

"יש כל כך הרבה לעשות": קייג', הצעה פוליטית

פרק שלא נכנס לספר 'הצליל הפוליטי' (הוצ' רסלינג, 2016, בהשתתפות ענבל גוטר, עודד אסף, יובל שקד ורון וייזברג; עורך: אורי הולנדר) - ונגנז.

הגהה חדשה ועריכה חדשה – קיץ/סתיו 2025

"איננו כבולים לדרך / ולכן איננו חייבים ללכת בעקבותיו של / מישוהו גם אם / זה מה שלימדו אותנו לעשות. / אנחנו יכולים ללכת לכל מקום, ואם / איננו יכולים, נתרכז בגילוי הדרך שבה נגיע בדיוק לשם / (אם אנחנו יודעים איפה זה). / יש כל כך הרבה לעשות - -

[ג'ון קייג', מתוך *Silence* עמ' 214-215]

מייקל פארסונס (Parsons), אחד משותפיו של קורניליוס קרדיו (Cardew) בשנות השישים ובשנות השבעים הראשונות, ואחד משומרי הגחלת של המוזיקה הניסיונית בבריטניה גם היום, מספר: בשנות החמישים המאוחרות גויס כריסטיאן וולף (Wolff) לשירות בצבא ארצות-הברית. כפציפיסט מוצהר הוא השיג הסכם עם הגורמים הממונים עליו: יהיה נשק ברשותו אך לעולם לא ייאלץ להשתמש בו; הוא מתחייב לשאת את הנשק רק במצעים, לשמור עליו ולהקפיד על ניקיונו. כדי לנקות את הנשק היה על וולף לפרק אותו, אך מעולם לא הצליח ללמוד כיצד מרכיבים אותו מחדש. פארסונס מעיר: "אם ננסה להעלות בדמיוננו (...) [את] החלקים הנפרדים על השולחן, נוכל לנחש שיש לו [לולף] עניין מועט מאוד בהרכבת החלקים מחדש; אחרי הכל, אין לו סימפטיה לנשק עצמו ולמטרת השימוש בו. החלקים הנפרדים מעניינים יותר כאובייקטים כשלעצמם (...) צורות 'מנותקות', מעין ready made ... אולי לא נרחיק לכת יותר מדי אם נמצא קשר בין גישה זו לבין המוזיקה שוולף כתב בשנות החמישים; ביצירות המוקדמות הללו נדמה שהוא מפרק את החומר המוזיקלי, נוטל ממנו את קשריו ההיסטוריים, מותיר את הצלילים חשופים, לא-מחוברים, חופשיים לאפשרות שיחברו שוב בדרכים חדשות" [1].

שורות אלה הרשימו אותי מיד כשקראתי אותן בפעם הראשונה. חשבתי על מסר פוליטי - בעצם, מסר מוסרי-חברתי-פוליטי - ביצירות לא מעטות שוולף חיבר. לא רק ביצירותיו המוקדמות ולא רק באלה שכתב מאז שנות השישים המאוחרות לפי טקסטים טעונים-פוליטיים, ובהן ציטוטים משירי מחאה; גם ביצירותיו ה'מופשטות'. אני עדיין מתפעל מהשלכותיה של האנקדוטה משנות החמישים - כריסטיאן וולף והנשק שפורק לחלקיו - כפי שפארסונס מסביר אותן: "נשער שאנו יכולים לחזור למרכיביה הבסיסיים של הטכנולוגיה שלנו, למשאבי הטבע ולחומרי הגלם, ולאופן שבו אנו 'עוקרים' אותם, מנצלים, מצרפים ומייצרים [מהם]. אילו יכולנו לחשוב מחדש על השימוש שאנו עושים בהם, אולי היה אפשר לדמיין סוג שונה של ציביליזציה - כזאת שאינה שרויה תמיד במלחמה נגד עצמה. מובן שההתפתחות החברתית

וההיסטורית היתה אמורה להשתנות לגמרי. יצירותיו המוקדמות של וולף רומזות על כך, לפחות בתחומיה המוגדרים של מוזיקה חדשה. אפשר להתחיל מחדש ולהרכיב דברים אחרת" [2].

