

Hry pouze pro sluch

Cage vždy zdůrazňoval, že jeho snahou je přimět publikum, aby „otevřelo uši a oči“, akcentoval nedělitelnou komplexnost bezprostředního zážitku.

Z tohoto pohledu pak poměrně zvláštní kapitolu v díle Johna Cage tvoří něco, co bychom mohli označit jako „rozhlasové hry“: útvary určené pouze pro sluchový zážitek, které však – pro značný podíl textu můžeme stěží nazvat hudebními skladbami. Protože většina z nich vznikla ve spolupráci s německým rozhlasem, kde byla vyrobena v oddělení rozhlasových her, vžilo se pro tyto produkce německé označení *Hörspiele* (tedy „sluchohry“). V Cageově případě je toto označení bráno doslova, neboť nejde ani o literárně-dramatické produkce ani o hudební díla, nýbrž o skutečné „hry pro sluch“. V nich mají hlavní význam ryze rozhlasové prostředky – tedy zařízení zvukového záznamu.

Při svém hledání nových hudebních možností Cage sáhl poměrně brzy (už ve třicátých letech) po přístrojích určených k reprodukci zvuku a začal je využívat ve funkci „hudebních nástrojů“. Tak se už ve skladbě *Imaginary Landscape No. 1* (1939) objevují – vedle bicích nástrojů a klavíru – také dva gramofony s nahrávkami frekvencí, užívaných v měřicí technice.

Velmi ambiciózním pokusem, dosti revolučním na svou dobu, byla první verze scénické hudby k rozhlasové hře Kennetha Patchena *City Wears a Slouch Hat* (1942). Cage v ní bohatě využil rozhlasového archívu a různých speciálních ruchových efektů v různém elektroakustickém zpracování, spočívajícím v manipulaci s reprodukcními přístroji – bohužel tato verze nebyla pro svou komplikovanost realizována a Cage ji musel nahradit provozně jednodušší verzí pro bicí nástroje. Gramofonů pak užil ještě v *Imaginary Landscape No. 2* (1942) a v taneční „dramatické hříčce“¹ na libreto Merce Cunninghama *Credo in US* (1942).

Pozoruhodným dílem je pak *Imaginary Landscape No. 4* (1951) pro čtyřiaadvacet hráčů, kteří obsluhují dvanáct rozhlasových přijímačů. Ačkoliv rytmická struktura díla je přesně vykomponována a notována, samotný zvuk je zcela neuchopitelný, neboť je realizován pouze dynamikou a přeladováním rozhlasových přijímačů – a tedy závisí na momentálním obsahu rozhlasového vysílání.²

K přímému využití rozhlasových možností, tedy k vlastní spolupráci s rozhlasem však došlo až o deset let později: první vlaštkou plodné spolupráce bylo natočení Cageova textu *45' for a Speaker* (1961) v německém překladu Ernsta Jandla (*45 Minuten für ein Sprecher*) v roce 1971.³ V tomto díle je text původní Cageovy londýnské přednášky z roku 1954 členěn podle rytmické struktury skladby *34'46.776 for Two Pianists*, která je

¹ Původní název tohoto díla byl *A Dramatic Playlet*.

² Při premiéře na „Retrospektivním koncertě k 25 letům tvůrčí činnosti Johna Cage“ v newyorské Town Hall v roce 1958 přišlo toto dílo na řadu až po půlnoci, kdy už většina rozhlasových stanic skončila svoje vysílání. Tím bylo vyznění skladby značně oslabeno, neboť z éteru zaznívalo převážně je „praskající ticho“. Premiéra tedy jen rozšířila řadu nezáměrných skandálů, které Cage provázely v začátcích jeho hudební kariéry.

³ Norddeutsche Rundfunk, režie Heinz von Cramer.

hrána současně s ním. Nesyntaktickým strukturováním textu (kterému bude v následujících letech věnovat stále větší pozornost) se pokusil Cage dosáhnout „odmilitarizování řeči“.⁴

Skutečným „Horspielem“ se však stal teprve veliký projekt, k němuž spojilo své síly několik rozhlasových stanic: Westdeutschen Rundfunk Köln, Süddeutschen Rundfunk Stuttgart a Katolieke Radio Omroep Hilversum, k nimž se přidal ještě pařížský IRCAM (Institut de Recherche Computer et Acoustique de Musique). Z iniciativy vedoucího oddělení rozhlasových her WDR Klause Schöninga obdržel Cage objednávku na „dílo využívající specifiky rozhlasových prostředků“. Tak vznikl v roce 1979 „Hörspiel“ s názvem *Roaratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake*, který je jakousi poctou Jamesi Joyceovi.

Joyce byl pro Cage kulturní postavou už od mládí, kdy jej řadil vedle Getrudy Steinové, Ezry Pounda a E. E. Cumingse ke svým nejoblíbenějším spisovatelům. Zatímco v průběhu času okouzlení Steinovou a Cumingsem vyprchalo, Pound a především Joyce přetrvávali až do pozdního věku: Poundovi Cage věnoval text *Writing Through the Cantos*,⁵ v němž formou kryptogramů na básníkově jméno pojednal jeho monumentální cyklus *Cantos*. Joyce jej však postupem času zajímal čím dál více.

„Když jsem byl mladý, četl jsem *Portrét umělce v jinošských letech a nebyl jsem z toho nadšený. V té době jsem miloval ukázky z *Finnegans Wake*, jež byly publikovány v časopise *Transition* a často jsem je předčítal přátelům pro pobavení. Když hotová kniha vyšla, koupil jsem si ji, ale neměl jsem čas ji číst. Byl jsem příliš zaměstnán psaním hudby. Nedávno jsem byl potrestán. Dostal jsem se do Joyce jako do vězení.“⁶*

Zejména enigmatický monument *Finnegans Wake* jej přitahoval natolik, že se jím – pomocí mesostichů⁷ – „propsal“ celkem pětkrát. Nakonec došel ve vztahu k Joyceovi až do úplného sebezbtotožnění – když ve své rozhlasové hře *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet* (1981–1982) obsadil do role Jamese Joyce sám sebe.

*Roaratorio*⁸ je jakousi „zvukovou ilustrací“ Joyceovy knihy *Finnegans Wake*. Joyceův originál je zde jak materiálovým, tak strukturálním vodítkem. Cage vytvořil dílo pro magnetofonový pás (vlastně rozhlasovou hru pro jednoho recitátora a doprovodné zvuky), které je – oproti jeho zvyklostem tohoto období – plně fixované.

