

„Demokratyzacja sztuki” czy „nowa wspaniała kontyngencja”? Estetyka pragmatyczna wobec aleatoryzmu muzycznego

Jerzy Luty

Wyższa Szkoła Oficerska Wojsk Lądowych im. Gen. Tadeusza Kościuszki we Wrocławiu

Abstrakt. *Prekursorem „demokratycznego” myślenia o sztuce – głoszącego, że sztuka traktująca swoją rolę odpowiedzialnie nie może pozostawać oddzielona od kontekstu, w jakim powstaje – był amerykański filozof pragmatysta John Dewey. Twierdził on, że tzw. wartości estetyczne sztuki, a więc te przypisywane sztuce „wysokiej”, przedawangardowej – odnosząc się tylko do jednej sfery życia, tej mianowicie, którą przyjęło się określać mianem estetycznej – pomijają inne sfery, w tym sferę tzw. codzienności. W podobnym duchu sytuację estetyczną postrzega kontynuator Deweya, amerykański kompozytor i teoretyk muzyki John Cage. Jednym z wymiarów „pragmatystycznego” podejścia Cage’a do problemów estetycznych jest jego idea kontyngencji artystycznej. Artykuł analizuje ją w odniesieniu do koncepcji aleatoryzmu muzycznego i pojęcia doświadczenia estetycznego.*

Słowa kluczowe: John Cage, John Dewey, przypadek w muzyce, estetyka pragmatyczna, estetyka kontyngencji

“Democratization of art” or “new brave contingency”? Pragmatist aesthetics in the context of aleatorism in music

Abstract. *The progenitor of “democratic” thinking in art – the statement that art treating its role with responsibility cannot be distracted from the context in which it is created – was the American pragmatist philosopher John Dewey. He claimed that the so-called aesthetic values of art (i.e. those attributed to “high”, pre-avant-garde art), referring only to one sphere of life, namely the one described as aesthetic, ignore other spheres, including also the sphere of the so-called everyday life. His continuator, the American avant-garde composer and music theoretician John Cage, perceives the aesthetic situation in a similar manner. One of the specific dimensions of Cage’s “pragmatist” attitude to aesthetic problems is his idea of artistic contingency, and this article examines it in the context of, among others, the principles of musical aleatorism and the pragmatist concept of aesthetic experience.*

Key words: John Cage, John Dewey, contingency in music, pragmatist aesthetics, aesthetics of contingency

W stronę deestetyzacji sztuki

88 |

Zapoczątkowana przez kilku amerykańskich estetyków analitycznych (przede wszystkim przez Arthura Danto, ale też m.in. przez George'a Dickiego i Timothy'ego Binkleya) dyskusja na temat zasadności waloryzowania wytworów sztuki współczesnej podług kryteriów estetycznych (określona mianem „sporu o estetyczną naturę sztuki”)¹, która rozgorzała na dobre pod koniec lat 60. ubiegłego wieku, wraz z wystąpieniami pierwszych twórców popartu – Andy'ego Warhola i Roberta Rauschenberga – zawocowała powstaniem tzw. instytucjonalnej teorii sztuki. Proponowane w niej podejście polegało na rezygnacji z łączenia dzieł sztuki o charakterze przedmiotowym z szeroko pojętymi wartościami estetycznymi, przy jednoczesnym odrzuceniu nastawienia wartościującego, polegającego na charakteryzowaniu **jakości** przedmiotów pretendujących do rangi sztuki, na rzecz podejścia czysto opisowego, klasyfikacyjnego, podającego kryterium przynależności danego przedmiotu (artefaktu) do określonej grupy przedmiotów w ramach instytucji „świata sztuki” (*artworld*). Podejście takie miało w praktyce oznaczać udzielenie pierwszeństwa w określaniu tego, co jest, a co nie jest sztuką, artystom i ludziom związanym ze sztuką, a także różnego rodzaju „podmiotom” wchodzącym w skład „świata sztuki”: instytucjom artystycznym (takim jak: muzea, galerie, filharmonie, teatry, kina) oraz osobom związanym z istnieniem i funkcjonowaniem sztuki: producentom sztuki, dyrektorom placówek artystycznych, odbiorcom sztuki, kolekcjonerom, właścicielom galerii i sal koncertowych, krytykom, historykom i teoretykom sztuki, a także samym artystom i prezenterom sztuki (aktorom, wykonawcom muzyki, dyrektorom galerii), a często również mecenasom i sponsorom.

Idea przewodnia tej teorii głosiła, że sztuka traktująca swoją rolę odpowiedzialnie nie może pozostawać oddzielona od kontekstu, w jakim powstaje. Prekursorem takiego „demokratycznego” myślenia o sztuce był John Dewey. Twierdził on, że tzw. wartości estetyczne sztuki, a więc te przypisywane sztuce „wysokiej”, przedawangardowej – odnosząc się

.....
¹ Por. A. Danto: *The Artworld*, „The Journal of Philosophy” 1964, nr 61, s. 571–584; G. Dickie: *Art and the Aesthetic*, New York: Cornell University Press, 1974; T. Binkley: *Piece. Contra Aesthetics*, „The Journal of Art Criticism” 1977, nr 35(3) (wyd. pol. T. Binkley: *Przeciw estetyce*, tłum. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki: rzekomy czy autentyczny*, red. S. Morawski, Warszawa: Czytelnik, 1987, s. 420–449).

tylko do jednej sfery życia, tej mianowicie, którą przyjęło się określać mianem estetycznej – pomijają inne sfery, w tym sferę tzw. codzienności. W pierwszym rozdziale książki *Sztuka jako doświadczenie* pisał: „Teorie, które izolują sztukę oraz sądy o sztuce przez uznawanie ich za dziedzinę odrębną, oderwaną od innych przejawów doświadczenia, nie wiążą się w sposób istotny z przedmiotem, jakim się zajmują”².

Jego zdaniem deestetyzacja wartości sztuki nie tylko spowoduje zbliżenie sztuki do życia, nie negując przy tym potrzeby istnienia samych wartości, ale umożliwi głębsze ich zaspokojenie poprzez traktowanie sztuki na równi z życiem. Z kolei zachowując równowagę między doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem życiowym, deestetyzacja potraktuje samą sztukę jako dynamiczny proces, wzbogacający życie i rozwój organizmu ludzkiego. W wyniku swoistej dewaloryzacji estetycznej i z ducha darwinowskiej naturalizacji doświadczenia estetycznego, Dewey pragnie „odzyskać bliski związek doświadczeń estetycznych ze zwyczajnymi przejawami życia”³, a zniesienie owego dystansu wydaje mu się korzystne zarówno dla sztuki, jak i dla życia⁴.

