

Instytut Literaturoznawstwa  
Wydział Humanistyczny  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

mgr Agnieszka Lniak  
Nr albumu 8589

Rozprawa doktorska

**Polityczne możliwości słuchania**  
**Praktyki soniczne we współczesnej teorii i sztuce**

Praca napisana pod kierunkiem  
prof. UŚ dr. hab. Macieja Tramera  
oraz dr Moniki Glosowicz

Katowice 2023

## Spis treści

Wstęp.....	3
Rozdział I: Słuchanie i polityka .....	9
Podmiot słuchający.....	15
➤ Marcin Lenarczyk, <i>Electronics Studies / Greek Funeral</i> .....	20
Polityczność słuchania .....	24
Podsumowanie.....	28
Rozdział II: Słuchanie i wiedza.....	35
Studia dźwiękowe.....	35
Od kultury słuchania do soniczności.....	40
➤ Marcin Dymiter, <i>Notatki z terenu</i> .....	51
➤ Xochitl Gonzalez, <i>Why do rich people love quiet?</i> .....	55
Rozdział III: Soniczność .....	60
Soniczna filozofia sztuki Salomé Voegelin.....	63
➤ Tomasz Pizio, <i>Piekło kobiet</i> .....	66
Fenomeny i fenomeny-maszyny .....	69
➤ Katharine Norman, <i>Window</i> .....	76
➤ Johannes Kreidler, <i>Earjobs</i> .....	84
Inkluzywność i ekskluzywność sonicznej wrażliwości.....	89
➤ Fortepiany i wandale .....	97
Polityczne możliwości słuchania.....	105
Zakończenie.....	111
Streszczenie .....	114
Summary .....	115
Bibliografia.....	116

## Wstęp

Jak zacząć pisać doktorat o słuchaniu? Artykuły i rozprawy o dźwięku i słuchaniu nie są niczym nowym w humanistyce. Jednocześnie słuchanie jest doświadczeniem na tyle formacyjnym – tak na poziomie wspólnotowym, jak i jednostkowym – że trudno nie myśleć o własnym słuchaniu jak o czymś radykalnie innowacyjnym, nowym i wartym opowiedzenia. Pozwolę sobie zacząć od autobiograficznej anegdoty. Pewnego popołudnia, gdy miałam osiem lat (nietrudno ten moment zidentyfikować, ponieważ był to rok wydania najpopularniejszej płyty zespołu Ich Troje, czyli *Ad. 4*), razem z dwiema szkolnymi koleżankami jak co dzień bawiłyśmy się na placu dzielącym bloki czeladzkiego osiedla. Jedna z nas, już nie pamiętam która, w pewnym momencie wyznała: „A wiecie, że mój ulubiony zespół to Ich Troje?”. Pamiętam nasze zdziwienie i późniejszą radość, gdy okazało się, że to ulubiony zespół każdej z nas. Skąd się brała ta wspólna radość? Najprawdopodobniej ze spostrzeżenia, że coś bardzo osobistego, a więc uczucie ekscytacji, gdy każda z nas słuchała i śpiewała *Zawsze z Tobą chciałbym być* albo *Powiedz*, było jednocześnie czymś, co przeżywałyśmy razem. Pośród innych aktywności muzyka, emocje i zwyczaje związane z jej słuchaniem były dla nas czymś wyjątkowym. W moich wspomnieniach to początek pewnego uczucia, zarówno bardzo osobistego, jak i dzielonego z innymi, które towarzyszy słuchaniu i które może mieć niebagatelne znaczenie dla kogoś, kto podejmuje się pisanie o dźwięku. Spośród naszej trójki tylko ja związałam się na dłużej z edukacją muzyczną, jednak tym, co najbardziej mnie interesuje w temacie słuchania i dźwięku, nie jest związane z wytrenowanymi umiejętnościami czy nabytą wiedzą z zakresu teorii muzyki. Wszystko, co było mi bliskie, wydarzało się na poziomie osobistym, tożsamościowym – były to zmiany zachodzące w moim osobistym słuchaniu oraz rezonujące poprzez dźwięk przemiany mnie jako podmiotu i znaczenie tychże przemian już na poziomie wspólnotowym. Dlaczego słuchanie w dobie subkultur lat dwutysięcznych, w których dorastałam, miało tak silne znaczenie tożsamościowotwórcze, że potrafiło być siłą antagonizującą dla sporych grup młodych ludzi? Czym jest słuchanie w czasie indywidualizacji sonicznego doświadczenia przez platformy streamingowe i prezentowania muzyki eksperymentalnej podczas festiwali muzyki nowej? Czym różni się słuchanie muzyki od słuchania otaczających mnie dźwięków i jak mówić o słuchaniu szerzej, jako o *continuum* lokującym mnie w danej sytuacji estetycznej i politycznej? Pośród tych

zjawisk i zagadnień pragnę skupić się na podmiototwórczej roli dźwięku i słuchania, jego politycznych inklinacji i – być może – zaproponować projekt pozytywny, biorący się z samej afirmatywnej możliwości słuchania.

Co rozumiem przez podmiototwórczą rolę samego słuchania i jaki widziałabym kierunek dla takiej teoretycznej pracy? Jej zasadniczym celem jest eksplorowanie zagadnienia polityczności słuchania. W obrębie teoretycznych poszukiwań, które stanowić będą rozwinięcie dotychczasowych rozpoznań w zakresie polityki słuchania, dźwięku i studiów dźwiękowych, znajdują się wybrane przykłady XX i XXI-wiecznych dźwiękowych działań artystycznych – utworów literackich, muzycznych i performatywnych. Zebrany materiał teoretyczny i artystyczny stworzy autorską koncepcję, ujmującą praktyki soniczne przez pryzmat związków zachodzących we współczesnej sztuce i humanistyce pomiędzy słuchaniem a pojęciami podmiotowości, dźwięku, słuchania, polityki i estetyki. Proponowane przeze mnie rozumienie polityczności wykracza poza jej tradycyjne, antagonistyczne ujęcie. Najważniejszą inspiracją dla moich rozważań jest pojęcie polityczności dźwięku zaproponowane przez Salomé Voegelin w książce *The Political Possibility of Sound. Fragments of Listening*, w której autorka łączy dźwięk i performatywność słuchania z politycznością rozumianą jako możliwość stwarzania nowych, pozadialektycznych podmiotowości. Inspirująca się m.in. pismami Gillesa Deleuze'a i Félix Guattariego, a także krytyką feministyczną i filozofią nowomaterialistyczną, Voegelin rezygnuje z antagonistycznego rozumienia polityki na rzecz myślenia o podmiocie polityki w charakterze rozproszenia i wielości, których emanacją ma być – zdaniem autorki – dźwięk i sztuka dźwiękowa. Tytułowa „polityczna możliwość dźwięku” objawia się w pismach Voegelin na wielu poziomach, m.in. ontologicznym (dźwięk i słuchanie jako nieuchwytne fenomeny czasowe), estetycznym (wymykające się dialektyce wypowiedzania zjawiska takie jak soundscape czy noise) czy też instytucjonalnym (podział percypowanych dźwięków na zjawiska intencjonalnie poddawane percepcji i marginalizowane). Tym, co w niniejszej koncepcji stanowi punkt wyjścia dla moich badań, jest fakt łączenia przez badaczkę polityczności z pozadyskursywnym, krytycznym potencjałem słuchania. Szum, hałas i dźwięki otoczenia, które zagościły na stałe w sztuce o rodowodzie awangardowym – między innymi w futurystycznych utworach Luigi Russolo bądź neodadaistycznej sztuce Johna Cage'a – stanowiły bowiem nie tylko element estetyki, ale gest niewypowiedzianego, dźwiękowego manifestu, który podważał dotychczasowe instytucjonalne granice sztuki. Lektury awangardzistów i muzycznych

eksperymentatorów poprowadziły mnie w stronę opowieści o emancypacji poprzez słuchanie i przejścia od tradycyjnego – estetycznego i politycznego – porządku wypowiedzianego w stronę wielości, Inności, wreszcie: somatyczności i afektów (zwrócenia szczególnej uwagi na zmysłowy i emocjonalny odbiór rzeczywistości). Pytaniem, które pragnę zadać teorii oraz sztuce dźwiękowych artystek i artystów, nie jest już pytanie o ogólne związki estetyki i polityki ani o instytucjonalne granice sztuki. Na to pytanie odpowiedział już szereg badaczy i badaczek. Zagadnieniem, które pragnę uczynić kluczowym w mojej koncepcji polityczności, jest postawienie w centrum nie sztuki, ale samego aktu słuchania – jako praktyki teoretycznej i artystycznej skupionej nie na dźwięku jako obiekcie, ale na soniczności i ideologicznym kształtowaniu zmysłów. Wychodząc zatem od ontologii dźwiękowych zmierzam ku epistemologiom słuchania, sytuującym dany podmiot w rzeczywistości społecznej.

Zacznę w sposób najprostszy, a więc sytuując swoją perspektywę w kontekście kilku rozpoznań i „problemów”. W rozdziale *Słuchanie i polityka* wychodzę od koncepcji polityczności hałasu w książce *Noise. The Political Economy of Music* Jacquesa Attaliego, wprowadzając tym samym do problematyki dźwięku i jego politycznego rozumienia. W podrozdziale *Podmiot słuchający* na przykładzie *Listening* Jeana-Luca Nancy’ego oraz koncepcji słuchania Rolanda Barthes’a pokazuję słuchanie jako szczególny rodzaj percypowania rzeczywistości. Interpretacją, która łączy słuchanie materii dźwiękowej ze zmysłem krytycznym, jest lektura *Electronics Studies / Greek Funeral* Marcina Lenarczyka. Oprócz teorii Attaliego w niniejszym rozdziale kluczową rolę w politycznym rozumieniu dźwięku i słuchania odgrywa koncepcja estetyki jako polityki Jacquesa Rancière’a, którą wprowadzam we fragmencie zatytułowanym *Polityczność słuchania*. Zebrane koncepcje i wprowadzona pod koniec pierwszego rozdziału filozofia *Salomé Voegelin* stanowią przyczynek do rozwijania autorskiej koncepcji słuchania jako praktyki krytycznej.

Drugi rozdział poświęcam relacji słuchania i wiedzy. W pierwszej jego części podsumowuję dotychczasowe rozpoznania dotyczące subdyscypliny studiów dźwiękowych, przedstawiam jej główne pojęcia i formacyjne założenia. W dalszej części prezentuję podział wprowadzony przez Briana Kane’a na *auditory culture studies* oraz *sound studies*. Opierając się na przyporządkowanych przez Kane’a strategiom badań pojęciom kultury i natury dokonuję krytyki owego podziału i proponuję autorską koncepcję, inspirowaną przez feministyczną filozofię nauki. Sproblematyzowaną o zagadnienie słuchowej wiedzy lokalnej teorię wykorzystuję w interpretacji dwóch

przykładów literatury związanej z dźwiękiem: *Notatek z terenu* Marcina Dymitera oraz *Why do rich people love quiet?* Xochitl Gonzalez.

Fragment zatytułowany *Soniczność* jest trzecim, zamykającym rozprawę rozdziałem, w którym kondensuję teoretyczne rozpoznania z rozdziału pierwszego i drugiego. W tym fragmencie skupiam się na filozofii Salomé Voegelin, z którą niejednokrotnie wchodzę w polemikę. Pokazuję także zakorzenione w muzycznej awangardzie i filozofii pojęcie sonicznej maszyny. Jest to zarazem rozdział, w którym najwięcej uwagi poświęcam interpretacjom literatury, muzyki i sytuacji społecznych. Dokonuję tego z perspektywy ich soniczności oraz tego, jak problematyzują doświadczenie słuchania. Wśród nich znalazły się: album Tomasza Pizio *Piekło kobiet* stanowiący nagranie terenowe Katowickiego protestu z 2020 roku, literacko-wizualno-soniczne *Window* Katharine Norman spod znaku literatury cyfrowej, performance Johannesesa Kreidlera *Earjobs* poświęcony materialności słuchania oraz dyskurs związany z realizacją i późniejszą dewastacją fortepianów cyfrowych w przestrzeni Katowic.

\*\*\*

Wchodzę w nurt studiów dźwiękowych z ograniczeniami mojej wiedzy usytuowanej – wywodzącej się z literaturoznawstwa i teorii literatury. Nie oznacza to jednak, że rozprawa niniejsza będzie dotyczyć dźwiękowości literatury czy też literackości (znaczenia) dźwięku. Chcę jako czytelniczka i słuchaczka pisać o tych aspektach słuchania i dźwiękowości, które wychodzą poza wytrenowany wachlarz pojęć literaturoznawczych oraz muzykologicznych, a które nie uzyskały dotychczas takiego rysu w polskiej humanistyce. Co więcej, wychodzę z przekonania, że nie ma innego słuchania, niż usytuowane i że taki sposób słuchania zasługuje na głos, przynajmniej w formie tej rozprawy.

W *Kulturze jako czasowniku* Ryszarda Nycza, we fragmencie wyliczającym różne perspektywy nowej humanistyki, można znaleźć krótką wzmiankę zestawiającą *sound studies* z muzykologią:

Szczególnie interesującą cechą tych [nowych] studiów czy zwrotów jest również to, że dyscypliny dotychczasowe, sąsiedzkie czy problemowo spowinowaczone wykazują dużą odporność wobec wszelkich prób wchłonięcia czy choćby afiliowania owych orientacji (zwłaszcza, choć nie

tylko, w nowej humanistyce). [...] *sound studies* ciągle uważane są przez muzykologów za nienaukowe poznawczo zajęcie...<sup>1</sup>

Odrzucenie muzykologii na rzecz *sound studies* podyktowane jest różnicami w wyborze analizowanego materiału i w podejściu do niego. W obrębie studiów dźwiękowych uwaga nie jest skierowana na samo dzieło muzyczne, choć niewątpliwie analizy zjawisk muzycznych stanowią punkt oparcia dla dźwiękologicznych badań. Refleksja nad słuchaniem zostaje poszerzona o inne aspekty sonosfery czy audiosfery, ponieważ dźwięk jest stale obecny w przestrzeni humanistycznego (w znaczeniu: ludzkiego) i posthumanistycznego doświadczenia.

Nie mamy bowiem „powiek na uszy”, dlatego pozostajemy jako podmioty w relacji z *continuum* dźwięków, które nas otaczają. Wyjście od badań muzykologicznych, które w nomenklaturze akademickiej funkcjonują jako naukowe, w stronę słuchowej wiedzy lokalnej, nie jest inspirowane wyłącznie badaniami związanymi ze sztuką. Do tematyki audiosfery – nazywanej przestrzenią akustyczną – na gruncie teorii mediów powracał częstokroć Marshall McLuhan:

[Przeźren akustyczna] to przeźren, która nie ma środka ani granicy, w przeciwieństwie do przeźreni ściśle wizualnej, która jest przedłużeniem i intensyfikacją oka. Przeźren akustyczna jest organiczna i integralna, postrzegana dzięki jednoczesnemu współgraniu wszystkich zmysłów, natomiast przeźren „racjonalna” czy obrazowa jest jednolita i ciągła i stwarza zamknięty świat bez bogatego rezonansu plemiennej krainy echa<sup>2</sup>.

W niejednej publikacji dźwiękologicznej można przeczytać wypowiedzi na temat potrzeby czytania o słuchaniu innym od tego, jakie dotychczas z powodzeniem uprawiała muzykologia. Stwierdzenie takie staje się wręcz truizmem. Dlaczego więc zagadnienie słuchania stanowi zasadniczy trzon niniejszej rozprawy? Na tak postawione pytanie najlepiej będzie odpowiedzieć fragmentem tekstu zaprezentowanego przez Salomé Voegelin podczas kolokwium *Sound Art and Music*, zorganizowanym przez filozofkę i Thomasa Gardnera na London College of Communication w 2012 roku:

Teoria muzyki i muzykologia oraz nauczanie w konserwatoriach miały przez ostatnie mniej więcej sześćdziesiąt lat dosyć ułatwione zadanie: wszyscy i wszystko, co mogło zakłócić ich estetyczne i historyczne

<sup>1</sup> R. Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa 2017, s. 19.

<sup>2</sup> M. McLuhan, *Wywiad dla „Playboya”*, w: tegoż, *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 338.

konwencje i kanony, odsunęło się na bok i opuściło ramy odniesienia, albo zyskało przedrostek, który usunął je z drogi pierwotnego terminu: etno-, socjo-, feministyczna- itd. Niewiele radykalizmów można znaleźć w ramach głównego nurtu (nowej) muzyki klasycznej; niewiele wyzwań zakłóciło spokój klasycznego ucha<sup>3</sup>.

Studia dźwiękowe to wyzwanie nie tylko dla samej muzyki, ale przede wszystkim wyzwanie dla „słuchającego ucha”. Dźwięki nie pozostają bierne wobec percypujących je podmiotów, tak jak i podmioty nie są bierne wobec nich – w sposób świadomy bądź nieświadomiony. Przekształcając środowiska, w których żyjemy, przekształcamy także ich akustyczną przestrzeń. Refleksja nad dźwiękiem i słuchaniem nie jest zatem możliwością – jest koniecznością. Dzieje się tak nie tylko w wyniku podkreślania znaczenia dźwięków jako sprzężonych ze społecznościami i ich estetykami, ale przede wszystkim po to, by zwiększyć wrażliwość na dźwięk, który jest papierkiem lakmusowym społecznych przeobrażeń.

---

<sup>3</sup> S. Voegelin, *Historical Interest: a pragmatic provocation for a continuum of sound*, w: *Colloquium: Sound Art and Music*, red. T. Gardner, S. Voegelin, Zero Books, Croydon 2016 s. 16.



## Rozdział I: Słuchanie i polityka

W latach siedemdziesiątych XX wieku Jacques Attali pisał, że „[p]rzez dwadzieścia pięć wieków myśl zachodnia próbowała »patrzeć na« świat. Nie rozumiała, że świat nie jest do oglądania. Jest do słyszenia. Nie jest czytelny, ale słyszalny”<sup>4</sup>. Co ważne, to rozróżnienie na świat widzialny i świat słyszalny nie było punktem wyjścia jego koncepcji. Autor książki *Noise. The Political Economy of Music* podkreślał przede wszystkim, że wszelkie dźwięki są „polityczne”. Francuski ekonomista i myśliciel poświęcił swoją książkę konkretnej społecznej praktyce dźwiękowej, a więc muzyce. Jej polityczności upatrywał zarówno na poziomie organizacji dźwięków (i towarzyszącej tejże organizacji teorii), jak i na poziomie ekonomicznych warunków funkcjonowania muzyki oraz muzyków w kapitalizmie i systemach poprzedzających rynkową produkcję muzyczną. Jak pisze w rozdziale zatytułowanym *Listening*, muzyka stanowi nie tylko przedmiot badań, ale przede wszystkim sposób postrzegania świata<sup>5</sup>:

[...] odzwierciedla ona produkcję społeczeństwa; stanowi słyszalne pasmo wibracji i znaków, które tworzą społeczeństwo. Jest instrumentem rozumienia. Skłania nas do rozszyfrowania dźwiękowej formy wiedzy<sup>6</sup>.

Ten nieredukowalny splot muzyki i polityki Attali pokazuje na przykładzie kapitalistycznego konsumeryzmu, w którym poprzez podporządkowanie ludzkiej aktywności artystycznej regułom produkcji, muzyka zostaje zamieniona w towar:

Fetyszczowana jako towar muzyka ilustruje ewolucję całego naszego społeczeństwa: zrytualizowanie form społecznych, stłumienie aktywności ciała, wyspecjalizowanie jego praktyk, sprzedanie jako spektakl, upowszechnienie jej konsumpcji, a następnie dopilnowanie, by była gromadzona aż do utraty znaczenia<sup>7</sup>.

Choć w *Noise* – tak jak w powyższym przykładzie – możemy przeczytać przede wszystkim o politycznej ekonomii „muzyki”, muzyka stanowi dla Attaliego zaledwie (i aż) jedną z możliwych form porządkowania szumu – jest to pojęcie, które umieszcza w centrum swojej teorii. Szum jest synonimem chaosu, a więc tego, co poprzedza konstruowanie jakichkolwiek form koegzystowania dźwięków i ludzi. Muzyka zaś jest

<sup>4</sup> J. Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, tłum. B. Massumi, Minneapolis 2009, s. 3.

<sup>5</sup> Zob. Tamże.

<sup>6</sup> Tamże, s. 4.

<sup>7</sup> Tamże, s. 5.

jedną z form organizacji szumu oraz – co za tym idzie – jedną z form organizacji społeczeństw. Chaos i organizacja nie odnoszą się w tym przypadku wyłącznie do rejestru estetycznego (w znaczeniu tego, co postrzegane zmysłowo) ale przenoszą wrażenia zmysłowe na grunt polityki. Jak czytamy w *Noise*:

Każda organizacja dźwięków jest narzędziem tworzenia lub konsolidacji wspólnoty, całości. Jest tym, co łączy centrum władzy z jej podmiotami, a więc, najogólniej, jest atrybutem władzy we wszystkich jej formach<sup>8</sup>.

Zdaniem Attaliego muzyka w swoich przemianach odbija, jest następstwem lub nadaje rytm kolejnym systemowym przemianom, a dźwięki w ramach estetyczno-politycznej systematyzacji przybierają różne formy. Jako jeden z przykładów takiej systematyzacji autor wymienia m.in. systemy totalitarne, które intencjonalnie zachowują prymat tonalizmu i melodii, odpowiadające unifikacji głosu i władzy. Tonalizm i melodia przeciwstawione są tutaj szumowi, który jest oznaką „kulturowej autonomii, poparcia dla różnic lub mniejszości”<sup>9</sup>. Cóż to w największym skrócie oznacza? Że kodyfikacja szumu i jej formy są wymiernym wskaźnikiem stanu naszych społeczeństw. Że formy, jakie przybierają dźwięki, są „ideologiczne”. W samym marksizmie pojęcie ideologii nie jest źródłowo precyzowane i zostaje zdefiniowane dopiero u Engelsa<sup>10</sup>, jednak w przypadku *Noise* źródłowe pojęcie ideologii nie jest kluczowe. Dla Attaliego ideologia – od którego wywodzę rozumienie ideologii dźwięków i słuchania – jest splotem wzajemnych oddziaływań, biorących udział w wytwarzaniu podmiotowości i wspólnot. Ten wzajemny rytm organizacji dźwięków i dziejów społeczeństw odgrywany jest w sprzężeniu zwrotnym, w którym, jak pisze Attali, „każdy kod muzyczny jest zakorzeniony w ideologiach i technologiach swojej epoki, a jednocześnie je wytwarza”<sup>11</sup>. Przykładem ideologicznego uwarunkowania kodów muzycznych są chociażby dzieje historii muzyki i jej historyczne artefakty, które „stanowią [...] ciąg niezliczonych typologii i nigdy nie są niewinne”:

Od Arystotelesowskich trzech rodzajów muzyki – etycznej (przydatnej w wychowaniu), użytkowej (oddziałującej nawet na tych, którzy

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 6.

<sup>9</sup> Tamże. Tłumaczenie fragmentu za: J. Attali, *Szum i polityka*, tłum. M. Matuszkiewicz, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.

<sup>10</sup> Zob. É. Balibar, *Trwoga mas*, tłum. A. Staroń, Warszawa 2007, 148–149.

<sup>11</sup> Tamże, s. 19.

nie wiedzą, jak ją wykonywać) i katartycznej (mającej na celu poruszenie, a następnie ukojenie) – po Spenglerowskie rozróżnienie na muzykę "apollinijską" (modalną, monodyczną, o tradycji ustnej) i "faustyczną" (tonalną, polifoniczną, o tradycji pisanej), znajdujemy jedynie niefunkcjonalne kategorie. Dzisiejsze szaleństwo, z jakim opracowuje się i burzy teorie muzyczne, ogólne przeglądy, encyklopedie i typologie, krystalizuje spektakl przeszłości. Nie są one niczym więcej niż znakami niepokoju epoki, która stanęła w obliczu schyłku świata, rozpadu estetyki i wymknięcia się wiedzy. Są niczym więcej niż zbiorami klasyfikacji bez realnego znaczenia, ostateczną próbą zachowania linearnego porządku dla materiału, w którym czas nabiera nowego wymiaru, poza możliwością oceny<sup>12</sup>.

