

Karap Zoltán

Cage és a zene „nyelvi fordulata”*

1

Manapság, azt hiszem, valamennyien hozzászokhattunk már ahhoz, hogy az esztétikumhoz kapcsolódó legfontosabb problémáinkat a művészetfilozófia berkein kívül-belül egyaránt olyan kérdések generálják, mint hogy bajuszt rajzolni a Mona Lisának, vagy épp belevizelni Duchamp piszoárjai valamelyikébe bűncselekménynek¹ vagy inkább művészi aktusnak tekinthető-e. Éppen ezért úgy gondolom, ideje volna megvitatni azt is, hogy John Cage *4'33"* című darabjának előadása során bűncselekmény-e viszonylag nagy hangerőn Bartók rádiót hallgatni?

Ugyanakkor a probléma fontossága mellett, nem árt, ha élvén a rendelkezésemre álló *idő-kerettel* (Cage bizonyára itt most hosszú csöndet ékelne be a következő gondolat felolvasásáig) előre bocsátom ama meggyőződésemet, miszerint a műalkotások és nem-műalkotások felcserélhetőségének problémája, első sorban a mű-kereskedelem illetve művészeti „fogyasztó-védelem” problémája². A művészetfilozófia számára az elsődleges

* Elhangzott a DE BTK Filozófia intézete és az MTA DAB Bölcséleti, Művészeti-és ókortudományi Szakbizottsága által közösen szervezett *Esztétikum és történetiség* című konferencián 2010. nov. 26-án. Az eredeti szöveghez képest a koncepciót nem változtattam, de az előadást követő termékeny vita fényében, számos helyen indokoltan láttam a bővebb kifejtést.

¹ A kérdés sajnos nem pusztán játék a gondolattal. 2003-ban, vagyis egy évvel az előtt, hogy a művészeti közélet ötszáz legtekintélyesebb brit képviselője a *Fountain*-t a „huszadik század legmeghatározóbb műalkotásává” választotta, a Nimes-ben tartott piszoárok egyikét, mielőtt kalapáccsal megrongálta volna, Pierre Pinoncelli, valóban felszentelte. A performerre ezért először is 200 000 euró pénzbírságot szabtak ki „morális károkozás” címén, majd a javítási költségekre tekintettel további 14 352 euró megfizetését követelték tőle. (Vö. Pálfalusi Zsolt: *Peformansz. Teatralitás és agonialitás a filozófiai diskurzusban*. Kijárat, 2009. 25. o.)

² Amennyiben az állítás túlságosan provokatívnak és megalapozatlannak tűnik, elég, ha belátásához elképzelünk egy olyan művészt, ahol pl. a védőügyvéd (másodállásban „performer”) a vádló ügyéssel szemben (főállású „akadémikus”) a mű-alkotás mint olyan mibenlétéről kezd el vitázni. Vajon a bíró valóban egy filozófiai döntést fog hozni a per végén? Lehetséges egyáltalán egy filozófiai paradigmát megcáfolni? Megcáfolni a monázokról alkotott elképzelést stb.? Nem inkább úgy áll a dolog, hogy a bíró legfeljebb a filozófia világán kívül (a kérdések világán kívül) a büntetőtörvénykönyv szellemisége és saját lelkiismerete összehangolásából képes egy *válaszra*, amely soha sem magát a filozófiai kérdést zárja le, csupán a polgári per procedúráját? Hegel szerint a filozófiának nincs köze a valósághoz, és ennyiben „rossz a valóságnak”. Az esztétikai teóriákra nézve azonban talán inkább így volna helyes a megállapítás: ennyiben „jó”.

kérdést mindig az kell, hogy jelentse, hogy a műalkotások és a művészet(ek) között milyen viszonyok tételezhetők.

Azt, hogy egy műalkotás valaminek a funkciója, valami másnak a funkciója, mint önmaga, valószínűleg tévedés lenne csupán a freudi elmélet hozadékának tekinteni, amely ugyan használható egyfajta univerzális szótárként a szép és nem szép művészetek alkotásai elemzésének szempontjából, mégis mintha valamiféle megkésetttség lenne ebben a felismerésben – ti. abban, hogy a műalkotás valami *másnak* a funkciója, mint önmaga³. A műalkotások és művészek ugyanis bizonyos értelemben kezdettől fogva valami *másnak* álltak a szolgálatában, valami, a műalkotástól független „elfojtás” szolgálatában, talán épp a *műalkotás akarásának* elfojtásában, mindenesetre ez a *más* aligha más, mint maga a Művészet.

Ugyanebben az értelemben azt is mondhatnánk, hogy miközben az egyes művészek és műalkotások a Művészetet próbálták meg mintegy *kifejezni*, voltaképpen ennek a kifejezhetetlensége okozta a legtöbb fejtörést – mind a művészek, mind a megértésre vágyó publikum számára, vagyis, hogy éppen e Művészet-et mint akadályt kellett valamennyi esetben mintegy legyőzni ahhoz, hogy mindezek ellenére műalkotás, Művészet jöhessen létre – a Művészetet legyőzni a Művészetben. A Művészet ebben a megközelítésben egyfajta nyelvjátékhoz volna hasonlatos, amely játékban a cél a játék *megszüntette megőrzése*, és amelyet éppen ezért mindenki másképpen játszik; sőt adott esetben akár csalva, ám ha szerencséje van, más csalók a „csalás(d)i hasonlóságok”⁴ alapján, a nagy Intitúció eme

³ Bár a „tudattalan” teóriája és a művészetfilozófia (különös tekintettel a zseni-esztétikákra) egymástól szinte elválaszthatatlan problémája, ha nem is disszertációt, de minimum önálló tanulmányt érdemelne, szükségesnek tartom megjegyezni, hogy a XX. századi zene bizonyos szegmenseiben van más alternatíva is arra, hogy a szép és „többé-nem-szép-művészeteket” közös kategóriák alapján tárgyaljuk. Odo Marquard *A tudattalan és a többé-nem-szép-művészet* c. 1966-os tanulmányában meggyőzően érvelt amellett, hogy a művészet és nem művészet egyaránt patológikus megközelítése (ti. a művészet vagy szimptóma vagy terápia – Marquard szavaival, „lázadó narkózis vagy narkotizáló lázadás”) végső soron a művészet epinikionját készíti elő. Mégis úgy érzem, mintha ebbe az örömbé némi üröm is vegyülne. Annál is inkább, mert amennyiben az esztétika lemond „univerzalista” (esszencialista) ambícióiról, máris mintha átadná a terepet az erre a célra is alkalmazható pszichoanalízisnek. Annak a pszichoanalízisnek, melynek központi kategóriája, a „tudattalan”, eredetileg az *esztétikán belüli* probléma volt, de amely az *esztétikán kívülre* kerülése után a medicina vélt/valós pozíciójába jutva végül, úgyszólván az alma mater létjogosultságát vonja kérdőre. Éppen ezért azt gondolom, Cage filozófiája illetve zenéje alkalmas lehet arra is, hogy bemutassuk: a klasszikus esztétikai kategóriák és az ún. konceptuális művészet kérdéseinek találkozási pontjaiban nem csupán „a rossz valóság elfojtásai” és az „elfojtott igazság visszatérései”, hanem egyszersmind az esztétikai gondolkodás koherenciája, történetisége is tetten érhető.

