

FRED TURNER

JOHN CAGE I ESTETYKA DEMOKRACJI CZASÓW ZIMNEJ WOJNY¹

W 1939 roku w swoim eseju *Goal: New Music, New Dance* John Cage napisał: „Muzyka perkusyjna to rewolucja. Dźwięk i rytm zbyt długo podlegały ograniczeniom muzyki 20. wieku. Dziś walczymy o ich emancypację. Jutro, kiedy w naszych uszach zabrzmie muzyka elektroniczna, usłyszymy wolność”². Wyrzucając orkiestralne kanony przeszłości na śmietnik kultury i gloryfikując futurystyczną wizję muzyki elektronicznej opartej na hałasie, Cage używał pojęć, których od dawna uznawanym źródłem był futurysta Luigi Russolo. Ale w Ameryce 1939 roku idea walki o wolność zniewolonych miała również inny wydźwięk. W rezultacie toczącej się debaty publicznej wielu Amerykanów zaczęło postrzegać nazistowski reżim Hitlera jako produkt dziewiętnastowiecznej kultury niemieckiej. Porzucenie europejskiej muzyki symfonicznej dziewiętnastego wieku na rzecz muzyki perkusyjnej i elektronicznej oznaczało wojnę estetyczną w imię zwycięstwa amerykańskiej

¹ Niniejszy tekst został przygotowany na sympozjum CAGE 100. Ten sam materiał został wykorzystany w książce autora pt. *The Democratic Surround: How World War II Changed the Politics of Multimedia* (University of Chicago Press, w przygotowaniu).

² J. Cage, *Goal: New Music, New Dance*, [w:] J. Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown 1961, s. 87. Tekst pierwotnie ukazał się w piśmie „Dance Observer” w 1937 roku.

przyszłości. Sam Cage pisał: „Zagorzali wrogowie nowoczesnej muzyki będą oczywiście próbowali wszystkiego, by dokonać kontrrewolucji”³. Ale nic z tego: amerykańskie oddziały bojowników o wolność i tak będą kontynuować swój marsz.

W niniejszym artykule chciałbym wrócić do wczesnych lat działalności Cage’a oraz kontekstu politycznego ówczesnej Ameryki. Do tej pory badacze jego twórczości od połowy lat 50. na ogół zwracali szczególną uwagę na stosowanie przez niego metod losowych w kompozycji, jego przywiązanie do buddyzmu oraz jego niezwykle wpływ na sztukę i muzykę amerykańską drugiej połowy minionego stulecia. Skupiając się na karierze artysty od końca lat 30. do początku 50. postaram się pokazać, że jego zwrot ku, jak zwykł mawiać, kompozycji „bezinteresownej” był częścią szerszego trendu w kulturze, charakteryzującego się dążeniem do integracji osobowości i odrzucającego autorytarne sposoby komunikacji, które pojawiły się na początku II wojny światowej. Na przełomie lat 30. i 40. amerykańscy intelektualiści, artyści i politycy uznali, że stoją w obliczu nowego wyzwania: wykorzystywanie mediów i innych instrumentów manipulacji dla celów propagandy umożliwiło faszystom dojście do władzy w Europie i groziło tym samym w Stanach Zjednoczonych. Zastanawiali się więc, jak stworzyć takie formy komunikacji, które będą wzmacniać przywiązanie jednostek do demokracji. Skoro mass media produkują masy oddane narodowemu socjalizmowi, to jaki rodzaj przekazu może przyczynić się do kształtowania ludzi otwartych, tolerancyjnych, o wysoce zindywidualizowanych potrzebach, rozumnych i empatycznych, a więc takich, którzy są zdolni do współpracy z innymi zachowując własną odrębność?

W latach 40. odpowiedzi na te pytania pojawiły się w miejscach takich jak chicagowski Institute of Design (znany również jako New Bauhaus) i Museum of Modern Art w Nowym Jorku, gdzie niemieccy artyści na emigracji próbowali pogodzić estetykę Bauhausu z amerykańskim systemem wartości. Spróbuję prześledzić powiązania Cage’a z tymi instytucjami i środowiskami, by pokazać, w jaki sposób II wojna światowa skierowała jego działania ku estetycznemu egalitaryzmowi, z którego później zasłynął w latach 50. I chociaż Cage przy każdej okazji podkreślał, że jego muzyka nie ma związków ze sferą polityki, postaram się udowodnić, że w rzeczywistości wyraża ona wiele tych samych antytotalitarnych i prodemokratycznych idei,

³ Ibid.

które przyświecały najbardziej agresywnym amerykańskim wojownikom zimnej wojny. Tak kluczowe w estetyce Cage’a, idee te ukształtowały się w latach II wojny światowej i tuż po jej zakończeniu. Niniejszy esej ma na celu pokazać, jak i gdzie się splotły.

CAGE I BAUHAUS

Cage po raz pierwszy zetknął się z ideami Bauhausu w 1930 roku. Miał wtedy siedemnaście lat. W tym samym roku porzucił naukę w koledżu i wyjechał do Europy, gdzie spędził osiemnaście miesięcy. Razem z Donem Sample, jego ówczesnym partnerem, odwiedził Bauhaus w Dessau, skąd zabrał do Ameryki katalog kursów oferowanych w uczelni⁴. W krótkim artykule z 1934 roku apelował do innych twórców muzyki awangardowej, by zrezygnowali z indywidualnych dążeń w imię bauhausowskiej idei zbiorowego rzemiosła. Wyraził tam nadzieję, że wkrótce nastaną „czasy Muzyki, a nie Muzyków, tak jak przez cztery stulecia gotyku była Architektura, a nie Architekci”⁵.

Późną wiosną 1940 roku Cage opuścił Seattle i udał się do Mills College w Oakland nad Zatoką San Francisco, gdzie prowadził zajęcia na letnich kursach obok László Moholy-Nagya, jego ucznia Gyorgyego Kepesa oraz kilku innych artystów związanych wcześniej z Bauhausem, a teraz uczących w chicagowskim Instytucie Wzornictwa. Jak można przeczytać w katalogu Mills College, letnie kursy miały pomóc studentom w „zintegrowaniu własnej osobowości”⁶. Uczelnia oferowała zajęcia nie tylko z zakresu sztuk plastycznych, muzyki i tańca, ale także psychologii, edukacji dziecięcej i pracy socjalnej. We wszystkich tych dziedzinach program podkreślał rolę doświadczenia w kształtowaniu psychiki jednostki. Choć podejście to bazowało na postępowych teoriach edukacyjnych Johna Deweya, uwzględniło również pedagogiczne tradycje Bauhausu. Władze Mills College szczyły

⁴ Cyt. za D. Nicholls, *John Cage*, Urbana 2007, s. 12.

⁵ J. Cage, *Counterpoint*, „Dune Forum” 1934, nr 2; przedruk. [w:] *Writings About John Cage*, red. R. Kostelanetz, Ann Arbor 1993, s. 17; cyt. za B. W. Joseph, *A Therapeutic Value for City Dwellers*, [w:] *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950*, red. D. W. Patterson, Nowy Jork, 2002, s. 137.

⁶ Katalog *Summer Session for Men and Women Mills College*, June 23–August 3, 1940, s. 5, [w:] *Alain Findeli Papers 2007.15*, Box 4 (brak numeru foldera), IIT Archives, Paul V. Galvin Library, Illinois Institute of Technology (Chicago).

się udziałem kadry naukowej Bauhausu w letnim programie, czemu dały wyraz organizując fetę z okazji przybycia Moholy'ego oraz otwarcia wystawy poświęconej Bauhausowi, którą od 1938 roku nowojorskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej pokazywało w różnych miastach Ameryki⁷.

Letni kurs Moholy'ego i jego sześciu kolegów był skróconą wersją programu pierwszego roku studiów wzornictwa w chicagowskim instytucie, Cage natomiast prowadził, wspólnie z Lou Harrisonem, zajęcia poświęcone muzyce perkusyjnej w ramach letniej szkoły tańca. Nie tylko szybko poznał Moholy'ego, ale także przeczytał jego książkę *The New Vision*, której lekturę zalecano tego lata wszystkim studentom w Oakland⁸. Echa pobytu w Mills College pobrzmiewają w opisie projektu, w którym szukający sponsorów Cage określił swoje działania jako „muzyczny odpowiednik prac prowadzonych w dziedzinie sztuk plastycznych w amerykańskim Bauhausie, czyli w Institute of Design”⁹. W 1941 roku Moholy zaproponował mu poprowadzenie warsztatów dźwiękowych w Chicago, dokąd przybył w sierpniu. Dla pięcioosobowej grupy zorganizował zajęcia poświęcone „eksperymentom dźwiękowym”, w katalogu uczelni opisane jako warsztaty, w czasie których uczestnicy będą mogli tworzyć nowe brzmienia ręcznie i przy użyciu różnych urządzeń mechanicznych, włącznie z fonografem do optycznego zapisu i odtwarzania dźwięku. Ponieważ jednak w sąsiednich salach odbywały się inne zajęcia, Cage mógł jedynie rozmawiać o tym ze studentami¹⁰.

DŹWIĘK JAKO TERAPIA DLA WSPÓŁCZESNEGO ŚWIATA

Mimo tych ograniczeń, podczas pobytu Cage'a w Chicago z jego futurystycznych wizji zaczął się wyłaniać rodzaj dźwiękowego odpowiednika „nowej wizji” Moholy-Nagya. Po części, jak wskazuje historyk sztuki Branden Joseph, Cage przejął od Moholy'ego rozumienie komunikacji w kategoriach terapii¹¹. Tak jak Moholy za pośrednictwem fotografii otwierał zmysły patrzących, by pomóc im uporządkować postrzeganą kakofonię otaczającego świata, Cage

⁷ Ibid., s. 10, 47.

⁸ Ibid., s. 10.