דבריו של פארסונס מופיעים בספר שהוקדש לוולף, ושמו - "לשנות את השיטה" (*Changing the System*). זה גם שמה של אחת מיצירותיו הפוליטיות-במוצהר של וולף (מ-1972-3). מי שיחפש בה סגנון סוחף של מוזיקה "מגויסת" ו"מגייסת", יתאכזב. אמנם, היא נשענת על משפטים מנאומי של תום הידן (Hayden), אחד ממנהיגי המחאה הגדולה בארצות-הברית בתקופה ההיא: "השיטה עצמה [המערכת החברתית-הפוליטית ההגמונית. – ע' א'] היא הקובעת את סדר העדיפות שלנו, מעוותת את העובדות ואת המוחות שלנו, והשיטה תצטרך, משום כך, להשתנות...". אבל המילים הנשמעות ביצירה מתפצלות בין שכבות שונות ומתפרקות עד כדי "אי-מובנות" (לכאורה?), ועל כל מבצע להתמודד עם פרטיטורה גראפית שמימושה תלוי בהחלטותיו האישיות ובהיענותו להחלטותיהם של עמיתיו. התוצאה נשמעת – ואמורה להישמע – קשה לפענוח, "שבורה", נטולת המשכיות (במובנה השגור של המילה). האם זה "פוליטי"? גם אם נחשוב שיצירות מסוג זה לא נועדו אלא לטלטל ולזעזע דפוסים מוסכמים של עשיית מוזיקה ושל האזנה למוזיקה – ואלה, כך או כך, תלויי תרבות, חינוך, סביבה, מערכות חברתיות וכלכליות, פוליטיות בהכרח – הרי המוזיקה של וולף ומורשתו של קייג' הן "התרסה פוליטית" נגד מוזיקות שגם הן, בכל מקרה, "פוליטיות". אבל לא די בזה. וולף הציג את יצירתו בסמינר בדורמסטאט, ב-1974, כ"דגם מיניאטורי של שיתוף פעולה" (*collaborative activity*); אירוע שבו "ליחידים ניתן חופש פעולה, אבל התנאי לחופש הוא העובדה שהם פועלים יחד" [3]. אפשר וצריך, לפחות על פי כוונותיו של המלחין, לראות בכל ביצוע של יצירה כזאת המחשה בזעיר אנפין של חברה אנושית אלטרנטיבית. אין בה יחסים הייררכיים – לא בין חומרי הגלם המוזיקליים כשלעצמם, לא בין המלחין (שכבר אינו "יודע-כל" ואינו מתכוון לשלוט על כל פרט ועל כל רגע ביצירתו) לבין המבצעים, ולא בין המבצעים לבין עצמם. אין תחרותיות, כיוון שהביצוע "הנכון ביותר, האולטימטיבי" אינו יעד ראשון במעלה. יש, לעומת זאת, חתירה למיטב שכל אחד מהמשתתפים יוכל להפיק מעצמו. הנוכחים בביצוע החי (כל הקלטה היא רק תיעוד חלקי; כל ביצוע – חד-פעמי) אמורים להתבונן, כביכול, ב"חלקים" המפורקים שהונחו לפניהם – הבה ניזכר בדבריו של מייקל פארסונס – וב"הרכבתם מחדש", האפשרית והרצויה.

