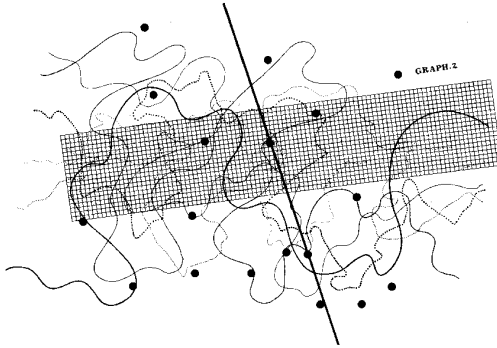


JJ JL JC

*John Cage – od podmiotu do struktury
do struktury boromejskiej; dwa rodzaje
pisma.*

Alberto Caballero



dla
12th International Art Festival

INTERAKCJE

14 maja 2010

dla Festiwalu Sztuki
INTERAKCJE

14 maja 2010

*John Cage – od podmiotu do struktury do
struktury
boromejskiej; dwa rodzaje pisma.*

Alberto Caballero, psychoanalityk

Twórczość literacka Jamesa Joyce'a prowadzi Lacana do ostatecznego sformułowania teorii dotyczącej struktury, struktury czterech, z *sinthomem* jako strukturą. Jeśli Ego jest *sinthomem* Joyce'a, tym czwartym węzłem naprawczym jego struktury, Lacan definiuje jego twórczość literacką jako jego *symptom, jako symptom naprawczy jego pisma*. W przypadku Johna Cage'a postaram się udowodnić, iż nie chodzi o węzeł naprawczy, lecz o każdorazowe splątanie Wyobrażeniowego z Symbolicznym, Symbolicznego z Realnym, itd., chodzi o nowy, specyficzny zapis węzła boromejskiego, który umożliwi mu tworzenie nowego zapisu muzycznego, nowego symptomu. Analiza obiektu, dyskursu i węzła, na podstawie jego dzieł, pozwoli nam ukazać przejście od nazywania symbolicznego do nazywania podmiotowego.

JJ JL JC

Od struktury podmiotowej do struktury boromejskiej; dwa rodzaje pisma.

W twórczości Jacques'a Lacana wyznaczyć można dwa fundamentalne momenty dla zdefiniowania i realizacji struktury subiektywnej – jest to po pierwsze przypadek Schrebera: *Psychozy*, Seminarium III (1955/56), po drugie przypadek Joyce'a: *Sinthome*, Seminarium XXIII (1975/76). Seminaria te dzieli dwudziestoletnia przerwa, dwadzieścia lat upływa między jednym a drugim spotkaniem.

Jeśli chodzi o pierwszy przypadek, jest to spotkanie z Phi, ze znaczącym braku, znaczącym, który definiuje pozycję w strukturze, będąc negowanym lub wykluczonym, negowanym lub odrzuconym. Znaczące reprezentujące pozycję podmiotu w strukturze, sprawia, że elementami stają się znaczące, podmiot i struktura. Do tego momentu nauczania lacanowskiego, uznaje się, że jeśli Phi jest wykluczone, tak jak np. w przypadku Shrebera, podmiot powinien dokonać zastępstwa, zastępstwa metaforycznego lub, posługując się pojęciem klinicznym, posłużyć się metaforą deliryczną. A co dzieje się w przypadku osób, które nie mogą posłużyć się tą metaforą deliryczną, w przypadku tych, którzy nie potrafią sobie poradzić z tymże wykluczonym znaczącym i zastąpionym przez metaforę, z powodu efektu mowy, co dzieje się wtedy? W tamtym okresie nie wiedzano więcej na ten temat, ponadto Lacan używa pojęcia 'psychozy' w liczbie mnogiej, innymi słowy wprowadza mnogość psychotyczną jako czynnik istotny, coś ze specyficzności podmiotu wchodzi do gry, jedni mogą, drudzy nie, a metafora nie jest jedynym rozwiązaniem.

Tym samym dokonuje ogromnego przeskoku, wychodzi od dwubiegunowości fallicznej, jedni mogą, inni nie; jedni mają, inni są; jedni wszystko, inni nie wszystko, i wprowadza grę z czterema elementami: od popędu do wiedzy za pośrednictwem fallusa i *obiekta*. Obiekt będzie także elementem brakującym i jako taki wchodzi do gry. Nie ma gwarancji, że zachowana będzie równowaga pomiędzy popędem a wiedzą, nie ma gwarancji fallicznej ani obiektowej. To różne sposoby radzenia sobie z brakiem. Teraz podmiot w celu przeciwstawienia się brakowi lub defektowi w strukturze, ma do dyspozycji dwa elementy, z jednej strony Φ i z drugiej strony obiekt *a*.

Obiekt zajmuje centralne miejsce w strukturze, a Φ zajmuje miejsce funkcji, funkcjonuje lub nie, występuje błąd w funkcjonowaniu lub nie, jest wypierany lub nie. Powiedzielibyśmy za Schreberem, że pełni funkcję zbliżoną do literatury, funkcję stanowiącą defekt w metaforyzacji lub w zastępstwie metaforycznym, a za Joyce'em, że pełni funkcję logiczną, funkcję litery i jej zmiennych. Lacan zrobił krok ku logice w swym myśleniu strukturalnym. Przewrót związany z podmiotem polega na usytuowaniu obiektu w miejscu centralnym w celu umożliwienia pracowania z nim oraz na obdarzeniu go logiką, logiką falliczną, aby móc oszacować jego funkcjonowanie.

Aby móc zmierzyć się z taką propozycją, Lacan wychodzi od struktury zaproponowanej przez językoznawstwo – wychodzi od łańcucha znaczącego i jego gramatyki oraz wprowadza logikę węzłów, logikę boromejską. Tu już nie chodzi o symboliczny/wyobrażeniowy łańcuch (który może tworzyć urojenie), z którego zostaje pewna reszta, pozostałość, nie dająca się reprezentować aczkolwiek realna, tylko chodzi o powiązanie trzech rejestrów, z których każdy posiada tę samą wagę operatywną: Realne, Wyobrażeniowe i Symboliczne – chodzi o

splecenie boromejskie. Teraz struktura już nie jest definiowana przez występowanie fallusa lub jego brak, teraz jest definiowana przez swoje jedyne w swoim rodzaju zawężenie, a jeśli następuje pewne przerwanie w tymże zawężeniu, będzie ono także specyficzne. Teraz to struktura jest węzłem, będącą strukturą boromejską lub nie. A w centrum tego węzła znajduje się obiekt, lacanowski obiekt *a*.

