

mint fényképezőgép híján belőlünk a városnézési kedv?
(Megint itt tartok: otthon. A jólesően unalmas vidék,
illetve város, barátokkal, akiket már nem akarok
jobban megismerni, akikkel kifejlesztettük az együtt unatkozás
végső formakincsét. Otthon majd hozzám mérik
barnaságukat, ettem-e tengeri kaját, hoztam-e bort?
„Mit félted, úgyszólván közösen fogjuk meginni!”
Órák hosszat mesélek, tényleg mennyi élmény,
jövőre majd együtt – én leszek az idegenvezető.
Bár végső soron mindegy, azért hozzáteszem:
a valóságban, itthon egy teljesen más variáció jött be.)
A reggeli konyhában írom ezt a pörkölt
eltakarítatlan maradékai fölött, szerelmem, A,
ma már harmadszor kakil. Tévedtem. Térképpel
érkezik egy másik irányból, terve van. „Vártam, hogy megnézd,
mit csinálok ennyi ideig, de te persze inkább munkával
nyugtatod magad!” „I am a poet” – mondom.
Akkor ez mindent jelentett, lemásolva
nekünk még valamit talán.

Dolinszky Miklós

JOHN CAGE ÉS A MŰVÉSZETEN TÚLI ZENE UTÓPIÁJA

Megengedett-e Cage-hez nem zenéje, hanem írásai felől közeledni? Merészségemért újabb merészséggel éppen Cage-től és az avantgarde-től remélek felmentést. Az avantgarde fordulatot követően a művészi szándék és kritika többé nem a műalkotásra mint tárgyra, hanem a művészi gesztusra irányul: a mű mint egykori esztétikai objektum csupán asszisztál a művészi tett végrehajtásában. Cage-ről szólva is a vizsgálat tárgya mindig vagy egy elvont gondolat, vagy egy gyakorlati művelet, sosem a ténylegesen megszólaló hangok: a kettő azonban már nem kíván egymásra vonatkozni és – avitt európai szokás szerint – immanens kapcsolatra lépni. Ha a zenetörténet korábbi szakaszaiban is előfordult, hogy a koncepció nem oldódott fel maradéktalanul a hallható zenében, az elvont és a hangzó szférát a mű egységének illúziója – időnként a szép hangzás képében – mégis közös ernyő alá vonta. A Cage-műben ezzel szemben a megszólaló hangok már nem hivatottak a koncepció képviselőjére és igazolására.

Cage legfőbb törekvéseinek egyike, összhangban a kísérleti avantgarde törekvéseivel, az élet és mű közötti határok lebontása. Kompozíciós ötletei közvetlenül, az elmélet és gyakorlat közötti sajátosan zenei territórium megkerülésével valósulnak meg, melynek talaján egykor kialakulhatott a céh – a koncepció és hangzás diszkontinuitá-

sára Cage-nél az élet és zene kontinuitása felel. A komponálás professzionalizmusának, céhszerűségének megszűnésével a (zenei) médium központi helyzete is megszűnik Cage életművében: a különböző médiumok felcserélhetőek, transzponálhatóak, kontaminálhatóak, vagyis mindig egyenrangúak.

Az élet és a zene boldog egyesülésének útjában a mű és a művészet áll. Cage olyan műzenét kíván, amely nem mű, hanem csakis zene. A mű akkumulálja számára a szerzői intenciót és a zenei munkamegosztás ebből fakadó hierarchiáját, a rögzítettséget és az ismételhetőséget – mindazt, ami elől a véletlen-eljárások kínáltak egerutat. Alighanem ez az életmű az, amely lezárta az újkori műzene több száz éves emancipációs folyamatát, csak nem egészen úgy, ahogyan azt például a zenevallásról álmódoszó, egyébként a felvilágosodáshoz a látszatonál sokkal közelebb álló kora romantikus gondolkodók elképzelték. Cage munkái világossá teszik: ha a zenéből száműzzük mindazt, ami szellemi, tehát ami *már* nem zene, akkor éppen zenei mivoltában éri sérelem. Abban a pillanatban, amikor a zene, metafizikai intenciói alól felszabadulva, zene és csak zene kíván maradni, utat *kell* nyitnia egyfelől a csendet és a zörejt egyaránt magába foglaló még nem zenei hangzó szféra, másfelől az akció előtt. Az intenciók és velük együtt az értékek alól felszabadított zene szükségképp feladja ellenállását az étellel szemben, és felszínre hozza azokat a hangzó eseményeket, melyeket mindeddig vagy kirekesztett, vagy leigázott; másfelől a létrehozás valamennyi mozzanatát vizualizálja. Ez pedig az avantgarde-tól a posztmodern felé tereli Cage munkásságát.

