
John Cage –
Usměvavý Frankenstein?



Jaroslav Šťastný

Abstract: The first part of a larger study on John Cage and his approach to composition. The various aspects of his work are discussed in separate chapters, concerning his position in musical world, his role as a symbol of avant-garde, his use of chance, and the impact of his ideas on contemporary dance and theatre. Also dealt with are his Oriental influences, the transformation of Nature in his work and also the problems of understanding his aesthetics and compositional aims caused by the contradictory nature of his activities.

Keywords: John Cage, avant-garde, chance operations, zen, contemporary dance, contemporary theatre, aesthetics

Tento text vznikl přepracováním starší studie, kterou si před lety objednal Slovenský divadelní ústav pro pokračování velkoryse koncipované, několikasvazkové knihy Dějiny divadelní režie, na které začal pracovat Peter Scherhauser. Ambiciózní dílo bylo přerušeno jeho smrtí, zůstalo však rozvržení dalších svazků a řada poznámek, na jejichž základě byli osloveni další autoři s výzvou k dokončení. Mezi tvůrci, které chtěl Scherhauser do svých Dějin zařadit, byl i John Cage, který – byť byl hudebním skladatelem a divadelní režii se nikdy nevěnoval – do značné míry ovlivnil pojetí divadla, resp. tance a stal se inspirací pro řadu novátorů v tomto oboru.

Mezi poznámkami, které Peter Scherhauser zanechal pro svoje Dějiny divadelní režie, byl tedy i náčrtek kapitoly s názvem John Cage – Usměvavý Frankenstein. Bohužel Scherhauserovy poznámky jsou příliš kusé (převážně výpisky z materiálů, které měl ode mne a několik absurdních počítačových překladů) a neobsahují žádné vysvětlení názvu. Je tedy možno se pouze dohadovat: nezdolný optimista Cage byl z určitého pohledu „monstrem“, neboť jeho koncepce hudby a umění vůbec jaksi pomíjela „lidské rozměry“ a hlavně hluboce zakořeněné návyky. Navíc se snad podobal doktoru Frankensteinovi tím, že vypustil do světa výtvořky a myšlenky, které u mnohých vyvolaly hrůzu a děs a každopádně se svému původci tak trochu vymkly z rukou ...

Na druhé straně Cage sám tento název objasňuje v druhé části svého textu Composition as Process nazvané Indeterminacy, když mluví o své skladbě Music of Changes:

Music of Changes je dílem více nelidským než lidským, protože ho zrodily náhodné operace. Samotný fakt, že zde působily tyto síly, které jsou při provedení podřízeny lidské kontrole, dává dílu – ačkoliv jde jen o zvuky – znepokojivé rysy Frankensteinova monstra. Tato situace je nicméně pro Západní hudbu charakteristická a její vrcholná díla jsou příklady nahánějícími hrůzu – rozdíl je v tom, že z hlediska mezilidské komunikace nastupuje na místo Frankensteinova monstra Diktátor.¹

Protože z vydání na Slovensku nakonec sešlo, rozhodl jsem se text poněkud přepracovat a publikovat sám. Přiměla mě k tomu nedávná spolupráce na překladu Cageovy knihy Silence, která nyní vychází zásluhou občanského sdružení TRANZIT (dalšími překladateli byli Matěj Kratochvíl a Radek Tejkal). Ta mne přivedla znovu ke studiu cageovských materiálů, z něhož pak vyrostlo přesvědčení, že Cageovy myšlenky se dosud nevyčerpaly, ale že dnes mají naopak větší naději na pochopení než dříve.

*Z piety k Peteru Scherhaufnerovi ponechávám jím navržený název, a i když jeho zá-
měrem si nemohu býti jist, pokusil jsem se zde jeho význam naplnit.*

*Oproti původní verzi, která byla zaměřena především na problematiku cageovské-
ho pojetí divadla, se zde pokouším pomocí jednotlivých sond nasvětlit Cageovu tvorbu
z různých stran. Chronologické hledisko vysvětlující jeho skladatelský vývoj zde pomí-
jím, protože jsem tento přístup už víckrát použil jinde² a navíc dnes jsou tyto informace
běžně dostupné. Spíše se snažím poukázat na mnohvrstevnost, proměnlivost a urči-
tou rozpornost jeho tvorby i na problémy spojené s jejím přijímáním a chápáním.*

Případ Cage

John Cage (1912 Los Angeles – 1992 New York) představuje mezi skladateli tvůrčí typ poměrně neobvyklý a jeho tvorba přesahuje úzký rámec hudby. Ve své době patřil k nejvlivnějším uměleckým osobnostem Ameriky a také k jejím neoriginálnějším moz-
kům. Příznačné rovněž je, že pro svoje koncepční a estetické názory nacházel pochopení daleko spíše u jiných uměleckých oborů než u hudebníků (jejichž respekt si získal
teprve pokročilým věkem – a to jen zčásti). Ačkoliv do hudebního světa vkročil pomě-
rně brzy (už přinejmenším od poloviny čtyřicátých let, kdy přesídlil do New Yorku, patřil
k nejznámějším avantgardním autorům), jeho hudební tvorba, tolik se vymykající dosa-
vadním konvencím, byla ze strany hudebního světa nazírána spíše jako kuriozita a jeho
hudební vystoupení obestírala příchutí skandálu. Z hudebníků jen málokdo si uvědomo-
val hudební kvalitu jeho skladeb, neboť zeď předsudků byla pro valnou většinu z nich
nepřekonatelná. Je ovšem dlužno přiznat, že Cageova hudba nevychází z ryze hudeb-
ního základu – zejména pokud za něj považujeme onen úzce omezený výsek evropské
tradice, v níž jednoznačně dominuje německá hudba a ostatní jsou připouštěny jen
zcela okrajově, pokud vůbec.³ Je také velmi obtížné Cageovu hudbu nějak zjednoduše-
ně popsat, neboť ta se během více než šedesátileté tvůrčí činnosti mnohokrát promě-
ňovala a je reprezentována několika poměrně odlišnými obdobími – pokud o ní chce-
me mluvit, je třeba vždy předem definovat, o „kterého Cage“ se jedná ... Kromě toho
ovšem najdeme u Johna Cage poměrně obsáhlé dílo literární a nezanedbatelné dílo
výtvarné.

Jako u všech velkých novátorů je možno i u Johna Cage pozorovat silné sepětí s tradicí, ale tyto historické kořeny jsou mnohem širší a rozmanitější, než bylo u hudebníků zvykem.⁴ Dokázal převádět na hudbu inspirace nejrůznější provenience, čerpal ze zdrojů roztroušených jak čase, tak v prostoru – od zen-buddhismu po Buckminstera Fullera, od Mistra Eckharta po korejskou hudbu, od Marcela Duchampa po Antonina Artauda. I když jeho hudební dílo je rozsáhlé, byl svými současníky pokládán daleko více za myslitele, či dokonce filosofa, a také objevitele nových směrů, za narušitele hranic hudby a umění vůbec.

Daleko příznivějšího přijetí se mu dostalo v mimohudebním uměleckém světě. Cage, který měl sám poměrně výrazné malířské nadání,⁵ se od mládí stýkal daleko spíše s výtvarnými umělci než s profesionálními hudebníky. Ve výtvarnických kruzích v New Yorku čtyřicátých let vládla atmosféra tvořivého hledání, žili zde Max Ernst i Piet Mondrian, ale byly zde už i výrazné domácí osobnosti, jako Willem de Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko, Jackson Pollock atd. Výtvarný svět té doby byl koncepčně mnohem živější než hudební, kde se víceméně stále přešlapovalo kolem Schönbergovy dodekafonie a nejrespektovanějším modernistou byl Igor Stravinskij!

Skladatelsky se Cage vyvíjel mimo oficiální hudební instituce (akademie, konzervatoře, orchestry, operní domy atd.) a vyvrál v relativně malém okruhu spřátelených hudebníků, kteří měli podobné názory. Na jeho tvůrčí rozvoj měly mnohem větší vliv různé mimohudební okolnosti, které dokázal osobitým způsobem transformovat na hudbu. Tak například, když si ve třicátých letech přivydělával jako asistent Oskara Fischingera, jednoho z průkopníků abstraktního filmu, režisérova náhodně pronesená poznámka o tom, že „každý předmět má svého ducha, který se projevuje zvukem“, jej přivedla k zájmu o využití různých objektů jako bicích nástrojů a vlastně iniciovala první významnou periodu jeho tvorby.

Přijmeme-li tezi Vladimíra Lébla, že „umělecká avantgarda tvořila vždy jakousi zvláštní enklávu kulturního dění své doby. Avantgardní skladatel měl vždy blíže k avantgardnímu básníkovi či malíři než k současným producentům konvenční hudby,⁶“ pak v Cageově případě toto platí obzvlášť důrazně. Cage stál ve velmi výrazné opozici k profesionálnímu hudebnímu světu, který jej přijímal jen velmi zdrženlivě⁷, ale většinou spíše nevraživě. Ještě v roce 1962, v době silně vzrůstající Cageovy reputace, došlo k incidentu při

provedení skladby *Atlas Eclipticalis*, kdy orchestrální hráči Newyorské filharmonie skandálním způsobem sabotovali hru – za podpory svého šéfa Leonarda Bernsteina, který byl původně iniciátorem tohoto koncertu (!) – a poškodili kontaktní mikrofony připojené k nástrojům.

Jakkoliv byla zkušenost s Bernsteinem a Newyorskou filharmonií byla katastrofická, znamenala přece jen určitý průlom do běžného koncertního repertoáru. A i když dílo zaznělo ve značně deformované podobě, bylo i tak zajímavé a jeho předvedení na prestižním fóru zanechalo výraznou stopu v obecném myšlení o hudbě a mělo svůj vliv na pozvolnou proměnu estetiky. Podobné situace se ještě mnohokrát opakovaly – a typické je, že konflikty a nepokoje vznikaly právě v symfonických orchestrech, které jsou založeny v zásadě na vojenském typu organizace...

Po rodičích tvrdohlavý a neustále optimistický Cage se však nenechal tak lehce odradit. S laskavou neústupností nekompromisně setrval na radikálních názorech, které s nekonečnou trpělivostí stále znovu každému vysvětloval. Svou činností a zejména svými teoriemi výrazně ovlivnil podobu poválečného amerického umění a stal se jedním z jeho hlavních „ideologů.“ Přitom však byl „ideologem“ poměrně netypickým: skladatel Morton Feldman tvrdí, že od dob Tolstého se neobjevila umělecká osobnost, která by udělala větší dojem na mladou generaci. Přitom Cage nenabízel ideál, ani revoluci. Podle Feldmana směřoval k jakési rezignaci: není možné dělat umění, ale také jej nelze nedělat.⁸

Symbol avantgardy

Johna Cage potkalo to neštěstí, že se stal slavným, ba co víc – stal se symbolem avantgardního umění. Zařadil se tak do galerie symbolů, kterými si dnešní konzumní člověk značkuje svůj svět. Osobnosti, která se stane symbolem, se používá jako pojmu, aniž by se někdo příliš zajímal o její dílo, kvůli němuž se vlastně symbolem stala. Tak je například Albert Einstein symbolem pro vědu, Franz Kafka pro literaturu, Marilyn Monroe pro sex.

O symbolech se nepřemýšlí a v běžné praxi jsou ještě dále redukovány: Einstein je pak zastupován vypláznutým jazykem, Kafka potištěným tričkem a M. M. fotografií, kde si přidržuje nadzvedávající se sukni.

Tak daleko se sice John Cage nedostal, ale velmi často se s ním zachází jako s pojmem, jehož obsah se pokládá za natolik samozřejmý, že není třeba se jím zabývat. Jeho bohatá a komplikovaná tvorba je často redukována na slavné „ticho“ 4'33“ (skladbu známou spíše podle reputace než z přímé zkušenosti), občas se připomíná první „happening“ v Black Mountain College a pak už jméno Cage reprezentuje jen anarchii a vágní řeči o náhodě, podle kterých se vlastně v umění „může všechno“. Je fakt, že Cageův příklad vyvolal řadu ozvěn, velmi často motivovaných pocitem „to bych uměl taky...“. Jestliže však Cageova hudba přetrvává oproti jeho následovníkům, je to důkazem, že jeho umění zase nebylo tak povrchní, jak se mnohým svého času zdálo.

Cageova vystoupení – ať už v kterémkoliv období – vyvolávala ostrou kritiku, jejíž osten byl vyprovokován střetem jeho tvorby s předzjednanými názory a hluboce zakořeněnými konvencemi. Kritikové však většinou odhalují sami sebe jako netrpělivé a negativně naladěné pozorovatele, jejichž útoky obvykle míří na fiktivní cíle, vytvořené ve vlastních hlavách.⁹ Je ovšem pravda, že Cageova hudba (zejména v období šedesátých a sedmdesátých let) byla často prováděna naprosto neadekvátním způsobem, což přirozeně vyvolávalo naprosto matoucí dojem. Díky několika zodpovědným interpretům se však postupně podařilo tuto situaci změnit, takže dnes se již mnohem častěji setkáváme s interpretací „historicky poučenou“.

