirka nije rasplinula u *jam* — i znao sam da ću kad-tad nešto sa tom trakom da uradim. Inače imam oko 700 takvih parčića. Judy Nylon iz grupe *Snatch* je predložila da se napravi neka »dokumen-

tarna« kompozicija o teroristima iz družine Bähler-Meinhoff i ja sam se setio tog komada i izvukao sam ga.

Prva stvar koju je trebalo da uradim bilo je da ga nekako produžim, tako da sam taj komad dvadesetčetvorokanalne trake kopirao četiri ili pet puta na drugu dvadesetčetvorokanalnu traku sve dok nisam dobio trajanje obične pesme. Tu sam na vešt način uspeo da prikrijem ponavljanje te kopirane trake. Zbog toga je Percy Jones iz grupe Brand X neverovatan basista, on tri ili četiri puta zaredom ponavlja svaku složenu i idiosinkrazijsku frazu. To je štos koji volim da koristim.

Imali smo snimak jedne telefonske najave koji je Judy napravila u Nemačkoj gde se čuje ženski glas koji kaže: »Dobro veče, bla bla bla, pokušavamo da uhapsimo teroriste iz grupe Bähler-Meinhoff, ovo je snimak jednog od njihovih glasova,« i onda bi se čuo glas teroriste koji je bio snimljen sa drugog telefona kada su postavljali svoje zahteve. »Scenario« ove kompozicije bio je interesantan što se produkcije tiče zato što se jedan njen deo dešava napolju, na ulicama pa onda naglo prelazi u oteti avion. Hteo sam da stvorim utisak prelaska iz grozničavog, otvorenog prostora u veoma tesan, klimatizovan prostor aviona. Da bih to postigao skino sam sav eho sa svega i stavio veoma neobičan, »tunelski« eho na neke stvari. Meni to funkcioniše: imam taj osećaj sažimanja prostora sa mekanim glasovima preko svega. Opet se sve vraća u otvoren prostor, u veliki svet.

Postoje dve moje kompozicije, »Skysaw« sa ploče *Another Green World* i »A Measured Room«, sa ploče *Music for Films*, koje su zapravo ista stvar, ali drugačije miksovane, usparene i malo preokrenute. Takođe, dao sam je grupi Ultravox za jednu od pesama sa njihovog prvog albuma. Ta traka je imala dug vek. Poslušajte sve tri verzije i uverićete se u raspon različitih upotreba. Pesma »M386« sa ploče *Music for Films* još je jedna stvar koja je imala četiri različita života. To je zapravo slično onome što su *reggae* producenti već dosta dugo radili. Kad jednom počneš da snimaš postoji toliko različitih varijacija da nije potrebno trošiti sav taj novac za muzičare; mnogo se toga može postići sa jednom stvari. Tako, kad kupite neku *reggae* ploču postoji 90% mogućnosti da bubnjeve svira Sly Dunbar. Čini vam se da je Sly Dunbar vezan lancima u studiju negde u Jamajci. Međutim, njegove bubnjarske deonice su toliko interesantne da se više puta koriste.

Time smo stigli do *reggae* muzike. To je veoma interesantna muzika jer je bila prva koja se nije zasnivala na uobičajenom pristupu dodavanja. Prethodno sam rekao da je savremeni studijski kompozitor poput slikara koji slaže, sastavlja, isprobava i briše. Položaj *reggae* kompozitora je nalik položaju skulptora, čini mi se. Pet ili šest muzičara sviraju i dobro su odvojeni jedan od drugog. Ono što su oni odsvirali, a što možemo smatrati »komadom« muzike, zatim se kleše, odnosno različite stvari se izbacuju iz miksa na neodređeno vreme.

Neka gitara će se pojaviti sa dva trzaja pa će potpuno nestati; bas će iznenada da ispadne i stvoriće se neki zanimljiv prostor. *Reggae* kompozitori su stvorili osećaj neke nove dimenzije u muzici pomoću spretne i neobične upotrebe eha, izostavljajući instrumente kao i otvorenom ritmičkom strukturom same muzike. Neko kao Lee Perry, producent koji je uvek umeo pametno da iskoristi ograničenja u raznim situacijama, primećuje recimo kako mu se šum gomila na kanalima koje je često koristio za pod-remikse. Zapadni snimatelj možda bi se toga uplašio i upotrebio razne dolbije i filtere. Perry kaže: »Dobro, to je deo zvuka, pa ćemo nešto da mu dodamo i da ga upotrebimo.« To stvara atmosferu neobičnosti iza onoga što je bio čist *reggae*.

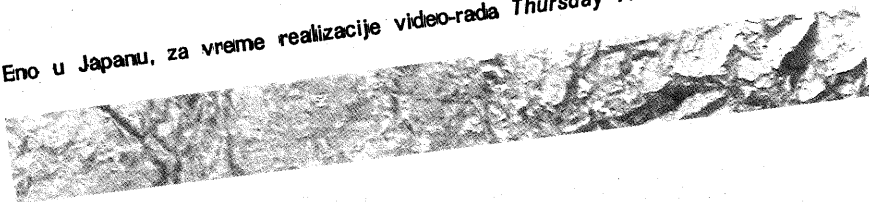
To me podseća na prvu stvar sa ploče *Music For Airports*. Imao sam četiri muzičara u studiju i radili smo neke improvizacijske vežbe koje sam bio predložio. U tom trenutku nisam mogao baš najbolje da čujem muzičare a siguran sam da se ni oni nisu međusobno čuli, ali preslušavajući kasnije sve što je odsvirano otkrio sam jednu veoma kratku deonicu u kojoj dva klavira, sasvim odvojeno, sviraju melodijske linije koje su se preplitale na zanimljiv način. Da bih od toga napravio celu kompoziciju, deonicu sam isekao i napravio stereo *loop* na dvadesetčetvorokanalnoj traci. Zatim sam otkrio da mi se najviše sviđa na pola brzine, tako da su instrumenti zvučali veoma mekano i celokupan tempo je bio veoma spor. Nisam hteo bas i gitaru — nisu bili potrebni u kompoziciji — ali ostalo je nešto od Fred Fritthove gitare koja se probijala kroz klavirski mikrofon, neka vrsta struganja kojeg nisam mogao da se otarasim. Obično mi se Fredovo struganje veoma dopada, ali ovo nije bilo za čuvanje, tako da je trebalo da nešto uradim sa tim zvukom. Palo mi je na pamet da stavim različite orkestracije svaki put kad se *loop* ponovi. Fredovo struganje se čuje samo kad *loop* prođe prvi put.

Ima još primera za ono što radim sa beskonačnom trakom (*loop*) i montažom na osnovu prilično jednostavnog materijala da bih dobio jedinstvene, retke stvari koje nisam mogao da predvidim. Možda bi trebalo da dodam da se kontrola nad onim što ste uradili u studiju proteže samo do pogona za štampanje ploča — reprodukcija je nešto sasvim proizvoljno. Kada miksujem ploču, obično to radim na sistemima od najmanje dva zvučnika — a često i više od dva — tako da ne miksujem za optimalne uslove reprodukcije. Većina mojih ploča ne zvuče dobro u optimalnim uslovima, kada postoje veoma veliki zvučnici koji su izuzetno dobro izbalansirani i imaju gomile visokih i niskih frekvencija. Ja zapravo miksujem za ono što većina ljudi poseduje — a to su hi-fi sistemi srednje kategorije — radim pomalo i za radio. Samo krajnje naivni producenti rade na optimalnim sistemima.

Brian Eno, »The Recording Studio As a Compositional Tool«, *Down Beat*, avgust i septembar 1983, Chicago



Eno u Japanu, za vreme realizacije video-rada *Thursday Afternoon*, 1984 (Sony)



S J E T N O V E Ć E

Kako se odnosiš prema svom iskustvu u umetničkoj školi koju si pohađao od 1964. do 1969? Reci nam nešto o konceptualizmu, Maljeviču i o tvom metodološkom pristupu umetnosti (slikarstvu i muzici).

Eno: Kad sam bio u umetničkoj školi bio sam veoma zainteresovan za ono što bi se moglo nazvati metodološkim slikarstvom i metodološkom muzikom. Otkako sam završio umetničku školu sve me više zanima razdoblje u slikarstvu između 1898. i 1920. godine. U tom periodu nalazim najzanimljivije stvari. Tu je naravno Maljevič, ali i Cezanneovi kasniji radovi, rane Duchampove slike i radovi Kandinskog od 1906. pa nadalje. To su stvari koje me sada veoma interesuju. U ovom trenutku osećam da muzika koju radim ima mnogo više zajedničkog sa tim razdobljem u slikarstvu nego sa bilo čim drugim. Mislim da se nalazim u istom položaju kao Kandinsky, ako se sećate priče, koji je iznenada otkrio novu vrstu slike kada je jedno svoje platno okrenuo na stranu. To je položaj u kojem osećam da se sada nalazim sa svojom muzikom. U to vreme slikari su napuštali figurativno slikarstvo i kretali se ka nekoj vrsti apstrakcije. Ja radim suprotno. Ja napuštam apstraktnu muziku i idem ka figurativnoj muzici. Muzika koju sada radim ima veze sa pejzažima i mestima, sa idejom da se na neki način napravi precizna slika određenog mesta. Ne u smislu u kome je to Beethoven uradio u Pastoralnoj simfoniji, već sa namerom da slušaocu stvorim osećaj da se nalazi na nekom mestu, na nekom jedinstvenom mestu.

Na koji je način tvoj metod izazivanja osećanja »okoline« kod slušaoca različit od Beethovenovog?

Eno: On je koristio samo muziku. Ja ne upotrebljavam samo muzički materijal, već i dobrim delom zvuke iz prirode, na primer insekti, ptice (*smeh*).

To je ono što ti nazivaš »nađenim materijalom«.

Eno: Da, tačno.

Da li misliš da će slušalac deliti isti osećaj mesta koji si ti imao ili će imati osećaj nekog drugog mesta, ili neko sasvim drugo sećanje?

E no: Mislim da će slušalac nešto prepoznati, a to je najvažnije. To ne mora da bude isto mesto. Ali sa pločom *On Land* mnogo mi je ljudi pisalo da bi se pri slušanju ove ili one kompozicije setili nekog mesta iz svog detinjstva ili nekog mesta u kome su bili pre dosta godina. Naravno, to nije isto mesto u kojem sam ja bio.

Pomenuo sam sećanje zato što si u jednom intervjuu govorio o *gospel* muzici, a ona prilično jasno određuje mesto, kao na primer crkvu i tome slično. Nasuprot tome sećanja su vezana za pamćenje. A sećanja su mesta.

E no: Da. Mene interesuje raspoloženje koje vlada na određenom mestu. Hoću da napravim, da stvorim takvo raspoloženje koje je u vezi sa trenutkom u vremenu i životu. Ako sam u tome uspeo, to će biti zajedničko mnogim ljudima. To neće biti samo za mene. Mnogi će se setiti slične situacije ili sličnog raspoloženja. Na primer, kompozicija »The Last Day« sa ploče *On Land* za mene je sećanje na određeno mesto u Engleskoj. Jedan moj prijatelj ju je čuo i ona je izazvala sećanje na jedan dan u San Francisku kada je stajao visoko na jednom brdu i gledao na grad prekriven izmaglicom. To mu je bio poslednji dan u San Francisku. Njegovo sećanje je bilo dakle veoma slično mom sećanju.

Da li se slažeš sa periodizacijom tvog rada na ove tri velike celine: razdoblje umetničke škole, razdoblje *rocka* i razdoblje udaljavanja od *rocka* ka lepim umetnostima. Da li su sve te promene izazvale i promenu publike.

E no: Moja publika je sada veoma raznolika. Zapravo i ne znam ko je ona. Pre neki dan dobio sam pismo od jedne sedamdesetpetogodišnje bake koja je čula moju ploču *On Land* i bila veoma uzbuđena. Ona mi je zapravo poslala traku nečega što je mislila da bih voleo da čujem. A onda sam pre dve nedelje dobio pismo od jednog osmogodišnjeg dečaka koji mi je poslao crteže koje je napravio slušajući moje ploče. Publika koja me sluša sada je veoma raznovrsna. Što se tiče razdoblja *rocka*, ono što sam tada pokušavao da radim na tim pločama je isto što i sada radim. Većina *rock* ploča je pravljen kao bioskopsko platno. Instrumenti nemaju dubinu, bubnjevi su na svom mestu, glasovi na svom, duvači takođe i tako manje-više svi rade. Sve je položeno kao na platnu. Prvo što sam hteo da uradim bilo je da stvorim osećaj dubine, odnosno pozadine, da bih imao osećaj da se neke stvari dešavaju u prvom planu dok se druge dešavaju pozadi, koje se ne vide dobro i koje je potrebno tražiti. To sam dalje razvijao dok nisam pozeleo ne samo da stvorim osećaj gledanja u nešto već da uvedem slušaoca u nešto ali da njegov položaj ne bude jedinstven i privilegovan. Većina današnje muzike je tako pravljen da se sluša u idealnom položaju između dva zvučnika. Nisam hteo da stvorim takav osećaj, već da pružim mogućnost različitih položaja unutar muzike. To je veoma slično onome što se desilo u slikarstvu sa Maljevičem i Kandinskim i nestajanjem osećaja

težišta u slici. Sve do 1880. godine slike su imale veoma jasnu vizuelnu žižu. Zatim su umetnici počeli da se udaljavaju od toga i da rade prema rubu slike, tako da se oko kretalo na mnogo složeniji način. Ono se nije vraćalo stalno na jednu tačku i sve se više kretalo u krug. To se dalje razvijalo u pedesetim i šezdesetim godinama sa slikarima kao što su Pollock, Barnett Newman i svi ostali koji su radili na velikim platnima. To je nešto što mi se veoma dopada, to da svako može da ima svoju sopstvenu avanturu unutar muzike.

To čini muziku uzbudljivijom.

E no: Meni se tako više sviđa. To je, između ostalog, i razlog što sam prestao da pevam. Jer čim se pojavi glas u muzici on privuče svu pažnju. U odnosu na glas sve ostalo postaje sporedno, sve podržava glas i okreće se oko njega. To je problem koji nisam mogao da rešim pa sam jednostavno izostavio glas. To je isto kao da u slici pejzaža ili u nekoj slici Jacksona Pollacka staviš nečije lice (*smeh*). Čim se pojavi nešto tako opipljivo, prepoznatljivo i ljudsko kao lice, kao posmatrač stavljen si izvan slike. Ti gledaš to lice i njegov odnos sa ostalim delovima slike, ali ono te na neki način drži izvan nje. Čim skloniš lice ne ostaje niko sem tebe, i tako si primoran da u nju uđeš. Kad sam izbacio glas uveo sam slušaoca u svoju muziku na drugačiji način.

Ti govoriš o jednoj ulozi glasa, ali ako se radi o više glasova kao što je slučaj na ploči *Music for Airports*, onda više glas ne privlači toliku pažnju. Da li ti govoriš o pevanju ili o glasu u ulozi instrumenta?

E no: Ja govorim o ličnosti u muzici. Imaš pravo, na ploči *Music for Airports* glasovi su bezlični jer ih ima mnogo i nisu lični. Oni pevaju samo AAAAAAAAAA (*peva*). Oni su tu skoro samo zvuci, zvuci koji su slučajno ljudski zvuci. Isprobao sam različite pristupe tom problemu. Baš sam juče o tome razmišljao. Postoji *Music for Airports*, postoji ideja o muzici u kojoj se glas pojavljuje samo nakratko, kao na primer u pesmi »Julie With...« ili u prvoj kompoziciji sa ploče *Another Green World*, zaboravio sam kako se zove (*smeh*), a da, »Sky Saw«, tako je. Jedan drugi pristup koji sam koristio bio je na ploči *My Life in the Bush of Ghosts* na kojoj sam namerno upotrebio glasove koji govore jezik koji ne razumem. Zatim način na ploči *Taking Tiger Mountain (By Strategy)* u pesmi »Third Uncle« u kome je glas kao prenos fudbalske utakmice (nanananananana — *peva*).

Bio sam iznenađen kad si rekao da nećeš više koristiti glas, jer si ga koristio na toliko različitih načina.

E no: Stalno sam suočen sa tim problemom. Čim se pojavi moj glas koji izgovara reči, to stvara čitav niz pretpostavki o tome kako treba muziku organizovati, a ja ne znam kako s tim da izađem na kraj. Nije dovoljno.

samo utišati glas. Jer te to tera da još pažljivije slušaš glas. Muzika se sve teže čuje, jer želiš da čuješ glas. To sam pokušao na ploči *Here Come the Warm Jets*, na poslednjoj stvari u kojoj sam toliko zakopao glas da se jedva čuo. Krajnji rezultat (*smeh*) je da umesto da glas bude zanemaren ili da se sluša kao zvuk, cela stvar postaje naporna jer se trudiš da čuješ šta taj glas govori.

Suprotno od onoga što si hteo da postigneš.

E n o: Upravo tako.

Došli smo da zanimljive teme. Razgovaramo o glasu kao jednom od vrhunskih instrumenata, a i o potrebi da se muzika ne kviri upotrebom glasa. Znači govorimo o odstranjivanju jednog od najprirodnijih instrumenata, i pomalo me plaši što udaljavamo glas od muzike.

E n o: Glas je najzбудljiviji instrument. Ali ja hoću da ga koristim kao instrument, a ne kao ličnost. U tome je problem i zato pokušavam na različite načine da mu pristupim. Još uvek pokušavam.

Postoje dve vrste slušalaca: prosečni slušalac glasu pridaje onaj značaj o kome si ti maločas govorio (glas-ličnost) i poznavaoči koji svemu pridaju isti značaj, pa sa istim tim i glasu.

E n o: Ja to tako ne posmatram i nisam ova druga vrsta slušaoca. Sem u izvesnim slučajevima, na primer kad slušam afričku folklornu muziku u kojoj je glas upotrebljen na mnogo drugačiji način, te ga ovako i onako ne razumem. Tu glas ima vrednost instrumenta a ne vrednost ličnosti. Nemojte da mislite da imam nešto protiv ličnosti u muzici. Uostalom, većina muzike koju najviše volim ima veoma snažne ličnosti. Na primer, muzika Velvet Underground sadrži tu vrednost ličnosti. To je problem sa kojim sadašnjim radom. Setite se ponovo Kandinskog. Kada je počeo da pravi svoje apstraktne slike sigurno su mu govorili kako su one lepe, ali da bi bilo još lepše kada bi na njih stavio neke od onih figura iz ranijih slika. Nije jednostavno pomiriti te dve stvari. On to nije mogao da uradi, prestao je da se trudi i postepeno je išao dalje. Meni se najviše sviđaju upravo ona dela koja su na granici, kada je bio skoro u apstrakciji ali još uvek i figurativan slikar, radovi iz 1911—1912. Veoma volim te radove jer mislim da su prelepi. Postoji osećaj u kome treba preći granicu, videti šta se nalazi s druge strane, da bi se na staro vratio sa većom sigurnošću.

Koji značaj pridaješ »demokratskoj strukturi« u kompoziciji i da li te taj problem još uvek interesuje?

E n o: Kao prvo hteo bih da kažem da nisam demokrata. O tome ćemo kasnije (*smeh*). Šalu na stranu, to je važno pitanje. Stvari u prirodi su or-

ganizovane na sebe svojstven način. Ono što mi se sada dešava, i što je u osnovi svega onoga što sada radim, jeste želja da organizujem svoju muziku po ugledu na ustrojstvo u prirodi. Ali to je duga priča. Idem po svoje beležnice (*smeh*).

Upotrebio sam izraz »demokratska struktura« jer je ti suprotstavljao hijerarhijskoj organizaciji u klasičnoj muzici.

Eno: Da, tačno... ovo me stanovište uopšte ne zanima. Većina muzike koju radim u poslednje vreme sadrži više odvojenih elemenata. Svaki od njih se ponavlja u pravilnim vremenskim intervalima. Ali intervali su različiti za svakog od njih. Rezultat je da se u svakom trenutku ti elementi grupišu na nekoliko različitih načina. Tako se neprestano stvaraju jedinstvene konfiguracije. Većini slušalaca ove konfiguracije zvuče isplatinirano i proračunato, ali one to u stvari nisu. One su rezultat jednog slobodnog kretanja koje se samo od sebe razvija.

Da li to radiš na veoma organizovan, smišljen način, ili je sve to proizvod neke tvoje intuicije?

Eno: I jedno i drugo. Najvažnija stvar je izbor materijala. Problem sa većinom muzike koja zavisi od nekog sistema jeste da se ona oslanja na pretpostavku da ako imaš dobar sistem sve će da zvuči jako dobro. A to naravno nije istina. Mnogi kompozitori koji su zasnivali svoju muziku na nekom sistemu su kao rezultat takvog shvatanja proizveli lošu muziku. To je kao kad misliš da poseduješ neku magičnu mašinu i veruješ da će od svega što u nju staviš postati zlato. Ja ne verujem u to. Najvažnije je šta ćeš staviti u mašinu i ona će sve bolje raditi u zavisnosti od materijala kojim je budeš hranio. Međutim, ako ti materijali nisu zanimljivi i ne slažu se međusobno, ako ništa posebno ne proizlazi iz njihovog međusobnog odnosa, onda ni krajnji rezultat neće biti zanimljiv ma koliko sistem sam po sebi bio dobar. Stvaranje sistema je samo mali deo posla. Ja u stvari koristim stalno isti sistem. Ono što je važno jeste stvaranje elemenata kojima će taj sistem da se hrani, elemenata koji su bogati i raznovrsni. To je ono čemu se sada najviše posvećujem. Na primer, mnogo radim na bordunima (*drone* — pedalni ton). Kad sam počeo da radim sa njima uključio bih sintetizator koji bi proizvodio jedan ton koliko god je potrebno. Posle izvesnog vremena to je prestalo da me interesuje, nije mi se činilo organskim i realističnim na neki način. Sada pravim bordune od mnogo različitih elemenata koji dolaze i odlaze. Na primer, ako je bordun iz »C« onda će osnovni ton »C« da dolazi i odlazi, dolazi i odlazi, pa će biti oktava koja dolazi i odlazi ali drugačijom brzinom, pa možda kvinta koja se takođe kreće sopstvenom brzinom, tako da će bordun imati specifičnu energiju i stalno će prolaziti kroz različite kombinacije.

Kako odlučuješ koliko će koja linija da traje? Da li unapred o tome odlučuješ ili u toku rada na osnovu nekog tvog osećaja?

E n o: Na oba načina. Obično su prva dva sloja matematički urađena, ja zatim primetim neke interesantne momente na kojima dalje radim. Tako da se uvek radi o ravnoteži između sistema i intuicije. Za većinu kompozitora koji rade na osnovu nekog sistema takav postupak je užasan, nezamisliv, jer oni veruju u svoj sistem, a ja ne...

Njima je sistem polazište i svrha njihovog rada. Ti se nalaziš u paradoksalnoj situaciji jer koristiš sisteme da bi dozvolio »slučaju« da dođe do izražaja.

E n o: To jo tačno. To je upravo ono zbog čega su sistemi dobri (smeh).

Sistemi koji će omogućiti da nešto suprotno i neočekivano iz njih izađe.