Droga do Obiektu

U Freuda obiekt jest czymś popędowym, oralnym, analnym..., fetyszystycznym, związanym z fobiami itp., czymś, co odnajdujemy w ten czy inny sposób, co umożliwi nam spotkanie ze strukturą. U Lacana obiekt może być lub nie w centrum struktury, bez względu na jej rodzaj, posiada trzy oblicza i pozostaje w relacji z fallusem, istnieje, kiedy nie zawodzi, a jeśli zawodzi, to nie istnieje, co pozwala nam na określenie rodzaju funkcjonowania struktury. Ale przyjrzyjmy się, jak przebiega ta droga, aby móc dojść z popędu do struktury, do struktury nie tylko logicznej, ale także popędowej.

Podczas swoich pierwszych seminariów Lacan ekstrapoluje obiekt, przedstawia go jako ekran, mamy do czynienia z dwoma momentami powtarzania, które biorą udział w grze, od samego początku podmiot gra między zakazem (fallusem) a powtarzaniem (obiektem), między impulsem do powtarzania a zakazem. Między podmiotem a Innym znajduje się ten fałszywy ekran, ten ekran, który zawsze zawodzi, jest to spotkanie będące brakiem spotkania, którego resztą, pozostałością jest obiekt, obiekt, którego brakuje. To obiekt, który z jednej strony jest obrazem, z drugiej zaś strony jest materialno-fizyczny, stąd też biorą się jego zmienne, z jednej strony opiera się na Realnym, z drugiej strony na Wyobrażeniowym/ Symbolicznym, jest prawdziwy aczkolwiek nieosiągalny, fałszywy a równocześnie efemeryczny, niepojęty.

Uzależnia od siebie spotkanie z pięknem, a ich spotkanie jest *przerażeniem*. Pozwala nam na oderwanie się od Innego, oderwanie, które nigdy nie kończy się realizować, ponieważ zawsze zostawia resztę – *obiekt*. Pozwala nam na spotkanie – z Innym, z odmienną płcią, spotkanie, które nigdy nie kończy się realizować, ponieważ nie ma szczęśliwego spotkania z Innym, jest to zawsze spotkanie obiecanie, a nigdy zrealizowane.

W tym punkcie Lacan robi nowy przeskok – skoro znaczące od samego początku jest znaczącym w łańcuchu, zatem dyskursywny jest obiekt, tak jak i kwadryga podmiotu. Obiekt, który dotąd odnajdywaliśmy w formule urojenia, *jako gwarancję Realnego w Wyobrażeniowym*, teraz odnajdziemy w dyskursie – wszelki dyskurs jest obiektowy, nie ma dyskursu bez obiektu. Trudności związane z obiektem implikują trudności dotyczące dyskursu. Kolejnym krokiem jest przejście, które obserwujemy od obiektu popędowego do obiektu dyskursu. To właśnie dzięki jego obecności w formule dyskursu obiekt ukazuje nam swoje oblicza – częściowo popędowy, po części jest obiektem pożądania, częściowo urojeniowy, po części obiektem wzbudzającym *jouissance*. Skoro dyskurs jest jednym ze sposobów działania podmiotu, jest więc, z jednej strony, sposobem radzenia sobie z łańcuchem znaczącego, z wiedzą jako defektem w łańcuchu -coś zawodzi w łańcuchu, z tego powodu zostawia za sobą resztę, resztę wiedzy wynikającą z tego braku- na koniec stanowi sposób radzenia sobie z obiektem, rozumianym jako brak, jako produkt łańcucha. Odtąd dla Lacana podmiot będzie nie tylko podporządkowany łańcuchowi znaczącego, rozumianemu jako rezultat tego defektu, ale będzie podporządkowany dyskursowi, mówieniu podmiotu i stąd też brać się będą jego różne położenia.

Na pierwszym etapie swojego nauczania zajmuje się kwestią *Podmiotu* podporządkowanego mowie, mowie rozumianej jako gwarancja tego, co ludzkie, w środkowej fazie badań zajmuje się

relacją podmiotu z tym, co społeczne, dyskurs będzie jego narzędziem; między innymi dyskurs pana, dyskurs uniwersytecki, dyskurs kapitalistyczny... nadadzą nazwę szczególnej relacji występującej pomiędzy podmiotem a obiektem, obiektem będącym wynikiem defektu mowy. Podmiot stanie się społeczny za pośrednictwem wybranego przez siebie dyskursu, tak aby poradzić obie z tymże defektem, z tymże obiektem rozumianym jako brak. Mówienie nie jest wystarczające, reprezentowanie nie jest wystarczające, konieczne jest rozprawianie, prowadzenie dyskursu lub, ujmując to jeszcze lepiej, przechodzenie od jednego dyskursu do drugiego – szczególnie charakter obiektu z tym, co społeczne w dyskursie.

Lacan poprzez te działania przechodzi od łańcucha mówionego, mówienia, do pisma dyskursywnego, możemy zaryzykować stwierdzenie, że od struktury mówienia, od znaczącego, od słowa, do struktury pisanej, dyskursywnej, co stanowi skok w operacjach logicznych stanowiących o podmiocie. Nie jest podmiotem, który rozmawia lub nie, który neguje lub wyklucza, ale podmiotem, który pisze lub nie, który mówi lub nie, zatem sprawa się komplikuje – jest to podmiot, który rozmawia lub nie, który czyta lub nie, który pisze lub nie, który mówi lub nie. A jego relacja z Innym jest relacją dyskursywną/społeczną, o ile na początku była to relacja za pośrednictwem ekranu, teraz widzimy, że ten ekran o czterech [elementach] jest dyskursem, nie ma żadnej relacji z Innym, która nie byłaby dyskursywna, od tego zależy powiązanie, którego dokonuję z tym, co społeczne, z Innym społecznym.

Pod koniec swoich rozważań Lacan nadal podtrzymuje, iż obiekt ten stanowi centrum, nie tylko jego działania, ale też działania węzła, powoduje powiązanie pomiędzy Innym a podmiotem, pomiędzy mową a podmiotem, między sposobami odczuwania *jouissance* przez podmiot i jego powiązaniami społecznymi. Zawężenia pomiędzy Realnym, Symbolicznym i

Wyobrazeniowym, zostawiają resztę, pustą resztę, która zostanie zapelniona przez obiekt, wokół którego tworzą się te zapętlenia i w ten sposób obiekt przyjmuje trzy oblicza – realne, wyobrazeniowe i symboliczne. Nie ma gwarancji co do stałości zawężenia, może ono występować lub też nie, stąd też specyfika boromejska jako taka jest wystarczająca, choć nie zawsze tak jest.

Dlatego też Lacan wprowadza dwa sposoby naprawienia – z jednej strony mamy do czynienia z koniczyną, gdzie ciągłość rejestrów gwarantuje ich zawężenie, a z drugiej strony, w momencie, gdy nastąpi zerwanie, wprowadza czwarty węzeł, węzeł naprawczy.