Daleko nebezpečnější pro Cage se nakonec ukázali jeho přívrženci, kteří rovněž tak překrucovali fakta, dodávali Cageovým výrokům vlastní výklad, či je přímo nahrazovali vlastními myšlenkovými vývody. Skladatel Richard Toop si dokonce dal tu práci, že vyhledal všechna ta místa, kde se Cageovi uctívači a apologeti z řad filosofujících historiků umění totálně mýlí ve svých výkladech Cage a nahrazují je vlastními fantaziemi.¹⁰ Je to nakonec podobná metoda jako u jeho kritiků a společným jmenovatelem je povrchnost. Tak se vyjevuje, že i tak vážené osobnosti, jako T. W. Adorno, Susan Sontag[ová] nebo Frederic Jameson, v podstatě používají Cage v dosti svévolných interpretacích¹¹, spíše jako marionetu pro vlastní názory a cíle. Jejich argumenty však prokazují pouze chatrnou znalost Cageova hudebního díla i základních estetických premis, která je ostatně i pro mnohé jiné Cageovy „přívržence“ typická.¹²

K nim je konečně třeba přiřadit i filmového režiséra Petera Greenawaye, který svým dokumentem o sérii londýnských koncertů u příležitosti Cageových sedmdesátin

v roce 1982,¹³ podal spíše matoucí obraz povrchně publicistického typu než adekvátní vhléd do Cageovy osobité poetiky.

John Cage byl mnohem více znám než čten, více čten než poslouchán a než mu bylo rozuměno. Na druhé straně: jeho životní dílo je natolik komplexní, že snad každý v něm dokáže najít něco pro sebe ...

Život zasvěcený hudbě

Místo abych se vrátil do třetího ročníku na Pomona College, odjel jsem do Paříže. Když jsem se poprvé porozhlédl, zaujala mě především gotická architektura a z ní se mi obzvláště líbil okázalý styl patnáctého století. Nejvíc balustrády. Studoval jsem je šest týdnů v Bibliothèke Mazarin, byl jsem tam, jakmile otevřeli a odcházel, až když zavírali. Profesor Pijoan, kterého jsem znal z Pomony a který rovněž přijel do Paříže, se mě zeptal, na čem pracuji. (Zrovna jsme stáli na jedné železniční zastávce.) Řekl jsem mu to. Dal mi opravdický kopanec do zadku a potom řekl: „Přijďte zítra ke Goldfingerovi. Domluví, abyste u něho mohl pracovat. Je to moderní architekt.“ Po měsíci práce u Goldfingera, kdy jsem měřil rozměry pokojů, které on bude renovovat, zvedal telefony a kreslil řecké sloupy, jsem zaslechl, jak říká: „Pokud chce člověk být architektem, musí architektuře zasvětit celý svůj život.“ Odešel jsem od něj, protože jsem mu chtěl dát na srozuměnou, že mě zajímají i jiné věci, například hudba a malířství. O pět let později, když se mě Arnold Schönberg zeptal, zda chci zasvětit svůj život hudbě, jsem řekl: „Jistě.“ Když jsem u něho studoval už dva roky, Schönberg mi řekl: „Abyste mohl skládat hudbu, musíte mít cit pro harmonii.“ Odpověděl jsem mu, že pro harmonii nemám žádný cit. Na to mi řekl, že budu pořád narážet na překážky, bude to jako bych došel ke zdi, kterou nemohu projít. Řekl jsem: „V tom případě zasvětim svůj život mlácení hlavou do zdi.“¹⁴

Navzdory svým širokým zájmům a všem mimohudebním aktivitám byl John Cage především hudebníkem. V hudební tvorbě lze také nalézt klíč k jeho dalším projevům. Jistě v tom hrála roli i autorita Arnolda Schönberga, kterého mladý Cage zbožňoval a slib, který Schönbergovi dal, že „zasvětit svůj život hudbě“, bral velmi vážně.

Cageovu hudební tvorbu je možno rozčlenit do několika poměrně odlišných období. Není to úkol snadný, protože mnohé prvky, jež by se nabízely k taxonomii nejsnáze,

přecházejí z jednoho období do druhého. Budeme-li úplně struční, musíme uvést alespoň tato: nejprve to byl zvýšený zájem o nové („nehudební“) zvuky, charakterizovaný manifestem *The Future of Music – Credo* (1938),¹⁵ v němž požaduje naprostou svobodu v kombinování jakýchkoliv zvuků a prorokuje enormní nárůst významu elektronických prostředků v hudbě. Už v tomto období začíná s tvůrčím využitím gramofonů v roli hudebních nástrojů a na začátku čtyřicátých let se u něj objevují předzvěsti hudebního minimalismu. Zároveň zde dominuje snaha o matematicky organizovanou konstrukci hudebního času.¹⁶ Na základě racionálního sestavování předem připravených prvků skladby přišel na myšlenku kombinovat je náhodně. Problém *náhodnosti* jej pak zaujal do té míry, že jej už vlastně nikdy neopustil a vyvinul celou řadu tvůrčích metod, v nichž se prvky náhodnosti různou měrou uplatňovaly. V té době (tj. na začátku padesátých let) dostal od svého žáka Christiana Wolffa anglický překlad staročínského věšteckého traktátu *I Ging* a tabulka čtyřiašedesáti hexagramů, s nimiž orákulum pracuje, se stala jeho základní kompoziční pomůckou už na celý zbytek života. Ve své tvorbě pak stále více inklinoval k využívání prázdnoty a ticha,¹⁷ což bylo do značné míry ozvěnou estetiky Dálného Východu, jehož filosofii se v té době intenzivně zabýval. Dlouhá ticha, objevující se ve skladbách od roku 1950 jsou vlastně výrazem tohoto vlivu.

Cage sám popisuje působení takové hudby ve své *Přednášce o Něčem (Lecture on Something)*, která je věnována hudbě Mortona Feldmana, nicméně však vypovídá daleko více po jeho vlastní tvorbě:¹⁸

*Při poslechu této hudby bereme první zvuk, se kterým se setkáme, jako jakýsi odrazový můstek a první něco nás vrhne do ničeho a z toho ničeho vzniká další něco atd. jako u střídavého proudu. Žádný zvuk se nebojí ticha, které ho umlčuje. A neexistuje ticho, které by nebylo obtěžkáno zvukem.*¹⁹

Zážitek návštěvy ve zvukotěsné komoře výzkumného pracoviště Harvardské univerzity, kde nečekaně uslyšel dva zvuky – hukot krevního oběhu a šum nervového systému – jej přivedl k poznání, že absolutní ticho neexistuje, že je naopak někdy i velmi hlučné, protože náš život je neustále plný zvuků ...

Myšlenkou na emancipaci „ticha“ jako jediného materiálu hudební skladby se Cage zabýval poměrně dlouho: už 28. února 1948 oznámil v přednášce na Vassar College svoje nejbližší záměry. Jedním z nich měla být „kompozice nepřerušovaného ticha“,

kterou hodlal nabídnout společnosti Muzak Co²⁰. Plánovaná délka byla asi čtyři a půl minuty, což bylo standardní trvání tehdejších gramofonových desek s populární hudbou. Původní název zněl *Silent Prayer* (Tichá modlitba).²¹

Cesta k vytvoření Cageovy zřejmě nejznámější či spíše nejproslavenější²² a nejdiskutovanější kompozice 4'33" [ticha pro klavír] však byla ještě poměrně dlouhá.²³ Velice váhal s uveřejněním takovéto „kompozice“, která by byla snadným terčem posměchu a odsouzení. K tomu, aby se přece jen odhodlal, pomohly některé vnější okolnosti, jež jej povzbudily: jednak studium u D. T. Suzukiho, kde se seznamoval s buddhistickou filosofií, a na druhé straně *White Painting* (1951), tři panely pomalované bílou barvou, jeho přítele Roberta Rauschenberga, jejichž efektem bylo zachycování stínů a barev okolí. Jedna z verzí 4'33"²⁴ svými proporcemi nápadně odpovídá proporcím tří Rauschenbergových pláten.²⁵ Cage napsal 4'33" v létě 1952 po návratu z Black Mountain College, kde byla Rauschenbergova plátina vystavena. Nicméně, originální verze, kterou David Tudor provedl na koncertě ve Woodstocku 29. srpna 1952, byla zapsána prázdnými takty a byla podle Cageových údajů pečlivě vykomponována s použitím tabulek a náhodných operací – stejným způsobem jako *Music of Changes*.²⁶ Postupným přidáváním – jakoby notu po notě, jenže zde to byly pauzy – vznikly tři části o rozměrech 30“, 2'23“ a 1'40“.²⁷

Maverick Concert Hall ve Woodstocku byl příhodným místem pro první provedení, protože koncertní sál je obklopen lesy a jeho zadní stěna je otevřená.

Při provedení jednotlivých částí David Tudor vždy zavřel víko klavíru a zvednutím zase naznačil, že věta skončila.²⁸

Nicméně pro posluchače to bylo – i v rámci avantgardního koncertu²⁹ – poměrně těžké sousto. Když se David Tudor zvedl od klavíru, vypukla v sále vřava a projevy nespokojenosti.

Cageova „tichá skladba“ byla skutečně kontroverzním dílem, kolem něhož se vedly rozsáhlé diskuse a které změnilo nazírání na hudbu. Cage sám uvádí, že kvůli ní ztratil řadu přátel, jichž si vážil. Zároveň ji však považoval za svoje nejvýznamnější dílo. Bylo ovšem zábavné pozorovat, jak se hodnocení měnilo podle zasvěcenosti posluchačů:

Při premiéře byla přítomna také Johnova matka. Před začátkem této skladby se naklonila ke své sousedce v publiku a pošeptala jí, že to může být myšleno jako modlitba. Shodou okolností na 4'33" navazovala tříčtvrtěhodinová Music of Changes.

Po jejím skončení se sousedka pokřižovala a zvolala: „Bože na nabesích, jak dlouhá a vroucná modlitba!“³⁰.

Ačkoliv skladba byla několikrát nahrána, Cage v zásadě připouštěl pouze koncertní provedení a trval na jeho rituálním výkonu – s naprostou vážností, obrácením stránek atd. To znamená, že v jeho pojetí byla skladba především divadelním výstupem, hereckou akcí. Nešlo zde ani o klavír – výběr nástroje byl dán tím, že dílo bylo napsáno pro Davida Tudora a partitura uvádí výslovně, že může být provedena jakýmkoliv nástrojem nebo skupinou nástrojů. Podstatná je zde sebekázeň a koncentrovanost interpreta – jakékoliv upoutávání pozornosti na vlastní osobu je duchu díla cizí a může jej zcela zničit. Okázalé předvádění a „nápadité“ inscenování jsou destruktivními faktory a působí rušivě. Interpret se musí osvobodit od své přirozené ambice být v centru diváckého zájmu. Musí si uvědomit, že pro tuto chvíli je zcela postradatelný – on i jeho nástroj. Důležitá je pozornost publika k tomu, co v daném momentě skutečně slyší a interpretovým úkolem (a nesmírně těžkým!) je tuto skutečnost jim sdělit.

Pozoruhodné ovšem je, jak se mění porozumění posluchačů: jestliže v roce 1952 bylo Cageovo gesto nepřijatelné dokonce pro vybraný okruh avantgardních umělců, o nějakých dvacet let později doba dozrála k jeho pochopení v širším měřítku. Larry J. Solomon vypovídá o své vlastní zkušenosti s koncertním provedením této skladby v roce 1973 v Tucsonu, před zcela neinformovaným publikem a v rámci konvenčního programu mezi Mozartem a Beethovenem:

Když jsem na začátku první věty zůstal jen tiše sedět, v sále byl klid. Publikum samozřejmě očekávalo, že budu něco hrát, že budu vytvářet nějaký zvuk. Ale když se to nedělo, začal jsem pociťovat, jak v sále roste napětí. Bylo to jako dlouhá pauza v telefonním rozhovoru. První věta je nejkratší, jen okolo půl minuty, ale připadala mnohem delší. Dalo by se říci, že určila tvar a obsah. Byla velmi „tichá“, s narůstajícím napětím ke konci. Zavřel jsem víko a otočil stránku, což vyvolalo pár odkašláních. Další otevření víka, otevřelo další větu a nálada se změnila. Křivka napětí dramaticky poklesla. Tato věta byla tichá, klidná, s občasnými zvuky z publika – sem tam zahihňání, sem tam šepot. Rozhovory byly proděravěny dlouhými tichy. Bylo slyšet zvuky zvenčí. Tato věta je nejdelší, asi dvě a půl minuty, ale ve skutečnosti se zdála kratší než ta první. Rozhodně byla uvolněnější, protože lidé již věděli, co mají čekat.