W podobnym duchu sytuację estetyczną postrzega John Cage, jeden z najważniejszych twórców aleatoryzmu muzycznego, kontynuator Deweya i realizator jego koncepcji, stanowiących teoretyczne podwaliny koncepcji neoawangardy. W swych *Empty Words* pisze on: „Akt tworzenia nie jest niczym wyjątkowym; powinniśmy pomyśleć o innych jako o artystach. Dystans pomiędzy kompozytorem, wykonawcą a publicznością przestaje wówczas istnieć”⁵. Można zaryzykować stwierdzenie, że w wyniku zniesienia owego dystansu sztuka przestanie być „bezpiecznym azylem artysty” i „wiążą z kości słoniowej”, a stanowiąc wypadkową interakcji pomiędzy

² J. Dewey: *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław: Ossolineum, 1975, s. 14 (oryg. wydanie: *Art as Experience*, New York: Minton, Balch & Company, 1934).

³ Tamże.

⁴ Pogląd ten ma swoje źródła nie tylko w pragmatycznej koncepcji sztuki J. Deweya, która wskazuje na historyczny, ekonomiczny i polityczny charakter przyczyn braku integracji sztuki z życiem, wykluczając ich naturalną, konieczną nieprzystawalność, ale i w koncepcjach filozofów analitycznych, takich jak Danto czy Dickie. Natomiast jej odniesienie do współczesnej kultury popularnej (szeroko pojętej kultury hip-hopu – m.in. muzyka rap, r’n’b, soul, a także subkultur związanych z muzyką country) obecne jest w poglądach estetycznych znanego w Europie i w Polsce neopragmatysty R. Schustermana (R. Schusterman: *Pragmatist Aesthetics. Living beauty, Rethinking Art*, Oxford: Blackwell, 1992, wyd. pol.: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski i in., Wrocław: Wyd. UWr, 1998).

⁵ J. Cage: *Empty Words. Writings '73-'78*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1979.

żywym organizmem a jego środowiskiem, stanie się pełnoprawnym elementem codzienności. Doznawanie i działanie jako funkcje tej interakcji, postrzegane w tradycyjnym dyskursie estetycznym w sposób dualistyczny, towarzyszą procesowi demokratyzacji sztuki jako pochodnej demokratyzacji życia. Bo jeżeli tworzywem sztuki jest to, co trwa nieustannie, to „podłoże organiczne nadal spełnia swą ożywczą i głęboką rolę”⁶. Odwrotność postawy „pragmatycznej” – dualizm, idealizm – grozi tu nieuniknioną alienacją w stosunku do efektów pracy (działalności) twórczej (życiowej) zarówno artystów, jak i, nomen omen, estetyków.

Deestetyzacja muzyki i estetyka pragmatyczna

W 1937 r. dwudziestopięcioletni Cage pisze *Future of Music. Credo* (1937), rodzaj manifestu, w którym postanawia uznać wszystkie dźwięki – łącznie z tzw. hałasem – za pełnowartościowy materiał muzyczny: „Wierzę, że zastosowanie hałasu do tworzenia muzyki będzie stale wzrastało, aż zyskamy umiejętność wytwarzania muzyki przy pomocy instrumentów elektrycznych, co uczyni możliwym do wykorzystania dla celów muzycznych wszelkie i wszystkie dźwięki (*any and all sounds*), jakie można usłyszeć”⁷. Propozycja otwarcia się na całe uniwersum dźwiękowe nie jest wynikiem jakiejś arbitralnej decyzji artysty, oderwanego od rzeczywistości gestu natchnionego twórcy-demiurga, lecz naturalną konsekwencją zmian zachodzących w świecie dźwiękowym, nowego charakteru otaczającej kompozytora audiosfery oraz rodzącej się nowej świadomości muzycznej. Cage pisze: „Gdziekolwiek jesteśmy, to co słyszemy, to w większości hałas. Kiedy go ignorujemy, przeszkadza nam. Kiedy się w niego wsłuchamy, odkrywamy, że jest fascynujący. Dźwięk ciężarówki jadącej 50 mil na godzinę, zakłócenia przy wyszukiwaniu stacji radiowej. Deszcz. Chcemy te dźwięki opanować i poddać kontroli, tak aby używać ich nie jako „efektów dźwiękowych”, ale jako instrumentów muzycznych”⁸. W warstwie teoretycznej twórca postuluje zatem zwrot ku samej substancji dźwiękowej i jednocześnie zapowiada dwie drogi,

⁶ J. Dewey, dz. cyt., s. 32.

⁷ J. Cage: *The Future of Music. Credo*, [w:] tegoż: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961, s. 3-4.

⁸ Tamże, s. 4.

którymi już wkrótce będzie podążać muzyka drugiej połowy XX wieku – muzykę konkretną i muzykę elektroniczną.

Manifest Cage’a, nawiązujący m.in. do pierwszych eksperymentów z preparacją dźwięku, a także do szeroko pojętej mechanizacji i industrializacji życia, stanowi niejako ich teoretyczne uzasadnienie i zapowiada kierunek, w którym będzie podążać cała XX-wieczna awangarda muzyczna. Jednak w warstwie ideowej konsekwencje rozszerzenia zakresu dźwiękowego są o wiele bardziej doniosłe. Najważniejszą z nich jest zniesienie tradycyjnego podziału zjawisk akustycznych na muzyczne i niemuzyczne. Ten nowatorski postulat wywodzi się bezpośrednio z kilku istotnych źródeł filozoficznych. Pierwszym z nich jest pragmatyczna koncepcji sztuki J. Deweya, a konkretnie jego estetyka ciągłości. Jeśli wierzyć pewnej anegdocie, Cage miał poznać autora *Demokracji i wychowania* w Black Mountain College w 1948 lub 1949 r. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne, ponieważ sam zainteresowany nigdy o tym nie wspomina. Zdaniem Stefana Morawskiego Cage korzysta prawdopodobnie bezwiednie z propozycji estetycznej Deweya, co można interpretować w ten sposób, że Cage po prostu samodzielnie dochodzi do tych samych wniosków, co autor *Art as experience*⁹. Bez wątplenia jednak pragmatyczna estetyka Deweya wydaje się najbardziej oczywistym źródłem, do którego należy się tu odnieść. Jej założenia są szczególnie bliskie dokonaniom Cage’a z lat 50. i 60., w tym, będącemu jego dziełem, pierwszemu w dziejach happeningowi (*Black Mountain Event*) i wyrosłej na jego gruncie koncepcji indeterminizmu interpretacyjnego kompozycji muzycznej (w tym sensie słuszna wydaje się diagnoza, że teoria Deweya rewiduje dotychczasowy paradygmat estetyczny w duchu neoawangardy na dziesiątki lat przed jej pojawieniem się)¹⁰. Jednak w pewnym sensie antycypuje także manifest z 1937 r.