E n o: Da, tačno. To je neka vrsta duhovne discipline pomoću koje prolaziš kroz veoma strogu i organizovanu rutinu da bi oslobodio deo sebe. To je suprotno od *hippie* filozofije koja kaže: neka se sve dešava samo od sebe. Meni to ne odgovara. Nekima to odgovara, ali meni ne. Najbolje radim kada se najviše trudim da organizujem stvari i kada shvatim da nisu dobro organizovane, da su se iščašile. U takvoj situaciji moram da nametnem svoju volju. Mislím da je to i posledica toga što sam se bavio *rock* muzikom, jer u *rock* muzici ceo osećaj je empirijski. On je stalno prisutan kroz jednostavno pitanje: da li zvuči dobro ili ne zvuči dobro. To je jedini kriterijum. I to je dobar sistem, dobar kriterijum. Ako radim na nekoj kompoziciji i ako mi ne zvuči dobro onda je ili bacim, ili je ponovo uradim ili uradim nešto drugačije sa njom. Nasuprot tome, kompozitori »sistema« ne mogu tako da rade, jer veruju da ako je sistem dobar onda će i muzika biti dobra. Oni sebi ne dozvoljavaju izbor rezultata. Oni veruju da moraju da zadrže to što su uradili. Na primer, ako uzmete ljude kao što su John Cage ili Nam June Paik, oni su sebe svojim argumentima doveli u veoma težak položaj, jer su oduzeli sebi mogućnost da naprave izbor. Nezamislivo je da John Cage uradi neku kompoziciju i da potom kaže: »... pa, i nije tako dobra, ne sviđa mi se kako zvuči...« (smeh). On mora da veruje u nju, jer se cela njegova filozofija zasniva na ideji da ako je metodologija ispravna, onda je i rezultat ispravan. Ja smatram da ako rezultat nije dobar, onda treba menjati metodologiju.

Kad smo maločas govorili o bordonima zanima me da li nešto od te muzike čuješ u sebi pre nego što počneš da je planiraš i smišljaš?

E n o: I jedno i drugo. Neke kompozicije sam radio potpuno smišljeno, kao *Music for Airports*, druga stvar na prvoj strani i obe stvari na drugoj strani. Smislio sam način kako da ih uradim i tako sam ih i uradio. Prva stvar je bila nešto drugačija, nisam je radio na isti način. Međutim, druge kompozicije se rađaju iz onoga o čemu si ti govorio. Na primer, već dugo radim na kompoziciji koja se zove »Violet Night«. To je samo ime koje sam

joj dao. Ideja mi je da uhvatim određeno osećanje koje imam već veoma dugo, ali koje još nisam uspeo da dočaram kroz muziku. U poslednje vreme svi moji dijagrami su zasnovani na toj ideji. U tom slučaju raspoloženje dolazi pre sistema. Ali nekada se dešava da sistem prethodi raspoloženju. Može i na jedan i na drugi način.

Predimo na razgovor o produkciji i radu sa drugim ljudima. Kako ostaješ veran sebi i svom pristupu kada radiš sa tuđom muzikom. Da li si uspeo da usaglasiš svoj način i koncepciju sa drugim ljudima.

Eno: Ne radi se o tome da budem veran onome što radim. Meni je na neki način nemoguće da postupam drugačije. Neko me je jednom pitao o stilu, pitao me da li razmišljam o stilu? O tome sam dugo razmišljao. Ja u stvari ne mislim puno o stilu, jer smatram da se on poseduje bez obzira. To je mimo čovekove volje. Na primer, to što ne vezujem pertle (*Eno sedi sa odvezanim pertlama*) i slično, sve to je moj stil. Tu nema izbora, takav sam. Na sličan način, sa kim god da radim mogu da budem samo ono što već jesam. Razlika je u tome što u raznim situacijama mogu da budem više ono što jesam a u nekim manje. Razlog zbog kojeg sam prestao da se bavim produkcijom (*Eno je nakon ovog intervjua između ostalog producirao poslednji album za grupu U2*) je to što sam u tom poslu koristio samo mali deo svog poznavanja i razumevanja stvari, uopšte. Meni se to područje rada sviđa, ali je ono malo. Dok sam samo to radio, osećao sam da zapuštam druge stvari, da se samo jedan deo razvija, a ja sam hteo da sve ide napred istovremeno. Tako sam s tim prekinuo na određeno vreme. Jedna od zanimljivih stvari iz tog perioda je to što mi je taj rad omogućio da koristim neke veštine koje sam razradio u studiju, ali koje nisam u potpunosti koristio na svojim pločama. Kad sam radiš kompoziciju moraš da misliš na mnogo stvari: pišeš muziku, stvaraš pesmu, produciraš ploču, tako da imaš mnoga područja koja zahtevaju da im se istovremeno posvetiš. Bilo mi je vrlo uzbudljivo da budem u situaciji gde se od mene samo tražilo da se bavim zvukom. Neko drugi je obavio ostali deo posla. Ja bih došao skoro na gotovo što se tiče kompozicije. Moj posao je bio samo da u muzici koja mi je ponuđena otkrivam razne zanimljive zvuke, da radim na njima, da izvlačim male fragmente i da od njih pravim nešto veliko. Praktično, radio sam sa čistim zvukom i to je bilo zaista zanimljivo.

To ti omogućava da se mnogo više posvetiš uobličavanju strukture kompozicije koja ti je ponuđena.

Eno: Tako je. To je kao kad bi ti neko dao crtež i rekao: oboji ga. Veoma je uzbudljivo biti u takvoj situaciji.

Ti nisi potpisan kao producent na Bowievim pločama?

Eno: Nisam ja bio producent, već Tony Visconti.

Koliko si učestvovao u tim projektima na nivou produkcije?

E n o: Poprilično, jer sam zbog toga bio tamo. Pretpostavljam da se moja uloga sastojala u tome da u ranoj fazi obrade pesama dam neku vrstu jake atmosfere, tako da to ne bude samo nešto što grupa ljudi svira. Ideja je bila i ja sam osećao da je moja uloga da od samog početka dam stvarima jak identitet. A to je trebalo da bude neki »*feeling*« (osećaj) na osnovu kojeg je Bowie mogao dalje da radi i nadgrađuje.

Pa zar to nije produkcija?

E n o: Svakako.

Zašto se tvoje ime ne pominje u tom kontekstu?

E n o: Zato što je Tony Visconti već bio producent. To je zanimljiv položaj zato...

...zato što se slična stvar dešavala sa Talking Heads. U novinama je bilo puno govora o tome ko je producent a ko nije. Razgovarali smo o tome u Beogradu sa Davidom Byrneom. On je bio prilično nejasan što se toga tiče. U suštini, u studiju je veoma teško voditi računa o tome ko je šta uradio i u kojoj meri, jer postoji ogroman broj radnji. Praviti neki zapisnik ili nešto slično bilo bi potpuno apsurdno. Bez obzira na to saznanje, ljudi u takvim situacijama često dolaze u sukob, pošto u timskom radu često ostaje nerazrešeno ko je, koliko i na koji način doprineo završnom snimku. Kako ti gledaš na to?

E n o: To nije tako jednostavno kao u fotografiji na primer. Napraviš fotografiju i ona je tvoja. U studiju, sa muzikom stvari su mnogo slojevitije i kompleksnije.

U suštini to je veoma zamršeno. Ne postoji način da se razume ko je šta uradio. Ono što se dešavalo sa Bowiem i Talking Heads jeste to da je neki instrument koji je u početku bio veoma bitan u nekoj pesmi naknadno bio izbrisan. To je kao kad u školjku od ostrige uđe zrno peska i napravi se biser. Ti više ne vidiš to zrno peska jer se ono pretvorilo u biser.

Ko je donosio konačne odluke na Bowievim pločama?

E n o: To je promenljivo; ako sam ubeđen u nešto veoma sam uporan i insistiram na tome. Ali, pošto se radi o Bowievoj ploči, onda naravno on donosi konačne odluke. Ako on oseća, nakon što sam ga ja uveravao u nešto, da ga to nešto ne zanima, onda to naravno ne ide na ploču. To je u redu, to je sporazum. Ali to se retko dešavalo. Uglavnom, ako sam hteo nešto da sprovedem, to bi na kraju bilo upotrebljeno. Ne mogu da se setim slučaja kad se to nije desilo... Nasuprot tome, sa Talking Heads sam mnogo više bio uključen u ceo proces rada.

Ti nisi učestvovao u remiksu na Bowievim pločama, otišao si pre toga?

Eno: Tako je, nisam učestvovao. Ali zato je tu Tony Visconti veoma važan, jer on veoma dobro remiksuje. O tome smo jedanput razgovarali, jer je nekoliko ljudi reklo da sam ja producirao Bowieve ploče, a ja uvek kažem »ne«, to nije istina, Tony Visconti ih je producirao. On je zaslužio da dobije priznanje za njih. Desilo mi se da sam pre otprilike godinu dana pročitao jedan njegov intervju u kome on kaže da bi Eno trebalo da bude potpisan kao ko-producent na njima (*smeh*). Radi se o obostranom poštovanju. On i ja smo imali dobar odnos jer smo pokrivali različite teritorije.

Hteo bih da te pitam za Rhetta Davisa koji je s tobom mnogo radio i koji u poslednje vreme snima i producira mnoge uspešne ploče.

Eno: Nakon moje prve ploče iznajmio sam studio u Londonu za snimanje ploče *Taking Tiger Mountain*. Tada sam sreo Rhetta Davisa koji je radio kao asistent snimatelja. Jako mi se dopao, jer poseduje entuzijazam naročite snage, a meni je entuzijazam veoma potreban, zato što uglavnom ne znam šta radim. Recimo počnem nešto da radim, to mi se učini užasnim i pomislim: »Bože, šta to radim!« Kao što sam imao velike muke sa svojom pločom *Before and After Science*. Često mi se dešava da dođem u situaciju gde želim da kažem: »Dosta mi je svega, ne interesuje me«. Ali zato Rhett i Danny Lanois, moj sadašnji tonac, imaju zajedničku osobinu koja im omogućava da sagledaju stvari na svež način. Sa obojicom radim nešto što je veoma važno. U određenom trenutku izaći ću iz studija i reći: »Napravi neki interesantan miks, neka zvuči drugačije« (*smeh*). Kad se ponovo vratim u studio zazvuči mi sveže to što smo radili, i mogu da nastavim. Kad bi se Rhett ili Danny umorili onda bi oni napustili sobu i ja bih uradio novu verziju grubog miksa.

Zašto si prestao da radiš sa Rhettom?

Eno: U vreme kad sam radio svoju poslednju ploču sa pesmama, Rhett je već postajao veoma poznat. Ono što je interesantno jeste to da je on bio prilično nepoznat kad sam počeo da radim sa njim, ali on se veoma, veoma dobro razvijao i mislim da je sada briljantan producent. On je sa mnom producirao ploče *Before and After Science* i *Music for Films*. Naravno, posle je radio produkcije za Dire Straits, Roxy Music, B 52's i mnoge druge grupe. Kad god čujem neke od tih ploča vrlo jasno prepoznajem njegov doprinos. On ima izvanredan smisao za zvuk, veoma čist. S druge strane postoji ona vrsta producenata koji kad naiđu na neki problem samo dodaju još instrumenata, tako da sve postaje gušće i gušće. Ja te ljude zovem kokainskim producentima. Uvek je moguće ustanoviti da li se prilikom snimanja neke ploče konzumira velika količina kokaina, jer su one koještarija.

Koji su tvoji omiljeni producenti?

E n o: Neki ljude koje bih spomenuo obično se ne nazivaju producentima. Recimo Danny Lanois, ja mislim da je on trenutno jedan od najboljih producenata. On je fantastičan.

Da li on samo sa tobom radi ili se bavi još nečim?

E n o: On je radio razne stvari. Tek sada postaje veoma poznat, jer je uradio nekoliko uspešnih ploča u Kanadi. Znači, njega bih pomenio, zatim Quincy Jonesa zato što je tako talentovan. Pa onda George Clinton jer on ima tako divlji talenat, tako čudan pogled na stvari. Moglo bi se reći da je on gotovo izmislio određen stil muzike. Tu je i Phil Spector. Zatim producent na ploči *Court & Spark* od Joni Mitchell. Ta ploča je bila veoma bitna za mene u smislu produkcije, jer je imala izvanrednu bistrinu zvuka, veoma lak, prozračan i bistar kvalitet. U stvari ta ploča je bila velika inspiracija za *Another Green World*. Kupio sam je neposredno pre snimanja. Rhett i ja smo bili impresionirani. Ona nam je bila veliki uzor. Osećali smo da želimo da postignemo isti osećaj prozračnosti zvuka.

Ta ploča je božanstvena, naročito zbog posebnih štimova gitara.

E n o: Tačno... Da se setim. Verovatno imam neki spisak negde. (*smeh*). Zapravo imam svakojake spiskove. Kad god me ljudi pitaju da navedem imena onih koji mi se sviđaju uvek sam u strahu da ću nekoga da izostavim, nekoga ko mi se posebno sviđa.

Recimo u Nemačkoj Conny Plank.

E n o: Da, naravno. Njega je trebalo odmah da se setim. Takođe bih pomenio Holgera Czukaya. Smatram da on stvarno ima svoj zvuk, kao i ploče grupe Can čiji je on bio član i čini mi se producent.

Da li si radio sa njim?

E n o: Holgerom? Da, ali pre dosta vremena.

To je bilo u vreme kad si radio sa nemačkom grupom Cluster. I on svira na jednoj pesmi, zar ne?

E n o: Da, on svira na pesmi »Tzima Narki«. Znam ga godinama i prijatelji smo već, otprilike, dvanaest godina. Voleo bih ponovo sa njim da radim. Veoma cenim njegov jedinstven talenat.

Na nivou produkcije on je veoma sličan tebi.

Eno: Čini mi se da jeste ... Sad ponovo mislim na neki spisak. (smeh).

A producenti sa Jamajke?

Eno: Lee Perry. Za mene je on bio kralj tog zvuka. Kad sam otkrio Lee Perryja pre mnogo godina, 1971. ili 1972. godine, mislio sam da je to nešto najluđe što sam do tada čuo. Kupio sam ploču koja se zvala *Bucky Skank*, to je bila jedna od prvih *dub* ploča i još uvek je neverovatna. U sebi sadrži velike prostore... (*Eno peva bas liniju, smeje se*) nešto poput ovoga. Ima velikih, velikih pauza. Čuje se samo šum sa trake (*glasan smeh*) jer mu je oprema bila tako loša. Lee Perry je sjajan čovek jer je prvi koristio šum sa trake. Napravio je ploču pod nazivom *Double Seven*. Snimio ju je u svom razdrndanom, starom studiju. Neprekidno je morao da presnimava sa trake na traku, sa trake na traku, tako da se šum poprilično nagomilao. Počeo je da koristi taj šum i on se može čuti kao ŠŠŠŠŠŠ, kao ogromno more u pozadini. Zapravo, jedna od najinteresantnijih stvari kod jamajkanske produkcije bila je u tome što su oni prvi producenti koji su muziku tretirali kao skulpturu. Celokupna zapadna produkcija bila je zasnovana na dodavanju. Za razliku, Jamajkanci su započeli sa nečim i od toga oduzimali, izvlačili, izbacivali pojedine delove. Ličilo je na neku vrstu duboreza. To je sasvim drugi pravac.

Misliš li da su pri tome slobodnije koristili *reverb* i eho mašine?

Eno: Pre toga ljudi su mnogo realističnije koristili eho mašine. Cilj je bio da se postigne zvuk kao da se slušalac nalazi u nekom klubu ili dvorani, na nekom uobičajenom mestu, gde ima muzike. Za razliku, jamajkanski producenti su sve to odbacili i zapravo počeli da izmišljaju nova mesta. To je u tesnoj vezi sa onim što sada radim, mislim da radim upravo to. Oni su koristili eho da stvaraju nove ili nepostojeće prostore jer je to danas vrlo lako postići. Postoji veliki broj digitalnih eho mašina koje... Na primer, ja koristim jedan *reverb*, zapravo nekoliko tipova, koji ima program sa sedamdeset sekundi reverberacije (*Lexicon 224*).

Na koji način u studiju raspoređuješ svoje eho/reverb mašine (za simuliranje prostora)?

Eno: Reći ću vam detaljno kako to povezujem. Obično radim na dva-desetčetvorokanalnom pultu koji ima dodatnih osam kanala tako da se zapravo radi o tridesetdvokanalnom pultu koji ide u dvadesetčetvorokanalni magnetofon. Na primer, na tih osam kanala stalno su priključeni eho mašina *Prime Time*, *reverb 224* (*Lexicon*), *reverb EMT 250* i možda još nešto. Oni su ravnopravni sa ostalim instrumentima. Koriste se u remiksu kao i

bilo koji instrument. Na primer, pošaljem signal nekog instrumenta u 224, zatim iz 224 šaljem signal u Prime Time a iz njega u *panner*, i sve to skupa ponovo vratim u 224 tako da se stvori veliki broj kola (*loops*). Ne postoji samo jedan pravac kojim zvuk teče. Imam kompoziciju na kojoj je snimljen samo klavir ali koja zvuči kao klavir sa velikim bugarskim horom u pozadini (*smeh*). (Radi se o ploči koju je Eno radio u saradnji sa Haroldom Buddom 1984. godine — *prim. prev.*).

Kada završiš kompoziciju u kojoj je primenjen složen studijski postupak, da li ikada poželiš da zabeležiš način na koji si to postigao?

Eno: Ne, to ne pomaže. Pokušao sam da zabeležim ali je nemoguće te stvari ponoviti. Vrlo su pipave i toliko toga bi trebalo da se pribeleži. Sada više i ne pokušavam da to postignem, jer zapisivanje podrazumeva da ću to želeći ponovo da sprovedem. Takav postupak nije nikad isti kad se ponovi, ili je nemoguće da budeš u to siguran. Tako za svaku kompoziciju počinjem iz početka. Jedino što često radim jeste da nakon urađenog miksa kompozicije u magnetofon stavim drugi snimak i propustim ga kroz upravo upotrebljeni sistem. Time sam dolazio do veoma dobrih rezultata, jer sam na taj način dobijao veoma neobične raspodele do kojih ustaljenim načinom rada ne bih nikad došao. Zapravo skoro uvek miks započinjem na taj način: na poledini nekog drugog miksa.

Praviš li možda dijagram psihoakustične i stereo konfiguracije određenog snimka ako ti se učini zanimljivim?

Eno: Ponekad, ne preterano često. Većinu crteža napravim pre snimanja. Kada me neki zvuk posebno zainteresuje provedem četiri ili pet sati pokušavajući da ga rekonstruišem, ali na kraju shvatim da to nije moguće. Pri takvom pokušaju toliko se fokusiram na ceo proces rekonstrukcije da mi promaknu brojne zanimljive kombinacije koje se dese tokom ponavljanja. Zato sam prestao da pokušavam. Sretniji sam kad jednostavno uzmem kompoziciju koja mi zvuči interesantno i sledim pravac kojim me sama kompozicija vodi.

Slušanje muzike je još uvek ograničeno na dva zvučnika. Zbog čega?

Eno: Postoje dva razloga. Pre svega, većina muzike koja se izdaje ne zahteva više od dva zvučnika. Zamišljena je za slušaoca koji sedi ispred izvora zvuka. Malo je ljudi radilo aktivno na ideji muzike koja okružuje slušaoca (*all around music*). Čak i kad je uvedena kvadrofonija ništa se nije promenilo. Ljudi su i dalje radili isto: u dodatna dva zvučnika ubacili bi malo eha, ili bi raspodelili bas liniju u jedan zvučnik, kontra-činelu u drugi... to nema nikakvog muzičkog smisla. Tako, zapravo, nije bilo potrebe za kvadrofonijom.

Na poledini omota za ploču *On Land* je crtež koji ukazuje na uvođenje trećeg zvučnika u sistem (ambijentalni zvučnik, nalazi se u protiv fazi). Da li ga često koristiš?

Eno: Da. Rad se odvija u dve prostorije: u kontrolnoj sobi (tehnika) i u studiju. Vrlo retko radim u studiju jer većinu stvari snimam direktno na traku, što se odvija u kontrolnoj sobi. Studio koristim kao mesto za slušanje — obično postavim nekoliko različitih zvučnika. To je značajno jer slušanje muzike postaje moguće tek ako isključimo mogućnost intervencije preko raznoraznih dugmića i tastera. Često mi se dešavalo da tokom dana vrtim i pritišćem razne kontrolne uređaje da bih na kraju, kada pođem kući, shvatio da uopšte nisam uspeo da čujem šta sam to uradio.

Da li misliš da će Walkman ipak kultivisati i podići na viši stepen psihoakustičnu/s stereo kulturu prosečnog slušaoca?

Eno: Da, sasvim sam siguran da hoće. To je samo pitanje postojanja muzike koja to zahteva. Ranije to nije imalo nikakvog smisla jer ljudi nisu imali razloga da se interesuju za tu vrstu kulture. Lično, ne volim da slušam muziku preko slušalica. Volim muziku u prostoru, a ne onaj osećaj stešnjenosti koji je prisutan pri slušanju preko slušalica.

Da li si ikad bio u situaciji da umesto oblikovanja zvuka zapravo radiš na oblikovanju opreme?

Eno: Jedna od glavnih funkcija popularne umetnosti je da upravo to radi. Time se zapravo oslobađa oprema koja se koristi. Veliki problem likovnih umetnosti je u tome što su umetnici tako preplašeni da ne mogu da koriste svoju opremu na neki slobodniji način. Pogledajte samo video-umetnost. Takozvanu video-umetnost. To je ta'ko isprazno. Nema u tome apsolutno ničeg interesantnog jer ljudi koji na tome rade nemaju nimalo duha. Ne događa im se da pomisle: »Hej, to je interesantno. Hajde da se sa tim neko vreme poigramo«. Na neki način suviše su ozbiljni. Jedna od najboljih odlika pop muzike je u tome što nije uvek ozbiljna. Ni danas ona zapravo nije preterano ozbiljna. Posledica je da ima puno sranja, ali se povremeno pojavi neko sa radikalnim pristupom medijumu. Video-umetnici, na primer, neće biti ti koji će voditi video-umetnost napred. To će biti pop muzičari.

Isto se desilo i sa elektronskom muzikom. Sintetizatori su postojali godinama pre nego što su postali interesantni pop muzičarima. Ništa interesantno se nije dešavalo sa njima jer su ih uvek (u početku) koristili akademski ljudi koji su imali različita shvatanja o čistoti zvuka i slično.

Dugo vremena producent je tretirao instrument u manje-više čistom obliku. Danas on pored instrumenata tretira i uređaje kroz koje se zvuk propušta. Da li između ova dva odnosa postoji kvalitativna razlika?

Eno: Nema razlike. Barem ja tako mislim. Na primer, početkom stoleća kad je Steinway izumeo treću pedal u klaviru, to je predstavljalo

veliku muzičku revoluciju. Debussy je napisao nekoliko dela samo da bi koristio tu treću pedal. Bio je veoma uzbuđen tom tehnološkom mogućnošću. Tako je oduvek bilo sa instrumentima. Kada se pojavi nova mogućnost, ljude to motiviše i neki od njih stvore zanimljive stvari — dok nekim to ne uspe. Kao kad se prvi put pojavio akrilik. Sećam se šezdesetih godina kad je akrilik, sa svojim veoma svetlim bojama, inicirao pojavu sasvim novog načina slikanja. Bilo je tu mnogo loših slika, ali i mnogo dobrih.

Što se električnih instrumenata tiče, ne radi se o sviranju samog instrumenta već o upotrebi čitavog lanca sve do samog zvučnika. Taj lanac se može povećavati. Tako se umešnost jednog muzičara javlja kao sposobnost da se sa ukusom i merom kontroliše čitav taj lanac. Svaki muzičar koji je u stanju da razume klasično akustično muziciranje biće u stanju i da razume muziciranje električnim instrumentima. I obrnuto.

Kako misliš da se oseća klasični gitarista, koji je celog života svirao Bachove kompozicije, kada uzme u ruke električnu gitaru sa celim lancem efekata o kojem smo govorili?

E n o: Njegov problem se sastoji u razlikovanju nekih stvari. On misli da se radi o istom instrumentu s obzirom da se zove gitara. U stvari bi trebalo da pomisli: ovde se radi o sasvim drugom instrumentu. Kao da je uzeo u ruke klavir, francuski rog ili nešto slično. Suština je u tome što mu nije potrebno da odmah razvije dodatnu veštinu već da vidi šta od ponuđenog može da iskoristi. Odjedanput mu je ponuđen veliki broj mogućnosti. Umesto da ih sve upotrebi istovremeno, treba da ih razume i primeni jednu po jednu... Svaki dobar muzičar je svestan svojih ograničenja znatno više nego svojih dobrih strana. Biti svestan svojih dobrih strana je od male koristi. Važno je biti svestan svojih ograničenja i stvarati muziku koja ta ograničenja uravnotežava sa sposobnostima. Tako nešto što se na prvi pogled čini negativnim postaje pozitivno. Na primer, ja ne umem da sviram nijedan instrument (*smeh*) tako da sam celokupnu karijeru i muziku zasnovao na primeni tog nedostatka.

