

WYDZIAŁ  
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ  
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ  
SZTUKĄ

**TOMASZ  
MISIAK**

**SZTUKA  
Z WIDOKIEM  
NA UCHO**

WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu ARTYSTYCZNEGO  
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ  
W POZNANIU

WYDZIAŁ  
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ  
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ  
SZUKAĆ

**TOMASZ  
MISIAK**

**SZTUKA  
Z WIDOKIEM  
NA UCHO**

WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ARTYSTYCZNEGO  
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ  
W POZNANIU

POZNAŃ 2021

Wstęp .....	6
1. Głębokie słuchanie.....	12
2. Do przodu, do tyłu, w teren! <i>Field recording</i> – słuchanie poprzez nagrywanie .....	22
3. Ekologia akustyczna. Teoria, praktyka, sztuka .....	32
4. <i>Wiele tysięcy wydobywających się szumów.</i> Dźwięk w powieściach Thomasa Bernharda .....	44
5. Anteny zamiast korzeni. Radio jako instrument muzyczny.....	56
6. Radio – aktywność.....	66
7. Ekstra ucho: o cyborgizacji współczesnej twórczości audialnej .....	82
8. Odgłosy wojny we współczesnej sztuce dźwięku .....	98
9. Pokój z widokiem na pokój. Alvina Luciera <i>I Am Sitting in a Room</i> – klasyczne dzieło sztuki nowych mediów .....	108
10. Słuchając pismo nosem. Słowo, dźwięk, muzyka w literackiej twórczości Roberta Szczerbowskiego.....	116
11. Wprowadzenie do tradycji badań dźwiękowych w Polsce.....	126
12. Historia z kosza na śmieci wysnuta.....	138
13. Manifest. Wzniosły krzyk sztuki życia sztuki .....	146
14. Fonografika. Zapomniany projekt Kazimierza Dobrzyńskiego.....	152
15. Konteksty i pytania badań nad dźwiękiem w kulturze współczesnej.....	164
Bibliografia.....	172

**WSTĘP**

Przyglądając się z bliska ludzkiemu uchu można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z organem niezwykle cierpliwym. Nie mruga, nie wydaje dźwięków, które byłyby słyszalne poza jego obrębem, z reguły, na zewnątrz, pozostaje nieporuszone. Statyczne, w dążeniu do ruchu skazane na szyję jest ucho jednocześnie gwarantem stabilności i równowagi całego ciała. Niezamknięte, dostarcza niezliczoną różnorodność wrażeń akustycznych, z których tworzymy znaczące fragmenty wyobrażeń o świecie. Jako para, uszy wyznaczają proporcję dla głowy, są jej środkiem, choć odsuniętym na peryferie. Często ukrywane pod włosami, okrywane czapką, przygniatane słuchawkami niezauważalnie mapują rzeczywistość w poszukiwaniu potwierdzenia dla doznań pochodzących od innych zmysłów. Uszy to dwie tajemnice, które swymi meandrycznymi kształtami, za pośrednictwem niewidocznych kanałów ciągle na nowo stwarzają labirynty wyznaczające drogi dla umysłowych szarad. Nic nie jest proste, jeśli chodzi o uszy. Nigdy nie wiadomo, jak zareagujemy na to, co usłyszymy. I choć dobrze już poznaliśmy się na sposobach funkcjonowania ludzkiego organizmu, nie można być do końca pewnym jak zrozumiemy, jak zidentyfikujemy, jak przetworzymy docierające do uszu dźwięki, gdy te przestaną już być jedynie mechanicznie wywołanymi falami. Uszy, podobnie jak nos, są ciągle otwarte, gotowe do przyjęcia wszystkiego bez wyjątku. Ich permanentna aktywność i ciągła otwartość sprawiają, że są organem niezwykle intymnym. Hałasem, krzykiem można naruszyć ich kruchą równowagę; szeptem i ciszą skłonić do uśpienia.

Wszystkie te i inne jeszcze, dosłowne i metaforyczne właściwości ucha w swej zdwojonej postaci sprawiają, że słuchanie jest sztuką. Choć przecież mogłoby się wydawać, że to czynność naturalna, zwyczajna, niewymagająca żadnych specjalnych umiejętności. A jednak nie dość, że istnieją różne sposoby słuchania, to także skomplikowana sieć zależności wyznaczająca stopnie doskonałości, do których dociera się poprzez wiedzę i doświadczenie. Nawet nieświadome żadnych hierarchii słuchanie jest sztuką nieustannego utrzymywania równowagi pomiędzy tym, co na zewnątrz, a wewnątrz, pomiędzy hałasem, a ciszą, pomiędzy istotnością, a tym, co natarczywie pospolite. Sztuka słuchania tworzy się sama, często nieświadomie, z różnym wynikiem zależnym od przypadkowych okoliczności. Może też być świadomie pielęgnowanym dążeniem do wyłaniania coraz to nowych sensów i znaczeń niesionych przez dźwięki. Pomocna w umiejętności słuchania, otwierania się na niezwykle zróżnicowane, a jednocześnie zakamuflowane uniwersum dźwiękowe jest często

twórczość artystyczna, która dociera do dźwięków od innej strony, niż skazująca na troskę o przetrwanie codzienność.

*Sztuka z widokiem na ucho* to książka, która jest efektem podążania za zróżnicowanymi estetycznie i ideowo strategiami artystycznymi, dla których istotną rolę odgrywają dźwięki i sprzężone z nimi doświadczenia. Nie chodzi wszak tylko, jak można byłoby pomyśleć, o muzykę. Nie chodzi też wszak tylko o słuchanie. Chodzi o sztukę dźwięku świadomie projektującą przestrzenie, w których uaktywnić się mogą określone sposoby doświadczania. Muzyka jest jednym z elementów takiego myślenia, ale z pewnością nie jedynym. Podobnie słuch. Niektóre fragmenty książki oddalają się nie tylko od muzyki, ale także od samej sztuki, która staje się tłem dla rozważań bardziej ogólnych, skupionych na dźwięku jako metaforze uruchamiającej rozmaite w i z j e świata.

Nieosiągalnym w pełni zamierzeniem autora było, aby książka ta przypominała ucho ze swoim skomplikowaniem, meandrycznością kształtów i nawarstwiający się przez lata osadami znaczeń i sensów. Przybliżenie się do takiego zamysłu umożliwiła forma kompilacji – zbioru tekstów, które powstawały w różnym okresie i dotyczyły różnych problemów. Pomimo tej zakładanej różnorodności dźwięki i ich doświadczanie – zarówno dosłowne, zmysłowe, jak i ideowe, metaforyczne są tutaj najważniejszym punktem wyjścia.

Koncepcją, która bez wątpienia w mniejszym bądź większym stopniu stanowiła inspirację dla większości zawartych w książce tekstów jest, proklamowana od lat 70. ubiegłego wieku przez Murray'a R. Schafera, ekologia dźwięku. Myślenie ekologiczne kanadyjskiego kompozytora z jednej strony uruchomiło nowatorskie poszukiwania w kontekście muzyki i sztuki współczesnej, z drugiej zaś wpłynęło na popularyzowanie wiedzy związanej z potrzebą świadomego projektowania zamieszkiwanych pejzaży dźwiękowych. Schafer zmarł 14 sierpnia 2021 roku, kilka dni przed napisaniem tego wstępu, co ponownie ukazało, jak wiele problemów związanych ze sposobami oddziaływania dźwięku w kulturze współczesnej zostało zainicjowanych przez tego badacza.

Prowadzonymi przez siebie rozważaniami Shafer bez wątpienia przyczynił się do poszukiwania nowych pojęć, które odstłoniłyby tę zaniedbywaną językowo sferę, jaką jest pole doznań audytywnych. Poza tym, że takie pojęcia, jak „pejzaż dźwiękowy”, „ekologia dźwięku” czy „projektowanie akustyczne” na stałe już wpisały się w dyskurs



współczesnej humanistyki i okazały się użyteczne w tak różnych dziedzinach, jak architektura, psychologia czy ekologia, to nie byłoby też, jak sądzę, bez podjętej przez Shafera pracy wzmożonego dzisiaj zainteresowania *sound studies* czy też, na polskim gruncie językowym, badań nad audiosferą, a sięgając jeszcze dalej, nie byłoby ugruntowanych instytucjonalnie spacerów dźwiękowych jako działań o charakterze edukacyjnym czy renesansu nagrań terenowych jako formy spajającej dociekania antropologiczne i twórczość artystyczną. Po lekturze *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* nie tylko inaczej słucha się rozmaitych kontekstów związanych z codziennością, ale także inaczej myśli się o muzyce, literaturze czy sztuce. Wpływ prowadzonych przez niego, zakrojonych na szeroką skalę, badań, jest obecny także w niniejszej monografii. Przede wszystkim zaś, dzięki zainicjowanemu przez Shafera myśleniu o kulturze „z punktu widzenia słyszenia” uzasadnione jest świadome pytanie nie tylko o to, co słycać, ale także jak słycać oraz, co bardziej istotne, co i jak chcielibyśmy słyszeć w przyszłości, zarówno jeśli chodzi o codzienne życie, jak i niecodzienną sztukę.

Wydawać by się mogło, że niecodziennność zaczyna się tam, gdzie kończy się asfalt. Gdzie sieci szybkiego ruchu umożliwiające sprawną dystrybucję i komunikację przeistaczają się w najpierw ubite i posypane tłuczniami podmiejskie drogi, potem w piaszczyste ścieżki pomiędzy polami, aż w końcu zanikają w leśnych gęstwinach. Ale te peryferia także mają swoją codzienność naznaczoną troską o przetrwanie, pomimo mniejszych prędkości i obiecanej przez nie wolności. Sztuka z widokiem na ucho to sztuka świadoma tych dwuznaczności. Świadoma także tego, że każda dwuznaczność, pomimo granic ewokowanych przez pojęcie, jest wieloznacznością niemieszczącą się w żadnym, choćby najbardziej wyszukany, dualizmie. Dlatego nie chodzi tylko o muzykę, ale przecież nie da się mówiąc o dźwięku nie mówić o muzyce. Dlatego też nie chodzi tylko o słuchanie, choć przecież nie da się mówiąc o dźwięku, nie mówić o słuchaniu. Nie chodzi tylko o sztukę, choć przecież nie da się mówiąc o uchu, nie mówić o sztuce.

Serdeczne podziękowania składam redaktorom i wydawcom czasopism oraz książek, w których składające się na niniejszą publikację artykuły ukazały się po raz pierwszy.

# 1. GŁĘBOKIE SŁUCHANIE

## GŁĘBOKIE SŁUCHANIE

Głębokie związane ze Słuchaniem, Głębokie Słuchanie jest [...] uczeniem rozszerzania się percepcji dźwięku, by zawarła całe czasoprzestrzenne continuum dźwięku. [...] Takie rozszerzenie oznacza, że jest się złączonym z całością środowiska i jeszcze tym, co poza<sup>1</sup>.

Głębokie słuchanie rozpoczyna się wraz z otwarciem okna. Pauline Oliveros – amerykańska kompozytorka, założycielka *Deep Listening Foundation*, propagatorka praktyk związanych z głębokim słuchaniem przyznała niegdyś, że największą inspiracją dla jej muzycznych poszukiwań okazał się prosty zabieg, polegający na wystawieniu za okno swojego domu mikrofonu, co doprowadziło do odkrycia wielu niedostrzeganych wcześniej dźwięków<sup>2</sup>. Nie chodziło w tym przypadku o nagrywanie. Chodziło o radykalne wzmocnienie, za sprawą którego dałoby się wyczulić słuch tak dalece, że nie można by przejść obojętnie obok słyszanych dźwięków i tworzących się między nimi relacji. „Chciałabym podgłośnić pająka snującego swoją sieć”<sup>3</sup> – pisze kompozytorka. W zasadzie nie trzeba nawet otwierać okna. Przynajmniej nie dosłownie. „Chciałabym podgłośnić moją miseczkę z pokrojoną i trzęsącą się galaretką”<sup>4</sup>. Podgłośnić wszystko. Nie na zawsze. Na moment.

W postulowanej przez Pauline Oliveros praktyce głębokiego słuchania istotne są dwa procesy. Pierwszy dotyczy otwartości. Otwarte okno to metafora styku uświadamiającego płynną granicę pomiędzy stroną wewnętrzną i zewnętrzną. Pomiędzy miejscem, w którym się aktualnie znajdują, a miejscami przylegającymi. Pomiędzy ciałem, a środowiskiem. By słuchać, a nie tylko słyszeć, trzeba się otworzyć. Jakkolwiek. Na cokolwiek. Ważny jest sam gest otwarcia rozumiany jako zmiana nastawienia modelująca

<sup>1</sup>P. Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, iUniverse, New York 2005, s. XXI.

<sup>2</sup>Taże, *Roots of the Moment. Collected Writings 1982-1996*, New York 1996.

<sup>3</sup>Taże, *Kilka obserwacji dźwiękowych*, przeł. J. Kutyla, w: Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Gdańsk 2010, s. 137.

<sup>4</sup>Tamże.



percepcję. „Rozróżniam ‘słyszenie’ od ‘słuchania’” – zauważy Oliveros. „Słyszenie jest fizycznym narzędziem umożliwiającym percepcję. Słuchanie jest rodzajem uwagi skierowanej na to, co jest postrzegane zarówno akustycznie, jak i psychologicznie”<sup>5</sup>. Można się zatem otworzyć także do wewnątrz. Do wnętrza własnego bądź innych. Na przykład posłuchać opowieści o tym, jak postrzegamy własną fizyczność, co w instalacji *Moje ciało* zrobiła Iwona Demko. Artystka zebrała kolekcję opowieści kobiet, które oswajały skrywane zwykle relacje pomiędzy naturalnym odczuwaniem swojego ciała, a tym, jak postrzegają je inni. Częścią wyłaniającego się z tych opowieści odkrycia jest spostrzeżenie, że niekiedy sami wobec siebie jesteśmy kimś „innym”. Słuchając siebie, stawiamy się w pozycji zdystansowanego obserwatora, który musi przyswoić to, czego doświadcza. Słuchanie takie wiąże się z koniecznością akceptacji nieuświadomianych, czasami wstydlivych, czasem zbyt cichych procesów będących niezbywalnym elementem życia.

Głębokie słuchanie to forma medytacji, w której tuż po otwarciu należy się zatrzymać. W konsekwencji chodzi przecież o uważność. Nieważne zatem, gdzie znajduje się okno. Ważne, że je dostrzegamy, potrafimy otworzyć i wytrzymać przez chwilę słuchając. Oknem może być geofon wykorzystany przez Tomasza Koszewnika, który w pracy zatytułowanej *Dreszcze* udostępnia dźwięki podziemnych drgań. Oknem może być wszystko to, co w postaci – zwykle niedostępnej dla innych – mowy wewnętrznej znajdujemy w naszych głowach, jak w instalacji *Untitled (All thoughts on me)* Daniela Koniusza, będącej swoistą formą dziennika rejestrującego nieustanną gonitwę myśli, nad którą nie możemy do końca zapanować. Miniaturowe głośniki wbudowane w czarną tkaninę z jednej strony zamykają, zasłaniają, chronią, z drugiej zaś stanowią zaproszenie do wsłuchiwania się w coś domagającego się określenia. Oknem może być także poczta głosowa, którą przesłuchujemy, oczekując wiadomości, jak w mikro-słuchowisku *Katabaza* Mateusza Kuli. Na ścianie galerii wyryty numer telefonu. Można zadzwonić i posłuchać.

Drugi ważny postulat, nieodłączny od praktyki głębokiego słuchania, dotyczy umiejętności zauważania relacji pomiędzy dźwiękami. Nie chodzi wszak tylko o to, by skupić się na jakimś jednym, wybranym dźwięku. Uważne, pogłębione słuchanie pozwala odkryć procesualność środowiska dźwiękowego, które jest nieustającym konglomeratem rozmaitych zjawisk akustycznych. Złożoność tą, nie tylko w sferze audialnej ale także wizualnej, ukazuje instalacja *The End of Radio* Konrada Smoleńskiego, w której wykorzystano

<sup>5</sup> P. Oliveros, *Deep Listening...*, dz. cyt., s. XXII.

blisko 200 mikrofonów wydających zarejestrowane wcześniej dźwięki. Zwielokrotniony mikrofon, który staje się głośnikiem, zamazuje granice pomiędzy rejestracją a odtwarzaniem dźwięków oraz podkreśla ich zróżnicowanie. Dźwięki łączą się ze sobą, przechodzą w siebie nawzajem, interferują, tworzą – mniej lub bardziej spójne – kompozycje. Choć, myśląc precyzyjniej, dźwięki nie tworzą – dźwięki się dzieją, wydarzają, stanowiąc uchwytne zaledwie na chwilę, ulotny drogowskaz przemijającej wciąż aktualności. To słuchacz tworzy kompozycję słuchając tego, co za oknem. Głębokie słuchanie jest zarówno praktyką medytacyjną, jak i kompozytorską.

Pionierem myślenia o słuchaniu jako procesie nieodłącznym od komponowania na polu muzyki był, jak w przypadku wielu innych rewolucyjnych odkryć, John Cage. Jego słynne 4'33" to głębokie słuchanie w warunkach sali koncertowej. Rewolucyjność 4'33" Cage'a nie polegała na tym, że utwór muzyczny może powstać z dowolnych dźwięków, także z tych, które przez stulecia uznawane były za „niemuzyczne”. Nowatorstwo tej kompozycji nie zasadza się także na reinterpretacji znaczenia ciszy. 4'33" to przede wszystkim odkrycie słuchania jako tworzenia. Nie potrzebujemy nut. Nie potrzebujemy orkiestry. Nie musimy grać na żadnym instrumencie, by stworzyć utwór muzyczny. Wystarczy, że przez jakiś czas będziemy słuchali tego, co wokół nas tak, jak utworu muzycznego. Wtedy będzie to utwór muzyczny. Pod warunkiem, że będziemy słuchać uważnie. Wówczas będziemy też mogli powtórzyć za Cage'm: „Wszystko, cokolwiek czynimy, jest muzyką”<sup>6</sup>. W postulacie tym zawarte zostało nie tylko awangardowe marzenie o zniesieniu granic pomiędzy życiem a sztuką, ale także namowa do bacznego obserwowania dźwięków i ekstrapolowania odkrywanych pomiędzy nimi relacji na świat człowieka. Amerykańskiemu kompozytorowi, podobnie jak Pauline Oliveros, wszak chyba nigdy nie chodziło wyłącznie o muzykę. Raczej o to, by muzykę – a szerzej (i głębiej): uniwersum dźwiękowe – uczynić oknem odsłaniającym nowe życie. „Niczego nie narzucać. Żyć i pozwalać żyć innym. Pozwolić, by każdy człowiek, podobnie jak każdy dźwięk, był centrum stworzenia”<sup>7</sup>. Kto chce, ten się przyłączy. Kto nie chce, będzie próbował przyłączyć innych.

Można się także odłączyć. Medytacyjny charakter głębokiego słuchania umożliwia bowiem również próbę zaniechania wszelkich działań (poza słuchaniem). Jak w praktykach medytacyjnych starożytnych chińskich filozofów, którzy w skupionym słuchaniu dostrzegali najwyższy model poznania rzeczywistości. Model

<sup>6</sup> J. Kobler, *Everything We Do Is Music*, „Saturday Evening Post”, 19 October 1968, cyt. za: M. Borchart, *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla początkujących*. Tom I, Gdańsk 2014, s. 13.

<sup>7</sup> Ch. Junkerman, *Nowe formy wspólnego życia: John Cage i jego Muzycyrk*, przeł. T. Sławek, w: „Literatura na Świecie” 1996, nr 1– 2 (294–295), s. 167.





ten został najpełniej wykorzystany przez chińskich muzyków-filozofów, posługujących się lutnią w praktyce *gǔqín*. Niekiedy „zawieszano *gǔqín* w ogrodzie i słuchano dźwięków, które wydobywały się z instrumentu pod wpływem wiatru. Ta droga słuchania łączyła dźwięki artefaktu stworzonego przez człowieka z naturą owe dźwięki wydobywającą, co miało wskazać na brak rozróżnienia pomiędzy dźwiękami ‘ludzkimi’ a naturalnymi, czyli tymi tworzonymi przez świat [...]”<sup>8</sup>. Muzyk rezygnujący z pokazywania swoich umiejętności, oddający swój instrument we władanie wiatru, oczekujący i słuchający, uważny, otwarty, spokojny – to ideał dostępny dla nielicznych. Podjęcie takiego trudu umożliwia pełniejsze zrozumienie samego siebie i relacji łączących z otoczeniem. Ideał muzyka-filozofa w tradycji starożytnej chińskiej filozofii to mędrzec z długimi uszami, który nie gra na swoim instrumencie, by usłyszeć więcej. „Za najdoskonalszy rodzaj praktyki na *gǔqín* uznawano [...] tę, która nie potrzebowała już instrumentu. Jej sens doskonale oddaje rysunek na wachlarzu z XIX wieku, przedstawiający uczonego w scenerii natury, siedzącego pod drzewem i zasłuchanego. Za nim leży niewyjęty z pokrowca instrument. Do grafiki dołączono wiersz:

„Wiatr w gałęziach sosny i szmer strumienia to dźwięki natury. *Qin* zostało przyniesione, lecz nie ma powodu, by grać na nim”<sup>9</sup>.

Jeśli mędrzec potrafi słuchać rezygnując z wydawania dźwięków zakłócających naturalną harmonię świata, to przeciętny człowiek znajduje tysiące powodów, dla których warto generować wciąż nowe i nierzadko głośne dźwięki. Hałas – pełen siły i energii, oprócz tego, iż może stać się niewyczerpaną inspiracją dla rozmaitych działań artystycznych, stanowi także element zagrażający naturalnej równowadze pomiędzy dźwiękiem a ciszą. Równowaga ta, zaburzona być może najsilniej w czasach XIX-wiecznej rewolucji przemysłowej, wymaga odbudowy. Hałas ma bowiem to do siebie, że dominuje, a więc zakłóca relacje. Ustanawia wszechpotężne centrum zacieśniające w nisze wszelkie peryferie. Szum w centrach wielkich miast zagrabia niuanse, zagłusza świadectwa różnorodności życia, wciągając w swą grę wszystko bez wyjątku. Głębokie słuchanie w centrum wielkiego miasta jest trudne. Wymaga poszukiwania nisz, które ukryte w zaułkach ożywają raczej po zmroku, kiedy człowiek robi sobie krótką przerwę. Najlepiej jednak otworzyć się na to, co poza miastem. Tam znajdują się enklawy, w których wciąż usłyszeć

<sup>8</sup> R. Mazur, *Wielki dźwięk nie brzmi. Daoistyczna praktyka dźwiękowa w kontekście wybranych nurtów współczesnej sztuki i filozofii*, Kraków 2018, s. 147.

<sup>9</sup> Tamże.

można dźwiękowe zróżnicowanie i odkryć relacje wykraczające poza arogancką dominację szumu-hałasu.

Nastawienie na relacje, zarówno te pomiędzy dźwiękami, jak i ludźmi, a także ludźmi-dźwiękami, czy też – jeszcze szerzej (i głębiej) – organizmami-dźwiękami, wyznacza dla praktyki głębokiego słuchania kontekst ekologiczny. R. Murray Schafer, kanadyjski kompozytor, pedagog i teoretyk środowiska dźwiękowego, w swym projekcie ekologii akustycznej zaznaczał, podobnie jak Oliveros i Cage, konieczność zmiany standardowego sposobu słuchania. Konieczność ta sprowokowana została przemianami cywilizacyjnymi i zagęszczaniem środowiska akustycznego zamieszkiwanego przez człowieka. Pejzaże dźwiękowe (*soundscape*s) naszych czasów zdominowane zostały przez hałas, tworząc systemy akustyczne o korzystnym stosunku szumu względem innych sygnałów. Pejzaże te, określane przez Schafera mianem *lo-fi*, przypominają ścianę dźwięku zasłaniającą wszystko wielopasmowym szumem. W takich warunkach musimy na nowo nauczyć się słuchać. Schafer postulowane przez siebie praktyki nazywa „czyszczeniem uszu” (*ear cleaning*)<sup>10</sup>. Podobnie bowiem, jak świat wymaga remontu ze względu na coraz dalej postępujące ujednoczenie pejzażów dźwiękowych, tak nasze uszy wymagają oczyszczenia z przyzwyczajęń będących konsekwencją niekorzystnych, z ekologicznego punktu słyszenia, przeobrażeń. Najprostsze ćwiczenie polega na czymś, co dzisiaj określibyśmy mianem nagrań terenowych<sup>11</sup> (*field recordings*). Za czasów Schafera potrzebny był do tego celu magnetofon, dzisiaj łatwiej jest użyć niewielkich rozmiarów, przenośnego audio-recordera. Zakładamy słuchawki na uszy, słuchamy, nagrywamy, a następnie ponownie słuchamy, by opisać to, co usłyszane. Nagrania warto ponawiać, najlepiej w tych samych miejscach, by móc zaobserwować zmiany i, gdy zaistnieje taka potrzeba, zainicjować określone działania. Zdaniem Schafera słuchanie uzbrojonym uchem pozwala – podobnie jak w przypadku mikrofonu wystawionego za okno przez Pauline Oliveros – uświadomić sobie dźwiękowe zróżnicowanie otoczenia, w zwyczajnych warunkach nie w pełni dostrzegane.

Uzbrojenie uszu w słuchawki podłączone do urządzenia wzmacniającego dźwięki nie jest jednak konieczne. Uszy poradzą sobie same. Zwyczajny spacer może okazać się pełnym przygodą doznaniem dynamicznego uniwersum dźwiękowego. Do tego jednak także potrzebne są ćwiczenia. Spacer dźwiękowy jest inny, niż zwyczajny spacer, o czym najlepiej wie chyba Hildegard

<sup>10</sup> Zob. R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, Vermont 1994, s. 208.

<sup>11</sup> Zob. F. Szalasek, *Nagrania terenowe*, Gdańsk 2017.



Westerkamp: „Wygospodaruj jedną godzinę i idź na spacer dźwiękowy w swoim sąsiedztwie. Nic nie rób, tylko słuchaj. Jeśli spacerujesz z jedną lub kilkoma osobami, poinformuj je, że tę godzinę spędzicie razem w ciszy. Słuchając razem wszystkiego. [...] Otwórz drzwi budynku, w którym mieszkasz, wyjdź na zewnątrz i słuchaj”<sup>12</sup>. Wydaje się, że nie ma nic prostszego. Nic nie robić, tylko słuchać. A nawet jeszcze mniej:

„Na chwilę  
przestań  
słuchać”<sup>13</sup>

Głębokie słuchanie nie może trwać zbyt długo. Uważne, wyraźne słuchanie wszystkiego musi być tymczasowe. Głębokie słuchanie to praktyka nakierowująca na doznanie różnorodności, zmienności, płynności. To przeciwwaga dla codziennych, wyznaczonych przez konkretne cele, sposobów bycia. W głębokim słuchaniu zawarta jest troska. Przede wszystkim o nas samych, ale także o świat i nasze w nim miejsce. Wiedział o tym Martin Heidegger, który w swoich egzystencjalnych rozważaniach nawoływał do troskliwego obchodzenia się z rzeczami. By wyzwolić w sobie troskę, należy usłyszeć, na co dzień ukryte w gąszczu „publicznej gadaniny”, płynące z wewnątrz wezwanie. „By jednak wezwanie takie mogło być usłyszane, potrzebny jest odpowiedni s ł u c h: postawa, która pozwoli je zrozumieć”<sup>14</sup>. Nie zawsze się to udaje. Głosy wokół nas dominują i wzmocnione odpowiednimi gestami nie pozwalają ujawnić się ukrytym potrzebom, zaspokajając raczej odwieczną potrzebę władzy, na co zwraca uwagę w swej pracy *Chansons de Geste* Karolina Freino. W tej instalacji gesty osób mających mniejszy bądź większy wpływ na losy świata w poprzednim stuleciu zamienione zostały na dźwięki. Jednym z narzędzi umożliwiających transkrypcję jest theremin, a zatem instrument, którego nie trzeba dotykać. Elektroniczne brzmienie gestów wzmacnia poczucie egzystencjalnej pustki, nieodłączne od każdej formy porządkującej władzy, która, niczym muzyk grający na thereminie, swymi gestami ustanawia arbitralne granice wolności. Gdy dłoń muzyka odsunie się zbyt daleko od anteny theremina, instrument będzie głuchy.

Związana z głębokim słuchaniem postawa dotyczyć może także troski o naturalne środowisko i jego przyszłość. Dźwięk jest przecież nieodłączną częścią środowiska, które nas kształtuje, a zarazem jest przez nas kształtowane. Jak rozwój cywilizacyjny oraz związane z nim układy władzy wpływają na przyrodę i sprzężone z jej procesami zjawiska akustyczne? Jakie dźwięki nie są już

<sup>12</sup> H. Westerkamp, *Radio, które słucha*, przeł. K. Tańczuk, w: A. Kil-Matlak, R. Losiak, R. Tańczuk, S. Wieczorek (red.), *Audiosfera. Studia*, Wrocław 2016, s. 17.

<sup>13</sup> Tamże, s. 19.

<sup>14</sup> K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998, s. 155.

możliwe do usłyszenia w naturalnym środowisku i dlaczego? Jakich dźwięków, spośród tych, które współokreślały nasze doświadczenie współczesności, nie usłyszymy w przyszłości? Anna Nacher i Marek Styczyński pytają o to w przewrotny sposób w pracy *Human-Plantlike Augmented Reality*. To wizja zdegradowanego ekologicznie świata przyszłości, a zarazem projekt – opis futurystycznych urządzeń, bez których w niedalekiej przyszłości nie będziemy mogli się obyć, między innymi z uwagi na mocno ograniczony dostęp do wody. Scenariusz jest straszny, ale zarazem bardzo prawdopodobny. W przyszłości niemal nigdzie już na Ziemi nie będzie padał deszcz. Być może zatem już dziś powinniśmy zacząć budować *Multi-Phyto-Translatory* pozwalające usłyszeć wysłane przez rośliny sygnały czy *Fito-Aqua-Fony*, które pomogą nam załagodzić katastrofalne stany spowodowane postępującym brakiem wody na świecie.

Niecodzienne, głębokie, troskliwe słuchanie wiąże się nie tylko z określoną postawą poznawczą, z zainteresowaniem określonymi zjawiskami akustycznymi, ale ustanawia także odrębną postawę egzystencjalną, której głównym wektorem jest pluralizm. Uważne doświadczanie dźwięku niesie ze sobą pochwałę różnorodności. Dźwięk staje się zwiastunem gry, której podstawową regułą jest przesuwanie dystansu. To swoista gra z dystansem, odkrywanie coraz to nowych przejęć i styków. Dźwięk nigdy nie zastyga. Dźwięk – jak zauważa Salomé Voegelin – „jest stałością tworzenia, która korzysta z trwałości monumentu i odrzuca ją, prześlizgując się ponad jej formą, by stworzyć własny, pozbawiony formy, kształt”<sup>15</sup>. Takiego pozbawionego formy kształtu nie da się w pełni opisać, zobiektywizować. Każdej próbie teoretycznego ujęcia doświadczeń związanych z dźwiękiem powinna towarzyszyć świadomość nie dającego się w pełni rozwikłać paradoksu. „Dźwięk wymaga, by stanąć wobec niego, wyraża teraźniejszość jako złożone trwanie przeszłości i teraźniejszości, istniejące w akcie percepcji. Ta teraźniejszość jest zarówno nieobecnością, jak i obecnością w paradoksie dźwięku, który jest tu zawsze”<sup>16</sup>. Wyznaczana przez dźwięk czasowość, a także jego bezpośrednia zmysłowość ujawniająca się podczas słuchania sprawiają, że o dźwięku łatwiej się mówi, niż pisze. Zarówno dlatego, że mowa jest przedłużeniem doświadczania dźwięku, jak i dlatego, że, podobnie jak dźwięk, jest niepewna, drżąca, szukająca swego określenia. Dźwięk „nie jest linearny ani intencjonalny, ale rozległy i intersubiektywny: stały, lecz obecny tylko tutaj, w moim ciele, tworzącym jego czasoprze-strzeń przez złożoną czynność słuchania, którą rozwijam w mowę

<sup>15</sup> S. Voegelin, *Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, przeł. P. Bożek, G. Nowak, w: „Teksty Drugie” 5/2015, s. 261.

<sup>16</sup> Tamże, s. 262.

<sup>17</sup> Tamże.



warunkową, ponownie wydając dźwięk<sup>17</sup>. Głębokie słuchanie umożliwia głębokie mówienie.

Czym zatem jest głębokie słuchanie? Od Oliveros, Cage'a, Schafera, Westerkamp, Heideggera, Voegelin wiemy, że na tak postawione pytanie nie uda się udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Problem stanowi bowiem słowo „jest”, które w tradycji filozoficznego i artystycznego namysłu obrosło tak wieloma obostrzeniami, że zamieniło się w trudną do przekroczenia ścianę. Nie wiadomo zatem czym jest, ale wiadomo co zrobić, by uaktywnić zawarty w nim potencjał. Głębokie słuchanie to słuchanie tego i owego. Tak i inaczej. W wielu miejscach. O różnej porze. Przy użyciu różnych nośników. Z różnym natężeniem. W różnych sytuacjach. Głębokie słuchanie jest zarazem ekstensywne i intensywne. Jest nie tylko głębokie, ale i poprzeczne. Jest także wysokie. Otwiera przy pomocy dźwięku te strony przestrzeni, które zwykle pozostają w ukryciu. Niekiedy może być związane z muzyką. Jak w utworze *Dissolving Your Ear Plugs* (2006) Pauline Oliveros, którego partytura rozpoczyna się od następujących wskazówek: „Nie śpiesz się. Bez względu na to, gdzie jesteś, usiądź, zamknij oczy na jakiś czas i po prostu słuchaj. Kiedy otworzysz oczy, potraktuj to, co słyszałeś, jak 'muzykę'. Spróbuj później przypomnieć to sobie i wyrazić za pomocą swojego instrumentu lub głosu<sup>18</sup>”.

Wymienione w tekście realizacje artystyczne: *Moje ciało* Iwony Demko, *Dreszcze* Tomasza Koszewnika, *Untitled (All thoughts on me)* Daniela Koniusza, *Katabaza* Mateusza Kuli, *The End of Radio* Konrada Smoleńskiego, *Chansons de Geste* Karoliny Freino oraz *Human-Plantlike Augmented Reality* Anny Nacher i Marka Styczyńskiego stanowią część wystawy Głębokie słuchanie kuratorowanej przez Martę Lisok i prezentowanej w dniach 26.07–1.09.2019 w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach.

Pierwodruk: Marta Lisok (red.), *Głębokie słuchanie. Deep Listening*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2019

<sup>18</sup> M. Libera, M. Mendyk, *M.U.ZY.K.A.*, Warszawa 2017, s. 173.

## 2. DO PRZODU, DO TYŁU, W TEREN! *FIELD RECORDING* – SŁUCHANIE POPRZEZ NAGRYWANIE

DO PRZODU, DO TYŁU, W TERENI

[...] drzewa wysokie, sięgające w nieskończoność, łąki tak twarde, trawa tak twarda, że kiedy przeciągał po niej wiatr, rozbrzmiewała głośnie muzyka, muzyka, która była złożona z elementów wszystkich epok muzycznych<sup>19</sup>

W powieści *Mróz* austriackiego pisarza Thomasa Bernharda znajduje się niezwykle sugestywny opis sennej fantazji. Bohater przebywa w krajobrazie o dziwacznej kolorystyce, w którym ludzie przybierają barwy otoczenia. Nie można ich zobaczyć. Słyszy się jednak ich głosy. Głosy i muzykę w niepojęty sposób odzwierciedlającą swoją historię. Tak jakby wszystkie możliwe dźwięki były dostępne w jednoczesnym, intensywnym, natychmiastowym akcie słuchania. Senna wizja kończy się tragicznie: „Nagle jednak stało się coś strasznego: głowa mi się rozděła, i to tak, że krajobraz pociemniał o kilka stopni, a ludzie wybuchnęli żałosnymi okrzykami, tak niesamowicie żałosnymi, jakich nigdy jeszcze nie słyszałem. Żałosnymi okrzykami, które były dopasowane do tego krajobrazu. Nie wiem czemu. Ponieważ moja głowa była nagle taka duża i ciężka, stoczyła się ze wzgórza, na którym stałem, popędziła przez białe łąki, czarny śnieg – w tym krajobrazie wszystkie pory roku występują zawsze jednocześnie! – zwała wiele niebieskich drzew i przygniotła wielu ludzi. Słyszałem to”<sup>20</sup>. Słuchanie staje się nieznośne. Nie jest w stanie sprostać natarczywym bodźcom rozsadzającym naturalne możliwości percepcyjne. Nie ze względu na hałas. Hałas w tym przypadku byłby wybawieniem – zamazując znaczenia poszczególnych dźwięków i pozbawiając je ich semantycznej siły. To właśnie wysublimowana, rozpoznawalna złożoność prowadzi w konsekwencji do przeciążenia i oderwania głowy od reszty ciała. Otoczenie stało się nie do zniesienia. Nie można już nawet zatkać uszu.

<sup>19</sup> T. Bernhard, *Mróz*, przeł. S. Błaut, Poznań 1979, s. 34.

<sup>20</sup> Tamże.



Wizja Bernharda trafia w sedno pytania o granice słyszenia. To problem, który w związku z wciąż postępującą miniaturyzacją, powszechnością i doskonałością rozmaitych urządzeń rejestrujących dźwięk przywoływany jest coraz częściej. Możemy słyszeć coraz więcej, coraz dokładniej. Sprzęgnięcie technologicznych możliwości rejestracji dźwięku z procesem słuchania osiąga współcześnie tak ścisłe zależności, że być może nadszedł czas, by postawić pytanie: czego nie chciałbym usłyszeć? Albo: jak nie chciałbym słuchać? Albo jeszcze: czego jeszcze nie słyszałem, by oderwać się od tego co zwykle słyszę?

Tak postawione pytania pozwalają na unieszkodliwienie bernhardowskiej wizji rozdętej z nadmiaru dźwięków głowy. Nie musimy aż tak dalece obawiać się natłoku bodźców akustycznych, gdy potrafimy panować nad swoim słyszeniem. Nigdy rzecz jasna nie zapanujemy nad nim w pełni – wszak słuchać wciąż musimy, nawet wówczas, gdy zatkamy sobie uszy. Możemy jednak ćwiczyć słuchanie i zdobywać umiejętności jego nakierowywania. Najprościej uczynić to poprzez nagrywanie. Być może inny koniec spotkałby stworzonego przez Bernharda bohatera, gdyby ten miał ze sobą recorder?

Co się dzieje z moim słyszeniem, gdy uruchamiam nagrywanie? By to sprawdzić idę na spacer i zabieram ze sobą urządzenie do rejestracji dźwięku. Nie znam jego parametrów, nie interesuje mnie (na razie), jak będzie brzmiało nagranie. Nie mam słuchawek, które pozwalałyby mi na ocenę jakości nagrania. Jedyną nieprawidłowość, jaką biorę pod uwagę, to informacja o przesterowaniu – gdy wykres natężenia dźwięku przekracza górną linię na wyświetlaczu, wówczas dokonuję redukcji. Zakładam sobie ramę czasową: 5 minut, by być świadomym i uważnym słuchaczem; pomagam sobie zegarkiem. Włączam „REC” i słucham...

To zadziwiające, jak zmienia się postrzeganie otoczenia dźwiękowego po uruchomieniu tej funkcji. Mam wrażenie, jakbym słuchał utworu muzycznego złożonego z dźwięków otoczenia: odgłosu ptaków, przejeżdżającego obok tramwaju, chwilę potem pociągu, szumu wiatru, uderzeń młotka dochodzących z pobliskiego warsztatu samochodowego. Choć przechodzę tędy niemal codziennie, nie zdawałem sobie sprawy z występowania tych dźwięków. Zdaję sobie jednak sprawę, że to moje słuchanie stało się autorem tej niezwykłej kompozycji, wypełniając tym samym dawny postulat Johna Cage'a i jego 4 minut, 33 sekund. Tyle

że mój utwór trwał trochę dłużej. Wracam do domu. Odsluchuję nagranie. Nic szczególnego. Jestem niezadowolony z jego jakości. Nagranie nie potrafi oddać sytuacji, której przed chwilą byłem słuchaczem, choć z drugiej strony, wydaje mi się, że w nagraniu znajduję więcej dźwięków, niż słyszałem podczas nagrywania. Wiem, że to po części moja wina. Nie poznałem wszystkich możliwości urządzenia. Ale nie chodziło mi przecież o nagranie. Raczej o to, by sam proces nagrywania stał się pretekstem do słuchania. Słuchania ujętego w pewne ramy, których brak podczas codziennego spaceru. W końcu postanowiłem sobie, że każdego dnia zatrzymam się gdzieś na 5 minut, by posłuchać.

To opowieść mało oryginalna. Pozwala jednak na zilustrowanie złożonego charakteru słuchania oraz zależności, które wiążą słuchanie z nagrywaniem. Co uzmysławiają tego rodzaju doświadczenia? Po pierwsze, że słuchanie podczas nagrywania, to nie to samo, co późniejsze słuchanie nagrania. Po drugie, że świadome, uważne słuchanie różni się od słuchania bezwiednego. Po trzecie, że słuchając czegoś, czego innego w tym samym czasie nie słyszę, a może to wyłapać aparatura nagrywająca.

*Field recording* to praktyka, która pozwala na uświadomienie sobie zależności pomiędzy nagrywaniem i słuchaniem oraz wskazuje na niejednorodność obu tych procesów. W tym świetle nagrania terenowe przybierają różne formy i czynione są z uwagi na różne cele. Postawa ta może mieć charakter zarówno badań naukowych, jak i edukacyjnych czy artystycznych. Za każdym razem chodzi jednak w konsekwencji o to, by nasze słyszenie uczynić przedmiotem refleksji. Pola słyszenia wzniecane przez tego rodzaju praktykę są bardzo rozległe. Zaczniemy od antropologów, którzy od najwcześniejszych lat, tzn. od momentu funkcjonowania pierwszych urządzeń nagrywających dźwięk wykorzystywali je do naukowych badań nad kulturami.

Ciekawych inspiracji dla takiego sposobu myślenia wciąż można poszukiwać w propozycji Stevena Felda, który w latach 80. ubiegłego stulecia, w ramach prowadzonych przez siebie badań poświęconych kulturze ludu Kaluli zamieszkującego w Papui Nowej Gwinei, zaproponował termin „antropologia dźwięku” (*Anthropology of Sound*). Zdaniem Felda dźwięk stanowi istotny fenomen współtworzący symbolikę pozwalającą na określanie społeczno-kulturowej tożsamości badanego przez niego plemienia. Dla samego antropologa zaś, uzbrojonego w mikrofon i urządzenie rejestrujące dźwięk, jest czymś więcej, niż sposobem dokumentacji,



stając się rodzajem twórczości pozwalającej na określoną formę komunikacji z badaną społecznością. Feld jako antropolog i etnolog zaznacza, że aby w pełni zrozumieć znaczenie dźwięku w wybranej kulturze, należy zdawać sobie sprawę z wielu kontekstów, do których przynależy ten fenomen. Stąd niezbędna w takich badaniach okazuje się zarówno wiedza z zakresu funkcjonowania mediów, jak i muzyki, estetyki czy językoznawstwa i fonologii. W swej książce *Sound and Sentiment*, jak sam twierdzi po latach, chciał podkreślić wagę „socjo-akustyki”, jako pewnej formy ekspresji plasującej się na przecięciu języka i muzyki, co przejawiało się później w sztuce oraz w charakterystycznych formach słuchania otaczającego środowiska, które pełniło równie ważną rolę w kształtowaniu określonych postaw partycypacyjnych w obrębie kultury<sup>21</sup>. Ten swoisty „zwrot akustyczny” w badaniach antropologicznych poprowadził autora od antropologii dźwięku, przez „akustemologię” (*Acoustemology*), po „antropologię w dźwięku” (*Anthropology in Sound*). Propozycja ta sugeruje, że sam dźwięk staje się swoistym medium, przez pryzmat którego dokonuje się poznanie. Wyrażeniu takiego postulatu miał służyć termin „akustemologia”, który w nawiązaniu do filozoficznego terminu „epistemologia” miał podkreślać rolę dźwięku w procesach poznawczych. Trzydzieści lat po napisaniu swojej sztandarowej książki będącej kontekstem prezentacji tych założeń Feld podkreśla jednak potrzebę przekroczenia wcześniejszej propozycji. Stąd *Anthropology in Sound* – antropologia, która opiera się na słuchaniu, a także problematyzowaniu doświadczeń ze słuchaniem związanych. Dźwięk traktowany jest tutaj jako medium rozumiane w kontekście doświadczenia, które zmienia słuchacza. Nagrania terenowe dokonywane przez Felda są zatem traktowane nie tyle jako świadectwo określonego stanu rzeczy, ile jako element doświadczenia, które należy zrekonstruować. Dlatego też we wprowadzeniu do trzeciego wydania *Sound and Sentiment* autor podkreśla, że aby dobrze zrozumieć jego pracę należy przede wszystkim wysłuchać dokonanych przez niego nagrań dźwiękowych<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Więcej uwagi tym zagadnieniom poświęciłem w książce *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2013.

<sup>22</sup> Zob: S. Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Third Edition, Duke University Press, Durham & London 2012. Swoją drogę badawczą autor opisuje w przedmowie napisanej specjalnie na potrzeby tego wydania.

Postawa Felda, choć wyraźnie zakorzeniona w określonych praktykach badań naukowych i próbująca te praktyki teoretycznie uzasadnić, wskazuje także na problem, który wkracza już raczej w dziedzinę sztuki i twórczości artystycznej. Albowiem jedno z pytań, które możemy znaleźć u antropologa to pytanie o *mimesis* dźwięku. Czy nagranie dźwiękowe dokonane w terenie to nagranie o charakterze przedstawieniowym? Czy podstawowym celem nagrania jest zrekonstruowanie określonych źródeł dźwięku?

Czy nagranie o d t w a r z a rzeczywistość dźwiękową? Feld zdaje się na te wszystkie pytania odpowiadać przecząco, choć jako naukowiec nie robi tego wprost. Ale już artysta dźwięku Francisco López robi to dosadnie i z gestu tego czyni credo swojej artystycznej postawy. Pamiętamy jego *La Selva*, utwór będący nagraniem dźwięków otoczenia dokonanym w kostarykańskim rezerwacie. Artysta podkreśla, że nagranie to nie jest przedstawieniem, jego zadaniem nie jest dokumentowanie tylko zwrócenie uwagi na „materię dźwiękową”<sup>23</sup>. López stara się uchwycić relacje pomiędzy dźwiękami, a zatem umożliwić nam raczej słuchanie pewnego *m i e j s c a*, niż poszczególnych dźwięków w nim występujących. Jeśli można mówić o tym, że nagranie coś odtwarza czy przedstawia, to będzie to raczej sam proces słuchania, niż dźwięk i jego źródło. By tego dokonać artysta namawia słuchaczy, by w trakcie odbioru zasłonili oczy. Na koncertach López rozdaje uczestnikom czarne opaski będące pomocnym narzędziem skupienia słuchowej aktywności.

Zastanówmy się: co nam daje taka możliwość w sytuacji koncertowej? Przede wszystkim – i tu ponownie, choć nieco inaczej, spełnia się postulat Cage’a – jestem nastawiony na słuchanie wszystkich dźwięków wybrzmiewających w sali. Nie tylko tych zaplanowanych przez artystę ale także tych przypadkowych, będących oznakami bycia innych uczestników koncertu. Dźwięki te stają się częścią wydarzenia, słyszę je wyraźniej, niż wówczas gdybym widział. Wzrok jest przecież bardzo pomocny w nakierowywaniu uwagi słuchowej. Patrząc na artystę, na scenę, na głośniki wyostrzam doznania słuchowe związane z tymi źródłami, a redukuję dźwiękowe znaczenie tła, na które nie patrzę. W sytuacji braku widzenia słyszę wszystkie dźwięki jako równoprawne. Po drugie – opaska na oczach sprawia, że nie mogę obserwować reakcji innych uczestników koncertu. Nie wiem, jak kto zachowuje się w danej sytuacji. Mogę usłyszeć co prawda oznaki zniecierpliwienia objawiające się nerwowym wybijaniem rytmu nogą kogoś będącego obok mnie ale nie wiem kto to jest, nie widzę go i nie mogę na niego spojrzeć. Wzrokowa władza unieruchamiania zostaje unieważniona. I po trzecie – wraz z zasłonięciem oczu uruchomiony zostaje pewien meta-poziom mojego myślenia. Zaczynam się zastanawiać, czego zwykle nie robię podczas koncertu, o czym myślę gdy słucham. Odkąd bodźce wizualne nie dostarczają mi informacji o tym, co dzieje się wokół mnie zaczynam zastanawiać się nad tym, co widzę w sobie. W przypadku realizacji López’a dochodzi do mnie, że w tych momentach, gdy dźwięki silniej

<sup>23</sup> Zob: F. López, *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, tłum. Julian Kutyla, w: Christoph Cox, Daniel Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Gdańsk 2010.

zaznaczają swój przedstawieniowy charakter – moje myśli biegną w stronę ewokowanych przez nie obrazów. Gdy słyszę dźwięk przypominający brzęczenie owada, widzę muchę. Natomiast wówczas, gdy nie narzuca mi się wyraźnie żadne źródło dźwięku myślę o czymś innym.

López, podobnie jak Feld, uzmysławia złożoność słuchania. Te dwie, na pozór różniące się, postawy spotykają się w geście odsłaniania rozmaitych sposobów słuchania. Wspólne jest im także przekonanie, że słuchania trzeba się uczyć jeśli chcemy, by dźwięk był świadectwem życia. W jakiejś mierze antropolog jest artystą, artysta antropologiem. Ale świadectwa życia to nie tylko to, co można usłyszeć w nagraniu czy też z zasłoniętymi oczami. Artyści, którzy proces słuchania podnoszą do rangi twórczości artystycznej coraz częściej zwracają uwagę na to, czego nie można bezpośrednio usłyszeć (ani zobaczyć) z uwagi na ograniczenia percepcyjne, a co jest nieodłącznym elementem otoczenia.

Niemiecka artystka Christina Kubisch wprowadza odbiorców w pole zjawisk elektromagnetycznych i udostępnia je naszemu słyszeniu. Jej, będące ciągle ponawiane w wielu miastach na całym świecie, „elektryczne spaceru” umożliwiają percepcyjne otwarcie na fenomeny niebędące zwykle elementami świadomego doświadczenia zmysłowego. Zaprojektowane przez artystkę słuchawki dokonują swoistego tłumaczenia zjawisk elektromagnetycznych na możliwe do usłyszenia dźwięki. Spacer z takimi słuchawkami uzmysławia, że jesteśmy nieustannie poddawani rozmaitym, bardzo zróżnicowanym oddziaływaniom pola elektromagnetycznego, którego na co dzień sobie nie uświadamiamy. Najwyraźniej jest to zauważalne w dużych miastach, które w swym codziennym funkcjonowaniu są uzależnione od różnych form elektrycznego przepływu energii związanych z polami elektromagnetycznymi o różnym stopniu nasilenia. Podświetlane reklamy na przystankach tramwajowych, kasy w supermarketach, otwierające się przed nami drzwi prowadzące do wielu miejskich budynków, domofony, telefony komórkowe, windy i wiele innych urządzeń tworzą nieprzerwanie nieuchwytną zmysłowo miejską tkankę złożoną z milionów niewidocznych i niesłyszalnych fal bez naszej zgody masujących nasze ciała. Dzięki Christinie Kubisch możemy to wszystko usłyszeć. Poszerza się spektrum doznań akustycznych. Jednocześnie zauważamy, że niektóre z tych doznań są wynikiem oddziaływań o regularnym charakterze. To nie tylko niskie drony i wysokie pojedyncze dźwięki, ale także wysublimowane rytmy, nad którymi, przy odrobinie wytrwałości, możemy do pewnego stopnia zapanować. Zatrzymaj się chwilę przy bankomacie w pobliżu

samo-otwierających drzwi, zrób krok do przodu, krok do tyłu, do przodu, do tyłu... i w teren! – w poszukiwaniu nowych konfiguracji. Pitagorejska idea „muzyki sfer” nabiera w tym przypadku nowego znaczenia. Elektryczny spacer to przecinanie niewidocznych granic, to poruszanie się w obrębie niezauważalnej sieci, to słuchanie tego, co niedostrzegalne gołym uchem. Ale nie tylko. Po zdjęciu słuchawek nasze słuchanie nie jest już takie samo. Nie tylko dlatego, że doświadczyło czegoś po raz pierwszy w takim natężeniu. Także dlatego, że nauczyło nas docieklivosti, cierpliwości i uważności. Cech, których często brakuje podczas codziennego, nawykowego słuchania.

Odmienne wydzźwięk ma inna praca Christiny Kubisch – „Silent Exercises” pokazana w ramach Donaueschingen Festival w 2011 roku. Jak wiadomo przynajmniej od czasów Cage’a (ach ten Cage!) cisza nie jest zjawiskiem empirycznym. Zawsze będą dochodziły do nas jakieś dźwięki. Cisza jest postulatem ludzkiego umysłu, który na jego podstawie próbuje budować rozmaite strategie życia spokojnego i szczęśliwego. Nie można usłyszeć ciszy. Ale można ją zobaczyć. Prosty zabieg Christiny Kubisch pokazuje ją w postaci rzutowanych w przygotowanym specjalnie do tego celu pomieszczeniu sonogramów słowa „cisza” wypowiedzianych w różnych językach. Bezdźwięczne wykresy fal akustycznych będących wynikiem wypowiedzania słowa „cisza” stają się śladem podwójnej nieobecności. Nieobecności dźwięku – mamy wszak do czynienia z wizualną reprezentacją fal akustycznych, i jednocześnie nieobecności ciszy – wiemy przecież, że nie sposób jej doświadczyć. Podobnie gdy wypowiadając słowo „cisza” zaprzeczamy jednocześnie jej istnieniu. „Silent Exercises” to, bez względu na konceptualny charakter pracy, wciąż ćwiczenie słuchania<sup>24</sup>.

Jeszcze inny wydzźwięk przybierają te artystyczne propozycje pracy z dźwiękiem, które starają się docierać do ukrytych zwykle dla nas fenomenów przyrodniczych. Nagrania takie wzbogacają nasze postrzeganie przyrody przypominając, że to, co bezpośrednio obserwowalne stanowi tylko część naszej wiedzy o świecie zewnętrznym. Tak zwany świat zewnętrzny posiada przecież swoje wnętrza, głębiny, depresje, miejsca gdzie codzienne życie toczy się bez udziału człowieka. Chris Watson jest artystką, którego nagrania niejednokrotnie wprowadzały w niemałe zmieszanie słuchaczy próbujących odpowiedzieć na pytanie: co właściwie słyszę? Co słyszę, gdy odtwarzam *Oceanus Pacificus*<sup>25</sup>? Dwa nagrania, zatytułowane odpowiednio: „3m” oraz „10m”. I informacja na okładce sugerująca, że mamy do czynienia z odgłosami i rytmem generowanymi przez oceaniczne prądy Humboldta<sup>26</sup> wokół Wysp

<sup>24</sup> Ciekawym doświadczeniem byłoby poprowadzenie „elektrycznego spaceru” w przestrzeni instalacji „Silent Exercises”.

<sup>25</sup> Chris Watson, *Oceanus Pacificus*, Touch Seven, TS 02, 2007.

<sup>26</sup> Prąd Humboldta to zimny prąd na Pacyfiku płynący z południa na północ. Według różnych danych prąd ten ma szerokość ok. 900 km. i transportuje od 10 do 20 milionów metrów sześciennych wody w ciągu sekundy.



Galapagos w kwietniu 2006 roku. Czy można usłyszeć prąd oceaniczny? Czy można go zarejestrować? Czym różni się nagranie dokonane na głębokości trzech metrów od nagrania dokonane na dziesięciu metrach głębokości? Dlaczego artysta wybrał właśnie to miejsce? Bez względu na możliwe odpowiedzi, same pytania są już namową do pogłębionego słuchania.

Nieco inny charakter mają nagrania dokonywane przez Janę Winderen. Jedna z jej prac nosi tytuł „Out of Range”<sup>27</sup> i stanowi bezpośrednie zaproszenie do słuchania tego, co poza zasięgiem naturalnych możliwości percepcyjnych. To także zaproszenie do przemyślenia tego, jak słyszą inne gatunki istot, których możliwości percepcyjne przekraczają granice dostępne dla człowieka. Zrealizowane przez artystkę w wielu miejscach na świecie<sup>28</sup> nagrania zawierają przetransponowane na zakres słyszalny dla człowieka ultradźwięki wydawane przez różne zwierzęta oraz dźwięki podwodnych przestrzeni zarejestrowane przy użyciu hydrofonów. Słuchanie odgłosów życia podwodnych głębin, słuchanie odgłosów tak subtelnych, zarezerwowanych na co dzień dla istot, których istnienia sobie nie uświadamiamy jest lekcją pokory. Czujemy, że nie jesteśmy panami i władcami przyrody. Wiemy, że istnieją fenomeny niedostępne dla naszych możliwości poznawczych. Przeczujemy, że pomimo wciąż ponawianych prób dotarcia wszędzie za wszelką cenę, przyroda zawsze będzie w stanie zachować swoje tajemnice. Ale z drugiej strony przecież jesteśmy w stanie to usłyszeć. Jana Winderen przetwarza tajemnicze sygnały na kod, który będziemy w stanie odebrać. To jednak już wynik zastosowania odpowiednich technologii, protez, które uświadamiają nam z kolei, że aby zbliżyć się do tajemnicy musimy najpierw przekształcić siebie. W tym przypadku praktyka *field recording* problematyzuje nie tylko słuchanie jako niezwykle złożony proces ale także nasze uzależnienie od technologii.