Według teorii Deweya, wygłoszonej w serii wykładów, jakie filozof prowadził w 1931 r. na Uniwersytecie Harvardzkim, dzieła sztuki nie powinny być oddzielone ani od warunków, w jakich powstały, ani od potocznego doświadczenia artysty¹¹ (np. dźwięki towarzyszącej człowiekowi audiosfery). Kategoria doświadczenia jest zresztą podstawową kategorią jego estetyki. Dewey rozumie ją jako zbiór relacji łączących zmienny organizm z płyn-

⁹ S. Morawski: *Dubuffet, Cage, Beck: Światopoglądy*, „Dialog” 1977, nr 4(252), s. 109.

¹⁰ K. Wilkoszewska: *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków: Universitas, 2003, s. 48.

¹¹ J. Dewey, dz. cyt., s. 4.

nym środowiskiem. Doświadczenie stanowi dla Deweya wartość samoistną, daje „radość samej czynności posuwania się naprzód”¹² (np. „wsłuchiwanie się”), jest przy tym pierwotne wobec świadomości i poznania. Podstawową wartością i sensem sztuki jest kształtowanie i wzbogacanie doświadczenia, przy czym sztuka odświeża spojrzenie na świat, „uczy patrzeć od nowa” (Dewey zakłada zresztą identyczność doświadczenia estetycznego i potocznego), osłabiając przy tym napięcie między człowiekiem a światem – świat staje się bardziej ludzki, a człowiek bardziej pewny siebie i naładowany energią (np. poprzez fascynację światem dźwięków). Wartość sztuki mierzy się zatem świeżością i stopniem autentyzmu wywoływanych przez nią doświadczeń: „Dzieło sztuki [...] zawsze podtrzymuje [...] zdolność do doznawania wspólnego nam świata w całej jego pełni”¹³. Doznawanie z kolei przekłada się na działanie, a to umożliwia kolejne doznania: w ten sposób życie staje się bardziej intensywne i pełniejsze, a człowiek szczęśliwszy. Widać tu zwłaszcza odwołanie do niemieckiej koncepcji sztuki jako działalności pobudzającej do tworzenia i przekraczania indywidualnych ograniczeń. Tzw. „estetykę ciągłości” (wiążącą sztukę z życiem, a pragmatyzm z neoawangardą), wskazującą na brak zasadniczego rozdzwieku w obrębie pojęć tradycyjnie uważanych za binarne, których opozycyjność przez długi czas decydowała o kształcie filozoficznej refleksji o sztuce (sztuki piękne – sztuki praktyczne, sztuki wysokie – sztuki popularne, sztuki przestrzenne – sztuki czasowe, to, co estetyczne – to, co poznawcze), Dewey, zupełnie po niemiecku, rozciąga na całe myślenie dychotomiczne, towarzyszące filozoficznej refleksji o człowieku: ciało – umysł, materia – duch, myślenie – uczucie, forma – substancja, człowiek – przyroda, podmiot – przedmiot, cele – środki (podobnej dewaluacji dualistycznej tradycji filozofii platońskiej dokonuje Nietzsche w *Narodziinach tragedii*).

Muzyka i przypadek: od pragmatyzmu do aleatoryzmu

Rys aktywistyczny obecny w założeniach estetycznych awangardy, a wywodzący się z estetyki pragmatycznej Deweya, widoczny jest zwłaszcza w odejściu od kontemplacyjnego sposobu obcowania ze sztuką, w cechu-

¹² Tamże, s. 8.

¹³ Tamże, s. 161.

jącym ją przemieszaniu ról twórcy i odbiorcy oraz w instrumentalnym traktowaniu form artystycznego wyrazu. Sztuka jest rodzajem środka pobudzającego do tworzenia (nowych form, nowych wartości), a konstytuujący się przedmiot doświadczenia jest wypadkową zachodzącego procesu. Usunięcie dystansu pomiędzy podmiotem i przedmiotem oraz przezwyciężenie stanu „stania sobie naprzeciw” umożliwiają pojawienie się „bycia-w-świecie” twórczej, afirmującej świat podmiotowości. Doświadczenie estetyczne odbiorcy jest tak samo aktywne i twórcze jak doświadczenie artysty. Artysta otwiera drzwi galerii, sali koncertowej i wpuszcza świat do jej wnętrza, nie tworzy „przeciwko” niemu, lecz w zgodzie z nim.

Odbiorca nie tylko przygląda się, ale na równych prawach uczestniczy w akcie tworzenia. Dewey wyraźnie odrzuca koncepcję podmiotu-obszernika i skłania się ku koncepcji człowieka-uczestnika, przy czym uczestnictwo to winno mieć charakter otwartości i akceptacji. Jak zauważa Krystyna Wilkoszewska, tym, co wyróżnia Deweya na tle dziejów estetyki, jest fakt, że w *Art as experience* tworzy on filozofię sztuki właściwie bez odwoływania się do kategorii piękna. Sztuka, jako że wyłania się z życia, winna służyć wartościom życia, a nie pięknu, które samo w sobie jest pojęciem abstrakcyjnym. Paradygmat nowości i eksperymentowania, któremu towarzyszy bunt przeciwko sztuce muzealnej, zajmuje miejsce estetycznego waloryzowania. Ten charakterystyczny rys estetyki Deweya wyrasta z przekonania, że muzea prowadzą do „rozłamu między doświadczeniami zwykłymi i estetycznymi”: zwykłe doświadczenie – zauważa Dewey – jest bardziej estetyczne niż przedmiot niezwykły, umieszczony poza zasięgiem naszego doświadczenia. O ile w dawniejszych epokach sztuka była nieodłącznym elementem ludzkiej codzienności, o tyle muzea, galerie, filharmonie, zamiast przyczynić się do uznania jej roli w różnych przejawach życia zbiorowego (w świątyni, w rozgwarze życia publicznego, na agorze), spowodowały jej wyobcowanie.

Należałoby jednak zapytać: czy postulowana przez amerykańskiego filozofa deestetyzacja wartości sztuki, przy jednoczesnym uwypukleniu wartości życia, oznacza kres sztuki pojmowanej przez pryzmat takich pojęć, jak piękno, harmonia, kompozycja, dzieło, kunszt, czy też jest to jedynie kres pewnego, podlegającego ekonomiczno-społecznym uwarunkowaniom, sposobu jej rozumienia? Dewey, jak się wydaje, i tym razem omija dualistyczne kategorie myślenia: według niego przewartościowanie dotyczy zarówno zmiany określonego sposobu pojmowania sztuki, jak i jej

funkcjonowania w codziennym doświadczeniu, będąc dla sztuki ożywczym impulsem, na powrót przywracającym ją życiu.