Znovu jsem zavřel víko a otočil další stránku. Otevřené víko znamenalo další větu. Ta měla opět svůj charakter. Lidé se na ní již volně podíleli kontrapunktem rozhovorů, smíchem, šeptáním, kašláním a dalšími zvuky. Nikdo neopustil sál. Všichni si to zjevně užívali. Tato věta se zdála být odlehčená, vzdušného charakteru a nejživější ze všech tří.

Zavření víka znamenalo konec 4'33". Následovala naprosto neočekávaná bouře nadšení, která vyústila v „standing ovation“.³¹

Skladba 4'33" znamenala pro Cage určitý mezní bod, od něhož se začal odvíjet nový směr jeho tvorby. Po zkušenosti s 4'33" si uvědomil, že není nutné se omezovat ani striktním časovým rámcem. Dalším revolučním přístupem bylo opuštění strukturální organizace ve prospěch aktivního poslechu,³² které vedlo až ke koncepci hudebního indeterminismu (tedy ke kompozici, která neurčuje zvukovou podobu díla³³). Po tomto období „vyprázdňení od záměru“ přišla série děl používajících jako základního materiálu nějaké už organizované předlohy, např. mapy hvězdné oblohy³⁴ či dokonce cizí skladby,³⁵ které byly radikálně přepracovány s využitím náhodných postupů. Cageovi se tak vrátila znovu chuť do komponování, které se v období šedesátých let víceméně rozplynulo v koncepcích totální otevřenosti. Poslední období pak reprezentují tzv. „Number Pieces“, jejichž názvy jsou vyjádřeny pouze číslicí, která znamená počet hráčů (případně – pokud se stejný počet hráčů vyskytuje i v jiné skladbě, je tato označena ještě indexem). K stáru totiž (ostatně vždy velmi pragmaticky orientovaný) Cage nechtěl plýtvat energií na vymýšlení názvů – stejně tak, jako se rozhodl nosit pouze modrou jeansovou soupravu, aby nemusel denně mařit čas rozhodováním o oblečení ... Tyto skladby vznikaly na objednávku profesionálních hudebníků – proto se v nich znovu objevují hudební zvuky (tóny), ale jejich rozmístění v čase je naprosto nepředvídatelné, neboť mají být hrány libovolně v rámci daného rozmezí (tzv. „time brackets“). Je to tedy jakýsi kompromis mezi požadavkem fixovaného zadání, které umožňuje hráčům skladbu klasicky nastudovat a Cageovou touhou po nepředvídatelnosti hudebního zážitku. Tyto skladby jsou převážně velmi tiché a tóny mají být produkovány nevyrovnaným způsobem, připomínajícím tahy čínských a japonských mistrů tušové malby. Mnohdy však mezi nimi dochází k nečekaně konsonantním souzvukům. Na konci života tak Cage dospěl k akceptaci „harmonie“, ovšem v jakési „anarchické“ podobě: fixované tónové výšky či jiné hudební elementy se nekontrolovatelně pohybují v čase způsobem, který připomíná počasí.

Tvorba náhody

Cage byl hudebním reformátorem, jeho optimismus čerpal ze zdrojů modernismu, který se živil utopickou vizí budoucnosti. Jeho východiska se podobají rétorice, jakou nacházíme u Bauhausu, u ruských konstruktivistů, u Mondriana a De Stijl, u Le Corbusiera a nebo i u Bretona.³⁶ Přehodnotil vžitě postoje našeho nazírání na hudbu. Přitom šlo o víc než jen o osvobození od hierarchismu funkční harmonie a omezenosti hudebního materiálu na tóny.

U Cage je přehodnocena celá představa budoucnosti hudby, do té doby ovládaná koncepcí lineárního vývoje, logicky směřujícího ke stále vyšší komplexnosti vrcholící v díle Arnolda Schönberga a jeho následovníků. Cage vychází filosoficky z Henryho Davida Thoreaua, u něhož nachází vzor pojetí svobody, respektující individuální odlišnosti bez potřeby podřizovat se jednotnému zákonu. Oproti Kantovu pojetí hudby odvozenému z klasicistního umění jeho doby, kladoucímu rovnítko mezi pojmy svobody, nutnosti a finality, je cageovsko-thoreauovské pojetí založeno na preferenci spontaneity, nehierarchičnosti, otevřenosti, proměnlivosti, nefixovanosti, nahodilosti, vzájemného respektu a neodsuzování.

Způsob, jakým toho dosahuje, představuje zavedení prvku náhody do hudební kompozice. Ačkoliv okrajově se podobné pokusy v evropské hudbě vyskytovaly už dříve (například u Mozarta³⁷), Cage tento přístup akcentoval v míře dosud nebývalé. Svou radikálností podnítil celé hnutí, zejména ve výtvarném umění, kde se problematika vztahu náhody a řádu stala jednou z nejaktuálnějších otázek na poměrně dlouhou dobu.

Cageova „Náhoda“ si ovšem žádá bližšího vysvětlení: mnoho kritiků (i interpretů) se totiž spokojilo s proklamací, že „dílo bylo sestaveno za pomoci náhodných operací“ a z toho vyvozovali, že v dané skladbě vlastně na ničem nezáleží, neboť je pouhým „dílem náhody“. Ve skutečnosti byl Cage mnohem disciplinovanější: každé dílo (hudební, literární či výtvarné) koncipoval jako sérii otázek, týkajících se jednotlivých složek, a k nim vypracoval i oblast možných, tj. přijatelných „odpovědí“ (tedy výsledků, v jejichž rámci bylo možno se pohybovat). „Odpovědi“, jichž byl obvykle velmi omezený počet, pak sestavil do tabulek, vztahujících se k číslu 64 – tolik je totiž hexagramů v *I Ging*. Vzhledem k tomu, že k určení jednoho hexagramu bylo třeba šestkrát hodit třemi mincemi, byla to metoda nesmírně zdlouhavá a pracná. Později si nechal vypracovat Andrewem

Culverem computerizovanou verzi *I Ging* a nechal si předem natisknout řady náhodných čísel v rozmezí 1–64. V hromadě papírů na skříni měl tedy připravené odpovědi na otázky, které ještě ani nepoložil ...³⁸

Ke konci padesátých let dospěl k pojetí hudby založené na principu neurčenosti (indeterminacy). Jeho skladby z tohoto období jsou spíše návody ustavujícími pravidla hry, jejíž konkrétní podobu si musí interpret sestavit sám. Místo notového zápisu předává Cage interpretům jakési „pomůcky“, s nimiž je možno – podle připojeného návodu – vyrobit vlastní verzi díla, jehož identita zůstává v ryze konceptuální rovině. Podstatou však není – jak by se snad mohlo zdát – nějaká libovolná improvizace, při které je skladatel pouze kýmsi, kdo propůjčuje své jméno umění či neumění druhých, nýbrž disciplinovaná akce, zosnovaná a do značné míry předurčená skladatelem, i když jednotlivé elementy díla podléhají výběru interpreta, resp. realizátora.³⁹

K tomuto pojetí Cage dospěl zejména v kontaktu s klavíristou Davidem Tudorem, jehož schopnosti a záliba v obtížných úkolech,⁴⁰ rébusech a hlavolamech stimulovaly vynalézavého Cage k vymýšlení podobných věcí. Tudora přivedl do cageovského kroužku Morton Feldman. Mimořádně nadaný David Tudor se brzy stal kongeniálním interpretem všech členů „newyorské školy“ i řady dalších soudobých autorů, ale pro Cage byl po dlouhé období naprosto nepostradatelným. Tudor byl asi jediným, kdo hluboce proniknul do Cageova kompozičního myšlení. A Cage našel v Tudorovi ideálního „protihráče“, stimulujícího jej k vynalézání nových kompozičních postupů. Ještě po letech, kdy se David Tudor vydal na vlastní skladatelskou dráhu, Cage přiznal, že stále píše s představou Davida Tudora jako ideálního interpreta.⁴¹

V „indeterministické kompozici“ má hráč za úkol sestavit seznam vlastních zvuků nebo akcí, které pak dosazuje do plánu odvozeného z „kompozičních pomůcek“ (což jsou obvykle transparentní fólie s různými symboly, z jejichž náhodné vzájemné pozice se pomocí měření odečítá výsledný tvar díla). Každý hráč si tedy musí podle tohoto návodu vyrobit vlastní verzi, která už pak je víceméně fixovaná a vyžaduje disciplinovanou interpretaci. V koncepci indeterminismu došel Cage k naplnění ideálu hudby „osvobozené od vlastního vkusu a vzpomínek“, zbavené subjektivismu a psychologie. Neboť navzdory své pověsti skandálního skladatele⁴² je jeho hudba svým způsobem „uměřená“, objektivizující, apollinská a vlastně spirituální. Jeho základními výrazy jsou

„tranquility“, „calmness“ a „emptiness“. Není bez zajímavosti, že koncem čtyřicátých let, v článku *Předchůdci moderní hudby*⁴³, přiznává inspiraci Mistrem Eckhartem, středověkým německým mystikem, na jehož učení se mnohokrát odvolává.⁴⁴

Jakkoliv Cageova koncepce „indeterministické hudby“ působí bezprecedentně, existuje zde určitá vazba na evropskou tradici. A ačkoliv bezprostředním inspirátorem byl Cageovi Morton Feldman, který ve skladbě *Projection 1* (pro sólové violoncello) použil grafické notace, určující pouze základní rejstříky (vysoký, střední a hluboký) a způsoby hry (pizzicato, arco ordinario a flažolet), konkrétní tóny však ponechal na rozhodnutí interpreta, Cage tento podnět rozpracoval do mnohem komplikovanější podoby. Ta se daleko více vztahuje k hudebním projevům, které byly v evropské hudbě běžně známy, avšak byly pokládány za okrajové: hádankové kánony a harmonická cvičení, kde je rovněž třeba dílo „dotvořit“ a existuje zde určitý rozptyl možností daný zadáním. Právě k zadání se v tomto období přesouvá Cageova hlavní pozornost, a přestože nezřídka bývá poměrně stručné, přesné dodržení jeho pravidel vede ke kýženému výsledku. Vedlejším produktem tohoto procesu je pak rozšíření vědomí a také zaangażovanosti interpreta, který je tímto způsobem vtažen do tvořivého aktu. Ztrácí tedy odstup, jaký je běžný u hotových skladeb. Na druhé straně dochází k jeho „vykolejení“ z navykých interpretačních stereotypů; je třeba zaujímat nové estetické postoje a přijetí pravidel hry vede k proměně vědomí interpreta, který je nucen překročit i svůj vlastní vkus.

Jestliže Cage ve svých textech často požaduje „osvobození se od ega“, jestliže upřednostňuje *ticho* jako základ hudby, „pokorné přijímání čehokoliv, co se stane“ a „oproštění se od libosti a nelibosti, od vkusu a vzpomínek,“ je to nepochybným znakem spirituálního zaměření. A když mluví Mistr Eckhart, jako bychom slyšeli vysvětlení smyslu Cageovy tvorby:

*Je to ve ztišení, v tichu, kdy můžeme slyšet Boží slovo. Není lepší cesty k Jeho dílu nežli skrze ztišení, skrze ticho. To má být slyšeno jak je... když člověk si uvědomuje nic, toto slovo k němu přichází a je mu jasně zjeveno.*⁴⁵

Cageův přístup není v zásadě „umělecký“ – kdy světem zraňovaná subjektivita podává svoji diagnózu, s níž se příjemce uměleckého díla může identifikovat. Jeho přístup je možno nazvat jako „teologický“ či „kazatelský“ – neboť ukazuje cestu, po níž je třeba

projit, a povzbuzuje k přijetí sebe sama. Nabádá ke „ztišení“, v němž teprve můžeme vnímat Krásu. Ošklivost naopak vzniká sebevyjádřením, projevením vlastního ega.⁴⁶

Tím se vysvětluje i role náhody, která byla u Cage od začátku padesátých let tak důležitá – je to pouhá pomůcka, metoda, jak vyřadit subjektivní rozhodování, v němž se vždy projevují osobní sklony. Nakonec nejlépe to vysvětluje sám:

Náhodné operace nejsou nějakým mystickým zdrojem „správných odpovědí“. Jsou prostředkem výběru jedné z mnoha odpovědí a zároveň osvobozují ego od jeho vkusu a vzpomínek, od jeho úsilí o moc a zisk. Utišením ega dostává zbytek světa šanci vstoupit do jeho zkušenosti, ať už vnější, nebo vnitřní.⁴⁷

Může se to zdát směšné, ale nemalou roli v orientaci jeho kompozičního myšlení sehrála kazatelská minulost jeho předků, kteří byli zanícenými metodisty. Tato denominace klade na první místo „správnou metodu“ přístupu k Bohu a Cage je rovněž tak důkladně metodický. Tvůrčí postup je pro něj důležitější než výsledek – ten je ochoten přijmout jakýkoli, byla-li dodržena metoda ... Skladby z období „indeterminacy“ nejsou než obnaženými metodami, zbavenými všeho konkrétního – to už je individuální záležitostí každého jedince, který si sám vytváří svoji Cestu.