W pierwszej kolejności Attali nieprzypadkowo sięga po skostniały dyskurs teorii muzyki, którego pozorną niewinność demaskuje. Język teorii stanowi bowiem praktykę dyskursywną opisującą muzykę jako instytucję niezależną zarówno od reguł ekonomicznych, jak i oderwaną od realnej materii tworzących ją społeczeństw. Owa uluda, w której tkwi dyskurs muzyczny, daje o sobie znać nie tylko w praktykach przemilczenia w polu muzyki, ale przede wszystkim w samym materiale muzycznym. Jak stwierdza Attali na początku swojej książki: „Mozart i Bach lepiej i wcześniej niż cała dziewiętnastowieczna teoria polityczna odzwierciedlają burżuazyjne marzenie o harmonii”<sup>13</sup>. Dziś możemy stwierdzić, że język muzykologii od czasu wyartykułowania przez Attalego zdania o Mozarcie i Bachu przechodzi powolne i żmudne przemiany, czego dowodził m.in. Maciej Jabłoński zauważając, że *New musicology* poszerza tradycyjny zakres badań, a więc zajmuje się praktyką wykonawczą, przyjmuje nowe metody badawcze, koresponduje z innymi naukami, a także odżegnuje się od sztywno ustalonych kanonów i prawd na temat muzyki<sup>14</sup>. Nie zmienia to natomiast faktu, że praktyka akademicka nadal toczy się torami tradycyjnego podejścia, m.in. z zamiłowaniem podejmując się formalnych i strukturalistycznych analiz dzieła muzycznego (szczególnie na etapie edukacji szkolnej) i „ścierania się” w rzeczywistości „nowego” podejścia ze „starym”. Od przełamania języka samej analizy muzycznej do przyjęcia przez język akademii świadomości jego ideologicznego uwarunkowania, musi on przejść jeszcze długą drogę. Z takim podejściem można spotkać się także w przestrzeni instytucji i festiwalu muzyki awangardowej i sound artu. Jako przykład przytoczę sytuację z festiwalu *Sanatorium*

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 18.

<sup>13</sup> Tamże, s. 5–6.

<sup>14</sup> Zob. M. Jabłoński, *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, Poznań 2014, s. 52.

dźwięku z 2019 roku, podczas którego Michał Libera, zapowiadając współtworzony przez siebie utwór *Pigtwitch*, określił muzykę jako „język abstrakcyjny”, na który to artyści mieliby „przełożyć” dyskursywne aspekty podejmowanego tematu. Wypowiedź dotyczyła kompozycji poświęconej związkom normalizacji muzyki, konstruktów zdrowia psychicznego i relacji władzy w szpitalu Salpetriere. Tym samym sound artowy utwór o nośnym znaczeniu politycznym zafunkcjonował jako kolejne wcielenie tego modernistycznego wyobrażenia muzyki jako niesemantycznego języka, który metaforycznie opowiada o sprawach społecznych.

Składnikiem ideologicznego podłoża muzykologii jest bez wątpienia sam status eksperckości w obrębie dyscypliny, o którym następująco pisze z perspektywy socjomuzykologicznej Simon Frith:

Dyskurs muzyki artystycznej jest zorganizowany wokół określonej idei muzycznej wiedzy, określonej idei muzycznego talentu i szczególnego rodzaju muzycznego wydarzenia, w którym istotną muzyczną wartością jest dostarczenie przez nią transcendentnego doświadczenia, to znaczy z jednej strony – niewysłowionego i uwznioślającego, lecz z drugiej – dostępnego jedynie tym, którzy dysponują stosowną wiedzą i zdolnościami interpretacyjnymi. Krótko mówiąc, jedynie odpowiedni i właściwie przeszkoleni ludzie mogą doświadczyć rzeczywistego znaczenia «wielkiej» muzyki<sup>15</sup>.

Przekonanie o słuchaniu muzyki poważnej, elitarnej, jako doświadczeniu wznioślejszym niż inne przeżycia estetyczne, pracuje m.in. na rzecz klasowej dystynkcji. Już sam ten fakt, że muzyka i praktyki z nią związane są z niczym innym, jak narzędziem estetyzacji różnicy społecznej, dowodzi jej polityczności, a immanentny charakter tego splotu – jak przekonują Attali i Frith – dotyczy tak samo ekonomii muzyki, dyskursu muzycznego oraz dźwięków muzycznych.

Spróbujmy tymczasem zastanowić się nad innym zagadnieniem, jakie zostało zawarte w tytule tej rozprawy – co się stanie, jeśli pozostawimy usankcjonowane formy organizacji dźwiękowej i przeniesiemy uwagę na sam akt percepcji, czyli słuchanie? Czym odróżnia się ono od innych zmysłów i jaką ideologiczną różnicę wyznacza? W polu refleksji o dźwięku panuje przekonanie o niezbywalnej różnicy słuchania w stosunku do innych zmysłów, a przede wszystkim do okulocentrycznej percepcji. Zmysł wzroku utożsamiany jest z symbolem oświecenia, epoki, w której rzeczywistość jest mierzalna i pojmowana rozumem, tymczasem słuchanie będzie domeną zwierząt,

---

<sup>15</sup> S. Frith, *Scenicznie rytuały. O wartości muzyki popularnej*, Kraków 2011, s. 52.

nocy<sup>16</sup>. Ta różnica wyznaczana jest także, a może przede wszystkim, przez język, w którym słyszenie głosów jest przypadłością szaleńca, a widzenie cechuje oświeconego mędrca. Do dziś przedsiębiorczy mężczyzna będzie wizjonerem – to słowo, które jest w zasadzie nieużywane lub bardzo rzadko używane w formie żeńskiej. Płciowe rozróżnienie pomiędzy zmysłami w literaturze barwnie uchwyciła Ursula le Guin, która w *Grobowcach Atuanu* uczyniła bohaterki Ziemiomorza tymi, które przemierzając tytułowe grobowce bez dostępu do światła, mogły służyć mrocznym bogom – Bezimiennym. Przewodnikami głównej bohaterki stają się zatem słuch oraz dotyk, dzięki którym może przemierzać mroczne labirynty pod nieobecność widzącego oka. Bohaterka drugiego tomu *Ziemiomorza* jest antytezą dla postaci wiodącej w pierwszym tomie sagi, czyli czarnoksiężnika, mającego dostęp do świata widzianego i reprezentującego świat mężczyzn – świat (magicznej) wiedzy o rzeczach, która pozwala manipulować konstruującą świat materią<sup>17</sup>. Krytyka fallogocentrycznych narracji Zachodu nie jest w tym przypadku wyłączną zasługą studiów dźwiękowych. Feministyczne filozofki nauki podejmują się krytyki języka centrum, wskazując w tym przypadku przede wszystkim na przypisywany płci katalog znaczeń i relacji wobec obiektywności. Jak czytamy w *Wiedzy usytuowanej* Donny Haraway:

Kulturalne narracje Zachodu na temat obiektywności to ideologiczne alegorie relacji pomiędzy tym, co zwiemy umysłem a ciałem, dystansem a odpowiedzialnością. Na nich właśnie koncentruje się feministyczne pytanie o naukę. Obiektywność dla feminizmu polega na konkretnym umiejscowieniu i wiedzy usytuowanej, a nie na transcendencji i rozerwaniu związków między podmiotem i przedmiotem. Tylko w ten sposób da się przyjąć odpowiedzialność za to, jak uczymy się widzieć<sup>18</sup>.

W perspektywie studiów dźwiękowych taki splot umysłu i dystansu należy uzupełnić o skojarzony z poznaniem zmysł wzroku. Jak w *Listening* pisze Jean-Luc Nancy, pomiędzy wzrokiem i kontemplacją zachodzi ścisła relacja, podobna wzajemnie uzupełniającym się parom figury i idei, teatru i teorii czy spektaklu i spekulacji<sup>19</sup>. Stąd autor *Rozdzielonej wspólnoty* wywodzi przekonanie o izomorfizmie zachodzącym

---

<sup>16</sup> Zob. D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 13–15.

<sup>17</sup> Zob. U. le Guin, *Grobowce Atuanu*, w: tejsze, *Ziemiomorze*, tłum. S. Barańczak, Warszawa 2013.

<sup>18</sup> D. Haraway, *Wiedze usytuowane i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy*, tłum. A. Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2009, s. 12 [online: <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/haraway1988.pdf>].

<sup>19</sup> Zob. J-L Nancy, *Listening*, tłum. Ch. Mandell, Nowy York 2007, s. 2.

między rejestrem wizualnym i pojęciowym (a wspólny morfem „formy” i „izomorfizmu” jedynie potwierdza możliwość uchwycenia formy na płaszczyźnie wizualnej)<sup>20</sup>. Tymczasem to, co dźwiękowe – pisze Nancy – „przewyższa formę. Nie znosi jej, ale raczej uwydatnia [...]. To, co wizualne trwa aż do zniknięcia; dźwiękowe pojawia się i zanika w swoim trwaniu”<sup>21</sup>. Zdaniem francuskiego filozofa w przestrzeni zmysłowości istnieją dwie zasadnicze rozbieżności: jedna dotyczy różnicy pomiędzy poszczególnymi zmysłami (i to tu sytuowałaby się opozycja ucha i oka); natomiast druga rozbieżność dotyczy relacji zmysłowości i sensu – niejednoznacznej relacji pomiędzy zmysłem, który postrzega i postrzeganiem bądź odczuwaniem sensu [*les sens sensibles et le sens sense*]<sup>22</sup>. Znaczenie postrzegane ma oparcie lub odniesienie w obecności wizualnej, lecz nie ma go w akustycznym oddziaływaniu – tymczasem ucho należy do tego „przedfilozoficznego pitagorejskiego ezoteryzmu”, w którym nauczyciel dla ucznia pozostaje niewidzialny; podobnie jak w sytuacji spowiedzi, w której ucho staje się powiernikiem „sekretnej intymności grzechu i przebaczenia”<sup>23</sup>. Widzialne pozostaje w sferze oczywistości, słyszalne natomiast jest schowane i zwrócone do wewnątrz. Jest to zagadka, na którą łatwo odpowiedzieć poprzez zakodowany w języku frazeologiczny konkret, wedle którego można „nadstawiać ucha”, ale już nie oka. Ta reguła zapisana we frazeologizmie pozostaje nieuchwytna, zarówno dla prawdziwości jak możliwości ustalenia stanu faktycznego – i zapewne dlatego staje się przyczyną kontrowersji na gruncie estetyki. Przez Wolfganga Welscha będzie przyjmowana jako pewnik<sup>24</sup>, przez Susan Sontag poddana krytyce<sup>25</sup>. Przesuwając ten spór na drugi plan, pozwolę sobie pokrótce zdać relację z pola refleksji dźwiękowej, zastanawiając się jednocześnie nad różnicą pomiędzy sposobami słuchania i różnicami zachodzącymi w stanowiskach filozofów i badaczy, którzy podejmują się pisanie o słuchaniu.

---

<sup>20</sup> Zob. Tamże.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Zob. Tamże.

<sup>23</sup> Tamże, s. 3.

<sup>24</sup> Por. W. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, w: *Przemoc ikoniczna czy „Nowa widzialność”?*, red. E. Wilk. Katowice 2001, s. 66–67.

<sup>25</sup> Por. S. Sontag, *Estetyka ciszy*, w: *teżże, Style radykalnej woli*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2018, s. 24.

## Podmiot słuchający

Niematerialny, pokonuje wszystkie bariery. Dźwięk ignoruje granicę skóry, bo nie wie, czym jest granica – nie jest ani wewnętrzny, ani zewnętrzny. Nieograniczony, nie pozwala się zlokalizować. Nie można go dotknąć – jest nieuchwytny. Słyszenie nie jest jak widzenie. To, co widziane, może zostać unieważnione przez powieki, może zostać zatrzymane przez zasłonę [...], może wnet stać się nieosiągalne dzięki murowi. To, co usłyszane, nie zna ani powiek, ani zasłon, ani murów [...]. Nie istnieje słuchowy punkt widzenia. Nie ma tarasu, okna, wieży, cytadeli ani panoramicznego punktu do podziwiania dźwięku. Nie ma podmiotu ani przedmiotu słuchania. Dźwięk pochłania. Jest gwałcicielem. Słuch to najbardziej archaiczny ze zmysłów, najstarszy w osobistej historii człowieka, wcześniejszy nawet od węchu, od wzroku, związany z nocą. P. Quignard, *La haine de la musique...*<sup>26</sup>

Jak na przykładzie *Nienawiści do muzyki* Pascala Quignarda pokazuje Anna Chęćka, uszy – przez swój brak powiek – są bardziej niż inne zmysły podatne na zranienie<sup>27</sup>. Słuch pozostaje zmysłem nieustannie narażonym na bodźce, zmysłem nieprzerwanie wrażliwym – zarówno anatomia jak i gramatyka pracują tu na otwartej korporalnej materii. Ten bezpośredni i nieprzerwany strumień dźwięków sprawia, że nie myślę o wrażliwości na dźwięki w porządku czulej zmysłowości. Ucho nie jest czułe w takim sensie, w jakim pewna pisarka rozumieć będzie czułego narratora, ale niesie ze sobą wrażliwość bycia podatnym na zranienie lub uraz (od „razić”). „Czuły słuch” w konsekwencji może sprawiać, że dźwięk nas uczuła – jest bezpośrednio związany z reakcją immunologiczną, a nie czułościowością. Frazeologizm nie jest niewinny i niesie w sobie zakodowaną groźbę przemocy. Nadstawia się ucho, podobnie jak można nadstawić drugi policzek lub nadstawiać karku. Gdy pewne dźwięki doskwierają nam bardziej niż inne – i nie dotyczy to porządku biologicznego, ale nawyku i „uprzedzenia” – wówczas nasze „autoimmunologiczne ucho” zmanifestuje dyskomfort. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy dźwięki wydawane z za ściany bywają nieznośne lub gdy ktoś jest „uczulony” na rozstrojone skrzypce słyszane z innego piętra, choć dźwięk ten nie jest głośniejszy lub bardziej inwazyjny akustycznie niż nasza domowa sonosfera. Nic nie zniweluje dźwięku dronów (wojskowych i dronu jako takiego). Słuchanie jest zarazem uwikłane w system metafor, które ukazują je (sic!) jako praktykę podejrzaną lub podejrzliwą, częstokroć związaną z relacjami

<sup>26</sup> Cytat za: A. Chęćka–Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*. Gdańsk 2012, s. 223.

<sup>27</sup> Zob. Tamże.

władzy. Podsluchający to ten, kto pozostaje w ukryciu, poza władzą widzącego oka. Student, który w strukturze instytucji akademickiej zdobywa wiedzę i podlega ocenie, jest również nazywany słuchaczem. Stwierdzenie „słucham Pani” jest gestem „użyczenia” głosu i wyznaczenia czasu na wypowiedanie się, które może zostać wyartykułowane wyłącznie z pozycji autorytetu, czyli tego, kto ma „posłuch” (lekarza, urzędnika, przełożonego). Ten, kto „zamienia się w słuch” – zauważa Nancy – wykazuje się filantropijną wrażliwością; ten filantropijny gest jest użyczeniem pola i własnej uwagi innemu podmiotowi. Jak pisze w *Listening*:

Zamieniać się w słuch [*e'être a` l'e'coute*, być słuchającym] tworzy dziś wyrażenie należące do rejestru filantropijnej nadwrażliwości, gdzie obok dobrych intencji pobrzmiewa protekcyjność; dlatego często ma ono pobożny wydźwięk. Stąd np. zestaw fraz "być w zgodzie [*in tune*] z młodymi, z okolicą, ze światem" itd<sup>28</sup>.

Zatrzymam się przy dwóch esejach francuskich filozofów – Nancy’ego i Rolanda Barthes’a – które są przykładami wyjścia poza słuchowe metafory i próbą skonstruowania innej teorii słuchania. W pierwszym przypadku będzie to próba stworzenia słuchowej ontologii. Nancy swoje rozumienie słuchania rozgrywa „w zupełnie innych tonacjach, a przede wszystkim w tonacji ontologicznej”<sup>29</sup>. Kluczowym dla jego eseju pytaniem jest pytanie o podmiot słuchający, a mianowicie: „[...] co to znaczy, że istota jest zanurzona całkowicie w słuchaniu, uformowana przez słuchanie lub w słuchanie, słuchanie całym swoim jestestwem?”<sup>30</sup>. Innymi słowy, czym byłoby – mówiąc deleuzoguattariańskim językiem – stawanie-się-słuchającym i czym różniłoby się od ulokowanej w języku relacji uległego podmiotu i wypowiadającego się z pozycji władzy mówcy? „Co to znaczy istnieć według słuchania, dla niego i przez nie, jaka część doświadczenia i prawdy jest w nim zawarta”<sup>31</sup>? Albo jeszcze inaczej: jak wyjść poza metaforę i uczynić słuchanie tym, czym jest i niczym więcej – specyficznym zmysłem, który staje się podstawą percypowania świata?

Fragmenty wyjęte z *Listening* Nancy’ego zdradzają skłonność filozofa do traktowania słuchania jako aktu nierozzerwalnie związanego z samym byciem podmiotu, jego jestestwem. Nancy podkreśla podmiototwórcze znaczenie słuchania, gdy pisze, że

---

<sup>28</sup> J-L. Nancy, *Listening*, s. 4.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> Tamże, s. 5.



„słuchanie zawsze oznacza zmierzanie ku sobie, wysiłek bycia sobą”, a jednocześnie opisuje słuchanie jako praktykę, która jest formą zawieszenia bądź kryzysu jednostkowego podmiotu<sup>32</sup>. Podobnie u Rolanda Barthes’a – słuchanie jest fundamentem doświadczenia subiektywności, które wymyka się dystynktywnej relacji podmiotu i przedmiotu, ponieważ zawiesza dzielący je dystans – dzięki temu podmiot i przedmiot rozplývają się w „uwodzących” dźwiękach<sup>33</sup>. Jak o Barthes’owskim ujęciu słuchania pisze Jakub Momro:

[...] rozkosz [słuchania] jest tu czymś więcej niż przyjemnością, ponieważ dotyka samego rdzenia podmiotowości, [...] owego nieokreślonego punktu, w którym zbiegają się afektywne doznania podmiotu słuchającego<sup>34</sup>.

Czymś, co łączy teksty Nancy’ego i Barthes’a, jest także zmierzanie wywodu w stronę specyficznie ujętej relacji słuchania i rozumienia.

W dalszej części *Listening* Nancy pomija istnienie bezpośredniego dźwiękowego doświadczenia i skupia się na akcie rozumienia, choć w jego ontologii słuchania sens zasłyszany będzie czymś zupełnie innym niż sens widziany. Słyszenie (jako uświadomiony moment percepcji) i słuchanie (jako rozciągly proces postrzegania rzeczywistości) są przez Nancy’ego uznane za wyjątkowe pośród innych zmysłów, ponieważ nie ograniczają się tylko do „postrzegania sensu” [*sens sensible*], ale wiążą się z „postrzeganym sensem” [*sens sense*] – nie są wyłącznie percypowaniem tego, co rozumiemy jako sens, ale sam akt słuchania ma być doświadczeniem sensu. Ten fakt filozof wywodzi m.in. z języka francuskiego, w którym „*entendre*, »słyszeć«, oznacza również *comprendre*, »rozumieć«, tak jakby »słyszenie« było przede wszystkim »słyszeniem powiedzenia« (a nie »słyszeniem dźwięku«)<sup>35</sup>. Jeśli więc słyszenie nie tylko wyznacza horyzont znaczenia, ale jest fundamentem obecności jako takiej – „pierwszej lub ostatniej głębi samego »sensu« (lub prawdy)” – a słuchać oznacza „dążyć do znaczenia możliwego, a więc takiego, które nie jest od razu dostępne”<sup>36</sup>, to słuchanie zostaje zamknięte w zaklętym kręgu ontologii objawiania sensu, a sam akustyczny komponent słuchania ztraca się w myśleniu o podmiocie i prawdzie.

---

<sup>32</sup> Zob. Tamże, s. 9.

<sup>33</sup> Zob. J. Momro, *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 8–9.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> J-L Nancy, *Listening*, s. 5.

<sup>36</sup> Tamże, s. 6.

„Słuchać – pisze Nancy – to zawsze być na krawędzi znaczenia lub w granicznym znaczeniu ekstremum, jak gdyby dźwięk nigdy nie był niczym innym niż tą krawędzią, tym marginesem”<sup>37</sup>. Poza poszukiwaniem sensu słuchanie jest więc znaczącym „poszukiwaniem relacji do siebie” – nie „ja” podmiotu i drugiego (mówcy, muzyka, słuchacza), ale właśnie odczytywanego w rejestrze obecności zwrócenia w stronę tego podmiotu, który jest mną w sensie subsystemnym, a więc którego istnienie związane jest z ciągłym rezonansem i powrotem<sup>38</sup>. Z tego powodu słuchanie, pisze Nancy, musi być nie tylko metaforą relacji z samym sobą, ale także rzeczywistością tej relacji<sup>39</sup>. Jak czytamy w *Listening*:

...otwarcie rozciągnięte na rejestr dźwiękowy, a następnie na jego muzyczne wzmocnienie i kompozycję – może i musi jawić się nam nie jako metafora dostępu do siebie, ale jako rzeczywistość tego dostępu, rzeczywistość konsekwentnie nierozdzielnie "moja" i "inna", "pojedyncza" i "mnoga", tak samo jak "materialna" i "duchowa", "oznaczająca" i "a-znaczająca"<sup>40</sup>.

Barthes, tak jak i Nancy, będzie zmierzał do określenia relacji słuchania i rozumienia czy też dźwięku i sensu. Podobnie jak u Nancy’ego, z jego perspektywy akt słuchania rozdziela się na różne poziomy: od nasłuchiwanie, przez poznawanie, do rozumienia zorganizowanych struktur, „muzycznych wzmocnień”. Podmiot u Barthes’a pragnie kontrolować słyszalne – zabezpiecza się przed nim kodami i znaczeniami, które pozwalają mu ujarzmić docierające do ucha dźwięki. Umysł jest więc tym, który chroni podmiot przed nieujarzmionym dźwiękiem i jego oddziaływaniem, a Barthes’owski dźwięk, jak pisze Chęćka, „przestaje być tylko śladem dla nasłuchującego, staje się znakiem dla czytającego umysłu”<sup>41</sup>. Tym, co jednak odróżnia pomysł Barthes’a od słuchowego postrzegania sensu u Nancy’ego, jest wydzielenie preintelektualnego momentu słuchania, który poprzedza akt kodowania i dekodowania dźwiękowych i muzycznych sensów. Zanim słuchający weźmie we władzę rozumu sonosferę, następuje tu akt nasłuchiwanie. W przypadku autora *Światła obrazu* dochodzi do wyartykułowania tego charakteru słuchania („zanurzenia w dźwiękach”), o którym

---

<sup>37</sup> Tamże, s. 7.

<sup>38</sup> Zob. Tamże.

<sup>39</sup> Zob. Tamże, s. 13.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> A. Chęćka–Gotkiewicz, *Ucho i umysł*, s. 220.

pisałam jako korporalnym słuchaniu, a które Barthes będzie nazywał instynktownym podążaniem za śladem (*indice*). Jak o Barthes'owskiej teorii słuchania pisze Chęćka:

„Wilk nasłuchuje (potencjalnego) szmeru zwierzyny łownej, zając – (potencjalnego) szmeru napastnika, dziecko i zakochany nasłuchują kroków tego, kto się zbliża, kroków matki lub ukochanej istoty”. Ten pierwszy rodzaj słuchania jest, jeśli można tak powiedzieć, niczym alert. To bezrefleksyjne kierowanie się słuchającego ku śladom dźwiękowym w języku polskim dobrze oddaje słowo „nasłuchiwanie”. Ten, kto nasłuchuje, poszukuje śladów czegoś, co znane i dające się instynktownie zidentyfikować jako bliskie lub wrogie. Wyselekcjonowane z przestrzeni akustycznej ślady działają jak proste bodźce, wobec których człowiek i zwierzę są właściwie równi. Barthes pisze, że zwierzę rozpoznaje te ślady, wiążąc je z bodźcami zapachowymi, człowiek zaś do dźwięków zazwyczaj dodaje bodźce wizualne. W ten sposób zwierzę i człowiek zaznaczają swoje terytorium, konstruują własną przestrzeń<sup>42</sup>.