Technologie zmieniające sposoby i możliwości naszego słuchania to jednak nie tylko mikrofony, hydrofony, urządzenia rejestrujące czy programy komputerowe ale także architektura. Architektura traktowana z jednej strony jako swoista wizytówka naszych kulturowych preferencji, ale także jako przestrzeń rozmaitych codziennych aktywności. W dużym stopniu to właśnie praktyki związane z nagrywaniem dźwięków otoczenia otworzyły nas na całą gamę, niedostrzeganych wcześniej, zagadnień związanych z akustycznym wymiarem architektury. Od pewnego czasu można zauważyć coraz bardziej wzmożone działania w zakresie rozpoznawania i teoretycznego osvajania akustycznych

<sup>27</sup> Jana Winderen, *Out of Range*, Touch # Tone 50D, 2014.

<sup>28</sup> To między innymi Stany Zjednoczone, Wielka Brytania, Rosja, Szwecja, Dania i Norwegia.

funkcji architektury. W tym względzie artyści dźwięku stają się nieodzownymi partnerami dla architektów, którzy potrzebują wsparcia ze strony praktyków słuchania. I choć jeszcze do niedawna nie mogliśmy przekroczyć przekonania, że „w odniesieniu do budynku świadome operowanie akustyką należy [...] do wiedzy inżynierskiej, a nie artystycznej”<sup>29</sup>, to współcześnie coraz częściej znajdujemy postulaty sugerujące, że wiedzę inżynierską należy poprzedzić artystyczną praktyką słuchania określonych przestrzeni<sup>30</sup>. Barry Blesser i Linda Rutch-Salter – współcześni teoretycy słuchowej architektury zauważają, że złożone praktyki architektury powinny zostać rozbite na dwojakiego rodzaju funkcje: *architekta słuchowego* oraz *architekta akustyki*. Zadania architekta słuchowego, łączącego w sobie funkcje artysty oraz „inżyniera społecznego” miałyby polegać na dobieraniu określonych właściwości akustycznych przestrzeni pod kątem oczekiwanych właściwości planowanego miejsca w danym kontekście kulturowym. „Architekt słuchowy może stworzyć przestrzeń, która zachęca lub zniechęca do kontaktów między jej użytkownikami”<sup>31</sup>. Dokonuje tego często intuicyjnie, biorąc pod uwagę kulturową symbolikę stwarzanego miejsca. Dopełniając tę pracę, architekt akustyki, stosując naukowy język fizyki, matematyki oraz projektowania umożliwia praktyczną konkretyzację właściwości słuchowych proponowanych przez architekta słuchowego. „Różnice perspektyw tych dwóch funkcji decydują o tym, że architekt akustyki skupia się na sposobie, w jaki przestrzeń zmienia właściwości fizyczne fal dźwiękowych (akustyka przestrzenna), podczas gdy architekt słuchowego zajmuje sposób, w jaki użytkownicy doświadczają tej przestrzeni (akustyka kulturowa)”<sup>32</sup>. W tym kontekście artystyczne funkcje nagrań terenowych mogłyby okazać się pomocne w praktycznych realizacjach projektowania odpowiednich przestrzeni akustycznych. A zatem jeszcze raz: do przodu, do tyłu, w teren! A co na to Bernhard? „Zawsze to samo [...], najpierw słyszy, potem widzi, potem myśli, w każdym przypadku zawsze to samo. Najpierw musi słyszeć, potem może widzieć, a dopiero to umożliwi mu myślenie”<sup>33</sup>.

Pierwotnie artykuł ukazał się na stronie internetowej Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w ramach projektu Art + Science Meeting: <https://www.laznia.pl/projekty/artscience/teksty/field-recording-sluchanie-poprzez-nagrywanie-tomasz-misiak-5/>

<sup>29</sup> P. Winkowski, *Architektury wielu zmysłów*, w: „Kultura Współczesna” nr 3(25) 2000, s. 71.

<sup>30</sup> B. Blesser, L. Ruth-Salter, *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge-London 2007.

<sup>31</sup> B. Blesser, L. Ruth-Salter, *Wstęp do architektury słuchowej*, przeł. D. Frycz, w: „Glissando” nr 16/2010, s. 4.

<sup>32</sup> Tamże, s. 5.

<sup>33</sup> T. Bernhard, *Kalkwerk*, przeł. E. Dyczek i M. F. Nowak, Kraków 1985, s. 174.





### 3.

# EKOLOGIA AKUSTYCZNA. TEORIA, PRAKTYKA, SZTUKA

*Śpiew ptaka, który słyszymy w lesie,  
jest w tej samej mierze wynikiem działania  
drzew i poszycia lasu, co samego ptaka.*

Francisco López

Spostrzeżenie hiszpańskiego artysty dźwięku Francisco Lópeza, choć na pozór trywialne, przypomina o złożonym i interaktywnym charakterze każdego środowiska akustycznego. Każdy słyszany przez nas dźwięk, poza tym, że jest określonym, mierzalnym zjawiskiem fizycznym, jest także wynikiem rozmaitych zależności pomiędzy innymi dźwiękami występującymi w tej samej przestrzeni, a także innymi, nieakustycznymi elementami danego środowiska oraz, co równie istotne, określonego sposobu słuchania. Położenie geograficzne, usytuowanie w przestrzeni, rodzaj materii oraz nastawienie słuchającego podmiotu wyznaczają skomplikowaną sieć powiązań budującą oryginalną sytuację słuchania.

Znaczna część takich doświadczeń nie jest przedmiotem naszych świadomych analiz. Kiedy na przykład pokonujemy przestrzeń miejską od miejsca zamieszkania do miejsca aktywności zawodowych nasz słuch zorientowany jest na postrzeganie przede wszystkim tych sygnałów, które będą pomocne w bezpiecznym dotarciu do celu. Kiedy słuchamy drugiej osoby jesteśmy nastawieni na to, by odebrać jak największą ilość znaczących dźwięków mowy, by zainicjować proces interpersonalnej komunikacji. W takich sytuacjach istotna jest umiejętność kierowania uwagi słuchowej na określone źródła dźwięku przy jednoczesnym pomijaniu bodźców, które traktujemy jako konieczne, choć niekiedy zakłócające pożądaną proces odbioru, tło. Pożądane i oczekiwane sposoby słuchania zakorzenione w dynamicznej codzienności ulegają jednak niekiedy mniej lub

bardziej radykalnym przemianom. Na przykład wówczas, gdy tło, niezależnie od nas, przebija się na pierwszy plan. Kiedy wzmożone odgłosy ruchu ulicznego utrudniają czy uniemożliwiają rozmowę z drugim człowiekiem. Albo wtedy, gdy przestajemy słuchać „pragmatycznie” i zaczynamy słuchać „estetycznie”. Kiedy w mowie drugiego człowieka lub w odgłosach miasta chcemy dosłuchać się prozodii, rytmu czy melodii. Czy wreszcie wtedy, gdy ze słuchawkami na uszach podłączonymi do przenośnego odtwarzacza narzucamy przemierzanej przestrzeni nie związaną z nią bezpośrednio tkankę dźwiękową.

To właśnie często w sytuacjach zmieniających codzienne, nawykowe sposoby słuchania zaczynamy dostrzegać wieloaspektowość środowiska pod względem akustycznym. Zaczynamy słyszeć niuanse, które wcześniej umykały naszej uwadze. Zaczynamy także zdawać sobie sprawę z niejednorodnego charakteru samego procesu słuchania, które do tej pory traktowaliśmy jako jednolite i przewidywalne. Wówczas też może zbudzić się w nas niezgoda na charakter środowiska akustycznego, w którym przebywamy. Powody tej niezgody mogą być różne. To nie tylko hałas, który najczęściej traktujemy jako największą niedogodność. Niektóre miejsca naszych publicznych czy prywatnych aktywności nie mogą być zbyt ciche, w innych przeszkadzać nam mogą dźwięki sąsiadów żyjących za ścianą, w jeszcze innych chcielibyśmy uniknąć rozprzestrzeniania intymnych dźwięków wydawanych przez nasze ciała. Cechą wspólną większości oczekiwań związanych ze stanem akustycznym określonych przestrzeni czy środowisk jest natomiast to, że zwykle pojawiają się one zbyt późno. Chęć zmiany i niezadowolenie pojawiają się wówczas, gdy dana przestrzeń została już w jakiś sposób uformowana. Rzadko zadajemy sobie trud, by w projektowaniu rozmaitych przestrzeni naszych aktywności wziąć pod uwagę akustykę. Choć może, co postaram się zasygnalizować w niniejszym artykule, trud ten podejmujemy jednak coraz częściej.

Jednym z najbardziej zaangażowanych działaczy na rzecz projektowania środowisk akustycznych i zwiększania świadomości związanej z uważnym słuchaniem jest z pewnością kanadyjski kompozytor i pedagog Raymond Murray Schafer, który w latach 60. ubiegłego wieku zainicjował ruch ekologii akustycznej (*Acoustic Ecology*) oraz związany z nim ogólnosiwiatowy projekt pejzażu dźwiękowego (*World Soundscape Project*). Najbardziej znanym zbiorem podstawowych założeń i obszarów zainteresowań Schafera jest książka *The Soundscape. Our Sonic Environment and*

<sup>34</sup> R. Murray Schafer, *The Soundscape...*, dz. cyt.

<sup>35</sup> Ograniczając się do wydań, które ukazały się po 2000 roku należy zaznaczyć, że fragment wspomnianej książki Schafera ukazał się w zbiorowym opracowaniu Ch. Coxa i D. Wernera, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, tłum. różni, Gdańsk 2010. Problematyka będąca w znacznym zakresie kontynuacją tradycji ekologii akustycznej była przedmiotem pogłębionych analiz w kilku czasopismach naukowych. Zob. m.in. „Kultura Popularna” nr 2 (28) 2010 – *Audiosfera*; „Kultura Współczesna” nr 1 (72) 2012 – *Dźwięk, technologia, środowisko*; „Muzyka” nr 1 (232) 2014 – *Pejzaże dźwiękowe przeszłości*; „Glissando” nr 26 2015 – *Soundscape*; „Teksty Drugie” nr 5 2015 – *Audiofilia*.

<sup>36</sup> Jednym z niewielu autorów podejmujących wątek akustyki maszyn był Ezra Pound. Zob. tegoż: *Sztuka maszyny i inne pisma*, przeł. E. Mikina, Warszawa 2003.

*the Tuning of the World*<sup>34</sup>, która stała się na wiele lat wyznacznikiem działań podejmowanych przez wielu różnych badaczy i artystów z całego świata. Rozważania Schafera zaowocowały między innymi szeregiem nowych pojęć, które przyczyniły się nie tylko do spopularyzowania zamierzeń ekologii akustycznej ale także do stworzenia języka, który byłby w stanie zmierzyć się z opisem niestałych w swym charakterze środowisk akustycznych i związanych z nimi efemerycznych sposobów słuchania. Takie pojęcia jak pejzaż dźwiękowy (*soundscape*) czy schizofonia (*shisophonia*) oraz sprzężone z nimi praktyki spaceru dźwiękowego (*soundwalk*) czy dogłębnego słuchania (*deep listening*), a także nagrania terenowe (*field recording*) i wykorzystywanie ich w celu tworzenia map dźwiękowych (*sound maps*) bezpośrednio bądź pośrednio związane z analizami Schafera zakorzeniły się już na stałe w dyskursie humanistycznym, a także stały się częścią praktyk kulturowych i artystycznych. I choć główna książka kanadyjskiego badacza do dzisiaj nie doczekała się w całości tłumaczenia na język polski, to recepcja jego poglądów podlega coraz bardziej dynamicznemu rozwojowi także w Polsce<sup>35</sup>.

Jedną z konsekwencji badań prowadzonych przez Schafera było postawienie wyraźnej diagnozy związanej ze stanem współczesnych pejzaży dźwiękowych: większość z nich wymaga remontu. Większość naszych aktywności podejmujemy bowiem w „zatłoczonych” pejzażach „lo-fi”, w których wielopasmowy szum przesłania pojedyncze, wyraźne sygnały dźwiękowe utrudniając, a w skrajnych przypadkach uniemożliwiając, komunikowanie za pośrednictwem dźwięku. Istnieją rzecz jasna także pejzaże o odmiennej charakterystyce. W terminologii Schafera to pejzaże „hi-fi”, w których zauważalne są dźwięki charakterystyczne, znaczące dla konstruowania wyobrażeń o danym miejscu (*soundmarks*) pojawiające się w dopełniającym, a nie wykluczającym, tle dźwiękowym (*keynote sounds*) i skłaniające do dźwiękowej aktywności. Obydwa typy pejzaży dźwiękowych nie są jednak najczęściej efektem przemyślanych działań lecz wynikiem przypadkowych przekształceń dokonywanych nieświadomie przez człowieka w określonych środowiskach. Dokonany przez Schafera przegląd nowych urządzeń wprowadzanych w przestrzeń życia publicznego, a następnie także prywatnego w czasach XIX wiecznej „elektrycznej rewolucji” pokazuje, że dokonujące się wówczas postępowe procesy cywilizacyjne odbywały się bez namysłu nad akustycznym wymiarem tych przemian<sup>36</sup>. Takie urządzenia jak telegraf Morse’a (1838), dynamo Siemens’a (1856) czy alternator



Tesli (1887) są dla Schafera zwiastunami radykalnych, nieświadomianych przeobrażeń naszego otoczenia dźwiękowego oraz związanego z nim audytywnego doświadczenia, które współcześnie przybiera postać schizofonii oznaczającej rozłam pomiędzy dźwiękiem a jego oryginalnym kontekstem<sup>37</sup>. Zreinterpretowana pod względem akustycznym historia techniki pokazuje zatem, że każde nowe urządzenie wprowadzane do powszechnego użytku przyczynia się znacząco do zmiany określonych środowisk dźwiękowych. W związku z tym ekologiczne myślenie o dźwięku powinno kłaść nacisk na bardziej świadome planowanie w tym zakresie.

W myśl ustaleń Schafera, a także jego współpracowników i kontynuatorów, należy więc zadbać o zwiększenie świadomości ekologicznej w kontekście naszych rozmaitych doświadczeń audytywnych związanych z dźwiękiem. W tak zarysowanej perspektywie na pierwszy plan wysuwają się trzy zakresy działań, które można traktować jako swoistą oręż w walce o przywrócenie należytej troski zamieszkiwanym przez nas środowiskom dźwiękowym.

Zakres pierwszy związany jest z teoretycznymi pracami badawczymi, których celem miałyby być wypracowanie odpowiedniego języka pozwalającego w konsekwencji na zastosowanie określonych metodologii w badaniach nad opisem i analizą pejzaży dźwiękowych. W tym kontekście równie przydatne okazać się mogą prace rekonstruujące wybrane historyczne, a także kulturowe pejzaże dźwiękowe, jak i opisy pejzaży współczesnych. Opisując wspomnienia, rekonstruując przeszłość czy przysłuchując się uważnie naszej codzienności dźwiękowej możemy doprowadzić do zwiększenia świadomości językowej związanej z naszymi rozmaitymi sposobami słuchania i aktywnościami, w których znaczącą rolę odgrywa dźwięk.

Po drugie, myślenie przez pryzmat ekologii akustycznej, mogłoby się wiązać z propagowaniem pewnych praktyk edukacyjnych i kulturowych, które zakorzenione w funkcjonowaniu określonych instytucji byłyby traktowane jako analogiczne do działań w zakresie szeroko pojętej edukacji wizualnej. Spacerowanie dźwiękowe, nagrywanie i słuchanie wybranych środowisk, określanie stanów emocjonalnych związanych ze słuchaniem czy wyznaczanie roli doświadczeń audytywnych w całości naszych doświadczeń zmysłowych pozwoliłoby na zwiększoną świadomość estetyczną

<sup>37</sup> Zob: R. Murray Schafer, *Soundscape...*, dz.cyt., s. 88.

w zakresie przeżywania dźwięku nie tylko w kontekście doznań związanych z muzyką.

Po trzecie wreszcie chodziłoby o aktywizację praktyk artystycznych, dla których punktem wyjścia mogłyby się stać nagrania terenowe. Nagrania takie z jednej strony posiadają walory dokumentacyjne, a z drugiej stają się początkiem eksperymentów z nowymi formami muzycznymi, dla których „dźwięki środowiskowe” spełniają znaczącą rolę. Artystyczne nagrania terenowe wiążą się także ze swoistymi „lekcjami słuchania” określonych pejzaży dźwiękowych uwalniając na ich estetyczne zróżnicowanie, a także mogą stanowić przyczynek do tworzenia map dźwiękowych, których analiza mogłaby przyczynić się do wprowadzenia określonych zmian w kontekście planowania i projektowania nowych środowisk dźwiękowych.

Wszystkie wskazane obszary i związane z nimi formy aktywności łącznie miałyby się przyczynić do wyodrębnienia i wspierania działań, które Schafer określał mianem projektowania akustycznego (*acoustic design*) rozumianego jako zespół działań interdyscyplinarnych wymagających współpracy naukowców, socjologów i artystów (zwłaszcza muzyków) w celu wskazania tych estetycznych wartości środowisk akustycznych, które przyczyniłyby się do poprawy ich jakości<sup>38</sup>. Działania te, podkreślmy, miałyby zostać zakorzenione w funkcjonowaniu instytucjonalnym, które na poziomie merytorycznym i ekonomicznym byłyby pomocne w realizowaniu stawianych celów, a także przyczyniłyby się do wzmacniania poczucia społecznego zapotrzebowania na tego rodzaju projekty czy po prostu popularyzowania wiedzy na temat świadomego słuchania i planowania przestrzeni dźwiękowych.

\*\*\*\*\*

Zadanie, jakie postawiłem sobie w związku z naszkicowanymi powyżej sferami wiąże się z prześledzeniem wyróżnionych przez Schafera zakresów działań w polskiej przestrzeni projektów instytucjonalnych, które można by uznać za działania realizujące postulaty ekologii akustycznej. Wiąże się to z próbą odpowiedzi na pytanie w jakim stopniu, rozwijane od połowy lat 60. ubiegłego wieku idee ekologii akustycznej, realizowane są na gruncie polskim. O ile bowiem nie ma wątpliwości co do regularnych działań w tym zakresie na gruncie kanadyjskim, amerykańskim czy angielskim, to perspektywa polska wydaje się dopiero tworzona. Co prawda już w latach 80. ubiegłego wieku niektórzy polscy badacze zainteresowali się działaniami Schafera i przyczynili się do niejkiej

<sup>38</sup> Tamże, s. 271.



<sup>39</sup> Zob. np.: L. Zielińska, *Rozmowa z R. Murrayem Schaferem*, „Monochord.

De musica acta studia et comentarii” VIII-IX/1995, a także eseje Danuty Gwizdalanki z cyklu „Strojenie trąb jerychońskich”, które ukazywały się w latach 80. ubiegłego wieku w „Ruchu muzycznym”. Danuta Gwizdalanka jest też autorką pierwszego polskiego przekładu książki Schafera, który ukazał się w 1982 roku w czasopiśmie „Res Facta”.

<sup>40</sup> Artysty biorący udział w projekcie: Siergiej Iwanow, Marcin Dymiter, Vladimir Igoshin, Angelika Fojtuch, Vadim Chaly, Adam Witkowski, Olaf Nowaczyk, a także sami kuratorzy – Danił Akimow i Krzysztof Topolski.

<sup>41</sup> „Audio – Tourism. Kaliningrad – Gdańsk” CD 2005. Dodajmy, że projekt sfinansowany został ze środków Unii Europejskiej w ramach programu PHARE – Polska Granica Wschodnia – Fundusz Małych Projektów – edycja 2003.

<sup>42</sup> W sprawie różnych kontekstów audio- czy też fonoturystyki, zob.: M. Libera, *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*, Warszawa 2012, rozdział zatytułowany John A. Lomax & Robert W. Gordon *Fonoturystyka*.

<sup>43</sup> W kwestii szerszego ujęcia problematyki związanej z miejskimi

popularyzacji jego myślenia<sup>39</sup>, to jednak dopiero w XXI wieku daje się zauważyć wzmożone działania w zakresie przenoszenia rozważań kanadyjskiego badacza na grunt praktyk edukacyjnych i artystycznych. I właśnie na takie działania edukacyjno – artystyczne będące udziałem polskich artystów chciałbym zwrócić uwagę.

Jedną z realizacji, która łączy w sobie praktyki artystyczne z namysłem nad rolą i sposobami funkcjonowania pejzaży dźwiękowych oraz próbuje przenieść te działania na grunt edukacyjny jest, zainicjowany w 2005 roku przez Krzysztofa Topolskiego i Daniła Akimowa, projekt „Audio – Tourism”. Działania podjęte w tych ramach były częścią szerszego projektu „Bałtycki Korytarz” – międzynarodowego projektu badawczo – artystycznego zajmującego się historyczną i kulturową spuścizną Prus Wschodnich. Instytucjami, które wspierały realizację projektu były Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w Gdańsku oraz Narodowe Centrum Sztuki Współczesnej w Kaliningradzie. Jednym z efektów natomiast wydawnictwo muzyczne prezentujące prace siedmiu artystów reprezentujących Gdańsk oraz Kaliningrad<sup>40</sup>. Zawarte na płycie CD<sup>41</sup> utwory są efektem warsztatów muzycznych oraz wspólnych improwizacji i koncertów zorganizowanych w Gdańsku i Kaliningradzie, a ich istotny komponent stanowią dźwięki miast nagrane przez uczestników i wykorzystywane w działaniach muzycznych.

Założenia stojące u podstaw całego projektu, a także doświadczenia nabyte przez uczestników nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że głównym celem było nagranie, zanalizowanie, a następnie reinterpretowanie pejzaży dźwiękowych wybranych miast. Kontekst muzyczny wprowadzony został jako artystyczne dopełnienie spacerów słuchowych połączonych z praktyką nagrań terenowych, a całość skupiała się wokół pojęcia „audio-turystyki”. Termin ten<sup>42</sup>, bliski zarówno tradycyjnym praktykom etnologicznym, jak i współczesnym formom podróżowania z nieodłącznymi urządzeniami mobilnymi rejestrującymi obraz i dźwięk przypomina o potrzebie multizmowego doświadczania i rejestrowania świata. W kontekście samego słuchania i nagrywania natomiast dochodzi do odkrywania pewnej uniwersalnej charakterystyki, wydawać by się mogło, bardzo różnych pejzaży dźwiękowych<sup>43</sup>. Jeden z pomysłodawców projektu, Danił Akimow zauważa, że „każda forma turystyki wiąże się z geografiją. Audio-turystyka, jak wskazuje doświadczenie, nie jest tu wyjątkiem. Jeden z najważniejszych celów projektu „Audio-tourism”, którym było zbadanie krajobrazów dźwiękowych dwóch miast, Gdańska i Kaliningradu,

pejzażami dźwiękowymi zob.: R. Tańczuk, R. Losiak (red.), *Audiosfera miasta*, Wrocław 2012 oraz *Audiosfera Wrocławia*, Wrocław 2014. Ta ostatnia jest przykładem wzorcowego podejścia do kompleksowych badań nad pejzażem dźwiękowym. Treść wybranych artykułów wzbogacona została przygotowanymi przez autorów nagraniami ilustrującymi opisywane w tekstach zagadnienia.

<sup>44</sup> D. Akimow, *Mobilni i stacjonarni*, [w:] „Audio – Tourism. Kaliningrad – Gdańsk”, dzieł. cyt., wypowiedzi wybranych artystów zamieszczone zostały na wydawnictwie CD.

przekonał mnie, że portrety dźwiękowe obu miast europejskich są identyczne (z nieznacznymi różnicami)<sup>44</sup>. Ta uderzająca konstatacja przy pierwszym zetknięciu może budzić sprzeciw. Wszak wydaje się, że nie można mówić o dwóch identycznych miastach, bez względu na to, jaki kontekst ich funkcjonowania bralibyśmy pod uwagę. Z pewnością też użyte przez artystę sformułowanie wydaje się zbyt jednoznaczne, ale też, paradoksalnie, odślania pewną istotną cechę współczesnych przeobrażeń miejskiej audiosfery, która, podobnie jak inne sfery, podlega homogenizacji i globalizacji. Problem ten jest także obecny w tradycyjnych rozważaniach z zakresu ekologii akustycznej. Przemiany cywilizacyjne współtworzące obrazy europejskich miast od końca XIX wieku podyktowane były podobnymi celami przemysłowego i urbanizacyjnego rozwoju, co zaowocowało ujednoczonymi do pewnego stopnia pejzażami dźwiękowymi. Działania podejmowane przez Schafera i jego współpracowników miały między innymi uczyć na ten aspekt i prowadzić do praktyk, które nacechowane byłyby troską o wyodrębnianie i zachowanie niepowtarzalnych, charakterystycznych dla danego miejsca pejzaży dźwiękowych. Ażeby jednak zwrócić uwagę na różnice, należy najpierw rozpoznać narzucające się podobieństwa, które za sprawą między innymi nagrań terenowych mogą się stać przedmiotem pogłębionych doświadczeń i analiz. W tym sensie projekt „Audio – Tourism” można traktować, poza kontekstem muzycznym przedsięwzięcia, jako namowę do upowszechnienia rozmaitych form audio-turystyki, które mogłyby stanowić przeciwwagę dla stereotypowych form podróżowania nastawionych na kontemplację wzrokocentryczną.

Projekty artystyczne mające na celu przedstawienie wybranych miejsc pod kątem akustycznym przybierają często kształt swoistego planu podróży. Znaczenie takiej podróży uzależnione jest od wyboru określonych miejsc, które przybierają formę swoistego szlaku mającego na celu opowiedzenie pewnej historii bądź zwrócenie uwagi na pewne kulturowe czy społeczne problemy. Jednym z takich projektów jest cykl prezentowanych na płytach CD nagrań terenowych zrealizowanych przez Michała Turowskiego, który część swych nagrań wydał pod pseudonimem Bolesław Wawrzyn. Pierwsza odsłona cyklu prezentuje nagrania pochodzące z wybranych miejsc zagłady lub cmentarzy wojennych upamiętniających ludność cywilną oraz żołnierzy poległych podczas II Wojny Światowej. Wśród wybranych miejsc znajdują się: Mogiła Ofiar Hitlerizmu w Miłoszycach, Niemiecki Cmentarz Wojenny w Nadolicach Wielkich, Cmentarz Żołnierzy Włoskich we Wrocławiu,



Cmentarz jeńców Radzieckich w Łambinowicach, Hujowa Górka w Krakowie, Miejsce Egzekucji Ludności Cywilnej w Torzeńcu oraz Pomnik Pamięci Ofiar Pacyfikacji w Wyszanowie<sup>45</sup>. Wybór miejsc narzuca słuchaczowi określoną historię, a jednocześnie skłania do przemyślenia usytuowania tego rodzaju historycznych pomników pod względem obecnej tam akustyki i zestawu zastanych dźwięków. Artysta wspomina: „pięć lat temu byłem pierwszy raz w Auschwitz. I miałem wrażenie, że tam nawet powietrze jest jakieś inne. [...] Stałem i słuchałem tej ciszy. Innej. Duszącej. Takie miejsca są jednak trudne do nagrywania. Bo tłumy ludzi. Skupiłem się więc na miejscach egzekucji, o których zapomniano. Krakowska Hujowa Górka – to od nazwiska esesmana, pod którego dowództwem wymordowano kilka tysięcy osób. Teraz tam jest krzyż, a wokół niego park. Ludzie z dziećkami chodzą, nie bardzo nawet mając świadomość, że pod spodem są groby. [...] Nagrałem ponad 20 takich miejsc [...] Biologicznie one oczywiście nie różnią się niczym od zwykłej łąki, ale jak wiesz, co się tam wydarzyło, to jednak inaczej tego słuchasz. [...] Tu po prostu chodzi o skupienie. Atmosferę. Niepokój”<sup>46</sup>. Realizacja Michała Turowskiego jest przykładem praktyki uważnego słuchania poprzez nagrywanie, której rezultat problematyzuje kwestię znaczeń nadawanych dźwiękom w zależności od kontekstu, w którym są one odbierane. Tym samym przyczynia się do wzmocnienia naszej uwagi słuchowej oraz pozwala dostrzec relatywność znaczeń przydawanych dźwiękom w rozmaitych sytuacjach, a także może stanowić punkt wyjścia do dyskusji nad wyznaczaniem i planowaniem różnorodnych „miejsc pamięci” w przestrzeni publicznej „z punktu widzenia słyszenia”.

Nagrania terenowe wprost odnoszące się do założeń ekologii akustycznej są elementem dźwiękowych realizacji Rafała Kołackiego. Jego płyta „Hijra. Nosie from the Jungle” prezentuje nagrania wykonane w obozie dla uchodźców w Calais<sup>47</sup>. Projekt zrealizowany przy udziale środków Toruńskiej Agendy Kulturalnej w ramach programu „Mikrowsparcia” miał na celu między innymi wykonanie dźwiękowego portretu tymczasowego miejsca pobytu uchodźców z wielu różnych krajów, posługujących się różnymi językami i będącymi przedstawicielami rozmaitych tradycji religijnych i kulturowych. Płyta ukazuje ulotność miejsc, które są efektem dokonujących się współcześnie przeobrażeń polityczno-gospodarczych i zwraca uwagę na niepowtarzalne pejzaże dźwiękowe, które są efektem przypadkowych spotkań międzyludzkich. Już wcześniejsze dokonania Kołackiego skłaniały

<sup>45</sup> Zob: opis dołączony do płyty Bolesław Wawrzyn I, BDTA I 2013.

<sup>46</sup> Wypowiedź artysty pochodzi z reportażu przygotowanego dla „Gazety Wyborczej” przez Tomasza Kwaśniewskiego: Magazyn reporterów „Duży Format” nr 1098 2 X 2014, s. 11.

<sup>47</sup> Rafał Kołacki, *Hijra. Nosie from the Jungle*, Zohar 120-2, CD 2016.

do namysłu nad rolą rekonstrukcji dźwiękowych wybranych miejsc. Wydana w 2010 roku płyta „Tonopolis” to z kolei próba przedstawienia pejzaży dźwiękowych Torunia. Poszukując motywów oraz wyznaczając cele swojej pracy autor wprost odwołuje się do tradycji ekologii akustycznej. „Podejmując określone czynności, mające na celu charakteryzację sonosfery miejskiej, należało zastanowić się, czy celem wyznaczonej pracy ma być wyłącznie próba rejestracji i dokumentacji obiektywnie istniejącego pejzażu dźwiękowego. Wydaje się, że płyta *Tonopolis* jest tylko pierwszym etapem pewnego bardziej złożonego procesu badawczego. Utrwalenie zdarzeń dźwiękowych w postaci nagrań i zapisów, ich analiza i opracowanie służyć mogą w toku dalszych prac ostatecznemu dokonaniu opisowej rekonstrukcji krajobrazu dźwiękowego. Taki sposób badania ma oczywiście swoje uzasadnienie, stanowi swoisty dokument historii, świadectwo kulturowej i cywilizacyjnej tożsamości miasta. Daje też podstawy do dokonania szeregu odniesień porównawczych, co przewiduje również strategia badawcza szkoły ekologii dźwiękowej”<sup>48</sup>.

Niektóre projekty z zakresu *field recording* akcentują wartości artystyczne tego rodzaju twórczości, choć i w takich przypadkach oczywiście mamy do czynienia z pewną konceptualizacją wybranej problematyki. Przykładem tego typu działań jest projekt „Audioteka – 4 żywioły”<sup>49</sup> będący częścią interdyscyplinarnego projektu „Pakowanie”, którego czwarta edycja odbyła się pomiędzy 7–8 sierpnia 2010 roku w Parku Oliwskim w Gdańsku. Kurator przedsięwzięcia – muzyk i artysta dźwięku Marcin Dymiter zaprosił do współpracy artystów, których zadaniem było dźwiękowe zilustrowanie tytułowych żywiołów. Poza Dymiterem, który zrealizował nagrania wody w projekcie udział wzięli Francisco López (ogień), Alfredo Costa Monteiro (ziemia) oraz Robert Curgenvén (powietrze). To niezwykle ciekawe nagrania, które uwypuklają artystyczne i estetyczne wartości akustyki wybranych elementów przyrodniczych, a także popularyzują działania artystów pochodzących z różnych przestrzeni geograficznych oraz wybrane przez nich miejsca, które posłużyły do twórczej reinterpretacji niezwykle zróżnicowanych pejzaży dźwiękowych związanych z podstawowymi żywiołami. Tego rodzaju prace przekładają się także często na konkretne realizacje związane z tworzeniem map dźwiękowych określonych przestrzeni, co uznać można za bezpośredni wkład w budowanie, proklamowanej niegdyś przez Schafera, ogólnoswiatowej mapy dźwiękowej, która mogłaby stanowić punkt wyjścia do pogłębionych analiz

<sup>48</sup> Rafał Kołacki, *Tonopolis. Idea i praktyka*, tekst zamieszczony w książeczce będącej częścią wydawnictwa Tonopolis, Noisen Rec / D 002, 2010. Projekt zrealizowany w ramach kulturalnego stypendium Prezydenta Miasta Torunia.

<sup>49</sup> *Audioteka – 4 żywioły* CD 2011. Płyta dodana została do magazynu MJI nr 5 2011.



pejzaży dźwiękowych, wskazywać na pejzaże zagrożone czy też przeciwdziałać niepożądanym efektom rozwoju przemysłowo – urbanizacyjnego na danych terenach. Działalność taką zauważyć można także w twórczości Marcina Dymitera, który jest autorem jednych z pierwszych profesjonalnie przygotowanych i udostępnionych wszystkim zainteresowanym odbiorcom map akustycznych wybranych miejsc w Polsce<sup>50</sup>.

\*\*\*\*\*

Naszkicowane powyżej formy działań i związane z nimi wydawnictwa nie wyczerpują rzecz jasna wszystkich praktyk, które przyczyniając się do popularyzowania zagadnień związanych ze świadomym słuchaniem i planowaniem przestrzeni ludzkich aktywności można byłoby uznać za swoiste egzemplifikacje wybranych postulatów ekologii akustycznej. W ostatnich latach zauważyć można coraz częstsze próby w tym zakresie, które przybierając postać warsztatów, prezentacji czy spotkań edukacyjnych włączają się w ten nurt. W dużej mierze jest to możliwe ze względu na coraz większą otwartość instytucji kulturalnych, które coraz chętniej podejmują współpracę z artystami dźwięku eksplorującymi podobne tematy. W konsekwencji przyczynia się to także do zwiększenia społecznej świadomości związanej z ekologią akustyczną; świadomości, na której pogłębianiu tak zależało pomysłodawcom ogólnospołecznego ruchu. Można zatem stwierdzić, że po ponad czterdziestu latach pracy nad popularyzacją problematyki zainicjowanej przez Schafera zbudowany został w Polsce grunt do bardziej wzmocnionych prac w tym zakresie. Co ciekawe, rozwijają się one najczęściej w perspektywie rozmaitych działań miejskich mających na celu projektowanie dźwiękowe przestrzeni miejskiej. Caroline Claus, artystka rezydująca ostatnio w ramach projektu *Sound of Culture – Culture of Sound*, organizatorka warsztatów planowania przestrzeni miejskiej adresowanych przede wszystkim do mieszkańców wybranych przestrzeni Warszawy zwraca się do swoich „podopiecznych” słowami będącymi, jak sądzę, wyznacznikiem przyszłych zadań stojących przed osobami, które łącząc praktyki artystyczne z zaangażowaniem społecznym i ekologicznym chciałyby się podjąć trudnej sztuki projektowania akustycznego: „W swoim działaniu staraj się łączyć różne podejścia. Spróbuj też wykorzystać field recording, aby zgłębić charakter codziennych doświadczeń słuchowych, zarówno tych obecnych, jak i przyszłych. Potraktuj nagrywanie dźwięków w terenie jako punkt wyjścia do działań o charakterze

<sup>50</sup> Zob: <http://ipd.edu.pl/mapy-dzwiekowe/>

<sup>51</sup> C. Claus, *Projektowanie dźwiękowe przestrzeni miejskiej*, przeł. K. Kijowska, Warszawa 2015.

społecznym i artystycznym. Field recording pozwala połączyć doświadczenie zanurzenia się w przestrzeni miejsca bądź trasy, będących obiektami badań, z możliwościami artystycznymi, jakie oferuje praktyka wzmocnionego słuchania (*amplified listening*). Na podstawie nagrań terenowych możesz wydobyć różnorodność danego miejsca – jego budynków, ulic, ogrodów oraz życia społecznego – i udokumentować niedostrzegane dotąd przejawy funkcjonowania tej przestrzeni. Wsłuchując się uważnie w poszczególne dźwięki występujące na co dzień w danej przestrzeni, spróbuj zaobserwować, jak przeplatają się w niej rozmaite procesy naturalne, społeczne i technologiczne<sup>51</sup>.

Pierwotnie artykuł ukazał się w czasopiśmie „Kultura Współczesna”, nr 5/2016



# 4. WIELE TYSIĘCY WYDOBYWAJĄCYCH SIĘ SZUMÓW. DŹWIĘK W POWIEŚCIACH THOMASA BERNHARDA

WIELE TYSIĘCY WYDOBYWAJĄCYCH SIĘ SZUMÓW

*Ja oczywiście słyszę nie tylko pojedyncze szumy, słyszę wiele tysięcy wydobywających się szumów, a wszystkie te tysiące szumów umiem rozróżnić. O samych tylko spostrzeżeniach dotyczących owych tysięcy szumów z najgłębszej wodnej toni pod moim oknem zapisałem całe tuziny zeszytów [...]»<sup>52</sup>*

Gdy po raz pierwszy w swoim tak zwanym dorosłym życiu kupiłem lodówkę przypomniły mi się doświadczenia z dzieciństwa. Lodówka była dla mnie zawsze sprzętem najbardziej intrygującym spośród innych urządzeń gospodarstwa domowego. Swymi gabarytami utwierdzała mnie w przekonaniu, że dom to rzeczywiście rodzaj gospodarstwa, w którym ludzie razem z maszynami pracują dla jakiegoś wspólnego dobra. W swej wielkości i mocy lodówce dorównać mogła jedynie pralka. Ale ta, schowana zazwyczaj za drzwiami łazienki, nie stanowiła bezpośredniego, zawsze dostępnego przedmiotu zainteresowań. Hałas wydawany przez pralkę należał raczej do tych bodźców, których należało unikać. Zwykle irytował i przeszkadzał w oglądaniu telewizji. Z lodówką było inaczej. Wydawane przez nią dźwięki frapowały skalą różnorodności. Szumy, bulgoty, drgania, przypominając odgłosy odczuwającego głód żołądka, wydawały się naturalne i przyciągające. W chwili zatem gdy stałem się właścicielem nowej lodówki, z ochotą zabrałem się do jej podłączenia z nadzieją, że emitowane przez nią dźwięki ożywią jeszcze bardziej obrazy z dzieciństwa. Nie zawiodłem się. Co więcej, zaglądając do instrukcji znalazłem cały rozdział poświęcony odgłosom akustycznym! Jakże wysublimowały się przez lata dźwięki lodówki! Jakże wysublimował się język (czy wcześniej w ogóle istniał?) opisujący akustykę tego urządzenia! Teraz już w pełni świadom wiem, że

<sup>52</sup>T. Bernhard, *Kalkwerk*, dz. cyt., s. 65.



lodówka jest najbardziej dźwięcznym urządzeniem gospodarstwa domowego. Na okładce instrukcji chłopiec przykładający pustą puszkę do ucha! Nie głaszczący się po brzuchu, nie wpatrujący się w oświetloną przestrzeń lodówki, tylko z uwagą nasłuchujący. Ale to tylko wstęp, okładka, dalsza zawartość instrukcji przeniosła mnie w świat hałasów rodem z muzyki konkretnej – Pierre Schaeffer i Pierre Henry stanęli przede mną ja żywi! Dźwięki wydawane przez lodówkę podzielone zostały na dwie kategorie: „hałasy, które można wyeliminować” oraz „zwykłe hałasy”. Pierwsze są wynikiem wibracji. „Stykające się butelki i pojemniki lub źle włożone półki” (*CLINK!*). Nieprawidłowe wypoziomowanie urządzenia na podłodze (*BUURR!*, *TOCI!*). Stykanie się urządzenia ze ścianą lub z innymi urządzeniami bądź meblami (*TONKI!*). Zwykłe zaś hałasy stanowią: monotony szum (*BRUOM!!!*, *ZZZ.*) będący efektem działania silnika, szelest (*WHOO!!!*, *FUFF!*) będący efektem wentylacji oraz powodowane przez cyrkulację gazu bulgotanie (*GLUP!*). Nie, to jeszcze nie wszystko. Zwykłe hałasy dopełniane mogą być przez skrzypienie (*CRACK!*), tykanie (*CLICK! CLACK!*) i różnego rodzaju wibracje (*TRRR!*). Gdy czyta się te określenia po włosku przed oczami staje cała, długa tradycja futurystów z Luigim Russolo na czele: *vibrazioni*, *ronzio*, *fruscio*, *gorgolio*, *scricchiolio*, *ticchettio*.

Jestem zadowolony ze swojej pierwszej lodówki. Po raz pierwszy z radością i przyjemnością przeczytałem instrukcję obsługi. Po raz pierwszy też instrukcja obsługi kuchennego urządzenia wywołała we mnie taką falę wspomnień, jak również przyczyniła się do ponownego przemyślenia kwestii otoczenia dźwiękowego, z którym konfrontowani jesteśmy na co dzień. Interesujące byłoby zapewne prześledzenie zmian, które doprowadziły do tak pogłębionej świadomości obecności dźwięku, jaki zawarty został w cytowanej instrukcji obsługi lodówki. Być może to jeden z praktycznych efektów działań ekologii akustycznej zainicjowanej przez Murray'a R. Schafera? Bardziej jednak niepokoi mnie pytanie: jak wyglądałaby instrukcja obsługi lodówki gdyby napisał ją Thomas Bernhard? Albowiem także powieści tego austriackiego pisarza przypominały mi się z całą natarczywością w momencie podłączania lodówki.

## Mróz

Wszystkie powieści Bernharda pełne są dźwięków. Pomimo tego, że zazwyczaj czyta się je po cichu, to książki pełne hałasu. A właściwie hałasów, bo Bernhard nie poprzestaje na zdawkowym opisie doznań akustycznych, bez których niemożliwy byłby żaden świat, także świat

powieści, lecz z uporem maniaka stara się tak naginać język, by ten był w stanie choć zbliżyć się do niezwykle różnorodnego i wielowymiarowego królestwa dźwięków. Dźwięki, które najbardziej interesują pisarza to szумы. W każdej powieści znajdziemy choćby wtrącenie na ich temat, a nierzadko całe akapity i strony im poświęcone. Autor lubuje się, zatracza się w ich opisie. Szum to jednak nie tylko określony, będący przedmiotem opisu fenomen akustyczny. Po za tym, szum to ważna dla Bernharda metafora, która pozwala na wysublimowanie, podkreślenie innych ważnych dla danej historii tematów. Szum wydaje się być czymś w rodzaju katalizatora, który pozwala na dostrzeżenie tego, co w życiu bohaterów najważniejsze, a zarazem tego, co prowadzi ich do zguby. Zagubienie, samotność, niemożliwość porozumienia, szaleństwo... wszystko to wyłania się z szumu i w szumie znajduje swoje ujście.

Już w pierwszej powieści Bernharda zatytułowanej *Mróz* (*Frost*) odnaleźć można wątki, które obsesyjnie, z coraz większym napięciem powracają będąc w pracach późniejszych. *Mróz* to rodzaj dziennika zapisywanego przez młodego adepta medycyny, który wynajęty został przez swego przełożonego w celu zbadania psychiki jego brata – malarza Straucha. W konsekwencji dochodzi do pełnego napięcia połączenia pomiędzy narratorem i malarzem, który stanowi przedmiot opisu. Okazuje się także, że zrozumienie, a tym bardziej opisanie drugiego człowieka skazane jest na porażkę. W podejmowanych przez siebie tematach Bernhard przypomina francuskich egzystencjalistów, jest jednak od nich bardziej radykalny i bezpośredni. Podczas gdy Camus w swoich próbach ukazania absurdalności ludzkiego życia przedstawiał świat, wykorzystując metaforę człowieka zamkniętego w kabine telefonicznej; człowieka, którego nie słyszymy, widząc tylko niezrozumiałe, pozbawione znaczenia gesty, Bernhard wchodzi w głąb przeżyć człowieka nie znajdującego sensu. Nie jesteśmy oddzieleni od świata senso-odporną szybą, jesteśmy raczej zanurzeni w wielu tysiącach wydobywających się wszędzie szumów. Człowiek z powieści Bernharda to człowiek słyszący szумы. „Znam w tym domu nawet najbardziej niepozorne szmery – powiedział malarz”<sup>53</sup>. Niezwykle skupienie słuchowej uwagi to cecha charakterystyczna niemal wszystkich bohaterów wykreowanych przez Bernharda. To jednak uwaga nie tylko skierowana na zewnątrz ale także, a może nawet przede wszystkim, do wewnątrz. W porównaniu ze światem zewnętrznym, dopiero ludzki umysł stanowi prawdziwe królestwo szumów. „Rozumie pan, co chcę powiedzieć: człowiek ma uszy pełne wyrzutów, jakie czyni

<sup>53</sup>T. Bernhard, *Mróz*, dz. cyt., s. 24.





samemu sobie. I jeśli sądzi, że był to kiedyś śpiew, jakiś utrwalony w zapisie nutowym lub improwizowany utwór muzyczny, myli się: to też nic innego jak samotność<sup>54</sup>. Nie ma nadziei w drugim człowieku, w sobie samym, nie ma nadziei w świecie. Egzystencjalizm Bernharda jest ostry niczym strzała wykuwająca oko, jak w średniowiecznych opowieściach o łuczniku, który chciał zestrzelić słońce. Tyle tylko, że tutaj metaforyka związana została ze słuchem, a muzyka wabi obietnicami, których nie potrafi spełnić, gdyż nie ma nic poza nią. „I słyszy pan: muzyka wkroczyła w odpowiedniej chwili. Muzyka ma służyć odróżnieniu moich słów od wszystkich innych. Słyszy pan, wszystkie instrumenty udoskonalają sztukę, tragedię, komedię, wszystkie głosy, wszystkie soprany, wszystkie basy, muzyka jest jedyną władczynią podwójnego dna śmierci, jedyną władczynią podwójnej męki, jedyną władczynią podwójnej cierpliwości... Muzyka, słyszy pan... język dochodzi do muzyki, język nie ma już siły, żeby podejść muzykę, musi dochodzić wprost do muzyki, język jest jedną wielką słabością, język natury, jak i język ciemności natury, jak język mroków rozstania... Niech pan słucha: byłem w tej muzyce, jestem w tej muzyce, jestem z tego języka, jestem w tej spokojnej poezji popołudnia...”<sup>55</sup>.

## Beton

Bernhard, podobnie jak Nietzsche, Witkacy i wielu innych przeczuwa, że muzyka jest żywiołem. Dionizyjską siłą, której nie sposób ujarzmić. Jesteśmy na nią skazani. Nie możemy się od niej odciąć. Muzyka stanowi esencję nie tylko twórczości, sztuki ale także życia. Życie w świecie to życie z muzyką. Ale to zarazem życie przeciwko muzyce. Jeśli bowiem chcemy życie zrozumieć, jeśli chcemy je opisać, jeśli chcemy w p i s a ć życie w jakiś szerszy, bądź głębszy kontekst zawsze natrafimy na nieusuwalną przeszkodę w postaci nieadekwatności języka. Nie da się w pełni opisać życia, tak jak nie da się w pełni opisać muzyki. Jeśli chodzi o takie zadanie jesteśmy skazani na samotność, na intersubiektywną niesprawdzalność, na nieporozumienie, na zbetonienie. Wysublimowana, niezwykle wzmożona uwaga słuchowa prowadzi Bernhardowskich bohaterów wprost do rezygnacji, do stuporu będącego konsekwencją podejmowanych wciąż na nowo prób opisanego czegoś, co wymyka się możliwościom języka.

Powieść *Beton* rozpoczyna się od przejmującego opisu niemożności pisania. Temat ten, podobnie jak temat szumów, również powraca i obecny jest w całej twórczości austriackiego pisarza. Przedstawiając twórczość powieściową Bernharda właśnie na ten aspekt zwraca się

<sup>54</sup>Tamże, s. 26.

<sup>55</sup>Tamże, s. 173.

zazwyczaj uwagę. Warto jednak zauważyć, że niemożność pisania często zestawiona jest u Bernharda z muzyką bądź słuchaniem. To właśnie w tych przypadkach dochodzi zwykle do załamania. To właśnie w próbach uchwycenia muzyki, dźwięku, szumów i słuchania uwypuklony zostaje problem nieadekwatności, nieprzystawalności języka. Być może zatem nie chodzi o niemożliwość pisania w ogóle, tylko o niemożliwość pisania o muzyce i dźwięku. Choć jeśli muzyka jest życiem, to być może niemożliwość jej opisanie jest zarazem niemożliwością opisanie czegokolwiek.

Główny bohater *Betonu*, przymierzający się do napisania tekstu o swoim ulubionym kompozytorze – Mendelssohnie-Bartholdym pada ofiarą swojej wzmożonej uwagi. „Musimy być sami, a przez wszystkich opuszczeni, jeśli chcemy rozpocząć pracę myślową!”<sup>56</sup> – rozpoczyna swój monolog bohater. A tymczasem najdrobniejsza ingerencja innych osób może doprowadzić do zburzenia skrzętnie przygotowywanej sytuacji umożliwiającej pisanie. Na przykład wracająca z jakiegoś powodu siostra, przed momentem odprowadzona na stację kolejową. Zacytujmy jedno zdanie: „Leżąc i nie śpiąc, cały czas nasłuchiwałem, czy nie ma jej pod drzwiami, na przemian nasłuchiwałem czy moja siostra jest pod drzwiami, a potem myślałem znów o mojej pracy, przede wszystkim jak tę pracę rozpocząć, jak będzie brzmiało pierwsze zdanie, bo ciągle jeszcze nie wiedziałem, jak ma brzmieć owo pierwsze zdanie, a dopóki nie wiem jak ma brzmieć pierwsze zdanie, nie jestem w stanie zacząć jakiegokolwiek pracy i tak mnie to męczyło cały czas, to nasłuchiwanie, czy moja siostra aby znowu nie wróciła i jakie pierwsze zdanie mam napisać o Mendelssohnie-Bartholdym, wciąż nasłuchiwałem i byłem zrozpaczony i wciąż zastanawiałem się nad pierwszym zdaniem mojej pracy o Mendelssohnie, równie zrozpaczony”<sup>57</sup>.

Jedno zdanie. Zdanie złożone. Nie będzie przesadą, gdy ktoś powie, że wszystkie powieści Bernharda razem wzięte to jedno wielkie, długie, wielokrotnie złożone zdanie. Akapity są niepotrzebne. Niewiele jest pustej przestrzeni, gdy wszędzie dookoła tyle szumów.

## Kalkwerk

*Kalkwerk* to chyba najbardziej znana polskim czytelnikom powieść Bernharda, pewnie za sprawą brawurowej inscenizacji Krystiana Lupy. To powieść, która w pełni, już bez ogródek, bez wprowadzania dużej ilości wątków pobocznych poświęcona została wprost słuchaniu i niemożliwości opisanie tego, co się słyszy. Główny bohater przygotowuje się do realizacji planu swojego życia. Napisania

<sup>56</sup>T. Bernhard, *Beton*, przeł. E. Dyczek, M. F. Nowak, Wrocław 2001, s. 6.

<sup>57</sup>Tamże, s. 7.



wysublimowanego, szczegółowego studium *O słuchu*, które miało być w równej mierze rozprawą naukową, pracą artystyczną, jak i mistycznym wyznaniem. By tego dokonać bohater kupuje opuszczony wapiennik – tytułowy Kalkwerk, budynek położony na odludziu, gdzie nikt i nic nie może przeszkadzać w wyężonej pracy myślowej. Jak w innych historiach, tutaj jednak także okazuje się, że nic nie jest w stanie zapewnić dostatecznie dobrych warunków do napisania książki o słuchu. Wyężony słuch, postrzeganie świata z perspektywy doznań akustycznych prowadzi głównego bohatera do szaleństwa. Żadnej pracy nie da się wykonać do końca, gdy człowiek zbyt wiele słyszy. Gdy słyszy nawet szumy z głębokiej wodnej toni znajdującej się pod oknem. Gdy słyszenie staje się podstawową aktywnością. „Zawsze to samo, to Konrad do Wiesera, najpierw słyszy, potem widzi, potem myśli, w każdym przypadku zawsze to samo. Najpierw musi słyszeć, potem może widzieć, a dopiero to umożliwia mu myślenie”<sup>58</sup>.

Świat *Kalkwerk* to świat wyznaczony przez słyszenie. Świat, w którym stopniowo odcinane zostają inne bodźce. To rodzaj deprywacji sensorycznej, sytuacji przygotowanej w ten sposób by zmaksymalizować doznania słuchowe i zminimalizować wszelkie inne. Kalkwerk to budynek, do którego trudno dojechać, pod oknem głęboka woda i skały, wewnątrz wielość pustych pomieszczeń, w miarę rozwoju historii coraz to bardziej pustych, aż do momentu, w którym jednym z niewielu pozostałych przedmiotów jest wiszący na ścianie obraz Franciszka Bacona. *Kalkwerk* to labirynt przypominający ucho.

By oddać zagubienie spowodowane niezwykłą wrażliwością na dźwięki, a także szumową charakterystykę świata przedstawionego w powieści Bernhard po mistrzowsku posługuje się językiem. Nie tylko treść konfrontuje czytelnika ze światem *Kalkwerk*. Istotną rolę odgrywa tu także forma, która współgra z literalną stroną tekstu. Powieść rozpoczyna się od dziewięciu krótkich akapitów. Każdy z nich poprzedzony jest trzema kropkami. Jesteśmy wprowadzeni od razu w rozgrywającą się historię. Jesteśmy wrzuceni w tę historię, tak jak zostaliśmy wrzuceni w świat (znowu egzystencjaliści!). Bez wprowadzenia, bez wielkich liter. Pierwsze zdania wyłaniają się nie z nicości, ale z przestrzeni, która na zawsze pozostanie zakryta. Coś było przedtem ale nie wiemy co i nigdy się tego nie dowiemy. Po tych dziewięciu krótkich akapitach znowu trzy kropki... a następnie nieprzerwany ciąg zdań wypełniających blisko dwieście stron tekstu. Już nie ma akapitów, nie ma trzech kropek, nie ma się gdzie zatrzymać. Ta charakterystyczna dla Bernharda

<sup>58</sup>T. Bernhard, *Kalkwerk*, dz. cyt., s. 174.

forma wymaga od czytelnika dyscypliny. Choć nie jest też tak, że jesteśmy pozbawieni jakichkolwiek przystanków. Co prawda nie jesteśmy w stanie przeczytać książki za jednym razem bez przerwy ale zdania jednak kończą się kropką. To od nas zależy gdzie przerwiemy i w jaki sposób zapamiętamy to miejsce w przestrzeni strony. Czyż nie przypomina to słuchania? Bernhard konfrontuje nas z tekstem, którego czytanie sprzęgnięte jest ze słuchaniem. Tak jak nie możemy odciąć się od otaczających nas dźwięków, tak nie możemy odciąć się od pozbawionego akapitów tekstu. Jedynie odpowiednie nakierowanie uwagi umożliwia zmianę. W tym sensie *Kalkwerk* to powieść o słuchaniu czy też niemożliwości słuchania, pisaniu czy też niemożliwości pisania, czytaniu czy też niemożliwości czytania ale także o uwadze. I tu właśnie docieramy do Bernharda wizji szumu. Szum, a zatem w tym przypadku: wielość nakładających się na siebie głosów, natłok myśli, powtarzające się w nieskończoność dźwięki – to, co całkiem zwyczajne, codzienne, błahe – ulega n i e s ł y c h a n e m u wzmocnieniu i zwielokrotnieniu za sprawą spowitej wrażliwością uwagi. Bernhard przesuwając naszą uwagę z pierwszego planu na tło, przyglądając się z bliska temu, co zwykle pozostaje w oddali. Szum jest tutaj piękną usterką, która doprowadza bohaterów powieści do szaleństwa, a czytelników do błogostanu będącego wynikiem oderwania się od tego, co zwykle najważniejsze. Tym samym czytanie powieści Bernharda jest sytuacją czytania powieści w ogóle, a zatem przenoszenia uwagi z pierwszego planu na drugi.

## Zaburzenie

Jeśli miejsce, w którym się teraz znajduję jest pierwszym planem moich doświadczeń, a uważne czytanie powieści umożliwia mi jego chwilowe przekroczenie, to czytanie o szumach w głowie bohatera powieści jest zejściem w największą głębię. A już Kafka zauważył, że „im większy się sobie wykopie dół, tym staje się ciszej”<sup>59</sup>. Szaleństwo bohaterów, którzy nieustannie słyszą szumy zapewnia mi, czytelnikowi ciszę i spokój. Szum zaś stanowi granicę nieprzekraczalną. Nie można zejść poniżej wyznaczonego przez szum progu. Co najwyżej można się starać go oswoić, wypytać, przegadać. Tak jak w *Zaburzeniu* (*Verstörung*), gdzie wypowiedzi wielu osób starające się opisać stan głównego bohatera nawarstwiają się i rozrastają by odzwierciedlać szum, o których mówią. „Włada nim huk. Odczuwając swój mózg („Wtargnięcie wody w coś, co jest wyschnięte od pradziejów?” [Saurau]), udręczony jak nadużywana dla całej ludzkości membrana, w której te szumy („Przemiana tego,

<sup>59</sup>F. Kafka, *Zadanie karne. Z dzienników (1910–1923)*, wybór i opracowanie M. Kozłowski, przeł. Jan Walter, Kraków 1998, s. 73.



co jest, w co innego, co będzie?” [Saurau]) zawsze były, Saurau nie tylko te szумы słyszy, on je również widzi i czuje w swojej głowie. Jego mózg musi „wytrzymać” te szумы („powiększające się szczeliny, idealny proces rozkładu w naturze!” [Saurau])<sup>60</sup>.