Stąd też bierze się ponowne spotkanie Lacana z psychozą, z pismem, spotkanie z Jamesem Joyce'm. Właśnie to pismo, a właściwie brak pisma, nie-pismo u Joyce'a prowadzi go do opracowania tego ostatniego i definitywnego etapu jego nauczania. Podobnie jak Joyce'owi, dzięki swojej twórczości literackiej, udaje się stworzyć węzeł naprawczy, pozwala Lacanowi stworzyć dzieło *z węzła*.

Jacques Lacan a James Joyce

Dla Lacana zapoznanie się z twórczością Joyce'a oznaczało zaznajomienie się z upadkiem mowy jako strukturą, kresem mowy przejawiającej się w swej stronie znaczącej i aspektach gramatycznych. Twórczość literacka Joyce'a prowadzi do spotkania z fragmentarycznością, z fragmentarycznością znaczącego w aspekcie materialno-fizycznym oraz z fragmentarycznością gramatyczną, z destrukcją zdania oraz z pojawieniem się aspektu fonetycznego, ponieważ to właśnie w momencie czytania (w tym przypadku w języku angielskim) jest możliwe odczuwanie *jouissance* dzięki znaczącemu czyli fonemom. Z tego powodu jest rzeczą oczywistą, iż zatracony zostaje z jednej strony sens, a z drugiej strony znaczenie, z zasady

bowiem jest to twórczość nie posiadająca sensu i z tego też powodu dla Lacana urasta do kategorii *realizacji*. Lacan ulega duchowi Joyce'a, temu duchowi, który pozwala pisać po upadku mowy i udowadnia, że to dzięki temu wysiłkowi „ponad pismem” tworzy się nowe pismo, pismo rozumiane jako *symptom*.

Nie chodzi o symptom będący jedną z form nieświadomości, będący rozstrzygnięciem pomiędzy Realnym a Symbolicznym za pośrednictwem Wyobrazeniowego, nie chodzi o kompromisowe rozwiązanie między ciałem a urojeniem, czy też między powtórzeniem a wyparciem. Chodzi o nowe zawężenie, o czwarty węzeł naprawczy struktury boromejskiej, który pozwala na pojawienie się symptomu będącego pismem naprawczym, korygującym, w tym punkcie, gdzie węzeł został uszkodzony lub przerwany, zależnie od przypadku.

W dziele Joyce'a tym, co zostało przerwane jest relacja pomiędzy napisanym, tym, co przekazuje się do czytania a wyrazem; zatracony został sens, nie istnieje znaczenie, które dokonałoby zamknięcia takiego układu, aparatu... został on uszkodzony. Nie chodzi o lekturę, którą należy zrozumieć, chodzi o lekturę, którą należy ufonetycznić... nie chodzi o wokalizowanie, artykułowanie w celu zrozumienia, chodzi o współbrzmienie, nie o sprawienie, żeby została wysłuchana, ale żeby była dźwięczna: wobec niemożności wokalizacji – współbrzmienie. Nie wysłuchuje się jej, ona brzmi. Nie chodzi o formę znaczącą, która dzięki połączeniu z innymi formami wiąże się z wyobrażeniem, które stanowić będzie o sensie w zdaniu, ale polega na tym, że zdanie, dzięki rozerwaniu takiej więzi, traci sens i pozostaje jedynie jego aspekt materialny, litera. Znaczące pozbawione swojej wokalizacji staje się literą. I właśnie z tego, co pozostaje Joyce konstruuje swoje gigantyczne dzieło, a dzięki tej konstrukcji Lacan tworzy swój nowy zapis struktury – gdy struktura zostaje uszkodzona, możemy ją naprawić za pomocą czwartego węzła, nazwanego przez niego *sinthome*.

Lacan a Joyce

Joyce udowadnia, że można to osiągnąć poprzez jego swoiste pismo będące *sinthomem*, a Lacan udowadnia, że powyższe implikuje *jouissance*, *jouissance* pochodzącą z pisma, odczuwanie *jouissance* wywodzące się ze struktury. Już pięć wieków temu kwestię tę przedstawiła Święta Teresa mówiąc o rozkoszy mistycznej, rozkoszy ciała dzięki słowu - odczuwamy *jouissance*, gdy znaczące przechodzi przez ciało. Nakazem, przykazaniem jest „Raduj się”. ‘Raduj się, kiedy przechodzisz przez ciało’. Stąd też ciało staje się innym ciałem, dzięki znaczącemu i *jouissance*, którą za sobą pociąga. Tutaj nie o to chodzi, nie chodzi o pośredniczenie w *jouissance* ciała poprzez słowo, chodzi o uczestniczenie w zburzeniu struktury, struktury, która go podporządkowuje mowie, o uczestnictwo za pomocą aspektu materialno-fizycznego znaku w całkowitym zniszczeniu mowy, a co za tym idzie, podmiotu, inaczej mówiąc, chodzi o uniknięcie śmierci podmiotu.

To właśnie ten punkt zbieżny Lacana z Joyce’em prowadzi go do uniwersalizacji swojego nowego zapisu struktury, odtąd struktura będzie boromejska, a tym, co będzie szczególne będzie jej sposób zawężenia, jej *sinthome*. *Sinthome pozwala na zawężenie w swoisty sposób symptomu podmiotu*, za pomocą jego powiązania społecznego, co jest tym samym, co nadanie różnych nazw podmiotowi. Stąd też bierze się ponowne odniesienie się Lacana do literatury, gdzie pisarz przybiera swoje nowe imię, nazwę symboliczną, która go identyfikuje jako takiego. Już nie chodzi o identyfikację pierwotną, identyfikację dotyczącą płci lub jego związek z Innym (seks), ale o sprawienie, żeby nadana mu była nowa tożsamość, wynikająca nie z jego pochodzenia, nie z jego awansu, nie ze swojego wyimaginowanego nazywania, ale dzięki jego twórczości, która decyduje o nadaniu nazwy.

I to właśnie ta droga –od Shrebera do Joyce’a– sprawia, że Lacan tworzy swoją ostateczną wersję pisma, a musi to zrobić na podstawie dwóch obcych mu języków, na podstawie dwóch autorów, którzy stworzyli z języka coś obcego, aby móc pisać ponad językiem, aby móc pisać o obcości właściwej podmiotowi.

Od Jamesa Joyce’a do Johna Cage’a

Finnegan Wake
James Joyce
Faber and Faber
4 maja 1939r.



“*Finnegan Wake* to ostatnia powieść opublikowana za życia irlandzkiego pisarza Jamesa Joyce’a przez londyńskie wydawnictwo Faber & Faber w 1939r. Wcześniej była ona znana w kręgu uczniów i bliskich autora pod nazwą *Work in Progress* (*Praca w toku*). Tytuł nawiązuje do popularnej, ulicznej ballady z połowy XIX wieku, w której opisuje się śmierć i przywrócenie do życia Tima Finnegan, Irlandczyka lubiącego się napić i który bawi się znaczeniem etymologicznym wyrazu *whiskey*, wywodząc go od «*uisce beatha*» czyli ‘woda życia’.”

