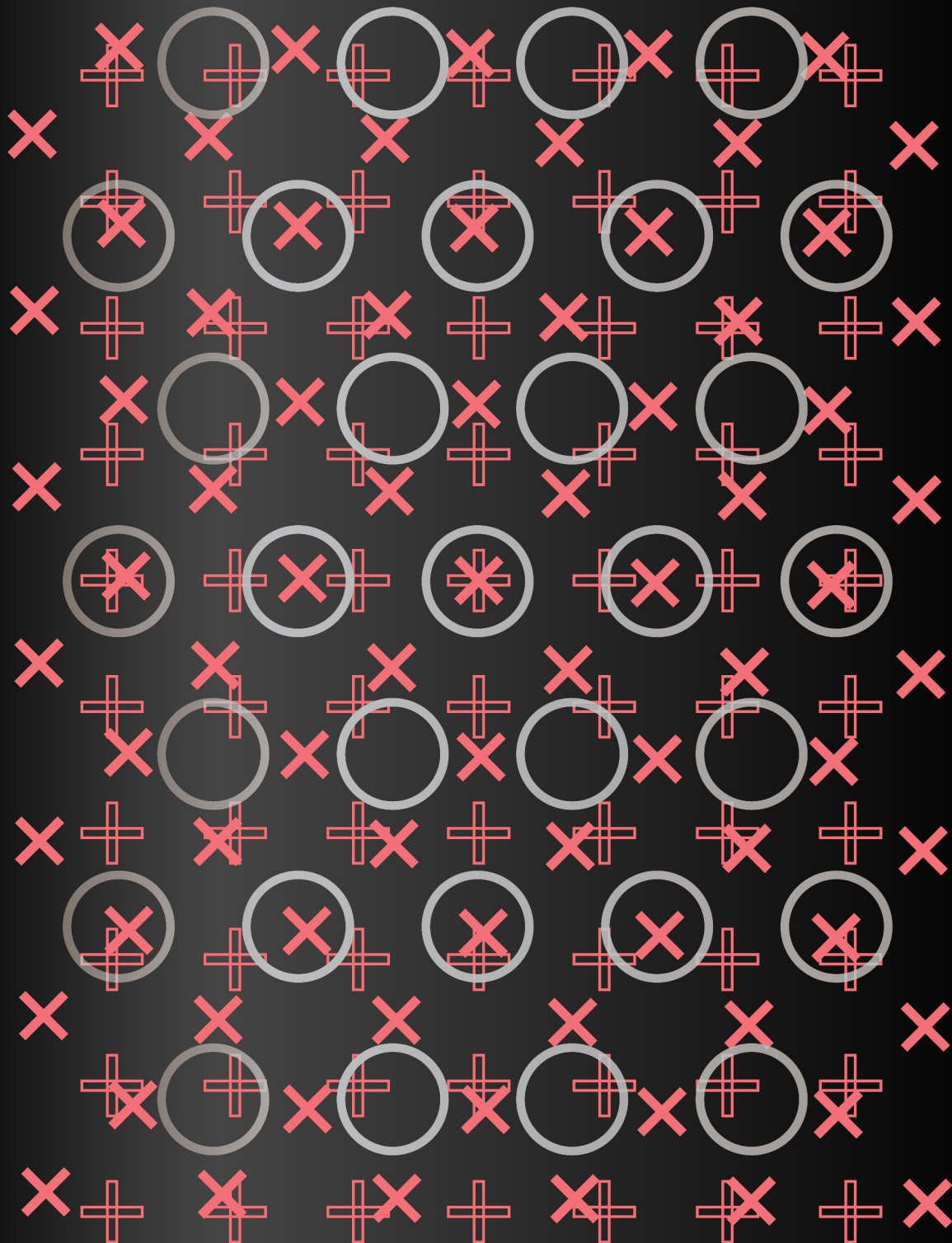


DICTION

11/01-02

a designkultúra folyóirata
_szárdászt



Impresszum

**DISEGNO - a designkultúra folyóirata /
DISEGNO – review of design culture
II. évfolyam 1-2. szám**

Szaklektorált szabad hozzáférésű tudományos folyóirat / Double blind peer reviewed open access
scholarly journal. Kereskedelmi forgalomba nem hozható. / Not for commercial use.

A szerkesztőbizottság tagjai / Editorial Board

Victor Margolin, Professor Emeritus, University of Illinois
Jessica Hemmings, Head of Visual Culture, National College of Art and Design, Dublin

Szerkesztők / Editors: Fiáth Heni, Gyenge Zsolt, Szentpéteri Márton
Arculatterv, tördelés / Graphic Design: Skrapits Borka
Projektmenedzser / Project manager: Fazekas Ildikó

Célkitűzések / Aims and Scope

A Disegno alapítószerkesztőinek célja, hogy egy a kreatív szakmai és tudományos világban meghatározó szerepet betöltő, szemeszterenként megjelenő, lektorált (ti. double blind peer review) szabad folyóiratot (ti. free journal) hozzon létre a designkultúra nemzetközi rangú képviseletére és kritikai természetű analízisére. A designkultúra fogalmát tágra értjük: célunk a tervezett környezet, s a vele kapcsolatos praxisok és diskurzusok világának együttes vizsgálata. Ez a szemlélet túllép a művészet, a vizuális kultúra és a design világának megkülönböztetésén, s a kreativitáshoz kötődő témák összessége iránt fogékony. Poszt-diszciplináris szellemi vállalkozásunk a designkultúra minden potenciális szereplőjétől – gyakorló alkotóktól, teoretikusoktól, kritikusoktól, menedzserektől és oktatóktól – vár kritikai természetű tanulmányokat, esszéket és recenziókat. Amellett, hogy ily módon vitaforumot biztosítunk a designkultúrával törődő szerzők számára, különleges célunk, hogy a designkultúráról folyó beszéd létjogosultságát erősítsük a hazai tudományosságban, s így a témával kapcsolatos téves előítéletek és igen gyakran félrevezető beidegződések kritikáját nyújtsuk olvasóink számára. A Disegno nyomtatott és online formában - a közpénzből létrehozott kulturális termék elvének megfelelően - ingyenesen elérhető.

Anyanyelvi lektor / Hungarian reader: Bárdkai Júlia

Kapcsolat / Contact

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti Intézet, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.
Szerkesztőség: disegno@mome.hu

A Disegno teljes tartalma elérhető ingyenesen a következő honlapon / the full content
of Disegno can be accessed online: disegno.mome.hu

Felelős kiadó / Published by: Fülöp József

Kiadó / Publisher: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.
Nyomda: DEMAX MŰVEK Nyomdaipari Kft.

ISSN: 2064-7778

copyright©text and design 2015 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem



MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM
MOHOLY-NAGY UNIVERSITY OF ART AND DESIGN BUDAPEST



Tartalom

006 Sztárdászt - az olvasóhoz

tanulmányok

- 010** Graeme Turner: Celebritástudományok – néhány megközelítés
026 Boris Groys: Öndesign és esztétikai felelősség – Az őszinteség előállítása
044 Donald Norman: A design három szintje
066 Peter Lloyd – Dirk Snelders: Mire gondolt Philippe Starck?
082 Zsigmond Andrea: Az író meg a színészt félnetek (nem) kell
– A kultikus magatartás vizsgálata
102 Szentesi Réka: A női test mint státuszsztimbólum – A fűző imázsépítő szerepe
a 19. század második felében
118 Margitházi Beja: Imázs, test, póz – A filmsztárság szerepe a várandós test
médiareprezentációjában
142 Lawrence Kramer: Liszt Ferenc és a virtuóz nyilvánosság –Látvány
és hang a tömegszórakoztatás felemelkedésének korában

esszék

- 176** Beck András: Cage nevet
192 Pfsztner Gábor: Képben lenni – Celebritás és a fotográfia
212 Babarczy Eszter: Én is a Maladypét nézem

kritika

- 222** Mítoszrombolás – Mihály Kamilla kritikája a Budapest Design Hét 2014
nyitókiállításairól

interjú

- 226** Horváth Olivér: A Dűne. Jurgen Beyjel Horváth Olivér beszélgetett
236 A designkultúra új nyelvet beszél. Guy Julier-vel Szentpéteri Márton
beszélgetett