Ważną kwestią teoretyczną pozostaje określenie charakteru rozpoznania przez Cage'a pragmatyzmu Deweya. Cage, jak wiadomo, nie był filozofem, a jego znajomość historii filozofii była raczej pobieżna. Nie zmienia to faktu, że jako artysta konceptualny interesował się nią żywo i do głębi. Skłaniałbym się tu ku pogładowi Wilkoszewskiej¹⁴, że artysta awangardowy (a więc również Cage) realizuje po prostu program estetyczny zarysowany przez Deweya na kilkanaście lat przed pojawieniem się neoawangardy. Ponadto, jako artysta amerykański, autor *Musircircus* wydaje się wpisywać w program estetyki pragmatycznej niejako z podwójnej perspektywy – zarówno poprzez swą „awangardowość”, jak i „z ducha” amerykański praktycyzm, którego najlepszym przykładem są okoliczności powstania jego najsłynniejszego muzycznego wynalazku – fortepianu preparowanego.

Gdy w 1938 r. w Cornish School of Fine and Applied Arts w Seattle Cage pisze akompaniament do „afrykańskiego” tańca pt. *Bacchanale*, okazuje się, że w sali, gdzie ma się odbyć występ, nie ma miejsca dla zespołu, który miałby ów akompaniament wykonać, a jedynym instrumentem, który znajduje się na małej scenie, jest stary fortepian. Cage wpada na pomysł, aby zaadoptować fortepian dla potrzeb zespołu. Między jego strunami umieszcza drewniane i metalowe śruby oraz kawałki gumy i filcu, zmieniając go w wieloczynnościowy instrument perkusyjny. W ten sposób Cage wynajduje fortepian preparowany (*prepared piano*). Pierwszym impulsem do jego powstania jest odpowiedź na logistyczny problem powstały w trakcie przygotowywania do recitalu tańca i wynika „z chęci stworzenia akompaniamentu bez użycia instrumentów perkusyjnych”¹⁵. Drugi impuls pochodzi już jednak od samego Cage'a: jego inwencja, otwarcie na przypadkowe zdarzenia i elementy, emancypacja przygodności, a także swoiste „nastawienie okólne” (*sidestepping approach*) stają się sposobem na osiągnięcie tego, czego nie można osiągnąć środkami intencjonalnymi¹⁶. *Prepared piano* okazuje się rozwiązaniem

¹⁴ K. Wilkoszewska, dz. cyt., s. 37.

¹⁵ J. Cage: *Experimental Music. Doctrine*, [w:] tegoż, *Silence. Lectures and Writings*, dz. cyt., s. 15.

¹⁶ Por. W. Welsch: *Stając się sobą*, tłum. J. Wieteci, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań: Wyd. Fundacji Humaniora, 1998, s. 20.

niezwykle praktycznym – kompozytor nie musi nosić ze sobą całego instrumentarium perkusyjnego, a jedynie pojedyncze przedmioty i narzędzia. Również sposób jego wykorzystania z biegiem czasu ulega daleko idącej komplikacji, a Cage odnajduje w nim niekończące się źródło muzycznej inwencji. Tak pisze o tym w *A Composer's Confessions*: „Nauczyłem się w ciągu lat wielu istotnych rzeczy o fortepianie preparowanym. Na początku na przykład nie wiedziałem, że aby powtórzyć dany rezultat dźwiękowy, należało dokładnie odmierzyć pozycje przedmiotów między strunami, że oryginalnie użyte śruby czy wkręty zachować. Wszystko, co wiedziałem na ten temat na początku wynikało z przyjemności i doświadczenia ciągłego odkrywania. Przyjemność ta pozostała do dziś, ponieważ możliwości są tu nieskończone”¹⁷.

***There is no getting away from life* czyli aleatoryzm spragmatyzowany**

Zgodnie z estetycznymi postulatami Cage'a kompozytor przyszłości, zabierając się do komponowania, nie powinien wychodzić ani od żadnej wyższej idei (np. idei harmonii), ani od muzyki, lecz od „dźwięków otoczenia”, nie powinien też tworzyć „w zgodzie z” osobowością twórcy, w trosce o jego „harmonijne wnętrze”, ale w zgodzie ze światem, który go otacza. Pragnienie stworzenia muzyki, która będzie należeć do dźwięków otoczenia i która niejako podda się ich rytmowi, powinno być, zdaniem Cage'a, podstawowym pragnieniem twórcy. Wychodząc od prostej konstatacji, że wszyscy jesteśmy otoczeni przez dźwięki, Cage pyta: jak mamy się do nich odnosić? Jego odpowiedź wydaje się prosta: jeżeli próbujemy je ignorować, przeszkadzają nam, jeżeli ich słuchamy i akceptujemy, stają się fascynujące. Przyjęcie tego punktu widzenia wymaga jednak zrewidowania i zmodyfikowania dotychczasowych poglądów na muzykę. Cage konstatuje, że, po pierwsze, całą muzykę, którą słyszymy, nieustannie przenika niezróżnicowany, niepożądany hałas. Hałas ten bywa często irytujący, ale jeśli go zaakceptujemy, przestaje taki być. Po drugie, za „wyzwolenie” owego hałasu nie odpowiada wyłącznie kom-

.....
¹⁷ J. Cage: *A Composer's Confessions*, [w:] *John Cage: Writer. Previously Uncollected Pieces*, red. R. Kostelanetz, New York: Limelight Editions, 1993, s. 36-37.

pozytor czy muzyk, ale ważny jest też czynny i twórczy wkład słuchacza. Kiedy słuchacz, niejako na własny użytek, zdecyduje się włączyć dźwięki otoczenia do odbieranej kompozycji, staje się jednocześnie jej współ-kompozytorem.

Cage domaga się od słuchacza zarówno otwartego umysłu, jak i wrażliwego ucha, tak aby potrafił wychwycić wszystkie te dźwięki, które zostały wykluczone z muzyki rozumianej w tradycyjnym sensie. Jeśli bowiem potrafimy odnieść się do tych zmiennych, z natury nieprzewidywalnych dźwięków, które zawsze znajdowały się we wnętrzu muzyki, lecz w wyniku procesów dziejowych zostały z niej wykluczone, znaleźć dla nich miejsce w naszym doświadczeniu muzyki, wówczas różnica między muzyką i hałasem ulegnie zatarciu, a sztuka zbliży się do życia¹⁸. Ważną cechą wspólną dźwięków uznawanych za „niemuzyczne” jest ich nieintencjonalność, co oznacza, że nie posiadają one żadnego z góry ustalonego kierunku, znaczenia, ani przeznaczenia, w przeciwieństwie do dźwięków muzycznych, które wydają się celowymi, zamierzonymi. Zdaniem Marcela Cobussen, niezwykle istotne dla Cage’a jest, aby akt komponowania pozostawał w harmonii z wydarzeniami świata zewnętrznego (z reguły nieregularnymi, antytonalnymi) i nie zakłócał stanu ich nieprzewidywalności. Należy bowiem podkreślić, że „dekonstrukcja granicy pomiędzy hałasem a muzyką” – jak określa praktykę zainicjowaną przez Cage’a Cobussen¹⁹ – jest przede wszystkim niezgodą na istnienie granicy pomiędzy sztuką i życiem, rozumieniem i niezrozumieniem, przypadkiem i porządkiem.