“Kontynuując tę samą perspektywę humorystyczną, powieść Joyce’a usiłuje uchwycić godziny snu bohatera (Mr. Portman, HCE lub Humphrey Chimpden Earwicker), za pomocą języka nocy, posługując się licznymi gramami słownymi, kalamburami, zdeformowanymi słowami w języku angielskim, poprzez wplątanie wyrazów z dziesiątków języków pięciu kontynentów oraz symboliczną głębię, który sprawia, że tekst staje się kamieniem milowym awangardy narracyjnej oraz kondensacją estetyki joyceowskiej rozumianej jako interakcja między mikrokosmosem a makrokosmosem.”

„Nie jest nawet jasne, w jakim języku jest napisana. Bazą jest język angielski zdenaturalizowany poprzez łamiącą normy inwencję językową autora, który w różnych fragmentach dzieła wprowadza zdania, a nawet całe ustępy, w 70 językach. Niektórzy określili powieść jako jedno siedemsetstronicowe zdanie, inni - jako jeden wyraz składający się z pół miliona znaków. Przy czym wszystkie te opinie odnoszą się do tekstu pierwszej edycji, której nikt nigdy nie odważył się ruszyć. Do tej pory. Podczas 17 lat, bo tyle czasu trwał proces kompozycyjny, na podstawie kopii i wariantów uzyskano 20 różnych wersji.”



“Sekretarz Stowarzyszenia Finnegan's Wake w Nowym Jorku, Murray Gross, prowadzi comiesięczne spotkania miłośników powieści, którzy spotykają się od dwóch dekad, aby ją czytać.”

Fragmety i komentarze z prasy specjalistycznej

Finnegans Wake

James Joyce

Faber and Faber 2002

Komentarz Enrique Vila-Matas

<http://www.enriquevilamatas.com/relchejfec1.html>

<http://www.enriquevilamatas.com/reljoyce1.html>

„To znaczy, że w ten sam sposób, że uważam, że brak narracyjności (przynajmniej z konwencjonalnego punktu widzenia) w *Finnegans Wake* Joyce’a jest czystą sztuką.”
“Że *Finnegans Wake* jest czystą sztuką wydaje mi się rzeczą oczywistą. Wielokrotnie podczas moich obsesyjnych powrotów do lektury tej książki przeżywałem uczucie nie dające się ująć w słowa (lepiej nie da się tego określić), że miałem do czynienia z takim pismem, które najlepiej oddaje prawdę niejasności życia. W tym momencie jedynie wspomnę słowa Becketta, który mówił, że *pisarze realiści tworzą dzieła dyskursywne, ponieważ skupiają się na mówieniu o rzeczach, o sprawach, podczas gdy prawdziwa sztuka tego nie robi – prawdziwa sztuka jest rzeczą, a nie czymś o rzeczach: Finnegans Wake nie jest sztuką o czymś, jest sztuką samą w sobie*”.

‘Finnegans Wake, którą pisarz opublikował dwa lata przed śmiercią nie jest powieścią, którą się czyta za jednym zamachem, ale powieścią, którą się otwiera na obojętnie którym fragmencie, aby zanurzyć się w jej fascynującej mnogości, dwuznaczności i ludycznej obfitości. Czytelnik obawia się nadejścia końca i niesprostaniu temu, czego oczekuje książka – kogoś, kto pozostaje w skrajnym kontakcie z niepojętym, a co za tym idzie, z prawdziwą sztuką.’

z Jacques’a Lacana,

La psychose paranoïque dans ses rapports avec la personnalité (1932), stanowiącą jego pracę doktorską.

Przypadek Schebera: *Psychozy*, Seminarium III (1955/56),
oraz przypadek Joyce’a, *Sinthome*, Seminarium XXIII (1975/76)

Przed jej lekturą dowiadujemy się, że nie chodzi o twórczość narracyjną jak inne, chodzi o dzieło o mowie, którego surowcem jest mowa, o doprowadzenie mowy do granic swoich możliwości. W ten sposób Joyce nie tylko doprowadza do schyłku narracyjności, powieści, innymi słowy, konstrukcji określonego opowiadania, ale mówi jak sprawić, aby doszło do takiego upadku, jest to dowodzenie -doprowadzone do skrajności- upadku

narracyjności rozumianej nie tylko jako pewna historia do opowiedzenia, ale aparatu, który ją podtrzymuje – mowy. Nie chodzi o czynność opowiadania, ale o mylenie się, mylenie się rozumiane nie jako błąd językowy, ale błędzenie, błąkanie się, utracenie sensu tego, o czym chce się opowiadać. Mylenie się rozumiane jako formowanie się nieświadomości, i tym samym jako kres mowy doprowadzonej do granic swoich możliwości, co za tym idzie, upadek sensu i pojawienie się czegoś niezwykłego – *rzeczy samej w sobie*.

Jeśli tym, o czym mówimy jest czuwanie nad rzeczą, nad jej rozlicznymi narracjami, tutaj powstaje coś przeciwnego – ukazuje się rzecz samą w sobie, jej zdemaskowanie. Język nie mówi o rzeczy, jest rzeczą samą w sobie, rzecz i język spotykają się w tym samym punkcie, w Realnym. Chodzi o narrację niewykonalną i dlatego też o lekturę niewykonalną – członkowie *Finnegans Wake* w Nowym Jorku (FW) twierdzą, że będą potrzebować lat, aby przeczytać cały tekst. Tak jak usiłowaliśmy wskazać punkt zbieżny Lacana z Joyce'm, teraz przeprowadzimy rozumowanie ukazujące moment, kiedy Cage spotyka się z Joyce'm.

Według biografów i komentatorów, FW była główną lekturą Cage'a, a obecnie uważa się, że towarzyszyła mu całe jego życie – mowa o lekturze fragmentami, o książce nieprzetłumaczalnej, która nie akceptuje żadnej interpretacji ani zmiany. Pozostaje jedynie lektura... tylko słowo, które wyłania się z jej lektury... czysty fonem, pozbawiony wszelkiej treści i znaczenia, efekt mówienia.

To właśnie w tym punkcie rozumowanie Cage'a jest zgodne z Joyce'm, uprzedzając fakty moglibyśmy stwierdzić, iż jest to punkt zbieżny, mówimy o punkcie zbieżnym, ale pojawiają się duże różnice. U Joyce'a pismo jest konsekwencją struktury, to pismo go konstruuje, stanowi o jego istocie, umacnia go, ale nie

może sobie z nim poradzić, istnieje pewna symboliczna niemożność, mamy do czynienia jedynie z realizacją Wyobrazonego, z efektem realizacji. U Cage'a osiąga zupełnie inny wymiar – praca z zapisem, partytura muzyczna implikuje, oprócz pracy z Realnym, pracę symbolizacyjną, konstrukcję dyskursu. Rzecz, zapis i dyskurs zawężają się, za każdym razem, przy każdym dziele, w każdym określonym czasie.

