

GRZEGORZ DĄBROWSKI

ORCID: 0000-0003-4017-1501

Uniwersytet Wrocławski

Przypadek pustej formy kompozycji Johna Cage'a 4'33" z perspektywy buddyzmu zen

Wprowadzenie

W jednym ze swoich wykładów, opublikowanym między innymi w książce *Kurz zen*¹, Daisetz Teitaro Suzuki (1870–1966) przedstawia taką oto ilustrację służącą przybliżeniu swojej — jak to określa — „religii”, jaką jest buddyzm zen:

Moja religia nie ma nic wspólnego ani z „własną siłą”, ani z „siłą kogoś innego”. Jest poza nimi obydwoma. Moje argumenty są następujące: kiedy tak mówię, a wy patrzycie na mnie i słuchacie mnie, może się zdarzyć, że zaćwierka gdzieś jaskółka albo zakracze kruk, albo też powie coś kobieta czy mężczyzna, lub wiatr zaszeleści liśćmi, to wtedy, chociaż siedzicie tam bez zamiaru słuchania tego, usłyszycie jednak i rozróznicie każdy dźwięk. Ponieważ tego słyszenia nie zawdzięczacie własnej decyzji, nie jest to „własna siła”. Z drugiej strony, nie byłoby z tego dla was żadnego pożytku, gdyby ktoś inny słyszał i rozróżniał dźwięki za was. Nie jest to więc „siła kogoś innego”. Dlatego też mogę powiedzieć, że moje nauczanie nie ma nic wspólnego z własną-siłą ani siłą-innego i jest poza nimi obiema².

Słowa te z pewnością można interpretować na wiele różnych sposobów. Osobiście preferowałbym taki, w myśl którego przedstawiciel japońskiej kultury, jakim jest D.T. Suzuki, w uwarunkowany kulturowo sposób zwraca właśnie uwagę na niezależne od jakiegokolwiek siły, „własnej” bądź „kogoś innego” zdarzenia o charakterze — co warto podkreślić — akustycznym. Koncentracja uwagi na tym, co słyszalne, a nie na przykład na tym, co widzialne, zdaje się być istotnym elementem czegoś, co umownie można by określić mianem kul-

¹ D.T. Suzuki, *Mowy dharmy mistrza zen Bankeia*, przeł. Adam Sobota, [w:] *Kurz zen*, red. M. Fostowicz-Zahorski, E. Hadydoń, J. Jastrzębski, N. Nowak, A. Sobota, Wrocław 1992, s. 62–72.

² *Ibidem*, s. 72.

turowej percepcji, prawdopodobnie właściwej dla wielu przedstawicieli kultur wschodniej Azji.

O ile zauważony problem nie jest nadrzędnym elementem niniejszej narracji, o tyle jego istnienie warto brać pod uwagę w kontekście istnienia utworu *4'33"*, autorstwa amerykańskiego kompozytora Johna Cage'a (1912–1992). Utwór po raz pierwszy został wykonany w 1952 roku. Dzieło to zdaje się być dobrym przykładem odzwierciedlającym to, do czego odnosi się użyte w tytule tego artykułu pojęcie „pustej formy”. Pragnę przy tej okazji zaznaczyć, że moją intencją jest spojrzenie na *4'33"* na przykład przez pryzmat pojęcia „pustki”, które często uważa się za szczególne *signum* buddyzmu zen, jako kolejnej formy buddyzmu powstałej na skutek kontaktu myśli i praktyki buddyjskiej z elementami kultury chińskiej. To z kolei stało się atrakcyjną kulturowo ofertą dla mieszkańców Wysp Japońskich, skąd zresztą pochodzi cytowany we wstępie Suzuki — o tyle ważny w kontekście problemu określonego w tytule tego artykułu, o ile jest on nauczycielem J. Cage'a. Innymi słowy, istnieje historyczne uzasadnienie, by na *4'33"*, jak też na autora tego dzieła spoglądać właśnie z perspektywy buddyzmu zen i niektórych uogólnień związanych z sygnowanym przez zen sposobem oglądu rzeczywistości. Jest to też okazja ku temu, by za pośrednictwem „milczącego utworu” przyjrzeć się swoistej filozofii pustych form.

Literatura przedmiotu

Czytając, już tylko w języku polskim, opracowania poświęcone autorowi *4'33"*, z łatwością dotrzemy do fragmentów czy wręcz całych ustępów traktujących o fascynacji Cage'a filozofią zen. Spotkamy się również ze stwierdzeniami, w myśl których dzieła amerykańskiego kompozytora, odkąd poznał „smak zen”, wyrażają wiele istotnych sensów zawartych w myśli buddyjskiej. Tego typu informacje znajdziemy chociażby w pracy *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*³ Jerzego Lutego.

Temat ten pojawia się także w wielu artykułach, których autorzy zwracają uwagę również na inne wymiary twórczości Cage'a. Będą to chociażby teksty zawarte w pracy zbiorowej *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*⁴ pod

³ J. Luty, *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Wrocław 2011.

⁴ *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, red. M. Chołoniewski, B. Boguni, Kraków 2014. Z tekstów, w których mowa o konotacjach Cage'a z buddyzmem zen, należałoby wymienić: J. Szerszenowicz, *Pejzażysta Cage: strategie mimetyzmu. Spojrzenie na świat uszami człowieka ze wzgórza*, [w:] *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, s. 25–42; M. Kmieciak, *Różnica w ciszy. Webern a Cage*, [w:] *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, s. 107–116; T. Misiak, *Kaktusy i muszle. Fascynacje przyrodnicze Johna Cage'a*, [w:] *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, s. 185–196; K. Klugowski, *Poza determinizmem, poza konceptualizmem. Afirmatywny charakter twórczości Johna Cage'a*, [w:] *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, s. 231–240; K. Kwiatkowski, *John Cage: muzyk czy filozof*, [w:] *John Cage*.

redakcją Marka Chołoniewskiego i Barbary Boguni. Na szczególną uwagę w tym wolumenie, przynajmniej w kontekście niniejszego tekstu, zasługuje artykuł Rafała Mazura *4'33" a daoistyczna koncepcja „Muzyki bez dźwięku”*⁵, w którym autor odnosi rzezonę dzieło Cage'a do wątków filozofii chińskiej, traktujących na temat „Wielkiego Dźwięku”, czyli w istocie na temat tego, co można by wyrazić za pomocą pojęcia „ciszy” bądź „muzyki ciszy”, choć bardziej chodzi tu o pewien ideał „stanu umysłu”, którego osiągnięcie wpisuje się w cel praktyk zarówno daoistycznych, konfucjańskich, czy też tych spod znaku buddyzmu chan jako chińskiej odmiany oraz formy poprzedzającej japoński buddyzm zen. Także w innej pracy zbiorowej, *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a*⁶, znajdziemy teksty uwzględniające związki twórczości Cage'a z buddyzmem zen czy filozofią Wschodu.

W oparciu o przybliżoną literaturę z pewnością można próbować pojąć sens filozofii zen. Na marginesie wypadałoby zauważyć, że liczne zawarte w niej sądy na temat zen, ciszy, uspokajania umysłu, afirmacji życia, świata jako miejsca istnienia wszystkich zjawisk czy wreszcie pojęcia „pustki” zdają się współtworzyć całkiem konsekwentny, choć rozproszony po różnych tekstach obraz buddyzmu zen, który zasadniczo nie kłóci się z tym, jaki przybliżają autorzy specjalizujący się w tej problematyce. Spośród nich, chociażby ze względu na jego relację z Cage'em, wypadałoby wymienić cytowanego wcześniej Suzukiego, między innymi autora wyczerpującej pracy *Wprowadzenie do buddyzmu Zen*⁷. Z pewnością warto też zajrzeć do pracy Agnieszki Kozyry *Filozofia zen*⁸. Ze względu na przybliżone w niej zagadnienia z zakresu filozofii zen czy w związku z buddyjskim pojęciem „pustki” można polecić pracę Alana W. Watts *Droga zen*⁹. O ile A.W. Watts koncentruje się głównie na buddyzmie zen, o tyle problem związany z pojęciem „pustki” zdaje się należeć do grona jednego z bardziej kluczowych w myśli buddyjskiej w sensie ogólnym, o czym można przekonać się, sięgając chociażby po pracę Marka Mejora

Człowiek — Dzieło — Paradoks, s. 241–247; M. Strzelecki, *Egzamin z Cage'a*, [w:] John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks, s. 251–268;

⁵ R. Mazur, *4'33" a daoistyczna koncepcja „Muzyki bez dźwięku”*, [w:] John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks, s. 257–267.

⁶ *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a*, red. M. Grajter, Łódź 2013. W tym tomie, przynajmniej z perspektywy uwzględniania przez autorów wschodniej optyki w odniesieniu do twórczości Cage'a, należałoby wyszczególnić następujące teksty: J. Humięcka-Jakubowska, *The Future of Music: Credo Johna Cage'a a tendencje modernistyczne w muzyce europejskiej II połowy XX wieku*, [w:] *Wokół ciszy...*, s. 31–53; P. Orlik, *Formy obecności pitagorejskich praktyk milczenia w muzyce*, [w:] *Wokół ciszy...*, s. 105–128; R. Skupin, *Muzyka ciszy i cisza w muzyce kultur Orientu*, [w:] *Wokół ciszy...*, s. 131–141.

⁷ D.T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu ZEN*, przeł. M. i A. Grabowscy, Kraków 2017.

⁸ A. Kozyra, *Filozofia zen*, Warszawa 2004.

⁹ A.W. Watts, *Droga zen*, przeł. S. Musielak, Poznań 1997.

*Buddyzm. Zarys historii buddyzmu w Indiach*¹⁰ czy Ireneusza Kani *Muttāvali. Księga wypisów starobuddyjskich*¹¹.