Počeo si da razvijaš jedno novo umeće. Umesto vežbanja na klaviru ili bilo kom instrumentu započeo si da razvijaš veštinu korišćenja studija za snimanje.

E n o: To je zato što sam lenj.

U svom predavanju »Studio kao sredstvo za komponovanje« pokušao si po prvi put da izložiš istorijat i funkciju studija za snimanje zvuka. S obzirom da postoji mali broj radova koji se na taj način odnose prema studiju, da li je sastavljanje tog predavanja bio veliki posao?

E n o: Bilo je prilično teško prikupiti sve te informacije. S druge strane bilo je teško setiti se načina na koji sam tretirao zvuk u pojedinim kompozicijama... Taj proces je zapravo složen isto koliko i kuvanje (*smeh*).

Bez obzira na iscrpnost recepta uvek postoje dobri i loši kuvari.

Na koji način saraduješ sa Haroldom Buddom s obzirom da živi u Kaliforniji?

E no: Dopisujemo se. Šalje mi stvari (snimke na trakama), zatim ja na njima radim i pošaljem ih natrag.

Koliko si učestvovao u nastanku ploče *No New York*?

E no: Tom pločom jedino sam želeo da napravim jedan dokument. To je zapravo istorijska ploča. Radilo se o osobenom, malom pokretu u New Yorku i znao sam da to neće trajati duže od tri-četiri meseca. Tako je i bilo, svi ti sastavi raspali su se ili postali nešto sasvim drugo. Taj zvuk je bio specifičan za New York u to vreme. Nijedan od velikih izdavača nije bio zainteresovan. Mislo sam da bi bilo šteta da to jednostavno nestane. Kao kad bi neko afričko pleme stvorilo nešto i nakon toga jednostavno nestalo — ljudi bi pomislili: »Sramota! Nestali su a mi nemamo načina da saznamo šta su radili«. Tom pločom jedino sam želeo da zabeležim na snimku ono što se događalo. Samo u jednoj pesmi istinski sam intervenisao.

Da li je izbor vokala za ploču *My Life In The Bush Of Ghosts* bio dokumentarni projekt ili se radilo o drugačijem pristupu?

E no: Tu se radilo o nekoliko različitih stvari. Prvo, sve više sam počeo da se interesujem za vokalne deonice koje sam slušao na radiju, posebno na kratkom talasu. Uvek sam sa sobom nosio kratkotalasni prijemnik (radio) i uvek sam nalazio radio Kairo ili neke neobične stanice iz raznih krajeva sveta. Bio sam fasciniran glasovima koje sam čuo jer nisam imao načina da saznam koja im je kulturna predistorija. Često sam samo okretao skalu i jednostavno snimao ono na šta bih naišao. Nisam znao ni iz koje zemlje muzika potiče. Mislio sam da je to vrlo interesantan način da se sluša muzika. Postiže se, na neki način, odnos prema čistom zvuku. To je bila jedna od aktuelnih stvari pri pravljenju ove ploče.

Malopre sam govorio o tome, o ljudskom glasu/pevanju koje je lišeno bilo kakvog identiteta koji je već poznat. Umesto toga takvo pevanje poseduje vrlo samostalan i jak identitet, mada nam dok slušamo zvuči sasvim nepoznato.

Zašto voliš arapsku muziku?

E no: Nekoliko je razloga za to. Prvo, nema nikakve veze sa pevanjem, jer u arapskoj muzici nemaju tradiciju harmonije. Na Zapadu orkestar predstavlja velike mogućnosti harmonskih kombinacija, znate već sve te složene akorde i kontrapunkt. U arapskim zemljama to je postavljeno

no na sasvim drugačiji način. Za njih je orkestar monofon instrument. Ako slušate arapske ploče primetićete da se ceo orkestar kreće kroz kompoziciju zajedno. Oni koriste orkestar kao neki veliki sintetizator pomoću kojeg sviraju melodiju ali sa velikim mogućnostima bojenja zvuka. Tako u arapskoj muzici neprekidno kombinuju instrumente u orkestru da bi postigli različita raspoloženja zvuka. Njih ne interesuju harmonijske mogućnosti već mogućnosti bojenja zvuka.

Drugo što mi se dopada u arapskoj muzici jeste sloboda u pevanju. Na primer, kada bi na Zapadu postojala ovakva melodija (*crta ravnu sinusoidu*) njena arapska verzija bila bi izrazito kitnjasta (*crta drhtavu sinusoidu*). Nosila bi u sebi stotine sitnih varijacija u zvuku. Za mene je to bila interesantna zamisao, nešto što me je poslednjih godina privuklo i što je uticalo na promenu mog tretmana instrumenata.

Na primer, radim sa melodijama koje se menjaju vrlo sporo tako da su skoro nepomične. One se ipak menjaju, ali veoma sporo. Radim i sa melodijama koje se menjaju toliko brzo da se na prvo slušanje takođe čine statičnim. Kada se pažljivije sluša može se videti da su nabijene energijom. Na neki način arapska muzika je bila za mene podsticaj da krenem tim pravcem.

Misliš li da je pevač tu najvažniji? On je taj koji daje prikrivenu dinamiku celokupnom zvuku.

Eno: Sinoć je u ovoj sobi bila arapska pevačica. Zaista predivna devojka. Ona radi na ploči koja je u *rap* maniru, ali peva na arapskom jeziku (*smeš, Eno imitira njeno pevanje*). Bila je vrlo zainteresovana za ploču *Bush Of Ghosts* — tako sam je i sreo.

Koje pevačice posebno voliš? Maločas si pomenuo Joni Mitchell u vezi sa produkcijom. Da li ti se sviđa i kao pevačica?

Eno: Da, sviđa mi se i kao pevačica. Mavis Staples je verovatno moja omiljena pevačica, ona peva u grupi The Staple Singers. Volim i Mahaliju Jackson, Gladys Knight... mislim da je većina pevača koji mi se sviđaju tamnoputa.

Šta je osobeno za crne muzičare? Izgleda da ti se oni mnogo sviđaju.

Eno: Pa... jedina prava reč za to jeste *duša (soul)*. To je pristup muzici koji je veoma senzualan. Najbolji primer kojeg trenutno mogu da se setim je pesma grupe Emotions koja se zove »The Best of My Love«. Da li znate tu pesmu? (*Eno peva pesmu.*) Tu postoji bas linija (*Eno peva vrlo jednostavnu bas liniju*) koja tokom cele pesme nije dva puta odsvirana na isti način. Ona se tokom pesme i ne menja, i to je za mene zaista ka-

rakteristično za crnu muziku. Raditi nešto repetitivno ali uvek mu davati pomak.

Misliš na nešto slično basu i bubnju u *reggae* muzici.

E n o: Upravo to. To je za belog muzičara izuzetno teško da svira i da razume. Oni sviraju sa identičnim ponavljanjima, kao što to radi Philip Glass, i to zvuči kao mašina ili sviraju sasvim nedisciplinovano tako da je sve u raspadu. Treba pogoditi meru tako da je muzika precizna ali ima svoj život.

To je kao kod organskih pojava. Crnu muziku volim upravo zato što je organska. Druga reč za *soul* je organsko — čini mi se. Kad vidiš hiljadu hrastova oni su svi isti ali u isto vreme i različiti međusobno.

Kako se odnosiš prema *jazzu*?

E n o: Ako govorimo o *free jazzu* to je za mene sasvim prazna oblast.

Ne mislim na *free jazz* već na Milesa Davisa u vreme ploče *In A Silent Way* i slično.

E n o: Da... Milesa Davisa volim, posebno u tom periodu. On je u potpunosti *soul* svirač. Još jedna osobina *soula* jeste da se ne plaši jednostavnosti.

Mnogi muzičari imaju problem straha — plaše se da će neko pomisliti da je ono što rade glupo.

Da li slušaš ploče produkcije ECM? One su kombinacija eksperimentalnog *jazza*, i (čak) ambijentalnog.

E n o: Ne, to ne slušam. Pretpostavljam da je ključ mog muzičkog ukusa u onome što zaista odlučim da slušam. Slušam *afro-beat*, poput Felae, *gospel*, gudačke kvartete i vlastitu muziku. Šta još slušam? *Reggae*.

Da li te još uvek privlači razgovor o onome što radiš? Jedno vreme si u prvi plan isticao verbalizaciju u vezi sa svojom muzikom, dok je to sada manje izraženo.

E n o: Sada manje verbalizujem svoj rad iz dva razloga. Prvo, shvatio sam da govoriti o nečemu uvek znači govoriti o prošlosti. Nikad se ne razgovara o nečemu što se u tom trenutku radi jer se to obično ne razume. Zapazio sam da se ono što radim uvek razlikuje od onoga što kažem da ću uraditi, tako da izgleda kao da uvek lažem (*smeh*). Dešavalo mi se da

dam neki intervju u kojem saopštim svoje skorašnje namere. To zapravo nikad nije bilo tačno.

Sada manje govorim jer bi me ljudi često pitali šta se desilo sa onim što sam u intervjuu rekao da nameravam da uradim. Tako ljudi steknu utisak da sam vrlo nepouzdan, što ja zapravo i jesam.

S druge strane, opasnost od prevelikog pričanja leži u tome što se pojmovima oduzima fleksibilnost. Jaka strana i prednost razgovora je u tome što primorava učesnike da artikuliraju svoja stanovišta koja bi u protivnom ostala nejasna. Slabost je u tome što se ta stanovišta često iznose prenapregnuto. Nešto se kaže i time sebe postaviš u neki položaj na vrlo neprijatan način. Skoro kao da ti ponos ne dozvoljava da zaboraviš što si rekao. Pri radu je najvažnije priznati da si upravo pogrešio i reći: »To nije istina, ja sada radim nešto drugo«.

Ti si jedan od onih stvaralaca koji neobično mnogo govore kroz intervjue o svom radu. Da li još uvek imaš tu sklonost ka objedinjavanju uloge umetnika i umetničkog kritičara?

E no: Mislim da je to još uvek tačno. Jedan od razloga je što nema mnogo kritičara koji se bave kritikom na način na koji mislim da to treba da se radi. U ovom trenutku vrlo je mali broj inteligentnih muzičkih kritičara.

Kritičar je u položaju da radi vrlo uzbudljive stvari. Može da uočava određene mogućnosti koje postoje, da uspostavlja veze među njima i kaže: »Ovaj čovek radi nešto slično onome tamo«. Kada bi se te stvari koje on uočava spojile javila bi se mogućnost nastanka novog pravca. Ovo je, na primer, radio Ruskin, engleski likovni kritičar iz devetnaestog veka. On je bio izuzetan čovek od pera i neprekidno je stvarao umetničke pokrete uočavajući sve što su umetnici radili a da nisu pri tome bili u potpunosti svesni onoga što rade.

Na taj način kritičar može da bude u boljem položaju od umetnika. Onaj ko se nalazi izvan umetničkog dela u prednosti je utoliko što celu stvar može da sagleda iz šire perspektive. Za onoga ko je u samom delu to delo predstavlja ceo svet. Za razliku, onaj ko je izvan dela vidi ga samo kao jednu od postojećih stvari u svetu. Na žalost malo je kritičara koji tako rade. Zato je moja namera bila da pokušam ponekad da iskoračim iz svog dela i da pokušam da ga posmatram u odnosu prema drugim stvarima. Ipak, ne mislim da mi to baš najbolje polazi za rukom (*smeh*).

Mislim da jesi dobar. Dosta si uradio u tom pravcu, ali ostaje utisak da te to mnogo manje zanima nego pre pet godina.

E n o: Previše sam zauzet. To me ništa manje ne zanima, i dalje volim da mnogo govorim o svom radu ali sam se vremenom razočarao. Posebno u razgovore sa novinarima. Uvek sam zadržavao kasete sa snimcima svojih intervjuja jer sam obično davao vrlo dugačke intervjue i u tome je povremeno bilo rečeno nešto što sam smatrao važnim. To novinari nikad nisu objavljivali. Štampali su samo banalnosti, ne gluposti ali stvari koje nisu preterano zanimljive. Sada sam prestao da se nerviram zbog toga. Ako želim da razgovaram o svom radu to radim sa prijateljima.

Da li su tvoji lični prijatelji ljudi koji se bave muzikom ili nekom drugom oblašću?

E n o: U velikom broju to su ljudi koji se bave drugim delatnostima.

Mislim na zaista bliske prijatelje.

E n o: Da se prisetim... neki od njih se bave muzikom ali je većina vezana za neke druge oblasti. Na primer, posebno volim da se družim sa slikarima. Sa njima se jako dobro slažem. Jedan od razloga za ovo slaganje je to što ne delimo zajednički pribor za rad ili zajedničku tehnologiju — tako nikad ne razgovaramo o tim stvarima. Uvek razgovaramo o stvarima koje prevazilaze ove (pomenute). Često govorimo o sličnosti pristupa delu, o nekoj vrsti muzike i nekoj vrsti slikarstva. To su stvari koje me posebno zanimaju. Nasuprot tome ne volim razgovore o tome da li je ovaj miks pult bolji od onog.

Težim da sklapam prijateljstva sa ljudima koji su predani svom poslu. Na primer, jedan od mojih bliskih prijatelja u Parizu je urednik novina. On nije muzičar ali je veoma upućen u svoj posao. Svako ko se ozbiljno bavi svojim poslom moj je potencijalni prijatelj, jer svako ko je predan bilo čemu ima veze sa nekim ko je takođe predan nečem drugom u različitoj oblasti.

Kako je došlo do izdavanja kompleta od deset ploča tvojih dosadašnjih izdanja? Da li je to bila tvoja ideja ili je kompanija pokrenula to izdanje?

E n o: Oni su predložili. To je bila njihova ideja. Ja sam samo rekao da se slažem (*smeh*). U taj komplet uvrštena je i ploča sa snimcima za *Music For Films No. 2*, iako, zapravo, kada ti snimci budu samostalno objavljeni, oni će se razlikovati od onoga što je uvršteno u komplet od deset ploča. To obimno izdanje za mene nije nešto posebno važno. Sviđa mi se ali je samo kompilacija već poznatih snimaka. Svi snimci objavljeni u tom paketu identični su svojim originalno objavljenim verzijama.

Zanimljivo je da je u kompletu upakovana i po neka od kartica iz grupe uputstava za rešavanje dilema tokom rada u studiju — te kartice nazvali

smo *Oblique Strategies*. Do toga je došlo na pomalo neobičan način: kad smo poslednji put štampali kartice nisam bio zadovoljan kad su stigle iz štamparije. Nisu bile dobro izrezane, tako da su ivice bile nejednake i karte nisu dobro ležale u ruci. Odlučio sam da ih sve ponovo odštampam ali sam sve stare zadržao i odlučio da bi bilo lepo ubaciti po jednu od tih karata u svaki komplet od deset ploča — izdavač je baš u to vreme izbacio ovo mamutsko izdanje.

Nakon toga prestali smo sa štampanjem i izdavanjem ovih kartica. Više ih ne proizvodimo.

Koliko verzija i izdanja ovih kartica postoji do sada?

E n o: Sačinio sam tri verzije. Konačna verzija ima u sebi 113 kartica.

Da li još uvek koristiš kartice u radu? Da li im se vraćaš ili se samo povremeno koristiš njihovim savetima?

E n o: Ne. Sada mi se događa da pre početka rada na nekom projektu pregledam sve karte u kompletu i izaberem samo nekoliko kartica koje mi se učine interesantnim. Na primer, za saradnju sa Haroldom Buddom izdvojio sam oko 55 kartica — polovinu kompleta — i ostale ostavio kod kuće. Najčešće radim tako, sa manjim kompletom.

Neke od tih kartica posebno su mi privlačne i dešava se da o njima razmišljam veoma dugo i da su mi stvarno prisutne u onome što radim. Poslednjih nekoliko meseci mnogo sam mislio o kartici koja kaže: *Ne zidanje zida, već pravljenje cigle*. Trenutno tu ideju smatram veoma značajnom. Umesto nastupanja sa velikim planovima i nastojanja da se stvori nešto ogromno, treba pokušati da se stvori nešto malo i savršeno, nešto što bi predstavljalo samo jedan segment celine. Ta ideja je, po meni, tesno povezana sa shvatanjem uloge zanatstva i zanatskog umeća.

Ta kartica je slična onoj koja kaže: *Uvek prvi koraci*.

E n o: Ta kartica mi je takođe posebno prijala u poslednje vreme. Sadrži u sebi ideju da je čovek uvek početnik (*smeh*). Šta god da radi on je uvek na početku i treba preduzeti prvi korak.

Da li prestanak štampanja kartica *Oblique Strategies* ima veze sa smrću Petera Schmidta?

E n o: Da. On je iznenada umro — doživeo je srčani udar dok je bio na odmoru na Kanarskim ostrvima. Te kartice su uvek bile rezultat naše saradnje, tako da je u stvari polovina kartica njegova a polovina moja. Odnos

je upravo pola-pola. Pri svakom ponovnom izdavanju zajednički bismo pregledali sve kartice kojima raspolažemo. Odvajali bismo one koje nismo smatrali značajnim i ubacivali neke nove, nastale u međuvremenu. Zato nisam želeo da nastavim sa izdavanjem posle njegove smrti. Jedino što sam uradio... ponekad bih odlučio da za neke od karata napišem mali komentar jer su neke od tih karata, poput onih koje smo upravo pomenuli, za mene toliko bogate značenjima i idejama da na njih neprestano mislim. Tako odlučujem da o njima napišem tekstove.

Jednog dana bih, zapravo, voleo da dam jedan intervju u kojem bi me neko pitao samo o karticama *Oblique Strategies*. Da polako ide od kartice do kartice, a ja bih o svakoj govorio ono što mislim. O većini tih kartica razmišljao sam prilično dugo.

Na šta se odnosi kartica: *muškost*?

E n o: Ta kartica je smešna. U stvari se odnosi na antiameričku ideju (*smeh*). Namera je da se suprotstavim ideji da stvari treba raditi brzo. Ta kartica poručuje da je važno utrošiti vreme u bilo koji posao ako se radi ozbiljno. Za mene je to postajalo tokom poslednjih godina sve značajnije jer je nekim mojim kompozicijama potrebno četiri godine da poprime konačan oblik. Veći deo vremena trake sa tim snimcima provedu na nekoj polici, onda ih s vremena na vreme skinem sa police, radim na njima tri-četiri sata i ponovo ih vratim na policu. Sledećih nekoliko nedelja slušam samo snimak koji sam sa tih traka napravio na kaseti. Ove kasete koje vidite (pokazuje na tridesetak uredno poređanih kaseti na malom stolu hotelske sobe) trenutno su te koje slušam. Trenutno mnogo više vremena provodim slušajući nego što zapravo radim. Slušajući želim da otkrijem ono što radim (*smeh*). Mnogo puta preslušavam kasete i razmišljam u sebi: »Ah, ima tu detalj koji mi se dopada!«, zatim radim dalje na tom detalju.

Na koji način povezuješ ovaj način rada sa visokim cenama usluga jednog dobro opremljenog studija?

E n o: Radim u dosta jevtinim studijima. To je jedan od razloga što radim u Kanadi. Snimatelj sa kojim radim, Danny Lanois, vlasnik je tog studija koji se nalazi u retko naseljenom delu Kanade. Zato je studio prilično jeftin, ali bez obzira na cenu poseduje vrlo kvalitetnu dvadesetčetvorokanalnu tehniku. Veoma mi se sviđa taj studio.

Kad već govorimo o studiju, postoje li neke frekvencije koje su ti prijatnije i draže za rad? Da li dugi boravak u studiju utiče na razvijanje osećaja i osetljivosti na pojedine frekvencije zvuka?

E n o: Najčešće izbegavam frekvencije između 1.2 Khz i 1.5 Khz. One koje najčešće dodajem nalaze se između 300 Hz i 550 Hz, a uz njih

često dodajem i frekvencije između 15 Khz i 16 Khz. Ima još jedna frekvencija koju volim da upotrebim, to je na 8 Khz.

Da li te određene frekvencije vezuju za određenu vrstu muzike?

E n o: Izazivaju neke stvar vezane za konotaciju koju određenu frekvenciju ima u muzici. Na primer, *punk* je vrlo precizno i očigledno bio u pojasu 1.2 Khz do 1.5 Khz. Imao je onaj EEEEEEEE zvuk. Nasuprot tome Pat Metheny ima vrlo interesantan frekventni spektar. Ima mnogo mekih nižih-srednjih (*low-mid*) frekvencija i vrlo mnogo visokih frekvencija u pojasu od 16, 15, 12 Khz. Između njih postoji veliki prostor srednjih frekvencija od 900 Hz do 4000 Hz koji je vrlo prigušen i daje njegovoj muzici vrlo prijanjan zvuk, po mom mišljenju.

Kako kroz mali zvučnik prepoznaješ frekvencije?

E n o: Prilično precizno. Ne previše ali u dovoljnoj meri mogu da prepoznam frekvencije.

Jednom mi se desilo da sam ploču frekventno analizirao kroz mašinu koja je za to konstruisana (*frequency analyzer*). To je bila ploča Michaela Jacksona, tačnije pesma »The Lovely One« (LP *Triumph*). Mislio sam da je na toj ploči veoma interesantan zvuk, posebno me je privukao odnos u sviranju između basa i bas bubnja. Želeo sam da na skalama pročitam tačnu frekvenciju tog bas bubnja.

Takve tehničke analize retko koristim. Umesto toga, najčešće koristim svoje uši.

Kako je došlo do toga da počneš sa radom na videu? Da li je to vezano za muziku ili je došlo sasvim odvojeno?

E n o: Počelo je odvojeno ali im je zajednička bila emocionalna pozadina. Ispričaću vam tu priču.

Ranije me nije privlačio video. Uopšte o tome nisam razmišljao. Jednog dana, dok sam radio u jednom studiju, *roadie* (tehničar) nekog sastava došao je i pitao me da li hoću da vrlo jeftino kupim video-opremu. Tako sam je kupio.

Odneo sam je kući bez ikakvih planova, nisam imao ni stalak za kameru. Postavljao sam je na prozor ili na bok. Kada je bila polegnuta na stranu zastao sam i posmatrao sliku iz te perspektive. Učinilo mi se da slika na taj način izgleda mnogo bolje (*smeh*). Zatim sam i ekran okrenuo na stranu i pomislio da je tako bolje.

Nakon tri minuta prevrtanja svoje opreme, shvatio sam da sam video nešto što mi se dopada više od svega ostalog što sam na videu do tada video (*smeh*).

Dopala mi se i činjenica što je kamera bila okrenuta prema ulici. Bilo je oblačno i pomislio sam kako je slika tog prizora bila lepa. Nikad na televiziji nisam video nešto što mi se toliko sviđalo. Brzo sam shvatio da je video ogromna otvorena teritorija.

Gledajući video, vremenom sam otkrio da mi se sviđa da gledam stvari koje se brzo ne menjaju. To je bilo protivno svemu što se obično može videti na televiziji. Tamo se neprekidno mogu videti montaže, montaže, montaže i rezovi, rezovi, rezovi. Sve se to radi najvećom mogućom brzinom. Za mene je u videu zanimljivo bilo to što mi se pružala mogućnost da neku sliku/kadar vidim koliko god puta želim. Sa muzikom se isto dogodilo pojavom gramofonskih ploča. Namera mi je bila da sa slikom uradim nešto što je suprotno načinu na koji se slika tretira na filmu. Hteo sam da sliku odvojim od filma i približim je slikarstvu.

U nedavno urađenim video-instalacijama (u Bostonu) radio sam nešto, opet, različito. Ekranu su mi služili kao izvori svetlosti i na njima sam postavljao geometrijske konstrukcije.

