

Rafał Mazur (Kraków)

## 4'33'' a daoistyczna koncepcja „Muzyki bez Dźwięku”

Na temat utworu Johna Cage'a 4'33'' powstało być może więcej analiz, polemik i artykułów, niż na temat jakiegokolwiek innego utworu muzyki XX wieku. Nie sposób tutaj ich omówić, choćby w wielkim skrócie, co też nie jest moją intencją. Chciałbym tylko stwierdzić, iż utwór na dowolny instrument lub instrumenty, podczas wykonania którego muzyk nie wydaje żadnego dźwięku na instrumencie, odbił się (i wciąż się odbija) szerokim echem w środowisku „drugiej awangardy” XX wieku. Do dziś, jak zauważyłem, trwają spory o znaczenie i interpretację tego utworu. Sytuacji nie wspomagają uwagi Cage'a na ten temat, takie jak ta, wyartykułowana podczas rozmowy o 4'33'' z Williamem Duckworthem:

No day goes by without my making use of that piece in my life and in my work. I listen to it every day... I don't sit down to do it. I turn my attention toward it. I realize that it's going on continuously. More than anything, it is the source of my enjoyment of life... Music is continuous. It is only we who turn away<sup>1</sup>.

1 Cyt. za: Larry J. Solomon, *The Sounds of Silence. John Cage and 4'33''*, <http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>.

W innym zaś miejscu Cage zaznaczył: „Silence is not acoustic... It is a change of mind. A turning around”<sup>2</sup>.

W artykule nie będę prezentował własnej koncepcji dotyczącej interpretacji utworu 4'33'', czy też zacytowanych powyżej wypowiedzi Cage'a na ten temat. Nie jestem specjalistą od twórczości tego kompozytora. Chciałbym tylko zwrócić uwagę czytelników na dalekowschodnią koncepcję „Muzyki bez Dźwięku”. Ciekawa bowiem wydaje się konstatacja faktu, iż dużo wcześniej przed dwudziestostowieczną awangardą, w środowiskach filozofów i muzyków kultury kręgu konfucjańskiego narodziła się idea muzyki, której najwyższa forma, najwyższy poziom, nie posiada reprezentacji fenomenalnej, fizycznie nie brzmi.

Powszechnie wiadomo o fascynacjach Cage'a Dalekim Wschodem, o jego kontaktach z muzyką i filozofią muzyki Indii (poprzez swoją uczennicę Gite Sarabhai), jak i z filozofią i praktyką zen; znany jest fakt studiowania zen przez Cage'a u Daisetu T. Suzukiego. Przy okazji obu tych tradycji dalekowschodnich, o czym wielokrotnie wspominał, spotkał się Cage z ideą wyciszenia, czy też oczyszczania umysłu przez muzykę. Chciałbym, w nawiązaniu do powyższych uwag, zaprezentować koncepcję, która narodziła się na gruncie jednej z najstarszych tradycji filozoficznych Chin, na gruncie daoizmu, którą w związanej formie reprezentuje fraza z *Dàodé jīng*, klasycznej księgi daoizmu, autorstwa Laozi: 大音希声 (*Dà yīn xī shēng*), tłumaczoną jako: „Wielki Dźwięk nie brzmi”<sup>3</sup>. Przedstawię również instrument 古琴 *gǔqín*, który w chińskiej tradycji służył do „oczyszczania” umysłu, oraz wyjaśnię dlaczego wielu muzyków-filozofów nie zakładało do tego instrumentu strun. Na końcu wspomnę o możliwej drodze transmisji tych idei do środowisk, w których mógł się z nimi zapoznać Cage.