⁹ J. Cage, *PROJECT: A Center of Experimental Music, Northwestern University Archives*; cyt. za K. Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, Nowy Jork 2010, s. 44.

¹⁰ Ibid., s. 44–45.

¹¹ B. W. Joseph, op. cit., s. 136.

zaczął poszerzać dźwiękowy zakres własnych kompozycji tak, by słuchający mogli usłyszeć brzmieniowy chaos otoczenia jako muzykę i w ten sposób dostrzec piękno dźwięków.

Przykładem jest skomponowany na początku 1942 roku wyjątkowo złożony pejzaż akustyczny stanowiący tło dźwiękowe słuchowiska radiowego opartego na tekście Kennetha Patchena *The City Wears a Slouch Hat*. Przemierzając ulice Chicago Cage wsłuchiwał się w zgiełk ruchu ulicznego, klaksonów samochodowych i pokrzykiwania kierowców, odnajdując to samo piękno, które Luigi Russolo odnajdował delektując się hałasem otoczenia. Na potrzeby słuchowiska stworzył nagranie, w którym słychać szcęk metalowych rur, policyjne gwizdki, metaliczny łoskot, ryk pojazdów, świdrujący dźwięk pił naśladowujących wycie syren oraz dźwięki wygrywane na śmietnikowych kubłach niczym na gamelanach.

Motywy przewodnim scenariusza Patchena jest wędrowka bohatera przemierzającego ulice nieznanego miasta. Brnie w deszczu, jest świadkiem przestępstw, słyszy rozmowy przez telefon. Cage skomponował tło dźwiękowe tej wędrowki tak, że siedzący przy odbiorniku radiowym słuchacz doświadcza tych samych wyzwań co bohater przedstawienia, zmuszony w fonosferze dźwiękowego chaosu miasta odnaleźć własny sens.

Sam Cage twierdził później, że pejzaże akustyczne, takie jak ten stworzony dla słuchowiska *The City Wears a Slouch Hat*, miały służyć psychologicznej integracji osobowości. W 1943 roku, w rozmowie z reporterem po koncercie perkusyjnym w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej „Time'a” kompozytor tak mówił na ten temat: „Wychodząc z mojego koncertu ktoś może mieć poczucie, że słyszał «hałas», ale za chwilę nagle dostrzeże piękno zwykłej codzienności. Ta muzyka ma wartość terapeutyczną dla mieszkańców miast”¹².

Widać wyraźnie, że w tamtych czasach Cage całkowicie podzielał pogląd Moholy'ego, że sztuka może służyć integracji osobowości w społeczeństwie naznaczonym doświadczeniami cywilizacji wielkoprzemysłowej. Jego zwrot w kierunku terapeutycznego pojmowania sztuki oznaczał zarazem przyjęcie wzorców myślenia i działania o jednoznacznie „demokratycznym” charakterze. W naszych czasach słowo „terapeutyczny” odnosi się do sfery prywatnej, funkcjonuje w kontekście medycznym raczej niż politycznym. Jednak w latach 1940–1941 w kręgach intelektualnych Institute of Design

¹² *Percussionist*, „Time” 1943, nr z 22 lutego, s. 70; cyt. za B. W. Joseph, op. cit., s. 144.

oraz Uniwersytetu Chicagowskiego (z którego wspomniana szkoła czerpała kadrę wykładowców i gdzie Cage znalazł zatrudnienie jako akompaniator) wyznacznikiem wolności, na której opiera się amerykańska demokracja, było zachowanie równowagi psychologicznej i niezależności intelektualnej w sferze komunikacji – zwłaszcza komunikacji za pośrednictwem mediów. Umiejętność tworzenia z bodźców dźwiękowych i wizualnych własnego psychologicznie spójnego obrazu rzeczywistości i podejmowania na tej podstawie działań była postrzegana jako coś, co odróżniało człowieka wolnego (w domyśle: Amerykanina) od jego przeciwieństwa – faszysty, zdeintegrowanego, irracjonalnego i „umasowionego”. Innymi słowy, dla wielu współczesnych Cage’owi terapeutyczne wykorzystanie komunikacji służyło tworzeniu warunków niezbędnych dla rozwoju demokracji.

JOHN CAGE I OSOBOWOŚĆ DEMOKRATYCZNA

Być może najbardziej elokwentnym i wyróżniającym się teoretykiem chicagowskiej szkoły designu w czasach Cage’a był Charles Morris, filozof i semiotyk z Uniwersytetu Chicagowskiego. Zakładając Nowy Bauhaus Moholy-Nagy nie tylko ponownie wprowadził kurs języka niemieckiego dla początkujących, ale zatrudnił zespół miejscowych akademików, w tym Morrisa, do prowadzenia zajęć z, jak to określił, „integracji intelektualnej”¹³. Wykładowcy mieli pomagać studentom w stworzeniu wizji samych siebie jako jednostek wolnych i psychologicznie zintegrowanych (zgodnie z zasadami Bauhausu), przygotowanych do funkcjonowania w ramach złożonych systemów naturalnych i społecznych. Morris wykładał w Instytucie Wzornictwa przez kilka lat, również w okresie, kiedy Cage prowadził tam swoje zajęcia¹⁴. Nie wiadomo na pewno, czy poznał Cage’a, choć, biorąc pod uwagę wielkość szkoły i liczebność jej kadry w 1941 roku, wydaje się mało prawdopodobne, by się nie spotkali.

¹³ L. Moholy-Nagy i N. K. Stahle, list do Charlesa W. Morrisa z 28.10.1937, [w:] *Alain Findeli Papers, 2007*, Box 8 (bez numeru), s. 15. Zob. także A. Findeli, *Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-1946)*, [w:] R. Buchanan i V. Margolin, *The Idea of Design*, Cambridge 1995, s. 32, oraz R. Martin, *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*, Cambridge 2003, s. 55, 62-63.

¹⁴ Pamflet informacyjny Institute of Design *Day and Evening Classes, 1940-41*, [w:] *Alain Findeli Papers, 2007*, Box 8 (bez numeru), s. 15.

Wiadomo na pewno, że na kilka miesięcy przed skomponowaniem przez Cage’a ścieżki do *The City Wears a Slouch Hat* w zbiorze esejów różnych znanych postaci życia publicznego zatytułowanym *Freedom, Its Meaning* ukazał się tekst Morrisa *The Mechanism of Freedom*. Wiele z wyłożonych w nim estetycznych poglądów autora było bliskich podejmowanym przez Cage’a wyborom politycznym. Według Morrisa, „wolność” oznacza, że żadne siły nie mogą powstrzymać działania ludzi czy rzeczy. Jednak aby działać, człowiek musi wybrać jeden ze wszystkich możliwych kierunków, które objawiły mu się w postaci znaków – a więc nie tylko jako część świata materialnego, ale także składnik procesu komunikacji.

Aby być wolnym, nie potrzeba nieograniczonych możliwości wyboru. Chodzi raczej o nieograniczony dostęp do *procesu wyboru* spośród wszystkich dostępnych możliwości. Morris twierdził, że możliwość wyboru to moralny ideał i zarazem podstawa demokracji politycznej. Prawdziwa „moralna demokracja”, pisał, to „społeczeństwo ludzi wolnych, którzy cały czas w sposób nieskrępowany podejmują decyzje dotyczące jego przyszłości”¹⁵. W takim systemie rządzenie polega nie na używaniu siły wobec jednostki, lecz na tworzeniu przestrzeni znaków, które umożliwiają jednostce dokonywanie życiowych wyborów. Morris ujął to następująco: „Ponieważ charakter procesów myślowych każdego człowieka (...) można kontrolować manipulując jego społecznym otoczeniem (...) wynika stąd, że ludzi można «uczynić» wolnymi lub odmówić im wolności”¹⁶.

W 1941 roku głos Morrisa był jednym z wielu wzywających do wspierania demokratycznej osobowości i demokratycznego ducha. W latach 30. antropolodzy związani z tzw. szkołą kultury i osobowości – m.in. Margaret Mead, Gregory Bateson i Ruth Benedict – oraz psychologowie społeczni, tacy jak Gordon Allport i Kurt Lewin, doszli do wspólnego wniosku: jedność narodu jest pochodną psychicznej struktury jednostek¹⁷. By przeciwstawić się mechanicznej solidarności faszystów, Amerykanie musieli stworzyć poczucie wspólnoty, kładąc nacisk na jej organiczny i indywidualizowany charakter. Aby tego dokonać, należało kształcić umiejętności postrzegania

¹⁵ Ch. Morris, *The Mechanism of Freedom*, [w:] *Freedom, Its Meaning*, red. R. N. Anshen, Nowy Jork 1940, s. 579-589.

¹⁶ *Ibid.*, s. 585.

¹⁷ Zwięźle na temat tej idei autor pisze [w:] F. Turner, *The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America*, „Public Culture” 2012, nr 1, s. 55-84, 61-65.

zjawisk oraz ich interpretacji, są one bowiem niezbędną podstawą organizacji społeczeństwa jako wspólnoty. Umiejętności te obejmują gotowość do akceptowania jedności w różnorodności, zdolność kojarzenia obrazów i dźwięków w spójną całość oraz umiejętność postrzegania siebie samych jako współtworzących grupę i współuczestniczących w jej misji z jednoczesnym zachowaniem własnej niezależności. Badacze byli również zgodni co do tego, że tego typu osobowość, podobnie jak charakter narodu, powstaje w procesie komunikacji. Na poziomie interpersonalnym osobowość jednostki kształtuje się w dialogu z innymi osobami; na poziomie społecznym to media kreują zarówno swoistą mentalność, jak i struktury społeczne. W Niemczech i we Włoszech środki masowego przekazu wpływały na odgórny kształt struktury władzy faszystowskiej i produkowały autorytarnych obywateli, dlatego Amerykanie musieli stworzyć alternatywne, egalitarne struktury komunikacji społecznej, które mogły służyć demokratycznemu modelowi współdziałania.