Zdecydowanie godnym polecenia tekstem, w którym znajdziemy wnikliwy wykład zarówno na temat buddyzmu zen, jak i Cage'a jako osoby sygnującej zen w odmianie zachodniej za sprawą swoich artystycznych albo — po prostu — życiowych działań, jest esej Umberta Eco *Zen i Zachód*¹². Wypada też podkreślić, że w oczach tego uważnego pisarza, któremu trudno zarzucić, aby pisząc o buddyzmie zen, używał „pustych frazesów”, Cage jawi się w pierwszej kolejności jako mistrz zen, a dopiero potem jako kompozytor.

Istotnym, jak sądzę, źródłem wiedzy na temat buddyzmu zen są publikacje osób praktykujących zen — wśród nich znajdziemy nie tylko Azjatów, lecz także Amerykanów, Europejczyków, w tym również Polaków¹³. Szczególną uwagę, przynajmniej w kontekście 4'33" i poglądów Cage'a na temat dźwięku, warto skierować na publikację pisarza, poety i nauczyciela zen — Thich Nhat Hanh'a, jaką jest *Cisza. Siła spokoju w świecie pełnym zgiełku*¹⁴.

W kontekście wyrażonej na samym początku tego artykułu uwagi na temat kulturowych różnic w zakresie percepcji słuchowej i wizualnej należałoby też uwzględnić artykuł autorstwa Kennetha DeWoskina *Dawna chińska muzyka a pochodzenie terminologii estetycznej*¹⁵, który traktuje o uwarunkowaniach estetyki chińskiej, co nie jest bez znaczenia, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że buddyzm zen jest kulturowym dzieckiem pochodzącej z Indii myśli buddyjskiej oraz w dużej mierze chińskiej filozofii dao.

Azjatyckie inspiracje Johna Cage'a

Buddyzm zen nie jest jedyną azjatycką inspiracją Johna Cage'a, aczkolwiek, jak należałoby sądzić, bardzo istotną. Dla szerszego kontekstu wypadałoby jednak wskazać na kilka innych nurtów ideowych, tradycji bądź też nazwisk osób,

¹⁰ M. Mejor, *Buddyzm. Zarys historii buddyzmu w Indiach*, Warszawa 2001.

¹¹ I. Kania, *Muttāvali. Księga wypisów starobuddyjskich*, Kraków 1999.

¹² U. Eco, *Zen i Zachód*, przeł. J. Gałuszka, [w:] U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, Warszawa 2008, s. 247–271.

¹³ Zob. S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, Gdynia 1991; Z. Shibayama, *Milczenie kwiatu. Eseje zen*, przeł. B. i D. Stobieccy, Kraków 1998; J. Kwong, *Bez początku, bez końca. Intymne serce zen*, przeł. M. Kłobuchowski, Kielce 2016; P. Kapleau, *Trzy filary zen. Nauka, praktyka, oświecenie*, przeł. Jacek Dobrowolski, Łódź 2012; E. Herrigel, *Zen w sztuce lucznictwa*, przeł. M. Kłobuchowski, Warszawa 1987; A. Poraj-Żakiel, *Wprowadzenie do zen. Historia – praktyka – współczesność*, Wrocław 2018.

¹⁴ T.N. Hanh, *Cisza. Siła spokoju w świecie pełnym zgiełku*, przeł. J.P. Listwan, Warszawa 2019.

¹⁵ K. DeWoskin, *Dawna chińska muzyka a pochodzenie terminologii estetycznej*, przeł. M. Markiewicz, [w:] *Estetyka chińska*, red. A. Zemanek, Kraków 2007, s. 65–92.

które prawdopodobnie miały wpływ na postawę życiową kompozytora, jak i na jego dzieło. Ponieważ omawianie wszystkich tych czynników nie jest celem tego tekstu, przytoczę tylko podstawowe informacje w rzeczonym zakresie, podkreślając przy tym, że w gruncie rzeczy i tak chodzi tu o wskazanie kierunku: Wschód.

Emisariuszami nowych idei zdają się być dla Cage'a przynajmniej trzy osoby, które ten poznaje — jak pisze Jerzy Luty — „mniej więcej w tym samym czasie”, czyli w latach czterdziestych XX wieku. Są nimi: Gira Sarabhai, hinduska artystka, która przybywa do Nowego Jorku studiować kontrpunkt, cejloński historyk sztuki Ananda Coomaraswamy oraz wspomniany już wcześniej propagator buddyźmu zen na Zachodzie — Daisets Teitaro Suzuki. Sarabhai na pytanie Cage'a o rolę, jaką w jej kulturze przypisuje się muzyce, miała odpowiedzieć, że „zadaniem muzyki jest opanować i uspokoić umysł”¹⁶. Z kolei uczestnicząc w odbywających się w Brooklyn Academy of Music wykładach Coomaraswamy'ego, Cage dowiaduje się i najwyraźniej przyswaja w sposób praktyczny, że „funkcją artysty jest naśladowanie natury w sposobie jej działania”¹⁷. Zdecydowanie najczęściej pojawiającym się nazwiskiem osoby, która na Cage'a miała wywrzeć wpływ, jest Suzuki.

Cage i Suzuki, ten drugi jako nauczyciel oraz mistrz zen w jednej osobie, mieli intensywnie spotykać się w latach 1946–1947, między innymi w ramach prowadzonych przez Japończyka zajęciach na temat buddyźmu zen, które odbywały się w nowojorskim Columbia University¹⁸. O sile fascynacji Cage'a naukami mistrza świadczyć może fakt, że Amerykanin dwukrotnie odwiedził swojego nauczyciela w Japonii¹⁹. Literatura przedmiotu dostarcza też informacji, że tym, co szczególnie ważne w kontekście zarówno postawy twórczej Cage'a, jak i jego słynnego utworu 4'33" i co amerykański kompozytor wyniósł ze spotkania z Suzukim, jest pojmowanie „ciszy” oraz „pustki” właśnie z perspektywy buddyźmu zen.

W każdym razie otwarcie umysłu na nurty myślowe płynące ze Wschodu powoduje, że Cage ulega istotnej autorefleksji:

Miałem wrażenie, że się zmieniam, można powiedzieć — dorosłeję. Zdałem sobie sprawę, że moje wcześniejsze pojmowanie było takie, jak u dziecka²⁰.

Zwrot powstały pod wpływem, umownie rzecz ujmując, spotkania Cage'a ze Wschodem, należałoby postrzegać nie tylko w kategoriach zmiany, jaka doko-

¹⁶ J. Luty, *John Cage...*, s. 136.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Zob. J. Humięcka-Jakubowska, *The Future of music...*, s. 42.

¹⁹ J. Cage, *Wypowiedź autobiograficzna*, przeł. D. Kosińska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 281–282, cyt. za: P. Orlik, *Formy obecności pitagorejskich praktyk milczenia w muzyce*, s. 112.

²⁰ C. Tomkins, *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-garde*, New York 1969, s. 99–100, cyt. za: J. Szerszenowicz, *Pejzażysta Cage: strategii mimetyzmu...*, s. 31.

nała się w życiu i twórczości amerykańskiego kompozytora, ale również z perspektywy istnienia odmiennych optyk kulturowych, odpowiednio wschodniej i zachodniej, jeśli chodzi o postrzeganie rzeczywistości przez reprezentantów modelowo ujętych tu kultur Wschodu i Zachodu, co dotyczy również takiej kategorii jak rola muzyki w życiu człowieka. Poznawszy wspomniane nurty filozofii Wschodu, Cage — o czym pisze Jacek Szerszenowicz — przestaje traktować muzykę jako wyłącznie formę rozrywki czy komunikacji idei artystycznych. Zaczyna dostrzegać w niej inny potencjał, uznając, że może być ona środkiem służącym ludziom do tego, by ci mogli bardziej intensywnie przeżywać swoje życie²¹. Dlatego w przypadku Cage'a, po „przemianie”, muzyka staje się przede wszystkim środkiem do tego, by wyzwolić w słuchaczach afirmatywną postawę względem życia wraz z refleksją, że — według Szerszenowicza — „Żadna muzyka nie jest tak interesująca jak samo życie”²².

I Ching

Nie jedynym, aczkolwiek wyraźnym momentem zmiany, jaka dokonuje się w muzyce Cage'a w efekcie spotkania ze Wschodem, jest powstała w 1951 roku kompozycja *Music of Changes*. Twórcy w tym wypadku przyświecała idea uniezależnienia materii dźwiękowej od jego subiektywnych wyborów czy akustycznych wyobrażeń na jej temat — nie zapisuje muzyki, którą słyszy, lecz chce usłyszeć muzykę, którą komponuje²³.

Istotnym zespołem elementów decydujących o powstaniu wspomnianej kompozycji jest to, co określamy za pośrednictwem pojęcia „przypadku” — w kontekście życia i twórczości Cage'a należałoby go rozpatrywać z perspektywy wielu wymiarów złączonych w strumień współzależnych od siebie zdarzeń, co buddyści chętnie określają za pomocą pojęcia „*dharma*”²⁴. W każdym razie w rozważaniach na temat procesu warunkującego powstanie *Music of Changes* z pewnością warto wspomnieć o uczniu Cage'a, Christianie Wolfie, który przynosi swojemu nauczycielowi egzemplarz anglojęzycznego wydania *I Ching*²⁵, czyli *Księgi Przemian* pełniącej w Dawnych Chinach funkcję wyroczni służącej do wróżenia i podejmowania ważnych decyzji.

Księga ta staje się inspiracją dla Cage'a, który postanawia skomponować *Music of Changes*, uwzględniając operacje losowe, co miało polegać na żmudnym rzucaniu krążkami z figurami geometrycznymi i odnoszeniu przypadkowo

²¹ J. Szerszenowicz, *Pejzażysta Cage: strategie mimetyzmu...*, s. 31.

²² *Ibidem*, s. 32.

²³ Por. J. Luty, *John Cage...*, s. 158.

²⁴ Zob. Dalaj Lama, *Otwieranie Oka Mądrości. Wprowadzenie do buddyzmu...*, przeł. M. Góralski, K.O. Paljor, Kraków 1998, s. 86; M. Mejor, *Buddyzm...*, s. 82.