Aby dojść do chińskiej praktyki muzykowania bez dźwięku, należy wyjść od znaczenia muzyki w kulturze i filozofii Chin. I od razu należy stwierdzić, iż zajmowała ona w tradycji chińskiej miejsce niezwykle. Należy po pierwsze bowiem zauważyć niezwykle znaczenie zmysłu słuchu, który był wyróżniony pośród innych zmysłów. Związany był ze sposobem poznawania świata przez

2 L.J. Solomon, *The Sounds of Silence...*

3 Laozi, *Księga dao i de z komentarzami Wang Bi*, tłum. A.I. Wójcik, WUJ, Kraków 2006, s. 91.

mędrca, a mędrzec w Chinach to ktoś więcej, niż po prostu „mądry człowiek”. To osoba, która dzięki swojej percepcji świata jednoczy się z Dao i jest w stanie harmonizować ludzkie działania ze światem. W Chinach zatem:

mędrzec „wstuchuje się” w wezwania z Nieba, „wstuchuje się” w potrzeby ludzi, „wstuchuje się” w „rytm” świata naturalnego po to, by odtwarzać niebiańskie zasady na płaszczyźnie norm ludzkich oraz za pomocą swej mądrości kierować ludzkimi działaniami<sup>4</sup>.

Inaczej niż w europejskiej tradycji, gdzie zmysłem poznawczym charakterystycznym dla ludzi mądrych był wzrok, w Chinach zmysłem tym był słuch. W znaku shèng 聖 oznaczającym Mędrca, kluczem znaczeniowym jest element ěr 耳, który równocześnie oznacza ucho. Jak można zatem skonstatować, trzeba było „dobrze słyszeć” aby poznać Świat. A najważniejszym pojęciem, na którym Chińczycy opierają cały swój światopogląd i budują struktury poznawcze jest Harmonia, które to pojęcie – jak łatwo się domyślić – ma swój początek w teorii muzyki. Pierwotnie oznaczało „harmonię tonu”. Wczesna chińska kosmologia postrzega Harmonię jako cechę charakterystyczną Wszechświata. Do tejże Harmonii starano się dostroić działania człowieka. Jednym z traktatów rozważających ten problem jest słynny, pochodzący z epoki Han *Traktat o kamertonie dętym i kalendarzu* w którym „wszystkie aspekty życia wpasowane są w jeden ogromny schemat taksonomiczny, dostrojony do kalendarza i skal muzycznych”<sup>5</sup>.

Poczesne miejsce zajmuje muzyka w filozofii konfucjańskiej, która od czasu dynastii Han (206 p.n.e. - 220 n.e.), aż do powstania Republiki Chińskiej (1912) była oficjalną ideologią cesarstwa, regulowała model sprawowania władzy przez cesarzy i stosunki społeczne. Konfucjusz swoją filozofię społeczną mającą zapewnić trwanie cesarstwa w harmonii, oparł na starożytnym kulcie przodków, który wyznaczał role społeczne i łączące je relacje. Najważniejszymi elementami były rytuały oraz towarzysząca im muzyka. To właśnie muzyka obok rytuałów, matematyki, kaligrafii, łucznictwa i powożenia zaprzęgiem konnym, była jedną z sześciu sztuk, w których doskonalenie się zalecał Konfucjusz swoim

4 X. Yao, *Konfucjanizm: wprowadzenie*, przeł. Justyn Hunia, WUJ, Kraków 2009, s. 160.

5 X. Yao, *Konfucjanizm...*, s. 74.

uczniom i wszystkim szlachetnym ludziom. Podobnie jak Platon, Konfucjusz dostrzegł niezwykle silny wpływ sztuki dźwięku na emocje ludzkie i w związku z tym poczynił rozróżnienie na dobrą i złą muzykę. Słuchanie dobrej powodowało, iż umysł ludzki pozbywał się złych emocji i relacje międzyludzkie harmonizowały się. Muzyka zła podniecała ludzkie dusze i gmatwała myśli, przez co ludzie skłonni byli do emocjonalnych gestów, niekulturalnych zachowań i w konsekwencji, złych czynów. Teorię społecznego oddziaływania muzyki rozwinął jeden z wybitniejszych następców Konfucjusza, filozof Xunzi (ok. 298-ok. 238 p.n.e.). Tak pisał na ten temat w swoim traktacie *O muzyce*:

