

Tomasz Misiak  <http://orcid.org/0000-0001-9656-9610>

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

## DŹWIĘK, KTÓRY NIE BRZMI

**Rafał Mazur, *Wielki Dźwięk nie brzmi. Daoistyczna praktyka dźwiękowa w kontekście wybranych nurtów współczesnej sztuki i filozofii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, ss. 338.**

Gdy w latach 90. ubiegłego wieku Martin Jay głosił kryzys tradycyjnej władzy wzroku, a Wolfgang Iser pytał, dokąd zmierza „kultura słyszenia”, wydawało się, że problematyka okulocentryzmu nie niesie ze sobą tak ważkich tematów, by mogły one stać się punktem wyjścia do bardziej pogłębionych analiz w przestrzeni współczesnej humanistyki. Zdawało się, że to rozważania marginalne, a opozycje pomiędzy wzrokiem/obrazem i słuchem/dźwiękiem są sztuczne i nie należy poświęcać im większej uwagi. Okazało się jednak, że już na początku XXI stulecia, a zatem niespełna dekadę po publikacjach Jaya i Isera, proklamowane między innymi przez Jonathana Sterne’a *sound studies* stały się ważnym punktem na mapie badań interdyscyplinarnych i przyczyniły się do wzmożonego zainteresowania sposobami oddziaływania dźwięku w kulturze współczesnej czy wręcz, jak chcą niektórzy, do „zwrotu audialnego”. Mówienie o zwrocie jest o tyle uzasadnione, że problematyka związana z obecnością dźwięku znalazła swoje zakorzenienie nie tylko

w kontekście analiz estetycznych czy artystycznych, ale także filozoficznych i kulturowych. To właśnie Jay jako jeden z pierwszych zauważył, że krytyka hegemonii widzenia doprowadziła do trzech istotnych zmian na polu filozofii: „detranscendentalizacji perspektywy”, „rekorporalizacji podmiotu myślącego” i „rewaloryzacji czasu w stosunku do przestrzeni”<sup>1</sup>. Zmiany te przyczyniły się do poszukiwań alternatywnych modeli kulturowego uczestnictwa, indywidualnego doświadczenia i naukowego tworzenia teorii, a także, na planie bardziej szczegółowym, pozwoliły zwrócić uwagę na pomijane wcześniej wątki związane z audiosferą zamieszkiwanych przez nas obszarów współczesnej kultury.

Książka Rafała Mazura z pewnością zainteresuje wszystkich entuzjastów zwrotu audialnego w kulturze współczesnej. Wpisuje się ona bowiem

<sup>1</sup> M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu*, Universitas, Kraków 2004, s. 318.

w paradygmat wyznaczony przez Jaya i kontynuowany przez Sterne'a, choć jednocześnie eksploruje problematykę bardziej szczegółową, związaną, jak głosi podtytuł, z daoistyczną praktyką dźwiękową. Punkt wyjścia jest jednak charakterystyczny dla większości współczesnych myślicieli tropiących rozmaite sposoby obecności dźwięku i sprzężonego z nim słuchania:

Słuchanie jest tu metodą poznawczą, sposobem wchodzenia w interakcję ze światem, punktem wyjścia i punktem dojścia, kulminując się w figurze artysty dźwiękowego – filozofa, dla którego stanowi najistotniejsze narzędzie artystyczno-filozoficznej działalności (s. 11).

Rozważana w tym kontekście perspektywa wiąże ze słuchem cały szereg wartości, które nie mają szans na ujawnienie bez wyraźnego akcentowania uważnego wsłuchiwanie się w świat i dostrzegania wielu rozmaitych sposobów oddziaływania dźwięku. Opisywanie doznań związanych ze słuchem nie jest łatwe. Mamy wszak do czynienia z dźwiękiem – fenomenem niezwykle ulotnym, niestałym, bezwzględnie uzależnionym od czasu, a przez to wymagającym stosowania odpowiednich środków językowych i, nierzadko, metaforyzacji. Trudności w analizowaniu doświadczeń związanych z dźwiękiem pogłębiają się jeszcze, gdy zrezygnujemy z jednorodnej teoretycznej perspektywy, za pomocą której, z dobrodziejstwem uporządkowanego zasobu pojęć i terminów dla niej charakterystycznych, podejmiemy się pracy opisowej. Rafał Mazur świadomy jest tych trudności i swobodnie korzysta z wielu różnych źródeł teoretycznych,