Simultaneita aneb Osvobození tance

Určitým problémem však byl způsob spolupráce s choreografy: ti většinou chtěli mít návrh a požadovali, aby se hudba přizpůsobovala jejich přáním. Byl to opačný postup než u baletu, kde tanec vznikal na hotovou hudbu. Ani jeden přístup Cageovi nevyhovoval, ačkoliv si vyzkoušel oba. Příkladem prvního je třeba *Bacchanale* (1938, choreografie Syvilla Fort), příkladem druhého balet *The Seasons* (1947, choreografie Merce Cunningham). Za vhodnější pokládal způsob, kdy hudba a choreografie vznikají nezávisle na sobě a teprve potom se spojí dohromady, což může přinést neočekávaný výsledek, zajímavější než celek koncipovaný předem.⁴⁸

V roce 1937 pracoval nejprve s taneční třídou na UCLA (University of California, Los Angeles). Kromě toho se ve stejné době vyučil knihařství u Hazel Dreis[ové] a se svými spolupracovníky z knihařské dílny založil svůj první soubor bicích nástrojů. Tuto hudbu pak používal k doprovázení tance. Potom přešel na Cornish School do Seattlu (1938), kde působil jako doprovázeč a skladatel taneční třídy Bonnie Bird[ové]. Tam se na něj

obrátila černošská tanečnice Syvilla Fort s prosbou o hudbu k jejímu tanci *Bacchanale*. Protože v sále nebylo dost místa pro bicí nástroje, dala tato situace vzniknout „preparovanému klavíru“, který pak v Cageově tvorbě dominoval po následujících deset let.

Cage spolupracoval ještě s několika dalšími choreografy, zakotvil však u fenomenálního tanečníka Merce Cunninghama, kterého povzbudil k založení vlastního souboru a s nímž pak spolupracoval od poloviny čtyřicátých let vlastně až do své smrti.

U Cunninghama také našel největší pochopení pro svoji představu *vzájemně nezávislé spolupráce*.⁴⁹ Nejprve tato spolupráce probíhala na základě předem dané časové struktury navržené Cagem. Na tomto časovém plánu pak pracovali každý sám. Tak vznikaly dva oddělené projevy, které dodržovaly pouze základní obrysy a stýkaly se jen v uzlových bodech. Teprve v závěrečné fázi se obě složky přiložily k sobě a vzniklo komplexní dílo, o jakém ani jeden z tvůrců neměl předem tušení. Cage si tento princip vyzkoušel nejprve v hudbě, když napsal v roce 1941 společně se skladatelem Lou Harrisonem *Double Music* pro kvartet bicích nástrojů. Každý napsal hudbu pro dva hráče a při jejich simultánním spojení byli více než příjemně překvapeni konečným výsledkem.⁵⁰

První společný program představili Cage a Cunningham v New Yorku v roce 1944. Bylo to šest tanečních sól a tři samostatné skladby. Kromě *Totem Ancestor* byly všechny tance založeny na stejné rytmické struktuře jako hudba. Například v *Root of an Unfocus* byla tato struktura založena na frázi, která měla osm, deset a šest dob. Tanec měl tři části, z nich první trvala 8 × 8, druhá 10 × 10 a třetí 6 × 6. Tempo a tím i trvání částí bylo různé. Hudba a tanec se setkávaly pouze ve strukturálních bodech.⁵¹

V průběhu dalšího času se rytmická struktura stávala složitější, ale také skrytější, abstraktnější, až nakonec zmizela docela. Společným jmenovatelem zůstalo pouze celkové trvání. Hudba a tanec vznikaly a vyvíjely se zcela nezávisle na sobě. Přitom si však stále uchovávaly určitou estetickou jednotu. Cunningham přejal od Cage i používání náhodných operací při rozhodování základních otázek choreografie. Nikdy ovšem nepřešel k naprostému rozpuštění choreografické struktury a otevření se zcela náhodně podmíněnému pohybu z jednoho prostého důvodu: náhodná kolize tanečníků na scéně by – vzhledem k vysoce energetickému způsobu tance – byla příliš nebezpečná. Zde je třeba připomenout, že Cunningham, navzdory všem Cageovým proklamacím, používal v některých tancích choreografii tvořenou na hudbu – tak tomu bylo třeba v případě

Nocturnes na hudbu Erika Satieho či v *Crises* na hudbu Conlona Nancarrowa a dokonce ve *Suite for Five* na hudbu Johna Cage samotného!⁵²

Na druhé straně však experimentoval s cageovskou koncepcí náhodně řízených složek tanečního pohybu. To představovalo ovšem velmi nesnadný úkol – rozpojit koordinaci pohybu a složit ji znovu. Cunningham si po cageovském způsobu vypsali jednotlivé elementy do tabulek a potom je sestavil do nové souvislosti pomocí náhodných operací. Tedy samostatné pohyby pro každou ruku i nohu, pro hlavu a trup. Koordinace takto samostatně navržených pohybů byla natolik náročná, že ji vyhradil pro svoje vlastní sólo *Lavish Escapade* („Dobrodružství v nezmapované oblasti“), které po dlouhou dobu nacvičoval v tajnosti. Tento pokus o zvládnutí nadlidského úkolu, který mu způsobil určité psychické problémy, byl ve svém výsledku šokující i pro jeho nejbližší spolupracovníky. Zároveň to však byla jedna z jeho vrcholných choreografií.⁵³

Ve skupinových tancích rovněž koncipoval každou roli pro konkrétní osobu, na základě jejích fyzických dispozic. V průběhu času došel k poměrně uvolněnému pojetí, v němž zohlednil Cageovu myšlenku neurčenosti výsledku, a obvykle pro každého nechával volnost výběru z předem nacvičených pohybů.

Na podobném principu vzájemné nezávislosti fungovala v představeních Merce Cunningham Dance Company i scénografie a světla. Osvětlení bylo samostatně připravovanou součástí produkce a nezdědka docházelo ke sporům mezi osvětlovačem Nickem Cernowichem a scénografem Robertem Rauschenbergem.⁵⁴

V tanci nazvaném *Story* se od provedení k provedení měnila i scénografie, která vycházela vždy z konkrétního místa a používala tam nalezené předměty – rekvizity a kostýmy si účinkující vždy náhodně vybírali z připravené zásoby.⁵⁵

Rauschenberga posléze nahradil méně konfliktní Jasper Johns, který přizýval ke spolupráci i další výtvarníky. Scéna občas zasahovala do výsledku tance, například když Frank Stella rozmístil po jevišti různě obarvená postavená prkna, za kterými tanečníci občas mizeli. Jindy zase museli tančit mezi vznášejícími se postříbřenými polštáři, které navrhl Andy Warhol.

Kromě své hudby uplatňoval Cage v představeních také jiné skladatele. Autorem hudby použité ke zmíněné *Lavish Escapade* byl Christian Wolff (*For Piano II*). Přirozeně byla vybírána hudba i dalších skladatelů z Cageova nejbližšího okruhu, tedy Mortona

Feldmana a Earle Browna. Zaznívala zde však i *musique concrète* Pierra Schöffera či hudba pro mechanický klavír od tehdy zcela neznámého, v mexickém ústraní žijícího Conlona Nancarrowa. Samozřejmě tu nechyběl Cageův oblíbený Erik Satie. Překvapivým autorem v kontextu avantgardně orientovaného souboru byl Louis Moreau Gottschalk (1829–1869).

Přirozeně byla představení Cunninghamova souboru platformou i pro novou generaci nastupující v průběhu šedesátých let – při tanci *Winterbranch*, který začal několik prvních minut v naprostém tichu, náhle spustila ohlušující elektronická hudba La Monte Younga (*Two Sounds*). K už zmiňovanému tanci *Story* byla hrána skladba *Sapporo* Toshiho Ichianagiho. K dalším skladatelům spolupracujícím s Merce Cunningham Dance Company patřili ještě Alvin Lucier, Frederick Rzewski, časem však i mnoho dalších.

Hudebníci Cunninghamova souboru (kromě Cage a Davida Tudora tu byl ještě multiinstrumentalista a jeden z prvních průkopníků živé elektroniky Gordon Mumma, později se přidali David Behrman a Takehisa Kosugi) však postupně přecházeli k vzájemně propojené spolupráci, v níž se stíral rozdíl mezi autorstvím a interpretací. Např. původní hudbu k tanci *How to Pass, Kick, Fall and Run* představovalo pouze Cageovo čtení různých historek, z nich se skládala jeho přednáška *Neurčenost*⁵⁶. V průběhu času začal David Tudor Cageův hlas elektronicky zpracovávat a přidával i elektronicky zpracovávané zvuky z publika a od tanečníků, až Cageův hlas vymizel úplně.⁵⁷

Společná produkce *Variations V* (1965) nastoluje zcela nové vztahy mezi hudbou a tancem: byla založena na vzájemné interakci lidí a technologií. Hudebníci měli k dispozici celý „orchestr“ rozmanitých zvukových zdrojů – magnetofony, rádia, gramofony i podomácku vyrobené elektronické obvody. Zvuk byl však spouštěn přes dvě sensorové antény, mezi kterými se pohybovali tanečníci. Další fotobuňky zase ovládaly světelný park a dodávaly rovněž impulsy pro zvuk. Vzájemná interakce byla velmi složitá. Gordon Mumma, který byl v souboru zároveň hlavním specialistou na elektronická zařízení, vzpomíná, jak toto dílo miloval, ale jak mu zároveň nahánělo hrůzu, že některé propojení nebude fungovat.⁵⁸

Vystoupení Cunninghamova tanečního souboru byla výsledkem složitého kolektivního tvůrčího procesu, kde mezi jednotlivými osobnostmi fungovala složitá sociální dynamika, ale také všeobecný souhlas s cageovským pojetím spolupráce založené na otevřenosti, vzájemném respektu a vysoké vnitřní sebekázni.

„Orientální vlivy“

Cage se vymykal evropskému typu skladatele zejména světonázorovými východisky, která se radikálně rozcházela se všemi známými evropskými tradicemi (katolická, protestantská, pravoslavná, židovská). Pocházel sice z puritánského metodistického prostředí (jehož nesnesitelnost provokovala už jeho otce) a v dětství prý chtěl být kazatelem, ale brzy toto přesvědčení opustil. Ostatně už jeho rodiče rozhodně nebyli bigotní a John sám si vždy vyhledával nezávislou cestu:

V posledním roce na střední škole jsem se dozvěděl o Liberální katolické církvi. Kostel byl na nádherném místě v hollywoodských kopcích. Obřad se skládal z těch nejteatrálnejších kousků posbíraných z různých západních a východních obřadů: oblaka dýmu z kadidelnic, spousty svíček, procesí v kostele a kolem něj. Byl jsem tím očarován, přestože jsem byl vychován v Metodistické episkopální církvi, a uvažoval o tom, že se stanu duchovním. Rozhodl jsem se pro Liberální katolickou církev. Matka a táta měli silné námitky. Nakonec, když jsem jim řekl o tom, že se stanu ministrantem při mších, řekli: „Rozmysli se dobře. Buď my, nebo církev.“ Přemýšleje o verši: „Opust svého otce a matku a následuj mě,“ šel jsem za knězem a řekl mu, co se stalo a že jsem se rozhodl ve prospěch Liberální katolické církve. Odpověděl mi: „Nebuď blázen a běž domů. Církvi je nespočet, ale rodiče máš jen jedny.“⁵⁹

Kalifornie je svou polohou předurčena k mísení kultur – do Evropy je stejně daleko jako do Číny a v příznivém klimatu kvete poměrná světonázorová tolerance. Vyzbrojen touto mentalitou přichází Cage do New Yorku, kde se setkává (prostřednictvím své indickéžačky Gity Sarabhai) s učením Ramakrišnovým, s filosofií Anandy K. Coomaraswamyho, chodí na přednášky Krišnamurtiho a později navštěvuje kurzy D. T. Suzukiho na Columbia University. Ačkoliv se běžně traduje, že Cage navštěvoval Suzukiho přednášky v letech 1948–1951, jedná se o často přejímaný omyl: japonský profesor Daisetz Teitaro Suzuki (1870–1966), jeden z nejvýznamnějších propagátorů zen-buddhismu na Západě, přišel do New Yorku až na podzim 1950 a dokonce jeho první přednášky začátkem roku 1951 nebyly o zen-buddhismu, ale o poměrně esoterické filosofii sekty Kegon.⁶⁰ Je však velmi pravděpodobné, že se Cage setkal se zenovým buddhismem prostřednictvím Suzukiho knihy *Introduction to Zen Buddhism*, která vyšla v Londýně 1948, v New Yorku pak 1949. Každopádně se Cage se Suzukim seznámil a hlásil se k němu jako žák

a ve svých textech se poměrně často na zen-buddhismus odvolával; zejména pak rád citoval různá *mondó*, tj. anekdotické příběhy, které mají v zenové nauce důležité místo.