„Nadużywana dla całej ludzkości membrana” – oto obraz Bernhardowskich bohaterów. Podobnie jest w innych powieściach: *Bratanku Wittgensteina*, *Dawnych Mistrzach* czy *Korekcie*. Osoby, które słyszą więcej, dzięki czemu więcej widzą i więcej myślą są katalizatorami ludzkich zmagania ze światem. Sami muszą okupić swe życie szaleństwem, wygnaniem, zaburzeniem, emocjonalnym wycofaniem znosząc to, czego większość z nas znieść nie może i dlatego skrzętnie korzysta z rozmaitych środków odwracających uwagę, oferowanych przez kulturę współczesną. Kto z nas chciałby wziąć na siebie los nadużywanej dla całej ludzkości membrany wytrzymującej wiele tysięcy wydobywających się wszędzie szumów?

Bez wątplenia figury bohaterów wymyślonych przez Bernharda nie są niczym nowym we współczesnej literaturze. To jednak, co wyraźnie odróżnia Bernharda od innych pisarzy opowiadających o szaleńcach, którzy biorą na swe barki całe zło tego świata, niekiedy samemu zło czyniąc, to metaforyka związana z dźwiękiem i słyszeniem. Powieści Bernharda to w równej mierze fascynujące obrazy, co niezwykle pejzaże dźwiękowe, a wrażliwość językowa autora pozwala czytelnikom w większym niż zazwyczaj stopniu na słuchanie przedstawianych światów i związanych z nimi bohaterów. Co równie ważne: Bernhardowi można wierzyć. To pisarz, który historią swojego życia potwierdza autentyczność opisywanych przeżyć, a postawą artystyczną wyraźnie daje do zrozumienia, że wycofanie, zaburzenie i wnikliwe słuchanie nie są mu obce.

## Bernhard

Bernhard jest autorem aż pięciu tomów autobiograficznej prozy, w której z drobiazgowością przedstawia zwłaszcza te momenty swojego życia, które można by określić mianem granicznych. Wiele z takich znaczących wydarzeń związanych z życiem Bernharda znajduje swoje odzwierciedlenie w twórczości powieściowej. Wydarzenia te pisarz podnosi do rangi mitów, które stały się wyznacznikami jego prozy. Gdyby pokusić się o zastosowanie do biografii Bernharda metaforyki związanej z dźwiękiem i słyszeniem, to można powiedzieć, że życie pisarza to pełna hałasu przestrzeń rozpięta pomiędzy dwiema nieskończonościami ciszy. Pierwsze

<sup>60</sup>T. Bernhard, *Zaburzenie*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2009, s. 129.

graniczne wydarzenie związane jest z narodzinami. Thomas był nieślubnym dzieckiem. W związku z tym matka nie mogła sobie pozwolić na urodzenie syna w rodzinnym Hennsdorf w Górnej Austrii. Taka decyzja wywołałaby obyczajowy skandal. Matka wybiera klasztor w Heerlem w pobliżu miasta Maastricht w Holandii. Jak zauważa Marek Kędzierski „Thomas urodził się w chrześcijańskiej instytucji, rodzaju domu dla upadłych kobiet, które udzieloną im pomoc musiały później odpracować”<sup>61</sup>. W tym kontekście narodziny dziecka, które zwykle są ważnym, a przede wszystkim jawnym i „głośnym” wydarzeniem stały się skryte, ciche, przemilczane. Podobnie jak trzy kropki rozpoczynające *Kalkwerk*, życie Bernharda wyłania się z nieokreśloności.

Młodość, a zwłaszcza okres dojrzewania to dla przyszłego pisarza czas wypełniony walką z chorobami. Niegroźne przeziębienie rozwija się w zapalenie opłucnej, a następnie, za sprawą pobytu w przepełnionym chorymi na gruźlicę szpitalu, w ciężką chorobę płuc. Doświadczenia związane z chorobą zaowocowały nie tylko wyculeniem na tematy związane ze śmiercią, bólem czy lekko-myślnością i bezwzględnością lekarzy ale także analizowaniem dźwięków będących konsekwencją rozkładu. Możemy sobie tylko wyobrazić, co słyszał Bernhard przebywając w wielu szpitalach i sanatoriach. Sam pisarz niejednokrotnie powraca do tych doświadczeń wykorzystując je niepostrzeżenie w opowiadanych przez siebie historiach. Tak jak w *Bratanku Wittgensteina*: „Był czerwiec, okna pawilonów były pootwierane i z okien tych, w rytmie kontrapunktowo zaiste genialnie pomyślanym, a także i skomponowanym, kaszleli pacjenci w nadchodzący wieczór”<sup>62</sup>. Zamiłowanie do uważnego słuchania najbliższego otoczenia przerodziło się w późniejszym okresie życia autora w bardziej poważny namysł nad dźwiękiem i muzyką. Bernhard zdobył gruntowne muzyczne wykształcenie. Grał na skrzypcach, śpiewał (podobno znał na pamięć i potrafił zaśpiewać wiele arii operowych), uczył się w salzburskim Mozarteum, a także studiował w Wiedeńskiej Akademii Muzyki i Sztuk Odtwórczych. W powieściach Bernharda często występują kompozytorzy i muzycy. Zwykle jednak pokazywani w niekorzystnym świetle. I ten fakt stał się przede wszystkim przyczyną „głośnego” życia pisarza. Wielokrotnie bowiem artystyczna śmietanka wiedeńskiego światka odnajdywała siebie w opisach powieściowych postaci, co prowadziło do sporów, spraw w sądzie i publicznych skandali, które na długi czas stały się codziennością skrytego i raczej nie dbającego o rozgłos pisarza. Bernhard musiał się zatem zmierzyć nie tylko

<sup>61</sup>M. Kędzierski, *Po śmierci Thomasa Bernharda*, w: „Literatura na Świecie” nr 6 1991, s. 13-14.

<sup>62</sup>T. Bernhard, *Bratanku Wittgensteina*, przeł. M. Kędzierski, Kraków 1997, s. 66.



z kakofonią głosów przeszłości domagających się ujarznienia poprzez literaturę, ale także ze zgiełkiem współczesnego świata artystów, którzy chętnie i łatwo znajdowali potwierdzenie publicznej nieskazitelnosci w sądzie. Między innymi dlatego Bernhard w swym testamencie zakazuje publikowania wszelkich swoich tekstów w obrębie państwa Austriackiego. Być może dlatego też, choć w równym stopniu związane jest to zapewne ze względami zdrowotnymi, Bernhard w pewnym momencie kupuje zaniedbane gospodarstwo rolne w okolicach Salzburga wraz z pięćsetletnim domem, który przy pomocy brata doprowadza do używalności. Ciche środowisko wsi wydaje się lepsze od pełnego zgiełków wielkiego miasta. Choć to nie wieś sama w sobie, tylko raczej niedająca się stłumić potrzeba oderwania od codzienności skłania Bernharda do swoistego wycofania i ciągłego zmieniania miejsca pobytu. Dużo podróżując pisarz pozostaje w zgodzie ze swoim przekonaniem, iż najlepiej jest tam, gdzie nas nie ma. A przy tym, jak wiadomo z powieści, szumy, które mamy w głowach wszędzie będą z nami. Wypełnione skandalami i sprawami w sądzie życie Bernharda kończy się w ciszy. Umiera samotnie. W ostatniej drodze towarzyszy mu tylko brat, który dopiero po pogrzebie udostępnia informacje o śmierci pisarza. Pisarza każdym napisanym przez siebie zdaniem zaświadczonego, „że nic, żaden przedmiot nie jest niemy”<sup>63</sup>.

<sup>63</sup>T. Bernhard, *Mróz*, dz. cyt., s. 150.

Pierwotnie artykuł ukazał się w czasopiśmie „Glissando”, nr 26 2015



# 5. ANTENY ZAMIAST KORZENI. RADIO JAKO INSTRUMENT MUZYCZNY

ANTENY ZAMIAST KORZENI

*Fale radiowe przenikają przez nasze ciało nie działając na nasze zmysły. [...] Nocą pod wygwieżdżonym niebem jesteśmy wystawieni na działanie sygnałów elektromagnetycznych ze słońc i galaktyk, przy czym niektóre z tych sygnałów są niewidzialne. Człuy odbiornik radiowy reaguje na te sygnały i może je przetwarzać na słyszalny dźwięk. Jednakże bezpośrednio zmysły nie przekazują nam informacji o istnieniu świata fal radiowych<sup>64</sup>.*

Niewidzialne elektromagnetyczne fale radiowe przez długi czas stanowiły wyzwanie dla nauk przyrodniczych, przypominając nam, że wiele niedających się bezpośrednio zaobserwować fenomenów wpływa na otoczenie, którego jesteśmy częścią. Zainteresowanie naukowców różnymi rodzajami fal występujących w przyrodzie przyczyniło się m.in. do badań poświęconych dźwiękom. Te szczególnego rodzaju fale, w zasadniczy sposób różniące się np. od fal świetlnych, wymagały nowego podejścia, które umożliwiłoby pokazanie niezwykle zróżnicowanego świata dźwięków – zbioru fenomenów ulotnych, przemijających i sprawiających kłopoty obiektywizującym standardom badań naukowych. Współcześnie fale dźwiękowe możemy już mierzyć, porównywać, a nawet oglądać lecz wciąż – jako bezpośrednio niewidzialne – stanowią one wyzwanie dla naszej wyobraźni.

John R. Pierce i Edward E. David – pracownicy Zakładów Telefonicznych Bella oraz popularyzatorzy wiedzy o dźwięku, już w latach 50. ub. wieku zauważali, że dźwięk zachowuje się w sposób specyficzny i wymaga innego sposobu obrazowania, niż te, które znamy ze standardowych doświadczeń przyrodniczych.

<sup>64</sup>J. R. Pierce, E. E. David, *Świat dźwięków*, przeł. A. Rakowski, Warszawa 1967, s. 22.



„Dźwięk jest oczywiście pewnego rodzaju przepływem mocy, przemieszczaniem się energii z miejsca na miejsce. Strzała, bieżąca woda czy płynąca rzeka, przenoszą energię z jednego miejsca na drugie. Dźwięk przewodzony przez otaczające nas powietrze nie jest jednak strumieniem powietrza płynącym od źródła do ucha. Jest on raczej podobny do fali powstającej na łanie zboża kołysanego przez wiatr. Fala przenosi się wzdłuż łanu podczas gdy łodygi zboża pozostają wrośnięte w ziemię”<sup>65</sup>.

Tego rodzaju porównania i przybliżenia stanowiły zarazem efekt silnej potrzeby metaforyzacji fenomenów związanych z dźwiękiem, za pośrednictwem których można by formułować bardziej ogólne wizje świata przeciwstawiające się dominującym, opartym na doświadczeniach wizualnych formom dyskursu. Frederick Vinton Hunt, akustyk i wynalazca, któremu zawdzięczamy m.in. sonar – technikę nawigacji wykorzystującą efekt propagacji dźwięku (*Sound Navigation and Ranging*), w podobny sposób zauważa, iż „człowiek żyje w niespokojnym oceanie powietrza ciągle wzburzonym przez zakłócenia zwane falami dźwiękowymi”<sup>66</sup>. Różne sposoby metaforyzowania doświadczeń związanych z dźwiękiem z biegiem czasu wspierane były przez rozmaite urządzenia przekształcające fale akustyczne, wśród których prym wiodło radio i związane z nim anteny. Skierowane w niebo pionowe konstrukcje od początku istnienia radia stanowiły niewyczerpalne źródło inspiracji dla artystów, którzy zainteresowani zdobyczami techniki proponowali nowe wizje interakcji pomiędzy człowiekiem i światem, co znalazło swój wydzźwięk w sformułowanym niegdyś przez australijskiego krytyka sztuki McKenzie Warka spostrzeżeniu, iż „zamiast korzeni mamy anteny”<sup>67</sup>. Bez względu na efekty tych inspiracji, które przejawiały się w różnorodnych polach nowatorskich praktyk artystycznych – doświadczenia związane z radiem w znacznym stopniu wpłynęły także na zmianę myślenia o muzyce.

Muzyka przez większość czasu obywatela się bez radia. Zmienił to dopiero wiek XX. Marek Sosenko przypomina, że „za inaugurację ery radia w powszechnej rozrywce uważa się dzień 25 kwietnia 1920 roku, kiedy to koncert słynnej śpiewaczki Nellie Melby, zorganizowany przez dziennik 'Daily Mail', odbierany był i słyszany przez jeszcze nielicznych, ale znajdujących się w całej Europie posiadaczy radiofonów”<sup>68</sup>. Współcześnie trudno już sobie wyobrazić muzykę bez tego medium, które zrewolucjonizowało nie tylko sposoby prezentowania sztuki ale także jej odbiór oraz związane z nią sposoby tworzenia. Radio od początku swojego istnienia wydawało się naturalnym medium dla muzyki przede

<sup>65</sup>Tamże, s. 34.

<sup>66</sup>Cyt. za: R. Murray Schafer, *Foreword*, w: J-F. Augoyard and H. Torgue, *Sonic Experience. A guide to Everyday Sounds*, McGill-Queen's University Press 2005, s. XI.

<sup>67</sup>Zob: M. Wark, *Virtual Geograph: Living with Global Media Events (Arts and Politics of the Everyday)*, Indiana University Press 1994.

<sup>68</sup>M. Sosenko, *Marconi, Monczarski i my...*, w: T. Leśniak (red.), *Radio. Szanse i wyzwania*, Kraków 1997, s. 124-125.

wszystkim dlatego, że stanowiło swoiste zwieńczenie poprzedzających je wynalazków umożliwiających rejestrowanie i odtwarzanie dźwięku – od fonografu, przez gramofon, po magnetofon i związane z tymi urządzeniami nośniki dźwięku. Za pośrednictwem radia doszło jednak nie tylko do, nieznanego wcześniej na taką skalę, upowszechniania muzyki zawartej na różnych nośnikach czy też do transmisji koncertów i innych wydarzeń o audialnym charakterze ale także do wykształcenia się nowych form twórczości, które przyczyniły się do zmiany myślenia o muzyce jako zbiorze określonych praktyk artystycznych.

W polskiej przestrzeni językowej Kazimierz Dobrzyński w latach 60. ub. wieku postulował np. odrębną dziedzinę sztuki, jaką miałyby być „fonografika”. I choć ta propozycja terminologiczna raczej nie przyjęła się w kontekście rozważań nad sztuką dźwięku, to intencje leżące u jej podstaw wskazują na niezbywalność relacji łączących muzykę z szeroko rozumianym zbiorem technik i technologii rejestrowania, przekształcania i transmitowania dźwięku. W tym kontekście Dobrzyński zauważa, że fonografika „to sztuka przetwarzania w skomplikowanym procesie warsztatowym dźwięków w struktury brzmieniowe szyfrowane w sposób np. elektroakustyczny na jednej z postaci nośnika fonograficznego [...]”<sup>69</sup>. Radio sprzężone jest zatem z fonografiką – sztuką rejestrowania i przekształcania dźwięku w sposób immanentny, choć – na co zwraca uwagę Dobrzyński – należy pamiętać o historycznej drodze formowania się tych zależności; drodze, która ukazuje pierwszeństwo fonografiki względem radiofonii. „Jeśli pierwsza radiostacja rozpoczęła pracę w Pittsburgu w roku 1920, to pierwsze płyty gramofonowe w postaci płaskich dysków zaczęto produkować seryjnie już w roku 1895. Postęp techniczny warsztatu fonograficznego i rozwój artystyczny tej dziedziny pomiędzy rokiem 1895 a 1920 jest szalony. Wprowadzono już zapis elektroakustyczny, udoskonalono strukturę masy szelakowej, zmniejszając poziom szumów, i zaczęto kształtować sposób ‘tłumaczenia’ wielowymiarowego świata środowiska dźwiękowego w świat konwencji monofonicznej, zaczęto wprowadzać elektroakustyczny sposób nie tylko zapisywania, ale i odtwarzania dźwięku. Bez tych osiągnięć rozwój radiofonii, a zwłaszcza możliwość wykorzystania radia do przenoszenia, poza informacją, dźwięku muzycznego, byłby zupełnie niemożliwy”<sup>70</sup>.

<sup>69</sup>K. Dobrzyński, *Fonografika. Estetyka i pedagogika*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, s. 101.

<sup>70</sup>Tamże, s. 106-107.

nie tylko sama muzyka ale także sztuka dźwięku wykraczająca poza tradycyjne ramy muzyki rozumianej jako twórczość oparta na zakorzenionych w kulturze paradygmatach, takich jak np. zapis nutowy czy określone formy kompozycji związane z tradycyjną muzyką instrumentalną. W tym sensie związek radia z muzyką ma charakter paradoksalny. Z jednej strony bowiem radio w dużej mierze przyczyniło się do uprzystępniania tradycyjnych form muzycznych, z drugiej zaś otworzyło muzykę na te fenomeny, które przez długi czas traktowano jako zaprzeczenie samej muzyki: szum, hałas czy kompozycje pozbawione tradycyjnych wyznaczników strukturalnych, takich jak melodia, harmonia i rytm. Muzyka konkretna, muzyka elektroniczna, a także sprzężona z nimi forma słuchowiska od początku nie tylko związały radio z muzyką ale także wyznaczyły nowe formy twórczości, które rządziły się swoimi prawami i przesunęły granice oddzielające niegdyś kompozytora od wykonawców czy dźwięki muzyczne od dźwięków codzienności bądź fenomenów generowanych elektronicznie przy pomocy urządzeń włączonych w obieg radia – pierwszego na arenie komunikacyjnej elektronicznego multimedium zmieniającego nasze nawykowe myślenie o dźwięku i możliwościach jego modyfikowania.

Aby dostrzec wieloaspektową sieć relacji łączącą radio z muzyką należy zatem odejść od tradycyjnego myślenia o radiu jako medium dokumentującym i przekazującym określone treści czy formy twórczości i zacząć myśleć o nim jak o multimedium generującym nowe praktyki artystyczne i uruchamiającym nowe sposoby myślenia o muzyce, zarówno w kontekście tworzenia, jak i odbioru, nie wyłączając jednocześnie kwestii związanych z dystrybucją, transmisją czy dokumentacją. Jednym z elementów artystycznych strategii niestandardowego posługiwania się medium w twórczości muzycznej było, zainicjowane już na początku XX wieku przez artystów awangardowych, wykorzystywanie radia jako instrumentu muzycznego. Jakie konsekwencje dla muzyki miały takie gesty? Jakie racje stały za włączeniem dźwięków emitowanych przez radio w przestrzeń kompozycji muzycznej? By odpowiedzieć na te pytania chciałbym wskazać na trzy przykłady twórczych realizacji, które w XX stuleciu wyznaczyły drogi poszerzenia pola estetyki muzyki za pośrednictwem radia traktowanego jako instrument muzyczny i nowe źródło dźwięku.

Już w 1921 roku, związany z rosyjskim kubofuturyzmem, Welimir Chlebnikow (Wiktor Władimirowicz Chlebnikow) – rosyjski pisarz, poeta, artysta zainteresowany także matematyką, historią, mitologią i ornitologią, który w swych śmiałych i niekiedy

profetycznych wizjach dążył do sformułowania utopijnej wizji uniwersalnego języka umożliwiającego porozumienie ponad wszelkimi podziałami – zarysowuje artystyczny projekt wykorzystujący radio w celu synergicznego połączenia człowieka z technologią. Esej zatytułowany „Radio Przyszłości”, w którym znajduje się opis artystycznej wizji Chlebnikowa napisany został rok przed śmiercią artysty, a także rok przed początkiem stałego nadawania audycji przez rosyjską radiofonie. Mamy zatem do czynienia z projektem futurystycznym w dosłownym sensie tego słowa – projektem przewidującym możliwe konsekwencje (estetyczne, artystyczne, polityczne, edukacyjne i ekonomiczne) oddziaływania radia.

Chlebnikow nazywał radio „centralnym drzewem świadomości” oraz „wielkim czarnoksiężnikiem”, który przy pomocy swoich fal „połączy całą ludzkość”<sup>71</sup>. Artysta porównywał stacje radiowe do „siecii pajęczych lin” bądź „lotu ptaków wiosną”, które ujawniają „nowiny z życia ducha”<sup>72</sup>. Za sprawą działań artystycznych to nowatorskie medium przekazywałoby i projektowało nowe idee, stwarzając „nieznane brzegi” dla całej ludzkości. Artyści tworzyliby „radio-księżki”, „radio-galerie”, „radio-ekrany” czy „radio-kluby”, gdzie można by było zobaczyć i usłyszeć wszystko, od najdrobniejszego dźwięku natury do wielkich wydarzeń z ekscytującego życia miast. Radio emitujące odpowiednią muzykę mogłoby służyć zarówno edukacji, jak i przyczynić się do stworzenia nowej kultury pracy oraz, niczym „rzucane przez artystów nad całą ziemią zaklęcie”, w symultanicznych doświadczeniach połączyć wszystkie nasze doznania zmysłowe.

Antycypując możliwości massmediów i ich globalizujący charakter, esej Chlebnikowa zawiera także *implicite* namowę do artystycznych eksperymentów, które charakterystyczne dla radia dźwięki wplotłyby w nowatorskie kompozycje muzyczne. To jeden z pierwszych tego typu awangardowych projektów zwracających uwagę na estetyczny walor dźwięków będących konsekwencją funkcjonowania nowych technologii. Szumy, piski, sprzężenia, które z pragmatycznego punktu widzenia oceniane były jako efekt uboczny funkcjonowania nowych mediów mogłyby stanowić pełnoprawny element muzycznych kompozycji<sup>73</sup>. Nie wiemy jak brzmiałyby efekty takich eksperymentów przeprowadzonych przez Chlebnikowa i innych artystów z tamtego okresu ale możemy doprowadzić do rekonstrukcji tych projektów. W 2003 roku dwoje hiszpańskich artystów: Miguel Molina i Leopoldo Amigo, bazując na eseju Chlebnikowa zaproponowali swoją interpretację jego wizji

<sup>71</sup> Oryginalny tekst eseju Chlebnikowa dostępny jest na stronie: <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/272.htm>

<sup>72</sup> Tamże.

<sup>73</sup> W tym kontekście wizja Chlebnikowa antycypuje również, proponowaną na początku XXI wieku przez Kima Cascone, „estetykę błędu”. Zob.: K. Cascone, *Estetyka błędu: postcyfrowe tendencje we współczesnej muzyce komputerowej*, tłum. J. Kutyla, w: Ch. Cox, D. Warner (red), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, tłum. różni, Gdańsk 2010.



w postaci nagrania, które mogłoby stanowić swoistą ilustrację tez rosyjskiego futurysty. W nagraniu usłyszeć można m.in. jak dźwięki radia łączą się z ptasimi trelami, odgłosami morskich fal, ludzkim głosem i fragmentami muzyki stanowiąc rekapitulację wizji sprzed niemal stu lat<sup>74</sup>.

O ile w przypadku propozycji Chlebnikowa mamy do czynienia z projektami, które z uwagi na niewystarczalność możliwości technologicznych z początku XX wieku przez długi czas czekać musiały na swoje realizacje<sup>75</sup>, to w przypadku twórczości amerykańskiego kompozytora Johna Cage'a wiele kompozycji wykorzystujących radio i sprzężone z nim urządzenia oraz nośniki dźwięku udało się zrealizować i udostępnić publiczności. W interesującym nas kontekście radia jako instrumentu i nowego źródła dźwięku na uwagę zasługuje w szczególności realizowany w latach 1939–1952 cykl *Imaginary Landscapes* („Krajobrazy nierzeczywiste”). Marcin Borchardt zauważa, że „*Krajobraz nierzeczywisty nr 1* (1939) jest prawdopodobnie pierwszym skomponowanym utworem elektroakustycznym w historii muzyki. Wyprzedza o niemal dekadę debiutancką etiudę konkretną Pierre'a Schaeffera *Étude aux chemins de fer* (*Etiuda na kolej*, 1948) i o ponad trzydzieści lat zabawy z funkowym breakiem miksowanym z dwóch gramofonów, które zostały 'opatentowane' około 1973 roku przez nowojorskiego radiowego didżeja, znanego z kart historii rapu jako Kool Herc”<sup>76</sup>.

Prekursorki charakter kompozycji Cage'a był już wielokrotnie przedmiotem pogłębionych rozważań<sup>77</sup>. Z uwagi na wielowątkowość twórczości amerykańskiego kompozytora użycie radia jako instrumentu muzycznego może wydawać się mało znaczącym epizodem, stanowi on jednak ważny element pracy kompozytora nad ideą dzieła niezdeterminowanego, które pozwoliłoby na wyswobodzenie twórczości muzycznej z więzów nakładanych przez tradycję. Kompozycja, w której w sposób bezpośredni wykorzystane zostało radio to *Imaginary Landscape No. 4* (1951) – utwór na dwanaście radiodbiorników z dyrygentem, w którym dwudziestu czterech muzyków, niezależnie od siebie manipuluje potencjometrami siły dźwięku i strojenia częstotliwości radiowych. Utwór ten, oprócz wykorzystania dźwięków wcześniej nieużywanych w twórczości muzycznej, stanowi także przykład zastosowania przez Cage'a nowego sposobu komponowania – aleatoryzmu. Przypadek stał się integralną częścią komponowania prowadząc do utworów w mniejszym lub większym stopniu niezdeterminowanych pod wybranymi przez autora względami. W przedstawianym przykładzie, posługując się księgą *I Ching*,

<sup>74</sup> Nagranie zamieszczone zostały na dwupłytyowym wydawnictwie: Baku: *Symphony of Sirens. Sound Experiments in the Russian Avant Garde*, ReR Megacorp, London 2008.

<sup>75</sup> W sprawie innych projektów wyznaczonych przez dźwięk i radio rosyjskich artystów awangardowych zob: D. Kahn, G. Whitehead, *Wireless Imagination: Sound, Radio and Avant-Garde*, The Mit Press, Massachusetts, 1994.

<sup>76</sup> M. Borchardt, *Awangarda muzyki końca XX wieku...*, dz. cyt., s. 74.

<sup>77</sup> Zob. np.: J. Luty, *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Wrocław 2011.

<sup>78</sup> Utwór ten po raz pierwszy wykonany został pod dyktando kompozytora 10 maja 1951 roku w Nowym Jorku. Do dzisiaj utwór wykonywany był wielokrotnie, a także umieszczony na wydawnictwach płytowych. Zob. np.: John Cage / Maelström Percussion Ensemble, *Imaginary Landscapes*, hat[now]ART. 2007 (145, CD).

<sup>79</sup> D. Crowley, *Dźwięki elektrycznego ciała*, w: D. Crowley, D. Muzyczuk, *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984*, Łódź 2012, s. 80, 84.

<sup>80</sup> *Same tranzystory* w postaci nagrania dźwiękowego zawarte zostały na dwupłytyowym wydawnictwie: *Sounding the Body Electric. Experiments in Art. And Music in Eastern Europe 1964–1984*, Muzeum Sztuki w Łodzi & B&lt, 2013.

kompozytor precyzyjnie określił wszystkie parametry wykonania: rytm, tempo, dynamikę oraz strojenie. Rola przypadku zasadała się jednak przede wszystkim na tym, że sam materiał muzyczny zależny był w pełni wyłącznie od sytuacji w „eterze” w momencie wykonania. Kompozycja ta z założenia będzie brzmiała za każdym razem inaczej, w zależności od czasu i miejsca wykonania, co miało podkreślać jej niepowtarzalny, ulotny i procesualny charakter, cechy tak charakterystyczne dla wielu dokonań artystycznej awangardy<sup>78</sup>. Radio, a w szczególności dźwięki odkrywane pomiędzy częstotliwościami zarezerwowanymi dla komercyjnych stacji radiowych pozwoliło na podkreślenie tych cech i wydobycie z nich walorów estetycznych.

Działaniami Cage'a szybko inspirowali się także artyści europejscy, w tym polski artysta multimedialny Krzysztof Wodiczko, który w 1970 roku, wraz z wykonawcą i kompozytorem węgierskiego pochodzenia Szabolcsem Esztényim, zaprezentowali swoje *Same tranzystory*. „W akcji *Same tranzystory* [...] przygotowali pomieszczenie z dwunastoma radiami tranzystorowymi – w owym czasie sporą nowością w Polsce – i partyturą graficzną. Zespół muzyków z Sekcji Młodych Polskiego Związku Kompozytorów miał 'grać' na radiach. Grupą dyrygował Esztényi. Chociaż partytura określała głośność i częstotliwość, każde radio nastawione było na inne fale, co powodowało dysharmonię. Kolaż powstających dźwięków nie różnił się zbyt wiele od efektów zagłuszenia. Wszyscy występujący, w tym Wodiczko i Esztényi, mieli korki w uszach”<sup>79</sup>.

Szum radiowy i zatkanie uszy stały się w tym kontekście znakiem oporu przeciwko narzucanym przez ówczesną władzę formom przekazywania informacji i uczestnictwa w rodzącej się, zmediatyzowanej kulturze<sup>80</sup>. Podobne myślenie, eksponujące rolę szumu jako możliwego elementu oporu wobec narzucanych mechanizmów władzy obecne jest do dzisiaj w wielu działaniach artystycznych podkreślających swoje społeczno-polityczne zaangażowanie.

Współczesna artystka Donia Jourabchi w ramach artystycznej rezydencji w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie będącej częścią projektu *Sound of Culture – Culture of Sound*, problematyzując politykę dźwięku, szumu i głosu w kontekście ulicznych demonstracji podkreśla znaczenie radiowego szumu w kreowaniu odpowiedniej postawy uważnego słuchania. „Włącz odbiornik radiowy... spróbuj wyłowić jakiś szum... wsłuchaj się weń... uważnie... jego zmienność... nawet w najbardziej jednostajnym szumie... współgra z naszą uwagą... oto nasza postawa słuchania...



poruszaj się z radiem w przestrzeni, niejako ją przeszukując... wsłuchaj się w to, co oddziałuje na złożoność szumu... jego rozmaite faktury... filtry i rezonanse jego akustycznych artykulacji... tego, co słyszymy, nie sposób zawrzeć w słowach... czy zamiast tego... potrafimy zakomunikować sobie nawzajem postawę czujnego słuchania, posługując się w tym celu artykulacją samego szumu?<sup>81</sup>

Podążając za analizami Jacquesa Attaliego, dla którego muzyka, obok polityki i ekonomii jest swoistym organizowaniem dysonansów i subwersji oraz przekształcaniem szumu, wskazane wyżej realizacje artystyczne – również plasujące się na przecięciu sztuki, polityki i ekonomii – stanowią eksplikację regulującej mocy szumu, w tym szumu uzyskiwanego przez radio, które traktowane jest jako medium uwikłane w komercyjny rynek zbytu muzyki. Wykorzystywanie radia w sposób niestandardowy i estetyczna waloryzacja tych działań w muzyce mogą być zatem odczytane jako swoisty gest odmasowienia sztuki poprzez wyswobodzenie się z narzucanych przez media sposobów posługiwania się urządzeniami przeznaczonymi do upowszechniania kultury. Attali przypomina, że „to, co dziś nazywane jest muzyką, zbyt często stanowi tylko przykrywkę dla monologu władzy”<sup>82</sup>. Niebezpieczeństwo to, dostrzegane już przez Chlebnikowa na początku XX wieku, współcześnie przybiera na sile i nie słabnie nawet w kontekście nowych możliwości prezentacji muzyki za pośrednictwem sieci internetu. Jak podkreśla Attali „Słuchanie muzyki jest słuchaniem wszystkich szumów, zdaniem sobie sprawy, że ich zawłaszczanie i kontrola są odzwierciedleniem władzy, że są one przede wszystkim polityczne. Bardziej niż kolory i kształty, to dźwięki i ich układy kształtują społeczeństwa. Z szumem rodzi się zamęt i jego przeciwieństwo: świat. Z muzyką powstaje władza i jej przeciwieństwo: subwersja. W szumie można odczytać kody życia, stosunki między ludźmi”<sup>83</sup>.

Uwaga ta pozwala zrozumieć fascynację szumem w muzyce i innych formach twórczości artystycznych waloryzujących dźwięk, które wywodząc się z działań dwudziestowiecznej awangardy toczyły swoistą batalię o uznanie szumu jako pozytywnej wartości estetycznej. Jednak w obliczu współczesnych przemian technologicznych uwaga, którą wypowiedział Attali zwraca się także w stronę przemian samego szumu i jego uzależnienia od technologii cyfrowych. Współczesny, cyfrowo generowany szum nie jest już tym samym, analogowym szumem z XX wieku. Najdobitniej widać to właśnie na przykładzie radia. Najnowsze radiodiodobniarki nie wydają szumów. Przestrzenie pomiędzy częstotliwościami

<sup>81</sup> D. Jourabchi, *Zapiski o eksperymentach radiowych*, tłum. S. Królak, w: D. Jourabchi, T. ter Weel, E. Jarzqb, D. Batycka, K. Marciniak, *Warsound*, Warszawa 2016, s. 91.

<sup>82</sup> J. Attali, *Szum i polityka*, tłum. M. Matuszkiewicz, w: Ch. Cox, D. Warner (red), *Kultura dźwięku...*, dz. cyt., s. 31. Zob. też: J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

<sup>83</sup> Tamże, s. 29.

zarezerwowanymi dla stacji radiowych nie stanowią już „ziemi niczyjej”, którą można w dowolny sposób wykorzystać. Terytorium szumu radiowego zmniejsza się i przybiera postać nisz. By do nich dotrzeć musimy opuścić rynkową przestrzeń aktualnie produkowanych urządzeń, by poszukiwać, naprawiać, przywoływać to, co z racji rozwoju cywilizacyjnego i korporacyjnego zawłaszczania zepchnięte zostało na margines najnowszych technologii.

Pierwotnie artykuł ukazał się w czasopiśmie „Kultura Współczesna”, nr 3/2017



## 6. RADIO-AKTYWNOŚĆ

Uosobieniem echa w greckiej mitologii była nimfa, która z powodu beznadziejnej, niespełnionej miłości do Narcyza zaczęła stopniowo zanikać, aż pozostał z niej jedynie **głos**. Narcyz odrzucił względy młodej boginki gdyż bez reszty przyciągało go własne odbicie. Zmarł z niezaspokojonej tęsknoty do swojego wizerunku, a po śmierci bogowie zamienili go w **kwiat**. Głos i kwiat to także dźwięk i obraz czy audialność i wizualność. Podczas burzy **grzmot** i **błyskawica** przeplatają się ze sobą, ale rzadko doświadczamy obu tych zjawisk jednocześnie. Grzmot i błyskawica, dźwięk i obraz, audialność i wizualność to dystynkcja w szczególny sposób wyznaczająca drogę zachodniej mentalności.

Nacisk na jedną ze stron owej dychotomii podczas naszego odnoszenia się do świata wpływał w konsekwencji na sposób jego odbioru. Podstawowy kontekst, w którym wybór w tym względzie musiał być dokonany, to obszar słowa wyznaczony przez jego dwa bieguny: mowę i pismo. Dzięki pismu możemy uchronić wypowiedzane zdania przed zapomnieniem. Możemy je magazynować, powracać do nich, powoływać się na nie w **widoczny** sposób. Czy jednak pismo jest pomocnikiem pamięci? Platon przekonywał, że tak nie jest. Z drugiej strony jednak pismo oddala relata refero – możliwość powtarzania tego, co zasłyszane bez brania odpowiedzialności za wiarygodność swojej opowieści.

W wiekach średnich zagadnienie to jeszcze bardziej domagało się rozwiązania w związku z problematyką źródła naszej wiedzy o Bycie. Poza odosobnionymi przypadkami niewyraźnych, mistycznych wizji podstawą naszej wiedzy o Bogu jest Pismo. Z filozoficznych rozważań tamtego okresu prześwieca przekonanie o wyraźnej dominacji zmysłu wzroku w procesie poznawania i przyswajania boskiej mądrości. Jesteśmy skazani na to, by czytać, by patrzeć

raczej niż słuchać. W Piśmie znajdujemy bowiem Słowo. Słowo zaś to ślad Głosu, który zapomnieliśmy, bądź którego niegdyś nie chcieliśmy przyjąć. Sytuację tą trafnie oddaje Jacques Derrida w eseju poświęconym twórczości Edmonda Jabésa: „Trzeba oddzielić się od życia, od społeczności i zawierzyć śladom, stać się człowiekiem spojrzenia, ponieważ głosu nie słyszy się już w bezpośredniej bliskości ogrodu”<sup>84</sup>. To, co można usłyszeć, to zaledwie pogłos – głos słyszany z dala od jego źródła – pogłoska.

Dzisiaj z tego co widzialne nie chodzi nam już przede wszystkim o słowo. Dzisiejsze postrzeganie świata odbywa się jednak nadal w głównej mierze (by nie napisać: na wskroś) drogą wizualną. To **oczywiste**. Obraz zdaje się posiadać ogromną moc i z łatwością toruje sobie do nas drogę. W domu telewizor (gdzie niegdzie nie jeden), na ulicy reklamowe billboardy, kamery video towarzyszące ważniejszym momentom z naszego życia. Kto (co) na (kogo) co patrzy? Pod pozorem mocy przyciągania, którą posiada obraz, w konsekwencji to raczej my sami zamieniamy się niepostrzeżenie w żartoczny magnes potrzebujący coraz więcej kolorów, coraz więcej wrażeń, coraz więcej klatek („klatek”?). W końcu nie jesteśmy już w stanie przyciągnąć do siebie nic więcej i sami stajemy się obrazem. Coraz częściej też zamiast symulować, możemy jedynie desymulować (Baudrillard).

Widzenie i słyszenie z jednej strony oraz to, co słyszane i to, co widziane z drugiej wyznaczają różnorodne pole możliwości opisu. Problematyka związana z tymi zagadnieniami podejmowana była zwłaszcza przez fizyków, akustyków, neurofizjologów, psychologów, kognitywistów, kulturoznawców, techników. Wydaje się jednak, że większość prac z tego zakresu poświęcona jest różnym aspektom widzenia. Czy uwaga kierowana z innej pozycji, niż punkt widzenia „widzenia” może dostarczyć nam nowych wskazówek co do naszego miejsca w świecie? Przeciwnieństwo i kontrast to kategorie, które zazwyczaj pomagają nam w porządkowaniu rzeczywistości. W związku z tym rodzi się także potrzeba podejmowania opisów różnorodnych sfer aktywności słuchowej. Jedną z takich sfer wyznacza pytanie: jaką rolę odgrywa słyszenie podczas naszego odnoszenia się do współczesnego świata wypełnionego nowymi technologiami i wystawionego na działanie massmediów? Co się dzieje, gdy zamiast telewizora włączamy radio?

<sup>84</sup> J. Derrida, *Edmond Jabes i pytania księgi*, tłum. A. Wodnicki, w: „Literatura na Świecie”, nr 7/2001, s. 144.

## Radiolot. Kilka słów na temat przelotnej (?) mocy radia

Marshall McLuhan napisał niegdyś, iż „radio, gramofon i magnetofon przywróciły nam głos poety jako istotny wymiar przeżywania poezji”<sup>85</sup>. Czyniąc owo zdanie wyjściowym do podejmowanych tu rozważań chciałbym jednak dokonać w nim kilku modyfikacji. Przede wszystkim, nie przesądzając od razu trafności tego stwierdzenia, zamienić jego formę oznajmującą na pytającą. Poza tym, zrezygnować z występujących w nim słów: „gramofon” i „magnetofon”. Urządzenia te bowiem wiążą się ściśle z określonymi nośnikami dźwięku, co pociąga za sobą zmianę kontekstu rozważań oraz wprowadza odmienny zakres problemowy. Czym innym jest wszakże propozycja, by „zamiast telewizora włączyć radio”, czym innym zaś, by „zamiast kasyety video włączyć kasetę magnetofonową”<sup>86</sup>. Po trzecie wreszcie, zastąpić „poezję” bardziej ogólnym wyrażeniem: „świat” – który byłby tu rozumiany po prostu jako przestrzeń ludzkiej aktywności, bez konkretyzowania jakiegokolwiek z jej części; w związku z tym także „głos” nie będzie tu należał już tylko do poety. Parafraza jest więc następująca: *czy radio przywróciło nam głos rzeczy jako istotny wymiar przeżywania świata?*

Pojawianie się nowego wynalazku za każdym razem wywołuje burzę dyskusji. Natychmiast znajdują się zarówno jego zwolennicy, jak i przeciwnicy, by w ferworze toczonych sporów wynajdywać coraz to ciekawsze argumenty za lub przeciw. Podobnie było z radiem. Jedni widzieli w nim cudowny wehikuł umożliwiający wędrówki w czasie (bez potrzeby pokonywania przestrzeni) i przestrzeni (przy ograniczeniu czasowej determinacji), inni tylko bezduszną maszynę zdolną do przekazywania pozbawionych życia informacji. Podczas gdy trwają spory, wynalazek zmienia świat (wersja radykalna) czy też nasze postrzeganie świata (wersja umiarkowana) i po pewnym czasie zaczyna się starzeć, by w końcu ustąpić miejsce innemu.

Czy od czasu, gdy w 1920 r. rozpoczęła swą pracę pierwsza radiostacja, radio spełniło pokładane w nim nadzieje? Czy raczej sprawdziły się wiązane z nim zagrożenia? A może zarówno oczekiwania, jak i wątpliwości okazały się nie warte trudu ich wyczekiwania? Odpowiedzi na wszystkie podobne pytania zależą będą oczywiście od samych oczekiwań i wątpliwości, jakie względem radia żywimy. A zatem pytanie, które trzeba zadać na początku brzmi: *czym jest radio?*

<sup>85</sup> M. McLuhan, *Wybór tekstów*, E. McLuhan i F. Zingrone (red.), tłum. E. Różalska i J. K. Stokłosa, Poznań 2001, s. 255.

<sup>86</sup> Zdaję sobie sprawę z tego, iż każdy nowy nośnik dźwięku wpływa na funkcjonowanie radia. To jednak problem na osobne badanie.



Przede wszystkim radio to z jednej strony nadajnik, z drugiej odbiornik. Od razu więc dzieli zakreślany przez siebie obszar na dwie części – nadawców i odbiorców. W związku z tym radio to również instytucja. Już te trzy elementy wyznaczają szerokie pole kontekstów, w których może znajdować się radio. Według Andrew Dubber'a istnieje kilka różnych płaszczyzn, w ramach których prowadzone mogą być analizy dotyczące radia. Radio można traktować jako przedsięwzięcie handlowe przynoszące zysk; technologię oraz związane z nią elektronikę i metody transmisji dźwięku; środek komunikacji czy też forum, na którym wymieniane są poglądy i opinie; przedmiot politycznego dyskursu. Radio to także część przemysłu muzycznego oraz reklama wytwórni nagrań; centrum kulturalne kształtujące zarówno masę, jak i rynek zbytu; zjawisko historyczne i społeczne oraz związany z nim fenomen publiczności; część ekonomicznej dialektyki publiczne – prywatne. Wreszcie, radio to nośnik odpowiednich treści, a więc tekst<sup>87</sup>.

Autor zaznacza przy tym, że każda z wymienionych tu płaszczyzn wzięta osobno dostarcza z konieczności niepełnego obrazu tego, czym jest radio. Zamiast tego też proponuje rozpatrywać radio jako „ekologiczną strukturę” (*ecology framework*) powiązanych i przeplatających się ze sobą części. To „ekologiczny system”, który sam jest częścią innego, rozleglejszego systemu obejmującego pozostałe media (*Media Ecology*). Takie podejście pozwala, zdaniem Dubbera, na kooperacyjne badanie danych pochodzących z pozornie sprzecznych ze sobą metodologii. W konsekwencji nie otrzymujemy wprawdzie opisu przyczynowo – skutkowo uporządkowanego systemu, ale przywołujemy pełniejszy „obraz” radia, jego „panoramę”.

Propozycja Dubbera wyznacza trudne zadanie, które, jak sądzę, miałyby być realizowane przez cały zespół badaczy. Poniżej podjęte zostaną dwa wątki. Pierwszy dotyczy siły głosu emitowanego przez radio i jego wpływu na radiosłuchaczy; drugi przestrzeni akustycznej i jej roli w naszym odnoszeniu się do świata. Nad tymi dwoma obszarami rozpięte zostało postawione wcześniej pytanie o to, czy radio przywróciło nam głos rzeczy jako istotny wymiar przeżywania świata.

<sup>87</sup> A. Dubber, *Internet Radio, Media Ecology and the case for 'Holistic Flexible Technological Determinism'*, <https://andrewdubber.com/1697/> (dostęp: 13.07.21).

## Walter Benjamin, Philip K. Dick, Marshall McLuhan – od głosu(y) rzeczy do plemiennego bębna

Zdaniem Waltera Benjamina istota całej rzeczywistości wyraża się w języku. Zarówno człowiek, jak i rzeczy, z którymi obcuje posiadają swoisty dla siebie język. Język rzeczy jednak, w przeciwieństwie do ludzkiego, pozbawiony jest głosu. To zatem, co wyróżnia człowieka od innych bytów, to nadana mu przez Boga w raju zdolność poznawania poprzez nazywanie. Nazwy określające rzeczy nie są jednak nadawane w sposób całkowicie dowolny. Rzeczy bowiem także przemawiają do człowieka w właściwy dla siebie sposób. Aby zatem osiągnąć właściwej, przypisanej przez Boga, nazwy danej rzeczy konieczna jest umiejętność „nasłuchiwanie”. Wsłuchując się w ukrytą mowę rzeczy człowiek jest w stanie odtworzyć słowo stwórcy. Uważne nasłuchiwanie odnawia zatem magiczną więź z rzeczywistością, czego symbolem jest dźwięk wyzwalający ukryte wspomnienia.

Wyróżniona rola głosu i słuchu wiąże się również u Benjamina z określoną formą doświadczenia kształtującego więzi pomiędzy ludźmi, a także wpływa na ich postrzeganie świata. Podejmując rozważania na temat tradycyjnego, scalającego świat doświadczenia oraz jego późniejszego zaniku i związanej z tym fragmentaryzacji świata, zwraca uwagę na panowanie w jednym i drugim przypadku odmiennej formy narracji. Świat, w którym kształtowało się doświadczenie, to „świat auratyczny” będący swoistym „królestwem narracji”. Uczestnictwo w takim świecie zapewniało jego mieszkańcom dostęp do jednolitych, jasno określonych sensów i znaczeń oraz odczucie całości, możliwe dzięki zachowywaniu ciągłości tradycji, przekazywanej w formie opowieści z pokolenia na pokolenie. Gwarantem tak komfortowej sytuacji była m.in. wyłaniająca się na pierwszy plan postać narratora, gawędziarza, wokół którego skupiała się „wspólnota nasłuchujących”. Wraz ze zmianą panowania w świecie określonej formy narracji następuje zanik tak scharakteryzowanego doświadczenia tradycyjnego. Gdy miejsce żywego narratora – gawędziarza zajmują powieść czy film, które nie są już w stanie pełnić roli doświadczeniowego mediatora, zanika „wspólnota nasłuchujących”. Rozpada się ona na pojedyncze, anonimowe jednostki, a wraz z nią, fragmentaryzacji podlega również świat. Wszystko to sprawia wzrastające poczucie zagubienia, niemożność odnalezienia sensu, rozstanie z zapewniającą całość tradycją<sup>88</sup>.

<sup>88</sup> Interesujące mnie tutaj wątki rozważań Benjamina przedstawiła ostatnio Beata Frydryczak, zob: B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002.



Powyższe wątki znajdują swoje przedłużenie w rozważaniach Benjamina dotyczących technologii. Wskazując na zmiany, jakim podlega człowiek za pośrednictwem rzeczy przez siebie stworzonych, analizował problemy związane z masową produkcją, fotografią czy filmem. Wydaje się, że radio nie znalazło się w horyzoncie tych rozważań tylko dlatego, że przyszło po Benjaminie. Jest przecież radio wehikułem transportującym głos, rodzącym nowego gawędziarza. W związku z tym rodzi się szereg pytań, które wpisują się w namysły Benjamina, na które jednak odpowiedzi musi udzielić ktoś inny. Czy można wysłuchać rzeczywistość? Czy wsłuchując się w rzecz, można odebrać przynależną do niej nazwę? Nazwę, która mówiłaby o rzeczy, że jest jej częścią? Czy brzmienie może być znaczące? Czy nasłuchując dowiemy się czegoś, o czym w inny sposób dowiedzieć się nie można? Życie oznacza już coś wiedzieć. Czy podczas przysłuchiwania można się do-wiedzieć? A jeśli tak, to czy radio może w tym względzie okazać się pomocne?

Przedstawioną w intrygujący sposób odpowiedź na te pytania odnaleźć można u Philipa K. Dicka, który obok Williama Gibsona jest chyba jedynym przywoływanym pisarzem popkultury w toczącej się ostatnio z wzmożoną siłą „debacie audiowizualnej”. Philip K. Dick w swojej bogatej twórczości niejednokrotnie podejmował problematykę związaną z kulturowymi aspektami rozwoju mediów. Pierwszorzędną rolę w napisanym przez niego *Doktor Bloodmoney* odegrało radio. Jak w większości jego propozycji, zdarzenia przedstawione w Doktorze rozgrywają się w przyszłości. Jeden z głównych bohaterów, Walt Dangerfield wraz z żoną mieli być pierwszymi wysłanymi na czwartą planetę Układu Słonecznego ludźmi. Przygotowany do tego celu statek zaopatrzony był tak, by zapewnić im 10 lat życia na odległej planecie. Ponadto wyposażony był w bogate archiwum różnorodnych nagrań audio, sprzęt odtwarzający oraz nadawczy. Tuż po ich starcie, na Ziemi miała miejsce tragiczna w skutkach katastrofa o globalnym zasięgu spowodowana wybuchami bomb atomowych. Większość materii znajdującej się w tym momencie na powierzchni ziemi uległa unicestwieniu. Eksplozje o ogromnej sile zniszczyły budynki, pojazdy, linie energetyczne... Brakowało niemal wszystkiego, ocalały jedynie pojedyncze urządzenia. Komunikacja za pośrednictwem mediów została sparaliżowana. Status niewielkich, tworzących się na nowo społeczności, próbujących uporządkować życie po katastrofie był tym większy, im większa ilość użytecznych sprzętów znajdowała się w ich posiadaniu. W tym czasie nieokreślony błąd spowodował, iż

<sup>89</sup> Pomysł ocalenia po wybuchu bomby atomowej spośród wszystkich środków masowego przekazu właśnie radia wydaje się nie być przypadkowy. W jednym z odczytów w ramach krakowskiej konferencji poświęconej kulturowej roli radia znaleźć można taką oto uwagę: „Zdaniem fachowców od obronności, po wybuchu bomby atomowej transmisja radiowa będzie możliwa, a telewizyjna w systemie rozsiewczym nie”. A. Zarebski, *Rola radia w świecie mediów*, w: *Radio. Szanse i wyzwania. Materiały konferencji kulturowej o roli radia Kraków 14-15 lutego 1997*, Kraków 1997, s. 94.

statek z Dangerfieldem i jego żoną na pokładzie zamiast dotrzeć do celu swojej podróży, krążył po ziemskiej orbicie, nie mogąc wydostać się z tej niezamierzonej trajektorii. Od tej pory stał się sztucznym satelitą naszej planety. Walt Dangerfield był tym samym jedynym, który mógł nadawać przez radio. Nadawał swoje audycje codziennie, a społeczności posiadające radioodbiornik gromadziły się wokół niego niczym przy ognisku i z zapartym tchem słuchały tego, co miał im do przekazania jedyny radiowiec na świecie. Rozbrzmiewający głos Dangerfielda był niczym Głos bezustannie czuwającego i dodającego otuchy Boga.

Choć opowieść ta rozgrywa się w przyszłości, to z drugiej strony, w skutek katastrofy, odbywa się niejako powrót do przeszłości. Ta swoista redukcja dotyka wszystkie środki masowego przekazu, pozostawiając jedynie radio<sup>89</sup>. Ludzie zmuszeni są na nowo określić swoje miejsce w tak zmienionym świecie. Przedstawiona przez Dicka wizja zwraca uwagę na niezwykłą moc, jaką posiada (posiadało?) radio. To moc zdolna do skupiania w jednym miejscu i czasie całych społeczności oraz wytworzenia pomiędzy składającymi się nań jednostkami swoistej więzi. Więzi będącej podstawą kulturotwórczej tradycji. Słuchanie radia przywraca pamięć o świecie sprzed katastrofy. Pod wpływem radia kształtuje się również nowa tradycja oraz nabywane są nowe doświadczenia. Słuchanie radia to jednak tylko pretekst do tego, by w konsekwencji nauczyć się na nowo słuchać zmienioną rzeczywistość.

Przedstawiona przez Benjamina pierwotna „wspólnota nasłuchujących” spotyka się ze swoim przewodnikiem, gawędziarzem – narratorem twarzą w twarz. Nie dzieli ich nic poza rozpalonym pośrodku ogniskiem. Wydawać się może, że radio zgasiło ten ogień i oddaliło od siebie twarze zgromadzenia. Historia Dicka pokazuje jednak, że radio jest w stanie zastąpić ognisko, a twarz mówiącego może być konstruowana na podstawie jego głosu. Wydobywające się z radioodbiornika dźwięki, a więc także ludzki głos przemawiają do nas z takiego bliska oraz tak osobiście i intymnie, iż tworzą się nowe, emocjonalne więzi pomiędzy uczestnikami tego swoistego misterium.

Jak zauważył Walter J. Ong technologia elektroniczna za pośrednictwem telefonu, radia i innych nośników dźwięku otworzyła przed nami wiek „oralności wtórnej”. I choć wtórna oralność pod wieloma względami różni się od oralności ludów pierwotnych, to zarówno jedna, jak i druga generuje silne poczucie wspólnoty. Ma to związek z samą naturą dźwięku:



„Wzrok wyodrębnia, dźwięk wciela. O ile wzrok sytuuje obserwatora na zewnątrz tego, co ogląda, w pewnej odległości, o tyle dźwięk wlewa się w słuchacza. [...] W słuchaniu, w dźwięku można się zanurzyć. Nie ma możliwości, by podobnie zanurzyć się w widzeniu. [...] Okalające działanie dźwięku (pole dźwiękowe nie rozciąga się przede mną, lecz otacza mnie wokół) wpływa na ludzki odbiór kosmosu. Dla kultur oralnych kosmos jest zachodzącym nieprzerwanie zdarzeniem z człowiekiem w jego centrum”<sup>90</sup>.

Oralność poddana technologii, choć w innym wymiarze, jest zdolna zastąpić niegdysiejszą mistykę uczestnictwa wspólnot słuchających. Dzisiejsza „wspólnota” jest jednak o wiele liczniejsza od grup pierwotnej kultury oralnej, przybierając postać „globalnej wioski” McLuhana.

Interesujące nas radio nazwał McLuhan „bębnem plemiennym”, przedłużającym nasz ośrodkowy układ nerwowy oraz powodującym głębokie zaangażowanie podczas odbioru. „Radio działa na większość ludzi w sposób intymny, osobisty, nawiązując nie porozumienia między autorem i lektorem tekstu a słuchaczem. Osobiste, prywatne przeżycie – oto najoczywistsza cecha radia. W oddziaływaniu radia na podświadomość pobrzmiewają echa plemiennych rogów i starożytnych bębnów. Jest to podstawowa cecha tego przekaznika, który potrafi i psychikę jednostki, i całe społeczeństwo zmienić w jeden wielki rezonator”<sup>91</sup>.

Radio, ze swoim „plemiennym sposobem percepcji”, w charakterystyczny dla siebie sposób tworzy przestrzeń ludzkiej aktywności. Druk oraz inne media związane z wizualną organizacją doświadczenia przyczyniły się do rozbicia zamkniętego, jednorodnego świata plemiennego na fragmentaryczne i wyspecjalizowane w swych funkcjach społeczeństwo otwarte. Radio natomiast w pewnym sensie cofnęło człowieka z powrotem w jego plemiennosc, zmieniając indywidualizm w kolektywizm. W konsekwencji radio spełnia rolę pomostu łączącego nowoczesne społeczeństwo z przeszłością oraz dawnym, w miarę upływu czasu zapominanym doświadczeniem.

Rozważania McLuhana dotyczące radia, które znalazły później swój oddźwięk u Onga, stanowią potwierdzenie wizji Dicka. Radio posiada moc jednoczenia<sup>92</sup> oraz spełnia rolę doświadczeniowego mediatora, a zatem umożliwia także powrót do opisanego przez Benjamina świata tradycyjnego doświadczenia. Podobnie do Benjamina, McLuhan zauważa, iż „tradycja jest odczuwaniem

<sup>90</sup> W. J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 105.

<sup>91</sup> M. McLuhan, *Wybór pism*, przeł. K. Jakubowicz, Warszawa 1975, s. 151.

<sup>92</sup> Znane są również w historii radia negatywne skutki jego jednoczącej mocy. Słuchacze wpadli w panikę, gdy w 1938 roku Orson Welles prezentował *Wojnę światów* – słuchowisko o ataku Marsjan na Ziemię. Bardziej bolesny przykład dotyczy Hitlera, który w głównej mierze zdobył poparcie dzięki radiowym prezentacjom; McLuhan pisze wprost: „Gdyby telewizja rozpowszechniła się za czasów Hitlera, szybko zniknąłby z areny publicznej, a gdyby przyszła przed nim, w ogóle by się na niej nie pojawił”, zob. tamże.

całej przeszłości jako należącej do *teraźniejszości*”. Zaraz jednak dodaje, i to różni od siebie tych dwóch myślicieli, że „odczucie to budzi się w nas jako naturalny rezultat oddziaływania radia i wszelkiej informacji elektrycznej”<sup>93</sup>. Benjaminowski „gawędziarz” został przez McLuhana umieszczony w radiu, a Dick nadał mu imię i nazwisko: to Walt Dangerfield okrążający Ziemię w swoim kosmicznym „radiolocie”.