Ez a munkásság egyéb tanulságokkal is szolgál a korábbi zenetörténetre nézve. A Cage-től nyert tapasztalatokból visszafelé haladva kiderül, hogy Európában a zene nem hangzó aspektusából nyerte szellemi rangját, hanem attól, amivel ezt a zenét felruházták. A zenét sosem hangzó mivoltában alapozták meg, hanem valami máshoz, egy rajta kívül és felül állóhoz (Istenhez vagy a hatalomhoz) való viszonyában. Márpedig ha a zene csakis valami máshoz való viszonyában válik zenévé, akkor saját maga sem a hangok egymásutánját, hanem egymáshoz való viszonyukat jeleníti meg. A zene ebben az értelmezésben tehát elsősorban kulturális és csak ennek alárendelve akusztikus fenomén, amelyben a hang a hangok közötti viszonyok származéka, egy utólagos és elvont művelet végterméke. Amikor pedig ezek a viszonyok illúzióvá válnak, helyükön a semleges idő jelenik meg elkerülhetetlenül – Cage-nél a zene emancipációja valójában az időnek a zene alóli emancipációja. A zenei események és a múlt idő immár összefüggés nélkül, békés, de jelentéstelen egymásmellettségben haladnak. Hogy a zenei eseményeket éppen a kezdetlenül folyó idő teszi diszkontinuussá, az egyike a cage-i dialektikából eredő termékeny paradoxonoknak.

Ugyanaz a Cage, aki meghirdette a csak zene (a tisztán zene, a belevetített képzetek alól felszabadított zene) programját, azt is többször kinyilvánította, hogy a véletlen eljárást alkalmazó műveinek előadása egy anarchisztikus társadalom modelljévé kíván válni. Cage álláspontja szerint a zene mindenfajta függőleges meghatározottsága a hatalom nyomát viseli. Annak a baloldali hagyománynak hálójába került, amely a rend megnyilvánulásait a hatalom megnyilvánulásainak tekinti. Ezzel szemben a véletlenzene a szabadság simulacruma: a hangzó zene itt megelőzi a róla alkotott előzetes képzeteket. Ezek legfeljebb követhetik őt – ez a zene évszázados mimetikus karakterét feladva önmaga pályázik a valóság rangjára, és a Cage-utópia szabad individuuma is valamennyi előzetes képzettől: hagyománytól vagy előítélettel mentesen cselekvő lény. Ennek a szabad cselekvésnek eredménye szüntelen, kezdettelen és személytelen zene-csinálás, amely a maga közvetlenségében újraegyesíti a társadalmi és a zenei praxist.

