
John Cage – usměvavý Frankenstein?



Jaroslav Šťastný

Abstract: The second part of a larger study on the music of John Cage. His approach to composition is discussed here based on examples from his different works (*Concert for Piano and Orchestra*, *Theatre Piece*, *MUSICIRCUS*) which represent his development in respect to the social structure of his music.

Keywords: John Cage, music, compositional technique, *Concert for Piano and Orchestra*, *MUSICIRCUS*, Overpopulation and Art, *Theatre Piece*

(II. část – pokračování třídílné studie zabývající se různými aspekty díla Johna Cage)

Americký skladatel John Cage (1912–1992) patřil k nejnspirovativnějším a zároveň nejkontroverznějším autorům dvacátého století. Přestože jeho tvorba byla mnohými ostře kritizována, řada jeho inovací a estetických postojů se stala součástí obecného hudebního myšlení.

Obsah prvního dílu:
Případ Cage; Symbol avantgardy; Život zasvěcený hudbě; Tvorba náhody; Simultaneita aneb osvobození tance; „Orientální vlivy“; Antonin Artaud a vznik happeningu

Jednat jako příroda: *Concert for Piano and Orchestra*

V roce 1958 se intenzivně věnoval komponování *Concert for Piano and Orchestra*, díla velice extenzivního, co do použitých kompozičních technik. Zejména pak klavírní part (*Solo for Piano*) je bohatou kolekcí bizarních kompozičních postupů, které mají symbolizovat nekonečnou variabilitu tvořivých sil přírody. Cage se velmi často odkazoval na paroli, kterou převzal od Anandy K. Coomaraswamyho „napodobovat přírodu v jejím způsobu jednání“. *Concert for Piano and Orchestra* je pak výmluvným příkladem aplikace tohoto přístupu na hudební tvorbu.

Navzdory celkem konvenčnímu, neoklasicismu evokujícímu názvu má toto dílo sotva co společného s běžnou koncertní hudbou. Chybí zde – pro tradiční evropskou hudbu tolik typické – servilní zaměření na posluchače. To je také hlavním kamenem úrazu pro přijímání této zvláštní skladby publikem i samotnými hráči. Že totiž daleko překračuje obecně vžitou představu jak má hudební skladba vypadat a jak má být podávána. Při konfrontaci s Cageovou tvorbou často narážíme na to, jak silně jsme poznamenáni koncepcemi 19. století, jež jsou běžně ztotožňovány s hudbou vůbec a bývají nakonec běžně aplikovány i na hudbu starších období. Co je zde jiné? Především tu chybí jakákoliv běžně chápaná souvislost. Jak v časovém průběhu, tak ve vertikálním řezu (harmonie) není nic fixováno do pevného tvaru podléhajícího kontrole. Zvuky se vynořují a zanikají „jako bubliny na hladině ticha“ – jak to popisuje ve svých denících Henry David Thoreau. Dirigent zde není „policistou dohlížejícím na správnost provedení“, ale pouhým časoměřičem znázorňujícím pažemi pohyb hodinových ručiček. (Při premiéře zastával tuto roli tanečník Merce Cunningham.) Dílo také nemá běžnou partituru zachycující celek. Každý z hráčů – i dirigent – má jen svůj vlastní part.

Daleko více než nějaký jiný nástrojový koncert (a uvědomme si, kolik běžně hrané hudby je jen nepatrnou obměnou jiné běžně hrané hudby!) připomíná Cageův *Concert for Piano and Orchestra* jakousi „procházku lesem“. Podobně jako když usedneme někde na pasci a sami dokážeme ztichnout, jsme náhle zahrnuti přívalem zvuků – někdy až nepříjemně blízkých i různě vzdálených, příjemných i rušivých. Přicházejí nečekaně a zase zanikají – jako „bubliny na hladině ticha“. Také zde můžeme volit svůj „úhel poslechu“ (analogický úhlu pohledu), zaměřit se na vybrané detaily nebo nechat na sebe působit celkovou atmosféru. Vnímat zvuky, které vlastně nejsou vytvářeny proto, aby se nám líbily, ale aby existovaly „samy o sobě“. Vnímat jejich náhodné prolínání a nezáměrné souvislosti, jejich rozmanitost. Náhle zjistíme kolik vzájemně nezávislých aktivit na nejrůznějších úrovních zde probíhá! Obvykle se tomuto naprosto nepřehlednému chaosu říká *klid*.

Cageova skladba je tedy vlastně „meditační hudbou“. Ne v onom vulgárním pojetí nechutně přeslazené New Age Music, ale skutečně hudbou k meditaci, na níž můžeme prověřit svoji schopnost nacházet klid i uprostřed složitých situací a každodenního zmatku.