Te dwie filozoficzne propozycje są dla mnie interesujące z dwóch powodów, które jednocześnie stanowią podstawę różnicy pomiędzy stanowiskami autorów. Jednak to w ramach tej różnicy sytuuje się luka na takie rozumienie słuchania, które jest wyjściem dla moich własnych poszukiwań. A mianowicie: o ile Nancy pomija sam „zwierzęcy” moment słuchania, jego afektywną stronę, o tyle w jego dążeniu do rozumowego słuchania, czy też słyszenia sensu, znajduje się możliwość, która nie będzie wyłącznie dekodowaniem sensu. O ile u Barthes'a afektywna natura słuchania może pochłonąć bez reszty kochanka lub polujące zwierzę, o tyle ludzki podmiot słuchający muzyki czy innego znajomego mu – bardziej skomplikowanego – kodu, będzie zawsze ulegał pokusie porządkowania i wyjaśniania tego, co słyszy. Przeciwnie Nancy – w każdym słuchaniu słyszy on to, co sens-ualne, ale ów sens nie będzie zamykał się w myśleniu o strukturze i dźwięku jako czymś, co lokuje się pomiędzy znakiem a tym, co znak reprezentuje. Koncepcja Nancy'ego wymyka się więc pułapce strukturalizmu i spuścizny po de Saussure'owskiej teorii znaku, a także strategii obecnościowej, w której łatwo ów sens odczuwany pomylić z modernistycznym wyobrażeniem słuchania jako ucieczki przed znakiem w stronę konkretności. Leksyka w tekście Nancy'ego pracuje na rzecz drugiego z tych odczytań (szczególnie z uwagi na pojęcie „prawdy” pojawiające się w jego eseju), niemniej wyczytuję z *Listening* rozumienie słuchania niepodzielne pomiędzy afekt i tekst, tylko łączące afektywny moment nasłuchiwania z rozumieniem – nie w znaczeniu dekodowania (tekstu, muzyki,

---

<sup>42</sup> Tamże, s. 218–219.

mowy), ale przysłuchiwania się dźwiękowemu konkretowi. Dźwiękowy konkret, nawet w przypadku tak sformalizowanego w odbiorze medium jakim jest muzyka, pozostaje nieodłączny od komponentu afektywnego, czego dowodzi przykład, który pragnę przytoczyć.

➤ Marcin Lenarczyk, *Electronics Studies / Greek Funeral*

W październiku 2021 roku podczas Festiwalu Prawykonania miałam okazję słuchać *Electronics Studies / Greek Funeral* Marcina Lenarczyka, utworu napisanego dla orkiestry kameralnej AUKSO i pierwotnie emitowanego w Radiowej Jedynce dwa lata wcześniej. Utwór zastąpił niewystawioną operę dla dzieci *Album rodzinny* Jerzego Kornowicza, która miała zostać wykonana pod batutą Marka Mosia, jednak program koncertu, jak w przypadku wielu wydarzeń od czasu pandemii, uległ zmianie. Długa i jednocześnie niepozorna, kilkuczęściowa kompozycja, stylistycznie zbliżała się bardziej do kameralnego popu niż do utworów, których można by się spodziewać na festiwalu „polskiej muzyki najnowszej”, przy czym katowicki Festiwal nigdy nie był specjalnie przywiązany do postawangardowych estetyk, toteż „najnowsza” nigdy nie stanowiła w jego przypadku synonimu eksperymentu lub kolejnych wcieleń polistylistycznych poszukiwań, a raczej ramę czasową dla powstałych kompozycji (i to też z wieloma wyjątkami). Zmiana repertuaru i niezaangażowana w nowe muzyczne zjawiska publiczność składały się na specyfikę tego wydarzenia: sala koncertowa Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia była w większości pusta, co sprzyjało bardzo personalnemu traktowaniu zarówno zespołu, jak i widowni – była ona w takim samym stopniu co kameralna orkiestra „na świeczniku”. Pośród kilku, jeśli nie kilkunastu części stosunkowo długiego utworu znalazł się segment szczególnie: podwójne wykonanie marsza żałobnego. Jeśli zaś piszę „podwójne”, to nie mam na myśli powtórzenia ani dwuczęściowej formy – utwór można było usłyszeć w dwóch wykonaniach jednocześnie: odtworzony z terenowego nagrania, które dokumentowało przemarsz lokalnej (najprawdopodobniej zarejestrowanej podczas pobytu w Grecji) orkiestry, a jednocześnie grany przez AUKSO. Anonimowy utwór grany przez dwa zespoły unisono zderzał ze sobą dwie jakości: nastrojoną, wyspecjalizowaną orkiestrę kameralną i rozstrojoną, amatorską orkiestrę dętą. Kakofonia dźwięków wynikała z tego zderzenia wywołała natychmiastową reakcję publiczności – kilkanaście osób kolejno wyszło z sali. Tym, którzy pozostali na sali, asystował wyświetlany na ekranie

statyczny kadr skierowany na falującą wodę, będący oczywistym komunikatem czego rzecz dotyczy – tego, co zwykle się nazywa „kryzysem migracyjnym” czy też „kryzysem humanitarnym”, a co w dosadny sposób artykułował utwór Lenarczyka: był to utwór o śmierci uchodźców na Morzu Śródziemnym.

Sytuację z koncertu AUKSO i Lenarczyka można bardzo łatwo odczytać tendencyjnie – zarzucając publiczności niezrozumienie problematycznego tekstualnie i dźwiękowo utworu lub nieczułość w stosunku do jego tematyki. Spróbuję jednak zastanowić się, co faktycznie wydarzyło się podczas tego koncertu, ponieważ to zdarzenie problematyzuje nie tylko tekstualną czy też znaczeniową warstwę utworu, ale przede wszystkim warstwę dźwiękową. Co więcej, uważam, że polityczność tego wydarzenia bierze się z samego dźwięku i to w słuchaniu należy szukać politycznego momentu tak samego utworu, jak i jego odbioru.

Pierwszym czynnikiem wpływającym na taką reakcję odbiorców jest w tym przypadku miejsce, a więc uświęcona przestrzeń muzyki poważnej, w której kakofonia uchodzi za coś rażąco niedopuszczalnego, o ile nie jest elementem sztuki XX- i XXI-wiecznej<sup>43</sup>. Chciałoby się powiedzieć, że estetyczny puryzm ma tutaj wymiar czysto sakralny, jednak jego uświęcony charakter wynika z niczego innego, jak z instytucjonalnego znaczenia filharmonijnej sali koncertowej i przyporządkowanych jej rytuałów regułem tejże instytucji. A mianowicie – dopóki kakofonia nie zyska należytego statusu, a więc nie zostanie zaaprobowana przez szereg podmiotów jako godna współuczestniczenia w przestrzeni sztuki wysokiej, pozostaje niechcianym intruzem filharmonijnej sali i przestrzeni muzyki elitarnej (czy też – jak nazywają ją niektórzy, pomijając epitet wskazującego na porządek klasowy – muzyki artystycznej<sup>44</sup>). Muzyka współczesna nie jest jedynym usankcjonowanym wyjątkiem od reguły. Krok w krok idzie z nią muzyka dawna, która – podobnie jak eksperyment – choć obecna w przestrzeni omawianej instytucji, sytuuje się raczej na uboczu, cechuje swoim odrębnym instrumentarium, zespołem muzycznych gestów i poluznieniem gorsetu nowoczesnej muzyki równomiernie temperowanej. To, co przed i to, co po nowoczesności w muzyce elitarnej, traktowane jest raczej jako osobliwość niż pełnoprawny repertuar. Dzieje się tak przynajmniej w Polsce – świadczy o tym reprezentacja w edukacji, finansowanie festiwalu czy też wynikająca z tego liczebność

---

<sup>43</sup> O uświęconym charakterze przestrzeni filharmonijnej wspominałam powołując się m.in. na książkę Simona Fritha (patrz s. 10).

<sup>44</sup> G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016, s. 14.

publiczności. Jeszcze innym przypadkiem, który sytuuje się na orbicie, ale nie w polu instytucji, jest koncert symfoniczny muzyki rozrywkowej. O ile odbywa się on w przestrzeni sali koncertowej (co ma znamiona nobilitacji dla tejże muzyki), o tyle funkcjonuje poza dyskursem i obiegiem instytucjonalnym, takim jak prasa krytyczna czy analiza muzykologiczna.

Tymczasem muzyka ludowa – bo w takich kategoriach myślimy zazwyczaj o muzyce w wykonaniu amatorskich zespołów, także o tej funeralnej – również ma ustalone miejsce w polu akademii. Tym miejscem jest „laboratorium” etnomuzykologa, gdzie stanowi ona przedmiot badań i jest jasno odseparowana od podmiotu badającego. Także Ci, którzy wykonują muzykę „amatorską” i dla których ma ona istotne znaczenie, znajdują się pod lupą etnomuzykologicznego oka, a nie uczestniczącego ucha. Kolejnym ważnym elementem układanki jest anonimowość tej muzyki – podpisane nazwiskiem lub bezimienne utwory z książeczki marszowej, w muzycznym imaginariu traktowane są bardziej jak fragment folkloru, niż „dzieło” muzyczne posiadające znaczące autorstwo i będące wyodrębnionym z dziejów muzyki artefaktem. Wykonanie muzyki ludowej w murach sali koncertowej, bez artystycznego zapośredniczenia – wciągnięcia „ludowości” w strukturę lub tematykę kompozycji – uchodzi za incydentalne, by nie powiedzieć: niepożądane. Doświadczenie tego koncertu można najdosłowniej potraktować jako dysonans poznawczy, ponieważ doszło do rozdźwięku pomiędzy oczekiwaniami związanymi z instytucją, w której publiczność przebywała, a tym co usłyszała. Nie był to z resztą jedyny dysonans, z którym słuchaczka musiała się skonfrontować. Porządek jednoczesnego odtworzenia nagrania i grania na żywo zaburzał dotychczasowe predykcje związane z pierwowzorem i kopią – to, co zwyczajowo uznaje się za wzorcowe, czyli zapis bądź nagranie, było w świetle przyjętej muzycznej konwencji niedoskonałe; tymczasem wykonanie na żywo, które miało jedynie naśladować to, co zapisane – a więc nagranie ludowej orkiestry – było zgodne z kodem instytucji w której utwór był wykonywany.

Dysonans był więc słyszany, ponieważ dźwięki nie zgadzały się z ich normatywnym brzmieniem, ale zadział się jednocześnie w warstwie poznania, ponieważ samo ustalenie porządku harmonii i dysharmonii w instytucji muzycznej nie wynika wyłącznie z naturalnej predyspozycji muzycznego ucha, ale estetycznej dyscypliny. Nie sposób w przypadku percepcji utworu Lenarczyka rozdzielić słyszącego ucha i sensu – toteż soniczna sytuacja, w której znaleźliśmy się razem z resztą publiczności, była doświadczeniem tego, co Nancy nazywa sensem postrzegany, byciem w słuchaniu.

Bycie w słuchaniu może mieć wymiar afirmatywny, jak często przedstawiają je awangardzistki i awangardiści – tacy jak chociażby John Cage czy Pauline Oliveros – nie jest to jednak jedyny impuls, jaki towarzyszyć może słuchającemu podmiotowi. Utwór *Electronics Studies / Greek Funeral*, a przynajmniej jego żałobna część, stwarzał zupełnie inną sytuację soniczną, a więc moment krytycznego dyskomfortu, w którym dźwięk był – jak pisała Chęćka – niczym alert. Nie pozwalał on słuchaczowi na obojętność, ale wymuszał działanie, które wśród niektórych odbiorców obróciło się w potrzebę opuszczenia sali pełnej dźwięku naruszającego spokój zapewniany przez muzyczny konwenans swoją kakofonią. U osób pozostałych na swoich miejscach, słyszalny dysonans nadal wymuszał pracę interpretacyjną, pozwalającą ustosunkować się do zaistniałej sytuacji sonicznej. We mnie wzbudził poczucie nieprzystawalności uprzywilejowanego usytuowania, jako podmiotki, w stosunku do tematyki/soniczności utworu. Moje usytuowanie było bezpośrednio związane z sytuacją koncertu i przestrzenią sali koncertowej, której publiczność współtworzyłam. Usytuowanie to wymagało ode mnie znajomości szeregu reguł i kontekstów, bym mogła zasiąść w niej jako krytyczka. Siedzenie w tej sali, bez poczucia zagrożenia, i jednocześnie przysłuchiwanie się sonicznemu uobecnieniu traumy, było wymierzone przeciwko mnie samej i zaburzało przekonanie o „wysłuchiwaniu się” w czyjeś cierpienie jako altruistycznej praktyce. Utwór Lenarczyka obnażał jałowy altruizm i pokazywał, że niezależnie od ustosunkowania się do tragedii imigrantów umierających w drodze ku lub budujących traumę w obozach dla uchodźców, słuchacz w tej konkretnej sytuacji sonicznej jest tym, kto sytuuje się w pozycji uprzywilejowanej. Był to więc kierunek przeciwny do tego, co zaobserwować możemy w sztuce subwersywnej<sup>45</sup> – utwór nie obnażał zewnętrznych mechanizmów poprzez przesunięcie znaczenia i pozostawienie obserwacji efektów owego przesunięcia odbiorcy sztuki, ale sytuował podmiot słuchający wewnątrz sonicznej sytuacji. Słuchacz dzięki temu nie był biernym obserwatorem społecznego mechanizmu, ale stawał się podmiotem współuczestniczącym w sonicznym mechanizmie, uobecnionym w murach sali koncertowej.

---

<sup>45</sup> Zob. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*. Kraków 2006, s. 9–10.

## Polityczność słuchania

Utwór Lenarczyka miał bez wątpienia znaczenie polityczne, jednak jego polityczność wyrażała się nie tylko poprzez dobór tematu, ale przede wszystkim przez uruchomienie kilku mechanizmów, które dzieją się na styku zmysłów, estetyki i polityki. By kwestie te omówić, odwołam się do porządku podziału wspólnoty, który teoretycy (bio)polityki i estetyki wyczytują z *Polityki* Arystotelesa i jego podziału obywateli. Jeden z owych teoretyków tak napisał w znanym eseju:

Człowiek, jak mówi Arystoteles, jest istotą polityczną, ponieważ posiada mowę, która czyni wspólną sprawą kwestie tego, co sprawiedliwe i niesprawiedliwe, podczas gdy zwierzę ma tylko głos, przekazujący jedynie radość i ból. Cała jednak kwestia polega na tym, by dowiedzieć się, kto posiada mowę, a kto jedynie głos. Zawsze odmowa traktowania niektórych kategorii ludzi jako istot politycznych zaczynała się od odmowy traktowania odgłosów wydobywających się z ich ust jako dyskursu<sup>46</sup>.

Jacques Rancière – bo o nim oczywiście mowa – w *Estetyce jako polityce* wyraża przekonanie, że porządku estetyczny i polityczny nie są wyznaczane przez sprawowanie władzy lub walkę o władzę, ale przez podział członków danej społeczności na tych, którzy mają prawo decydować o kształcie wspólnoty, i tych, którzy tego prawa nie posiadają. Rozróżnienie to, które Rancière przywołuje za Arystotelesem, francuski filozof określa jako podział na mowę i głos. Mowa jest tym, co czyni człowieka istotą polityczną, ponieważ dzięki niej może on orzekać o kwestiach wspólnoty, zaś głos, przynależny także zwierzętom, nie ma wpływu na kwestie społeczne czy kulturowe – pozwala podmiotom jedynie artykułować pierwotne afekty, takie jak radość i ból. Polityczny porządek wspólnotowej podmiotowości, wyznaczany przez prawo do mowy, Rancière łączy ze sztuką i estetyką rozumianymi już nie jako odrębne obszary aktywności człowieka, ale jako te, które uczestniczą w „dzieleniu postrzegalnego”. Ów podział dotyczy bodźców estetycznych, które według przyjętej ideologii należy percypować i te, które percepcji nie podlegają. Dotyczy także podziału prawa do wypowiedzi pomiędzy posiadających mowę i tych, których ekspresja jest poza polem wypowiedzenia się.

Podobnie problematykę głosu przedstawia Mladen Dolar. Słoweński filozof skorzystał z zaproponowanej w *Polityce* Arystotelesa dialektyki mowy i głosu oraz jej

---

<sup>46</sup> J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 25.



interpretacji w ujęciu Giorgio Agambena. W książce *The Voice and Nothing More* Dolar wychodzi od dystynkcji, wedle której do głosu przynależy *phone*, warstwa dźwiękowa (*per se* cielesna, związana z wydawaniem dźwięków), zaś mowa stanowi o *logosie*. W tym podziale na mowę-głos i *phone-logos* konstrukcję triadyczną współtworzy jeszcze jedna, biopolityczna para.

U podstaw tych podziałów leży opozycja między dwiema formami życia – *zoe* i *bios*. *Zoe* stanowi życie nagie, sprowadzone do zwierzęcości, *bios* jest zaś życiem w społeczności, w polis – stanowi życie polityczne<sup>47</sup>.

Dolar, idąc w krok za Agambenem, podważa te proste dychotomie, pokazując, że relacja mowy i głosu nie jest prostą topologią polityczności, która dzieli społeczeństwo na wewnątrz i zewnątrz – na posiadających i nieposiadających prawa do głosu. Owa relacja jest jednocześnie włączająca i wykluczająca, zachodzi więc tu nie tyle relacja binarna, ale topologia ekstymności, a więc taka, która „zachowuje w swoim rdzeniu to, co wykluczone”<sup>48</sup>. Jak pisze dalej autor:

Problem tkwi w tym, że nagie życie pozostaje w dziwnym związku wykluczenia/włączenia w samym sercu życia społecznego – zupełnie jak głos, który nie stanowi wyłącznie elementu zewnętrznego dla mowy, wręcz istnieje jako jej rdzeń, pozwalając na jej istnienie, i ciągle przypomina o niemożności jej symbolizacji<sup>49</sup>.

Jedną z tego typu relacji ekstymności jest legitymizacja *logosu* przez głos. Jako przykład Dolar przywołuje m.in. spór sądowy, podczas którego ustne wypowiedzi stron, wyrażone i powtórnie spisane w protokole, stają się wedle ustawodawstwa niemieckiego czy francuskiego aktem prawnym. Podobnym zjawiskiem jest rola głosu w religijnym rytuale, który jest rytuałem wtedy tylko, gdy znane na pamięć słowa modlitwy zostaną wyrażone przez głos<sup>50</sup>. Użycie głosu nie jest w tym przypadku jedyną możliwością, ponieważ może ono istnieć wyłącznie obok słowa pisanego. Tym, co ów podział reguluje, jest jasne opisanie ich funkcji, zaś „interwencja głosu jest wymagana w konkretnych i dobrze zdefiniowanych sytuacjach i określonym czasie”<sup>51</sup>. Podmiot może używać głosu w „ustalonych sytuacjach”, jednak ten problematyczny zbiór reguł

<sup>47</sup> M. Dolar, *Polityka głosu*, tłum. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 239. Tłumaczenie rozdziału rozprawy M. Dolar, *The Voice and Nothing More*, Cambridge 2006.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Zob. Tamże, s. 240.

<sup>51</sup> Tamże, s. 248.

i zasad wyznaczających czas i miejsce na użycie głosu jest drogą ujścia dla takich form jego istnienia, które mogą być narzędziem przeciwstawienia się skutkom władzy i oporu<sup>52</sup>. Obie koncepcje – Rancièrè’a i Dolara – używają pojęć dotyczących porządku wypowiedania się – nie zaś słuchania – jednak przez wzgląd na swój biopolityczny charakter, w którym polityczność i zmysłowość zostają połączone, nie mogą umknąć mojej uwadze.

Zatrzymam się na tym wstępnym rozpoznaniu autora *Estetyki jako polityki*. Jednocześnie spróbuję dokonać transkrypcji z mówiących ust na słuchające ucho. Jeśli bowiem zarówno sztuka, jak i polityka są formą podziału zmysłowości i zbiorem reguł porządkujących „formy obecności pojedynczych ciał w specyficznej przestrzeni i czasie”<sup>53</sup>, to gdzie w tym porządku sytuowałby się nasłuchujący podmiot?

Znaczenie instytucji sztuki jako takiej oraz znaczenie słowa „estetyczny” Rancièrè wydobywa z Schillerowskiej analizy posągu *Junony Ludovisi*. Spostrzega przy tym, że ich właściwość – estetyczności i sztuki – bierze się nie tyle z kanonów przedstawienia lub kryteriów technicznych, ile z przynależności do określonego sensorium i określonych sposobów istnienia<sup>54</sup>. Posąg bogini umieszczony w muzeum sztuki nie musi już spełniać funkcji religijnej czy mimetycznej – może zamienić się w „wolny pozór”, przeciwstawiający się funkcjonalnemu jego odczytaniu. Estetyczny porządek sztuki sprawia, że percepcja wytworów sztuki staje się zabawą, a więc „aktywnością, która nie ma żadnego celu poza samą sobą, która nie proponuje żadnego przejścia władzy nad rzeczami lub osobami”<sup>55</sup>. W porządku sztuki przedstawieniowej, nawet jeśli rozgrywa się ona w rejestrze zaangażowania, takie cięcie na linii łączącej sztukę z innymi instytucjami i formami aktywności, jest jak najbardziej zrozumiałe – zarówno posąg jak i widz są zakłęci w kręgu „nieaktywnej aktywności”<sup>56</sup>. Jednakże dźwięk poprzez swoją czasowość i ciągłość podlega innym regułom niż sztuka mimetyczna czy szerzej: sztuka wizualna. By to pokazać, posłużę się znowuż utworem Lenarczyka, ponieważ w swojej pozornej prostocie problematyzuje on wiele zagadnień związanych z polityką zmysłowości.

Marsz żałobny wykonywany przez orkiestrę kameralną na deskach NOSPRu występował w roli, w której posąg Junony występował oglądany w muzealnej

---

<sup>52</sup> Zob. Tamże.

<sup>53</sup> J. Rancièrè, *Estetyka jako polityka*, s. 26.

<sup>54</sup> Zob. Tamże, s. 28.

<sup>55</sup> Tamże, s. 29.

<sup>56</sup> Tamże.

przestrzeni – naśladował funeralny rytuał, który nie był przedmiotem udziału publiczności zebranej na widowni. Słuchacze zaledwie przysłuchiwali się artystycznemu zapośredniczeniu rytualnego utworu. Synchronicznie odtwarzany ludowy marsz nie należał jednak do kategorii „wolnego pozoru”, ponieważ przez swój anty-artystowski charakter budził poczucie autentyczności, przypominając jednocześnie, że jest muzyką o jasno określonej funkcji. Innymi słowy: doszło tu – przez nałożenie dwóch czasów, miejsc i wykonań – do naruszenia podziału pomiędzy tzw. sztuką użytkową i kompozycją muzyczną. Jeśli więc uznamy za Rancièrem (ten zaś za Schillerem i Marksem), że polityczność sztuki wynika z jasnego podziału pracy i przyjemności<sup>57</sup>, to słuchanie *Greek Funeral* zaburzyło ten klarowny podział. Polityczność utworu Lenarczyka wyrażała się poprzez zawieszenie tego sztywnego podziału pomiędzy „poddaństwem pracy” i „swobodą zabawy”<sup>58</sup> przez wniesienie do przestrzeni sztuki doświadczenia, które lokuje się na marginesach obu tych porządków: żałoby peryferii. Umieszczenie jej w instytucji sztuki – nie na zasadzie reprezentacji, ale wniesienie „żywcem” (*zoe*) na „salony” (*bios*) – pozwoliło wybrzmieć tej żałobie w przestrzeni, w której nie miała prawa bytu, ponieważ jako praktyka estetyczna ludzi „nieposiadających mowy” w obrębie tej instytucji nie mogłaby zaistnieć.

Polityczność *Greek Funeral* była więc politycznością wydzielenia utworu z przestrzeni i czasu, do którego należała, i umieszczenia jej w czasie i przestrzeni, w którym posiada jedynie głos, a nie mowę. Dzięki temu, że cała sytuacja została zapośredniczona przez nagranie, wzmocnione jednoczesnym wykonaniem Aukso, słuchacz pozostawał w tym ciągłym dysonansie, w którym głos nie sytuował się nawet w porządku mowy – był czymś zupełnie poza jej jurysdykcją. Paradoksalnie aktywnym tutaj nie był „mówiący” utwór, ale słuchające ucho, które w sytuacji koncertowej jest tyleż aktywne przez konieczność interpretacji, co bierne przez unieruchomione ciało. Niesłyszany głos żałobników był dobitnie słyszalny przez nasłuchujące ucho, które – przez wykonanie orkiestry kameralnej – musiało skonfrontować się ze świadomością instytucjonalnych podziałów i politycznością instytucji, w której zasiadało. Sam dźwięk był tutaj tym, który obnażał porządki sytuacji koncertowej, zmuszając słuchaczy do opuszczenia sali lub konfrontacji z dźwiękiem. Utwór Lenarczyka traktuję przez to jako wyzwanie dla „wysublimowanego” ucha – przy czym wysublimowanie nie oznacza nic

---

<sup>57</sup> Zob. Także, s. 29-30.