242 szerzőink

A Disegno szerzőiről és szerkesztőiről

245 szerzői felhívás

CAGE NEVET

Beck András

ABSZTRAKT

John Cage 1960-ban egy amerikai televíziós vetélkedő műsorban szerepelt, nem mint híresség vagy progresszív zeneszerző, hanem mint afféle vicces fickó furcsa zenei elgondolásokkal. Noha az avantgárd és a populáris kultúra találkozásának ez a fajta színrevitele egyszeri alkalom maradt pályáján, korántsem tekinthető munkássága egészétől elszigeteltnek. Ezért a tévéshow dramaturgiájának, dinamikájának és humoros fiziognómiájának feltérképezése módot ad arra, hogy megvilágítsa a művész Cage által kimunkált imázsát, amely a heroikus művészkép lebontásának jegyében áll. E lebontás emblematikus megjelenési formája Cage nevetése, mely mélyen összefügg azzal a törekvéssel, hogy a neutralizált koncertforma gyakorlatát életsituációként értelmezze újra. Tévéshow-beli szereplése minden korábbi művénél radikálisabban írja fölül az előadók és a nézők formalizált különválasztását. Cage nevetése ekképpen válik elválaszthatatlanná a közönség nevetésétől, jelezve egyúttal a nevetés kritikai és affirmatív, kifinomult és vulgáris változata közti gyökeres különbségtétel lehetetlenségét is. Mindez összefügg azzal, hogy ebben a tévés produkcióban kiélezett formában keresztezi egymást Cage művészetének három alaprétege: a happening, a vaudeville és vele az attrakció esztétikája, valamint a hangok demokratizálását célzó zenefilozófia. A helyzet kiélezettsége abban áll, hogy ezek az irányok csupán egy ponton metszik egymást: mindegyikük lényegi vonása az elemek atomisztikus izolációja. Minden más tekintetben azonban eltérő és ellentétes kulturális regisztert képviselnek. Cage nevetését az teszi unikálissá, hogy nem ezek összebékítését szolgálja, hanem inkongruenciájuk feloldhatatlanságának elfogadását.

#nevetés, #fiziognómia, #attrakció, #avantgárd, #populáris kultúra.

John Cage munkássága, túlmutatva a zene területén, a huszadik század második felének tágas művészeti vidékeit, sőt a művésztől és a művészetről való gondolkodásunkat is alapjaiban érinti. Ezt demonstrálta a budapesti Ludwig Múzeum két évvel ezelőtti centenáriumi kiállítása is, mely hatásának kelet-európai kisugárzását térképezte fel a szocializmus éveiben. Látható volt itt egy felvétel Cage 1960. februári szerepléséről egy amerikai tévéshow-ban. Nem teljesen ismeretlen epizódja ez a zeneszerző munkásságának, sőt 2007 óta – ekkor került fel az adás felvétele a Youtube-ra¹ - alighanem az egyik legnézettebb. De ez a különös epizód némiképp szervesen illeszkedett a kiállítás kontextusába, noha egyik legemlékezetesebb és legszórakoztatóbb darabját jelentette. Nem azért, mert mifelénk, abban az időben, nemigen hallhatott róla bárki is, látni meg biztosan nem látta senki, talán még Wilhelm András sem, hanem mert a vasfüggöny mögötti avantgárd művészetre nem ez a Cage, nem Cage - mondjuk így - nevetése hatott elsősorban. És ma is, ha megnézzük ezt a felvételt, ott motoszkálhat bennünk valami nehezen megfogható kérdésféle ámulat, hogy *jól látjuk-e*, amit látunk? Talán csak ennek a kérdésnek a fényében válik igazán kápráztatóvá az a rafinált könnyedség, ahogyan Cage a kultúra - magas és mély, avantgárd és populáris – regisztereiben és regisztereivel játszik itt. Korszakalkotóan artikulált nevetés volt az övé, mégis egyedi és utánózatlan.

Tévészereplését nevezhetjük performansznak, de akkor e műfajnak alighanem az egyik legtalányosabb példánya ez. Hiszen a performanszhoz az alternatív, kísérleti, szubkulturális művészeti szcénát társítjuk, a marginalitás és az áthágás képzetait. Ebből adódik a performanszművészet jellemző paradoxonja is, az, hogy áthágása kissé mindig belterjes. Ha Cage szereplése performansz, radikalizmusát éppen az adja, hogy ezeket a képzeteket egy népszerű televíziós adásban tette próbára, vitte vásárra (persze a bőrével együtt). Az avantgárd művészet és a tömegkultúra találkozását állította színre, mely a maga módján bizarrabb is, mint az esernyő és a varrógép Lautréamont-féle találkozása a boncasztalon, ráadásul nem is véletlen, hanem tudatos és korántsem kockázat nélküli randevú. Hogy a helyzet kényességét érzékeltessem, képzeljük el, hogy Kassák Lajos A ló meghal a madarak kirepülnek című versét olvassa fel Nagy Endre kabaréjának hahotázó közönség előtt, vagy Erdély Miklóst, ahogy a Mikroszkóp Színpadon Komlós Jánossal kedélyeskedik.

¹ John Cage performing Water Walk.
<https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U>,
 utolsó letöltés: 2015.01.21.

Ez esetben szerencsére nem kell a képzeletünkre hagyatkoznunk, a felvétel tanulmányozása pedig lehetőséget nyújt számunkra a szituáció dramaturgiájának, dinamikájának, humoros fizionómiájának feltérképezésére. Az, aki 1960 februárjában a *Ki mit tud?*, a kvízzjáték és a talk-show elemeit egyesítő „Van egy titkom” című tévéműsorban szerepel, 48 éves, magas, elegáns és mosolygós férfi. A kortárs zenei avantgárd ismert, vitákat kiváltó alakja, aki az ötvenes évek közepétől Európában is leteszi a névjegyét. Két éve sincs, hogy a New York-i Town Hall patinás koncerttermében megrendezett retrospektív koncertje a botránykeltés és az ünneplés jól bevált receptje szerint folyt le. Pár hónap múlva Darmstadtban, a kortárs zene komor fellelegvárában találjuk egy nyári kurzuson, majd a Brüsszeli Világkiállításon tart előadást *Indetermináció* címmel az instrumentális és elektronikus zene jövőjéről (az előadás random módon egymásra következő rövid történetekből állt, melyekben egyetlen szó sem esett a „tárgyról”). A következő évben, 1959-ben négy hónapot tölt Milánóban, ahol Fontana Mix című művén dolgozik, amely teljes egészében véletlen műveletek alkalmazására épül. Ami a zenén túlmutató hatását illeti: ennek a halk szavú és kirobbanó nevetésű amerikaiak a köpenyéből úgy bújtak elő ekkortájt az intermedialis művészet, a happening és a fluxus papjai és pápai, mint bűvészkalapból a nyulak.

Európai fogadtatása mégsem volt egyszerű diadalmenet. Éppen a véletlen mint kompozíciós elv korlátlanak tetsző érvényesítése veri ki a biztosítékot a kortárs zene nagyágyúinak többségénél, akik az érdeklődés és az eszmecsere kezdeti szakasza után valóságos ösztözet nyitnak Cage ellen, aki az indetermináció jelszavával kiszabadította a hangokat a szerzői intenció felségterületéről. Úgy is mondhatnám: kiengedte a szellemet a művész-ego palackjából. Pierre Boulez, a legtekintélyesebb francia kortárs zeneszerző számára – Daniel Charles megfogalmazása szerint – „elfogadhatatlan volt az alkotó ilyesfajta lekerülése a piedesztálról.” (Kostelanetz 1991, 186) Ugyanezt erősíti meg Konrad Boehmer az új zene nyitott formáinak elméletéről írt 1967-es könyvének Cage-fejezetében, mondván, az „olyan elsőrangú zeneszerzők, mint Boulez, Luigi Nono és Gottfried Michael Koenig egyszerűen nevetségesnek találták filozófiáját”. (Boehmer 2011, 18) Kollegájuk felbukkanása egy tévéshow-ban alighanem e komoly férfiak legrosszabb sejtéseit igazolta, világossá tette, hogy immár nemcsak a művész kitüntetett szerepével szakított, hanem mindenestől művészetidegen terepre tévedt. A csendes amerikai, aki a zenei hangok demokratizálásának utazó ügynökeként járta be Európát, végleg eljátszotta reputációját, amikor árujával egy szórakoztatóműsorban kötött ki.