Cage specjalnie dla FW komponuje dzieło, które tytułuje „*Roaratorio: An Irish Circus On Finnegans Wake*”, jest to utwór napisany w 1979r., czterdzieści lat po pojawieniu się książki.

‘Korzystając z zaproszenia i wszelkiej dostępnej pomocy Klausa Schöninga z Westdeiststjer Rundfiml (WDR) (rozgłośnia radiowa z Niemiec Zachodnich z siedzibą w Kolonii), kończy *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*, wykorzystując dźwięki wzięte ze wszelkiej scenerii rzeczywistej, o której pisał Joyce, pochodzące ze źródeł z całego świata, jak również z fonoteki WDR. Nagrana została w IRCAM w Paryżu i dostała nagrodę im. Karla Syczuka.’ (przypis do katalogu Johna Cage'a Macba, Barcelona 2010)

Ale już wcześniej udowadnia nam, że zna twórczość Joyce'a, ponieważ pisze wiersz liryczny, o którym Eugenio Trias mówi:

“Słuchając go nie można nie pamiętać wcześniejszego utworu, którego JC nigdy nie skomponowałby lepiej, niedoścignionego na polu muzyki wokalne, częściowo z powodu piękna promieniującego z wiersza lirycznego JJ, pochodzącego z FW ‘*The Wonderful Widow of Eighteen Springs*’ na siedem głosów i fortepian, z 1942r., w którym jedynie trzy tony przekazują ten przepiękny tekst.”

**El canto de las sirenas [Pieśń syren]*

Eugenio Trias
Tematy Muzyczne
Koło Czytelników
Barcelona, 2009

Daty to potwierdzają – od pierwszego jego dzieła z '42 do ostatniego z '79, twórczość JJ towarzyszy JC nieustannie przez

prawie 40 lat. Punkt wyjścia pozostaje ten sam – mowa nie jest gwarancją struktury, mowa nie stanowi całego aparatu, za nim znajduje się *rzecz*, Realne. Niemniej jednak rezultat jest odmienny, Joyce'owi dzięki twórczości udaje się przywrócić węzeł, sztuka go zawęzła, tworzy ze sztuki węzeł. JC na podstawie węzła tworzy swoje dzieła sztuki – jego utwory muzyczne, ich swoisty sposób przedstawienia, konstruowanie nowych instrumentów muzycznych, dyskursy prowadzone odnośnie do przedstawienia każdego nowego utworu muzycznego, jego wykłady w ośrodkach specjalistycznych i uniwersyteckich, wywiady udzielane prasie przez kilka dekad, programy radiowe i telewizyjne.

JJ ma ogromne trudności z publikacją swoich utworów, a co więcej, nawet dziś pojawiają się problemy z ich odbiorem, o co nie zabiega, natomiast JC wie, jak dotrzeć do środków masowego przekazu, podporządkowuje je sobie, sprawia, że pozostają do jego dyspozycji. Twórczość JJ określa jego samego, a Stowarzyszenie Finnegans Wake w Nowym Jorku traktowane jest jakby było to tajne stowarzyszenie rycerzy Zakonu Św. Jakuba, którzy wymagają niejako treningu upoważniającego ich do noszenia tego miana. JC to zupełnie inny przypadek – chce jako pierwszy, przed innymi, wykorzystywać radio, telewizję, płyty fonograficzne, sprzęt rejestrujący i wzmacniający, najnowsze technologie. JJ oznacza upadek starego cesarstwa, natomiast JC jest nowym wyłaniającym się imperium, jego nazwisko wpływa na odbiór jego twórczości, na jemu współczesnych zajmujących się wszelkimi dyscyplinami, nie na tylko artystycznymi, ale także politycznymi, ekonomicznymi, filozoficznymi i wieloma innymi. Jest reformatorem aparatu, odnowicielem, który poprzez regresję i rezygnację ze struktury dotarł do *rzeczy*, co zaraz zobaczymy, udaje mu się pokonać wszelkie bariery głównego aparatu i narzuca aparat radykalnie nowy – wykorzystywać *rzecz* bez potrzeby uciekania się do wcześniej ustalonego porządku.

J. Joyce'owi poprzez swoje pismo będące brakiem pisma, niepismem, udaje się skonstruować węzeł jako nowe rozwiązanie wobec upadku aparatu dominującego (fallus), JC idzie dużo dalej, robi co chce z węzłem, wykorzystuje go na tysiąc sposobów, ukazuje nam tysiące możliwości samego węzła, to z węzła tworzy swoją twórczość artystyczną.

Część druga **Jacques Lacan a John Cage** **Od Znaku (muzycznego) do Litery**

Spotkanie Cage'a z muzyką, dziś moglibyśmy powiedzieć spotkanie muzyki z Cage'm, oznaczało pojawienie się epoki „przed” i epoki „po”, nie tylko w muzyce, ale ogólnie w sztuce. To spotkanie odbiło się tak wielkim echem, że oznaczało pojawienie się fundamentalnego uskoku w dziedzinie sztuki, choć nie tylko w sztuce, ale także odnośnie kwestii dotyczących związku podmiotu z mową. Jak już wspomniałem w pierwszej części niniejszej pracy, twórczość literacka Joyce'a pozostawia mowę w pełnym rozbiciu, wszystko się zawaliło począwszy od fundamentów i właśnie z tym spotyka się Cage, najpierw jest to aparat muzyczny, następnie jest to cały aparat językowy, znajdujący się na skraju uskoku, na skraju radykalnego krachu. Joyce pisze posługując się tym upadkiem i o tym upadku, a Lacan tworzy nowe pismo logiczne o tym załamaniu – nieudany węzeł boromejski.

Cage także będzie działał w ten sposób, podczas tego spotkania z 'pustynią Realnego', z której nic nie dawało się uratować, gdzie nic nie dawało się zrobić, ponownie bierze część po części, fragment po fragmencie, element po elemencie i wymyśla nowe pismo lub też *wpisywanie* o Symbolicznym wychodząc od Realnego – pomiędzy zapisaniem a pismem, pojawia się *wpisywanie* w literę.

Umożliwia nam zobaczenie/zrozumienie, że w tym momencie zarówno struktura, jak i elementy świata (muzycznego i artystycznego) zostały doprowadzone do granic swoich możliwości, że zostały wyczerpane, a po katastrofie i zawaleniu się należało ponownie, od nowa wszystko ułożyć.