<sup>58</sup> Zob. Tamże, s. 30.

innego, jak lepsze sytuowanie w porządku estetycznego wychowania, ocenianego wedle miary smaku i gustu, co decyduje o przynależności do społeczności instytucji sztuki (muzycznej). W utopijnej sytuacji, którą w *Estetyce jako polityce* projektuje Rancière, a więc sytuacji zniesienia instytucjonalnej granicy polityki i estetyki, oraz przedstawienia różnych form podziału wspólnoty na wspólnej płaszczyźnie i w całej jej rozciągłości, uznanie ludowej muzyki za estetyczny afront wymierzony w ucho melomana, nie różniłby się od rasistowskiej estetyzacji mas i Innych jako „brudasów” i „nierobów”.

## Podsumowanie

Powróćmy jeszcze do przedstawionych koncepcji podmiotowości konstituowanej przez pryzmat faworyzowania wydawanych przez tenże dźwięków. Wydaje mi się, że te koncepcje głosu są niewystarczające, przy czym głos jest tu zaledwie i aż w porządku tyleż dosłownym, co metaforycznym i może oznaczać zwierzę, kobietę czy innego, a więc tego, kto ma się „słuchać”. Myślę, że rozumieniu mniejszej, słabszej podmiotowości, ufundowanemu na przekonaniu o podległej sytuacji tych, którzy posiadają głos, wymyka się bardzo istotne znaczenie polityczne, wytyczające ścieżki wytwarzania podmiotowości, które nie są ulokowane w strukturze antagonistycznie czy opozycyjnie rozumianej polityki i podmiotu jako aktanta politycznej sceny. Jak pisze Felix Guattari:

Proponujemy zatem, by odsunąć pytanie o podmiot na rzecz pytania o podmiotowość. Tradycyjnie podmiot pojmowany był jako ostateczna esencja indywidualności, jako czyste, puste, przedrefleksyjne ujęcie świata, rdzeń wrażliwości, ekspresyjności – unifikator stanów świadomości. Zamiast tego, wprowadzając pojęcie podmiotowości, stawiamy akcent na założycielskiej instancji intencjonalności. Wiąże się to z uchwyceniem relacji między podmiotem i przedmiotem poprzez to, co pomiędzy nimi, i z wysunięciem na pierwszy plan ekspresywnej instancji (lub interpretanta w Peirce'owskiej triadzie)<sup>59</sup>.

Chcąc mówić o tak rozumianym podmiocie i polityce możliwości<sup>60</sup>, nie sposób nie odwołać się do kolejnego teoretyka i jego pojęcia głosu, czyli wspomnianego już wcześniej Barthes'a. Jak pisze on w eseju *Ziarno głosu*, dźwiękowy aspekt języka

<sup>59</sup> F. Guattari, *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*, tłum. P. Bains, J. Pefanis, Sidney 2006, 22–23.

<sup>60</sup> O polityce możliwości w rozumieniu Balibara piszę w rozdziale trzecim.

(zarówno muzycznego, jak i literackiego) jest przestrzenią przyjemności i rozkoszy, która nie przynależy do instytucjonalnych wartości, zaś głos (śpiew) stanowi intymny, erotyczny związek ciał słuchającego i śpiewającego:

„Ziarno” to ciało w śpiewającym głosie, w piszącej dłoni, w ruchu kończyny. Jeśli postrzegam „ziarno” muzyki i jeśli przypisuję mu teoretyczną wartość (jest to wyłonienie się tekstu w dziele), to mogę tylko na nowo stworzyć bez wątpienia indywidualny schemat oceny – zdecydowałem się słuchać mojego związku z ciałem tej bądź tego, która/który śpiewa lub gra, ten związek jest erotyczny – lecz w żaden sposób „subiektywny” (nie ma we mnie słuchającego „podmiotu” psychologicznego; rozkosz, o której marzę, nie zmierza do wzmocnienia – wyrażenia – podmiotu, przeciwnie: zmierza do jego osłabienia). Ta ocena mieści się poza prawem, udaremnia prawo kultury, ale również antykultury, rozwija poza podmiotem wszelką wartość skrywaną za „Lubię” bądź „Nie lubię”<sup>61</sup>.

Tak rozumiany głos nie jest już, jak u Rancière’a, rodzajem podrzędnej artykulacji, ograniczającej się do sygnalizowania podstawowych afektów – nabiera zarazem nowego, politycznego i estetycznego znaczenia. Barthes określa tę podmiotowość jako „słabą”. Jest słaba, ponieważ jest nieantagonistyczna i opiera się na akcie nasłuchiwanie. Tym, co w koncepcji Barthes’a jest w perspektywie konstruowanej propozycji teoretycznej niezwykle ważne, jest afektywny aspekt produkcji podmiotowości i to on jest dla mnie istotnym komponentem polityczno-dźwiękowego doświadczenia.

Zaczytując się w projekcie krytycznym Jacquesa Attalego czy w *Polityce jako estetyce* Rancière’a, zaczęłam szukać drogi ujęcia z projektu teoretycznego, będącego krytyką mechanizmów władzy w kontekście estetyki lub opisem struktur władzy w obrębie danego medium. Szukałam teorii zmierzającej w stronę projektu na peryferiach, w stronę różnych form tworzenia podmiotowości, czyli tworzenia własnej historii o słuchaniu i dźwiękach, próby odnajdywania siebie w polu nowej sztuki czy szerzej: we własnej społeczności, przez dźwięk i słuchanie. Doświadczenie podczas słuchania Lenarczyka wpisuje się w moje założenia dotyczące tego, że polityczność słuchania nie wynika z artystycznej i politycznej deklaracji. Utwór ten dotykał bez wątpienia kryzysu politycznego, ale to sama dźwiękowa realizacja, a nie tytuł i obraz towarzyszące utworowi, były rdzeniem jego polityczności. Nie oznacza to, że pomijam polityczne znaczenie sztuki, którą zwykło się nazwać „zaangażowaną” czy relacyjną.

---

<sup>61</sup> R. Bathes, *Ziarno głosu*, tłum. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015 nr 5, s. 236.

Zdaję sobie sprawę z istnienia działania kolektywów artystycznych – m.in. grupy Oramics, czy też inicjatywy Emancypacja dźwiękiem – które intensywnie działają na rzecz reprezentacji mniejszościowej w sztuce, jak chociażby ukazania kobiet w kulturze dźwiękowo-muzycznej. W przypadku Oramics chodziłoby o intensywną pracę na rzecz uświadamiania publiczności kwestii dyskryminacji kobiet w kulturze djskiej czy rave'owej; Emancypacja dźwiękiem byłaby inicjatywą angażującą kobiety w tworzenie sieci i relacji, w walkę ze społeczną alienacją, poprzez odwołującą się do afektu, somatyczną estetykę muzyki elektronicznej i jej otwarty, prospołecznościowy charakter (otwartoźródłowe narzędzia angażujące we współtworzenie danej kultury muzycznej). Muzyka zaangażowana jako legitymizowany paradygmat w sztuce opisana została już przez Petera Bürgera w latach siedemdziesiątych<sup>62</sup>. Przywoływany przeze mnie przykład *Electronics Studies / Greek Funeral* pozwala zademonstrować jednak coś zgoła odmiennego od projektów spod znaku społecznego zaangażowania, a mianowicie pokazuje, że emancypacyjne ruchy w kulturze muzyki eksperymentalnej/sound artu/etc. wynikają nie tylko z warstwy programowej, dyskursywnej nadbudowy towarzyszącej konkretnym inicjatywom, ale także konstytuowane są przez samą dźwiękowość. Takie myślenie o soniczności wpisywałoby się w to, co w polu poezji Monika Głosowicz opisuje jako maszynerie afektywne:

[...] pozwalające analizować poezję jako zapis procesów upodmiotowienia, w którym odśrodkowe i dośrodkowe siły modelują style bycia i formy jego wyrażania. Siły te uruchamiane są przez preindywidualne afekty, które kształtują życie zbiorowe formowane w dominujące narracje nadające strukturę poszczególnym istnieniom i ustalające pomiędzy nimi hierarchie<sup>63</sup>.

Muszę zatem zaznaczyć, że w swoich teoretycznych próbach nie analizuję przykładów muzyki społecznie zaangażowanej czy dźwięków społecznie zaangażowanych w sposób „bezpośredni” – wyrażających się poprzez zaangażowanie w dane inicjatywy, manifestacje etc. Muzyka zaangażowana czy też zaangażowana sztuka dźwiękowa nie musi wyrażać się jedynie poprzez bezpośrednią, programową manifestację, choć i taka oczywiście ma miejsce wśród działań artystycznych. Nie

---

<sup>62</sup> Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 107–119.

<sup>63</sup> M. Głosowicz, *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Warszawa 2019, s. 68.

chodzi mi nawet o pominięcie tego rodzaju sztuki, ale skupienie się na soniczności, bez względu na to, co dany utwór ma z założenia reprezentować.

W duchu tej refleksji czytam teksty Salomé Voegelin, które są ważnym punktem odniesienia dla niniejszej pracy i do których powrócę w kolejnych rozdziałach. Voegelin w swoich tekstach rezygnuje z pojęcia „teorii”, ponieważ postrzega ją jako uniwersalizującą narrację, próbującą opisać świat jako całościową, kompletną strukturę<sup>64</sup>. W związku z tym kieruje się w stronę filozofii o charakterze performatywnym. Jak autorka *Listening to Noise and Silence* sugeruje we wstępie swojej pierwszej książki: „celem nie jest stworzenie filozofii sztuki dźwiękowej, która wyjaśnia doświadczenie, ale filozofii, która doświadcza”<sup>65</sup>. Autorka postuluje wytworzenie strategii słuchania, która odpowie na problemy dyskursu krytycznego, skupionego na relacji między opisem i przedmiotem opisu. Innymi słowy, zamiast instruować, czego mamy słuchać, filozofia sztuki dźwiękowej ma podążać za percypowanymi aspektami dźwięku, który jest „zawsze słyszalny, immersyjny i obecny”<sup>66</sup>. Jest to filozofia przez swój konceptualny zamysł doraźna, ale jednocześnie holistyczna – dotykająca tak podstawowych kwestii jak „subiektywność i obiektywność [percypowanej rzeczywistości], komunikacja, kolektywne relacje, znaczenie i jego wytwarzanie”<sup>67</sup>. Interesuje mnie więc taka teoria/filozofia dźwiękowości, która rozważa polityczne aspekty percepcji i krytyki, wedle którego słuchanie ma „wprowadzać w ruch wątpliwości”<sup>68</sup> i lokować podmiot poza dialektycznym rozumieniem świata, w tym poza dychotomią znaczenia i dźwięków.

Podkreślić należy, że w koncepcji Voegelin zmierzenie się z doświadczeniem słuchowym w całej jego rozciągłości to próba (*trial*) przede wszystkim dla krytyki – próba przekształcenia języka krytycznego w to, co wyraża, a nie co zastępuje dzieło<sup>69</sup> oraz przeobrażenie dyskursu krytycznego w taki, który przenosi subwersywny charakter sztuki w pole dyskusji społecznej, bez pominięcia materialnych (w sensie: fizykalnych) aspektów samego dźwięku. Cel takiego projektu jest sam w sobie polityczny. Voegelin sugeruje, że „bez modernistycznej struktury państwa narodowego lub samoregulującego

---

<sup>64</sup> Zob. S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, London UK, 2010, s. XIV, 73.

<sup>65</sup> Tamże, s. XIV.

<sup>66</sup> Tamże.

<sup>67</sup> Tamże.

<sup>68</sup> Tamże, s. 39.

<sup>69</sup> Zob. Tamże, s. 180.

się kapitalizmu rynkowego nie można zakładać, że wartości są wspólne”, w związku z czym należy je „wypracować w wysiłku angażującym raczej uwarunkowaną produkcję niż wyobrażenia kulturowe”<sup>70</sup>. Pisarstwo Voegelin jest estetyczną utopistyką, łączącą krytykę sztuki z tworzeniem wyobrażenia, czy raczej tworzeniem możliwości zawiązania nowych wspólnot.

Tak szerokie zaznaczenie pola poszukiwań, które nie ogranicza się do diagnozy w obrębie instytucji sztuki, ale wychodzi poza galeryjne, filharmonijne i akademickie mury, nasuwa ważne pytanie: czy konieczne jest angażowanie instrumentarium pojęć dotyczących etyki, polityki i estetyki, by mówić o tych przejawach sztuki, które usytuowane są w pozycji uprzywilejowanego twórcy i uprzywilejowanego słuchacza? Dźwiękowy eksperyment jest przydatny jako przykład słuchowych interpretacji już przez sam fakt tematyzowania doświadczenia dźwiękowego jako formacyjnego dla całego nurtu zjawiska. A to właśnie słuchanie jako praktyka i fenomen sam w sobie stoi u podstaw dźwiękologicznej dyscypliny. Wiele akademikzek i akademików pisząc o dźwięku sięga do artystycznego eksperymentu. Jest to oczywisty wybór przez wzgląd na nasze usytuowanie i pozostającą w mocy hierarchię ważności opartą na klasowym rodowodzie muzyki eksperymentalnej. Ów rodowód dotyczy eksperymentu w sensie diachronicznym (ze względu na usytuowanie twórców historycznej awangardy) oraz synchronicznym (bazuje na współczesnym wyobrażeniu eksperymentu jako sztuki skrajnie hermetycznej i kierowanej do specjalistycznego, „wykształconego” odbiorcy). Za takim wyborem materiału nie stoi więc konkretna metodologia – świadczy on o usytuowaniu podmiotów w różny sposób ustosunkowujących się do zastanej relacji estetycznej i politycznej w dyskursie będącym amalgamatem dźwiękowej awangardy, muzykologii, krytyki sztuki i towarzyszących im języków. Tym, co wychodzi poza obszar instytucji, są wytworzone w ramach tak pomyślanej filozofii modele percypowania rzeczywistości. Nie chodzi bowiem o przeorganizowanie struktur znaczących lub struktur władzy, ale – jak twierdzi Voegelin – chodzi o warunkowanie przekonań, które nie opierają się na potocznie rozumianej racjonalności. Jak pisze w *Listening to Noise and Silence*:

Emocje mają swój wkład w etykę, lecz ich wartości nie da się zagwarantować w kodzie racjonalnym. To raczej afektywna etyczność jest

---

<sup>70</sup> Tamże, s. 181. Tłumaczenie rozdziału za: S. Voegelin, *Słuchając hałasu i ciszy*, tłum. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie”, s. 273.



częścią warunkowania moich przekonań: wypracowuję ją w moim emocjonalnym zaangażowaniu, wysiłku dokonania jakiegokolwiek wymiany [...]. Wynika ona z niedialektycznego, frywolnego konfliktu i opisuje proces twórczej produkcji, a nie ustalony kod. Innymi słowy, etyczny wymiar emocji i moralna wartość percepcji nie mogą być mierzone w relacji do kulturowo ustalonych pryncypiów moralnych, lecz są zgłębiane w agonistycznym momencie percepcji<sup>71</sup>.

Podstawą tworzenia lepszych społeczeństw jest skonstruowanie etyki bazującej na emocjonalnym zaangażowaniu słuchacza. O ile sam fakt dualistycznego traktowania emocji i rozumu w pisarstwie Voegelin z perspektywy studiów afektywnych należałoby poddać krytyce, o tyle samo artykułowanie związku afektu i słuchania jest jak najbardziej na miejscu. Dla Voegelin dynamika zaangażowania nie rozgrywa się w relacji ze znakiem i znaczeniem, ale na polu „agonistycznej gry między słuchaczem i materiałem zmysłowym”<sup>72</sup>. Wartości, które wyłaniają się z takiej agonistycznej gry, ufundowane są na emocjach percypującego podmiotu. To dlatego, stwierdza Voegelin, „niemożliwe są amoralne subwersje w sztuce”, ponieważ od ich znaczenia ważniejsze są emocje, na podstawie których słuchacz tworzy etykę i system wartości – przygodny, poza racjonalizującym go słownikiem<sup>73</sup>:

Innymi słowy, etyczny wymiar sztuki dotyczy zobowiązania odbiorców do zaangażowania się w emocjonalne tworzenie dzieła oraz kształtowanie własnych emocji, które ujawnią każdemu słuchaczowi jego własną etykę. Wyjaśnia to fakt, że etyczny wymiar dzieła, uobecniony w percepcji afektywnej, nie ma nic wspólnego z tym, co może reprezentować, ale z tym, co tworzy w ramach odczuwania estetycznego: jako uczuciową subiektywność i w ramach afektywnego działania w obliczu naszego współodczuwania z innymi<sup>74</sup>.

Voegelin odnajduje rolę sztuki w uwypuklaniu tego, „co społeczne i polityczne, za sprawą etycznej strony emocjonalnego zaangażowania odbiorców”<sup>75</sup>. Polityczne implikacje filozofii Voegelin traktuję z przymrużeniem rozumującego oka (zauważającego nieobecność innych maszyn – poza dźwiękową – sytuujących podmiot, oraz traktowanie podmiotu w charakterze nomady pozostającej społecznej próżni) przyzwalając eksperymentującemu uchu, jak w przypadku utworu Lenarczyka, w dźwiękowym konkretnie nasłuchiwać splotu słuchania i polityki. Ta ruchoma,

---

<sup>71</sup> S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 181.

<sup>72</sup> Tamże.

<sup>73</sup> Por. Tamże, s. 181–182.

<sup>74</sup> Tamże, s. 182.

<sup>75</sup> Tamże.

soniczna struktura – w pismach Deleuze’a i Guattariego określana maszyną – dopiero podpięta do innych maszyn społecznych staje się narzędziem krytyki. Tak pomyślana teoria soniczna pozwala krytykować dotychczasowe modele słuchania, jak i wypracowywać nowe możliwości sonicznych wspólnot.

## Rozdział II: Słuchanie i wiedza

### Studia dźwiękowe

Przypadkowi studiów dźwiękowych poświęcam osobny rozdział, ponieważ zagadnienie słuchania jako jednej z dziedzin wiedzy akademickiej jest dla mnie niezwykle ważne. Już samo zagadnienie naukowości i naukowego dyskursu, oddzielające ten sposób pisania od tekstu filozoficznego czy eseistycznego, jest ważnym punktem odniesienia w dźwiękologicznych badaniach. Studia dźwiękowe (*sound studies*) w obrębie anglojęzycznych badań mają już stosunkowo dobrze ugruntowaną pozycję, choć wyznaczenie cezury, która stanowiłaby początek dźwiękowej dyscypliny, jest niełatwe ze względu na ich tematyczne powiązania z dotychczas istniejącymi dyscyplinami. Niektóre monografie funkcjonujące w obiegu *sound studies* są zdecydowanie starsze, jak przywoływane w poprzednim rozdziale *Noise* Jacques'a Attaliego wydane w 1977 roku<sup>76</sup>, które w wersji tłumaczonej przez Briana Massumiego opatrzone zostało wstępem Fredrica Jamesona i posłowiem Susan McClary. Przykład kanonicznej już monografii dźwiękologicznej, przetłumaczonej przez gwiazdę studiów afektywnych i opatrzonej komentarzem jednego z najważniejszych (jeśli nie najważniejszego) teoretyka postmodernizmu i jednej z najważniejszych (jeśli nie najważniejszej) feministycznej teoretyczki muzyki, daje pewien obraz linii wpływów i wielodyscyplinowości w obrębie dyscypliny odkrywającej swoją historię (genealogiczna książka Attalego ukazała się w serii *Teoria i historia literatury*). Nietrudno jednak zauważyć, że nagromadzenie powstałych monografii i czasopism spod znaku studiów dźwiękowych, a także podsumowujących to zjawisko omówień, przypada na pierwsze dwie dekady XXI wieku. W artykule otwierającym pierwszy numer czasopisma „*Sound Studies*” (2015) Brian Kane sugeruje, że od momentu publikacji napisanej przez Michele Hilmes recenzji książek *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* Jonathana Sterne'a oraz *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900 to 1930* Emily Thompson<sup>77</sup> dźwięk „porwał wyobraźnię badaczy różnych dyscyplin”<sup>78</sup>,

---

<sup>76</sup> J. Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, trans. B. Massumi, Minneapolis 2009.

<sup>77</sup> M. Hilmes, *Is There a Field Called Sound Culture Studies?*, „*American Quarterly*” 2005, nr 1, s. 249–259.

a okres minionych dziesięciu lat (2005–2015) zaowocował powstaniem szeregu antologii, wśród których autor wymienia następujące tytuły:

*Auditory Culture Reader* Michaella Bulla i Lesa Backa, *Hearing Cultures* Veita Erlmanna, *Sound Studies Reader* Jonathana Sterne'a, *Oxford Handbook of Sound Studies* Trevora Pincha i Karin Bijsterveld oraz czterotomowe *Sound Studies* wydawnictwa Routledge<sup>79</sup>.

Nawet w wymienionych przez Kane'a antologiach zauważyć można dominanty konkretnych perspektyw badawczych, do których badaczki i badacze się odwołują, oraz terytorializujące oznaki, sytuujące refleksję dźwiękową w obrębie humanistyki. Widać to także w dokonanym przez niego wyborze opracowań, w którym zabrakło m.in. *Kultury dźwięku* pod redakcją Christopha Coxa i Daniela Warnera czy później wydanych *Keywords in sound* Davida Novaka i Matta Sakakeeny'a oraz *The Routledge Companion to Sound Studies* pod redakcją Michaela Bulla. Na artykuły włączone do wymienionych monografii składają się zarówno teksty nowe (częściej studia przypadku niż przeglądowe podsumowania), jak i klasyczne rozprawy dotyczące między innymi problematyki hałasu (Jacques Attali), soundscape'u (R. Murray Schafer) czy głosu – głos jest tu pojęciem o tyle szczególnym, że w podrozdziale *Sound Studies Reader* poświęconym tej tematyce refleksja została zdominowana przez teksty z gruntu filozofii/teorii krytycznej (poststrukturalistyczne, feministyczne, psychoanalityczne), w tym fragment *Głosu i fenomenu* Jacques'a Derridy, dla którego pojęcie głosu stanowi główny składnik krytyki Husserlowskiej fenomenologii<sup>80</sup>; *Ziarno głosu* Rolanda Barthes'a, w którym głos wykracza poza tekstową formułę i staje się źródłem przyjemności<sup>81</sup>; wstęp *For More than One Voice* Adrian Cavarero, a więc feministycznej rozprawy o głosie jako nośniku unikalności<sup>82</sup>; rozdział *The Voice and Nothing More* Mladena Dolara, rozprawy psychoanalizującej społeczno-kulturowe

---

<sup>78</sup> B. Kane, *Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn*, „Sound Studies” 2015, nr 1, s. 4.

<sup>79</sup> Tamże. Wśród wymienionych monografii znalazły się: Bull, Michael, Les Back. *Auditory Culture Reader*. Oxford, UK: Berg, 2003; Erlmann, Veit. *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford, New York: Berg, 2004.; Sterne, Jonathan. *The Sound Studies Reader*. New York, NY: Routledge, 2012. ; Pinch, Trevor, Karin Bijsterveld. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York, NY: Oxford University Press, 2012.; Bull Michael, ed. *Sound Studies: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. 4 vols. New York, NY: Routledge, 2013.

<sup>80</sup> J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1997.

<sup>81</sup> R. Barthes, *Ziarno głosu*, tłum. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

<sup>82</sup> A. Cavarero, *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, tłum. P. A. Kottman, Stanford 2015.

wyobrażenie i znaczenie głosu<sup>83</sup>. Poświęcając uwagę zaledwie wyimkowi tekstów zebranych w zbiorowych wydawnictwach, przywołałam podrozdział wyboru Sterne'a nie bez powodu, ponieważ włączenie niniejszych artykułów do wydanej pod szyldem *sound studies* „podręcznikowej” monografii pozwala unaoocnić fakt, że w przypadku studiów dźwiękowych nie mamy do czynienia z wykrystalizowaną, separującą się transdyscypliną, gdyż autorzy i redaktorzy wyborów włączają w obręb wyżej wymienionych tytułów eseje o odmiennej genealogii i różnych perspektywach badawczych. Redaktorzy tomów dokonują wyboru tekstów korzystających z różnych metodologii i pojęć – między innymi tekstów poststrukturalistycznych, z zakresu somaestetyki, studiów afektywnych, postkolonialnych, *gender* i *queer studies*, medioznawczych i innych. To zróżnicowanie wskazuje na pewną tendencję – celem tych monograficznych przedsięwzięć nie jest ukonstytuowanie „pełnoprawnej” dyscypliny, z jej początkami, nurtami i ich kontynuacjami, ale wskazanie na „interdyscyplinarny ferment”<sup>84</sup> w obrębie humanistyki. W tym sensie *sound studies* są zarówno interdyscyplinarne, ponieważ łączą wpływy różnych dyscyplin i inter-/transdyscyplin, jak i transdyscyplinarne, bowiem sama nomenklatura zawarta w tytułach podręcznikowych monografii pracuje na rzecz uznania studiów dźwiękowych jako odrębnej dyscypliny badawczej.