„*There is no getting away from life*”²⁰ – odpowiada Cage na zarzut ze strony pewnego słuchacza, który po jednym z koncertów stwierdza, że jego zdaniem taki rodzaj muzyki, w którym występują ze sobą dźwięki muzyczne i niemuzyczne, nie powinien być grany w miejscach publicznych, ponieważ wielu ludzi go nie rozumie i zaczyna rozmawiać i chichotać, uniemożliwiając w efekcie wysłuchanie muzyki. Być może najlepszym miejscem dla tego rodzaju muzyki, w którym zostałaby ona należycie doceniona – zauważa słuchacz – byłoby domowe zacisze, gdzie jest wygodnie i cicho, i gdzie nie trzeba płacić za wstęp.

.....
¹⁸ Por. M. Cobussen: *The Gift of Silence [donner les bruits]*, [w:] tegoż: *Deconstruction in music*, Rotterdam 2002, <<http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>>, (data dostępu: 4.11.2012).

¹⁹ Tamże.

²⁰ J. Cage: *Lecture on Something*, [w:] tegoż: *Silence. Lectures and Writings*, dz. cyt., s. 135.

Zarzut sformułowany przez słuchacza, pomimo że ma raczej żartobliwe zabarwienie, ujawnia jednak pewną niesympatyczną tendencję kultury: dążenie do wykluczenia z powszechnego obiegu tego, co niezrozumiałe, niejednoznaczne, nie poddające się klasyfikacji. Cage, próbując wyjaśnić słuchaczowi swoje intencje, określa jego postawę jako „pragnienie warunków oderwanych od życia” – czegoś „w rodzaju wieży z kości słoniowej”²¹. A jak wiadomo, wieże z kości słoniowej nie istnieją, tak jak nie można trzymać symbolicznego księcia zamkniętego w murach pałacu (nawiązanie do historii Buddy), bo pewnego dnia i tak wydostanie się na zewnątrz, zobaczy choroby i śmierć (w domyśle: chichot i rozmowy) i stanie się Buddą. Poza tym, w moim domu – dodaje Cage – słychać zarówno odgłosy statków, ruch uliczny, kłótnie sąsiadów, zabawy dzieci, wrzaski w korytarzu, jak i skrzypiący pedał pianina, a zatem muzyka nie jest w stanie uciec od tego, co jest jej integralną częścią. Cage tym samym jedynie potwierdza tezę, że opozycja hałas-muzyka nie powinna być brana pod uwagę bez namysłu nad opozycją życie-sztuka, i że uwaga skierowana na „hałas” służy jedynie jej przekroczeniu. Źródłem pragnienia, aby oceniać „muzykę jako taką”, wyizolowaną z nieuniknionych dźwięków pobocznych, widzi Cage w idei dzieła sztuki sztucznie odseparowanego od reszty życia: „Widoczne jest, że muzyka jako taka [muzyka jako wyraz harmonii świata w sensie pitagorejskim – J.L.], jest sytuacją idealną, a nie realną. Umysł może ignorować dźwięki otoczenia, wysokości inne niż osiemdziesiąt osiem, niepoliczalne długości trwania, niemuzyczne czy odstręczające barwy, słowem kontrolować i starać się rozumieć całe dostępne doświadczenie. Może też zaniechać tego pragnienia, czyniąc postępy w tworzeniu i działaniu jako wierny odbiorca doświadczenia”²². Warto dodać, że autor *Water Music* sam pragnie być „wiernym odbiorcą doświadczenia”, w czym pomaga programowe odrzucenie (samo)narzucających się reguł jego klasyfikacji.

.....
²¹ Co charakterystyczne dla postawy Cage’a, zwykle nie używa on argumentów negatywnych – ma na to wpływ zarówno jego buddyjskie usposobienie, jak i swoiste „podejście unikowe” (*sidestepping approach*), nie jest przecież politykiem, nie chodzi mu ani o władzę, ani o dominację – lecz formułuje wyłącznie tezy afirmatywne: *I think people should act affirmatively and do what they believe*. (Por. wywiad z Cage’em na Uniwersytecie w Huddersfield podczas Huddersfield Contemporary Music Festival, 1989, 9:30 a.m. 25/11/89, oprac. C. Gresser, W. Krebs, <<http://www.fzmmw.de/2001/2001T3.pdf>>, (data dostępu: 4.11.2012).

²² J. Cage: *Composition as Process*, [w:] tegoż, *Silence. Lectures and Writings*, dz. cyt., s. 32.

Emancypacja dźwięku i waga działania eksperymentalnego

98 |

Podstawową ideą wyłaniającą się z *Listening to Music* (1937), drugiego, po *Future of Music. Credo*, manifestu Cage'a, jest stwierdzenie, że słuchanie muzyki, zamiast skupiać się na podziwianiu piękna dźwięków, koncentruje się z reguły na rekonstruowaniu w wyobraźni zasad, jakimi rządzą się elementy składowe utworu. „Każdy z nas czuł się poirytowany, słysząc pytanie sąsiada: to był klarnet czy obój i jaki to dźwięk”²³. Taki sposób odbioru muzyki wynika, zdaniem Cage'a, z powszechnego nawyku słuchania „przy pomocy intelektu, zamiast przy pomocy uszu”. A przecież znajomość zasad, przydatna twórcy, w niczym nie przydaje się słuchaczowi, ponieważ komponowanie i słuchanie to „dwie różne przyjemności”. Zdaniem Cage'a nie ma potrzeby znać konstrukcji utworu, aby go docenić, podobnie jak nie trzeba znać konstrukcji krzesła, aby na nim siedzieć, i domu, aby w nim mieszkać. Pozwólmy dźwiękom być dźwiękami ze względu na nie same, a nie konstrukcje, jakie tworzą – zdaje się mówić kompozytor. Nawołuje w ten sposób do rezygnacji z zakodowanych w świadomości nawyków słuchowych i zastąpienia ich stanem umysłu pozbawionym wszelkich uprzedzeń, gotowym do akceptacji zjawisk dźwiękowych w ich naturalnym pięknie i bogactwie.