które pozwalają na aktywizowanie wielu dyscyplin ścierających się twórczo ze sobą w polu dociekań interdyscyplinarnych. Przy czym – co należy podkreślić – interdyscyplinarność nie oznacza tu jedynie swobodnego korzystania z wielu różnych postaw teoretycznych, ale jest wynikiem krytycznego odślaniania kolejnych zasobów znaczeniowych za sprawą pojęć wywodzących się pierwotnie z różnych dyscyplinarnych przynależności. Warto docenić tę pracę, zwłaszcza że książek z dźwiękiem jako głównym tematem dociekań wciąż jest mało na polskim gruncie.

Książka podzielona została na cztery rozdziały, choć w zasadzie składa się z dwóch części problemowych. Pierwsza część dotyczy starożytnej kultury i filozofii chińskiej, ze szczególnym uwzględnieniem, krytycznej wobec konfucjańskiej, postawy daoistycznej; druga część poświęcona została analizom awangardowych i neoawangardowych działań artystycznych z kręgu zachodniej sztuki dźwięku wykraczającej poza tradycyjnie rozumianą muzykę. Podział taki potrzebny jest do wyrażenia głównej idei, która streszcza się w przekonaniu o głębokim podobieństwie pomiędzy podejściem do roli słyszenia i dźwięku w filozofii daoistycznej i u takich przedstawicieli dwudziestowiecznej awangardy muzycznej jak John Cage, Pierre Schaeffer czy Pauline Oliveros. Podobieństwo to znajduje swoje przedłużenie także we współczesnych praktykach związanych z ekologią akustyczną, *field recordings* czy spontaniczną improwizacją oraz w filozoficznych rozważaniach Christopha Coxa czy Samuela Voegelina, które można określić mianem *sonic*

*philosophy* czy też *philosophy of sound art*. To idea niezwykle bogata i inspirująca, nie tylko dlatego, że umożliwia głębsze zrozumienie na przykład postawy Cage'a i jego „niegrania” na fortepianie w słynnym utworze 4'33”, ale także ze względu na to, że umożliwia zapoznanie się z wciąż rzadko podejmowaną w polskiej przestrzeni językowej problematyką audiocentrycznych korzeni kultury chińskiej. Krytyczna analiza tych wątków jest niezwykle cenna i, jak sądzę, heurystycznie bogata, stanowi inspirację dla wszystkich teoretyków poszukujących nowych sposobów na wyrażenie sieci zależności pomiędzy widzeniem i słyszeniem, obrazem i dźwiękiem. Oto mamy bowiem świadectwo tradycji, która jako zafiksowana na dźwięku i odpowiednich sposobach słuchania nie miała szansy się uaktywnić w bliskich nam doświadczeniach kulturowych. Z perspektywy badaczy zachodnich, takich jak chociażby wspomniany Welsch, mogliśmy tylko szczegółowo rekonstruować hegemonię widzenia w kulturze zdominowanej przez obraz. Kulturę słyszenia, rozumianą jako metafizyczny projekt tworzenia hierarchii wartości przez pryzmat słuchu uznanego za zmysł najważniejszy, mogliśmy jedynie sobie wyobrazić lub konstruować na zasadzie prostych przeciwieństw w stosunku do okcydentalnego okulocentryzmu. Książka Rafała Mazura i w tym względzie zasługuje zatem na wyróżnienie. Umożliwia bowiem nieobecna dotąd w takim wymiarze konfrontację z autentyczną kulturą audiocentryczną, przy okazji niejako pogłębiając wiedzę na temat chińskiej filozofii po Konfucjuszu.