JOHN CAGE W CZASIE II WOJNY ŚWIATOWEJ I WALKA O DEMOKRATYCZNĄ SPRAWCZOŚĆ

Jako epicentrum amerykańskiego życia intelektualnego tamtych lat Nowy Jork był miejscem, gdzie koncentrowała się znaczna część tych działań. Szczególną rolę odgrywało w tym względzie Muzeum Sztuki Nowoczesnej. W czerwcu 1942 roku Cage i jego żona (Xenia Kashevaroff) zamieszkali na Manhattanie. Przybywali do metropolii, której uwagę całkowicie pochłaniała wojna. Nowojorscy intelektualiści i artyści zajęci byli wyłącznie kwestią, jak zmobilizować obywateli Ameryki do walki z faszyzmem nie zmieniając ich samych w społeczeństwo autorytarne. Na przykład, właśnie wtedy zorganizowano w muzeum propagandową wystawę „Road to Victory”, na którą składały się przestrzenne aranżacje paneli fotograficznych przygotowane przez Edwarda Steichena i Herberta Bayera. Wielowymiarowość prezentacji była przeciwieństwem scentralizowanego spojrzenia faszystowskiej propagandy medialnej. Między innymi w Parku Centralnym zainstalowano baterię przeciwlotniczą z obsługą, a w holu głównym stacji kolejowej Grand Central, samozwańczego serca miasta, umieszczono ogromną patriotyczną instalację, w której pomiędzy zdjęciami amerykańskich fabryk, krajobrazów z zachodniej części kraju i kobiet w otoczeniu dzieci widniały fotografie stojących na baczność amerykańskich żołnierzy i marynarzy. Widoki te

zwieńczał umieszczony na sklepieniu dworca ogromny panel przedstawiający pancernik, czołgi i samoloty bojowe, a poniżej widniały słowa: „ŻEBY WŁADZA... USTANOWIONA PRZEZ NARÓD... NIE ZNIKNĘŁA Z TEJ ZIEMI”.

W 1942 roku Cage nie miał jeszcze wypracowanych sposobów korzystania z operacji losowych jako metody komponowania, która miała mu przynieść sławę w późniejszym okresie. Badając rozmaite dźwięki, zaczął poszerzać zakres materiału muzycznego o szumy i hałas, tak by słysząc je publiczność aktywnie uczestniczyła w procesie scalania ich w znaczącą całość. Wtedy właśnie pojawił się problem oddziaływania na innych za pośrednictwem muzyki, którą tworzył. Początkowo komponował w stylu bardziej „przedstawiającym”, by móc wpływać na emocje słuchaczy. Na przykład w 1942 roku skomponował *Imaginary Landscape No. 3*, utwór rozpoczynający się gwałtownymi uderzeniami w arkusze blachy i wyciem elektrycznej syreny. W kulminacyjnym momencie rytm zamiera, pozostaje tylko zawołanie syreny, do której dołączają inne. Utwór łatwo było potraktować jako pejzaż akustyczny bombardowanego Londynu. Dziennikarz Calvin Tomkins napisał wręcz, że Cage stworzył dzieło będące dźwiękowym zapisem bitwy¹⁸. Skomponował obraz muzyczny, za pośrednictwem którego przekazywał słuchaczom własne odczucia dotyczące wojny. Następnym dziełem Cage'a był utwór na fortepian zatytułowany *In the Name of the Holocaust*, skomponowany jako akompaniament do choreografii Merce'a Cunninghama. Sam tytuł odzwierciedla poszukiwanie muzycznych środków wyrazu mogących oddać wojenną przemoc i gwałt. W lutym 1943 roku Cage przedstawił w Muzeum Sztuki Nowoczesnej *Amores*, kompozycję, w której wykorzystał wcześniejszy utwór perkusyjny do stworzenia czteroczęściowej aranżacji dźwiękowej wypełnionej stukaniem i szelestami oraz biciem dzwonu. Inaczej niż *Imaginary Landscape No. 3*, kompozycja ta jest nieporównanie spokojniejsza i wyciszona. Pytany przez reportera „Time'a”, stwierdził: „Komponując *Amores* chciałem, można by rzec, wzbudzić uczucie miłości”¹⁹.

W wymienionych dziełach Cage tak manipulował dźwiękiem, by oddziaływać na emocje słuchaczy. W następnych dekadach miał wynaleźć niezliczone sposoby ograniczania własnej kontroli nad procesem komponowania.

¹⁸ C. Tomkins, *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*, Nowy Jork 1965, s. 97.

¹⁹ *Percussionist*, op. cit., s. 70.

Podjmując decyzje kompozycyjne zda się na wyroki *I Ching* lub będzie jedynie określał odcinek czasu do wypełnienia dźwiękami otoczenia podczas wykonywania utworu. Jednak w 1943 roku wciąż starał się dźwiękiem wyrazić odczucia i przekazać słuchaczowi własne przeżycia. Rzecz w tym, że nie zawsze mu się to udawało. Po latach sam przyznał: „Zauważyłem, że często, gdy bardzo chcę stworzyć coś smutnego, wywołuję u słuchaczy i krytyków rozbawienie. Dlatego postanowiłem zaniechać komponowania, dopóki nie znajdę lepszego powodu niż komunikowanie czegokolwiek”²⁰.

Wiele źródeł, włącznie z wypowiedziami samego Cage’a, wskazuje, że znalazł taki powód w filozofii Wschodu. W latach 1943–1952 zaprzestał tworzenia muzyki ekspresyjnej, opartej na modelu nadawca-komunikat-odbiornika, na rzecz modelu uwzględniającego otoczenie, jednocześnie ograniczając swoją kontrolę nad procesem komponowania i oddając inicjatywę słuchającym. Ten artystyczny zwrot miał dwie fazy. Najpierw, w latach 1943–1948, Cage wypracowywał model twórczego działania nazwany przez Moirę Roth „estetyką niezaangażowania”; następnie, w okresie od 1948 do 1952 roku, zaczął stosować zasadę nieoznaczoności²¹. Według samego Cage’a i większości badaczy jego twórczości, w latach 1943–1945 artysta przeżywał okres wewnętrznego rozdarcia. Zamiast psychoanalizy, jak wyjaśniał, wybrał „filozofię orientálną”²².

Po raz pierwszy zetknął się z pismami indyjskiego historyka sztuki Anandy Coomaraswamy’ego, kiedy zaraz po przybyciu do Nowego Jorku wraz z Xenią został zaproszony do domu uczonego Josepha Campbella. Natomiast księgę przemian *I Ching* po raz pierwszy poznał w 1943 roku dzięki Lou Harrisonowi²³. Ale, jak potwierdza Cage, to po spotkaniu w 1946 roku z młodą Hinduską Gitą Sarabhai, nastąpiła zasadnicza zmiana w jego podejściu zarówno do kompozycji, jak i rozumienia zależności między muzyką i świadomością. Dzięki Sarabhai Cage poznał również rzeźbiarza Isamu Noguchiego. Z Sarabhai umówił się na wzajemne lekcje: on uczył ją kompozycji, a ona opowiadała mu o indyjskiej muzyce i filozofii. Przez

²⁰ J. Cage, cyt. za D. Reville, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, Nowy Jork 1992, s. 88–89.

²¹ M. Roth, *The Aesthetic of Indifference*, „Artforum” 1977, nr 3, s. 46–53.

²² J. Cage, *An Autobiographical Statement*, [w:] J. Cage, *John Cage: Writer. Previously Uncollected Essays*, red. R. Kostelanetz, Nowy Jork 1993, s. 239; cyt. za D. Nicholls, op. cit., s. 36.

²³ *Ibid.*, s. 35–36.

pięć miesięcy spotykali się kilka razy w tygodniu, czasem w towarzystwie Harrisona. Od Sarabhai Cage dowiedział się, że w muzyce indyjskiej ważne są „niezmiennie emocje” – „heroizm, erotyzm, zadziwienie, radość, smutek, strach, gniew i obrzydzenie oraz wspólne im dążenie do ukojenia”²⁴ – i że „celem muzyki jest uspokoić i otrzeźwić umysł, dzięki czemu podda się on boskim wpływom i uszlachetni w umiłowaniu dobroci”²⁵.

Wracając do Indii, Sarabhai podarowała Cage’owi egzemplarz książki *The Gospel of Sri Ramakrishna*. Przez następne półtora roku zaczytywał się w publikacjach na temat mistycyzmu, psychologii i kultury Wschodu. Ponownie przestudiował prace Coomaraswamy’ego, przeczytał teorię osobowości Carla Junga, pisma mistyczne Mistrza Eckharta, a na koniec *Tao Te Ching* Lao Tze. Każde z tych dzieł utwierdzało go w przekonaniu, że zarówno z punktu widzenia twórcy, jak i publiczności, rezygnacja z przekazu intencjonalnego na rzecz „niezaangażowania” jest najlepszym sposobem osiągnięcia wewnętrznego spokoju. W 1948 roku Cage zaczął powtarzać za Coomaraswamy, że aby tworzyć sztukę, należy „naśladować naturę w jej sposobie działania”²⁶. Naśladowanie natury było dlań równoznaczne z odrzuceniem dziewiętnastowiecznej muzyki orkiestrowej i jej „manii wielkości”, odwróceniem się od życia publicznego czasów wojny, a nawet rezygnacją z harmonii, która, według Cage’a, „stała się narzędziem komercjalizacji świata Zachodu”²⁷. W to miejsce próbował znaleźć muzyczne odpowiedniki niezmiennych emocji, zwłaszcza stanu ukojenia, będącego ich wspólnym celem.