⁴ A wittgensteini „családi hasonlóságok” (FI 65-77. §) analógiájára építő érveléseknek számos követője és kritikus publikált az '50-es években főként angolszász területeken olyan cikkeket, amelyekben a művészet esszencialista meghatározása/meghatározhatósága volt a kérdés. Ilyenek pl. Maurice Mandelbaum, Morris Weitz, Paul Ziff stb. Az akkori vitát később, tudomásom szerint, átmenetileg a Dickie féle „intézményi elmélet” illetve Danto magyarul is megjelent írásai csendesítették el, abban az értelemben, hogy a művészet gyakorlatát és elméletét egyaránt végső soron valamiféle etnológiai, kulturális antropológiai, hovatovább: szociológiai

tekintélyes bürokratái végül engedélyezik a műalkotások forgalomba jutását az esztétikai értékek megfelelő piacán.

A XX. században azonban egyes művészek, nevezzük őket futuristáknak, szokatlan célra vállalkoztak: a Művészetet nem a saját fegyvereivel, a saját nyelvén, tehát a Művészetten kívül próbálták meg legyőzni. Nehéz volna utólag megállapítani, mindez miért is volt annyira fontos számukra. (Összeomlasztani a művészet, az elitkultúra tőzsdeépületeit?, vagy csupán tagadni a múltat a jövő, na és persze a zajok nevében?, mindez – bár kétségtelenül szellemes vállalkozásnak tűnt, e harc mégis mintha egymástól független dimenziókban, következőképp teljesen értelmetlenül zajlott volna le.) Mindezek ellenére Luigi Russolo *A zajok művészete*⁵ című manifesztuma valahogyan mégsem maradt (vagy talán éppen ezért) hatástalan a Művészetre, bár érdekes módon nem az európai Művészetben, hanem véleményem szerint Amerikában fejtette ki legerősebb hatását. Amerikában, Woodstock Hallban, 1952-ben, amikor is David Tudor előadásában először „csendült fel” (vagy inkább: *zajlott le*) John Cage *4'33"* című darabja. Mármost tézisem szerint ez a tény szolgáltat alapot annak, hogy a „zene nyelvi fordulatáról” beszélhessünk, és hogy mindezt első sorban John Cage nevéhez kössük.

A mű recepciójával kapcsolatos viták a mai napig aktuálisak lehetnek: mit tud kezdeni a művészetfilozófiai teória azzal, hogy egy koncerten négy és fél percen keresztül valami olyasmi történik, amiről talán még a futuristák sem álmodtak volna? Mi teszi ezt voltaképpen lehetővé?

Így első és talán sokadik hallásra is úgy tűnhet, méltán szegezi magának Cage egy ízben, a következőt: „*miért hívnak zeneszerzőnek, ha mindössze csak kérdezek?*”⁶ Majd ugyanezt a kérdést számos zenetudós, esztéta és kritikus is felteheti (mint ahogyan fel is tette), jóllehet a zenei lexikonokból aligha fogják a közel jövőben egy meggyőző teória miatt kitörölni Cage nevét – vélhetőleg még maga Cage kérésére sem. A kérdést tehát ennél mélyebb összefüggések felé kell irányítanunk: lehetséges-e (a zene filozófiája helyett) „*a filozófia zenéje*”? Lehetséges-e zene születése a zene nem-értéséből: vagyis alkalmas médiuma lehet-e a zene a diszkurzív nem-értés kifejezésének?; egyáltalán a zene és a

kérdésnek tekintették. Ez a probléma persze ugyancsak önálló vizsgálódásokat igényelne, amelyre itt most nincs módunk, mindössze azért kellett utalnunk rá, hogy lássuk, Cage életműve kapcsán nem térhetünk ki a döntés elől: a művészet: Művészet (gyakorlat) vagy Intézmény (elmélet)? Érzésem szerint, Cage ebben a képletben (vagy-vagy) valami olyan titkos harmadik elemet kutatott, ami éppoly távol van mindkettőtől, mint amilyen közel. Csak így találhatott rá végül a Nyugatot Kelettel összekötő: „*kötőjelre*”.

⁵ Eredeti címén: *L'Arte dei Rumori (1913)*

⁶ John Cage: *A kommunikáció*. In: John Cage: *A csend*. Válogatott írások, Ford. Weber Kata, Jelenkor, Pécs, 1994. 57.o.

diszkurzivitás örök antagonizmusát ki lehet-e fejezni a zenében, vagy erre inkább csak valamiféle meta-zene volna képes? (Mit jelent a zene „nyelvi fordulata” pillanatában a zenében gondolkodni, vagyis kérdezni?) És végül: lehetséges-e addig terjeszteni a zene esztétizálását, hogy az végül ne csupán a Művészetet, de már magát az embert is legyőzze ezzel mintegy átadva a helyet a *Művészet*en túli *Természet*nek?

2

Brian Eno Michael Nyman *Experimentális zene – Cage és utókor*⁶ című könyvének előszavában a mi szempontunkból legalább négy nagyon fontos állítást fogalmaz meg, amelyet nem elég emlékezetünkbe idéznünk, de némiképp pontosítanunk is kell.

a) Az első Cage személyét illetően így hangzik: „könyve, a *Silence valóban feltekerte a gombolyagot*”⁷. Ez azt jelenti, hogy Cage maga nem valami *ex nihilo* érkező leleménnyel mozdította elő a zene nyelvi fordulatát, inkább csak bevégezte a *4'33"* című művével (kottájával?) valamint a *Silence* című könyvvel. Mármost hiába vitathatatlan tény Eno állítása, mégis a „gombolyag feltekerése” tűnik számomra a legfontosabb mozzanatnak; tulajdonképpen fontosabbnak, mint maga a gombolyag, hiszen csak így állhatott össze az a köpönyeg, amelyben a nyelvi fordulat utáni zene kiléphetett az ezoterizmusból, kiléphetett a kísérletezők laboratóriumából, és úgyszólván, mint eredmény vihette színre önmagát. Egyszerűbben: „nevet adott a gyerekeknek”, jóllehet ez a név nem feltétlenül illik minden egyes művére éppúgy, ahogyan kortársai munkáira sem. Már csak azért sem, mert Cage életműve kapcsán, beszélhetünk egyfajta konzisztenciáról, koherenciáról, ám éppen e linearitás miatt kései műveire vonatkozó belátásai, nem feltétlenül érvényesek korai műveire.