Vypsal veškeré odkazy k hudbě a zvuku ze všech 628 stran Joyceova textu, potom je roztřídil do čtyř kategorií a provedl z nich výběr pomocí *I Ging*. Podobným způsobem

⁴ Tento pojem, kterýrazil Norman O. Brown, upozorňuje na fakt, že řeč je prostředkem ovládnání. Oproti pojetí jazyka jako systému operujícího gramaticky přesnými vazbami, a tím umožňujícího různé formy sociálního útlaku, upřednostňuje Cage „jazyk lásky“: „Když jsou lidé zamilovaní, začínají mluvit nesmysly.“ Viz Petazzi, Paolo. *Every Sound is Music*, http://www.johncage.it/en/1977_empty_words_eng.html.

⁵ In *X. Writings '79–'82*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1983.

⁶ Cage, John. Předmluva k *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet*. In cit. 5 / op. cit., s. 54.

⁷ Cagem vynalezená a často užívaná poetická forma – obdoba akrostichu, avšak kryptogram (nejčastěji nějaké jméno, ale i jiná slova) není tvořen začátečními písmeny, nýbrž je ukryt uvnitř veršů, takže tvoří jakousi „páteř“ textu.

⁸ Název je slovní hříčka vzniklá spojením slov „roar“ a „oratorio“. Údajně až po dokončení díla Cage zjistil, že tento novotvar se vyskytuje i v Joyceově textu.

vznikl seznam všech v knize zmiňovaných míst. Od spřátelených osob z celého světa získal snímky zvukového prostředí z těchto míst a specifických zvuků v textu na ně vázaných (zvony, štěkání psů, proudění vody atd.).

Osou, či „páteří“ díla je nahrávka Cageova vlastního čtení jeho *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake* – série mesostichů na jméno James Joyce, vytvořená na základě Joyceova románu.⁹ (viz ukázka na str. 56)

Tím, že takto vzniklá báseň sleduje přesný průběh celé předlohy, bylo snadné umístit veškeré zvukové odkazy na přesné místo, kde se o nich v románu hovoří – takže *Roaratorio* začíná violou d'amore („Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea“) a končí voláním racků („Wish! A gull. Gulls. For calls. Coming, far!“). Pomocí náhodných operací pak byly určeny všechny parametry, jako trvání zvuků, jejich relativní hlasitost a způsoby mixáže. Několik vícestopých záznamů bylo tímto způsobem smícháno dohromady. K nim ještě přibyly nahrávky irské lidové hudby. Výsledkem je dráždivě nepochopitelná fantasmagorická směs hudby a zvuků, nad níž se vznáší Cageův hlas tiše prozpěvující nesyn-taktickou poezii.

Ačkoliv později Cage publikoval i „partituru“ (*Circus on ...*) s možností zpracovat stejným způsobem jakoukoliv jinou knihu, James Pritchett k tomu poznamenává, že „těžko si představit kterýkoliv jiný román, jenž by byl vhodnější než právě *Finnegans Wake*.“¹⁰

Za *Roaratorio* (vytvořené ve spolupráci s Johnem a Monikou Fullemannovými a Klaussem Schöningem) Cage obdržel prestižní cenu Karl-Szuka-Preis za „vynikající rozhlasové dílo“ a tím i nabídku k další spolupráci. Tou se stala už zmíněná hra *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet*, založená na textu napsaném v roce 1979 a realizovaná opět s přispěním Klause Schöninga z WDR Köln v roce 1982. Oproti všem očekáváním je to tentokrát skutečná hra – s konkrétními postavami a dokonce jakýmsi (byť – v rozporu s vlastními proklamacemi – v podstatě surrealistickým) dějem: setkávají se tu duchové Jamese Joyce, Marcela Duchampa, Erika Satieho, ale i dalších osob pro Cageův myslitelský vývoj důležitých (Henry David Thoreau, Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg, Mao Tse Tung atd.), které spolu rozmlouvají a vyprávějí si fantaskní historky (viz ukázka na str. 57). Vše se odehrává v jakémsi neskutečném prostoru mimo reálný čas, komentováno „vypravěčem“, který jednotlivé osoby představuje a popisuje místa děje. V sedmatřiceti volně propojených či víceméně nesouvislých scénách se objevuje hudba a zvuky náhodně vybrané z lexikonu, který slouží i jako literární zdroj pro nasazení vedlejších figur.¹¹ Dopro-

⁹ U veršů je vždy uváděna strana originálu, z níž vybraná slova pochází, takže je možno lehce identifikovat předlohu. Oproti tomu interpunkce je oddělena od textu a pomocí náhodných operací volně roztroušena po ploše každé strany, takže si žije vlastním životem.

¹⁰ Pritchett, J. *The Music of John Cage*. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1993, s. 179–180.

¹¹ Schäfermeyer, M. Zur Hörspielarbeit John Cages. In *John Cage II (Musik-Konzepte Sonderband): II*, München: edition text + kritik, 1990, s. 168.

John Cage

*Roaratorio. Ein irischer Zirkus über Finnegans Wake**

bier wijn	256
Advokaat withouten pleaders	
Mas marrit pas poulit ras	
is huEd	
of each'S colour	
lukkedoxrenidunandurraskewdylooshooferimoyportertoorzyzooyshalnbortansporthaokansakroidverJk kapk kapuk	257
upplOud	
Youd	258
hear us loud graCiously	
hEar us	
Judges	263
gAy lutharius	
Month with	264
thrEe	
Saturnine settings	
lead us seek o June	266
thOu who fleecst	
thYself	
attaCh	
with thinE efteased ensuer a question of	
the law of the Jungerl	268
eArly	
jeMmijohns	
will cudgEl	
browne and nolan'S divisional tables	
of Jemenfichue will sit and knit	
halfwayhOist	
pYgmyhop a washable	
love by seCond	269
prudE	
Jeg suis	
i thou Arr	
M. 50-50	
οὐκ ἔλαβον πόλις	
cookcook Search me	

*Hrsg. Klaus Schöning, Königstein/Ts. 1982.