²⁵ Zob. J. Luty, *John Cage...*, s. 137–138.

powstałych wyników do wcześniej określonych i przypisanych poszczególnym figuram wartości muzycznych, takich jak wysokość tonu czy długość trwania dźwięku²⁶. W ten sposób amerykański wynalazca nowych technik kompozycyjnych nie tylko tworzy utwór muzyczny, ale przy okazji „uwalnia dźwięki” od skłonności, uprzedzeń, gustów czy pamięci kompozytora²⁷.

Music of Changes jako utwór w dużej mierze zdeterminowany przez przypadek dla wielu piszących o Cage'u autorów wyznacza cezurę w jego twórczości, która od tego momentu przestaje być „sztuką sprawowania kontroli nad przebiegiem dźwiękowym”, zaś staje się „sztuką akceptacji”²⁸. W pewnym sensie można nawet pokusić się o stwierdzenie, że dzieło powstałe pod wpływem *I Ching* swoim tytułem nie tylko nawiązuje do chińskiej *Księgi Przemian*, lecz w dosłownym niemal znaczeniu wyraża moment przemiany Cage'a z awangardowego kompozytora, który wcześniej, mimo stosowania wielu odważnych rozwiązań formalnych, bądź co bądź nawiązywał do tradycji artystycznej muzyki Zachodu (jakby nie patrzeć, mowa tu o uczniu znanego dodekafonisty, Arnolda Schönberga, który zmarł w 1951 roku), w kompozytora, którego działania — być może — łatwiej byłoby analizować z perspektywy figury „adepta zen”.

Słuchanie jako praktyka

Zmierzając ku temu, by ostatecznie spojrzeć na utwór 4'33" jako na przykład „pustej formy”, warto z dużą mocą podkreślić słowa Krzysztofa Kwiatkowskiego, zdaniem którego celem Cage'a jako dojrzałego już kompozytora nie jest tworzenie arcydzieł, gdyż bardziej interesuje go słuchanie pojmowane jako praktyka — udział w niej proponuje również odbiorcom jego muzycznych innowacji²⁹. Można przy tej okazji domniemywać, że sens tej praktyki w istocie sprowadza się do funkcji opanowywania i uspokajania umysłu poprzez uczestniczenie w akcie wykonywania muzyki, będącym jednocześnie rodzajem praktyki słuchania.

Jak można sądzić na podstawie literatury z zakresu buddyzmu zen, praktyka uważnego słuchania zdaje się być warunkiem sine qua non mowy o świadomym byciu w świecie, o czym przekonuje wietnamski mnich zen Thich Nhat Hanh, pisząc:

Wszystkie cuda życia już tu są. Wołają cię. Jeśli zdołasz ich posłuchać, będziesz potrafił zatrzymać się w swoim biegu. Tym, czego potrzebujesz, czego potrzebuje każdy z nas, jest

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 138.

²⁷ J. Szerszenowicz, *Pejzażysta Cage: strategie mimetyzmu...*, s. 33.

²⁸ K. Kwiatkowski, *John Cage...*, s. 244.

²⁹ *Ibidem*, s. 242.

cisza. Uciszył zgiełk w swoim umyśle, aby móc usłyszeć cudowne dźwięki muzyki życia. Wtedy możesz zacząć przeżywać swoje życie autentycznie i głęboko³⁰.

Myślę, że nie będzie nadużyciem stwierdzenie, w myśl którego użyte powyżej pojęcie „ciszy” nie tyle odnosi się do stanu akustycznego, ile do stanu umysłu pozwalającego usłyszeć „cudowne dźwięki muzyki życia”. Na podstawie literatury przedmiotu można również przyjąć, że ten sposób pojmowania ciszy i Cage’owi nie był obcy.

„Cisza” jako pojęcie abstrakcyjne

Cage, zanim postanowił przedstawić światu swoje słynne dzieło, trafił do komory antypogłosowej, znajdującej się w laboratorium akustycznym Uniwersytetu Harvarda, dzięki czemu mógł doświadczyć, że „cisza” jest wyłącznie pojęciem abstrakcyjnym, gdyż w najbardziej nawet wytłumionym pomieszczeniu znajdująca się w nim osoba nie przestanie słyszeć bicia swego serca ani odgłosów krążącej w niej krwi³¹.

O ile przyjmuje się, że doświadczenie Cage’a związane z pobytem w komorze antypogłosowej wpłynęło na konkluzję, w imię której amerykański kompozytor tworzy słynny *silent piece*, czyli *4'33"*, o tyle na podstawie jego wypowiedzi można przyjmować, że nie tylko to dzieło jest jej efektem — ono co najwyżej dobitnie wyraża przekaz, jaki od pewnego momentu proponuje kompozytor muzyki ciszy, o czym zdaje się świadczyć następująca jego wypowiedź:

W drugiej połowie lat czterdziestych dowiedziałem się dzięki eksperymentowi (poszedłem do komory antypogłosowej), że cisza nie jest akustyczna. Jest zmianą umysłu. Odwróceniem. Poświęciłem jej swoją muzykę. Moja praca stała się badaniem braku intencji³².

4'33" — analiza formalna

Mimo że kompozycję *4'33"* cechuje brak intencjonalnego dźwięku, który byłby wydobywany z instrumentu przez wykonawcę, dzieło to ma jednak swoją formę, w związku z czym można je poddać analizie formalnej.

Warto w pierwszej kolejności zaznaczyć, że istnieje kilka form zapisu *4'33"*. Sam Cage jest autorem paru jego wariantów, aczkolwiek ten pierwszy, określany mianem „konwencjonalnej notacji”, nie jest znany³³. Historia utrzymała

³⁰ T.N. Hanh, *Cisza...*, s. 26.

³¹ Zob. J. Luty, *John Cage...*, s. 147; P. Podlipniak, *Poglądy Johna Cage'a na muzykę a kwestia instynktu muzycznego człowieka*, [w:] *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a...*, s. 61.

³² J. Cage, *An Autobiographical Statement*, http://johncage.org/autobiographical_statement.html (dostęp: 27.01.2012), cyt. i przeł. za: M. Kmiecik, *Różnica w ciszy...*, s. 111.

³³ J. Szerszenowicz, *Cisza — środowisko czy tworzywo muzyki?*, s. 92.

natomiast trzy formy: nutową z 1952 roku³⁴, graficzną powstałą rok później i typograficzną z roku 1960³⁵. Autorem zapisu nutowego jest David Tudor, pierwszy wykonawca 4'33". Jest to notacja fortepianowa uwzględniająca system dwóch pięciolinii oznaczonych odpowiednio kluczami wiolinowym i basowym. W notacji tej znajdują się kreski taktowe łączące obie pięciolinie, jednak w taktach nie ma ani jednej nuty, podobnie jak nie ma oznaczenia metrum utworu. Podana jest natomiast wartość metronomiczna tempa oraz czas trwania poszczególnych fragmentów kompozycji³⁶, która jest dziełem trzyczęściowym, co jest czytelne zarówno w sporządzonej i ofiarowanej przez Cage'a młodemu pianiście Irwinowi Kremerowi wersji graficznej, jak i typograficznej, której autorem również jest jej kompozytor. W każdym razie dla pierwszej części autor wyznaczył 33", dla drugiej 2'40" i dla trzeciej 1'20"³⁷. Dla porządku można dodać, że w wersji graficznej poszczególne części utworu wyznaczane są przez pionowe linie z podanymi przy nich czasami trwania następujących po sobie części³⁸, natomiast w zapisie typograficznym wyróżnione zostały kolejno — jeden pod drugim — trzy tacy, czyli pauzy. O czasach ich trwania informuje notka zamieszczona w legendzie.

Należałoby w tym miejscu dodać informację na temat zastosowanej przez Cage'a metody komponowania 4'33". Otóż zdaje się być ona podobna do tej, jaką wykorzystał, tworząc *Music of Changes*. Niemniej w przypadku *silent piece* (w zasadzie pojęciem bardziej wyrażającym formę tego utworu byłoby *silent pieces*) czas trwania poszczególnych części twórca uzależnił od operacji losowych, tyle tylko, że tym razem skorzystał z kart tarota³⁹.

Z perspektywy analizy formalnej trudno wyrazić sąd, w myśl którego słynne dzieło Cage'a nie ma formy. Wszak składają się na nie trzy konkretne fragmenty ciszy czy może raczej tego, co wyraża pojęcie „pauzy” rozumiane w kategoriach nomenklatury muzycznej. Jednak to nie możliwość mówienia o formalnym wymiarze 4'33" jest wytrychem, dzięki któremu — przynajmniej w kontekście niniejszego tekstu — utwór Cage'a pretenduje do miana egzemplifikacji „pustej

³⁴ Pierwsza wersja sporządzona na potrzeby wykonania przez Davida Tudora również zaginęła, lecz jej autor odtworzył ją po trzydziestu siedmiu latach (J. Szerszenowicz, *Cisza — środowisko czy tworzywo muzyki?*, s. 92).

³⁵ K. Szwajgier, *Ile trwa 4'33" Johna Cage'a?*, „Teoria muzyki” 2014, nr 5, s. 110.

³⁶ J. Szerszenowicz, *Cisza — środowisko czy tworzywo muzyki?*, s. 92.

³⁷ Zob. scan typograficznego zapisu Johna Cage'a, https://www.google.com/search?rlz=1C1AOYE_enPL543PL545&sxsrf=ALiCzsb5zqztrSI9OjIb02EcJWKu2KJPTA:1663836099361&q=4%2733+score+pdf&tbm=isch&chips=q:4+33+score+pdf,online_chips:tacet:RMR-0Noh31A%3D&usq=A14_-kQ7nFIMxUjb425Jag6Osr1NnTGz3w&sa=X&ved=2ahUKEwjHu6q9gKj6AhXRwosKHZRDA8QQgIoDKAR6BAGfEBg&biw=1366&bih=617&dpr=-1#imgrc=CW5sdvX_47FyVM (dostęp: 19.09.2022).

³⁸ K. Szwajgier, *Ile trwa 4'33" Johna Cage'a?*, s. 111.