Pomimo zróżnicowanych metod i inspiracji teoretycznych za wspólny mianownik *sound studies* można uznać dążenie badaczy do wprowadzenia do dyskursu akademickiego refleksji o słuchaniu jako ważnej praktyce życia codziennego. W artykule *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies* Dariusz Brzostek podsumowuje spostrzeżenia redaktorów dwóch wyżej wymienionych monografii – Trevora Pincha i Karin Bijsterveld – wskazując nie tylko na dowartościowujący zagadnienie słuchania charakter przedsięwzięcia (zwrócenie uwagi na niezbywalność dźwiękowych doświadczeń w codziennych praktykach), ale również na metodologiczne problemy i konflikty na linii *sound studies* oraz ugruntowanych praktyk zdobywania, przechowywania oraz przekazywania wiedzy:

[...] Trevor Pinch i Karin Bijsterveld w podręcznikowym kompendium *The Oxford Handbook of Sound Studies* postulują nowy typ wiedzy, ufundowany na doświadczeniu akustycznym (słyszeniu i słuchaniu),

<sup>83</sup> M. Dolar, *The Voice and Nothing More*, Cambridge, Massachusetts 2006.

<sup>84</sup> *The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, Routledge, London–New York 2012. Cytat za: D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

podkreślając zarazem sceptycyzm, z jakim akademicki świat nauki odnosi się do „nieobiektywnej” wiedzy dostarczanej przez (zawodny i zwodzący) słuch w przeciwieństwie do obiektywnych danych uzyskiwanych za pośrednictwem zmysłu wzroku. Zdumienie autorów budzi ta postawa środowisk naukowych w kontekście nieredukowalnego pośrednictwa słuchu w procesie poznawania świata (datująca się co najmniej na czasy wynalezienia stetoskopu) oraz, przede wszystkim, w międzypokoleniowej i interdyscyplinarnej transmisji wiedzy naukowej, będącej częścią obszernego zjawiska „sonifikacji”, a więc przekształcania danych naukowych w informacje dźwiękowe przekazywane następnie – za pomocą mowy, w formie wykładów, referatów i odczytów – szerokiej publiczności, zarówno akademickiej, jak i niewyspecjalizowanej<sup>85</sup>.

Brzostek zwraca uwagę na podkreślany przez Pincha i Bijsterveld brak zaufania do dźwiękowych sposobów przekazywania informacji i jednocześnie zauważa metodologiczne i teoretyczne problemy ukonstytuowania „»słuchania dla wiedzy« (wytwarzającego »wiedzę zasłyszana«)”<sup>86</sup>. W takim ujęciu słuchanie i dźwięk mają być nie tylko przedmiotem badań, ale same w sobie mają być sposobem wytwarzania wiedzy naukowej. Spośród wymienionych przez Brzostka problemów najistotniejsze wydaje się pytanie z gruntu socjologii czy raczej archeologii wiedzy, dotyczące przyczyn „znamiennego braku zaufania akademii i środowiska naukowego do »wiedzy pochodzącej ze słyszenia«”<sup>87</sup>. Autor artykułu nie odpowiada jednoznacznie na to zagadnienie, ale wymienia pola problemowe *sound studies*, wśród których znalazły się:

...kulturowe predykaty słuchania, dźwiękowy wymiar ciała ludzkiego i jego aktywności w rozmaitych polach społecznych, udźwiękowanie przestrzeni publicznej oraz akustyczny aspekt praktyk życia codziennego, media i mediatyzacja doświadczenia słuchowego, kulturowe uwarunkowania reprodukcji i redystrybucji dźwięku w kontekście pamięci społecznej, usytuowanie doświadczenia akustycznego pośród takich zagadnień jak władza/wiedza czy tożsamość/różnica<sup>88</sup>.

Wśród wymienionych przez Brzostka zagadnień nieustannie powraca epitet „kulturowe”, który w przypadku studiów dźwiękowych jest co najmniej problematyczny. Do tej kwestii powrócę w kolejnym podrozdziale. Tymczasem chciałabym zwrócić uwagę na jedno z ostatnich zagadnień wymienionych przez Brzostka, które nie tylko jest zagadnieniem studiów dźwiękowych, ale stanowi jeden z najważniejszych tematów wśród artykułów i monografii o słuchaniu i dźwięku,

<sup>85</sup> D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha*, s. 17–18.

<sup>86</sup> Tamże.

<sup>87</sup> Tamże.

<sup>88</sup> Tamże.

a będzie nim „usytuowanie doświadczenia akustycznego pośród takich zagadnień jak władza/wiedza”<sup>89</sup>. Zwracam uwagę na ten problem, ponieważ w polu studiów dźwiękowych można zauważyć próby ukonstytuowania „wiedzy pochodzącej ze słyszenia” właśnie jako wiedzy naukowej. Tymczasem z mojej perspektywy traktuję studia dźwiękowe jako – posługując się terminem Foucaulta – wiedzę lokalną, czyli taką, która wbrew intuicjom nie odnosi się do czegoś regionalnego w sensie terytorialnym, ale jest wiedzą na swój sposób buntowniczą, podważającą ukonstytuowane dyskursy pismo- i okulocentryczne; narracje oparte na hierarchii zmysłów czy uprzywilejowujące sposoby i narzędzia (medium) przekazywania wiedzy. Chętnie poszłabym jednak o krok dalej. Opowieści o słuchaniu – takie, jakimi chciałabym je słuchać i o jakich chciałabym opowiadać – byłyby ze wszech miar genealogiczne, łączące erudycyjną wiedzę z lokalną pamięcią<sup>90</sup> i wymierzone „przeciwko naukowej hierarchizacji poznania i przeciwko ściśle z nią związanym efektom władzy”<sup>91</sup>. Co odróżniałoby genealogię od zaproponowanej przez Brzostka archeologii? Jak pisze autor *Historii seksualności*: „archeologia jest metodą analizy lokalnych dyskursów, a genealogia – taktyką, która, wychodząc od opisanych w ten sposób dyskursów, wyzwala wiedzę ujarzmioną i robi z niej użytek krytyczny”<sup>92</sup>. Studia dźwiękowe miałyby być więc nie tyle próbą legitymizacji wiedzy pochodzącej ze słyszenia i unaukowieniem jej, ale dyskursem, który żyje na peryferiach (globalnych, urbanistycznych, wspólnotowych) i który jest udzieleniem głosu temu, co nie jest ukonstytuowane jako humanistyczny, racjonalny dyskurs naukowy. Studiom dźwiękowym bliżej jest do aktywnego nasłuchiwanie niż do opisu zjawisk dźwiękowych. Stąd też nie są to studia *nad* dźwiękiem, ale właśnie studia dźwiękowe – zapisy słuchania, opowieści przekazywane głosem, eksperymenty dźwiękowe.

Należy jednak pamiętać, że kariera studiów dźwiękowych nie rozwinęła się na tyle, by była w kręgu języka polskiego głosem szeroko rozpoznawalnym, stąd też same *sound studies* stanowią wiedzę sytuującą się poza akademickim centrum. Wśród nielicznych prac poświęconych temu zagadnieniu wymienić należy m.in. monografię Dariusza Brzostka *Nasłuchiwanie hałasu: audioantropologia między ekspresją*

---

<sup>89</sup> Tamże.

<sup>90</sup> Zob. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 21.

<sup>91</sup> Tamże, s. 23.

<sup>92</sup> Tamże.

a doświadczeniem<sup>93</sup>, publikację Tomasza Misiaka *Kulturowe przestrzenie dźwięku*<sup>94</sup>, studia Roberta Losiaka poświęcone audiosferze Wrocławia, wraz z redagowanym przez badacza tomem poświęconym audiosferze jako takiej (*Audiosfera. Studia*), artykuł Anny Nacher podsumowujący tematykę słuchania w obrębie muzyki eksperymentalnej<sup>95</sup>. Za próbę przetarcia szlaków szerszej humanistycznej dyskusji na temat dźwięku uznać można numer piąty „Tekstów Drugich” z 2015 roku zatytułowany *Audiofilia*, numer pierwszy „Przeglądu Kulturoznawczego” z 2017 poświęcony *sound studies*, a także – wśród ujęć popularnonaukowych – teksty publikowane w czasopiśmie „Glissando”, w którym wśród artykułów i tematów wydanych numerów pojawiają się zagadnienia korespondujące ze studiami dźwiękowymi, takie jak *soundscape*, audiosfera, ciało, rejestracja czy percepcja dźwięków. Na uwagę zasługują także programy festiwalu muzyki eksperymentalnej i sound artu oraz katalogi wystaw (np. *Głębokie słuchanie / Deep Listening*, BWA 2019). Wśród wydanych w ostatnich latach książek znalazłyby się zarówno szeroko omawiające zjawisko monografie humanistyczne, w tym *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne* Jakuba Momro<sup>96</sup>, projekty pokrywające się polem zainteresowań ze studiami dźwiękowymi, jak *Skryptoralność* Andrzeja Hejmeja<sup>97</sup>, jak też literackie próby opisu dźwiękowych doświadczeń w *Notatkach z terenu* Marcina Dymitera<sup>98</sup>.

Pośród tego niezbyt ożywionego forum polskojęzycznych studiów chcę omówić pewien spór metodologiczny, który pozwoli rozprawić się z sonicznym mitem, dzielącym pole badań na dwa główne nurty: ontoestetykę dźwięku i audioantropologię, a który to podział dotyczy par takich pojęć jak kultura i natura, czy pochodzących z deleuziańskiego leksykonu kategorii wirtualności i aktualności.

## Od kultury słuchania do soniczności

Studia dźwiękowe nie są jedynym określeniem pola badawczego, które staram się przekrojowo pokazać. Jeśli opisywana dyscyplina bywa w jakiś sposób

---

<sup>93</sup> D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu: audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014.

<sup>94</sup> T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Poznań 2013.

<sup>95</sup> A. Nacher, *Komponując świat, słuchając – dźwięk jako komunikacja*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 1.

<sup>96</sup> J. Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków 2020.

<sup>97</sup> A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022.

<sup>98</sup> M. Dymiter, *Notatki z terenu*, Gdańsk 2021.



doprecyzowana, zazwyczaj rzecz dotyczy audioantropologii (także antropologii dźwięku bądź antropologii słuchania) lub kulturowych badaniach dźwiękowych. Uważam jednak, że pozostawienie studiów dźwiękowych bez dookreślającego je przymiotnika wiąże się bezpośrednio z genealogicznym sensem samych badań. Dlaczego więc nie *kulturowe* studia nad dźwiękiem?

Aby nakreślić znaczenie metodologicznego sporu, do którego zmierzam, zacznę od pewnej książki wydanej w 2013 roku, a konkretnie od wspomnianych już *Kulturowych przestrzeni dźwięku* Tomasza Misiaka. Wstęp do tej monografii nosi podtytuł „kulturowe problemy z dźwiękiem”, a jego treść – po cytacie z Ludwiga Wittgensteina – rozpoczyna się w następujący sposób: „[...] dźwięk jest fenomenem, z którym obcujemy na co dzień. Zarówno w kontekście przyrodniczym, jak i kulturowym”<sup>99</sup>. Znając tytuł książki, podtytuł wstępu i jego początek, nietrudno zauważyć, że dominantą książki jest pojęcie *kultury* i *kulturowych* przestrzeni dźwięku, które powróci także w rozdziale pierwszym, zatytułowanym „[...] dźwięk w kulturze współczesnej”<sup>100</sup> – w tej części pierwszym Innym dźwięku zostanie *kultura* oka i obrazu, zaś pierwszym sojusznikiem badań dźwiękowych: antropologia *kulturowa*. Sugerując się zatem otwarciem rozprawy, które głosi, że „dźwięk jest fenomenem [...] w kontekście przyrodniczym, jak i kulturowym”, wnoszę, że dźwięk – tak jak rozumie go Misiak – wikła się w nieoczywisty dualizm *kultury* i przyrody (*natury*). Ów dualizm mogłoby wydawać się czymś przypadkowym, epizodycznym, być może bezwiednym, jednak kolejne ustępy monografii sugerują coś zgoła odmiennego. Dla przykładu – pośród zagadnień, którymi *sound studies* miałyby się zajmować, autor wymienia muzykę, *sound design*, architekturę, dźwięki miasta czy rozwój technologii. Również głos, który nawet we frazeologii przysługuje bytom ludzkim i nie-ludzkim – pies w końcu „daje głos” – autor sytuuje „w kontekście komunikacji międzyludzkiej”<sup>101</sup>. Zasugerowane w drugim zdaniu monografii rozróżnienie na kontekst przyrodniczy i kontekst kulturowy jest więc zdaniem rozstrzygającym – badania dźwiękowe w tym ujęciu przypasowane są porządkowi ludzkiemu z wszystkimi konsekwencjami takiego rozróżnienia, a więc z porzuceniem tych dźwięków, które przynależą naturze i z poszukiwaniem dźwięku w *kulturze* – pośród ujarzmiających maszyn *cultura agrari* czy laboratoryjnej dyscypliny kultur bakterii.

---

<sup>99</sup> T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, s. 3.

<sup>100</sup> Tamże, s. 15.

<sup>101</sup> Tamże, s. 18.

W kolejnych zdaniach wstępu do książki Misiaka przeczytamy, że dźwięk „jawi się jako tło rozmaitych czynności” i jest on także przez te czynności generowany. Dźwięk jest tu „elementem przestrzeni, w którą jesteśmy wpisani, jak też przestrzenią przez nas opisywaną”. W dalszej części autor precyzuje metaforę „bycia wpisanym” i „opisywania” w następujący sposób:

Gdy [dźwięk] przestaje pełnić funkcję tła odsłania różne znaczenia. Wówczas przestajemy mówić o uniwersum dźwiękowym, którego istnienia w pełni sobie nie uświadamiamy, a zaczynamy mówić o dźwiękach stanowiących świadectwo naszych zmagania ze światem. Dźwięki te są znaczące. Mogą być odbierane przez nas jako pożądane, niechciane, kłopotliwe czy wstydlive. Mogą być naturalne, produkowane i reprodukowane [reprodukcja jest konsekwencją produkcji – przyp. A.L.]. Mogą być zwiastunem przemocy bądź wycofania. Znaczą, choć nie muszą być związane z mową, zmieniając niekiedy jej literalne znaczenia, gdy szepczemy, krzyczymy czy bezgłośnie mówimy do siebie w myśli<sup>102</sup>.

W tekście Misiaka dźwięki, które nie są tłem, zyskują status dźwięków znaczących. Kiedy mowa jest o dźwiękach „niepełniących funkcji tła”, autor domyślnie wkracza w perspektywę intencjonalności – zmierza od dźwięków, których „w pełni sobie nie uświadamiamy” do dźwięków niosących znaczenia i „stanowiących świadectwo naszych zmagania ze światem”. Dialektyka biernej materii dźwiękowej i osoby nadającej dźwiękom znaczenia nasuwa aż nazbyt oczywiste wyobrazenie słuchacza jako figury fallogocentrycznego podmiotu, który – wyłaniając elementy z asemantycznego szumu – nazywa poszczególne dźwiękowe zjawiska, tym samym nadając im znaczenie.

Moją intencją nie jest bynajmniej brnięcie w zaprezentowaną dychotomię, ale znalezienie wyjścia z tak przedstawionej mapy zjawiska, o którym chcę pisać. Jeśli zaś chodzi o mapę, to odnoszę wrażenie, że zakorzeniony w dyskursie dualizm natury i kultury wybrzmiał również w tekście innego z wymienionych dotychczas autorów reprezentującego anglojęzyczne studia dźwiękowe. Wprowadzony przez Briana Kane’a podział na *auditory culture* (kulturę słuchania) i *sound studies* (studia dźwiękowe), oraz krytyka drugiego z tych nurtów, wynika z niezrozumienia sygnałów wysyłanych przez teoretyczki dźwięku i słuchania. Głosy wpisane w pole badań dźwiękowych zostały zwokalizowane w krytycznym artykule Briana Kane’a pod trzema – skądinąd męskimi

---

<sup>102</sup> Tamże, s. 7.

– nazwiskami: Christopha Coxa, Steve’a Goodmana i Grega Haingego<sup>103</sup>. Podział na dwa nurty, które w swoim artykule określiłam jako kulturę słuchania i ontoestetykę dźwięku<sup>104</sup>, nosi wszelkie znamiona takich uproszczeń narzucanych przez podobne próby usystematyzowania. Pozwolę je sobie pokrótce przedstawić.

Brian Kane, autor artykułu zatytułowanego *Sound studies without auditory culture* otwierającego w 2015 roku pierwszy numer czasopisma „Sound Studies. An Interdisciplinary Journal”, zadał sobie i dyscyplinie studiów dźwiękowych następujące pytanie: czym jest worek mieszczący w sobie różne strategie badawcze, funkcjonujący pod szyldem *sound studies*? Odpowiedzią na tak postawione pytanie jest nic innego, jak propozycja struktury badań. Zanim jednak dojdzie do stworzenia jakiegokolwiek struktury drzewiastej, Kane wprowadza układ dwudzielny, ustanawiając układ sił na samym wstępie: nurtem, w którego adwokata się wciela, są studia nad kulturą słuchania. Studia te definiuje jako badanie relacji dźwięku oraz słuchania z praktykami społeczno-kulturowymi i zbliża je do szeroko pojętych studiów kulturowych i antropologii kulturowej, o których wspomina także Misiak, a które inny polski autor będzie nazywać audioantropologią<sup>105</sup>. Niszą krytykowaną przez Kane’a jest strategia badawcza, którą moglibyśmy nazwać „ontologią dźwięku”, zakorzenioną w filozofii Deleuze’a i tworzoną, zdaniem autora, „w celu rozwinięcia filozoficznego naturalizmu z uwzględnieniem dźwięku”<sup>106</sup>. Druga z tych perspektyw – którą na własne potrzeby nazywam ontoestetyką, ponieważ już samo rozróżnienie na dźwięk (*sound*) i soniczność (*sonic*) ma swoją genealogię w badaniach dźwiękowych<sup>107</sup> – uznaje on za perspektywę niesłusznie zagarniającą pole studiów dźwiękowych oraz postuluje konieczność zmiany paradygmatu na rzecz badań poświęconych praktykom słuchania, niezakorzenionym w ontologicznej perspektywie<sup>108</sup>.

Jak twierdzi Kane: „ontologiczny zwrot” w ramach *sound studies* dąży do kolejnej zmiany paradygmatycznej po tak zwanym zwrocie tekstowym i „bezpośrednio kwestionuje znaczenie badań nad kulturą słuchową, technikami słuchowymi i technologicznym zapośredniczeniem dźwięku na rzecz uniwersaliów dotyczących

---

<sup>103</sup> Zob. B. Kane, *Sound studies without auditory culture*, s. 4.

<sup>104</sup> A. Lniak, *Ontoestetyka dźwięku i kultura słuchania. Dyskurs metateoretyczny sound studies*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 4.

<sup>105</sup> Zob. D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu: audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014.

<sup>106</sup> B. Kane, *Sound studies without auditory culture*, s. 3.

<sup>107</sup> Kwestię tę rozwijam w kolejnym rozdziale.

<sup>108</sup> Zob. B. Kane, *Sound studies without auditory culture*, s. 4.

natury dźwięku, ciała i mediów”<sup>109</sup>. W tym ujęciu „zwrot dźwiękowy” czy też „zwrot auralny”<sup>110</sup> byłby zwrócony nie tyle przeciwko dominacji oka i kultury wizualnej, ile miałby korzenie przede wszystkim antyhermeneutyczne. W publikacjach wymienionych wcześniej autorów, a więc w *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise* Haingego, zauważa Kane stosowanie krytykowanej strategii do badania mediów, zaś w *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* Goodman „rozwija ontologię wibracji dźwiękowej, koncentrując się na sile cielesnej i afektywnej wibracji”<sup>111</sup>. Kane, poza antylingwistycznym paradygmatem ontologicznych studiów dźwiękowych, podkreśla ich reakcyjność, stawiającą dyscyplinę „w opozycji do wszelkich historycznych, kulturowych, antropocentrycznych metod opisu świata”<sup>112</sup>. W związku z tym – dowodzi Kane – nie tylko język ma stać się Innym dźwięku, ale także kultura wizualna<sup>113</sup>, a podstawowy aspekt ontologicznych studiów dźwiękowych stanowi krytyka filozofii reprezentacji. Postulaty te pokazuje na przykładzie artykułu Christopa Coxa *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism*, w którym teoretyk muzyki eksperymentalnej i sztuki dźwiękowej łączy przemiany w teorii z powrotem realnego w sztuce i dyskursie *sound artu* od lat sześćdziesiątych XX wieku<sup>114</sup>. Jak czytamy w artykule Kane’a:

Cox szybko przechodzi od stwierdzenia, że to, co wirtualne, nie ma „pochodzenia kulturowego”, do twierdzenia, że funkcjonuje „poniżej poziomu reprezentacji i znaczenia”. W tym dyskursie terminy takie jak „przedstawienie” i „znaczenie”, które są zrównane z „aktualnym”, nie oznaczają po prostu reprezentacji w sensie kantowskim lub lingwistycznym. Terminy te łączą się raczej z rozmaitym rozumieniem hermeneutycznym i interpretacyjnym, na przykład w obrębie kulturoznawstwa, fenomenologii, historyzmu i dekonstrukcji. Mówiąc najogólniej, „reprezentacja” oznacza wszystkie odmiany antropocentrycznych sposobów spotkania ze światem, od kategorii Kantowskiego a priori do historycznych sposobów poznania neokantyzmu, od epoki fenomenologii Husserla po różnię, wyznaczającą granicę reprezentacji u Derridy. Podobnie „znaczenie” oznacza nie tylko językową tradycję filozofii analitycznej, ale także strukturalizm i semiotykę.

---

<sup>109</sup> Tamże, s. 3.

<sup>110</sup> Hans-Joachim Braun, *An Acoustic Turn? Recent Developments and Future Perspectives of Sound Studies*, „Avant” 2017, nr 1.

<sup>111</sup> Tamże.

<sup>112</sup> Tamże.

<sup>113</sup> Brzostek w artykule *Tyrani oka i pokorze ucha* pisze o opozycji tych dwóch zmysłów jako podstawowej dystynkcji stanowiącej o uprzywilejowaniu wzroku w kulturze Zachodu. Oko powiązane jest z wiedzą (=władzą), ucho odpowiada za percepcję tego, co nadprzyrodzone (badacz sam zajmuje się rolą odgłosów w literaturze niesamowitej). Por. D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha*, s. 15.

<sup>114</sup> Por. Christoph Cox, *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism*, „Journal of Visual Culture” 2011, nr 10, s. 145–161.

Cox, Hainge i Goodman, afirmując metafizykę tego, co wirtualne i rzeczywiste, biorą udział we wspólnej krytyce „reprezentacji i znaczenia”. Ich zwrot w stronę ontologii, pomimo odrębnych projektów ontologicznych, jest próbą przechytrzenia tzw. zwrotu językowego, czyli uprzywilejowania poznania, świadomości, antropocentryzmu, fenomenologii czy kultury<sup>115</sup>.

Kane bardzo szybko wciąga w swój wywód dzieje filozofii – od fenomenologii do dekonstrukcji; przez Kanta, Husserla i Derridę – próbując udowodnić, że Cox, Hainge i Goodman dokonują uogólnienia, kiedy zestawiają ze sobą to, co „nie ma »pochodzenia kulturowego«” z tym, co „funkcjonuje »poniżej poziomu reprezentacji i znaczenia«”<sup>116</sup>. Pominięcie działania na linii znak-afekt, przez zrównanie znaku z aktualnym i dźwięku z wirtualnym, jest faktycznym uproszczeniem, nawet w perspektywie samych studiów afektywnych, w których afekt nie jest czymś przeciwstawionym racjonalności, ale jako taki stanowi podstawę poznania w ogóle. Jednak to nagromadzenie pojęć i nurtów już we wstępie tekstu ma jeszcze jedną funkcję – przyszpilić autorów bądź ich czytelników pytaniami. Czy Cox w swojej krytyce reprezentacji i znaczenia uwzględni derridańskie *différance*? Czy Goodman uwzględnił relację znaczącego z mechanizmem traumy, czy pominął jej możliwość, gdy tylko afekt zostaje nazwany?

Nie zamierzam jednak dowodzić słuszności bądź jej braku w argumentacji Kane’a, opartej na krytyce analogii w myśleniu wymienionych autorów lub logice paradoksu. Przywołuję ten tekst z uwagi na język i znaczenia (sic!) definiujących dyscyplinę pojęć. To wyliczenie, w którym Kane jednym tchem wymienia zwrot językowy, poznanie, świadomość, antropocentryzm, fenomenologię i kulturę, jest spłyceciem pola badań do dwóch opozycyjnych tendencji: antropocentryzmu i nie-antropocentryzmu; kultury i natury; świadomości i afektu; poznania i przedświadomego. Kane wytyka strategii ontoestetycznej uogólnienia, ja tymczasem postaram się skorzystać z krytykowanego tekstu Christopa Coxa i zwrócić uwagę na istotne dla mnie elementy ontoestetycznych strategii w *sound studies*.