Jak říká jedna stará japonská báseň:
*V jarní krajině není nic lepší
 nebo horší;
 Kvetoucí větve rostou přirozeně, některé dlouhé,
 jiné krátké.¹*

Z tohoto hlediska jde o skladbu mimořádně obtížnou. Technicky (zvládnutí speciální notace a nezvyklých způsobů hry), ale hlavně psychologicky: Cage totiž staví hudebníky do situace, kterou není snadné přijmout. Jeho odosobněný kompoziční styl neumožňuje hráčům projeviti jejich přirozený exhibicionismus, zalíbit se posluchačům. Fragmentární povaha jednotlivých partů nedává žádný „hudební smysl“; jednotlivé momenty stojí samy o sobě a navíc mohou být pojaty různě. Je velice těžké přijmout tolik volnosti, zvláště s vědomím, že part může být i vynechán. Absence kontroly pak nedovoluje přenést zodpovědnost na někoho jiného (obvykle zastává tuto funkci dirigent) a vyžaduje vlastně vysokou sebekázeň. Také zde není žádná hierarchie: nikdo není důležitější než ostatní, není rozdíl mezi „vedoucími“ a „doprovodnými“ hlasy – silnější zvuky nejsou významnější než slabší. Každý tedy hraje sám za sebe, každý je vlastně sólistou. Jednotlivé nástrojové party (každý nese označení *Solo*) mohou být provozovány samostatně nebo v jakýchkoliv kombinacích. Neexistuje zde žádný centrální pohled, žádné směřování. Cage se nechal inspirovat Buddhovým učením, že „každá bytost je středem vesmíru“. Je tu tedy tolik center, kolik je hráčů a posluchačů dohromady. V určitém ohledu je *Concert for Piano and Orchestra* uměleckou manifestací poznatku, že totiž každý jev je závislý na pozici pozorovatele, resp. na způsobu pozorování.

Dílo – i když nemá charakter běžného „opusu“ – je vlastně jakýmsi modelem svébytného Univerza. Skrývá v sobě více informací než je možno v jediném provedení postihnout. Na každém jednotlivci pak záleží, jak hluboko se chce do tohoto vnitřního vesmíru ponořit. Nejobsáhlejší a nejnáročnější je ovšem part klavíru (*Solo for Piano*). Byl napsán pro Davida Tudora, který v letech 1952–1967 premiéroval všechny Cageovy klavírní skladby. Tudorova záliba v hádankách, rébusech a obtížnostech všeho druhu vedla skladatele z jeho okruhu (kromě Cage také Earle Browna, Mortona Feldmana a Christiana Wolffa) k vymýšlení úkolů, které by jej nenudily.

Na 84 různých notačních objektů na 63 stranách tvoří kompendium tehdejších Cageových kompozičních technik. Každý z těchto grafických objektů představuje zdroj, z nichž si má sólista vypracovat svoji vlastní verzi. Některé notační principy se zde přirozeně opakují nebo se objevují v mírných obměnách. Podle předem stanovené délky provedení (kteřá závisí na požadavcích programu) je pak možno buď použít všechny, nebo jejich výběr. Tudor sám vypracoval dvě rozdílné verze: první pro premiéru v roce 1958, druhou, rafinovanější, pak používal v letech 1959–1993. Zatímco v první verzi uplatnil svoji pianistickou

¹ Ze sbírky *Zenrinkushu*, kterou sestavil Tōyō Eichō (1429–1504), citováno podle WATTS, Alan Wilson: *The Way of Zen*, Thames and Hudson, New York 1957, str. 145

virtuozitu, druhá představuje pojetí interpreta jako „zvukového umělce“ (sonic artist). Tato cesta jej pak přivedla k vlastní tvorbě, v níž opouští klavír úplně a věnuje se „live electronics“.

Orchestrální party jsou zřetelně jednodušší. Nicméně při premiéře v newyorské Town Hall 1958 hudebníci zcela ignorovali předchozí instrukce a najednou začali hrát úplně jiné věci, než měli před sebou v notách². Nezvyklá situace, kterou tato skladba vytváří, přesouvá hlavní důraz z vnějšíkově vyžadované kázně (na níž stojí klasická evropská hudba) k vnitřní sebekázní. Je tedy ve svém důsledku jakýmsi utopickým výchovným projektem, zaměřeným na svobodné jednání. To činí Cageův *Concert for Piano and Orchestra* dílem pro naši dobu – která chápe *svobodu* ve zcela zvludgarizovaném pojetí jako „beztrestné poškozování druhých“ – obzvlášť aktuálním.