³⁹ J. Szerszenowicz, *Cisza — środowisko czy tworzywo muzyki?*, s. 93.

formy". O „pustym” walorze 4'33" zdaje się decydować więcej czynników — na szczególną uwagę zasługują treści wyrażone w opisie zarówno graficznego, jak i typograficznego zapisu omawianego dzieła. Otóż w wersji z 1953 roku znajduje się adnotacja, że 4'33" jest kompozycją na dowolny instrument lub dowolną kombinację instrumentów⁴⁰, zaś w wersji z roku 1960 znajduje się wskazanie na możliwość wykonywania tego utworu przez dowolnego instrumentalistę lub dowolną kombinację instrumentalistów w dowolnym wymiarze czasowym, przypuszczalnie jednak w temporalnych ramach wyznaczonych przez kompozytora⁴¹. Teoretycznie adnotacje te można by uznać za sugestie, według których pojęcie „pauzy” (tacet) niekoniecznie musi być zalecanym przez kompozytora milczeniem wykonawców czy ich instrumentów, realizujących idee zawarte w 4'33", tylko na przykład wstrzymaniem się Cage'a od procesu decyzyjnego w kontekście komponowania muzyki, którą on, jako kompozytor, chce dopiero usłyszeć w momencie jej wykonania⁴². Innymi słowy, 4'33" to rodzaj pustego naczynia, gotowego na to, by wypełniły ją dowolne treści, o czym informują liczne wykonania tej kompozycji.

Potencjał pustej formy, jaką jest 4'33"

Istnieje bogata tradycja wykonywania utworu 4'33". Po słynne dzieło Cage'a sięgają muzycy reprezentujący przeróżne stylistyki. Wśród nich spotkamy solistów oraz całe zespoły, profesjonalistów, jak i amatorów, grających na lutniach reprezentantów muzyki dawnej, instrumentalistów praktykujących na co dzień granie zachodniej muzyki klasycznej, w tym całe składy orkiestry symfonicznej, jazzmanów, ulicznych grajków i kapele death metalowe. W serwisie YouTube obok licznych, w tym także domowych wersji przedstawiających wykonanie utworu 4'33" znaleźć można także kota jako wykonawcę *silent piece*⁴³.

W zdecydowanej większości przypadków⁴⁴ przyjęła się interpretacja polegająca na niewydobyciu z instrumentów żadnych zdefiniowanych w obrę-

⁴⁰ K. Sz wajgier, *Ile trwa 4'33" Johna Cage'a?*, s. 111.

⁴¹ Por. scan typograficznego zapisu Johna Cage'a, przyp. 37.

⁴² Należy tu jednak zaznaczyć, że w znajdującym się na kanale YouTube fragmencie wykonania 4'33" przez samego Cage'a kłapa fortepianu jest zamknięta, czemu trudno się dziwić; wszak zamiarzeniem autora jest słyszenie dźwięków wypełniających tę szczególną kompozycję. W tym wypadku słychać odgłosy ulicy i te wydawane przez stojących wokół ludzi. Zob. John Cage performs 4'33", <https://www.youtube.com/watch?v=9RAGthGA-9Q> (dostęp: 23.09.2022).

⁴³ NOLA The Cat Performs John Cage's 4'33", <https://www.youtube.com/watch?v=YpZekJDrbvc> (dostęp: 23.09.2022).

⁴⁴ Zdarza się, że niektórzy wykonawcy stroją instrumenty lub nabijają rytm przed rozpoczęciem 4'33" albo grają preludium, lecz niekoniecznie akt ten trzeba traktować jako zasadniczą część kompozycji, gdyż później następuje zaproponowany przez kompozytora

bie reguł muzycznych kultury Zachodu dźwięków. Nie oznacza to jednak, że towarzyszy temu deficyt treści o charakterze akustycznym. Wręcz przeciwnie. Pod tym względem 4'33" wykonywane na żywo za każdym razem stwarza przestrzeń do usłyszenia „cudownych dźwięków muzyki życia”, sferę, w której dźwiękom pozwala się być dźwiękami. Informują o tym zarówno kolejne wykonania tej kompozycji, jak też pisemne relacje na ten temat.

Dla celów niniejszego wywodu najlepiej będzie przybliżyć opis tego muzycznego precedensu, jakim jest pierwsze wykonanie 4'33". Jak pisze Luty:

29 sierpnia 1952 r. w Woodstock, w stanie Nowy Jork pianista w dokładnie odmierzonych odstępach czasu trzykrotnie otwiera i zamyka klawę fortepianu, nie dotykając ani razu klawiatury palcami. Zgodnie z obawami Cage'a i osób mu towarzyszących, publiczność traktuje występ jak żart, okazując swe niezadowolenie buczeniem. Gdy zdezorientowani słuchacze czekają, aż pianista w końcu zacznie grać, na dworze zaczyna padać deszcz. Szum wiatru i stukot kropli o dach budynku mieszają się z narastającym szmerem na widowni. Mimo ciszy na estradzie salę wypełnia muzyka składająca się z deszczu, szmerów i buczenia⁴⁵.

Pierwszym publicznym wykonawcą 4'33" był pianista David Tudor. Opisana sytuacja miała miejsce podczas jednego z festiwali muzyki współczesnej. Sądząc na podstawie opisu publicznej premiery *silent piece*, audytorium oczekiwało czegoś więcej niż siedzącego przy fortepianie wykonawcy, który wydobywa z instrumentu jedynie dźwięki towarzyszące otwieraniu i zamykaniu klawy zakrywającej klawisze. Historia pokazuje jednak, że kolejni odbiorcy dzieła, wiedząc, czego można się po nim spodziewać, z entuzjazmem przyjmują jego coraz to inne prezentacje, a zwykle tego dowodzą burzliwe oklaski po ich zakończeniu.

Pisząc o szczególnej pojemności formy, jaką jest 4'33", należy podkreślić, że w trakcie każdej realizacji tego dzieła, jak pisze Piotr Orlik:

usłyszeć można przeróżne dźwięki i szумы pochodzące z audytorium (na przykład odgłos kaszlu, którego ktoś nie był w stanie powstrzymać, szum wywołany oddychaniem itd.), z pomieszczenia, w którym dzieło jest wykonywane (działanie wentylacji, klimatyzacji, ogrzewania, odgłos przesuwania wskazówek zegara, skrzypienie krzesła itd.) albo z jego otoczenia (padającego deszczu, podmuchów wiatru, przejeżdżających na zewnątrz pojazdów, przelatujących samolotów, rozmów lub włączonego radia w pomieszczeniach w innej części budynku itd.) [...] ⁴⁶.

Powyższy opis ilustrujący przykłady treści dźwiękowych, jakie mogą wypełniać *silent piece*, wskazuje nie tylko na to, że „[n]iezapisane w partyturze dźwięki funkcjonują jako cisza otwierająca utwór na brzmienia występują-

okres pauz. Zob. 4'33" John Cage (Orchestra with Soloist, K2Orch, Live) / 4分33秒 ショーンケージ けつお, <https://www.youtube.com/watch?v=Oh-o3udImy8> (dostęp: 23.09.2022); John Cage – 4'33" Death Metal Cover by Dead Territory, <https://www.youtube.com/watch?v=kGEG4JiOqew&t=54s> (dostęp: 23.09.2022).

⁴⁵ J. Luty, *John Cage...*, s. 178.

⁴⁶ P. Orlik, *Formy obecności pitagorejskich praktyk milczenia w muzyce*, s. 113.

ce w otoczeniu”⁴⁷, lecz także pozwala zrozumieć intencje Cage’a, gdy mówi o kompozytorze jako o kimś, kto jest organizatorem przestrzeni dla dźwięku⁴⁸.

Autorzy komentujący różne wymiary dzieła — w tym kulturowe, filozoficzne czy muzyczne — oprócz dostrzegania treści wypełniających tę formę, zwracają także uwagę na dosyć istotną w kontekście muzyki kategorię słuchania, twierdząc przy tym, że „[z]a sprawą kompozycji 4’33” muzyka stała się słuchaniem”⁴⁹, gdyż to właśnie słuchanie w kontekście omawianego tu utworu uruchamia muzykę: „każdy słuchacz stwarza muzykę swoim słuchaniem”⁵⁰.

Niezależnie od słuszności wyrażonych tu tez na temat roli słuchania w procesie stawania się muzyki, warto przypomnieć, że Cage’a, przynajmniej od pewnego momentu, bardziej niż tworzenie arcydzieł interesowało słuchanie pojmowane jako rodzaj praktyki duchowej. Można zatem w świetle przybliżonych tu uwag na temat treści wypełniających 4’33” podczas wykonywaniu tego utworu na żywo zauważyć, że — celowo bądź nie — poprzez swoje słynne dzieło amerykański kompozytor zaprasza publiczność do praktykowania słuchania.

Dźwięk jednej dłoni

Umberto Eco w eseju *Zen i Zachód*, pisząc na temat odkrycia filozofii zen przez świat zachodniej kultury i próbując przy tej okazji dotrzeć do sedna doktryny zen, wyraża następujący pogląd:

Doktryna, której szacowny wiek przydał powagi, uczyła, że wszechświat i wszystko w ogóle jest zmienne, nieokreślone, paradoksalne, że porządek zdarzeń jest złudzeniem skostniałego rozumu, że każda próba zdefiniowania tego porządku i ujęcia w prawa jest skazana na niepowodzenie. I że właśnie w pełnym uświadomieniu sobie tego stanu rzeczy oraz w jego pogodnej akceptacji tkwią najwyższa mądrość i ostateczna iluminacja. Odwieczna tragedia człowieka polega bowiem nie na tym, że powinien on zdefiniować świat, a nie potrafi tego uczynić, lecz na tym, że chce on zdefiniować świat, a tymczasem nie powinien tego pragnąć⁵¹.