A zene nyelvi fordulata szempontjából éppen ezért Cage harmadiknak nevezett alkotói korszakát⁸ tekinthetjük a legfontosabbnak, hiszen ebben az időszakban következnek be azok a

⁶ Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utókor*. Ford. Pintér Tibor, Magyar Műhely, 2005

⁷ Nyman, 11.o.

⁸ Vö. Cage alkotói korszakait illetően Larry Solomon kronológiai katalógusára támaszkodom, aki öt periódust különböztet meg az életművön belül. Az első (1932-37) Cage tanulóidőszakát jelöli, amelyben a szerző Richard Buhling, Henry Cowell, Adolph Weiss, majd Arnold Schönberg tanítványaként elsősorban strukturális (dodekafón) harmóniak és kromatikus kompozíciók létrehozásával kísérletezik. A második korszakot (1938-50) Solomon Cage címválasztásaira utalva (hogy csak néhányat említsünk: *The wonderful widow of eighteen Springs*; *Douglers of the Lowesome Isle* stb.) „romantikus periódusnak” nevezi. A harmadikat a véletlenek és indeterminizmusok uralják (1951-69), a negyedik (1970-87) a „szavak és environmentek” világa, az ötödikről (1987-92) azonban Solomon, már csak annyit ír, hogy ez Cage legabsztraktabb alkotói korszaka, amelyben gyakran már csak egy-egy szám jelöli a kompozíció címét. (Vö. John Cage-online: <http://solomonsmusic.net/cageopus.htm>) A magam részéről továbbá indokoltnak találnék egy olyan felosztást, amely Cage műveit a „Művészet” és a „játék” fogalmak relációjában taglalja. Ennek megfelelően négy korszakot állapítanék meg: az első az „agón” (tanuló évek), a második uralkodó játékelméleti modellje az „alea”

művészi döntések, amelyek a negyedik korszak *environmentalizmusához* és ha tetszik az ötödik „szürrealizmusához” vezetnek. Ilyen döntések pl. az *expresszionizmusról és a kommunikációról való lemondás a műalkotás működéséről* (amely a korábbi műveiben még döntő jelentőségűnek mutatkozott), vagy a *zen-buddhista elvek alkalmazása* a komponálási folyamatokra; egyáltalán a *véletlen-műveletekkel való komponálás*, amely egyszersmind új típusú notációt is igényelt. Ugyancsak ide tartozik, a természet teremtő munkájának *imitációja* a célból, hogy a hangok intencionáltsága helyett hagyja, hogy azok „azok legyenek, amik” (ti. hangok), valamint ide tartozik még az ún. *indeterminista eljárás* is, amely az előadó számára megengedi a művek egyes részeinek tetszőleges felcserélését stb.

Ami Cage első és második alkotói korszakát illeti, elégségesnek tartom most mindössze azt megjegyezni, hogy Cage Schönberg tanítványaként csakhamar szembefordul a mesterrel, lévén, hogy nem elégszik meg a strukturális harmóniákkal, de úgy véli a strukturális *ritmus* bevezetése lesz a zenében az a módszer, amely a nyugati zene fogalmát következetesen de- és rekonstruálja. Webern, Satie, Varése, valamint Russolo hatására (de ide sorolhatjuk Oskar Fischingert is, aki a tárgyban lakozó szellemiségről beszél) Cage ütőökre kezd komponálni, majd a preparált zongora feltalálásával (vagy inkább: konceptuális alkalmazásával, hiszen vitatott, az invenció szerzőisége) még több ösztönzést nyer a zajok felszabadításának ügyében.

A negyedik korszakot szokás úgy jellemezni, mint amelyben Cage-en kiütözik valamiféle interdiszciplináris igény arra nézve, hogy a terek felfedezésétől az irodalmi szövegek zenévé darabolásán át voltaképp mindent „zenévé változtasson” – még saját előadásait is „zeneként” (mezosztichonokban) komponálja meg. Hogy csak két darabot említsek ebből a korszakból: *Demonstration of the Sounds of the Environment. Listeners walking around the campus of the University of Wisconsin, Milwaukee* és személyes kedvencem: *ear from Ear (Antiphonies) – text without words for single voice for at least 2 single voices*). Ez utóbbira persze különösen igaz lehet Eno következő állítása:

b) „Ha az *experimentális zenének van maradandó üzenete, akkor ez: a zene olyasvalami, amit az elménk hoz létre.*”⁹ Ettől függetlenül továbbra is amellet érvelnék, hogy a cage-i

(strukturális ritmusok, véletlenek, zajok stb.), a harmadik a „mimikri”, amelynek emblematikus darabjai pl. a 4'33", a Water Walk vagy épp a 0'00" stb. Ebben a korszakban ugyanis Cage zenei sikere „mintha” bizonyos értelemben a „mintha zene” színpadra állításában rejlene. Ezt követően pedig bekövetkezik az „illinx”, a tudat totális trónfosztása, a szervezett káosz játéka – jóllehet az egyes korszakok térben és időben akár egymást is keresztezhetik bizonyos művekben. Ettől függetlenül úgy gondolom, ha lehet alkalom arra, hogy egy bizonyos zenét(!) „szürreálisnak” nevezzünk, akkor Cage ez utóbbi korszakába tartozó művei mindenképp méltán viselhetnék magukon e jelzőt.

⁹ Nyman, 11. o.

experimentális zene, bizonyos esetekben még ennél is többet üzen, nevezetesen, hogy a zene olyasvalami, amit ugyan az elménk hoz létre, ám korántsem az elménk számára.

Éppen ezért Eno harmadik állítása is pontosításra szorul, hiszen a Cage féle experimentalizmusnak nem pusztán az volt a kérdése, c) „*mi lehet még zene?*”¹⁰, sokkal inkább az, miként lehetne a zene fogalmán túllépni ahhoz, hogy egy a mindennapi és a művészi tapasztalattól független perceptuális élmény részeseseivé váljunk anélkül, hogy ne csupán a Művészet, de a mű-alkotás intézményén is kívül rekednénk? Éppen ez, és nem holmi véletlen miatt alakult úgy, amit Eno előszavában megjegyez, hogy az experimentális zene kialakulása során d) „*annyira antiakadémikus volt, hogy gyakorta azt állították róla, kifejezetten nem zenészeknek íródtak*”¹¹.

A nem zenészek alatt itt természetesen a nyugati értelemben vett zene művelőit kell értenünk, amely nyugati zenében alighanem az első igazán radikális változást a disszonancia felszabadításával Schönberg és tanítványai idézték elő, mégpedig abban az értelemben, hogy a zenehallgatás kommunikációs képletébe egy olyan ismeretlent iktattak be, amelyet talán a mai napig sem sikerült megoldani, jelesül a *redundancia* (*hiányának?*) problémáját. A redundancia problémájának megoldása Cage-nél tehát ebből a szempontból a nyelvi fordulat egyik legfontosabb aspektusának tekinthető. De mit is jelent a zene kommunikációs stratégiája felől nézve a redundancia?