Filozofia chińskich myślicieli nie została w Polsce dostatecznie omówiona i spopularyzowana. Powraca ona jednak współcześnie, między innymi na fali zainteresowania dokonującym się w ostatnich latach znacznym postępem w rozwoju gospodarczym Państwa Środka. Wzmocnienie gospodarcze Chin i ich znaczenie w kontekście globalnych przemian na arenie polityki międzynarodowej ma także jednak, jak wiadomo, swą drugą stronę: łamanie praw człowieka, nieludzkie warunki pracy czy konflikty z państwami ościennymi, w tym niegasnące starcia z Tybetem. Chiny jawią się współczesnym Europejczykom jako państwo pełne sprzeczności. Z jednej strony jest bliskie – za sprawą wsządobylskich, często słabej jakości, tanich produktów, które zalały już rynek światowy; z drugiej strony zaś kultura, sztuka i filozofia chińska wydają nam się egzotyczne i wciąż stanowią antypody dla zachodniej tradycji myślenia, z którą się identyfikujemy. Ponowne przyjrzenie się starożytnej filozofii chińskiej może, jak sądzę, stanowić ważny przyczynek do pogłębionego zainteresowania korzeniami chińskiej kultury i filozofii, a recenzowana książka jest do tego niewymuszoną okazją, pomimo że dotyczy wąskiej problematyki związanej z rolą dźwięku i słuchania.

Autor przekonuje, że opisywana w książce tradycja daoistyczna jest świadectwem kultury audiocentrycznej, co skutkuje tym, iż słuch, znajdujący się na szczycie zmysłowej hierarchii i związanych z nią preferencji, jest traktowany jako najważniejsze narzędzie poznania świata, a sprzężony z nim dźwięk stanowi punkt wyjścia do budowania wielowymiarowych metafor egzystencjalnych,

a także – co ważniejsze w perspektywie budowania tożsamości i interakcji z poznawaną rzeczywistością – „obcowanie z dźwiękiem stanowi głęboką metodę poznawczą pozwalającą na zjednoczenie z *Dào*” (s. 9). Wiąże się to zarówno z charakterystyczną dla kultury chińskiej tamtego okresu ikonografią, w której wizerunki mędrców przedstawiane są często jako postaci z długimi uszami, jak i z przekonaniem, że uważne, świadome słuchanie umożliwi dostrojenie się do kosmicznej harmonii i nieustannego procesu przepływu energii „rozprowadzanej” przez ścierające się ze sobą przeciwieństwa. Stąd też ideałem mędrca jest muzyk-filozof, który potrafi słuchać świata tak, jakby ten był jednym wielkim instrumentem, odzwierciedlającym kosmiczny porządek stworzenia. Podobnie jak w tradycji pitagorejskiej i związanej z nią idei harmonii sfer, w perspektywie filozofii chińskiej dźwięku świata jako całości nie da się usłyszeć – „Wielki Dźwięk nie brzmi”. Konsekwencje jednak, jakie wyprowadza się z tego metafizycznego założenia, są już zasadniczo odmienne w obu tradycjach. O ile bowiem pitagoreizm wytworzył ideę muzyki intelektualnej, której nie można i nie trzeba słyszeć, by wiedzieć o jej istnieniu, o tyle tradycja chińska zaowocowała w tym kontekście postawą słuchającego świat filozofa, który potrafi zrezygnować ze zdystansowanego oglądu i ćwiczyć się w doświadczaniu materialności dźwięku będącego ulotnym świadectwem nieustannie wydarzającej się zmienności.

Pomocna w głębokim doświadczaniu świata-dźwięku w jego materialnej ulotności i czasowości okazuje się praktyka muzyczna złączona z instrumen-