Po oczyszczeniu terenu, w ten sam sposób jak to zrobił Lacan z dziełami Freuda, kawałek po kawałku, część po części, tworzy swoje pierwsze dzieło, ja nazywam go drogą, która biegnie ‘od interpretacji do ciszy’, od zdania do interpunkcji. Dla Cage’a były to rytm i harmonia, a jeszcze bardziej znak i klasyczna partytura, oprócz wielu innych elementów, interpretacja i instrumentalista wirtuoz, ale przede wszystkim fakt, że muzyka odnosi się do wielkich muzyków, do ojców muzyki (od Bacha po Mozarta, od Mozarta po Beethovena), stąd bierze się jej dekadencja. Cage nie widzi siebie jako muzyka, który ma interpretować, jako kompozytora, który ma pisać, posługuje się muzyką, aparatem muzycznym jako swoim surowcem, tak jak Lacan posłużył się twórczością Freuda, aby uczynić zwrot ku początkowi: *ku słuchaniu*.

Pozbawia każdy podstawowy element jego zasłon, jego masek, jego interpretacji, jego zobowiązań wynikających z mechanizmów władzy i rynku, i uwalnia go z więzów, aby mógł zostać wykorzystany w zupełnie odmienny sposób. *Czas i przestrzeń* po Cage’u posiadać będą kompletnie nową notację, strukturę i dyskurs, mowa o prawdziwie wynalazczym aparacie oddanym do dyspozycji sztuce, a w szczególności muzyce.

Sposób, w jaki realizuje się ten proces został już opisany przez wielu autorów, nie tylko w języku angielskim, jego języku ojczystym, ale także po francusku, a niedawno także po hiszpańsku, co wynika z rosnącego zainteresowania, które

wzbudza. Tym, co postaram się udowodnić będzie stwierdzenie, że wszystko to nabiera znaczenia zapisu struktury węzłowej. Cage proponuje nam radykalne odwrócenie terminów, nie chodzi o nowy traktat o tempie muzycznym, ale o nowy traktat o czasie pozbawionym kanonów muzycznych, nie chodzi o traktat o okresach w muzyce, ale o traktat o przestrzeni dźwiękowej. Czas i przestrzeń pozbawione zostają wszelkich więzów, są wolne od wszelkiej interpretacji. „Stworzenie elastycznego nawiasu czasowego, w którym czas zostaje zawieszony”, jak akcja, która istnieje sama przez siebie, bez związku z innymi (1.1.1.1.1), mówi Cage.

Z całego tego oderwania się i z tej nowej struktury przestrzenno-czasowej wyłania się „cisza”. Według opinii Eugenio Triás*, zawartej w cytowanym już artykule, cisza jest fundamentalnym znaczącym cage’owskiego przewrotu, nie tylko pozbawiona zostaje znanej notacji akademickiej (kopiowanie schematu Guillermo Mitchela), ale nabiera absolutnej niezależności, wykorzystywana jest w swojej maksymalnej amplitudzie, począwszy od zwykłego braku (ucięcia) znaku we frazie muzycznej, aż do przestrzeni (w ciszy) samej w sobie. Cisza jest podstawowym znaczącym, jest wartością Jeden nowego oznaczania, które można sformułować następująco:

Hałas	Cisza	Dźwięk
S₀	S₁	S₂

Wydawać by się mogło, że jest faktem oczywistym, że w przypadku Cage’a obiekt jest obiektem słuchowym (inwokacyjnym), jest to zasadniczo bezdyskusyjne, ale kiedy dokonuje przewrotu związanego z aparatem słuchowym i mówi, że dźwięk nie istnieje tylko po to, aby być słyszany, ale po to, żeby być widzianym, kwestia ta się komplikuje. Obiekt nie jest tożsamy z popędem, obiekt poprzez swoje przejście przez popęd zostawia

pewną resztę i z tej reszty Cage tworzy swoje dzieło, tak jak Realne przez swoje przejście przez popęd zostawia resztę – *hałas*.

Nie chodzi tylko o to, aby pozbyć się wszelkiej wyobrażonej interpretacji (reprezentacji), ale wszelkiej notacji lub symbolicznego oznaczania, tak, aby móc słuchać *hałasu* w oderwaniu od rzeczy, jak napisy lub znaki, które są zostawiane przez swoje przejście przez Realne.

I to właśnie tymi napisami, znakami, śladami oderwanymi od Realnego, hałas –który wytworzy nowy dyskurs– doprowadzi muzykę do sfery dyskursu.

odczyty wygłoszone
wykłady w formie pisemnej
wywiady dla prasy
dla radia
dla telewizji
opublikowane artykuły
wydane książki
wykłady monograficzne
warsztaty muzyki eksperymentalnej
kursy prowadzone na uniwersytetach
korespondencja i epistolarium prowadzone
z artystami, filozofami, itd.
wystawy
retrospektywy

Skoro Cage przekształca czas w nawias, w zapis przestrzeni w nawiasie, zapis ciszy w nawiasie, zapis *akcji* w nawiasie, ten nawias będzie miał wartość dyskursywną. Przed pierwszym przedstawieniem każdego nowego utworu otwierają się dwie fundamentalne drogi, drogi radykalnie nowe – pierwszą z nich jest *performance* jako sposób ucieleśnienia akcji, a drugą drogą dyskursywna – dyskursy, wykłady, rozmowy, warsztaty,

równocześnie, równolegle, przed lub po każdej premierze lub nowym wystawieniu tego samego utworu.

Tak jak czas upływa w nawiasie, dla przestrzeni nawiasem jest ciało, teraz tu, teraz dalej, teraz do góry, teraz na prawo. Ciało jest nie tylko podporą instrumentu muzycznego, bez względu na jego rodzaj, ale jest konkretnym elementem akcji, która ma zostać przedstawiona, nadając formę przestrzeni i czasowi. Nie chodzi już o wydobycie dźwięku lub nie, o wysłuchanie hałasu lub nie, jako nawiasu ciszy, żeby stworzyć zapis tej ciszy, ale chodzi o ucieleśnienie akcji lub nie, jak nawias przestrzeni, która teraz staje się performatywna, efemeryczna... nie napisana.

Z dyskursem dzieje się to samo, nie jest to dyskurs, którego celem jest wytworzenie wiedzy, a tym samym obiektu tegoż, ale chodzi o każdorazowe kwestionowanie, poddawanie w wątpliwość dyskursu. Cage uczy nas, że nie istnieje zamknięty dyskurs muzyki, czy jakiegokolwiek innej dziedziny sztuki, mowa o każdorazowo zakwestionowanym dyskursie. *Akcja* zajmie miejsce obiektu, produktu w ciągłym konstruowaniu, Cage powie - w ciągłym procesie. A jeśli ośmielimy się pójść dalej i rozciągniemy tę hipotezę, możemy zadać sobie pytanie, o jaki podmiot chodzi – czy chodzi o *podmiot w drodze*? To właśnie muzyk, widz, performer, kompozytor, uczestnik konferencji, PR-owiec, itp., itd., jest osobą w drodze, z jednego do drugiego dyskursu, a równocześnie nieustannie walczy z Panującym - nad systemem muzycznym, nad rynkiem, nieustannie negocjuje z uniwersytetami i ich władczymi dyskursami, wciąż zapytuje o swoją pozycję w tym wszystkim i dlatego też za każdym razem redefiniuje obiekt. To podmiot jest tym, który jest w drodze między dyskursem a Innym, Lacan powiedziałby, że przy dokonywaniu przejścia z jednego do drugiego zawsze jest coś z dyskursu analitycznego, nie jest to dyskurs ustalony, ani nie pragnie ustalenia dyskursu zamkniętego, obiekt mu to uniemożliwia.