Hudba jako divadlo: *Theatre Piece*

Od padesátých let se Cage čím dál více vzdaloval koncepci hudebního díla jako „objektu“ s ustanoveným průběhem. Místo toho začal pojmát svá díla jako víceméně otevřené procesy, kde skladatel funguje jako iniciátor a osnovatel procesů, jejichž výsledek je v podstatě mimo lidskou představivost. Tyto procesy jsou převážně velmi komplexní, obvykle založené na simultánním průběhu několika na sobě nezávislých vrstev. Je pak na posluchači, jaký si dokáže najít „úhel poslechu“ a co si z takového komplexu vybere. Ale i v případě, že byly tyto procesy realizovány pouze jedním interpretem, princip neurčnosti (indeterminacy) zůstal hlavním rysem. Šlo vlastně o to nastolit taková pravidla hry, do nichž je interpret vtažen a přinucen změnit svůj postoj k hudbě. Jakmile zkusí co nejpřesněji dodržet pokyny, musí si začít klást otázky a sám na ně odpovídat (většinou vybrat z možných odpovědí pomocí náhodných operací). Pokud se však do toho pustí, začne se mu otevírat dříve netušený svět. Kdybychom to chtěli vyjádřit zjednodušeně, Cageovy indeterministické kompozice nejsou přímými „rozkazy“, které musí „služebník“ (interpret) co nejpřesněji vykonat (jak tomu bylo u klasicky notovaných skladeb), ale jakýmisi „herními návody“ navádějícími každého k vytvoření vlastní hry. Na rozdíl od klasické hudby, která má svůj model v *armádě* (je založena na hierarchii a poslušnosti), Cageova koncepce nachází svůj vzor v *přírodě* (koexistence různých organismů). Protože víme, že Cage se rád obklopoval rostlinami a jeho den vždy začínal zaléváním květin,³ můžeme v tomto přístupu vidět analogii zahradníka, který vkládá semínka do půdy a s údivem pozoruje, co z nich vyrůstá ...

Nadbytek kompozičních a notačních forem vychrlený v *Solo for Piano* Cage zúročil v řadě dalších kompozic, které rozpracovávají jednotlivé myšlenky a rozvádějí je dále. Zatímco některé notační způsoby jsou relativně prosté a dají se realizovat přímo (např. k náhodně roztroušeným bodům je přiřazena notová osnova, která jim dodává hudební význam),

² KOSTELANETZ, str. 68–69.

³ viz KOSTELANETZ, str. 31.

jiné představují značně komplikované postupy, které je nutno před použitím náležitě zpracovat – náhodně roztroušeným bodům jsou přiřazovány mřížky různých typů určující, jaký druh zvuků body reprezentují (výběr druhů ovšem provádí interpret sám). Jinde je nutno změřit vzdálenosti bodů v obdélníkovém ohraničení a získat tak hodnoty proměnných veličin zvuku (tj. trvání, frekvence, intenzity, barvy, které si rovněž určuje interpret atd.).

Hráči pak nezbyvá než si vypracovat některá místa na vlastní notový papír – a David Tudor (pro kterého tato skladba vznikla a který byl jejím prvním interpretem) to tak skutečně dělal.⁴

Cage sám pak využil svých vlastních nápadů z tohoto díla k dalším interpretacím. Od notačních typů použitých v *Solo for Piano*, zejména pak od notace nazvané CC⁵ (v níž se prolínaly křivky různého charakteru i tloušťky symbolizující různé parametry; z jejich průsečíků s přímými liniemi se pak měly odečítat hodnoty těchto parametrů), vedla cesta k osamostatnění těchto notačních elementů na transparentních fóliích, takže jejich vzájemné pozice už nebyly fixovány, ale mohly se měnit.

Tak vznikaly místo partitury tzv. „tools“ (nástroje), poskytující pouze obecný konceptuální rámec skladby a sloužící teprve ke vzniku partitury, jejíž výroba tak přešla na interpreta. Je to tedy osobitá variace principu „udělej si sám“. Ovšemže prvním interpretem těchto skladeb byl samozřejmě Cage samotný, ale v Davidu Tudorovi našel ideálního protihráče, schopného přijímat jeho výzvy a dokonce vyzývajícího k zadávání obtížných a neobvyklých úkolů.

Proces vytváření partitury se sice přesouvá na interpreta, ale tato skutečnost se nesmí zaměřovat s naprostým opuštěním role skladatele. I když si interpret v Music Walk určuje hudební události tím, že klade průsvitku na stránku s vytištěnými body, je to Cage, kdo tento proces vymyslel a kdo určil pravidla, kterými se bude proces řídit, a jak bude interpretován. Stále ještě je to on, kdo rozhoduje o možných strukturách událostí a jejich obměnitelnosti, i když proces určování konkrétních projevů v konkrétním provedení skladby je odevzdán do rukou interpreta. V těchto nových skladbách se tedy hodně změníla role interpreta, ale nikoliv role skladatele: ten stále ještě zůstává v první řadě tím, kdo navrhuje systémy kompozice. Vlastně se dá říci, že tím, že Cage předkládá spíše samotný kompoziční systém, než nějakou konkrétní partituru, ke které se skrze daný systém dá dojít, nabízí tím dílo v jeho nejzákladnějším tvaru, protože zdrojem identity díla je právě systém jeho kompozice.⁶

První díly tohoto typu byly *Music Walk* a *TV Koeln* (tyto skladby byly vytvořeny a provedeny během evropského turné v roce 1958). Šlo vlastně o příležitostná dílka, která Cage uplatnil v televizních vystoupeních. Po nich následovala poměrně komplexní

⁴ viz KUBERA, str. 55–60

⁵ Notační typy byly označeny písmeny A-Z, dále AA-AZ, BA-BZ až do C-F.