John Cage

James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet

this gives him the iDea of an indeterminate first name
having Unlimited repetitions of letters
n.n. oooooooooo for instanCe
pHilip
didn't sAy a word except hello
Marcel thanks him
Playfully

RAUSCHENBERG:
XV

bob rauschenberg coMes in
it must be your deAthday
i 've bRought you a present
it's an ameriCan
jEt
with a portabLe airport
part of the lanDing gear
are these rolled-Up runways
that Can be put in your pocket
and tHen when you need them
you tAke
theM out
and droP both through a slot
in the Men's room
And then they automatically expand
to the pROper length in the proper position
just as the plane is touChing
thE ground
the pLane itself is no larger than

DUCHAMP:

a vitamin pill what Do
yoU think of it?
it's obviously an exCellent device says marcel
but i tHink
thAt you should keep it
where it caMe from
my travels are telePathic
pure and siMple
All i have to do is think
of anotheR
City
and thEn i'm there
i don't need to fly
what i Do is
remain as thoUghtless
as i Can
otHerwise
i'm constAntly traveling never at rest
just yesterday i was in Madagascar
and this morning i was in Paris

vodné zvuky se tu nečekaně objevují v poměrně ilustrativní poloze, ačkoliv ne vždy – tím se jen podtrhuje „surrealistický“ charakter hry, v níž se Cageova osobní fantazie uplatnila v míře do té doby nevídané.

Text je opět napsán formou mesostichu na jména hlavních postav (James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie), občas prokládaném citáty z jejich děl (resp. koláží jednotlivých vět), a celá hra je vlastně jakousi ódou na iracionálno, které Cage pojímá poměrně vesele, bez temných a krutých poloh, které podobně zaměřená díla obvykle provázejí.

Hra získala opět Karl-Szuka-Preis (1982), ačkoliv tentokrát se porota nemohla dohodnout, zda je možno udělit tuto cenu stejnému autorovi tak brzy po sobě ...¹²

Žádné další Cageovy rozhlasové hry už tedy oceněny nebyly. Nicméně spolupráce s Klausem Schöningem a WDR Köln pokračovala: v roce 1982 vznikl ještě speciální hudební pořad s typicky rozhlasovým názvem *Klassik nach Wunsch*, kde byly pomocí náhodných operací vybrány z rozhlasového archívu hudební úryvky (vážné a lidové hudby z celého světa), které pak byly míchány ze tří souběžně běžících strojů. Do toho šlo ještě předčítání z *Finnegans Wake* a rovněž rozhovor Cage s Schöningem. Byl to tedy pokus o přetvoření konvenčních rozhlasových schémat do bezprostřednější, životnější podoby (celý pořad šel „live“).

Dalším pokusem byla „akustická montáž“, kterou WDR vyrobil na objednávku Independent Composers Association pro Olympic Art Festival Los Angeles 1984. Název *HMC/EX* je kombinací joyceovského „HCM“ [Here Comes Everybody] a termínu „mix“, přičemž obojí má symbolizovat olympijské hemžení. Cage zde vybral 151 ukázek lidové hudby (tolik národů je zastoupeno v Mezinárodním olympijském výboru). Jména zemí, rozstříhaná na slabiky a náhodně pospojovaná, pak tvořila text. Rovněž hudební ukázky se stříhaly po jednotlivých notách. Protože tyto technické postupy byly příliš komplikované a čas na výrobu příliš omezený, rozhodl se Cage zkrátit plánovaných 55 minut trvání na polovinu a pojmout detailně vypracovanou partituru značně volněji, než původně zamýšlel – *náhoda* se tak dostala do další roviny.

Všechna tato Cageova rozhlasová díla nesou rysy určité radostnosti a jakéhosi až utopického optimismu. Jako by chtěla svými „osvobozenými zvuky“ apelovat na sebeosvobození posluchačů.

V následujícím díle, které je jakousi „oslavou“ instituce, jež mu tyto pokusy umožnila (WDR Köln), nazvaném *h² WDR* (1985) však apeluje přímo na mladou generaci, kterou vyzývá, aby všechny politiky s jejich „hrami“ a válkami poslala „do Antarktidy“. (viz ukázka na str. 59–60)

Kategorii Cageových rozhlasových her doplňuje ještě dvouhodinový „Hörspiel“ *Muoyce* (název je složen z „Music“ a Joyce) založený na textu *Muoyce. Writing for the fifth time through Finnegans Wake*. Tento text však není psán obvyklou formou

¹² Tamtéž, s. 169.

John Cage

b² WDR

(2)

H

international's tHe
wrOng word
thE
wRong idea
denation uS
world's one Place
mInd's
Extended
your worLd's round you

O

reached in ear
fOund radio
radio announcing unEmployment not as evil
but what we baRgained for
invention leadS
to self-employment
radlo
nEver stops
foLLow it

E

no matter wHere
take yOur sword and slit my throat
our futurE's
eitheR recovery
from diSaster
or the carrying out of an intelligent Plan
to avoId it
(buckminstEr
fuLLer)

R

tHere is
nO day no hour
to wast E
we aRe a many-colored tribe
home'S a mess
Problems
facIng us
arE
a) aLl of us

S

bc) tHe air the water
 de) fOod
 and gEtting
 Rid of it
 each perSon's
 Place
 hls own
 not by absEnce
 but by pLacing in it of

P

His time
 his attentiOn
 complEtely
 suRounded by
 problemS
 Problems
 for which
 thEre are
 soLutions

I

brusHing's rubbing's
 what we dO
 wE
 Rub
 information againSt information
 take as challenge Project earth
 to make It virgin
 as it usEd to be
 but with technoLogY (cake and eat it too)

E

instead of leadersHip utilities
 wars and pOlitical
 gamEs
 send them to antaRctica
 each perSon's world his own collage
 transparency
 reflectIon
 univErse a university
 a meeting pLace

L

from wHich
 nO
 onE
 eveR
 graduateS
 global social credit use not ownershiP
 thIs is wins
 mEssage we repeat
 you give us twenty-two minutes we'Ll give you the world

mesostichu, nýbrž náhodným výběrem slov, slabik a písmen.¹³ Naprosto nesyntaktický text, předvádějící „odmilitarizování řeči“ v praxi, je „zatěžkávací zkouškou“ pro rozhlasového posluchače, který tentokrát nerozumí zhola ničemu, ale má však možnost v této konfrontaci také zažít „osvícení“. Má šanci změnit svůj postoj ke světu prostřednictvím aktivizace vlastních možností: je vyzýván, aby se zapojil do hry pomocí ovládacích prvků rozhlasového přístroje a sám tak strukturoval neustále se měnící kvadrofonní proud snového šeptání, pobrukování a žvatlání, v němž řeč ztrácí svou sdělnost a stává se jakýmsi zvláštním druhem hudby.

***Europeras* – „velký průvan v opeře“ nebo Cageovo podrobení se tradici?**

Opera, v té podobě, jaká se pěstuje v respektovaných operních domech, je ryze evropskou formou. Má svůj vývoj a zejména tradici. Je nejkonzervativnějším typem hudební produkce a také nejvíce odolává hudebním inovacím. Během devatenáctého století vybuje-la do monstrózního tvaru, který klade důraz především na honosnost a reprezentativnost. Hudebně se stala rezervoárem s téměř nehybnou vodou, neboť její repertoár je už dlouhou dobu petrifikován (téměř sto let) a obměňuje se jen velmi zvolna. V dobách svého největšího rozkvětu (19. stol.) se stala *symbolem* hudebního umění a symbol – má-li plnit svoji funkci – musí být neměnný ...