W podobnym duchu piszą także autorzy ze Wschodu. Do tego grona należy chociażby nauczyciel Cage’a — Suzuki. Autor ten wielokrotnie podkreśla, że sensu zen nie należy szukać w słowach, twierdzeniach czy systemach logicznych, gdyż zwykle niewiele mają one wspólnego z faktami, jakich w swej prostocie, różnorodności i niepowtarzalności dostarcza samo życie⁵². Dlatego celem treningu zen i przy tej okazji zadaniem dla nauczycieli w tym zakresie jest „wyzwalanie umysłów uczniów z pęt logiki”, którą Suzuki nazywa

⁴⁷ J. Szerszenowicz, *Pejzażysta Cage: strategie mimetyzmu...*, s. 40.

⁴⁸ Zob. m.in. J. Humięcka-Jakubowska, *The Future of Music...*, s. 35.

⁴⁹ T. Misiak, *Kaktusy i muszle...*, s. 191.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ U. Eco, *Zen i Zachód*, s. 250.

⁵² Zob. D.T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu Zen*, s. 77, 81–82.

„odwieczną zmurą ludzkości”⁵³. Wśród stosowanych narzędzi służących temu celowi można wymienić *koan* jako rodzaj literatury funkcjonującej w obiegu ustnym oraz spisany w formie opowiadki o dawnych mistrzach czy rozmowy mistrza z uczniem lub uczniami. Jak pisze Suzuki, *koan* miał być szczególnie przydatny w kształtowaniu świadomości zenistycznej w wypadku mniej zdolnych uczniów⁵⁴.

Zważywszy na cele treningu zen, *koan* jest swego rodzaju łamigłówką, którą trudno jest rozwiązać za pomocą dyskursywnych systemów pojęciowych. Zwykle stosuje się go jako rodzaj pożywki do medytacji uznawanej za jeden z najskuteczniejszych sposobów na rozwiązywanie zawartego w *koanie* problemu⁵⁵.

Jednym z popularniejszych i często stosowanych *kaonów*, zwłaszcza w szkole *rinzai*⁵⁶, jest ten funkcjonujący pod hasłem „Dźwięk jednej dłoni”⁵⁷. Za jego autora uważa się Hakuina, buddyjskiego mnicha żyjącego w Japonii na przełomie XVII i XVIII wieku⁵⁸. Treść tego *koanu* sprowadza się do okoliczności przedstawiających szukanie przez ucznia odpowiedzi na pytanie zadane mu przez mistrza: jaki dźwięk wydaje jedna dłoń. Opowieść ta funkcjonuje w wielu wariantach i znaleźć ją można między innymi w zbiorze pism z zakresu zen, jakim jest *Zen z krwi i kości*⁵⁹. Według tej wersji młody uczeń, mający znaleźć odpowiedź na pytanie o dźwięk wydawany przez jedną dłoń oraz aby pokazać to mistrzowi, wsłuchuje się w odgłosy otoczenia i za każdym razem, gdy jest przekonany, że właśnie znalazł rozwiązanie *koanu*, idzie z tym do nauczyciela. Cały proces szukania odpowiedzi wygląda mniej więcej tak: uczeń słyszy za oknem śpiew gejsz i myśli, że chodzi o ten właśnie dźwięk. Idzie z tym do mistrza, lecz nie spotyka się z jego aprobatą. Dalej myśli, że dźwiękiem tym jest kapiąca woda. Okazuje się, że też nie, podobnie jak nie jest to dźwięk wiatru czy szum wydawany przez szarańczę. Ponieważ rozwiązanie *koanu* jest rodzajem medytacji w zakresie zen, nie sprowadza się więc ono do treści dającej się ująć za pomocą konkretnego twierdzenia czy formuły słownej. Jest to bowiem

⁵³ *Ibidem*, s. 88.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 134.

⁵⁵ Zob. *ibidem*, s. 125; P.B. Yampolsky, *Hakuin i Zen Rinzai*, przeł. R. Chłopek, <https://mahajana.net/biblioteka/teksty/hakuin-i-zen-rinzai> (dostęp: 26.09.2022).

⁵⁶ Odmiana japońskiego buddyzmu zen.

⁵⁷ W literaturze przedmiotu spotkać można różne formy tłumaczenia tego *koanu* na język polski, np. „Dźwięk kłaśnięcia jednej dłoni” (P.B. Yampolsky, *Hakuin i Zen Rinzai*, przeł. R. Chłopek, <https://mahajana.net/biblioteka/teksty/hakuin-i-zen-rinzai>, dostęp: 15.08.2024) lub „Odgłos jednej dłoni” (P. Repts, *Zen z krwi i kości. Zbiór pism zenistycznych i prezenistycznych*, przeł. R. Bartoń, Poznań 1998, s. 40).

⁵⁸ Zob. P.B. Yampolsky, *Hakuin i Zen Rinzai*.

⁵⁹ Zob. *Odgłos jednej dłoni*, [w:] *Zen z krwi i kości...*, s. 40–42. W Internecie ten sam zbiór tekstów, tylko w innym tłumaczeniu, można znaleźć pod hasłem „101 opowieści zen”, znanych również jako „Zbiór Piasku i Kamieni”, <https://przewodnikduchowy.pl/101-opowiesci-zen/> (dostęp: 26.09.2022).

doświadczenie indywidualne. Niemniej warto przytoczyć, że tym, co pochłonoł umysł ucznia, który po kilku skończonych niepowodzeniem próbach oddał się medytacji wiodącej go poza będące „odwieczną zmorą ludzkości” „pęta logiki”, okazał się stan umysłu zdolnego usłyszeć i doświadczyć tego, co w przytoczonej opowieści zostało sprowadzone do pojęcia „bezdźwięcznego dźwięku”.

Warto w tym miejscu zauważyć, że autor *koanu* dotykającego kwestii dźwięku jednej dłoni w swych naukach nawiązywał do systemu stosowanego przez chińskiego nauczyciela buddyizmu chan, jakim był mistrz Hsü-t'ang Chih-yü (1185–1269)⁶⁰. Celem przytaczania tej informacji nie jest bynajmniej próba uprawiania czegoś na wzór historii idei religijnych czy praktyk z zakresu zen wraz z całym zapleczem towarzyszących temu tekstów i koncepcji. Bardziej idzie tu o wskazanie, że pojęcie „bezdźwięcznego dźwięku” nie tyle zdaje się nie być japońskim wynalazkiem, ile przede wszystkim koresponduje z tym, co przypisuje się starożytnemu chińskiemu filozofowi Laozi (VI wiek p.n.e.) oraz jego spadkobiercom, a co w wersji chińskiej określano mianem „Wielkiego Dźwięku”. Docieranie do tego dźwięku czy raczej stanu umysłu zdolnego dźwięku tego doświadczyć było jednoznaczne z docieraniem do *dao* – to pojęcie wyrażające nie tylko zasadę istnienia rzeczywistości, ale będące nadrzędnym terminem daoizmu, czyli jednej z najstarszych tradycji filozoficznych Chin. Można przy tej okazji odnotować, że — o czym pisze Rafał Mazur — „Wielki Dźwięk nie brzmi”⁶¹.

Nie wikłając się w koncepcje ani w niuanse interpretacyjne, które nie dotyczą bezpośrednio tematu poruszanego w tym tekście, warto dodać, że w kulturze chińskiej, także w wiekach następujących po Laozi, dążeniu do *dao*⁶² często towarzyszyła gra na instrumencie muzycznym, zwykle strunowym, na przykład takim jak *qin*, uważanym za narzędzie służące do uspokajania umysłu i w konsekwencji osiągnięcia stanu oświecenia, czyli dostrzegania czy też raczej doświadczenia między innymi niezróżnicowanego poziomu rzeczywistości. Jednym ze sposobów tej swoistej gry-medytacji miało być minimalizowanie wydawanych przez instrumentalistę dźwięków. Twierdzi się, że było to zgodne z zaleceniami Laozi, w myśl których w dążeniu do *dao* należy „ujmować, a nie dodawać”⁶³. Jak pisze Mazur, stosowanie tej praktyki w przypadku gry na instrumencie pozwalało wielu mędrcom dotrzeć do „Wielkiego Dźwięku”.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Zob. R. Mazur, *4'33" a daoistyczna koncepcja „Muzyki bez dźwięku”*, s. 258.

⁶² *Dao* — podstawowe pojęcie filozofii chińskiej, kluczowe dla taoizmu, ale używane również przez inne kierunki, m.in. konfucjanizm. W zależności od autora i szkoły terminowi *dao* przypisywane są bardzo różne znaczenia, od „uniwersalnej zasady kierującej wszechświatem” po „metodę postępowania [danej osoby]”, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Dao> (dostęp: 15.08.2024).

⁶³ R. Mazur, *4'33" a daoistyczna koncepcja...*, s. 258.

Jednak najważniejsze w tej relacji zdaje się być to, że osiągnąwszy swój cel, instrumentalności

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 Dao⁶⁴.

W kontekście przybliżonych tu opowieści, praktyk i pojęć nie jest trudno, jak sądzę, dostrzec, że istnieją przesłanki ku temu, by o dziele 4'33" mówić w odniesieniu do tradycji z zakresu buddyzmu zen, buddyzmu chan, a także chińskiego daoizmu. Szczególnie należałoby podkreślić, że *Milczący utwór* Cage'a zdaje się spełniać funkcję współczesnego i wyrażonego w warunkach zachodniej kultury *koanu*, który można próbować rozwikłać w oparciu o kategorie logiczne, aczkolwiek raczej żadne rozwiązanie o charakterze dyskursywnym nikomu nie pozwoli dostrzec wszystkich sensów, jakich dzieło to dotyka. Podobną opinię należałoby wyrazić w odniesieniu do różnych prób mających na celu rozstrzygnięcie, czy 4'33" jest utworem muzycznym, czy też z muzyką niewiele ma wspólnego. Opowiadanie się po którejkolwiek ze stron tej opozycji, wraz z przytaczaniem argumentów, należałoby traktować jako nieudolne naśladowanie muzyki gejsz czy kropel padającego deszczu.

Natomiast faktem jest, że 4'33" to utwór, który istnieje w kulturze, być może otwierając w ten sposób umysły obcujących z nim osób na ten rodzaj rzeczywistości, choćby tylko o walorze akustycznym, którą najlepiej zdaje się opisywać pojęcie „bezdźwięcznego dźwięku” czy nawet „Wielkiego Dźwięku”.