Zar to nije slično dilemi koja je stajala pred filmom u vreme kada se pojavio? Bio je razapet između literarne i slikarske tradicije a to je često i danas.

E n o: Sa svakim novim medijumom događa se isto. Svaka nova tehnologija može da bude jeftin način da se radi nešto drugo. Dugo ljudi samo pokušavaju da to nešto drugo urade na novi način, i tek posle tog perioda počinju da uočavaju da nova tehnologija ima svoje vlastite snage i prednosti. One uvek mogu da postanu nešto različito.

razgovarali Goran Vejvoda i Slobodan Cicmil,
2. januar 1984, Pariz

Koje su knjige najviše na tebe uticale?

Christopher Alexander, *A Pattern Language, The Timeless Way of Building*

Chögyam Trungpa Rinpoche, *The Myth of Freedom, Cutting Through Spiritual Materialism*

Jorge Luis Borges, *Labyrinths*

Stafford Beer, *The Brain of the Firm*

Koje knjige trenutno čitaš?

Toni Morrison, *Tar Baby**

Gregory Bateson, *Mind and Nature*

J. E. Gordon, *The New Science of Strong Materials**

R. Barthes, *Selected Writings* (priredila Susan Sontag)

Elias Canetti, *Crowds and Power*

J. M. Coetzee, *Dusklands**

Bruce Chatwin, *On the Black Hill**

Robert Coover *Spanking the Maid**

Sir Francis Crick, *Life Itself*

Eugene Jackson i Antonio Rubio, *French Made Simple*

David Reck, *Music of the Whole Earth*

V. S. Naipaul, *Among the Believers*

Chekov, *Eleven Stories**

J. M. Synge, *The Aran Islands**

Koje novine i časopise redovno čitaš?

New Scientist, The Guardian; The Wall Street Journal (jednom nedeljno), *Studio Sound* (povremeno).

* Ovo su sve knjige koje sam pročitao ili sam počeo da čitam u poslednje tri nedelje. Među ovim knjigama posebno mi se sviđaju *The Aran Islands, Tar Baby* i *Crowds and Power*.

Odakle su ti roditelji? Čime se bave? Iz kojeg dela Engleske potičeš? Da li se vraćaš tamo?

Majka mi je Flamanka, a otac Englez. On ju je doveo u Englesku posle rata. Otac mi je bio poštari tokom čitavog svog radnog veka (47 godina) i oni žive u Woodbridgeu, u pokrajini Suffolk, gde sam se rodio i odrastao. Odlazim kod njih četiri ili pet puta godišnje i tamo se osećam kao u svom pravom domu.

Zašto se tvoj brat tek nedavno pojavio na ploči *Apollo*?

Moj brat je sedamnaest godina mlađi od mene. Ovo je prvi projekat koji mu je na neki način odgovarao. On je muzičar (svira klavir, orgulje, gitara, eufonijum) i komičar.

Kako uopšte gledaš na muško-ženski odnos?

Suviše složeno pitanje. Jednostavno: »Dopada mi se«.

Da li ime »Eno« znači nešto posebno?

E..... No.

Koje instrumente poseduješ?

Jedan Casio D202, Antoria bas bez pragova, gitaru Fernandez, pola Yamahe DX7, pola Yamahe CS 80, jedan *mini moog*, jedan AKS.

Šta je to »muzika za nemuzičare«?

Tehnika pravljenja muzike u kojoj sud zamenjuje veštinu, zasnovana na tehnološkim mogućnostima. U izvesnom smislu to je ono što je postao »novi talas«.

Kako to da si počeo da se šminkaš dok si svirao sa grupom Roxy Music? Kada i zašto si prestao da se šminkaš?

Dopalo mi se, a onda je prestalo da me zanima.

Šta danas misliš o modi, oblačenju, šminkanju (Eno i Roxy nasuprot Boy Georgeu) i tome slično?

Tout la même chose. Ne osećam ništa posebno ni ovako ni onako.

Kako bi definisao produkciju, ili producenta?

Producent je osoba koja se bavi muzičkim ili drugim pitanjima kojima sastav ne želi ili ne može da se bavi.

Koje si afričke zemlje posetio? Možeš li da kažeš nešto o tome kako je bilo raditi sa Edikanfo (afrički sastav iz Gane — *prim. prev.*) — studio, muzičari, atmosfera i ostalo?

Maroko, Tunis i Gana. Snimanje Edikanfa odvijalo se sa oko deset muzičara u veoma skućenom prostoru sa neadekvatnom i neispravnom opremom za snimanje. Bilo je jako vruće.

Kako je nastala firma Obscure? Šta se desilo sa njom?

Hteo sam da izdajem muziku koja mi se činila zanimljivom, a koju druge firme nisu izdavale. Stvar se pretvorila u albatros pa sam je ostavio.

Kako to da nikad nisi snimio ploču sa Robertom Wyattom?

Jesam, ploču *Ruth is Stranger Than Richard*. Robert se takođe pojavljuje kao koautor na ploči *Music for Airports*, na prvoj stvari na prvoj strani.

Šta ti se kod sebe ne dopada?

Nestrpljenje i nedovoljna snaga volje. (U drugim situacijama ova dva nedostatka postaju pozitivne osobine)

Gledajući na celokupan tvoj rad sa sigurnošću se može reći da ritam predstavlja jedan od jačih momenata. Zašto nisi snimio ploču sa ritmom od *My Life in the Bush of Ghosts*?

Ritam isključuje moje trenutne interese (barem u onom smislu o kome ti govoriš).

Da li postoje tehnike snimanja koje si ti izmislio? Na primer neki zvuk bubnja ili nešto slično.

Nekoliko. Moje ploče su u izvesnom smislu kompendijum raznih tehnika. Ima ih suviše da bih sada ulazio u detalje.

Šta danas misliš o studiju za snimanje i u kom se pravcu cela stvar kreće?

Studio za snimanje će imati veće kontrolne sobe — sa više instrumeta i sprava za propuštanje zvuka i različite sisteme za preslušavanje. Postojeće veći interes za »jedininstvenim« delovima opreme — opreme koja radi ne prema svojim specifikacijama, već na jedan zanimljiv način (to se već dešava sa mikrofonima).

Studiji će prestati da se trude da liče jedan na drugi i počće da se usmeravaju u određene muzičke sfere. Ljudi će raditi na dužim muzičkim kompozicijama (što sada omogućava digitalna tehnika). Više pažnje biće posvećeno psihoakustičkoj vrednosti raznih tretmana.

Ko je Laraaji?

Laraaji je američki crnac, bivši komičar, koji svira svoju malu harfu u njujorškim parkovima.

Koje su ličnosti izvan muzičkog sveta uticale na tebe?

Stafford Beer, Peter Schmidt, Tom Phillips, moji roditelji i ujak Carl, Lorenz Zatecky (prijatelj fotograf), Joan Harvey, Alex Blair, Ritva Saarikko.

Šta misliš o Davidu Byrneu? Koje su mu jače strane?

On je izvanredan ritam gitarista i poseduje zanimljiv smisao za lirsko raspoloženje.

Ploče:

Velvet Underground III
Music from Big Pink, The Band
Afrodisiac, Fela Ransome i Africa 10
Staple Singers, nekoliko ploča
Love Letters, Ketty Lester
Everyday People, Sly and the Family Stone
Vernal Equinox, Jon Hassell
Astral Weeks, Van Morrison
The Great Learning, Cornelius Cardew
In a Silent Way, Miles Davis
Out of the Cool, Gil Evans.

Bas gitaristi:

Larry Grahame (Sly and the Family Stone)
Jimmy Ali

Charles Mingus

Sting

Robbie Shakespeare

Basista na svim Tamla Motown hitovima — ne mogu trenutno da mu se setim imena.

Klavijature:

Arturo Benedetti Michelangeli

Barry Andrews

Abu Abdel Said

Harold Budd

Bill Evans

Muzičari:

Jon Hassel (truba)

Farid el Atrache

Tunde Williams (truba)

Miles Davis

Gil Evans

Filmovi:

Džulijeta među duhovima, Fellini

Amarcord, Fellini

Xica, Carlos Diegues

Bye Bye Brazil, Carlos Diegues

Blanche, ?

Barry Lyndon, Kubrick

Alfavi!, Godard

Kwaidan, Kobayashe

Lovac u mraku, Kobayashe

Jesenje popodne, Ozu

Bilo jednom na divljem Zapadu, Sergio Leone

Ekstaza duboresca Steinerja, Herzog

Agire, gnev božiji, Herzog

Deca raja, Carné

Posrednik, Satyajit Ray

Popodnevene zamke, Maya Deren

Obred u probraženom vremenu, Maya Deren

Stranac u vozu, Hitchcock

Ko se boji Virginije Woolf, Mike Nichols

Zatoichi, slepi mačevalac, ?

Diskretni šarm buržoazije, Bunuel

Lepe žene:

Carla Dunlap
Vanessa del Rio
Arletty
Dionne Warwick
Tina Turner
Zeze Motta

Pevači/Pevačice:

Farid el Atrache
Fairouz
Om Kalsoum
Mavis Staples (i njena porodica)
Doris Sykes
Van Morrison
Theresa Stich-Randall
Gladys Knight
Mahalia Jackson
Mary Wells
David Bowie
Bryan Ferry
Al Green
Marvin Gaye
Dionne Warwick
Samira Tewfik
Betty Carter
Robert Wyatt
The Mahotella Queens
James Brown
Deloise Campbell Barrett
Michael Jackson
Jimi Hendrix
Valya Balkanska (na osnovu
samo jedne pesme koja sam čuo)

Gitaristi:

Robert Quine
Robert Fripp
Adrian Belew
Jimmy Nolan
John McLaughlin
Daniel Lanois
Jim Hall

Jimi Hendrix
Sterling Morrison

Filmska muzika:

Ennio Morricone
Nino Rota

upitnik sastavio:

Goran Vejvoda

upitnik popunio:

Brian Eno

januar 1984, Pariz

Za one koji su moju izložbu videli prošle godine u muzeju Laforet u Akasaki, Tokio, razumljivo je i poznato da svoje video-radove tretiram u okviru likovne i skulptorske tradicije. Video-traku smatram sistemom za programiranje elemenata kao što su svetlo i pokret — do sada je to najraznovrsniji sistem te vrste koji nam je dostupan — i na taj način je vidim kao prirodno vezanu za vizuelne umetnosti. Nisam preterano zainteresovan za, većini ljudi bliske, narativne i dramaturške mogućnosti ovog medijuma — zapravo, osećam da je pretpostavka estetike filma i televizije bila glavna prepreka razvoju videa kao umetničkog medijuma.

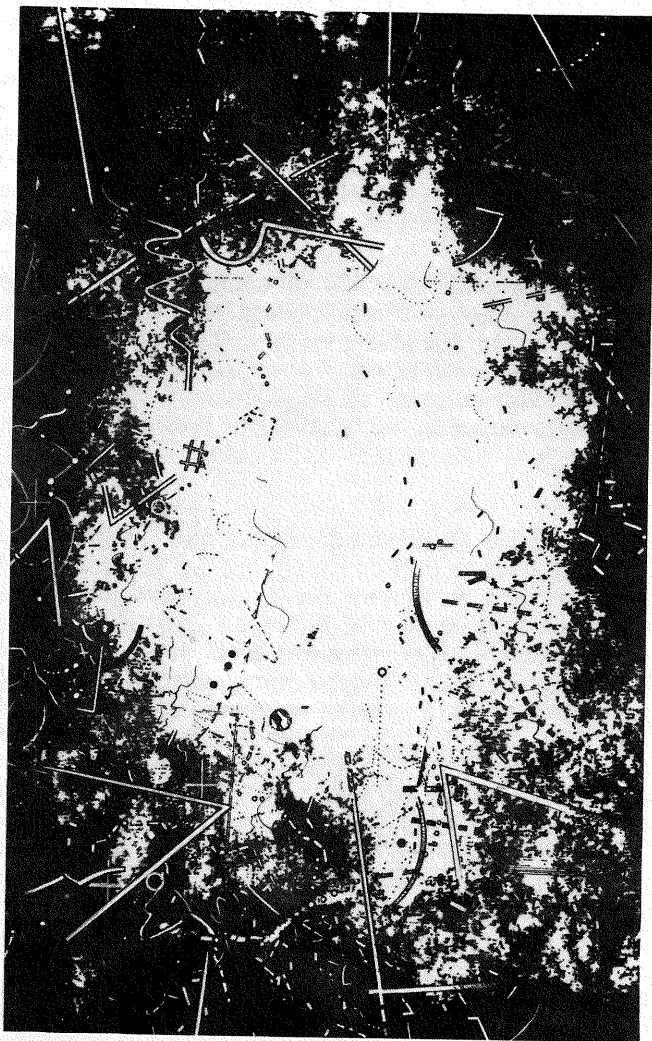
Najranije video-slike sastojale su mi se od drugih, nepomičnih/ukočenih, nemontiranih snimaka kretanja oblaka i ponekad igrajućih svetlosnih oblika na zgradama ispod mog prozora. Našao sam da mi takve slike prčinjavaju veliko zadovoljstvo.

Pre oko dve godine počeo sam da eksperimentišem sa drugim vrstama video-slikanja. Moja tokijska izložba pokazuje neke od rezultata ovih eksperimenata.

Kada me je gospođica Ishii pozvala da napravim traku za Sony katalog i ponudila mi korišćenje uređaja koje je kompanija Sony imala u Tokiju, bio sam u isto vreme sretan i uzbuđen. Odlučio sam da proverim da li mogu da napravim ne samo jedan novi *video-rad* za kompaniju Sony, već sasvim novi tip video-rada. Hteo sam da razvijem jedno originalno delo čiji bi prvi primerak bio rad čiji je sponzor kompanija Sony.

Dok ovo pišem, taj rad još nije završen. Nadam se da će se pojaviti, kada bude završen, ne kao skup zanimljivih eksperimenata već kao završeno, celovito delo. Želim da stvorim nešto što će stvarno pronaći svoje mesto u životima ljudi, a ne nešto pametno što će pustiti samo jedanput i zatim odložiti na policu. Želeo bih da napravim nešto više od pop videa punih trikova i dosetki. Želeo bih da napravim nešto u čemu bi uživali i čemu bi se vraćali, kao što to čine sa svojom omiljenom pločom.

Propratni tekst za Sony video-kasetu koja se prodaje
samo u Japanu, april 1984. godine



Ilustracija Russella Millsa za muziku sa ploče *On Land*, pod nazivom "Traces", 1982.
Autor je ilustraciju posebno namenio za ovu knjigu.

K r e a t i v n e s t r a t e g i j e z a p r i p r e m l j e n o g p o s m a t r a č a

Russell Mills se školovao za ilustratora, ali u posljednje vreme uspeo je da proširi uobičajene definicije te oblasti kroz jedinstven lični projekat: prevođenje muzike i tekstova *rock* pionira Briana Enoa u vizuelnu materiju. Možda je najvitalniji vid tog rada insistiranje na pružanju pogleda u mogućnosti koje su društvene, lične i političke, pored onih čisto estetskih. Ovo je ohrabrujuće iskustvo za svakoga ko veruje (kao što veruju Mills i Eno) u ispitivanje svih konotacija određenog umetničkog oblika u odnosu na druge umetničke oblike i na njihovo dejstvo na lično opažanje. (...)

Mills je 1973. godine slučajno nabasao na ploču naslovljenu *Here Come the Warm Jets* (Dolaze topli mlazevi) — solo prvenac Briana Enoa, prethodno osnivačkog člana jedinstvene *art-rock* grupe Roxy Music. »Neobičnost te ploče delovala je na mene kao vazdušni napad. Ništa slično njoj nije tada postojalo«. Zainteresovali su ga tekstovi pesama koji su istovremeno obuhvatali i integrisali široki spektar interesovanja (onirične beleške, vojne aluzije, slučajne asocijacije i lingvističke teorije), i ne bez izdašnog smisla za humor. (...)

Pošto su se zbližili oko zajedničke želje da prošire granice sopstvenih zanata, dva umetnika su započela ozbiljnu prepisku. Bilo je to vreme kada je u *rock* muzici sve više rastao interes za nove tehnološke mogućnosti, kada se na sceni pojavio veliki broj inteligentnih pop stratega koji su se nalazili i izmenjivali ideje preuzete iz raznolikih izvora. Među tim izvorima vidno mesto su zauzimale vizuelne umetnosti, ali i čitanja i rasprave o kibernetici, teorija pozorišta i filma, marginalne umetničke forme, kao i različiti poslovni i menadžerski pristupi ljudskoj interakciji. Do 1977. godine, kada je Russell Mills organizovao svoju diplomsku izložbu, Brian Eno je postao verovatno najuticajniji katalizator unutar muzičke avangarde koja je delovala na osnovu tih ideja. Bio je poznat po tome što je razbijao prirodnu izolovanost umetnika iz različitih oblasti i što je na plodonosan način asimilovao razne discipline kako u sopstvenoj muzici tako i kod svojih poznatih poslodavaca i kolega (Roxy Music, David Bowie, Robert Fripp, John Cale, Nico, Snatch, Cluster).

»Brian je došao da vidi moju izložbu«, kaže Russell Mills, »i kada je video onih deset ili dvanaest slika koje sam izložio, a koje su bile inspirisane njegovim tekstovima, razgovarali smo i odlučili da sarađujemo sa

ciljem da izdamo knjigu. Kasnije smo ponovo razgovarali, noć pre nego što je otputovao u Nemačku da snima ploču grupe Devo, i zaključili da to ne bi trebalo da bude još jedna u nizu knjiga ilustrovanih tekstova, da bi trebalo da sadrži Brianove tekstove koji bi objasnili kako se naš rad zaista razvijao: teme kao što su »Studio kao polje rada«, »Zašto je gitara virtuozni instrument«, sociologija rocka, i tako dalje.«

»Slažem se sa stavom da jake ličnosti deluju kao katalizator«, objašnjava Mills, »zato što to tera ljude ka pravcima kojima se inače ne bi kretali. Eno prihvata slučaj i slučajna zbivanja spremnije od većine umetnika; on veruje u slučaj kao pozitivan podstrekač u radu. On čak razrađuje sisteme koji stvaraju veću mogućnost za slučajne uticaje i zbivanja. Njegove kartice zvane *Zaobilazne Strategije* jedan su od tih sistema«.

Umetnost koju je Russell Mills razradio kroz izučavanje Enovog rada i njihovog odnosa razvijala se uglavnom kroz intuiciju — umetnikov neoprhodni smisao za »pravo« sredstvo (Mills je koristio veoma raznolike i ponekad neobične materijale i strukture) i za »pravi« trenutak. Nasuprot stavu da su takve intuitivne odluke isuviše nekonkretne da bi bile intelektualno opravdane ili branjene, Mills je pokušao da odredi kako umetnička svest može najbolje da ih usmerava. Poput Enoa, Mills veruje da se instinkt i razum ne moraju posmatrati kao suprotstavljene sposobnosti, već kao vitalne dvojne snage koje, ako se zaista potrudimo da ih shvatimo, mogu da deluju u delotvornom skladu. Za proces kojim se služio da oslika složene odnose Enove muzike kaže da je sličan disciplini koja se zove sinektika.

»To je nešto o čemu sam čitao u knjizi Williama Gordona *The Development of Creative Capacity*. Prvobitno sinektika je bila metodologija koja se koristila kao istraživački postupak u industriji, kada bi hteli da proizvedu neki novi, jedinstveni proizvod, ali su nesigurni kako će da se ponaša i širi na tržištu. Pa bi zato pozvali veliki broj stručnjaka i stvorili takvu situaciju u kojoj bi oni razmenjivali ideje. Pretpostavka je veoma prosta: ako se dva hemičara sastanu oni će neizbežno da raspravljaju o hemiji, kao što će dva umetnika da razgovaraju o umetnosti. Ali ako spojite hemičara i umetnika i postavite im zadatak, oni će biti primorani da podele svoja iskustva i informacije. Takav postupak se takođe u mnogome oslanja na upotrebu analogije i metafore da bi se došlo do krajnjeg rezultata, što naravno i Brian i ja takođe činimo.« (...)

Cynthia Rose, »Creative Strategies For the Prepared Observer: Russell Mills And Brian Eno«, *Viz*, br. 4, 1980, London

. . . Z A T O . . .

U svojim kritičkim i analitičkim tekstovima T. S. Eliot je često sugerisao, kroz razne permutacije, mogućnost da pesma koju čitalac čita može da izgleda boljom nego što je pesma koju je pesnik napisao. Dok pisac može svesno da prožme neki svoj spis specifičnim značenjima, čitačovo tumačenje tog istog spisa se ne može predvideti. Na sličan način možemo da primenimo Eliotovu »slušnu imaginaciju« (i njen potencijal za tangencijalne asocijacije) na vizuelne slike koje isto tako mogu da stvore mnoštvo slika pored onih koje je umetnik svesno usadio u svoje delo.

»Zanimale su me ideje — ne samo vizuelni proizvodi. Hteo sam ponovo da stavim slikarstvo u službu uma« — Marcel Duchamp¹.

Ova zapažanja i njima svojstvene mogućnosti su predstavljali misaoni okvir iz kojeg se, u početku nesvesno, ova knjiga razvila.

Pre mog dolaska na Odsek za ilustraciju londonskog Royal College of Art, 1974. godine, nije me posebno zanimala ilustracija kao poseban medijum odvojen od ostalih umetnosti. Bio sam zbunjen kao i većina studenata umetnosti kada nastoje da pobliže odrede svoju budućnost ili karijeru; sve što sam znao bilo je da nisam sasvim siguran u svoje ideje i talenat i da bi mi koristilo daljnje eksperimentisanje i učenje.

Pošto sam razmotrio nekoliko postdiplomskih kurseva u oblasti likovnih umetnosti i grafike, s vremenom sam otkrio da je kurs ilustracije na RCA izuzetan po tome što ne propagira dogmu ili filozofiju učenja, kao što su činili ostali, već se blagonaklono zalagao za razvoj studenata kao ličnosti u laboratorijsko-eksperimentalnoj sredini u kojoj različite lične ideje i opsesije mogu biti temeljno istražene. (. . .)

U tako živoj sredini brzo sam postao svestan i podozriv prema rasprostranjenom gledanju na savremenu ilustraciju, koje je bilo, i čini mi se još uvek jeste, preovlađujuće, a to je da se ona previše pouzda i bavi stilskom prosečnošću i ispraznim tehnikama i da je na žalost gotovo sasvim lišena intelektualnog sadržaja. Otkrio sam da većina ilustracija prolazi neopaženo jednostavno zato što nisu vredna pažnje. Oni koji proizvode, i slično njima oni koji naručuju ilustracije, nisu izbegli očitoj i bukvalnoj definiciji ilustracije: na primer, objasniti sredstvima slike, razjasniti, protu-

¹ Intervju vodio James Johnson Sweeney. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. XII, No. 4—5 1946.

mačiti, i tako dalje. Privrženost ovim komotnim i skučenim definicijama uglavnom je davala slike koje samo podražavaju umesto da dopunjavaju na način koji će proširiti ono što je već poznato i iskazano. (...)

Međutim, da se vratim pitanju ilustracije i pečatu potčinjenosti koji je ona zadobila u odnosu na ostale umetnosti. Mada me je u početku obeshrabrivao, ovaj pečat me je takođe podstakao da analiziram situaciju u pokušaju da nađem alternativne načine razmišljanja i manje bukvalne oblike rada koji će proširiti mogućnosti za koje sam verovao (i još uvek verujem) da su svojstvene spoju između slike i teksta/ideje.

Jedan od razloga za očigledno nizak položaj ilustracije među ostalim umetnostima nalazimo u snobizmu, zato što je neki rad naručen on ne može biti vredan i »čist«. Ovakvo gledanje je uglavnom svojstveno kako »likovnim umetnicima« tako i kritičarima, od kojih većina ima, čini se, prikladnu mentalnu barijeru kad god iskrсне razgovor na temu »primenjene« ili »komercijalne« umetnosti. (...)