Opera jako hudební forma prožila během dvacátého století krizi, z níž vyšel vítězně právě kanonizovaný „klasický“ repertoár a mnohé, byť impozantní pokusy, byly odsouzeny k nezájmu publika, ale i interpretů a operních impresáriů. Hudební vývoj probíhal především jinými cestami, opera byla vždy do určité míry kompromisem, neboť její provoz a zvyklosti kladly veškerým snahám o „modernizaci hudebního jazyka“ prakticky neprůchodné překážky.

Proto opera dlouho zůstávala zcela mimo Cageovy jinak dosti široké zájmy. Za objednávkou na novou operu pro Frankfurt stáli především tehdejší dramaturgové frankfurtské opery Heinz-Klaus Metzger a Rainer Riehn, dlouholetí Cageovi obdivovatelé a propagátoři.

Europeras 1 & 2 ukazují výsledek, k němuž došlo při střetu dvou neoblomných světů: na jedné straně „zkamenělá“ instituce operního divadla se všemi svými tradicemi a „tabu“, na druhé straně mimořádně tvrdohlavý Cage, kterého tatínek-vynálezce vychovával slovy: „Vždycky, když ti někdo říká, že něco nejde, dokaž mu, že to jde ...“

Cage po celý život bojoval jak proti institucionalismu, tak proti takovému pojetí umění, které reprezentuje právě opera.

Europeras 1 & 2 jsou především kritikou obojího, ale zároveň i kompromisem, při němž Cageova anarchičnost byla do značné míry regulována danostmi operního provozu.

Cage pojal tvorbu operního díla po svém: především přijal některé podmínky i určitá omezení, která institucionální provoz klade, využil je však ke svým účelům. Dílo vytvořené

¹³ Viz ukázka prvního odstavce v kapitole Orientální vlivy v prvním dílu stati. In *Živá hudba – časopis pro studium hudby a tance*. Ročník 1, 2010, č. 1, Praha: Nakladatelství AMU, 2010, s. 104–105.

za poměrně krátkou dobu dvou měsíců¹⁴ v roce 1987 spadá do období, v němž Cage často využíval cizí hudební materiál, který překomponovával „k obrazu svému“ prostřednictvím otázek, na něž odpovídal s pomocí náhodných operací. Zároveň zde využil (jako skoro ve všech pozdních skladbách) poměrně úsporné techniky tzv. „time brackets“, což znamená, že přesně zaznamenaný hudební jev se může objevit na libovolném (a tudíž nepředvídatelném) místě v rámci daného časového rozmezí.

Jak známo, snad největší brzdou rozvoje opery jsou zpěváci a zejména kultovní primadony, jimž se nechce učit se nová a obtížná díla, když mohou sklízet úspěchy s tím, co už umějí. Když Cage zjistil, že sólisté nebudou ochotni měnit svůj navyklý způsob zpěvu, nezbylo mu než tuto podmínku akceptovat.¹⁵ Těm tedy Cage dovolil, aby si sami vybrali svoje nejoblíbenější árie a zpívali je způsobem, jaký jim vyhovuje. A dokonce při tom nemusí brát nejmenší ohledy na doprovod, neboť ten je sestaven náhodným způsobem z fragmentů operní hudby a s áriemi přímo nesouvisí. Navíc musí sólisté často zpívat současně – samozřejmě nezávisle na sobě. Jinak ze základů opery nezůstal kámen na kameni: *Europeras* nemají libreto ani partituru a všichni účinkující se orientují pouze podle chrometrického času. Proto zde není ani dirigent, který je nahrazen seřazenými chronometry.¹⁶ Funkce dirigenta jako centrální vše řídící osobnosti a nejvyššího dohlázele na správné plnění úkolů byla pro Cage v té době už vlastně nepřijatelná.

Samotná kompozice byla založena na vytvoření seznamu hudebních úryvků, které pak vybral pomocí náhodných operací. Podobným způsobem byly náhodným operacím podrobeny rovněž kostýmy a rekvizity, výprava a osvětlení (což vedlo v praxi k poměrně komickým efektům a lauréatontovským setkáváním či surreálným kombinacím).

Jestliže není ani libreto, ani partitura, není možno uvažovat ani o „inscenování“ a chybí zde i běžně požímaná režie. V *Europeras* byly i režijní pokyny, příchody a odchody solistů, jejich mizení v propadlišti či vznášení v provazišti a všechny směry jejich pohybu vybrány náhodnými operacemi. Tím, že zde není nějaký základní děj a tato díla¹⁷ nejsou založena na hierarchické struktuře, mohly se vydatně uplatnit tzv. podřízené složky – jevištní tech-

¹⁴ Ve skutečnosti Cage nepracoval sám, ale měl k dispozici tým asistentů – z USA s ním přijeli Andrew Culver, který mu pomáhal s programováním, a Laura Kuhn, která měla na starost kostýmy. Z domácích přijali role asistentů šéf frankfurtské opery Gary Bertini, její dramaturgové Heinz-Klaus Metzger a Rainer Riehn, k nimž se připojil ještě Roberto Goldschlager; Zuber, B. Entrümpelung – *Europeras 1 & 2*. In *John Cage II (Musik-Konzepte Sonderband): II*, München: edition text + kritik, 1990, s. 100.

¹⁵ Tamtéž, s. 103.

¹⁶ Což přišlo líto šéfovi frankfurtské opery, Garymu Bertinimu, který se – jako objednavatel díla – těšil, že bude dirigovat „novou operu od Cage“. Tato představa byla ovšem s Cageovou estetikou decentralizovaného komplexního díla-procesu naprosto neslučitelná.