Pusta forma pełna treści

Zastanawianie się nad desygnatami pojęcia „bezdźwięcznego dźwięku” czy też „Wielkiego Dźwięku” zdaje się być działaniem, którego ludzie kierujący się filozofią zen — na co zwrócił uwagę Eco — wolą unikać, kierując się przekonaniem, że definiowanie zjawisk dostrzeganych w zmieniającej się rzeczywistości nie przybliży nas do jej poznania. Szczególnie w buddyzmie zen spotkamy wiele sformułowań mających na celu negowanie znaczenia tego, co wyrażają pojęcia języka. Jedno z takich sformułowań znajdziemy w *Sutrze Serca Wielkiej Pradźni-Paramity*, czyli w anonimowym tekście mahajany z nurtu pradźni-paramity („doskonałej mądrości”), którego powstanie datowane jest na II wiek naszej ery⁶⁵. Oto ono:

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ M. Kudelska, *Sutra Serca Wielkiej Pradźni-Paramity (Mahā-prajñā-pāramitā-hrdaya-sūtra)*, przeł. M.S. Zięba, [w:] *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów*, red. M. Kudelska, Kraków 2002, s. 239.

forma nie jest różna od pustki.
Pustka nie jest różna od formy⁶⁶.

Zdaniem Marty Kudelskiej w *Sutrze serca...*, między innymi za sprawą przywołanego tu sformułowania, przedstawiono filozofię buddyzmu w skondensowanej wersji. Zatem jest to nauka o wyjściu poza cierpienie, którego warunkiem jest „uświadomienie sobie »pustek«, czyli nieabsolutnej natury wszystkiego”⁶⁷. Warto tedy przyjąć do wiadomości, o czym z kolei pisze Alan W. Watts, że celem nadrzędnym buddyzmu, szczególnie w wariacie zen, jest „doprowadzenie do osiągnięcia wyzwolenia”⁶⁸, nie zaś zbudowania systemu filozoficznego⁶⁹. Realizacji tego celu, paradoksalnie, służyć ma właśnie filozofia czy też może bardziej doktryna „pustki” (*siunjata*)⁷⁰, znana również jako „droga środka”, mówiąca o współzależności wszystkich zjawisk, odrzucając tym samym „wszystkie sądy metafizyczne poprzez ukazanie ich względności”⁷¹. Dodać należy, że doktryna „pustki” nie tyle służy negowaniu rzeczywistości, ile obiektywnego waloru naszych wyobrażeń na jej temat⁷².

Dosyć czytelny sens tej doktryny zdaje się wyzierać z tego, co na temat buddyjskiego pojęcia „pustki” z perspektywy filologicznej pisze Ireneusz Kania. Zatem:

Każda rzecz po dokładniejszej analizie okazuje się połączeniem elementów, części, któremu dla wygody nadaje się pojedynczą, konkretną nazwę, np. „wóz”, „stół”, „człowiek” czy „świat”. Nazwom tym nie odpowiada żaden prosty, substancjalny byt, są więc one poniekąd fikcjami, czymś pustym, konotują bowiem tylko dynamiczną strukturę złożoną z elementów niezdolnych istnieć samodzielnie, lecz jedynie w relacjach z innymi elementami (ze względu na coś innego). Oto jeden z aspektów filozoficznej kategorii „pustki” (*sunnatā*), bardzo ważnej w buddyjskiej ontologii⁷³.

Warto tu dodać, że buddyjska doktryna „pustki”, choć równie dobrze można by użyć stwierdzenia: jeden z zasadniczych sensów myśli buddyjskiej, sprowadza się do przekazu, w myśl którego „logika i znaczenie — z zakodowaną w sobie dwoistością — są własnością myśli i języka, a nie otaczającego nas świata”⁷⁴. Z perspektywy języka wszystko, co istnieje, jest bowiem puste, co oznacza, że nie ma żadnego stałego oznaczenia, dlatego też, jak pisze

⁶⁶ *Ibidem*, s. 240.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 239.

⁶⁸ Na marginesie można dodać, że pod tym pojęciem rozumie się chociażby wyzwolenie od bezwzględnej władzy pojęć, za pomocą których opisujemy rzeczywistość.

⁶⁹ A.W. Watts, *Droga zen*, s. 81.

⁷⁰ Na temat pojęcia „pustki” zob. też M. Mejer, *Buddyzm...*, s. 208–209.

⁷¹ *Ibidem*, s. 87.

⁷² *Ibidem*, s. 93.

⁷³ I. Kania, *Muttāvali...*, s. 148.

⁷⁴ A.W. Watts, *Droga zen*, s. 100.

M. Mejor: „Jedyną możliwością określenia absolutnej rzeczywistości jest definicja negatywna”⁷⁵.

Odnosząc przywołane tu treści do „milczącego” dzieła Cage'a, można by pokusić się o stwierdzenie, że 4'33" to rodzaj wyrażonej w języku muzyki „definicji negatywnej” afirmującej istnienie „Wielkiego Dźwięku”. Ten zaś, za każdym razem, gdy dzieło to jest realizowane, pozwala słuchającej go publiczności, pod warunkiem, że ta koncentruje się na towarzyszących wykonaniu dźwiękach, zbliżyć się do stanu percepcji właściwego chińskim mędrcom czy mistrzom zen.

Utwór 4'33", spoglądając na niego właśnie z perspektywy myśli buddyjskiej, zwłaszcza w zakresie buddyzmu zen oraz warunkujących ten nurt czynników, pozwala też dostrzec, jak sądzę, że buddyjskiego pojęcia „pustki” nie należy sprowadzać wyłącznie do kategorii definicji negatywnej, gdyż równie dobrze wskazuje ono na duży potencjał — składają się nań treści, już tylko w wymiarze akustycznym, mogące wypełnić tę swoistą pustą formę zdolną pomieścić nieskończoną ilość dźwięków funkcjonujących w towarzyszącej człowiekowi audiosferze.

Siedzenie

Jak pokazuje historia, omawiane dzieło Cage'a w głównej mierze funkcjonuje w obrębie kategorii oznaczanej przez pojęcie „muzyki artystycznej”. W konsekwencji jest ono realizowane zwykle w miejscach stworzonych specjalnie do tego, by daną muzykę wykonywać przed audytorium w jak najlepszych warunkach akustycznych. Jednym z istotnych elementów ludzkich zachowań, jakie można obserwować w tego typu miejscach, jest ten, że publiczność oddająca się słuchaniu proponowanych jej przez wykonawców dzieł zajmuje miejsca siedzące, co nie musi być normą w kontekście istnienia wielu stylistyk czy tradycji muzycznych już tylko w świecie kultur zachodnich — w ich obrębie równie dobrze można mówić o muzyce, przy której się tańczy bądź podskakuje. Niemniej słuchacze 4'33" na ogół siedzą.

Konkluzja ta jest o tyle ważna, o ile siedzenie, aczkolwiek w odpowiedniej pozycji, należy do jednej z ważniejszych figur określających praktykę zen, która, jak twierdzą buddyści, w sposób bezpośredni nawiązuje do postaci i postawy medytacyjnej historycznego Buddy⁷⁶ (ok. 560–480 p.n.e.) — jak głosi tradycja, chcąc wejrzeć w naturę rzeczywistości (oświecenie), miał on usiąść pod drzewem figowym zwanym również „drzewem *bodhi*”, czyli oświecenia, by po siedmiu tygodniach kontemplacji osiągnąć cel⁷⁷.

⁷⁵ M. Mejor, *Buddyzm...*, s. 208–209.

⁷⁶ D.T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu Zen*, s. 40–41.

⁷⁷ M. Mejor, *Buddyzm...*, s. 64.

Ważną postacią w historii buddyzmu jest przybyły z Indii do Chin buddyjski mnich zwany Bodhidharmą. Uważa się go za dwudziestego ósmego patriarchę buddyzmu i jednocześnie pierwszego patriarchę buddyzmu zen. Warto przy tej okazji podkreślić, że dokonana za jego pośrednictwem kulturowa transmisja buddyzmu — przyjmuje się, że około VI wieku naszej ery — miała miejsce właśnie w Chinach. Bodhidharmie, rezydującemu w jednym z chińskich klasztorów, przypisuje się tak wielkie zaangażowanie w polegającą na siedzeniu w pozycji buddy praktykę medytacyjną, że patriarsze, jak głoszą legendy, od tego długotrwałego siedzenia ze skrzyżowanymi nogami kończyły te miały odpaść⁷⁸.

O tym, że przyjmowanie pozycji siedzącej jest jednym z ważniejszych elementów praktyki buddyjskiej, informują życiorysy innych ważnych postaci wpisanych w omawianą tu tradycję, zwłaszcza tych, które swym życiem i działaniem wyznaczają przełomowe momenty w jej ewolucji i kulturowej transmisji. Kolejnym przykładem może być Dōgen (1200–1253), japoński mnich, który przeszczepił z Chin do Japonii odłam buddyzmu zen w wersji *sōtō*. Również i on, jak wielu jego następców, był wielkim propagatorem medytacji w pozycji siedzącej⁷⁹.

Jeden z piszących o praktyce zen autorów, Claude Durix, uważa wręcz, że dla Dogena: „Zen to tylko siedzenie. Nic więcej. W tym zawiera się wszystko. Wydaje się to proste — ale czyż takie jest?”⁸⁰. Dopowiedzieć trzeba wreszcie to, że naśladowaną figurę medytującego pod drzewem figowym Buddy pozycję siedzącą w połączeniu z medytacją w japońskim buddyzmie zen określa się za pomocą pojęcia *zazen*, które wyraża to samo, co indyjskie pojęcie *dhyana*, a co w tłumaczeniu na język polski oznacza „cichą medytację”⁸¹.