Cage azonban nem szimplán átemelte művét a kortárs zene regiszteréből a tévé médiumába, egy olyan közegbe, melyre a korszak kulturális elitje idegenkedéssel vagy egyenesen viszolygással tekintett. A műsorban előadott darabját, a *Water Walk*ot ugyanis kifejezetten televíziós előadásra írta. Igaz nem pont erre az alkalomra, ahogy az a Ludwig-kiállítás katalógusában áll, hanem egy dupla vagy semmi tí-

pusú olasz tévévetélkedő számára, amelyben 1959 elején szerepelt. A nézők öt héten át egyre fokozódó rokonszenvvel kísérték figyelemmel Cage szereplését, és szurkoltak a helyi sajtóban „jóképű Frankensteinnnek” becézett zeneszerzőnek. (Alighanem túskehajáról asszociáltak Boris Karloff legendás alakjára, szokás szerint összecsérélve Frankenstein, a tudóst, szerencsétlen és névtelen teremtményével.) Cage precíz válaszokat adott az adásról adásra nehezedő kérdések mindegyikére, ami még akkor is elismerésre méltó teljesítmény, ha választott témaköréhez, a gombok világához, tudományos szinten értett. Az elismerés pedig nem is maradt el: megnyerte a kb. 8000 dollárnyi főnyereményt, ami akkor valóságos vagyonnak számított. A tetejébe állítólag még Fellini is megkereste, hogy szerepet kínáljon neki következő filmjében, az Édes életben! (Tomkins 1968, 130-133) Gombatudományi jártasságának és megnyerő mosolyának csillogtatása mellett, Cage minden adásban előadta egy-egy rövid darabját is, köztük a Water Walkot, mely erre az alkalomra született.

Ez utóbbi megállapítás azonban még mindig némi pontosításra szorul. A Water Walk ugyanis nem előzmény nélküli. Közeli rokona, le származottja Cage első úgynevezett „színház-darabjának”: az 1952-es Water Music továbbvitele, a vizuális elemeket még inkább előtérbe állító adaptálása. A „vízi zene”, nem sokkal a Black Mountain College ős-happeningje után íródott. Ennek a nevezetes mixed-media spektakulumnak, mondhatni, Cage volt a koordinátora, ha ez a szó nem volna félrevezető itt, hiszen az esemény egyszerűségét és jelentőségét épp az adta, hogy a résztvevők tevékenységének összehangolatlanságára esett a hangsúly, az eseményre mint látványosságra, szó, kép, hang, tánc egyidejű egymásmellettségére. (vö. Szilassy 1987, 126-132) Az ős-happening farvizén született Water Music is olyan zenemű, amelyben a hangokkal egyenrangú szerepet kapnak a vizuális elemek: olyan szokatlan hangkeltő eszközökre íródott, melyek megszólaltatása színházszerű eseménnyé válik. Előadásakor Cage a darab tábla méretű kottáját is úgy helyezte el a színpadon, hogy a nézők is jól láthassák.

A hangkeltő eszközök szokatlansága és látványelemek fontossága, megfejelve a címek összecsengésével, nyilvánvalóvá teszi a Water Music és a Water Walk közti kapcsolatot. Míg azonban a korábbi műben minden eszköz a keze ügyébe esik az előadónak, aki mint rendező, egy helyben ül, az utóbbiban keresztbe-kasul járkál a színpadon. A darab kottája is sokkal látványszerűbb, inkább rajzos útvonalterképre emlékeztet, bár ezúttal nem része a színpadképnek. (Mount 2010, 5) Elég teátrális az nélküle is: középen egy méretes fürdőkád, az asztalokon háztartási gépek, konyhai eszközök és rádiók sorakoznak. Hátul pedig, mindezek mögött, egy zongora kölcsönzi a zene auráját a furcsa tárgyegyüttesnek. Ez a kép tárult a nézők szeme elé, amikor a Van egy titkom című műsorban széthúzták az instrumentumokat eltakaró függönyt. A közönség ekkorra már megismerte Cage „titkát”, azt nevezetesen, hogy az általa írt és előadott zenedarabban vízeskancsó, gumikacsa, gyorskukta, fürdőkád, vázányi rózsza és más effélék szolgálnak hang-

szerként. A közönség ezt az információt, akárcsak a hangkeltő eszközök látványát, harsány nevetéssel fogadta, mely aztán végigkísérte a mű előadását is. Ez a nevetés kezdetben kissé bátortalan volt, akkor erősödött föl, amikor Cage meglocsolta a fürdőkádba helyezett virágcsokrot, kirobbanóvá pedig a rádiók földön való landolásakor vált. A hangkeltő eszközök jelzett, házilagos kavalkádja kapcsán érdemes megjegyezni, hogy – a zongora és a rádiók kivételével – egytől egyig háztartási gépek és gyerekjátékok. Nem egyszerűen hétköznapi tárgyak tehát, hanem a nők és a gyerekek világának rekvizitumai. Nem véletlenül. Az a fajta művészet- és művészimázs ugyanis, amelynek Cage volt az egyik legfontosabb ágense, a nőkhöz és a gyerekekhez társított mindennapiság és konzumkultúra életvilágához kapcsolódik, és sok tekintetben ellenképe a művészet férfiasan heroikus, véresen komoly, gyötrelmes, géniusz-gladiatori képzetének – melynek a Cage-dzsel pontosan egyidős Jackson Pollock „akciófestészete” a paradigmikus példája. Cage-től nyilvánvaló szálak vezetnek a pop-arthoz és Warholhoz, de 1960 februárjában e fejleményeknek még csak a küszöbén vagyunk. Ezért is vetődhet fel a kérdés: „Ha a produkciót a közönség reakciója, valamint Cage nyilvánvalóan elégedett arckifejezése alapján ítéljük meg, teljes sikerről beszélhetünk. De miképpen jöhetett létre ez a furcsa párosítás? Hogyan történhetett, hogy az avantgárd kortárs zene – amit a beavatlatlanok oly gyakran érthetetlennek tartanak – ilyen sikert arat egy játékos tévévetélkedő közönségének körében?” (Mount 2010, 8)

Ha megpróbálunk utánajárni, mi lehet e szokatlan egymásra találás titka, először is nyomatékosra kell tennünk, hogy Cage mindig is nagy tudatossággal választotta meg művei előadásának helyszínét, hathatósan ütköztette, forgatta egymásba az esemény színterét a szakmai értelemben vett zenei szcénával, kijátszva a kontextusok eltéréseit és átfedéseit. Ebben az összefüggésben figyelemre méltó, hogy arra a koncertre, mely először tette nevét ismertté a szűkebb zenei közegen kívül, nem koncertteremben, hanem a modern képzőművészet egyik legfontosabb intézményében került sor. 1943-ban 11 tagú ütőegyüttes dirigenseként állt színpadra a New York-i Museum of Modern Artban, s az előadás vizuális oldala, a hely szellemének megfelelően, itt sem volt mellékes. Az alkalomhoz illő elegáns, sötét ruhába öltözött zenészek ugyanis nemcsak hagyományos ütős hangszereken játszottak, hanem például tehénkolompon és autófékdobon is. Egyikük kezében pedig egy méretes számárállkapocs is feltűnt – olyasféle, amivel a bibliai Sámson ölte halomra a filiszteusokat –, mely ezúttal ártatlan hangok előcsalogatására szolgált. A *Life* magazin korabeli cikke szerint az értő közönség figyelmesen hallgatta az előadást, melyen egyébként Cage darabjai mellett más amerikai zeneszerzők művei is szerepeltek.