⁶ PRITCHETT, str. 128

elektroakustická kompozice *Fontana Mix* (rovněž 1958), jejíž sestava transparentních fólií byla využita ještě k dalším skladbám. Její „partitura“ (tedy zmíněná sestava fólií) totiž poskytovala svou otevřeností nepřehledné možnosti nových naplnění. Tak vznikly drobné skladby *Sounds of Venice* a *Water Walk* (obě 1959), které Cage prezentoval při svých vystoupeních v italském televizním kvízu „Lascia o raddoppia“ (Dvakrát nebo nic), kde soutěžil (a vyhrál) v oboru mykologie. Posledním z děl využívajících stejného kompozičního materiálu byl „Divadelní kus“ – *Theatre Piece* (1960). Na jeho příkladu je možno dobře demonstrovat Cageovu koncepci „neurčenosti“:

Tato skladba je pro jednoho až osm účinkujících jakéhokoli druhu („hudebníků, tanečníků, zpěváků apod.“). Každý účinkující si sestaví seznam podstatných jmen a sloves, kterými se dají popsat zamýšlené akce nebo předměty, které se budou používat jako rekvizity. V kterémkoli okamžiku skladby má být dvacet takových podstatných jmen a sloves aktivních. Jsou jim přidělena čísla od 1 do 20. Partitura sestává z vymezených časových rámců, které jsou graficky znázorněny a opatřeny čísly. Čísla udávají, jaká slova z připraveného seznamu se mají v daném časovém rámci použít. Každému časovému rámci jsou přiřazeny ještě další čtyři sady čísel (opět od 1 do 20), jež poskytnou odpovědi na jakoukoli otázku, která by mohla vyvstat v souvislosti s prováděnou akcí. Každému časovému rámci konečně odpovídají ještě další dvě čísla, která umožní buď vřazení nových slov, nebo zpětné zařazení slov starých, čímž vzniká neustále se měnící zásoba materiálu.

Partitura byla vlastně prostým přepisem čtení, které poskytl pomůcky (tools)⁷ ke skladbě Fontana Mix. Pro každou z osmi částí Theatre Piece bylo vypracováno osmnáct variant rastru na listech s čarami a body a v každé byly využity všechny možné časové rámce. Těmi se řídil rozměr a umístění časových rámců notovaných v partituře. Jedna křivka vygenerovala čísla týkající se výběru podstatných jmen a sloves, jiná určovala, která slova ve výběru nahradit a zbývající čtyři křivky určily čtyři soubory čísel pro každý rámec. Partitura Theatre Piece je tedy poskládána z „prefabrikovaných“ instrukcí Fontana Mix, které byly aplikovány na libovolné soubory divadelních akcí. Theatre Piece vykazuje rysy příbuznosti se Sounds of Venice a Water Walk, ve kterých byla sestava pomůcek pro Fontana Mix aplikována na určité výběry divadelních jevů. Stejně jako v samotné kompozici Fontana Mix, Cage partituru zobecnil tím, že prostě odstranil jakékoli odkazy na konkrétní materiál a ponechal jen proces výběru, řazení a koordinace.⁸

Cage nazýval svoji hudbu „divadlem“, neboť ji nechápal jako pouze zvukový jev, ale bral ji jako aktivitu v nejširším slova smyslu. Hudební produkce mu byla zároveň představením. Šlo mu o rozboření pomyslných stěn, do nichž se hudba uzavírala – ve skutečnosti marně, protože všude se objevuje nějaké rušení. Ani sebedokonalejší nahrávku nemůžeme

⁷ Tedy sestava listů a transparentních fólií s grafickými znaky, které slouží k vytvoření individuálních verzí skladby (pozn. J. Š.)