Wielką niedorzecznością byłoby porównywanie siedzącej medytacji *zazen* do aktu siedzenia w ramach słuchania 4'33". Trudno jednak zignorować fakt, że uczestniczenie w realizacji 4'33" jest okazją do tego, by usłyszeć dźwięki otaczającego nas świata w miejscu, w którym akurat się znajdujemy, być może nawet siedzimy. Na pewno taka sytuacja sprzyja słyszeniu tego, czego „nie zawdzięczamy własnej decyzji”. Bo 4'33", podobnie jak siedzenie dłuższy czas w jednym miejscu, gdzie krajobraz nie ulega zasadniczym zmianom, zdaje się w sposób istotny warunkować otwarcie percepcji na bodźce akustyczne.

⁷⁸ Zob. A. Kozyra, *Filozofia zen*, s. 113.

⁷⁹ Zob. *ibidem*, s. 20, 121–122.

⁸⁰ C. Durix, *Sto kluczy zen*, przeł. P.J. Ilukowicz, Poznań 2006, s. 25.

⁸¹ S. Masuno, *Sztuka prostego życia. 100 wskazówek, jak osiągnąć szczęście i spokój*, przeł. K. Bochenek, Warszawa 2019, s. 51.

Mądrość Wschodu

Nie tylko uwłaczające wiedzy z zakresu antropologii kulturowej, lecz także naiwne byłoby wartościowanie dokonań, jakie miały miejsce w obrębie różnych kultur. Po drugie trudno jest także wyodrębnić jeden desygnat pojęcia „Wschód”. Po trzecie wreszcie, o ile na przykład buddyzm jest tą kategorią ludzkich zachowań, które można rozpatrywać w odniesieniu do wspomnianych w tym tekście Indii, Chin czy Japonii, i nawet zauważać cechy wspólne, o tyle pod względem językowym kultura indyjska różni się znacząco od kultur chińskiej oraz japońskiej. Jednakże w kontekście różnych uwarunkowań pojęcia mądrości w buddyzmie warto zwrócić uwagę, że — nie do końca w pośredni sposób — rzecz dotyczy sposobu podejścia do wykonywania kompozycji muzycznych. Zasadniczo chodzi tu o problem dający się wyrazić poprzez przeciwstawienie pojęć „widzieć” i „słyszeć”.

Ilustrację tego problemu można zacząć od przywołania przykładu, jakim jest znajdujące się w internecie wykonanie 4'33" przez muzyków z Filharmonii Berlińskiej, którymi dyryguje Kirill Petrenko⁸². Dosyć mocno rzucającą się w oczy cechą tej interpretacji jest zachowanie dyrygenta, który balansuje ciałem i wykonuje ruchy zgodnie z konwencją przewidzianą dla tej roli. Ręce kieruje w stronę orkiestry, jakby chciał w ten sposób synchronizować różne jej sekcje. Także pod względem mimiki zdaje się on nie być zbyt powściągliwy, żeby nie powiedzieć, że w przywołanym kontekście bardziej jawi się on jako mim czy aktor niż dyrygent. Innymi słowy, zachowanie Petrenki dosyć jednoznacznie wskazuje na to, że jego interpretacja „milczącego utworu” ma zdecydowanie charakter wizualny. W celu porównania można przywołać zachowanie Cage'a, który wykonując 4'33", unika nadmiernych ruchów ciała i sprawia wrażenie człowieka koncentrującego się na siedzeniu przed fortepianem oraz słuchaniu towarzyszących tej sytuacji dźwięków.

Warto w tym miejscu przywołać raz jeszcze to, o czym pisał Mazur, wspominając o dawnych chińskich mistrzach, żyjących w zgodzie z założeniami filozofii daoistycznej czy też tych, którym równie bliskie były zalecenia wynikające z myśli konfucjańskiej. Szczególnie chodzi o reprezentantów określonej tu grupy, specjalizujących się w grze na instrumencie *qin*. Dla przypomnienia — ostatecznym celem tej praktyki był rodzaj medytacji polegającej na siedzeniu z instrumentem bez wydobywania z niego — z intencji instrumentalisty — dźwięków. Cel ten wiązał się nie tylko z potrzebą „oczyszczania umysłu”, lecz także z doskonaleniem umiejętności uważnego słuchania, którą w kontekście dawnej kultury chińskiej z czasów Laozi czy Konfucjusza, jak i kilku wieków później, kojarzono z pojęciem „mędrca”, gdyż osoba taka: „wysłuchuje

⁸² John Cage: 4'33" / Petrenko Berliner Philharmoniker, <https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPPU> (dostęp: 29.09.2022).

się« w wezwania z Nieba, »wysłuchuje się« w potrzeby ludzi, »wysłuchuje się« w »rytm« świata naturalnego po to, by odtwarzać niebiańskie zasady na płaszczyźnie norm ludzkich oraz za pomocą swej mądrości kierować ludzkimi działaniami»⁸³. Wypada podkreślić, że symbolizowane przez grę na *qin* mistrzostwo w uprawianiu muzyki traktowano na równi ze stanem „oświecenia”, co Kenneth DeWoskin uważa za synekdochę łączącą doskonałość słuchu z doskonałością umysłu⁸⁴. Ważne w kontekście problemu poruszanego w tym tekście jest również i to, że: „we wczesnych Chinach w metaforach opisujących doskonały umysł poprzez odniesienia do zmysłów wykorzystywano słuch i dźwięk, a nie wzrok i światło, jak czyniono to na Zachodzie»⁸⁵. Uwarunkowaniem takiego stanu rzeczy jest pewna prawidłowość dostrzegana przez badaczy dawnej kultury chińskiej, w myśl której zmysłem poznawczym w przypadku Chin był słuch. Dla porównania nie zaszkodzi dodać, że w przypadku tradycji europejskich i prawdopodobnie też języków z rdzenia indoeuropejskiego zmysłem konotującym mądrość był wzrok. Jak pisze Mazur, w chińskim znaku wyrażającym pojęcie „*shèng*”, oznaczającym tyle, co „mędrzec”, zawarty jest element znaczeniowy „*er*”, który równocześnie oznacza „ucho»⁸⁶. W opozycji do tego można tu przywołać to, o czym pisze DeWoskin, wskazując na anglojęzyczne, czyli indoeuropejskie uwarunkowania takich pojęć jak „mądrość” („*wisdom*”) czy „rozum” („*wit*”), które zdają się zależeć od zmysłu wzroku, o ile rzeczywiście źródłosłowem przywołanych w tym zdaniu pojęć jest termin „*vision*” oznaczający „wzrok” lub „wizję»⁸⁷.

Pomijając fakt, że kultura chińska dostarcza przykładów na to, że John Cage nie jest w historii muzyki pionierem tworzenia form typu *silent piece*, warto zauważyć, że w trakcie komponowania *4'33"* — świadomie bądź nie — stworzył realizującym je ludziom, a także jego odbiorcom, okazję do praktykowania słuchania. Jak się okazuje, w przypadku niektórych kultur czynność ta może okazać się kluczem do bram mądrości.

Podsumowanie

Pisząc ten tekst, nie kierowałem się intencją, jaką mogłaby być próba udowodnienia uwarunkowań kompozycji *4'33"*, za jakie można by uznać treści pochodzące z krajów azjatyckich. Chodziło mi o to, by spojrzeć na to dzieło i przy okazji na Johna Cage'a przez pryzmat informacji zaczerpniętych z tak

⁸³ Xinzhong Yao, *Konfucjanizm: wprowadzenie*, przeł. J. Hunia, Kraków 2009, s. 160, cyt. za: R. Mazur, *4'33" a daoistyczna koncepcja...*, s. 259.

⁸⁴ K. DeWoskin, *Dawna chińska muzyka...*, s. 72.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ R. Mazur, *4'33" a daoistyczna koncepcja...*, s. 259.

⁸⁷ K. DeWoskin, *Dawna chińska muzyka...*, s.72.

zwanej myśli Wschodu, szczególnie uwzględniając to, co wiąże się z buddyzmem zen, tym bardziej że amerykański kompozytor był adeptem tego nurtu. Niezależnie od związków łączących Cage'a z kulturami Indii, Chin czy Japonii zaproponowany tu wywód uważam za jedną z możliwych interpretacji utworu 4'33", w którego przypadku piszący o nim ludzie bardzo często znacznie więcej miejsca niż w tym tekście poświęcają na omówienie obszaru amerykańskich i europejskich tradycji muzycznych czy filozoficznych.

Niezależnie od zaplecza teoretycznego wykorzystywanego przez osoby piszące o Cage'u i jego „milczącym utworze” uważam, że dzieło to, nie tylko z perspektywy przywołanych tu informacji, zdaje się być bardzo pojemną formą, zdolną pomieścić najrozmaitsze dźwięki, w zależności od warunków towarzyszących jego wykonywaniu. Poprzez tę kompozycję Cage w radykalny sposób stworzył przestrzeń dla potencjalnych dźwięków, którym pozwala się być po prostu dźwiękami, zaś melomanów uwrażliwił na słuchanie czy wręcz umożliwił im wsłuchiwanie się w odgłosy otaczającego ich świata — być może niektórym stworzył też okazję do wglądu lub też bardziej wsłuchania się w to, co buddyści określają za pomocą pojęcia „pustki”. Zresztą nie tylko z perspektywy tego pojęcia w znaczeniu buddyjskim o dziele Cage'a można mówić jako o przykładzie pustej formy dającej porównać się do pustej czarki stwarzającej potencjalną możliwość ku temu, by wypełnić ją dowolnym rodzajem herbaty.

Ponadto, co również wypadałoby zauważyć, poprzez swoje dzieło, jakim jest 4'33", Cage wyraził w pozawerbalny sposób to, co można odnieść do wielu sensów z zakresu myśli buddyjskiej. Co więcej, zrobił to w sposób, który zdaje się mocno odpowiadać wielu konwencjom, jakie funkcjonują szczególnie w obrębie buddyzmu zen, dając w ten sposób, szczególnie odbiorcom związanym z zachodnimi tradycjami pojmowania muzyki i świata, coś na podobieństwo „dźwięku jednej dłoni”. W ten sposób nie tylko zwrócił uwagę na procesy słuchania, ale także uwolnił — przynajmniej w tym jednym konkretnym przypadku, jakim jest przywoływany w tym tekście utwór — muzykę od często zbędnych koncepcji na jej temat.