Az előadás kontextusának, szcénájának ez a fajta kijátszása, az előadás szituációjának beemelése a reflexió terébe döntő eleme Cage legfontosabb művének, a 4'33"-nak is. Mint tudjuk, e mű csendje a szerzői intenció nulla fokát, a művészi teremtés, a művészet mint ön-kifejezés totális ellentétét valósítja meg, kihangsúlyozva a környezet elő-

re kalkulálhatatlan, véletlenszerű hangjait és zörejeit. A mi szempontunkból azonban annak tudatosítása fontosabb itt, hogy mindez – a székcscsigorgás, a mocorgás, a köhögés, netán nevetés, a kívülről behallatszó különböző zajok beszűrődése – egy koncertteremben történik. Az, hogy egy zenedarab koncertteremben szólal meg, elsőre nem tűnik különösebben meglepő állításnak. Itt azonban maga a koncertterem, a zenei események sztenderdizált helyszíne az, ami megszólal – konkrét és képletes értelemben is –, így állítja Cage a zenei szituáció mibenlétének problémáját reflektorfénybe.

A koncertterem mint intézmény létrejötté szorosan összefügg a művészet autonómiájának képzetével. Azzal a felfogással, mely szerint a művészet a hétköznapi életvilágtól élesen elváló, attól megkülönböztetendő rendszert, külön világot alkot. Ez a különálló esztétikai szféra, a művészet autonómiája ölt fizikai térként is formát a múzeumban vagy a hangversenyteremben mint épületben és intézményben. Ez is, az is az esztétikai tudat absztrakciójának, a mindennapi élettől való leválasztásának köszönheti létét, s kialakulásuk a 18. század utolsó harmadára, végére esik, akárcsak az esztétikának mint különálló diszciplinának a megjelenése. A korábbi századokban a komponálás – ahogy Eisemann György írja kiváló tanulmányában – zenei szituációban való gondolkodást is jelentett. „Műfajok egész sora már pusztán elnevezésével is őrzi e látásmódot, utalva az előadás egyedi, nem felcserélhető körülményeire”. Gondoljunk csak olyan műfajokra, mint az oratórium, a szerenád, a különféle táncok, az induló vagy a siratóének. „A zenei tevékenység tehát organikusan kapcsolódott a mindennapi élet gyakorlatához: a mű mint zenei szituáció közvetlenül és érzékelhetően fonódott össze azzal az életszituációval”, amelyben a zene megszólalt. (Eisemann 1981, 22) A hangversenyterem ezzel szemben semleges közeg, pontosabban a közeg semlegesítésére szolgál. A zenei szituáció életszerűségét itt felváltja az uniformizált koncertforma, melyben az előadó és a közönség szerepe élesen elválik egymástól. Amiképpen a múzeum falai fehérek, hogy a környezet a lehető legkevésbé vonja el a figyelmet a képektől, a koncertterem közönsége is passzívan, csendben ül, és legfőbb dolga az, hogy ne adjon életjelet magáról, amivel az előadást megzavarná. Viselkedését formalizált protokoll szabályozza, akárcsak az előadókét. Cage csend-darabjának korszakos jelentőségét az adja, hogy hallhatóvá és láthatóvá teszi, ezáltal a figyelem előterébe állítja azt a (zenei) szituációt, amelyet a koncertforma semlegesít, maga a darab pedig ezzel elválaszthatatlanná válik ettől a szituációtól. Cage tehát a zene(művészet) modern kori koncepciójára, illetve gyakorlatára reflektál, a koncerthelyzet neutralizáló konstrukciójára mint konstrukcióra, és egy archeológiai, ha tetszik, archaikus gesztussal ismét szer vessé teszi kapcsolatát a zenével. „Ami eddig semleges-idegen volt, az hirtelen közeli, fontos, jelenvalóvá lesz. A koncertforma elvontsága megtelik... életszituációvá válik egy gyökeresen életidegen forma... Tehát maga a koncerthelyzet, a zenetörténet legélettelenebb gyakorlata válik életszerű zenei szituációvá.” (Eisemann 1981, 22)

² Cage a Kostelanetz-féle beszélgetéskötetben nyilatkozik arról, hogy *Satie Vexations* című művében szerepet játszik-e a humor vagy sem. E 18 órás, repetitív darabot először Cage publikálta 1949-ben, több mint két évtizeddel Satie halála után, és ő szervezte meg első maraton előadását is, 1963-ban. Az egymást váltó zongoristák között volt többek közt az akkor 21 éves (későbbi *Velvet Undergrounds*) John Cale is, a koncertet pedig az elejétől a végéig mindössze egy ember nézte végig, a korszak egyik legfontosabb avantgárd színházának színésze, Karl Schenzer. Mindez azért érdekes itt, mert a *Vexations* bemutatója után ők ketten szintén szerepeltek a Van egy titkom adásában, és ez volt a titkuk!

³ Az avantgárd, a humor és a populáris kultúra összefüggéseinek újabban egyre szaporodó irodalmából lásd: Jeffrey Weis: *The Popular Culture of Modern Art*. Yale University Press, New Haven and London. 1994. Phillip Dennis Cate-Mary Shaw (eds.): *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-garde, 1875-1905*. Jane Voorhis Zimmerli Art Museum/ Rutgers University Press, New Brunswick, 1996; Michael North: *Machine-Age Comedy*. Oxford University Press, 2009.

Annak, amit Cage műve példáz és 4 perc 33 másodpercre megvalósít, van tehát egy fontos történeti, művészetfilozófiai vetülete. Ugyanakkor az is látható, hogy a koncertforma és az életszituáció effajta egybejátszásától bizonyos értelemben egyenes út vezet a Van egy titkom című tévéshow-ban való szerepléshez is. Az itt előadott Water Walk közvetlen elődje, a Water Music 1952-ben íródott, tehát ugyanabban az évben, mint a csend-darab (erre az évre esik az ős-hapening is). A tévéshow pedig, akárcsak a jelzett művek, a művészet és a közönség, az előadó és a nézők formalizált különválasztását írja felül. Persze kicsit másképp. A nézők jelenléte itt nemcsak hogy érzékelhető, hanem része is az eseménynek, fel-felharsanó nevetésük nélkül a műsornak és benne Cage szereplésének is merőben más jellege volna, és aligha lenne tere vagy értelme a saját nevetésének. Cage ugyanis mindvégig számol a nézők jelenlétével. Arcjátékával, szeme villanásával, mosolyával vagy épp annak elfojtásával kommunikál velük, a komolyságával, a nevetésével. Kiélvezi a helyzetet a maga bizarrságában és összetettségében. Abban, ahogy ezt a szituációt Cage kezeli, az egyik legérdekesebb mozzanat az, hogy lényegtelenné válik, mit is fejez ki, milyen értékítéletet hordoz a nézők nevetése: gúnyos és értetlen, kritikai nevetés-e, vagy afirmatív nevetés? Egy 1966-os interjúban Richard Kostelanetz hosszasan faggatja Cage-t arról, miképpen tesz különbséget a happeningek között, hogy választja ki, melyiket nézi meg, mitől lesz jó az egyik, miért rossz a másik? Mire Cage ezt mondja: „Miért raboljuk egymás idejét azzal, hogy értékítéleteket próbálunk fabrikálni... Nem ez az igazán érdekes kérdés, hanem hogy az ember ott van éppen, ahol van. Hogyan használjuk ki a szituációt, amelyben vagyunk? Ez az igazi probléma.” (Kostelanetz 1988, 27-28) Ha ezeket a szavakat a Van egy titkom szituációjára vonatkoztatjuk, és miért ne tennénk, az avantgárd művészet versus szórakoztató műsor ütköztetésének éle is némiképp kicsorbul.