¹⁷ *Europeras 1 & 2*, produkována ve Frankfurtu 1987, jsou dvě odlišná díla, mají však být vždy prováděna společně. *Europeras 3 & 4*, produkována curyšskou operou a realizované v Paříži 1991, používají jiného výchozího materiálu; *Europeras 5*, připravená na Northwestern University a reprízovaná v New Yorku 1992, jsou úspornou komorní verzí pouze s klavírem a s gramofonovými nahrávkami slavných operních árií a s pouze dvěma živě zpívajícími solisty.

nika a osvětlení, jejichž role jsou zcela samostatné a na konkrétním jevištním dění naprosto nezávislé. Scéna je v neustálém pohybu, kulisy se přinášejí, odnášejí, vytahují vzhůru či mizí v propadlišti. Světla se proměňují, rozsvěcují a zhasí bez ohledu na to, co se na scéně děje. Celá mašinérie divadelní techniky je tu rozehrána naplno. Bizarní kombinace kostýmů a rekvizit z operního fundusu, kulis z jiných oper a zvětšených reprodukcí scénografických návrhů i podobizen slavných operních skladatelů, vytvořila jakýsi nový operní karneval, jemuž vévodila malá vzducholod, vznášející se nad omráčeně zírajícím publikem. Pro ty, kteří chtěli vědět, co to všechno znamená, bylo připraveno celkem dvakrát dvanáct verzí dějové synopse, sestavených z fragmentů popularizačních „operních průvodců“. Vznikaly tak surrealistické příběhy, v nichž bylo místy možno rozpoznat střípky známých oper jako například:

Nešťastný z její netečnosti přivádí ji jako zajatce¹⁸ do Chrámu Svatého Grálu.¹⁹ Jiný muž, který ji rovněž miluje,²⁰ ji obviňuje z čarodějnictví.²¹ Ona se však ukáže být neživým automatem²² a má být pro malý přestupek převezena do vězení.²³ On se přestrojí,²⁴ aby získal její lásku,²⁵ jsou však odsouzeni jako zrádci.²⁶ Naštěstí se mu podaří uprchnout do hostince na litevských hranicích.²⁷

Tyto verze byly náhodně rozdávány publiku, takže se naplnil Cageův požadavek, aby si každý našel svůj vlastní a neopakovatelný způsob porozumění.

Europeras, neboli „Europas Oper“, jak je nazývá Heinz-Klaus Metzger, jsou po mnoha stránkách paradoxní. Název zní při anglické výslovnosti jako „Your Operas“, což připomíná slovní hříčky Marcela Duchampa a zároveň naznačuje, že Američan Cage zde vrací Evropanům jejich opery zpět: „Jsou to Vaše opery, rozhodně ne naše“.²⁸ Laura Kuhn vidí ve významu „Your Operas“ také narůstající Cageovy „populistické sklony“ a Herbert Linderberger z toho vyvozuje: „I am giving you *your own* operas, which, now that I have scram-

¹⁸ Il trovatore(?)

¹⁹ Parsifal

²⁰ to je téměř ve všech operách

²¹ Un ballo in maschera

²² Les Contes d'Hoffmann

²³ Die Fledermaus

²⁴ opět v mnoha operách

²⁵ Il trovatore

²⁶ Les Dialogues des Carmélites (?)

²⁷ Boris Godunov (Tato ukázka včetně komentáře je převzata z Herbert Linderberger. Regulated Anarchy: The Europeras and the Aesthetics of Opera. In Perloff & Junkermann. *John Cage. Composed in America*, s. 148.

²⁸ Viz Kuhn, L. *John Cage's Europeras 1 & 2: The Musical Means of Revolution* (Ph.D. dissertation) University of California, Los Angeles, 1992). In Linderberger, H. *Regulated Anarchy: The Europeras and the Aesthetics of Opera*. In Perloff & Junkermann. *John Cage. Composed in America*, s. 154.

bled the contents of traditional European opera, you will find more suitable to your needs."²⁹ To jsou však víceméně dodatečné extrapolace, Cage sám zůstal raději „nevysvětlený“.

Ačkoliv sám se odvolával nejvíce na zen-buddhismus a další Východní nauky,³⁰ v jeho „Europerách“ se paradoxně uplatnila – vedle buddhistického názoru o rovnocennosti všech bytostí a přesvědčení, že „každá bytost je svým vlastním centrem Vesmíru“ – také samotná tradice evropské opery. Nesmíme zapomínat na to, že opera, zrozená z dlouhé chvíle mladých florentských aristokratů a stvořená především pro zábavu, dostala určitou míru absurdity do vínku od samého začátku. Je to tím, že opera, která je vlastně hudební formou, se neustále potýká se scénickým vyjádřením, že její hudební přirozenost paralyzuje a často i zesměšňuje dramatickou situaci. Opera má prostě svá vlastní „pravidla hry“. S jejím rozkvětem pak šla ruku v ruce i praxe nejrůznějších *parodií*, přetextovaných árií, operních směrů, *pasticcii* a *potpourri*. Celé operní dějiny představují příklad sebezsměšňujícího a sebezneužívajícího žánru. Najdeme zde ukázky mimořádné libovůle, kdy byly vkládány nové árie (třeba i z jiných oper), jednotlivé scény nebo i celá jednání se běžně vypouštěla, dramaturgické zásahy se dělaly bez ohledu na logiku textu, pouze z praktických důvodů, kde měly hlavní slovo schopnosti či neschopnosti zpěváků a vrtochy primadon. V osmnáctém století bylo běžnou praxí, že operní kapelníci a skladatelé narychlo slátali nové opery z árií a úryvků starých a vznikaly tak absurdní zábavné spektakly, v nichž se naprosto nedbalo na jednotu a logiku děje, ale pouze na *belcanto*. Na tuto praxi žehrá už Benedetto Marcello ve svém pamfletu *Divadlo podle módy*³¹, kde nařiká, že v každé opeře je důležitější příchod medvěda a různé obligátní scénické efekty než hudba samotná. (Nepietní zacházení s původní kompozicí se ostatně stalo zejména v druhé polovině dvacátého století doménou operních režisérů, kteří se předhánějí v různých „aktualizacích“ a svévolných výkladech historických oper.)

Z tohoto hlediska je pak možno vykládat Cageovy supereklektické operní koláže jako krajní konsekvenci této zcela legitimní evropské operní tradice.

Důsledkem nesmírné technické náročnosti *Europeras 1 & 2* byla jejich praktická neproveditelnost v jiných operních domech. Z tohoto důvodu vytvořil Cage o něco později ještě další dvojici *Europeras 3 & 4* (1990), kde jsou použité prostředky mnohem skromnější, zejména pak v *Europa 4*, která je vysloveně intimní a pracuje s minimem technických požadavků³². Aby vyhověl častým žádostem o provedení tohoto díla samostatně a přitom zachoval původně koncipovaný dvoudílný celek, vytvořil Cage ještě *Europa 5* (1991),

²⁹ Linderberger, H. In Perloff & Junkermann. *John Cage. Composed in America.*, s. 164.

³⁰ K základním kamenům jeho světónázoru patřily také (zejména ve čtyřicátých letech) Srí Ramakrishna, Krishnamurti a kniha *Transformation of Nature in Art* od Anandy C. Koomaraswamyho.