Kao i kod dadaista i nadrealista koji su upotrebljavali kolaž kao sredstvo zaobilaznja pravolinijskog načina mišljenja, iskorenjivanja i/ili podriivanja racionalnog u cilju podsticanja nesvesnog ili nepoznatog, i ja sam takođe osećao da tehnike kolaža najviše obećavaju u pogledu ostvarivanja jednog uzbudljivog i vrednog oblika ilustracije. Ubrzo sam u svom radu dostigao takvu tačku u kojoj sam se osetio mentalno i tehnički spremnim da isprobam te ideje na jedan rigorozniji način. Da bih to učinio shvatio sam da mi je potreban predmet ili tema koji će biti u stanju da ispuni nekoliko uslova/ograničenja/pravila, a to su:

1. takav predmet ili tema mora biti u stanju da održava moje detaljno istraživanje i interes kroz dug vremenski period;
2. on mora da mi omogućí da upotrebljavam i isprobavam široki spektar kako tradicionalnih tako i netradicionalnih materijala u dodiru jednog sa drugim;
3. predmet ili tema treba da je takav da prethodno nije vizuelno obrađivan;
4. on mora biti dovoljno širok i bogat da me primora da istražujem oblasti o kojima nisam imao nikakvo prethodno znanje.

Takođe sam odlučio da kakav god da bude taj projekat, on će istovremeno ispuniti moju obavezu da ostvarim jedan »krupan projekat« kao jedan od osnovnih zahteva za sticanje magistrature (Master of Arts Degree) na Royal College of Art.

Ova knjiga i njen sadržaj rezultat su tog »krupnog projekta«. Od eksperimenta koji se u početku služio Enovom muzikom i tekstovima kao sred-

stvom ili odskočnom daskom, projekat se tokom godina razvio, proširio i postao nešto što po mom mišljenju predstavlja jedinstvenu studiju Briana Enoa i njegovog rada i uticajnog doprinosa tog rada za vreme i posle jednog uzbudljivog i zanimljivog razdoblja u nedavnoj istoriji muzike. Ova knjiga istovremeno beleži raznolike vidove naše saradnje i drugarstva i dokumentuje jedan značajan stepenik u mom razvoju kao umetnika u odlučujućim, formativnim godinama koje su usledile nakon diplomiranja na RCA.

Izvodi iz uvoda Russella Millsa za Brian Enovu i njegovu knjigu
More Dark Than Shark, Faber and Faber, London, 1986.
Knjiga je izdata u saradnji sa Opal Ltd., London.

Z A O B I L A Z N E S T R A T E G I J E

Cascades

Is there something missing?

What would your closest friend do?

Distorting time

Accept advice

Towards the insignificant

Remember those quiet evenings

Change instrument roles

(Organic) machinery

What mistakes did you make last time?

Breathe more deeply

Tidy up

Use 'unqualified' people

Think of the radio

The tape is now the music

Do we need holes?

Z A O B I L A Z N E S T R A T E G I J E O B L I Q U E S T R A T E G I E S

V i š e o d s t o t i n u
k o r i s n i h d i l e m a

Ove karte razvile su se iz našeg odvojenog posmatranja principa koji čine osnovu onoga čime se bavimo. Ponekad smo ih prepoznavali naknadno (intelekt na tragu intuicije), ponekad smo ih raspoznavali zajedno sa njihovom pojavom, ponekad smo ih formulisali. Mogu se upotrebiti kao špil (skup mogućnosti koje stalno imamo u vidu) ili se može izvući jedna jedina karta iz izmešanog špila kad se pojavi dilema u radnoj situaciji. U ovom poslednjem slučaju mora se imati poverenja u kartu mada je njena prikladnost sasvim nejasna. One nisu konačne, pošto će se pojaviti nove ideje, a druge će postati očigledne same po sebi.

Brian Eno & Peter Schmidt, 1975.

prazna karta

empty card

Rast

Accreation

Vodopadi

Cascades

Obrni

Reverse

Voda

Water

**Mostovi: graditi
spaliti**

**Bridges: build
burn**

**Deca: pričaju
pevaju**

**Children: speaking
singing**

**Uništi: ništa
najvažniju stvar**

**Destroy: nothing
the most important thing**

**Namere: plemenite
skromne
verodostojne**

**Intentions: nobility of
humility of
credibility of**

Hrabro!

Courage!

Budi prljav

Be dirty

Budi ekstravagantan

Be extravagant

Grupna analiza

Cluster analysys

Ukrašavaj, ukrašavaj

Decorate, decorate

Nestvarni odjeci

Ghost echoes

Idiotiski smeh

Idiot glee

Prosto oduzimanje

Simple subtraction

Pospremi

Tidy up

Ponovna procena (topao osećaj)	Reevaluation (a warm feeling)
Naglasí razlike	Emphasize differences
Izobličavanje vremena	Distorting time
Beskonačne gradacije	Infinitesimal gradations
Naglasí ponavljanja	Emphasize repetitions
Prihvati savet	Accept advice
Obrati se drugim izvorima: obećavajućim neobećavajućim	Consult other sources: promising unpromising
Je li završeno?	Is it finished?
Da li je rečima potrebna promena?	Do the words need changing?
Šta ne bi uradio?	What wouldn't you do?
Šta je stvarnost ove situacije?	What is the reality of the situation?
Koje si greške načinio prošli put?	What mistakes did you make last time?
Da li bi to iko želeo?	Would anybody want it?
Kako bi ti to uradio?	How would you have done it?

Da li nešto nedostaje?

Is there something missing?

Trebaju li nam rupe?

Do we need holes?

O čemu zaista sada razmišljaš?

What are you really thinking about just now?

Da li je intonacija pravilna?

Is the intonation correct?

Šta bi uradio tvoj najbolji prijatelj?

What would your closest friend do?

Ispuni nečim svaki takt

Fill every beat with something

Ostavi uobičajene instrumente

Abandon normal instruments

Zameni uloge instrumenata

Change instrument roles

Uzmi u obzir različite *fading* sisteme

Consider different fading systems

Koristi manji broj nota

Use fewer notes

Koristi filtere

Use filters

Traka je sada muzika

The tape is now the music

Ti si inženjer

You are an engineer

(Organska) mašinerija

(Organic) machinery

Misli na radio	Think of the radio
Ima li odeljaka? Razmotri prelaze	Are there sections? Consider transitions
Delovi su delovi čega? Zamisli gusenicu koja se kreće	What are the sections sections of? Imagine a caterpillar moving?
Pitaj svoje telo	Ask your body
Isključi i nastavi	Mute and continue
Disciplinovano samopovlađivanje	Disciplined self-undulgence
Prema beznačajnom	Towards the insignificant
Diši dublje	Breath more deeply
Naglasí propuste	Emphasize the flaws
Vrati se svojim stopama	Retrace your steps
Najmanji zajednički imenitelj	Lowest common denominator
Odmori se	Take a break
Otvoreno se suprotstavi promeni	Overtly resist change
Jednostavno nastavi	Just carry on

Princip nedoslednosti *prinsip nedoslednosti*

The inconsistency principle *the inconsistency principle*

Uvek prvi koraci *uvek prvi koraci*

Always first steps *always first steps*

Uradi nešto dosadno *uradi nešto dosadno*

Do something boring *do something boring*

Oslobodi se želje *oslobodi se želje*

Disconnect from desire *disconnect from desire*

U nemoguće *u nemoguće*

Into the impossible *into the impossible*

Odbaci aksiom *odbaci aksiom*

Discard an axiom *discard an axiom*

Preispitaj herojski pristup *preispitaj herojski pristup*

Question the heroic approach *question the heroic approach*

Ne remeti tišinu *ne remeti tišinu*

Don't break the silence *don't break the silence*

Seti se onih mirnih večeri *seti se onih mirnih večeri*

Remember those quiet evenings *remember those quiet evenings*

Upotrebi staru ideju *upotrebi staru ideju*

Use an old idea *use an old idea*

To je sasvim moguće (posle svega) *to je sasvim moguće (posle svega)*

It is quite possible (after all) *it is quite possible (after all)*

Slušaj tihi glas *slušaj tihi glas*

Listen to the quiet voice *listen to the quiet voice*

Okreni ga naopako *okreni ga naopako*

Turn it upside down *turn it upside down*

Preseci vitalnu vezu *preseci vitalnu vezu*

Cut a vital connection *cut a vital connection*

Češće budi manje kritičan	Be less critical more often
Ođaj igru	Give the game away
Samo deo, ne celina	Only a part, not the whole
Upotrebi neprihvatljivu boju	Use an unacceptable colour
Izgubljen na jalovoj teritoriji	Lost in useless territory
Od ničega ka nečemu što je više od ništa	From nothing to more than nothing
Zamisli komad kao zbir nepovezanih događaja	Imagine the piece as a set of disconnected events
Linija ima dve strane	A line has two sides
Traži od ljudi da rade protiv onoga što misle da je bolje	Ask people to work against their better judgement
Napravi iscrpan spisak stvari koje bi možda uradio i uradi poslednju stvar na spisku	Make an exhaustive list of everything you might do and do the last thing on the list
Skupi neke od elemenata u grupi i radi na grupi	Assemble some of the elements in a group and treat the group
Kada traganje jednom započne nešto će se naći	Once the search is in progress something will be found
Polako obiđi do kraja sa spoljne strane	Go slowly all the way around the outside

Ponavljjanje je oblik promene

Repetition is a form of change

Dozvoli opuštanje (opuštanje je napuštanje ograničenja)

Allow an easement (easement is the abandonment of a stricture)

Radi različitom brzinom

Work at a different speed

Ne treba da se stidiš upotrebe vlastitih ideja

You don't have to be ashamed of using your own ideas

Ne zidanje zida već izrada cigle

Not building a wall but making a brick

Kratki spoj (primer: čovek koji grašak jede sa idejom da će mu porasti potencija baca grašak pravo sebi u krilo)

Short circuit (example: a man eating peas with the idea that they will improve his virility shovels them straight into his lap)

Ukloni određenosti i pretvori ih u neodređenosti

Remove specifics and convert to ambiguities

Izadi napolje. Zatvori vrata

Go outside. Shut the door

Dovedi u ravnotežu principe doslednosti i nedoslednosti

Balance the consistency principle with the inconsistency principle

Najvažnija je ona stvar koja se najlakše zaboravi

The most important thing is the thing most easily forgotten

Samo jedan sastojak od svake vrste

Only one element of each kind

Pažljivo pogledaj detalje koji najviše zbunjaju i pojačaj ih

Look closely at the most embarrassing details and amplify them

Možeš napraviti samo jednu tačku u trenutku	You can only make one dot at a time
Ne menjaj ništa i nastavi besprekornom doslednošću	Change nothing and continue with immaculate consistency
Ne plaši se stvari zato što ih je lako uraditi	Don't be afraid of things because they are easy to do
Učini prazno vrednim stavljajući ga u izuzetan okvir	Make a blank valuable by putting it in an exquisite frame
Ne čini ništa što je moguće duže	Do nothing for as long as possible
Oduzimaj elemente prema prividnoj nevažnosti	Take away the elements in order of apparent non-importance
U potpunom mraku, ili u vrlo velikoj sobi, vrlo tiho	In total darkness, or in a very large room, very quietly
Sagledaj redosled kojim radiš stvari	Look at the order in which you do things
Ne naglašavaj jedno više od drugog	Don't stress one thing more than another
Ne plaši se klišeja	Don't be frightened of clichés
Učini nešto iznenadno, destruktivno, nepredvidivo i uklopi	Make a sudden, destructive, unpredictable action, incorporate
Idi do krajnosti, vrati se na udobnije mesto	Go to an extreme, move back to a more comfortable place

Poštuj grešku svoju kao skrivenu nameru

Honour thy error as a hidden intention

Veruj u sebe kakav si sada

Trust in the you of now

Ne plaši se da pokažeš svoje talente

Don't be frightened to display your talents

Iskaži problem rečima što je jasnije moguće

State the problem in words as clearly as possible

Jednostavno stvar rada

Simply a matter of work

Ukloni neodređenosti i prebaci se na određenosti

Remove ambiguities and convert to specifics

Otkrij recepte koje koristiš i napusti ih

Discover the recipes you are using and abandon them

Odredi jednu oblast kao »bezbednu« i koristi je kao sidro

Define an area as »safe« and use it as an anchor

Daj oduška svom najgorem impulsu

Give way to your worst impulse

Učini čovečnim nešto što je oslobođeno greške

Humanize something free of error

H e r o j u s e n c i

Portret umetnika od strane drugog umetnika. Slikar Peter Schmidt vuče karte i rečima ocrtava siluetu svog prijatelja Enoa, (ne)-muzičara.

N e - m u z i č a r

Deset godina kasnije, da li Eno još uvek sebe smatra ne-muzičarem?

Schmidt: U onome što sam o njemu napisao za njegov press-materijal stoji i ovo određenje: Eno ovladava nekim instrumentom sve dok više nema potrebu za njim i odbacuje ga. Naravno, on je razvio svoju veštinu baratanja sintetizatorom, sviranja klavira, pevanja i sviranja gitare. Međutim, on nikada ne dozvoljava da ta veština postane značajna. Prema tome, u određenom smislu, on je i dalje ne-muzičar, jer nikada ne polazi od savladane tehnike, kao da ništa nikada nije komponovao... Ali on je takođe i muzičar, to je očigledno. Ipak, kao što sam rekao, on ostaje i dalje ne-muzičar, utoliko što nikada ne smatra da je nešto definitivno ispravno... Ali, ne može se stalno biti ne-muzičar. Ako na primer imate klavir na kome nikada niste svirali, kad počnete na njemu da svirate vi ste ne-muzičar. Međutim, čim steknete malo veštine, vi ste postali muzičar. Enov pristup je istovetan onome koji ima neko koji uopšte ne zna kako se komponuje muzika. On pokušava da je otkrije. U tom smislu mogli bismo reći da je on ne-muzičar.

M u z a k

Da li biste mogli da mi kažete nešto o Enovom interesovanju za muzak?

Schmidt: Ako slušate neku Beethovenovu kompoziciju, morate je slušati od početka, u celom njenom trajanju, kao što se čita roman, i kad se završi vi ćete prestati da je slušate. Sa muzikom kao što je ova (u pozadini se tiho čuje *Discreet Music*) možete da izađete u bilo kom trenutku; ona zahteva drugačiji nivo pažnje. Ono što može da se čuje u samoposlugama je neka vrsta kase koja se sručuje u vaše uši, ali ta mu-

zika nije zamišljena da ima početak i kraj. Mešutim, Enova ambijentalna muzika vam istovremeno nešto donosi...

Kao kad se prolazi kroz neki pejzaž...

Schmidt: I zato vas ona uvodi u neočekivane kontekste. Na koncertu, sa publikom, ljudi nešto očekuju, oni nešto i nalaze — na kraju plješču i odlaze. Ali oni su sebe stavili u određeno duhovno stanje. Enoa više interesuje pristup onih ljudi koji se ne nalaze u takvom duhovnom stanju.

Tako se izbegavaju razočaranja.

Smidt: I još nešto: onaj ko sluša ne očekuje da se nešto naročito desi. To je neka vrsta muzike-pejzaža. Mislim da je pejzaž dobra analogija.

K a r t e

Vaše ime je navedeno na omotu ploče *Before And After Science* i pre toga na omotu *Another Green World* u vezi sa Zaobilaznim Strategijama (*Oblique Strategies*). O čemu se zapravo radi?

Schmidt: Eno i ja smo već veoma dugo prijatelji. Postoje sličnosti između njegovog načina pristupanja muzici i mog pristupa slikarstvu. Mnogo smo o tome razgovarali i desilo nam se da istovremeno otkrijemo da se u toku našeg rada izdvajaju neke vrste recepata. Ja sam beležio te recepte kdji su mi se motali po glavi. Jednog dana je došao da me vidi: ne znajući, uradio je istu stvar. Sabrali smo naše recepte u obliku saveta, indikacija. Postoje dva načina na koja možete njima da se koristite: kada slikate ili pravite muziku, možete da upotrebite karte kao proročanstvo: izmešate ih, izvučete jednu i činite ono što vam ona kaže. Ili pak možete da im pristupite kao celovitoj seriji recepata koju možete, ili ne možete, upotrebiti u određenim trenucima.

Postoji li na primer neka veza sa Ji Ćingom?

Schmidt: Ne postoji direktna veza, već ideja proročanstva; odnosno, vi ćete postaviti pitanje u odnosu na nešto i smatraćete da je odgovor *istinit*. Jer, inače, beskorisno je obratiti se proročanstvu ukoliko ne verujete u ono što će vam ono reći. To verovanje — da će reći istinu — je najvažniji deo proročanstva, jer bi karte mogle da znače gotovo bilo šta. Međutim, ako mislite: »Dobiću dobar odgovor, onaj koji želim«, onda

se nalazite u takvom duhovnom stanju iz koga ćete moći nešto da izvučete. Neki od njih se direktno tiču muzike. Svaki od nas je napisao otprilike polovinu, a takođe smo jedan drugom ispravljali karte kako bismo doterali formulacije. (Izvlači kartu: »Princip nepostojanosti«.) Ne znam ko je napisao baš ovu. Ona znači da ako uradite nešto postojano, u određenom trenutku ćete morati uneti nešto neumesno. I u tom trenutku razbiti sam pojam recepta.

Zaobilazne Strategije se dakle odnose na recepte i oportunističke upotrebe ili odbacivanja. Naravno, recepti nisu u stanju da vas izvuču, isto kao što kuvar može da napravi odvratno jelo sa izvanrednim receptom. Mi smo ove karte zamislili tako da ih je moguće primeniti na muziku, slikarstvo ili bilo koju drugu umetnost. (Izvlači drugu kartu.) Ova je zanimljiva: »Odstrani aksiom«. Da biste to učinili, potrebno je da otkrijete koja pravila stalno upotrebljavate i da onda jednu od njih ne upotrebite. Jedan novinar nam je postavio pitanje u vezi sa ovom kartom i Brian je odgovorio: »Za vreme intervjua, novinar smatra da je ono što kaže osoba sa kojom razgovara *a priori* zanimljivo. Kada bi odbacio taj princip možda bi otkrio da je nezanimljivo ono što mu govori intervjuisana osoba.»

(Tišina ... Izvlačim kartu: »Koristiti manje nota«.)

Schmidt: Mislim da ćete bolje shvatiti ako primenite ove karte na vođenje ovog intervjua.

(Izvlačim: »Neka vam neko izmasira vrat« — smeh.)

Schmidt: Da, to je donekle vezano za telo. Ima i karta »Idi operi suđe«.

(Izvlačim još jednu kartu: »Da li je gotovo?«.)

Schmidt: To je uvek problem kad nešto radite, jer učiniti više može takođe značiti i pogoršanje određenog stanja. U studiju je još moguće praviti ispravke na dvadesetčetvorokanalnom magnetofonu. U slikarstvu je nemoguće bilo šta oduzeti.

P u r i t a n i z a m

Eno ne voli intelektualnu muziku. Kako treba shvatiti njegovu samoanalizu?

Schmidt: Eno ne pokušava da kaže da nije intelektualac. On kaže da ne voli intelektualnu muziku, zato što kompozitori te vrste, na primer Stockhausen, prave nesenzualnu muziku, drugim rečima vi u njoj nikad

nećete moći da čujete lepe pesme. Ili će to biti veoma otmene ili veoma dosadne pesme, jer intelektualna muzika ima veze sa sistemima. Enova muzika takođe ima veze sa sistemima, međutim oni su uspjeli da proizvedu nešto lepo, dok je avangardna muzika namerno ružna, govoreći sa senzualne tačke gledišta.

Eno je napravio kompoziciju sa Michelom Nymanom za *Obscure* (seriju ploča koju je Eno pokrenuo i producirao — *prim. prev.*). Radi se o komadu za klavir, veoma lepom, sastavljenom od stotinak akorda koji se veoma, veoma polako gube. Nyman je odsvirao kompoziciju četiri puta, pokušavajući da je usavrši i poboljša. Brian je došao na ideju da upotrebi sva četiri snimka, nešto što sam Nyman ne bi uradio, s obzirom da je avangardna muzika na neki način puritanska. Ona se ne koristi studijom i superpozicijama. Brian bi rekao da treba biti oportunist. Morate biti neko ko se svim sredstvima trudi da napravi nešto lepo. Ne treba biti snob i reći: »Ne smem sebi da dozvolim da uradim TO!«, što čini manevarski prostor minijaturnim. Intelektualna muzika odbija da se pozove na čula. Ona hoće samo da se obraća intelektu. Zar ne bi mogla da čini — jedno i drugo?

Kada sam pisao o njegovoj muzici i kada je on pisao o mom slikarstvu, mi smo zapravo pisali o našem načinu rada. Prema tome, ako u ovoj rečenici (Eno o Schmidt) zamenimo slikarstvo sa muzikom dobili bismo: »On upotrebljava muziku kao kakav sistem da bi sebe bolje upoznao i svet oko sebe. Koristeći svoj duh da bi postao veštiji i najbolje predstavio najveći broj iskustava, on radi na prostoru koji preostaje — pri tom granice njegovog duha određuju unutrašnji rub njegovog rada.« On se služi svojim duhom da bi istraživao, kao u kakvom nepoznatom predelu čiji ste jedan deo tek počeli da upoznajete. Međutim, još uvek ne poznajete njegov najzanimljiviji deo.

On pokreće mašineriju i osluškuje šta će ona proizvesti?

Schmidt: Da. Najčešće nema neku preciznu ideju. Obično kreće sa jednom ili dve ideje. Pozove muzičare, odsvira kompoziciju jedanput i presluša je. Zatim je remiksuje i onda dugo radi na celini. Tako mu je, na primer, bilo potrebno mnogo vremena da snimi ploču *Before and After Science*.

Eno ne želi da postane virtuoz, kao Robert Fripp koji je fantastičan gitarista i koji je sve vreme samo to. Eno više radi tako što okupi muzičare na neočekivan način, ili da sastavlja ideje na neočekivan način. Situacija na koncertu je veoma različita. Eno više voli rad u studiju, jer je koncert — čak i kad se od njega napravi ploča — vezan za određenu publiku, za određeni trenutak. Eno više radi kao pisac ili slikar. On komponuje i onda će možda naći publiku za to što je napravio. Kada je komponovao ono što čujemo (*Discreet Music*), on nije imao nikakvu posebnu nameru.

On je jednostavno mislio: »Ako uradim ovo i onda ovo i još ovo, verovatno će nešto dobro iz svega toga da se desi.« On je uradio to, pa se to nešto dobro zaista i desilo.

T a l a s

(Izvlačim još jednu kartu. Prazna je.)
Šta se dešava u tom slučaju?

Schmidt: Može se na njoj pisati. Karte nisu zamišljene kao nešto definitivno.

Svakom umetniku potrebna je serija recepata koja se razvija. Ove naše karte sadrže recepte kojih smo mi bili svesni u određenom trenutku. Kada bismo ih sada pisali, verovatno bi bile drugačije.

(Izvlačim kartu koja zvuči kao kakva biblijska zapovest: »Poštuj svoju grešku kao skrivenu nameru«.)
Ko je nju napisao?

Schmidt: Brian. Ona je malo i frejdovska. Vaše vlastite namere su ponekad toliko skrivene da činite ono što smatrate greškom, i onda sasvim slučajno uradite ono šta ste zaista hteli da napravite.

Inače, Eno nije baš voleo život *rock* zvezde, odnosno, tu vrstu visokog pritiska, te brze prelaske iz jednog mesta u drugo, sa mnogo ljudi. Njegov vlastiti život postao mu je nezanimljiv. Povukao se iz svega toga. Živi u jednom veoma jednostavnom stanu, veoma prijatnom, veoma lepom, ništa izuzetno. Služi se običnom opremom za slušanje ploča. On misli da većina ljudi sluša svoje ploče upravo na veoma običnoj opremi.