Odwólamy się raz jeszcze do *Wyznania kompozytora*: „Muzyka współczesna jest w pewnym sensie historią uwalniania się dysonansu, tak też nowa muzyka jest rodzajem próby wyswobodzenia wszystkich słyszalnych dźwięków od ograniczeń muzycznych uprzedzeń. Pojedynczy, indywidualny dźwięk w swym kształcie nie jest ani muzyczny, ani niemuzyczny. Jest po prostu dźwiękiem. I nie ważne, jaki to rodzaj dźwięku, może stać się np. muzycznym poprzez umieszczenie go w utworze”. Jeśli spojrzeć z perspektywy czasu na poglądy z okresu *Future of Music. Credo*, Cage odnosi je tu do całokształtu sytuacji estetycznej, w jaką są uwikłane, nadając im formę oręcza w walce o uwolnienie dźwięków od przypisanych im od wieków celów i wartości.

Dla Europejczyka bycie kompozytorem oznaczało zawsze swego rodzaju tworzenie, które poświęcało się osiągnięciu (lub zachowaniu) określonych i wypracowanych form „sztuki wysokiej” (elitarnej), kulturowanej i uświęconej tradycją. Muzyka taka, oparta na warsztatowym

.....
²³ Tenże: *Listening to Music*, dz. cyt., s. 15.

kunszcie, była nośnikiem bądź to niepowtarzalnych wrażeń wzbudzających w odbiorcach emocje (wszystkie ekspresjonistyczne teorie sztuki), bądź też niepodważalnych prawd demaskujących wytwory świata odhumanizowanych wartości (teorie komunikacji światopoglądowej), bądź wreszcie wewnątrzmuzycznych jakości autonomicznych²⁴. Z kolei na bycie amerykańskim artystą awangardowym w typie Cage'a składa się przede wszystkim typowa dla kultury amerykańskiej świadomość ahistoryczna, nastawiona na tworzenie wartości osadzonych w teraźniejszości lub wybiegających w przyszłość, niezależnych w zasadzie od związków z tradycją. Postawa taka ufundowana jest na przekonaniu o wadze działania eksperymentalnego (zazwyczaj z nowymi, nietradycyjnymi materiałami artystycznymi), charakteryzujące się nieprzewidywalnością i odbywającego się z reguły poza instytucjonalnymi kanałami przekazu, a także na specyficznym „pragmatycznym”: sposobie rozumienia kategorii odbioru dzieła oraz – współtworzącym wartość i znaczenie dzieła – przeniesieniu punktu ciężkości tworzenia sensów w relacji artysta-widz, z artysty na widza.

Istnieją przynajmniej dwa wymiary „pragmatystycznego” podejścia Cage'a do problemów estetycznych: jego idea „demilitaryzacji języka” oraz idea artystycznej (zarówno w odniesieniu do materiału, jak i procesu twórczego) kontyngencji. Zwłaszcza obecności drugiej z nich nie sposób pominąć.

Przypadek jako procedura twórcza: dwa aleatoryzmy

Najbardziej oczywistym znakiem przejścia od sztuki awangardowej (modernistycznej) do neoawangardowej jest uznanie przypadku za pełnoprawną procedurę twórczą. Jak zauważa Tadeusz Pawłowski, w zdarzeniu (*event*) czy happeningu przypadek stanowi (anty)zasadę wiążącą poszczególne elementy „dzieła”, a jego rolą jest „wyzwalać skutecznie artystę z ograniczeń narzuconych przez konwencje, jakie dotąd kierowały procesem twórczym – wyborem i sposobem zestawienia elementów

²⁴ Por. G. Banaszak: *Adornowska wizja muzyki w kontekście tradycyjnego i relatywistycznego spojrzenia na praktykę muzyczną*, [w]: *Adorno: Między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa-Poznań: Fundacja dla Instytutu Kultury, 1991, s. 50–52.

składających się na określony spektakl”²⁵. Zastosowanie przypadku nie ogranicza się tylko do happeningu czy *eventu*, lecz ogarnia bez mała cały obszar sztuki współczesnej. Jego estetyczną funkcję jako mechanizmu losowego można sprowadzić do trzech zasadniczych punktów:

1. Wzmożenie intensywności reakcji emocjonalno-intelektualnej na wytwory sztuki, odświeżenie percepcji oraz pobudzenie wyobraźni odbiorcy do twórczego wysiłku.
2. Wyzwolenie artysty z ograniczeń narzucanych przez istniejące konwencje, reguły lub nawyki.
3. Wniesienie elementów nowych, przedtem w sztuce nieznanymi²⁶.

Ten zwrot ku kontyngencji nie jest, rzecz jasna, w historii sztuki niczym nowym. W ciekawym eseju *Stając się sobą* Wolfgang Welsch zauważa, że pierwszym w historii sztuki zachodniej zwolennikiem stosowania procedur przypadku w sztuce był Leonardo da Vinci, który zalecał malarzom, aby „przystanęli czasami i popatrzeli na plamy na ścianie bądź na popioły w palenisku, na chmury albo na muł lub tym podobne miejsca; jeśli przyjrzą im się poprawnie, odkryją w nich cudowne wynalazki. Albowiem duch malarza ożywia się na nowe wynalazki [...]”²⁷.

Procedury losowe, które obecne są w sztuce Cage’a od początku lat 50., mają zasadniczy wpływ na jego warsztat twórczy. Początkowo Cage zezwala wszelkiemu typowi dźwiękom współtworzyć kompozycję, po pewnym czasie postanawia jednak, że elementy niezdecydowania powinny przeniknąć również do samego wykonania utworu. To nowe założenie nie oznacza bynajmniej, że teraz wykonawcy będą grali to, co zechcą – grają oni tylko to (i dokładnie to), co w sposób ścisły (choć przypadkowy) określiły operacje losowe.

Pomimo tego oczywistego, choć często mylnie interpretowanego założenia, indeterminizm w końcu triumfuje niepodzielnie, a „wycinki rzeczywistości” (odgłosy otoczenia) współtworzą utwór w sposób bezpośredni, w sensie najbardziej dosłownym – muzyczne zapożyczenia Cage bierze wprost z audiosfery. W przeciwieństwie do twórcy muzyki konkretnej, Pierra Schaeffera, Cage nie nadaje im intencjonalnego piętna, lecz całkowicie zdaje się na przypadek. Nie tworzy zabarwionych znaczeniem,

²⁵ T. Pawłowski: *Happening*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1982, s. 30.

²⁶ Tamże, s. 67.