3

Mint ismeretes¹² a zenei élményt értelmezhetjük úgy, mint jelek, jelzések nyomon követését, a jelentés megfejtését. A tonális zenében a jelentést hordozó közlést segíti, ha a várt, megszokott reakciót késlelteti vagy leállítja valamely deviáció fellépése (pl. egy várt esemény késése, az előzmény kétértelműsége vagy épp egy váratlan esemény bekövetkezése). A zenei élményt meghatározó jelenségek másik kategóriája a redundancia, amely valamiféle „felesleges”, nem új információt közöl, ezzel egyszersmind tagolva az adott zenei

¹⁰ Uo.

¹¹ Nyman, 10. o.

¹² Vö. Grabócz Márta: *Hogyan értékeljük a mai zenét? Nézőpontok a kortárs francia és amerikai esztétikában.* Zenetudományi dolgozatok, Bp., 1983 (<http://www.artpool.hu/Al/al09/Grabocz.html>) A cikkel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Grabócz Márta Daniel Charles azonos című 1982-es előadásának apropóján ismerteti és kommentálja a korszak egyik meghatározó zenetudósának Leonard B. Meyer-nek elképzeléseit. Daniel Charles mellett – aki Grabócz tudósítása szerint Meyerhez hasonló nézeteket vallott – egyébként Umberto Eco is hivatkozik Meyerre *A nyitott mű* c. könyvében a szeriális zene információ áramlása kapcsán. A továbbiakban eltekintenek a különböző szövegek filológiai igényű összevetésétől, ehelyett végig Grabócz Mártára fogok hivatkozni.

nyelvhasználat jelentés-képződésének lehetőségeit. A zenei élmény konsituálódásának harmadik kategóriájaként Meyer a „jutalmazás” vagy „sikerélmény” gyorsaságát nevezi meg, mely nem más, mint a deviációs késés feloldása az idősíkon. Ebből következően, amennyiben a késési együttható csekélynek mutatkozik, a befogadói élmény alapvetően szenzuális, érzéki lesz. Amennyiben „közepes”, úgy asszociatív, ha pedig viszonylag nagy, akkor a befogadás leginkább a szintaxissal függ össze.

A befogadói szándék felől nézve ugyancsak három egymással akár egybecsúszható olvasat lehetséges. Az első esetben a hallgató a szerkezeti egységek formai viszonyára koncentrál¹³, Hanslickkal szólva, a kaleidoszkóp-szerűen mozgó formákra. (Ez a szándék többé-kevésbé megfeleltethető a zene formalista, analitikus, partitúra-szerű hallgatásának.) Egy másik esetben elfoglalhat egy ún. „funkcionalista pozíciót”¹⁴, amelyben egy privát drámai vízió érdekében a zene dinamikus, kinetikus, szintetikus folyamataira összpontosít. (Ez talán az abszolút zene romantikus befogadó modellje is lehetne). Vagy mindezekről függetlenül akár oszcilláló horizont-váltásokkal a befogadó megkísérelhet egyfajta „zenén kívüli narrativitást”¹⁵ keresni a műben, úgy mint: eszméket, érzelmeket, affektusokat – és ebben segítségére lehet, ha a zene olyan minőségeire támaszkodik, mint tempó, dinamika, hangszín stb. (Program-zene, zeneterápiák imaginációs gyakorlata.)

Mármost a zenei élmény effajta kibontakozása eleve lehetetlen, hívja fel a figyelmünket Grabócz Márta a totális szerialista művek esetében, hiszen a disszonancia-konzonancia viszony eltörlésével bizonyos értelemben eltűnt az előzmény-következmény közti feszültség, amiből legalább két következtetés vonható le: 1. minden mindennel azonos; 2. ha mégis képződik időbeli redundancia, nem vesszük észre, mivel a fülünk alapvetően a térbeli sémák visszatérésén tréningeződött. Éppen ezért azt mondhatjuk, hogy a szerialista zenék kommunikációs modelljéből hiányzik a redundancia, amely noha a zenei percepció újabb típusának megalapozását igényelné, mindezidáig ez várat magára¹⁶.

A továbbiakban az a kérdés áll előttünk, hogy Cage művei kapcsán ez a probléma, miként oldódik fel. Ezt a feloldódást Cage néhány megjegyzésének interpretációjával szeretném megmutatni. 1), „saját képzeletükkel befalazott füleik vannak”¹⁷; 2) „mihelyst az

¹³ Grabócz

¹⁴ Grabócz

¹⁵ Grabócz

¹⁶ „A szakadás átmeneti lenne, ha a zenei észlelés és értékelés újabb típusai megszülethetnének; de ma ezek még aligha körvonalazódnak” – írja Grabócz 1983-ban, noha a McLuhan féle „üzenet” vélhetőleg már a '70-es években megérkezett Európába.

¹⁷ „A zeneszerzőkről az járja, hogy jó fülük van a zenéhez, s ez legtöbbször azt jelenti, hogy semmit sem hallanak meg, ami eljut a fülükhöz. Saját képzeletükkel befalazott füleik vannak. (A szónok 45 perce. In: J.Cage: *A csend.*, 120.o.)

ember valóban elkezd hallgatni, már nem gondolkodik semmin”¹⁸; 3) „ha lemondunk a zenéről, márpedig így tettünk, akkor ezek szerint nincs mit hallgatnunk?”¹⁹; 4) [A zene]... egyesíti a széjjeleső részeket (...) az individuum osztatlanná lesz. Ez azonban csak akkor történik meg, ha zenehallgatás közben az ember nem adja át magát a lustaságnak és a szétszórtságának.”²⁰

A cage-i intenciókat alighanem úgy lehetne összefoglalni, hogy a zene hallgatását meg kell szabadítanunk a fikció-képző aktusainktól. Furcsa módon, bármennyire is triviálisnak tűnhet ez a kíváncsi, vélhetőleg a lehető legbecsvágyóbb vállalkozás elé állít bennünket nyugatiakat, hiszen a nyugati zene története előtti korok zenéjéről ha sokat nem is, de azt tudjuk, hogy a zene vagy mágikus hasznossági képzetek hordozója volt, vagy egyfajta ösztönművészet konstitutív tényezője. Aztán Phytagorassal emfaticus értelemben elkezdődött egyfajta dekadencia a zene extatikus befogadása szempontjából, hiszen a zene aritmetikai törvényszerűségek médiumává vált, s mint ilyen kontemplációra alkalmassá (Nietzsche nyelvén szólva: a dionüszoszi mellet az apollói elem került túlsúlyba). Ugyanerre a kontemplativitásra és harmónia-képző elvre hivatkozván jöhetett létre később a musica sacra eszméje, s vele együtt az artificiális többszólamúság, amely talán először szembesítette kultúránkat azzal, hogy a zene bizonyos értelemben a zeneszerzési technikák által meghatározott *forma finalis*, jóllehet sok időnek kellett eltelnie, ahhoz Eduard Hanslick a zene örökléte olvasztó képességét, ha tetszik, a zene metafizikáját, leredukálja „hangozva mozgó formák” játékára.