³¹ Marcello, B. *Divadlo podle módy*. Praha: Editio Supraphon Praha – Bratislava, 1970.

³² *Europa 3* = 6 zpěváků, 2 klavíry, 6 gramofonů, magnetofon, světla, *Europa 4* = 2 zpěváci, klavírista, zvukař a osvětlovač.

kde jsou užity rovněž jen dva zpěvní hlasy, klavírista, zvukař, osvětlovač a jeden operátor obsluhující gramofon s klikou. Nejpozoruhodnější je, že navzdory výhradnímu použití cizího a vlastně nepředvídatelného materiálu, neboť interpreti si ze svého repertoáru vybírají sami, hudební působení celku je velmi osobité a vlastně „cageovské“: árie, bez příslušného doprovodu nemilosrdně obnažené, zní až neskutečně a usvědčují nás z povrchního vnímání – známé melodie zbaveny harmonické opory a jakoby zavěšeny v bezčasém tichu působí jaksí nezvykle a vlastně překvapivě, není snadné je poznat, doprovody vytržené z kontextu zní náhle nově, neboť v této podobě se k běžnému posluchači nikdy nedostanou. *Europera 5* zdaleka nepůsobí oním mumrajovitým způsobem jako *Europeras 1 & 2*, nejde tu o koláž, jako spíše o obnažení věcí, které jsme zvyklí slyšet pouze v určitém kontextu, a jejich samotný tvar oproštěný od příslušných spojitostí zarazí dříve nevnímanou bizarností. *Europera 5* se odehrává v surrealistické atmosféře „nalezených objektů“, které existují samy o sobě, nic nechtějí a nikam nesměřují a působí velmi tajemně – jejich záhadnost není nepodobná enigmatickým výjevům, jaké známe z obrazů Reného Magritta, objektů Josepha Cornella, Marcela Duchampa či dalších „nevysvětlitelných“ umělců. Přestože Cage sám se k surrealismu stavěl poměrně kriticky a vysloveně neměl rád psychoanalytický aspekt, v němž se mnozí surrealisté vyžívali, celá jeho hudební tvorba vykazuje určité surrealistické rysy právě v oné volné kombinovatelnosti disparátních prvků a konekcí i v určitém nádechu nadskutečna, který obsahují prakticky všechny jeho skladby: vždyť klavírní preparace proměňují zvuk obyčejného nástroje, na nějž se hraje obyčejným způsobem, v zážitek vskutku neobyčejný – podobně jako dospělá osoba sedící na koncertním pódiu u malinkého hračkového klavírku či jako rozeznělé plechovky a automobilové součástky v raných skladbách pro bicí nástroje. Podle mého názoru je surrealistický charakter v Cageově hudební tvorbě zastoupen velmi silně a navzdory jeho vlastním proklamacím je součástí jeho estetiky, či přinejmenším představoval pro něj důležité východisko. Jestliže je dopad surrealismu v hudbě obecně pokládán za nepodstatný či sporný, Cage se svou tvorbou řadí k vrcholným umělcům tohoto směru, který zároveň výrazně obohatil a posunul novým směrem.

P. S. *Europera 5*

V případě *Europera 5*, kterou jsme mohli zažít v režii Andrewa Culvera na festivalu NODO (New Opera Days Ostrava, 24. 6. 2012), se vyjasnilo mnohé, co bylo s cyklem *Europeras* spojováno.

Především se ukázalo, že dílo – jakkoliv bezohledně bořící tradice opery – vůbec nepůsobí parodicky. Naopak: zavěšení hudebních objektů v tichu vytváří zvláštní atmosféru pietnosti a úcty, podobně jako když se nějaká věc denní potřeby octne ve vitrině muzea. Operní způsob zpěvu je zde akceptován bez výhrady a kupodivu nepůsobí v tomto kontextu směšně. S respektem jsou pojímáni i členové jevištní techniky, jejichž jindy skrytá činnost je zviditelněna a kteří jsou zde tak postaveni na roveň operních hvězd. Jakkoliv

zde všichni zúčastnění mohli v podstatě předvádět, co sami chtěli, tj. zpěvačky i klavírista měli možnost vlastního výběru hudby ze svého repertoáru, jejich činnost byla do značné míry regulována přesně definovanými pravidly hry. A Andrew Culver v roli režiséra vlastně jen dbal na to, aby byla Cageova pravidla správně pochopena a dodržována. Tak byla například vždy určována pozice každého interpreta i každého objektu ve vztahu k síti polí vyznačených na pódiu. K pravidlům patřilo i to, že některé výňatky z klavírních výtahů měly být hrány stylem *shadow play*, tj. jen markýrovat hru na klávesách, takže se zvuk ozývá pouze nezáměrně a náhodně. Pomocí náhodných operací pak byly určeny i další složky scénického tvaru jako osvětlení či spouštění a zastavování zvukových záznamů a němě hrající televize. Charakter představení je extrémně klidný a ztišený – po této stránce *Europera 5* přesahuje veškeré divadelní zvyklosti. Cokoliv se na scéně děje, nesměřuje nikam. Každá akce zůstává bez pointy, to znamená, že je zbavena funkčnosti a tím vnímána sama o sobě.

Rozpor mezi ryze osobním projevem a velmi striktními, naprosto neosobními pravidly pak vytvořil zvláštní rovinu vnímání, na níž byly předváděné jevy dehierarchizovány a zbaveny exhibicionistického ostří, na jakém obvykle divadelní projev stojí – každá bytost a každá věc pak představuje „svoje vlastní centrum“, jsou si rovny ve své různosti.

Europera 5 tak představuje přímo didaktický příklad indeterministické kompozice, u níž nezáleží na použitém materiálu a na konkrétním zvuku, ale jejíž vnitřní struktura je – při veškeré proměnlivosti – dostatečně silná, aby udržela celek a jeho výsledné vyznění.

Nic víc než „vidět“ a „slyšet“...

Cageův široký záběr se nevyhnul ani filmu, i když tomuto médiu se věnoval pouze okrajově. K prvnímu kontaktu s filmovým světem došlo už ve třicátých letech, kdy pracoval jako animátor pro Oskara Fischingera a podílel se na abstraktním filmu *An Optical Poem* (1937). Ve filmu *At Land*, který v roce 1944 natočila Maya Deren, se krátce mihnul jako herec. Ve filmu Hanse Richtera *Dreams that Money Can Buy* (1947) obstaral hudbu pro sekvenci, v níž Marcel Duchamp předvádí svoje „rotoreliéfy“ (*Music for Marcel Duchamp* pro preparovaný klavír). Velkým úspěchem byla jeho filmová hudba k dokumentu režiséra Herberta Mattera *The Works of Calder* (1949/50), ukazujícímu dílo i práci sochaře Alexandra Caldera. Za *Works of Calder* získal v roce 1951 cenu za nejlepší filmovou hudbu na prestižním festivalu filmů o umění (Art Film Festival) ve Woodstocku.