Wierzył, że będzie to możliwe, kiedy znajdzie sposób uniezależnienia siebie samego od schematów dźwiękowych wyłaniających się w jego kompozycjach, a nawet odsunie się od samego procesu twórczego. Na poziomie kompozycji oznaczało to dalsze odejście od harmonii w kierunku rytmu jako sposobu organizowania dźwięków. Podczas gdy struktury harmoniczne koncentrują uwagę muzyków na osiągnięciu konkretnego efektu ekspresyjnego, struktury rytmiczne otwierają, zdaniem Cage’a, przestrzeń między dźwiękami i pozwalają na pojawienie się niemal nieograniczonej ilości tonów.

²⁴ J. Cage, *Notes on Compositions 1, 1933–1948*, [w:] J. Cage, *John Cage: Writer*, s. 11.

²⁵ J. Cage, *A Composer’s Confessions*, cyt. za D. Nicholls, op. cit., s. 36.

²⁶ J. Cage, *A Composer’s Confessions*, cyt. za J. Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge 1996, s. 37.

²⁷ J. Cage, *The East in the West*, [w:] J. Cage, *John Cage: Writer*, s. 25, cyt. za B. W. Joseph, op. cit., s. 153.

Ale chyba najważniejszym efektem zastąpienia harmonii strukturami rytmicznymi jest to, że kompozytor odpowiada wtedy tylko za ogólny kształt utworu, a nie za konkretne dźwięki, które mogą w nim zabrzmieć.

Jak pisze muzykolog David Nicholls, efekt podejścia Cage'a do kwestii własnej roli jako twórcy komponowanej muzyki szczególnie wyraźnie widać w *Sonatas and Interludes* na fortepian preparowany²⁸. Praca nad tym sześćdziesięciminutowym utworem w dwóch częściach, rozpoczęta w lutym 1946 roku, zajęła mu dwa lata. Cage'owi wydawało się, że dzieło ma wiele wspólnego z ekspresyjnymi kompozycjami, jakie pisał wcześniej. Czerpiąc z książki Coomaraswamy'ego *The Dance of Shiva*, próbował, jak to określił, „wyrzucić w muzyce” opisane tam „niezmiennie emocje” tradycji hinduskiej²⁹. Jednak, jak wskazuje Nicholls, nie przypisał konkretnych emocji poszczególnym częściom utworu³⁰. Mimo że każdy element kompozycji miał własny emocjonalny wydźwięk, jako całość utwór nie tyle dawał wyraz tym emocjom, co tworzył strukturę układów dźwiękowych, z których słuchacze mieli konstruować własne reakcje emocjonalne. Innymi słowy, Cage zbudował dzieło tak, by słuchacze mogli doświadczyć tych niezmiennych emocji, podczas gdy on sam zachowywał neutralność wobec faktu, czy tak się stanie, czy nie.

Jednocześnie Cage opracował zarówno metodę komponowania, jak i technikę preparowania fortepianu w taki sposób, by i muzyka, i instrument funkcjonowały autonomicznie, niejako poza kontrolą. Konstruując utwór, posłużył się zasadniczo arytmetyczną formułą: „Sonaty 1–8, 12 oraz cztery ostatnie mają rytmiczne struktury A A B B o różnych proporcjach, natomiast pierwsze dwa interludia nie zawierają żadnych powtórzeń strukturalnych. W ostatnich dwóch interludiach oraz w sonatach od dziewiątej do jedenastej jest odwrotnie – każda ma preludeum, interludium oraz postludeum. Preparacje fortepianu są dość skomplikowane i potrzeba dwóch do trzech godzin, by je właściwie wykonać”³¹. Innymi słowy, Cage skonstruował system proporcji dla fortepianu preparowanego, który mechanicznie je realizuje zgodnie z partyturą, a jednocześnie dzięki śrubom, nakrętkom i kawałkom filcu umieszczonym między strunami pojawiają się inne, mniej lub bardziej przypadkowe tony.

W eseju z 1949 roku pt. *Forerunners of Modern Music* Cage tak tłumaczył genezę *Sonatas and Interludes*: „Celem muzyki jest dać duszy impuls do działania. Dusza «zbiera» różnorodne elementy (Mistrz Eckhart), a jej działanie wypełnia człowieka spokojem i miłością”. W tym kontekście struktury rytmiczne, które pozwalają na atonalną różnorodność brzmień, służą celom duchowym: otwierają uszy słuchacza na przypadkowość natury oraz na dźwięki świata. Wraz ze zniknięciem muzyki jako zamierzonego przekazu emocjonalnego znika możliwość manipulowania odbiorcą. Zamiast autoekspresji Cage zaoferował działanie, które sam określał wtedy jako rodzaj autonegacji, oddając, przynajmniej częściowo, kontrolę nad własnym dziełem maszynie muzycznej oraz systemowi, który określa zasady współdziałania instrumentu z wykonawcą. Stworzył system, którego procedury mogą ograniczać zakres wytwarzanych przez maszynę tonów, a jednocześnie pozostawił słuchaczom swobodę ich wyboru wedle własnego uznania. Takie działanie jego zdaniem prowadzi do duchowej przemiany: „Wewnętrzna ścieżka muzyki, ta w sercu, prowadzi do samopoznania poprzez wyrzeczenie się samego siebie, natomiast ta zewnętrzna, w świecie, prowadzi do bezinteresowności”³².

To właśnie ta duchowa przemiana, jak podkreślają krytycy, była w dużej mierze źródłem późniejszego zwrotu Cage'a ku idei nieoznaczoności. Ale też w tym samym eseju, mówiąc o ścieżkach i samopoznaniu, artysta opisuje samego siebie w kategoriach politycznych. Atonalność, pisze, jest sposobem na przewycięzenie harmonii i osiągnięcie „stanu tonowo bardziej niejednoznacznego”. Jest to stan, w którym odpowiedzialność za nadawanie dźwiękom emocjonalnego znaczenia spoczywa nie – jak to jest w przypadku i dziewiętnastowiecznych, i współczesnych kompozytorów przywiązanych do harmonii – na twórcy, lecz na słuchaczach. Rzeczywistą rolą kompozytora, przekonuje Cage, jest tworzenie takich sytuacji, w których nie ma centrum sprawczego, a doświadczenie jest zindywidualizowane. W tym sensie kompozytor jest jak powojenny urbanista. W świecie dźwięków, pisze Cage, „tak jak w zbombardowanym mieście, istnieje możliwość budowania od nowa. To nam daje odwagę i poczucie, że trzeba się tego podjąć”³³.

W tym porównaniu odzwierciedla się subtelna, lecz istotna zmiana w podejściu Cage'a. Na początku lat 40. przejął od Moholy'ego rozumienie sztuki jako sposobu na integrowanie osobowości, która w społeczeństwie

²⁸ D. Nicholls, op. cit., s. 39–42.

²⁹ J. Cage, *Notes on Compositions 1, 1933–48*, s. 11, cyt. za D. Nicholls, op. cit., s. 39–40.

³⁰ D. Nicholls, op. cit., s. 40.

³¹ J. Cage, *Notes on Compositions 1, 1933–48*, s. 11.

³² J. Cage, *Forerunners of Modern Music*, [w:] J. Cage, *Silence*, s. 66.

³³ Ibid., s. 64.

industrialnym ulega rozbiciu. W 1949 roku, jak widać, zaczął pojmować tworzenie muzyki jako rodzaj powojennej rekonstrukcji. Sformułowanie, którego użył, być może odzwierciedlało jego osobiste pragnienie odbudowy własnego życia po rozpadzie małżeństwa, ale było również wyrazem jego świadomości politycznego klimatu czasów powojennych. W połowie lat 40., jak wspominał po latach, zwrócenie się ku estetyce Wschodu oznaczało konfrontację z poglądami społeczeństwa ukształtowanymi niedawnym konfliktem z Japonią. Cage pisze: „Pod koniec wojny i zaraz po jej zakończeniu (...) wielu wciąż twierdziło, że Wschód i Zachód to absolutnie obce, odrębne światy, i że człowiek z Zachodu nie ma prawa wyznawać filozofii Wschodu. To dzięki Coomaraswamy'emu zacząłem dopuszczać myśl, że to nieprawda i że filozofia Wschodu jest tak samo do przyjęcia dla człowieka Zachodu jak myśl europejska”³⁴. W 1949 roku, w wypowiedzi, z której ostatecznie powstał *Odczyt o niczym* (Lecture on Nothing) z 1959 roku, Cage poszedł jeszcze dalej, przedstawiając siebie jako wojownika o wolność w sferze estetycznej: „Okazało się, że lubię szmery dokładnie tak samo, jak lubię pojedyncze dźwięki. Jako Amerykanin otrzymałem edukację sentymentalną, dlatego, widząc, że szmery są dyskryminowane, walczyłem o nie. Zawsze lubiłem stawać po stronie słabszych”³⁵.

BLACK MOUNTAIN COLLEGE LATEM 1948 ROKU

Latem 1948 roku, jadąc na kolejne tournée po Zachodnim Wybrzeżu, Cage i Cunningham zaproponowali władzom Black Mountain College, że mogą wstąpić do uczelni na kilka dni z recitalem i odczytem. Zaproszono ich z entuzjazmem, choć nie zaferowano żadnego honorarium. Podczas pobytu w Black Mountain Cunningham zaprezentował kilka tańców, a Cage po raz pierwszy wykonał swoje *Sonatas and Interludes*. Publiczność była oczarowana. Wielu widziało w Cage'u i Cunninghamie dwie bratnie dusze. Jak powiedział

³⁴ J. Cage, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Boston i Londyn 1981, s. 105, cyt. za D. Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge 1999, s. 171.