²⁷ Cyt. za: W. Welsch: *Stając się sobą*, dz. cyt., s. 19.

ciekawych kolaży o interesującym brzmieniu, nie dokonuje też świadomej selekcji pobieranych z otoczenia próbek (sampli). Zgodnie z przyjętymi założeniami powstająca kompozycja nie zostaje przefiltrowana przez wyobraźnię, poglądy, przesady, którymi żywi się artysta (nie wyraża też żadnego ponadczasowego, abstrakcyjnego piękna, „fałszywego pozoru” nieskończoności zamkniętej w konsonansie itd.), nie jest więc wyrazem jego artystycznej wizji. Jest za to składową sytuacją, w której tego rodzaju wybory stają się niepotrzebne, ponieważ każdy element kompozycji – tonacja, rytm czy dźwięczność – zostaje ustalony poprzez rzuty kostką, a jedyną formą subiektywnej artystycznej interwencji pozostaje wybór określonego systemu operacji losowych. Podczas gdy efekt finalny kompozycji nigdy nie ma zabarwienia intencjonalnego (emocjonalnego), odnoszącego się do indywidualnych cech twórcy, artyście zależy jedynie na tym, aby dobór dźwiękowych składowych i ustalenie metody, przez którą dane muzyczne wydarzenie (kompozycja) będzie zdeterminowane, były każdorazowo oparte na operacjach losowych, służących kształtowaniu przebiegu muzycznego z udziałem przypadku.

Należy jednak podkreślić, że wprawdzie tworzenie (i wykonanie) tego typu kompozycji polega jedynie na realizacji z góry przyjętej procedury losowej, to kompozytor bezwzględnie domaga się jej restrykcyjnego przestrzegania przez wykonawców. Często zupełnie niesłusznie posądza się Cage’a o anarchizm dźwiękowy czy swoisty artystyczny nihilizm, podczas gdy w latach 50. pozostaje on nadal surowym zwolennikiem obecności sztywnych reguł w tworzeniu kompozycji (wprawdzie opartych na przypadku, lecz powstających ściśle według wskazań metody). Kiedy Cage mówi, że wycofuje się z „procesu decyzyjnego w muzyce” (czyli że staje się zwolennikiem twórczej kontyngencji), nie ma bynajmniej na myśli tradycyjnego (tj. podążającego za linią partytury) sposobu wykonania utworu, lecz jedynie tradycyjny sposób komponowania, polegający na subiektywnym wyborze kolejności nut i czasu ich trwania.

Charakter artystycznej kontyngencji w kompozycjach Cage’a przybiera różną postać, w zależności od okresu jego twórczości. W momencie dominacji „aleatoryzmu konstrukcyjnego” wykonawca muzyki Cage’a ma do czynienia z notacją zdeterminowaną, a więc jest niejako budowniczym konstruującym budowlę ściśle według planów architekta. Aleatoryzm interpretacyjny, a także *tape music*, wprowadza dużo większą dozę wykonawczej dowolności (od częściowej do całkowitej, jak w przypadku *o’oo*),

a odtwórca, dysponując jedynie ogólnymi wskazówkami od autora kompozycji, staje się mimochodem jej twórcą. Kompozycją poddaną całkowicie prawom przypadku (kontyngentną), gdzie wszystkie składniki i parametry powstają w efekcie zastosowania operacji losowych, jest *Music of Changes* (1951). To w niej po raz pierwszy Cage posługuje się regułami zaczerpniętymi ze starochińskiej księgi *I Ching*, polegającymi na rzucaniu krążków z figurami geometrycznymi, którym odpowiadają określone jakości muzyczne – wysokości, czasy trwania, barwy – ujęte uprzednio w tabelę i wykresy. Proces komponowania jest zatem żmudnym powtarzaniem rzutów kostką i odnotowywaniem ich wyników i polega tu na przypisywaniu kolejnym dźwiękom przypadkowych (losowo wybranych) jakości. W rezultacie powstaje zapis nutowy całkowicie niezależny od indywidualnych preferencji kompozytora, a efekt dźwiękowy utworu pozostaje tajemnicą zarówno dla słuchacza, jak i dla artysty. „Nie słyszę muzyki, którą komponuję. Komponuję po to, aby usłyszeć muzykę, którą komponuję” – pisze Cage, odnosząc się do wprowadzonego przez siebie aleatoryzmu. Przyświeca mu nie tylko pragnienie działania niezależnego od subiektywnych wyborów artysty, lecz zwłaszcza pragnienie usłyszenia tego, jak brzmi natura w sposobie swego działania (*in her manner of operations*), bo tylko wtedy fizyczny konkret życia ujawni po deweyowsku swe niezapośredniczone oblicze.

Inna forma nieintencjonalności – aleatoryzm interpretacyjny – ujawnia się w kompozycji *Music for Piano I* (1952), gdzie przypadkowe usytuowanie nut wytyczają skazy produkcyjne papieru, cząstki drewna itd., natomiast długość trwania pozostaje do wolnego wyboru wykonawcy, który określa je według własnego uznania, mając do dyspozycji wyjściowy zapis nutowy. To zupełnie nowy kierunek poszukiwań autora *Silence*²⁸. Gdy w pewnym momencie stanie się dominującą tendencją w twórczości Cage’a, zaowocuje nową koncepcją muzyki, której prawozorem jest słynny utwór „na ciszę” 4’33”. U jej podstaw znajdują się dwa twierdzenia:

1. „Cisza nie istnieje” (będące konsekwencją doświadczenia w komo-
rze antypogłosowej, po którym Cage powie: „Nie istnieje nic takiego
jak pusta przestrzeń czy pusty czas. Zawsze jest coś do ujrzenia, coś
do słuchania”²⁹).

²⁸ Innymi przykładami tzw. *performance indeterminacy* są utwory: *Imaginary Landscape* No. 4 (1951), *Atlas Eclipticalis* oraz *Variations I-IV* (1958–1963).

²⁹ J. Cage: *Experimental Music*, [w:] tegoż: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown CT 1961, s. 8.

2. „Muzyka jest nieskończona, a jedynie słuchanie jest przerywane” (sformułowanie, które kompozytor przypisuje Henremu D. Thoreau). Znajdują one swój teoretyczny wyraz w takich tekstach Cage’a, jak *Experimental Music. Doctrine* (1955) oraz *Composition as a Process* (1958).

Nowa muzyka, nowe słuchanie: polityka aleatoryzmu

Wysiłek Cage’a, polegający na wprowadzeniu niezdeteterminowania kompozycji zarówno pod względem strukturalnym, jak i wykonawczym, zmierza dokładnie w odwrotnym kierunku niż wysiłek artysty modernistycznego. Pragnienie wyłączenia z procesu tworzenia osobowości artysty, jego ego – tak aby cały „artystyczny” rezerwuar mogący wskazywać na subiektywistyczny charakter rodzącego się dzieła pozostawał bez wpływu na jego finalny kształt – wyznacza jeden kierunek: „Nowa muzyka: nowe słuchanie. Nie ma polegać na próbie zrozumienia czegoś, co jest powiedziane, ponieważ jeśli coś miałoby zostać powiedziane, nadano by dźwiękom kształt słów. A chodzi po prostu o uwagę skierowaną na aktywność dźwięków”³⁰.