Ám bármelyik zenetörténeti előtti korszakról legyen szó, a zenei élmény konstituálódása szempontjából Cage-ig, egyáltalán nem merült fel az igény arra, hogy a zenehallgatását megfosszuk a fikció-képzés aktusaitól. Hiszen ha felidézzük a három befogadói szándékot (a formalistáét, a funkcionalistáét, vagy épp a zenén kívüli narrativitás keresőjét) máris beláthatjuk, hogy szigorúan véve mindhárom szándék egyesíthető a zenén kívüli narrativitás kategóriájában. Különbség csupán a narrativitás mibenléte között van, mégpedig oly módon, hogy a formalista szándék egyfajta kontemplatív modellt képvisel, amivel szemben a funkcionista szándék megfeleltethető a katharszisz és extázis keresésének (az időből való kilépés, az ember végtelen végességének megtapasztalása, a saját

¹⁸ A szónok 45 perce. In: A csend. 156.o.

¹⁹ A kommunikáció. In: i.m. 56.o.

²⁰ „A zenének, mint minden hasznos elfoglaltságnak az a feladata, hogy segítsen újraegyesíteni ezeket [ti. a tudatot és tudattalant – KZ] a széjjeleső részeket. A zene azáltal képes erre, hogy megteremt egy olyan pillanatot, amelyben az idő- és térérzékelésünk megszűnik, s a személyiséget összetevő elemek sokasága eggyé válik, az individuum osztatlanná lesz. Ez azonban...” (Egy zeneszerző vallomása. In: A csend. 22. o.)

partikularitásom fölé emelkedés szándékának értelmében), a harmadik pedig, már amennyiben ez önálló kategória lehet a zene mimetikus oldalára reflektál.

Nyilvánvalóan egyik befogadói szándék sem feleltethető meg annak a kritériumnak, hogy zene hallgatása közben „nem gondolkodhatunk semmin”, és hogy „meg kell szabadulnunk a képzeletünkkel befalazott fülünkötől”. Ellenben az már annál inkább, hogy átadják magukat a *szétszórtság*nak, a *lustaság*nak (önélvezetnek: egyfajta patológikus öröm vagy épp borzongás érzésének), éppen ezért az a típusú osztatlanság, amelyet Cage követelne a hangok nevében hallgatóitól, nem valósulhat meg, hiszen ez esetben az individuum osztatlansága nem a hangokra való odafigyelésből, hanem a hangok keltette kellemes/kellemetlen érzetéből (szétszórtság, lustaság) vagy a fikció-képzés öröméből származnak. A hangok nevében tehát Cage az egész nyugati zenét a „szórakoztató” zene területére utasítja, sőt még annál is rosszabb helyre: „Beethoven egy tekercs WC-papír”.

De vajon mit tudunk kezdeni az ő „muzsikájával”, kiváltképp a 4'33"-mal épp a cage-i kritériumok mentén, és vajon mennyiben igazolható a nyugati zene felől, hogy az ún. csöndmű a zene kategóriájába tartozik, elvégre Cage mégiscsak zeneszerző?

4

Wittgenstein mágikus formuláját idézve: „*nyelvem határai a világom határait jelentik*”²². A zene nyelvére vonatkoztatva ez azt jelenti, amennyiben megváltoztatom a zene nyelvét vagyis a zene anyagát, világom határait is megváltoztatom. A kérdés immár csak az, hogy mindezek után beleférek-e még ebbe a szép vagy kevésbé szép új világba, anélkül, hogy ne csupán a zene nyelvét változtatnám meg, de magát a zene fogalmát is világossá tenném. A cage-i nyelvkritika első mozzanata tehát hogy a zene elemi kijelentéseit vizsgálja.

A zenében egy elemi kijelentés nem egy zenei mondat, hanem egyetlen hang: aminek az esete (vagy inkább esése, behullása az időbe) „fennáll”²³, és ez egy olyan összefüggés

²² L. Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford. Márkus György. Atlantisz, 2004. 81.o. [5.6]

²³ Wittgenstein Tractatusának nyitó mondatai fényében („1. A világ mindaz, aminek esete fennáll”; „1.1 A világ a tények és nem a dolgok összessége”) azt mondhatjuk, Cage zenei világában egy ténynek egy hang percepciója felel meg. Ez persze korántsem problémamentes állítás. Ha ugyanis tekintetbe vesszük Wittgenstein következő sorait, miszerint „Aminek az esete fennáll – a tény –, nem más, mint összefüggések fennállása”, máris zavarba jöhetünk a hangok percepcióját illetően, hiszen ez azt jelentené, hogy egy zenei tény megtapasztalására mindig csak valamilyen összefüggés tudatában vagyunk képesek. Ez azonban eleve kizárja, hogy minden egyes hangot önálló T¹, T², T³ stb. időpontként érzékeljünk. Ebből következően az intenció-mentes figyelem kivitelezhetlenségébe ütközünk. Kivéve, ha a zenei tapasztalat számára azon tények összességét tartjuk fent, amelyek nem tehetők diszkurzívává, vagyis amelyeket legfeljebb a „kimondhatatlan” jelezővel illelhetünk. – Ez a megközelítés már nagyon is ismerős a nyugati zene romantikus metafizikája felől nézve.

fennállása, amelyről a következő „képeket”²⁴ állíthatjuk: egy hangnak van időtartama, hangszíne, hangmagassága és hangereje. A zene zenei kijelentések összessége. Mármost a zenei kijelentések igazságtartalmáról csak annyiban beszélhetünk, amennyiben egy zenei kijelentést érteni nem más, mint megérteni, minek az esete áll fenn. A zene esetében, mivel semmi több nem állhat fenn, mint a pusztán hang, éppen ezért nem beszélhetünk szintaxisról. A zenemű létrehozása azonban elképzelhetetlen szintaxis létrehozása nélkül, legalábbis, ha a szintaxis alatt a kompozíciós-technikai szervező elvet értjük. De vajon milyen szintaxis lehet értelmes egy olyan zene létrehozása céljából, amely nem állít máris többet a hangokról, mint hogy a hangok, hangok. Cage kérdése: „mit tegyek azért, hogy csak úgy eszembe jusson, ne pedig az emlékezetemből, az ízlésemből és a lelki világomból bukkanjon fel?”²⁵ Másképpen kérdezve: hogyan lehetne kiküszöbölni a „fül törvényszerűségeit”, a fül megszokásait, ha tetszik a „fül uralmát a szellemen” és fordítva, ahhoz hogy olyan zenét hozzunk létre, amely hasonlatos volna ahhoz a teremtőelvhez, mint amely szerint maga a Természet jár el? A válasz pedig, hogyan is hangozhatna másként Isten, a lélek, a humanizmus stb. címet viselő nyugati narratívák megkérdőjeleződése után, mint a Véletlen segítségével?