U ovom trenutku jako mnogo ljudi pravi sastave. Zaista se nešto dobro dešava u muzici. Ako nemaju dovoljno para da kupe dobru gitaru, onda će kupiti neku drugu... Eno se veoma interesuje za New Wave. Naročito voli grupu Talking Heads. A takođe i *dub*-muziku. Za njega se zaista nešto dešava na tom planu. Kao neki talas koji nosi sve pred sobom. Mnoge ljude, možda ne toliko talentovane, nosi i odnosi taj talas...

Jacques Colin, »Héros dans l'ombre«,
Rock & Folk, br. 133, februar 1978, Paris

P O G O V O R

Od svega je možda najteže, sasvim precizno i kratko, doći do odgovora na pitanje: Ko je Brian Eno? Poznat je mnogim ljubiteljima *rock* muzike, blizak predstavnicima savremene likovne umetnosti, stalno okrenut producerskom radu u studiju za snimanje muzike i preko deset godina prilično redovno snima i izdaje ploče. Često se poziva na svoje razgovore sa teoretičarima i akademskim naučnicima. Pa ipak, on po zanimanju nije ništa od svega toga. Tačnije, od svega je pomalo sadržano u njegovom radu.

Zato je opravdano nazvati ga muzičarem ili slikarem isto koliko i prihvatiti da je Eno istoričar ili etnolog koji se bavi proučavanjem muzike. Ponekad podseti na kibernetičara, ali često i na inženjera zvuka.

Šira popularnost koju Eno uživa u svojoj domovini (Engleskoj) i Sje-dinjenim Državama svakako potiče, u najvećoj meri, iz njegovog *rockerskog* perioda u grupi *Roxy Music* (do 1973. godine). Drugi udar popularnosti doživeo je između 1977. i 1980. godine, a sve to zajedno čini njegov dosadašnji petnaestogodišnji rad. Danas on svakako ima malo zajedničkog sa »normalnom« predstavom o *rock* zvezdi. Pre liči na nekog sredovečnog profesora, a obuzetost kreativnošću i stvaralaštvom približavaju ga osobinama umetnika i znalca. Dobar je prijatelj sa *rock* zvezdama kalibra Davida Bowiea i Davida Byrnea, a opet svojim radom i muzikom bitno se od njih razlikuje. Nosio je blještavo sjajna odela i neobične frizure a danas izgleda »neupadljivo«. Ova zbirka izabranih delova iz njegovih razgovora trebalo bi da ponudi odgovor na postavljeno pitanje.

Pri čitanju ove knjige važno je znati da se radi o muzičaru koji je tokom poslednjih petnaestak godina bio prisutan u oblastima koje su među sobom osetno odvojene. Vrlo je mali broj stvaralaca koji su pomišljali na uspostavljanje veze među ovim odvojenim oblastima. Ovo važi, barem kad je reč o uobičajenim okvirima promišljanja nečijeg opusa, i to kako u oblasti akademski određene, tako i u oblasti popularne muzike. Na početku treba naglasiti činjenicu da Eno nije muzičar, kompozitor ili izvođač ni po usmerenju ni po sviračkom dometu. On svoje ozbiljno bavljenje osobinama kompozicije kao izražajnog oblika na ubedljiviji način predstavlja verbalno. Razlog više za ovo naglašavanje leži u opasnosti od pogrešnih pretpostavki pri razmišljanju o ovom autoru. Tek između ostalog, Enoa treba smatrati muzičarem (u tradicionalnom smislu).

Bez ikakve sumnje, širem krugu slušalaca on je bio (i ostao) poznat kao član *pop-rock* sastava Roxy Music. Početkom sedamdesetih godina dao je svoj prilog preispitivanjima značenja polnosti i stvorio je (svojom ili zaslugom drugih) relativno značajan broj poštovalaca. Ovako naglašen Enov rad nema za cilj da bude iscrpno opisan, već naprotiv — namjera je da se odmah naglasi kako pomenuti period Enovog rada (do 1973. godine) predstavlja predmet i razlog za sastavljanje ove knjige samo utoliko što čini biografsku predistoriju. Ta predistorija potrebna je da bi se u potpunosti razumelo ono što joj sledi. U tom smislu prikupljeni tekstovi mogu da budu značajna dopuna za sve one koji Enov rad poznaju u okviru kraja šezdesetih i prve trećine sedamdesetih godina.

Velikom broju slušalaca i zaljubljenika savremenih tokova popularne muzike nije potrebno skretati pažnju na činjenicu da je njegov rad u grupi Roxy Music samo uvodna, i manje značajna, faza za ličnu i profesionalnu biografiju Briana Enoa. Polovinom prošle decenije, on se još jednom pojavio kao kulturna ličnost, ovoga puta u okviru sasvim različitog sadržaja. Eksperimentalni pokušaji približavanja opробanih obrazaca popularne muzike i nekih pretpostavki eksperimentalne muzike, uz neskrivene namere pojmovnog određenja takve prakse, značili su konačno udaljavanje od glavnih tokova popularne muzike sa kojima je do tada Eno bio u neposrednom dodiru. Od iznenađujućih projekata izvedenih u saradnji sa (takode kult gitaristom) Robertom Frippom iz grupe King Crimson, Eno je postepeno zalazio u, u ono vreme nedovoljno istraženo, područje producerskog rada u studiju za snimanje muzike.¹ Period od napuštanja grupe Roxy Music (1973) do izdavanja samostalne ploče *Before And After Science* (1977) kao da je najmanje doprineo Enovom prisustvu u javnosti. Isto se tako čini da se u to vreme, ako na stvar gledamo biografski, dogodilo upravo ono najznačajnije. Te promene u najvećoj meri određuju njegov kasniji rad — koji i jeste glavni razlog za priređivanje ovakve knjige.

Nema sumnje da je rad na pločama *Low*, *Heroes* i *Lodger* Davida Bowiea ('75—'77) bio od velikog značaja kad se govori o popularizaciji Enovih zamisli, i formiranju onoga što smo uslovno nazvali »kultom savremenog rocka«. Međutim, sagledan u okviru celine, taj rad je samo jedan deo lanca koji se vođen principom »dosledne nedoslednosti« tokom poslednjih osam godina nalazi u osnovi Enove muzike. U tom principu sadr-

¹ Kad se kaže da je producerski rad u studiju za snimanje muzike bio nedovoljno istražen, ne gubi se iz vida da je tokom šezdesetih godina nekoliko autora, baš u oblasti pop muzike, radilo »ispred svog vremena«. Jedan od najznačajnijih svakako je bio producent Beatlesa, John Martin. Svojim radom na ploči *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1968) ostvario je zapanjujuće rezultate u uslovima četvorokanalne tehnike snimanja. Pre njega, Phil Spector je u SAD označio pionirsku epohu u ovoj oblasti — produkcija kao građenje zvučnog zida (*the wall of sound*). Na Jamajci su istovremeno, brojni snimatelji na, dobrim delom odvojenom koloseku, ostvarivali svoje producerske zamisli radeći na popularnim radio-stanicama i izdavačkim kućama.

Dvadesetak godina kasnije, njihov rad je u pogledu tehničkih uslova u studiju »davnja prošlost«. Kad se govori o stvaralaštvu producenata i o velikanima ovog posla, ove autore nije moguće zaobići. Na nekoliko mesta u ovom izboru tekstova Eno se poziva na konkretne radove pomenutih (i nekih drugih) producenata.

žano je objašnjenje celokupne Enove delatnosti. Ona je nova utoliko što je na otvoren način sebi za cilj postavila iznalaženje nekih do tada neistraženih, a mogućih, načina poimanja uloge muzičkog producenta. Reč je o smisaonom povezivanju postupaka koji čine producentski zahvat u umetničko delo, i koji manje ili više značajno određuju oblik koji će delo (kompozicija) na kraju primiti. Uloga se može shvatiti kao analogna onoj koju dirigent zauzima u procesu povezivanja kompozitorove zamisli i dela kao neposrednog (izvedenog) doživljaja kod slušaoca. Težnja ka smisaonom povezivanju sasvim je u duhu vladajućeg konceptualnog usmerenja u modernoj umetnosti prethodne decenije.

Otud je jasno da je sve određenije udaljavanje od popularne muzike, u okviru koje je ponikao (barem kao muzičar), ostalo u senci slike koja je o Enou već bila formirana. Ovo ne važi za njegove kolege (muzičare). To je lako objasniti činjenicom da je od 1975. godine prosto zapanjujućom doslednošću rastao njegov ugled među njima, kao i ubeđenje da svako ko sa Enom sarađuje snima muziku koja je nova i popularna.

Saradnja u oblasti producentskog rada, u potpunosti postaje jasna tek nakon detaljnijeg upoznavanja sa Enovom intelektualnom biografijom. Namera je da se ukaže na uporedno održavanje dodira sa svetom popularne, komercijalne muzike (uglavnom kroz producentski rad) i proširivanja rada na ostvarivanju zamisli eksperimentalne muzike. Ta se muzika kod Enoa uvek javlja kao moguća. Zamisao eksperimentalne muzike suštinski je povezana sa temeljnim pitanjima savremene teorije umetnosti. Zajedničke su im pobude, ciljevi i mogući dometi. To usmerenje značilo je u Enovom slučaju, povezivanje sa autorima svrstanim u (konvencije radi odomaćen pojam) avangardne muzike. (Cage, Reich, Hassel, Budd). Sa druge strane, sve otvorenije je prisutno oslanjanje na iskustva likovne umetnosti sa kraja šezdesetih godina (konceptualizma pre svega) — što znači na svoje zvanično stečeno obrazovanje. Tu je vrlo izražena diskurzivna strana umetničke prakse. Ovo naizgled predstavlja bezrezervno udaljavanje od tradicije popularne muzičke forme kakav je *rock*. Naizgled, jer je Enova širina pri obuhvatanju muzičkih tradicija upravo ono zbog čega je bilo opravdano sačiniti izbor ovakvih tekstova, koji bi trebalo da, u mozaičkom obliku, pruže uvid u *postupak* na osnovu kojeg je ta veza ostvarena.

Ako se ne uoči središnja uloga prilaza u stvaranju muzičkog dela, pojedinih strukturnih činilaca i metodoloških načela umetničkog ponašanja, onda će raznovrsni opus Briana Enoa izgledati kao slučajan skup međusobno nespojivih činilaca. Ne uočiti, i nerazmišljati o vezi koja među njima postoji značilo bi ostati siromašan za jedno podsticajno iskustvo (onim malobrojnim koji se zanimaju za teoriju umetnosti). Ostale to lišava mogućnosti da višestrano prime izvestan broj muzičkih dela ili da se u boljem slučaju ograniče samo na primanje već poznatog.

Za polaznu tačku u ovoj knjizi izabrano je predstavljanje Enovih shvaćanja pojma umetnosti, umetnika i ciljeva umetničkog ponašanja, što je

posledica odluke da se raznorodnost njegovih interesovanja poveže u celinu. Raznorodnost je na trenutke vrlo izražena. Time se uspostavlja veza između svih dosadašnjih perioda Enovog rada. Postaje jasno kako je došlo do povećanog interesovanja, ne samo muzičke štampe, za: a) međukulturnu razmenu na globalnoj ravni, b) stvaranje novog određenja kvaliteta u muzici. To određenje nastoji da muziku postavi u okvir teorijski ustanovljenog negiranja tradicionalnog. Bilo bi neopravdano prevideti Enov doprinos kad je reč o povećanom interesovanju za ova pitanja.

Tek na osnovu takvih, po nameri veoma opštih, usmerenja moguće je razumeti Enovo kretanje u granicama misaonog okvira (paradigme) koji tražeći odgovore na probleme kreativnog ponašanja u središte postavlja odnos tradicionalne i moderne umetnosti kao bitno različitih oblika ponašanja. Njegove simpatije su pri tom na strani modernog, ali čvrsto tražeći oslonac u tradiciji. Eno ne isključuje primenu metodskih postavki umetnosti koja je bila neodvojiva od zanata. Upravo zalaganje za povratak umetnosti u okviru zanata jeste moderna strana Enovog shvatanja umetnosti. Time on direktno odbacuje romantičarsku mistifikaciju umetnosti kao božanskog dara ljudima koji su »u ovom životu« zle sudbine. Ta mistifikacija je tokom poslednjih dvesta godina toliko postala česta u svesti pripadnika zapadne civilizacije da je nužno zapitati se: kako je odolevala tržišnoj prirodi umetničke prakse od kraja prošlog veka.

Okvako utemeljeno analiziranje umetničke prakse može da objasni, vrlo dosledno, i Enovo rastuće interesovanje za savremenu tehnologiju zvuka. S tim u vezi on je koristio dostignuća sistemskih teorija, njihove primene na upravljanje sistemima (kibernetike) i teorije kompozicijskog postupka.

*Razlog zbog kojeg često dajem intervju
jeste u tome što ih smatram sastavnim delom posla.
Diskurzivna strana cele stvari
neobično mi je važna i želim da
ta pitanja budu otvoreno povezana.*

Veza sa standardizovanim oblikom muziciranja, poput rocka, može da zavede. Za Enoa, muzika je značajan vid umetnosti i on je posmatra kao stvaralaštvo — kao sinonim za stvaralaštvo on upotrebljava: iznalaženje novog. Time se najviše obraća onima koji se bave stvaranjem muzike. Za Enoa je tu najvažniji »stalni osećaj nesigurnosti u pogledu onoga što se odigrava«, što »može biti vrlo iscrpljujuće kao način života«. Takvim shvatanjem skreće pažnju na oblast koja ga u muzici interesuje više od ostalog. Radi se o stavu koji nije karakterističan samo za muziku: kakav je odnos stvaralačkog (novog) prema zanatskom (veštini). Pitanje je postalo aktuelno sa sve razudnijom podelom rada, pri čemu ni umetnička praksa nije ostala izvan uticaja promene.

U periodu udaljavanja od standardizovane pop pesme, Eno je veći značaj pridavao stvaralačkom shvatajući ga kao novo. To je povezano sa

nekoliko biografskih momenata: prekidao je rad sa grupom, vraćao se iskustvima stečenim tokom boravka u umetničkoj školi i usmerio je svoj rad ka istraživanju u oblasti zvuka. Da bi te ciljeve mogao da ostvari morao je da se odnosi prema predmetu (muzici) kao prema samostalnoj celini. To je dovelo do usmeravanja na strukturne i formalne osobine muzike. Ovo ipak nije značilo potpuno zanemarivanje društvene uloge muzike i činilaca koji su značajni za njen širi prijem. »Mislim da je jedna od uloga umetnosti (za umetnika kao i za onoga ko je prima, iako ne za obojicu uvek na isti način) da stvori lažni svet koji je u najmanju ruku analogan sa nekim stranama pravog sveta, i da u okviru tog novog istraži nove obrasce ponašanja koji u okviru stvarnog života još uvek mogu da budu previše opasni ili nemerljivi« (podvukao Eno).

Naglašavanje analogije između stvarnog i umetničkog sveta predstavlja Enovo izbegavanje da prihvati stanovište po kojem je umetnost igra bez cilja. Međutim, on smatra da prenaplašeno vezivanje umetničkog dela za realne uslove nastanka odvraća pažnju od suštine delatnosti koja proizvodi delo. Poučen iskustvom rock muzike s kraja šezdesetih godina, Eno je shvatio da bavljenje muzikom ne postaje vredno samom činjenicom što se deklarativno ili kroz tekst pesme vezuje za naprednu promenu društvenih odnosa. Iskustvo eksperimentalnog kompozitora Corneliusa Cardewa na najbolji način ilustruje Enovo shvatanje revolucionarnog karaktera muzike² koji je sadržan u samoj strukturi dela. Taj karakter je potrebno odvojiti od deklarativno postavljenih ciljeva. Baviti se društvenom promenom u muzici znači, za muzičara i kompozitora, baviti se promenom strukture muzičkog dela.

Izlaganje ovako shvaćenih razlika između tradicionalne (hijerarhijske) i moderne (demokratske) strukture kompozicije predmet je Enovog kratkog predavanja »Stvaranje i organizovanje raznolikog u umetnosti«. Nakon čitanja teksta, postaje jasnije poreklo Enove veće zainteresovanosti za kreativnu stranu muziciranja. Virtuoznost izvođenja tu nije vrhunac veštine.

Ovakva shvatanja treba uglavnom vezati za vreme prvih eksperimentalnih radova i istraživanja u oblasti kompozicijskog postupka. Nešto kasnije, Eno je u jednom razgovoru, dotakavši pitanje odnosa stvaralačko-zanatsko, mnogo više pažnje posvetio tradicionalno značajnoj tehnici ovladavanja instrumentom. Razlika je u tome što za njega instrument nije samo oruđe koje proizvodi zvuk, već tim pojmom obuhvata i veoma složenu tehnologiju studija za snimanje ili različite *nađene materijale* (najčešće snimke na magnetofonskoj traci). Zanatsko na taj način menja svoj medijum, dok postupak ostaje isti.

² Cardew se nakon bavljenja kompozicijom na strukturalističkim pretpostavkama okrenuo muzici otvoreno (verbalno određene) revolucionarne forme a odbacio je svoj dotadašnji rad kao »buržoasku, dekadentnu« muziku. O promeni Cardewovih ubeđenja vidi Enovo predavanje »Stvaranje i organizovanje raznolikog u umetnosti«.

Karakteristično je da je *rock* muzika uvek prisutna u Enovim razmišljanjima. Isto tako, on predmet razmatra vrlo široko, i to u okviru celokupne istorije umetničke prakse. »Tek je novijeg datuma uverenje da je umetnik neko ko donosi novine, i na izvestan način stvara po svome. Pre toga ljudi su bili zanatlije... a mogli su biti bolji ili lošiji u tome. Uglavnom im je određeno šta da rade... Mnogi me pitaju da li je *rock* muzika takva... Ne znam da li se radi o nečemu poput projektovanja katedrale... nekoj vrsti načina: ja imam ideju!

Ovo poslednje predstavlja stvaralački čin, dok ono prvo zahteva da se jednostavno počne sa radom. U poslednje vreme strašno me privlači ideja o jednostavnom započinjanju rada«.

Izneseno mišljenje može da znači i odricanje stvaralaštva *rock* muzici. Naglašavanje uloge veštine u tradicionalnom (zanatskom) smislu može da ukaže u drugom pravcu: prema određivanju mogućeg spoja stvaralačkog i izvođačkog u muzici. Pri tome se za pretpostavku svesno uzima da je medijum stvaralaštva sam čin izvođenja. Skulptorskim rečima: materijal u kome se radi jeste izvođenje muzike. Oruđe za izvođenje pri tom je studio za snimanje, tačnije sve mogućnosti obrade zvučnog zapisa (ređe izvornog zvuka). U nameri da sprovodi stalnu izmenu strukture zapisa (ređe određenog kompozicijskog postupka, nalaze se izvori nekih protivrečnosti u njegovim shvatanjima vlastitog rada tokom poslednjih deset godina.

Ideja *jednostavnog započinjanja rada* približava se zanatskom umeću u umetnosti, što je put do »lažnog sveta« u okvir kojeg se odigrava kreativni proboj. Šta ta svest zapravo predstavlja, postaje jasnije kroz Enovo shvatanje zadatka umetnosti u zemljama razvijenog industrijskog sveta, postindustrijskih društava. Ovo pruža potvrdu mišljenju da se ne radi o zameni pravog sveta lažnim već o analitičkom razlikovanju. Promišljanje muzičke teorije za Enoa jeste način da se bavi muzičkim ponašanjem. U odnosu ponašanja prema tvorevinama koje iz njega proističu, Enovo shvatanje je vezano za biheviorističko tumačenje umetničke prakse. Ovakvo shvatanje svodi muzičko ponašanje na skup praktičnih radnji i one su kod Enoa često prenaplašene.

Eno smatra da muzika treba iz racionalno omeđenih postupaka da proizvede poruku koja se obraća čulima. U tome se razlikuje od brojnih predstavnika savremene eksperimentalne muzike kod kojih rezultat eksperimenta nije značajan koliko je to sam postupak. Otud potiču česti komentari o Enovom hladnom odnosu prema muzici. »Odmah sam pomislio da je savremena eksperimentalna muzika suviše intelektualna i da zanemaruje mogućnosti obraćanja čulima. *Rock* muzika je — činilo se — usmerena u suprotnom pravcu... Zaključio sam da treba da se dogodi nešto između, nešto što bi bilo izuzetno lepo i ujedno prijatno«. Ostvarenje ovako postavljenog cilja po Enou nalazi se u muzici diskurzivno određenog stvaralačkog postupka. Taj postupak nije pod bezrezervnom kontrolom racionalnog, već se sastoji u racionalnom otvaranju prostora za intu-

itivno. U brojnim Enovim razmišljanjima (posebno u periodu 77—79. godine) značajno mesto pripada razmatranju odnosa među činocima čovekove svesti. Preko kibernetike, Eno je ovo formulisao kao pitanje osnovnog misaonog okvira³. Značajno je pri tome imati u vidu da se sve vreme radi o razmatranjima umetnosti tehnološki razvijenih društava. Eno nikad ne postavlja problem za nekog ko ne raspolaže visoko kvalitetnom tehnološkom opremom za proizvodnju i obradu zvuka. Tu je prisutan veliki broj radnji i mogućnosti koje »običnom« muzičaru, na primer violinisti, nisu zamislive. Enova namera jeste da stavi tehnologiju u službu osećanja. Šire, to je zalaganje za pogled na svet koji u savremenom pokušava da vidi romantično u novom obliku.

»U prvom i drugom svetu ne moramo se baviti fizičkim već mentalnim problemima opstanka. Uloga umetnika u našem društvu postala je pronalaženje načina da se ljudima pomogne u njihovom duhovnom životu. Umetnici su čuvari osećanja«. Slično Marshallu McLuhanu sa kojim deli shvatanje o prirodi komunikacije različitim medijumima (opštilima), Eno uočava izraženo prisustvo tehnologije zvuka u savremenoj svakodnevici. Utoliko je razumljivo što se i u pogledu na svet kod ljudi, pod ovim uticajem, događaju promene. S druge strane, sve je više stanovnika širom sveta koji se uključuju u život sa nekim tehnološkim uređajima.

U tome što je neko umetnik za mene je pre svega interesantna činjenica da se radi o sistemu saznanja, to je način da se istraži svet zato što jednostavno potiče od nadražaja. Smatram da je najzanimljivije to da se, dok radiš, namerno krećeš prema oblasti neizvesnog.

Kada govori o prirodi i strukturi kompozicije, Eno značajnu pažnju poklanja odnosu strogo zadatog od strane kompozitora prema onome gde je izvođačima ostavljen prostor da deluju kao stvaraoci u zadatom. Taj prostor im omogućava saučestvovanje u postupku koji od prvobitne ideje vodi ka ostvarenju kompozicije. Ka njenom konačnom — izvedenom — obliku.

U tome Eno želi da se udalji od klasičnog kompozicijskog postupka. Razlika se tiče promena koje su pratile uvođenje izvođača a zatim i kom-

³ Pojam paradigme Eno je prihvatio iz radova kibernetičara Stafforda Beera i odnosi se na okvir određene umetničke prakse pri razmišljanju o umetnosti. Kompozicijski postupak se u tom svetlu javlja kao moguć na osnovu međuodnosa racionalnog, intuitivnog i instinktivnog. Time se sama struktura svesti redukuje na odvojene fiziološke činioce. Misaoni okvir biva određen jednim od tri strukturna dela do kojih su dovela proučavanja u oblasti hemije mozga.

Na taj način Enovo shvatanje pojma paradigme pokazuje se kao biologističko, i neopravdano manji značaj pridaje razmatranju kulturnog nasleđa u materijalnom obliku kao činioaca koji presudno utiče na osobine svakog misaonog okvira. Tek u tom okviru postaje moguće prisustvo jednog od navedenih fizioloških činilaca svesti.

pozitora u studio za snimanje. Eno je došao do zaključka o povezanosti koja omogućava sjedinjavanje između uloge kompozitora i producenta završne muzičke celine. U *rock* muzici nisu nepoznati kompozitori/producenti koji svom delu završni oblik daju tek *tokom* producentskog rada. Sam Philips, Les Paul, Phil Spector, John Martin, Lee Perry (pa) i Jimi Hendrix⁴ su u istoriji pop i *rock* muzike najpoznatiji predstavnici ove vrste producenata. Eno ih nimalo slučajno pominje kao autore zaslužne za *zanimljive* proboje u oblasti otkrivanja mogućih primena tehnologije u studiju za snimanje.