³⁵ J. Cage, *Lecture On Nothing* [w:] J. Cage, *Silence*, s. 117, cyt. za M. B. Duberman, *Black Mountain: An Exploration in Community*, Nowy Jork 1972, s. 289; polski przekład pt. *Wykład o niczym*, tłum. M. Bristiger, „Res Facta” 1969, nr 1, s. 94–113; przedruk [w:] M. Bristiger, *Transkrypcje*, Gdańsk 2010, s. 475–494.

jeden ze studentów, ich wizyta „nie tylko wniosła twórczy powiew, ale wywołała również ożywcze reakcje”, pozwoliła poczuć, że „najgłębsze cele jednego człowieka mogą zyskać sprzymierzeńca w działaniu i słowach drugiego”³⁶.

Dziś na ogół pamięta się Black Mountain College, niewielką placówkę położoną wśród wzgórz Północnej Karoliny, jako szkołę artystyczną. Nic w tym dziwnego, biorąc pod uwagę, że na liście jej absolwentów jest wiele wybitnych osobistości amerykańskiej sztuki i literatury okresu powojennego. Od otwarcia uczelni w 1933 roku do jej zamknięcia w połowie lat 50. prowadzili tam zajęcia uchodźcy wywodzący się z Bauhausu, m.in. Josef i Anni Albers oraz Walter Gropius, a także eseista Paul Goodman i poeta Charles Olson. W gronie studentów byli malarz Robert Rauschenberg, rzeźbiarz Kenneth Snelson, reżyser Stan Vanderbeek i pisarka Francine du Plessix Gray. Szczególnie w latach 40. i wczesnych 50., pomimo pewnej izolacji i braku stabilności finansowej, szkoła skupiła grono artystów, którzy dojrzały w czasach wielkiego kryzysu i europejskiego międzywojnia oraz grupę młodych twórców, którzy dzięki wsparciu otrzymanemu w Black Mountain mieli przez kilka dziesięcioleci nadawać kierunek amerykańskiej sztuce awangardowej.

Mniej się jednak pamięta o tym, że podobnie jak w innych ośrodkach twórczego nowatorstwa, takich jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Mills College, w Black Mountain również kultywowano tradycje wyrosłe na gruncie teorii osobowości, która była źródłem demokratycznej siły ducha w okresie II wojny światowej. Uczelnię założył charyzmatyczny i kontrowersyjny profesor literatury klasycznej John Rice, który wraz z kilkoma innymi nauczycielami opuścił Rollins College w Winter Park na Florydzie. Jesienią 1935 roku do Black Mountain przybył korespondent magazynu „Harper's”, który przez dwa i pół miesiąca regularnie spotykał się z Rice'em, skrętnie zapisując jego myśli. W artykule, który potem napisał, cytował te oto słowa Rice'a: „Rola uczelni polega na wykształceniu u młodych ludzi dojrzałości intelektualnej oraz *emocjonalnej*, czyli inteligencji, która oznacza według mnie subtelną równowagę między intelektem i emocjami [kursywa według oryginału]”. Podkreślając, że taka praca ma kluczowe znaczenie dla przyszłości społeczeństwa demokratycznego, stwierdził również: „W dużej części winę za hitleryzm ponosi niemiecki system edukacji”. Niemieckie szkoły skupiały się bowiem na „nabijaniu głów wiedzą, kształcąc dla Hitlera naród

³⁶ Cyt. za M. B. Duberman, op. cit., s. 289.

emocjonalnych niedorostków podatnych na jego demagogię³⁷. W swoich pamiętnikach z 1942 roku Rice zanotował, że od początku „w Black Mountain celem była edukacja na rzecz demokracji”. Na zajęciach i w życiu społeczności miały się kształtować procesy demokratyczne. Sztuka miała dawać żar, w którym wykuwano postawy obywatelskie nowego typu. „Uznaliśmy”, píše Rice, „że obywatel demokratycznego społeczeństwa musi być artystą”, bowiem „zintegrowana osobowość demokratyczna potrzebuje duszy artysty i harmonijnych relacji”³⁸.

Pod koniec lat 40. Rice'a już nie było w Black Mountain od dziesięciu lat. Usunięto go, bo nie tylko romansował ze studentką, ale zraził do siebie większość wykładowców swoim despotycznym stylem zarządzania³⁹. Ale pozostał po nim nacisk na idee demokratyczne i kształtowanie demokratycznej osobowości. W czerwcu 1946 roku do Black Mountain dotarł autostopem młody weteran wojenny i przyszły socjolog, Charles Perrow. Został na dwa lata. We wspomnieniach zanotował, że kiedy przybył do Północnej Karoliny „w Black Mountain (...) skupiały się oczekiwania narodu dotyczące demokratyzacji władzy, rozwoju kulturalnego i swobody seksualnej”⁴⁰. Dla studentów uczelni upadek faszyzmu i koniec wojny oznaczały, że mogli zacząć budować demokratyczną wspólnotę na podobieństwo otwartego społeczeństwa wolnych ludzi opisanego przez Charlesa Morrisa. Musieli przewyciężyć, jak píše Perrow, ograniczenia życia w „zatłoczonym kokonie klasztornych oków Biblii”⁴¹. Czytali *Ucieczkę od wolności* Ericha Fromma, *Neurotyczną osobowość naszych czasów* Karen Horney oraz *Kulturę jako źródło cierpień* Freuda⁴². Akceptowali seks pozamałżeński i homoseksualizm, ignorując stosunek lokalnej społeczności⁴³. Już w 1944 roku próbowali zintegrować środowisko akademickie, przyjmując czarnoskórych studentów, najpierw

na sesję letnią, a następnie na pełny rok akademicki⁴⁴. Pod koniec lat 40., przynajmniej w oczach wykładowców i studentów, uczelnia była prototypem nowego, bardziej demokratycznego społeczeństwa powojennej Ameryki.

Podstawą tworzenia takiego społeczeństwa było wykształcenie nowej osobowości, o zintegrowanej i zrównoważonej psychice. Od początku istnienia szkoły w Black Mountain starano się tak właśnie formować mentalność studentów, kształcąc ich nie tylko w zakresie sztuk, ale także w dziedzinie nauk humanistycznych, przyrodniczych i społecznych. Zaraz po wojnie wprowadzono zajęcia z literatury, filozofii, socjologii, historii, ekonomii, biologii, chemii, matematyki, języków obcych, a nawet, dzięki staraniom kierownika dziekanatu, kurs stenografii i maszynopisania⁴⁵. Choć uczelnia nigdy nie otrzymała akredytacji i niewielu studiowało tam dłużej niż dwa lata, utrzymywano bliskie kontakty z najbardziej renomowanymi uniwersytetami amerykańskimi, m.in. z Harvardem, Yale i Radcliffe.

W 1945 roku dzięki współpracy z Harvardem zintensyfikowano działania na rzecz bliższego powiązania idei demokracji i osobowości. Do poprowadzenia kursu z psychologii został sprowadzony harwardzki doktorant John Wallen, którego opiekunem naukowym był Gordon Allport, od połowy lat 40. koncentrujący się w badaniach i działalności akademickiej na możliwościach redukcji napięć społecznych za pomocą interwencji psychologicznej. W 1944 roku Allport i jego wychowanek Leo Postman pracowali z grupą bostońskich policjantów nad wyeliminowaniem ich uprzedzeń poprzez zderzenie ich z własnym rasizmem⁴⁶. Allport działał w przekonaniu, że rozwój osobowości jednostki jest ściśle związany z rozwojem pozytywnych wartości społecznych. Przybywając do Black Mountain, Wallen przywiózł ze sobą wiarę Allporta, że wielokierunkowa komunikacja interpersonalna może jednocześnie dawać siłę jednostkom i integrować społeczeństwo⁴⁷. Na swoich zajęciach z psychologii harwardczyk nauczał Fromma i Horney, których teorie negowały przekonanie Freuda, że psychika zostaje nieodwracalnie ukształtowana w dzieciństwie. Według nich, osobowość formuje i zmienia się tak, jak zmienia się społeczeństwo. W celu udowodnienia tej

³⁷ L. Adamic, *Education on a Mountain*, „Harper's” 1936, nr z kwietnia, s. 518.

³⁸ J. A. Rice, *I Came Out of the Eighteenth Century*, Nowy Jork 1942, s. 328.

³⁹ M. B. Duberman, op. cit., s. 139–152.

⁴⁰ Ch. Perrow, *Drinking Deep at Black Mountain College*, maszynopis, 2002, s. 2. Tekst udostępniony przez autora.

⁴¹ Ibid., s. 7.

⁴² Ibid., s. 14.

⁴³ Zaściankowa mentalność miejscowej ludności ujawniła się przy okazji pewnego zdarzenia z czerwca 1945 roku. Otóż wykładowca uczelni, Robert Wunsch, został przyłapany w swoim samochodzie z żołnierzem piechoty morskiej i aresztowany za popełnienie „zbrodni przeciwko naturze”. Ponieważ nikt nie udzielił mu wsparcia, kilka dni po zatrzymaniu wyjechał z Black Mountain i już tam nie powrócił. M. B. Duberman, op. cit., s. 230–231.

⁴⁴ M. E. Harris, *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge 1987, s. 111.

⁴⁵ Ibid., s. 108.

⁴⁶ E. Herman, *The Romance of American Psychology: Political Culture in the Age of Experts*, Berkeley 1995, s. 61.

⁴⁷ M. B. Duberman, op. cit., s. 240–241.

tezy, na jednych z zajęć Wallen prowadził zbiorową autoanalizę. Każdy student miał za zadanie śledzić swoją interakcję z innymi studentami oraz relację z prowadzącym, by w ten sposób odkryć pewne ogólne prawidłowości dotyczące psychologii grupy⁴⁸. Tak jak Allport próbował terapii grupowej z policjantami, Wallen chciał poza zajęciami organizować uczniów w zespoły, które miały docierać do lokalnych mieszkańców i zachęcać ich do działań społecznych.