I ve svém komponování Cage hojně uplatňoval orientální vlivy: nejprve byl inspirován Coomaraswamyho učením o „devíti permanentních emocích (*rasas*)“⁶¹ indické tradiční teorie umění. *Sonatas and Interludes* (1946–1948) a *Sixteen Dances* (1951) jsou přímým odrazem tohoto učení, ačkoliv v prvním případě není možno se dobrat přímých vazeb. Balet *The Seasons* (1947), stejně jako *String Quartet in Four Parts* (1949–1950), zase zpracovává tradiční indický koncept ročních dob, kdy Jaro představuje „tvoření“, Léto „dozrávání“, Podzim „ničení“ a Zima „klid“.

Další fázi „orientálních vlivů“ představovalo užívání *I Ging* jako kompoziční pomůcky pro náhodné operace. Ke staročínské „Knize proměn“ přišel Cage víceméně náhodně: když se stal v roce 1950 jeho žákem teprve šestnáctiletý Christian Wolff, Cage se zdráhal brát od nadaného mladíka za lekce peníze, a tak mu Christian místo toho nosil knihy z otcova vydavatelství (Kurt Wolff přišel do Ameriky z Berlína, kde měl významné nakladatelství; mimochodem byl také prvním vydavatelem Franze Kafky). Když Cage uviděl tabulku hexagramů, vyskočil nadšením, neboť v ní našel příhodnější náhradu za „magické čtverce“, které používal při komponování předtím. Jako orákula používal *I Ging* jen zřídka, spíše pro své přátele.⁶² Sám ji používal „pouze, když to mělo smysl, tedy při komponování“, jak sdělil Danielu Matejovi při rozhovoru v Bratislavě.⁶³

Vliv zen-buddhismu se nejvíce projevil v koncepci „indeterministické hudby“, v radikálním otevření se bezprostřednímu zážitku. Původ v buddhismu má také již zmiňovaná „lhostejnost“ k jednotlivým detailům hudební struktury, jež jsou chápány jako vzájemně zaměnitelné a přes radikální rozdílnosti v důsledku naprosto rovnoprávné. Touto vlastní – a značně samorostlou – interpretací buddhistického „soucitu“ provokoval Cage v kontextu evropské (na koncepci důsledné hierarchie stojící) hudební tradice snad nejvíce. Proto také byl vliv „orientálního myšlení“ u něj mnohdy přeceňován. Například velmi dráždící odmítání „sebevyjádření“, snaha o odstranění ega z tvůrčího procesu je nejen orientální, ale odkazuje i k evropskému předrenesančnímu umění a Cage tento postoj přejal od Schönberga, který jej sice ve vlastní tvorbě zdaleka tak silně neuplatňoval, jako jej hlásal při vyučování. Dokonce i myšlenka „hudby ticha“ není ryze orientální: Cage na ni přišel v mládí po návštěvě na jednom kvakerském shromáždění. Všichni seděli v tichu

a on přemýšlel, jak zde zaujmout, jak vyniknout, jak dominovat ostatním. Ti však stále jen tiše seděli – a najednou mu došlo, že podstatné není dominovat, ale naslouchat.⁶⁴

Cageovým přínosem je koncepce *zvuku*, který není chápán ve smyslu pouhé materie, jež má být nositelem z vnějšku dodané myšlenky, nýbrž jako v každém ohledu plnoprávná samostatná „bytosť“⁶⁵, jež sice není cítící (jako třeba člověk nebo živočich či rostlina), ale rovněž si zasluhuje naši pozornost a úctu.

Ian Pepper rozčleňuje Cageovy koncepce, poznamenané vlivem orientálního myšlení, na čtyři typy:

a) hudební struktura/forma jako rozčlenění předem stanoveného celku na abstraktní jednotky postupem, který je vysoce racionální a objektivní a zároveň archaický a mystický

b) „kompozice“ jako autonomní proces psaní – jako grafická technika, která nemá žádný vztah, k tomu jak bude dílo při provedení znít

c) „provedení“ jako pedagogická demonstrace filosofického programu – vymazání hudby jako produktu lidské činnosti, jakož i naprostá rovnoprávnost a zaměnitelnost všech zvuků

d) „hudba“ definovaná jako pozornost k bezprostřednosti čistě náhodných kombinací nepředvídatelných zvuků.⁶⁶

Bod a) se týká především raných skladeb pro bicí nástroje a pro preparovaný klavír, v určitém ohledu pak i pozdních „Number Pieces“; zbývající body se vztahují k období „indeterminacy“ a jsou odvozeny z učení čínského patriarchy jménem Huang Po, jehož *Doctrine of Universal Mind* (v původním vydání za pětasedmdesát centů) Cage považoval za nepostradatelnou oporu pro svoje komponování.⁶⁷ Zde je formulován základ cageovské estetiky („Pryč s vaším dualismem, vašimi oblibami a neoblibami. Každá věc je právě Jedna Mysl“⁶⁸). Ze stejného zdroje Cage vyvozoval i svůj názor, že pro hudbu je nejpodstatnější mít „uši v dobré náladě“, ⁶⁹ tedy přesunutí důrazu z „tvoření“ na „akceptaci, přijetí“.⁷⁰

Cage nahradil sebekázeň buddhistické meditace při sezení se zkříženými nohama disciplínou tvůrčího procesu. Pomocí náhodných operací chtěl dosáhnout výsledků, které by byly osvobozené od jeho ega, a věřil tomu, že tímto způsobem se mu to podaří.⁷¹

Šlo mu o to, vymanit se ze zajetí běžné představy, že umění znamená sebevyjádření.

Pro něj bylo umění naopak cestou k sebeproměňování – přijetím nepředvídatelného světa plného nejistoty a změn, se otevírat Životu a prožívat nádherný úžas.⁷²

Na tomto místě se nabízí otázka, zda byl Cage skutečným buddhistou či zen-buddhistou. Na ni je však třeba odpovědět záporně – zejména po formální stránce byl buddhistickým a zenovým praktikám velmi vzdálený: až do roku 1977, kdy pod tlakem vzrůstajících zdravotních obtíží (a na radu Johna Lennona a Yoko Ono) přešel na makrobiotickou dietu, vedl značně nezřízený život, poznamenaný holdováním dobré whisky, gurmánskému jídlu a také nadměrnou spotřebou cigaret. Tyto všechny návyky však dokázal odložit a stal se vegetariánem, vařícím si i na cestách prosté pokrmy z hnědé rýže.

Tím, že namísto cvičení se zkříženými nohama používal svých kompozičních metod, jež vlastně vedly rovněž k odosobnění a sebekázni, Cage vykonal pro propagaci zen-buddhismu velmi mnoho, upozornil na tuto oblast, jeho prostřednictvím se zenové anekdoty rozšířily zejména v prostředí amerických univerzit. Ačkoliv se k zen-buddhismu nehlásil okázalými vnějšími projevy a znaky, dokázal možná pochopit cosi skutečně podstatného. Osvobození se od ega, které je vlastně cílem a smyslem zenového výcviku, je i cílem a smyslem jeho tvorby. A nakonec používal i ke sdělování svých myšlenek velmi podobných praktik: já osobně se domnívám, že 4'33 je jakousi hudební parafrází slavného Buddhova „květinového kázání“, při kterém „Osvícený“ neřekl shromážděným žákům ani slovo, nýbrž vzal do ruky jakousi obyčejnou květinu, ukázal ji přítomným a dal najevo, že pro tentokrát své téma vyčerpал ... Jediný Kasjapa tehdy porozuměl Učitelovu sdělení a stal se tak zakladatelem té linie buddhismu (dhjána), která zdůrazňovala především přímý zážitek a která došla v Číně rozšíření pod názvem č'chan (v japonském čtení „zen“).⁷³ Ale i při jiných příležitostech Cage využíval metod, které se zenové praxi v mnohém ohledu blíží: součástí jeho akce *Musicircus at Stanford University* (1992) bylo také provedení textové kompozice *Muoyce*. Uprostřed chaotického mumraje velkého kvanta současně zaznívajících hudeb a volně proudícího davu si Cage vyhradil pro sebe jednu zvukově izolovanou místnost, která působila jako oáza klidu. Kdo do ní vešel, našel tam Cage sedícího u stolu s lampou a předčítajícího naprosto nesrozumitelný, jakoby snový text. Navzdory proklamovanému odmítání hierarchie zde byla vytvořena zvláštní situace, nečekaně navozující pocit centra. Cage tuto situaci pečlivě připravoval a v četné korespondenci požadoval detailní aranžmá svého vystoupení. Jeho hlas měl zaznívat

nejen z mikrofonu, ale současně také v nahrávce ze tří DAT magnetofonů a v dokonalé reprodukci. Vytvořil tak pro sebe privilegovanou pozici, ostře kontrastující s jeho dřívějšími inscenacemi podobných akcí. Například o dvacet let dříve v Paříži tvrdošijně odmítl přání organizátorů, aby vystoupil na centrální jeviště s odůvodněním, že by takovéto zaměření pozornosti publika zmařilo celkový záměr.⁷⁴ Ve Stanfordu však skutečně vytvořil kontrastní a privilegovanou situaci: na rozdíl od ostatních, kteří hráli jeden přes druhého prodírajíce se davem, on měl kolem sebe prostor a klid, nehrál na žádný nástroj, nýbrž předčítal a v temné místnosti měl světlo jen on sám. Není divu, že jeho vystoupení bylo považováno za jakousi „pointu“ a čekalo se od něj „vysvětlení“ celého toho blázně kole. Charles Junkermann popisuje, že člověk, který vstoupil dovnitř, měl pocit, jako by vešel do jakési „svatyně“.⁷⁵ Namísto očekávané „nejvyšší moudrosti“ či přednášky objasňující, co se děje, však slyšeli cosi, čemu se nedalo nijak rozumět, a stěžili věřili svým uším – Cageův tiše přednášející a nahrávkami ztrojnásobený hlas k nim sotva doléhal s takovouto promluvou:

rufthandlingconsummation tinyRyddNew-
 permienting hi himself then pass ahs c
 e i u flundered e w myself s ct making
 Hummels ct life's She to east time th
 thesion br is thosen *southsates* i over
 thg the he an ndby fluther's sees e as
 brown ou a as m her i i *The Vortxglad*
 soil for he's hisBut at milkidmass and
 nightfallen useawhile under the puden-
 dascope heartbreakingly i towneau And
 onedimbeofforan furrow follower width-
Non plus ulstra to get enough for any-
 onea prodigal heart would h be u' a m a
 oebelt p t l ofder wraugh e ai farmo i
 north e eve jest to h i ntand sllyc ch
 mizFu zie showed ti em ae n lshook s e

bite msh The Hon I *Ultimogeniture* when
strengly forebiden ryno worsennoselst
tondstrayedlinehavenotsouin his hor-
rorscup it forth perfidly morelasslike
hearing for theannias spuds *Solvituro*
and V.B.D. tillBump skreek madre's re-
surrectAntanthesackclothedhis behav-
ing hauntsheldthecainapple⁷⁶

Navzdory rozpačitému reagování části bezcílně bloumajícího publika (jiní naopak seděli jako přimrazení po celé dvě hodiny), které vyznívalo ve smyslu „...proboha, co to má znamenat? Sotva je ho slyšet a není mu rozumět ani zbla...“, a navzdory kritice Normana O. Browna, který mínil, že tentokrát to Cage přece jen přehnal⁷⁷, Charles Junkermann chápe situaci právě ve smyslu zenové tradice „poučení“:

Myslím, že Cage plánoval svoje čtení jako určitý druh zenového kóanu určeného pro publikum, že je bral jako protiváhu všeobecně rozšířenému názoru (zakořeněnému zejména na univerzitách), že „pochopení“ je naším hlavním cílem a že intelekt a logika jsou prostředky, jak ho dosáhnout.

Kóany jsou nesmyslné hádanky, které zenoví Mistři ukládají svým žákům k rozluštění. Žák, přicházející v očekávání, že od Mistra uslyší, co je to Skutečnost, je tak vystaven problému neřešitelnému na verbální pojmové úrovni. Protože realita nemůže být vyslovena, musí být zažita (prst ukazující na měsíc není měsícem). Mistr často odpoví žákovi neverbálním způsobem – třeba tím, že mu dá kámen nebo uštedří políček.