A praxis elsőse – ez az egész XX. századi gondolkodás egyik legkiterjedtebb, legnagyobb hatású toposza, mely egészen különböző köntösökben jelentkezhet attól függően, hogy a szóbeliség iránti nosztalgiát szolgálja-e (mint Gadamernél), vagy éppen az írás autonómiájának, a szerzőről leváló írásnak vízióját (mint Derridánál), netán a kézműves kismesterek privilegizálását (mint Walter Benjaminnál). Tágabb értelemben pedig a praxis elsőségét előfeltételezi a filozófia nyelvi fordulata. Nem nehéz meglátni mindebben a zene archaikus állapotát, a szüntelen tevékenységnek ezt az anarchikus folyamatát, melyben élet és zenélés, akár az archaikus közösségekben, közös praxisban oldódik fel. A Cage-művek egymásba fonódó, burjánzóan gazdag és változatos előadói gyakorlata (különböző művek egyidejűsége, különböző médiumok egyidejűsége, egyazon mű különböző kidolgozásai és egyéb átfedések) kétségkívül emlékeztetnek egy aranykori kultúra zenei praxisára, beleértve a paródia eljárást. De éppígy nem maradhat észrevétlen az archaikus társadalmak szakrális megalapozottságával szemben a Cage által „megváltott” társadalom végletesen szekularizált jellege sem. Nála az előadó nem olvad fel a közösségben, egyszerűen azért, mert ebben a társadalommodellben közösség egyáltalán nem szerepel. Ezen nincs mit csodálkozni, mivel közösség csakis, ahogy ma mondanák, valamely metafizikai központ oltalma alatt jöhet létre. Cage írásainak több helyén felbukkan egy zen-buddhista mondás arról, hogy a tudás megszerzése után az emberek továbbra is emberek, a hegyek továbbra is hegyek maradnak, csak éppen mintha minden egy kicsit a föld fölött lebegne. Cage-re kedvenc mondásának csak az első fele látszik érvényesnek: modelltársadalmának egyedei csakugyan nem lépnek ki individualitásukból, hanem éppen ebben az individualításban hagyatnak jóvá. Ezek az előadók nem egymásra figyelve, nem egymástól függve zenélnek – nem lépnek ki önmagukból, mert a zene és a zenélés már minden transzcendens aspektusát elveszítette. Az emberek emberek maradnak, a zene pedig folyik, kezdetlenül, személytelenül és archaikusan abban az értelemben, hogy nem teszi fel az önnön léteire kérdező kérdést.

„*A kotta zenetudósoknak való*”, írja egy helyen Cage. Nem biztos, hogy hízelegni akart vele. Az írásosságnak a hatalommal való kapcsolata olyannyira nyilvánvaló és már oly sokrétűen megközelített kérdés, amelyre itt kár volna kitérni. Mindenki emlékszik azonban a század Cage-et is erősen foglalkoztató legnagyobb írójának novellájára a fegyencelepről, ahol az elítélt bűnét büntetesként a testébe írják.

Cage számára a kotta mint kép magában foglalja azokat a képzeteket, melyeket a hatalommal azonosít. Másfelől Cage-re erős befolyást gyakorolt az a McLuhan, aki az elektronikus kommunikáció előretörése kapcsán a hagyományos írásbeliség közeli halálát jósolta, és aki a *THE MEDIUM IS THE MESSAGE* című képeskönyvének montázs-technikája révén Cage írói munkásságára is közvetlen hatással volt. NB. Cage azzal, hogy a zenei időparamétert emancipálta, pontosan azt érte el, hogy az idő nem hordozza a zenei üzenetet (hiszen zenei üzenet már egyáltalán nincs), hanem a zene éppen önnön idejét üzeni, vagyis azt, hogy *the medium is the message*.

Az improvizációval kapcsolatos nagyon gyakori félreértések miatt nem árt szóba hozni, hogy a véletlen-eljárások nem az improvizációt állítják szembe a kottából való játékkal. Cage felől nézve a kottázás és az improvizáció között nincs lényeges különbség: mindkettő egy eleve rendelkezésre álló formulakincsből merít. Az improvizáció szabadsága éppúgy csupán kijelölt keretek között érvényes, mint a lejegyzett műé. A véletlen-műveletek valójában egy harmadik variációt képviselnek, amelyben a hangzás egyszerűsége megelőzi a lehetséges kombinációk leszűkítését.