Tak samo wielkie postacie muzyki próbowały odpowiedzieć lub znaleźć odpowiedź na ważne pytania czasów, w których przyszło im żyć – Bach czy też dyskurs o religii, Mozart czy też nowy dyskurs masoński i Beethoven czy też upadek wielkich imperiów, a co za tym idzie, definitywny upadek w dyskursach tego, co małe, lokalne, związane z mitami, bohaterami, także upadłymi, wzruszeń czy uczuć (słowa Cage’a), imperium emocji. Cage napotyka dyskurs nie tylko pusty, jeśli chodzi o treść, ale dyskurs o pustym obiekcie, a to, co w tym najważniejsze to fakt, że nie usiłuje w żadnym momencie wypełnić go nową treścią, ani nowym znaczeniem, przedstawia go nam pod taką właśnie postacią, to *dyskurs obiektu rozumiany jako obiekt pusty*.

Dzieli go na części, aby wprowadzić ciszę jako czas między jedną frazą a drugą, czas staje się realny, co udowadnia w *Wykładzie o niczym*, tempa w ciszy są tak samo ważne, albo ważniejsze od tempa we fragmentach lub we frazach. *Tak jak przejść, tupać, upaść i biec* są szeregiem krótkich historii, z których niektóre trwają sekundy, w formie wykładu lub akompaniamentu do choreografii tańca lub jak przestankowanie w wywiadzie prasowym, lub utwór Cartridge Music, który jest zbiorem materiałów z instrukcjami jak napisać tekst, zależnie od połączenia przezroczystych klisz, tak idee mogą być istotne i nieistotne.

Pisma dla ucha

John Cage

Zbiór Architektura.38

Oficjalne Stowarzyszenie techników budowlanych
i techników architektów regionu Murcji
Murcja 1999

Cisza

Wykłady i pisma Johna Cage’a
Madryt, Ardora, 2002

Na tej podstawie można udowodnić, iż Cage'a nie interesuje rozwijanie konkretnego tematu, ale sposób jego zapisania, podręcznik użytkowy. To trzy bardzo różne sposoby ujęcia tego samego dyskursu, udowodnienie opróżnienia muzyki, i ogólnie sztuki, z kanonów panującego neoklasycyzmu, tradycji, starych, jeszcze obowiązujących wartości, w celu wykorzystania nic nie mówiących znaczeń, wiedzy pozbawionej treści i obiektu zatkanego formalizmami. Aby nie szczycić się byciem politykiem muzyki, aby nie zmieniać muzyki w swój dyskurs polityczny, ale będąc wciąż wypełnionym dogmatami, muzyką jako aparatem, tworzy dzieła dyskursywne, czy to przy użyciu dźwięków, czy to przy użyciu ciszy, czy to za pomocą słów, czy to kaligrafii, czy to kartografii, czy to przezroczy, czy to liter i znaków przestankowych... które są starannymi ćwiczeniami czasu i przestrzeni muzycznej. To, co początkowo jest dyskursywne staje się muzyczne, to co pozornie jest muzyczne, okazuje się ostatecznie dyskursywne.

Wywiady
Daniel Charles & John Cage
1968-1978

W tym działaniu Cage zachowuje się jak Lacan, Lacan swoim powrotem do Freuda nie tylko powoduje nowe odczytanie freudowskiego nauczania, które prowadzi go do stworzenia nowego aparatu dogmatycznego od mitu do węzła, ale także do istotnej odnowy ćwiczeń analitycznych, do przeskoczenia od interpretacji do ciszy. Obydwa dyskursy, zarówno Cage'a, jak i Lacana, są zbieżne w tym punkcie – jest to skok, który biegnie *od interpretacji do ciszy*.

4 rodzaje rzeczywistości

Urojeniowa dla Freuda (Rf)
Symptomatyczna dla Lacana (Rs)
Performacyjna (Ro) zwykła rzeczywistość
Informatyczna (Rv) rzeczywistość wirtualna

Po omówieniu dyskursu i jego obiekcie przedstawionym jako próżnia, ponownie przyjrzymy się kwestii podmiotu, podmiotu będącego w drodze... Fraza użyta w dyskursie przez samego Cage'a, która stawia od samego początku pewne pytania.

Dla Freuda *rzeczywistość jest urojeniowa*, podmiot jest podporządkowany zdaniu, zdaniu, które nadaje imię jego urojeniu, „jest przyklejony” między pozycją obiektu, którym był dla Innego i pozycją podmiotu, który odczuwa *jouissance* z Innego postrzeganego jako obiekt – obie pozycje oscylują między sobą i z tego też powodu nie są definitywne. Dla Lacana ten brak rozwiązania między podmiotem a Innym pozostawia pewną resztę, resztę symptomatyczną, z którą musi sobie poradzić, rzeczywistość jest produktem zawsze symptomatycznym. Innymi słowy, nie będzie ona pełna, całkowita, będzie dziesiętna, zostawia resztę różnicową, w ten sposób mamy do czynienia z podmiotem, który odczuwa *jouissance* dzięki tej reszcie, dzięki tej nadwyżce *jouissance*, dzięki tej wartości dodanej, nie chodzi tylko o pewną wartość użytkową, tylko o nadwyżkę *jouissance*. W ringu dyskursu widać wyraźnie, że obiekt daje pewną resztę operacyjną, która prowadzi go od jednego do drugiego, a podmiot, w pewnym sensie zamazany, odczuwa *jouissance* dzięki tej nadwyżce, dzięki tej różnicy pomiędzy wiedzą a popędem, która go ponownie wiąże, wiedza i popęd nie dają w wyniku 0, nie ma remis... zostawiają resztę, dają obiekt. Dzięki tej rzeczywistości urojeniowej podmiot odczuwa *jouissance*, ale stara się z niej wyjść, stara się zmienić swoją *jouissance*, mimo że się temu opiera, w *rzeczywistości symptomatycznej* ma do czynienia z tym symptomem, tym symptomem Innego... stara się stworzyć *sinthome* (Inny nie daje *sinthomu*, *sinthome* sytuuje Innego), węzeł, który by go ustabilizował.