Pokud užije slov, je to pečlivě zvážená promluva, která žákovi nedovolí, aby setrval ve svém omylu, že Pravda přebývá v nějaké transcendentální dimenzi, do níž existuje privilegovaný přístup skrze řeč. Podle Suzukiho je kóan „železnou zdí, která vzdoruje jakémukoliv intelektuálnímu úsilí“.⁷⁸ Vrací vás zpět do obyčejného světa, avšak s novým pohledem, s pochopením pro pomíjivé a materiální věci a s vědomím, že zde není nic jiného. Nejsem si jist, ale mám podezření, že Cage naaranžoval svoje čtení tak, aby umožnil posluchačům zažít situaci novice, který přijde za Mistrem vyslechnout „slova pravdy“ a místo nich dostane kámen.⁷⁹

Podobně jako zenoví Mistři, Cage zdůrazňoval důležitost praxe a nezastupitelnost bezprostřední zkušenosti, nevysvětlitelnost konkrétního zážitku. Jestliže brouzдал po lesích a hledal houby – a houby jsou zhmotnělým výrazem nepředvídatelnosti a překvapivé tvořivosti přírody – bylo to jeho „meditační praxí“, stejně jako vaření či vytváření náhodně koncipovaných hudebních, výtvarných či literárních děl. Pro Cage důležité „přítakávání životu“ – nikoliv ovládnání situace, ale vytváření takových situací, v nichž může uplatnit svoji schopnost *akceptace*, schopnost *údivu*, kterou se snaží prostřednictvím své tvorby probudit i v ostatních. Proto také jeho dílo stojí stranou kompetitivních uměleckých vizí oddělujících se od momentálního světa. Nejde mu o to „znát“ Skutečnost, ale žít v ní, sdílet ji. Znalosti nakonec vedou k nahrazení reality teorií.⁸⁰

Jeho mnohokrát zdůrazňovaná nechuť k teorii je stejného druhu jako příkré odmítní myšlenkových konceptů u zenových Mistrů. S nimi Cage rovněž sdílí přesvědčení o nestálosti všech věcí:

*To, co nám dovoluje milovat se
navzájem a milovat zemi, kterou obýváme,
je naše i její pomíjivost.⁸¹*

Cageův postoj k zenu konečně nejlépe osvětluje úryvek z rozhovoru s Danielem Charlesem, který se rovněž dotknul tohoto tématu:

Daniel Charles: Člověk je v pokušení ptát se, jak zen – který v minulosti, zejména v malířství, vyprodukoval minuciózní díla a který považoval za dané, že umělec se podřizuje pomíjivým objektům, které vnáší do existence – jak tedy tento zen vás mohl přivést k tvorbě děl, která už nejsou díly a která nebude možno nazvat nikdy nijak.

John Cage: Ale zen sám je dnes jiný! Není možné opakovat, co zen vytvářel dříve.

D.C.: Pak ale nejste opravdový zen-buddhista?

J.C.: Pokud myslíte buddhistický mnich, tak to nejsem.

D.C.: Ale vaše hudba je?

J.C.: Ne víc než kterákoliv jiná!⁸²

Antonin Artaud a vznik happeningu

Velkou část roku 1949 strávil Cage v Evropě jako klavírní doprovod na turné Merce Cunninghama. Vystupovali společně v Holandsku a v Itálii, ale většinu z těchto sedmi měsíců pobývali v Paříži. Cage tam jednak pátral po rukopisech Erika Satieho, jehož festival už rok předtím zorganizoval během svého letního pedagogického působení na Black Mountain College, a kromě toho kontaktoval pařížskou uměleckou scénu. Tak se také seznámil s tehdy mladým skladatelem Pierrem Boulezem. Koncem čtyřicátých let působil Boulez jako dirigent v divadelním souboru Jeana-Louise Barraulta⁸³. V tomto prostředí se četly Artaudovy spisy a o Artaudovi se velmi živě diskutovalo⁸⁴. Přes Bouleze se tedy Cage dostal k Artaudovi a domů si přivezl – kromě Boulezovy *Druhé klavírní sonáty* a sbírky Satieho rukopisů – také Artaudovu knihu *Le théâtre et son double*. Boulezovu *Sonátu* předal Davidu Tudorovi. Tento podivuhodný pianista se pro lepší pochopení Boulezova kompozičního myšlení začal učit francouzsky a číst Artauda. Tudorovi blízká básnička Mary Caroline Richards Artaudovu knihu později přeložila do angličtiny.⁸⁵

V létě 1952 byl Cage opět pozván přednášet na Black Mountain College (North Carolina),⁸⁶ kde zorganizoval zvláštní produkci zahrnující současné vystoupení několika osob v různých oborech: ve speciálně upravené jídelně univerzitního kampusu⁸⁷ došlo k „nepojmenované události“, při níž David Tudor hrál na klavír, Cunningham tančil, Robert Rauschenberg vystavil svůj obraz a pouštěl při tom staré desky na gramofonu s klikou, Charles Olson a Mary Caroline Richards četli své básně. Cage sám do toho vyprávěl anekdotické historky. Tato pětačtyřicetiminutová akce, v níž jednotlivé činnosti probíhaly zcela nezávisle na sobě, pouze ve smluveném čase, se stala vzorem pro pozdější *happenings*.

V rozhovoru s Danielem Charlesem⁸⁸ Cage vypovídá, jak k tomu došlo:

Četl jsem Le théâtre et son double od Antonina Artauda. To mě přivedlo k myšlence divadla, které by nebylo založeno na literatuře. Slova a poezie samozřejmě mohou vždycky do něj vstupovat, ale zbytek, všechno ostatní, co je v zásadě neverbální, se v něm může vyskytovat rovněž. Šlo o to, vyhnout se tomu, aby jedna věc příliš explicitně podporovala druhou, např. text vysvětlující nějakou akci. Provedli jsme to v Black Mountain College v roce 1952. Naaranžovali jsme sedadla do tvaru čtyř velkých trojúhelníků, jejichž vrcholy směřovaly do centra tak, že se dalo volně procházet okolo

*těchto trojúhelníků i mezi nimi. To nám umožnilo rozvinout akci kolem publika. Šlo také o to, aby posluchači viděli i sebe navzájem. Umění nás má přivádět k životu ... a v životě se vidíme navzájem!*⁸⁹

Cage a Artaud představují natolik diametrálně odlišné světy, že se zdá až nepochopitelné, jak zde mohlo dojít k nějakému ovlivnění. Zaráží především zásadní rozdíl temperamentu a uměleckého zaměření – Cage vždy optimistický, usilující o odosobnění, uměřenost a jasnost, na druhé straně vášnivý, exaltovaný a zoufale trpící Artaud, usilující o autenticitu a extrémní prožitek.

K přehnaně expresivním, hysterickým a patetickým uměleckým projevům se Cage vždy stavěl odmítavě, neměl rád psychologii ani temnotu podvědomí. O surrealismu (ačkoliv byl poměrně dosti spřátelen s Maxem Ernestem) vždycky říkal „I never liked it.“⁹⁰

K Antoninu Artaudovi naopak vždy choval obdiv a úctu a nikdy se s tím netajil. Po návratu z Paříže byl pro něj Artaud mohutným inspiračním zdrojem a velkou autoritou, na kterou se rád odvolával ve svých textech.⁹¹ V té době Cage hledal nějakou vnější podporu pro svoje měnící se estetické názory a také pro použití náhodných operací, které tehdy představovaly v jeho hudbě novum. V podstatě také přijal za své některé Artaudovy požadavky a snažil se je převádět do praxe. Vzájemně nezávislá spolupráce Cage s Cunninghamem je předznačena Artaudovým výkřikem: „V divadle, které chceme dělat, bude naším bohem náhoda. Nebojíme se neúspěchu ani katastrofy.“⁹²

U Artauda našel podporu v jeho koncepci divadelního představení bez literárního základu a v požadavku zrovnoprávnění všech složek představení:

*„...ide predovšetkým o to, aby sa zrušila podriadenosť divadla textu a znova sa našiel princíp svojho druhu jedinečného jazyka na polceste medzi gestom a myslením.“*⁹³

Na základě takovýchto výroků – z druhé strany podpořených buddhistickým učením o jedinečnosti a centrálním významu každé bytosti ve Vesmíru – vyvodil Cage svoji koncepci umění, které není založena na vertikální hierarchizaci.

I když se Cage později Artauda přestal dovolávat, každopádně jej nacházíme v jedné z nejhlubších vrstev, ležících v základech Cageovy estetiky: „Divadlo sa musí vyrovnat životu, nie životu individuálnemu, tomu individuálnemu aspektu života, v ktorom triumfujú CHARAKTERY, ale akémusi oslobodenému životu, ktorý zmetá ľudskú individualitu...“⁹⁴

A konečně Cageova proslavená parole, totiž požadavek zrušení rozdílu mezi „životem“ a „uměním“ pochází vlastně také od Artauda, který – když mluví o své koncepci „divadla krutosti“ – říká: „To znamená, že mezi životem a divadlem už nebude ostrá hranice, súvislosti sa neperušia.“⁹⁵

Cageovi ovšem byla naprosto cizí Artaudova exaltovanost, patos, uctívání Mýtu či závislost na drogách, které vždy odmítal. Dokázal si vybrat z vařícího a kypícího Artaudova odkazu jen ty detaily, které se mu hodily a přetvořil je k obrazu svému.

Martin Erdmann⁹⁶ připomíná, že Cage si pouze vybíral rozinky z různých koláčů a poměrně málo dbal na to, odkud a z jakých souvislostí je vytrhl. Z nich si budoval vlastní historii, která – podle něj – musí být „nově vytvořena“. Nakonec se mu podařilo vytvořit jakousi „osobní mytologii“, v níž jsou takto posbírané prvky zasazeny do nových souvislostí. Není divu, že jej za takový přístup Luigi Nono ostře kritizoval a přirovnával jeho jednání k „chování kolonizátorů, kteří jsou schopni používat posvátný rituální buben jako odpadkový koš.“⁹⁷ Je však zajímavé, že Nono sám, byť stál na ideologicky protichůdné pozici⁹⁸, se nakonec Cageovi v mnoha ohledech, zejména v kompozicích svého posledního období, dosti blížil. Řešení jejich sporu však není předmětem tohoto článku. Ostatně Cage pocítil důsledky podobného jednání sám na sobě – kdo s čím zachází, s tím také schází ...

Ačkoliv forma *happeningu* vznikla pod dojmem „nepojmenované události“ v Black Mountain College a jejími hlavními protagonisty byli Cageovi bývalí žáci z neworské New School of Social Research (George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins a Allan Kaprow) a Cage jejich aktivity podporoval,⁹⁹ přesto nedokázal potlačit určité rozčarování z vývoje, kterým se tvorba lidí na něj se odvolávajících ubírá a nezdržel se kritických připomínek: vadilo mu, že se jeho vzoru dovolávají umělci, kteří touží s lidmi manipulovat a publikum ovládat. Ve svém uměleckém projevu nechtěl být „policajtem“.¹⁰⁰

„New School“ v New Yorku byla poměrně nekonvenčním institutem a Cage tam přišel ve čtyřicátých letech prostřednictvím Henryho Cowella. Během padesátých let zde vedl „Kursy experimentální hudby“, v nichž seznamoval žáky se svým pojetím kompozice, poskytoval jim přehled o současné evropské avantgardě, ale především je měl k tomu, aby sami přinášeli svoje pokusy a společně je ve třídě prováděli.¹⁰¹

Pozoruhodné na Cageově třídě bylo, že přitahovala také nehudebníky. Al Hansen popisuje, jak uvedl Cage do rozpaků, když nastoupil do „Kursu experimentální hudby“:

Na první hodinu jsem přišel pozdě. Když jsem vstoupil do třídy, Cage mi vysvětlil, že s ostatními právě skončili vzájemné představování – jak se jmenují, odkud jsou a co je sem přivedlo – a chtěl, aby i já o sobě něco řekl, než začne vyučování. Řekl jsem, že se jmenuji Al Hansen a že se zajímám o experimentální kompozici. On se mě zeptal, jaké jsou moje zkušenosti s komponováním a já jsem odpověděl, že žádné. On na to: „No – ale aspoň něco jste studoval, například rytmiku nebo něco takového?

„Ne“ odpověděl jsem.

„Harmonii?“

„Ne.“

„Kontrapunkt?“

„Ne.“

„A ... tak aspoň na něco hraje – třeba na kytaru?“

Byl si jist, že někdo, kdo se hlásí do jeho kurzu, musel přece někde něco studovat, u mne však nemohl přijít na to, co by to mohlo být. Když všechno vyčerpal, pohlédl na mne pobaveně a jeho tvář se rozzářila smíchem, který jsem si od té doby tolik oblíbil. I ostatní ve třídě se rozesmáli.

Nakonec mi řekl: „Ale proč jste tedy tady?“

Nato jsem mu vysvětlil, že jsem četl u Ejzenštejna, že všechny umělecké formy se setkávají ve filmu – a protože chci dělat experimentální filmy, musím se dozvědět něco o hudbě a nejpokrokovějších experimentálních skladatelích. Tou odpovědí se zdál být docela uspokojen a všichni ostatní též.

Ke konci kurzu mi přirozeně bylo jasné, že všechny umělecké formy se nesetkávají ve filmu, nýbrž v oku, ve vědomí pozorovatele – pro jeho zdar či zmar. Proto jsem našel svoje řešení v happeningu...“¹⁰²

Studenti si brzy začali zvat hosty a tak Cageovými kurzy prošel skoro každý, kdo se v New Yorku zajímal o avantgardní umění: chodili sem třeba budoucí slavní výtvarníci a filmaři jako Harvey Gross, George Segal, Jim Dine, Larry Poons, básník a dramatik Jackson MacLow, klavírista a skladatel Toshi Ichianagi ...