Az előadói szabadságnak ez a radikális értelmezése éles ellentétben áll azoknak az eljárásoknak száraz szigorával, melyeket Cage a kottáihoz mellékel. Előadási útmutatók ezek a leírások: tájékoztatják az előadókat arról, hogy milyen anyagokon mit, mikor és hogyan vihetnek végbe. Nem a kotta foglalja magában a megszólaltatására vonatkozó információkat tehát, hanem egy, a kottával mellérendelő viszonyban álló leírás. Ami a kottát illeti, Cage következetes marad önmagához: ha zene bármi lehet, ami hangzik (és tudjuk: *minden* hangzik), akkor kotta is bármi lehet, ami látszik. A megfelelő módszer közlésével egy rajz vagy egy térképrészlet is hangzóvá tehető (lásd FORTY DRAWINGS BY THOREAU; ATLAS ECLYPTICALIS). Cage kottái a kompozícióról éppoly kevésbé árulkodnak, mint a megfejtésüket rejtő használati utasítások a hangzsról. Ábra vált Cage számos kottájából, melyeknek elolvasására nincsenek általános szabályok, csak egyszeri javaslatok, de ezek nem következnek a lejegyzés mikéntjéből: a kotta olvasásmódjának meghatározása maga is kompozíciós feladat.

Cage tehát a megszólaltatáskor követendő eljárást adja meg, sőt ha komponálásról ír, azt is eljárásként értelmezi. Habermas magyarrá fordítva nem túl szép kifejezést átvéve: az eljárási racionalitás a metafizikai utáni gondolkodásban átvette az uralmat – a filozófia immár nem valamely metafizikai centrum jegyében működik, hanem gyakorlatiasan problémamegoldó jellegű. Cage tehát ismét egyszer korszerű választ ad szellemi környezete kihívására. Kérdés azonban, valóban új-e a módszerben gondolkodás a kottairás vonalán.

Ezzel jutunk el a hagyományos kottázás szerepének újragondolásához, melyre Cage munkássága rákényszerít. A túlon túl elterjedt elképzelés szerint a kotta nem más, mint utasítás arra vonatkozóan, hogy az előadó mely hangokat milyen sorrendben és miképpen szólaltassa meg. Ez az értelmezés, mely a XIX. század előtt ismeretlen volt, maga is az eljárási racionalizmus terméke, a kotta azonosítása annak gyakorlati funkciójával. Holott, megkockáztatom: a szerző intenciója soha nem a hangzó végeredményre irányult. Merő kommunikációként való értelmezése, akár az írásé az irodalomban, itt is jóvátehetetlenül félrevezető. A kotta és a megszólaltató kapcsolatát kezdettől fogva az eljárás rögzítése teremtette meg. Az európai műzene néhány, a tőle függetlenül is tenyésző és áramló zenén végrehajtott eljárásból alakult ki, mint amilyen a többszólamúságot létrehívó textuális eljárások (tropizálás, centonizálás), azután a fauxbourdon, majd az imitáció és a fúgaszerkesztés: a kontrapunkt fogásai. A notáció maga először is tanúskodik a komponista anyagválasztásáról, vagyis arról, hogy ebből az eleve adott zenéből a szerző mit választott ki megmunkálásra, másodsor pedig magáról az eljárásról, melyet a választott anyagon elvégzett. Egy polifon motetta kompozíciós módszere egy bizonyos pontig nehézség nélkül leírható lenne Cage utasításainak nyelvéen.

Az eljárás Cage-nél és a korábbi századokban egyaránt a szerző személyes döntéseinek elrejtésére szolgált. Minél inkább autonómnak képes mutatkozni az eljárás, annál inkább kelti a mű egyfajta isteni automata benyomását; annál inkább marad észrevétlen, hogy archéja van. A döntő különbség Cage-dzsel szemben, hogy a „régii” komponista a notációval végül is az eljárás útján létrejött egyetlen alakot rögzíti, és ez az alak egyszersmind a megszólaltatás kiindulópontjává válik. Ezzel lemond az összes többi lehetséges alakról: ezt a heroikus gesztust nevezem egyénítésnek. Ez az a kompozitörikus és lélektani eljárás, melyről a retorika és az alkímia nyelvén lehet beszélni. Megírni a művet ekkor annyi, mint eldönteni, mi marad ki. Cage művei a lemondásnak ezt a gesztusát nem ismerik: a véletlen-eljárások a lehetőségeket mindvégig fenntartják. Vé-

letlen-műveinek többnyire felismerhető hangzasképe van, azonosíthatók, de nem egyénítettek. Innen nézve rövid szakasznak látszik az európai zenetörténet azon szegmense, amikor a rögzített eljárást a komponista személyes tulajdonának tekintették.