Zdaniem Wallena i wielu studentów, których przekonał do swej charyzmatycznej wizji, „proces grupowy” był możliwym sposobem rozwiązywania globalnych konfliktów, jakich niedawno doświadczył świat. Jak pisze Charles Perrow, pytanie „Czy ludzie twórczy i inteligentni są w stanie zjednoczyć się, czy też jesteśmy nieodwołalnie skazani na tkwiące w człowieku zło?” brzmi całkiem złowieszczo, ale „takie właśnie myśli nas wtedy nurtowały”⁴⁹. Z drugiej strony, dla Josefa Albersa i studentów o wyraźnie artystycznych zainteresowaniach droga doskonalenia jednostek i społeczeństwa wiodła przez trud pracy twórczej. Jak wspomina Perrow, „w Black Mountain istniał w owym czasie podział. Z jednej strony, w katalogu programowym szkoły zapisana była idea wspólnoty i demokratycznego zarządzania, którą po raz pierwszy w jej historii w pełni wcielał w życie młody idealista John Wallen. Z drugiej strony było dążenie do osiągnięcia ideału artystycznego i estetycznego, którego spełnienie samo przez się rozwiązywało problem rządzenia, bowiem ci, którym by się to udało, przejęliby władzę”⁵⁰.

JOHN CAGE BRONI ERIKA SATIE

Konflikt między tymi dwoma podejściami toczył się w Black Mountain przez ponad dwa lata. Nie tylko zdominował debaty o programie uczelni i polityce kadrowej, ale przewijał się nawet w dyskusjach o funkcjonowaniu uczelnianej stołówki czy o sytuacji lokalowej, a nawet o parkanie wokół koledżu. Na początku 1948 roku zwolennicy obozu artystycznego w znacznym stopniu wyparli zwolenników Wallena i zmusili go do wyjazdu. Cage i Cunningham

przybyli do Black Mountain z czterodniową wizytą zaledwie kilka tygodni po jego odejściu⁵¹.

Być może reakcja społeczności Black Mountain wynikała po części ze sposobu, w jaki ich pojawienie się rozwiązało konflikt pomiędzy obozem społecznym i artystycznym. Po zaprezentowaniu *Sonat i interludiiów* Cage wygłosił odczyt o tym, czym się zajmował. Jego wyjaśnienia pasowały jak ulał do sytuacji uczelni. Zamiast bronić muzyki jako wyspecjalizowanej dziedziny wiedzy i rzemiosła, stwierdził, że „tak jak wszystko, co człowiek «stworzył», muzyka jest najbardziej użyteczna, kiedy poprzez porządek kompozycji integruje wszystkie zdolności umysłu”. Podkreślając siłę sztuki jako specyficznie ludzkiej formy działania, nazwał ją niezbędnym elementem życia codziennego, dodając, że może ona mieć wpływ na porządek społeczny porównywalny z tym, co powszechnie określa się jako samoorganizowanie się społeczności. Ambicje artystów nie muszą się kłócić z celami działaczy społecznościowych; wręcz przeciwnie, mogą być z nimi tożsame. Skoro sztuka służy integracji psychicznej, to może również być impulsem dla nowego porządku społecznego. „Ponieważ integracja może dostrzec siebie samą w obcym”, konstatował Cage, „z dzisiejszej schizofrenii może stopniowo wyłonić się nowe społeczeństwo, jeśli uda nam się wywalczyć koordynację naszych własnych działań. Zaczyna się od muzyki, a na końcu jest wspólnota natury ludzkiej”⁵².

Nie wiadomo dokładnie, co Cage miał na myśli używając określenia „schizofrenia”, ale dla jego publiczności w Black Mountain mogło ono oznaczać jedną z dwóch rzeczy: albo chaos cywilizacji przemysłowej, w której, jak od dawna utrzymywał Moholy i inni wychowankowie Bauhausu, sztuka może spełniać rolę terapeutyczną, albo głębokie psychospołeczne podziały pomiędzy siłami autorytaryzmu i demokracji, które znajdowały odbicie zarówno w dyskusjach na temat polityki akademickiej, jak i globalnej. Natomiast zwrot „wywalczyć koordynację” w obu przypadkach pasował do idei demokratycznego społeczeństwa promowanej w tamtych latach przez Morrisa i innych. Tak dla socjologów, jak i dla samego Cage’a warunkiem osiągnięcia pełnej integracji psychicznej było odzyskanie przez jednostki

⁵¹ M. B. Duberman, op. cit., s. 288–290.

⁵² Streszczenie odczytu Cage’a opublikowano w numerze 4 „Biuletynu” Black Mountain College z 1948 roku; cyt. za D. W. Patterson, *Appraising the Catchwords, c. 1942–1959: John Cage’s Asian-Derived Rhetoric and the Historical Reference of Black Mountain College*, rozprawa doktorska, Columbia University 1996, s. 193.

⁴⁸ Ibid., s. 239.

⁴⁹ Ch. Perrow, op. cit., s. 12.

⁵⁰ Ibid.

kontroli nad własną psychiką. Tylko wtedy skończy się centralne sterowanie i instrumentalne zarządzanie masami ludzkimi i powstanie nowy świat, w którym psychologicznie zintegrowane jednostki będą koordynować interakcje z innymi, traktując ich jak równych sobie.

Zachwyceni studenci Black Mountain na pożegnanie obsypali Cage'a i Cunninghama podarunkami, wśród których były obrazy i rysunki oraz coś do jedzenia na drogę. Josef Albers był pod takim wrażeniem dwójki artystów, że zaproponował, by przejechali znów w lecie jeszcze tego samego roku. Podobnie jak w przypadku głównego programu nauczania, letnie kursy w Black Mountain obejmowały w przeważającej części przedmioty artystyczne, ale oferowano również zajęcia z nauk społecznych i humanistycznych⁵³. Na przykład latem 1947 roku Eric Kohler wygłosił serię szczególnie popularnych wykładów na temat światowych systemów politycznych i kryzysu jednostki. Rok później Donald Calhoun, zatrudniony na pełnym etacie w Black Mountain psycholog i zwolennik teorii Reicha, poprowadził zajęcia na dwóch kursach: „Kultura a osobowość” oraz „Freudyzm a nauki społeczne”; natomiast Beatrice Pitney Lamb, redaktorka *United Nations News*, comiesięcznego raportu z prac ONZ publikowanego przez The Woodrow Wilson Foundation, przedstawiła serię wykładów na temat „Radziecko-amerykańskich stosunków z Organizacją Narodów Zjednoczonych”.

Oprócz internacjonalizacji programu nauczania, w 1948 roku Albers powołał do życia zupełnie nową jednostkę, której kadre w większości stanowili Europejcy i Amerykańscy specjaliści z różnych dziedzin. Wśród tych od sztuki, a zwłaszcza muzyki, wielu pochodziło z Niemiec, tego lata jednak Albers sprowadził także kilku młodych i wyjątkowo innowacyjnych Amerykanów. Studenci mogli równolegle uczęszczać na zajęcia z tańca z Merce'em Cunninghamem, muzyki z Johnem Cage'em, malarstwa z Willemem de Kooningiem i architektury z Buckminsterem Fullerem, a także na wykład Albersa z teorii barw⁵⁴. Mieli również możliwość pracować z wybitnie uzdolnionymi rówieśnikami. Latem w gronie siedemdziesięciu studiujących znaleźli się: rzeźbiarz Kenneth Snelson, przyszły reżyser filmowy Arthur Penn i architekt Paul Williams.

Wspólne działania tej grupy wywarły niezwykle silny wpływ na sztukę amerykańską następnego dwudziestolecia i pośrednio na amerykańską

kontrkulturę. Tego lata Buckminster Fuller wniósł przy pomocy zespołu studentów swoją pierwszą kopułę geodezyjną, formę architektoniczną, która wkrótce miała znaleźć zastosowanie w budowie hal dla propagandowych wystaw, jak i ekologicznych siedzib mieszkalnych zgodnie z zasadami ruchu *back-to-the-land*. Cage i Fuller szybko zostali przyjaciółmi, a ich wzajemne relacje miały wpływ zarówno na ich indywidualne działania i wizerunek publiczny w latach sześćdziesiątych, jak i na idee wielu artystów i buntowników ery kontrkultury. Paul Williams i jego żona Vera pozostawali w bliskich stosunkach z Cage'em i Cunninghamem, a w późniejszych latach sfinansowali projekt *Williams Mix* z 1952 roku, jedną z pierwszych prób tworzenia muzyki przy użyciu taśmy magnetycznej. Williamsowie również dołączyli do Cage'a i poetki M. C. Richards, wcześniej związanej z Black Mountain, kiedy powstała komuna artystyczna Cooperative Community w Rockland. Był to eksperymentalny kolektyw, który o ponad dekadę wyprzedził idee ruchu *back-to-the-land*⁵⁵.

Charles Perrow, który wtedy uczestniczył w letnich kursach w Black Mountain, wspomina je jako czas, kiedy „swoisty czar sprawiał, że konflikty minionego roku akademickiego nagle wydawały się mało znaczące”⁵⁶. Dla Cage'a pobyt w Black Mountain był okazją do podjęcia kolejnej próby zdyskredytowania harmonicznej jednorodności w muzyce, ale dla wielu jego słuchaczy oznaczało to również dyskredytowanie narodu niemieckiego, który dopiero co chciał narzucić światu swoją mroczną wizję jedności. Artysta dał tego lata dwadzieścia pięć półgodzinnych koncertów poświęconych dziełom francuskiego kompozytora Erika Satie. Po krótkim wprowadzeniu do jego muzyki, zasiadał za fortepianem, czasem w stołówce, czasem w domku, który zajmował, a studenci i wykładowcy rozkładali się na trawie wokół⁵⁷. W tym samym czasie pianista niemieckiego pochodzenia Erwin Bodky, świeżo przyjęty do grona nauczycielskiego Black Mountain, prowadził seminarium na temat muzyki Beethovena. W sobotnie wieczory dawał również recitale, wykonując dzieła innych klasycznych kompozytorów. Mniej więcej do połowy sezonu letniego obie serie koncertów, Cage'a i Bodky'ego, przebiegały bez zakłóceń. Ale ktoregoś wieczoru Cage przed swoim koncertem wygłosił odczyt, po którym na kampusie zawrzało.