Mladá generace byla fascinována nebyvalou svobodou, kterou Cage ve svých kompozicích a hlavně ve svých spisech nabízel. Zrovna tak jako on (v případě různých vlivů,

keré si vybíral: třeba zen-buddhismu nebo Antonina Artauda) se nestarala o původní kontext a většinou naprosto ignorovala druhou stránku věci – totiž mimořádnou Cageovu tvůrčí disciplínu, specifickou pečlivost,¹⁰³ neotřelou invenci ve vymýšlení otázek a odpovědí, jež pak byly vybírány náhodnými operacemi a nakonec i vytríbený vkus, neboť i když hlásal „estetiku čehokoliv“, byl Cage v praxi velmi vybíravý a v podstatě v sobě udržoval noblesu první avantgardy dvacátého století, z níž ve svých začátcích vyšel.

Cage byl tedy nejednou rozpačitý, nebo dokonce rozmrzelý z toho, kdo všechno se k němu hlásí. Nakonec mu však jeho optimismus a jeho životní program „přítakávání životu“ pomohl tyto rozpory překlenout a našel si i k těmto lidem svoji cestu.

O tom, jak toto „přítakávání životu“ vypadalo v praxi, vypovídá Laura Kuhn, která Cage doprovázela v roce 1992 při jeho cestě do Bratislavy:

Pozdě odpoledne jsme přijeli do Bratislavy, kde končila namáhavá cesta přes Německo a Rakousko, která trvala necelých 24 hodin. Po dvou tiskových konferencích, jedné vernisáži, četných rozhovorech a setkáních nám zůstalo 45 minut na to, abychom snědli pochybnou makrobiotickou večeří v hotelové jídelně připomínající jeskyni.

Číšnice, která byla kromě nás v místnosti jediná, nás hrdě posadila poblíž koncertního křídla. Jakmile jsme se pustili do jídla a začali si klidně povídat o zážitcích uplynulého dne, začal pianista značně okázalého vystupování hrát směs amerických populárních melodií. Při druhém refrénu „New York, New York“ à la Frank Sinatra odložil John svou vidličku. „Tady se nedá jíst, „ řekl znechuceně. Pokynula jsem na číšnici. „Mohla byste prosím poprosit pianistu, aby toho nechal?“ zeptal se John. Změřila si ho nedůvěřivě „Copak, nemáte rád hudbu?“ John, aniž by hnul brvou, řekl: „Ne.“ Obratem byla u pianisty a zašeptala mu Johnovu prosbu do ucha. Ten dohrál svůj šlágr, přičemž na nás celou dobu zamračeně pokukoval a pak popuzeně odběhl do kuchyně.

Když se sál opět utišil, začali jsme zase jíst. Už za několik okamžiků se z reproduktorů restaurace ozvalo vysílání místního rozhlasu. Tentokrát jsme byli vystaveni uširvoucímu náporu v podání heavymetalových hitů. Chystala jsem se k boji, odložila jsem vidličku a podívala se při tom v očekávání nejhoršího na Johna. To, co jsem uviděla, mne překvapilo: John se usmíval téměř blaženě. S jiskrou v oku vzhlédl a prohlásil vesele: „Tohle je mnohem zajímavější.“¹⁰⁴

(Pokračování příště)

- ¹ CAGE, John: *Kompozice jako proces: II Neurčenost*, in: *Silence*, Tranzit, Praha 2010, str. 3.
- ² ŠTASTNÝ, Jaroslav: *Hlavou proti zdi*. in: *Hudba na pomezí* (ed. Petr Dorůžka), Panton, Praha 1991 a také ve studii *John Cage – skladatel bez hudobného sluchu?* in: *Slovenská hudba* 1/1993, str. 123 – 135.
- ³ K pojetí změny paradigmatu a přehodnocení dějin hudby viz ŠTASTNÝ (2000), úvodní kapitola (Prolegomena), str. 7 – 9.
- ⁴ PASSLER, Jann: *Inventing a Tradition: Cage's "Composition in Retrospect"*, in: PERLOFF and JUNKERMANN: *John Cage. Composed in America*, str. 125–143.
- ⁵ Jeho malířské pokusy prý připomínaly styl Georgie O'Keefe; viz *H.C.E. (Here Comes Everybody)*. Morton Feldman in conversation with Peter Gena. in: *A John Cage Reader*, str. 69.
- ⁶ Vladimír Lébl: *O mezních druzích hudby*. in: *Nové cesty hudby. Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Editio Supraphon, Bratislava – Praha 1970 str. 217.
- ⁷ V roce 1947 například obdržel Pullitzerovu cenu za „rozšíření hranic hudby“.
- ⁸ Morton Feldman: *Anxiety of Art*, in: FELDMAN, str. 92 – 93.
- ⁹ Příkladem za všechny je Alan Watts, který ve své stati *Beat Zen, Square Zen* (zahrnuto ve sbírce esejů *This Is It*, Vintage Books, New York 1973, str. 77–110) odsoudil Cage víceméně na základě informací z druhé ruky (str. 94). Když později poznal Cageovu hudbu i učení blíže, svůj názor změnil (viz Daniel Charles: *For the Birds*, Marion Boyards, Boston and London 1981, str. 107).
- ¹⁰ Richard Toop: *John Cage gegen seine Aneigner verteidigt*. in: *Mythos Cage* (ed. Claus-Stephen Mahnkopf), Wolke Verlag Hofheim, 1999, str. 179–192.
- ¹¹ Například Sontagová a Jameson shodně poukazují na – ve skutečnosti nepodložené – paralely se Samuelem Beckettem (Toop, op. cit.).
- ¹² Tamtéž, str. 184–185.
- ¹³ *Four American Composers* (Meredith Monk, John Cage, Laurie Anderson, Frank Zappa), Trans Atlantic Films, 1983.
- ¹⁴ In: John Cage: *Silence*, str. 261.
- ¹⁵ In: *Silence*, str. 3 – 6.
- ¹⁶ Toto období je reprezentováno především skladbami pro bicí nástroje a preparovaný klavír.
- ¹⁷ Např. v klíčové skladbě *Concerto for Prepared Piano and Orchestra* (1950 – 1951), během níž přešel na používání náhodných operací, se v průběhu díla zvuk doslova vytrácí.
- ¹⁸ Morton Feldman (1926-1987) je obvykle považován za Cageova žáka, ačkoliv k nějakým formálním lekcím mezi nimi nedošlo a omezovaly se spíše na několik praktických rad a zejména na povzbuzení k vlastní cestě. Starší Cage byl však sám velmi silně ovlivněn originalitou Feldmanova hudebního myšlení.
- ¹⁹ In: *Silence*, str. 135.
- ²⁰ Společnost dodávající nenáročnou poslechovou hudbu pro použití ve veřejných prostorách, jako jsou obchodní domy, hotely, čekárny na letištích atd.
- ²¹ John Cage: *A Composer's Confession. An address given before the National Inter-Collegiate Arts Conference at Vassar College*. in: *Musicworks* 52, str.15; v této souvislosti je obzvláště pikantní, že skladba v roce 2010 pronikla až do popového žebříčku a aspirovala na nejposlouchanější vánoční skladbu.

²² Navzdory velké reputaci jen málokdo tuto skladbu doopravdy slyšel – ať už na koncertě nebo ve vlastním provedení. Cage v tomto případě striktně odmítal nahrávky.

²³ O genezi tohoto díla referuje podrobně Thomas M. Maier ve své disertaci *Ausdruck de Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33"*, PFAU Verlag, Saarbrücken 2001, 198 stran, ISBN 3-89727-102-8.

²⁴ Ve skutečnosti existuje šest různým způsobem zapsaných verzí tohoto díla (ztracený, Davidu Tudorovi věnovaný originál byl na notovém papíře; replika, věnovaná Irwinu Kremenovi, s grafickým znázorněním proporcí; první vydaná (strojopisná) verze s označením „Tacet“ pro všechny tři věty; zmenšená „Kremen-verze“ publikovaná v časopise *Source*; druhé vydání „Tacet-verze“ v Cageově rukopisné kaligrafii a konečně vydaná reprodukce „Kremen-verze“. Je zajímavé, že „Kremen-verze“ a „Tacet-verze“ se mírně liší v časových rozměrech jednotlivých vět.

²⁵ Larry Solomon: *The Sounds of Silence* (2002), <http://solomonsmusic.net /4min33se.htm>

²⁶ Sdělení Davida Tudora Williamu Fettermanovi; viz SOLOMON (2002), str. 9 a 20.

²⁷ Obě „Tacet-verze“ se liší v údajích času: 33“, 2'40“ a 1'20“. Odchylka vznikla pravděpodobně omylem, nicméně průměrné hodnoty obou možností odpovídají proporcím Rauschenbergových obrazů téměř dokonale.

²⁸ Larry J. Solomon: *4'33" – A Turning Point in Twentieth Century Musical Aesthetics*, 1998; citováno podle: MAIER, Thomas M. : *Ausdruck der Zeit*, str. 155.

²⁹ Na programu byly kromě Cage ještě skladby Pierra Bouleze, Earle Browna, Henryho Cowella, Mortona Feldmana a Christiana Wolffa.

³⁰ Zde citováno podle: ŠŤASTNÝ (1991), str. 132

³¹ SOLOMON (2002), str.18.

³² Později následovala skladba *0'00"* (solo proveditelné kýmkoliv a jakýmkoliv způsobem, 1962).

³³ Historickým precedentem tohoto přístupu je například Bachovo *Umění fugy*, které je čistě abstraktní kompozicí bez určení nástrojů.

³⁴ Jedná se o mohutné cykly *Etudes Australes* (pro klavír, 1975), *Freeman Etudes* (pro housle, 1977) a *Etudes Borealis* (pro violoncello a klavír, 1979). Hvězdných map však bylo použito už při kompozici *Atlas Eclipticalis* (pro 86 nástrojů, které mohou hrát všechny nebo v jakémkoliv výběru, 1961).

³⁵ Tato řada začala skladbami *HPSCHD* (1967 – 69) a *Cheap Imitation* (1969) a zahrnuje téměř všechny skladby vzniklé od té doby.

³⁶ Ačkoliv k surrealismu se Cage stavěl spíše odmítavě, některá jeho díla (např. velký cyklus scénických „písní“ *Song Books*, operní cyklus *Europas* nebo rozhlasová hra *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet*, vykazují stopy surrealistické imaginace.

³⁷ *Musikalisches Würfelspiel (Eine Einleitung Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componieren ohne Musikalisch zu seyn, noch von der Composition etwas zu verstehen)*. Edition Schott 4474, Edition Schott's Söhne, Mainz/London/New York.

³⁸ Viz Andrew Culver: *A Note and a Table in the 10th Year*, in: *Musicworks* 52 (Spring 1992), str. 24–26.

³⁹ Velmi zajímavá byla v tomto směru zkušenost Martina Smolky, který realizoval Cageovu skladbu *Variations I* pro pražský soubor Agon. Ačkoliv se snažil výběrem zvukového materiálu sledovat svoji vlastní

estetiku, po pečlivém dodržení autorských pokynů nese výsledné dílo nesporně cageovské rysy, včetně typických dlouhých úseků ticha. Podrobněji viz Petr Kofroň a Martin Smolka: *Grafické partitury a koncepty*, SNH, Praha 1996.

⁴⁰ Tudorovu zvláštní povahu, schopnou si poradit s obtížnými situacemi, pěkně ilustruje historka, kterou Cage uvádí v *Silence*: „Z Indie dorazily dvě dřevěné krabičky s orientálním kořením a pochutinami. Jedna byla pro Davida Tudora a jedna pro mne. Když jsme svoje krabičky otevřeli, zjistili jsme, že je jejich obsah pomíchán. Víčka plechoviček se záhadným způsobem otevřela. Plastové sáčky se sušenými boby a palmovým cukrem se roztrhly. Cínová víčka plechoviček s drceným chilli odpadla. Veškeré koření bylo pomícháno s dřevitou vatou, která měla zajistit stabilní polohu jednotlivých položek. Odložil jsem krabičku do rohu a snažil se na celou věc zapomenout. David Tudor se ale dal do práce. Připravil si misky různých velikostí, sítko nejméně jedenácti různých velikostí, pár kleštiček a malý nožik a pustil se do práce, která mu zabrala celé tři dny. Na jejím konci byla koření roztříděna, všechny druhy bobů zvláště, všechny kousky palmového cukru odděleny od koření a z jejich otvorů odstraněny přilepené boby. Poté mi zavola: „Jestli chceš s tou svou krabičkou něco dělat, dej mi vědět. Rád ti pomohu.“ (str. 193)

⁴¹ CHARLES, str. 179.

⁴² Je nutno poznamenat, že skandály většinou vznikaly ze střetu Cageových požadavků s mentalitou orchestrálních hráčů, kteří se cítili tímto způsobem inzultováni a na vysokou míru svobody reagovali nezodpovědným, někdy i agresivním chováním, které s pokyny partitury nemělo nic společného.