## **Szukam Cię poprzez dźwięki, dźwięki. Szukam Cię poprzez słowa, słowa. A dzieli nas przestrzeń, dzieli...**

Niosąca ze sobą informację mowa, to zaledwie część emitowanych przez radio dźwięków. Poza tym, za pośrednictwem fal radiowych przenoszone mogą być właściwości brzmieniowe głosu wzmacniane i modyfikowane przez urządzenia elektroniczne, a także wszelkie inne dźwięki pochodzenia syntetycznego.

Wraz z rozwojem technologii nagraniowych coraz więcej muzyków wykorzystuje do realizacji swoich kompozycji dźwięki, które niegdyś nie były brane pod uwagę w muzycznych realizacjach. Od zaznaczenia specyfiki poszczególnych nośników dźwięku, przez rejestrację dźwiękową otoczenia, po eksplorację odgłosów ludzkiego ciała – wszystko, co można zarejestrować zawiera w sobie potencjał twórczego wykorzystania. Postawę takiego dźwiękowego nastawienia do rzeczywistości w szczególności sposób oddaje osoba amerykańskiego kompozytora Steve’go Reicha, który tak opowiada o swoich utworach: „Zagrałem frazę na fortepianie. Włożyłem taśmę do magnetofonu. Pomyślałem, teraz ja jestem drugim odtwarzaczem. Zamknąłem oczy, zdążyłem już zapamiętać moją frazę. Początkowo grałem równo z odtwarzaczem, po czym przyspieszyłem i wyprzedziłem taśmę o jedną szesnastą wartości nuty. Takie tempo utrzymałem do końca utworu. Jako muzykowi, takie granie sprawiło mi przyjemność. Otrzymałem coś w rodzaju muzycznej medytacji, ale nie improwizacji”<sup>94</sup>.

Tak powstał utwór „Piano Phase” (1967), który zapoczątkował serię utworów wykorzystujących podobną technikę. W inny sposób powstała kompozycja „It’s Gonna Rain” (1965): „Zarejestrowany na taśmie głos należy do ulicznego kaznodziei [...] nagrałem jego, towarzyszących mu pielgrzymów i uliczny hałas na Union Square, na przedmieściach San Francisco. Następnie nagrany taśmę zapętliłem. Zupełnie przypadkowo odtworzyłem kompletnie poza frazą dwie identyczne pętle...”<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> M. McLuhan, dz. cyt., s. 153.

<sup>94</sup> M. Borchardt, dz. cyt., s. 366

<sup>95</sup> Tamże, s. 364.



Inny przykład, „Clapping Music”<sup>96</sup>, to jak przyznaje autor kompozycja wyrosła z potrzeby stworzenia muzyki, „do wykonywania której poza ludzkim ciałem nie byłyby potrzebne żadne instrumenty”<sup>97</sup>. Ta kompozycja w bezpośredni sposób zwraca uwagę na pewną cechę samego dźwięku, która odróżnia go od obrazu. Dźwięki bowiem jesteśmy w stanie wygenerować z siebie w sposób naturalny (np. klaszcząc w dłonie). W przypadku obrazowania zaś musimy przekroczyć własną cielesność w arkusz papieru, płótno czy kliszę bądź, jak w przypadku tatuażu, posłużyć się pewnym narzędziem.

Rozwiązania dźwiękowe i brzmieniowe Reicha oraz innych eksperymentatorów wpłynęły później na twórczość młodszej generacji muzyków. Po cyfrowej rewolucji w technologii dźwiękowej obróbka dźwiękiem stała się właściwie nieograniczona, co zaowocowało innymi nowatorskimi rozwiązaniami w konstruowaniu muzyki.

Wprowadzona przez Briona Gysina technika malarska zwana *cut up*, zaadaptowana później przez Williama Burroughsa jako forma obróbki tekstu, stanowiła także inspirację w eksploracjach muzyków poszukujących nowych technologicznych możliwości. Za przykład może tu posłużyć zbiór nagrań brazylijskiego twórcy Amona Tobina zatytułowany *Bricolage*<sup>98</sup> (1997). Kompozycje tam zawarte zbudowane zostały wyłącznie z poddanych technicznej obróbce dźwięków – próbek zaczerpniętych przez artystę z nagrań innych muzyków. Twórca utożsamia się z rodzajem majsterkowicza, który wycina wybrane elementy z pierwotnych kontekstów, składając je potem w wymyśloną przez siebie całość. I choć pierwotne założenie techniki *cut up* miało polegać na zredukowaniu wpływu artysty na rezultat procesu (tworzenie miało być zastąpione przez przypadkowe przetwarzanie), a działalność muzyczna Tobina zbliża się raczej do kolażu (twórcze przetwarzanie), to oba podejścia wyznaczają pewne nowe drogi w twórczym podejściu do zastanej materii.

Skrajny przykład „muzycznego majsterkowania” stanowią utwory japońskiego artysty Masamiego Akity. Merzbow (pod takim pseudonimem występuje muzyk) wykorzystuje w swojej twórczości m.in. fluktuacje przewodności urządzeń radioelektronicznych oraz nagłe zmiany amplitudy napięcia przy odbiorze sygnałów dźwiękowych. Jego kompozycje budowane są z pochodzących z różnych źródeł wszelkiego rodzaju szumów, pisków, zgrzytów czy trzasków, a więc z elementów tradycyjnie uważanych za przypadkowe i zakłcające odbiór. Prace Akity można potraktować jako swoistego rodzaju dźwiękowe śmietnisko, a odbiór jego

<sup>96</sup>Trzy wspomniane kompozycje dostępne na CD: Steve Reich, *Early Works: Come Out/ Piano Phase/Clapping Music/It's Gonna Rain*, Elektra/Nonesuch 1987, (979169-2 CD).

<sup>97</sup>Wypowiedzi Stevego Reicha cytuję za: Marcin Borchart, *Awangarda końca XX wieku*, w: Antena Krzyku, nr 6, 2000 + 1, 2001, s. 26-28.

<sup>98</sup>Amon Tobin, CD *Bricolage*, Ninja Tune 1997.

konstrukcji wywołuje u słuchacza nie kojarzone wcześniej z odbiorem muzyki doświadczenia porównywalne do wstrząsu elektrycznego<sup>99</sup>.

Nietypowe rozwiązania proponują także muzycy korzystający z bardziej subtelnych środków wyrazu. Od pionierskich poszukiwań dodekafonistów i serialistów, przez elektroniczne eksperymenty Karlheinz Stockhausena, po estetykę *ambient* Briana Eno oraz poszukiwania Roberta Frippa muzyka coraz częściej traktowana jest jako narzędzie kształtujące i reorganizujące przestrzeń akustyczną. Robert Fripp nadał serii swoich nagrań zapoczątkowanych w 1995 roku nazwę *soundscape*<sup>100</sup>. Jak sam przyznaje, przedstawiając swoje dźwiękowe pejzaże testuje w ten sposób cierpliwość i zdolności słuchowe publiczności nie przyzwyczajonej do odbierania tego typu wrażeń podczas słuchania muzyki. Nie są to typowe nagrania, zbliżając kompozytora do roli malarza, który rozpryskuje na płótnie farby o różnych kolorach i odmiennej fakturze. Tyle, że zamiast farb używa dźwięki, a płótnem jest zmieniająca się pod ich wpływem przestrzeń sali koncertowej.

Od struktur złożonych z „gotowych” próbek, przez dźwiękowe wysypiska śmieci, po generowane za pomocą przetworzonych elektronicznie instrumentów „pejzaże” – wspomniane przykłady muzycznej działalności zmieniają codzienne nastawienie do słuchowej sfery naszej aktywności i wyznaczają inny kierunek dźwiękowej uwagi. Biologowie twierdzą, że ucho ludzkie jest na tyle efektywnym narzędem słuchu, „że dalsza ewolucja jego wrażliwości na dźwięki byłaby bezcelowa, gdyż umożliwiałaby rejestrowanie dźwięków towarzyszących ruchom cząsteczek powietrza, a to z kolei dostarczałoby męczących wrażeń w postaci stałego szumu, syku i brzęczenia”<sup>101</sup>. Dźwiękowe poszukiwania muzyków uwalniają nas od konieczności używania słuchu wyłącznie jako osobniczego narzędzia ułatwiającego przetrwanie, przekraczając tę jego funkcję. Dzięki temu możemy zwrócić uwagę na nie zauważane wcześniej właściwości audiosfery. Jedną z nich – niosącą ze sobą ważne konsekwencje – jest zdolność do generowania swojej przestrzenności.

Już Marshall McLuhan wykazywał, jak podczas długotrwałego procesu odseparowywania wzroku od innych zmysłów zmianie uległo nasze doświadczenie przestrzeni. Różnice pomiędzy wizualną a audialną formą przestrzennej partycypacji oddaje zastosowanie w urządzeniach elektroakustycznych technologii *high fidelity* oraz efekt stereofonii. „Technologia hi-fi spowodowała

<sup>99</sup>Posłuchaj np: Merzbow, *A taste Of...*, Mego 2002. (Nagrania z lat 2000-2001).

<sup>100</sup>Pierwsze nagrania z tego cyklu zostały wykonane na koncertach w Buenos Aires, w kwietniu 1995; później ukazały się na płycie *Radio-phonics:1995 Soundscapes, Vol 1, Discipline 1995* (9505 CD).

<sup>101</sup>Solomon, Berg, Martin, Villee, *Biologia*, tłum. różni, Warszawa 1996, s. 873.



w muzyce zmiany podobne do tych, jakich w malarstwie dokonał kubizm, a symbolizm w literaturze – akceptację złożoności i wielorakości płaszczyzn w ramach pojedynczego doświadczenia<sup>102</sup>. Niegdyś, zgodnie z wdrukowaną przez „wizualną kulturę pisma” potrzebą posiadania ustalonego punktu widzenia, także dźwięk odbierany był jako emanujący z określonego, pojedynczego punktu w przestrzeni. Dźwięk stereo natomiast odbierany jest jako otaczający słuchacza („all-around”) czy też owijający się wokół niego („wrap-around”). Stereofoniczny odbiór dźwięków uwydatnia także jego „głębnię”, która w przeciwieństwie do „punktu widzenia z określonej perspektywy”, pozwala zdaniem McLuhana na coś w rodzaju intuicyjnego, całościowego „wglądu”. Słuchanie umożliwia doświadczenie mentalnego zaangażowania w pewien interrelacyjny proces; widzenie każe wybierać określony element z pewnej listy czy kolekcji.

McLuhan nie wiedział, że kilka lat po publikacji swojej głośnej książki Theodor Nelson zdefiniuje hipertekst, który stanie się podstawą interfejsu użytkownika WWW. Wraz z coraz szerszą dostępnością do Internetu, niektóre spostrzeżenia McLuhana domagały się rewizji i rozwinięcia. Wątek przestrzeni akustycznej podjął i rozwinął Erik Davis.

Zdaniem Davisa przestrzeń akustyczną charakteryzują głównie cztery cechy: symultaniczność, superimpozycja, nielinearność i rezonans. Spróbujmy je rozwinąć:

Zasada symultanimu wykorzystywana już była w sztuce średniowiecza znajdując swoje zastosowanie w metodzie, polegającej na grupowym ustawieniu postaci w kolejności czasowego rozwoju akcji. To jednak tylko jedna strona jednoczesności – próba pokazania w jednym miejscu i czasie różnych czasowych charakterystyk. Później, w inny sposób wykorzystano symultanim w literaturze tworząc taki rodzaj narracji, który przedstawiał szereg obrazów wypadków rozgrywających się równocześnie w różnych miejscach. Tutaj nastąpiło niejako odwrócenie – chciano ukazać w jednym czasie kilka różnych charakterystyk przestrzennych. I choć taka narracja zbliża się do symultaniczności przestrzeni akustycznej, to nie oddaje jej jeszcze do końca. W dokładniejszym zrozumieniu tej cechy pomaga porównanie ze sobą sposobu, w jaki odbywa się percepcja barwy dźwięku w przeciwieństwie do percepcji barwy światła. „Gdy słuchaczom prezentuje się jednocześnie dwa sygnały sinusoidalne, których częstotliwości nie leżą zbyt blisko siebie, wtedy często są słyszane dwa oddzielne tony, z których każdy ma swą

<sup>102</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions Of Man*, New York, Toronto, London 1964, s. 282.

własną wysokość, a nie pojedynczy dźwięk złożony. [...] percepcja barwy światła zachodzi w całkowicie inny sposób: jeśli światła o dwóch różnych częstotliwościach (czyli o różnych długościach fali) zostaną zmieszane, to zamiast dwóch barw składowych widzimy raczej jedną barwę niż mieszaninę barw składowych<sup>103</sup>.

Percepcja barwy dźwięku szczególnie nadaje się do „zobrazowania” omawianej cechy przestrzeni akustycznej. W przeciwieństwie bowiem do takich wielkości dźwięku jak wysokość czy też głośność, barwa jest wielowymiarowa – nie można wyznaczyć jednej skali szeregującej barwy różnych dźwięków<sup>104</sup>. Symultaniczność przestrzeni akustycznej polegałaby więc, podobnie jak w wersji literackiej, na możliwości jednoczesnego odbierania różnych charakterystyk przestrzennych, z tą jednak różnicą, iż słuchanie, w przeciwieństwie do czytania czy samego tylko oglądania, skraca czas odbioru do minimum.

Kolejna z wymienionych przez Davisa cech wyróżniających przestrzeń akustyczną, superimpozycja, w polskiej literaturze określana jest jako superpozycja. Charakterystyka ta odnosi się zarówno do opisu fal dźwiękowych, jak i naszego układu percepcyjnego. Najprościej pisząc superpozycja fal dźwiękowych polega na wzajemnym nakładaniu się kilku fal wychodzących z różnych źródeł. Fale nie odbijają się od siebie; „płyną” przenikając czy nakładając się na siebie. W odniesieniu do układu słuchowego superpozycję charakteryzuje się w następujący sposób: „Odpowiedź układu na kilka niezależnych sygnałów wejściowych podawanych jednocześnie powinna być równa sumie odpowiedzi, które uzyskano by, gdyby każdy z sygnałów wejściowych podawano oddzielnie<sup>105</sup>. Dzięki zasadzie superpozycji oraz dzięki temu, że nasz układ słuchowy zbudowany jest w postaci kilku pięter, z których każde można traktować jako urządzenie działające na zasadzie wejścia – wyjścia, przy czym wyjście jednego piętra jest zarazem wejściem następnego – możemy doświadczyć wzajemnego przenikania się dźwięków.

Rezonans stanowi tę własność przestrzeni akustycznej, której skutki możemy odczuć bezpośrednio, a nawet zobaczyć. Gdy na dowolny układ mechaniczny, elektryczny czy optyczny oddziałamy dźwiękiem o częstotliwości zbliżonej do częstotliwości drgań własnych danego układu, nastąpi znaczne wzmożenie drgań takiego układu. Innymi słowy, zjawisko rezonansu powoduje wytworzenie energii. Można zatem postrzegać rezonans jako pewną formę przyczynowości. W przeciwieństwie jednak do przyczynowości przestrzeni wizualnej,

<sup>103</sup> B. C. J. Moore, *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*, przeł. A. Sek i E. Skrodzka, Warszawa–Poznań 1999, s. 21.

<sup>104</sup> Szerzej na temat percepcji barwy i innych wielkości dźwięku zob. tamże, s. 267–293.

<sup>105</sup> Tamże, s. 28.





rezonans pozwala rzeczom odpowiadać na dźwięki w sposób nieliniarny. Dzięki temu np. możliwe jest doprowadzenie niektórych przedmiotów za pomocą samego tylko głosu do takich wibracji, w konsekwencji których przedmiot ulega rozpadowi.

Akustyczny wymiar elektronicznych mediów zdolnych do generowania przestrzeni dźwiękowej pomaga, zdaniem Davisa, na lepsze zrozumienie technologicznego środowiska, w którym aktualnie przebywamy. „Wraz z Internetem zanurzamy się w XXI wiek i jego niesamowite globalne środowisko, którego nie możemy w pełni zrozumieć. Jak mamy odnaleźć drogę pośród gęstej sieci niezliczonej ilości różnorodnych czynników wchodzących ze sobą w nieustanne interakcje? Jak znaleźć wystarczającą podstawę do próby określenia, czym są tworzące się przestrzenie, czym mogą być, czy też w jaki sposób z nimi współistniejemy? To właśnie akustyczny wymiar daje nam ku temu zadowalające narzędzia”<sup>106</sup>.

Podwaliny pod dzisiejsze możliwości akustycznej elektroniki budowali konstruktorzy i muzycy na przestrzeni lat oraz radio, które rezultaty ich pracy dostarczało nam do domów. „Tym, co uczyniło radio tak ekscytującym we wczesnych latach jego działalności, to jego otwartość: nie do końca zdefiniowana i określona przestrzeń. [...] Z podobną sytuacją mamy do czynienia obecnie, kiedy to akustyczny wymiar elektronicznych mediów [...] dostarcza czegoś więcej niż po prostu przekazywanie informacji. [...] Pomysł stworzenia innego wymiaru, z jego możliwościami – już nie tylko ‘informacyjnymi’ – daje nam poczucie tego, z czym się zmagamy zanurzając w XXI wiek”<sup>107</sup>.

## Zakończenie

Zarysowując perspektywy nowych audio – technologii, Wojciech Siwak wskazuje na możliwe drogi rozwoju dźwięku oraz jego znaczenia w kulturze audiowizualnej. Rozwój ten ma przebiegać w następujących kierunkach: „Usprawnienia narzędzi do tworzenia muzyki i przestrzeni dźwiękowych. [...] Usankcjonowania występującego już w muzyce zacierania podziału na twórców-wykonawców i odbiorców. [...] Podjęcia przez artystów poruszających się w przestrzeni audialnej i przez twórców nowych hiper- i intermedialnych technologii kolejnych kroków umożliwiających syntezę sztuk. [...] Stałego rozszerzenia spektrum akustycznego i muzycznego. [...] Zniesienie bezpośredniości kontaktu twórcy i odbiorcy z naturalną substancją dźwiękową oraz wirtualizacji

<sup>106</sup> E. Davis, *Acoustic Cyberspace*, tekst odczytany na konferencji „Xchange” w Rydze w listopadzie 1997, dostępny na stronie: <https://mcluhangalaxy.wordpress.com/2014/06/15/erik-davis-on-acoustic-cyberspace/> (dostęp: 13.07.21)

<sup>107</sup> Tamże.

rzeczywistości audialnej. [...] Cyborgizacji procesu słuchania i tworzenia muzyki”<sup>108</sup>.

Czy radio odegra jakąś rolę na drodze tego rozwoju? Na ogół sądzi się, że proces komercjalizacji radia spowodował dominację emitowania form rozrywki obliczonej na przyciąganie jak największej liczby słuchaczy<sup>109</sup>. Wydaje się jednak, że „radio w Internecie” opinię tę koryguje. Poza główną strukturą radia państwowego oraz radiostacjami typowo komercyjnymi istnieją także eksperymentujące stacje lokalne wymykające się narzucanym schematom. Obecność radia w Internecie pozwala na odbiór emitowanych z różnych stron świata audycji. W ten sposób, poza wszystkimi innymi konsekwencjami współistnienia ze sobą tych mediów, Internet otwiera radiu dodatkowe drożne kanały przepływu dźwięków. Niezależnie jednak od tego, jak potoczą się dalsze losy radia oraz w jakich kierunkach rozwijać się będą dźwiękowe technologie i wykorzystująca je muzyka, najważniejsze już się dokonało. Jak przekonują badacze charakterystyka przestrzeni akustycznej pozwala lepiej orientować się po zawiłych meandrach „globalnej wioski” połączonej siecią Internetu. Z drugiej strony, wizualność Internetu z jego hipertekstualnością na zasadzie sprzężenia zwrotnego oddaje charakterystykę przestrzeni akustycznej. Powraca przywołana na początku metafora: dźwięk (grzmot) i obraz (błyskawica) spotykają się ze sobą. Czy powtórzy się również historia Echo i Narcyza?

Pierwotnie artykuł ukazał się w czasopiśmie „Rita Baum”, nr 8 2004

<sup>108</sup> W. Siwak, *Audiosfera na przełomie stuleci*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, M. Hopfinger (red.), Warszawa 2002, s. 176–177.

<sup>109</sup> Paradoksalnie opinię tę potwierdza fakt, że poza niektórymi dziennikami nie istnieje na polskim rynku prasowym gazeta, która informowałaby o zawartości programowej poszczególnych stacji radiowych. Tymczasem każdego tygodnia drukuje się kilka różnych pozycji lansujących program TV. Czyżby w radiu nie było nic szczególnego uwagi?



# 7. EKSTRA UCHO: O CYBORGIZACJI WSPÓŁCZESNEJ TWÓRCZOŚCI AUDIALNEJ

EKSTRA UCHO: O CYBORGIZACJI WSPÓŁCZESNEJ TWÓRCZOŚCI AUDIALNEJ

*Wyobraźmy sobie pocisk, którego lot słyszymy dopiero po jego wybuchu [...] Wyobraź sobie starannie obmyślane naukowe kłamstwo: że dźwięk nie rozchodzi się w przestrzeni kosmicznej.*

Thomas Pynchon

*Stajemy twarzą w twarz z nową rzeczywistością, której przedtem nie mogliśmy zobaczyć, gdyż przeszkadzały nam w tym naturalne ograniczenia, właściwe ssakom naczelnym. Musimy stworzyć dzieło, które wydobydzie tę nową rzeczywistość na powierzchnię, wykonać szereg pozornie nieskrępowanych gestów, które w swym zbiorowym skutku uformują świadomość postczłowieka.*

Bruce Sterling

I

W 1977 roku zrealizowany został niezwykle, obmyślony na ogromną skalę, projekt. Dwa międzyplanetarne statki o nazwie „Voyager” zostały wysłane w przestrzeń kosmiczną; wysłane m.in. z nadzieją, że umieszczony na nich ładunek trafi kiedyś w ręce(?) nieznanym nam, choć od dawna przeczuwanym, pozaziemskim istot. Do każdego ze statków przymocowano miedzianą, pokrytą złotem gramofonową płytę, na której zarejestrowano 118 fotografii naszej planety (a także nas samych i naszych cywilizacyjnych wytworów), 27 utworów muzycznych, „dźwiękowy esej ewolucyjny” *The Sounds of Earth* oraz pozdrowienia wypowiedziane w 55-ciu językach<sup>110</sup>. Zawartość płyty miała informować o właściwościach zamieszkiwanej przez nas planety, jej miejscu zajmowanym

<sup>110</sup> Szczegóły projektu zawarte zostały w książce: C. Sagan, F. D. Drake, A. Druyan, T. Ferris, J. Lombeg, L. Salzman, *Szepty ziemi. Międzygwiazdowa wiadomość Voyagerów*, przeł. J. Bieroń, Poznań 2003; tytuł oryginału: *Murmurs of Earth. The Voyager Interstellar Record*, 1978 The Carl Sagan Estate.



w przestrzeni kosmicznej, ale przede wszystkim o nas samych – naszych wyglądach, cechach, preferencjach.

Podobne przedsięwzięcia, zarówno te zrealizowane, jak i pozostające w sferze fantazji, do dziś żywią naszą wyobraźnię; generują też tematy interesujące nie tylko dla pisarzy *science fiction*, ale i dla psychologów, socjologów czy filozofów. Albowiem wiele możemy się dowiedzieć z wystawianych sobie świadectw, a do takich niewątpliwie należy wspomniana płyta. Czym dla nas są takie pomysły; jak je odbieramy? Pamiętamy nadzieje i obawy Nietzschego, bez względu jednak na to, czy odczytamy takie projekty jako ludyczny nerw niemożności pogodzenia się z „śmiercią Boga”, czy wręcz przeciwnie: jako wyraz czasów, w których człowiek nie przeżył „śmierci Boga”, stawiając pod znakiem zapytania wszelkie tradycyjne pojęcia i wartości – mamy do czynienia z niezwykłą próbą stworzenia własnego wizerunku. Wizerunku tworzono przez człowieka, który widzi siebie w zwierciadle nadczłowieka i nieczłowieka zarazem, z nadzieją, że pozostaje przy tym sobą. Świadczy o tym dobitnie wypowiedź jednego z pomysłodawców projektu Voyagerów: „Nie wiemy, czy ludzka muzyka będzie cokolwiek znaczyć dla przedstawicieli inteligentnych gatunków na innych planetach, lecz każda istota, która napotka Voyagera i uzna płytę za artefakt, zapewne zda sobie sprawę, że statek i płyta zostały wysłane bez nadziei na powrót. Ten gest może mówić jaśniej niż muzyka: jakkolwiek możemy się wydawać nieokrzesani, jakkolwiek prymitywny jest nasz statek, wiemy dość, aby uważać się za obywateli kosmosu; jakkolwiek jesteśmy mali, jest w nas coś, co skłania nas do sięgania w stronę nieznanego, do czasów, gdy zginiemy lub zmienimy się nie do poznania; kimkolwiek i czymkolwiek jesteś, my także żyliśmy niegdyś w tym domu z gwiazd i myśleliśmy o tobie”<sup>111</sup>.

Bez względu na to, do kogo kierowane są te słowa, projekt płyty gramofonowej przytwierdzonej do środy kosmicznej nieoczekiwanie wiąże się z problematyką człowieka w sztuce. Skonstruowany na płycie Voyagerów wizerunek został przecież po części zapośredniczony przez muzykę. Jakie utwory muzyczne, jakie dźwięki świadczyć będą o nas najlepiej? Już samo postawienie takiego pytania może sugerować potrzebę samousprawiedliwienia poprzez sztukę. Wydaje się, że z podobnych pobudek została obmyślana „kosmiczna płyta”: „chcieliśmy wysłać muzykę, która w jakiś sposób odzwierciedlałaby elegancję tego dziedzictwa, a przy tym byłaby na tyle zróżnicowana, aby mogła oddać różnorodność ludów zamieszkujących Ziemię”<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> T. Ferris, *Muzyka Voyagerów*, w: C. Sagan..., dz. cyt., s. 175.

<sup>112</sup> Tamże, s. 170.

Obok standardów bluesowych Willie’go Johnsona, Louisa Armstronga i Chucka Berry’ego oraz pieśni ludowych z całego świata na płycie znalazły się kompozycje Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ludwika van Beethovena oraz Igora Strawińskiego. O ile muzykę ludową, w tym także bluesa, można potraktować jako swoiste świadectwo „różnorodności ludów zamieszkujących Ziemię”, to zastanawia wybór pozostałej zawartości płyty. Skąd taki, a nie inny zestaw? Pomysłodawcy starają się swój wybór uzasadniać na różne sposoby, najczęściej powołując się na stałe miejsce prezentowanych kompozytorów w panteonie sztuki oraz na ich wpływ i znaczenie dla przyszłości. Dociekliwy czytelnik, choć przyznając rację przedstawianym argumentom, może jednak odczuwać pewien niedosyt. Czytelnik, który jest ponadto miłośnikiem współczesnych dźwiękowych eksperymentów może postawić zasadne pytanie o to, dlaczego na płycie znalazły się dwa utwory Beethovena, a nie ma na niej żadnej kompozycji np. Karla Heinza Stockhausena? Wszak sami autorzy płyty, w iście postmodernistycznym duchu, przyznają, że „selekcja utworów z muzyki całego świata stanowi formę realizacji marzenia o bezkarnym plądrowaniu”<sup>113</sup>. Czy jednak rzeczywiście realizacja tego marzenia jest tak niewinna; czy brak propozycji z różnorodnego spektrum muzyki współczesnej był przypadkowy?

Sytuacja ta przywołuje na myśl słynną i wielokrotnie już dyskutowaną problematykę „dehumanizacji sztuki” zamarkowaną na początku XX stulecia przez Ortegę y Gasset. W tym kontekście odpowiedź na pytanie zadane przez nieprzekonanego do zawartości płyty Voyagerów miłośnika muzyki współczesnej ma zabarwienie tyleż estetyczne, co socjologiczne. W myśl ustaleń hiszpańskiego filozofa muzykę Stockhausena, by trzymać się tego przykładu, można by określić jako sztukę „zdehumanizowaną”, niepopularną i „anty-popularną” zarazem, podczas gdy muzyczna zawartość płyty Voyagerów (za wyjątkiem Strawińskiego, który obok Debussy’ego jest dla y Gasset wyrazicielem „dehumanizacyjnych” tendencji w muzyce) byłaby muzyką dla mas, muzyką popularną, muzyką „humanistyczną”, która z łatwością potrafi wprowadzić słuchacza w stan emocjonalnego zaangażowania (tracąc jednak przy tym swą autoteliczność). I choć y Gasset nie odnosi się wprost do muzyki Stockhausena, to gdy pisze, że „z punktu widzenia estetyki ły i śmiech są zwykłym oszustwem”<sup>114</sup>, zaskakująco zbliża się do niemieckiego kompozytora, zdaniem którego „muzyka nie powinna być wyłącznie falami masującymi ciało, dźwiękowym psychogramem, programem myślowym wyrażonym w dźwiękach,

<sup>113</sup> Tamże, s. 171.

<sup>114</sup> O. y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 299.

lecz przede wszystkim strumieniem nadświadomej kosmicznej elektryczności, który stał się dźwiękiem<sup>115</sup>. W tym świetle nowa muzyka nie znalazła się na płycie Voyagerów, gdyż nie wzbudza w nas „psychicznej zaraźliwości”. Jest często niezrozumiała, a przecież to właśnie o zrozumienie nam chodzi, gdy wysyłamy płytę z nadzieją na jej dotarcie do „umysłów” innej cywilizacji; nie chcemy być źle rozumiani, więc nie bierzemy pod uwagę muzyki, której sami nie rozumiemy<sup>116</sup>. Co jednak, gdy odpowiedzialnym za zawartość muzyczną płyty uczynilibyśmy ekscentrycznego miłośnika elektronicznych poszukiwań w muzyce współczesnej?

Projekt płyty Voyagerów to fascynujący temat do dyskusji prowadzonych z wielu perspektyw, w związku z wieloma różnymi kontekstami. Najbardziej kuszące intelektualnie i w pewnym sensie artystycznie jest jednak stworzenie indywidualnego projektu płyty. Nawet jeśli nie zostanie ona wysłana w kosmos, to być może ujawni aspekty, które lot ten uniemożliwiają. Taki projekt jawić się może w tym świetle jako propozycja przekraczająca masowo akceptowalne auto-świadcstwo. W tym szkicu nie chodzi jednak o to, by dawać czemuś (komuś) świadectwo. Nie chodzi też o roztrząsanie możliwości istnienia pozaziemskiej cywilizacji. Proponowany tu myślowy eksperyment ma zwrócić uwagę na niektóre tendencje muzycznych poszukiwań ostatnich lat, które stanowią wyzwanie dla naszych tradycyjnych przyzwyczajęń i oczekiwań, wpisując się w ten sposób w tezę Ortegi y Gassetta o anty-popularnym charakterze nowej sztuki, nawet wówczas, gdy ta, dzisiaj, dąży do zatarcia granic oddzielających ją od kultury masowej.

Przede wszystkim interesować mnie będą te artystyczne eksperymenty dźwiękowe, które wykorzystują do swych realizacji nowe technologie. Albowiem w 80 lat po *Dehumanizacji Sztuki* Ortegi y Gassetta i niemal 30 lat po starcie Voyagerów uwidacznia się wyraźnie tendencja do cyborgizacji procesu tworzenia i odbioru sztuki. Zarówno twórca, jak i słuchacz, za pośrednictwem coraz bardziej zaawansowanych technologicznie narzędzi, poszerzają dziś swoje organiczne uwarunkowania. Przykładem może być ludzkie ucho, które zazwyczaj uważa się za na tyle efektywny narząd słuchu, że dalsza ewolucja jego wrażliwości na dźwięki wydaje się być bezcelowa, gdyż pozwalając na odbieranie dźwięków towarzyszących ruchom cząsteczek powietrza dostarczałoby niepotrzebnych pod względem adaptacyjnym, męczących wrażeń. Tymczasem za pośrednictwem ciągle rozwijających się nanotechnologii jesteśmy dzisiaj coraz bliżej obcowania z muzyką, do tworzenia której wykorzystywać będzie można dźwięki ocierających

<sup>115</sup> K. Stockhausen, *Texte zur Music 1963-1970*, Köln 1964, s. 293.

<sup>116</sup> Uwaga ta brzmi paradoksalnie w zderzeniu z następującą wypowiedzią: „Nie mamy podstaw do przypuszczeń, że pozaziemski słuchacz rozpozna ludzkie uczucie optymizmu lub pesymizmu w muzyce czy choćby samo pojęcie 'muzyka', więc zgoda na uwarunkowania emocjonalne przy wyborze utworów jako międzygwiazdnych artefaktów stanowi akt wiary”. *Szeptki Ziemi...*, s. 179.

się o siebie atomów<sup>117</sup>. Rozwój technologii rejestracji, manipulacji i dystrybucji dźwięku otwiera nowe możliwości tworzenia, poszerza akustyczne spektrum wykorzystywane w twórczości audialnej, ale też modyfikuje nasze nawyki percepcyjne, czyniąc w pewnym stopniu artystę i słuchacza cyborgiem. Sytuację tą trafnie oddaje, wypowiedziane przez australijskiego krytyka McKenzie Warka przy okazji austriackiego festiwalu @rs Electronica, stwierdzenie: „We no longer have texts we have vectors. We no longer have roots, we have aerials. We no longer have origins we have terminals”<sup>118</sup>. Warto też dodać, co wyjaśni się w dalszej części szkicu, że zamiast dwojga uszu, możemy dziś mieć trzy.

## II

Biorąc pod uwagę współczesne, zaawansowane technologicznie dźwiękowe realizacje, nie można zapomnieć o działaniach prekursorskich w tym zakresie. Wiele zapośredniczonych technologicznie dźwiękowych eksperymentów można bowiem odczytać jako echo jednego z głównych postulatów włoskich futurystów. Postulat permanentnego rozszerzania uniwersum dźwiękowego wykorzystywanego do muzycznych realizacji został zawarty po raz pierwszy w *Manifeście technicznym muzyki futurystycznej* w 1911 roku przez Francesco Pratellę, wyznaczając drogę poszukiwań nowych jakości dźwiękowych uważanych dotychczas za obce muzyce: „Zawrzeć w muzyce wszystkie przejawy natury nieustannie i w różnorodny sposób ujarzmianej przez człowieka na mocy ciągłych odkryć naukowych. Oddać muzycznego ducha tłumów, fabryk, transatlantyków, pancerników, samochodów i aeroplanów. Włączyć do głównych motywów poematu muzycznego dominium Maszyny i zwycięskie królestwo Elektryczności”<sup>119</sup>. Odtąd spektrum dźwiękowe będzie się nieustannie poszerzać, a muzyka otworzy się na nieograniczone uniwersum szumów i przepływu prądu.

Przełgądając postulaty zawarte w futurystycznych manifestach oraz konfrontując je z poszczególnymi dokonaniem artystycznymi ich autorów można zauważyć, że wiele z nich nie zostało zrealizowanych, stanowiąc drogowskaz i wyzwanie podejmowane dopiero przez późniejszych artystów. Od tego czasu z niespotykanym wcześniej natężeniem podejmowano różnorodne próby rozszerzania uniwersum dźwiękowego. Strategie spełniania oraz przekraczania futurystycznych postulatów dokonywane były przez niecodzienne wykorzystywanie tradycyjnych instrumentów muzycznych, przez tworzenie instrumentów nowych, czy też wykorzystywanie przedmiotów i urządzeń gotowych, pierwotnie nie

<sup>117</sup> O możliwości takiej wspomina Wojciech Siwak próbując wskazać kierunki, w jakich za pośrednictwem dostępnych technologii przebiegać będzie rozwój możliwości manipulacji dźwięku. Zob.: W. Siwak, *Audiosfera na przełomie stuleci*, w: Maryla Hopfinger (red.), *Nowe media...*, dz. cyt., s. 176.

<sup>118</sup> M. Wark, *On the Mythos Information*, w: *Welcome To the Wired World*, katalog Ars Electronica 1995, Wien-New York 1995.

<sup>119</sup> F. B. Pratella, *Musica Futurista per Orchestra*, Bologna 1912, s. XVI; cyt. za: Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Warszawa 1989, s. 33.



przeznaczonych do tego celu; dopiero jednak rozwój elektronicznych technologii pozwolił na generowanie, rejestrowanie i przetwarzanie niemal nieograniczonego spektrum dźwiękowego i brzmieniowego. Już w 1937 roku John Cage zaktualizował dążenia futurystów, proklamując wizję nowej muzyki jako nieograniczonego uniwersum fenomenów dźwiękowych: „Wierzę, że zastosowanie szumu do tworzenia muzyki będzie stale wzrastało, aż zyskamy umiejętność wytwarzania muzyki za pomocą instrumentów elektrycznych, co umieści w zasięgu zamierzeń twórczych wszelkie i wszystkie dźwięki, jakie można usłyszeć”<sup>120</sup>. Doświadczenia i eksperymenty awangardy sprzężone z ciągłym rozwojem elektronicznych technologii zrodziły nowe możliwości zarówno w zakresie tworzenia nowego instrumentarium, jak i rozmaitych technik pozyskiwania dźwięków z otoczenia.

Pionierskie eksperymenty z muzyką elektroniczną oparte głównie na technice magnetofonowej zostały z czasem zastąpione przez cyfrową syntezę dźwięku. Dzięki nowym możliwościom, dzisiejsze propozycje artystyczne nie tylko są w stanie sprostać postulatowi XX wiecznych awangard, ale też penetrują obszary wówczas nieuświadamiane, coraz częściej prowadząc do kontaminacji człowieka z maszyną. Albowiem obok szerokich możliwości w zakresie kreacji dźwięku, które doprowadziły do powstania nowych form i technik kompozytorskich, jedną z konsekwencji rewolucji technologicznej jest postępujący wciąż proces cyborgizacji tworzenia i odbioru sztuki dźwięku. Poniżej cztery przybliżenia:

### WSPÓŁCZESNA MUZYKA SFER – ŚWIAT JAKO INSTRUMENT

Szeroki wachlarz nowoczesnych urządzeń rejestrujących i przetwarzających pozwala dzisiaj na pozyskanie i wykorzystanie najbardziej subtelnych dźwięków. Wszystko, co wydaje dźwięk może być użyte w twórczości muzycznej, wyostrowając naszą uwagę na różnorodność zjawisk audialnych, których wcześniej nie dostrzegaliśmy. Wielu artystów korzysta dziś z tych możliwości, tworząc konstrukcje z dźwięków wydawanych przez spotykane na swojej drodze organizmy, przedmioty, urządzenia. Wrażliwi na pulsację i wibrację świata, uzbrojeni w będący swoistym przedłużeniem ucha – mikrofon, przemierzają świat w poszukiwaniu odpowiedniego materiału dla swoich projektów.

Brian Williams jest jednym z tych artystów, którzy do swych muzycznych realizacji wykorzystują zastane dźwięki otoczenia. Nieograniczony żadnym tradycyjnym instrumentem, za

<sup>120</sup> J. Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut 1967, s. 3; cyt. za: Z. Skowron, dz. cyt., s. 43.

pośrednictwem zaawansowanych technologicznie narzędzi wykorzystuje w swych kompozycjach dźwięki rejestrowane w różnorodnych akustycznie środowiskach. Źródłem dźwięku może być wszystko, świat staje się instrumentem. W sześcioczęściowej kompozycji zatytułowanej „Heresy”<sup>121</sup> użyte zostały wyłącznie dźwięki otoczenia zarejestrowane w przestrzeniach podziemnych: kryptach, jaskiniach, schronach i katakumbach, a także dźwięki pochodzenia sejsmicznego i wulkanicznego. Podczas realizacji artysta wykorzystał też swoją wiedzę z zakresu psychoakustyki oraz fizycznych efektów oddziaływania na organizm ludzki niskich częstotliwości, powodując wśród słuchaczy uczucie niepokoju charakterystyczne podczas przebywania w podziemnych pomieszczeniach.

Najbardziej radykalny wyraz traktowania świata jako instrumentu dał Lustmord (pseudonim artysty) na płycie „Trans Plutonian Transmissions”<sup>122</sup>, na której wykorzystano odgłosy aktywności kosmologicznej zarejestrowane przez NASA za pośrednictwem największego na świecie radioteleskopu w Arecibo Obserwatory. Kompozycje zawarte na płycie można odebrać jako współczesną konkretyzację pitagorejskiej idei „muzyki sfer”. Nowoczesne urządzenia rejestrujące umożliwiają wymknięcie się przyzwyczajeniu, które zdaniem pitagorejczyków nie pozwalało nam na słyszenie dźwięków wydawanych przez poruszające się gwiazdne sfery. Pitagorejskie inspiracje są widoczne także w innych eksperymentach. Od wyrażenia *akusmatikoi*, jak nazywano uczniów Pitagorasa, powstała w krytyce muzycznej nazwa „akusmatyzm” na określenie tendencji, w których za pomocą technologicznych urządzeń następuje separacja dźwięku od jego źródła w celu zwrócenia uwagi na jego szczegółowe atrybuty. Pitagorejscy uczniowie podobno lepiej koncentrowali się na nauce, gdy słuchali wykładu nauczyciela ukrytego za ekranem. W jednej z pionierskich kompozycji twórcy „muzyki konkretnej” Pierre’a Schaeffera: *Traité des objets musicaux*, autor porównał rolę magnetofonu do pitagorejskiego ekranu<sup>123</sup>.

Dźwiękowe propozycje Lustmorda stanowią nie tylko konceptualne, ale także percepcyjne i technologiczne wyzwanie dla słuchaczy. Niektóre jego realizacje wymagają bowiem specjalistycznego, wysokiej klasy sprzętu odtwarzającego, by oddać wszelkie zawarte na płycie niuanse, np. odbiór rejestrów osadzonych na granicy słyszalności, które często pełnią ważną rolę w propozycjach artysty<sup>124</sup>. Technologiczne zaplecze konieczne jest więc nie tylko dla realizacji zamysłu, ale także przy obcowaniu z końcowym efektem pracy kompozytora.

<sup>121</sup> Lustmord, *Heresy*, Soleilmoon 1990, Vivo 1999.

<sup>122</sup> Arecibo, *Trans Plutonian Transmissions*, Atmosphere 1994.

<sup>123</sup> I. Lindstedt, *Jak dojrzałszy do sonoryzmu i jak z niego wybrnąć?*, w: „Glissando” nr 4 2005, s. 4.

<sup>124</sup> Zobacz, posłuchaj: Lustmord, *Monstrous Soul*, Soleilmoon 1992.



## INSTRUMENTY – INTERFEJSY: MUZYKA CIAŁA

Coraz więcej artystów zajmujących się dzisiaj muzyką, czy szerzej – twórczością audialną<sup>125</sup>, za jedną z bazowych strategii swojej twórczości uznaje symbiotyczny niemal związek z tworzonym bądź programowanym przez siebie instrumentarium. Pierwsze znaczące próby budowania nowych, elektronicznych instrumentów przypadają już na początki XX wieku. Wówczas to powstał theremin (etherophone) wynaleziony przez Leona Theremina (1924) – instrument wytwarzający pole elektromagnetyczne, w obrębie którego dźwięk generowany jest ruchem ciała, les ondes musicales znany bardziej, od nazwiska twórcy, jako fale Martenota (1924), trautonium (1928) F. Trautweina, czy wynaleziony przez Martenota, a później udoskonalony przez Oskara Sala mixtur-trautonium (1930)<sup>126</sup>. Następnym krokiem były organy Hammonda (1929), syntezatory elektroniczne Harry’ego Olsona (1955) i Roberta Mooga (1961) oraz syntezator MIDI (1983). Rozwój i miniaturyzacja komputerów umożliwia dzisiaj tworzenie coraz bardziej wyszukanych instrumentów (hiperinstrumentów), aż po interfejsy przekładające pracę różnego rodzaju urządzeń czy nawet ciała na sekwencje dźwięków.

Przykładem tego rodzaju poszukiwań może być międzynarodowa, założona przez performerę Benoit’a Maubery’ego „Die Audio Gruppe”, wykorzystująca m. in. konstruowane przez siebie „elektroakustyczne ubrania”. W jednym z projektów nazwanym „Audio Balerinas”, tancerki ubrane są w specjalne spódnice, będące elektronicznym systemem złożonym z mikrofonów, wzmacniaczy, urządzeń nagrywających i przetwarzających oraz uprzednio przygotowaną bazą dźwięków; grupa wykorzystuje też reagujące na ruch ciała sensory. Poruszając się w przestrzeni miasta, artyści nagrywają dźwięki otoczenia oraz podążającej za nimi publiczności i poddają je modyfikacjom<sup>127</sup>. Osiągnięta w ten sposób interakcję pomiędzy ciałem, otoczeniem, publicznością, choreografią i dźwiękiem artyści przeciwstawiają współczesnym tendencjom „mobilnej audio – izolacji” postępującej wraz z rozwojem i upowszechnianiem miniaturowych, przenośnych, wyposażonych w słuchawki odtwarzaczy.

Wykorzystywane przez Die Audio Gruppe „audio – spódnice” nie są *stricte* instrumentami, to raczej wyrafinowane, elektroniczne interfejsy. Natomiast jedne z bardziej oryginalnych współczesnych instrumentów tworzone są przez kompozytora/konstruktora Toda Machovera, który już pod koniec lat 80-tych ubiegłego stulecia

rozpoczął pracę nad swoimi „hiperinstrumentami”. Machover wykorzystuje najnowsze technologie zarówno do poszerzania możliwości tradycyjnych instrumentów, jak i do tworzenia nowych, zazwyczaj prostych konstrukcji przeznaczonych dla nieprofesjonalistów i dzieci. W projekcie „Toy Symphony” autor wykorzystał zaprojektowane przez siebie proste interaktywne instrumenty („Drum Boy”, „B-Box”, „Emonator”, „Hyperscore”, „Beatbugs”, „Joystic Music”) pozwalające na tworzenie skomplikowanych struktur dźwiękowych przy pomocy prostego gestu czy słowa. Najważniejszą część poszukiwań konstruktorskich Machovera stanowi jednak praca nad rozbudowaniem instrumentów strunowych. Jednym z przykładów jest skonstruowana dla wiolonczelisty Yo Yo Ma *hypercello*, która reaguje na wszelkie niuanse motoryki ciała wykonawcy podczas gry<sup>128</sup>. Jeszcze inny rodzaj instrumentów Machovera stanowią sensor *chair* (1994), które sprzężone z komputerem umożliwia tworzenie muzyki poprzez ekspresję ruchową korzystającego z „mebla” wykonawcy, czy wykorzystujące podobną technologię *sensor frame*. Hiperinstrumenty Machovera to przykład współpracy kompozytora z informatykami MIT MediaLab i zarazem kwintesencja poszukiwań współczesnej dźwiękowej sztuki interaktywnej stanowiącej połączenie technologii z muzyką<sup>129</sup>.

## DŹWIĘKI USTEREK – MUZYKA ZAKŁÓCEŃ

Wielu artystów chcących poszerzyć swój wachlarz dźwiękowo – brzmieniowy czerpie inspiracje z niecodziennego wykorzystania urządzeń przeznaczonych pierwotnie do odtwarzania bądź transmisji dźwięku. Pamiętać będziemy pierwsze próby wykorzystania efektów akustycznych radiodiodników (*Imaginary Landscape No. IV*), czy manipulacje prędkością obrotu talerzy gramofonowych (*Imaginary Landscape No. I*) przez Johna Cage’a. Później radykalny wyraz tych poszukiwań dali tacy artyści jak Angus MacLise, Keith Rowe (odbiorniki radiowe) czy Christian Marclay, Otomo Yoshihide (gramofony). Zwłaszcza niekonwencjonalne wykorzystanie gramofonów jest dzisiaj niezwykle rozpowszechnione. Krytycy kultury popularnej zauważają, że „nieprawdopodobnie zasymilowany z mechanizmem gramofonu i triumfujący nad cyfrową techniką samplingu dj, jawi się jako zapowiedź nieuniknionej dla nas w przyszłości kondycji cyborga”<sup>130</sup>.

Dzisiaj podstawowym narzędziem kreacji jest komputer, a jego połączenie z nowym medium dystrybucyjnym – Internetem sprawiło, że nigdy dotąd narzędzia kreacji i dystrybucji nie były

<sup>125</sup> Kwestia terminologii stosowanej dzisiaj na określenie różnorodnych efektów pracy z dźwiękiem to interesujący temat na osobne badanie. Już John Cage wystąpił z propozycją zastąpienia nazwy „muzyka” na „organizacja dźwięku”.

<sup>126</sup> Zob: L. A. Hiller, L. M. Isaacson, *Muzyka eksperymentalna – komponowanie z pomocą komputera*, przeł. J. Rajkow-Krzywicki, w: *Res Facta* nr 5, PWM 1971.

<sup>127</sup> Grupa najczęściej występuje w Berlinie, brała też udział w wiedeńskim festiwalu Ars Elektronica, wspomniany performance był prezentowany w Polsce podczas wrocławskiego festiwalu „Ekspresja mediów” w 1998 roku oraz na festiwalu „Malta” w Poznaniu.

<sup>128</sup> Pierwszy utwór napisany na ten instrument: *Begin Again Again* został wykonany podczas Tanglewood Festival w 1991 roku.

<sup>129</sup> Najbardziej znanym przedsięwzięciem Teda Machovera, w którym wykorzystane zostały jego hiperinstrumenty to poświęcona Philipowi K. Dickowi *Brain Opera*, której premiera odbyła się w 1996 roku w New York Lincoln Center.

<sup>130</sup> R. Książek, *Turntablism. Odyseja wokół gramofonu* w: „Antena Krzyku” 6 200 + 1 2001, s. 49.



ze sobą tak ściśle związane. Kim Cascone zauważa, że w związku z tym należy przeformułować znaną, dotyczącą mediów, zasadę Marshalla McLuchana: „medium nie jest już przekazem; to raczej same konkretne narzędzia stały się przekazem”<sup>131</sup>. W odniesieniu do muzyki tworzonej przy pomocy komputera przekazem nie jest już samo medium lecz poszczególne narzędzia i różnorodne sposoby ich funkcjonowania. Każde narzędzie może być wykorzystane jako potencjalne źródło dźwięku, a ich rozmaite sposoby użycia przynoszą kolekcję dźwięków często nieoczekiwanych, stanowiących inspirację dla muzycznej twórczości. Szeroka dostępność komputerów połączonych przez sieć Internetu oraz inwencja ich użytkowników sprawiają, że nowoczesne narzędzia muzycznej kreacji nie są dzisiaj zarezerwowane wyłącznie dla twórców z akademickich centrów, dzięki czemu obserwujemy postępujący rozwój „nieakademickiej” muzyki elektronicznej.

Jedną z konsekwencji tych poszukiwań jest, zdaniem Cascone’a, „estetyka postcyfrowa” i „muzyka usterek”: „Estetyka ‘postcyfrowa’ powstała po części w wyniku wciągającego doświadczenia pracy w środowiskach przesyconych technologią cyfrową: szum wentylatorów komputerów, drukarki laserowe drukujące dokumenty, sonifikacja interfejsów użytkownika i stłumiony hałas dyski. Ale bardziej konkretnie, to nowe dzieło wyłoniło się z ‘porażki’ technologii cyfrowej: usterki, błędy, błędy aplikacji, awarie systemu, obcinanie, *aliasing*, zniekształcenia, szum kwantyzacji, a nawet poziom szumów dźwięku komputerowego karty to surowe materiały, które kompozytorzy starają się włączyć do swojej muzyki”<sup>132</sup>.

W jednym ze swych projektów Cascone wykorzystał błędy pojawiające się podczas używania programu do próbkowania dźwięku. Błędy te zamienione zostały na sygnały dźwiękowe, z których powstała kolekcja udostępniona w Internecie wraz z programem. Przy pomocy dołączonego programu użytkownik wybranej strony mógł dokonać własnego remiksu zamieszczonych tam plików dźwiękowych. „[...] wszystkie dane mogą stać się pożywką dla eksperymentów dźwiękowych”<sup>133</sup>.

Eksperymenty dźwiękowe opisywane i wykonywane przez Cascone’a uwrażliwiają nas na różnego rodzaju niepowodzenia<sup>134</sup> i dźwięki usterek technologicznych, będąc zarazem współczesną radykalizacją dwudziestowiecznych tendencji poszerzania uniwersum dźwiękowego wykorzystywanego do twórczości muzycznej. Tego typu działalność można także odebrać jako paradoksalną próbę krytyki współczesnej, technologicznie

zdominowanej rzeczywistości; paradoksalną, bo „muzyka usterek”, jak twierdzi Cascone, osłabia nasze przekonanie o kontroli nad technologią, a jednocześnie wzmacnia poszukiwania nowych technologicznych rozwiązań. W coraz większym stopniu dążymy do zakłócania, do ujawniania usterek technologicznych i z coraz większą siłą prezentujemy antidotum na tworzony w ten sposób nieporządek.

## ARTYSTA-CYBORG

Instalacja i fotomontaż *Mózg jako kamera video* (*Gehirn als Videokamera*, 1977) Wolfa Vostella to jeden z pierwszych tak dobitnych przykładów, będących wyrazem nadziei wiązanych z możliwościami wykorzystania nowych technologii do kreacji artystycznych. To jednocześnie projekt – prototyp artysty – cyborga: mózg połączony z maszyną (w tym przypadku z telewizorem) ujawnia swoje nowe, dotychczas utajone, możliwości. To także, jak zauważa Jose Garcia, próba przełamania „technologicznego pesymizmu”: Vostell „mocno wierzył, że w niedalekiej przyszłości myśl ludzką będzie można oglądać na ekranie telewizora, bez użycia kamer i pośrednictwa tłumaczy. Oznaczałoby to wywoływanie obrazu, informacji wizualnej, impulsów i kreacji psychoestetycznej powstających w ludzkim mózgu, odkrywanie wątków myśli. Takie oto będzie wyzwanie i jutrenka następnej wielkiej rewolucji w sztuce, prorokuje Vostell: produkcja psychoestetyczna emitowana przez telewizję”<sup>135</sup>.

Nadzieje te spełniały się na różne sposoby wraz z rozwojem technologii cyfrowych i miniaturyzacji. *Mózg* Vostella miał być połączony z ciężkim i dużym telewizorem za pośrednictwem przewodów; dzisiejsze urządzenia są znacznie mniejsze, a formy połączeń mają charakter bardziej bezpośredni i wyrafinowany. Steve Mann, profesor Uniwersytetu w Toronto związany z Massachusetts Institute of Technology, od lat z podziwu godną konsekwencją rozbudowuje swoje ciało, wzbogacając je najnowszymi technologicznymi urządzeniami. Rozpoczął od noszonego na głowie zestawu złożonego z cyfrowych okularów sprzężonych z mikrokomputerem i anteną, co umożliwiło transmisję tego, co widział na swojej drodze bezpośrednio do Internetu. Zdaniem Manna otwiera to przed nami nowe, nieoczekiwane możliwości; jak sam podkreśla: „komputery oparte na odzieży z obrazowaniem osobistym zacierają granice między widzeniem a oglądaniem oraz między zapamiętywaniem a nagrywaniem”<sup>136</sup>. Mann wykorzystuje swoje rozwiązania

<sup>134</sup> W sprawie rozumienia przez Cascone’a pojęcia „niepowodzenie” zob: M. Libera, *Kim Cascone. Niepowodzenie i translacja. Przedwstępny katalog rodzajów niepowodzeń*, w: „Glissando” nr 4 2005.

<sup>135</sup> J. A. A. Garcia, *Vostell and television*, w: Katalog wystawy *Wolf Vostell Television*, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2002, s. 23.

<sup>136</sup> S. Mann, *Wearable Computing: A First Step Toward Personal Imaging*, w: *Computer*, Vol. 30, No. 2, February 1997.

<sup>131</sup> K. Cascone, *The Aesthetics of Failure: „Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music*, <https://www.mediamatic.net/en/page/9164/the-aesthetics-of-failure>, (dostęp: 13.07.21).

<sup>132</sup> Tamże.

<sup>133</sup> Tamże.



często w niecodzienny sposób. Jeden z jego projektów polegał na swoistym wykorzystaniu „mózgów” zaproszonej na pokaz publiczności. Przytwierdzone do głów elektrody pod wpływem cielesnej aktywności wyzwały wcześniej przygotowane przez autora dźwięki tworząc swoistą dźwiękową instalację. W ten sposób Mann wpisuje się w poczet eksperymentatorów prowadzących badania nad wykorzystaniem fal mózgowych jako bezpośredniego sygnału sterującego muzycznym instrumentarium.

Eksperymenty Manna z zakresu „wearable computing”, które prowadzi od lat 80-tych, doprowadziły z czasem do bezpośrednich, trudno usuwalnych połączeń elektronicznych urządzeń z ciałem<sup>137</sup>. Mann to przykład współczesnego cyborga; bycie cyborgiem, co wielokrotnie powtarza, nie jest jednak proste. W swoich tekstach autor często poświęca wiele uwagi problemowi społecznej nietolerancji, z jaką spotyka się na ulicach. W 2002 roku na kanadyjskim lotnisku wyrwano mu wszczepione w ciało elektrody oraz skradziono wspomagające widzenie cyfrowe okulary. Krwawiący i zdezorientowany, jak sam relacjonuje, czuł się wówczas jak ślepiec, któremu odebrano łaskę.