⁵³ M. B. Duberman, op. cit., s. 290.

⁵⁴ Harmonogram letnich zajęć podaje D. W. Patterson, op. cit., s. 97–98.

⁵⁵ Por. M. E. Harris, op. cit., s. 154–156.

⁵⁶ Ch. Perrow, op. cit., s. 16.

⁵⁷ Por. D. W. Patterson, op. cit., s. 204.

W wystąpieniu tym, opublikowanym później jako *Obrona Erika Satie* (*Defense of Satie*), zaatakował harmonię, podkreślając jednocześnie znaczenie czasu jako podstawowej zasady organizacyjnej w kompozycji muzycznej. Stwierdził też, że nikt bardziej niż Ludwig van Beethoven nie zaszkodził rozwojowi muzyki poprzez nacisk na ekspresyjną monumentalność i harmoniczną jedność. „Beethoven najsilniej odchylił muzyczną nawę od jej naturalnego, spokojnego kursu”, ogłosił Cage⁵⁸. Stwierdził, że należało pójść za przykładem Indii, gdzie rytm i ramy czasowe od dawna rządzą strukturą dzieła, oraz Francji, gdzie Satie pokazał wagę czasu w muzyce w wydaniu zachodnim. Ani Satie, ani wzmiankowani anonimowi indyjscy kompozytorzy nie cierpieli na manię narzucenia swoim odbiorcom ujednoczonego schematu dźwiękowego. Przeciwnie, konstruowali formy (z odcinków czasu), w których wszystkie rodzaje dźwięków mogły współistnieć. Cage zwrócił też uwagę, że „wykorzystując czasem melodie ludowe, ograne motywy i muzyczne nonsensy, Satie bez wahania wpuszcza je do domu, który buduje. A konstrukcja tej budowli jest solidna”⁵⁹.

Trzy lata po zakończeniu II wojny światowej publiczność Cage'a, wśród której było wielu przybyszów z Niemiec, nie mogła nie zauważyć politycznego wydźwięku jego uwag. Niemiec Beethoven powiązał dźwięki w harmonie i zmusił do marszu, który wyrażał jego własną wolę. W ten sposób, tłumaczył Cage, zniekształcił i niemal zniszczył naturalną kulturę zachodniej muzyki. Francuz Satie i anonimowi artyści z Indii, przedstawiciele narodu, który dopiero niedawno uzyskał wolność, niczego nie narzucali. Przeciwnie, budowali solidne struktury, w których dźwięki były całkowicie wolne. Cage stwierdził, że w czasie koncertu muzyki Beethovena publiczność, zaatakowana dźwiękami pozbawionymi indywidualnego charakteru i ustawionymi w szyku harmonicznym, pada ofiarą muzycznego Blitzkriegu. Natomiast Satie daje wolnej francuskiej publiczności, podobnie jak ma to miejsce w wyzwolonych Indiach, możliwość bycia w otoczeniu dźwięków i dokonywania własnych wyborów, a tym samym kształtowania własnego życia duchowego. Aby słuchacze właściwie zrozumieli szerszy sens jego wypowiedzi, mówiący podsumował swój wywód w taki sposób:

⁵⁸ J. Cage, *Defense of Satie*, [w:] J. Cage, *John Cage*, red. R. Kostelanetz, Nowy Jork 1970, s. 81; polski przekład pt. *W obronie Erika Satie*, tłum. D. Janowska i J. Kutnik, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 38.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 40.

„Można zaproponować następujące określenie funkcji kompozycji muzycznej i sensu muzyki w ogóle: powinna ona umożliwiać współistnienie elementów o sprzecznej naturze, łączyć w jednej sytuacji czynniki Porządku (...) z czynnikami Wolności (...), tworząc w ten sposób organiczną całość. Kwestia muzyki jest zatem podobna do kwestii integracji osobowości, co w kategoriach współczesnej psychologii oznacza współistnienie świadomości i podświadomości, Porządku i Wolności, w świecie rządzonym przez przypadek. Dobra muzyka może być receptą na lepsze życie”⁶⁰.

Tymi słowami Cage nawiązywał do koncepcji ścisłego związku między psychiką człowieka a organizacją społeczeństwa, co w tamtych latach stanowiło centrum zainteresowania nauk społecznych. Twierdząc, że łączenie w organiczną całość czynników uświadomionych i nieświadomych gwarantuje lepsze życie, wyrażał poparcie dla tych socjologów, którzy lepsze życie rozumieli jako życie w społeczeństwie pozwalającym na swobodne działanie na warunkach określonych własnymi pragnieniami jednostek, ale w granicach określonych przez specjalistów. Socjologowie dążyli do zreformowania psychiki jednostek poprzez tworzenie małych grup, których członkowie mogą komunikować się między sobą na warunkach określonych przez charakter danego eksperymentu lub projektu. Cage też chciał wywołać w swoich słuchaczach przemianę, ale nie poprzez atakowanie ich uszu zuniformizowanymi dźwiękami, lecz poprzez budowanie solidnych struktur, w których spójne formy mogą pomieścić całą różnorodność dźwięków. W tym sensie jego działania muzyczne odpowiadały nie tylko idei integracji osobowości, lecz także jednoznacznie demokratycznej idei społeczeństwa zorganizowanego i zarządzanego jako jedna całość. Zintegrować osobowość i stworzyć społeczeństwo akceptujące indywidualną różnorodność w zbiorowej jedności – w 1948 roku takie projekty zajmowały nie tylko Cage'a i socjologów, ale również przedstawicieli UNESCO, na których spadło zadanie zbudowania nowego powojennego ładu na świecie. Tego lata występy Cage'a w Black Mountain, podobnie jak funkcjonowanie samej uczelni jako społeczności, stały się przykładem prekursorskiego działania. Te małe eksperymenty w zakresie organizowania społeczności odbiły się szerokim echem i osiadły głęboko w umysłach ich uczestników. Ich wpływ będzie po latach widoczny w wielu nowatorskich przedsięwzięciach politycznych, zarówno w Ameryce, jak i w szerokim świecie.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 41.

ŚWIAT DŹWIĘKÓW, WYZWOLONY

W 1958 roku Cage przedstawił w Darmstadt odczyt, który później został opublikowany jako *Indeterminacy*⁶¹. Potwierdził w nim polityczne implikacje swojej estetyki, bardzo szczegółowo analizując rolę przypadku we własnych kompozycjach. Opisał nową metodę nie tyle jako sposób organizowania dźwięków, co jako zasadę ustanawiania, *poprzez* organizację dźwięków, równorzędnych relacji między ludźmi. Patrząc chłodnym okiem na własne dzieła, a szczególnie na *Music of Changes*, utwór przez wielu uważany za pierwszą kompozycję w pełni opartą na idei nieoznaczoności, miał wątpliwości, czy nie stał się estetycznym dyktatorem. Skomponował ten utwór opierając się na 1 *Ching*, ale, jak wyjaśniał, był on nieokreślony tylko w odniesieniu do wykorzystanych w nim procedur losowych: „Chociaż operacje losowe spowodowały uwarunkowanie kompozycji, nie są one dostępne podczas jej wykonywania. Zadanie wykonawcy w wypadku *Music of Changes* jest zadaniem budowniczego, który na podstawie projektu architekta wznosi budynek”⁶². Kompozytor może utożsamiać podejmowanie decyzji „z dowolnością oferowanych możliwości”, jednakże wykonawca nie ma prawa do takiej swobody: ponieważ „nie jest (...) w stanie zagrać ze swojego własnego centrum, (...) musi się zidentyfikować możliwie najściślej wewnątrznie z napisanym dziełem”⁶³. Oznacza to, że musi scalić własne dążenia z intencjami kompozytora, który, mimo że posłużył się operacjami losowymi, sformułował instrukcje wykonawcze tak, że niemal całkowicie ograniczają one wykonawcę dzieła. Według Cage’a, „zetknięcie się elementów, które je tworzą, choć to tylko dźwięki, w celu kontrolowania istoty ludzkiej, wykonawcy, nadaje dziełu przerażający wymiar potwora Frankenstein. Ta sytuacja jest, rzecz jasna, charakterystyczna dla muzyki zachodniej, której arcydzieła są jej najbardziej przerażającymi przykładami, czyli wtedy, kiedy odnosząc się do ludzkiej komunikacji, są co najwyżej przemianą Frankenstein w Dyktatora”⁶⁴.

Obawa samego Cage’a, że jego własna muzyka mogła odegrać rolę dyktatorską, pokazuje, że miał takie wątpliwości mimo wiary w zen. W cytowanym

⁶¹ J. Cage, *Composition as Process: 11. Indeterminacy*, [w:] J. Cage, *Silence*, s. 36; polski przekład pt. *Kompozycja jako proces: niezdecydowanie*, tłum. S. Wieczorek, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox i D. Warner, Gdańsk 2010, s. 232.

⁶² *Ibid.*, s. 230.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

tekście, analizując własne dzieła i dokonania takich modernistów jak Karlheinz Stockhausen i Morton Feldman, nie zajmuje się prawie w ogóle dźwiękowym aspektem muzyki, a raczej skupia się na organizacji procesu twórczego i samym wykonywaniu muzyki. Zarzucając sobie samemu i innym, że twórczych instrumentalistów zamienili w posłusznych „robotników”, w rzeczywistości kieruje atak przeciwko tym samym siłom, które krytykował w 1948 roku. Tak jak dzieła Beethovena, wiążące w harmonie dźwięki, które powinny być niezależne, uniformizują je do tego stopnia, że tracą własną tożsamość, tak teraz nowoczesne kompozycje, w tym również kompozycje samego Cage’a, zmuszały wykonawców do poddania się woli artysty-dyktatora.