Cage-nél a kotta nem kíván az eljárásról számot adni. Leírásai pedig nem a komponáláskor követett, hanem a megszólaltatáskor követendő eljárást rögzítik – azt tehát, ami régen nem volt rögzítve, mert a praxis tette a maga dolgát, a maga önálló, a komponált zenétől függetlenül is érvényes és működő szabályai-szokásai szerint. Az előadói tevékenység rögzítésétől pedig csak egy ugrás az akció, vagyis az előadás performance-szá változtatása. A kotta szimbólumainak lecserélése ezekre a leírásokra azal jár, hogy elvész az „Aufforderung zum Tun”, a megszólaltatásra mint etikai tette kényszerítő imperativus: Cage egyes műveinek elő nem adása a szerző útmutatása szerint az előadói alternatívák számát gyarapítja (például CONCERT FOR PIANO). Amit viszont nem rögzít Cage, az a hangzásszerkezet. Műveiben a ténylegesen megszólaló hangzás befolyásolása gyakran kívül esik a szerző hatáskörén. Ezzel szemben a hagyományos módszer, az eljárás végeredményének rögzítése jelentős részben egybeesett a hangzásszerkezet rögzítésével.

És mégis: a hagyományos notáció valójában éppoly kevésbé korlátozza a lehetséges helyes megszólaltatások számát, mint Cage. A lejegyzett mű magában rejti ugyan a kulcsot a helyes megszólaltatáshoz, csakhogy a helyes megszólaltatás nem egyetlen meghatározott megszólaltatás, mely a többit kizárja. A helyes elválasztása helytelen-től nem korlátozza a helyes megszólalások elvi mennyiségét. Például a basso continuo definitíve rögzíti a kívánt akkord szerkezetét, ám hogy ez az akkord hány előadóval, milyen hangszereken és milyen felrakásban szólaljon meg, arra nézve nem vagy csak kis részben és közvetve nyújt útmutatást. A ténylegesen megszülető hangzás így ebben az esetben is kívül esik a szerző kompetenciáján.

Cage utópiája a művészeti és a társadalmi gyakorlat közötti falak lebontásáról számomra azt a tanulságot üzeni, hogy a maradéktalanul emancipált zene megszűnik kulturális jelenség maradni. Mert a kultúra éppen azoknak az elvárásoknak a szűkebb és tágabb értelemben vett rendszere, amelyet Cage a véletlen-eljárásokkal dekonstruál. A cage-i kísérlet be kívánja bizonyítani: *van* zene a kultúrán kívül is, sőt igazából éppen ott kezdődik a zene, ahol a kultúra lezárul. Ezzel voltaképp új genus keletkezik a zene történetében, mely bár anonim, mégsem folklór, hanem olyan műzene, amely nem tart többé igényt a művészet kitüntetett címére és rangjára.

Cage véletlen-művei annyiban állnak kívül a művészetén, hogy már nem jelenítenek meg semmiféle elrejtettet: itt már minden a felszínen van. A megjelenítés helyébe a szüntelen jelen idő lép, és az idő emancipálása az egyidejűséget teremti meg: ha minden jelen van, akkor minden egyszerre van jelen, és minden egyszerre érvényes (vagy érvénytelen). Ez az anarchisztikus elem Cage e műveiben. Zenéjének társadalomformáló hatása azonban utópia marad, ám éppen ez menti meg Cage-et a művészet számára. Megmenti? Cage, aki nem a művészet autonómiájában, hanem az élet elsőségében hitt, biztosan nem így fogalmazott volna. Jól ismerte az európai művészet csapdáját: ha megmarad művészetnek, mindig marad benne valami beteljesületlen, valótlan és átmeneti. Ha viszont átlép az életbe, hogy megvalósuljon, egyúttal megszűnik művészet lenni.

(Elhangzott 1997. június 21-én Balatonföldváron, a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által rendezett Földvári Napokon.)