Mianem współczesnego „artysty-cyborga” można też określić australijskiego performerera Steliosa Arcadiou występującego pod pseudonimem Stelarc. Podobnie jak Steve Mann, Stelarc rozbudowuje swoje ciało korzystając z najnowszych osiągnięć medycyny, robotyki, protetyki czy VR. Jednym z bogatej gamy osiągnięć Stelarca w tym zakresie jest „ekstra ucho” (*extra ear*), które przy pomocy prostego, chirurgicznego zabiegu można wszczepić pod skórę. Choć wyglądem nie różni się od ucha naturalnego, implant spełnia inne funkcje. Wszczepione ucho funkcjonuje jako antena mogąca wzmacniać oraz modyfikować i przesyłać do Internetu zasłyszane przez nas dźwięki. Stelarc często wykorzystuje swoje osiągnięcia do realizacji artystycznych, czego przykładem może być projekt zatytułowany „Cyber-Human”<sup>138</sup>. Przy pomocy sensorów i urządzeń amplifikujących artysta wykorzystał podczas realizacji projektu dźwięki generowane przez swoje ciało. Przedsięwzięcie miało charakter interaktywny: jedna strona ciała artysty pobudzana była przez elektrody wysyłające zaprogramowany układ impulsów elektrycznych, którego kolejnością, przy pomocy komputera mogła sterować publiczność.

Eksperymenty Manna i Stelarca stanowią współczesną formę realizacji projektu produkcji psychoestetycznej emitowanej przez telewizję Vostella. To jednocześnie jaskrawe przykłady zmian, jakim

podlegamy dzisiaj, i jakim podlegać będziemy w przyszłości pod wpływem coraz bardziej zaawansowanych technologii. To także jedne z bardziej radykalnie postawionych pytań o status, możliwości i nadzieje, jakie dzisiaj wiążemy ze splotu technologii i sztuki.

### III

Wybrane przykłady realizacji dźwiękowych praktyk artystycznych zwracają uwagę na szereg nowych tendencji, które pojawiają się w ramach współczesnej twórczości audialnej i odnoszącej się do niej krytyki. Już nowatorskie, eksperymentalne propozycje awangardy poddały w wątpliwość tradycyjnie pojmowane dzieło muzyczne z jego zamkniętą formą, dookreśloną notacją, jednoznaczny autorstwem i czytelną tożsamością. Rozsądzeniu i przewartościowaniu uległ też tradycyjny paradygmat: kompozycja – dzieło – interpretacja. Takie nurty jak konceptualizm, aleatoryzm, dekompozycja, grafika muzyczna, happening, collage, teatr muzyczny czy eksperymenty określane mianem muzyki konkretnej, elektronicznej, komputerowej sprowokowały rewizję tradycyjnych ustaleń w tym zakresie. Zmusiły do ponownego przemyślenia podstawowych zagadnień związanych z rolą kompozytora, zapisu oraz słuchacza w twórczości i odbiorczości muzyki. Współczesne poszukiwania artystyczne zaostrzają te problemy, domagając się nowych ustaleń w obrębie estetyki.

Niewątpliwie znaczącą rolę w zmianie podejścia do problematyki związanej z współczesną sztuką dźwięku mają nowe technologie. Wykorzystanie elektroniki otworzyło bowiem niespodziewane wcześniej możliwości w organizowaniu samego materiału dźwiękowego. Rozwój technik nagrywania i przekształcania dźwięku nie tylko pozwala dzisiaj kompozytorowi na projektowanie samego dźwięku, a nie jak dotychczas struktury wielodźwiękowej, ale też sprawia, iż materiał dźwiękowy staje się praktycznie nieograniczony, niezwiązany z żadnym określonym systemem, a zarazem maksymalnie zróżnicowany.

Wraz z nowymi propozycjami dźwiękowej organizacji zmianie uległa też pozycja słuchacza – odbiorcy struktur dźwiękowych, któremu często stawiane są nowe wymagania. Najbardziej radykalne propozycje wymagają dzisiaj od słuchacza zmiany jego nawyków percepcyjnych, często także odpowiedniego zaplecza technologicznego oraz angażują go twórczo w proces kreacji. Jedną z konsekwencji nowych możliwości jest także zmiana sposobu słyszenia i poszerzenie wachlarza doznań akustycznych, nie tylko

<sup>137</sup> Transformację Manna na przestrzeni lat można zobaczyć na stronie: <http://wearcam.org>. (dostęp: 13.07.21).

<sup>138</sup> Artysta wystąpił na wrocławskim festiwalu WRO w 1997 roku.





w twórczości audialnej, ale też w ramach naszych codziennych doświadczeń – jesteśmy dzisiaj bardziej uwrażliwieni na moment generowania dźwięku i jego brzmienie w otaczającej rzeczywistości.

Jednak najpoważniejsze wyzwania, jakie niesie ze sobą rozwój narzędzi kreacji i dystrybucji dźwięku stoją dzisiaj przed twórcami, którzy w nowych technologicznych rozwiązaniach przeczuwają możliwość realizacji swoich niestandardowych zamierzeń. Szybki rozwój oraz bogactwo nowych rozwiązań technologicznych wymaga bowiem ciągłej reorganizacji twórczego warsztatu, a co za tym idzie, zmiany dotychczasowych przyzwyczajzeń, czy nawet rezygnacji ze zdobytych wcześniej umiejętności. Sytuacji tej zaskakująco blisko do uwag Arystotelesa, zdaniem którego uprawianie muzyki powinno zatrzymać się, kiedy osiągnie poziom wirtuozowski – w ten sposób nie zamieni uprawiających muzykę w czystych rzemieślników, co było częstym zarzutem kierowanym przeciwko muzyce w starożytności<sup>139</sup>.

Wyraźny przykład współczesnych zmagania warsztatowych stanowi droga twórcza Karlheinz Stockhausena. Jak przyznał niegdyś kompozytor: „Od początku roku 1986 czuję się podobnie jak niegdyś w studiu muzyki konkretnej ORTF (1952) czy w Studio für Elektronische Musik des WDR w Kolonii (maj 1953), stawiany jako kompozytor nieustannie w sytuacjach nieznanach, w których dosłownie nie wiadomo, od czego zacząć”<sup>140</sup>. Autor wskazuje na pięć technologicznych/muzycznych rewolucji, jakie przeszedł od lat 50-tych do 90-tych w związku z poszukiwaniami dogodnych realizacji dla swojej „elektronicznej muzyki przestrzennej”. Od wykorzystywania transformatorów, generatorów, modulatorów czy magnetofonów, które pozwoliły na integrację szumów oraz dźwięków konkretnych i syntetycznych, przez pracę z nowej generacji syntezatorów i wykorzystanie procesów umożliwiających komponowanie w czasie rzeczywistym, po tworzenie przy pomocy komputera, czy wreszcie korzystanie z wyposażonych w syntezatory i samplery, mobilnych studiów elektronicznych – autor każdorazowo stawiał przed koniecznością uczenia się „nowego rodzaju myślenia, systemu znaków, notacji, praktyki wykonawczej”. Doświadczenia te umożliwiły realizację śmiałych zamierzeń, uświadamiając jednocześnie konieczność dalszych poszukiwań i kolejnych związków muzyki z technologią. „Kto ma uszy niechaj słucha’. Ale dziś trzeba dodać: niech sprawi sobie parę nowych uszu, bo inaczej nie usłyszy nowego, tylko stuletnie i zdarte płyty swoich własnych wspomnień”<sup>141</sup>.

<sup>139</sup> Zob: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 59.

<sup>140</sup> K. Stockhausen, *Pięć muzycznych rewolucji od roku 1950*, tłum. J. Topolski, w: „Glissando” nr 4 2005, s. 72.

<sup>141</sup> Tamże, s. 73.

W związku z twórczością Stockhausena, która konsekwentnie rozwijana była od lat 50-tych XX wieku, powraca zadane na początku tego szkicu przez wyimaginowanego miłośnika muzyki współczesnej pytanie o powody muzycznej zawartości płyty Voyagerów, mającej dawać człowiekowi chlubne świadectwo na odległych planetach. Odpowiedzi może być zapewne wiele, i to zarówno tych natury estetycznej, jak i uwikłanych ideologicznie czy ekonomiczne. Najbardziej intrygująca jest jednak próba odpowiedzi na pytanie o możliwe skutki wysłania w kosmos płyty, która zawierałaby wyłącznie utwory przedstawionych wyżej artystów...

Oddajmy na koniec jeszcze raz głos autorom płyty Voyagerów: „Pozaziemscy studenci mogą zauważyć, że wśród wielu osobliwych właściwości płyty godne uwagi jest to, że część zapisu jest monofoniczna, a część stereofoniczna. Taki stan rzeczy może zostać zinterpretowany prawidłowo – że zapis dźwięku stanowi niedawne osiągnięcie na Ziemi – lecz równie dobrze może zostać uznany za dowód, iż niektóre utwory zostały skomponowane przez gatunek obdarzony tylko jednym uchem”<sup>142</sup>. Jakie wrażenie wywarlibyśmy na „pozaziemskich studentach” wysyłając im płytę zrealizowaną za pośrednictwem najnowszych technologii?

Pierwotnie artykuł ukazał się w języku angielskim w czasopiśmie „Art Inquiry. Recherches sur les arts” volume VII (XVI), 2005

<sup>142</sup> T. Ferris, dz. cyt., s. 174.



## 8. ODGŁOSY WOJNY WE WSPÓŁCZESNEJ SZTUCE DŹWIĘKU

*Sława herosów niewiele zawdzięcza wspaniałym  
podbojom, wszystko głośnym hołdom; raczej Iliadzie niż  
wojnie Agamemnona; bardziej chaldejskim stelom niż  
armiom Niniwy; kolumnie Trajana; Pieśni o Rolandzie;  
ściennym malowidłom przedstawiającym Armadę;  
kolumnie z placu Vendôme; wszystkie obrazy wojen  
wykonywano po bitwach dzięki łupom, zapatom  
artystów, zapominając o buntach i ulewach<sup>143</sup>*

Jean Genet

Konflikt wzmagą ruch. Ruch wytwarza dźwięk. Wojna jest zwykle głośna i pełna dźwięków o zróżnicowanym brzmieniu. Dźwięki wydawane przez urządzenia militarne zapowiadają niebezpieczeństwo; płomienne przemowy, okolicznościowe pieśni i hymny motywują do walki, a (względna) cisza staje się znakiem (względnego) spokoju.

Pojawiające się wraz z wojną dźwięki zazwyczaj analizuje się w dwóch kontekstach. Pierwszy wyznacza dźwięk jako zjawisko, którego wytworzenie, zlokalizowanie oraz zrozumienie związanego z nim znaczenia należy do podstawowych zadań działań strategicznych. Trąba wojenna Aleksandra Macedońskiego oraz urządzenia akustyczne do podsłuchiwania na zamku tyrana Syrakuz z IV w. p.n.e.<sup>144</sup>; telegraf, telefon, wzajemne zagłuszanie sygnałów czy coraz bardziej doskonałe systemy podsłuchowe stosowane podczas I wojny światowej<sup>145</sup>; radio, sonary i pierwsze dźwiękowe formy zapisu magnetycznego używane w czasie II wojny światowej to tylko niektóre z urządzeń wyznaczających akustyczny aspekt działań wojennych.

<sup>143</sup> J. Genet, *Zakochany jeniec*, przeł. J. Giszczak, Warszawa 2012, s. 21–22.

<sup>144</sup> Zob: R. Wajdowicz, *Maszyny mówiące*, Warszawa 1966, s. 12–13.

<sup>145</sup> Zob: A. Michnik, *1914–1918: narodziny sztuki prowadzenia nowoczesnej akustycznej wojny*, w: „Przegląd Humanistyczny” nr 4 (445) 2014.

<sup>146</sup> Zob: B. T. Carey, J. B. Allfree, J. Cairns, *Ostatnia bitwa Hannibala. Zama i upadek Kartaginy*, przeł. B. Waligórska-Olejniczak, Warszawa 2010, s. 34. W sprawie wykorzystania koni i słoń w działaniach wojennych por. też następującą uwagę Kanta: „Z wszystkich zwierząt, które człowiek w czasie zasiedlania Ziemi nauczył się oswajać i udomawiać, koń stał się pierwszym narzędziem wojny (gdyż słoń należy do późniejszego czasu, a mianowicie do zbytku już zorganizowanego państwa”. I. Kant, *Do wiecznego pokoju*, w: I. Kant, *Rozprawy z filozofii historii*, tłum. różni, Kęty 2005, s. 183.

<sup>147</sup> Zob: J. Volcler, *Extremely Loud: Sound as a Weapon*, trans. Carol Volk, New York 2013.

<sup>148</sup> Tamże, s. 1.

<sup>149</sup> Zob: D. Jourabchi, T. ter Weel, *Intensywne terytoria. Polityka amplifikacji*, przeł. S. Królak, w: K. Marciniak (red.), *Warsound/Warszawa*, Warszawa 2016, s. 82 – 83. Autorzy podają, że „również polski rząd zakupił urządzenie dźwiękowe dalekiego zasięgu, tak zwane LRAD-y, złożone z głośników i ultradźwiękowych przetworników, przenoszących skupione wiązki fal dźwiękowych o wysokim natężeniu na duże dystanse”, tamże s. 83. W sprawie urządzeń typu LRAD zob: <https://www.lradx.com/>

Dźwięk i związane z nim reakcje od najdawniejszych czasów stanowiły motor napędowy działań wojennych. Jak wskazują historycy, wykorzystanie słoń podczas II wojny punickiej pozwalało między innymi przeciwstawić się siłom kawaleryjskim, ponieważ konie bały się dźwięków wydawanych przez słońce<sup>146</sup>. Podobne działania stanowią pierwsze w historii przykłady stosowania świadomych rozwiązań strategicznych na podstawie obserwacji dźwięku i związanych z nim reakcji. I o ile historia obecności koni, słoń, a także innych zwierząt może wydawać się w tym kontekście marginalna, to podkreślić trzeba, iż prace nad rozwojem rozmaitych form broni dźwiękowej wciąż trwają, a militarne urządzenia akustyczne niosą ze sobą coraz bardziej zaawansowane możliwości<sup>147</sup>. Juliette Volcler zauważa, iż „z punktu widzenia militarne ucho jest wrażliwym celem: nie możesz go zamknąć, nie możesz wybrać tego, co usłyszysz, a dźwięki, które do Ciebie docierają, mogą zmienić Twój stan psychiczny lub fizyczny. Druga połowa XX w. przyniosła ze sobą rozwój badań naukowych nad wojskiem i egzekwowaniem prawa wykorzystania dźwięku. Celem nie było już używanie dźwięku tylko po to, żeby wysłać alarm, zastraszyć wroga lub zmobilizować oddziały, ale żeby wykorzystać biologiczne efekty dźwięku, ponieważ fale dźwiękowe – które są niczym więcej niż mechanicznymi wibracjami – przy określonych częstotliwościach i intensywności mogą uszkodzić ucho i całe ciało”<sup>148</sup>.

Zaawansowane technologie i narzędzia umożliwiające posługiwanie się odpowiednio przekształconymi infradźwiękami, ultradźwiękami czy też drganiami o określonych częstotliwościach stanowią współcześnie ważną część sprawowania kontroli terytorialnej i mogą służyć na przykład do przywracania ładu publicznego zaburzonego podczas manifestacji czy demonstracji<sup>149</sup>. Prowadzone dla rozmaitych celów „wojny akustyczne” stanowią rozwijane przez stulecia i nieusuwalne już od działań wojennych systemy strategiczne, które zawsze związane były z rozwojem odpowiednich technologii i technik dźwiękowych. W tym kontekście zatem dźwięk może stać się bronią, a sama wojna staje się zacznem do poszukiwań coraz bardziej doskonałych rozwiązań technicznych. Historyk techniki dźwiękowej Roman Wajdowicz przypomina, że „kamieniami milowymi w historii rozwoju każdej gałęzi techniki, a zwłaszcza młodej, dopiero co powstałej, są zazwyczaj kataklizmy w szerokim tego słowa znaczeniu, a więc wojny, przemiany społeczne, wielkie kryzysy gospodarcze, doniosłe odkrycia naukowe itp.”<sup>150</sup>. W odniesieniu do techniki dźwiękowej w kontekście działań wojennych mamy jednak

<sup>150</sup> R. Wajdowicz, *Polskie osiągnięcia techniczne z dziedziny utrwalania i odtwarzania dźwięku do roku 1939*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 9.

<sup>151</sup> Wajdowicz przekonuje na przykład, że działania związane z przygotowaniem do II wojny światowej stały się bezpośrednią przyczyną poszukiwań ulepszonych sposobów magnetycznego zapisu dźwięku, które po dojściu do władzy Hitlera stały się tajemnicą wojskową. Zob: tamże, s. 241.

<sup>152</sup> R. Murray Schafer, *The Soundscape...*, dz. cyt., s. 8–9.

<sup>153</sup> Zob. np.: A. Michnik, (Pre) *Historia pewnych nadużyć. Radiotechnologie i I wojna światowa*, w: „Glissando” nr 35 (3/2018); Z. Socha, *Zakazane piosenki w przestrzeni publicznej okupacyjnej Warszawy. Ujęcie socjologii historycznej*, w: „Muzyka” nr 1 (232) 2014; R. Tańczuk, S. Wiczorek (eds.), *Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945*, Berlin 2018.

do czynienia z sytuacją niezwykle złożoną i paradoksalną. Z jednej strony bowiem dźwięki jawią się jako naturalna konsekwencja działań militarnych wyznaczając swoistą audiosferę wojny, z drugiej stanowią zjawisko wplecione w rozbudowane systemy komunikacyjne, które w procesie historycznym wyznaczały punkty zwrotne w ogólnym procesie rozwoju cywilizacyjnego<sup>151</sup>, z trzeciej zaś strony słyszalne i niesłyszalne dźwięki stały się integralną częścią bezpośrednich oddziaływań współczesnych, wciąż udoskonalanych, akustycznych broni.

Inny kontekst, w ramach którego zazwyczaj analizuje się „dźwiękowy obraz” wojny wyznaczony jest przez badania nad historycznymi bądź aktualnymi pejzażami dźwiękowymi będącymi konsekwencją działań wojennych. Pejzaż dźwiękowy (*soundscape*) – termin zaproponowany przez założyciela ruchu ekologii akustycznej, kanadyjskiego myśliciela i kompozytora R. Murraya Schafera – pozwala na wyznaczenie złożonych relacji pomiędzy występującymi w danym miejscu i czasie dźwiękami, a związaną z nimi pamięcią, emocjami i odczuciami. Opisy i analizy pejzaży dźwiękowych przeszłości opierają się przede wszystkim na relacjach „nausznym świadków” (*earwitness*)<sup>152</sup>, którzy byli bezpośrednimi uczestnikami opisywanych wydarzeń. Na podstawie ich relacji, a także pochodzących z danego okresu dokumentów, tekstów literackich, kronik, itp. można zrekonstruować pejzaż dźwiękowy traktowany bądź jako dopełnienie rozmaitych śladów wizualnych bądź jako autoteliczny zasób niepowtarzalnych znaczeń. Ogólna propozycja Schafera, dotycząca całokształtu zjawisk dźwiękowych i ich sposobów kulturowego oddziaływania, z czasem zaczęła być zawężana i wykorzystywana w ściśle wyznaczonych ramach historycznych, wśród których okresy naznaczone wojną odgrywały, i wciąż odgrywają, ważną rolę. Badania związane z wojennymi pejzażami dźwiękowymi także prowadzone są w bardzo różnorodnych kontekstach w zależności od głównego przedmiotu zainteresowań badaczy: od radia, radiofonii i innych środków komunikacyjnych, przez muzykę obecną w przestrzeniach publicznych, po dźwięki życia codziennego<sup>153</sup>.

Swoiste przedłużenie tego rodzaju badań stanowi namysł nad głosem jako istotnym czynnikiem przemian politycznych. Jak zauważa Mladen Dolar, „w naszym zaawansowanym technicznie społeczeństwie każdy z nas musi oddawać głos, każdy z nas musi dokonać tego aktu rytualnego, jak gdyby wciąż istniał mit społeczeństwa organizowanego i spajanego przez głos – społeczeństwa, w którym ludzie wciąż są zrywani do oddania



głosu na rzecz władcy (...) Jeśli prawo zapisane w konstytucji ma zostać ustanowione w demokratycznych społeczeństwach, trzeba je raz jeszcze uchwalić za pośrednictwem głosu”<sup>154</sup>. W badaniach nad pejzażami dźwiękowymi głos jest z jednej strony swoistym od-głosem kultury, z drugiej zaś niezbywalnym elementem związanych z demokracją mitów ustanawiających określony ład i porządek. Mitów, które uaktywniają się zwłaszcza w newralgicznych momentach historii. Odnosząc się do niemieckiej sceny politycznej z okresu II wojny światowej, słoweński filozof podkreśla, że „Führer może być kanclerzem Trzeciej Rzeszy, głównodowodzącym armii, może zajmować wiele stanowisk politycznych, lecz nie jest Führerem z powodu pełnionych przez siebie funkcji, nie jest też Führerem wybranym, nie stał się też z powodu swoich umiejętności. To jego związek z głosem uczynił go Führerem. Wiąż, która łączy go z podległymi mu ludźmi, powstaje z głosu, a drugą jej częścią jest odpowiedź na głos w formie masowej aklamacji, która jest jedną z głównych cech mowy”<sup>155</sup>. Głos jawi się w tym kontekście jako zjawisko paradoksalne. Jest zjawiskiem estetycznym będącym częścią określonego pejzażu dźwiękowego, wchodząc z nim w rozmaite interakcje, a zarazem narzędziem bezpośrednio kształtującym postawy polityczne mające wpływ na określone sposoby myślenia i zachowania. Każdy „dźwiękowy obraz” wojny jest tą paradoksalnością głosu naznaczony.

Wybrany pejzaż dźwiękowy, w tym pejzaż wojenny naznaczony jest także innym rodzajem paradoksalności. Odgłosy wojny, ich recepcja i doznania z nimi związane będą inne w zależności od tego, czy staną się one nagraniami dźwiękowymi czy też pozostaną wyłącznie śladami naturalnej, ludzkiej pamięci. I w jednym i drugim przypadku (choć dotyczy to w większym stopniu pejzaży z okresów przed pojawieniem się środków rejestrujących, przekształcających i transmitujących dźwięk) trzeba jednak pamiętać, że, jak słusznie zauważa Krzysztof Marciniak „do rekonstrukcji i interpretacji pejzaży dźwiękowych przeszłości nie wolno [...] podchodzić bezkrytycznie. W efekcie prowadzonych tą metodą badań, zapewne nigdy nie uda się w pełni odtworzyć pejzażu dźwiękowego minioniej epoki. Możemy jedynie zbudować sobie na jego temat pewne wyobrażenie, które siłą rzeczy nie będzie wolne od nieporozumień, luk, twórców fantazji, przypuszczeń i błędnych interpretacji”<sup>156</sup>.

Zarysowane powyżej dwa konteksty: jeden określający dźwięk jako bezpośredni wyraz działań militarnych, a w skrajnych przypadkach dźwięk jako rodzaj wykorzystywanej intencjonalnie broni, drugi jako pejzaż dźwiękowy rozumiany całościowo jako kompleks złożonych

<sup>154</sup> M. Dolar, *Polityka głosu*, przeł. P. Bożek i G. Nowak, w: „Teksty Drugie” nr 5 2015, s. 246–247.

<sup>155</sup> Tamże, s. 251.  
W kontekście pejzażu dźwiękowego epoki nazizmu zob. też: C. Birdsall, *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1993–1945*, Amsterdam 2012.

<sup>156</sup> K. Marciniak, *Pejzaż dźwiękowy „Opisu obyczajów za panowania Augusta III” Jędrzeja Kitowicza*, w: „Muzyka” nr 1 (232) 2014, s. 36.

<sup>157</sup> W sprawie roli efektów dźwiękowych w kształtowaniu codziennych pejzaży dźwiękowych zob: J.-F. Augoyard and H. Torgue (ed.), *Sonic Experience...*, dz. cyt.

<sup>158</sup> Jeden z takich problemów związany jest z tworzeniem efektów dźwiękowych kojarzonych z działaniami wojennymi

wykorzystywanymi we współczesnej kinematografii. W tym kontekście interesujące wydaje się zwłaszcza napięcie pomiędzy „soniczną fikcją”, a naszymi przyzwyczajeniami związanymi z określonymi źródłami dźwiękowymi. W tym temacie zob. np.: A. Karpa, *Sonic Fiction, czyli o współczesnej audiosferze*, w: „Kwartalnik Filmowy” nr 44 2003; zob. też A. Kuzminski, *The Sound of War: How Ana Monte Captured Sounds of Humanity in a Conflict Zone*, <https://www.asoundeffect.com/the-sound-of-war-and-humanity/>, (dostęp: 13.07.21).

<sup>159</sup> W sprawie różnorodnych sposobów rozumienia muzyki popularnej zob. G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuch i namysł*, Warszawa 2016.

<sup>160</sup> W sprawie możliwych interpretacji tych kompozycji zob. R. Gozdecka, *Obrazy wojny i holocaustu w muzyce i sztuce. Szkic do edukacji interdyscyplinarnej*, w: „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” Vol. XII, 2 2014.

<sup>161</sup> W sprawie nagrań terenowych zob. F. Szalasek, *Nagrania terenowe*, dz. cyt.

<sup>162</sup> Opis i dokumentację twórczości Mazena Kerbaja znaleźć można na prowadzonym przez artystę blogu: <http://warkerblog.blogspot.com/>, (dostęp: 13.07.21).

efektów dźwiękowych<sup>157</sup> i związanych z nimi, indywidualnych doświadczeń nie wyczerpuje też, rzecz jasna, całości, niezwykle bogatego i wielowątkowego obszaru badań, który mógłby być związany z akustycznym wymiarem wojny i jej różnorodnych form przedstawiania<sup>158</sup>. Leżą one jednak na przecięciu innej jeszcze, równie pojemnej problemowo sfery, jaką jest sztuka dźwięku i te realizacje artystyczne, w których dźwięki, odgłosy wojny są wykorzystywane.

Współcześni kompozytorzy niejednokrotnie odwoływali się w swych realizacjach do tematów związanych z wojną. Widać to zarówno w kontekście muzycznej twórczości akademickiej, jak i w ramach współczesnej muzyki popularnej<sup>159</sup>. *II i III Symfonia* Arthura Honeggera, *Different Trains* Steve’a Reicha czy *Diaries of Hope* Zbigniewa Preisnera<sup>160</sup> z jednej strony, a *All Your Friends* grupy Coldplay czy *'Tis A Pity She Was A Whore* Davida Bowiego z drugiej to tylko niektóre spośród współczesnych projektów muzycznych bezpośrednio bądź metaforycznie odnoszących się do wojny i związanych z nią traum. Poszukując znaczenia odgłosów wojny we współczesnej sztuce dźwięku, chciałbym jednak odnieść się do tych realizacji, które wykraczają poza tradycyjnie rozumianą muzykę i zmierzają nie tylko do artystycznej reinterpretacji znanych wydarzeń historycznych, ale raczej stwarzają rozmaite przestrzenie dźwiękowe umożliwiające odbiorcy swoistą immersję w określone otoczenie dźwiękowe. Doświadczenia takie inicjują współczesne instalacje dźwiękowe, nagrania terenowe<sup>161</sup> czy też improwizowane formy muzyczne wchodzące w dialog z uchwyconymi na gorąco odgłosami działań militarnych.

Jedną z najczęściej komentowanych realizacji artystycznych plasujących się na przecięciu muzyki improwizowanej, nagrań terenowych i dźwiękowego dokumentu, w których odgłosy działań wojennych posiadają istotne znaczenie jest *Starry Night* libańskiego artysty Mazena Kerbaja. Utwór zarejestrowany został na balkonie mieszkania muzyka w lipcu 2016 roku podczas izraelskiego bombardowania Bejrutu. W nagraniu mieszają się ze sobą dźwięki używanej przez Kerbaja trąbki z odgłosami wybuchów i tłem dźwiękowym bombardowanej okolicy<sup>162</sup>. To przykład radykalnie zmieniający tradycyjne postawy artystyczne będące wynikiem reakcji na działania wojenne. Nie mamy bowiem do czynienia z realizowanym po pewnym czasie, a zatem po ugruntowaniu się określonych przeżyć i odczuć związanych z wojną projektem, lecz ze spontanicznym działaniem stanowiącym próbę artystycznej odpowiedzi na rozgrywające się tu i teraz wydarzenia.

Dźwięki wojny stają się zarazem bezpośrednią przyczyną działania artystycznego, jak i estetycznym elementem wydarzenia, z którym podejmowany zostaje dialog. W nagraniu Kerbaja do głosu dochodzi wielowymiarowa paradoksalność dźwięków wojny, które niosą ze sobą znaczenia związane z destrukcją, a zarazem stają się wezwaniem do tworzenia nowej rzeczywistości. Paradoksalność ta obecna jest także na innym poziomie. Same dźwięki będące efektem zrzuconych bomb, pomimo tego, że zwiastują zniszczenie, stanowią też niepodważalny dowód na istnienie tego, kto je słyszy, co zaskakująco stwierdza artysta w jednym z wywiadów, mówiąc, iż „dla nas, Libańczyków, którzy przeżyli wojnę domową, odgłos bomby to dobra wiadomość: jeśli go słyszysz, to znaczy, że nie spadła na ciebie”<sup>163</sup>. Dorastanie w warunkach wojennych, które stało się doświadczeniem Kerbaja miało bezpośredni wpływ na postrzeganie złożonego, wojennego pejzażu dźwiękowego i doprowadziło do niezwykłego wyczulenia na najmniejsze nawet różnice pomiędzy słyszczanymi dźwiękami. Artysta wspomina: „Wszystko umieliśmy rozpoznać. Wiedzieliśmy, czy pocisk właśnie nadleciał, czy też został wystrzelony. Jeśli słyszałeś gwizd, byłeś bezpieczny, bo wiedzieliśmy, że nie trafi w ciebie, a tylko nad tobą przelatuje. Oczywiście kiedy mówię to dzisiaj, to wiem, że brzmi to strasznie. Ale kiedy byliśmy dziećmi, to było jak... gra. Wiedzieliśmy, że jeśli spadają bomby, to jutro nie będzie szkoły [...] Tego się nie zapomina. Do dziś potrafię powiedzieć, które odgłosy w filmach wojennych są prawdziwe, a które nie”<sup>164</sup>.

Brytyjski artysta dźwiękowy Peter Cusack uznaje *Starry Night* Kerbaja za reprezentatywny przykład działań, które mogłyby być określone mianem „dźwiękowego dziennikarstwa” (*sonic journalism*). To zespół, oparty na nagraniach terenowych (*field recording*), praktykujących na celu dokumentację oraz wzbudzenie dyskusji nad wybranymi wydarzeniami; dyskusji, które prowadzone byłyby przez pryzmat charakterystycznych dla danego miejsca dźwięków i związanych z nimi znaczeń. Tak rozumiane dźwiękowe dziennikarstwo stanowi odpowiednik fotoreportażu, który zawiera w sobie zarówno komponent dokumentacyjny, jak i osobistą, także artystyczną, wizję reportera. Nagranie Kerbaja wydaje się w tym kontekście znaczące z uwagi na to, że łączy w sobie ujawnianą przez wybrzmiewające dźwięki topografię terenu z kontekstem politycznym i osobistą reakcją na sytuację<sup>165</sup>. Jakkolwiek sam Kerbaj z pewnością nie nazwałby siebie reporterem, a raczej muzykiem we właściwy dla siebie sposób reagującym na zagrożenia związane z wojną<sup>166</sup>, to bez wątpienia *Starry*

<sup>163</sup> Jeśli słyszysz, to znaczy, że żyjesz. Rozmowa z Mazenem Kerbajem. Janusz Jabłoński, Tomasz Gregorczyk, 25 lipca 2018: <http://glistando.pl/wywiady/jesli-slyszysz-to-oznaczy-ze-zyjesz-rozmowa-z-mazenem-kerbajem/>, (dostęp: 13.07.21).

<sup>164</sup> Tamże.

<sup>165</sup> Zob. P. Cusack, *Field Recording as Sonic Journalism*, <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/9451/1/Cusack%2C%20Sonic%20Journalism.pdf>, (dostęp: 13.07.21).

*Night* jest także pewnego rodzaju dokumentem, świadectwem rozgrywających się w rzeczywistości wydarzeń bezpośrednio niezależnych od samego rejestrującego. Cusack natomiast wykorzystuje ten aspekt nagrań terenowych w projekcie *Sounds from Dangerous Places*, który składa się z nagrań dźwiękowych, fragmentów radiowych i telewizyjnych audycji, fotografii, a także rozmów i tekstów związanych z wybranymi przez artystę miejscami. Miejsca te to tereny po katastrofie, miejsca niegdyś niebezpieczne, a dzisiaj wykluczone, ruiny kapitalizmu, strefy o nieznanym do końca statusie. Jedno z takich miejsc to ukraiński Czarnobyl, który Cusack odwiedził w maju 2016 roku. Artysta tak opisuje swoje doświadczenia z tego pobytu: „[...] moje pierwsze nagranie w strefie wykluczenia było zaskoczeniem [...] usłyszałem odgłosy elektryczności [...] włączyłem rekorder [...] Wszystkie reaktory w Czarnobylu przestały działać, więc skąd pochodzi ta energia i do czego służy? Później nasz przewodnik wyjaśnił, że Czarnobyl nadal wymaga dużej ilości energii, aby utrzymać reaktory nawet w stanie wyłączenia, kontynuować niedokończone operacje oczyszczania i wspierać tysiące ludzi, którzy nadal mieszkają i pracują w strefie. Nagrane dźwięki były prądem płynącym w złym kierunku, raczej do Czarnobyla niż na zewnątrz, dźwiękową manifestacją ogromnego wyczerpania zasobów Ukrainy, którą stał się Czarnobyl”<sup>167</sup>. We wszystkich innych, odwiedzanych przez siebie miejscach Cusack obserwował to samo: dźwięki, które zadają pytania we właściwy dla siebie sposób, zwracając uwagę na to, co niewidoczne, czego nie da się uchwycić np. na fotografii. I choć zrealizowane przez brytyjskiego artystę nagrania nie odnoszą się bezpośrednio do aktualnie rozgrywających się działań wojennych, to stanowią alternatywną wobec kultury wizualnej formę badania tych zjawisk kulturowych, które wciąż stanowią pokłosie rozmaitych konfliktów, katastrof ekologicznych czy form wykluczenia. Stanowią także swoistą namowę do próby wyobrażenia sobie, rekonstruowania określonych działań związanych z jakimś miejscem na podstawie doświadczeń akustycznych. W tym kontekście Cusack jest spadkobiercą zarówno „akustemologii” Stevena Felda<sup>168</sup>, jak i ekologii akustycznej Schafera. Artystyczne realizacje będące przedłużeniem wskazanych tradycji badawczych nie ogniskują się jednak wyłącznie na dźwiękowych nagraniach terenowych. Inną, niezwykle pojemną i bogatą w znaczenia formą tak rozumianej, dźwiękowej antropologii stanowią instalacje dźwiękowe, łączące sztukę dźwięku z architekturą.

<sup>166</sup> Kerbaj, zdradzając motyw towarzyszący mu podczas nagrywania stwierdza: „Chciałem się przekonać, jak się zachowam, jak będę reagował w takiej sytuacji.

Nawet jeśli grając na balkonie, robiłem w gacie ze strachu, kiedy spadały bomby, było to lepsze niż robienie w gacie ze strachu w salonie, nie grając. Strach jest taki sam, ale musisz reagować, więc twój umysł ma jakieś zajęcie. Pojawia się ogromny huk – jak na niego odpowiem? Czymś głośnym, czy przeciwnie – jakimś mikrozdźwiękiem?": *Jeśli słyszysz, to znaczy, że żyjesz...*, dz. cyt.

<sup>167</sup> P. Cusack, *Field Recording as Sonic Journalism...*, dz. cyt.

<sup>168</sup> Zob. Steven Feld, *Sound and Sentiment...*, dz. cyt.

W 2014 roku, w ramach wydarzeń upamiętniających 100-lecie wybuchu I wojny światowej, angielskie Imperial War Museum zamówiło u amerykańskiego artysty dźwięku Billa Fontany instalację, która miałaby umożliwić rekonstrukcję doświadczeń związanych z dźwiękową tkanką działań wojennych. Powstała z tej okazji praca zatytułowana *Vertical Echoes*<sup>169</sup> pomyślana została jako immersyjne środowisko dźwiękowe wchodzące w dialog z budynkiem IWM North – muzeum wojennego w Manchesterze, które jest jednym z pięciu oddziałów Imperial War Museum. Budynek, zaprojektowany przez Daniela Libeskinda, sam w sobie jest artystyczną wizją konfliktu. Charakterystyczna struktura budynku muzeum jest inspirowana ideą świata rozbitego przez konflikt. Budynek składa się z trzech powiązanych ze sobą odłamków reprezentujących trzy miejsca, w których toczy się wojna – ziemię, wodę i powietrze. Fontana dla swych celów wykorzystuje część tego kompleksu – wysoką wieżę AirShard. Wzdłuż pionowej osi konstrukcji wieży równomiernie rozmieszczony zostaje system miniaturowych głośników emitujących zrealizowane przez artystę nagranie, w którym odgłosy przyrody łączą się z dźwiękami działań militarnych. Budynek wraz z instalacją tworzą rodzaj rzeźby dźwiękowej (*sound sculpture*), która nie jest jednak przeznaczona do kontemplacji z zewnątrz lecz stanowi immersyjne środowisko zaprojektowane w taki sposób, by wspinanie się odbiorców w górę generowało różnorodne pejzaże dźwiękowe o bardzo szerokim zakresie dynamicznym: od dźwięków ognia artyleryjskiego i odgłosów dwupłotowca, po świergot ptaków i szum wiatru. Pionowe rozmieszczenie głośników artysta porównuje do fali oddechowej, której doświadczą każdy odbiorca wchodzący w swoisty dialog z przestrzenią.

Twórczość Billa Fontany rozpięta zostaje pomiędzy muzyką, rzeźbą i architekturą. Sam artysta określa swoje realizacje mianem „miejskich rzeźb dźwiękowych”, w ramach których podstawową strategią artystyczną staje się relokacja dźwięków otoczenia<sup>170</sup>. Relokacja dźwięku przybiera charakter eksperymentalnego badania zależności pomiędzy wizualnymi i audialnymi aspektami otoczenia oraz ich wpływu na naszą percepcję. W perspektywie twórczości Fontany miejsce jest wynikiem audiowizualnego doświadczenia, które zostaje przez artystę modyfikowane poprzez przenoszenie dźwięków wybranego otoczenia w inne<sup>171</sup>. W ten sposób estetyczny wymiar miejsca i związanych z nim wydarzeń podlega dekonstrukcji, a nasze nawyki percepcyjne zostają zaburzone. Wyrwanie ze zmysłowych przyzwyczajęń prowadzi

<sup>169</sup> Zob. [http://resoundings.org/Pages/Bill\\_Fontana\\_Project\\_Library.html](http://resoundings.org/Pages/Bill_Fontana_Project_Library.html), (dostęp: 13.07.21).

<sup>170</sup> Zob. B. Fontana, *The relocation of ambient sound: Urban sound sculpture*. Tekst dostępny na stronie internetowej: <http://www.resoundings.org/Pages/Urban%20Sound%20Sculpture.html>, (dostęp: 13.07.21).

<sup>171</sup> Charakter pracy Fontany wymusza na artyście podjęcie wyzwań związanych ze swoistą „turystyką”. W poszukiwaniu unikatowych dźwięków otoczenia artysta odwiedził m. in. Nowy Jork, San Francisco, Hawaje, Alaskę, Berlin, Kolonię, Paryż, Amsterdam, Sztokholm, Tajlandię, Australię, Japonię i Wielką Brytanię.

do ponownego odkrycia określonego wydarzenia wbrew zruty-nizowanemu doświadczeniu.

*Vertical Echoes* jest w tym kontekście zaproszeniem do ponownego odkrycia wyobrażeń związanych z wojną i, podobnie jak przywoływane wcześniej działania Kerbaja i Cusacka, stanowią swoistą formę upamiętniania; swoistą, bo opartą na dźwięku, a zatem fenomenie płynnym, ulotnym, a zarazem skłaniającym do bardzo indywidualnych, intymnych, niepowtarzalnych wyobrażeń. Od bezpośredniej reakcji na dźwięki wojny, przez rekonstrukcję naznaczonych działaniami militarnymi pejzaży dźwiękowych, po tworzenie dźwiękowych fikcji mamy do czynienia z artystycznymi projektami, które przeciwstawiają się dominacji obrazu w kulturze współczesnej. Obrazu silnie nasycającego tworzone pod jego wpływem wyobrażenie.

Pierwotnie artykuł ukazał się w czasopiśmie „Studia z Kultury Popularnej” nr 2/2018-2019



# 9. POKÓJ Z WIDOKIEM NA POKÓJ. ALVINA LUCIERA *I AM SITTING IN A ROOM* – KLASYCZNE DZIEŁO SZTUKI NOWYCH MEDIÓW

POKÓJ Z WIDOKIEM NA POKÓJ

Utwór Alvina Luciera *I Am Sitting in a Room* skomponowany został w 1969 roku. Z naszej perspektywy jest to utwór „stary”. Od jego instytucjonalnej premiery, która miała miejsce w roku 1970 w nowojorskim Muzeum Guggenheima upłynęło 45 lat. To dużo, zwłaszcza w kontekście szybkich i wciąż postępujących przemian technologicznych. Czy zatem można w tym przypadku mówić o „klasycznym dziele sztuki nowych mediów”? Ponadto, Alvin Lucier jest zaliczany do czołówki współczesnych kompozytorów, a jego prace to utwory, o których dowiadujemy się z encyklopedii poświęconych szeroko pojętej muzyce współczesnej. *I Am Sitting in a Room* to w konsekwencji wydany na płycie utwór muzyczny<sup>172</sup>. To kolejna wątpliwość związana z umieszczeniem tej propozycji w ramach sztuki nowych mediów, która ma już przecież swoją własną, odrębną tradycję. Prace Luciera dalekie są jednak od oczywistości, wyraźnie podają w wątpliwość granice gatunkowe w obrębie sztuki, a także posługują się wybranymi mediami w sposób wykraczający poza przewidziane dla nich, zaprogramowane użycie. „Starość” mediów i muzyczność dzieła nie są zatem przeszkodami nie do pokonania w próbie wyznaczenia roli oraz miejsca *I Am Sitting in a Room* w panteonie prac, które wyznaczyły nowe sposoby myślenia o sztuce. Myślenia dokonującego się przez pryzmat możliwości mediów elektronicznych.

Zacznijmy od przybliżenia samego utworu. Tytułowy pokój, to pokój w domu artysty przy 454 High Street w Middletown w stanie Connecticut<sup>173</sup>. Do zrealizowania zamiaru kompozytora potrzebne były dwa magnetofony szpulowe, mikrofon, wzmacniacz i głośniki. Lucier nagrywa na taśmę siebie samego, wypowiadającego następujące słowa: „Siedzę w pokoju, innym niż ten, w którym

<sup>172</sup> Lovely Music 1990  
(LCD 1013, CD)

<sup>173</sup> Zob: M. Borchardt,  
*Awangarda muzyki końca  
XX wieku...*, dz. cyt., s. 307.



się znajdujecie. Mówiąc, nagrywam dźwięk własnego głosu i będę odtwarzał to nagranie, dopóki rezonujące częstotliwości pomieszczenia nie zostaną wzmocnione do takiego stopnia, iż wszelka powierzchowność mojej mowy, może poza jej rytmem, zostanie utracona. Usłyszycie zatem naturalne częstotliwości rezonującego pomieszczenia, które zostaną wyartykułowane przez mowę. Postrzegam to działanie nie jako demonstrację fizycznego faktu, ale sposób na uwolnienie nieregularności, które zawarte mogą być w mojej mowie<sup>174</sup>. Następnie nagranie jest odtwarzane i jednocześnie ponownie nagrywane na drugi magnetofon. To nagranie także zostaje odtworzone poprzez głośniki oraz ponownie zarejestrowane przez mikrofon ustawiony w pokoju... Proces powtórzony zostaje 32 razy. Każde kolejne nagranie jest coraz mniej czytelne, aż staje się falą dźwiękową pozbawioną początkowego znaczenia związanego z treścią mowy. Tyle, jeśli chodzi o sam „utwór”. *I Am Sitting in a Room* został jednak pomyślany nie tylko jako nagranie. Warto przypomnieć, że częścią nowojorskiej premiery utworu był także cykl fotografii wykonanych przez ówczesną żonę kompozytora Mary Lucier. Fotografie przedstawiały Alvina Luciera nagrywającego swój utwór i wykonane zostały z wykorzystaniem tego samego pomysłu uwydatniającego możliwości sprzężenia zwrotnego. Każde kolejne zdjęcie było ponownie fotografowane, a proces ten powtórzono 32 razy.

„Każda przestrzeń ma własną melodię ukrytą w niej do momentu, aż stanie się słyszalna<sup>175</sup> – to fenomen, który Lucier tropi w wielu swoich pracach. Co zrobić, by tę melodię wydobyć? *I Am Sitting in a Room* pokazuje to w przewrotny sposób. Każdy element tego utworu jest częścią rozbudowanej struktury. Jeden element wpływa na inny, wydobywając z niego możliwości, które nie ujawniłyby się w izolacji. Mamy do czynienia nie tylko z samonapędzającym się mechanizmem, nie tylko z efektem sprzężenia zwrotnego w obrębie wykorzystywanych mediów ale przede wszystkim z nową sytuacją komunikacyjną, w której wszystko zostaje zapośredniczone, wszystko staje się medium albo odkrywa swój medialny charakter. Włącznie z samą przestrzenią, która, wydawać by się mogło, miała być tylko „neutralnym miejscem” prezentacji. Eksperyment Luciera trafia w samo sedno klasycznej sentencji McLuhana *Medium is the message*. Zarówno w tym sensie, iż pokazuje jak jedno medium wpływa na inne, jak i poprzez wskazanie, jak pod wpływem mediów zmienia się przestrzeń, w której funkcjonują. Oderwana od podmiotu mowa zostaje

<sup>174</sup> A. Lucier, *I Am Sitting in a Room*, [w:] *Reflections. Interview, Scores, Writings 1965-1994*, Musik Texte, Köln 1995, s. 312. Za: M. Libera, *Doskonałe zwyczajna rzeczywistość...*, dz. cyt., s. 126.

<sup>175</sup> W. Duckworth, *20/20: 20 New Sounds of the 20<sup>th</sup> Century*, New York 1999, s. 121. Za: M. Borchardt, dz. cyt., s. 310.

zawarta w nagraniu, które zostaje przekształcone przez przestrzeń, która przekształca mowę. Dodajmy, że Alvin Lucier się jękał. W tym przypadku wytworzona przez artystę medialna struktura pozwala na zamazanie niedoskonałości mowy albo, jak chce sam kompozytor, na „uwolnienie nieregularności” w niej zawartych. W tym sensie eksperyment Luciera trafia także w drugie dno słynnej McLuhanowskiej tezy, sugerując, iż *medium is the message*.

Na pozór prosta praca Luciera zawiera w sobie potencjał krytycznego namysłu oddziałującego w sferze psycho-społecznych przeobrażeń technologicznie zdominowanej kultury. W tym kontekście, odnosząc się do metafory zaproponowanej niegdyś przez Derrika de Kerckhove, można określić sztukę Luciera jako „wulkaniczną”. „Moja wulkaniczna metafora dotycząca sztuki jest oparta na pomyśle Junga, zgodnie z którym sztuka, jako produkt zbiorowej nieświadomości, wypływa na powierzchnię, kiedy skorupa jest zbyt słaba, aby móc podtrzymać *status quo*”<sup>176</sup> – zauważa Kerckhove. Artysta eksperymentujący z nowymi mediami, pokazujący ich nieznanne, niekomercyjne sposoby użycia zadaje pytania, które pozwalają na zrozumienie przemian kulturowych dokonujących się pod wpływem nowych technik i technologii telekomunikacyjnych. „Kim jesteśmy? Co z nami robią te maszyny? Jak odzwierciedlają nas samych? W jaki sposób zmieniają nasze wyobrażenia o tym, czym nadal myślimy, że jesteśmy? Pierwsze wnioski z postawienia takich fundamentalnych pytań napotykają na twardy opór zarówno establishmentu świata sztuki, jak i przeciętnych ludzi chadzających do muzeów”<sup>177</sup>. W tak zarysowanej perspektywie *I Am Sitting in a Room* potraktować można jako swoistą grę z wieloma tradycyjnymi sposobami myślenia o sztuce, technologii i kulturze oraz ich wzajemnych relacjach. *Siedzę w pokoju innym, niż ten, w którym się znajdujecie* – to konstatacja, która dobitnie podkreśla proces technologicznego zapośredniczenia. Nie stara się go wymazać, co jest częstym zabiegiem mediów wykorzystywanych dla celów komercyjnych. Uwypuklając go przestrzega raczej przed nadmiernym optymizmem wpisanym w każde nowe możliwości technologiczne. Z drugiej zaś strony, każdy z nas znajduje się w jakimś pokoju, w którym korzysta z podobnych mediów. To zatem od nas zależy, zdaje się podpowiadać Lucier, czy będziemy biernymi odbiorcami czy też zechcemy wejść w twórczą interakcję z dostępnymi mediami, które nie pozwalają nam co prawda na dosłowne opuszczenie pokoju, w którym się znajdujemy, bo przecież każde nowe medium, każda nowa forma zapośredniczenia to nowy pokój, do którego

<sup>176</sup> D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, tłum. W. Sikorski i P. Nowakowski, Warszawa 2001, s. 169.

<sup>177</sup> Tamże, s. 170.





wchodzimy, niemniej jednak pozwalają nam wypowiadać się we własnym imieniu. Wypowiadanie się we własnym imieniu nie jest już, w technologicznie zdeterminowanej kulturze, czymś naturalnym; wymaga krytycznego namysłu oraz dystansu, a przede wszystkim rozpoznania różnic oddzielających moją własną mowę od „mowy mediów”. W tej perspektywie utwór Luciera wpisuje się także w zaproponowaną przez Dietera Merscha perspektywę „negatywnej teorii mediów”, w ramach której „(...) pojęcie mediów waha się między *a priori* języka i *a priori* techniki, które w końcu, za sprawą językowego modelowania techniki i technicznego modelowania języka, przeszły w siebie nawzajem, znajdując swoje dopełnienie w medium komputera”<sup>178</sup>. Być może zatem Lucier, choć używa mediów analogowych, antycypuje pewne przemiany charakterystyczne dla mediów cyfrowych?

To przypuszczenie potwierdza też strukturalna budowa utworu. W rzeczywistości mamy przecież do czynienia z 32 odrębnymi nagraniami, które są modelowane przy pomocy magnetofonów. Jednocześnie jednak wszystkie te elementy są odrębne, samoistne, a zarazem są jedynie stadiami pośrednimi, ukazującymi określony proces i prowadzącymi do określonego skutku. Skutku, dodajmy, umownego. Mamy tutaj bowiem do czynienia ze strukturą otwartą, charakterystyczną dla wielu prac z kręgu „sztuki generatywnej”. Utwór Luciera mógłby przecież trwać w nieskończoność, odtwarzając i ponownie rejestrując każde kolejne nagranie. 32 nagrania, z których składa się utwór przypominają elementy jakiegoś nowego, właśnie tworzego, języka. Jest to jednak język innego rodzaju, niż ten, którym posługujemy się na co dzień. O ile język oparty na alfabecie można nazwać językiem addytywnym, to język tworzony przez kompozytora jest subtraktywny. Jest wynikiem nie dodawania do siebie poszczególnych elementów ale raczej ich mieszania, co w konsekwencji prowadzi do pojawiania się nowych właściwości nagrania poprzez zacieranie, odejmowanie innych jego właściwości. Cały czas zatem pozostajemy w kręgu doświadczeń analogowych ale jednocześnie dostrzegamy możliwości wykraczające już poza ich zakres, jak chociażby, zapowiadane tutaj niejako, automatyzacja czy modularność<sup>179</sup>.

Nie mniej istotne cechy charakterystyczne *I Am Sitting in a Room*, które wyróżniają ten utwór na tle innych propozycji korzystających z nowych dla tamtego okresu technologii zapośredniczających i przekształcających dźwięk wiążą się z kwestiami natury estetycznej. Zarówno w źródłowym sensie terminu „estetyczny” odnoszącego się do doznań zmysłowych,

<sup>178</sup> D. Mersch, *Teorie Mediów*, przeł. E. Krauss, Warszawa 2010, s. 217.

<sup>179</sup> W kwestii automatyzacji i modularności jako cech nowych mediów zob: L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.

<sup>180</sup> M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage'u*, przeł. M. Mendyk, Gdańsk 2011, s. 38.

<sup>181</sup> Tamże, s. 31 i n.

<sup>182</sup> Jak wspomina sam autor: „Początkowo chciałem użyć wielu instrumentów muzycznych grających wielkie bogactwo dźwięków. Odrzuciłem ten pomysł, ponieważ czułem, że jest zbyt 'kompozytorski'. Zamiast tego zdecydowałem się użyć mowy, która jest wspólna nam wszystkim i stanowi wspaniałe źródło dźwięku”. Zob: M. Burchardt, *Awangarda muzyki końca XX wieku...*, dz. cyt., s. 308.

<sup>183</sup> Wielu artystów, a także amatorów, próbowało dokonać swoistej trawestacji utworu Luciera wykorzystując inne media. Zob. np. propozycję Evana Lockharta Bormana, który w sposób wyznaczony niegdyś przez Luciera dokonuje przetworzenia swojego wizerunku przy pomocy cyfrowego video. Praca *I Am Pitting In a Room v. 5* z 2006 roku jest dostępna na stronie: <https://vimeo.com/804979>, (dostęp: 13.07.21).

<sup>184</sup> K. Cascone, *Estetyka błędu: postcyfrowe tendencje we współczesnej muzyce komputerowej*, w: Christoph Cox, Daniel Warner (red.), *Kultura dźwięku...*, dz. cyt., s. 486.

jak i do sytuacji estetycznej projektowanej przez konkretną formę sztuki. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z utworem, który zmienia nasze zmysłowe preferencje tradycyjnie wiązane z muzyką. Utwór Luciera jest utworem eksperymentalnym, w znaczeniu jakie muzyce eksperymentalnej nadał niegdyś Michael Nyman: „[...] w muzyce eksperymentalnej dźwięki nie mają już ekskluzywnego pierwszeństwa względem niedźwięków. Widzenie i słyszenie przestają być traktowane rozłącznie, ich związek zaś nie wymaga specyficznej formy 'teatru muzycznego', odrębnej wobec, powiedzmy, muzyki instrumentalnej (jak w tradycji awangardowej)”<sup>180</sup>. Kompozycja Luciera to utwór audiowizualny, zmieniający nasze nawyki percepcyjne związane z muzyką. Z drugiej zaś strony mamy do czynienia z przeformułowaniem, charakterystycznej dla muzyki, sytuacji estetycznej, która tradycyjnie, w sposób wyraźny i stanowczy, rozdzielała funkcje kompozytora, wykonawcy i odbiorcy. W omawianym dziele dochodzi do zrównania tych trzech funkcji. Kompozytor jest zarazem wykonawcą i odbiorcą. W tym sensie też, jak w odniesieniu do innego utworu Luciera zauważa Nyman: „każda kompozycja eksperymentalna wyznacza jedno zadanie lub całą ich serię, które rozszerzają i redefiniują tradycyjną (i awangardową) sekwencję wykonania: odczytanie – zrozumienie – przygotowanie – realizacja”<sup>181</sup>.

Słuchając utworu Luciera, mamy nieodparte wrażenie, że coś się psuje. Nie tylko w kontekście teoretycznym, gdzie można byłoby mówić o unieważnieniu wielu charakterystycznych dla tradycji estetycznej sposobów myślenia o muzyce. Nie ma instrumentów<sup>182</sup>, nie ma wykonawców, brak partytury, utwór zrealizować można w zasadzie w dowolnym miejscu, zestaw wykorzystywanych mediów, bez utraty pierwotnego zamysłu, zastąpić można dowolnymi urządzeniami rejestrującymi i odtwarzającymi dźwięk (i obraz)<sup>183</sup>. W utworze tym coś psuje się także dosłownie, a więc na naszych uszach (i oczach). Mowa staje się coraz mniej zrozumiała, nagranie coraz mniej czytelne, aż do momentu, w którym możemy obcować już tylko z szumem. W tym kontekście *I Am Sitting In a Room* to utwór, który wpisuje się w, proklamowaną przez Kima Cascone'a, „estetykę błędu” (*aesthetic of failure*), pomimo tego, że sam Cascone używa tej kategorii w odniesieniu do „muzyki postcyfrowej”. „W tej nowej muzyce same narzędzia stają się instrumentami, a płynący z nich dźwięk rodzi się dzięki użytkowaniu tych narzędzi w sposób nieprzewidziany przez projektantów”<sup>184</sup>. Dla opisywanego przez Cascone'a ruchu postcyfrowego, korzystającego z wszelkich dźwięków



będących „efektem ubocznym” stosowania rozmaitych narzędzi technologicznych niezgodnie z ich standardowym przeznaczeniem utwór Luciera stanowić może jeden z przykładów pionierskich poszukiwań w tym zakresie potwierdzając przekonanie, iż „'błąd' stał się estetyką dominującą w wielu gałęziach dwudziestowiecznej sztuki, przypominając nam, że nasza kontrola nad technologią to złudzenie, a także pokazując, że narzędzia cyfrowe są tylko tak doskonałe, dokładne i wydajne jak ludzie, którzy je zbudowali”<sup>185</sup>.