Enov način rada u studiju usmeren je na kompoziciju i izvođenje koji izvođača, i slušaoca (istina na različite načine) stavljaju u koautorski položaj. »U meni je još dosta jaka izvorna zamisao: imati organizaciju koja je u celini usmerena na eksperimentisanje metodom«.

U p o t r e b a k u l t u r n o g n a s l e d a

Kad komponovanje shvatimo kao proces koji se odvija u studiju za snimanje, postaje jasno na koji način rad sa *nađenim materijalom* ima tako značajno mesto u Enovom shvatanju. Tu je neposredno vidljivo prisustvo iskustava likovne umetnosti prve polovine dvadesetog veka (Duchamp, *collage*, nadrealizam preko naglašene intuicije, *musique concrète*).

Bilo da se javlja u obliku muzike nekog *rock* sastava, ranije pripremljenih matrica ili snimaka narodne muzike vanevropskih kultura, *nađeni materijal* u studiju postaje osnovni činilac građenja strukture muzičkog dela. Time je dovedeno u pitanje izvorno značenje pojma komponovanja kao i pojma novo. U ovako definisanoj situaciji, novo može da bude prerađeno staro, dakle već postojeća muzika *obrađena* postupkom koji se ranije nije upotrebljavao. Još češće, taj postupak nije postojao među ponuđenim mogućnostima jer je vezan za razvijenu tehnologiju zvuka. U muzičkoj tradiciji primitivnih društava te mogućnosti ne postoje, a time nema ni svesti o njima. Pomenuti pioniri/velikani producentskog rada upravo i jesu interesantni zbog oskudnih uslova (u poređenju sa uslovima desetak godina kasnije) u kojima su nagoveštavali razvoj studijske tehnike.

⁴ Ovi producenti/kompozitori imena su koja Eno najčešće pominje kada govori o pionirima u ovoj delatnosti. Neki mu zameraju ubrajanje Jimija Hendrixa među inovatore u oblasti produkcije zvuka. Za to ima osnova utoliko što je njegov metod u radu bio izrazito intuitivan i što je na ovu oblast njegovog rada retko skretana pažnja. Neke Enove napomene, međutim, dovoljno su uputne onome ko želi da se bliže upozna sa originalnim postupcima obrade zvuka koji se s pravom mogu pripisati legendarnom gitaristi.

Veština kojom je kompozitor/producent u stanju da *nađenom materijalu* da nešto novo, na ovaj način postaje središte interesovanja. Shvaćanje kreativnog i stvaralačkog kod Enoa je povezano sa srednjovekovnim i renesansnim shvaćanjem zanata u Evropi. S druge strane ono pretpostavlja poznavanje istorije samog opštila (medijuma) — u ovom slučaju muzike — jer je tek tada moguć potpun autorski preobražaj *nađenog materijala*.

Samo korišćenje muzičke baštine vanevropskih, tehnički nerazvijenih, kultura izazvalo je neke etičke dileme i pominjanje kulturnog kolonijalizma. Iz Enovog ugla posmatrano, pitanje bi glasilo sasvim drugačije: zašto i ova muzika ne bi mogla da posluži kao nađeni materijal, i da se obradi na način na koji ranije (u svom izvornom obliku) nije ni mogla biti proizvedena? Nakon ploče *My Life In The Bush of Ghosts* ova rasprava bila je posebno izražena u muzičkoj štampi u Engleskoj, i Eno nije ostao po strani u razgovoru o razlozima za ovakav rad. Oni se mogu smestiti u okvir opšteg odnosa prema kulturnoj istoriji, smatra Eno, čime se etičko pitanje prenosi u oblast estetskog pomoću isticanja *ponovnog vrednovanja* strukture muzičkog dela. Ovoga puta u novim uslovima i sa vremenske distance. »Ako pogledamo šta to umetnici rade, pokazaće se da je možda četiri posto njihovog rada novina, a da uz to postoje brojne druge stvari. Radi se o ponovnom vrednovanju mnogih drugih stvari što su već postojale tokom celokupne istorije njihovog opštila (medijuma)«.

Promena odnosa prema istoriji medijuma uslovljena je promenom uslova stvaranja muzike. Promena vladajuće paradigme, koja ovo prati, uvek je posledica promene uslova. Tempo te promene u današnje vreme je mnogo brži u odnosu na sve dosadašnje istorijske epohe. Na uvođenje pedala pri konstruisanju klavira čekalo se dugo, dok su elektronski uređaji za obradu zvuka danas postali, tako reći, svakodnevna pojava.

Eno nedovoljno naglašava uticaj sredine i razvoja na ove promene, ostajući na taj način dosledan biologističkom shvaćanju strukture svesti (razum, intuicija, instinkt). Predviđa da je preovlađujuća uloga jednog od ovih činilaca određena uslovima stvaralaštva — i načina života — određenog vremena.

Konačni cilj Enove organizacije muzičkog materijala, i njegovog *ponovnog vrednovanja*, čini muzika koja se obraća čovekovim čulima, a ne razumu kako bi se inače moglo naslutiti na osnovu diskurzivnog izlaganja samog kompozicijskog postupka.

I z a z o v p a r a d i g m i

Ovako određen cilj kompozicije smanjuje ulogu razuma i ističe intuiciju kao oblik svesti koji »sam po sebi« najverovatnije prijatno deluje na čula, odnosno ostavlja mogućnost za angažovanje celokupnog bića slušao-

ca. To angažovanje čak se približava autorovom odnosu prema delu, a važi i za izvođača. Ovakav organizacijski obrazac Eno je zasnovao na radovima kibernetičara Stafforda Beera.⁵ Tačnije, na njegovoj teoriji postupnog menjanja paradigme pod uticajem izmenjenih uslova delovanja sistema.

Ma koliko se osećalo Enovo oslanjanje na misaonu tradiciju šezdesetih godina u oblasti popularne kulture (iracionalni oblici svesti, čulna ugodnost kao svrha delatnosti, prihvatanje principa neizvesnosti, misticizam istočnjačkog porekla), on istovremeno nastoji da racionalnim određenjem postupka postavi potrebna ograničenja. Trebalo bi da je takav postupak u stanju da obezbedi prostor za intuiciju i iracionalno. Time bi bezrezervno slobodno shvatanje umetničkog ponašanja koje je kulminiralo pre oko dve decenije bilo smešteno u racionalno određen okvir. U *rock* muzici takvo slobodno shvatanje praćeno je žanrovskom etiketom *psihodelični rock* i Eno mu je bio blizak, posebno u vreme sviranja u grupi Roxy Music. S druge strane u istoriji likovne umetnosti, Eno je blizak metodološkim postavkama lirske apstrakcije. Oba shvatanja duguju postavljanje odnosa racionalnog i intuitivnog tradiciji nekih likovnih i grafičkih tehnika Dalekog istoka (japanske kaligrafije).

»Ako pretpostavimo postojanje jednog kontinuuma, na jednom kraju nalazi se logika a na drugom instinkt, ako tako hoćete. Negde na tom potezu nalazi se intuicija a zatim, na drugom kraju od nje, zdrav razum — koji se razlikuje od logike. Čovek se uvek kreće po toj liniji birajući pri tom određeno mesto sa kojeg će delovati«. Ovim stavom postaje potpunija slika o Enovom shvatanju umetničkog ponašanja. U tom ponašanju važno je kombinovati prisutne činioce kako bi se omogućilo učešće svih činilaca svesti. Stvaralačko ponašanje utoliko je samo jedan od mogućih oblika ponašanja u kojima je ovu vezu potrebno ostvarivati. Ono je »specijalizovan oblik ljudske delatnosti i stoga u sebi, na neki način, nosi, pa bilo to i u vidu analogije, sve druge pokazatelje ljudskog ponašanja određenog istorijskim trenutkom«.

Zaista je preovlađujući utisak, što izbor predstavljen ovom knjigom treba da potvrdi, da se celokupan Enov rad na iznalaženju novih postupaka stvaranja muzike može smestiti upravo u prostor između intuicije (slobode) i razuma (kontrole). Prva je od presudnog značaja kad se radi o stvaranju muzičkog dela, dok druga pokazuje nameru da se ne ponove greške iz iskustva umetničke prakse šezdesetih godina (kako u *rock* muzici tako i u slikarstvu).

Egzaktnost mišljenja koje se temelji na spoljašnjem iskustvu dovela je u Enovom shvatanju umetničkog ponašanja do pozivanja na dostignuća hemije mozga. Oblast koja još uvek predstavlja jedan od izazova savremene fiziologije nameće se Enou kao prostor u kojem je potrebno tražiti potvrdu svojih shvatanja. Veštački stvoreni sistemi funkcionišu na pravi

⁵ Stafford Beer, *Brain of The Firm: The Managerial Cybernetics of Organisation*, Allan Lane, 1972, London; *The Challenge To Paradigm*, Allen Lane, 1974, London.

način ako su formirani po modelu složenog prirodnog sistema kakav je čovečiji mozak. Muzička kompozicija, sagledana kao jedan veštački sistem, postaje bliska čoveku time što je funkcionalno i strukturno analogna moždanom sistemu. Utoliko se Enovo shvatanje stvaralačkog ponašanja može odrediti kao fiziološko ili čak biologističko.

Zalazeći svojim projektima u osetljivu oblast psihoakustike, Eno se sreće za iskustvima minimalizma u muzici. Radeći dosta na muzici za filmove nastojao je da uz vrlo male varijacije stvori zvuk koji odgovara već zadatoj situaciji, što je cilj i kod rada na ambijentalnoj muzici. U drugom slučaju razlika je samo u tome što je situacija zamišljena a ne trenutno postojeća. Razmatrati terapeutsku dimenziju ovako određene muzike, bilo bi zanimljivo onima koji se interesuju za nove metode i mogućnosti psihoterapije.

Enov pristup obradi zvuka nedvosmisleno je značio novinu za one koji se bave *rock* muzikom. Sadržaj više nije bio prvenstveno podređen mogućnostima živog izvođenja, kao ni usmeren na značenja data tekstem pesme. Ne gubi se iz vida vrlo uticajna delatnost sastava (Yes, Pink Floyd, Emerson, Lake and Palmer...) koji su u prvoj polovini sedamdesetih godina *rock* kompoziciju zasnivali pre svega na pretpostavkama klasične orkestarske strukture, organizacije i tehnike. Eno, za razliku od njih kao i od *jazz rockera* usmerenih prvenstveno na individualnu virtuoznost, nastoji da afirmiše jedan različit oblik nesemantičkog prenošenja značenja. Oblikovanje samo, postalo je mogući izvor širokog raspona značenja. Zato je razumljivo Enovo smanjeno interesovanje za tekstove pesama — druga mogućnost je da se glas tretira kao i bilo koji drugi zvuk. Time je preispitano još jedno ustaljeno mišljenje. »Većina novinara sklona je da veruje da je intelektualnost pesme u njenom tekstu, dok zapravo i sama muzika predstavlja intelektualni iskaz. Taj iskaz nije semantičke prirode... značenje se može posejati na različitim ravnama... Drugim rečima to znači da čovek treba da nastoji da stvara muziku koja se može primati na različitim ravnama«.

Rock muzika je ovim konačno prestala da bude glavni predmet Enovog interesovanja. Pada u oči vremensko podudaranje tog raskida sa preispitivanjima uloge *rock* muzike koja su se odigrala u periodu od 1976. do 1978. godine. *Posmrtnica za rock 'n' roll* bila je time napisana na jedan nov način: »... ukoliko je postojala neka narodna kultura koja se širila po većem delu sveta, onda je to bila *rock* muzika. Čini se da ona to više nije... sada je to zahvat manjih razmera, ili nešto slično tome«. Ovim Eno ne želi da ospori ranije uočene domete u okviru *rock* muzike, niti da se odrekne pouka koje nudi kratkotrajna istorija *rocka*. Reč je o njegovom zasićenju postojećim (po obimu ograničenim) obrascem i o uočavanju njegove krize. Shodno tome Eno je svoj rad usmerio ka oblastima koje sa većom izvesnošću vode u otkrivanje nepoznatog.

Uz eksperimentalni metod rada i ambijentalne projekte, kao veoma privlačna oblast otvoreno je istraživanje kulturâ nastalih izvan urbano-in-

dustrijskih društava evropskog tipa. Potencijal novog nalazi se u njihovom dovođenju u vezu sa razvijenom tehnologijom — primer veštački stvorene situacije sa namerom proizvodjenja novog. Kod Enoa je savremena muzika sinonim za »usmerenost na sveukupni kvalitet zvuka na snimku«, što bi u slikarstvu bilo analogno »otkriću hiljadu novih boja«. Kulturno zaleđe razvijene tehnologije jedini je Enov mogući odnos prema drugim muzičkim tradicijama, i to je van njegove moći.

Najzad, u okviru pregleda osnovnih ideja prisutnih u raznovrsnom radu Briana Enoa i podsticajnih razmišljanja o mogućim pravcima razvoja zvučnog zapisa, trebalo bi pomenuti i njegove video-radove.

Poput studija za snimanje, radi se o još jednom opštiju (medijumu) za koji se može reći da je neraskidivo vezan za tehnologiju vremena. Ako ostavimo po strani značenja koja tehnologija može da ima u pogledu dostupnosti telekomunikacija raznim oblicima popularne kulture (jer Eno o tome malo govori), videćemo da i u određenju video-tehnike on traži srednje rešenje pri načinu upotrebe ovog medijuma. S jedne strane svestan je iskustava filma, dakle vizualizacije narativnog toka, dok je drugi uticaj i ovoga puta nastao tokom boravka u umetničkoj školi. Likovna umetnost je u Enovom odnosu prema muzici veoma prisutna.

Ove dve tradicije bitno se razlikuju u pogledu dinamike i polazaja u koji postavljaju gledaoca. Eno svojim video-radovima, dosledno stilsko formalnoj preokupaciji nesemantičkim značenjima, pokazuje više sklonosti ka upotrebi *videa kao slike*. Dakle, kao samostalnog materijala koji se oblikuje raspoloživim postupcima. Neki umetnici ga zbog toga smatraju bliskim usmerenju koje je obeležio Nam June Paik. Bitna razlika među njima, kako sam Eno smatra, tiče se usvojenog metodološkog postupka. Preciznije, odnosa prema elementima sistema koji se oblikuje. Eno smatra da je Paik čvrst *sistemske kompozitor* koji bez odstupanja sledi unapred odabrani postupak bez obzira na rezultate koji iz toga proizilaze. Nasuprot tome Enovi video-radovi uvek mogu, rukovođeni intuicijom, ili slučajem, da odstupe od početne zamisli.

Enovi statični, pažljivo pikturalno pripremljeni radovi gledaocu pružaju mogućnost ulaska u jedan mogući »lažni svet«. U tom svetu on može da se kreće aktivno i da vrlo samostalno doživljava ponuđeni sadržaj. Ambijentalna muzika je očigledan primer ovakvog odnosa u domenu muzike. S druge strane, posmatrač ovakvog video-rada trebalo bi da je izrazito aktivan i sposoban da se samostalno uključi u predstavljeno delo. Reč je o usmerenju koje je sasvim suprotno preovlađujućem uticaju akcije i naracije u klasičnoj filmskoj tradiciji. *Rock* video takođe se razvija pravcem koji Eno ne želi da primeni u svom radu. U prvom slučaju radi se o proizvodnji koja je najvećim delom uslovljena komercijalnim pretpostavkama, a u drugom o nameri da se ostvari teorijska zamisao celovitog dela. To delo svojom otvorenom strukturom daje posmatraču veliki broj otvorenih mogućnosti saučestvovanja (što znači da od njega i zahteva). Razum-

ljivo je da nije lako približiti ova dva stanovišta. Ostaju sasvim jasne samo pobude koje stoje iza Enovog odbojnog odnosa prema savremenom *rock* videu. Ukusi, sklonosti i spremnost da se uloži potreban napor — ostaju kao stvar sklonosti i želje.

»(Autori *rock* videa) misle: ako želimo da napravimo zanimljivu stvar, moramo unositi sve više i više akcije u nju... Moje rešenje ovog problema bilo je da stvar preobratim u nešto lepo. Da odvojim video od kratkog filma, da se to može gledati kao slika«.

Razlika u pogledu na predmet ne treba da znači nemogućnost istovremenog postojanja različitih pogleda na prirodu videa. Neautoritarna struktura trebalo bi da muzičkom delu omogući postojanje u okviru različitih struktura. U izdavačkoj delatnosti Eno je svoje ideje pokušao da ostvari pokretanjem (u okviru *Polydora*) male muzičke izdavačke kuće *Obscure Records*. Postojanje ove kuće potvrdilo je da može postojati kontakt među zahtevima strogo komercijalne prirode i doslednog ostvarivanja jedne teorijske zamisli. *Obscure Records* je kuća sa neslavnom finansijskom slikom, dok su glavni tokovi *rock* muzike imali svoj lični razvoj. Enov rad potvrđuje uverenja da veza među njima može postojati.

B I O G R A F I J A

Rođen: 15. maja 1948. godine

U: Woodbridge, Suffolk, Engleska

Puno ime: Brian Peter George St John le Baptiste de la Salle Eno

Obrazovanje: Nuns & Brothers of De la Salle Order — do šesnaeste godine
Ipswich Art School — dve godine
Winchester Art School — dve godine, diploma likovnih umetnosti

Počeci karijere: Veoma rano počeo je da se interesuje za magnetofone i njihove mogućnosti muzičkih uređaja, počeo da eksperimentiše sa fonetikom i da proučava kibernetiku.

Na umetničkoj školi (1967) oformio je grupu promenljivog sastava, grupa se zvala Merchant Taylors' Simultaneous Cabinet, a zatim je oformio *rock* grupu Maxwell Demon.

Andyja MacKaya sreo je prilikom posete predavanjima na drugom univerzitetu. Teme su se odnosile na vrlo marginalne oblasti umetnosti i muzike.

1969. godine prešao je u London, i vrlo brzo pristupio ansamblu Scratch Orchestra kao i Portsmouth Sinfoniji (koji su svirali improvizovanu klasičnu muziku i to često sa velikim brojem muzičara).

P r v i k o m e r c i j a l n i s n i m c i

Sa Bryanom Ferryjem, Andyjem MacKayem i drugima formirao je grupu Roxy Music 1971. godine. Skoro godinu dana su se uvežbavali i prvi album nazvan *Roxy Music* izdali su u proleće 1972. godine. Na turneji su provodili skoro sve vreme, zaustavljajući se samo da snime ploču *For Your Pleasure*, pre Enovog napuštanja grupe 1973. godine. Pre nego što je napustio grupu Roxy Music, uspostavio je saradnju sa Robertom Frippom iz grupe King Crimson. Zajedno su eksperimentisali radeći na dužim kompozicijama — gitare i sintetizatore su propuštali kroz *tape loop* (beskonačnu traku) — što je rezultiralo izdavanjem dve ploče: *No Pussyfooting* (1973) i *Evening Star* (1975). Prvu samostalnu ploču izdao je početkom 1974. godine pod nazivom *Here Come The Warm Jets*. Na njoj su se pojavljivali uglavnom muzičari sa kojima je prethodno sarađivao. Među njima su bili Phil Manzanera, Robert Fripp, Busta Jones, John Wetton, i Andy MacKay. Išao je na turneju sa grupom The Winkies.

Sa John Caleom, Nico, Mikeom Oldfildom, Robertom Wyattom i Kevinom Ayersom nastupao je u dvorani Rainbow. Napravili su snimak sa koncerta, uživo objavljen na ploči *June 1st*, izdatoj 1974. godine.

Novembra 1974. godine, izdao je ploču *Taking Tiger Mountain (By Strategy)* i na njoj se pojavljuju Phil Collins, Phil Manzanera i Robert Wyatt.

D r u g a f a z a i z d a v a n j a

Do udaljavanja od rock muzike došlo je 1975. godine kada je Eno osnovao svoju izdavačku kuću *Obscure Records* (u okviru *Polydora*): tu su bili obuhvaćeni snimci velikog broja avangardnih i u to vreme nepoznatih muzičara. Mnogi od njih sada su postali šire poznati. Među tim muzičarima su: Gavin Bryars, Michael Nyman, Harold Budd, Simon Jeffes i *The Penguin Café Orchestra*. Paralelno je izdavao i svoju ploču *Discreet Music*.

Ploča *Another Green World* iz 1975. godine predstavljala je prelazak sa rada na pločama koje su sadržavale pesme na više atmosferske ploče gde je glas bio manje dominantan a više korišćen kao instrument.

Ploča *Before And After Science* iz 1977. godine značila je povratak prevlasti rock pesama i uticala na *punk* pokret u muzici, ali je taj pravac razvoja brzo napustio.

T r e ć a f a z a i z d a v a n j a

U međuvremenu, kroz rad na izdanjima firme *Obscure Records*, i na ploči *Another Green World* postao je prilično poznat što ga je dovelo u vezu sa pisanjem muzike za filmove. Filmovi za koje je pisao muziku: *Sebastiane* režisera Deraka Jarmana i *Jubilee*, kao i muziku za neke TV-programe. To je zabeleženo na malom albumu koji čini kompilaciju nekih kompozicija — kratkih instrumentalata — 1978. godine.

Muzika za filmove prerasla je u bavljenje muzikom kao pozadinom/okolinom »koja je bila neprimetna koliko i zanimljiva«, i prvo izdanje iz serije *Ambient* ploča pojavilo pod naslovom *Music For Airports* (1979).

Saradivao je sa Haroldom Buddom na ploči *Ambient 2: The Plateaux Of Mirror* i Laraajijem na ploči *Ambient 3: Day Radlance* (1980).

P r o d u c e n t / s a r a d n i k

Producirao ploču *Ultravox* grupe *Ultravox* (1976) i ploču grupe *Devo* (1978). Snimio ploče *Cluster And Eno* i *After The Heat* sa Nemcima Joachimom Rodeliusom i Moebiusom (1977/1978).

U pauzi snimanja ove dve ploče David Bowie ga je pozvao u Berlin da razgovaraju o nekim stvarima koje su u to vreme radili. Ovo je dovelo do Bowieve ploče *Low* na kojoj se Eno pojavljuje skoro u svakoj pesmi. Saradnju nastavljaju na ploči *Heroes* (istoimena pesma je rezultat zajedničkog rada) i *Lodger* (1979).

Prešao u New York 1978. godine i vrlo brzo počeo da radi sa njujorškim grupama: *Teenage Jesus And The Jerks*, *The Contortions*, itd.

Producirao drugu ploču grupe *Talking Heads*, *More Songs About Buildings And Food* (1978) i uspostavio blisku saradnju i prijateljstvo sa Davidom Byrneom.

Producirao sledeće dve ploče grupe *Talking Heads*: *Fear Of Music* i *Remain In Light*. Ova poslednja Enoa predstavlja mnogo više kao muzičara i autora u odnosu na ranije ploče, a isto tako i kao producenta.

Sa Davidom Byrneom snimio je ploču *My Life In The Bush Of Ghosts* (1981).

Sa Danielom Lanoisom producirao u Irskoj ploču *The Unforgettable Fire* grupe U2, maj/juni 1984.

Č e t v r t a f a z a i z d a v a n j a

1. Eksperimentisanje sa video-tehnikom dovelo je do rada nazvanog *Mistaken Memories Of Medieval Manhattan* (1981) — sastoji se od kadrova obrisu njujorškog neba sa promenljivim nijansama boja i tihe melodične muzike koja budi »nostalgiju za drukčijom budućnošću«.