Ettől persze a produkció sikere, amit Andre Mount a nézők nevetése és Cage látható elégedettsége alapján regisztrált, még nem lesz egyértelmű. Nem következik belőle, hogy a Water Walk előadását kísérelő nevetés értő, nem pedig üresfejű és önelégült nevetés. De van-e egyáltalán olyan mozzanata Cage produkciójának, amit a közönségnek meg kellene értenie, de nem értett meg? Számomra ez utóbbi az igazán izgalmas kérdés, és vissza is térek rá. Most azonban arra hívnám fel a figyelmet, hogy az avantgárd művészeti attitűd számos esetben affinitást mutat a komikum és a nevetés különféle formáival. Elég itt két olyan elődöt említeni, akikre Cage is sokat hivatkozik, s akikkel sok tekintetben rokonítható: Marcel Duchamp-ot és Erik Satie-t². Mindkét figura elszakíthatatlan a 19. század végi művészkabarék világától, melyek a művészi kísérletezés extravagáns és anarchikus laboratóriumai voltak. (Melléjük olyanokra is gondolhatunk itt, mint Alfred Jarry vagy Émile Cohl, az animációs film későbbi úttörője.)³ De emlékeztünkbe idézhetjük Matei Calinescu fontos könyvének azt a megállapítását is, mely szerint az avantgárd nem más, mint a modern művészet tudatos

paródiája, vagyis alapjában véve karikatursztikus és humoros jellegű vállalkozás. (Calinescu 1987, 141) (Mindazonáltal ma is jellemzőbb, hogy Duchamp ready-made-jeinek értelmezései figyelmen kívül hagyják a mű eredendő humorát, és a humorisztikus szemlélet említett francia tradícióját, melyből Satie-val együtt kinőtt, vagy Duchamp ironikus mosolyát, mely mindig ott bujkált gondosan borotvált bajusza alatt.)

Persze attól még, hogy tudatosítjuk az avantgárd ezen humoros hagyományát, akadhatnak olyanok, akik Cage zenei ügyködését rossz tréfának tartják vagy azt állítják, hogy a véletlen túlzott beemelésével a művek, illetve azok egyes elemeinek értéke, értelmes megkülönböztetése, esztétikai megítélése válik lehetetlenné. Ami pedig ezután marad: bohóckodás. Ez az érvelés nem csak Pernye András – Cage-ről Magyarországon először hírt adó – 1964-es írására jellemző. (Pernye 1973, 351-391)⁴ Hasonló véleményt formál róla ugyanebben az évben a jeles angol irodalmár, Frank Kermode is „Tárgyak, tréfák és a művészet” című esszéjében. (Kermode 1980, 30-35)

Heinz-Klaus Metzger, aki a korabeli európai recepció fő vonalától eltérően Cage munkásságát nagyra értékelte és méltatta, a munkásságát övező ambivalenciát más oldalról világítja meg. Az értetlenség-gel szemben inkább a túlzott komolyság tévútjára hívja fel a figyelmet. 1959-ben az új zene kritikusainak és propagátorainak pozícióját úgy jellemzi, hogy az egyik oldalon állnak azok, akik teljes értetlenséggel fogadják a kortárs zene kakofóniáját, az esetlegesség és ötletszerűség anarchisztikus tombolását látják benne, a másik oldalon pedig az új zene védelmezői, akik e művek zenei káoszát látszólagosnak tekintik, egy magasabb tervszerűség, egy kimunkált művészi intenció folyamányának, mely rendet visz a káoszba. Mindehhez azt teszi hozzá, hogy az avantgárd bizonyos produktumainak esetében, a huhogók és nevetgélők közelebb állnak e művek szelleméhez és árnyalt befogadásához, mint azok, aki az efféle reakcióktól elborzadva a mű koncepciójának és jelentőségének rezzenéstelen arcú, logikailag hézagmentes művészetfilozófia levezetésével szolgálnak. (Metzger 2011, 1-2) Más kérdés, hogy kicsit ő is az utóbbiak hibájába esik, amikor a Cage-féle zenéhez, a hangoknak és az előadóknek a zeneszerzői akarat kontrollja alóli felszabadításához vaskosan direkt társadalmi és politikai jelentést társít, az uralom alóli felszabadulás vízióját. A hangok felszabadításának másik aspektusa az, hogy Cage túllépve a pusztán akusztikus jelenségeken, zenei gyakorlatába beemeli a fizikai cselekvés látható és látványos elemeit is. E tendencia példaszerű darabjaként Metzger a szerző akkori legfrissebb darabját, a Water Walkot említi, mely véleménye szerint egy új zene-színház ígérétét hordozza. (Metzger 2011, 14-15) Kétségtelen, hogy e mű elődje/rokona az ekkoriban kivirágzó mixed-media eseményeknek. Ennek „az új színháznak – mint Michael Kirby írja – Cage gondolatai, tanítása, írásai, előadásai és művei adják a gerincét”. (Kirby 1969, 77) A Water Walkot nemcsak a látványra és annak szokatlan mindennapiságára eső hangsúly rokonítja a happening-gel, hanem elemeinek egymástól való elszigeteltsége is. Minden egyes

⁴ Az 1964-es varsói zenei fesztiválon egyébként a magyar zenekritikus által látott két Cage-mű egyike a *Water Music* volt.

⁵ Cage közvetlenül sohasem inzultálja a nézőket, legfeljebb a dobhártyájukat, amikor a hangokat az elviselhetetlenség határáig fölérősíti. Ebben a tekintetben tehát, eminens módon zenész maradt.

⁶ A happeningre vonatkozóan Kirby idézett könyve mellett két további, hatvanas évekbeli írásra támaszkodtam: Sontag, Susan. 1971. „Happening: a radikális mellérendelés művészete”. In Sontag, Susan: *A pusztulás képei*. Európa, Budapest, 262-276. és Kostelanetz, Richard. 1970. *The Theater of Mixed Means*. Pitman Publishing, London.

hangkeltő eszközének megszólaltatása különálló látványosság, s nem egy történet egészében találja meg a helyét. A darab hangeffektusait voltaképpen csak az előadó színpadon való járkálása köti össze. Cage műve a közönség emphatikus reakcióját váltja ki, megnyitja a köztük levő eleven kommunikációt, ugyanakkor – ellentétben a happeninggel – megtartja az előadók és a nézőknek a színpadi színházra jellemző elválasztását. Nem vonja be fizikai értelemben a közönséget, mely továbbra is széken ül. Nem hozza őket kényelmetlen vagy kényszeredett helyzetbe⁵, ahogy a sztenderd happeningek jó része, s míg ezek köznapai tárgyvilágára a hulladékanyagok, a koszlottság, a lepusztultság és kietlenség jellemző, a cage-i színpad nem él ezekkel a (némiképp a gesztusfestők világához kapcsolódó) eszközökkel. Az ő tárgyvilága kedélyesebb és letisztult (az elektronikus zenedarabokban pedig tudományos és steril, akár egy úrkutató bázis). A hard core happeningekhez⁶ képest tehát Cage kellemesebb, kedélyesebb és hagyományosabb közeget teremt. Ez teszi lehetővé, hogy helye lehessen akár egy népszerű tévéműsorban is. Kár volna azt gondolni ugyanakkor, hogy a Water Walk előadása a tévében kevésbé volna radikális, mint a „Cage-fiókák” performanszai. Persze minden azon múlik, mit értünk radikalizmuson.

És ezzel vissza is térek Cage nevetésének és a produkcióját kísérő nevetésnek az egymásra találásához. Andre Mount a Water Walk televíziós sikerét elemezve szinte kizárólag a mű jellegzetességeire, illetve előadására koncentrál, figyelmen kívül hagyva annak felvezetését, a tévéműsor szorosabban vett szituációját és dinamikáját. Azért is furcsa ez, mert az előjáték Cage kilencpercnyi szerepléséből hatot tesz ki, vagyis kétszer olyan hosszú, mint maga a darab. Szereplésének forgatókönyve egyébként el is tért a műsorban megszokott protokolltól. Miután bemutatkozott, és azt is megtudtuk, hogy a foglalkozása zeneszerző, a műsorvezető fülébe súgta titkát. Ez, az adás koreográfiája szerint, csak a show médiaszemélyiségekből álló négytagú állandó csapata előtt maradt rejtve. Az ő feladatuk az volt, hogy néhány vilámkérdéssel próbálják meg kitalálni a „titkot”, melybe a helyszíni közönséget és a televízió nézőit is beavatják. Ők tehát a tudás birtokosaként hallgatták a panelisták tapogatózó kérdéseit, amit aztán rövid beszélgetés és rövid bemutató követett (ha a vendég - vagy mondjuk inkább versenyzőnek, hiszen így szólítják színpadra Cage-t is! - titka erre alkalmat adott).