Sformułowany w ten sposób cel twórczości muzycznej nosi w sobie załączki programu etycznego, wpisane *implicite* w dzieło amerykańskiego artysty. „Nowa wspañała kontyngencja” miałaby polegać na dążeniu artysty do ukazania pełni zjawisk dźwiękowych jako naturalnych fenomenów materialnej rzeczywistości, bez przypisywania im czegokolwiek, co wykraczałoby poza ich jakości brzmieniowe, poprzez wyeliminowanie pierwiastka intencjonalnego z procesu twórczego. Tak formułuje to Cage w *The Future of Music* z 1974 r.: „Lata temu, po tym jak postanowiłem poświęcić życie muzyce, zauważyłem, że ludzie odróżniają hałas od dźwięków. Postanowiłem podążać za Varese’em i walczyć o hałas, być po stronie słabszych”³¹. Wraz z rezygnacją z megalomańskich dążeń, emanującego swym „bogatym wnętrzem” artysty, towarzyszy Cage’owi poczucie misji uczynienia świata lepszym, bardziej przyjaznym dla „słabszych”, gdzie otwarcie się na przypadkowość jest funkcją akceptacji, a nie pograżeniem

³⁰ Tamże, s. 10.

³¹ J. Cage: *The Future of Music*, [w:] *Empty Words. Writings '73-'78*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1979, s. 177–187.

się w chaosie. Towarzyszące doświadczeniu wzniosłości uczucia strachu, bólu i utraty przekute zostają w przyjemne doznanie różnorodności, nie utrzymujące umysłu artysty (resp. widza) w sztucznej, krępującej władze wyobraźni, gotowości dążenia do zamknięcia w pojęciu tego, co nieskończone. Umysł staje się możliwie najbardziej przejrzysty, otwarty, naiwny. W otwarciu tym – będącym niemą zgodą na świat w jego kontyngencji i nieintencjonalności jego naturalnego przebiegu – słycać echo buddyjskiej idei powstrzymywania się od ograniczeń i rezygnacji z kontroli nad rzeczami (dźwiękami). Okazuje się ono również rodzajem afirmacji (jeżeli kontrola przyjmuje formę dominacji) – milczenie w obliczu dźwiękowego uniwersum, w kształcie, w jakim jawi się ono w każdej konkretnej chwili, zaprasza bowiem do uczestnictwa i odpowiedzialności za „to, co zdarza się losowo”: „Wydaje się, że całkiem ostatnio staje się jasne, że możemy być otwarci na dźwięki – nie tylko naszymi umysłami, ale całym naszym byciem – staje się także jasne, że dźwięk nie musi być komunikacją jakichś głębokich myśli. Może być po prostu dźwiękiem”³².

Literatura

- Banaszak Grzegorz: *Adornowska wizja muzyki w kontekście tradycyjnego i relatywistycznego spojrzenia na praktykę muzyczną*, [w:] *Adorno: Między moderną a postmoderną*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa-Poznań: Fundacja dla Instytutu Kultury, 1991, s. 37-65.
- Binkley Timothy: *Piece. Contra Aesthetics*, „The Journal of Art Criticism” 1977, nr 35(3), s. 265-278.
- Cage John: *A Composer's Confessions*, [w:] *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces*, red. Richard Kostelanetz, New York: Limelight Editions, 1993, s. 27-44.
- Cage John: *Composition as Process*, [w:] tegoż: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961, s. 18-56.
- Cage John: *Empty Words. Writings '73-'78*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1979.
- Cage John: *Experimental Music*, [w:] tegoż: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961, s. 7-12.
- Cage John: *Experimental Music. Doctrine*, [w:] tegoż: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961, s. 13-17.

.....
³² J. Cage w rozmowie z Mortonem Feldmanem, za: J. Pritchett: „*Something like a hidden glimmering*”. *John Cage and recorded sound*, Princeton, 1994, <<http://rosewhitemusic.com/cage/texts/glimmering.pdf>>, (data dostępu: 4.11.2012).

- Cage John: *Lecture on Something*, [w:] tegoż: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961, s. 128–145.
- Cage John: *Listening to Music*, [w:] John Cage, *Writer. Previously Uncollected Pieces*, red. Richard Kostelanetz, New York: Limelight Editions, 1993, s. 15–19.
- Cage John: *The Future of Music*, [w:] *Empty Words. Writings '73-'78*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1979, s. 177–187.
- Cage John: *The Future of Music. Credo*, [w:] tegoż: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961, s. 3–6.
- Cobussen Marcel: *The Gift of Silence [donner les bruits]*, [w:] tegoż: *Deconstruction in music*, Rotterdam 2002, <<http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>>, (data dostępu: 4.11.2012).
- Danto Arthur: *The Artworld*, „The Journal of Philosophy” 1964, nr 61, s. 571–584.
- Dewey John: *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Andrzej Potocki, Wrocław: Ossolineum, 1975 (oryg. wydanie: *Art as Experience*, New York: Minton, Balch & Company, 1934).
- Dickie George: *Art and the Aesthetic*, New York: Cornell University Press, 1974.
- Luty Jerzy: *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Wrocław: Atut, 2011.
- Luty Jerzy: „*The demilitarization of language: a serious musical concern*”. *John Cage’s trickster strategy in Empty Words*, [w:] red. Anna Markowska, *Trickster Strategies in the Artists’ and Curatorial Practice*, Warszawa-Toruń: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2013, s. 53–58.
- Morawski Stefan: *Dubuffet, Cage, Beck. Światopoglądy*, „Dialog” 1977, nr 4 (252), s. 105–115.
- Pawłowski Tadeusz: *Happening*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1982.
- Pritchett James: „*Something like a hidden glimmering*”. *John Cage and recorded sound*, Princeton 1994, <<http://rosewhitemusic.com/cage/texts/glimmering.pdf>>, (data dostępu: 4.11.2012).
- Schusterman Richard: *Pragmatist Aesthetics. Living beauty, Rethinking Art*, Oxford: Blackwell, 1992, (wyd. pol. *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. Adam Chmielewski i in., Wrocław: Wyd. UWr, 1998).
- Welsch Wolfgang: *Stając się sobą*, tłum. Jacek Wietecki, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Poznań: Wyd. Fundacji Humaniora, 1998, s. 11–34.
- Wilkożewska Krystyna: *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków: Universitas, 2003.
- Zmierzch estetyki: *rzekomy czy autentyczny*, red. Stefan Morawski, Warszawa: Czytelnik, 1987.