⁸ PRITCHETT, str. 133–134.

nikdy vyslechnout v úplném klidu. A jestliže pro Cage byla vzorem příroda, pak „divadlo připomíná přírodu mnohem více než hudba. Máme přece oči stejně jako uši – záleží jen na nás, zda je budeme používat.“⁹

Na příkladu *Theatre Piece* vidíme, že Cage pojímal „divadlo“ ve velmi abstraktní rovině a v tomto směru představuje „dramatika“ i „režiséra“ velmi neobvyklého typu: rozehrává akci, jež je nutně absurdní, nepochopitelná, abstraktní a zároveň velmi konkrétní, neboť je tvořena jednotlivci, kteří ji „šijí sobě na míru“. V rozhovoru s Richardem Kirbym a Michaelem Schechnerem to sám vysvětluje takto:

Theatre Piece dovádí tento typ činnosti až do abstrakce, protože žádná z věcí, které se mají udělat, není verbalizována. Všechno, co bude herec v daném čase dělat, závisí na něm samém. Řídí se mými pokyny – a myslím, že mnoho lidí provádí toto dílo, aniž by se mými pokyny řídili – a klade na karty slovesa a podstatná jména. Pořadí sám sobě skrývá tím, že karty promíchá. Pak si je vyloží tak, aby bylo jasné, která je první, která druhá a tak dál až do dvaceti. Na základě čtení čísel, což jsou jediné údaje v mé partituře, si je schopen sestavit sled akcí, stejně jako jsem si ho já sestavoval pro Water Walk. A pokud to udělá stejně jako já, vím, že dojde k velmi komplexní situaci. Ale lidé mají tendenci představovat si, co by podle nich bylo zajímavé, což je pochopitelně omezené množství dění, protože jejich představivost je líná, a dělají tedy spíš věci než víc a spokojí se s tím, že dělají jednu věc neúnosně dlouho.¹⁰

Znovu se nám zde připomíná inspirace Antoninem Artaudem („V divadle, které chceme dělat, bude naším bohem náhoda ...“¹¹), ale tato inspirace je přetavena Cageovým odosobňujícím přístupem jistě ovlivněným jeho kontakty s abstraktními a konstruktivistickými umělci a poznamenaná buddhistickým pojetím úcty ke každé jednotlivé bytosti.

Musicircus neboli Hledání nových forem soužití

Ve svém hudebním vývoji Cage prozkoumával různé mezní situace. Jedním z extrémů je skladba *4'33"* (1952), v níž klavírista pouze sedí u nástroje a nezahraje ani tón. Toto gesto mělo být upozorněním na zvukovou plnost takzvaného „ticha“ – tedy stavu vyplněného nezáměrnými zvuky. Opačnou krajností je forma, kterou nazval „musicircus“. Její kořeny spadají do let mladického cestování po Evropě. Tehdy se ocitl v Barceloně a byl naprosto fascinován pestrým a zvukově přebujelým mumrajem jejích ulic. Z tohoto zážitku vyrostla celá řada skladeb charakterizovaných přívalem chaotických zvuků ze všech stran. Jinou inspirací bylo pozorování hýřivosti přírody.

Jestliže se podíváte na přírodu, tak se často zdá, že plýtvá: například to množství spór produkovaných houbami ve vztahu k množství, které skutečně slouží reprodukci...

⁹ CAGE, John: *Experimentální hudba*. in: *Silence*, str. 12.

¹⁰ KOSTELANETZ, str. 109.

¹¹ Viz kapitola *Anitonin Artaud a vznik happeningu*. in: *ŽH 1/2010*, str. 107–111.

*Doufám, že tento posun od nedostatku k hojnosti, od spořivé mentality k odvážné mar-
notratnosti, bude dále vzkvétat.*¹²

Cagem vynalezená hudební forma „musicircus“ (novotvar složený z „music“ a „circus“) je založena na simultánním zaznívání co největšího počtu rozmanitých hudeb v nějakém ohraničeném prostoru. Platí zde samozřejmě celá řada pravidel – jako „všichni zúčastnění musejí hrát bez nároku na honorář“ a „nikdo nesmí omezovat jiné v jejich produkci“ atp., která Cage sám několikrát formuloval při různých příležitostech; takto je vyjadřuje napří-
klad v přednášce *Composition in Retrospect*¹³

musicircus
maNy
Things going on
at the same time
a theatRe of differences together
not a single Plan
just a spacE of time
aNd
as many pEople as are willing
performing in The same place
a laRge
plAce a gymnasium
an archiTecture
that Isn't
involved
with makiNg the stage

directly opposite
the audieNce and higher
Thus
morE
impoRtant than where they're sitting
the rePonsibility
of Each
persoN is
marcEl duchamp said
To complete
the woRk himself
to hrAr
To see
originally
we ned tO
chaNge

¹² John Cage, Lejaren Hiller, and Larry Austin, „HPSCHD,“ *Source 2/2 (July 1968)*, p. 13; citováno podle: PRITCHETT, James: *The Music of John Cage*

¹³ CAGE, John: *Composition in Retrospect in X. Writings '79–'82*, str. 141–142.

not only architecture
 but the relation
 of art
 to money
 there will be too many musicians
 to pay
 the
 event
 must be free
 To the public
 here
 As elsewhere
 we find that
 society needs
 to be
 changed¹⁴