W przywołanym przez Kane’a eseju *Beyond Representation and Signification* jego autor Christoph Cox jest daleki od bezkompromisowego podejścia, które krytyk zdaje się sugerować. Cox ugruntowuje swoje podejście na teorii Deleuze’a i Guattariego, ponieważ wychodzi z założenia, że dźwięk i sztuki dźwiękowe, z powodu

---

<sup>115</sup> Kane, *Sound studies without auditory culture*, s. 5.

<sup>116</sup> Tamże, s. 5.

szczególnego sposobu ich percepcji osadzone są przede wszystkim w tym, co materialne. W artykule teoretyka sound artu i muzyki eksperymentalnej czytamy, że:

Dźwięk nie jest odrębnym światem, wyjątkową domeną poza znaczeniem i reprezentacją. Tym niemniej, dźwięk i sztuki dźwiękowe są mocno zakorzenione w świecie materialnym i tym, z czego się składa, a więc władzy, sile, intensywnościach i stawaniu się<sup>117</sup>.

Z tych i dalszych uwag Coxa wyczytuję, że autor nie traktuje dźwięku w kategoriach różnicy – w stosunku do znaku lub obrazu – ale możliwości. Innymi słowy, dźwięk ma w jego ocenie tę szczególną właściwość, która pozwala zauważyć ruchome struktury (maszyny), w których podmiot się sytuuje. Tym samym słuchanie otwiera dla badacza pole takiej teorii sztuki, w której już nie tylko dźwięk, ale także obraz i tekst nie są interpretowane na bazie ich inherentnych znaczeń lub reprezentacji, ale ujmowane są przez pryzmat tego, jak oddziałują z innymi maszynami, a ujmując rzecz potocznie: otaczającym je światem<sup>118</sup>. Dźwięk jest zatem wytrychem do takiej krytyki reprezentacji, która rugowałaby dwojaki płaszczyzny: „kultura/natura, człowiek/nie-człowiek, znak/świat, tekst/materia” nie na zasadzie spłaszczenia do „całości jako bytu mentalnego” (jak sugeruje Cox – w duchu idealizmu Hegla), ale w kierunku materializmu Nietzschego czy Deleuze’a, w myśl którego życie, także symboliczne życie ludzkie, byłoby przejawem procesu transformacji, który zachodzi w świecie jako takim – „od reakcji chemicznych materii nieorganicznej do rzadkiej dziedziny interpretacji tekstu”<sup>119</sup>.

Ten sposób rozumienia, który znosi podział na ludzkie i naturalne, Cox wywodzi z *Narodzin tragedii* Nietzschego, a dokładniej z tego aspektu nietzscheańskiej teorii sztuki, wedle którego wyodrębnianie „kultury” i składającej się na nią sztuki z przestrzeni „natury”, jest czymś bezzasadnym. Jeśli bowiem mowa o zdolności do tworzenia, to umiejętności człowieka nie są w żadnym sensie wyjątkowe. Dzieje się tak, ponieważ – jak sugeruje Nietzsche – natura wykazuje się nieograniczonymi siłami artystycznymi, które wydobywają się z niej „bez pośrednictwa człowieka”. Natura przejawia obydwie z przedstawianych przez niemieckiego filozofa żywiołów sztuki:

---

<sup>117</sup> Cox, *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism*. „Journal of Visual Culture” 2011, nr 2, s. 157.

<sup>118</sup> Zob. Tamże.

<sup>119</sup> Zob. Tamże, s. 148.

apolliniński, obrazowy świat snu i dionizyjską rzeczywistość upojenia<sup>120</sup>. Jak czytamy w drugim fragmencie *Narodzin Tragedii*:

Rozważaliśmy dotąd aspekt apolliniński i jego przeciwieństwo, aspekt dionizyjcki, jako siły artystyczne, [...] w których się owe artystyczne popędy zaspokajają od razu i wprost: z jednej strony jako obrazowy świat snu, którego doskonałość nie ma żadnego związku z poziomem intelektualnym lub kulturą artystyczną jednostki, z drugiej zaś jako upojna rzeczywistość, która także nie szanuje jednostki i nawet usiłuje unicestwić indywiduum, a potem zbawić je drogą mistycznego doznania jedni. W stosunku do tych bezpośrednich stanów natury „każdy” twórca jest „naśladowcą”, mianowicie albo apollinińskim artystą snu, albo dionizyjckim artystą upojenia, albo wreszcie – jak na przykład w greckiej tragedii – zarówno artystą snu, jak artystą upojenia.<sup>121</sup>

Powołujący się na owe fragmenty Cox uważa naturę za artystyczną, produktywną i twórczą. Na płaszczyźnie natury człowiek jedynie uzurpuje sobie wyłączny status twórcy i artysty, tymczasem – przekonuje z Nietzschem – jest on artystą o tyle o ile „stapia się” z naturą jako „współtwórca” świata<sup>122</sup>. O ile esej autora *Z genealogii moralności* traktuje *per se* o tym, co estetyczne i niemal synonimicznie traktowane ze sztuką, o tyle dla Coxa rozpoznanie Nietzschego dotyczące kultury i natury będzie miało znaczenie uniwersalne dla estetyki jako doświadczenia zmysłowego w ogóle. To następstwo wydaje się czymś oczywistym. Jeśli znieśliśmy rozdział natury i kultury jako wyznacznika zdolności podmiotów do kreowania wytworów estetycznych, wówczas wszystkie estetyczne wytwory człowieka ukazałyby się nam w całej swej rozciągłości, niezależnie od ich instytucjonalnego uwarunkowania.

Spróbuję odpowiedzieć konkretniej, jakie znaczenie dla studiów nad dźwiękiem ma zaprezentowana dychotomia, a więc rozróżnienie na kulturę i naturę. Jeżeli chodzi o poruszaną już kwestię znaczenia, to usytuowanie dźwiękologicznych rozważań w obrębie kultury (a samo dookreślenie dyscypliny służy *jakiejś* dystynkcji) wyznacza porządek, w którym to, czego słuchamy, jest przede wszystkim *do zrozumienia*. Jeśli zaś dobrze odczytuję intencje Coxa, to stawia on tezę, jakoby w strategii ontoestetycznej słuchanie miało zaburzać biorące się z humanizmu przekonanie o pewności poznania i możliwości obiektywnego opisu otaczających podmiot zjawisk. Słuchanie nie ma być kolejnym ze sposobów *opisywania* świata. W przekonaniu

<sup>120</sup> Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, inter esse, Kraków 1994, s. 39.

<sup>121</sup> Tamże.

<sup>122</sup> Ch. Cox, *Beyond Representation and Signification*, s. 151.

ontoestetyków takich jak Cox czy Voegelin słuchanie ma destabilizować, podkopywać okulocentryczne, fallogocentryczne przekonanie o oddzieleniu badacza od słuchanej rzeczywistości. Przeciwwstawianie dźwięku okulocentryzmowi nie jest bowiem wymierzone w samą zmysłowość *per se*, ale zmysłowość historycznie uwarunkowaną, według której, zdaniem Voegelin: „ideologią pragmatycznej wizualności jest pragnieniem całości: pozwala osiągnąć przekonanie o pewności rozumienia i wiedzy poprzez swój dystans i stabilność obiektu”<sup>123</sup>. To kultura oka zaopatrzyła nas w mapy, granice i pewniki, które dają nie tylko przekonanie o pewności wypowiedzianych osądów, ale także poczucie obiektywności<sup>124</sup>.

W tym znaczeniu słuchanie – pisze dalej Voegelin – jest wyzwaniem dla filozoficznej tradycji Zachodu, która [...] bazuje na hierarchii zmysłów sytuującej dźwięk w pozycji atrybutywnej, podporządkowanym wizualności i jej językowej strukturze<sup>125</sup>.

W duchu tak rozumianych studiów sonicznych język teorii nie ma być ujęciem praktyk, technologii czy sztuki związanych z dźwiękiem w formie naukowego dyskursu, ale redefinicją już u samego jego początku. To nie opis praktyk, ale praktyka opisywania dźwięku; nie technologie słuchania, ale słuchanie jako technologia; dźwiękowość sztuki, nie sztuka dźwiękowa. Można temu podejściu zarzucić esencjalizm, jednak w tym przypadku rzecz nie dotyczy esencji czy uniwersalności, ale ideologii całego przedsięwzięcia, różnicującego go na mapie samej subdyscypliny.

O podziale, z którego wyrasta przekonanie o stabilności poznającego oka i niepewności słuchającego ucha, a więc o kulturze i naturze, tak pisała Braidotti, odnosząc się szerzej do teorii nauki:

Co właściwie oznacza przyjęcie założenia o istnieniu kontinuum kultura-natura? Jest ono podstawą paradygmatu naukowego dystansującego się od konstruktywizmu społecznego, który jak dotąd był przedmiotem powszechnego konsensusu. Zakładał on zdecydowane rozróżnienie między tym, co dane (natura) i tym, co skonstruowane (kultura) [...] Owo podejście, opierające się na binarnej opozycji tego, co dane i tego, co skonstruowane, jest obecnie zastępowane przez niedualistyczne ujęcie interakcji natura–kultura. [...] [K]ontekst i podbudowę tego drugiego stanowi filozofia monistyczna, odrzucająca dualizm, przede wszystkim zaś dychotomię natury

---

<sup>123</sup> S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 4.

<sup>124</sup> Zob. Tamże.

<sup>125</sup> Tamże, s. 13.



i kultury, a w zamian podkreślająca samoorganizującą (czy też autopojetyczną) moc żywej materii<sup>126</sup>.

Sugerując się przedstawionymi tekstami Nietzschego, Coxa czy Braidotti wysnuwam pewną tezę: podkreślanie konieczności wydzielenia obszaru badawczego zakrojonego pod kątem *kulturowej* dźwiękosfery nosi znamiona nie tylko metodologicznej, ale także ideologicznej deklaracji. Jak o zastępowaniu terminu ideologia parasubiektywnym pojęciem „kultury” przekonująco pisze Gayatri Chakravorty Spivak, między innymi w kontekście filozofii Foucaulta, owa podmiana wynika z unikania przez filozofów odpowiedzialności przed stwierdzeniem faktu o swoim własnym instytucjonalnym usytuowaniu:

Foucault nie może jednak przyznać, że rozbudowana teoria ideologii mogłaby rozpoznać swoją własną materialną produkcję w sferze instytucjonalnej, jak również w „efektywnych narzędziach tworzenia i akumulacji wiedzy”. Ponieważ określając pojęcie ideologii jako tylko schematyczne, a nie tekstualne, filozofowie ci czują się zobligowani do odrzucenia wszelkich argumentów, są również zmuszeni do stworzenia mechanicznie schematycznej opozycji między interesem i pożądanym, gdzie ich katachrezy nieuchronnie rozpadają się w polu „doświadczenia”. Stąd bezwiednie wchodzą w sojusz z mieszczańskimi socjologami, którzy zajmują miejsce przeznaczone dla ideologii pojęciami takimi jak rozciągnięta „nieświadomość” lub parasubiektywna „kultura” (czasem z działaczami z Bretton Woods, którzy mówią o samej „kulturze”)<sup>127</sup>.

Feministyczna filozofia nauki krytykuje pojęcie kultury podkreślając, że dualizm „danej natury” i „konstruowanej kultury”, jest ufundowany na męskocentrycznym przekonaniu o ludzkiej sprawczości. Taka perspektywa sprawia, że traktujemy podmioty jako samodzielne nomady, dysponujące możliwością uniwersalnej oceny świata, której genealogii upatrywać należy w instytucji wiedzy/władzy. Tymczasem feministki nowomaterialistyczne wprowadzają perspektywę poznawczo płodniejszą, szczególnie w ramach studiów dźwiękowych. Jak zauważa Donna Haraway w *Manifeście gatunków stowarzyszonych*, niemądre pojmowanie „natury” i „kultury” jako uniwersalnych kategorii warto zastąpić wprowadzonym przez etnografkę Marilyn

---

<sup>126</sup> R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 47–48.

<sup>127</sup> G. Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24-25, s. 200.

Strathern myśleniem relacyjnym, opartym na odmiennych typologiach<sup>128</sup>. W ten sposób:

Zamiast systemu opozycji binarnych otrzymujemy cały szkicownik, pozwalający nam nakreślić wszystkie przejawy relacyjności. Strathern myśli w kategoriach „częściowych powiązań”, czyli wzorów, w ramach których poszczególni gracze nie są ani całościami, ani częściami. Ja nazywam je relacjami znaczącej inności. Myślę więc o Strathern jako o etnografce naturokultur; z pewnością nie będzie ona mieć nic przeciwko zaproszeniu jej do psiarni na międzygatunkową rozmowę<sup>129</sup>.

Krytyka uniwersalistycznej opozycji natury i kultury nie jest jedyną z inspiracji, którą czerpię z feministycznych epistemologii. Drugim z niezwykle istotnych dla mnie aspektów, wyszczególnionych już w niniejszej rozprawie, jest pojęcie wiedzy usytuowanej, która w teorii Sandry Harding funkcjonować będzie jako *feminist standpoint theory*, niefortunnie tłumaczona jako feministyczny punkt widzenia<sup>130</sup>. W ramach tak pomyślanych studiów dźwiękowych to, co nazywam ontoestetyką dźwięku, splata się z epistemologią słuchania, ponieważ nie można pomyśleć materialności dźwięku – takiej, jaką słyszy ją chociażby Cox – bez transparentnego usytuowania słuchacza, osadzonego w materialnej rzeczywistości. Jak w podsumowującym feministyczną filozofię wiedzy pisze Aleksandra Derra:

Zgodnie z teoriami z feministycznego punktu widzenia (*feminist standpoint theories*) wiedza ludzka pozostaje na zawsze związana z lokalnymi, historycznie usytuowanymi interesami i wartościami, dlatego też istniejące, oparte na idei neutralności i obiektywności standardy oraz normy postępowania naukowego są niewystarczające do uzyskania prawomocnych rezultatów badań<sup>131</sup>.

Uniwersalnie traktowane pojęcie kultury staje w sprzeczności z rozpoznaniem nowomaterialistycznych filozofek, zgodnie z którym wiedza pozostaje zawsze związana z usytuowaniem podmiotu. Podmiotka-słuchaczka to nadal podmiotka-kobieta czy podmiotka-pracowniczka. Słuchanie jest wiedzą lokalną, sprzężone jest jednak z innymi

---

<sup>128</sup> Zob. D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 247.

<sup>129</sup> Tamże.

<sup>130</sup> S. Harding, *Rethinking standpoint epistemology: what is 'strong objectivity'?*, w: *Feminist epistemologies*, red. L. Alcoff, E. Potter, London 1993. Zob. też: E. Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1; J. Bednarek, K. Czeczot, *Epistemologie feministyczne. Ku lepszemu wiedzy o „kobietach”*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 4.

<sup>131</sup> A. Derra, *Obiektywność spleciona z męskością, czyli o języku nauki z perspektywy feministycznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 51.

społecznymi maszynami, które warunkują także jej słuchanie. Subiektywność odbioru zmysłowego sprawia, że każde słuchanie jest jednocześnie ekspresją własnej podmiotowości, ponieważ, jak pisze Voegelin: „[...] każda interakcja zmysłowa odbierana jest nie jako obiekt/fenomen postrzegany, ale obiekt/fenomen filtrowany, kształtowany i produkowany przez zmysł biorący udział w percepcji”<sup>132</sup>. Ów proces filtrowania nie jest zawężony wyłącznie do subiektywizmu traktującego podmiot jako indywidualną nomadę. Wręcz przeciwnie – „zmysły biorące udział w percepcji są uprzednio uwarunkowane ideologicznie i estetycznie, wywierają wpływ na percepcję, obiekt percypowany i percypujący podmiot”<sup>133</sup>.

Skoro percepcja jest ideologiczna z zasady, należałoby teoretyzować nie to, co poprzedza słuchanie, ale jak poprzez słuchanie działać. O ile w dyskursie humanistycznym słuchanie zazwyczaj związane jest z sytuacją władzy i dominacji, o tyle Voegelin stara się odwrócić ten porządek – słuchanie jest twórcze, ponieważ jest innym niż patrzenie i rozumienie sposobem eksplorowania rzeczywistości. Daleko jednak afirmacji płynącej ze słuchania Voegelin do charakterystycznej dla awangardy afirmacji przygodności – sytuacja „obiektywna” jest tu zawsze filtrowana przez ideologię percypującego, dlatego tak konieczne jest wykonanie pracy interpretacyjnej przez słuchające ucho<sup>134</sup>.

➤ Marcin Dymiter, *Notatki z terenu*

By opowiedzieć o usytuowaniu słuchającego ucha, skorzystam z rodzimego przykładu. Chciałabym skupić się na lekturze *Notatek z terenu* Marcina Dymitera<sup>135</sup> – książki słuchaniu poświęconej i złożonej z tekstów o słuchaniu (w takim sensie, w jakim jej tekst wykracza w stronę autorskich nagrań terenowych autora). Nie będę jednak skupiać się na słuchaniu jako takim, ale na tym, jak sytuuje się podmiot słuchający owej książki i jak owo usytuowanie wpływa na perspektywę nasłuchującego ucha. Książka Dymitera jest o tyle ciekawa, że wyłania się z niej konsekwentnie utrzymywany dyskurs kultury i natury. Drugim z jej aspektów, który mnie zainteresował, jest perspektywa podsłuchiacza kultury i natury, która to postawa wyrasta z figury nowoczesnego włóczęgi (a później turysty). Jak bowiem przekonuje

<sup>132</sup> S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 3.

<sup>133</sup> Tamże.

<sup>134</sup> Zob. Tamże, s. 5.

<sup>135</sup> M. Dymiter, *Notatki z terenu*, Gdańsk 2021.

Rebecca Solnit, spacerowanie i oglądanie natury jako obrazów narodziło się wraz z nowoczesnością. W *Zewie włóczęgi* – a dokładniej w części drugiej, poświęconej chodzeniu po ogrodzie i dzikich ostępach – autorka pisze o tym, że przednowoczesne społeczeństwa nie wykształciły potrzeby oglądania pejzaży w takiej formie, w jakiej uprawiamy je do dziś<sup>136</sup>. Można z tego wnioskować, że to nie natura zrodziła sztukę (reprezentując to, co pochodzi ze świata), tylko obserwowanie sztuki zrodziło obserwowanie natury. Spacer dźwiękowy i *field recording*, rozumiany jako nasłuchiwanie natury, mieści się w ramach tych rozpoznań – jest przemianą temporalnego doświadczenia słuchowego w akt doświadczenia estetycznego.

Strategia słuchania, czy też opisu słuchania, czyni *Notatki z terenu* Marcina Dymitera książką problematyczną. Sam multimedialny koncept książki otwiera nowe możliwości w polskiej literaturze dźwiękologicznej – stanowi ona artefakt towarzyszący bezpośrednio nagraniom terenowym Dymitera. Jest dopełnieniem i przewodnikiem po obiektach dźwiękowych, których nasłuchiwać można w jego nagraniach terenowych i których jako czytelniczka doszukiwałam się podczas równoczesnego słuchania i czytania. Dymiter opisuje proces słuchania i nagrywania w skali makro: przemierzanie terenów zielonych Pragi, spacer po Lizbonie czy Neapolu; a także w skali mikro: nasłuchiwanie salonu płytowego D’Amato, podwodne brzmienie Bałtyku przed orkanem, przysłuchiwanie się historii Sarajewa. Słucha z taśmy, przez mikrofon, wreszcie z pamięci (w tym przypadku brak oczywiście odnośnika do fieldów). Słucha miast, miejsc, detali. Czytelnik słucha razem z nim – fieldów lub otaczającego go pejzażu dźwiękowego. Sam akt lektury, wędrowanie od lakonicznych notatek do zarejestrowanych dźwięków otoczenia, jest czymś satysfakcjonującym, a na pewno nieeksplorowanym w polskiej literaturze.

Doświadczenie czytelniczki problematyzuje jednak ciało tekstu. Jak pisze Dymiter, „dźwięk komentuje tajemnicę, która pojawia się na styku kultury i natury”<sup>137</sup>. Tak ujęta dychotomia, w ramach której kultura oznacza technologiczny hałas, natura zaś sentymentalnie traktowany czar przeszłości, jest refrenem *Notatek*. Co prawda autor komentuje przytoczoną frazę, uznając tę opozycję za zdezaktualizowaną, będzie jednak do niej często powracał w swoim tekście. Poszerzy ona zresztą swoje pole znaczeniowe – w ramach eksplorowania *soundscape’u* dźwięk i obraz zyskają nie tylko ciężar

---

<sup>136</sup> Zob. R. Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, tłum. A. Dzierzgowska i S. Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 126.

<sup>137</sup> M. Dymiter, *Notatki z terenu*, s. 22.

estetyczny, ale i etyczny. Dymiter poszukuje peryferii (nieantropocentrycznych, postkolonialnych), umyka mu jednak antropocentryczny i europocentryczny sposób eksploracji i samego myślenia o słuchaniu jako zbieraniu doświadczeń. W *Notatkach* podda krytyce nie tylko jednostajny hałas miasta i destrukcyjną rolę branży turystycznej, ale także wygląd samych turystów („nagie, tłuste ciała [...] w gumowych klapkach”<sup>138</sup>) czy (sic!) ocieplanie kamienic („choroba termomodernizacji”<sup>139</sup>). To ujawnia motywacje field recordera – estetyczne splata się tu z etycznym, a krytyczna refleksja nie zostaje wymierzona w mechanizm przekształcający audiosfery, ale w sam pejzaż. Nie jest to zatem wrażliwość ekologiczna, choć naskórkowa warstwa tekstu na to wskazuje, ale przede wszystkim wrażliwość estetyczna, która gloryfikuje doświadczenie słuchowe, tym samym nie odbiegając daleko od mieszczańskiej manieri kolekcjonowania doświadczeń i turystyki, które Dymiter krytykuje: „lato stanie się tańcem śmierci. Tańcem na grobie dyskretnego pejzażu”<sup>140</sup>. Autor rewiduje co prawda swoje podejście do nasłuchiwania natury, wybierając miejsca nieoczywiste, takie jak parki miast czy industrialne skanseny, nie aktualizuje jednak języka ich opisu. To nadal słuchanie i patrzanie na naturę jako muzykę i obraz, podziwianie ich piękna przez pryzmat mieszczańskiego sentymentalizmu.

Łukowa forma charakteryzująca *Notatki* odpowiada także części albumów Dymitera. Dla przykładu: „Field Notes #6: Taken from Berlin” otwiera i zamyka śpiew ptaków, outro zaś to leniwy dron miasta na do widzenia. Swoje zapiski dźwiękowe Dymiter zaczyna od pamięci taśmy i kończy pamięcią ucha, zostawiając na finisz słowa „Zakończenia”.

Zatrzymam się przy problematyce pamięci, bo to drugi z dogłębniej eksploatowanych tematów książki. Tym, co ujawnia pamięć nośnika i pamięć nerwowa u Dymitera, jest materialność dźwięku i samego słuchania, ich czasowość i nietrwałość. Dźwięk narażony jest na procesy utleniania i zapomniania. W miejsce tych luk, usterek taśmy i pamięci wkracza mit, jak w przypadku opisu audiosfery Pałacu Grudniowego. Rozdział *Śpiewający budynek* poświęcony nagraniom podczas rezydencji artystycznej w Biurze Dźwięku Katowice i dawnej siedzibie NOSPR-u to najjaśniejszy punkt *Notatek*. Legenda o tajemniczych podziemiach placu Sejmu Śląskiego, ukrytych przejść i tajemnic Pałacu Grudnia to coś, co opowiedzieć można dźwiękiem – jak w powieści le

---

<sup>138</sup> Tamże, s. 139.

<sup>139</sup> Tamże, s. 57.

<sup>140</sup> Tamże, s. 141.

Guin, w której główna bohaterka zwiedza mroczne labirynty świątyni, nasłuchując i dotykając chłodnych kamieni. Dymiter jest tu kapłanką, a zamiast dotykać ścian trzyma mikrofon. Opisując i nagrywając soundscape Pałacu zestawia mit z tym, co „rzeczywiście słyhać”<sup>141</sup> – rekonstruuje kolejne piętra budynku, splatając materialność dźwięków z pamięcią miejsca. Zauważa miejsca opuszczone i te, które nadal żyją, być może w innych formach, ale ciągle obecne są w nich dźwięki. Łączy też to, co wcześniej złączył i notorycznie rozdziela, a więc ciało i technologię:

Synergia hałasu i dźwięków ciała nigdy nie była tak ścisła. Oddech, który przypomina brzmienie instalacji. Brzmienie instalacji przypomina oddech. Od fundamentów aż po dach budynek śpiewa brzmieniem elektryczności<sup>142</sup>.