W przypadku omawianego dzieła, swoista „usterkowość” z nim związana nie wiąże się jednak tylko z estetyczną potrzebą wartościowania „dźwięków niechcianych”, nie służy też wyłącznie próbie zakwestionowania wiodącej roli komercyjnych zastosowań mediów. Być może nawet wszelkie te aspekty, będące tylko konceptualnymi odpryskami oddziaływania twórczości Luciera w kulturze współczesnej, są obce intencjom autora. Być może Lucier podpisałby się pod słowami, które niegdyś w odniesieniu do własnej twórczości wypowiedział Picasso: „Z kubizmem wiązano matematykę, trygonometrię, chemię, psychoanalizę, muzykę i co tam jeszcze, a miało to ułatwić jego interpretację. Wszystko to jest czystym wymysłem literackim, żeby nie powiedzieć bzdurą, i przyniosło szkodę, gdyż zaślepiło ludzi teoriami. Kubizm pozostawał w granicach i w ograniczeniach malarstwa i nigdy nie miał pretensji, by poza nie wychodzić”<sup>186</sup>? Jeśli jednak twórczość Luciera pozostaje w granicach i ograniczeniach muzyki, to tylko dlatego, że za po średniactwem nowatorskiego wykorzystania nowych mediów dystansuje się od muzycznej tradycji estetycznej. Odkrywane przez Luciera możliwości mediów, sposoby zapośredniczenia oraz interakcji pozwoliły na zerwanie z intencjonalnością, która ograniczała kompozytorskie decyzje do zapisu nutowego będącego przez stulecia gwarantem spójności kompozycji muzycznej. Związane z automatyzacją wymazywanie intencjonalności<sup>187</sup> obecne jest także w wielu innych propozycjach artysty. *Music for Solo Performer* (1965) – w którym wykorzystano zjawisko *biofeedbacku* przy współudziale badań przeprowadzonych przez przyjaciela kompozytora, fizyka Edmunda M. Dewana, *Vespers* (1969) – z wykorzystaniem dźwięków wygenerowanych przy użyciu sonaru w procesie echolokacji budynku czy *Chambers* (1968) – w którym głównym „instrumentem” były przestrzenie w mikro i makro skali pokazując, że jeśli chcielibyśmy odnaleźć jakąś wyraźną „intencję kompozytorską” to należy jej poszukiwać poza samymi utworami. Za główną intencję twórczych realizacji Alvina Luciera można uznać próbę rozsadzania granic istniejących w kontekście

<sup>185</sup> Tamże, s. 482.

<sup>186</sup> Cyt. za: J. D. Barrow, *Wszechświat a sztuka. Fizyczne, astronomiczne i biologiczne źródła estetyki*, przeł. J. Skolimowski, Warszawa 1998, s. 33.

<sup>187</sup> Zob: L. Manovich, *Język nowych mediów*, dz. cyt., s. 97.

sztuki oraz zbieranie ich odłamków w celu pokazania jak sztuka, za pośrednictwem mediów łączy się z nauką w celu lepszego objaśnienia świata, w którym żyjemy. „Zawsze` wydawał o mi się, że ludzkość dzieli się na poetów i pragmatyków. Kiedy ci ostatni rządzą światem, poeci kreują jego wizję. Czuję, że naukowy punkt widzenia nie dotyka istoty problemu, to artyści są najmądrzejszymi ludźmi na Ziemi. Teraz już wiem, że nie ma różnicy pomiędzy nauką i sztuką”<sup>188</sup>.

<sup>188</sup> W. Duckworth, dz. cyt., s. 118. Za: M. Borhardt, dz. cyt., s. 312.

Pierwodruk: *I Am Sitting in a Room* (1969). Alvin Lucier, [w:] Piotr Zawoski (red.), *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, Katowice 2015



# 10. SŁUCHAJĄC PISMO NOSEM. SŁOWO, DŹWIĘK, MUZYKA W LITERACKIEJ TWÓRCZOŚCI ROBERTA SZCZERBOWSKIEGO

SŁUCHAJĄC PISMO NOSEM

*Wejście w tę dzielnicę nędzy, w ten bezpański rewir wywoływało przykry dysonans, wpędzając w nagłą konfuzję wielką kanonadą mirjad rozpryśniętych brzmień. Zaprawdę, nawet arcybogate zmiany konfiguracji w kalejdoskopie nie posłużyłyby tu za celne porównanie. Gdybyż zmieniał się tylko nastrój i koloryt, ale tu zmieniła się cała wręcz legenda, którą tę wyrodną typografię można byłoby objaśniać!<sup>189</sup>*

Literacka twórczość Roberta Szczerbowskiego wymyka się tradycyjnym sposobom opisu i interpretacji. Nielinearność, wielowątkowość, intermedialność prac artysty wymagają odbioru poszerzonego o historie poprzedzające proces twórczy; historie, które zdradzane są przez autora w wybranym momencie i stanowią dopełnienie materii, z którą wcześniej obcował odbiorca. Choć czy rzeczywiście mamy do czynienia z historiami poprzedzającymi proces twórczy? Opowieściami, które pozwoliłyby lepiej zrozumieć prezentowaną sztukę? Odpowiedzi na te pytania w kontekście twórczości Szczerbowskiego nie są oczywiste. Nie wiadomo bowiem, kiedy, a tym bardziej gdzie zaczyna się i kończy proces twórczy w tym przypadku. Nie mamy też do czynienia z „prezentowaniem” w tradycyjnym sensie tego słowa oznaczającym przedstawianie czegoś zaprojektowanego, a więc przygotowanego z myślą o wystawieniu pod ocenę publiczności. A na pewno nie od razu. Gotowość dzieła do wystawienia oraz gotowość publiczności do odbioru będą włączone w proces wyznaczony przez zmienne losy docierania do propozycji artysty i ich historii. Szczerbowski konstruuje swoje wypowiedzi nie wprost, domagając się od odbiorcy śledzenia dokonywanych w czasie

<sup>189</sup> Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga Żywota*, Kraków 2013, s. ósma (w książce zamiast tradycyjnych, liczbowych oznaczeń numeru strony użyte zostały nazwy).



przekształceń, podając tym samym w wątpliwość ostateczny charakter końca.

Podobnie chciałbym uczynić w niniejszym szkicu, którego głównym przedmiotem będzie książka Szczerbowskiego zatytułowana *Æ*. Podobnie, tzn. w sposób, który nie będzie trafiał od razu w sedno przedmiotu. Być może nawet sedno w tym przypadku nie istnieje. A jeśli istnieje, jeśli autor prowokować nas będzie do jego wysłedzenia, to będzie to sedno ruchome, zmieniające się pod wpływem nowych danych, które nie będą zawarte w równie zmiennym przedmiocie.

Każda droga wybrana w celu opisanego, wyjaśnienia *Æ* będzie drogą okrężną. Jakie są jednak możliwości? Wydawać by się mogło, że przynajmniej jedna z nich mogłaby sprzyjać dotarciu do przedmiotu – chronologiczna. Ale i tu nasuwają się wątpliwości. Pierwotnie książka wydana została w 1991 roku przez warszawskie wydawnictwo „Book-Tranzyt” w nakładzie 2222 egzemplarzy. To niemal wszystkie dane, które przeczytać można na jej okładce. Dodatkowo, na dołączonej do książki tekturowej opasce, widnieje następujący tekst: „1) Brak tytułu jako zewnętrznej nazwy tekstu tłumaczy się tym, że każde słowo tegoż tekstu jest niczym innym jak właśnie próbą jego nazwania, czyli de facto tytułem (tytuł wewnętrzny). 2) Brak nazwiska wynika z niedopatrzenia się w nim autora osobowego”. A po drugiej stronie opaski zatytułowanej „Errata”: „W niniejszym wydaniu celowo opuszczono stronę tytułową – z powodów merytorycznych: nie byłaby ona mianowicie nośnikiem żadnej treści (nie oznaczony autor ani tytuł)”<sup>190</sup>. A zatem chronologiczna droga opisu nastęrcza wiele trudności. Droga taka właściwie jest już zamknięta albowiem książka wydana została niedawno ponownie jako część antologii zbierającej wszystkie prace literackie Szczerbowskiego: *Kompozycje, Księga żywota* oraz *Æ*<sup>191</sup>. Jej wydanie z nazwiskiem autora, tytułem, a także obszernym komentarzem Piotra Mareckiego<sup>192</sup> uniemożliwia obcowanie z tą książką – obiektem w pierwotnej sytuacji komunikacyjnej, a zatem w takiej, która zakłada nieznaną tytułu i autora. Ta zasadnicza różnica sprawia, że właściwie mamy do czynienia z dwiema różnymi pracami, choć pod względem zawartości treściowej to ten sam „przedmiot”. Czytelnik współczesny, który sięga po zatytułowaną książkę autorską, pozbawiony zostaje szansy na bezpośrednie odczucia związane z obcowaniem z publikacją bez tytułu i znajomości autora. Dokładnie mówiąc, istnieją trzy rodzaje czytelników książki Szczerbowskiego: pierwszy zna tylko wydanie

<sup>190</sup> Zastosowany przez autora zabieg uniemożliwił wskazanie tradycyjnych informacji bibliograficznych książki. Nie ma autora, nie ma tytułu, a w odniesieniu do prezentowanego cytatu nie ma także numeru stron. Jedyną w tym przypadku możliwością i, de facto, najbardziej ścisłą jest podanie numeru ISBN 83-85184-01-5.

<sup>191</sup> R. Szczerbowski, *Antologia: Kompozycje, Księga żywota, Æ*, Kraków 2013.

<sup>192</sup> P. Marecki, *Nośniki pisma. O Antologii Roberta Szczerbowskiego*, w: Robert Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, dz. cyt.

<sup>193</sup> Tamże, s. 1.xvii.

<sup>194</sup> Zob. opis autorski na stronie <http://trygon3.wix.com/robertszczerbowski#!ae-hipertekst/cl71>, (dostęp: 13.07.21).

<sup>195</sup> O znaczeniu *Æ* u Szczerbowskiego zob. M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków – Wrocław 2012.

<sup>196</sup> Sformułowanie „(pseudo) tytuł” otwiera dwie możliwe drogi interpretacyjne.

Pierwsza odsyła do „pseudo” rozumianego jako coś fałszywego, udanego, rzekomego, podobnego do czegoś, i etymologicznie wywodzi się od greckiego *pseudos* – „kłamstwo”. Druga związana jest ze znaczeniem „pseudo” jako pseudonimu, który z kolei etymologicznie zakorzeniony jest w greckim sformułowaniu *pseudonymos* – „noszący zmyślone imię”. Por: *Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 2002.

<sup>197</sup> Zob. *Prezentacja sześciu form „książki” Anepigraf – Egzegeza*, „Meble. Strefa Tekstu” 2002, nr 5 (luty), s. 27.

<sup>198</sup> Pierwsze wydanie książki: *Księga żywota. Przy-powieść*, Państwowe Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1990.

<sup>199</sup> R. Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, dz. cyt., s. i.

<sup>200</sup> Tamże, s. ii.

<sup>201</sup> Książka *Æ* miała swoją swoją kontynuację w serii rozmaitych obiektów wykorzystujących pierwotną postać książki.

<sup>202</sup> Malarska twórczość Szczerbowskiego skupiona jest między innymi na próbie przedstawiania fraktali. W sprawie twórczości malarskiej autora zob.: A. Hirszfeld, *Szczerbowski obraz wielokrotnie*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Kraków 2007.

z 1991 roku, drugi zna tylko wydanie z 2013 roku, trzeci zna obie książki. Każda próba interpretacji jest tym faktem naznaczona.

Kolejny problem związany jest z tytułem (bądź jego zmnożonym brakiem). Piotr Marecki zaznacza, iż „mimo że książka ta rzeczywiście nie została opatrzona żadnym tytułem, nierzadko na jej oznaczenie używa się ‘nieformalnego’ dwuznaku, ligatury, ‘enklawy’ *Æ*”<sup>193</sup>. Powodem stosowania tytułu były, jak zauważa sam Szczerbowski, potrzeby związane z dystrybucją i krytyką<sup>194</sup>. I jakkolwiek znaczenie dwuznaku *Æ* jest zakorzenione w treści książki<sup>195</sup>, to nie było ono bezpośrednio dostępne pierwotnemu czytelnikowi. Czytelnik współczesny natomiast może być w różny sposób „doinformowywany” w kontekście znaczenia samego (pseudo)tytułu<sup>196</sup> i przypisanego do niego obiektu – „książka obustronnie otwierana, wydana w 1991 r. w Warszawie, bez tytułu i autora, złożona z części ciągłej (Anepigraf – dzieło bez tytułu) – 7 stron tworzących harmonijkę i części w postaci słownika (Egzegeza) – na każdej z 92 stron znajduje się odmienne hasło i jego dłuższe lub krótsze rozwinięcie”<sup>197</sup>. A zatem nie tylko książka bez tytułu, ale także *Æ* oraz *Anepigraf – Egzegeza*.

Podobne trudności związane są z inną książką Szczerbowskiego *Księga żywota*. To także książka, która pierwotnie ukazała się bez wskazania imienia i nazwiska autora<sup>198</sup>. I choć w tym przypadku mamy do czynienia z nieco bardziej tradycyjną formą literacką, to pomysł narracyjny zasada się na zbudowaniu opowieści, w myśl której obcujemy z tworzoną od zarania cywilizacji księgą pisaną „w ezoterycznej zмовie luminarzy pióra różnych epok i kultur”<sup>199</sup>. *Księga żywota* to próba ukazania wymyślanego dzieła wieloautorskiego tworzonego metodą „zaszczepiania”, co w prologu uzmysławia narrator: „Metoda komponowania była oczywista; nie zakładała rozwijania narracji w sposób sukcesywny czy liniowy. Każdy z autorów wzbogacał cząstką swej inwencji zastany tekst, opracowując wybrany fragment w sobie właściwy sposób”<sup>200</sup>. Zasada ta jest jedną z najważniejszych cech twórczości literackiej Szczerbowskiego. Zarówno bowiem w *Księdze żywota*, jak i w *Kompozycjach* – zbiorze najwcześniejszych, krótkich utworów, napisanych w sposób mający odzwierciedlać rozmaite formy muzyczne, a także w *Æ* mamy do czynienia z różnymi formami zaszczepiania: tekstu w tekście, formy (muzycznej) w formie (literackiej) czy też obiektu (książki) w innych obiektach<sup>201</sup>. Zaszczepianie to prowadzi w konsekwencji do efektu pączkowania, fraktalizacji<sup>202</sup>, rozpleniania sensów za pomocą różnych mediów i związanych z nimi obiektów.



„Zrozumieć to znaczy zobaczyć n a r a z wszystkie możliwe ujęcia (aspekty) przedmiotu” – czytamy na karteczce przypominającej erratę, która dołączona została do pierwszego wydania *Æ*. Szczerbowski zachęca do patrzenia na poszczególne fragmenty poprzez inne. Na jedną książkę poprzez inną, na jeden obiekt poprzez inny. W taki właśnie sposób warto także „czytać” *Æ*. Spróbujmy zatem wykorzystać fragmenty *Księgi żywota* oraz obiekty – wariacje na temat *Æ*, by zarysować możliwie pełną mapę odniesień, które uwydatnią potrzebę zobaczenia wszystkiego naraz. Wróćmy w tym celu do początkowego fragmentu zaczerpniętego z *Księgi żywota*, podkreślając jednocześnie metaforę odnoszącą się do muzyki i dźwięku, która jest integralnym elementem tej twórczości, przypominającej „miriady rozprysniętych brzmień”. Artysta tworzy ślady, które następnie zamazuje. Niekiedy też odwraca proces komunikowania przez ślady. Ślady pojawiają się na końcu procesów, które są drogami do śladów będących znakiem zwieńczenia. Droga zaś staje się przestrzenią odkrywania, a zatem zostawiania własnych śladów, co Jacques Derrida w kontekście badań nad pismem i jego związkami z głosem ujmuje w sposób następujący: „ślad należy pomyśleć przed bytem [...]. Obszar bytu, zanim określony zostanie jako obszar obecności, strukturuje się zgodnie z różnymi – genetycznymi i strukturalnymi – możliwościami śladu”<sup>203</sup>. A zatem to, co czytelnik, słuchacz, odbiorca dostrzeże, wchodząc w literacką przestrzeń artysty, to przede wszystkim, na początku, własne ślady. Drogowskazy pojawiają się na końcu. Końcu, dodajmy, ujętym w ramy, do których przekroczenia jesteśmy zachęcani. „Miriady rozprysniętych brzmień” domagają się scalenia. Gdy jednak do scalenia dochodzi, otrzymujemy wszystko naraz. W jednoczesnym przewidzeniu, przesłyszeniu przeczuwamy, że artysta nas zwiódł, że scalenie mówi nam mniej (bo wszystko na raz) niż fragmenty, których nie rozumieliśmy. Hermeneutyka wymagająca porzucenia linearności na rzecz bezwładności.

Literacka przestrzeń artysty to „bezpieński rewir” bez autora. By go poznać, musimy go poszukać. Nie znajdziemy go na okładce książki w postaci imienia i nazwiska. Podpis jest poza książką, po lekturze, poza drukiem i ujawnić się może jedynie w procesie poszukiwania (nasłuchiwania?). Jeśli w punkcie wyjścia żadne imię, żadne nazwisko nie jest gwarancją spójności, jesteśmy namawiani do dryfowania. „Gdybyż zmieniał się tylko nastrój i koloryt, ale tu zmieniła się cała wręcz legenda, którą tę wyrodną typografię można byłoby objaśniać!”<sup>204</sup> – czytamy w *Księdze żywota*. Czytelnik, pozostawiony samemu sobie, może jedynie

<sup>203</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak, Łódź 2011, s. 78.

<sup>204</sup> R. Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, dz. cyt., s. ósma.

patrzeć na jeden fragment poprzez inny. Na jedno brzmienie poprzez inne. Na jeden obiekt poprzez inny. Fragment to w tym przypadku zmysł, zespół zmysłów, które każdorazowo domagają się odczytania za pośrednictwem innego medium. Wciąż to samo, ale inaczej, bo przez coś innego zapośredniczone. Początek drogi nie jest oznaczony także przez tytuł. Nie ma zatem strony tytułowej, jest jednak strona, na której znajdują się wszystkie strony wydrukowane jednocześnie.

Pierwsze słowo w książce, które można przeczytać, to „słowo”. Ostatnie, nie wiadomo gdzie dokładnie się mieści. Być może, podobnie jak imię i nazwisko autora, poza książką. A być może to słowo „ja” wydrukowane na wewnętrznej stronie tylnej obwoluty przesłoniętej przez wysuwające się nieoczekiwanie, złożone w „harmonijkę” kartki. Mamy do czynienia z „błędami szmeru drążącego do stałości”<sup>205</sup>.

Staość jest jednak tylko oczekiwaniem, koszmarnym marzeniem zawartym w znaku, przy czym nawet znak nie potrafi się zdecydować, do czego odsyłać: *Æ. Anepigraf i egzegeza*. Anepigraf wymuszający egzegezę. Nikt jej za nas nie wykona, zwłaszcza autor. Estetyka błędu. Ścinki „bezwiednie sunące w ich kunktatorskim rytmie”<sup>206</sup>. *Æ* ukazuje swą materialność za sprawą medialnych przemian, niczym w alchemicznym procesie transmutacji. Historia *Æ* jako obiektu toczy się już poza lekturę, eksponując obraz i dźwięk jako pochodne wariacyjnych procesów przekształcania. Jedno z takich przekształceń to *Anepigraf i egzegeza*, praca z 1996 roku, która jest efektem pocięcia w niszczarce do papieru kompletnego egzemplarza pierwszego wydania książki.

Kolejne przekształcenia dodatkowo utrudniają opis i interpretację *Æ*, a jednocześnie niosą ze sobą poczucie bezpieczeństwa związane z przecuciem, że nie możemy się pomylić. To autor, którego nie znaleźliśmy, pomylił się już za nas, przez co możemy oddać się spokojnej lekturze. Lekturze, która, parafrazując Heraklita, przypomina pająka pędzącego do każdego uszkodzonego miejsca sieci. „Wystarczyło wspiąć się jak pająk w górę po stopniach ciszy, która lekko zawieszona na pajęczynie mgły nabrzmiała tak, że niemożliwym stał się upadek z wysokości”<sup>207</sup>. Wszak „droga w górę i w dół jest jedna i ta sama”<sup>208</sup>. Jeśli upadek, to w inny zakres zmysłowych doświadczeń. W kolejną transmutację.

Być może w czarny kubik z otworami na każdej ze ścian. W kubiku płyta CD z dwoma nagraniami. Pierwsze zatytułowane *Anepigraf*,

<sup>205</sup> Tamże, s. dwudziesta ósma.

<sup>206</sup> Tamże, s. siódma.

<sup>207</sup> R. Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, dz. cyt., s. jedenasta.

<sup>208</sup> Słowa przypisywane Heraklitowi. Zob. G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield (red.), *Filozofia przedsokrateska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*, Warszawa – Poznań 1999, s. 192.



drugie *Egzegeza*. W obydwu nagraniach głos odczytujący książkę *Æ*. W nagraniu pierwszym głos przetworzony został za pomocą efektu echa, co powoduje interferencje zakłócające literalny przekaz, który w nagraniu drugim poddany został jeszcze dalej idącemu zabiegowi polegającemu na tym, że „ścieżki z interpretacjami poszczególnych stron zostały nałożone na siebie tak, jakby wszystkie te strony zostały przeczytane jednocześnie”<sup>209</sup>. Dodatkowo płyta CD umieszczona została w kubiku pod takim kątem, że otwór w płycie pokrywał się z otworami w ściankach pudełka, co uniemożliwiało zlokalizowanie zawartości zamkniętego kubika. Ten Duchampowski gest<sup>210</sup> „ukrycia dźwięku” odsyła do napięcia pomiędzy mową i pismem, dźwiękiem i obrazem, uwypuklając jednocześnie po raz kolejny transmutacyjną siłę zaszczepiania. Literatura przekształca się w mowę, która przekształcona zostaje w muzyczną strukturę rytmiczną. To, co pierwotnie dla literatury znaczące – słowo, lokuje swe znaczenie w bezpośredniości wnętrza zniekształcającego głosu. Kubik jest pusty, gdy tylko na niego patrzymy. Musimy dokonać interwencji, otwarcia, by uruchomić rejestr innych zmysłów współkonstituujących odbiór całości. A zatem ciemne, szczęśliwe pudełko z płytą kompaktową, na której zarejestrowany został przewrotny audiobook. Przewrotny, bo podobnie jak w kontekście druku wymagający słuchania wszystkiego na raz. W tym kontekście *Egzegeza* staje się szumem nakładających się na siebie słów, które dążą do stabilności, a odkrywają w sobie rytm mogący stać się zaczątkiem muzyki. Sens nie jest na wierzchu. Przynajmniej nie zawsze. Wyłania się i skrywa, przekonując, że „ukryta więź jest silniejsza od jawnej”<sup>211</sup> (Heraklit). Gdy pudełko jest zamknięte, wzrok nie wystarcza. Nie pomoże także włożenie palca w zachęcające swą pustką otwory, albowiem otwory w ściankach pudełka pokrywają się przestrzenią z otworem pośrodku płyty kompaktowej. Żeby przekonać się, czy pudełko jest puste, czy pełne, musimy potrząsnąć i posłuchać. Musimy posłuchać pismo nosem. Dopiero wtedy dostrzeżemy wielozmysłowość pisma skrywaną przez druk.

Dopiero podczas słuchania poruszyć nasze zmysły może „osobliwy jakiś ni to dźwięk, ni aromat o niesprecyzowanym, jak gdyby kokietującym posmaku, który przyzywa nas do siebie swym magnetycznym fluidem”<sup>212</sup>. I wszystko to unieść musimy sami. Niczym sprasowany blok partytur, którego strony „przewracamy smukłymi od przeciążenia muzyką palcami”<sup>213</sup>. Kolejny efekt transmutacji ukazuje bowiem w swoistej bezpośredniości ciężar materii podlegającej przemianom. Papier, który musi być ciepły.

<sup>209</sup> Zob. opis i dokumentację prac artysty na stronie <http://trygon3.wix.com/robertszczerbowski#lge-neracje-ae/c1v44>, (dostęp: 13.07.21).

<sup>210</sup> Por. pracę Duchampa *Z ukrytym dźwiękiem* (1916). W sprawie opisu tej pracy zob. C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 148.

<sup>211</sup> G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield (red.), dz. cyt., s. 195.

<sup>212</sup> R. Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, op. cit., s. siedemnasta i n.

1000 egzemplarzy książki zostaje pociętych i spakowanych w formę makulaturowej paczki i, co istotne, transmutacja ta dokonuje się w tej samej drukarni, w której pierwotnie wydana została książka.

Gdzie jeszcze szukać przestrzeni dla transmutacji? Wskazane wcześniej wariacje przenosiły książkę w przestrzeń głosu – dźwięku oraz, podkreślając jej obiektualność, zmieniały strukturę papieru i wikały go w pozaksiążkowe formy pozbawione pragmatycznych cech umożliwiających tradycyjną lekturę. Jeśli kolejne zmiany kontekstów głosu-dźwięku i przekształcanego zadrukowanego papieru nie mogą już przynieść dodatkowych form rozpleniania sensów, to należy poszukać kontekstu, który byłby zarówno poza głosem, jak i poza zadrukowanym papierem. A zatem inny nośnik śladów, który byłby w stanie podkreślić ich nieliniarny charakter. Najpierw dyskietka z hipertekstem, a następnie sam hipertekst umieszczony w sieci i dostępny w obrębie Internetu<sup>214</sup>.

Umieszczenie treści *Æ* w postaci hipertekstu, a zatem dostosowanie wcześniejszej formy drukowanej na papierze do wymagań związanych z podłączonym do sieci komputerem, to nie tylko kolejna zmiana nośnika generująca nową formę lektury. To także, a być może przede wszystkim, kolejny sposób na to, by wymknąć się poczuciu końca, zwieńczenia, domknięcia, by pozostać przy idei dzieła otwartego i jednocześnie zwielokrotnionego. Otwartość i zwielokrotnienie nie dokonują się wyłącznie za pośrednictwem wskazanych wcześniej materialnych transmutacji. Albo, mówiąc inaczej: wyróżnione transmutacje, obiekty będące efektem pracy na własnej twórczości, zmiana mediów i sprzężonych z nimi nośników generują różne praktyki kulturowe. Związana z kulturą oralną mowa i sprzężone z nią słuchanie, związana z kulturą druku książka oraz zawierający w sobie możliwości edycji hipertekst jawią się niczym dialektyczne zaproszenie do snucia dalszej historii, dalszych zapośredniczeń, które pozwolą być może w konsekwencji na dokonanie upragnionej syntezy, „syntezy syntez”. Z tego powodu w przypadku *Æ* nie jest możliwa tradycyjna – estetyczna bądź krytycznoliteracka interpretacja. *Æ* wymaga hermeneutyki o zdecydowanie szerszym zakresie. Być może proponowana przez Mieke Bal „analiza kulturowa” byłaby bliższa dotarcia do takiego „przedmiotu”, który przecież wymaga specyficznej troski uniemożliwiającej zamknięcie. „Na pierwszy rzut oka przedmiot jest tu prostszy niż w wypadku antropologii: tekst, utwór muzyczny, film, malowidło. Po powrocie z wędrowki okazuje się jednak, że skonstruowany przedmiot nie jest »rzeczą«, która tak cię fascynowała, kiedy ją wybrałeś. Stał się on żywym stworzeniem,

<sup>213</sup> Tamże, s. dwudziesta dziewięćta.

<sup>214</sup> Trzecie, w pełni elektroniczne wydanie dostępne jest na stronie <http://techsty.art.pl/ae/raster.html>, (dostęp: 13.07.21).



zakorzenionym we wszystkich pytaniach i rozważaniach, którymi pokrył go pył twoich podróży, a które otaczają go jak 'pole'<sup>215</sup>. Ale i taka wizja może nas łatwo zwieść w przypadku literackiej twórczości Roberta Szczerbowskiego. Czyż bowiem artysta nie zamyka w konsekwencji swego dzieła? Czyż nie ogranicza pól dla wędrówek, które mogłyby się z nim wiązać? A może mamy do czynienia ze swoistą „kompresją” takich pól? Droga została zamknięta tylko w kontekście tradycyjnie rozumianej przestrzeni, traktowanej jako linearny proces rozwijający się wciąż w jedną stronę. Dialektyka, która nie sprawdza się w przestrzeni euklidesowej. Przestrzenie inne mogą się zaś otworzyć dopiero po jasnym komunikacie autora: „literatura naprawdę się dla mnie skończyła, nie tylko ze względu na nią samą, ale dlatego, że straciłem zaufanie do słowa”<sup>216</sup>.

Pierwotnie artykuł ukazał się w czasopiśmie „Res Facta Nova”, nr 17 (26) 2016

<sup>215</sup> M. Bał, Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 26 i n.

<sup>216</sup> Warianty. Z Robertem Szczerbowskim rozmawia Rafał Księżyk, w: „Antena Krzyku” nr 2, 2002, s. 12.



# 11. WPROWADZENIE DO TRADYCJI BADAŃ DŹWIĘKOWYCH W POLSCE

*Proszę o chwilę napiętego słuchu.  
Chodzi o sprawę wysoce ważną.  
I tylko dla jej wagi, a nie dla jej trudności,  
proszę o całe ucho<sup>217</sup>.*

Tadeusz Peiper

Prosząc niegdyś o chwilę napiętego słuchu, Tadeusz Peiper zwracał uwagę na potrzebę baczniejszego zwracania uwagi na słowa – na ich znaczenia, tkwiące pomiędzy nimi metaforyczne napięcia ale także na wyglądy, graficzne układy i brzmienia, bez których ewokowane przez nie ekspresje byłyby niepełne. Brzmienie słów, zarówno w kontekście wizualnym, uwypuklającym graficzny aspekt rytmu, jak i audialnym, udostępniającym rytm dla doświadczenia cielesnego stanowi zarazem niezbywalny element procesu hermeneutycznego, bodziec uruchamiający przeżycie estetyczne oraz czynnik odsłaniający pojęciowy charakter słowa. Dostrzegając w słowie pojęcie, dostrzegamy jednocześnie zawarte w nim pytanie. Każde słowo, podobnie jak każdy dźwięk, jest bowiem pytaniem. Podobnie jak pytanie o słowo zawiera w sobie pytanie o dźwięk, pytanie o dźwięk jest pytaniem o sposoby jego oddziaływania i konteksty, poprzez które są one wyznaczone. Ale poza tym, że można mówić o różnorodnej gamie kontekstów wyznaczających sposoby oddziaływania dźwięku (w tym także dźwięku słowa), można także mówić o dźwięku jako fenomenie, który tworzy określone konteksty.

Pogłębiony namysł nad tą swoistą zwrotnością oddziaływania dźwięku podejmuje się coraz częściej ze świadomością potrzeby łączenia przedmiotowej i kontekstualnej różnorodności w ramach wspólnych ram wyznaczanych przez płynne, lecz dostrajające

<sup>217</sup>T. Peiper, *Pisma wybrane*,  
Wrocław 1979, s. 240.



<sup>218</sup> J. Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2012, s. 3.

<sup>219</sup> M. Bał, *Wędrujące pojęcia...*, dz. cyt., s. 39.

<sup>220</sup> Wzmoczone zainteresowanie polskich autorów dźwiękiem i związanymi z nim praktykami kulturowymi (także tymi, które nie wiążą się bezpośrednio z muzyką) trwa już blisko od dwóch dekad, co zyskało swój wyraz m.in. w tematycznych opracowaniach czasopism naukowych wywodzących się z różnych tradycji badawczych:

„Kultura Popularna” nr 2 (28) 2010, pod zbiorczym tytułem *Audiosfera*; „Kultura Współczesna” nr 1 (72)/2012, pod tytułem *Dźwięk, technologia, środowisko*; „Muzyka” nr 1 (232) 2014, zatytułowany *Pejzaże dźwiękowe przeszłości* oraz „Teksty Drugie” nr 5 2015, *Audiofilia*.

<sup>221</sup> D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 31.

<sup>222</sup> Choć to ciekawe zadanie domagające się realizacji w przyszłości – czy w przypadku badań nad dźwiękiem, sound studies mamy do czynienia ze zwrotem w naukach humanistycznych? Jakie argumenty na rzecz takiej tezy dałoby się wskazać, zwłaszcza w perspektywie badań prowadzonych przez polskich autorów?

<sup>223</sup> D. Bachman-Medick, *Cultural turns...*, dz. cyt., s. 11.

się wzajemnie pola zainteresowań badawczych ugruntowanych w tradycjach akademickich. Jonathan Sterne zauważa, że *sound studies* – badania poświęcone rolom oraz sposobom oddziaływania dźwięku w kulturze współczesnej są zarazem intelektualną reakcją na zmiany dokonujące się w kulturze i technologii oraz wynikiem przemian związanych z reorganizacją tradycyjnych granic i założeń dyscyplin naukowych<sup>218</sup>. W wielu dziedzinach humanistyki zainteresowanie dźwiękiem wiąże się nie tylko z chęcią wskazywania i analizowania określonych fenomenów czy obiektów kulturowych ale także z możliwościami transplądowania pojęć związanych z doświadczaniem dźwięku na grunt analiz prowadzonych w ramach określonej dyscypliny. Dzieje się to zawsze wtedy, gdy, w myśl propozycji Mieke Bał, „chodzi o produktywność przeniesienia pojęcia, które funkcjonuje w praktyce kulturowej, do refleksji teoretycznej, by zdać sprawę z tego, jak praktyka działa w teorii”<sup>219</sup>. W tym kontekście, rozmaite praktyki związane z dźwiękiem – jego wytwarzaniem, odbiorem, przekształcaniem, transmitowaniem, itp. stają się w ostatnich latach, także w Polsce, punktem wyjścia dla budowania wielu postaw teoretycznych<sup>220</sup>. Dźwięk i jego manifestacje stają się zarazem zaczynem do tworzenia ujawniających określone zjawiska metafor, jak i medium, za pośrednictwem którego dokonuje się analizy. W tym sensie wzmoczone zainteresowanie sposobami oddziaływania dźwięku w kulturze, które daje się zauważyć w ostatnich latach, może być przyczynkiem do formowania się logiki zwrotu, *turn*, przy założeniu, iż „o *turn* można mówić dopiero wtedy, kiedy nowy fokus badawczy z płaszczyzny przedmiotowej nowego rodzaju pól badawczych «przerzuca się» na płaszczyznę kategorii analizy i koncepcji, kiedy więc nie wskazuje już tylko nowych obiektów poznawczych, ale sam staje się *instrumentem* i *medium* poznania”<sup>221</sup>. W wyznaczonym tu kontekście badań dźwiękowych nie chodzi zatem już tylko o to, by bardziej wnikliwie analizować rozmaite fenomeny związane z dźwiękiem traktowanym jako efekt techno-kulturowych przeobrażeń ale żeby pokazywać, że wiele społecznych procesów da się rozpoznać i ujawnić tkwiące w nich zależności za pomocą instrumentarium analizy dźwięku i jego sposobów oddziaływania. Nie jest jednak w tym przypadku istotne czy mamy do czynienia z kolejnym, w ścisłym znaczeniu tego słowa, zwrotem<sup>222</sup> w naukach humanistycznych; bardziej znaczący jest fakt, iż badania nad dźwiękiem „tworzą przestrzeń rozwojową [...] zapoczątkowują [...] zwroty – także wstecz – bądź konstruktywne objazdy, przesunięcia punktów ciężkości, nowe zogniskowania lub zmianę kierunku”<sup>223</sup>. Współcześnie jest to widoczne na wielu

płaszczyznach. Dźwięk stanowi zarówno punkt wejścia, jak i wyjścia dla rozważań wyrastających z geograficznych badań niematerialnych wartości krajobrazów, jest elementem analiz poświęconych audiosferze miasta, filologicznie umotywowanym doświadczeniem uruchamiającym zainteresowanie rolami oraz funkcjami odgłosów plasujących się pomiędzy językiem a cielesnością, zaczynem do tworzenia map dźwiękowych realizujących postulaty ekologii akustycznej, czy też elementem rozmaitych praktyk artystycznych wykraczających poza twórczość muzyczną.

Czy tak wszechstronne zainteresowanie dźwiękiem posiada swoją tradycję? Czy zwroty w myśleniu, które doprowadziły do krystalizowania się postaw przyjmujących, jawnie bądź niejawnie, perspektywę *sound studies* w Polsce posiadają swoje korzenie? Zaczynów takich zwrotów, zmian w myśleniu, pojęciowych przeobrażeń chciałbym poszukać w pewnych historycznych osobliwościach<sup>224</sup> związanych z wyłanianiem się nowych narzędzi, technologii oraz pojęć wyrastających bezpośrednio z doświadczania dźwięku jako istotnego elementu przemian kulturowych. Celem niniejszego opracowania jest przygotowanie szkicu tradycji badań dźwiękowych w Polsce. Tradycji często nieuświadomianej, nieobecnej we współczesnych badaniach z tego zakresu, a zawierającej tak często rozwijane dzisiaj wątki i potencjalności. Tradycja ta, co zrozumiałe, jest tradycją z naszego, współczesnego punktu widzenia i trudno doszukiwać się w niej świadomych, zwłaszcza dyscyplinarnych przynależności do tego, co dzisiaj określamy mianem badań dźwiękowych czy *sound studies*. Ponadto w wielu przypadkach rozważania dotyczące dźwięku pojawiają się przy okazji innych wejściowych założeń i stawianych celów. Z pewnością jednak zawarte w nich rozwiązania, a przede wszystkim s p o s o b y m y ś l e n i a, ukazują istotne zmiany, które doprowadziły do ujmowania dźwięku jako istotnego elementu społeczno-kulturowych przeobrażeń. Przywoływane tutaj przykłady nie stanowią też żadnego spójnego obszaru problemowego. To raczej wybrane punkty, które wskazywane współcześnie mogą stanowić przyczynek do zarysowania linii stanowiącej pomost pomiędzy badaniami współczesnymi, a ich prekursorskimi wizjami.

Poszukując pierwszych zmian myślenia o dźwięku – jego rolach, funkcjach, sposobach oddziaływania i wytwarzania nowych sposobów postrzegania nie sposób uciec od namysłu będącego wynikiem reakcji na nowatorskie media zapośredniczające dźwięk. Julian Ochorowicz, wybitny XIX wieczny filozof, konstruktor

<sup>224</sup> Pojęcie „osobliwości” przyjmuję za: S. Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.



<sup>225</sup> O znaczeniu wynalazzonego przez Ochorowicza mikrofonu w perspektywie an-archeologii mediów zob: T. Misiak, *Krótki przyczynnik do an-archeologii audio-wizualności*, Polska – II połowa XIX wieku, „Kultura Popularna” nr 3 (37) 2013.

<sup>226</sup> J. Ochorowicz, *O możliwości zbudowania przyrządu do przesyłania obrazów optycznych na dowolną odległość*, „Kosmos” 1878, rocznik trzeci, s. 73 (pisownia oryginalna). Tekst dostępny również w wersji elektronicznej na stronie Śląskiej Biblioteki Cyfrowej: <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetada-ta?id=186138&from=publication>, (dostęp: 13.07.21).

<sup>227</sup> W sprawie przewidywanych przez Edisona sposobów użycia gramofonu zob: F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford 1999 oraz: M. Libera, D. Muzyczuk, *Upadek nagrywania*, „Glissando” nr 2 (29) 2016.

<sup>228</sup> J. Ochorowicz, *O możliwości...*, dz. cyt., s. 73.

<sup>229</sup> T. Peiper, *Radiofon*, w: M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, Warszawa 2002, s. 95.

i wynalazca mikrofonu<sup>225</sup>, przy okazji zarysowywania pierwszych w historii rozwiązań umożliwiających transmisję obrazu i dźwięku snuje wyobrażenia na temat wpływu, wkraczających wtedy dopiero na arenę komunikacyjną, takich urządzeń, jak telefon i gramofon. „Wynalazek telefonu, tak prostego w swój budowie, a tak cudownego w swém działaniu, rozpocznie prawdopodobnie epokę odkryć, nieprzewidzianych przez najśmielsze fantazje. Fonograf Edisona przechowujący dźwięki i powtarzający je na zawołanie, zdaje się być już zwiastunem tej epoki, która niejedną ważną zmianę nawet do życia publicznego wprowadzi. Od chwili kiedy William Thomson ogłosił doświadczenia Edisona, zdaje się nie podlegać wątpliwości, że fonograf nie jest złudzeniem, że bez żadnych drutów będziemy mogli przysyłać myśli własnym głosem, raz na zawsze zapisane na pasku cynfolii”<sup>226</sup>. Dokonywane w przełomowym dla historii techniki okresie spostrzeżenia Ochorowicza związane z nowopowstającymi mediami zapośredniczającymi dźwięk i obraz są zwiastunem nieznanym dotąd funkcji zmieniających indywidualne i społeczne sposoby myślenia o kulturze. Co w naszych codziennych sposobach doświadczania świata może zmienić fonograf? Poza przewidywanymi przez samego Edisona funkcjami<sup>227</sup>, Ochorowicz snuje własne domysły: „odczyt, deklamacja, śpiew, opera mogą być noszone w kieszeni ze wszystkimi zasobami uczucia, harmonii, inteligencji, zapachu i precyzji, mogą być kupowane na łokcie, przesyłane w listach i powtarzane niemal tym samym głosem za nakręceniem fonografu”<sup>228</sup>. N i e m a l t y m s a m y m g ł o s e m – to, na pierwszy rzut oka nieistotne sformułowanie otwiera całą gamę doznań i związanych z nimi przemyśleń dotyczących statusu nagrań dźwiękowych, które za sprawą fonografu i takich późniejszych urządzeń, jak gramofon czy radio staną się głównym przedmiotem rozważań dotyczących kultury dźwięku. W tym świetle Ochorowicz jawi się jako prekursor zmiany myślenia o zarejestrowanym głosie; myślenia, które w nieco późniejszym okresie zajmowało wielu badaczy i osobistości życia publicznego przechodząc niezwykle różnorodną drogę fascynacji od Józefa Piłsudskiego po Tadeusza Peipera, który w latach 20. XX wieku zaproponuje, na pozór niezobowiązujący, termin „słuchokrąg” w metaforyczny sposób obrazujący przekształcenia kulturowe dokonujące się pod wpływem radia<sup>229</sup>. W swym potencjale pojęciowym, odsłaniającym nie zauważane wcześniej zależności, będący swoistym dopełnieniem widnokągu – „słuchokrąg” traktować można jako antycypację zaproponowanego blisko pół wieku później przez Murraya Schafera terminu *soundscape* – pejzaż dźwiękowy, tak często wykorzystywanego

współcześnie w ramach wielu postaw badawczych. Przy okazji też Peiper, pod wpływem dostępnych na początku ubiegłego stulecia urządzeń związanych z dźwiękiem, zwraca uwagę na rodzące się pod ich wpływem sposoby słuchania, które jeszcze dzisiaj są przedmiotem analiz socjologicznych związanych z indywidualnymi sposobami kształtowania przestrzeni. „Głośnik jest zdracą – pisał Peiper. Głośnik udaje tylko szczodropliwość. [...] Słuchawka przynosi intymne szepty. Słuchawka nie dopuszcza podsłuchania. Słuchawka wyklucza podział. Słuchawka wprowadza słuchacza w najbardziej osobisty stosunek do rzeczy słuchanej”<sup>230</sup>.

Linia biegnąca od Ochorowicza do Peipera, to linia wyznaczona przez, wyływający z różnych źródeł, namysł nad nowymi doznaniem dźwiękowymi. XIX wieczne wynalazki i opisy Ochorowicza bez wątplenia przyczyniły się nie tylko do spopularyzowania powstających za jego życia urządzeń ale także wzmogły zainteresowanie dźwiękiem jako istotnym elementem codziennych doświadczeń. Przy okazji prezentowania w Polsce na początku XX wieku dokonań uznanego fizyka i akustyka Williama Bragga, tłumacz i propagator wiedzy Józef Roliński podkreśla, że „świat dźwięków – dziedzina zjawisk głosowych – jest dla nas istotnie całym światem, w którym swe życie spędzamy”<sup>231</sup>. Wskazując na szereg różnych środowisk akustycznych – od dźwięków charakterystycznych dla wsi i miasta, przez dźwięki maszyn, po dźwięki przyrody, z którymi na co dzień obcuje np. marynarz, Roliński zwraca także uwagę na potrzebę ciszy w życiu człowieka, co oddaje w charakterystyczny dla siebie, lapidarny sposób: „inteligent miejski ma aż nadto sposobności do przebywania w skomplikowanym, a zewsząd go atakującym świecie dźwięków. Ma raczej wielką trudność, jeśli pragnie odseparować się od nadmiernych i męczących wrażeń dźwiękowych. Gdy po pracy zawodowej chroni się w domowe «zacisze», odpoczynkowi jego towarzyszą nieodłącznie dobiegające z ulicy dzwonki tramwajowe, sygnały samochodów, turkoty wozów ciężarowych; podwórko ofiarowuje mu na odmianę hałaśliwe orkiestry bezrobotnych muzykantów, litanje i zawodzenia żebraków, wrzaski kotów, ujadanie Rexów i Azorków, i nareszcie, najbardziej może uprzykrzone, bo nie mające prawie przerw ani chwili zmęczenia – audycje radiowe kilku naraz głośników, ryczące lub gadające z okien sąsiadów, cierpiących na radjomanię”<sup>232</sup>. Wypowiedzi te, poza znanymi już od czasu Futurystów zbiorami doznań łączonych z nowymi źródłami dźwięku, zawierają też, niekiedy *implicite*, przemyślenia dotyczące wyzwania, które za sprawą tych nowych doświadczeń

<sup>230</sup> T. Peiper, *Pisma wybrane...*, dz. cyt., s. 143.

<sup>231</sup> W. Bragg, *Świat dźwięków*, przeł. J. Roliński, Mathesis Polska, Warszawa 1935, s. V.

<sup>232</sup> Tamże, s. V–VI.



stoją przed naukowcami chcącymi zrozumieć wielowymiarowy świat dźwięku. Już w tym krótkim, napisanym w 1934 roku wprowadzeniu do książki Bragga, Roliński zwraca uwagę z jednej strony na to, że świat dźwięku „objawia się [...] nie wszystkim nam jednakowo: różne wywołuje zainteresowania i różne nasuwa refleksje, zależnie od tego, kim jest ten, kto go obserwuje, gdzie mieszka i czym się zajmuje”, a z drugiej, że „nieliczni tylko fachowcy zajmują się bliżej tą sprawą; lecz i tu dodać trzeba, iż każdy z takich specjalistów interesuje się dźwiękiem ze swego tylko punktu widzenia”<sup>233</sup>. Spis obiektów i doznań mających na celu spopularyzowanie i podkreślenie wagi badań nad dźwiękiem przeobraża się w zapotrzebowanie na bardziej holistyczne czy też interdyscyplinarne podejście do fenomenów akustycznych; podejście, które byłoby w stanie sprostać zróżnicowaniu kontekstów występowania dźwięku. I choć na początku XX wieku widać jeszcze bardzo wyraźne odgraniczanie od siebie poszczególnych dyscyplin badawczych, to wydaje się, że właśnie namysł nad dźwiękiem otwiera rozłam pomiędzy dziedzinami wiedzy na konieczność połączenia sił i narzędzi badawczych. Nie było bowiem wówczas w perspektywie badań naukowych drugiego fenomenu tak wszechobecnego, który wywoływałby tak różnorodne skutki i zaznaczał swoją wagę w perspektywie tak wielu teorii, jak fizyka, akustyka, radiofonia, sztuka, medycyna czy teoria wojskowości, a jednocześnie nie był jeszcze do końca poznany jego potencjał za sprawą pojawiających się z dużą częstotliwością urzędzeń zapośredniczających. Namysł nad dźwiękiem wydaje się w tej perspektywie wyznacznikiem interdyscyplinarności, pluralizmu i relatywizmu naukowego, co rodzi nowe metodologie i stawia przed badaczami wyzwania związane z wykraczaniem poza ścisłe ramy reprezentowanych dyscyplin.

Zainteresowanie dźwiękiem, jego różnymi, zanurzonymi w codzienności, doświadczeniami stawało się też impulsem do podejmowania badań charakterystycznych dla bardzo wąskich problemów i dziedzin odsłaniając jednocześnie perspektywy wcześniej nie dostrzegane w ramach danej dyscypliny. Symptomatyczny przykład tego rodzaju wykorzystania doświadczeń związanych z dźwiękiem stanowią przeprowadzone w latach 50. XX wieku badania trzech polskich lekarzy – Kazimierza Bojanowicza, Ryszarda Kuźmickiego i Wacława Olszewskiego, którzy zainspirowani odgłosem jednego z urzędzeń laboratoryjnych zadali szereg pytań związanych z oddziaływaniem określonego dźwięku na pacjentów. Istotna w tym kontekście jest świadomość znaczenia prowadzonych badań w szerszej

<sup>233</sup> Tamże, s. V, VII.

perspektywie wyłaniających się dopiero problemów kulturowych: „wraz z rozwojem przemysłu i motoryzacji na wsi i w mieście zagadnienie hałasu nabrało znaczenia społecznego. Badając jego wpływ na ustrój ludzki zwracano dotąd głównie uwagę na szkodliwość hałasu na narząd słuchu, w mniejszym stopniu – na układ nerwowy. Można z góry przewidzieć, że szkodliwość hałasu nie ogranicza się do tych 2 układów, choć, jak wynika z dostępnego nam piśmiennictwa, nie badano wszechstronnie tego zagadnienia”<sup>234</sup>. Te pionierskie badania, poza tym, iż wykazały konkretne zmiany w badanych kontekstach, zwróciły także uwagę na pewne wymiary obecności i sposobów oddziaływania dźwięku w szerszej perspektywie kulturowej. Z jednej strony pokazały bowiem rodzące się dopiero zagrożenia o charakterze ogólnym – hałas jako nowa przyczyna chorób cywilizacyjnych, ale też zwróciły uwagę na lokalne uwarunkowania przestrzeni – w tym przypadku szpitala, potraktowanego jako określoną przestrzeń akustyczną, która ma wpływ zarówno na zdrowie pacjentów, jak i na prowadzone z nimi badania. W tym świetle zwrócenie uwagi na konkretne urządzenie emitujące określone dźwięki i postawienie pytania o ich wpływ na powstające za ich sprawą zależności można odczytywać jako prekursorkę próbę wskazania konieczności świadomego projektowania akustycznego. „Zwróciliśmy mianowicie uwagę, że pod wpływem dźwięku wirówki, obracającej się w pracowni naukowej, powstały zmiany w liczbie tętna i oddechu oraz ciśnieniu tętniczym krwi u chorego, któremu pobieraliśmy krew do badania. Postanowiliśmy stwierdzić, czy zjawisko to występuje u wszystkich osób słyszających dźwięk wirówki”<sup>235</sup>. Bez względu na szczegółowe wyniki badań i ich znaczenia dla medycyny oraz konkretnych chorób branych pod uwagę istotne jest to, że mamy w tym przypadku do czynienia z wykraczaniem poza przyjęte ramy badań naukowych w stronę holistycznej analizy społeczno-kulturowej, która dostrzega, iż „należy walczyć z hałasem jako czynnikiem szkodliwym dla zdrowia i wywierającym ujemny wpływ na dokładność wyników badań biochemicznych”<sup>236</sup>.

Problem hałasu ma zatem znaczenie także w kontekście pracy i sprzężonej z nią kultury rozumianej jako zespół świadomie kształtowanych czynników mających wpływ na poczucie komfortu i bezpieczeństwa. Dźwięk jest jednak często fenomenem nie brany pod uwagę w kontekście projektowania warunków pracy. Fenomeny akustyczne są traktowane jako przypadkowe, efemeryczne, ulotne, a przez to niezależne od człowieka i nie poddające się stałym, świadomie powoływanym formom organizowania. Na problem ten,

<sup>234</sup> K. Bojanowicz, R. Kuźmicki, W. Olszewski, *Badania nad wpływem bodźca dźwiękowego na zachowanie się poziomu cukru we krwi oraz tętna, oddechu i ciśnienia tętniczego krwi*, „Przegląd Lekarski” nr 3, 1955, s. 66.

<sup>235</sup> Tamże.

<sup>236</sup> Tamże, s. 70.



jako jeden z nielicznych badaczy w Polsce w latach 60. ub. wieku zwracał uwagę Maksymilian Siemieński, który z antropologicznym zacięciem podkreśla, iż „w filogenetycznym rozwoju gatunek człowieka nie miał okazji i potrzeby – w zupełnie odmiennych warunkach życia w ciągu tysięcy lat – stykać się i adaptować do tych pobudzeń słuchowych, które stały się udziałem dzisiejszego człowieka, korzystającego nie tylko dobrowolnie, ale i *zmuszonego do odbioru dźwięków o mocy, czasie trwania i różnorodności*, nigdy przez jego praojców niesłyszanych”<sup>237</sup>. W związku z tym potrzebne są, zakrojone na dużą skalę, interdyscyplinarne badania nad skutkami hałasu w środowiskach zmienianych pod jego wpływem – od prywatnych mieszkań, przez szkoły, po miejsca pracy. I zwłaszcza ten ostatni kontekst interesuje Siemieńskiego, którego badania miały istotny wpływ na kształtowanie się świadomości wpływu środowisk akustycznych na kulturę i wydajność pracy. Jedną z istotnych, choć do dzisiaj rzadko rozwijanych, konsekwencji ustaleń badacza jest zwrócenie uwagi na fakt, iż negatywne skutki hałasu nie zależą tylko od natężenia dźwięku ale od szeregu występujących w danym otoczeniu zależności, a z drugiej strony wiążą się z naszymi subiektywnymi odczuciami i przyzwyczajeniami. Siemieński zauważa, że „to samo natężenie hałasu, które oznaczone zostało na skali jako szkodliwe dla zdrowia pracownika w hali fabrycznej – zostaje przeoczone i uchodzi uwadze, gdy jego źródłem staje się nie maszyna produkcyjna, ale np. maszyna do pisania lub liczenia, czy intensywny dzwonek telefonu w pomieszczeniach pracy umysłowej”<sup>238</sup>.

Odkrycie hałasu jako problemu społecznego otworzyło także muzykę i namysł nad nią prowadzony na tematykę związaną z jakością dźwięku i sprzężonego z nim słuchania w perspektywie twórczości artystycznej. Danuta Gwizdalanka w swoich, pisanych w latach 80. ubiegłego wieku felietonach niejednokrotnie dawała wyraz zainteresowania rozmaitym zagadnieniom, które powiązane były z tradycją ekologii akustycznej – perspektywy łączącej troskę o stan środowiska akustycznego z artystycznymi możliwościami jego przekształcania. Hałas w tym kontekście jest nie tylko zagrożeniem dla indywidualnie i społecznie poszukiwanych form akustycznej intymności ale także dla muzyki, która świadoma swojego dźwiękowego charakteru musi – w obliczu wyzwań, jakie stawia przed nami hałas – szukać nowych sposobów argumentowania i podkreślania znaczenia własnych wartości. Złóżka za sprawą w coraz większym stopniu upowszechniających się mediów odtwarzających dźwięk w życiu publicznym

<sup>237</sup> M. Siemieński, *Kultura a środowisko akustyczne człowieka*, Warszawa 1967, s. 60. Książkę, na co warto zwrócić uwagę, poprzedza wymowny, odautorski anons: „wszystkim, którzy cierpią – dręczeni hałasem, pracę tę poświęcam”.

<sup>238</sup> Tamże, s. 97.

muzyka staje się częścią hałasu traktowanego jako zespół niechcianych, niepożądanych zjawisk akustycznych. W tym sensie wyzwanie stojące przed muzyką okazuje się podwójnie trudne – z jednej strony wymaga bowiem obrony przed włączaniem jej w obręb niepożądanych, przypadkowych dźwięków codzienności, a z drugiej obrony hałasu rozumianego jako wykorzystywaną niekiedy przez muzykę wartość estetyczną. Odwołując się do osiągnięć wynikających z działalności R. M. Schafera, a także pierwszych uchwał dotyczących walki z hałasem wdrażanych przez Parlament Europejski Gwizdalanka zauważa, że „wygląda na to, że niektórzy zabrali się już do obmyślenia arki zdolnej uchronić chociaż część uszu i głów przed utonięciem z decybelowym potopie. Sukces budowniczych zależy jednak od prawidłowego ustalenia zasad konstrukcji, a więc określenia optimum akustycznego dla człowieka. Przetrawanie muzyki uwarunkowane jest natomiast tym, czy wejdzie do arki wyposażona w takie przymioty, które rzeczywiście zasługują i mają szansę na przetrwanie”<sup>239</sup>. Problem to tym bardziej istotny, że ścieżki wyznaczane przez kulturę popularną i związane z nią środki przekazu sprawiają, iż „w tak zdegradowanej muzyce dotychczasowe jej działanie symboliczne coraz częściej zastępowane bywa działaniem warunkującym. Nawet fragment arcydzieła może funkcjonować jak eksperymentalny dzwonek Pawłowa, jeśli tylko będzie dostatecznie mocno utrwalony”<sup>240</sup>.

Postrzeżenie muzyki nie tylko w perspektywie problemów związanych ze sztuką ale także w związku z jej codziennymi przejawami to nie tylko wyraz, popularyzujących się w pewnym stopniu w Polsce w latach 80. ubiegłego wieku, postaw ekologicznych ale także zwiększonej świadomości związków sztuki z technologią oraz środkami masowego przekazu, wśród których prym wiodło radio i związane z nim media. W związku z tym coraz częściej pojawiają się pytania dotyczące nie tylko tego, jakiej muzyki słuchać ale także jak, tzn. w jakich warunkach i przy użyciu jakich urządzeń. Ścisłe powiązanie doznań i ocen estetycznych z warunkami i technologiami wyznaczającymi odpowiednie sposoby słuchania stało się ważną częścią rozmaitych propozycji edukacyjnych, które próbowały łączyć wartości związane z muzyką z wartościami wynikającymi ze sposobów jej zapośredniczenia<sup>241</sup>.