פארסונס היה שותף בכיר בפעילותה של ה-Scratch Orchestra (בין 1969 ו-1974) – קבוצה של מוזיקאים מקצועיים, מקצועיים-למחצה וחובבי מוזיקה ואמנות, שקארדיו יזם בלונדון, ומטרתה: עשייה גמישה מאוד, פתוחה, של מוזיקה כתובה, מאולתרת ומאולתרת-למחצה; בלי מחיצות בין "במה" לבין "קהל"; בלי תלות כלשהי ב'סצנה' הרשמית של המוזיקה הקלאסית, בלי זיקה כלשהי ל'תעשייה'. פעילותה של הקבוצה הזאת הייתה, בלי ספק, **פוליטית-חתרנית**, ושיאה היה ביצוע יצירתו רחבת הממדים של

קארדיו – *The Great Learning* . הפרטיטורה מתבססת על הנחיות-ביצוע מילוליות וגראפיות או על חלקיקים של תיווי מוזיקלי מופר, מזמינה חופש בחירה וחופש פעולה של המבצעים (כאמור: מקצועיים וחובבים יחד). אין ספק: היא מיישמת כמה עקרונות קייג'יים מובהקים. והיא פוליטית במשמעותו הקייג'ית של המונח הזה - מה גם שקארדיו אימץ לה/ למענה את אמירתו של קונפוציוס:

What the great learning teaches, is to illustrate illustrious virtue; to renovate the people; and to rest in the highest excellence.

כאן כדאי להבהיר את ההבדל המשמעותי בין מה שמקובל כ"מוזיקה פוליטית", שלא לומר "מגויסת", לבין "פוליטיות מוזיקלית" נוסח קייג', עמיתו ותלמידו. מלחינים רבים ומאזינים רבים – ממש כמו סופרים רבים וקוראיהם, מחזאים ואנשי קולנוע רבים והקהל שלהם - מחפשים ב"יצירה פוליטית" טקסט דוקומנטרי כפשוטו (או ביקורתי וסאטירי) מובן-לכל, ובו קריאה – אפילו קריאה נרגשת - לפעולה ישירה. באמנות הפלסטית יש המחפשים ריאליזם מובהק או סמלים ויזואליים של מחאה ברורה. גישות שונות לחלוטין, מנוגדות, אפשר למצוא ב"תיאטרון האפּי" של ברכט; בדברים שכתב הרברט מרקוזה (Marcuse) על קקט ובדבריו של תיאודור אדורנו (Adorno) על המוזיקה של שנברג; בענפים הפוליטיים-האופוזיציוניים של 'אמנות קונספטואלית'; בקולנוע של ז'אן-לוק גודאר (Godard) ובסרטי קולנוע – שונים מאוד זה מזה - כדוגמת *Hiroshima, mon amour* מאת אֶלֶן רֶנֶה (Resnais) ו- *La Rabbia* של פ' פ' פאזוליני (Pasolini); ביצירות כגון *Laborintus 2* וסינפונייה מאת לוצ'אנו פֶּרִיו (Berio); בכמה מיצירותיו הפתוחות של מאוריצי קאגֶל (Kagel); ב'צבעים מצטלבים' (*Couleurs croisees*) מאת אנרי פוֹסֶר (Pousseur) – יצירה רבת-מימדים שמתוכה נחשף בהדרגה, בדרכים מפותלות מאוד (לא קלות לפענוח מייד), אחד השירים הידועים בתנועות-המחאה בארצות הברית, 'We shall overcome'; ב"המדינה" (*De Staat*) מאת לואי אנדריֶסֶן (Andriessen) ובדרך אחרת - יצירתו *Workers union* .

וכמובן – ביצירותיו הייחודיות של לואיג'י נֶוֶנו (Nono) – הגלויות יותר במסר הפוליטי השמאלי-רדיקלי שלהן, וגם ה'מופשטות' יותר (שאינן 'א-פוליטיות' כלל!).