A véletlen-műveletek alkalmazása tehát nyilvánvalóan arra kényszeríti Cage-t, hogy az öninterpretáció szintjén, lemondjon a műveivel szemben támasztható kritikák azon szárnyáról, amelyek a kommunikáció értelmezhetetlenségével illetnének. Sőt, egyenesen azt állítja: „az intenció hiánya (a csend elfogadása) vezet el a természethez; lemondani az irányításról, a hangok, hangok legyenek.”²⁶ Ezzel el is érkeztünk a csend-problematikához, ahhoz a négyszögletű kerek-erdőhöz, amely – miként azt gyerekkorunk óta tudjuk: „nincs sehol, de létezik”. Cage ebbe az erdőbe a következő logikával lép be: amennyiben a zene csöndek és hangok összevegyítése, úgy mivel egy zenei hang négy konstituensében csupán az időtartam a közös mindkettőben, kénytelenek vagyunk az időtartamot a zene azon médiumának tekinteni, amely egyszersmind a differentia specifikumát is adja. Csakhogy az érvelés ezen pontján, a kerek még kerek volna. A kör négyszögesítése azonban Cage gondolkodásában akkor következik be, amikor a süketszobában rádöbben, hogy pusztán metaforikus csönd létezik, tehát pusztán agonális, fiktív hallgatás, amely nem más, mint bizonyos hangok kizárása az érdeklődési körünkből. Éppen ezért, a zajok elszánt apologétájaként kénytelen belátni – bár aligha okozott ez számára nehézséget –, hogy egy

²⁴ „Mi képeket alkotunk magunknak a tényekről.” (I.m. 18. o.)

²⁵ *A szónok 45 perce.* In: *A csend.* 58.o.

²⁶ „Az intenció hiánya (a csend elfogadása) elvezet bennünket a természethez; lemondani az irányításról; a hangok hangok legyenek.” (*Üres értelem.* In: *A csend.* 199. o.)

zenemű megkomponálása során a struktúra voltaképp még a tervezettnél is esetlegesebb, hiszen a zene formája az a tartalom, amely nem egyéb, mint egy idő-rezervátum, egyfajta keret biztosítása valamilyen hangzási miliő folytonosságának.

Így a zene fogalma a következőképpen módosul: a zene törvény- és szabadság-elemek összessége²⁷. Mit jelent mindez a 4'33"-ra nézve? Először is azt, hogy a zene, amennyiben elfogadjuk Cage zene-fogalmát, mindig valamilyen hangzási miliőben szólal meg, következésképp, ha nem szólal meg egyetlen hangszer sem, akkor is létezik a figyelem számára hallgatnivaló, amely a deviáció szempontjából totálisan esetleges. Tehát amennyiben a csöndek, vagyis a nem intencionált hangok, és az intencionált hangok között egyenlőséget feltételezünk, úgy bármely mű hallgatása közben legitim döntés lehet egy a hagyományos értelemben zenén kívüli (nem lejegyzett) hang integrálása, pontosabban meghallása. A deviáció elsődlegessége ennél fogva nem tartható álláspont. A kérdés csupán az, hogy a redundanciát a deviáció korrelátumának kell-e tekintenünk, vagy elképzelhető olyan információ-áramlás, amely pusztán redundancia-felhalmozást jelent?

Mármost tekintettel, hogy Cage a műveiben szereplő hangokról azt állítja, a legkevésbé sem tartoznak a kommunikáció vagy a kifejezés körébe²⁸, elvileg a problémát figyelmen kívül hagyhatnánk. Csakhogy nem szabad elfelejtenünk, hogy bármennyire is küzdünk a Művészet fogalmával, a Mű-alkotás intézményén belül vagyunk, s mint ilyenben képtelenek vagyunk eltekinteni attól a szituációtól, hogy mi most éppen egy műalkotás terébe, problematikájába engedjük vonzani magunkat. Vagyis Cage gesztusa, a nem intencionált hangok emancipációját illetően csakis egy olyan „elmélet ellenes elmélet”²⁹ segítségével érvényesíthető, amely képes bennünket az esztétika csapdájába csalni, ahhoz hogy játékból mintegy megadjuk az esélyt magunknak arra, hogy életünkben először képesek leszünk egy intenció mentes figyelem produkálására, mégpedig olyan hangok apropóján, amelyek éppúgy semmilyen más intencióval nem rendelkeznek, kivéve önmaguk lenni-hagyását a percepciónk által.

²⁷ Vö. *Satie védelmében*. In: *A csend*. 30. o.

²⁸ „A legkevésbé sem gondolom, hogy mindez a kommunikáció körébe tartozna (egész jól kommunikálunk a szavakkal), vagy netén a kifejezés körébe. Lou és Mimi, Ives-ot hallgatva, és én Webernt”, a legkevésbé sem törődünk azzal, hogy miről szól a darab. Egész egyszerűen magával ragadott bennünket.” (*A modern zene előhírmökei*. In: *A csend*. 22-23.o.)

²⁹ A kifejezést Beck Andrásról kölcsönözöm, aki a „*Miért hívják zeneszerzőnek, ha csupán kérdez?*” című 1999-es tanulmányában a következőket írja: „Míg Duchamp egész tevékenysége arra irányult, hogy a képzőművészetet és annak befogadását megszabadítsa a látás uralmától és tisztán gondolati tevékenységgé tegye, Cage, épp ellenkezőleg, fülünket akarja megszabadítani a hallásunkat befolyásoló preconcepcióktól. A művek konceptuális jellegével szemben a tiszta érzékelés lehetőségét hangsúlyozza, a megértés munkájával szemben az élményt. Elméletellenes elmélet ez tehát...” (In: Beck András: *Hagyni a teóriát a másra*. Magvető, 2000. 109.o.)

Éppen ezért mégis csak érdemes lehet visszatérnünk a nyugati zene kommunikációs sémájához, hogy belássuk, Cage miként próbál meg kilépni a nyugati kultúrából úgy, hogy mindeközben mégis benne maradjon, miként vonja be a keleti kultúra „meditációjának” nevezett anti-fikciós eljárását a nyugati zene esztétikai tapasztalatába, és hogy mindeközben hogyan marad mégis csak egyszerre modern és posztmodern.