tem *gǔqín* – praktyka, która z zachodniocentrycznego punktu widzenia może wydawać się paradoksalna, albowiem wiąże się z umiejętnością niegrania na instrumencie. Ideał muzyka-filozofa w przywoływanej tu chińskiej tradycji filozoficznej to osoba, która rezygnuje z grania, by usłyszeć świat. Niegranie to jednak nie oznacza, że instrument nie jest potrzebny. Opanowywanie gry na instrumencie jest jednocześnie procesem poznania zmierzającym do odrzucenia intencjonalnie wydobywanych dźwięków na rzecz słuchania całości świata, z którym filozof pragnie się złączyć w geście-ruchu symbiotycznego współuczestnictwa. Jak zaznacza autor, „instrument, mimo udokumentowanego od wieków istnienia w kulturze muzycznej Państwa Środka, przez Chińczyków głównie jest kojarzony i traktowany jako narzędzie do praktyki filozoficznej”, a „dzięki cechom dźwięku tego instrumentu powstała w Chinach związana z nim praktyka, która stanowiła część wysokiej kultury ludzi wykształconych – *wénrén*” (s. 58). Znalazło to swoje odniesienie między innymi na przywołowanym w książce rysunku widniejącym na dziewiętnastowiecznym wachlarzu, który przedstawia uczonego – mędrca siedzącego pod drzewem i głęboko zaśluchanego, z leżącym za nim w futerale instrumencie. Do grafiki dołączony został opis: „Wiatr w gałęziach sosny i szmer strumienia to dźwięki natury. *Qín* zostało przyniesione, lecz nie ma powodu, by grać na nim” (s. 147). Ten archetypiczny obraz mędrca wstrzymującego się od działania, by lepiej słyszeć (poznawać), niesie ze sobą wiele ciekawych skojarzeń i sprzyja ponownemu

przyjrzeniu się współczesności, choć w dalszych częściach książki posłuży autorowi raczej do ukazania rozmaitych paraleli na polu awangardowych eksperymentów z dźwiękiem, które przybrały na sile w drugiej połowie XX wieku. Wyprzedzając nieco tok rozumowania, po przeczytaniu książki Rafała Mazura można odnieść wrażenie, że to, co w kontekście europejskich i amerykańskich awangardowych praktyk muzycznych najciekawsze, wcielane było w życie wiele wieków temu przez muzyków-myślicieli chińskich.

Cała część książki poświęcona rekonstrukcji wybranych wątków chińskiej filozofii, zarówno tej opartej na myśli Konfucjusza, jak i późniejszej tradycji daoistycznej, jest fascynującą opowieścią o kulturze, w której najważniejsze postawy konstruowane są na podstawie doświadczeń związanych ze słyszeniem. W związku z tym mamy do czynienia z rzadkim przykładem kultury audiocentrycznej, a za pośrednictwem dokonanych analiz i rekonstrukcji lepiej możemy zrozumieć dychotomie pomiędzy kulturą zdominowaną wizualnie a kulturą słyszenia – dychotomie, które od Jaya przez Welscha po Sterne’a opisywane były wyłącznie w perspektywie filozofii zachodniej. Dokonane przez Rafała Mazura analizy są inspirujące, oryginalne, a zarazem drobiazgowo i rozpisane z dużym zaangażowaniem badawczym. Sam autor, do czego nawiązuje w książce i co stanowi ważny punkt odniesienia do określonej przynależności badawczej, jest zarówno filozofem, jak i praktykującym muzykiem improwizatorem, co pozwala, jak sądzę, w przekonujący sposób wypowiadać się na tematy, które stały

się osiłą całej publikacji. Ponadto w opisie tym znajdziemy wiele inspirujących odwołań do innych obszarów kultury – języka, architektury czy literatury, w których odnaleźć można ślady chińskiego myślenia i odczuwania dźwiękiem.

W dalszej części książki wątki związane z filozofią i muzyką chińską skonfrontowane zostają z zachodnią awangardą muzyczną. Na tym tle takie idee i związane z nimi praktyki jak niezeterminowanie, nagrywanie dźwięków otoczenia, *deep listening* czy swobodna improwizacja potwierdzają swoje głębokie skorelowanie z wybranymi postawami wywodzącymi się ze starożytnej kultury i filozofii chińskiej. Co prawda powszechnie znane i wielokrotnie już interpretowane były fascynacje tradycją chińską na przykład w twórczości Johna Cage’a, które zaowocowały między innymi stosowaniem *Księgi Przemian* do celów wyznaczania metodą prawdopodobieństwa wybranych aspektów kompozycji muzycznej, ale szersze zestawienie praktyk artystów awangardowych ukazuje głębsze jeszcze zależności prowadzące do radykalnych przemian związanych z myśleniem o muzyce. Zmiana najważniejsza dokonała się w tym kontekście poprzez wymazanie granic oddzielających funkcję kompozytora od wykonawcy i odbiorcy oraz granic pomiędzy dźwiękami muzycznymi i niemuzycznymi. Zakwestionowanie tych granic skutkowało zaś przede wszystkim skoncentrowaniem pracy kompozytora na słuchu. Oznaczało to wyjście poza tradycyjne systemy zapisu nutowego i tworzenie muzyki przede wszystkim na podstawie doświadczeń związanych ze słuchaniem dźwięków powstających