קייג', לעומת כל אלה, גיבש עמדה עצמאית משלו: תרכובת של עקרונות זן-בודהיסטיים (בשלב מוקדם יותר - גם הינדואיסטים, יונגיאניים ועוד) ואנרכיסטיים; היפתחות כלפי עולם ומלואו והתבוננות בו; הימנעות מכל עמדת שליטה - גם זו של ה"אני" (ה'אָגו'), וגם זו של ה"אחר" או על ה"אחר". ועם זאת, אחריות מלאה, מוסרית, של כל אדם כלפי עצמו וכלפי הסביבה הפיזית והאנושית שבה הוא חי. זו אמורה להיות ראשיתה וגם תכליתה של כל חוויה אסתטית בעולמו של קייג', וזו ה"פוליטיות" שבה. אני מעדיף את המילה "פוליטיות" בהקשר זה, על "פוליטיקה". אולי - "הצעה פוליטית".

ההצעה של קייג' אינה "נשמע ונעשה" ("נעשה ונשמע" – ודאי שלא), וגם לא "כזה ראה וקדש", אלא: "ראה", ואולי תסיק את מסקנותיך שלך. אצטט את דבריו של קייג' בראיון, ב-1969: " כשאני אומר (...) שאינני מעוניין להגיד לאנשים מה עליהם לעשות, אני רואה בכך הצהרה חברתית, ואני חושב שאנחנו זקוקים יותר ויותר לחברה נטולת ממשל [או: ממשלה. במקור – government . ע' ...] או יכולים לתת דוגמאות לכך, בדרך מעשית, באמנות – ואת הדוגמאות האלה אפשר לחקות בחברה. אנחנו יכולים להפוך את הקונצרטים שלנו - וכך אנו עושים יותר ויותר - לדוגמאות של אנרכיה בת-ביצוע" [4].

אני חוזר לסיפור אודות כריסטיאן וולף כחייל צעיר ולהשלכות הפוליטיות שמייקל פארסונס מייחס לסיפור הזה, ומבקש לגזור ממנו מכנים משותפים ליצירות רבות שחיברו קייג', עמיתיו וממשיכיו. במוזיקה שלהם עשויים "להתפרק" (כמו הרובה ההוא) לא רק מלודיה ומערכות צלילים המארגנות את המלודיה ואת המקצב ומעניקות להם "היגיון פנימי", או צורות מוזיקליות מבוססות ו"נוחות". לעתים מפורקת גם הסביבה הסגורה שהורגלנו לראות בה, ורק בה, עם החלוקה הפנימית בתוכה (מבנה פרונטאלי בעיקרו, בימה, מושבים) – "מקום בטוח" להופעה. כך ביצירות מסוג ה- *Musicircus*, או ביצירות המתבצעות ברחוב ומתבססות על צלילי הרחוב או על קולות הטבע (או משתלבות בהם), או בנוסחים מסוימים של "הפנינג" ו"אירוע" (event). גם חלוקת התפקידים ההיררכית, הרשמית - מלחין-מנצח-מבצע-קהל - מתפרקת ביצירות לא מעטות. וכתב-התווים, שעליו נשענת מסורת מפוארת במוזיקה המערבית, ומערכת הכללים ההדוקה שלו, גם הם עשויים להתפרק בפרטיטורות של קייג' ושל תלמידיו. היתכן "הרכבה" חדשה, משכנעת? קייג' ורבים עמיתיו אומרים: כן, היא הכרחית, ומוטב שלא תישען על געגועים לאחדות הישנה ולסדר הישן. לאמיתו של דבר הם קוראים לחשיבה חדשה על עצם המונחים - "פירוק", "הרכבה", "אחדות", "סדר", בהקשר חברתי-תרבותי כולל ממש כמו בתחום המוזיקה. בשיחה עם שניים מן הבולטים בתיאטרון האוונגרדי בארצות-הברית, מייקל קרבי (Kirby) וריצ'רד שְכנר (Schechner), אומר קייג': גם אם אנרכיזם כולל אינו פרקטי עכשיו, אפשר להכיר בקיומם של "רגעים אנרכיסטיים". ולא ייתכן שהמודעות והסקרנות, העושות את הרגעים הללו למה שהם, יתעוררו רק ב"רגעים מאורגנים" או "ממושטרים" (policed) [5].