Kazimierz Dobrzański jawi się w tym kontekście jako najbardziej zagorzały zwolennik edukacji muzycznej (i szerzej: dźwiękowej), a jego postulaty, pochodzące już z lat 70. ub. wieku do dzisiaj stanowią inspirację będąc przykładem poważnego podejmowania zagadnień, które często traktowane są jako

<sup>239</sup> D. Gwizdalanka, *Strojenie trąb jerychońskich, odcinek 3: Happy New Ears!*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 21, s. 11.

<sup>240</sup> D. Gwizdalanka, *Strojenie trąb jerychońskich, odcinek 2: Dźwiękowy narkotyk*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 20, s. 14.

<sup>241</sup> Zob np.: K. Dobrzański, *Fonografika...*, dz. cyt. Warto również zwrócić uwagę na popularne niegdyś książki, które łącząc troskę o edukację ze znajomością odpowiednich urządzeń rejestrujących i odtwarzających dźwięk stanowiły specyficzny, zapomniany już dzisiaj, sposób popularyzowania kompetencji technicznych i ich związków z odbiorem sztuki. Zob np.: K. Dobrzański, *Człowiek i dźwięki. O kulturze słuchania radia*, Warszawa 1973; J. Brdulak, *Eksploatacja magnetofonu*, Warszawa 1979; B. Chodyna, *Przygotowanie do pracy z płytoteką*, Warszawa 1966.



nieistotne z punktu widzenia rozważań o sztuce dźwięku. Przy czym, spojrzenie to jest uwarunkowane podwójnego rodzaju motywacjami. Z jednej strony bowiem chodzi o to, żeby pokazać, iż radio i sprzężone z nimi media są zalążkiem nowych praktyk artystycznych, które rodzą się dopiero i szukają swej estetycznej tożsamości. Bo przecież, co podkreśla Dobrzański w kontekście sztuki radiowej, „nie jesteśmy kompozytorami dzieł muzycznych, lecz efekty naszej pracy są strukturami fonicznymi, rządzącymi się swoimi własnymi prawami, które to prawa sami zaczynamy tworzyć”<sup>242</sup>. Z drugiej zaś strony radio wymaga specyficznej formy odbioru, która powinna być świadomie planowana, by zagwarantować odpowiednie przeżycia estetyczne, więc „jeśli już uświadomiliśmy sobie zasady techniczne, niezbędne do uzyskania optymalnych warunków odbioru i przeżywania audycji radiowej i nagrań płytowych, to musimy teraz zastanowić się, jak je zrealizować w warunkach naszego pokoju”<sup>243</sup>. W tym kontekście, takie charakterystyczne dla okresu PRL-u sformułowania, jak „koncert w domu i świetlicy”<sup>244</sup> czy „eksploracja magnetofonu”<sup>245</sup>, kojarzone z umotywowanymi politycznie hasłami mającymi na celu zrównanie dostępu do kultury mieszkańców wsi i miast, stanowią prekursorskie wezwanie do świadomego „samowychowania radiowego”, które potraktowane bardziej ogólnie jako potrzeba świadomego, krytycznego korzystania ze wszystkich dostępnych mediów, do dzisiaj są aktualne. Przy czym, pamiętać należy zwłaszcza o tym, że „zaprzestając na początek bezmyślnego wysłuchiwanie «jednym uchem» audycji za audycją, po pewnym okresie odpoczynku (wyłączmy na kilka dni w ogóle radiodbiornik z sieci) zaczniemy odczuwać brak doznań brzmieniowych, brak audycji radiowej. Odczucie takie będzie dla nas sygnałem, że możemy rozpocząć proces samowychowania radiowego”<sup>246</sup>. Wychowania, które wciąż domaga się redefiniowania, projektowania i odpowiednich form realizacji.

<sup>242</sup> K. Dobrzański, *Człowiek i dźwięki...*, dz. cyt., s. 177.

<sup>243</sup> Tamże, s. 125.

<sup>244</sup> Jest to także tytuł jednego z podrozdziałów książki Dobrzańskiego.

<sup>245</sup> Zob: J. Brdulak, *Eksploracja magnetofonu*, dz. cyt.

<sup>246</sup> K. Dobrzański, *Człowiek i dźwięki...*, dz. cyt., s. 121.

\*\*\*\*\*

Przywołane tutaj wątki nie stanowią pełnego zbioru historycznych przykładów postaw teoretycznych traktujących dźwięk i związane z nim praktyki jako istotny czynnik rozmaitych przeobrażeń kulturowych. Wskazują jednak na pewne charakterystyczne obszary, nad którymi namysł wciąż jest kontynuowany. Badania technologii i mediów audialnych rozważanych jako część kultury audio-wizualnej, ekologia akustyczna i badania pejzaży dźwiękowych, problematyka hałasu w perspektywie ekonomicznej i artystycznej, rola i metaforyka głosu jako elementu współczesnej

debaty publicznej i polityki, nowe formy odbioru muzyki za pośrednictwem wciąż rozwijanych możliwości technologicznych czy audytywne cechy literatury oraz innych form sztuki to tylko niektóre współcześnie podejmowane tematy zakorzenione w bogatej tradycji badań stawiających sobie zbliżone zadania i realizujących podobne cele. Trzeba jednak zaznaczyć, że wskazane przykłady, bez względu na ich różną przynależność ideową i odmienne podejścia metodologiczne, to przykłady ukazujące określone perspektywy w sytuacjach wyraźnie dostrzeganych, narzucających się przeobrażeń, które w dużym stopniu zostały już przez nas przepracowane i uwikłane w nowe sieci teoretycznych zależności. Wiąże się z tym jednak pewna niedogodność. Problemy teoretyczne – diagnozy, recepcje, interpretacje związane z dźwiękiem i jego sposobami oddziaływania w niedostateczny sposób przekładają się na określone praktyki i zachowania, co jawi się jako jedna z najbardziej naglących potrzeb w kontekście badań dźwiękowych. Nie chodzi zatem już tylko o to, by ukazywać jak praktyka działa w teorii ale także o to, by teoria mogła służyć jako narzędzie projektowania określonych praktyk kulturowych.

Pierwotnie artykuł ukazał się w czasopiśmie „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1(31)/2017



# 12. HISTORIA Z KOSZA NA ŚMIECI WYSNUTA. NA MARGINESIE TWÓRCZOŚCI EUGENIUSZA RUDNIKA

HISTORIA Z KOSZA NA ŚMIECI WYSNUTA

*Nie wokół odkrywców nowego zgiełku – wokół odkrywców nowych wartości kręci się świat, kręci się niesłyszalnie. Nie wolno dalej dać się zjadać, kiedy się najlepiej smakuje – wiedzą to ci, którzy chcą, aby ich długo miłowano<sup>247</sup>.*

Wprowadzenie do prezentowanych rozważań stanowią dwie krótkie sentencje zaczerpnięte z opowieści o Zaratustrze Fryderyka Nietzschego. Pomimo iż wypowiedzi te pochodzą z XIX stulecia, ich metaforyczny sens daleko wykracza poza bezpośrednie odniesienia historyczne tekstu, z którego się wywodzą. Pierwszy fragment podpowiada istnienie pewnych ukrytych trybów historii świata; trybów, które właśnie dlatego, że niewidoczne, bezpośrednio niedostępne, w głębokiej tkance świata wyznaczają jego rozwój spowity wokół norm i wartości raczej, niż powierzchownych działań. Fragment drugi prowokuje do przemyślenia problemu końca; końca zaplanowanego tak, by mógł on stać się początkiem historii gwarantującej nieprzemijalność. Obie wypowiedzi, jak sądzę, dobrze oddają także charakter współczesności uwikłanej w rozmaite sposoby przywoływania tego, co minione, oraz planowania, kreowania swojego obrazu dla przyszłych pokoleń.

Historia jest bowiem w perspektywie po-nietzscheańskiej ciągiem interpretacji, morzem ścierających się ze sobą, niewspółmiernych punktów widzenia. Nie ma historii rozumianej jako absolutny, ponadczasowy byt swą obiektywnością zapewniający sensowność świata. Nie jest historia teleologicznym procesem linearnie zmierzającym do swego spełnienia. Nie ma historii, jest tylko historyczność, a to znaczy interpretacje współkształtujące płynne wizje świata. Historie, interpretacje są przywołaniami, zestawieniami, inkrustacjami, i choć sam Nietzsche tego nie mówi,

<sup>247</sup> F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, przeł. S. Lisiecka i Z. Jaskuła, Warszawa 1999, s. 94, 172.



przybierają formę kolażu, która umożliwia, jak chciał później Max Ernst, zestawienie ze sobą fragmentów naturalnie ze sobą nie współwystępujących. W przypadku Nietzschego oznacza to, że nie istnieje nic bez interpretacji<sup>248</sup>. Niemiecki filozof zaznacza, że „dla wszelkiego typu historii nie ma tezy ważniejszej niż teza, [...] że [...] wszystko, co w taki czy inny sposób doszło do skutku, stale jest przez górującą nad nim moc interpretowane w świetle nowych intencji, wykorzystywane na nowy sposób, przekształcane i przeorientowywane dla umożliwienia nowych korzyści; [...] całe dzieje jakiegokolwiek 'rzeczy', jakiegokolwiek organu, jakiegokolwiek zwyczaju mogą dzięki temu stanowić nieprzerwany łańcuch coraz to nowych interpretacji i przysposobień, których przyczyny nie muszą pozostawać ze sobą w związku, lecz w pewnych okolicznościach, przypadkowo następować jedna po drugiej i jedna drugą zastępować [...] Forma jest płynna, a tym bardziej 'sens'”<sup>249</sup>.

Taka wizja historii skomplikowała silnie zakorzenione w tradycji filozoficznej przekonanie o istnieniu wyraźnej granicy pomiędzy bytem a pozorem. Komentujący Nietzschego, współczesny filozof języka, Josef Simon zauważa, że pozór nie jest, jak chciał Platon, cieniem, odbiciem, kopią pewnego oryginału czy prawzoru, lecz autonomicznym znakiem, który należy rozpatrywać jako wytwór i zarazem „przedmiot” interpretacji<sup>250</sup>. Zdaniem Michała Pawła Markowskiego zaś „jednym z najważniejszych dokonań Nietzschego jest to, że klasyczną dychotomią rzeczy samej w sobie i zjawiska zastąpił on (pozorną) dychotomią tekst/komentarz”, przy czym „ów tekst nie jest ustalony i podlega tym samym prawom zmienności, co komentarz”<sup>251</sup>.

W tak zarysowanej perspektywie nie od rzeczy jest, zaznaczam to raz jeszcze, przywoływanie artystycznej strategii kolażu. Wszak w wielu artystycznych wizjach i realizacjach kolaż sprostać miał potrzebom pozornego odzwierciedlenia rozbitej rzeczywistości. Stąd bez wątplenia można uznać strategię Nietzschego jako prekursorskie w zakresie wielu działań awangardowych na polu sztuki, która zresztą od zawsze brała pod uwagę problemy związane z początkiem, końcem, czasem, historią i symbolami ją współkształtującymi.

W takim polu rozważań chciałbym odnieść się do artysty radiowego, pierwszego w Polsce samodzielnego realizatora muzyki elektroakustycznej, twórcy wielu nagradzanych na festiwalach na całym świecie słuchowisk radiowych – Eugeniusza Rudnika. W popularnym obiegu Rudnik kojarzony jest z tym artystą,

który z koszów na śmieci umieszczonych w korytarzach siedziby Polskiego Radia w Warszawie wyjmował ścinki taśm magneto-fonowych odrzuconych z rozmaitych względów przez twórców reportaży radiowych. Ścinki te stawały się często materiałem do autorskich kompozycji, niejednokrotnie odnoszących się w swych bezpośrednich treściach do rozmaitych wydarzeń historycznych. Twórczość Rudnika jest jednym z niewielu przykładów tego rodzaju działalności, która świadomie tworzy pewne audialne konstrukcje zmierzające do budowania historii z elementów przez samą historię odrzuconych.

Analizując twórczość Eugeniusza Rudnika w kontekście jego artystycznych gier z historią, nie sposób pominąć kwestii oczywistej, często jednak w pełni nieuświadomionej. Materią, z którą zmagają się artyści, jest dźwięk. Dźwięk w formie niezwykle różnorodnej. Ludzka mowa zakorzeniona w codzienności, recytacje aktorskie, nagrania terenowe, dźwięki rozmaitych urządzeń o silnym wyrazie symbolicznym spotykają się ze sobą, tworząc wielowątkową mozaikę różnych znaczeniowo i brzmieniowo elementów poddanych technice montażu i uwikłanych w formę kolażu. Wszystkie prace Rudnika to prace radiowe, to znaczy złożone z nagrań przeznaczonych dla radia, stworzone w studiu radiowym, a także z myślą o radiowej prezentacji. Niekiedy przypominają klasyczne słuchowisko, dokument, reportaż, kompozycje z kręgu muzyki współczesnej, elektronicznej, a także dźwiękową poezję lingwistyczną. Rudnik jest z jednej strony artystą nagrywającym i przekształcającym dźwięk, z drugiej zbieraczem dźwięków gotowych, nagranych, z trzeciej – osobą rekonstruującą i dekonstruującą historyczne pejzaże dźwiękowe.

Utwory Rudnika, posiadające zawsze charakter foniczny, będące re/dekonstrukcją pejzaży dźwiękowych, uwikłane są zatem w szczególną formę percepcji. Leopold Blaustein, analizując zagadnienia związane z percepcją słuchowiska radiowego, przypomina, że „w życiu codziennym najczęściej patrzymy i słuchamy równocześnie. Dość rzadko widzimy coś, nie słysząc tego, a jeszcze rzadziej słyszymy, nie widząc. W teatrze lub kinie widzimy i zarazem słyszymy; w niemym filmie słyszymy ilustrację muzyczną. Słuchanie bez widzenia jest zresztą trudniejsze niż widzenie bez słyszenia; przychodzi ono nam nawet ze znacznym trudem, o ile nie chodzi o muzykę. Toteż uważny odbiór słuchowiska przez dłuższy czas nie jest rzeczą zbyt łatwą”<sup>252</sup>. Trudność koncentracji wynagradzana jest jednak twórczym charakterem odbioru. Słuchowisko radiowe w dużym stopniu umożliwia

<sup>248</sup> Zob: M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001, s. 278.

<sup>249</sup> F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1997, s. 83-84, 329-331.

<sup>250</sup> J. Simon, *Der gewolte Schein. Zu Nietzsche Begriff der Interpretation*, w: *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, red. M. Djurić, J. Simon, Würzburg 1986, s. 70. Za: M. P. Markowski, dz. cyt., s. 275. Zob. też: J. Simon, *Filozofia znaku*, przeł. J. Marecki, Warszawa 2004.

<sup>251</sup> M. P. Markowski, dz. cyt., s. 277.

<sup>252</sup> L. Blaustein, *O percepcji słuchowiska radiowego*, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Rosińska, Kraków 2005, s. 174-175.



słuchaczowi niezwykle intymnie, bo oparte na pracy indywidualnej wyobraźni przeżywanie dzieła. W tym przypadku utwory Rudnika pozostawiają słuchaczowi szeroki margines własnych skojarzeń, wychodzących poza narzuconą narrację wpisaną w strukturę utworu. Jeśli w pracach Rudnika pojawiają się odwołania do konkretnych wydarzeń historycznych, to zawsze rozmyte one zostają najpierw przez montaż, a następnie przez twórczą percepcję odbiorcy. Historia Rudnika nigdy nie jest jednorodna, raz na zawsze ustalona, trwała. W tym przypadku historia nie JEST, lecz dopiero się staje, albo, podobnie jak w przypadku Nietzschego, nie ma tu historii, jest tylko historyczność, ciąg interpretacji i zestawień.

Jeśli natomiast utwory Rudnika potraktujemy jako formy wykraczające poza klasyczną strukturę słuchowiska radiowego, to z pewnością będą się one jawiły jako swoiste próby opisu historycznej audiosfery czy, postępując się sformułowaniem Roberta Losiaka, będą „namiastką bezpośredniego obcowania z nieobecnym pejzażem dźwiękowym”, którą można potraktować jako „filtr osobistego doświadczenia, zapamiętania, rozpoznania, kwalifikacji”. Ponadto, jeśli „w opisie dźwięków, we wspomnieniach fonicznych wyraża się stosunek tych doświadczeń do miejsc i zjawisk dźwiękowych”<sup>253</sup>, będziemy mieli do czynienia z osobistą „wizją dźwiękową” określonych miejsc i związanych z nimi wydarzeń.

Dźwiękowe gry z historią Eugeniusza Rudnika mają dwuwymiarowy charakter. Z jednej strony to zestawienia fragmentów o wyraźnej symbolice, rozpoznawalnym źródle i kontekście historycznym. Ich zadanie często polegać ma na wywoływaniu wspomnień, skojarzeń, przeżyć związanych z konkretnymi sytuacjami czy wydarzeniami. Z drugiej strony zaś to prace o charakterze abstrakcyjnym, nieprzywólujące wprost określonych pejzaży dźwiękowych, komentujące wybrane wydarzenia przy pomocy dźwięków ewokujących historie ukryte w głębokiej symbolice samej materii dźwiękowej.

Z jednej strony mamy zatem *Kamienne epitafium* – utwór z 1984 roku, który dopiero w swym podtytule: *Pamięci księdza Jerzego Popiełuszki* zdradza swój główny temat. Temat, którego nie sposób bezpośrednio odkryć przez samo wysłuchanie. „Utwór skomponowany jest z głęboko przetworzonych dźwięków ‘wydobytych’ z różnych wielkości kamieni pobudzanych do grania na różne sposoby różnymi materiałami, tj. kamieniem, metalem, drewnem, szkłem, cegłą. Rzecz w tym, że dźwięk kamienia pobudzanego do ‘grania’ odbierany był bardzo czułym mikrofonem

<sup>253</sup> R. Losiak, *O opisach pejzaży dźwiękowych*, w: *Nowy idiografizm?*, red. K. Łukaszewicz, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2010, s. 224.

kontaktowym. Mikrofon kontaktowy ‘słyszał’ to, co działo się we wnętrzu bryły, ‘a nie słyszał’ fali akustycznej, która promieniowała do audiosfery”<sup>254</sup> – tak artysta wyjaśnia źródła stosowanych przez siebie dźwięków. Dostajemy także wyjaśnienie motywów takiego wyboru: „przebieg okrutnej zbrodni zabójstwa Kapłana był związany z kamieniami. A to rzucano kamieniami w szybę samochodu, a to przywiązywano kamienie do nóg zamordowanego księdza przed wrzuceniem zwłok do topieli”<sup>255</sup>.

Z drugiej strony mamy utwór *Annus Mirabilis* z 1995 roku – prosty w strukturze i bezpośredni w wyrazie „kolaż historycznych już sygnałów wywoławczych rozgłośni regionalnych Polskiego Radia. Sygnały te, głównie przedwojenne, mają szczególny, niepowtarzalny urok i wdzięk. Są przede wszystkim – jak zauważa Rudnik – polskie, patriotyczne, sentymentalne, spokojne, dostojne, godne, łatwo ‘wpadające w ucho’. Niektóre są wręcz jednoznacznym, czytelnym znakiem – ikoną danego regionu. W tkankę tego sygnałowego ładu-nieładu muzycznego ‘winkrustowałem’ powszechnie znane znaki, datujące ważne wydarzenia historyczne, takie jak wybuch II Wojny Światowej, Powstanie Warszawskie czy narodziny ‘Solidarności’. [...] Słuchacze, szczególnie starsi, wzruszali się. Niektórym szkliły się oczy, a i to było moim zamiarem”<sup>256</sup>.

Są wśród utworów Rudnika także eksperymenty z ludzką mową. Jedną z kompozycji, które potęgują doświadczenia słuchowe w zakresie doznawania dźwięków mowy, to *Divertimento* z 1971 r. Materiał utworu stanowią głównie fonemy wyodrębnione przez artystę z audycji *Horyzonty muzyki* pod redakcją założyciela Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia – Józefa Patkowskiego. Głos prowadzącej audycję Anny Skrzyńskiej został rozbity na elementarne cząstki akustyczne, z których ulatuje znaczenie pojęciowe, a ekspozycji podlega aura brzmieniowa wypowiedzi wpleciona w generowane za pomocą środków elektronicznych dźwięki. Gdy Rudnik zaznacza, że „materiał ten pochodzi z różnych źródeł, często przypadkowych, znajdujących się w zasięgu ręki”<sup>257</sup>, to na myśl przychodzi *bricoleur* Lévi-Straussa, który znalezione w najbliższym (kulturowym) otoczeniu „przedmioty” wrywa z ich pierwotnego kontekstu i przez zestawienie z innymi, nadaje nowe znaczenie. Tyle tylko że gdy Lévi-Strauss przeciwstawiał „bricoleurowi” „inżyniera”, to Rudnik te dwie funkcje paradoksalnie ze sobą łączy.

Wyraźne odniesienia do rozpoznawalnych, dźwiękowych symboli związanych z ważnymi historycznymi wydarzeniami stały się kanwą

<sup>254</sup> E. Rudnik, wypowiedź zamieszczona w książeczce dołączonej do zestawu wydanych przez Polskie Radio płyt z nagraniami dokumentującymi działalność artysty z lat 1959-2002. „Studio Eksperymentalne Polskiego Radia/Polish Radio Experimental Studio”, 4 CD + książka, Polskie Radio S.A./Radiowa Agencja Fonograficzna 2008, nr katalogowy: PRCD 1173-76, s. 102.

<sup>255</sup> Tamże, s. 104.

<sup>256</sup> Tamże, s. 124.

<sup>257</sup> Tamże, s. 78.





dla utworu *Lekcja* z 1959 roku. To właśnie w *Lekcji* najpełniejszy wyraz zyskuje kolażowa wizja historii Rudnika. Autor wyjaśnia, że „nie pisana na zamówienie *Lekcja* powstała z osobistej potrzeby zajęcia stanowiska wobec społecznych konfliktów i zdarzeń, na których przeżywanie byliśmy i jesteśmy skazani i których jesteśmy niejako współautorami i uczestnikami. Wynikiem tego założenia jest kompozycja, zbliżona w swej ogólnej zasadzie do utworu publicystycznego, nietrudnego, jak sądzę, do odczytania dla mieszkańca Europy”<sup>258</sup>. Dramaturgia *Lekcji* swą siłę i ostrość zawdzięcza skrajnym zestawieniom. Oto możemy usłyszeć: fragmenty lekcji matematyki w szkole podstawowej, gdzie dzieci uczą się liczenia i działań matematycznych na liczbach od 1 do 10; odgłosy dziecięcych zabaw na tle wystrzałów z karabinów maszynowych; zestawienie żołnierskiej frazy „cześć ich pamięci, polegli na polu chwały” z fragmentem dziecięcej wylczanki „i morele baks”; ta sama dziecięca wylczanka w innym miejscu zestawiona została z odgłosem wybuchu. Przewijające się w kontekście całego utworu rozmaite „wylczanki” stają się osią dramatyczną kompozycji. Odgłosy wojny, wybuchy, strzały z broni palnej, odgłosy uciekającego człowieka generujące aurę militarne zagrożenia skonfrontowane zostają z niewinnym liczeniem, a także obarczonym wyraźnym brzmieniem symbolicznym odliczaniem od 10 do 1 zwieńczonym wybuchem. Lekcja matematyki przeradza się w nieuchronną logikę operacji wojennych.

Sam Rudnik jednak odżegnuje się od wyraźnych interpretacji swojego utworu, pozostawiając wolną grę skojarzeń słuchaczowi. Nie bez powodu artysta podkreśla, że „żadne ze ‘zdarzeń’ wprowadzonych do kompozycji nie stanowi w sposób zasadniczy o jej fabule”. Nie mamy przecież do czynienia z bezpośrednim wskazaniem. Kolaż jest nieskończonym rezerwuarem sensów domagającym się dopiero interpretacji. Jeśli istnieje interpretacja autorska, to jest ona tylko wyrazem podporządkowania formalnego. Rudnik z naciskiem stwierdza, że „ostateczny kształt utworu jest wynikiem połączenia kanonów dramaturgii i kompozycji muzycznej. Poszczególne wątki nawet te, które bylibyśmy skłonni zaliczyć do ‘warstwy literackiej’ utworu, konstruowane są według zasad kompozycji muzycznej. W niektórych partiach utworu użyty materiał (głównie głos ludzki), mimo, że zawiera on sugestie semantyczne, traktowany jest jako ‘obiekt muzyczny’. Materiał posiadający cechy dokumentu, choć jest nim w istocie, został w wielu wypadkach pozbawiony tych cech przez podporządkowanie formie. Jeżeli już jesteśmy w stanie niektóre zdarzenia umiejscowić

<sup>258</sup> Tamże, s. 70.

<sup>259</sup> Tamże, s. 72.

w miejscu i czasie, to intencją autora nie było interpretować ich jako symbol tego miejsca i czasu, lecz w znacznie ogólniejszym sensie”<sup>259</sup>.

To zatem rozumienie, interpretacja wyznaczają sens utworu, a nie zawarte w nim elementy. Wizje Nietzschego i Rudnika zbiegają się tu ze sobą. Historia zawsze jest wysnuta.

Pierwodruk: Izabela Kowalczyk, Izolda Kiec (red.), *Historia w wersji popularnej*, Gdańsk 2015



# 13. MANIFEST: WZNIOSŁY KRZYK SZTUKI ŻYCIA SZTUKI

MANIFEST: WZNIOSŁY KRZYK SZTUKI ŻYCIA SZTUKI

## Dlaczego wzniosły?

Bo nie piękny. Jako tradycyjna, uwikłana w określone estetyczne ideologie, kategoria piękna nie nadawała się do tego, by sprostać awangardowym postulatom nowości i ekstatyczności. To, co szokuje, przekreśla, wykracza... nie może być po prostu piękne. Ale też nie po prostu brzydkie. Może zatem wzniosłe? I choć wzniosłość to także kategoria znana już od starożytności, to jednak zawierająca w sobie wielowarstwowy potencjał transgresji. Zwrócił na to uwagę Jean-François Lyotard przekonując, że wzniosłość jest w stanie odsłonić drogę eksperymentującej nowoczesności spod znaku *novatio*. Ażeby jednak drogę tę wskazać należy raz jeszcze przyjrzeć się temu, jak wzniosłość charakteryzowali poprzednicy. Przede wszystkim Pseudo-Longinos, który w swoim traktacie *O wzniosłości* zauważa, że „milczenie [...] jest wielkie, wznioślejsze od wszelkich słów”<sup>260</sup>. Nie byłoby nic szczególnego w tym odkryciu, gdyby nie swoisty kontekst poszukiwań Pseudo-Longinosa: retoryka, a zatem próba odpowiedzi na pytanie o milczenie jako figurę retoryczną. A co za tym idzie pytanie o to, „jak odróżnić figurę retoryczną, ukrytą tak skutecznie, że staje się ona niewidoczna dla słuchaczy i czytelników, od braku lub zwykłej nieobecności figury?”<sup>261</sup>. Po drugie Immanuel Kant: „wzniosłe jest to, w porównaniu z czym wszystko inne jest małe”<sup>262</sup>. Dla Kanta wzniosły jest stan, wywołany przez określone wyobrażenie „nastroj ducha”, a nie przedmiot. Jeśli zaś nie przedmiot, to znaczy, że musi istnieć w nas taka władza, która przekracza każdy miernik zmysłowy. A zatem znowu: nie piękno oraz nie brzydota, które nie ujawniłyby się bez doświadczenia zmysłowego. Tutaj warto przytoczyć dłuższy fragment z *Krytyki władzy sądzienia*: „To drugie upodobanie różni się znacznie także w swym gatunku od pierwszego; pierwszemu

<sup>260</sup> T. Sinko (red.), *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, Warszawa 1951, s. 102.

<sup>261</sup> G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 150.

<sup>262</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałeczki, Warszawa 2004, s. 140.



(pięknu) towarzyszy bezpośrednio poczucie intensywniejszego życia i dlatego daje się ono pogodzić z powabami i grą wyobraźni; drugie zaś (uczucie wzniosłości) jest rozkoszą powstającą tylko pośrednio, a mianowicie w ten sposób, że zostaje wytworzona przez uczucie chwilowego zahamowania sił życiowych i następującego zaraz po tym silniejszego ich napływu, co sprawia, że jako wzruszenie nie wydaje się ona grą, lecz poważnym zajęciem wyobraźni<sup>263</sup>. Piękno wiąże się z powabem, wzniosłość natomiast wznieca coś, co Kant określa mianem „rozkoszy negatywnej”. Czyż nie jest to opis doznania trafnie oddającego doświadczenie obcowania ze sztuką awangardową?! To właśnie dostrzegł Lyotard. Wzniosłość, a nie piękno, jest motorem awangardowych estetyk. Z jednej strony akcentowanie nieprzedstawialnego (Pseudo-Longinos), z drugiej naprzemienne hamowanie i wzniesienie sił witalnych (Kant) pozwoliło kategorii wzniosłości na zakwestionowanie wszechmocy reguł w sztuce i niemożność wskazania racjonalnych sposobów określających czym jest sztuka<sup>264</sup>. A na marginesie: czyż w słynnych manifestach wielkiej awangardy nie znajdziemy apoteozy wojny i śmierci (futuryści) oraz prób mówienia o niczym (dadaści)?

## Dlaczego krzyk?

Filippo Tommaso Marinetti krzyczał, Richard Huelsenbeck krzyczał, Tristan Tzara krzyczał, Vladimir Boudnik krzyczał. Krzyk jest nieodłączną częścią każdego manifestu. Jednak krzyk to nie tylko dźwięk mowy, ludzkiego głosu w poetyckim transie ścigającego się z myślami. Krzyk to także wykrzyknik. Znak zapytania. Wykrzyknik i znak zapytania. Ta dwoistość krzyku oddaje bardziej ogólną dwoistość każdego manifestu. Wypowiedzianego i zapisanego. A ponadto namacalnego. Łacińskie *mani-festus* oznacza „dotykalny”, co w tym przypadku oznacza także „przytłapany, przekonany; jawnie coś okazujący”<sup>265</sup>. A zatem: mowa, pismo i coś, co można „przytłapać”, dotknąć, odczuć.

Jeśli mowa, to Tristan Tzara. Lidia Głuchowska odnotowuje, że wskazówka dla czytelnika zamieszczona pod koniec *Manifestu Dada 1918*, ogłoszonego przez Tzarę po raz pierwszy publicznie 23 lipca 1918 roku w zurychskim domu cechowym Zur Meisel brzmiała: „*crier! CRIER!*” – „*krzyczeć! KRZYCZEC!*”<sup>266</sup>. Po co krzyczeć? Po to, by unieważnić, zniszczyć ale także, by obudzić, pobudzić, namówić do czegoś. Zniszczyć wszystko: „Aby ogłosić manifest trzeba chcieć: A.B.C. roztrzaskać o 1.2.3. [...] narzucać swoje A.B.C. to rzecz naturalna – a zatem godna pożałowania [...] nie jestem ani za, ani przeciw i nie wyjaśniam [tego], gdyż nienawidzę zdrowego

rozsądku [...] Jeśli wszyscy mają rację i jeśli wszystkie pigułki są różowe, spróbujmy raz jeden nie mieć racji”<sup>267</sup>. Ale ta „trajektoria słowa rzucona jak dysk dźwięcznego krzyku” ma również moc wyzwalamą: „Wolność: DADA DADA DADA, krzyk rozdrażnionych barw, przenikanie się sprzeczności i wszelkich przeciwieństw, groteski, niekonsekwencji: ŻYCIE”<sup>268</sup>. W konsekwencji, której nie ma, chodzi przecież o to, że o nic nie chodzi, jak w życiu, które równie dobrze może być sztuką i swą sztucznością zaprzeczać samemu sobie. Podobnie jak w starożytnej, sceptycznej sentencji *isosthènes diaphonia* – „równosilność sądów” – „które tak zderza ze sobą dwa przeciwstawne przekonania i obydwie pozbawia przez to tak dalece sił, by jednostka – *divie et fugel* – jako ów śmiejący się lub płaczący trzeci mogła im ująć i odnaleźć swobodny dystans, dystans własnej indywidualności”<sup>269</sup>. Jeśli uznamy, że jednym z najważniejszych postulatów pierwszych ruchów awangardowych było zniesienie granic pomiędzy sztuką i życiem, to postulat ten spełnia się w dwójnasób: po pierwsze manifest jako sztuka musi zmieszać się z życiem aż do zaniku – stąd krzyk, po którym wyrażnia się cisza umożliwiająca dopiero **coś nowego**; po drugie odbiorca jako słuchacz, do którego się krzyczy, by unieważnić cały szereg (rodzinnych, społecznych, szkolnych...) przynależności i odblokować jego indywidualność, a zatem zwrócić życiu: „Niszczę szufladki w mózgu i szufladki organizacji społecznej: wszędzie demoralizując, sięgając ręką nieba do piekieł, a oczyma piekieł – ku niebu, przywracając cyrkowi świata cykl płodności za sprawą mocy realnej i fantazji jednostek”<sup>270</sup>.

Ale funkcja krzyku, podobnie jak w przypadku milczenia, nie jest jednorodna. Manifesty, o których mowa, zostały przecież napisane. Mamy do czynienia z odczytami, a to, co po nich zostało, to właśnie zapisane, wydrukowane, opublikowane teksty. Potrzeba krzyku bierze się zatem być może także z chęci uwikłania języka w określone media. Wykrzykuję to, co napisałem po to, by rozbić statyczność zapisanych słów i zamienić je na działanie, które stanie się zacytnem pewnej interakcji. Interakcji pomiędzy krzyczącym i słuchającym, ale także pomiędzy zapisanym i na głos odczytanym. Ale na czym, w przypadku manifestu, polega interakcja pomiędzy pismem i mową? Gdy spontanicznie krzyczę do kogoś, sprawa jest prosta, ale gdy krzyczę coś, co wcześniej napisałem? Zazwyczaj zwraca się uwagę na to, że forma odczytu awangardowych manifestów oraz ich związek z mową i krzykiem to gwarancja spontaniczności, żywości, otwartości. To tak, jak gdyby zapisany tekst miał być tylko czymś tymczasowym, podobnym

<sup>267</sup>T. Tzara, *manifest dada 1918*, przeł. J. Wolańska, „Rita Baum” nr 13/2009, s. 72 i n.

<sup>268</sup>Tamże, s. 96.

<sup>269</sup>O. Marquard, *Apologia przypadkowości*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 4.

<sup>270</sup>T. Tzara, dz. cyt., s. 73.

<sup>263</sup>Tamże, s. 131 i n.

<sup>264</sup>G. Dziamski, dz. cyt., s. 151.

<sup>265</sup>K. Komanecki (red.), *Słownik Łacińsko-Polski*, Warszawa 2002.

<sup>266</sup>L. Głuchowska, *Tristan Tzara – monsieur dada. Manifest Dada 1918 i polskie konteksty dadaizmu*, „Rita Baum” nr 13/2009, s. 65.

do drabiny Wittgensteina, po której należy się wspiąć aby potem ją odrzucić. W tym sensie mowa byłaby rzeczywiście gwarantem spontaniczności i jedynym bezpośrednim świadkiem twórczego procesu myślenia. A może jest odwrotnie? Może to właśnie pismo jest spontaniczne i lepiej oddaje nielinearny proces myślenia? A krzyk ma tę trajektorię prostować, kumulować energię, która dociera prosto do celu, jakim są uszy i umysły słuchaczy? Dźwięk mowy jest przecież innego rodzaju dźwiękiem, niż wszelkie inne dźwięki odbierane przez nas w otoczeniu. Ale nie tylko dlatego, że jest znaczący. Również dlatego, że jest próbą uaktywnienia specyficznego procesu słuchania nastawionego na odkrycie obrazu akustycznego w postaci pisma, które przeobraża w dźwięk. Być może rację ma Derrida, sugerujący, że „obraz akustyczny jest czymś *słyszalnym*: nie *słyszalnym dźwiękiem*, lecz byciem przez dźwięk czymś *słyszalnym*. Bycie *słyszalnym* jest strukturalnie fenomenalne i należy do porządku wyraźnie odmiennego od porządku rzeczywistego dźwięku w świecie”<sup>271</sup>? Wygłaszanie manifestu byłoby w tej perspektywie próbą uobecniania obrazu akustycznego, a więc sztuką łączenia wnętrza z zewnątrz, obrazu z dźwiękiem, słyszenia z widzeniem.

Być może dlatego też manifesty awangardowe przesycone są tak często ideami przekraczania granic pomiędzy gatunkami w obrębie sztuki? Albo mówiąc inaczej: być może właśnie zapisany i wygłoszony manifest mógł w odpowiedni sposób wyrażać potrzebę zniesienia tych granic; tak jak sam manifest próbuje znosić granicę pomiędzy mową i pismem? „Nasze doznania malarskie nie mogą być szeptane. Niechaj je nasze płótna wyśpiewają, wyrzeszczą dźwiękiem ogłuszających zwycięskich fanfar”<sup>272</sup> – pisali w manifestie technicznym malarstwa futurystycznego w 1910 roku malarze futuryści. Wyraźne granice znikają też w obrębie indywidualnej świadomości. Kazimierz Malewicz podkreślał, że „suma odbić najróżnorodniejszych odczuć w świadomości człowieka określa jego ‘światopogląd’. Ponieważ zaś działające w człowieku odczucia ulegają zmianie, możemy obserwować najprzeróżniejsze wahania ‘światopoglądu’. Ateista staje się bogobojnym, człowiek pobożny – niewierzącym itd... Człowieka można poniekąd porównać do skomplikowanego radioodbiornika, który chwyta różne fale odczuć i który te odczucia realizuje [...]”<sup>273</sup>. I jeszcze Wassilij Kandinski: „Wydzielona biel wywołuje emocję, oddźwięk (*un son interieur*). Podobnie koń i gęś. Ale obie ostatnie emocje są zupełnie różne od siebie. Biały obłok. Biała rękawiczka. Biała miseczka. Biały motyl. Biały ząb. Biała ściana. Biały kamień.

<sup>271</sup>J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 98.

<sup>272</sup>E. Grabska-Wallis, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969, s. 161.

<sup>273</sup>Tamże, s. 385.

Widzicie, że w każdym z tych przypadków biel jest elementem drugorzędym. Może on być dla malarza elementem głównym, w sensie koloru, ale we wszystkich tych przypadkach sama biel jest zabarwiona ‘wewnętrznym brzmieniem’ przedmiotu. Wszędzie przedmiot przemawia głosem, którego nie można przytłumić. Nie jest przypadkiem, że malarze kubiści uporczywie malowali muzyczne przedmioty i instrumenty: gitarę, pianino, mandolinę, nuty itd. Ten wybór, z pewnością nieświadomy, podyktowany był zbliżeniem między muzyką i malarstwem. [...] Nie jest też przypadkiem, że w tym samym czasie zaczęto mówić o ‘kolorze’ w dziele muzycznym i o ‘muzyczności’ obrazu”<sup>274</sup>.

## Dlaczego sztuka życia sztuki?

Bo żyć, wbrew biologicznym pozorom, trzeba umieć. A sztuka jest nauczycielką. Podstawowym zadaniem awangardowych manifestów jest zniesienie granic pomiędzy sztuką a życiem, by pokazać życie sztuki. Zniesienie to jest ulotne, chwilowe. Nie chodzi przecież o absolutne zrównanie sztuki i życia. Chodzi raczej o to, by pokazać życie sztuki, które w chwilowym natchnieniu przeobraża się w sztukę życia. Życia, tzn. określonego, zawsze szczerzego, spontanicznego, oryginalnego doświadczania rzeczywistości. Bo tylko, jak o Vladimirze Boudniku pisał Bohumil Hrabal, „za sprawą subiektywnego stosunku do ukochanego tworzywa można przeniknąć do obiektywnego ducha epoki”<sup>275</sup>. Eksplozjonistyczne manifesty Boudnika to życie i twórczość. Sperma i krew jako część grafiki. Czyż nie jest to spełnienie awangardowych poszukiwań?! Jak zauważa Josef Vojvodik, „tworzenie za pomocą płynów fizjologicznych ma dla Boudnika znaczenie szczególne: pełni ono funkcję nie tylko metonimiczną i mediacyjną, lecz również symboliczną i wyobrażeniową. Słowo pisane krwią na powrót staje się ciałem, ciało i tekst lub grafika tworzą jedność”<sup>276</sup>. Tak jak życie i sztuka. Ale także w przypadku Boudnika mamy do czynienia z historycznym przetransponowaniem idei pierwszej awangardy w drugą, zrodzoną z doświadczeń drugiej wojny światowej. „Tym, co łączy Boudnikowski akcjonizm z akcjonizmem awangardy przedwojennej, jest moment nagłego przeprowadzenia i jednocześnie zniesienia granicy między autorem a publicznością, które performatywnie realizuje się w manifestie i ‘działaniu’ umożliwiającym momentalną obecność i komunikację, słowo drukowane i mówione”<sup>277</sup>. Wzniosły krzyk sztuki życia sztuki.

Pierwotnie artykuł ukazał się w czasopiśmie „Glissando”, nr 25 2014

<sup>274</sup>Tamże, s. 510.

<sup>275</sup>B. Hrabal, *Czuły barbarzyńca. Teksty pedagogiczne*, przeł. A. Kaczorowski, Warszawa 2012, s. 20.

<sup>276</sup>J. Vojvodik, *Siła dotyku – nowoczesność anachronizmu. O filozofii sztuki Georges’a Didi-Hubermana*, w: P. Brażyński, M. Jędrzejczyk (red.), *Obraz/ciała*, Kraków 2013, s. 88.

<sup>277</sup>Tamże, s. 89.



# 14. FONOGRAFIKA – ZAPOMNIANY PROJEKT KAZIMIERZA DOBRZYŃSKIEGO

FONOGRAFIKA – ZAPOMNIANY PROJEKT KAZIMIERZA DOBRZYŃSKIEGO

*Ludzie nauczyli się słuchać muzykę,  
wcale jej nie słysząc<sup>278</sup>*

Bogusław Schaeffer

Historia słuchania muzyki sprzężona jest z historią nadmiaru. Wiążą się z tym określone problemy. Inaczej myślimy o tym, czego jest niewiele, czego trzeba szukać, o co trzeba zabiegać, inaczej o tym, czego za dużo i co się narzuca. Bez względu na wszelkie swoje różnorodne właściwości muzyka uwikłana została w proces przechodzenia od odświętności do codzienności, od elitarności do egalitarności, od wyjątkowości do powszechności, od tego, czego za mało, do tego, czego zbyt dużo. Choć zgadzamy się już dzisiaj z tym, że nie ma czegoś takiego, jak „muzyka”, są raczej „muzyki” z charakterystycznymi dla siebie formami tworzenia, odbioru oraz udostępniającymi nośnikami i sposobami prezentacji, to jednak wciąż mierzymy się z problemami, które pod koniec XIX wieku wyznaczone zostały przez fonograf i gramofon, a później, w wieku XX wzmocnione i skomplikowane przez magnetofon i radio. Współczesne technologie cyfrowe, pomimo radykalnych przemian, jakie się z nimi wiążą w kontekście słuchania także uwikłane są w podobny mechanizm. Liczba plików audio, które zapisałem na twardym dysku mojego komputera informuje mnie o wymierności mojego życia bardziej, niż cokolwiek innego. Najprawdopodobniej nie będę mógł ich wszystkich wysłuchać. Myśl, że nie muszę posiadać twardego dysku, a zdać się mogę na serwisy streamingowe utwierdza mnie tylko w tym przekonaniu.

Nadmiar to jednak nie tylko określona ilość. Równie ważne konsekwencje wynikają z możliwości mobilności nadmiaru. Możliwość słuchania muzyki wszędzie to problem, który wciąż domaga

<sup>278</sup> B. Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1987, s. 173.



się pogłębionych analiz, pomimo tego, że jego korzenie sięgają pierwszych sposobów rejestracji dźwięku. Problem zatem nie jest nowy ale jego skala sprawia, że wciąż domaga się aktualizacji. Niektóre procesy, pomimo rozwoju technologicznego, powracają bowiem w niemal niezmienionej postaci. Przypomnijmy sobie obawy, które w połowie XX wieku wiązano z możliwością słuchania radia poza domem, deprecjonując później wprost postawę osób spacerujących w parku z odbiornikiem przy uchu. „Zakochani, spacerujący nad brzegiem Hudson, Tamizy czy Dunaju z gadającym ‘przenośnym odbiornikiem’ – pisał w 1956 roku Günther Anders – nie rozmawiają ze sobą, lecz słuchają osoby trzeciej: publicznego, najczęściej anonimowego głosu prowadzącego program, który wyprowadzają na spacer niczym pieska, a właściwie który ich wyprowadza na spacer”<sup>279</sup>. Głosowi temu zwykle towarzyszy muzyka, stając się częścią gry, w której konsumpcja pokrywa się z produkcją<sup>280</sup>. Nawet jeśli nie zawsze jest tak, jak widział to Anders sugerując, że kto słucha radia, ten sprzedaje swój wolny czas i zatracza umiejętność samodzielnego mówienia, to słuchanie radia, a dzisiaj po prostu muzyki za pośrednictwem smartfona i słuchawek bądź przenośnych głośników stało się czynnością powszechną. Jonathan Sterne zauważa, że moc wiązana z reprodukcją i transmisją dźwięku, która przez wiele stuleci przypisywana była bogom, „dzięki ponad 5,3 miliardom telefonów komórkowych, [...] należy teraz do większości ludzi”<sup>281</sup>.

Oceny związane z tym, jak wykorzystujemy tę moc jako słuchacze są różne, lecz, zwłaszcza w ujęciu tradycyjnym, zazwyczaj negatywne. Te najbardziej nieprzejednane podążają zwykle drogą wyznaczoną przez Theodora Adorno. Niemiecki teoretyk muzyki bez żadnych wątpliwości dostrzegał związek pomiędzy upowszechnianiem muzyki za pośrednictwem mediów a regresem słuchania i obniżeniem wartości samej muzyki. Możliwość słuchania wszędzie wszystkiego, której doświadczamy współcześnie miała swój początek już we wczesnych etapach rozwoju radia oraz sprzężonych z nim nośników dźwięku i strategii reklamowych. Muzyka jest fetyszyzowana, a słuchanie podlega regresji. „Jeżeli na przykład próbujemy zrozumieć, dlaczego jakiś chodliwy szlagier ‘podoba się’, nie można ustrzec się podejrzenia, że podobać się i niepodobać nie są stosowne wobec tego stanu rzeczy, nawet jeśli pytani ubierają swoje reakcje w takie słowa. Popularność szlagieru zajmuje miejsce przypisywanej mu wartości: lubić go to niemal tyle, co go rozpoznawać. Dla tego, kto jest otoczony standardowymi towarami muzycznymi, postawa

<sup>279</sup> G. Anders, *Staroświeckość człowieka*, przeł. I. i S. Sellmer, w: E. Schütz (red.), *Kultura Techniki*, Poznań 2001, s. 428.

<sup>280</sup> Tamże, s. 424.

<sup>281</sup> J. Sterne, *Sonic Imagination*, w: J. Sterne (red.), *The Sound Studies Reader*, Routledge, London and New York 2012, s. 1.

wartościująca stała się fikcją. Nie może on ani uchronić się przed naporem, ani wybierać między zjawiskami prezentowanymi, skoro wszystkie są tak do siebie podobne, że upodobanie może w istocie zaczepić się jedynie o szczegół biograficzny lub o sytuację, w której się słucha”<sup>282</sup>.

Pomimo tego, że diagnozy Adorno nie są dzisiaj chętnie przywoływane, przede wszystkim z uwagi na jednostronność i apodyktyczność jego analiz, a także ze względu na rozmaite pogranicza czy nisze kultury popularnej generujące nowe formy odbioru, a co za tym idzie nowe aksjologie, to ciężar tej krytyki wciąż nie został dostatecznie przezwyciężony. Zbyt mało bowiem pytamy i szukamy, zadowolając się tym, co dostępne i przygotowane przez innych. W tym kontekście Bogusław Schaeffer zwrócił niegdyś uwagę na to, że nauczyliśmy się słuchać muzyki, nie słysząc jej. „Do muzyki każdy ma dostęp, ale jest to dostęp bardzo jednostronny, ograniczony do tego stopnia, że gdybyśmy porównali wytworzone współcześnie porozumienie pomiędzy słuchaczem a muzyką, przypominałoby ono najogólniejszą orientację, że np. samolot ma skrzydła, motor, przewozi ludzi i ląduje na kołach”<sup>283</sup>. A przecież – zwłaszcza w kontekście dostępności muzyki za pośrednictwem coraz to nowych nośników i technologii przekształcających dźwięk – nasuwa się wiele pytań, które w innych warunkach ujawnić by się nie mogły.

Jak zmienia się nasze myślenie o ontologii, o sposobach istnienia i funkcjonowania muzyki w kontekście rozwoju technologii zapośredniczających dźwięk? Czy muzyka jest niezależna od nośnika? Jeśli tak, to w jaki sposób? Jeśli nie, to jak na muzykę i jej odbiór wpływają poszczególne, rozwijające się w czasie nośniki i technologie? Z czym wiąże się współczesna dematerializacja nośników dźwięków, a z czym powrót do zaniechanych już przez przemysł nośników w postaci np. kaset magnetofonowych czy dyskietek? Czy potrzebna jest specjalna edukacja związana ze sposobami słuchania muzyki w domu i na ulicy, a nie tylko w sali koncertowej? Jakie zmiany zaszły wraz z przejściem od przenośnego odbiornika radiowego do boomboxa i od boomboxa do współczesnych głośników działających w oparciu o standard bezprzewodowej komunikacji krótkiego zasięgu (*bluetooth*)? Na niektóre z tych pytań odpowiedzi wydają się oczywiste. Gdy jednak zaczynamy odpowiadać okazuje się, że trzeba ponownie przemyśleć podstawowe kwestie związane ze współczesnymi sposobami słuchania muzyki (i nie tylko).

<sup>282</sup> Th. W. Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce i regresji słuchania*, przeł. K. Krzemień-Ojak, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Warszawa 1990, s. 100–101.

<sup>283</sup> B. Schaeffer, *Mały informator...*, dz. cyt., s. 173.



Krytyczne myślenie w kontekście sposobów słuchania i wartościowania muzyki można rozpocząć od doświadczeń bieżących albo odwołać się do historii, by odnaleźć moment graniczny, w którym doświadczenia dla nas powszechne i oczywiste zaczynały się dopiero kształtować. Nawet jeśli namysł nad pierwszymi próbami naukowego okiełznania problemów generowanych przez medialnie zapośredniczoną muzykę i związane z nią sposoby słuchania nie przyczyni się do klarownego zrozumienia problemów aktualnych, to pozwoli na dostrzeżenie tych wątków, które z uwagi na współcześnie istniejący nadmiar i sprzężoną z nim standaryzację doświadczeń mogą umknąć naszej uwadze. Jednym z pierwszych projektów na gruncie polskiej humanistyki, w ramach którego w sposób systemowy pojawiają się próby odpowiedzi na podstawowe pytania związane ze zmianami słuchania muzyki dokonujące się pod wpływem technologii zapośredniczających dźwięk była – zapomniana już i rzadko przywoływana – „fonografika” Kazimierza Dobrzyńskiego.

Najważniejsza w tym kontekście praca Dobrzyńskiego zatytułowana została tak, jak główna propozycja terminologiczna, którą autor będzie omawiał: „Fonografika”<sup>284</sup>. Wydana w 1969 roku książka posiada – i może z tego powodu została zapomniana i niereinterpretowana – wszelkie mankamenty projektu badawczego, który swój wysiłek w dużym stopniu skupiać musi na podkreślaniu swej przynależności do podstawowych założeń narzucanej wówczas w Polsce społecznej ideologii. Jest w niej wiele fragmentów, w których wyczuć można przymus dopasowania, Dobrzyński jednak wychodzi z tego obronną ręką zaznaczając te styczości, które mogą okazać się owocne dla samego przedmiotu badań. „Przynając słuszność marksistowskiej tezie o powiązaniu rozwoju sztuki z rozwojem społecznym trzeba widzieć artystyczne i estetyczne konsekwencje rozwoju społecznego [...]. Z tego punktu widzenia sprawą najważniejszą jest, iż sztuki interpretacyjne, takie jak [...] fonografika, istnieją w otoczeniu współczesnego człowieka i są mu potrzebne. Ostateczna prawda o wartości i istnieniu dzieł interpretacyjnych, wykonawczych, tkwi nie w definicji tak czy inaczej skonstruowanej, lecz w funkcjach, które one dziś pełnią w świecie ludzkim. Coś się przecież we współczesnym świecie dzieje nowego i coś się dzieje nowego w świecie przeżyć estetycznych współczesnego człowieka żyjącego w cywilizacji reprodukcji i dźwięku transmitowanego. Problematyka nauczania ludzi właściwego i wartościowego dla nich samych życia w tych nowych epokach cywilizacji estetycznej nabiera więc nowego znaczenia

<sup>284</sup> K. Dobrzyński, *Fonografika...*, dz. cyt.

i nowego wymiaru filozoficznego, domaga się nowego spojrzenia na istotę sztuki. Jeśli więc Leninowska teoria odbicia w sztuce nie ma być rozumiana jako interpretacja, to pozostaje nam cofnąć się do estetyki i teorii sztuki sprzed lat stu pięćdziesięciu”<sup>285</sup>.

Stanowisko Dobrzyńskiego jest wyraźnie zakorzenione w postawie rozpiętej pomiędzy analizami teoretycznymi z zakresu estetyki i teorii sztuki, a filozoficznymi dociekaniem dotyczącymi przemian dokonujących się w świecie człowieka pod wpływem rejestrowanego i transmitowanego dźwięku. Tak określone podejście świadome jest własnych ograniczeń, co w szczególnym kontekście zapisanej w odpowiedni sposób muzyki wiąże się z odrzuceniem postawy ściśle empirycznej: „nawet najbardziej sumienne badania elektroakustyczne niewiele nam powiedzą o wartości artystycznej zapisu fonograficznego jako celowej, świadomie realizowanej i zamkniętej formy artystycznej, czy też o sposobach jego przeżywania estetycznego, a nie tylko słyszenia”<sup>286</sup>.

Dobrzyński przede wszystkim zatem chce się mierzyć krytycznie z wszelkimi argumentami, które odmawiają fonografice miana sztuki. Cały jego trud zmierza w kierunku dowartościowania zjawisk, które wówczas – pod koniec lat 60. XX w. – nie zostały jeszcze w pełni wchłonięte ani przez estetykę czy teorię sztuki, ani przez praktykę odbiorczą. Co znamienne, wciąż, we współczesnych tekstach znaleźć można potrzebę, jeśli nie argumentowania, to przypomnienia o tym, że coś, co dzisiaj nazywamy produkcją muzyczną, realizacją czy reżyserią dźwięku, a co mieściło się właśnie w proponowanej przez Dobrzyńskiego fonografice jest sztuką, a producenci i realizatorzy nagrań zasługują na miano artystów w akademickim tego słowa znaczeniu<sup>287</sup>.

Z czym zatem zmagał się Dobrzyński? Argument najważniejszy, przeciwko któremu występuje autor wiąże się z przekonaniem, że nagranie muzyczne umieszczone na określonym nośniku dźwięku zniekształca oryginalne dzieło muzyczne. Przy okazji mierzenia się z tą wątpliwością niezbędne okazują się analizy ukazujące zależności muzyki od rozmaitych mediów ją zapośredniczających. W tym kontekście Dobrzyński okazuje się jednym z nielicznych teoretyków swojego czasu, który poważnie podchodzi do tej problematyki, stając się prekursorem w myśleniu o muzyce przez pryzmat mediów oraz środków masowego przekazu. Jeśli bowiem sądzi się, że płyta zniekształca oryginalne dzieło, zapytać trzeba czym jest oryginał. W tym kontekście, choć nieświadomie, Dobrzyński staje się deterministom technologicznym i zbliża się

<sup>285</sup> Tamże, s. 68–69.

<sup>286</sup> Tamże, s. 9.

<sup>287</sup> Podkreśla to ostatnio między innymi kompozytorka Lidia Zielińska w artykule poświęconym muzyce elektroakustycznej: „Artysta, jakim jest reżyser dźwięku, ma nieoceniony wpływ na ostateczny kształt nagrania”. Zob. L. Zielińska, *Muzyka elektroakustyczna – powtarzalność i niepowtarzalność*, w: A. Jelewska (red.), *Sztuka i technologia w Polsce. Od cyberkomunizmu do kultury makerów*, Poznań 2014, s. 163.

niekiedy do sposobu myślenia wyznaczonego przez Marshalla McLuhana. Czym jest zatem oryginalne dzieło muzyczne? Jeśli nie ma – poza sytuacjami spontanicznego muzykowania – muzyki bez jakiegoś rodzaju medium pozwalającego jej w odpowiedni sposób rozbrzmiewać, to które medium uznamy za najbardziej właściwe muzyce? Czy będzie nim sala koncertowa? A może zapis nutowy? Płyta wraz z zespołem urządzeń odtwarzających zawarty na niej zapis?<sup>288</sup> Oryginał się rozmywa, multiplikuje ale nie powiela swojej struktury. Każda forma, każde medium staje się odrębną ontologiczną podstawą dzieła muzycznego. Nie da się już myśleć o muzyce jak o idei, która urzeczywistnia się dopiero w akcie interpretacji, bo wszystko jest interpretacją. I choć Dobrzyński traktuje fonografię jako jedną z warstw złożonej praktyki artystycznej (pomysł – wykonanie – realizacja), to istnieje już w jego teorii załóżek myślenia o muzyce, która obywa się bez zapisu nutowego.