2. Godine 1982. izdao je četvrtu ploču iz serije *Ambient* pod nazivom *On Land*. To je ploča zvučnih pejzaža koji izazivaju raspoloženja mesta i sećanja iz neke davne prošlosti.

3. Sa Danielom Lanoisem i svojim bratom Rogerom Enom, snimio je muziku uz arhivski snimak svemirske ekspedicije NASA na Mesec. To je izdato na ploči *Apollo*, jula 1983. godine.

4. Brojne video-instalacije širom sveta koje je Eno predstavio na grupnim ili samostalnim izložbama. Prva velika instalacija (36 televizijskih monitora) održana je u Tokiju, u La Foret muzeju u Akasaki, jula i avgusta 1983. godine. Na toj izložbi emitovani su snimci muzike-okoline kroz celokupni prostor galerije. U ICA, u Bostonu, SAD, razvio je upotrebu videa kao svetlosnog izvora i konstruisao »skulpture« sa ciljem da istakne promene i treperenje svetlosti na ekranu.

Biografiju priredila kompanija Opal Ltd., 1984.

D I S K O G R A F I J A

Diskografija koja sledi ima za cilj da pokrije sva britanska izdanja na kojima se Eno pojavljuje kao i odabrana inostrana izdanja. Dva su izuzetka ovom pravilu:

1. nisu uvršteni kompilacijski albumi Enovih saradnika na kojima se nalazi već objavljeni materijal

2. Sa izuzetkom singlova grupe Roxy Music navedene su samo one singl ploče koje su izdate pod Enovim imenom.

Napomena: od 1969—76 EG Records su izdavali svoj materijal za diskografsku kuću Island, a od 1977. za Polydor. Izdanje Editions EG, za odabrane snimke EG, je pokrenuto 1979.

S o l o a l b u m i

- 1973. *Here Come The Warm Jets*, EG
- 1974. *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*, EG
- 1975. *Another Green World*, EG
Discreet Music, Obscure/Editions EG
- 1976. *Music For Films*, ograničeno izdanje od 500 primeraka, EG
- 1977. *Before And After Science*, EG
- 1978. *Music For Films*, EG
Ambient 1: Music For Airports, Editions EG
- 1982. *Ambient 4: On Land*, Editions EG
- 1983. *Apollo: Atmospheres And Soundtracks*, sa Danielom Lanoisom i Rogerom Enom, EG
Working Backwards 1983—1973, komplet od 10 albuma, Editions EG
- 1985. *Thursday Afternoon*, kompakt disk, EG

S i n g l o v i

- 1972. *Virginia Plain*, Roxy Music, EG
- 1973. *Pyjamarama*, Roxy Music EG
- 1974. *Seven Deadly Finns*, EG
- 1975. *The Lion Sleeps Tonight (Wimoweh)*, EG
- 1977. *King's Lead Hat/RAF*, Brian Eno/Snatch, EG
- 1981. *The Jezebel Spirit*, Brian Eno/David Byrne, EG
- 1983. *Rarities*, EP: dostupan jedino u kompletu *Working Backwards*, Editions EG

A l b u m i : P r o d u k c i j e i k o p r o d u k c i j e

- 1973. *Portsmouth Sinfonia Plays The Popular Classics*, Portsmouth Sinfonia, Transatlantic
- 1974. *Hallelujah*, Portsmouth Sinfonia, Transatlantic
Fear, John Cale, Island
- 1975. *The Sinking of The Titanic*, Gavin Bryars, Obscure/Editions EG
Ensemble Pieces, Christopher Hobbs/John Adams/Gavin Bryars, Obscure/Editions EG
New And Rediscovered Musical Instruments, David Toop/Max Eastley, Obscure/
Editions EG
Lucky Lief And The Longships, Robert Calvert, United Artists
- 1976. *Voices And Instruments*, Jan Steele/John Cage, Obscure/Editions EG
Decay Music, Michael Nyman, Obscure/Editions EG
Music From The Penguin Café, Penguin Café Orchestra, Obscure/Editions EG
- 1977. *Ultravox!*, Ultravox, Island
- 1978. *More Songs About Buildings And Food*, Talking Heads, Sire
Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!, Devo, Virgin
No New York, Contortions/Teenage Jesus and the Jerks/Mars/DNA, Antilles
Machine Music, John White/Gavin Bryars, Obscure/Editions EG
Irma — An Opera, Tom Phillips/Gavin Bryars/Fred Orton, Obscure/Editions EG
The Pavillon Of Dreams Harold Budd, Obscure/Editions EG
- 1979. *Fear Of Music*, Talking Heads, Sire
- 1980. *Ambient 3: Day of Radiance*, Laraaji, Editions EG
Remain In Light, Talking Heads, Sire
- 1981. *The Pace Setters*, Edikanfo, Editions EG
- 1984. *The Unforgettable Fire*, U2, Island

P r i m a r n e s a r a d n j e

- 1972. *Roxy Music*, Roxy Music, EG
- 1973. *For Your Pleasure*, Roxy Music, EG
(No Pussyfooting), Fripp/Eno*, Editions EG
- 1974. *June 1, 1974*, Kevin Ayers/John Cale/Eno/Nico, Island
- 1975. *Evening Star*, Fripp/Eno*, Editions EG
- 1976. *801 Live*, 801*, Editions EG
- 1977. *Cluster & Eno*, Cluster/Eno, Sky
Low, David Bowie, RCA
Heroes, David Bowie, RCA
- 1978. *After The Heat*, Eno/Moebius/Roedelius, Sky
- 1979. *Lodger*, David Bowie, RCA
- 1980. *Ambient 2: The Plateaux Of Mirror*, Harold Budd/Brian Eno*, Editions EG
Fourth World Vol. 1: Possible Musics, Jon Hassel/Brian Eno*, Editions EG
- 1981. *My Life In The Bush Of Ghosts*, Brian Eno/David Byrne*, EG
- 1984. *The Pearl*, Harold Budd/Brian Eno sa Danielom Lanoisom*, Editions EG
- 1985. *Hybrid*, Michael Brook sa Brianom Enom i Danielom Lanoisom, Editions EG
Voices Roger Eno sa Brianom Enom i Danielom Lanoisom, Editions EG

* Eno je takode bio producent ili koproducent u okviru ovih saradnji

S e k u n d a r n e s a r a d n j e

- 1971. *The Great Learning*, Cornelius Cardew/Scratch Orchestra, Deutsche Grammophon
- 1973. *Matching Mole's Little Red Record*, Matching Mole, CBS
- 1974. *Captain Lockheed and the Starfighters*, Robert Calvert, United Artists
The End, Nico, Island
Lady June's Linguistic Leprosy, Lady June, Caroline
The Lamb Lies Down On Broadway, Genesis, Charisma
- 1975. *Diamond Head*, Phil Manzanera, EG
Mainstream, Quiet Sun, Editions EG
Slow Dazzle, John Cale, Island
Helen Of Troy, John Cale, Island
Ruth Is Stranger Than Richard, Robert Wyatt, Virgin
Peter And The Wolf, Various Artists, RSO
- 1977. *Listen Now!*, Phil Manzanera/801, EG
Rain Dances, Camel, Nova
- 1978. *Jubilee*, muzika iz filma, razni izvođači, EG
- 1979. *Exposure*, Robert Fripp, EG
In A Land Of Clear Colors, ograničeno izdanje od 1000 primeraka sa knjigom,
 Robert Sheckley, Galeria el Mensajero, Ibiza
- 1981. *Dream Theory In Malaya: Fourth World Vol. 2*, Jon Hassel, Editions EG
Songs From 'The Catherine Wheel', David Byrne, Sire
- 1982. *One Down Material*, Elektra/Celluloid
- 1984. *Caribbean Sunset*, John Cale, Island/Ze
Dune, muzika iz filma, razni izvođači, Polydor
- 1985. *Africana*, Theresa de Sio, Polydor

O d a b r a n e n a r u d Ź b e z a f i l m s k u i d r u g u m u z i k u

- 1985. *The Devil's Men*, Frixos Constantine, film, Velika Britanija (V. B.)
- 1976. *Sparrowfall*, Alan Drury, pozorišni komad, V. B.
Sebastiane, Derek Jarman, film, V. B.
- 1977. *Science Report*, 'Alternative 3', Anglia TV, V. B.
- 1978. *Jubilee*, Derek Jarman, film, V. B.
- 1982. *Silk Cut*, Collett, Dickinson, Pearce, reklama, V. B.
Apollo, Al Reinert, film, S. A. D.
- 1984. *Great River Journeys of the World*, 'The Nile', BBC2 TV, V. B.
Dune, 'Prophecy Theme', David Lynch, film, S. A. D.
- 1985. *Creation of the Universe*, špica, PBS TV, S. A. D.

O d a b r a n e u p o t r e b e M U S I C F O R F I L M S i d r u g e k o m p o z i c i j e

- 1976. *Heritage Of Islam*, Central Office of Information, film, V. B.
- 1978. *Hazel*, Thames TV, V. B.

1979. *The Hard Way*, Stuart Urban, film, V. B.
The Greeks, BBC2 TV, V. B.
1980. *Spray'n' Fry*, Wasey, Campbell-Ewald, reklama, V. B.
The Falls, Peter Greenaway, film, V. B.
The Shock Of The New, BBC2 TV, V. B.
Riding The Summer Sun, BBC2 TV, V. B.
Opel Cars, The Rally Club, reklama, V. B.
The Sunken Tomb Of Truk Lagoon, Chris Goosen, film, V. B.
Good For Business, BBC2 TV, V. B.
1981. *Arena*, špica, BBC2 TV, V. B.
Warming, warning, Thames TV, V. B.
The Money Programme, BBC2 TV, V. B.
1982. *Seiko muški satovi*, ADI/NHK, reklama, Japan
Les Maîtres Du Temps, Patrice Fichet, film, Francuska
The Underground Elgar, Yorkshire TV, V. B.
World In Action, 'The Sinai Desert', Granada TV, V. B.
Horizon, 'Rape Seed Oil', BBC2 TV, V. B.
Same As It Ever Was, Albert Falzon, film, Australija
American Football, špica, Channel 4 TV, V. B.
Remembrance, Channel 4 TV, V. B.
Day Two, Pilobolus, plesačka trupa, S. A. D.
Joy, Serge Bergon, film, Francuska
We Learn To Ski, Channel 4 TV, V. B.
1983. *The Longest War*, 'The Middle East', Thames TV, V. B.
Hans van Sweeden, Louis van Gasteren, film, Holandija
1984. *The Road To Timbuktu*, Albert Falzon, film, Australija
Astronomer's Gallery, London Planetarium, izložba, V. B.
Omnibus, 'Muzak', BBC2 TV, V. B.
1985. *Before The Jungle Gods*, Albert Falzon, film, Australija
Zanussi električni proizvodi, Wight, Collins, Rutherford, Scott, reklama, V. B.

V I D E O - R A D O V I

1979.	<i>Two Fifth Avenue</i> (za tri ili četiri video-monitora)	1
1980.	<i>White Fence</i> (za tri ili četiri video-monitora)	2
	<i>North From Broome</i> (za jedan monitor)	3
1981.	<i>Mistaken Memories Of Medieval Manhattan</i> (za jedan monitor)	4
1983.	Video sculptures	5
1984.	Video paintings	6
	<i>Thursday Afternoon</i> (sedam video-slika za jedan monitor), Sony, prva nagrada za najbolji nenarativni video-rad	7

A u d i o v i z u e l n e i n s t a l a c i j e

1979.	juli	Kitchen Center, New York, S. A. D. — 1*
1980.	februar	Paul Ide Gallery, Bruxelles, Belgija — 1
	maj	Hallwals, Buffalo, New York, S. A. D. — 1
	juni	La Guardia Airport, New York, S. A. D. — 1
	juli	Walker Art Center, Minneapolis, S. A. D. — 1
	avgust	New Gallery of Contemporary Art, Cleveland, S. A. D. — 1
		Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, S. A. D. — 1
	avgust—septembar	ARC, Toronto, Kanada — 2, 4 (prva verzija)
		Grand Central Station, New York, S. A. D. — 2
1981.	juni	<i>Aluminium Nights, Bonds</i> , New York, S. A. D. — 2
	juli	University Art Museum, Berkeley, California, S. A. D. — 3, 4
		Harpo's Bazaar, Bologna, Italija — 4
	juli—avgust	The New Museum, New York, S. A. D. — 4
	avgust—septembar	St Louis Arts Museum, St Louis, S. A. D. — 1
	novembar	The Art Gallery, Toronto, Kanada — 4
1982.	februar	Vancouver Art Gallery, Vancouver, Kanada — 4
	februar—mart	Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon, Francuska — 4
	april—maj	Biennale of Sydney, Australija — 4
	juni	Stedelijk Museum, Amsterdam, Holandija — 4
	juli	Almeida Theatre, London, Engleska — 4
	maj—juni	ICA, London, Engleska — 4
1983.	januar	Museum of Modern Art, Oxford, Engleska — 4
		Concord Gallery, New York, S. A. D. — 4
	april	Galleria des Cavallino, Venezia, Italija — 4
	maj	Festival of Vienna, Beč, Austrija — 4
	juli—avgust	La Foret Museum, Akasaka, Tokyo, Japan (velika instalacija sa 36 monitora)
	septembar	Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, Francuska — 4
	decembar	ICA, Boston, S. A. D. — 5

1984. januar	Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Festival, Institute Unzeit, Zapadni Berlin, Nemačka — 4
februar	Tegel Airport, Berlin, Nemačka (samo audio)
mart	Maison d'Accueil, Lille, Francuska — 4
maj	Maison de la Culture, Grenoble, Francuska — 4
septembar—oktobar	The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam, Holandija — 5, 6
oktobar	Crystals, S. Carpoforo, Milano, Italija — 5
decembar	Video Culture Canada, Toronto, Kanada — 7
	Century 66, Toronto, Kanada — 7
1985. januar	2nd International Contemporary Art Fair, Olympia, London, Engleska — 5, 6
februar	Museo del Risorgimento, Roma, Italija — 5
	Another Room, Frankfurter Musikmesse, Kongresshalle, Frankfurt, Nemačka — 4, 7
juni	Galleria del Cavallino, Venezia, Italija — 6
oktobar	First Frankfurt Public Design Fair, Frankfurt, Nemačka (samo audio)
novembar	Kulturhuset, Stockohl, Švedska — 4, 5, 6
	Art Fair, Zwirner Gallerie, Köln, Nemačka — 5, 6, 7
1986. januar	Barbican Art Centre, London, Engleska — 5, 6
	<i>Technologia e Informatica</i> , Biennale di Venezia, Venezia, Italija (audio-vizuelna instalacija sa muzikom i apstraktnim elektronskim platnima, bez videa)**

* Brojevi se odnose na gorenavedene video-radove.

** Sa izuzetkom informacije o Enovom učešću na Venecijanskom bijenalu '86, gorenavedeni podaci integralno su preuzeti iz knjige: Eno & Mills, *More Dark Than Shark*, Faber and Faber, London, 1986.

Č a s o p i s i i k a t a l o z i

1973.

Peacock Steve, »Hysterical Hybrids and Musical Mutants...«, *Sounds*, 28. juli 1973, London

Kent Nick, »Happiness is A Worm Jet«, *New Musical Express, (NME)*, 13. oktobar 1973, London

Brown George, »Eno's Where It's At«, *Melody Maker (MM)*, 10. novembar 1973, London

Haiman Martin, »Eno And The Endless Arc«, *Sounds*, 22. decembar, 1973, London

1974.

Hynde Chrissiè, »Everything You'd Rather Not Have Known About Brian Eno«, *NME*, 2. februar 1974, London

Eudeline Patrick, »Entrevue avec Eno«, *Best*, juni 1974., br. 71, Paris

Cromelin Richard, »Eno Music: The Roxy Rebellion«, *Phonographe Record Magazine*, tom. 5, br. 2, novembar 1974,

Miller Kathy, »One Demon Named Eno«, *Trouser Press*, br. 6, decembar 1974, New York

Eno Brian, Pismo Jeanu-Christophu, iz kataloga za izložbu *Transformer-Aspekte Der Travestie*, Luzern, 1974.

1975.

Alessandrini Pol, »Tea For Two«, *Rock and Folk*, br. 102, juni 1975, Paris

Jones Allan, »Eno Class Of 1975.«, *MM*, 29. novembar 1975, London

Intervju sa Brianom Enom, *Best*, br. 84, juli 1975, Paris

1976.

»Eno, Fripp, Pachelbel e altre cose«, *CIAO* 2001, br. 9, 7. mart 1976., Milano

Ansell Kenneth, »Eno On Obscure Records«, *Impetus*, br. 3, 1976.

Eno Brian, »Generating and Organizing Variety In The Arts«, *Studio International*, novembar-decembar 1976, London

1977.

MacDonald Ian, »Before And After Science«, deo 1: »Accidents Will Happen«, *NME*, 26. novembar 1977. i deo 2: »Another False World«, *NME*, 3. decembar 1977, London

»La bande á Eno«, *Best*, br. 103, februar 1977, Paris

1978.

Baker Danny i Needs Kris, »Eno«, *Zig-Zag*, januar 1978, London

Colin Jacques, »Héros dans l'ombre«, *Rock & Folk*, br. 133, februar 1978, Paris

Mieses Stanley, »Eno Before And After«, *MM*, 20. maj 1978, London

Watts Michael, »Bowie on Bowie« u *Melody Maker: Book Of Bowie*, juni 1978, London

Carson Tom, »Brian Eno In New York«, *New York Rocker*, avgust 1978, New York

Bloom Michael, »Brian Eno: Theory And Practice«, *The Boston Phoenix*, 10. oktobar 1978, Boston

Allan Greg, »Enologue«, *Trouser Press*, oktobar 1978, New York

Picart Erve, »Enologie and Devolution«, *Best*, br. 125, decembar 1978, Paris

Coon Caroline, »Brian Eno«, *Ritz*, 1978, London

1979.

Loder Kurt, »Eno«, *Synapse*, januar/februar 1979,

Grabel Richard, »Crits Fiddle While Public Burns...«, *NME*, 30. jun 1979, London
Bangs Lester, »Eno«, *Musician Player And Listener*, br. 21, novembar 1979, Gloucester, Massachusetts

Leay Peter, »Enovations«, *EG newsletter*, leto 1979. i 1981, London

Brian Eno, *Ambient Music*, štampano na omotu istoimene ploče, 1979, London

1980.

Williams Richard, »Energy Fails the Magician«, *MM*, 12. januar 1980, London

»Mixed Media Interpretations of the Lyrics and Music of Brian Eno«, katalog izložbe *Fine Lines* slikara Russela Millsa, Thumb Gallery, 1. april — 2. maj 1980, London

Rose Synthia, »Music For Galleries«, *MM*, 26. april 1980, London

Rose Synthia, »Creative Strategies For The Prepared Observer: Russel Mills And Brian Eno«, *Viz*, br. 4, 1980, London

Rose Synthia, »Into The Spirit World«, *NME*, 26. juli 1980, London

Miller Gregory, »Video/The Arts«, *Omni*, juni 1980, New York

»Brian Eno: On video«, *Soho News*, 2. juli 1980, New York

Bizot Jean-Francois i Lantin Jean-Pierre, »Les Blancs Pensent Trop«, *Actuel*, oktobar 1980, Paris

Mackenna Kristine, »Eno«, *Wet*, juli/avgust 1980, Venice, California

Lauten Elodie, »Questions pour Brian Eno«, *Liberation*, 17. decembar 1980, Paris

1981.

Orme John, »Eno: The Electric Boogaioo«, *MM*, 14. februar 1981, London

Loder Kurt, »Squawking Heads: Byrne and Eno In the Bush Of Ghosts«, *Rolling Stone*, 5. mart 1981, New York

Robertson Sandy, »The Life Of Brian In The Bush Of Ghosts«, *Sounds*, 7. mart 1981, London

Mayer Luca, »John Hassell: Musiche dal Quarto Mondo«, *Musica 80*, br. 11, januar-februar, 1981.

Gros Axel, »Interview«, *EG newsletter*, br. 4 1981.

Rifkin Ned, tekst u katalogu za izložbu *Stay Tuned*, The New Museum, New York, juli-septembar 1981.

Ross A. David, Uvodne beleške za »Mistaken Memories Of Medieval Manhattan, juni-juli 1981, Berkeley University Art Museum, Berkeley, California

Gilmore Mikal i Erving Spottswood, »Brian Eno«, *Musician*, br. 32, juni 1981, Gloucester, Massachusetts.

Aikin Jim, »Brian Eno«, *Keyboard*, juli 1981, San Diego, California

Claire E. David, »Eno: interview«, *Rock & Folk*, avgust 1981, Paris

»Eno plus Eno«, *Best*, br. 154, maj 1981, Paris

1982.

Brian Eno, *Ambient 4/On Land*, EG Editions, 1982, London

Brown Mick, »Life Of Brian According To Eno«, *Arts Guardian*, 1. maj 1982, London

Grabel Richard, »Eno: The Soul Inside The Shades«, *NME*, 24. april 1982, London

Ilic David, »Direct From Obscure«, *City Limits*, avgust 1982, London

Grant Steven, »Brian Eno Against Interpretation«, *Trouser Press*, avgust 1982, New York

Bardonnie la Mathilde, »L'Eno nouveau est arrivé«, *Le Monde*, 30. septembar 1982, Paris

Brown Nick, »On Record«, *Sunday Times Magazine*, 31. oktobar 1982, London

Vejvoda Goran, Intervju sa Davidom Byrneom, *Rock*, juli 1982, Beograd

1983.

Lefebvre Cyril, »Brian Eno«, *Claviers Magazine*, 1983, Paris

Milkowski Bill, »Eno: Excursions Into The Electronic Environment«, *Down Beat*, juni 1983, Chicago

Rimmer Dave, »Only The Small Survive«, *The Face*, oktobar 1983, London

Dupont Jean-Michel, »La Métamorphose d'une pop-star en explorateur de l'avant-garde«, *Rock*, novembar 1983, Paris

Black Jonny, »An Average Guy«, *Blitz*, novembar 1983, London

Eno Brian, »The Recording Studio As a Compositional Tool«, *Down Beat*, avgust i septembar 1983, Chicago

1984.

Decurtis Anthony, »David Byrne: A Head And His Times«, *Record*, februar 1984.

Alessandrini Paul, »L'avis de Brian«, *Gloria*, mart 1984, Paris

Black Jonny, »Not So Much A Pop Star...«, *Over 21*, maj 1984, London

Eno Brian, propratni tekst za Sony video-kasetu koja je u prodaji samo u Japanu, april 1984.

1986.

Anthony Korner, »Aurora Musicalis«, razgovor sa B. Enom, *Artforum International*, leto 1986, New York

K n j i g e i o s t a l e p u b l i k a c i j e

Eno Brian, *Music For Non-Musicians*, 25 primeraka privatno štampanog pamfleta, 1968.

Eno & Schmidt, *Oblique Strategies*, ograničeno izdanje kartica u 500 primeraka, 1975 (prerađeno i ponovo izdato 1978. i 1979. godine)

Eno & Mills, *More Dark Than Shark*, Faber & Faber, London, 1986.

Bertoncelli Riccardo, *Brian Eno*, Arcana Editrice, Milano, 1982.

Bowie In His Own Words, Omnibus Press, London,

Book of Bowie, Melody Maker, London, 1978.

Miles, (prir.) *Talking Heads*, Omnibus Press, London, 1981.

Reese Krista, *The Name Of This Book Is Talking Heads*, Proteus Books, New York, 1982.

A u d i o - v i z u e l n i i z v o r i

Intervju sa Brianom Enom, radio KPFA, februar 1980, Berkeley, San Francisco

»Arena: Double Vision«, TV BBC 2, 9. aprila, 1982, London

»From Bruxelles With Love«, intervju sa Brianom Enom, *Les Cassettes du Crepuscule*, 1981, Paris

Intervju sa Brianom Enom, Radio Nova, februar 1984, Paris

Cicmil Slobodan i Vejvoda Goran, »Sjetno veče«, intervju sa Brianom Enom, 2. januar 1984, Paris.