Otóż muzyka jest tym samym, co radość, to coś czego nie da się usunąć z emocjonalnej natury człowieka. Ludzie nie mogą bowiem być pozbawieni radości, a radość musi wyrazić się w głośnie i melodii, nabrać kształtu w ruchu i bezruchu (...). Dawniej królowie nienawidzili zamętu, dlatego ustanowili melodie *ya* i *song*, którym nadali reguły, aby melodie wystarczająco wyrażały radość, a jednocześnie nie były rozwiązłe, aby ich teksty odpowiednio wyrażały intencje, a jednocześnie nie były fałszywe, aby fałowanie i prostota, bogactwo i oszczędność, obfitość i ograniczenie, rytm i melodia mogły poruszać dobro w sercu człowieka i nie dopuścić do złych uczuć<sup>6</sup>.

Muzyka zatem, oczywiście ta właściwa, ma dobroczynny wpływ na poszczególnych ludzi i porządkuje relacje między nimi. Jak twierdził Xunzi wspólne jej słuchanie, czy to w świątyniach, czy w domostwach, czy w miastach, czy na wsiach sprawia, iż relacje międzyludzkie cechuje harmonia, miłość i zgoda. Innymi słowy, muzyka łagodzi obyczaje. Chiński filozof dostrzegał również, iż jej wykonywanie i słuchanie wspomaga ludzi w samorozwoju, w podążaniu drogą samodoskonalenia się i „pozwała prawidłowo podążać za jednym Dao i wprowadzić ład wśród dziesięciu tysięcy zmian”<sup>7</sup>. Dlatego też starożytni królowie chińscy (Xunzi, jak wszyscy konfucjaniści, początki kultury chińskiej uznaje za okres istnienia cywilizacji doskonałej) zadbali, by melodie wykonywane w ich państwach były odpowiednie, by sprawiały one, iż między ludźmi zapanuje harmonia, w państwie porządek, by nie doprowadzały do rozwiązłości i zamętu. Ponieważ:

---

6 Xunzi, rozdz. 20, tłum. M. Religia [w:] *Estetyka chińska: antologia*, red. Adina Zemanek, Universitas, Kraków 2007, s. 55.

7 Xunzi, rozdz. 20..., s. 56.

gdy muzyka jest frywolna i nieprawa, wśród ludu panuje rozwiązłość i rozprężenie, podłość i wulgarność (...). Wszelkie nieprawe melodie pobudzają człowieka, a w reakcji na to siła życiowa zaczyna poruszać się w odwrotnym kierunku. Odwrotny kierunek siły życiowej objawia się zaburzeniem życia. Gdy prawidłowe melodie pobudzają człowieka, wówczas w reakcji jego siła życiowa porusza się we właściwym kierunku, a właściwe ci objawia się uporządkowaniem życia (...). Dlatego muzyka jest najdoskonalszym sposobem rządzenia ludźmi<sup>8</sup>.

Jak można zauważyć, już w tej dosyć wczesnej koncepcji, którą przecież raczej możemy nazwać społeczną, niż estetyczną, pojawia się idea użycia muzyki dla samorozwoju indywidualnego człowieka. Xunzi wspomina o tym, iż muzyka pozwala „podążyć za jednym Dao”. Od konfucjanizmu, który był przede wszystkim w klasycznej formie myślą społeczną, daleka jednak droga do „Dźwięku który nie brzmi”, niemniej filozofia ta dostrzega wagę muzyki i jej wpływu na zachowanie i działanie człowieka. Gdy konfucjanizm stał się oficjalną filozofią cesarstwa, z ideałem mędrca-filozofa związany był już instrument muzyczny, zwany 古琴 gǔqín, którego skonstruowanie konfucjańska tradycja przypisywała legendarnym założycielom cywilizacji chińskiej. Miał go stworzyć Fu Xi „by powstrzymać fałsz, chronić serce przed niskimi popędami, aby człowiek mógł rozwijać się/wzrastać i regulować swą naturę, by pozwolić człowiekowi powrócić do tego co niebiańskie w jego naturze”<sup>9</sup>. Według podań, sam Konfucjusz miał być mistrzem gdy na qín. Dlatego, gdy w III wieku n.e. dochodzi do fuzji szkół daoistycznej i konfucjańskiej, w nurcie zwanym Xuánxué 玄学, koncepcja „Dźwięku który nie brzmi” trafia na przygotowany już grunt i wyrasta głęboką filozofią skoncentrowaną wokół wspomnianego instrumentu. Gǔqín staje się nieodłącznym atrybutem każdego konfucjanisty, urzędnicy eksponują go w swoich pracowniach-bibliotekach, zabierają ze sobą w podróże, kolekcjonują i piszą na jego temat poematy. Instrument staje się, obok przyborów do pisania/malowania, chińskich szachów wéiqí 圍棋 oraz kolekcji zwojów z malarstwem i kaligrafią, jednym z „Czterech Skarbów” komnaty uczonego. Staje się symbolem wyrafinowania, poczucia smaku, ale też pustego/spokojnego umysłu i mądrości.