Určitou předzvěst tohoto pojetí můžeme vidět v předchozích dílech aglomeračně-kumulativní povahy jako jsou *Variations IV* (1963) pro libovolný počet hráčů na libovolné zvukové zdroje¹⁵, *Rozart Mix* (1965) pro nejméně 88 magnetofonových smyček s libovolnými nahrávkami či v multimediálním spektaklu zkomponovaném ve spolupráci s Lejarenem A. Hillerem a nazvaném *HPSCHD*¹⁶ (1967–69) pro 1–7 elektricky zesílených cembal a 1–51 magnetofonových pásků s libovolnou projekcí diapozitivů a filmů. Všechny tyto rozměrné projekty v podstatě navozují nepřehlednou chaotickou situaci, při níž je posluchač zahlcen zvukem ze všech stran, podobně jako kdysi mladý Cage v ulicích Barcelony.

Od těchto vysoce komplexních akcí už byl jen krok k hudebně-zvukovému zpracování Joyceova enigmatického arcidíla *Finnegans Wake*, nazvanému *Roaratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake*. Kypící směs zvuků a hudeb zmiňovaných na stránkách Joyceova „románu“, zaznamenaná na magnetofonovém páse a kombinovaná s Cageovým čtením jeho vlastního *Writing for the second time through the Finnegans Wake*, je doplněna přizvanými irskými hudebníky, kteří jeden přes druhého hrají a zpívají irské lidové písně.

¹⁴ muslcircus/mNoho se/Toho děje/zárovEň/divadlo Rozdílů nemá/jeden Plán/jEn prostor a/trváNí a/kdokoli chcE/může hrát na stejném místě/Rozlehlá tělocvična/archiTektura/kerá nkdý/neuvažOvala/o Nějakém pódiu/postaveném protl/obeceNstvu a ještě zvýšeném/Tím/pádEm důležitější než kde kdo sedí/je pRávě/zodPovědnost/každého jEdi/Nce/marcEl duchamp řekl/musíte dokončit/tvůRčí akt sami/slyšet A/viděT/originálně/pOtřebujeme/změNit/nejen architekturu/ale i Náš názor/na vztah umění a pEněz/pRotože zde bude příliš mnoho hudebníků/kterým by se mělo Platit/cElá akce/musí proběhNout/bEz placení/pro veřejnost/bez Rozdílu zde/jAko kdekoli v jinde/docházíme k Tomu/že ve společnostl/je pOtřeba/změNy [volně přebásněno J.Š]

¹⁵ Cage s Tudorem použili gramofony a rozhlasové přijímače. Jejich provedení trvalo šest hodin a pro posledních šest účastníků uspořádali „party“.

¹⁶ Zkratka slova *harpsichord*, která byla použita pro příslušný počítačový program (v té době mohl mít název programu pouze 6 písmen).

O tomto díle ještě bude řeč v kapitole o rozhlasových hrách. Zde se tedy můžeme omezit na sdělení, že od *Roaratoria* vede přímá cesta k akcím jako *A House Full of Music* (1981–1982), kdy je podle pokynů celá budova zaplněna hrajícími hudebníky, a *Musicircus*, což je vlastně obdoba téhož, pouze jsou všichni v jednom prostoru.

Tyto formy jsou výrazem Cageova „anarchistického“ smýšlení, odrážejí jeho politické názory, které ostatně mnohokrát vyjádřil přímo:

*Jsem radikálně proti tomuto systému organizace (oddělování věcí, které by se neměly oddělovat). Každého cpeme do nějaké škatulky. Staří sem a mladí tam. Posíláme nedospělé do války. Denně je každý odeslán do vězení: děti do školy, rodiče do kanceláře nebo do továrny, hudebníci večer do koncertních sálů. A oddělujeme bohaté a chudé. Co je to vláda? To, co udržuje tato dělení. Jinými slovy, celek je dělen a stavěn proti sobě. Skoro všude se kdokoli pokouší organizovat, tedy členit tento celek, a nefunguje to: nejde o zdravý organismus.*¹⁷

„Chaotická“ situace typu *Musicircus*, v níž se prolínají nejrůznější projevy, které jsou obvykle přísně odděleny, je snahou o vytvoření nového modelu společnosti založeného na vzájemném respektu, otevřenosti a nepotlačování individuality. Podle Cageových představ by měla vést k většímu porozumění mezi účastníky, k pochopení různosti a rozmanitosti lidských bytostí, neboť hudba je jejich základním projevem. Sám ji definuje jako hledání „nových forem společného života“ (*nEw/foRms of living together*¹⁸). Předpokladem je i otevřený přístup publika vybízeného k volnějšímu přístupu než je běžně obvyklé: „přijďte, kdy chcete, vstup volný“ stálo napsáno na plakátech a pozvánkách.¹⁹ Publikum samo je zároveň zdrojem nezáměrného a neovladatelného zvuku, který patřil k hlavním předmětům Cageovy pozornosti. V rozhovoru se Stuartem Smithem se svěřuje: *Od roku 1968 jsem přišel na dva způsoby, jak stáčet záměr k nezáměrnosti (non-intention): musicircus (simultánnost nesouvztažných záměrů) a hudba nahodilostí (improvizace na nástroje, kde dochází k diskontinuitě mezi příčinami a následky).*²⁰

Musicircus, poprvé realizovaný na University of Illinois v roce 1967, se od té doby mnohokrát opakoval na různých místech.