Na czym więc polegała alternatywność tej muzyki wobec ryzyka ukrytego faszyzmu? Dla publiczności była to możliwość usłyszenia całej palety dźwięków, których wzajemnych relacji nie da się z góry zaplanować, bo to słuchacze „na żywo” sami te relacje tworzą, słuchając muzyki. Dla muzyków skończyło się wykonywanie rozkazów niewidzialnych dyktatorów i nastał czas „bycia w pogotowiu w tej niezdecydowanej sytuacji”⁶⁵. Wszystko to oznaczało odwrócenie się kompozytora od siebie samego jako sprawcy, odwrócenie się od własnego ja jako ego odizolowanego od wszystkich innych istnień, i wejście na „Grunt Mistrza Eckharta, z którym płyną i do którego wracają wszystkie nietrwałości”⁶⁶. W praktyce miejscem mistycznego doświadczenia jedności jest zorganizowana przestrzeń, która mieści wykonawców i dźwięki. Cage podkreślał, że członków zespołu powinno się odseparować od siebie nawzajem i porozmieszczać w całej przestrzeni, w której odbywa się koncert. To „pozwole wydostać się dźwiękom z ich własnych centrów” i przenikać się swobodnie, ułatwiając również wykonawcom „niezależne działania”⁶⁷. Co najważniejsze, dzięki temu muzycy i publiczność nie staną się ludzką masą. „Kiedy ludzie są stłoczeni”, ostrzegł Cage, „istnieje prawdopodobieństwo, że nie będą postępować szlachetnie, lecz jak owce”⁶⁸.

Autorytarny kompozytor stłacza dźwięki i ludzi, natomiast antyautorytarny stosuje taktykę demokratyczną. Pisząc muzykę będącą jego własną wersją tego, co komponował Satie, Cage pragnął stworzyć strukturę, w której każdy człowiek i każdy dźwięk może być całkowicie sobą, niezależny i wolny.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 236.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, s. 237.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 237–238.

29 sierpnia 1952 roku, w dniu, w którym David Tudor wykonał w Woodstock jego *4'33"*, Cage osiągnął swój cel. Opublikowana partytura wyglądała tak:

I
TACET
II
TACET
III
TACET

UWAGA: Tytuł tego utworu to całkowita długość jego wykonania podana w minutach i sekundach. Na koncercie w Woodstock w stanie Nowy Jork 29 sierpnia 1952 roku były to *4'33"* podzielone na trzy części: *33"*, *2'40"* oraz *1'20"*. Utwór został wykonany przez pianistę Davida Tudora, który zaznaczał początek poszczególnych części zamknięciem pokrywy klawiatury fortepianu, a ich koniec jej otwarciem. Ale dzieło to może wykonać dowolny instrumentalista lub zespół instrumentalistów i czas trwania jest też dowolny⁶⁹.

Komponując *4'33"* Cage uwolnił dźwięki, wykonawców i słuchaczy od tyranii muzycznych dyktatorów. Wszystkie napięcia – pomiędzy kompozytorem, wykonawcą i publicznością, dźwiękiem i muzyką, Wschodem i Zachodem – znikły. W granicach określonych prostymi instrukcjami, wydawanymi przez specjalistę od estetyki i wykonywanymi przez specjalistę od techniki gry, słuchacze i twórcy muzyki, włącznie ze specjalistami, stali się wolnymi ludźmi, którzy mogli usłyszeć świat takim, jakim on jest, i dzięki temu poznać siebie samych. Dźwięki i ludzie zjednoczyli się w swojej różnorodności, zdolni do swobodnego działania, w muzycznym wszechświecie wyzwolonym od dyktatorów.

MARJORIE PERLOFF

JOHN CAGE – POETA KONCEPTUALISTA

Jesteśmy wolni jak ptaki. Tylko że ptaki nie są wolne.
Jesteśmy zniewoleni jak one, identycznie.
– John Cage¹

W 1987 roku John Cage opublikował mezostych zatytułowany *They Come*², który powstał z przepisywania się przez pięciowersowy wiersz Samuela Becketta:

*they come
different and the same
with each it is different and the same
with each the absence of love is different
with each the absence of love is the same*

[one tak
się różnią i są takie same
z każdą z nich jest inaczej i z każdą z nich jest tak samo
każdej brakuje miłości inaczej
każdej brakuje miłości tak samo]

⁶⁹ J. Cage, *4'33"* (partytura), Nowy Jork 1960.

¹ J. Cage, *Lecture on Commitment*, [w:] J. Cage, *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Middletown 1967, s. 119.

² J. Cage, *They Come*, „The Review of Contemporary Fiction” 1987, nr 2, s. 85–91.

CAGE100

materiały z sympozjum z okazji stulecia urodzin Johna Cage'a
pod redakcją

JERZEGO KUTNIKA

[r]

redakcja naukowa i językowa: prof. dr hab. Jerzy Kutnik
recenzent: prof. dr hab. Jerzy Durczak
tłumaczenie z języka angielskiego: Magdalena Dymel - 14, Jerzy Kutnik - 17,
Konrad Szulga - 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13
korekta: Jolanta Hunek
skład i lamowanie: Tomasz Smolka - studioformat.pl
projekt okładki: Tomasz Stankiewicz

ISBN 978 - 83 - 938325 - 3 - 8

wydawca: Ośrodek Inicjatyw Twórczych "ROZDROŻA"
Lublin, 2015
druk i oprawa: "Petit", Lublin
podziękowania: Przedruk „5 obrazków re John Cage” Gordona Mummy
ze zbioru *Cybersonic Arts. Adventures in American New Music*
(2015) za zgodą wydawnictwa University of Illinois Press

Wydanie tej książki było możliwe dzięki finansowemu
wsparciu projektu przez Ambasadora Stanów Zjednoczonych
w Polsce, Rektora UMCS, Prezydenta Miasta Lublina
oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

SPIS TREŚCI

[7]
JERZY KUTNIK
WRACAJĄC DO CAGE'A...

[11]
MARGARET LENG TAN
4'33'' - SPOJRZENIE Z PERSPEKTYWY ZEN

[23]
DAVID REVILL
GRANIE CAGE'A

[39]
GORDON MUMMA
ELEKTRONIKA W TWÓRCZOŚCI JOHNA CAGE'A

[49]
VOLKER STRAEBEL
VARIATIONS III JOHNA CAGE'A
I PREMIEROWE WYKONANIE DZIEŁA

[63]
KYLE GANN
SILENCE: SPOJRZENIE WSTECZ

[79]
KRZYSZTOF SZWAJGIER
CAGE, POLSKA I PROBLEM WOLNOŚCI

[97]
CHRISTOPHER SHULTIS
FAUX-AMIS: O NEGATYWNYCH ASPEKTACH KOMUNIKACJI

[117]

DAVID NICHOLLS„KAŻDY (...) JEST W CENTRUM”: PRZEMYŚLENIA
NA TEMAT CAGE'OWSKIEJ WIZJI HISTORII (MUZYKI)

[141]

ANNE DE FORNELSPOTKANIA Z PRZYPADKIEM W „MUZEALNYCH”
KOMPOZYCJACH JOHNA CAGE'A – 1991–1992

[161]

PETER JAEGER

JOHN CAGE I NAŚLADOWANIE NATURY

[175]

JERZY LUTY

(A) POLITYCZNA SZTUKA JOHNA CAGE'A

[191]

FRED TURNERJOHN CAGE I ESTETYKA DEMOKRACJI
CZASÓW ZIMNEJ WOJNY

[217]

MARJORIE PERLOFF

JOHN CAGE – POETA KONCEPTUALISTA

[241]

KATARZYNA BAZARNIK

LIBERATURA I CAGE

[253]

JERZY KUTNIK

O CAGE'U, MUZYCE I ŚWIĘTOŚCI Z LINDĄ HIRST

[257]

GORDON MUMMA

5 OBRAZKÓW RE JOHN CAGE

JERZY KUTNIK

WRACAJĄC DO CAGE'A...

Międzynarodowe sympozjum „CAGE 100” zaplanowane zostało jako integralna część cyklu imprez artystycznych i edukacyjnych, jakie złożyły się na lubelskie obchody w 2012 roku setnej rocznicy urodzin amerykańskiego kompozytora, pisarza i wizjonera. Rok Johna Cage'a w Lublinie został wymyślony przez dyrektora artystycznego Ośrodka Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża” Jana Bernada, który zaprosił mnie do współpracy przy planowaniu i realizacji serii przedsięwzięć. Wspólnie nadaliśmy im strukturę konceptualną odzwierciedlającą edukację muzyczną Cage'a, jego odkrycia i wynalazki, zainteresowanie tańcem ciała i tańcem słów oraz fonosferą „totalną”.

Pierwsze zaproszenia na konferencję „CAGE 100” wysłaliśmy do pianisty i kompozytora Gordona Mumma, przez wiele lat jednego z najbliższych współpracowników Cage'a, oraz do Marjorie Perloff, literaturoznawczynie ze Stanfordu, która jako pierwsza zaczęła pisać o znaczeniu konceptualnej myśli Cage'a i jego pisarstwa (m.in. w książce *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* z 1981 roku). Ostatecznie profesor Perloff nie przyjechała do Lublina, za to Mumma o choczko przyjął zaproszenie, co z kolei zachęciło i zmobilizowało muzyka i pisarza Davida Revilla (jego książka *The Roaring Silence. John Cage, A Life* z 1992 roku była pierwszą pełną biografią kompozytora) oraz