A műsor egyik fénypontját jelentő kérdés–felelet játék azonban ezúttal elmaradt. Érdekes lenne tudni, hogy mennyire volt ez megtervezett. A műsorvezető, Gary Moore a spontán döntés illúzióját kelti, de az, ami ezután következett, korántsem rögtönzésnek hat, hanem jól kiszámított attrakciónak. Az, amit Moore csinál, a maga módján szintén performansz, melyben Cage egyenrangú társa. Összjátékuk szinte hibátlan, olyanok, mint egy összeszokott komikus páros, a zö-mök, élénken gesztikuláló műsorvezető és a magas, visszafogott vendége. Közös alakításuk első mozzanata és egyik fénypontja az, amikor a zeneszerző Moore fülébe súgja titkát. Minthogy ez nem más, mint

a darabban használt különös hangszerek teljes listája, felsorolásuk, majdnem fél percre tart, ennyi ideig hajol tehát oda Cage a műsor házigazdájához, aki minden egyes tételt karakteres mimikával kommentál, a meglepődés, a hitetlen vagy bamba csodálkozás eltűlt arcjátékával fokozva a dolog furcsaságát és a közönség derűjét. Mivel a kérdés–felelet játék elmarad, még egyszer felsorolja a darab „hangszereit” (talán a műsor állandó panelistái számára). Ennek funkciója azonban immár nem a nevetés kiváltása – másodszor nem is nevet rajta senki –, hanem hogy megágyazzon a mellette álló zeneszerzőhöz intézett kérdésnek. E megágyazás része az információ is, hogy experimentális zenét tanít a New Schoolban – ezt látogatta többek közt a happening névadója és első számú propagátora, Allan Kaprow. Egy egyetemi tanárnak, vagyis komoly embernek teszi fel tehát a kérdést: zenének tekinteti-e – „de viccen kívül” – azt, amit hallani fogunk. „Mivel a zene, szerintem nem más, mint hangok létrehozása, s mivel a darabban, amit hallani fognak, hangokat hozok létre, a darabomat, teljesen komolyan, zenének tekintem” – feleli Cage, a végén egy jól láthatóan megvillanított, majd elfojtott mosoly kíséretében! Ezután Moore újságból kivágott kis cikket mutat föl, egy, mint mondja, nem minden elemében hízelgő kritikát Cage lemezéről. Miközben ebből olvas fel részleteket, Cage kinéz a közönségre (a felvételen nem látni, kire) és elmosolyodik, amikor pedig Moore a cikknek azt a részét idézi, mely szerint a lemez néhány darabját jó hallgatni, míg több másikról ez nem mondható el, teli szájjal nevet ugyanoda fordulva, mint az előbb. Aztán rendezi vonásait és már komoly arccal hallgatja Moore-t, aki a közönségre mutatva így szól: „Ezek itt kedves, jóindulatú emberek, de néhányan biztosan nevetni fognak, nem veszi majd zokon?” Mire Cage megértően bólint, kicsit előrelép és egy zen-mester észjárásbeli fordulatszámával ezt mondja: „Jobb, ha nevetnek, mint ha sírnának” (és nevet és vele nevet a közönség is).

Azért érdemes ezt ilyen részletesen lajstromozni, mert Moore és Cage kettőse, arcjátékuk élénk kommunikációja egymással és a közönséggel élesen ellentmond az elitkultúrát jellemző viselkedési normáknak. Ezek kodifikálását érintettem már a múzeum és a koncertterem intézménye kapcsán. (Megjegyzem: ami a koncert modern formáját illeti, van ez alól egy diszkrét, mégis jelentőségteljes kivétel. A zeneszek mimikájára és testjátékára gondolok, arra, hogy az előadók befelé forduló tekintete, átszellemült fintora, finom rezdülése, összenézése, biccentése vagy mosolya minden élőkoncert különös élvezetforrása. Egyfajta érzékletes kotta ez, amelyben a nézők egy része jobban eligazodik, mintha pusztán zeneileg nem kellőképpen kiművelt fülére hagyatkozna. Afféle Biblia Pauperum a laikus zenehallgató számára.) A civilizált viselkedés normái kapcsolatba hozhatók az arisztokratikus, illetve a populáris kultúra szembeállításával, regisztereik eltérő jellegével, végső soron pedig a civilizálódás Norbert Elias által elemzett folyamatával. Moore eltűlt mimikája és Cage szabadjára engedett nevetése nem decens dolog, nem követi az „affektuskontrollt”, az ér-

zelmi-testi reakcióknak azt a fajta ellenőrzését, fegyelmzését, ami a tágon értett kultúra fokmérője. Jól megvilágítja, mire is gondolok, az úgynevezett „rang szerinti nevetés”, amelyről André Félibien értekezik a 17. század utolsó harmadában írt művészetelméleti traktátusában. Eszerint ugyanazon érzelm kifejezésében különbséget lehet tenni egy nemesember és egy alacsony sorból származó ember nevetése, a kifinomult és a közönséges nevetés között. (Kovács 2006, 419)

Cage és Moore magánszámának harsánysága, melyet a közönség nevetése csak még inkább kihangosít, a vásári és vulgáris (népi) szórakoztatás formáira hajaz. És ezzel helyben is vagyunk: a tévében. A *Water Walkot* a korabeli televízió kontextusában elemző tanulmányában Andre Mount azt írja, hogy arra a szórakoztatóműsor-típusra, tévéshow-ra, amelyet a Van egy titkom is példáz, úgy tekinthetünk, mint az amerikai varietészínház, a vaudeville örökösére. (Mount 2010, 10) De nemcsak a humor központi szerepe, vásári jellege, a népszórakoztatás szelleme teszi jogutódjává, hanem a vaudeville-varieté azon jellegzetessége is, hogy különböző stílusú, pergő ritmusú, egymással összefüggésben nem lévő, rövid számok követik egymást benne. Ez az, ami a vaudeville-t az attrakció esztétikájával hozza összefüggésbe. Az attrakcióra mint a narrációval szembeállított, de azzal egyenrangú formára Tom Gunning iskolateremtő rövid tanulmánya irányította rá a figyelmet, aki a korai film addig kezdetlegesnek tekintett példáit önálló műfajként azonosította és rehabilitálta. Ebben a formában nem a történet, a cselekmény, hanem a különálló, izolált elemek látványossága válik jellegadóvá, hatásmechanizmusát nem a beleélés, hanem a vizuális sokk vagy meglepetés jellemzi. Nem az egymás után következő képsorok, események logikája a fontos, semmi sem a cselekmény egészének kontextusában találja meg helyét és jelentését, hanem kontextusától függetlenül és attól függetlenül irányítja magára a figyelmet. Az attrakció műfajának rehabilitálását az tette különösen termékeny és jelentőségteljessé, hogy Gunning párba állította az avantgárd esztétikájával, már csak a nézők viselkedése, a produkcióra adott reakciójának hasonlósága miatt is. „A korai avantgárd lelkesedése a film iránt – írja Gunning - legalábbis részben annak a századelőn megjelenő tömegkultúrának is szólt, amely újfajta ingert ajánlott a hagyományos művészeti formák által nem befolyásolt közönség számára.” (Gunning 2004, 299) Ő is utal a varietészínházra, melynek műsorszámait közvetlenül szólítják meg a közönséget és váltanak ki tapsot. A vaudeville egymáshoz nem kapcsolódó magánszámokból áll, s ezzel egyfelől a tévéshow-k elődjévé válik, ahogy azt Mount jelzi, másfelől rokonságot mutat a happeninggel is, melyet Susan Sontag a „radikális mellérendelés művészetének” nevezett. A Gunning által jelzett kapcsolat az avantgárd és a tömegkulturális attrakció között Cage tévészereplésében látványosan össze is találkozik. Az összefüggést pedig épp az adja, hogy a vaudeville is, a happening is atomisztikus elemek spektakuluma.