Samozřejmě Cageova svérázná tvorba i neobyčejná osobnost přitahovala nejrůznější dokumentaristy. Shigeko Kubota natočila v roce 1972 třicetiminutový dokument *Marcel Duchamp and John Cage*, Nam June Paik připravil v letech 1973–1976 *A Tribute to John Cage*. V dokumentárním filmu *Poetry in Motion* (1982, režie Ron Mann) se Cage objevuje mezi básníky jako jsou mj. Charles Bukowski, William S. Burroughs, Robert Creeley, Allen Ginsberg, John Giorno, Ed Sanders, Gary Snyder či písničkář Tom Waits. *I have nothing to say and I am saying it* (1990) režiséra Allana Millera přináší – kromě výpovědí známých

osobností jako například Laurie Anderson, Leo Castelli, Richard Kostelanetz, Yoko Ono, David Tudor a další – také zfilmovanou verzi *21'1.499 for a String Player*. Mezi cageovskými dokumenty vévodí *Video Portrait of John Cage* režisérky Joan Logue, zachycující (beze zvuku) Cageovu tvář, natočenou 31. srpna 1979, po dobu čistých šedesáti minut.

Filmová složka se objevuje i v některých Cageových multimediálních dílech: ve *Variations V* (1965) je to film Stana Vanderbeeka, součástí *Lecture on the Weather* (1975) je film Luise Frangelly. Pro *ChessFilmNoise* (1988, režie Frank Scheffer), zachycující šachové utkání mezi Cagem a Stephenem Lewym, dodal sám také námět (stejně jako v případě *Lecture on the Weather*).

Jeho posledním filmovým projektem je němý černobílý film označený *One*¹¹, který má být promítán spolu s orchestrální skladbou *103*. Zde podal John Cage trest své umělecké a životní filosofie – opět nic nevysvětlujícím, ale názorným způsobem. Očekávání diváků je konfrontováno s holým faktem smyslového vnímání, celá věc je zároveň nudná i fascinující: záleží na schopnosti vnímatele otevřít se bezprostřední zkušenosti. Není zde nic, čeho by bylo možno se zachytit ve smyslu děje nebo objektu, nic, co by odvádělo od čistého zážitku fungujícího sluchu a zraku.

Cage, který se vždy těšil více z toho, co momentálně je, než že by toužil po něčem nedostupném, měl z tohoto projektu radost a také se o ni podělil v rozhovoru s Vierou Polakovičovou a Danielem Matejem při své návštěvě Bratislavy, v červnu 1992:

*„Právě jsem dokončil devadesátiminutový film. Měl by být promítán s orchestrální skladbou v Kolíně nad Rýnem 19. září [1992 – provedení se již Cage nedožil]. Myslím, že to bude docela zážitek, protože celý film je pouze o světle, není zde drama, ani lidé, ani žádné předměty – jen světlo. S orchestrem, kde je zase jen zvuk, bude jasné, že máme oči a uši a že můžeme vidět a slyšet. Je to velká radost být naživu, nemyslíte?“*³³

Přítakávání životu, které bylo Cageovým krédem, je v *One*¹¹ a *103* vyjádřeno zároveň velmi esotericky, a přitom konkrétně a výmluvně.

Cage byl velmi zvláštním typem vyhraněně „apollinského“ umělce, snažícího se překonat vlastní temné stránky a poskytovat ostatním radost skrze hudbu, jež by neobtěžovala posluchače problémy skladatelova ega a dávala jim možnost zažít vlastní zkušenost – jak při interpretaci, tak při poslechu. Jeho hudba i ostatní tvorba se také nikdy³⁴ nezabývala nějakými úzkostnými a negativními pocity, ale snažila se o „objektivní syntézu“ a „osvobození od vzpomínek (psychologie) a od literatury (tradice)“.³⁵ Od interpretů i posluchačů požadoval stejnou otevřenost a sebeodstoupení, jaké nabízel sám. Jakkoliv může být

³³ John Cage v rozhovoru s Vierou Polakovičovou a Danielem Matejem. In *Slovak Music (Cage issue)*. Bratislava: Slovak Music Fund, 1992, s. 43–44.

³⁴ Výjimkou je *The Perilous Night*, 1944; Cage však také bezprostředně reagoval na vypálení Lidic kompozicí *Lidice* pro preparovaný klavír (1942).

³⁵ Viz Zuber, B. Outcome is not foreseen... In Manhnkopf (Hg.). *Mythos Cage*. Hofheim: Wolke Verlag, 1999, s. 233.

jeho tvorba chápána jako historický dokument uměleckých směrů druhé poloviny dvacátého století, z tohoto hlediska zůstává jeho odkaz stále aktuální.

Frankensteinův úsměv

Na většině známých fotografií se Cage usmívá. Jeho úsměv mu do vysokého věku dodával zdání tak trochu nevinného chlapeckého charakteru. V mnoha vzpomínkách také převládá Cage jako nezdolný optimista urovnávající spory a s respektem přijímající všechny okolo.

Přesto se dá jeho působení přirovnat k šílenému doktoru Frankensteinovi, vypouštějícímu do světa monstrem, které se vymklo jeho kontrole. Dopad Cageových myšlenek – ať už působil pedagogicky, knihami nebo vlastním příkladem – byl obrovský. Samozřejmě byl také striktně odmítán, znevažován a zesměšňován – to vše však ještě zvyšovalo přitažlivost pro jeho přívržence, neboť jeho cesta se zdála mnohým lákavá a snadná. V tom byl také rozdíl mezi ním a jeho následovníky, neboť Cage neváhal vkládat energii do projektů nesmírně pracných a i zdánlivě snadné textové kompozice (jako třeba *Variations VIII*) byly výsledkem značně náročného tvůrčího procesu, který zahrnoval mnohé předchozí verze.