ה"פוליטיות" במורשתו של קייג' זכתה, ועדיין זוכה, לפרשנויות רבות; גם לאי-הבנה – אכן, יש בה יסוד חמקמק - או לתגובות עוינות מימין (כמובן) וגם משמאל. דבריו של כריסטיאן וולף, שכמה מהם ציטטתי קודם, נאמרו במחצית הראשונה של שנות השבעים, על רקע סוער במיוחד. המחאה הפוליטית הגדולה שסחפה את אירופה ואת ארצות-הברית כבר בשנות השישים הלחלה עכשיו אל תוך מגדלי שן כדוגמת דרמשטאט, אם כי לואיג'י נֶוֹנֵז יצא בחריפות נגד הנייטראליות הפוליטית של מרבית עמיתיו באוונגרד האירופי עוד קודם לכן. דיווחים ופרוטוקולים מהסמינרים בדרמשטאט, וראיונות מאוחרים יותר, מלמדים

כיצד התעקש וולף, כמרצה-אורח, להציג יצירות שלו, של עמיתיו וידידיו, ולהתמודד עם ביקורת בוטה - גם על רקע פוליטי [6]. לקייג', כפי שוולף נזכר, "היו בעיות אמיתיות עם כל הסערה הפוליטית הזאת" [7]. דומה שהשמאל האירופי המרקסיסטי וגם הניאו-מרקסיסטי לא התקשה לבקר אותו כאמן "א-פוליטי". קבוצות אחרות שלקחו חלק בגל המחאה יכולו, לעומת זאת, למצוא ביצירותיהם הניסיוניות של קייג' ושותפיו - ובהן מחיקת קו-ההפרדה בין מלחין, מבצע וקהל - מימוש אמיתי של "תרבות-הנגד" (counter-culture) החדשה. על כך מצביע, בין השאר, רוברט אדלינגטון, המנתח את ההפגנה הרועשת לנוכח הביצוע הראשון של "שטימונג" (*Stimmung*) מאת שטוקהאוזן בהולנד, ב-1969 [8]. שטוקהאוזן - גם אם התבסס ביצירתו זו על טקסטים מיסטיים-פולחניים, קרובים במשהו לרעיונותיהם של "ילדי הפרחים", וגם אם יצירתו רפטיטיבית בעיקרה (יש שיאמרו: "ניו-אייג'ית"), ואף שהפרטיטורה שלה "פתוחה", מודולארית - עדיין נתפס כמי שמנציח את הסדר ההיררכי הישן. מייקל ניימן, בספרו רב המשמעות בהקשר זה, הבדיל בין מורשת "המוזיקה האקספרימנטלית" נוסח קייג' לבין מה שזוהה כ"אוונגרד" אירופאי בעיקרו. שטוקהאוזן, לדבריו של ניימן, "שינה מעט מאוד" גם אם אימץ לו רעיונות "אקספרימנטליים" אלה ואחרים [9]. זאת, לדעתי, קביעה גורפת מדי, אף שיש בה אמת מסוימת. הרי כבר אז, בשיא העימות בין שני ה"מחנות", לא סומן קו-הפרדה מוסכם ביניהם. בספטמבר 1964, לדוגמה, צעדה תהלוכת מחאה ססגונית מחוץ לאולם הניו-יורקי שבו הועלתה יצירת מולטימדיה - על גבול ה"הפנינג" - מאת שטוקהאוזן, *Originale* [10]. מקורבים לקייג' ול"פלוקסוס" - ג'יימס טני, אלווין לוסיה, אלן קפרו, ג'קסון מק-לאו, דיק היגנס, מקס ניוהאוס - לקחו חלק בביצוע. אך גם בתהלוכת-הנגד, שקראה להחרמת "האימפריאליזם התרבותי" נוסח שטוקהאוזן, השתתפו אנשי "פלוקסוס" בולטים, בהם ג'ורג' מסינאס (*Maciunas*), טוני קונראד (*Conrad*) והנרי פלינט (*Flynt*) [11].