Ezért igencsak figyelemre méltó, hogy Kostelanetz már a hatvanas évek végén, tehát jóval a jelzett elméleti boom előtt megjegyez-

te: „a színpadi művészet történetében a Cage-féle performansz nem az irodalmi dráma örököse, hanem olyan sajátosan amerikai példákhoz kapcsolódik, mint a vaudeville, a Helzapoppin’ vagy a Marx testvérek filmjei” (Kostelanetz 1991, 204)⁷, sőt a happening és a vaudeville rokonságára általában véve is rámutatott. (Kostelanetz 1970, 27)

Többek között ezek az összefüggések teszik Cage tévés produkcióját rendkívülivé, s egyúttal világossá azt is, hogy a vaudeville emlegetése, hívószava korántsem azt erősíti, igazolja, hogy Cage csak afféle tréfamester volna. Persze az is – ne tegyünk úgy, mintha nem látnánk a szemünktől, mintha a könnyű tréfához semmi köze sem volna Cage nevetésének. Mindenesetre a Water Walk előadása azt mutatja, hogy az egyik dolog, amivel előszeretettel tréfálkozott, az elitkultúra és a populáris kultúra regisztereinek egymásra vetítése volt. Cage nevetése részint épp annak szól, hogy a nevetés kritikai és afirmatív, kifinomult és vulgáris változata közt szinte lehetetlen gyökeres különbséget tennünk. Talán Joachim Ritter megállapítása fogalmazza meg legvilágosabban, miért: „aki nevet, és akin nevetnek, az ugyanaz az ember”, minthogy „a komikum valami ellentétesnek és kirekesztettnek a kirekesztővel való azonosságát állítja elő.”⁸ (Ritter 2007, 43) Mindezt persze mondhatjuk egyszerűen így is: Cage egész tevékenységét és lényét átvjárta a humor szelleme. Természetesen nála ebbe jócskán belejátszik a zen buddhizmus szellemisége is, melynek humoros hangoltságát szembeállította a tragikumközpontú nyugati gondolkodással.

Ha elmondható, hogy „a vaudeville színházak igazgatói minden műsorszám értékét a közönség hallható és látható reakciójának harsányságán mérték le” (Knopf 2011, 77)⁹, akkor ez nyilvánvalóan ugyanígy érvényes a tévéshow-kra is. Cage produkciójának egyik legsikeresebb mozzanata az általa használt rádiókhoz kapcsolódott. Még az előadás felvezetésében mondja el Moore, hogy obskúrus vita támadt két szakszervezet között azon, hogy bekapcsolhatják-e őket az adásba, mely még mindig nem dőlt el. Cage azzal az ötlettel áll elő, hogy rendeltetésszerű használatuk helyett úgy fogja megszólaltatni őket, hogy rácsap a tetejükre, amikor pedig a ki kellene kapcsolnia a rádiókat, sorban lelöki az asztalról mind az ötöt. A bejelentést harsány nevetés fogadja, amihez Moore túljátszott hülye pofával kontráz, majd ezekkel a szavakkal konferálja föl az előadást: „Én veled vagyok fiú” (!), és a kezét nyújtja Cage-nek (aki ismét teli szájjal nevet). A rádiók tetejének csapkodása, majd földre dobása mint zene – hát ez igazán nem túl kifinomult humor, ha jóakaratóuk akarunk lenni, azt mondhatjuk, hogy a burleszkek tortacsatáit idézi.

A tortacsatáknak, akár csak a párnacsatáknak, nem kell semmiféle mélyebb értelemmel rendelkeznie ahhoz, hogy örömet okozzanak. A rádió ütlegetése kapcsán azonban Mount felhívja a figyelmet arra, hogy ez a kemény bánásmód nem csupán vásárias hatáskeltés eszköze, hanem mélyebb poétikai jelentősége is van. Cage ugyanis ily módon mintegy „szimbolikusan is szakít azzal a felfogással, hogy a zene hangokból és csakis hangokból áll, mégpedig úgy, hogy szó szerint lesöpri

⁷ Ez utóbbiak egyébként azoknak az „anarchisztikus vígjátékoknak” a hagyományába tartoznak, melyek maguk is a vaudeville esztétikájának örökösei (lásd Jenkins 1992).

⁸ Bár nem tartozik ide, nem állom meg, hogy idézzek még valamit e nagyszerű esszéből: „világunkban a nevetés, filozófiailag a humor jelenségében, olyan jelentőségre tett szert, amellyel úgyszólván a világ filozófiai középpontjába került, s egyszersmind a kirekesztő komolyság fölé emelkedett.” Szép gondolat, a kérdés csak az, mit csináljunk, ha születésének helyére és időpontjára téved a tekintünk: Németország, 1940. Nevezzünk?

⁹ (a fordítást kissé módosítottam – B.A.).

¹⁰ Cage gondolkodásának erről az aspektusáról részletesen írtam *Miért hívják zeneszerzőnek, ha csupán kérdez?* című esszémben (Beck András. 2000. *Hagyni a teóriát másra. Magvető, Budapest, 101-124.*)

az asztalról az e felfogást megtestesítő technikai eszközt, a rádiót.” (Mount 2010, 7) Mindez teljes összhangban van azzal a már többször érintett törekvésével, hogy a zenei produkciót színházi eseménnyé tegye, látható elemeit is hangsúlyozza, sőt látványossággá avassa.

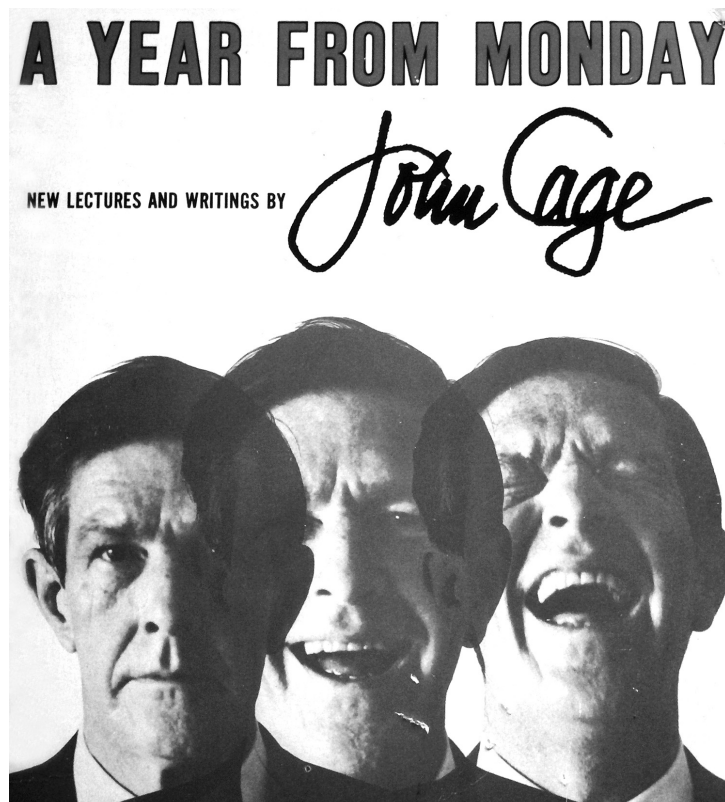
Ugyanakkor teljesen ellentétes a hangokról való cage-i gondolkodással, mely a zenéről alkotott felfogásának és egész zenei gyakorlatának az alapját adja.¹⁰ Ennek lényege ugyanis az, hogy a hangokat mindaddig igazából nem vagyunk képesek meghallani, amíg egy összefüggérendszerbe vannak ágyazva. A hangoknak hagyományosan egy hangsorban elfoglalt helyük ad jelleget, színt, „jelentést”, az, hogy miképpen kapcsolódnak az előtte álló és az utána következő hangokhoz. Cage szemszögéből ez azt jelenti, hogy mindig egy zenei kontextus, illetve a zenéről alkotott preconcepcióink szerint értelmezzük őket, óhatatlanul rájuk vetítjük, hozzájuk kapcsoljuk saját érzéseinket és képzeleteinket. „Szerintem a hallás azt jelenti, hogy külön figyelünk minden egyes hangra. Ha a kapcsolódásaikra figyelünk, nem halljuk meg őket” - mondja. (Kostelanetz 1988, 200) Ezért fontosak számára a zajok és a zörejek. Azért részesíti előnyben ezeket az úgynevezett zenei hangokkal szemben, mert annak halljuk őket, amik: zajoknak és zörejeknek. Ebből fakad az ütősökre írt darabok előtérbe kerülése saját zenei gyakorlatában, illetve a preparált zongora „feltalálása”, mely ezt a hangszert lényegében ütősegélytessé alakítja át. A Cage-legendárium része, hogy Oskar Fischinger, az absztrakt animációs film úttörője beszélt neki még a harmincas évek elején a tárgyakban lakozó szellemről, arról, hogy minden tárgynak megvan a maga sajátos hangja, amit úgy csalogathatunk elő, hogy ütögetjük, megkocogtatjuk őket. Ahogy írja: „Másnap elkezdtem ütőhangszereken előadható zenét szerezni.” (Cage 1994, 13) Azért emeltem ki Cage gondolkodásának és művészi gyakorlatának néhány mozzanatát, mely arra irányul, hogy a hangokat kiszabadítsa a zenei összefüggések és a zeneszerzői koncepciók kontrollja alól, hogy világossá váljon: amikor Cage a tenyerével rácsap a rádiókra, majd pedig a nézők nevetésétől kísérve lelöki őket a földre, akkor e gesztus háttérzágában ott van egész zene- és művészetfilozófiai gondolkodása. Ha valaki tisztában van ezzel, a dolog csak még viccesebb lesz, mégpedig azért, mert e gesztus színpadra vitele, láthatóvá tétele totálisan hatástalanítja a nem-zenei hangok emancipálásának logikáját, saját eredeti elképzelését. Hiszen miképpen hallhatnánk egy hangot annak, ami, minden hozzá tapadó preconcepciótól és asszociációtól függetlenül, ha ott van a szemünk előtt a rádió, és látjuk, hogy valaki rácsap egy nagyot a tetejére, eképpen szólaltatja meg?