Rozdíl byl také mezi jeho proklamacemi, které formuloval velmi všeobecně (jakýkoli zvuk, jakékoliv trvání, jakákoliv kombinace...), a jeho vlastní praxí, která tuto absolutní otevřenost kladla přece jen do roviny velmi vytříbené. Problém spočíval pravděpodobně v oné sebekázní, které se Cage pokorně podroboval, zatímco druhým to bylo velmi často zatěžko. Uvolnění požadavků a přizvání ke spolupráci vytvořilo v mnohých interpretech dojem, že tato otevřenost znamená zelenou pro povrchní přístup a odbylý výsledek... V rozhovoru s Colem Gagnem a Tracy Caras (1975) Cage objasňuje onen rozdíl v přístupu, kdy na jedné straně je možno akceptovat cokoliv, ale na druhé straně (při nedostatečném oproštění se od vlastního ega) nikoliv:

„Když je jasné, že člověk, který realizuje dílo, nejen chápe ducha skladby, ale dokáže se také oprostít od svého výběru, pak si myslím, že na výsledku nezáleží, protože nás výsledek nezajímá. Výsledek je jako smrt. Nás baví, když věci plynou, ne když jsou fixovány. Ale když někdo použije takovouhle skladbu, myslí si, že si s ní může dělat cokoliv – když například řeknu: ‚Provedte ukázněnou akci‘, neznamená to ‚Dělejte si co chcete‘, ale takhle přesně si to většina lidí vykládá.“³⁶

Cageovy skladby se tedy mnohokrát staly obětí neadekvátního provedení, vycházejícího ze špatně pochopeného záměru skladatele. Ačkoliv jsou známy případy, kdy Cage reagoval na provedení svých skladeb podrážděně, většinou je přijímal poměrně velkoryse a nakonec v rozhovoru s Calvinem Tomkinsem sám přiznává:

„Dokonce i špatné provedení může pomoci vychovat hudebníky i publikum, aby pochopili možnosti nového díla a rozšířili svoji schopnost zajímat se o svoje zážitky.“³⁷

³⁶ Kostelanetz, R. *Conversing With Cage*. 1989, s. 102.

³⁷ Tamtéž, s. 102.

Cageovy myšlenky, především ty formulované v jeho knize *Silence* a v mnoha rozhovorech, vyvolaly širokou odezvu a podnítily vlnu tvořivosti u řady umělců, kteří se začali zajímat o otázky náhody v tvůrčím procesu, o zenovou prázdnotu či otevřenost díla, jež začalo být pojímáno jako neuzavřený proces. Cageův příklad povzbuzoval k hledání vlastních cest. Není možné na tomto místě vzpomenout, a tím méně hodnotit, všechny, jejichž tvorba se díky jeho vlivu změnila nebo dokonce začala. Mezi těmi, kdo se k němu hlásí jako k hlavní inspirující osobnosti, jsou obrovské rozdíly v kvalitě i zaměření. Závažné je, že Cageovy myšlenky i hudební výsledky byly přejímány, obměňovány a rozměňovány, až se nakonec dostaly do širšího povědomí. Letošní dvojité výročí (sto let od narození a dvacet let od smrti) se stalo vítanou příležitostí nejen pro provádění jeho skladeb na koncertech a festivalech, ale také (a zdá se především) pro nejrůznější typy *homage to J. C.*, které jsou vítanou záminkou pro vlastní produkci, jež je na Cage nezřídka násilně naroubována. Zde se Cage dostává do poněkud nechtěné roviny: jeho jméno se vyslovuje často, ale jeho hudba v adekvátním provedení zaznívá daleko méně. Mnohem častěji je z jeho hudby jinými napodobován spíše povrch, myšlenky jsou zjednodušovány: z jeho parole „všechno je možné, pokud vycházíte od nuly, tj. pokud se vzdáte toho, co se vám líbí a co ne“, zůstává většinou jen „všechno je možné...“ a z Cage se stává ikona, která to má posvětit. Cage vlastně vypustil z lahve džina, který se sice ohání jeho jménem, ale jedná zcela po svém. Měl toto snad Peter Scherhauser na mysli, když přirovnával Cage k Frankensteinovi? A jak to dokázal předvídat v roce 1999? Jistě, ledacos se dalo odhadnout, ale do jakého rozměru to nakyne, se dalo tušit jen těžko.

Zdá se, že hlavní problém ostatně asi všech revolučních myšlenek je v tom, že aby došly rozšíření, kde by se jejich revolučnost uplatnila, musí být nějakým způsobem zjednodušeny a z vulgarizovány. Pak se sice začnou šířit, ovšem už to nejsou vlastně ty revoluční myšlenky, nýbrž jejich bezzubé verze přizpůsobené davové mentalitě a vlastně potvrzující stav věcí, proti kterému byly původně namířeny.

Cageova představa, že pomocí nové hudby bude možno proměnit myšlení lidí v širším měřítku a tím dojít k proměně společnosti, zatím naráží na zaběhanost běžné hudební praxe, kdy se nakonec jakákoliv hudba přizpůsobí daným zvyklostem. Koncertní život je natolik ovládaný ekonomikou, že neposkytuje hudebníkům dostatek času, aby změnili svoje návyky – spíše se přizpůsobí hudba, nebo se taková něčím příliš náročná skladba prostě nehraje.

Na druhé straně Cageova tvorba podnítla celé hnutí hudebníků, kteří hledají nezávislost na zavedených a oficiálních strukturách. Zde probíhá velmi živé kvašení, jež sice z Cageova podnětu vyšlo, ale rozvíjí se samostatně, některé jeho myšlenky používá, ale jinak se mu vzdaluje a chová se nezávisle. Frankensteinovo monstrum chce žít svým životem. Má dost energie a touhy se uplatnit. Jak čas běží, lidské myšlení se (snad i působením nově vznikající hudby) pozvolna proměňuje. A John Cage se na nás usmívá.

Bibliografie:

- CAGE, John. X. *Writings '79-'82*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1983.
http://www.johncage.it/en/1977_empty_words_eng.html
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing With Cage*. London/New York/Sydney: Omnibus Press, 1989, 299 stran, ISBN 0-7119-1846-5.
- MAHNKOPF, Claus-Steffen (Hg.). *Mythos Cage*. Hofheim: Wolke Verlag, 1999, 272 stran, ISBN 3-923997-87-6.
- MARCELLO, Benedetto. *Divadlo podle módy*. Praha: Editio Supraphon Praha – Bratislava, 1970.
- METZGER, Heinz-Klaus und Reiner Riehn (Hg.). *John Cage II*. München: Musik-Konzepte (Sonderband), edition text+kritik, 1990, 361 stran, ISBN 3-88377-315-8.
- PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN, Charles (ed.). *John Cage. Composed in America*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1994, 285 stran, ISBN 0-226-66057-5.
- PETAZZI, Paolo. *Every Sound is Music*.
- PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1993, 223 stran, ISBN 0-521-41621-3.
- Slovak Music (Cage issue)*. Bratislava: Slovak Music Fund, 1992.

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).