Poslední akce tohoto typu, kde byl Cage přítomen, se odehrála na Stanford University v Kalifornii 29. ledna 1992, kdy ji navštívilo přes dva tisíce lidí a přišla nečítaná spousta nejroztodivnějších hudebníků: pětasedmdesátiletý jazzový trumpetista, který hrával na výletních lodích, skupina súfijských bubeníků, počítačový inženýr hrající na niněru,

¹⁷ CHARLES, str. 111.

¹⁸ CAGE, John: *Overpopulation and Art*. in: PERLOFF/JUNKERMAN, str. 13–38.

¹⁹ JUNKERMAN, Charles: „*nEw/foRms of living together*“: *The Model of the Musicircus*. in: PERLOFF/JUNKERMAN, str. 44.

²⁰ KOSTELANETZ, str. 60. Příkladem „nástrojů, které ruší vztah příčina a následku“ jsou třeba mořské lastury naplněné vodou, použité v *Inlets* (1977). Záhyby lastur jsou tak členité, že přelévání vody uvnitř produkuje naprosto nepředvídatelný zvuk.

sběratel starožitných hracích skříněk, afričtí bubeníci, potulný australský zpěvák s didžeri-dů ... všichni byli akceptováni.²¹

Všichni také přišli hrát bez požadavku na honorář – to je další aspekt díla vyžadujícího ze strany interpretů určité „odosobnění“, vzdání se svého ega. Nikdo zde není důležitější než ostatní – bez ohledu na to, jak moc je slyšet! Cageova koncepce tak připomíná jakési akvárium, v němž plavou ryby různého druhu – aniž by si překážely. Přestože tímto způsobem může docházet k nečekanému souladu mezi účinkujícími – například při provedení na Stanford University se niněrista přidal k súfijské skupině, protože hráli ve stejné tónině jako on, akordeonista a hráč na banjo začali hrát spolu atd.²² Podle Cage to není účelem; každý má najít svůj střed sám v sobě, koncentrovat se natolik na to, co sám dělá, že se nebude vměšovat do toho, co dělají ostatní ...

Toto pojetí je vlastně výrazem Cageova názoru na uspořádání společnosti, jak to objasňuje v rozhovoru s Danielem Charlesem:

JOHN CAGE: Potřebujeme takovou společnost, kde by každý člověk mohl žít tak, jak si sám svobodně určí...

DANIEL CHARLES: Ale není prospívání druhých důležitější než taková svoboda? Nemusí každý jedinec brát v první řadě ohled na ostatní?

JOHN CAGE: Nejlepší – a jediný – způsob, jak umožnit člověku, aby byl tím, čím je, a myslet na něj, a tak i na druhé, je nechat ho myslet na sebe v jeho vlastním pojetí. To je ale obtížné a je nemožné dokázat myslet na druhé v jejich vlastním pojetí, a tedy můžeme nanejvýš nechat každému jeho prostor... Nic nevnucovat. Žít a nechat žít. Dovolit každému člověku, stejně jako každému zvuku, aby byl centrem tvoření.²³

Cageovy názory pramení ze zdrojů amerického myšlení reprezentovaného H. D. Thoreauem a Waltem Whitmanem: stejně jako oni se přiklání k ideálu člověka, který se neomezuje příslušností k nějaké sociální skupině, národu atd., ale cítí se součástí celého lidstva.

Ještě dříve však vyjádřil toto pojetí v kontextu hudební problematiky, v textu nazvaném *Composition as Process*:

... jakákoli věc v jakémkoli čase souvisí s každou jinou věcí v každém čase a na každém místě.²⁴

Cage si byl ovšem vědom utopičnosti svých politických požadavků, nicméně věřil, že svou tvorbou pomáhá překonávat staré paradigma nespravedlivě uspořádané společnosti:

²¹ JUNKERMAN, Charles: „*nEw/foRms of living together*“: *The Model of the Musicircus*. in: PERLOFF/ JUNKERMAN, str. 41.

²² tamtéž, str. 57.

²³ CHARLES, str. 98–99.

²⁴ CAGE, John: *Silence*, str. 47.