Inny, choć pochodny w stosunku do poprzedniego, argument przeciwko któremu tworzona jest koncepcja fonografiki sugeruje, że nagranie nigdy nie jest w stanie oddać w pełni obiektywnie sytuacji, która ma miejsce podczas koncertu lub w studiu podczas wykonania. W tym kontekście Dobrzyński podkreśla, że celem fonografiki, rozumianej jako działalność artystyczna, nie jest produkcja „dokumentu” zaświadczonego o zaistnieniu jakiegoś wydarzenia. Fonografika wytwarza określoną „rzeczywistość akustyczną”, która jest interpretacją wykonywanego utworu muzycznego. Z jednej strony „nie istnieje bowiem, nawet przy posługiwaniu się najlepszą aparaturą techniczną, obsługiwaną przez zespół najlepszych fachowców, możliwość nie uszkodzonego przeniesienia i utrwalenia – a więc odwzorowania stale zmiennej, wielowątkowej i wielowarstwowej rzeczywistości”, z drugiej zaś „zapis fonograficzny nie może [...] być przeniesieniem obiektywnym i autentycznym, przeniesieniem naturalistycznym, jeśli chce spełniać inne funkcje niż [...] spełnienie roli dokumentu sądowego”<sup>289</sup>. Przy okazji tej wypowiedzi dochodzi do rozróżnienia pomiędzy naturalizmem a realizmem oraz do sformułowania interesującego pojęcia „rzeczywistości środowiska akustycznego”. Fonografik z jednej strony styka się z określoną, zastaną rzeczywistością akustyczną, z drugiej zaś, w procesie interpretacji stwarza rzeczywistość nową. Stwarzanie to nie jest naturalistycznym naśladowaniem lecz twórczym komponowaniem nowej rzeczywistości. Mikrofon wprowadzony w świat dźwięku pozwala na stworzenie świata wcześniej nie istniejącego ale podobnie jak

<sup>288</sup> Zob. K. Dobrzyński, *Fonografika...*, dz. cyt., s. 56.

<sup>289</sup> Tamże, s. 72 i 73.

tamten realnego, a więc odrębnego i rządzącego się własnymi prawami<sup>290</sup>.

Fonografik w koncepcji Dobrzyńskiego to artysta, który musi być świadomy wielu procesów kształtujących odbiór muzyki medialnie zapośredniczonej. Z jednej strony musi rozumieć muzykę, którą interpretuje w swoim nagraniu. Musi dostrzegać jej stylistyczną odrębność, by wybrać odpowiednie brzmienie. Kształtowanie brzmienia stanowi w tym kontekście wyzwanie najważniejsze. Brzmienie jest w pracy fonografika pojęciem centralnym, bo znajduje się na styku sfer, pomiędzy którymi porusza się artysta. Brzmienie to nie to samo, co dźwięk. „Termin dźwięk ma charakter *singularis*, termin brzmienie ma charakter *pluralis* i oddaje w sposób bardziej poprawny istotę bodźca wysyłanego z urządzenia transmisyjnego, kiedy to o wiele szybciej uświadamiamy sobie recepcyjnie jego złożony charakter strukturalny, w przeciwieństwie do sytuacji recepcyjnej dźwięku tak zwanego 'żywego’”<sup>291</sup>.

Jak zatem brzmienie przynależne do określonego utworu muzycznego za sprawą jego przynależności do określonego stylu i gatunku udostępnić słuchaczom w formie nagrania? Jeśli nie ma możliwości pełnego, obiektywnego przeniesienia jakości zastanego środowiska akustycznego – wszystko jest wszak interpretacją, uwikłaną tutaj dodatkowo w określone media – konieczna jest translacja. Fonografik tłumaczy wykonywaną muzykę na język rozumiany przez głośniki, z jednoczesną świadomością drogi pomiędzy mikrofonem a głośnikiem. A że głośniki bywają różne, tak jak różne są urządzenia odtwarzające rozmaite nośniki, to teoria fonografiki nie może poruszać się tylko po terenie wyznaczonym przez sztukę – powinna także zajmować się kształtowaniem właściwych postaw odbiorczych, a zatem, bez obciążenia wynikającego z określonych strategii reklamowych, wskazywać to, jakie głośniki, w jaki sposób rozstawione najlepiej będą w stanie przekazać pracę fonografika.

W jednej z książek napisanych przez Dobrzyńskiego znajduje się fragment, który można by uznać za lapidarny czy nawet banalny, jednak w kontekście prowadzonych przez niego analiz okazuje się równie istotny, jak rozważania dotyczące twórczości artystycznej. „Najlepszy odbiór zapewnia nam znalezienie się w tak zwanym cieniu głośnika [...]. Jeśli posiadamy jeden z pierwszych w naszym kraju importowanych radioodbiorników stereofonicznych lub posiadamy gramofon stereofoniczny, to z dołączonych do nich

<sup>290</sup> Myślenie takie okazuje się zadziwiająco zbieżne ze spostrzeżeniami współczesnego hiszpańskiego artysty Francisco López w kontekście nagrań terenowych. Zob. F. López, *Dźwiękowa materia środowiska*, przeł. M. Matuszkiewicz, w: „Glissando” nr12, 2007. Zwłaszcza fragment zatytułowany Iluzja realizmu, czyli błędne pojmowanie rzeczywistości.

<sup>291</sup> K. Dobrzyński, *Fonografika...*, dz. cyt., s. 98.



instrukcji wiemy, że miejsce, w którym siedzimy podczas audycji stereofonicznej jest niezwykle ważne. [...] Nie musimy przypominać, że w wypadku słuchania płyt gramofonowych musimy także przestrzegać żelaznej zasady pełnej sprawności technicznej gramofonu, wzmacniacza i głośnika”<sup>292</sup>.

Zagadnienia techniczne związane ze znajomością parametrów urządzeń odtwarzających dźwięk oraz ich dostosowanie do określonej przestrzeni, w której będziemy słuchać muzykę – współcześnie kojarzone zazwyczaj z postawami audiofiskimi – były dla Dobrzyńskiego nieodłączną częścią złożonego procesu fonograficznego. Rzecz jasna to nie do artysty fonografika należy wychowanie do życia w epoce dźwięku zarejestrowanego. Teoretyk fonografiki musi jednak taką odpowiedzialność podjąć, będąc nie tylko estetykiem ale także pedagogiem, który wskaże odpowiednie sposoby słuchania, przy czym ważny jest w tym kontekście również wymiar psychologiczny słuchacza. „Jeśli już uświadomiliśmy sobie zasady techniczne, niezbędne do uzyskania optymalnych warunków odbioru i przeżywania audycji radiowej i nagrań płytowych, to musimy teraz zastanowić się, jak je zrealizować w warunkach naszego pokoju. Pomyślmy, czy odbiornik stoi w miejscu najodpowiedniejszym i najładniejszym z punktu widzenia plastycznego. [...] Czy chętnie i z przyjemnością patrzymy na ten fragment naszego pokoju? Czy nie możemy w jakiś sposób wzbogacić go, uporządkować, podnieść jego wartość plastyczną? Może więc inaczej ustawimy fotel, inaczej ustawimy lampę [...]”<sup>293</sup>. Trud fonografików nie zostanie w pełni doceniony bez tych, wydawać by się mogło niezwiązanych bezpośrednio z odbiorem muzyki, indywidualnych starań samego słuchacza.

W koncepcji Dobrzyńskiego zawarta jest także, co prawda na drugim planie lecz wyraźnie akcentowana, troska nie tylko o odpowiednie przeżycia estetyczne związane ze słuchaniem muzyki ale również o stan całościowo rozumianego środowiska akustycznego. Kiekuje już tutaj myśl ekologiczna świadoma tego, że dźwięki muzyki stają się nieusuwalną częścią pejzażu dźwiękowych zamieszkiwanych przez człowieka. I choć Dobrzyński nie zna jeszcze pojęcia „pejzażu dźwiękowego”, to wykorzystuje sprzężone z nim znaczenie, które nieco później stanie punktem zwrotnym dla ekologii dźwiękowej R. Murraya Schafera. Jeśli muzykę można będzie słuchać wszędzie, to, korzystając z tej możliwości, zaczniemy wprowadzać do naturalnego – przyrodniczego czy miejskiego – środowiska dźwięki, których wcześniej w tych przestrzeniach nie było, zagęszczając i wzmacniając otaczające nas uniwersum

<sup>292</sup> K. Dobrzyński, *Człowiek i dźwięki...*, dz. cyt., s. 125.

<sup>293</sup> Tamże, s. 125–126.

dźwiękowe, a także komplikować relacje pomiędzy występującymi w otoczeniu zjawiskami akustycznymi. Gdy zatem, podobnie jak Bogusław Schaeffer, Dobrzyński zauważa, że „społeczeństwo dzisiejsze jest przede wszystkim społeczeństwem słuchaczy radia, ale jest to społeczeństwo słuchające, a nie słyszące”<sup>294</sup>, to chodzi mu przede wszystkim o odpowiednią edukację w zakresie świadomego słuchania muzyki. Gdy jednak, niejako przy okazji, podkreśla, że „obserwowana obecnie plaga bezustannego słuchania radiodbiorników tranzystorowych jest ze strony ludzi próbą obrony przed hałasem [...] przemysłowym”<sup>295</sup>, to bliżej mu już do rozważań ekologicznych. To istotny punkt koncepcji fonografiki. Chodzi bowiem o to, by pogłębiając wiedzę dotyczącą obecności muzyki w środowisku medialnym, pogłębiać jednocześnie świadomość znaczenia ciszy w coraz bardziej zindustrializowanym świecie. Walka o przyznawanie odrębnych wartości temu, co zawarte na nośnikach dźwięku złączona jest, pomimo obecnego w tym spostrzeżeniu pedagogicznego patosu, zarówno z walką o świadome doznania estetyczne, jak i z walką o przyszłość bez hałasu, a co za tym idzie także z umiejętnością radzenia sobie z nadmiarem. „Wszystko staje się dostępne, łatwo dostępne, i ta świadomość rodzi odczucia powszechności tak przeszkadzającej we właściwej mobilizacji psychicznej”<sup>296</sup>. Mobilizacja psychiczna to w tym przypadku mobilizacja percepcyjna. Uważne słuchanie, które samo decyduje czego i jak słucha, nie zdejmuje się wyłącznie na to, co podsuwają środki masowego przekazu. Krytycyzm taki jest niezbędny do tego, by nie tylko słyszeć ale także słuchać. Rozróżnienie to, później rozwinięte i wykorzystywane między innymi przez Pauline Oliveros, staje się dla Dobrzyńskiego podstawowym ostrzem podjętej batalii estetycznej. I choć znowu brakuje w koncepcji „fonografiki” odpowiedniego zaplecza pojęciowego, które pojawi się dopiero później na gruncie pogłębionych analiz dotyczących muzyki i jej związków ze środowiskiem akustycznym, to, podobnie jak z R. M. Schaferem, Dobrzyński zgodziłby się z amerykańską kompozytorką, która odróżnia „słyszenie” od „słuchania”. Słyszenie jest fizycznym narzędziem umożliwiającym percepcję. Słuchanie jest rodzajem uwagi skierowanej na to, co jest postrzegane zarówno akustycznie, jak i psychologicznie”<sup>297</sup>.

Pomimo jednak otwartości na tematy pozamuzyczne, otwartości wyrażanej z resztą, co trzeba zaznaczyć, nie zawsze *explicite* oraz pozornej zbieżności z myśleniem awangardowym, Dobrzyński starannie określa ramy fonografiki, zamykając sferę jej funkcjonowania w ścisłych granicach. Fonografika nie

<sup>294</sup> K. Dobrzyński, *Fonografika...*, dz. cyt., s. 109.

<sup>295</sup> Tamże, s. 24.

<sup>296</sup> Tamże, s. 21.

<sup>297</sup> P. Oliveros, *Deep Listening...*, dz. cyt., s. XXII.



jest muzyką, fonografik nie jest kompozytorem. Muzyka jest tworzywem, z którym fonografik pracuje ale nie efektem jego pracy. Efektem pracy fonografika jest brzmienie. Z tego też powodu należy starannie oddzielać to, co nowego do zaoferowania ma fonografika od nowatorskich, awangardowych praktyk artystycznych podejmowanych na polu muzyki w połowie XX wieku. Dobrzyński wielokrotnie podkreśla, choć znowu wydawać by się mogło, że to nieistotny wątek poboczny całej koncepcji, odrębność fonografiki od muzyki konkretnej. Muzyka konkretna to bowiem muzyka. Przekształca wejściowy materiał dźwiękowy tak dalece, że nagrywanie jest tutaj wstępem do komponowania. Widać tu wyraźny problem z połączeniem funkcji kompozytora i fonografika. Dla Dobrzyńskiego granica ta jeszcze się nie zatarła. Fonografika nie może być tożsama z muzyką, bo potrzebuje muzyki jako swego tworzywa. Dlatego może stwierdzić z całą stanowczością, że „przekroczenie granicy jasności i czytelności realistycznej w fonografice przenosi nas natychmiast w sferę tak zwanej muzyki konkretnej. Twórcza interpretacja fonograficzna, twórcza plastyka dźwiękowa nie mogą przekraczać granicy, za którą zaczyna się teren eksperymentu Schaefferowskiego<sup>298</sup>. Sztuka fonograficzna rozpoczyna się tam, gdzie kończy się technika zapisu (...), a kończy tam, gdzie rozpoczyna się teren ‘muzyki konkretnej’. Sztuka fonograficzna jak rzadko która z dziedzin sztuki podporządkowana jest ściśle wyznaczonym prawom fakturalnym, granice eksperymentu są w niej ściśle ograniczone [...]”<sup>299</sup>.

Wydaje się, że w tym właśnie punkcie kończy się oddziaływanie koncepcji fonografiki współcześnie. Zbyt wiele granic zostało od tamtego czasu zanegowanych, a rozwój technologiczny doprowadził do możliwości, których nie dało się wówczas przewidzieć. Być może zatem projekt Dobrzyńskiego nie jest warty trudu aktualizowania, zwłaszcza w tych obszarach, które dotyczą praktyki artystycznej i teorii sztuki. Są jednak, jak sądzę, warte trudu reinterpretacji i ponownego przemyślenia te kwestie, które wiążą się z możliwymi postawami odbiorczymi w kontekście sztuki dźwięku. Dobrzyński bowiem, trzymając się ściśle wyznaczonego przez siebie celu, ograniczonego świadomie wybranymi postawami badawczymi – estetyką i pedagogiką – przy okazji dochodzi do wniosków, które, takie można odnieść wrażenie – jego samego wprawiają w zdumienie. Taka czy inna teoria i związane z nią definicje powinny być pretekstem nie do tego, by definicje te przekształcać i dopasowywać do określonych okoliczności lecz raczej do tego, by uruchomić myślenie dotyczące

<sup>298</sup> Chodzi rzecz jasna w tym przypadku o Pierre’a Schaeffera, francuskiego kompozytora i inżyniera dźwięku, twórcę pojęcia „muzyki konkretnej” oraz sprzężonych z nim praktyk artystycznych.

<sup>299</sup> K. Dobrzyński, *Fonografika...*, dz. cyt., s. 127.

<sup>300</sup> Tamże, s. 247.

sposobów oddziaływania obranego przedmiotu badań. Bez wątpienia aktualne pozostaje przekonanie, że „ostateczna prawda o fonografice tkwi w rezultacie, nie w definicji i teorii, lecz w funkcjach, które ona dziś spełnia w świecie ludzkim”<sup>300</sup>.

Pierwodruk: Magdalena Kamińska, Piotr Kędziora, Emilia Stachowska (red.), *Kultury muzyczne. Kultury słuchania*, Poznań 2020



# 15. KONTEKSTY I PYTANIA BADAŃ NAD DŹWIĘKIEM W KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ

KONTEKSTY I PYTANIA BADAŃ NAD DŹWIĘKIEM W KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ

Pytanie, które wyznacza zakres problemowy tego wprowadzenia już w punkcie wyjścia zdradza swój podwójny charakter. Z jednej strony będzie to pytanie o konteksty. Konteksty rozumiane jako przestrzenie problemowe, zakresy tematyczne, określenia przedmiotowe badań, które za swój podstawowy cel obierają wskazanie możliwie szerokiego pola funkcji i sposobów oddziaływania dźwięku w kulturze współczesnej. Pytanie o konteksty będzie zatem pytaniem geograficznym: próbującym ustalić powierzchnię, zarysować mapę, wskazać obszary, opisać środowiska. Z drugiej strony będzie to pytanie o pytania pojawiające się w określonych kontekstach i wyznaczające odpowiednie trajektorie dociekań. Pytania śledzone w ramach kontekstów to pytania filozoficzne, a więc takie, dla których ważniejszy jest ruch myśli, niż odpowiedź. Chodzi o to, by za sprawą pytań wysondować „ukształtowanie terenu”; wskazać na góry, równiny, depresje; zarysować horyzonty dociekań (a nie rozwiązań) przybliżanych kontekstów. W tym sensie podstawową tezę prezentowanego tu sposobu myślenia o dźwięku będzie przekonanie, że geografia: to, co da się wykreślić, analitycznie opisać, ująć kartograficznie musi być sprzężona z filozofią: tym, co rozpoczyna, ale nie kończy, co uznaje, że każdy obszar zawiera w sobie coś niewyczerpalnego i niepodlegającego określeniu<sup>301</sup>. Filozoficzny charakter pytań ma w konsekwencji zapewnić wielowarstwowość, otwartość i przechodniość określanych kontekstów. Konteksty te nie są od siebie oddzielone. Nie są też jednorodne. Są wielowarstwowe. Niektóre warstwy przechodzą przez kilka kontekstów, inne tylko przez jeden, jak pokłady tektoniczne z ich ruchami i przeobrażeniami. Każda z warstw jest również „dziurawa”<sup>302</sup>, tzn. przepuszcza rozmaite wpływy nie tylko w układzie horyzontalnym, ale też w wertykalnym.

<sup>301</sup> Zob: M. Libera, *Doskonale zwyczajna rzeczywistość...*, dz. cyt.

<sup>302</sup> Zob: G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.



## Kontekst (1): muzyka i sztuka dźwięku

Badania nad dźwiękiem w kulturze współczesnej nie mogą przejść obojętnie wobec problematyki generowanej przez sztukę, a w szczególności muzykę. To kontekst najbardziej rozległy i wielowarstwowy (wielowarstwowy). Jeśli chcielibyśmy spojrzeć na muzykę poprzez dźwięk, jego role, funkcje, sposoby działania, prezentacji, odbioru, organizacji (komponowania) czy wydobywania (wykonywania), to widzimy konieczność zaprzęgnięcia wielu dyscyplin, które na przestrzeni wieków pojawiły się w ramach namysłu prowadzonego nad muzyką. Estetyka, socjologia, filozofia, muzykologia, medioznawstwo, akustyka to tylko niektóre z nich. Przeobrażenia dokonujące się w muzyce, co najmniej od początków XX wieku, wraz z szokującymi postulatami muzycznej awangardy, a później także muzyki konkretnej czy muzyki elektronicznej, a także mniej lub bardziej hybrydyczne formy współczesne, takie jak *sound art*, *field recording* oraz rozmaite strategie podejmowane w ramach sztuki instalacji czy *performance*<sup>303</sup> wymusiły nowe pytania. Osiągnięciem tych nowych pytań stało się otwarcie muzykologii na artystyczne formy kreacji nie mieszczące się w ramach tradycyjnie rozumianej muzyki, ale posługujące się dźwiękiem jako podstawowym medium.

Czemu służył funkcjonujący niegdyś podział na dźwięki muzyczne i dźwięki niemuzyczne? Za sprawą jakich działań artystycznych doszło do uznania wszystkich dźwięków jako muzycznych? Czy rzeczywiście aneksja taka dokonała się? Być może dałoby się wskazać takie dźwięki, które zdaniem artystów nie nadają się do wykorzystania w twórczości posługującej się dźwiękiem? Jeśli tak, to jakie są powody wykluczania niektórych dźwięków? Jakie nowe wartości estetyczne i artystyczne zostały wprowadzone w obieg za sprawą tych przeobrażeń, a jakie zostały unieważnione?

Jak zmieniały się sposoby prezentacji muzyki? Jak zmieniały się role kompozytora, wykonawcy i odbiorcy oraz relacje i interakcje między nimi? Czy zmiany te mają jakieś swoje odzwierciedlenie w bardziej ogólnych relacjach społecznych? Jak zmieniały się role społeczne instrumentów muzycznych?<sup>304</sup> Jak wiele kontekstów pozaartystycznych, pozamuzycznych należy rozpoznać, by przybliżyć, (wstępnie) zrozumieć współczesną twórczość muzyczną?<sup>305</sup>

Jak zmieniły się sposoby słuchania muzyki za sprawą mobilnych urządzeń rejestrujących i odtwarzających dźwięk? Czym różni się słuchanie muzyki od słuchania rzeczywistości? Jak media

rejestrujące, przekształcające, odtwarzające i transmitujące dźwięk wpłynęły na ontologię muzyki?<sup>306</sup> Czym różni się muzyka zapisana w postaci nut od muzyki zarejestrowanej? Jakie związki przybierają współcześnie połączenia muzyki i akustyki?<sup>307</sup> Jakim zmianom podlegają prawa autorskie w związku z możliwościami technologii cyfrowych?

Czym jest eksperyment w muzyce?<sup>308</sup> Czym różni się od eksperymentu w nauce? Czym jest muzyka eksperymentalna?<sup>309</sup> Co jest inne, obce względem muzyki? W jakim sensie szum, dźwięk i cisza mogą być traktowane jako „inni” wobec muzyki?<sup>310</sup> Czy da się wskazać granice muzyki? Jakie są graniczne sposoby posługiwania się dźwiękiem?<sup>311</sup>

Zestaw pytań w tym kontekście jest nieograniczony albowiem bezpośrednio sprzężony z przemianami dokonującymi się w sztuce. Drogi wyznaczane przez te i podobne pytania pokazują jak wiele jest trajektorii i eksponowanych przez nie ruchów, które się krzyżują, przecinają, pokrywają, znoszą, popychają... Niektóre z pytań wskazują już na inne konteksty, rozsadzając standardowe, stereotypowe ramy nakładane na muzykę czy sztukę i namysł nad nimi prowadzony. To niewyczerpany rezerwuuar problemów i drogowskazów, które uświadamiają niemożliwość zamknięcia rozważań dotyczących muzyki w jednorodnej prezentacji, w jednym, zdyscyplinowanym języku.

## Kontekst (2): pojęcia

Dokonując się w ostatnim czasie uwrażliwienie nauk humanistycznych na pojęcia pozwala na ponowne prześledzenie tych pojęć, które związane są z dźwiękiem, słyszeniem, brzmieniem i metaforyką z nimi sprzężoną. Czynnione z różnych perspektyw próby ukazania jak d z i a ł a j a, co r o b i a, a nie tylko co znaczą pojęcia<sup>312</sup> mogą pomóc w głębszym zrozumieniu działania dźwięku w kulturze współczesnej. Istnieje bowiem wiele pojęć znaczeniowo związanych z dźwiękiem, które są pojęciami „wędrującymi” poprzez rozmaite skojarzenia, dyscypliny, akademie, teksty, dyskursy, idee. Niezwykle ciekawe okazują się pytania o te pojęcia i ich związki z różnymi wykładniami wiedzy, władzy czy aksjologii, które za nimi stoją. Jeśli zgodzimy się z tezą, że kultura zachodu została zdominowana przez język posługujący się raczej metaforyką związaną z wizualnością, to współcześnie konieczne okazuje się ponowne prześledzenie tych pojęć, które mogłyby stanowić przeciwwagę dla zachodniego okulacentryzmu. Pamiętać jednak

<sup>306</sup> Zob: T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009.

<sup>307</sup> Zob: U. Jarosz, *Słuchając czyli kontredans akustyki ze sztuką*, Poznań 2010.

<sup>308</sup> D. Crowley, D. Muzyczuk, *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984*, Łódź 2012.

<sup>309</sup> Zob: M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna...*, dz. cyt..

<sup>310</sup> Zob: Ch. Cox, D. Warner, *Kultura dźwięku...*, dz. cyt.

<sup>311</sup> K. Topolski, K. Miękus (red.), *Dźwiękowiska*, Gdańsk 2013.

<sup>312</sup> M. Bał, *Wędrujące pojęcia...*, dz. cyt.

<sup>303</sup> Zob: T. Biernacki, M. Pasiecznik, *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych*, Warszawa 2012.

<sup>304</sup> Zob: A. Czech, *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Gdańsk 2013.

<sup>305</sup> Zob: M. Pasiecznik, *Rytuał Superformuły. Stockhausen: Licht. Die Sieben Tage Der Woche*, Warszawa 2011; J. Topolski, *Widma i czasy. Muzyka Gérarda Griseya*, Warszawa 2012.



należy, że pytania o pojęcia to nie tylko pytania o znaczenia, ale przede wszystkim pytania o zdarzenia, które w oderwaniu od samych znaczeń zmieniają sposoby myślenia o kulturze jako nieskończonej przestrzeni partycypacyjnej<sup>313</sup>.

Należy zatem zapytać jak różnie, w różnych kontekstach współczesnej kultury i w związku z różnymi formami działań w ich obszarze odbierane są takie pojęcia, jak na przykład: „słuchanie”, „podłuchiwanie”, „nasłuchiwanie”, „przesłuchiwanie”, „przysłuchiwanie się”<sup>314</sup>, „fonosfera”, „audiosfera”, „sonosfera”, „brzmienie”, „rytm”, „szum”, „trzask”, „cisza”, „hałas”, „zgłębienie”, „szepot”, „krzyk”, „odgłos”, „echo”, „dźwięk”, „muzyka”, „sztuka dźwięku”, „audialność”, „audiowizualność”, „audytywność”, „audytorium”, „rozstrojenie”, „nastroyenie”, „przesterowanie”, „nagrywanie”<sup>315</sup>, „nośnik dźwięku”, „głośność”, „cicho”, „pejzaż dźwiękowy”, „pejzaż akustyczny”?

### Kontekst (3): ekologia akustyczna

Pojęcia pejzażu dźwiękowego czy też akustycznego otwierają kontekst pojęć na kolejny obszar problemowy. Niewystarczalność pojęć do opisu szeregu zróżnicowanych doznań akustycznych obecnych zarówno w kontekście przyrodniczym jak i kulturowym (choć współcześnie coraz trudniej jest oddzielić od siebie te dwie przestrzenie) stały się jednym z powodów, dla których R. Murray Schafer i jego współpracownicy postulowali już w latach 70. ubiegłego wieku osobny przedmiot przyrodniczo-techno-kulturowych badań<sup>316</sup>. Ekologia akustyczna stawiała sobie za cel zrewidowanie pojęć używanych do opisu różnych środowisk dźwiękowych, ich ochronę oraz uznanie dźwięku za ważny fenomen kulturotwórczy, zarówno na poziomie tworzenia obrazów tożsamości społecznej, jak i indywidualnej. Ważnym aspektem tak zarysowanej perspektywy były także praktyczne problemy związane z negatywnymi skutkami nadmiernego hałasu w przestrzeniach publicznych<sup>317</sup> oraz regulacja przeobrażeń dokonujących się w uniwersum dźwiękowym pod wpływem nowych rozwiązań urbanizacyjnych, industrialnych czy technologicznych.

W tym kontekście wciąż warto pytać o to, czym jest cisza. A także: dlaczego musimy walczyć z hałasem? Czy można pogodzić troskę o środowisko akustyczne z miłością do „sztuki hałasu”?<sup>318</sup> W jaki sposób opisywać przestrzenie dźwiękowe? Jakie wyzwania stawia przed nami współcześnie pojęcie pejzażu dźwiękowego? Czy współczesny świat wymaga remontu z uwagi na coraz bardziej

<sup>313</sup> J. – F. Augoyard, H. Torque, *Sonic Experience...*, dz. cyt.

<sup>314</sup> Zob: T. Bernhard, *Kalkwerk*, dz. cyt.

<sup>315</sup> Zob: K. Szlifirski, *Pro-Audio. Angielsko-polski słownik terminologii nagrań dźwiękowych*, Warszawa 1996.

<sup>316</sup> Zob: R. Murray Schafer, *The Soundscape...*, dz. cyt.

<sup>317</sup> Zob: M. Siemiński, *Kultura a środowisko...*, dz. cyt.

<sup>318</sup> Zob: T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, dz. cyt.

wzmoczone doznania akustyczne? W jakim stopniu rozwój cywilizacji zmienia nasze sposoby słuchania otaczającej rzeczywistości?

Bezpośrednio związane z tymi pytaniami są także pytania dotyczące architektury i jej akustycznego charakteru. Ekologia akustyczna nie może przecież ograniczać się do troski o tzw. środowisko naturalne czy przyrodnicze, ale musi brać pod uwagę inne, kulturowe środowiska, w których na co dzień i od święta żyje człowiek.

A zatem: czy istnieje potrzeba projektowania dźwięku w przestrzeniach publicznych? Czy można pogodzić myślenie muzykologa i architekta?<sup>319</sup> I, idąc dalej tym tropem: Czy planowanie przestrzeni dźwiękowych może przyczynić się do wzrostu zainteresowania danym miejscem? Czy istnieje współcześnie potrzeba „fonoturystyki”? Jakie wartości edukacyjne i kulturotwórcze wiążą się z umiejętnością świadomego rozpoznawania roli i funkcji dźwięku w określonym kontekście kulturowym?<sup>320</sup> W jaki sposób opisywać historyczne, a więc bezpośrednio niedostępne pejzaże dźwiękowe?<sup>321</sup>

### Kontekst (4): media: technologie, urządzenia, nośniki

Kontekst ten rozpięty jest nad wszystkimi wcześniej wskazanymi sferami i przypomina siatkę maskującą, która ze względu na swoją barwę jest w stanie coś przykrywać ale także, z uwagi na swoją strukturę, złożona jest z rozmaitych oczek (okien) umożliwiających wymianę i interakcję – jak każde medium, które jest zarazem oddzielającą granicą i udostępniającym mostem. Nie da się mówić o dźwięku w kulturze współczesnej bez założenia, że zawsze mamy do czynienia z dźwiękiem w jakiś sposób zapośredniczonym. Medium dla dźwięku stanowi na przykład zarówno zapis nutowy, jak i mikrofon, a także taśma czy sala koncertowa (oraz każda inna przestrzeń). W tej perspektywie muszą zatem pojawić się pytania o sposoby, funkcje oraz sposoby działania rozmaitych zapośredniczeń<sup>322</sup>.

Czym różnią się analogowe i cyfrowe technologie zapośredniczające dźwięk? Czy z mediami analogowymi i cyfrowymi wiążą się odmienne aksjologie? Dlaczego muzyka konkretna jako „muzyka mikrofonowa” uważana była w tradycji za „muzykę humanistyczną”, a muzyka elektroniczna złożona z dźwięków będących wynikiem technologicznej syntezy bądź generowanych

<sup>319</sup> Zob: B. Blesser, L. Ruth-Salter, *Spaces Speak...*, dz. cyt.

<sup>320</sup> Zob: R. Losiak, R. Tańczuk (red.), *Audiosfera miasta*, dz. cyt.

<sup>321</sup> Zob: E. Thompson, *The Soundscape of modernity: Architectural Acoustic and the Culture of Listening in America, 1900–1930*, MIT Press, Cambridge 2002.

<sup>322</sup> Zob: R. Wajdowicz, *Polskie osiągnięcia techniczne...*, dz. cyt.; M. Roszkowska, B. Świątkowska (red.), *Studio Eksperyment*, Warszawa 2012.

przez rozmaite urządzenia określana była mianem „muzyki dehumanizacyjnej”? Czy za medium zapośredniczające dźwięk można uznać urządzenie, które jest w stanie zarejestrować dźwięk ale nie potrafi go odtworzyć (jak było w przypadku XIX-wiecznego fonografu Léona Scotta)? Jak rozmaite, kolejnie po sobie występujące urządzenia rejestrujące i odtwarzające, a później także transmitujące dźwięk wpływały na całość sytuacji estetycznej związanej z muzyką, tzn. na prezentację, wykonywanie i odbiór? Czym różni się nagranie od wykonania? Czy poszczególne nośniki dźwięku (folia cynowa, płyta gramofonowa, taśma magnetofonowa, płyta CD, itd.) można traktować jako immanentne elementy utworu muzycznego? Czy szum własny nośnika jest brany pod uwagę przez kompozytora? Jak na muzykę wpływają zmiany w urządzeniu sal koncertowych, a w szczególności relacje pomiędzy sceną a salą dla słuchaczy?

### Kontekst (5): antropologia

Kontekst związany z antropologią problematyzuje szereg zagadnień związanych z możliwościami stosowania urządzeń rejestrujących dźwięk w terenowych badaniach mających na celu poznanie określonej kultury bądź grupy społecznej. Steven Feld postuluje nawet „akustemologię”, która równoległe do tradycyjnie pojętej epistemologii miałaby kłaść wyraźny nacisk na antropologiczne poznawanie „poprzez dźwięk”, biorąc pod uwagę wszelkie formy dźwiękowej ekspresji jako kulturowe znaki charakterystyczne dla określonej grupy ludzi<sup>323</sup>. W tym kontekście pojawiają się zarówno problemy związane z dźwięcznością czy muzycznością języka, jak i tematy związane z dźwiękami najbliższego przyrodniczego otoczenia wraz z ich wpływem na ludzkie zachowanie, a także szereg zagadnień związanych z aksjologią i semantyką dźwięku. Należy zatem pytać o znaczenia poszczególnych dźwięków w rozmaitych kulturach i o to, jakie role odgrywają one w procesach komunikacyjnych, a także o to, z jakimi rodzajami tabu wiążą się dźwięki będące naturalną konsekwencją pracy ludzkiego organizmu.

Jakie dźwięki uznajemy za wstydlive w określonych kulturach, a jakie za „straszne” czy „brzydkie”? Jakie restrykcje społeczne w rozmaitych zwyczajach i obrzędach wiążą się z wydawaniem określonych dźwięków? Czy istnieją dźwięki zabronione? W jakim sensie można mówić o tym, że dźwięk głosu człowieka jest ważnym elementem indywidualnej tożsamości? Dlaczego niekiedy dźwięk

<sup>323</sup> S. Feld, *Sound and Sentiment...*, dz. cyt.

własnego głosu wprawia nas w zakłopotanie? Skąd bierze się w niektórych kulturach swoisty lęk przed nagrywaniem?

\*\*\*\*\*

Wskazane powyżej 53 pytania nie wyczerpują rzecz jasna problemów wzniesionych przez poszczególne konteksty. Wciąż należy stawiać pytania nowe. Wciąż należy też stawiać pytania stare w nowych, zmienionych technologicznie i kulturowo warunkach. Ażeby jednak pytania te miały sens, tzn. żeby nie zamykały, nie ograniczały kontekstów, z których wyrastają a raczej otwierały je na nowe problemy i zarysowywały nowe, nieznanne dotąd perspektywy, powinniśmy jeszcze zdawać sobie sprawę z dwóch kwestii. Po pierwsze badania nad dźwiękiem w kulturze współczesnej muszą być świadome tego, że zajmują się w równym stopniu dźwiękiem czy też zjawiskami akustycznymi, jak i słyszeniem rozumianym jako specyficzna aktywność percepcyjna. Po drugie zaś, jeśli zajmujemy się słyszeniem, to nie możemy zajmować się nim w izolacji od innych zmysłów. Taka izolacja jest bowiem nie tylko niekorzystna ale też po prostu niemożliwa do przeprowadzenia. Odnosi się to z resztą także do dźwięku – nie można wyizolować go z całej gamy fenomenów związanych na przykład z obrazem. Albowiem nawet wówczas, gdy zamkniemy oczy albo też przewiążemy je czarną opaską<sup>324</sup>, to coś będzie widoczne, choćby jako obrazy mentalne pojawiające się w naszych głowach podczas słuchania muzyki. Badania nad dźwiękiem w kulturze współczesnej powinny zatem przybierać charakter badań transdyscyplinarnych w myśl ustaleń Michela Chiona: „w trans-zmysłowym modelu (lub meta-zmysłowym), który stawiam w opozycji do inter-zmysłowego, nie ma jednostkowych i odizolowanych danych zmysłowych, ponieważ zmysły, spełniając funkcję kanałów czy przejść, same nie stanowią terytorium ani właściwej domeny doświadczenia”<sup>325</sup>.

<sup>324</sup> Zob. F. López, *Słuchanie dogłębne...*, dz. cyt.

<sup>325</sup> M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa-Kraków 2012, s. 111.

Pierwodruk: Aleksandra Kil-Matlak, Robert Losiak, Renata Tańczuk, Sławomir Wiczorek (red.), *Audiosfera. Studia*, Wrocław 2016



# BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno Th. W., *O fetyszyzmie w muzyce i regresji słuchania*, przeł. K. Krzemień-Ojak, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Warszawa 1990
- Anders G., *Staroświeckość człowieka*, przeł. I. i S. Sellmer, w: E. Schütz (red.), *Kultura Techniki*, Poznań 2001
- Attali J., *Noise: The Political Economy of Music*, Univerity of Minnesota Press, Minneapolis 2006
- Attali J., *Szum i polityka*, tłum. M. Matuszkiewicz, w: Ch. Cox, D. Warner (red), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, tłum. różni, Gdańsk 2010
- Augoyard J-F., Torgue H., *Sonic Experience. A guide to Everyday Sounds*, McGill-Queen's University Press 2005
- Bachmann-Medick D., *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012
- Barrow J. D., *Wszechświat a sztuka. Fizyczne, astronomiczne i biologiczne źródła estetyki*, przeł. J. Skolimowski, Warszawa 1998
- Bernhard T., *Beton*, przeł. E. Dyczek, M. F. Nowak, Wrocław 2001
- Bernhard T., *Bratanek Wittgensteina*, przeł. M. Kędzierski, Kraków 1997
- Bernhard T., *Kalkwerk*, przeł. E. Dyczek i M. F. Nowak, Kraków 1985
- Bernhard T., *Mróz*, przeł. S. Błaut, Poznań 1979
- Bernhard T., *Zaburzenie*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2009
- Biernacki T., Pasiecznik M., *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych*, Warszawa 2012
- Birdsall C., *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1993-1945*, Amsterdam 2012



- Blaustein L., *O percepcji słuchowiska radiowego*, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Rosińska, Kraków 2005
- Blessner B., Ruth-Salter L., *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge-London 2007
- Blessner B., Ruth-Salter L., *Wstęp do architektury słuchowej*, przeł. D. Frycz, w: „Glissando” nr 16/2010
- Bojanowicz K., Kuźmicki R., Olszewski W., *Badania nad wpływem bodźca dźwiękowego na zachowanie się poziomu cukru we krwi oraz tętna, oddechu i ciśnienia tętniczego krwi*, „Przegląd Lekarski” nr 3, 1955
- Borchardt M., *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla początkujących. Tom I*, Gdańsk 2014
- Bragg W., *Świat dźwięków*, przeł. J. Roliński, Mathesis Polska, Warszawa 1935
- Brdulak J., *Eksploatacja magnetofonu*, Warszawa 1979
- Carey B. T., Allfree J. B., Cairns J., *Ostatnia bitwa Hannibala. Zama i upadek Kartaginy*, przeł. B. Waligórska-Olejniczak, Warszawa 2010
- Cascone K., *Estetyka błędu: postcyfrowe tendencje we współczesnej muzyce komputerowej*, tłum. J. Kutyla, w: Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, tłum. różni, Gdańsk 2010
- Cascone K., *The Aesthetics of Failure: „Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music*, <https://www.mediamatic.net/en/page/9164/the-aesthetics-of-failure>, (dostęp: 13.07.21).
- Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa-Kraków 2012
- Chodyna B., *Przygotowanie do pracy z płytoteką*, Warszawa 1966
- Claus C., *Projektowanie dźwiękowe przestrzeni miejskiej*, przeł. K. Kijowska, Warszawa 2015
- Cox Ch., Warner D. (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, tłum. różni, Gdańsk 2010
- Crowley D., *Dźwięki elektrycznego ciała*, w: D. Crowley, D. Muzyczuk, *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957-1984*, Łódź 2012
- Crowley D., Muzyczuk D., *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957-1984*, Łódź 2012
- Cusack P., *Field Recording as Sonic Journalism*, <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/9451/1/Cusack%2C%20Sonic%20Journalism.pdf>(dostęp: 13.07.21)
- Czech A., *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Gdańsk 2013

- Davis E., *Acoustic Cyberspace*, <https://mcluhangalaxy.wordpress.com/2014/06/15/erik-davis-on-acoustic-cyberspace/> (dostęp: 13.07.21)
- Dawidek Gryglicka M., *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków – Wrocław 2012
- de Kerckhove D., *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, tłum. W. Sikorski i P. Nowakowski, Warszawa 2001
- Deleuze G., Guattari F., *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000
- Derrida J., *Edmond Jabes i pytania księgi*, tłum. A. Wodnicki, w: „Literatura na Świecie”, nr 7/2001
- Derrida J., *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak, Łódź 2011
- Dobrzyński K., *Fonografika. Estetyka i pedagogika*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969
- Dolar M., *Polityka głosu*, przeł. P. Bożek i G. Nowak, w: „Teksty Drugie” nr 5 2015
- Dubber A., *Internet Radio, Media Ecology and the case for ‘Holistic Flexible Technological Determinism’*, <https://andrewdubber.com/1697/> (dostęp: 13.07.21)
- Dziamski G., *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996
- Feld S., *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Third Edition, Duke University Press, Durham & London 2012
- Fontana B., *The relocation of ambient sound: Urban sound sculpture*. <http://www.resoundings.org/Pages/Urban%20Sound%20Sculpture.html>, (dostęp: 13.07.21)
- Frydryczak B., *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997
- Garcia J. A. A., *Vostell and television*, w: Katalog wystawy *Wolf Vostell Television*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 2002
- Genet J., *Zakochany jeniec*, przeł. J. Giszczak, Warszawa 2012
- Gluchowska L., *Tristan Tzara – monsieur dada. Manifest Dada 1918 i polskie konteksty dadaizmu*, „Rita Baum” nr 13/2009
- Gozdecka R., *Obrazy wojny i holocaustu w muzyce i sztuce. Szkic do edukacji interdyscyplinarnej*, w: „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” Vol. XII, 2 2014
- Grabska-Wallis E., Morawska H. (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969





- Gwizdalanka D., *Strojenie trąb jerychońskich*, odcinek 2: *Dźwiękowy narkotyk*, „Ruch Muzyczny” nr 20 1987
- Gwizdalanka D., *Strojenie trąb jerychońskich*, odcinek 3: 3, „Ruch Muzyczny” nr 21 1987
- Hiller L. A., Isaacson L. M., *Muzyka eksperymentalna – komponowanie z pomocą komputera*, przeł. J. Rajkow-Krzywicki, w: *Res Facta* nr 5, PWM 1971
- Hrabal B., *Czuły barbarzyńca. Teksty pedagogiczne*, przeł. A. Kaczorowski, Warszawa 2012
- Jarosz U., *Słuchając czyli kontredans akustyki ze sztuką*, Poznań 2010
- Jourabchi D., ter Weel T., *Intensywne terytoria. Polityka amplifikacji*, przeł. S. Królak, w: K. Marciniak (red.), *Warsound/Warszawa*, Warszawa 2016
- Jourabchi D., *Zapiski o eksperymentach radiowych*, tłum. S. Królak, w: D. Jourabchi, T. ter Weel, E. Jarzqb, D. Batycka, K. Marciniak, *Warsound*, Warszawa 2016
- Junkerman Ch., *Nowe formy wspólnego życia: John Cage i jego Muzycyrk*, przeł. T. Sławek, w: „Literatura na Świecie” nr 1–2 (294–295) 1996
- K. Dobrzański, *Człowiek i dźwięki. O kulturze słuchania radia*, Warszawa 1973
- Kafka F., *Zadanie karne. Z dzienników (1910–1923)*, wybór i opracowanie M. Kozłowski, przeł. Jan Walter, Kraków 1998
- Kahn D., Whitehead G., *Wireless Imagination: Sound, Radio and Avant-Garde*, The Mit Press, Massachusetts, 1994
- Kant I., *Do wiecznego pokoju*, w: I. Kant, *Rozprawy z filozofii historii*, tłum. różni, Kęty 2005
- Kant I., *Krytyka władzy sądowniczej*, tłum. J. Gałeczki, Warszawa 2004
- Karpa A., *Sonic Fiction, czyli o współczesnej audiosferze*, w: „Kwartalnik Filmowy” nr 44 2003
- Kędziński M., *Po śmierci Thomasa Bernharda*, w: „Literatura na Świecie” nr 6 1991
- Kirk G. S., Raven J. E., Schofield M. (red.), *Filozofia przedsokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*, Warszawa – Poznań 1999
- Kittler F., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford 1999
- Księżyk R., *Turntablism. Odyseja wokół gramofonu* w: „Antena Krzyku” 6 200 + 1 2001
- Libera M., *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*, Warszawa 2012

- Libera M., Kim Cascone. *Niepowodzenie i translacja. Przedwstępny katalog rodzajów niepowodzeń*, w: „Glissando” nr 4 2005
- Libera M., Mendyk M., M.U.ZY.K.A., Warszawa 2017
- Lindstedt I., *Jak dojrzałyśmy do sonoryzmu i jak z niego wybrnąć?*, w: „Glissando” nr 4 2005
- Losiak R., *O opisacę pejzaży dźwiękowych*, w: *Nowy idiografizm?*, red. K. Łukaszewicz, Wrocław 2010
- López F., *Dźwiękowa materia środowiska*, przeł. M. Matuszkiewicz, w: „Glissando” nr12, 2007
- López F., *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, tłum. Julian Kutyła, w: Christoph Cox, Daniel Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Gdańsk 2010
- Luty J., *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Wrocław 2011
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006
- Marciniak K., *Pejzaż dźwiękowy „Opisu obyczajów za panowania Augusta III” Jędrzeja Kitowicza*, w: „Muzyka” nr 1 (232) 2014
- Marecki P., *Nośniki pisma. O Antologii Roberta Szczerbowskiiego*, w: *Antologia. Część II: Księga Żywota*, Kraków 2013
- Markowski M. P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001
- Marquard O., *Apologia przypadkowości*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994
- Mazur R., *Wielki dźwięk nie brzmi. Daoistyczna praktyka dźwiękowa w kontekście wybranych nurtów współczesnej sztuki i filozofii*, Kraków 2018
- McLuhan M., *Understanding Media: The Extensions Of Man*, New York, Toronto, London 1964
- McLuhan M., *Wybór pism*, przeł. K. Jakubowicz, Warszawa 1975
- McLuhan M., *Wybór tekstów*, E. McLuhan i F. Zingrone (red.), tłum. E. Różalska i J. K. Stokłosa, Poznań 2001
- Mersch D., *Teorie Mediów*, przeł. E. Krauss, Warszawa 2010
- Michalski K., *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998
- Michnik A., *(Pre)Historia pewnych nadużyć. Radiotechnologie i I wojna światowa*, w: „Glissando” nr 35 (3/2018)
- Michnik A., *1914–1918: narodziny sztuki prowadzenia nowoczesnej akustycznej wojny*, w: „Przegląd Humanistyczny” nr. 4 (445) 2014
- Misiak T., *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2013
- Misiak T., *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009



- Misiak T., *Krótki przyczynek do an-archeologii audio-wizualności. Polska – II połowa XIX wieku*, „Kultura Popularna” nr 3 (37) 2013
- Moore B. C. J., *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*, przeł. A. Sęk i E. Skrodzka, Warszawa-Poznań 1999
- Nietzsche F., *To rzekł Zaratustra*, przeł. S. Lisiecka i Z. Jaskuła, Warszawa 1999
- Nietzsche F., *Z genealogii moralności*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1997
- Nyman M., *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*, przeł. M. Mendyk, Gdańsk 2011
- Ochorowicz J., *O możliwości zbudowania przyrządu do przesyłania obrazów optycznych na dowolną odległość*, <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=18613&from=publication>, (dostęp: 13.07.21).
- Oliveros P., *Kilka obserwacji dźwiękowych*, przeł. J. Kutyla, w: Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Gdańsk 2010
- Oliveros P., *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*, iUniverse, New York 2005
- Oliveros P., *Roots of the Moment. Collected Writings 1982–1996*, New York 1996
- Ong W. J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992
- Pasiecznik M., *Rytuał Superformuły. Stockhausen: Licht. Die Sieben Tage Der Woche*, Warszawa 2011
- Peiper T., *Pisma wybrane*, Wrocław 1979
- Peiper T., *Radiofon*, w: M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, Warszawa 2002
- Pierce J. R., David E. E., *Świat dźwięków*, przeł. A. Rakowski, Warszawa 1967
- Piotrowski G., *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016
- Roszkowska M., Świętkowska B. (red.), *Studio Eksperyment*, Warszawa 2012
- Sagan C., Drake F. D., Druyan A., Ferris T., Lombeg J., Salzman L., *Szepty ziemi. Międzygwiazdna wiadomość Voyagerów*, przeł. J. Bieroń, Poznań 2003
- Schaeffer B., *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1987
- Schafer R. Murray, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, Vermont 1994

- Siemieński M., *Kultura a środowisko akustyczne człowieka*, Warszawa 1967
- Simon J., *Filozofia znaku*, przeł. J. Marecki, Warszawa 2004
- Sinko T. (red.), *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, Warszawa 1951
- Siwak W., *Audiosfera na przełomie stuleci*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, M. Hopfinger (red.), Warszawa 2002
- Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Warszawa 1989
- Socha Z., *Zakazane piosenki w przestrzeni publicznej okupacyjnej Warszawy. Ujęcie socjologii historycznej*, w: „Muzyka” nr 1 (232) 2014
- Solomon, Berg, Martin, Villee, *Biologia*, tłum. różni, Warszawa 1996
- Sosenko M., *Marconi, Monczarski i my...*, w: T. Leśniak (red.), *Radio. Szanse i wyzwania*, Kraków 1997
- Sterne J. (ed.), *The Sound Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2012
- Stockhausen K., *Pięć muzycznych rewolucji od roku 1950*, tłum. J. Topolski, w: „Glissando” nr 4 2005
- Stockhausen K., *Texte zur Music 1963–1970*, Köln 1964
- Szałasek F., *Nagrania terenowe*, Gdańsk 2017
- Szczerbowski R., *Antologia. Część II: Księga Żywota*, Kraków 2013
- Szczerbowski R., *Antologia: Kompozycje, Księga żywota, Æ*, Kraków 2013
- Szczerbowski R., *Księga żywota. Przy-powieść*, Państwowe Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1990
- Szlifirski K., *Pro-Audio. Angielsko-polski słownik terminologii nagrań dźwiękowych*, Warszawa 1996
- Tańczuk R., Losiak R. (red.), *Audiosfera miasta*, Wrocław 2012
- Tańczuk R., Losiak R. (red.), *Audiosfera Wrocławia*, Wrocław 2014
- Tańczuk R., Wieczorek S. (eds.), *Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945*, Berlin 2018
- Thompson E., *The Soundscape of modernity: Architectural Acoustic and the Culture of Listening in America, 1900–1930*, MIT Press, Cambridge 2002
- Tomkins C., *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 2001
- Topolski J., *Widma i czasy. Muzyka Gérarda Griseya*, Warszawa 2012



- Tzara T., *manifest dada 1918*, przeł. J. Wolańska, „Rita Baum” nr 13/2009
- Voegelin S., *Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, przeł. P. Bożek, G. Nowak, w: „Teksty Drugie” 5/2015
- Voivodik J., *Siła dotyku – nowoczesność anachronizmu. O filozofii sztuki Georges’a Didi-Hubermana*, w: P. Brażyński, M. Jędrzejczyk (red.), *Obraz/ciała*, Kraków 2013
- Volcler J., *Extremely Loud: Sound as a Weapon*, trans. Carol Volk, New York 2013
- Wajdowicz R., *Maszyny mówiące*, Warszawa 1966
- Wajdowicz R., *Polskie osiągnięcia techniczne z dziedziny utrwalania i odtwarzania dźwięku do roku 1939*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962
- Wark M., *On the Mythos Information*, w: *Welcome To the Wired World*, katalog Ars Electronica 1995, Wien-New York 1995
- Wark M., *Virtual Geograph: Living with Global Media Events (Arts and Politics of the Everyday)*, Indiana University Press 1994
- Westerkamp H., *Radio, które słucha*, przeł. K. Tańczuk, w: A. Kil-Matlak, R. Losiak, R. Tańczuk, S. Wieczorek (red.), *Audiosfera. Studia*, Wrocław 2016
- Wilkoszewska K. (red.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Kraków 2007
- Winskowski P., *Architektury wielu zmysłów*, w: „Kultura Współczesna” nr 3(25) 2000
- y Gasset O., *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980
- Zarębski A., *Rola radia w świecie mediów*, w: *Radio. Szanse i wyzwania. Materiały konferencji kulturotwórcza rola radia Kraków 14-15 lutego 1997*, Kraków 1997
- Zielinski S., *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010
- Zielińska L., *Muzyka elektroakustyczna – powtarzalność i niepowtarzalność*, w: A. Jelewska (red.), *Sztuka i technologia w Polsce. Od cyberkomunizmu do kultury makerów*, Poznań 2014
- Zielińska L., *Rozmowa z R. Murrayem Schaferem*, „Monochord. De musica acta studia et comentarii” VIII-IX/1995

## Lista pierwodruków

- Głębokie słuchanie*, [w:] Marta Lisok (red.), *Głębokie słuchanie. Deep Listening*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2019.
- Do przodu, do tyłu, w teren! Field recording – słuchanie poprzez nagrywanie*, [w:] <https://www.laznia.pl/projekty/artscience/teksty/field-recording-sluchanie-poprzez-nagrywanie-tomasz-misiak-5/>
- Ekologia akustyczna. Teoria, praktyka, sztuka*, [w:] „Kultura Współczesna” nr 5/2016.
- Wiele tysięcy wydobywających się szumów. Dźwięk w powieściach Thomasa Bernharda*, [w:] „GLISSANDO” nr 26 2015.
- Anteny zamiast korzeni. Radio jako instrument muzyczny*, [w:] „Kultura Współczesna” nr 3/2017.
- Radio-aktywność. O radiu w kulturze współczesnej*, [w:] „Rita Baum” nr 8, 2004.
- Extra Ear: On the Cyborgisation of Contemporary Audio Art*, [w:] „Art Inquiry. Recherches sur les arts” volume VII (XVI), 2005.
- Odgłosy wojny we współczesnej sztuce dźwięku*, [w:] „Studia z Kultury Popularnej” nr 2/2018 – 2019.
- I Am Sitting in a Room (1969). Alvin Lucier*, [w:] Piotr Zawoski (red.), *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, Katowice 2015.
- Słuchając pismo nosem. Słowo, dźwięk, muzyka w literackiej twórczości Roberta Szczerbowskiego*, [w:] „Res Facta Nova” 17 (26) 2016.
- Wprowadzenie do tradycji badań dźwiękowych w Polsce*, [w:] „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1(31)/2017.
- Historia z kosza na śmieci wysnuta. Na marginesie twórczości Eugeniusza Rudnika*, [w:] Izabela Kowalczyk, Izolda Kiec (red.), *Historia w wersji popularnej*, Gdańsk 2015.
- Manifest – wzniosły krzyk sztuki życia sztuki*, [w:] „GLISSANDO” nr 25 2014.
- Fonografika – zapomniany projekt Kazimierza Dobrzyńskiego*, [w:] Magdalena Kamińska, Piotr Kędziora, Emilia Stachowska (red.), *Kultury muzyczne. Kultury słuchania*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM w Poznaniu, Poznań 2020.
- Konteksty i pytania badań nad dźwiękiem w kulturze współczesnej. Wprowadzenie*, [w:] Aleksandra Kil-Matlak, Robert Losiak, Renata Tańczuk, Sławomir Wieczorek (red.), *Audiosfera. Studia*, Wrocław 2016.



Recenzja naukowa:

**prof. UMK dr hab. Dariusz Brzostek**

Seria wydawnicza:

**Myśleć sztuką.**

**Monografie naukowe teoretyczek i teoretyków**

**Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa**

**Uniwersytetu Artystycznego**

**im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu**

Numer tomu w serii: **1**

Redakcja naukowa serii:

**prof. UAP dr hab. Marta Smolińska**

Projekt graficzny:

**Raman Tratsiuk**

Skład:

**Wiesław Wiszowaty**

ISBN **978-83-66608-30-6**

DOI 10.48239/ISBN9788366608306



Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz  
w Poznaniu



WYDZIAŁ EDUKACJI  
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

Monografia *Sztuka z widokiem na ucho* podejmuje problematykę związaną z szeroko rozumianą domeną badań nad dźwiękiem (*sound studies*), koncentrując się jednak przede wszystkim na złożonych i nie zawsze oczywistych relacjach sztuki i estetyki z kulturową aktywnością akustyczną, usytuowaną jednak poza dobrze już rozpoznanym obszarem muzyki. Autora zajmuje bowiem głównie to, co w sztuce dźwiękowej (i refleksji nad nią) ma charakter graniczny, niejednoznaczny, wątpliwy i nieoczywisty. Dowodzą tego już choćby przykłady twórców oraz dzieł, które czyni Autor przedmiotem swego namysłu: Cage, Lucier, Szčerbowski czy Bernhard – to dlań przede wszystkim konceptualiści, choć przecież znani doskonale jako kompozytorzy czy pisarze. W refleksji Tomasza Misiaka to jednak pisarze komponują dźwięki (np. projektując literackie pejzaże dźwiękowe) a kompozytorzy mówią i piszą o muzyce i akustyce, co bardzo przekonująco dowodzi, że Autorowi daleko jest od dość powszechnego, zwłaszcza w refleksji muzykologicznej, podejścia akademickiego opartego na założeniu: „raz jeszcze o Cage’u...”.

Prof. UMK dr hab. Dariusz Brzostek



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ARTYSTYCZNEGO  
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ  
W POZNANIU