Odnoszę wrażenie, że te skierowane „na zewnątrz” praktyki słuchania, takie jak *field recording* (będące – w dużym uogólnieniu – rewersem tych skoncentrowanych na podmiocie, jak *deep listening*) w sensie technicznym sprawdzają się lepiej, gdy mamy do czynienia z konkretnym obiektem przestrzennym. *Notatki* dowodzą, że także na poziomie intelektualnym takie „słuchanie miejsc” jest czymś, z czym łatwiej się zmierzyć niż ze słuchaniem szerokiego pejzażu i wtórnym nadawaniem mu znaczenia.

W opublikowanej na stronie „Glissanda” recenzji *Głębokiego słuchania* – książki towarzyszącej wystawie w Katowickim BWA inspirowanej praktykami słuchowymi Pauline Oliveros – Filip Szałasek wspomina, że w ramach składających się na nią esejów „zarysował się pułap, poniżej którego pisanie o dźwięku będzie musiało wydać się nudne i niepotrzebne, za mało erudycyjne i osobiste”<sup>143</sup>. Mając w pamięci ten artykuł, starałam się podczas lektury *Notatek* traktować przemyślenia Dymitera pobłażliwie. Odnoszę jednak wrażenie, że *Notatki z terenu* „cierpią na pragnienie akceptacji”. Z jednej strony mają to być tylko „notatki z terenu”, będące „niczym wycinki z codziennej prasy”, jak sugeruje autor w *Zakończeniu*<sup>144</sup>. Z drugiej strony ambicja sprostania wymogom erudycyjnego eseju, zamienia *Notatki* w zlepek pisanych na wdechu egzaltowanych wyimków, które przy tak krótkiej formie operują niemalże wyłącznie prostymi dychotomiami technologia-natura, hałas-cisza, polityka-rzeczywistość, obnażając uprzywilejowaną pozycję nasłuchującego podmiotu.

---

<sup>141</sup> Tamże, s. 81.

<sup>142</sup> Tamże, s. 87.

<sup>143</sup> F. Szałasek, *Wtajemniczenie w słuch*, w: *Głębokie słuchanie / Deep Listening*, Katowice 2020.

<sup>144</sup> Zob. M. Dymiter, *Notatki z terenu*, s. 187.

Z zupełnie innej świadomości usytuowania słuchającego ucha wyrasta esej, który pozwolił sobie zestawić z lekturą Dymitera.

➤ Xochitl Gonzalez, *Why do rich people love quiet?*

We wrześniowym numerze „The Atlantic” z 2022 roku Xochitl Gonzalez opublikowała swój esej zatytułowany *Why Do Rich People Love Quiet?*<sup>145</sup>, który poświęciła retrospektywnym rozważaniom o związkach gentryfikacji z przemianami dźwiękosfery miasta. Swoje spostrzeżenia zaczyna jednak nie od doświadczenia życia w przeobrażającym się Brooklynie, ale od przestrzeni Ivy League college, w którą weszła jako portorykańska studentka pierwszego roku. Pełna szumu przestrzeń Uniwersytetu, w pierwszej kolejności zaludniona przez hałaśliwą, kolorową mniejszość, bardzo szybko zmieniła się w miejsce porządkującego uciszania przez białą, zamożniejszą społeczność, a intensywne życie studenckie mniejszości w rezydowanie na kampusie. Gonzalez opisuje, jak cisza rozpościerała się od biblioteki, w której uciszano ją za użycie Discmana, przez salę komputerową, po całą przestrzeń kampusu. Była to sonosfera, która radykalnie różniła się od jej rodzimej dźwiękosfery oraz niosła za sobą, poza różnicą dźwiękową, różnicę polityczną. Okres przebywania na kampusie był dla autorki lekcją polityki estetyki, o której pisze następująco: „[...] szybko zrozumiałam, że cisza to coś więcej niż brak hałasu; to estetyka, którą należy czcić”<sup>146</sup>. Jakość zmysłowa była bezpośrednio związana z hierarchiczną i segregacyjną strukturą przestrzeni, w której się znalazła. W tejże przestrzeni współtworzona przez nią społeczność musiała wykształcić swoje własne praktyki i zorganizować własne przestrzenie, w których choćby tymczasowo nie podlegała niepisanej jurysdykcji kolonizującego ucha.

Dystynkcja soniczna, którą Gonzalez usłyszała w murach Ivy League, pozwoliła jej zgłębić własną tożsamość i odczucia z nią związane. Jak pisze w swoim esejku o hałaśliwej, portorykańskiej społeczności:

Dźwięki domu miałam za coś oczywistego. Krzątania mojej babci na drugim końcu mieszkania, przyjaciele wykrzykujący moje imię z ulicy pod oknem. Śmieciarki, alarmy samochodowe, fajerwerki odpalane nie wiadomo czemu czwartego lipca. Muzyka. Myślałam, że to dźwięki ubóstwa, że

<sup>145</sup> X. Gonzalez, *Why do rich people love quiet?* „The Atlantic” 2022, wrzesień (online: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2022/09/let-brooklyn-be-loud/670600/>).

<sup>146</sup> Tamże.

byłam uwięziona. Pod ich nieobecność zdałam sobie sprawę, że były to dźwięki mojej tożsamości<sup>147</sup>.

Doświadczenie wyniesione z Uniwersytetu autorka przyniosła z powrotem do Brooklynu, który pod jej nieobecność również się zmienił. Podlegająca gentryfikacji dzielnica z domu zamieszkałego głównie przez Polaków, Portorykańczyków i Czarnych zamieniła się w miejsce, w którym *rezydowało* coraz więcej lepiej sytuowanych ludzi. Miejsce, w którym żyła Gonzales, przeradzało się w przestrzeń ludzko podobną do tej zastanej na Uniwersytecie. Doświadczyła tego bezpośrednio, gdy imprezując z przyjaciółkami w domu jednej z nich, przeżyła upokarzającą konfrontację – nagłą wizytę nowej lokatorki: „dwudziestokilkuletnia kobieta, która dopiero co przybyła na Brooklyn – stała w drzwiach, zirytowana. »Czy wasze matki nie nauczyły was różnicy między mówieniem w domu i na zewnątrz? «”<sup>148</sup>.

Pisząc o historii korzystania z ciszy jako aparatu porządkowania w rękach amerykańskiej klasy średniej, nie sposób nie odnieść się do historii inicjatyw na rzecz redukcji miejskiego hałasu. W artykule *Sound Waves of Protest: Noise Abatement Movements* Karin Bijsterveld opisuje historię XX-wiecznych inicjatyw na rzecz redukcji miejskiego hałasu<sup>149</sup>. Jako pierwszą z wymienionych przez aktywistek, a tym samym inicjatorkę pierwszej fali organizacji antyhałasowych, badaczka wymienia Julię Barnett Rice, lekarzkę i żonę biznesmena, której oficjalnym celem była redukcja szumu związana z dobrostanem pacjentów, choć faktycznie została wymierzona w dźwięki uciążliwe dla samej Rice – jej troska była w pierwszej kolejności wymierzona w hałasujące w nocy gwizdki pracowników statków słyszane w jej okolicy<sup>150</sup>. Działania pierwszej aktywistki na rzecz ciszy i ich motywacje Bijsterveld przywołuje z historyczką Emily Thompson. Jak czytamy w jej artykule:

Historyczka Emily Thompson sytuuje tę inicjatywę w kontekście reformy społecznej w dziedzinie zdrowia publicznego i urbanistyki, a także powstania nowego ideału efektywności w pracy przemysłowej i estetyki. Inżynierowie, rzeczywiście, zaczęli postrzegać hałas jako oznakę nieoptymalnie pracujących maszyn na początku XX wieku [...]. W tych latach, wyjaśnia Thompson, nie skupiano się więc na hałasie jako takim, ale na hałasie, który uznano za niepotrzebny i możliwy do uniknięcia. To jednak

---

<sup>147</sup> Tamże.

<sup>148</sup> Tamże.

<sup>149</sup> Zob. K. Bijsterveld. *Sound Waves of Protest: Noise Abatement Movements*, w: *The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull, Routledge, Londyn 2019, s. 81–89.

<sup>150</sup> Tamże, s. 82.



elity definiowały, *które* dźwięki były niepotrzebne. Nie były to dźwięki, które miały przyczynić się do wzrostu gospodarczego, ale te, które w założeniu miały godzić we wrażliwe życie pacjentów i, jak później dodała Rice, dzieci w wieku szkolnym. Dzięki takiemu podejściu do kwestii hałasu, oprócz lekarzy, duchownych i liderów uniwersyteckich, udało jej się uzyskać pomoc ze strony ludzi biznesu. Rice upubliczniła poglądy swojego Stowarzyszenia poprzez *The Forum*, magazyn należący do jej męża, i udało jej się doprowadzić do przyjęcia przepisów zakazujących niepotrzebnego gwizdania w portach i przystaniach w 1907 roku. Ponadto, w pierwszej połowie lat 1910, wiele amerykańskich miast ustanowiło strefy ciszy wokół szpitali i szkół [...] <sup>151</sup>.

Gdy Gonzalez pisze o *The Society for the Suppression of Unnecessary Noise* (Towarzystwo na Rzecz Tłumienia Niepotrzebnego Hałasu) założonym przez Rice, jej stosunek do pierwszofalowej inicjatywy na rzecz redukcji hałasu różni się od tonu, w którym Bijsterveld sprawozdaje historię trzech fal podobnych inicjatyw w Ameryce i Europie <sup>152</sup>. Obydwie autorki podkreślają elitarystyczny wymiar inicjatywy Rice – lekarki lobbującej na rzecz redukcji „niepożądanego” hałasu – jednak w tekście Gonzalez fakt ten ma zdecydowanie bardziej osobisty i emocjonalny wymiar. Portorykanka zwraca uwagę na to, że stowarzyszenie Rice spotykało się w eleganckich miejscach (np. hotel St. Regis) i że oczywisty związek postulatów aktywistki z perspektywą klasową dało się wyczytać także z jej artykułów:

„Ten ruch nie ma na celu ulżenia bogatym”, napisała w *The New York Times*, „ponieważ biedni skorzystają na nim w pełni tak samo, jeśli nie bardziej niż ci, którzy mogą opuścić miasto, kiedy tylko zechcą”. W 1909 roku organizacja świętowała przejście rozporządzenia, które zabraniało ulicznym sprzedawcom (wielu z nich to imigranci) krzyżeć, gwizdać lub dzwonić dzwonekami, aby promować swój towar. (Zakaz dotyczył tylko Manhattanu, choć dekadę wcześniej miasto zostało w pełni zintegrowane jako pięć dzielnic) <sup>153</sup>.

Autorka *Why do rich people love quiet?* nie pozostawia cienia wątpliwości – to, co miało być ruchem na rzecz prozdrowotnych postaw społecznych, było w istocie kolejną z inicjatyw opartych na mieszczańskim przekonaniu, że najbardziej pożądana estetyka to ta, którą reprezentują klasy uprzywilejowane. Jak pisze sama Gonzalez: „narzekający ludzie najwyraźniej myśleli, że próbują narzucić dźwiękowy krajobraz, który uważali za lepszy, choć tak naprawdę używali wstydu do sprawowania

---

<sup>151</sup> Tamże.

<sup>152</sup> Zob. K. Bijsterveld. *Sound Waves of Protest*, s. 81.

<sup>153</sup> X. Gonzalez, *Why do rich people love quiet*.

kontroli”<sup>154</sup>. Dla Portorykanki działania Rice niewiele różnią się od zainaugurowanej przez nowojorską policję w 1991 roku operacji *Soundtrap*, to znaczy kampanii, podczas której policjanci patrolowali ulice najczęściej Czarnych i Brązowych społeczności, szukając i konfiskując samochody z podkreślonym systemem stereo. W 1994 burmistrz Rudy Giuliani kontynuował podobne działania i wykorzystał lukę prawną, aby wyprzeć kluby z gentryfikowanych dzielnic – Lower East Side i Chelsea. „Nowy Jork – pisze Gonzalez – skutecznie kodyfikował elitarną estetykę dźwiękową: wywyższanie ciszy nad hałas”<sup>155</sup>. Tymczasem, jak stwierdza Linda O Keffe w artykule *The sound wars*, „hałas jako jakieś binarne przeciwieństwo ciszy nie znajduje odzwierciedlenia w doświadczeniu klasy robotniczej”<sup>156</sup>, a sonosfera już XVII wieku stanowiła dla burżuazji narzędzie kontroli klas podporządkowanych:

[...] samo przeznaczenie miasta określa się przez jego "zgiełk", sposoby produkcji i konsumpcji, miejsca, w których ludzie mogą doświadczyć kultury, muzyki, sztuki, rozrywki i spotkań towarzyskich. Intelktualiści od XVII wieku do początku XX wieku, tacy jak Babbage, Schopenhauer [...] i Haberlandt, twierdzili, że hałas niszczy zdolność rozumowania i myślenia. Schopenhauer posunął się nawet dalej, twierdząc, że powodujący hałas, "motłoch" lub klasa robotnicza, mają bardzo mały pożytek z myślenia [...]. Sugerowało to istnienie szczególnej elity lub klasy intelektualnej związanej z ciszą i milczeniem, [...] oraz inną klasę związaną z produkcją dźwięku, klasę pracującą<sup>157</sup>.

„Wiedza pochodząca ze słyszenia” w artykule Gonzalez nie jest wiedzą akademicką. O jej kulturalnym podłożu autorka uczyła się na Uniwersytecie, ale to usytuowanie i afekty, które towarzyszyły jej na Ivy League i po powrocie do Brooklynu, pozwoliły zrozumieć to, jak maszyna klasowa i rasowa wpływają na klasyfikowanie danej dźwiękosfery jako cichej lub hałaśliwej. Uświęcona „cisza, spokój” z książki Dymitera, dla ucha Gonzalez jest ciszą porządkującą i zabierającą jej społeczności możliwość swobodnej ekspresji własnej podmiotowości. Dla Autorki *Why do rich people* możliwością eksplozji tejże podmiotowości jest doroczna parada Portorykańczyków, która maszeruje i manifestuje się hałaśliwie na Fifth Avenue (podczas której dopiero od niedawna na czas parady nie zabija się okien sklepów deskami). Dla Gonzalez parada to święto jej społeczności i wyjątkowe ustępstwo,

---

<sup>154</sup> Tamże.

<sup>155</sup> Tamże.

<sup>156</sup> Linda O Keffe, *The Sound Wars: Silencing the Working Class Soundscape of Smithfield*, „Politiques de communication” 2017, nr 1, s. 173.

<sup>157</sup> Tamże, s. 173–174.

podczas którego mogą skandować, śpiewać i tańczyć, zastępując mieszczańską porządkującą ciszę swoim hałaśliwym życiem:

Przez 35 bloków byliśmy tak głośni, jak chcieliśmy, i nikt nie mógł nam nic powiedzieć. A potem dotarliśmy do końca trasy. Tłum się przeczekał, blokady się skończyły i spotkaliśmy się z olbrzymim znakiem drogowym z napisem *Quiet Please*<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> Tamże.

### Rozdział III: Soniczność

„Słuchacze to kolektyw jednostek, słuchających razem w samotności, wprawiających dźwiękową materialność w ruch prywatnych wyobrażeń”<sup>159</sup>. To zdanie dotyczące fenomenu radia i *radio art* pochodzi z rozdziału *Listening* – pierwszej dźwiękologicznej monografii Salomé Voegelin, czyli *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*. Filozofka dźwięku wydziela sztukę radiową z szerokiego nurtu zjawisk utożsamianych z muzycznym eksperymentem, ponieważ podkreśla ona ideologiczne aspekty samego medium<sup>160</sup>. Jak pisze o doświadczeniu słuchania radia: „na tym polega paradoks radia: na podkreślaniu ideologii wspólnych i zsynchronizowanych dźwięków, przekazywanych do niesynchronicznych uszu wielości słuchaczy”<sup>161</sup>. Radio, w przywoływanym przez Voegelin kontekście, jest trafnym przykładem diagnozującym nie tylko konkretną technologię (radiową), ale także stanowi słyszalną egzemplifikację tego, w którą stronę dźwięk i praktyki słuchowe rozwijają się w społeczeństwie kapitalistycznym. Jak o technologii radiowej pisze Timothy D. Taylor w *The Sounds of Capitalism*, „pojawienie się radia nie stworzyło poczucia masowości; uwypukliło jedynie tendencję już trwającą. Jednocześnie jednak radio dawało poczucie wspólnoty, ponieważ wszyscy wiedzieli, że słuchacze słyszą te same programy w tym samym czasie”<sup>162</sup>. Tym samym radio odegrało niebagatelną rolę w tworzeniu kultury masowej, pomimo tego, że fenomen społeczny jakim jest kultura masowa poprzedzał powstanie samego radia<sup>163</sup>. Co więcej, radiowe medium rezonuje do dziś na rynku streamingowym, gdzie ideologia „wspólnych i zsynchronizowanych dźwięków” powoli zanika na rzecz rozciągniętego w czasie i przestrzeni dostępu, a „kolektyw jednostek” aktualizuje się pod postacią subskrybujących („partycypujących”) użytkowników. Oznacza to, że rozpoznanie Voegelin dotyczące słuchania w dobie technologii radiowej pozostaje w mocy, nawet jeśli nie dotyczy tradycyjnie rozumianego radia. Indywidualizacja doświadczenia słuchowego przez dystrybucję muzyki na platformach streamingowych i informacji

---

<sup>159</sup> S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 38.

<sup>160</sup> Zob. S. Voegelin, *Historical Interest: a pragmatic provocation for a continuum of sound*, w: *Colloquium: Sound Art and Music*, ed. T. Gardner, S. Voegelin, Croydon 2016 s. 14.

<sup>161</sup> S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 38.

<sup>162</sup> T. D. Taylor, *The Sounds of Capitalism. Advertising, Music and the Conquest of Culture*, University of Chicago Press, Chicago and London 2014, s. 44.

<sup>163</sup> Zob. Tamże.

w formie podcastów jest w tym przypadku konkretnym wcieleniem masowego i jednocześnie indywidualistycznego medium. Innymi słowy, radio jako medium masowe, podlegające wspólnemu odbiorowi, zmierza w stronę doświadczenia coraz bardziej samotniczego. Owa indywidualizacja objawia się niczym innym, jak rozsunieniem w czasie i przestrzeni – między innymi dzięki streamingowi – pojedynczych podmiotów w odbiorze dźwięków zmediatyzowanych. Nie oznacza to jednak, że masowość radia zupełnie zanika. Przybiera ona inny kształt, chociażby poprzez dystrybucję na głównych kanałach platform streamingowych tej samej muzyki, która dystrybuowana jest kanałami takimi jak tradycyjne radio i telewizja. Dzieje się tak, ponieważ masowość ma swoje znaczenie pragmatyczne – przede wszystkim stabilizuje rynek konsumentów – a swoboda dostępu pozwala na przekonanie podmiotu o jego estetycznym indywidualizmie. Jak pisała Judit Bodnár:

Paradoksalnie, kapitał zakochał się w różnicy: kampanie reklamowe bazują na założeniu, że proponowane produkty uwydatnią poczucie naszej wyjątkowości i indywidualności. Nie chodzi więc już o to, by nie odstawać materialnie od najbliższego środowiska, lecz właśnie o to, by się od niego odróżnić<sup>164</sup>.

Równie dobrze moglibyśmy zatem pominąć radio jako precyzujący przedmiot refleksji i uznać, że na tym polega paradoks słuchania w kapitalizmie: „na podkreślanii ideologii wspólnych i zsynchronizowanych dźwięków, przekazywanych do niesynchronicznych uszu wielości słuchaczy”<sup>165</sup>. W swojej książce autorka *Listening to Noise and Silence* szuka w związku z tym takich przykładów utworów, które destabilizują układ podtrzymujący indywidualny status odbiorcy. By to osiągnąć, według filozofki konieczne jest także – a może przede wszystkim – podważenie stojącego u podstaw informacji radiowej przekonania o obiektywności radia, a więc ideologii komunikowalności. Przywołane przez Voegelin prace radio artowe autorstwa Gregory’ego Whiteheada – *If a Voice Like Then What?* (1984) oraz *Langue Etude* (1985) wykorzystują medium radia na zasadzie subwersji po to, by zakłócić porządek przekazywania informacji przez stateczny, godny zaufania głos, będący „obietnicą obiektywności”<sup>166</sup>. W utworach Whiteheada głos mówiący do słuchacza objawia się

---

<sup>164</sup> J. Bodnár, *Podwójne oblicze odmowy śródmięscia. Lokalne przejawy globalnej tendencji*, „Opcje” 2015, nr 3, s. 39.

<sup>165</sup> S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 38.

<sup>166</sup> Tamże.

wraz z całą subiektywnością i cielesnością (*flesh*) – jak pisze o nim Voegelin – jest to „głos z trzewi, zarzynany”<sup>167</sup>. Filozofka nieprzypadkowo sięga po fenomen głosu w rozdziale dotyczącym słuchania. To, że przykłady pochodzą z przestrzeni sztuki subwersywnej, wydaje się w tym przypadku drugorzędne. Ważniejszym dla autorki jest to, jaka paradygmatyczna zmiana zachodzi podczas słuchania głosu w *If a Voice Like Then What?*, a mianowicie – jak podmiot słuchający bezpośrednio doświadcza dźwiękowości, która wydobywa się z innego człowieka, a która jednocześnie wychodzi poza porządek komunikacji. Okazuje się bowiem, że obiekt słuchany, a więc komunikat, traci swoją transparentność przez wybrzmienie jego cielesności, skrywanej dotychczas za zasłoną niewidzącego oka w „obiektywnym” radiowym medium.

Przykład radio artu Whiteheada jest jedną z wielu prób dla słuchaczki. Ucho wystawione na próbę (słowo *trial* powraca z resztą w książce Voegelin po wielokroć, szczególnie w kontekście krytyki sztuki) odkrywa, jak słuch wprawia je w poczucie „wątpliwości i zdumienia”<sup>168</sup>, a treści i rzeczy percypowane nie są czymś danym, oczywistym i stałym, ale są zaledwie temporalną relacją pomiędzy percypującym uchem przyzwyczajonym do obiektywnego radiowego komunikatu i percypowanym ciałem destabilizującym radiową konwencję. Ich relacja nie jest w żadnym sensie stała i obiektywna, ale aktualizuje się z każdym słuchaniem, dlatego wymusza na słuchaczu nieustanną pracę krytyczną, przeobrażającą zarówno dźwięk słyszany, jak i ucho słuchacza. To dlatego słuchanie zyska w tekstach Voegelin przydomek innowacyjnego – autorka korzysta w tym przypadku z neoliberalnego leksykonu, by opisać zjawisko zachodzące m.in. podczas słuchania radio artowych utworów Whiteheada, czyli to, jak łatwo jest usłyszeć estetyczną i zarazem ideologiczną różnicę w porównaniu do jej reprezentacji w mediach wizualnych i tekstualnych. Nierozzerwalny spłot dźwięku i nasłuchującego go podmiotu stanie w jej teorii u podstaw ważnego semantycznego rozróżnienia – autorka będzie rezygnować z pojęcia dźwięku (*sound*) na rzecz soniczności (*sonic*)<sup>169</sup> – ponieważ w akcie słuchania dochodzi do spłaszczenia odległości pomiędzy uchem i obiektem w sensie fizykalnym i społecznym. Co to właściwie oznacza? W największym skrócie w proponowanej epistemologii chodzi o to, że – cytując autorkę – „nie może istnieć żadna przerwa między słyszalnym i słyszającym; albo słyszę, albo nie, a to, co percypuję, jest tym, co słyszę. Mogę percypować dystans,

---

<sup>167</sup> Tamże.

<sup>168</sup> Tamże, s. 39.

<sup>169</sup> Czasopismo, z którym związana jest Voegelin, nosi nazwę „Journal of Sonic Studies”.

ale jest to dystans słyszalny”<sup>170</sup>. I choć Voegelin w swoich tekstach kładzie przede wszystkim nacisk na fenomenologiczny opis słuchania, to jest to zarazem od początku do końca narracja o ideologii słuchania – o tym, jak nasze słuchanie splecione jest z technologiami i politykami słuchania, jak znaczy w kontekście naszego usytuowania i wreszcie: jak słuchanie pozwala nam rekonfigurować krytyczny osąd percypowanej rzeczywistości.