Cage vždy trpělivě prováděl své jemné a pomalé strategie, kterými jako hudebník disponoval. Byl toho názoru, že „strach, vina a chamtivost, vlastní hierarchickým společností,“ jsou vystaveny zkoušce pokaždé, když se realizuje nějaká avantgardní hudební událost typu Musicircus: „... vzájemná důvěra, smysl pro společný prospěch a touha sdílet,... které jsou pro mnohé večery nové hudby charakteristické,“ mu byly důkazem, že lidé jsou schopni spolu žít i jinak.²⁵

I když soudobá hudba je poměrně okrajovou sférou a její vliv na chod společnosti je zatím zcela zanedbatelný, existuje zde model, který může ovlivňovat myšlení lidí – neboť hudba působí právě v této rovině: ovlivňuje představy a cítění, působí na duši člověka.

Umění neslouží žádnému užitečnému materiálnímu účelu. Týká se proměňování myslí a ducha. Myslí a duše lidí se mění všude...²⁶

V tomto směru byl John Cage nezdolným optimistou. Ačkoliv veškeré zprávy o současném stavu světa hovoří spíše proti, věřil v důležitost optimismu a setrval v něm a snažil se jej dodávat ostatním. Poselství, které nám zanechal, nás nabádá, abychom se nevzdávali a vytrvali. Jeho text *Overpopulation and Art*²⁷ končí těmito slovy:

wE can
change ouR minds we share only one
the Planet
the planet has becOme
a single Person
it is a qUestion
of roLLing
off A log
conducT
creatIve
Or
coNduct
from fAI lure to failure
aNarchy it promises nothing
minD
up to the finAl
victoRy
creaTive mind²⁸

(pokračování příště)

²⁵ PERLOFF/JUNKEMANN, str. 60.

²⁶ RICHARDS, M.C.: *John Cage and the way of the ear*. in: BRENT/GENA: *A John Cage Reader*, str. 45.

²⁷ CAGE, John: *Overpopulation and Art*, in: PERLOFF/JUNKEMANN, str. 38.

²⁸ můžEm/změnit naše staRé myšlení sdílíme všichni jen/jednu Planetu/planetu, kterOu můžem/ cháPat jako jedinou bytost/otázkoU je jen/ zda tLačit káru řízenou kreativně/Anebo /od kaTastrofy ke katastrofě/anarchie neslibuje nlc/než že tvOřivost/Nakonec/Až/NaD námi /zAvlaje/vítězný pRapor/Tvořivého ducha [volně přebásněno J. Š.].

Bibliografie:

- BRENT, Jonathan /GENA Peter (ed.): *A John Cage Reader*, C.F. Peters Corporation, New York 1982, 207 stran, ISBN 0-938856-01-4.
- CAGE, John: *Silence*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1961, ISBN 0-8195-6028-6; v českém překladu *Silence*, Tranzit, Praha 2010, ISBN 978-80-87259-07-8.
- CAGE, John: *X. Writings '79-'82*, Marion Boyars, London 1987, ISBN 0-7145-2819-6.
- CHARLES, Daniel: *For the Birds. John Cage in conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars Inc., Boston: London 1981, 239 stran, ISBN 0 7145 26 90 8.
- KOSTELANETZ, Richard: *Conversing With Cage*, Omnibus Press, London/New York/Sydney 1989, ISBN 0-7119-1846-5.
- KUBERA, Joseph: *Interpreting Cage's Solo for Piano*. in: Ostrava Music Days 2001, Ostravské centrum nové hudby 2002, str. 55–60.
- PERLOFF, Marjorie/JUNKERMAN Charles (ed.): *John Cage. Composed in America*, University of Chicago Press, Chicago & London 1994, 285 stran, ISBN 0-226-66057-5.
- PRITCHETT, James: *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge–New York–Melbourne 1993, 223 stran, ISBN 0 521 41621 3.
- WATTS, Alan Wilson: *The Way of Zen*. Thames and Hudson, New York 1957.

Jaroslav Šťastný (1952) působí od roku 1999 na Katedře kompozice a dirigování Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Publikoval knihy *Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera*, JAMU Brno 2000, *Josef Berg a jeho Snění*, JAMU, Brno 2002, *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů* (spoluautoři Arnošt Parsch a Alois Piňos), JAMU, Brno 2003, *Náhoda, princip, systém, řád*. (spoluautoři Arnošt Parsch a Alois Piňos), JAMU, Brno 2004. Přispívá též do časopisů HisVoice a MusikTexte. Podílel se rovněž (s Matějem Kratochvílem a Radkem Tejkalem) na českém překladu knihy *Johna Cage Silence* (Tranzit, Praha 2010). Skladatelsky je činný pod pseudonymem Peter Graham (www.musica.cz/graham).

Grafická partitura: Peter Graham – Meditace, 1973 →