Innym problemem jest to, w jaki sposób oswojono kompozycję J. Cage'a w zachodnim świecie. Jednak w tym wypadku nie ma raczej potrzeby, by odnosić się do myśli buddyjskiej.

Literatura

- Cage J., *Wypowiedź autobiograficzna*, przeł. D. Kosińska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 281–282.
- Dalaj Lama, *Otwieranie Oka Mądrości. Wprowadzenie do buddyzmu...*, przeł. M. Góralski, K.O. Paljor, Wydawnictwo EJB, Kraków 1998.
- DeWoskin K., *Dawna chińska muzyka a pochodzenie terminologii estetycznej*, przeł. M. Markiewicz, [w:] *Estetyka chińska*, red. A. Zemanek, Kraków 2007, s. 65–92.

- Durix C., *Sto kluczy zen*, przeł. P.J. Ilukowicz, Poznań 2006.
- Eco U., *Zen i Zachód*, przeł. J. Gałuszka, [w:] U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, Warszawa 2008, s. 247–271.
- Hanh T.N., *Cisza. Siła spokoju w świecie pełnym zgiełku*, przeł. J.P. Listwan, Warszawa 2019.
- Herrigel E., *Zen w sztuce lucznictwa*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 1987.
- Humięcka-Jakubowska J., *The Future of Music: Credo Johna Cage'a a tendencje modernistyczne w muzyce europejskiej II połowy XX wieku*, [w:] *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a*, red. M. Grajter, Łódź 2013, s. 31–53.
- Kania I., *Muttāvali. Księga wypisów starobuddyjskich*, Kraków 1999.
- Kapleau P., *Trzy filary zen. Nauka, praktyka, oświecenie*, przeł. J. Dobrowolski, Łódź 2012.
- Kmieciak M., *Różnica w ciszy. Webern a Cage*, [w:] *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, red. M. Chołoniewski, B. Boguni, Kraków 2014, s. 107–116.
- Klugowski K., *Poza determinizmem, poza konceptualizmem. Afirmatywny charakter twórczości Johna Cage'a*, [w:] *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, red. M. Chołoniewski, B. Boguni, Kraków 2014, s. 231–240.
- Kozyra A., *Filozofia zen*, Warszawa 2004.
- Kudelska M., *Sutra Serca Wielkiej Pradźni-Paramity (Mahā-prajñā-pāramitā-hrdaya-sūtra)*, przeł. M.S. Zięba, [w:] *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów*, red. M. Kudelska, s. 239–242.
- Kwiatkowski K., *John Cage: Muzyk czy filozof*, [w:] *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, red. M. Chołoniewski, B. Boguni, Kraków 2014, s. 241–247.
- Kwong J., *Bez początku, bez końca. Intymne serce zen*, przeł. M. Kłobuchowski, Kielce 2016.
- Luty J., *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Wrocław 2011.
- Masuno S., *Sztuka prostego życia. 100 wskazówek, jak osiągnąć szczęście i spokój*, przeł. K. Bochenek, Warszawa 2019.
- Mazur R., *4'33" a daoistyczna koncepcja „Muzyki bez dźwięku”*, [w:] *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, red. M. Chołoniewski, B. Boguni, Kraków 2014, s. 257–267.
- Mejor M., *Buddyzm. Zarys historii buddyzmu w Indiach*, Warszawa 2001.
- Misiak T., *Kaktusy i muszle. Fascynacje przyrodnicze Johna Cage'a*, [w:] *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, red. M. Chołoniewski, B. Boguni, Kraków 2014, s. 185–196.
- Orlik P., *Formy obecności pitagorejskich praktyk milczenia w muzyce*, [w:] *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a*, red. M. Grajter, Łódź 2013, s. 105–128.
- Podlipniak P., *Poglądy Johna Cage'a na muzykę a kwestia instynktu muzycznego człowieka*, [w:] *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a*, red. M. Grajter, Łódź 2013, s. 57–69.
- Poraj-Żakiel A., *Wprowadzenie do zen. Historia — praktyka — współczesność*, Wrocław 2018.
- Reps P., *Zen z krwi i kości. Zbiór pism zenistycznych i prezenistycznych (wybór)*, przeł. R. Bartoń, Poznań 1998.
- Shibayama Z., *Milczenie kwiatu. Eseje zen*, przeł. B. i D. Stobieccy, Kraków 1998.
- Skupin R., *Muzyka ciszy i cisza w muzyce kultur Orientu*, [w:] *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a*, red. M. Grajter, Łódź 2013, s. 131–141.
- Strzelecki M., *Egzamin z Cage'a*, [w:] *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, red. M. Chołoniewski, B. Boguni, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2014, s. 251–268.
- Suzuki D.T., *Mowy dharmy mistrza zen Bankeia*, przeł. Adam Sobota, [w:] *Kurz zen*, red. M. Fostowicz-Zahorski, E. Hadydoń, J. Jastrzębski, N. Nowak, A. Sobota, Wrocław 1992, s. 62–72.
- Suzuki D.T., *Wprowadzenie do buddyzmu ZEN*, przeł. M. i A. Grabowscy, Kraków 2017.
- Suzuki S., *Umysł zen, umysł początkującego*, Gdynia 1991.
- Szerszenowicz J., *Cisza — środowisko czy tworzywo muzyki?*, [w:] *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a*, red. M. Grajter, Łódź 2013, s. 75–103.

- Szwerszenowicz J., *Pejzażysta Cage: strategie mimetyzmu. Spojrzenie na świat uszami człowieka ze wzgórza*, [w:] *John Cage. Człowiek — Dzieło — Paradoks*, red. M. Chołoniewski, B. Boguni, Kraków 2014, s. 25–42.
- Szwajgier K., *Ile trwa 4'33" Johna Cage'a?*, „Teoria muzyki” 2014, nr 5, s. 109–118.
- Tomkins C., *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-garde*, New York 1969.
- Watts A.W., *Droga zen*, przeł. S. Musielak, Poznań 1997.
- Yao Xinzhong, *Konfucjanizm: wprowadzenie*, przeł. J. Hunia, Kraków 2009.

Źródła internetowe

- J. Cage, *An Autobiographical Statement*, http://johncage.org/autobiographical_statement.html
- John Cage performs "4:33", <https://www.youtube.com/watch?v=9RAgthGA-9Q>.
- John Cage – 4'33" Death Metal Cover by Dead Territory, <https://www.youtube.com/watch?v=k-GEG4JiOqew&t=54s>.
- John Cage: 4'33" / Pretrenko · Berliner Philharmoniker, <https://www.youtube.com/watch?v=A-WVUp12XPpU>.
- NOLA The Cat Performs John Cage's 4'33", <https://www.youtube.com/watch?v=YpZekJDrbcv>.
- Scan typograficznego zapisu Johna Cage'a https://www.google.com/search?rlz=1C1AOYE_enPL543PL545&sxsrf=ALiCzsb5zqztrSI9OjIb02EcJWku2KJPTA:1663836099361&q=4%2733+score+pdf&tbm=isch&chips=q:4+33+score+pdf,online_chips:tacet:RMR_0Noh31A%3D&usg=A14_-kQ7nFIMxUjb425Jag6Osr1NnTGz3w&sa=X&ved=2ahUKewjHu6q9gKj6AhXRwosKHZRDA8QQgIoDKAR6BAgFEBg&biw=1366&bih=617&dpr=1#img-c=CW5sdvX_47FyVM.
- P.B. Yampolsky, *Hakuin i Zen Rinzai*, przeł. R. Chłopek, <https://mahajana.net/biblioteka/teksty/hakuin-i-zen-rinzai>.
- 4'33" John Cage (Orchestra with Soloist, K2Orch, Live) / 4分33秒 ジョンケージ けつお, <https://www.youtube.com/watch?v=Oh-o3udlmy8>.
- 101 opowieści zen, znanych również jako *Zbiór Piasku i Kamieni*, <https://przewodnikduchowy.pl/101-opowiesci-zen/>.

Случай пустой формы композиции Дж. Кейджа 4'33" с точки зрения дзен-буддизма. Взгляд с точки зрения дзен-буддизма

Резюме

Цель статьи – взглянуть на произведение 4'33" и на его создателя Джона Кейджа через призму некоторых концепций, функционирующих в рамках близкой композитору философии дзен-буддизма. Этот подход требует обращения к более широкому контексту, который в данном случае можно широко охарактеризовать как «идеи, вдохновлённые востоком», имея в виду концепции или практики, происходящие из индийской, китайской или японской культур, которые возвращаются вокруг буддийской мысли или связанных с ней тенденций. Важным элементом обозначенной здесь области культуры является концепция пустоты. В какой-то степени произведение 4'33", как нам кажется, довольно ясно выражает смысл этой концепции. Стоит добавить, что – учитывая многочисленные биографические сведения – взгляд на творчество американского композитора сквозь призму «идей, вдохновлённых востоком» кажется оправданным действием, одновременно

создающим возможность выразить тонкие размышления транскультурного характера, что также отражено в содержании данной статьи.

Ключевые слова: Джон Кейдж, 4'33", Дайсэцу Тэйтаро Судзуки, дзен-буддизм, музыка тишины

The case of the empty form of John Cage's 4'33": A Zen Buddhist perspective

Summary

The article aims to examine the piece 4'33" and its composer John Cage through the lens of some concepts developed in Zen Buddhism, a philosophy embraced by Cage himself. This approach requires gesturing toward a broader context which can be generalised as 'Eastern inspirations,' mainly meaning concepts and practices derived from Indian, Chinese and Japanese cultures and related to the Buddhist thought and its kin movements. The concept of emptiness is an essential element of this cultural field. In some sense, Cage's 4'33" seems to emphatically express the meaning of this concept. Importantly, given what we know of Cage's biography, exploring his work through the lens of 'Eastern inspirations' appears to be a well-warranted approach and to afford opportunities for subtle transcultural reflection, which is also part of this article.

Keywords: John Cage, 4'33", Daisetz Teitaro Suzuki, Zen Buddhism, music of silence