פלינט רלוונטי מאוד לענייננו: אחד ממניחי היסוד של האמנות הקונספטואלית, מעורב יותר ויותר בשמאל הרדיקלי, ובהדרגה - כמוזיקאי - מטיף נגד כל אוונגרדיזם ומאמץ לעצמו יסודות עממיים-פופולריים (בעיקר בלוז, רוק, "קאנטרי") כדרך למחאה פוליטית ישירה. האם זה מקרה-מבחן של התלבטות בין אמנות חתרנית אך "גבוהה" מדי, תובענית, שאולי תגיע רק לקהל מצומצם של יודעי-ח"ן ותחמיץ את יעודה המהפכני, לבין אמנות "נגישה" שהמסר האפוזיציוני שלה גלוי ומובן בקלות אך לא ממש מורכב, ואם כן, אולי אין בה ערך מוסף אמנותי? קורנליוס קרדיו נקלע להתלבטויות דומות בשנות השבעים המוקדמות. הוא עזב את סוג המוזיקה שהתמקד בו עד אז, פרסם "אני מאמין" שכותרתו הפרובוקטיבית "שטוקהאוזן משרת את האימפריאליזם" (ובו ביקר גם את קייג' ואת מורשתו, בניסוח מתון קצת יותר) [12], ופנה לכתיבת יצירות טונאליות ברוח מסורתית ולהלחנה או לעיבוד של שירי מחאה פשוטים.

ב-1976 זכה פרדריק ז'בסקי (*Rzewski*), פעיל חשוב בתחום ה- live electronics במורשת קייג', להצלחה תקשורתית ביצירתו החדשה, "העם המלוכד לעולם לא יובס" (*The People United Will*).

(Never Be Defeated!) : שרשרת וריאציות-כהלכתן, (כמעט) ניאו-טונאליות, כתובות לפסנתרן-וירטואוז, מבוססות על שיר מאבק צ'יליאני (מלחין השיר המקורי: סרחיו אורטגה [Sergio Ortega]). ביצירה זו התרחק ו'בסקי מרחק רב מאוד ממורשתו של קייג'. האם פעילותו בכיוון זה היתה "יעילה" (בהיבט פוליטי מיידי) יותר מהדרך שקייג' סימן? תיק"ו.

... ואולי לא תיק"ו "באמת?

בצמידות מסוימת לסערה המוזיקלית-פוליטית שקארדיו חולל כשפנה למוזיקה 'ניאו-שמרנית' בסגנונה, ושנים ספורות לפני ביצוע הבכורה של ו'בסקי, רואיין ג'ון קייג' ונשאל שוב על עמדותיו הפוליטיות: "... אתה מחזיק בגישה לא-מתפשרת כלפי האמנות והחיים, והדבר עשה אותך למעין אליטיסט אמנותי. האין זה פרדוקסלי במקצת?". תשובתו של קייג': "כן". ואחר-כך: "אני חושב שכולנו חייבים להיות אליטיסטיים" [13]. את דבריו של קייג' יש לפרש על-פי הדקדוק, לא הפשט: "אליטיזם" ו"כולנו", לדידו, הם האמונה ב"גבוה" יותר, בטוב, במוסרי, במזופך, ובאפשרותו של כל אדם, באשר הוא אדם, לממש אותם. ב-1976 פרסם קייג' את אחת מיצירותיו הפוליטיות ה"שקופות" ביותר: "הרצאה על מזג האוויר" *Lecture On The Weather*. קייג' "פירק" וערך-מחדש, בדרכו, קטעים מכתביו של הנרי דויד תורו (Thoreau), איש המאה התשע-עשרה. עקרונותיו הרוחניים, האינדיווידואליסטיים-האנרכיסטיים, וגם – במונחים בני ימינו, האקולוגיים – של תורו השפיעו על השקפתו הכוללת של קייג' זה מכבר. את היצירה החדשה הועיד לשנים-עשר קריינים, יושבים בשתי שורות, גב אל גב: סממן תיאטרוני ראוי לתשומת לב (חתירה נגד אמירה חזיתית, ישירה? דו-משמעות או רב-משמעות?). ההקדמה שקייג' חיבר מעניינת במיוחד, דווקא משום שהניסוח בה חד-והלק: "כשהחוק מושחת, הוא מושחת משום שהוא מרכז את האנרגיות שלו בהגנה על העשירים מפני העניים... רציתי שהיצירה תיתן לנו הזדמנות נוספת, בני לאום זה או לאום אחר, לבחון שוב את עצמנו, כפי שתורו עשה (...), כיחידים וכשותפים לחברה" [14]. קייג' מוסיף ומעלה על נס את עקרון הסירוב (אי שיתוף-פעולה) ואת עקרון ההתנגדות הלא-אלימה, וקושר אותם עם מורשתם של תורו, מהאטמה גנדי ומרטין לותר קינג. זוהי, כאמור, ההקדמה ליצירה. קייג' הקליט אותה בקולו [15]. אבל הטקסט המושמע בפי הקריינים – שוב, כדרכו של קייג' – מתפצל למבוכ של קולות. על המאזין-הצופה למצוא את דרכו שלו. הרי "יש כל כך הרבה לעשות"!