Korábban feltettem és függőben hagytam egy kérdést: van-e Cage produkciójában bármi is, amit a közönség nem ért, pedig értenie kellene ahhoz, hogy nevetése értő nevetés lehessen? Nos, az előbbi összefüggéseket illetően aligha voltak képbén. Nem tudták, hogy Cage előadásának minden látványos és vicces vizuális effektusában az a legviccesebb, hogy zárójelbe teszi, kioltja, látványosan tönkrevágja

saját zenei gondolkodásának szellemi védjegyszerű aspektusát. Cage viszont természetesen tudja ezt. Nevetésének épp ez az inkongruencia a slusszpoénja.

Ebben a tévés produkcióban keresztezi egymást a legtisztábban és legkiélezettebben a happening-, a vaudeville- (attrakció) és Cage, mondjuk így, zene-esztétikája. E három kulturális réteg azért találkozhat össze ilyen látványosan, mert van egy közös pontjuk: mindháromnak lényegi vonása az elemek – a történések (happening), a műsorszámok (vaudeville-attrakció), a hangok (cage-i zene/ filozófia) – izolációja, hierarchiájuk hiánya, az egységek radikális egymás mellé rendelése. De csak egy ponton találkoznak, egyébként ellentétes irányokba mutatnak, olyan bonyolult, változatos és vicces mintázatokot hozva létre, hogy az ember csak kapkodja a fejét. Cage nevetése e konfiguráció minden ága-bogának, minden ellenkező irányú tendencia találkozásának, sokirányú váratlan és sokfelé tartó meghosszabbításának, az egész teljességgel sohasem szétszalazható, kiszámíthatatlan konstellációnak szól. Nem, Cage nevetése nem e három kulturális regiszter ellentétének bölcs, humoros vagy tudom is én milyen feloldása, kibékítése, hanem összebékíthetetlenlenségük elfogadása.

DISGNO_II/01-02_SZTÁRDÁSZT



John Cage A Year from Monday (Weselyan University Press, Middletown, Connecticut, 1967) című könyvének paperback kiadásának (1969) borítója (Fotó a szerző jóvoltából.)

ANDRAS BECK: CAGE'S LAUGHTER**-abstract-**

In 1960, John Cage made an appearance on an American television show named I've Got a Secret. He was not introduced there as a celebrity, nor a serious composer, but as an eccentric fellow with curious musical ideas. Cage apparently felt comfortable in this role. Indeed, throughout his career, similar juxtapositions of avant-garde and popular cultural practices were common. I offer a close analysis of the dynamics and humorous physiognomy of this game show performance in order to demonstrate that Cage's self-fashioning as a performer serves to destabilize the romantic-heroic image of the artist. His laughter redefines the standard neutralized concert form as a situation embedded in life. It makes the separation of the world of performers and viewers impossible, since his laughter cannot be separated from the laughter of the audience, which in turn erases the differentiation between critical and affirmative laughter, either sophisticated or vulgar. Cage's performance on this television show realizes a culmination of a crossover in some of the fundamental elements of his work: the theatricalization of music in the form of a happening, the aesthetics of vaudeville and with it the aesthetics of attraction -- as Tom Gunning defined it -- and the democratization and liberation of sound. This mixture emerges as unique because these traits have only one thing in common: the atomistic isolation of elements. Aside from that, they point to various and incongruent artistic and cultural registers. Thus, the unique service of Cage's laughter is not to reconcile this incompatibility, but to acknowledge its full acceptance.

#laughter, #physiognomy, #attraction, #avant-garde, #popular culture

IRODALOM

- Boehmer, Konrad. 2011. „Chance as Ideology.” In John Cage, szerk. Julia Robinson, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 17-34.
- Cage, John. 1994. „Egy zeneszerző vallomása.” In Cage, John. *A csend*. Pécs: Jelenkor, 10-24.
- Calinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Eisemann György. 1981. „A csend paradoxona.” *Mozgó Világ*, 1981/6, 21-24.
- Gunning, Tom. 2004. „Az attrakció mozija.” In *A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. Vajdovich Györgyi, Budapest: Palatinus, 292-303.
- Jenkins, Henry. 1992. *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. New York: Columbia University Press.
- Kermode, Frank. 1980. „Tárgyak, tréfák és a művészet”. In Kermode, Frank. *Mi a modern?* Budapest: Európa, 19-45.
- Kirby, Michael. 1969. „The New Theater.” In Kirby, Michael. *The Art of Time*, New York: A Dutton Paperback, 75-102.
- Knopf, Robert. 2011. „Buster Keaton a vaudeville-színpad és a némafilm kontextusában.” In *A narrációtól az attrakcióig*, szerk. Kiss Gábor Zoltán, Budapest: Kijárat, 74-87.
- Kostelanetz, Richard, szerk. 1991. *John Cage: An Antology*. New York: Da Capo Paperback.
- Kostelanetz, Richard. 1970. *The Theater of Mixed Means*. London: Pitman Publishing.
- Kostelanetz, Richard. 1991. „John Cage: Some Random Remarks.” In *John Cage: An Antology*, szerk. Richard Kostelanetz, New York: Da Capo Paperback, 193-207.
- Kostelanetz, Richard. 1988. *Conversing with Cage*. New York: Limelight Editions.
- Kovács Katalin. 2006. „A ’szenvedélyek arca’ a XVII. századi francia festészetelméleti gondolkodásban: Le Brun Értekezése és művének hatása.” In „Természet az arcon”. *A fizignómia története az ókortól a XVII. századig*, szerk. Vigh Éva, Szeged: JATEPress, 415-423.
- Metzger, Heinz-Klaus. 2011. „John Cage, or Liberated Music.” In John Cage, szerk. Julia Robinson, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1-16.
- Mount, Andre. 2010. *Laughter Over Tears: John Cage, Experimental Art Music, and Popular Television*. <http://www.andremount.net/professional/Laughter-Over-Tears.pdf> (utolsó letöltés: 2014.11.20.)
- Pernye András. 1973. „Varsói Ősz - 1964. In Pernye András. *Hét tanulmány a zenéről*. Budapest: Magvető, 351-391.
- Ritter, Joachim. 2007. „A nevetésről.” In Ritter, Joachim. *Szubjektivitás*. Budapest: Atlantisz, 29-55.
- Sontag, Susan. 1971. „Happening: a radikális mellérendelés művészete”. In Sontag, Susan. *A pusztulás képei*. Budapest: Európa, 262-276.
- Szilassy Zoltán. 1987. „Őshappening a Black Mountain College-ban.” *Helikon* 1987/1-3, 126-132.
- Tomkins, Calvin. 1968. *The Bride and the Bachelors*. New York: The Viking Press.