8 Xunzi, rozdz. 20..., s. 56.

9 Xunzi, rozdz. 20..., s. 56.

Niemniej należy pamiętać, iż konfucjańscy uczeni – wénrén 文人, tworzący klasę urzędniczą i intelektualną w Cesarstwie Chińskim, jakkolwiek byli niewątpliwie artystami w dziedzinie kaligrafii i tuszowego malarstwa monochromatycznego, do czego predysponowały ich narzędzia niezbędne do wykonywania obowiązków zawodowych, czyli pędzle i tusz, tak niewielu z nich było faktycznie muzykami. Sami siebie określali mianem amatorów-miłośników, podkreślając zaangażowanie w praktykę muzyczną nie w celu prezentacji umiejętności lub też możliwości zarobkowania w ten sposób, ale widząc w niej drogę do mądrości. Wielu z nich w kwestii umiejętności muzycznych zadowalało się wykonywaniem uproszczonych wersji popularnych melodii, a byli i tacy, jak słynny poeta Tao Yuanming, którzy w ogóle nie fatygowali się zakładaniem strun do instrumentu. Wielka ilość rysunków przedstawiających filozofów z instrumentami ukazuje ich w pozycjach wykluczających możliwość wydawania dźwięków na gǔqín. Uczeni bądź trzymają instrument pod pachą, bądź też na kolanach podtrzymując go rękoma. Obie te pozycje nie pozwalały na wykonywanie muzyki.

Czynnikiem powodującym, iż gǔqín stał się instrumentem filozofów, był jego dźwięk. Niezwykle cichy, delikatny i przytłumiony (struny do qín wykonywane były z gotowanego jedwabiu) reprezentował jeden z najważniejszych ideałów estetycznych kultury chińskiej: nieokreśloność (dàn 淡). Pojęcie to w chińskiej myśli odnosi się nie tylko do jakości form wytwarzanych w procesie twórczym, odnosi się przede wszystkim do nieodróżnicowanego i nieokreślonego źródła wszelkich rzeczy, całej rzeczywistości. Do korzenia wszelkich istniejących form, do samego Dào. Sam znak dào 道 ma wiele znaczeń, jest używany we wszystkich szkołach filozoficznych na oznaczenie drogi, ścieżki, sposobu czy też nawet metody. W tym przypadku należy jednak odwołać się do filozofii daoistycznej, w której Dào jest pojęciem centralnym, lecz – co niezwykle kłopotliwe dla analitycznej myśli Zachodniej – ciężko lub też całkowicie niewytłumaczalnym. Pierwszy bowiem wers najstarszego i najważniejszego traktatu daoistycznego Dàodé jīng autorstwa Laozi mówi: „道可道非常道 Dào kě dào fēi cháng dào – Dao, które może być nazwane, nie jest wiecznym dao”<sup>10</sup>.