⁴³ *Forerunners of Modern Music*. Poprvé publikován v časopise *The Tiger's Eye* no. 7 (March 1949), str. 52–56, s malými úpravami pak přetištěn v *Silence*, str. 62–66, česky Tranzit, Praha 2010.

⁴⁴ Tamtéž, str. 62.

⁴⁵ Raymond Bernard Blakney (trans.): *Meister Eckhart: A Modern Translation*, str. 7; citováno podle: James Pritchett: *The Music of John Cage*, str. 46.

⁴⁶ M. C. Richards: *John Cage and the way of the ear*. in: BRENT, Jonathan /GENA Peter (ed.): *A John Cage Reader*, C. F. Peters Corporation, New York 1982, str. 41.

⁴⁷ Cage: Preface for *Lecture on the Weather* (Henmar Press, New York 1975); citováno podle M. C. Richards: *John Cage and the way of the ear*. in: *A John Cage Reader*, str. 41–42.

⁴⁸ (Cage v rozhovoru s Davidem Shapiro, 1985), in: KOSTELANETZ (1989), str. 192.

⁴⁹ (Cage v rozhovoru s Larsem Gunnarem Bodinem, 1965), in: RK: CC, str. 192.

⁵⁰ Tato skladba dnes patří k základnímu repertoáru snad všech významných souborů bicích nástrojů.

⁵¹ Merce Cunningham: *A collaborative process between music and dance*, in: *A John Cage Reader*, str. 107–108.

⁵² BROWN, Carolyn: *Chances and Circumstance*. Alfred A. Knopf, New York 2007, str. 233.

⁵³ Tamtéž, str. 150–151.

⁵⁴ Tamtéž, str. 156.

⁵⁵ MUMMA, Gordon: *Wie der Zirkus anfangt*. in: *MusikTexte* 127, str. 57.

⁵⁶ *Indeterminacy*. in: *Silence*, str. 260–274.

⁵⁷ MUMMA, Gordon: *Wie der Zirkus anfangt*. in: *MusikTexte* 127, str. 57.

⁵⁸ Tamtéž str. 56.

⁵⁹ John Cage: *Indeterminacy [Neurčenost]*. in: *Silence*, str. 271.

⁶⁰ Viz Ian Pepper: *John Cage und der Jargon des Nichts*. in: MAHNKOPF, str. 11.

⁶¹ Erotika, hrdinství, hnus, hněv, veselost, strach, smutek a údiv. Všechny tyto emoce mají společnou tendenci ke klidu – deváté permanentní emoci (viz PRITCHETT, str. 29).

⁶² Jednou mi zavola Richard Lippold: „Mohl bys přijít na večeři a vzít s sebou *I Ging*? Odpověděl jsem, že ano. Ukázalo se, že napsal dopis adresovaný Metropolitnímu muzeu s návrhem, aby mu udělili zakázku na provedení plastiky *Slunce*. Dopis neobsahoval nic, co se týkalo výjimečnosti jeho umění, a tak váhal s odesláním, aby jim nepřipadal jako příliš troufalý. Na základě hodu mincí jsme sestavili hexagram, z jehož výroku vyplývalo dopis odeslat. Sliboval úspěch, ale doporučoval trpělivost. Za několik týdnů volal Richard Lippold, že na dopis dostal odpověď, ale zakázku nedostal, a že by mi tedy mělo být jasné, jako je již jemu, co si myslet o *I Ging*. Minul rok. Metropolitní muzeum si konečně objednalo *Slunce*. Richard Lippold se mnou ale pořád není ve věci náhodných operací zajedno. In: *Silence*, str. 66.

⁶³ 19. 6. 1992

⁶⁴ KOSTELANETZ (1989), str. 230.

⁶⁵ Buddhistická nauka považuje veškeré objekty za „bytosti“ lišící se schopností cítit (sentient and nonsentient beings).

⁶⁶ Ian Pepper: *John Cage und der Jargon des Nichts*, in: MAHNKOPF, str. 15.

⁶⁷ KOSTELANETZ (1970), str. 192.

⁶⁸ MICKA, Karel (překl.): *Zenové učení Huang Poa o přenosu mysli*, Práh, Praha 1993, str. 35.

⁶⁹ KOSTELANETZ (1970), str. 192.

⁷⁰ V *Lecture on Something* věnované hudbě Mortona Feldmana, který – ač mladší – byl do jisté míry Cageovi vzorem v tomto přístupu, to Cage vyjadřuje slovy: Přenesl zodpovědnost skladatele z tvoření na přijímání.

⁷¹ In: *Silence*, str. 129.

⁷² KOSTELANETZ (1989), str. 229.

⁷³ Viz Jaroslav Šťastný: *Hlavou proti zdi. John Cage*. in: DORŮŽKA, Petr (ed.): *Hudba na pomezí*, Panton, Praha 1991, str. 112.

⁷⁴ Viz JUNKERMANN, Charles: *“nEwfoRms of living together“: The Model of the Misircus*, in: PERLOFF/JUNKERMANN, str. 48.

⁷⁵ Tamtéž, str. 50.

⁷⁶ John Cage: *Muoyce*, in: *X. Writings '79-'82*, str. 174.

⁷⁷ Viz JUNKERMANN, Charles, str. 51.

⁷⁸ D. T. Suzuki: *An Introduction to Zen Buddhism*, Rider and Company, London 1949, str. 109.

⁷⁹ JUNKERMANN, Charles, str. 51–52.

⁸⁰ JUNKERMANN, str. 55.

⁸¹ CAGE, John: *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1969*, in: *M. Writings '67-'72*, str. 69.

⁸² CHARLES, str.106.

⁸³ Přišel sem vlastně jen na pouhý záskok, a přestože nikdy předtím neřídil orchestr, projevil takové schopnosti, že zůstal a nakonec se mu dirigování stalo osudem.

⁸⁴ Bylo to vlastně krátce po jeho smrti (4. 3. 1948).

⁸⁵ Její překlad vyšel v New Yorku v roce 1958. (Podle Barbary Zuber: *The outcome is not foreseen – Le hasard sera notre dieu. Über John Cage und Antonin Artaud*. in: MAHNKOPF (ed.): *Mythos Cage*, str. 256.

⁸⁶ Poprvé zde působil v roce 1948 a zorganizoval zde festival hudby Erika Satieho. Tehdy se tu také seznámil s R. Buckminsterem Fullerem, jehož myšlenky na něho udělaly velký dojem.

⁸⁷ Viz popis uspořádání židlí v rozhovoru s Danielem Charlesem.

⁸⁸ CHARLES, Daniel: *For the Birds*, Marion Boyars, London 1982.

⁸⁹ Tamtéž, str. 52.

⁹⁰ ZUBER, Barbara: *The outcome is not foreseen*, str. 223.

⁹¹ Např. v otevřeném dopise hudebnímu kritikovi Abrahamovi Skulskymu (John Cage: *More Satie*), in: *Musical America* 72 (1. April 1951), str. 12, přetištěno v: Richard Kostelanetz: *John Cage*, DuMont Schauberg, Köln, 1970, str. 122 (Noch mehr über Satie).

⁹² Cit. podle KOPECKÝ, Jan: *Antonin Artaud – poslední z prokletých*. Herrmann a synové, Praha 1994, str. 40.

⁹³ ARTAUD, Antonin: *Divadlo krutosti (Prvý manifest)*, in: Artaud: *Divadlo a jeho dvojník*, Tália-press, Bratislava 1993, str. 75.

⁹⁴ ARTAUD, Antonin: *Tretí list o jazyku*, in: Artaud: *Divadlo a jeho dvojník*, Tália-press, Bratislava 1993, str. 98.

⁹⁵ Tamtéž, str. 98.

⁹⁶ ERDMANN, Martin: *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, Phil. Diss. Universität Bonn 1993; citováno podle Barbara Zuber: *The outcome is not foreseen ...* in: MAHNKOPF (ed.): *Mythos Cage*, str. 262.

⁹⁷ NONO, Luigi: *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute* (1960). in: STENZEL, Jürg: *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*. Atlantis Verlag, Zürich/Freiburg i. Br. 1975, str. 36–37.

⁹⁸ Luigi Nono (1924–1987) byl marxista, člen ÚV Komunistické strany Itálie, za 2. svět. války činný v protifašistickém odboji. Jako radikální levicový intelektuál odsuzoval sovětský imperialismus a ostře vystoupil proti obsazení Československa v roce 1968. Jeho žena Nuria (dcera Arnolda Schönberga) však vypovídá, že později si Nono Cage vysoce cenil a v posledním období se jeho cageovské „estetice prázdnoty“ v mnohém přibližoval.

⁹⁹ Now, I really believe and practice that a mediocre Happening will be more meaningful, more useful to us as a theatrical occasion, than even attendance at a literary theatrical masterpiece... .

¹⁰⁰ KIRBY, Michael/SCHECHNER, Richard: *An interview with John Cage*. in: Tulane Drama Review 10/2 (1965), citováno podle Barbara Zuber: *The outcome is not foreseen – Le hasard sera notre dieu. Über John Cage und Antonin Artaud*. in: MAHNKOPF, str. 224.

¹⁰¹ John Cage: *Die New School*, in: KOSTELANETZ (1970), str. 168.

¹⁰² KOSTELANETZ (1970), str. 171.

¹⁰³ (I v případech zdánlivě bezstarostně vytvořených projevů: Existuje například celá řada verzí slavného „ticha“ – 4'33“. Martin Erdmann mi říkal, že v Cageově pozůstalosti našel dokonce osm verzí jinak stručně verbální partitury *Variations VIII*, v nichž Cage stále precizoval formulace prováděcích pokynů.

¹⁰⁴ Dopis Danielu Matejovi (New York, 19. leden 1993; přeložil Radek Tejkal).

Bibliografie:

BRENT, Jonathan; GENA Peter (ed.). *A John Cage Reader*. New York: C. F. Peters Corporation, 1982, 207 stran, ISBN 0-938856-01-4.

BROWN, Carolyn. *Chances and Circumstance*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.

CAGE, John. More Satie. In: *Musical America 72 (1. April 1951)*, str. 12, přetištěno in: Kostelanetz, Richard : *John Cage*. Köln: DuMont Schauberg, 1970, str. 122 (Noch mehr über Satie).

CAGE, John. *Silence*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

CAGE, John. *Silence* (přeložili Jaroslav Šťastný, Matěj Kratochvíl a Radek Tejkal). Praha: Tranzit, 2010.

CAGE, John. *A Year from Monday*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1967, second printing 1970, ISBN 0-8195-6002-2.

CHARLES, Daniel. *For the Birds. John Cage in conversation with Daniel Charles*. Boston/London: Marion Boyars Inc., 1981, 239 stran, ISBN 0 7145 26 90 8.

KOFROŇ, Petr; SMOLKA, Martin. *Grafické partitury a koncepty*. Praha: SNH, 1996

KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud – poslední z prokletých*. Praha: Herrmann a synové, 1994, 185 s.

KOSTELANETZ, Richard: *Conversing With Cage*. London/New York/Sydney: Omnibus Press, 1989, 299 stran, ISBN 0-7119-1846-5.

LÉBL, Vladimír. O mezních druzích hudby. In: *Nové cesty hudby II*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1970, s. 216–247.

MAIER, Thomas M. *Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33"*. Saabrücken: PFAU Verlag, 2001, 198 stran, ISBN 3-89727-102-8.

MAHNKOPF, Claus-Steffen (Hg.). *Mythos Cage*. Hofheim: Wolke Verlag, 1999, 272 stran, ISBN 3-923997-87-6.

METZGER, Heinz-Klaus und Reiner Riehn (Hg.). *John Cage II, edition text und kritik (= MusikKonzepte, Sonderband)* 1990, 361 stran, ISBN 3-88377-315-8.

MUMMA, Gordon. *Wie der Zirkus anfang*. In: *MusikTexte* 127, s. 55–62.

NYMAN, Michael. *Experimental Music. Cage and beyond*, New York.

PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN Charles (ed.). *John Cage. Composed in America*. Chicag, London: University of Chicago Press, 1994, 285 stran, ISBN 0-226-66057-5.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1993, 223 stran, ISBN 0 521 41621 3.

RAUSCH, Ulrike. *Grenzgänge. Musik und bildende Kunst im New York der 50er Jahre*. Saabrücken: PFAU Verlag, 1999, 169 stran, ISBN 3-89727-066-8.

SOLOMON, Larry J. *The Sounds of Silence*, <http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>

ŠŤASTNÝ, Jaroslav. Hlavou proti zdi. In: *Hudba na pomezí* (ed. Petr Dorůžka). Praha: Panton, 1991

ŠŤASTNÝ, Jaroslav. *Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera*. Brno: JAMU, 2000.

WATTS, Alan. *This Is It*. New York: Vintage Books, 1973, ISBN 0-394-71904-2.

ZUBER, Barbara. Entrümpelung – Europeras 1&2, in: METZGER/RIEHN: *John Cage II – Musik-Konzepte* (Sonderband), edition text+kritik, München 1990.

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).