5

„Amennyiben a komponálás hangjegyek írása, annál inkább az, ami: írás.”³⁰ – Mondja Cage, és hogy némi pihenést iktassak be az utolsó gondolatmenet elé egyik előadásából kölcsön veszem a következő locust: *„Lassan, ahogy az előadás halad, nem jutunk el sehova, és ez örömteli. Az nem irritáló, ha ott van az ember, ahol van. Csak akkor az, ha úgy véli az ember, hogy máshol szeretne lenni.”*³¹ Valószínűleg ez a két kijelentése az, amelynek egymás után olvasása a cage-i gondolkodás paradoxonának két végét felmutatja. Hiszen mi volna távolabb egy nyugati logocentrikus metafizikánál, mint a nem kauzalitásokban gondolkodó, nirvánában gubbasztó tiszta jelenvalólét, és mégis mintha a paradoxon e mindkét irányba való végtelenét próbálná meg a csend írása, a csend komponálása és hallgatása egymásba kapcsolni. „Hiszem – mondja Cage –, hogy a zene célja az értelem megnyugtatása és lecsillapítása az isteni befogadás előtt. Ez a gondolat az indiai hagyomány részét képezi.”³²

És ezzel nagyjából be is zárult az a kör, amelynek közepébe állítva, mint célpontot Cage zeneszerzőségének mibenlétét az esztétikai teória célkeresztjébe vegyük. Kezdjük a végéről: először is, amennyiben a zene (miként az a buddhista és egyéb indiai szertartásokon) az értelem lecsendesítése szolgálatában áll, úgy a nyugati zene értelmében Cage-nek sikerült visszacsempésznie a kathartikus (eredeti értelmében: gyógyító) funkciót. Vagyis a zenén kívüli narrativitásból megőrzi a legősibb funkcióját a zenének. Éppen ezért azok a kritikák, amelyek azt hangoztatják, hogy Cage egy nem antropocentrikus zene ideálját kergeti, csak részben érintik az igazságot³³.

³⁰ *A zenemű mint folyamat.* In: *A csend.* 50.o.

³¹ *Előadás a semmiről.* In: *A csend.* 73.o.

³² *A zene jövője: Credo.* In: *A csend*

³³ Természetesen már a „nem antropocentrikus művészet” ideája mint pusztán lehetőség is önálló elemzések tárgya lehetne, nem beszélve Cage „zenei” gondolkodásának társadalomkritikai aspektusairól. Mégis fontosnak tartottam kitérni a „nyelvi fordulat” leírása kapcsán arra a művészi gesztusra, amelyet Cage *A zene jövője (Future of music, 1974)* címmel tartott előadásának átdolgozott verziójában (1978) így jellemez: „Tisztán zenei kérdéseket nem tudok már komolyan venni.” („Rein musikalische Fragen kann ich nicht mehr ernst nehmen.” Idézi: Doris Kösterke: *Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell. Aspekte des musikalischen Denkens bei John Cage.* S. Roderer Verlag, Regensburg, 1996,). Kösterke monográfiája zárószavában meggyőzően érvelt amellett, hogy a cage-i antropocentizmus-tagadás (vagyis a buddhista kozmológia felé fordulás mögött) milyen

Másodszor: Amennyiben a zeneszerzés „a természet utánzása, annak működési módjában” (ez persze korántsem a romantikus zseni-esztétika természetfelfogását jelenti), úgy a zenével kapcsolatos mimetikus elvárásnak is lehet tesz, jóllehet wittgensteni értelemben a kijelentések nem fejezhetnek ki semmi magasabbat, mivel azonban a logikán kívül minden véletlen, ezért ezek a zenei kijelentések egy lehetséges világ képét alkotják. Erről a természetről egyes kritikusok, köztük Lyotard is, hajlamos azt állítani, hogy Cage ezzel egy fenséges³⁴ művészet modelljét képviseli, amely azonban nyilvánvalóan csak *egy* bizonyos befogadói, absztrakciós szintje lehet a zenének. A fenséges(sége)t kereső befogadó az, aki a hangok esztétikájában, nem egy önmaga-lenni-hagyást, egy fikció-mentes figyelemkoncentrációt keres, hanem még mindig a nyugati zene reflexión alapuló megismerő erkölcsét, amely az adott esztétikai tárgyban nem a tárgyat magát, hanem az esztétikai eszmét keresi, s ha már fenségesről van szó, veszi is el minduntalan. (Mindazonáltal nem gondolom, hogy Cage a hangok percepciója alatt valamiféle Ding an sich tapasztalatot értene.)

Harmadszor: a zene formalista hallgatásával kapcsolatban azt mondhatjuk, hogy Cage véletlen műveleteivel komponált műveiben is előfordulhat redundancia, de a kontempláció terét Cage a zenén kívüli, az esztétikai dilemmák terében nyitja meg: és ezzel úgyszólván a befogadás temporalitását maximalizálja. Itt elég csak arra gondolnunk, hogy már maga a notáció is egyes esetekben több mint puszta grafikai objektum: maga is önálló mű. Aztán következhet a zene előadása, amelynek formáját leginkább egyfajta művészet-vallási gyakorlatnak kell tekintenünk. Végül a zene hallgatása – mint meditáció, amely egy speciális ügy (ebbe a játékba az elmélet már nem léphet be, hiszen a zene hallgatása: hallgatás, amiről nem lehet beszélni). Ezt követően, vagy ezt megelőzően azonban minden további nélkül

antropológiai tapasztalatok és konklúziók húzódnak. Röviden összefoglalva: Ha a nyugati kultúra antropocentrizmusa és észbe [Vernunft] vetett hite csaknem oda vezet, hogy nem csupán ezen dogmáira épített kultúráját, de magát a Föld „életben maradását” is veszélybe sodorja, akkor a művészet feladata, hogy az életet a tiszta kontempláció által olyan kísérleti helyszínné változtassa, amelyben az eseteleges társadalmi értékrendszerek helyett: az élet maga válik kipróbálhatóvá. Ha tetszik, ebben áll a Cage kísérletének téje: képesek vagyunk-e mi magunk változni a „zenei” élmény hatására?