---

10 Laozi, *Księga dao...*, s. 26.

Oznacza to, iż najbardziej subtelny poziom rzeczywistości, umykający już ludzkim zmysłom, gdzie wszystkie formy pozostają w stanie nieodróżnicowania, nie może być wypowiedziany za pomocą języka. Język bowiem ma tę cechę, iż wskazując zarazem odróżnia, różnicuje. A Dào jest nieodróżnicowane, niekreślone, więc mówienie o nim mija się z celem. Cokolwiek uda nam się o nim powiedzieć, w efekcie okazuje się być nie o nim. O Dào nic powiedzieć nie można. Niemniej ma ono zasadniczy wpływ na wszystko co określone i zmysłom dostępne. Dào bowiem jest źródłem wszystkich istniejących rzeczy, samo nieporuszone i niezmiennie jest źródłem wszelkich przemian, wszelkiego ruchu w świecie. I co za tym idzie jest źródłem wszelkiej siły kreującej. Można powiedzieć, iż w pewnym sensie jest tożsame z prawami i przemianami Natury. A to dla skuteczności ludzkiego działania jest już kwestia niebagatelna. Dlatego też ideałem stało się zjednoczenie z Dào, włączenie się w wywodzący się z niego ruch przemian kreujący wszelkie rzeczy „pod Niebem” – 天下 Tiānxià.

Dàoren 道人 – człowiek podążający zgodnie z Dào, mędrzec potrafiący zjednoczyć się ze źródłem wszelkich bytów, zyskuje niezwykłą moc w działaniu.

Mędrzec swoją cnotę (de) zestrąja z Niebem i Ziemią. Swój oświecający blask łączy ze słońcem i księżycem, a porządek jego działań koresponduje z czterema porami roku... Gdy w swoim działaniu wyprzedza [działania] Nieba, ono mu nie zaprzecza. Gdy idzie śladem Nieba, dostosowuje się do jego czasu. Jeśli nawet Niebo nie przeciwstawia się mu, cóż mówić o ludziach, bóstwach i duchach!"<sup>11</sup>

Wszystko co mędrzec przedsięwzięmie udaje mu się dokonać bezwysiłkowo i na najwyższym poziomie efektywności. Taką skuteczność w działaniu daje tylko złączenie się z Dào.

Dla chińskich myślicieli docieranie i jednoczenie się z niewyrażalnym językowo i niepostrzegalnym zmysłowo poziomem rzeczywistości nie oznaczało jednak tylko i wyłącznie intelektualnego, czy też „duchowego” wysiłku. W chińskiej filozofii nie dokonano ontologicznego cięcia, rozdzielającego świat na dwie części, zmysłową i inteligibilną, jak to miało miejsce w myśli europejskiej. Dla Chińczyków poziom nieodróżnicowany był nierozzerwalnie związany z poziomem fenomenalnym. Aby zrozumieć ten stan

---

11 *I Cing – Księga Przemian*, Latawiec, Warszawa 1994, s. 317.

rzeczy, możemy posłużyć się często stosowaną w chińskiej myśli metaforą „korzenia i gałęzi” – 本末 běnmò. Zgodnie z nią, widzialny, dostępny zmysłowo poziom rzeczywistości reprezentują gałęzie drzewa. Ich istnienie jest jednak nierozzerwalnie związane z istnieniem niewidocznego dla oczu korzenia. I vice versa, korzeń musi z natury rzeczy wyrosnąć drzewem zwieńczonym gałęziami. Człowiek nieświadomy istnienia korzenia, będzie swoje wysiłki kierował ku gałęziom, zaniedbując to co jest ich podstawą i logicznym warunkiem istnienia. Podczas gdy mędrzec będzie stosował strategię polegającą na tym, co zdaniem wybitnego neodaistycznego filozofa Wang Bi, jest samą istotą Dàodé jīng: „Ach! Zadbaj o korzenie – dla wzrostu i rozwoju gałęzi nic nie jest bardziej korzystne”<sup>12</sup>.