w trakcie pracy nad utworem. Słuchający staje się kompozytorem, twórcą. Ponadto słuchanie głębokie, uważne staje się formą medytacji, a zatem artystycznie nacechowaną formą doświadczenia, która jest jednocześnie strategią poznawczą. Te rysy postaw awangardowych funkcjonowały w tradycyjnej filozofii chińskiej – oto główna idea prezentowanej książki, a cały trud autora wiąże się z ukazywaniem rozmaitych, czasami bezpośrednich, niekiedy bardziej luźnych, powiązań, które ideę tę wypełniają.

Jestem przekonany, że trud ten wart był podjęcia. Realizacja postawionego zadania może znacząco przyczynić się do pogłębienia świadomości związanej z wielowymiarowymi zależnościami pomiędzy tradycyjną kulturą, filozofią i muzyką chińską a awangardowymi i neoawangardowymi, a także współczesnymi postawami artystów dźwiękowych – filozofów, którzy odnajdują w swoich działaniach echa minionej już tradycji pochodzącej z odmiennego pod wieloma względami kręgu kulturowego oraz przekształcają je i dekonstruują, by wyrazić nowe zależności powstające w obliczu nowych praktyk artystycznych sprzężonych z nowymi mediami i powstającymi w zmienionej sytuacji komunikacyjnej. Jednym zdaniem: warto książkę Rafała Mazura przeczytać uważnie, a korzyści z lektury płynąć mogą dwojakiemu rodzajowi. Po pierwsze, książka wzbogaca znacząco dyskurs wyznaczony przez *sound studies* i melioruje problematykę generowaną przez napięcia pomiędzy hegemonią widzenia i kulturą słyszenia. Po drugie zaś – jest dobrym i pożądanym wprowadzeniem do studiów nad tradycyjną kulturą

i sztuką chińską, zwłaszcza w kontekście praktyk dźwiękowych.

Gdyby omawiana książka miała wyłącznie charakter popularyzatorski, recenzja ta mogłaby się zakończyć na poprzednim akapicie. *Wielki Dźwięk nie brzmi...* jest jednak książką akademicką, a ta, jak wiadomo, powinna rządzić się także swoimi prawami. Jedne z nich dotyczą sposobów cytowania i tworzenia odpowiadających im przypisów bibliograficznych. I właśnie ten aspekt pracy akademickiej został w książce Rafała Mazura nieco zaniedbany. Pojawiają się bowiem wypowiedzi autorów, którzy nie zostali uwzględnieni ani w przypisach, ani w końcowej bibliografii. Konsekwencją tego jest brak pewności dotyczący autorstwa cytowanych w książce fragmentów. Innymi słowy: nie zawsze wiadomo „kto mówi”. Prowadzi to niestety do ograniczenia zaufania, które zrodzić się może zwłaszcza wśród czytelników zaznajomionych już z podejmowaną w książce problematyką. Należałoby zatem bardziej zatroszczyć się o ten aspekt pracy nad książką naukową, który jest równie ważny jak proponowane idee i sposób ich przedstawiania. Zwłaszcza że w tym przypadku, co chętnie powtórzę, idee są ciekawe i inspirujące, a całą książkę czyta się z niesłabnącym zainteresowaniem. Na zakończenie tego krótkiego omówienia oddajmy głos autorowi, który w następujący sposób rekapitułuje postawione przez siebie zadanie badawcze:

Propozycją koncepcji filozofa – artysty dźwiękowego chciałbym otworzyć możliwość rozumienia praktyki filozoficznej jako medytacji dźwiękowej, tak jak rozumieeli praktykę filozoficzną chińscy myśliciele.

Wydaje mi się bowiem, że wobec wyłaniających się nowych kwestii filozoficznych, związanych z odmiennym niż dotychczas obrazem świata (...), dźwiękowa prakty-

ka poznawcza wywodząca się z chińskiej kultury może dawać nowe, adekwatne do nowych problemów, skuteczne narzędzie poznania świata (s. 328).