³⁴ Bár nincs tudomásom arról, hogy Lyotard közvetlenül tett volna Cage művészetére ilyen vagy hasonló kijelentést, mégis elképzelhetőnek tartom, hogy számos esztéta (köztük Lyotard) számára Cage zenéje is beilleszthető abba az avantgarde hagyományba, amelyet a fenséges kategóriájával is lehet jellemezni. Jelen esetben azért kellett erre a problémára is utalnunk, hogy világossá tegyük, Cage zenéjének „adekvát” hallgatására a kanti fenséges negatív öröm helyett, sokkal inkább a heideggeri „Gelassenheit” egyfajta „meditatív gondolkodása” jellemző, amely szükségképpen mellőzi a szubjektum-objektum reflexiós játékterét. Ehelyett egy olyan „ráhagyatkozást” választ, amely lehetővé teszi, hogy a dolgok valóságát megmutató nyitottat *önmagában gondoljuk el*, ahogy az önmaga számára van, nem *pedig hozzánk viszonyítva*. (Ez egyszersmind a *zazen* gyakorlatának is megfeleltethető aktus.) A Gelassenheit-ban továbbá Heidegger bevezeti a „Gegnet” fogalmát is, amely egyszerre „Weite”, azaz szabad, nyílt térség és „Weile”, vagyis a „nyitottban időzés”, várakozás.

megengedett az elmélkedés. Lehet elmélkedni a Művészetről, amelynek intertextuális játékosságai, önreflexiói stb. turpisságai tekintetében Cage totálisan nyitott művei elképesztő gazdagságot kínálnak. Csak mintha ezt a típusú „zenehallgatást” Cage némi iróniával jutalmazná, lévén mintha a mindezidáig professzionálisnak³⁵ tekintett befogadót, a formalista hallgatót helyezné el legalul a hierarchiában, mintha megfordítaná a piramist, és a pusztán csak neszelők volnának a hangok legrangosabb, elsődleges célzottjai. A többi már a Művészet asztalára tartozik. Ez az asztal, amely Cage számára irreleváns annyiban, amennyiben a művészet nem egy teoretikus kérdés, hanem egy praxis, egy életforma.

Mindezek után azt mondhatjuk, a nyelvkritikai fordulat legmeghökkenőbb állításai a következőképp foglalhatóak össze: a zene hallgatása – zene-hallgatás. A zene kijelentései: metafizikai állítások: jelölet nélküli, lehetséges világokra vonatkoznak. A zeneszerzés – írás. A Művészet – nyelvjáték, és mint ilyen: életforma; kortárs művészet – „*kortárs tej*”³⁶.)

6

Cage tehát azzal a megoldással lép ki a Művészet intézményéből, hogy lépéseit betartva ugyan, de „visszafelé kezdi el játszani a játékot” (nem a hangoktól indul az emberig, hanem fordítva: az embernek kell eljutnia önmagától a hangokig)(abban az értelemben, hogy a cél, mégis a hangok felfedezése lesz az ember felfedezése helyett), jóllehet ez a játék értelmezhető úgy is, hogy Cage a zenében való gondolkodást egy heideggeri értelemben vett lebegő, a semminek átengedő, akár szorongó gondolkodásnak tekinti, olyan zenében gondolkodásnak amelynek célja a hangok kézhezállóságának és kéznéllevőségének dialektikája.

Tovább keresve a párhuzamokat, a nyugati értelemben vett meditációt (értsd: „*Meditationes de prima musique-philosophia*”) ötvözi a keleti értelemben vett meditáció gyakorlatával, s ezzel sikerül egy újabb lépést tennie a nyugati inskriptív zenének a modernitásában; egy lépést Kelet felé, amely egyszersmind a posztmodernség anti-modernizmusának látszata ellenére, voltaképp nem csupán a modern zenében számít korszakos lépésnek, hanem a zenefilozófia terepén is. Hiszen bár minden okunk meg lehet

³⁵ Azt is mondhatnánk, hogy Cage voltaképp az Adorno féle „zenével kapcsolatos magatartástípusok karakterológiáját” parodizálja – komolyan; a hangok nevében. Rortyval szólva, ezért Cage életművének három legfontosabb attribútuma akár így is hangozhatna: „*esetlegesség, irónia, és szolidaritás*”.

³⁶ „..... szánjunk egy percet a kortárs tejjre: szobahőmérsékleten ez is megváltozik, megalszik stb. Aztán egy újabb üveg is stb., hacsak porlasztással vagy hűtéssel ki nem küszöböljük a változást, (ami pusztán életszerűségének egyfajta lelassítása). (Ez azt jelenti, hogy a múzeumok és akadémiák is afféle konzerválók.) ... Mert a kortárs zene bárkinek egy életmód vagy lehetséges életmód.” (A *zenemű mint folyamat*. In: *A csönd*. 54. o.)

arra, hogy zeneszerzőnek nevezzük, ez mégis csak kevesebb annál, mintha John Cage-ben a zene nyelvi fordulatának meta-esztétáját látnánk. Meta-esztéta alatt pedig azt értem, hogy túl filozófián, és Művészetben, ám mindkettőn innen, sikerült kérdéseket feltennie oly módon, amely Nietzsche után csakis így volna jellemezhető: képes volt arra, hogy kalapáccsal (a preparált zongora kalapácsával) kérdezzen, amellyel nem a csupán nyugati zene húrjait, de a keleti gondolkodást is megrezgettette – ezért nem csoda, ha nyugati hallgatóként némiképp zavarba jövünk mindezek láttán.

Ugyanakkor bármennyire is idegenek első látásra vagy hallásra Cage művei, esztétikai intuíciónk számára nyilvánvalóan valami nagyon is ismerős dolog bukkan itt napvilágra, nevezetesen az esztétikum performativitása. Amely kezdettől fogva ott munkálkodott valamennyi művészeti alkotás lényegében, ám a mimészis kategóriájához képest mintha most először vált volna hangsúlyosabbá, így a cage-i meta-esztétikán belül ebben az értelemben egy performatív esztétikáról³⁸ is beszélhetünk. A performatív esztétika születése pedig nem más, mint Cage zenei grammatológiájának³⁹, a nyugati zeneesztétikát dekonstruáló újra-írásának *győzelme* – a hangok nevében a Művészet fölött: az Esztétikában.

³⁸ Cage életművének performatív aspektusairól Hans Friedrich Borman *Verschwiegene Stille – John Cages performative Aesthetik* címmel jelentetett meg monográfiát 2005-ben a Wilhelm Fink Verlag gondozásában. A szerző színháztudományi disszertációja a téma iránt érdeklődők számára izgalmas olvasmányul szolgálhat

³⁹ Talán érdemes citálni Derrida azon (bármely) megjegyzését, amely feljogosíthat bennünket arra, hogy Cage kapcsán „grammatológiáról” beszélhessünk: „... írásnak mondjuk mindazt, ami általában inskripciót hozhat létre, akár betűkkel fejeződik ki, akár nem, még akkor is, ha amit szétszór a térben, az távol áll az emberi hang rendjétől: kinematográfia és persze koreográfia, de képi, zenei, plasztikai stb. „írás” is. (In: J. Derrida: *Grammatológia*. Ford. Molnár Miklós, 1991, 45.o.) Bár terjedelmi okokból nincs mód a részletekbe menő érvelésre, vélhetőleg nem nehéz belátni, hogy Cage zeneszerzői és írói tevékenysége („grammatológiája”), nem más, mint a nyugati zene logocentrizmusának, etnocentrizmusának dekonstruálása, amely egyszersmind a zene metafizikájának sajátos „berekészítésének” és folytatásának tekinthető.