קייג' היה אוטופיסט. בוודאי. בתרבות שבה פעל בשנות הששים-שבעים – כך מציג זאת מרטין דיקסון במאמר שפרסם בשנת העשור למותו של קייג' [16] – "עדיין היה 'מרחב' של שיח ושל פראקסיס שהיה יכול להכיל רעיונות אוטופיים" [17]. אולי עדיין, בצמצום, גם בשנות השמונים המוקדמות. אשר

לעשורים המאוחרים יותר, עלי לקבל בצער רב את אבחנתו של דיקסון: "סוג המהפכה שחזה קייג' לא התרחש. יתר על כן, רעיונות אוטופיים, ממש כמו מהפכה, כבר אינם נושא קביל בדיון הפוליטי... [ואין זו] סיבה לחגיגה, כפי שהניאו-שמרנים היו רוצים לחשוב" [18].

קייג', בדורו – דור האונגרד, "המודרניזם הגבוה" בשיאו - לא היה המלחין-האוטופיסט היחיד. האפשר לשער "מה היו תגובותיו של קייג' בימינו?" ותגובותיהם של מלחינים-אוטופיסטים אחרים, שונים ממנו? לואיג'י נונו, שהלך לעולמו שנתיים לפני קייג', השאיר אחריו לפחות שתי צוואות מוזיקליות מרשימות. האחת מצטטת טקסט ידוע של המשורר הספרדי אנטוניו מצ'אדו (Machado): "אין דרך - יש [רק] הליכה"; האחרת קושרת את העבר המשתקף בהווה, מתוך עמדה של נוסטלגיה וריחוק, עם עתיד אוטופי אפשרי [19]. מורשתו של נונו ומורשת קייג' ו"שושלת המוזיקה הניסיונית" חייבות, לדעתי, לאתגר אותנו גם היום. אני בוחר בשני כיוונים אלה כ'מקרי מבחן' בולטים במיוחד. אולי הם שני קווים מקבילים שלא ייפגשו, אבל בקצהו של כל אחד מהם חץ לכיוון פוליטי דומה במידת מה (?). הם אינם היחידים, והפניתי את תשומת לבו של הקורא לקווים אמנותיים-פוליטיים-חתרניים נוספים, בעלי משמעות. כיוון שאני מתמקד כאן במורשת קייג', אעיר: השתכנעתי שוב ביכולתה לשמור על חיוניותה כשב-2012, שנת 'אירועי קייג', הופיע ספרו התוסס והמתסס של אלווין לוסיקה, מוזיקה 109 : הערות על מוזיקה ניסיונית [20].