W przypadku muzyki, rolę korzenia i gałęzi pełnią dwa znaki użyte we wspomnianej frazie 大音希声 Dà yīn xī shēng – Wielki Dźwięk nie brzmi. Znak yīn reprezentuje poziom rzeczywistości, który jest nieuchwytny za pomocą zmysłu słuchu, muzyka zaś, którą cieszymy uszy, reprezentowana jest przez shēng, fenomeny dźwiękowe. Zgodnie z założeniami daoistycznej filozofii, które to założenia w trakcie rozwoju filozofii chińskiej zostały adoptowane przez konfucjanizm, bez dbania o yīn, nie osiągniemy pożądanego biegłości w tworzeniu shēng. Innymi słowy, bez wejścia na niezróżnicowany poziom Wielkiego Dźwięku, nasze starania w doborowaniu, różnicowaniu dźwięków, czyli w tworzeniu muzyki, będą raczej kończyły się mizernym skutkiem. Co najwyżej, pozostaną na poziomie biegłego rzemiosła. Daoistyczna strategia polega na dbaniu o korzenie, na dbaniu o niefenomenalne źródło tego, co postrzegamy jako fenomeny. Jak już wspomniałem powyżej, nie wiązało się to w Chinach z medytacyjnym/duchowym postrzeganiem rzeczywistości inteligibilnej, czyli na samej pracy umysłu. W związku z tym, że oba poziomy są nierozzerwalnie związane ze sobą, do yīn docieramy poprzez shēng. Jak stwierdził Laozi: „Był i niebył rodzą się nawzajem”<sup>13</sup>, a w innym miejscu dodaje: „W świecie wszystko ma swój początek, który jest uważany za matkę. Dopiero poznanie matki pozwala zrozumieć dzieci”<sup>14</sup>. Matka, to oczywiście poziom niezróżnicowany, nieokreślony

---

12 Laozi, *Księga dao...*, s. 21.

13 Laozi, *Księga dao...*, s. 28.

14 Laozi, *Księga dao...*, s. 108.



z którego wyłaniają się wszystkie określone formy. Zatem w przypadku muzyki, to Wielki Dźwięk, którego nie słysząc, gdyż nie brzmi. Komu uda się do niego dotrzeć, ten będzie panował nad dźwiękami fizycznymi, z których składają się utwory muzyczne. Jak komentuje tę sytuację Wang Bi:

Wielkiego Dźwięku nie można usłyszeć. Gdyby brzmiał, to jego dźwięk oddalałby się i przybliżał, raz byłby bardziej wyraźny, innym razem mniej wyraźny. I jako taki nie mógłby rządzić wszystkimi dźwiękami. Dlatego mówi się, że on nie brzmi<sup>15</sup>.

Ale aby obcować z Wielkim Dźwiękiem trzeba równocześnie obcować ze zjawiskami fizycznymi. Ten sam Wang Bi mówi, że oczywiście:

dźwięk, który ma [określone] brzmienie, nie jest Wielkim Dźwiękiem. Jednak... jeśliby pięć dźwięków nie miało brzmienia, Wielki Dźwięk nie miałby jak rozbrzmiewać... Pięć dźwięków rozbrzmiewa... zatem Wielki Dźwięk rozbrzmiewa<sup>16</sup>.

Wielki Dźwięk – korzeń, tak samo jest związany z gałęziami – fizycznie brzmiącymi dźwiękami, jak one z nim. Istnieją w tym samym czasie, w tej samej rzeczywistości, nierozzerwalnie złączone.

Zatem, aby dojść do Wielkiego Dźwięku, do Matki wszystkich dźwięków, trzeba zacząć od spotkania z dziećmi – czyli z shēng. Dlatego też chińscy filozofowie podejmowali wysiłek faktycznego działania w interesujących ich kwestiach. Niezależnie też od ich zainteresowań sztuką, w tym i muzyką, dotarcie do samego nieodróżnicowanego Dào, co było celem każdego mędrca, wymagało praktyki. Tylko poprzez pracę nad fenomenalnym poziomem rzeczywistości, można było dotrzeć do poziomu nieokreślonego, skąd można było wciąż działać na fenomenach, tylko o wiele prościej i łatwiej. Zatem w grze na qín mędracy nie dążyli do osiągnięcia mistrzostwa wykonawczego. Wystarczało im granie prostych melodii, gdyż nie o pomnażanie umiejętności w docieraniu do Dào chodzi.