Ale kiedy tak się nie dzieje, kiedy nie pojawia się ten obiekt będący resztą wynikającą z popędu i wiedzy, kiedy obiekt zawsze

odsyła nas do pierwszego popędu, a ten jest równy, jest taki sam jak następny i następny, mamy do czynienia z działaniem całkowitym, liczby w działaniu są całkowite: 1, 2, 3, 4, 5... Cage mówi, że jest to to samo co 1,1,1,1,1,1, odsyła nas do *dziury*. Wtedy pojawia się to, co nazywamy *zwykłą rzeczywistością*. To w tym momencie Cage wskazuje, że wyłania się hałas, dźwięki właściwe zwykłej rzeczywistości – odgłos samochodów, deszczu, wiatru, ulicy, tramwaju, itd. Abyśmy mogli usłyszeć hałas rzeczywistości, która stała się zwyczajna, opuściły nas stare urojenia muzyki, łącznie z elementami, które je porządkowały i wskazywały im znane kierunki. Aby słuchać tej muzyki musimy być głusi na hałasy zwykłej rzeczywistości, musimy odwrócić się od niej plecami. Gdy to nie ma miejsca, przestrzeń akustyczna wypełnia się odgłosami sali/ulicy, dźwiękami, które przypadkowo powodują instrumentalistów, dźwiękami pochodzącymi od słuchaczy, łącznie z dźwiękami, które są wytworem sprzętu elektronicznego, itd. – wszystkie one mają jedną wartość 1. Jeden, każdy z nich jest jedyneką samą w sobie, nie pozostawiają reszty, nie łączą się ze sobą, nawet mogą się pojawiać równocześnie. To, co wizualne i to, co dźwiękowe są tym samym, mają tę samą wartość, może pojawić się jeden i/lub drugi, jeden bez drugiego, nie stanowi to żadnej różnicy.

Jeden z przykładów obrazujących określenie Cage'a „podmiotu dokonującego przejścia” możemy zaobserwować w filmie *Up in the Air* [*W chmurach*] w reżyserii Jasona Reitmana, w którym występują George Clooney i Vera Farmiga, Paramount, USA, 2009. Pod koniec filmu bohaterka dzwoni do niego i mówi „*Nie miałeś wyrwać się z życia codziennego, byłeś moim nawiasem*”. Uważam, że to zdanie znakomicie ilustruje podmiot w zwykłej rzeczywistości, jest to podmiot będący w drodze z jednego miejsca do drugiego, co zawsze prowadzi go do tego samego i nie napotka on żadnych różnic. Nie będzie mógł wydobyć ani obiektu, ani dyskursu, będzie jedynie literą, będzie nawiasem, mówi ona.

David Tudor (pianista)
Merce Cunningham (1942-1992) (taniec)
Edgar Varese (perkusista)

Nam June Paik (FLUXUS) (sztuki wizualne)
Robert Rauschenberg (malarstwo)
Jaspers Johns (malarstwo)

Marcel Duchamp

Luciano Berio
Bruno Maderna

Juan Hidalgo
Walter Marchetti
(ZAJ)

Le Corbusier
Morton Feldman
Christian Wolff

Jest to podmiot podporządkowany akcji, akcji pozbawionej treści, pozbawionej reszty, zajął miejsce obiektu, a performance zajął miejsce dyskursu. Performance, to co performatywne, to co performacyjne to terminy, których używa w swoich dyskursach w celu zobrazowania idei, że akcja zawsze będzie nowa, jedyna, która nie zostawia reszty, która nie wchodzi w ciąg dyskursywny, a co więcej nie tworzy nowych znaczeń.

Niemniej jednak, Cage na tym nie poprzestaje, zdaje sobie sprawę, że wprowadzając nowe technologie, wprowadza się nową wartość – informacje. Radio, telewizja, wideo, sprzęt rejestrujący i wzmacniający, itd. nie tylko przekazują treść, ale także informacje. JC doprowadza powyższe do skrajności – wyrzuca treść i zostawia tylko informacje, informacje podawane są za pomocą danych, które przekazywane są przez aparaty. Teraz mamy do czynienia z rzeczywistością informatyczną. Rzeczywistość wirtualna jest

rzeczywistością podporządkowaną datom, danym, czystej informacji, bez żadnej interpretacji, podmiot przekształcił się w informację, jest to rzeczywistość, gdzie dominuje Symboliczne, za pośrednictwem Wyobrażeniowego przy zupełnym odrzuceniu Realnego, Realne nie ma już miejsca. Aparat nie może zawieść, tym, kto zawodzi jest podmiot, który nie dostosował się do aparatu, mowa o dominacji aparatu. Cage to przewidział, wobec śmierci sztuki rozumianej jako dominacja Wyobrażeniowego, nowa sztuka będzie tworzona przez aparat, jak Symboliczne bez powiązania z Realnym. Ostatnie utwory Cage'a, które wytwarzają nową przestrzeń muzyczną, są wirtualne – między próżnią a informacją znowu cisza. W tym przypadku cisza jest jedynie informacją.

Od Świata do Realizacji

Cage odkrywa, że muzyka ma swój własny świat, skutkiem czego ostatecznie dokonał się skok od wielkich kompozytorów, takich jak Wagner, Strauss i Mahler, do wielkich dyrygentów, maestro i wielkich interpretatorów, a historia przyznała mu rację. Wobec tego wszystkiego, Cage proponuje coś radykalnie odmiennego – zostawić świat muzyki i wejść w *realizację muzyczną*. Cage jest realizatorem w szerokim sensie tego słowa.

Nie powraca do tego samego, nie wyśmiewa starego aparatu muzycznego, jeśli chodzi o Symboliczne, zapis i notację muzyczną w dużym stopniu się nie zmienił, jeśli chodzi o Wyobrażeniowe, mamy do czynienia ze zmianą pejzażu, przyrody na konfrontacje wojenne, czy też przemysłowe. Ale przede wszystkim zdaje sobie sprawę z pojawienia się tego, co zostało określone mianem zastosowania technicznego w muzyce, nie tylko w celu jej odtwarzania (płyty, kasyty, CD, radio, potem telewizja, itd.), ale także w jej produkcji (magnetofony, gramofony, wzmacniacze, głośniki i wiele innych). Cage wykorzystuje je w celu nagrywania

odgłosów, dźwięków pochodzących bezpośrednio z rzeczywistości lub dźwięków, które są wytworzone przez wymyślone instrumenty wzięte z życia codziennego. Stąd też Cage nie jest kompozytorem, ani maestro, ani interpretatorem w klasycznym ujęciu, jest *realizatorem*.

Realizuje za pomocą materiałów, obrazów dźwiękowych zaczerpniętych z rzeczywistości, a następnie je prezentuje. Każda prezentacja jest efemeryczna, za każdym razem nowa. Symboliczne, doprowadzone do minimum swojej reprezentacji, nabiera wartości a posteriori, powoli zatracą się zapis będący znakami konwencjonalnymi i przybiera nowy zapis właściwy literze. **Cage jest realizatorem nowej rzeczywistości muzycznej.**