והיום, למעלה מעשור אחרי צאתו של הספר הזה לאור ?

אסיים את הפרק שלי בציטוט משיחה בין קייג', כשהיה בן שמונים, לבין לורי אנדרסון [21]:

L. Anderson : *To go on? To be able to go on?*

J. Cage : *Not to be able to go on, but to go on.*

אפשר לפרש את תשובתו של קייג' בכמה דרכים; לא בדרך אחת בלבד. כולן אקטואליות - היום, מחר, אחרי-מחר.

הערות

[1] Michael Parsons, Forward, in: Stephen Chase and Philip Thomas (ed.), *Changing the System: The Music of Christian Wolff*, Ashgate, 2010, pg. xv

[2] שם, עמ' xv – xvi

[3] מצוטט בתוך Chase and Thomas, עמ' 40.

[4] ריצ'רד פרידמן ראיין את קייג' באוניברסיטת דיוויס/קליפורניה ב-1969. הראיון שודר ב-1970. הנוסח המודפס:

Pacifica Radio Archives -

http://rchrd.com/Cage69_Interview.html

- [5] Michael Kirby and Richard Schechner, An Interview with John Cage
בתוך: Mariellen R. Sandford (ed.), *Happenings and Other Acts* (*Worlds of Performance*)
<http://emc.elte.hu/seregit/Happenings.pdf>
(הספר הופיע בהוצאת Routledge ב-1995)
- [6] ראה, לדוגמה: Amy C. Beal, *Christian Wolff in Darmstadt*, 1972 and 1974, in Chase & Thomas (2010), pp. 23 - 47
- [7] מצוטט שם, עמ' 31 .
- [8] ראה:
- Robert Adlington, *Tuning In and Dropping Out : The Disturbance Of Stockhausen's Stimmung*, Music and Letters 90/1, February 2009, pp. 94 – 112. וכמו כן -
http://128.220.160.141/login?auth=0&type=summary&url=/journals/music_and_letters/v090/90.1.adlington.pdf
- [9] Nyman (1999), pg. 29
- [10] תיעוד מוסרט של האירוע, בבימויו של פיטר מור (Moore), נמצא ביו-טיוב:
<https://www.youtube.com/watch?v=VMENta034Fc>
- [11] על כך, בהרחבה: Benjamin Piekut, *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*, University of California Press, 2011, 2nd chapter
- [12] *Stockhausen Serves Imperialism* הופיע ב-1974 . הוא מופיע שוב בתוך - Edwin Prevost (ed.), *Cornelius Cardew: A Reader* Copula, 2006.
- [13] נוסח מודפס של הראיון הופיע בכתב העת הבריטי Contact , גיליון 14, סתיו 1976, עמ' 18-25. הציטוט כאן – מעמ' 23.
- [14] את הטקסט המלא אפשר למצוא, בין השאר, ב -
<https://www.google.co.il/#q=john+cage+and+politics>
- [15] אפשר למצוא את ההקדמה המלאה, בקולו של קייג', ביו-טיוב, ומיד אחריה חלק מן הטקסט שניתן לקריינים:
<https://www.youtube.com/watch?v=2SWyZxZTtKI>
- [16] Martin J.C. Dixon, *Art & Life: John Cage, Avant-gardism & Technology*
http://www.fzwmw.de/2002/2002_7.pdf
- [17] שם, עמ' 92.
- [18] שם, עמ' 91.
- [19] Luigi Nono, * 'Hay que Caminar' sonando ;* *La lontanaza nostalgica utpica futura*
- [20] Alvin Lucier, *Music 109: Notes on Experimental Music*, Wesleyan University Press, 2012
- [21] <http://www.jimdavies.org/laurie-anderson/work/interviews/cage.html>
וגם:
<http://www.tricycle.com/cage2.html>