Kto się uczy, ten dzień po dniu powiększa. Kto dao zgłębia, ten dzień po dniu pomniejsza. Pomniejsza i pomniejsza – aż wreszcie nie działa. Dlatego nie ma nic, czego nie zdziałałby, nie działając<sup>17</sup>.

---

15 Laozi, *Księga dao...*, s. 92.

16 Laozi, *Księga dao...*, s. 16.

17 Laozi, *Księga dao...*, s. 101.

Muzykowanie na qín było dla chińskich filozofów rodzajem medytacji z dźwiękiem. Rodzajem autentycznej praktyki, dzięki której umiejętnemu prowadzeniu umysł mędrców oczyszczał się, osiągał stan 无心 wúxīn. W zasadzie najlepszym tłumaczeniem byłby „nie umysł” lub „brak umysłu”. Chodzi o to, iż podczas procesu edukacji, któremu każdy podlega, nasz umysł ulega strukturyzowaniu. Zostają w nim „zainstalowane” pewne struktury poznawcze, które mają mu ułatwiać działanie w otaczającej nas rzeczywistości. Problem polega na tym, iż struktury te, przez swoją sztywną charakterystykę, nie ujmują świata w jego nieustannym ruchu, lecz próbują go petryfikować. W Europie o tym zjawisku mówił np. Henri Bergson, porównując go do oglądania świata jako zbioru klatek filmowych na kliszy, które puszczane w odpowiedniej szybkości imitują ruch. Oglądając świat w ten sposób, pozostajemy jednak tylko i wyłącznie na poziomie gałęzi z chińskiej metafory. Tylko oczyszczenie umysłu i umiejętność postrzegania świata, bez zbędnego zatrzymywania wrażeń, emocji w sobie, pozwoli w percepcji dotrzeć do poziomu niezróżnicowanego. Mędrzec zatem „używa swego umysłu jak zwierciadła: nie wita [rzeczy] ani ich nie żegna – odbija je i nie gromadzi ich”<sup>18</sup>. Jak już wspominałem, według chińskich podań, qín stworzono, by jego dźwięk uspokajał umysł. W kręgu uczonych konfucjańskich uważano, że gra na nim prowadzi do oświecenia, czyli do dostrzeżenia pozafenomenalnego, niezróżnicowanego poziomu rzeczywistości. Zaś zgodnie z cytowanym powyżej założeniem, zapisanym w traktacie Laozi, należy podczas docierania do Dào pomniejszać, a nie powiększać, ujmować, a nie dodawać. Więc i mędrcy tak czynili, wraz z głębią zrozumienia ujmowali dźwięków. Aż w efekcie docierali do Wielkiego Dźwięku i wtedy już nic nie musieli grać. Sam instrument, jego dotyk, jego obecność, czy też dźwięk wydobywający się z jego pudła rezonansowego pod wpływem podmuchów wiatru, jak głoszą przekazy, kierowały umysł mędrca w stronę Dào. Nie ma się zatem co dziwić, iż najbardziej zaawansowani w tego rodzaju medytacji nad źródłem wszechrzeczy, nie trudzili się nawet zakładaniem strun do instrumentu. Nie były im potrzebne, umysły ich nieustannie były

---

18 Zhuangzi, *Prawdziwa księga południowego kwiatu*, tłum. M. Jacoby, Iskry, Warszawa 2009, s. 93.

w stanie wúxīn. Dotarli oni w swej praktyce do korzenia wszelkich rzeczy, całej rzeczywistości. A jak pisze Laozi: „Powrót do korzeni nazywam ciszą i spokojem”<sup>19</sup>. Kto obcuje z Dào, obcuje z Wielkim Dźwiękiem. Kto obcuje z Wielkim Dźwiękiem, obcuje z ciszą.

Teraz należy tylko zastanowić się jeszcze, czy powyżej przedstawiona dalekowschodnia filozofia, może mieć jakieś zastosowanie w kwestii interpretacji Cage'owskiego 4'33''. To już nie jest zadanie dla filozofa. Tym zajmą się (być może) teoretycy muzyki i muzykolodzy. Ja jedynie chciałem Państwu przedstawić koncepcję muzyki, w której najwyższym „ideałem” jest muzyka bez dźwięku. W której poprzez dźwięki i praktykę muzyczną osiąga się najwyższy poziom mądrości. I wtedy same dźwięki mogą już nie brzmieć. Czy Cage mógł mieć tę koncepcję „w tyle głowy”, gdy tworzył 4'33''? Bez wątpienia była możliwa linia przekazu, choćby przez Daisetz T. Suzukiego, gdyż buddyzm zen ma wiele wspólnego z daoizmem. Znak 禪, który Japończycy wymawiają jako zen (i tak też jest spopularyzowana jego wymowa na Zachodzie), to chiński znak chan, a ta szkoła buddyjska, jak głosi tradycja, została założona w Chinach w VI wieku przez Boddhidarmę, skąd następnie przedostała się do Japonii wraz z wędrującymi mnichami. Buddyzm chan tak bardzo różnił się od wszystkich pozostałych szkół buddyjskich, tak bardzo nasiąknął lokalnością chińską i pojęciami daoistycznymi, które były używane przy tłumaczeniu sutr na język chiński, iż mówi się o nim, jako o „chińskim buddyzmie”. Teoretycznie więc, przekaz filozofii daoistycznej, w kwestii dotyczącej dźwięku, który nie brzmi, mógł do Cage'a dotrzeć. Niezależnie od tego jak było, będąc kilkakrotnie świadkiem wykonania 4'33'', mogę stwierdzić, iż słuchacze siedzą w ciszy, niczym medytujący mędracy daoistyczni. Tak jakby faktycznie w tym momencie dotarli do „korzeni” i obcowali z ciszą i spokojem.

---

19 Laozi, *Księga dao...*, s. 50.

## Summary

### 4'33" AND THE DAOIST CONCEPT OF "MUSIC BEYOND SOUND"

Many analyses of John Cage's piece 4'33" have been written so far. In the Western cultural circle, a piece of music which does not convey any sound is a kind of a challenge and an extraordinary event. Rather than actually proposing a new interpretation, I would like to introduce something that seems to correspond with Cage's experiment, namely the Chinese philosophical concept of "music beyond sound" in which sounds are a kind of "surplus" to the meaning of music and its "non-sounding" sources. This concept was created within the context of the Chinese Daoist philosophy and has so far had a significant impact on the music and art of the Far East. I will conclude by suggesting that we should consider how this concept could have reached John Cage.

**Rafał Mazur** – muzyk-improwizator, filozof. Głównym polem zainteresowania i działania jest dla niego swobodna improwizacja, zarówno zespołowa jak i solowa. Od kilku lat artysta działa energicznie na europejskiej scenie muzyki improwizowanej, jest zapraszany na koncerty i festiwale, zaprasza zagranicznych muzyków-improwizatorów na wspólne koncerty w Polsce. Obecnie Rafał Mazur działa między innymi w zespołach: Ensemble 56, Mockunas/Mazur/Strid Trio, Mazur/Neuringer Duo, „HiQ” – audiowizualny projekt realizowany wraz z Aleksandrem Janickim. Absolwent studiów filozoficznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie na studiach doktoranckich w Instytucie Filozofii UJ realizuje program badawczy dotyczący daoistycznych strategii działania używanych w praktyce „swobodnej ekspresji” – metodzie artystycznej kreacji stosowanej w kręgu wenren i możliwości zastosowania tych strategii w praktyce swobodnej improwizacji. W kręgu jego filozoficznych zainteresowań, oprócz filozofii i estetyki Dalekiego Wschodu, znajdują się: estetyka sztuk performatywnych, filozofia sztuki, neuroestetyka i prakseologia. Rafał Mazur gra na akustycznej gitarze basowej zbudowanej przez Jerzego Wysockiego i używa strun Thomastik-Infeld. [www.rafałmazur.eu](http://www.rafałmazur.eu)