### **Soniczna filozofia sztuki Salomé Voegelin**

Dotychczas opublikowane książki autorki układają się w ciąg kontynuowanej opowieści o słuchaniu. Zamierzam skupić się na kilku zagadnieniach proponowanej filozofii (lub skorzystałam z niej w dotychczasowych rozdziałach), zaczynając od rekonfiguracji typowej dla studiów dźwiękowych strategii, a więc rozszerzenia krytyki tematycznej na tematy okołodźwiękowe. Pierwsza monograficzna publikacja Voegelin, czyli *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*, jest bowiem mapowaniem głównych pojęć związanych z dźwiękiem w celu skonstruowania filozofii sztuki dźwiękowej. Kolejne rozdziały to tematy stałe w dźwiękologicznym leksykonie: słuchanie, hałas/szum (*noise*), cisza i czasoprzestrzeń. Podejście Voegelin do tych zagadnień jest o tyle ciekawe i nowe, że autorka nie skupia się na samych pojęciach-fenomenach, ale traktuje słuchanie, ciszę i *noise* jako fenomeny-maszyny, które pozwalają podmiotowi doświadczać sonicznych stanów, na różny sposób sytuujących go wobec innych maszynowych gromad.

Zdawać by się mogło, że sztuka figuratywna będzie najdalej odbiegać od upragnionego przez autorkę modelu percepcji sztuki. Punktem wyjścia dla Voegelin jest jednak malarstwo modernistyczne – zbliżone do sztuki dźwiękowej przez jednoczesną swobodę i angażowanie formy. Równocześnie to właśnie nacisk na formalny aspekt utworu ostatecznie oddalać będzie malarstwo od sztuki dźwiękowej. Muzealny obraz modernistyczny wytwarza bowiem dystans między odbiorcą a dziełem. Jeśli natomiast malarz porzuca mimetyczność na rzecz wrażenia, to w gestii artysty pozostaje przepracowanie widzialnego, odbiorca jest zaś biernym obserwatorem autorskiego przetworzenia<sup>171</sup>. Jak pisze Voegelin, „istnienie [obrazów] przed zobaczeniem i pewność co do ich kontekstu, pozwala mojemu wzrokowi jedynie przyglądać się

---

<sup>170</sup> S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 5.

<sup>171</sup> Por. Tamże, s. 7.

zamiast uczestniczyć w kształtowaniu się ich złożoności”<sup>172</sup>. Dźwięk ma więc wyjątkowy, właściwy jemu sposób percepcji, nieobecny w innych sztukach – odróżnia go od nich jego czasowość i to nie czasowość fizykalna, ale rozciągłość „teraz” percypującego podmiotu. Innym dźwięku jest także muzyka – nie jako przedmiot słuchania, ale jako przedmiot muzykologicznych badań rozumiany jako zorganizowana struktura. Voegelin postuluje zaś, aby tego, co konwencjonalnie uznawane za muzykę, słuchać z potrzeby dźwięków, a nie dla ich organizacji.

Jednym z walorów pisarstwa Voegelin jest opieranie się ramom naukowego dyskursu i unaukowania słuchania. Słuchanie jest dla autorki przede wszystkim praktyką estetyczną, która zmienia to „jak widzimy i jak partycypujemy w produkcji świata wizualnego”<sup>173</sup>. O ile pod względem stosunku do okulocentrycznej perspektywy powieła ona krytyczne spostrzeżenia dotyczące narracji Zachodu zdominowanych przez oglądające oko, o tyle pod względem relacji studiów dźwiękowych i języka nauki jej propozycja jest ważnym i świeżym głosem w sonicznej debacie. Paradoksalnie dzieje się tak dlatego, że dyskurs naukowy i unaukowanie słuchania nie są punktem docelowym filozofii Voegelin. Autorka podejmuje się próby rekonfiguracji myślenia o podmiocie jako tym, który słucha, i to właśnie słuchanie samo w sobie jest obiektem jej zainteresowań. Jeśli interesuje ją proces dyskursywizacji, to jest to sam moment zapisu słuchania i proces translacji doświadczenia słuchowego na tekst. Jak pisze:

Podmiot słuchający stwarza, praktykuje innowacyjne słuchanie, by ukonstytuować swój świat w relacji fenomenów sensoryczno-motorycznych wobec słyszalnego, a jego słuchowe „ja” jest częścią słyszalnego we wzajemnej intersubiektywności. [...] krytyczny słuchacz poddaje słyszalne w stan wątpliwości, a wątpiąc w to, co słyszy, musi wciąż słuchać i słuchać, aby poznać siebie jako intersubiektywną istotę w dźwiękowym świecie. Trudność pojawia się wtedy, gdy ten eksperymentalny, subiektywny świat jest mierzony i komunikowany w języku pisanym, który pretenduje do bycia obiektywną, podlegającą wymianie wiedzą<sup>174</sup>.

Voegelin nie sytuuje więc swojej teorii zarówno po stronie konstytuowania wiedzy pochodzącej ze słyszenia ani naukowego dyskursu. Stawia filozofię dźwięku w pozycji wiedzy lokalnej. Soniczność i słuchanie w ujęciu Voegelin ograniczają się częstokroć do pisanie o sztuce dźwiękowej, jednak dla mnie projektowanym punktem docelowym

---

<sup>172</sup> Tamże, s. 8

<sup>173</sup> Tamże, s. 12.

<sup>174</sup> Tamże, s. 10.



takiego pisania – albo mojej jego reinterpretacji – jest wytworzenie języka krytycznego, dla którego sposób praktykowania percepcji jest sposobem praktykowania wiedzy, wychodzący poza sztywny podział na zjawiska artystyczne, społeczne bądź perspektywy metodologiczne.

Teksty Salome Voegelin wprowadzają wiele pojęć dotyczących słuchania, spośród których jednym z bodaj najistotniejszych jest soniczna wrażliwość (*sonic sensibility*)<sup>175</sup>. Określenie jej pisarstwa filozofią sonicznej wrażliwości wydaje się najbardziej zasadnym, ze wszelkimi indywidualistycznymi konotacjami, na które filozofia Voegelin jest narażona. Pozostawiając jednak ów indywidualizm słuchania opisany w książkach takich jak *Listening to Noise and Silence* czy *Sonic Possible Worlds* bardziej skupiam się na zawieszeniu dualizmu podmiotu i przedmiotu, którego Voegelin dokonuje w swojej filozofii. Autorka nie uznaje dychotomii ontycznego porządku dźwięku i epistemicznego porządku słuchania. Materialność dźwięku (w znaczeniu fizykalności) i wrażliwość słuchającego podmiotu stanowią w jej filozofii nierozzerwalny splot, usytuowany w centrum interpretowanego świata i utworu rozumianego jako świat (jak sama stwierdza: „słuchanie aktualizuje utwór jako świat”<sup>176</sup>). Podobnie rzecz się ma z ważnym dla autorki pojęciem *sound art* – nie oddziela ona sztuki dźwiękowej od muzyki, chociaż to właśnie na dźwięku a nie konstrukcji muzycznej skupia się w swoich interpretacjach. W jej pisarstwie nie jest istotnym wskazanie konkretnych przejawów sztuki w obrębie instytucji muzyki wysokiej, celem „katalogowania” takiej sztuki galeryjnej, *performance’u* i *happening’u*, które w sposób szczególny skupiają się na sonicznej estetyce. Pojęcie *sound art* w tekstach Voegelin nie jest zorientowane na instytucjonalny wymiar konkretnych przejawów sztuki, ale pozwala wyjść poza recepcję soniczności zakorzenioną z jednej strony w modernistycznym akademizmie kładącym nacisk na dostrzeżenie muzycznej formy, z drugiej zaś w technologicznej obiektywności słyszalnej w dyskursie muzyki elektronicznej i elektroakustycznej, skupionej na obiekcie dźwiękowym i jego parametrach. *Sound art* i jego filozofia nie są zatem teorią konkretnej dziedziny sztuki, ale filozoficzną propozycją redefinicji języka krytycznego, używanego do opisu sonicznego doświadczenia. Stąd *sonic* a nie *sound* – dźwiękowość jest ciągłą, stale obecną płaszczyzną doświadczenia, nieustannie wytwarzaną przez słuchającego i jego

---

<sup>175</sup> Zob. Tamże, s. XIII–XVI.

<sup>176</sup> S. Voegelin, *Sonic Possible Worlds*, s. 53.

ucho wewnętrzne, a która to płaszczyzna również wytwarza sam podmiot i jego subiektywną obiektywność (lub – jak określa ją Harding – mocną obiektywność<sup>177</sup>). To rzeczywistość kontyngentna i obopólna (*reciprocal*), w której nacisk na doświadczenie „nie głosi/nie oznacza popularyzacji i trywializacji dyskursu krytycznego, lecz jest propozycją odejścia od obowiązku pisania o teorii sztuki w kierunku obowiązku pisania o doświadczaniu sztuki”<sup>178</sup>.

➤ Tomasz Pizio, *Piekło kobiet*

Strategię teorii jako doświadczenia sonicznego przenoszę zatem na grunt własnego słuchania. Takim szczególnym przykładem sztuki, której doświadczałam wraz z całym swoim usytuowaniem, jest album *Piekło kobiet* Tomasza Pizio powstały po ogłoszeniu wyroku Trybunału Konstytucyjnego z 22 października 2020 roku. Album złożony z nagrań terenowych zarejestrowanych podczas strajku kobiet 24 października 2020 roku pod Archikatedrą Chrystusa Króla w Katowicach był moim głównym źródłem doświadczeń sonicznych z tego dnia – w czasie protestu kwarantanna zatrzymała mnie w wynajmowanym mieszkaniu, położonym dwie przecznice dalej. W dniu protestu do moich uszu docierały zatem głównie dźwięki syren, gwizdków i rozproszone echo ludzkich głosów składające się na szum, który równie dobrze można było pomylić z hałasem pobliskiej autostrady. To dlatego do opublikowanego niedługo po proteście albumu zawierającego nagrania terenowe ze strajku sięgałam wielokrotnie, wiedzioną potrzebą zapełnienia luki po niespełnionej potrzebie uczestniczenia w protestach. Soniczność protestu budowała we mnie poczucie wspólnego oporu bardziej niż fotorelacje z wydarzenia, choć – paradoksalnie – jako nagranie było zapisem z przeszłości, dodatkowo zarejestrowanym przez uczestnika, a nie uczestniczkę. Faktyczny moment rejestracji nie miał jednak dla mojego słuchania większego znaczenia. Był to protest rozciągnięty w czasie, a jego hasła powracały w kolejnych dniach, dlatego też field recordingowy album Pizio w mojej percepcji nie był rejestracją dźwięków jednego, konkretnego wydarzenia, ale stanowił raczej zapis sonosfery strajku kobiet jako takiego. Pierwotnie żywiołowe protesty zostały sformalizowane pod nazwą „Strajk kobiet” – stały się zinstytucjonalizowanym bytem

---

<sup>177</sup> Zob. S. Harding, *Rethinking standpoint epistemology: what is 'strong objectivity'?*, w: *Feminist epistemologies*, red. L. Alcoff, E. Potter, London 1993.

<sup>178</sup> S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 189, Tłumaczenie za: S. Voegelin, *Słuchając hałasu i ciszy*, tłum. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie”, s. 281.

posiadającym liderki oraz branding i jako inicjatywa ostatecznie poniósł klęskę. Jednakże z uwagi na ogólnopolski charakter protestów, jaki posiadał w chwili, gdy Pizio dokonywał nagrań, konkretne miejsce rejestracji nie było dla mnie jako słuchaczki istotne. Co najwyżej informowało ono o tym, że protest nie „przychodził” z centrum, ale miał charakter spontaniczny, masowy, w tym również lokalny. O ile zapis protestu z 24 października w Katowicach miał swoje fragmenty wyróżniające go spośród innych dźwiękowych momentów serii protestów, o tyle nie traktowałam ich jako wyróżnika lokalności, ale po prostu jeden z wielu sonicznych śladów.

Pizio w prezentowanej sonosferze protestu sam w zasadzie nie podejmuje głosu – dokumentuje zdarzenia, stając z mikrofonem w tłumie i pozwalając potencjalnej słuchaczce usłyszeć zdarzenia, których słuchał i które rejestrował autor. Słuchacza doświadcza subiektywnej soniczności protestu, a więc dźwięków, które stworzył Pizio, nagrywając z konkretnego miejsca, porządkując i najprawdopodobniej dokonując selekcji oraz cięć zebranych archiwaliów dźwiękowych. Sam pozostaje jednak w cieniu sonosfery protestu i jego haseł, którymi tytułuje części: *Prawa ludzkie, nie kościelne, Myślę, czuję, decyduję czy Moje ciało to mój wybór*. Reszta tytułów najwyżej sprawozdaje to, co rejestrowane – frazy odtwarzanych policyjnych ostrzeżeń (*Policja informuje i wzywa*), miejsca rejestracji lub lakoniczne informacje (*Okrzyki*). Album ten, jak każdy inny wyimek sonosfery, niesie jeszcze jeden rodzaj subiektywnej obiektywności, jak nazwałaby ją Voegelin. Owa subiektywność autora albumu – a raczej jego nagrywania – poza oczywistą perspektywą tego, gdzie trzymał dookoły mikrofon, objawia się poprzez sam gest prezentacji sonosfery protestu w formie albumu, opatrzonego tytułem i oficjalnie opublikowanego. Chociaż publikacja pod nazwiskiem wydaje się gestem artystowskim, jednak nie odczytuję go jako zawłaszczenia sonosfery protestu. W moim doświadczeniu nagrania Pizio były rozszerzeniem protestu dzięki jego zmediatyzowaniu, a przedstawienie protestu właśnie poprzez jego dźwiękowość sprawiło, że ten artystyczny artefakt nie przybrał postaci symbolicznej reprezentacji, ale wykorzystał technologię field recordingu do amplifikacji gniewu i oporu poprzez dźwięk. *Piekło kobiet* rozszerzyło słyszalność protestu poza czas i miejsce, w którym nagranie zostało zrealizowane.

Kolejne fragmenty na albumie Pizio układają się w soniczną narrację o kumulacji dźwiękowego oporu. Początek protestu brzmi krokami i rozmowami, które zakłócone zostają przez wybrzmiewające z megafonów komunikaty policji. Reakcją na komunikat jest moment dźwiękowego zawiązania protestu, który zaczyna przybierać na sile – od

mnożności różnorodnych głosów w nagraniu *Wybieram się na spacer* do wspólnych okrzyków i unifikacji głosu jako reakcji na dźwiękową (i fizyczną) interwencję policji. Kolejne nagrania są dokumentem wspólnego skandowania, zjednoczenia wielości głosów tak, by były słyszalne i nośne. Jest to w pewnym sensie odwrócenie tego, co o unifikacji hałasu pisał Attali<sup>179</sup> – o ile w rękach władzy unifikacja głosu jest strategią przemocową, narzędziem kontrolowania mas, o tyle w strategiach oporu unifikacja głosu staje się siłą do wspólnego działania. Momentem przesilenia jest zaś potrzeba pieśni, jednego z ważniejszych fenomenów dźwiękowo-muzycznych, który służy zjednoczeniu wielości głosów. Otóż, w impasie i niemocy wspólnego śpiewania, które w zasadzie jako praktyka społeczna jest coraz mniej powszechna i ma swoje mocno utarte zwyczaje, do którego należy chociażby miejsce wykonywania (stadion, kościół, zabawa weselna), przemieszczający się tłum zaczyna śpiewać *Pieśń Legionów Polskich*. Żywię przekonanie, że wybór padł na hymn narodowy nie ze względu na narodową dumę i potrzebę jej zmanifestowania przez protestujących, ale dlatego, że jest to znana wszystkim pieśń, którą każdy ze zgromadzonych mógł odśpiewać.

W miejscu, w którym Pizio 24 października rejestrował sonosferę protestu (przypomnijmy, rzecz się dzieje na Śląsku), symboliczność hymnu nie miała znaczenia. Wesołe odśpiewywanie pieśni przez przemieszczający się tłum było dźwiękowym wyrazem zjednoczenia, identyfikacji zbiorowiska indywidualnych podmiotów jako grupy, która w tym momencie i czasie reprezentuje wspólne postulaty. Do wytworzenia poczucia wspólnoty konieczna była jej soniczna egzemplifikacja, ta zaś potrzebuje utartej melodii i słów, by przybrać określoną formę. Jej znaczenie było w tym przypadku sytuacyjne, dotyczyło samego aktu śpiewania, a nie tego, co było odśpiewane. Wykonanie hymnu w innych okolicznościach i w relacji do innej maszyny znaczącej, symbolicznej, ideologicznej – jak nazwalibyśmy ją w ramach różnych paradygmatów – mogłoby nieść zupełnie inną polityczną jakość. Ten rodzaj sonicznej relacyjności miałam na myśli, kiedy dowodziłam, że ontologia dźwiękowa ma swoje niebagatelne znaczenie, jeśli chcemy zdać sobie sprawę z realnego oddziaływania dźwięku razem z podmiotami i ich usytuowaniem. Album Pizio to także przykład szczególny, ponieważ sam w sobie poza byciem zapisem protestu jest także artefaktem sztuki, który przecież – jako wydany, opisany, posiadający autora – ma pełne prawo być interpretowany jako forma artystyczna. W tym kryje się przewrotność owego projektu.

---

<sup>179</sup> Zob. Rozdział pierwszy, s. 10.

Pomyślenie o nim, jak o sztuce i tylko sztuce, w oderwaniu od politycznego kontekstu powstania nagrań, jest nie do pomyślenia. Przykład *Pieśla kobiet* pozwala usłyszeć, jak pole reprezentacji – widoczne chociażby w doborze wspólnej pieśni – jest wtórne wobec sonosfery, która sama w sobie, bez reprezentujących ją słów, opowiada o koncentracji interesów skandującego tłumu.

### **Fenomeny i fenomeny-maszyny**

Jak pokazuje przykład albumu Pizio, soniczność jest formułą transgresywną. Skupienie danego artefaktu sztuki, zaprezentowanie danego obiektu czy nagrania jako rejestracji zdarzeń dźwiękowych sprawia, że granica pomiędzy tym, co zwyczajowo uznajemy za sztukę a „dźwiękami otoczenia” zostaje zawieszona. Samo pojęcie „dźwięków otoczenia” czy soundscape’u w przypadku takich prac jak album *Pieśla kobiet* jest problematyczne, ponieważ gdy mówimy właśnie o pejzażu dźwiękowym, wzbudza on konotacje związane z biernym *continuum* dźwiękowym. Tymczasem wszystkie dźwięki – także rejestracje fauny i flory, choć przykład protestu jest tu bardziej nośny – uwikłane są w inne pola zmysłowe i problemowe, w obrębie których dane dźwięki się wydarzają. Polityczność słuchania wynika z relacji podmiotu do dźwięku – podmiotu, który filtruje, nazywa, ocenia i doświadcza konkretnych zdarzeń dźwiękowych już nie tylko jako dźwięków *per se*, ale zjawisk mających znaczenie polityczne, jak w przypadku *Pieśla kobiet* czy ciszy w eseju Gonzalez. Podmiot słuchający jest także tym, który partycypuje w tworzeniu sonosfery, dlatego relacja słuchania i dźwięku jest zawsze obopólna.

Zanim wyjaśnię, jak rozumiem ideologiczność słuchania, konieczne będzie cofnięcie się krok w tył, do samego podziału na słuchanie sztuki instytucjonalnej i sytuującej się poza nią sonosfery. Przez długi czas jako jedyny obiekt dźwiękowy istotny dla naukowej debaty traktowane były wyłącznie dźwięki zorganizowane w obrębie instytucji sztuki lub te, które uznano za konkretne dzieło muzyczne. Ta sprawa dotyczy nie tylko teorii muzyki i muzykologii pojmowanych jako dyscypliny bezpośrednio związane z dziełem muzycznym, ale również sposobu traktowania problemu w ramach badań socjologicznych i kulturowych, które zajmują się subkulturami muzycznymi, klasowymi dystynkcjami oraz praktykami społecznymi związanymi z obiegami muzycznymi. Jak czytamy w przywoływanym już artykule Brzostka:

Warto [...] przywołać klasyczną książkę Alana P. Merriama *The Anthropology of Music*, by uzmysłwić sobie, że badania nad dźwiękiem w przestrzeni społecznej oraz nad tzw. kulturowymi predykatami słuchania przez lata były prowadzone przede wszystkim w odniesieniu do estetycznego aspektu sonosfery, a zatem tylko do dźwięków o charakterze muzycznym (ich tworzenia, słuchania, interpretacji czy wartościowania w świecie społecznym)<sup>180</sup>.

Muzyka stanowiła punkt odniesienia w filozoficznej refleksji związanej z dźwiękiem nie tylko w poromantycznych sposobach interpretowania muzyki jako sztuki absolutnej (szczególnie w pismach Artura Schopenhauera utożsamiającego muzykę z emanacją czystej woli), ale także w tekstach kojarzonych z radykalną zmianą paradygmatu i eksperymentem. Gilles Deleuze i Felix Guattari w *Tysiąc Plateau* nawiązują do muzyki modernistycznej i w niej szukają rewolucyjnego potencjału, radykalnie odrzucając przy tym aleatoryczne i awangardowe pomysły Johna Cage'a oraz sztukę szumów i hałasów<sup>181</sup>. W rozdziale *O refrenie* piszą o tej sztuce w następujący sposób:

Bywa, że popadamy w przesadę, pogrążając się w owym nadmiarze, bezładzie i gmatwaniu linii i dźwięków, zamiast bowiem zbudować w ten sposób kosmiczną maszynę, obdarzoną mocą „udźwięczniania”, otrzymujemy ostatecznie jedynie maszynę do odtwarzania, powielającą gryzmoły zacierające wszelkie linie, zakłócenie i szum, zamazujące jakiegokolwiek dające się wyróżnić dźwięki. Stawiając sobie za zadanie otwarcie muzyki na wszelkie możliwe zdarzenia, na działanie dowolnych przypadkowych elementów zewnętrznych, ostatecznie odtwarzamy tylko magmę, stojącą na przeszkodzie jakiegokolwiek wydarzenia. Pozostajemy w ten sposób jedynie z komorą pogłosową, przemieniającą się w czarną dziurę. Materiał nazbyt bogaty to materiał nadal nazbyt „sterytorializowany” w źródłach szumu, w naturze przedmiotu (dotyczy to również preparowanego fortepianu Cage'a)...<sup>182</sup>

Nawiązując do doświadczeń Cage'a z komorą bezechową<sup>183</sup>, o których najprawdopodobniej wiedzieli (wracają do pomysłów amerykańskiego awangardzisty

---

<sup>180</sup> D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha*, s. 16.

<sup>181</sup> Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, Warszawa 2015, s. 420.

<sup>182</sup> Tamże.

<sup>183</sup> O swoim formacyjnym doświadczeniu dźwiękowym Cage pisze w eseju *Experimental Music*, zawartym w zbiorze *Silence*: „Dla pewnych celów technicznych pożądana jest sytuacja cicha na tyle, na ile to możliwe. Pomieszczenie temu służące nazywane jest komorą bezechową – złożonym z sześciu warstw specjalnego materiału pokojem bez echa. Odwiedziłem jedną z nich na Uniwersytecie Harvarda kilka lat temu i usłyszałem dwa dźwięki, jeden wysoki i jeden niski. Kiedy opisałem je inżynierowi kierującemu, poinformował mnie, że wysoki odpowiada pracy mojego układu nerwowego, niski zaś to obieg mojej krwi. Dopóki nie umrę, będą istniały dźwięki. I będą istniały nadal po mojej śmierci. Nikt nie

nie tylko w *Tysiąc Plateau*, ale też w *Kafce. Ku literaturze mniejszej*<sup>184</sup>, gdzie Cage'owski eksperyment przestaje być negatywnie waloryzowany), Deleuze i Guattari ostatecznie skupiają się na deterytoralizującym potencjale samego dźwięku. Pozostawiając kwestię niemożności zdetytorializowania szumowych audiosfer i otworzenia ich na kosmiczność (które to problemy utożsamiają z muzyczną awangardą)<sup>185</sup>, Deleuze i Guattari przysłuchują się maszynowym gromadom, które „działają za pośrednictwem dźwięku, by uczynić z nich wierzchołek deterytorializacji”<sup>186</sup>:

To linia filogenetyczna, maszynowa gromada, działają za pośrednictwem, by uczynić zeń wierzchołek deterytorializacji. Nie obywa się to jednak bez znacznych trudności, wiążących się z jego wieloznacznością: dźwięk na nas napada, włada nami, pcha nas, ciągnie i pociąga, porywa i przeszywa. [...] Obdarzony największą mocą deterytorializacji, dokonuje również najbardziej masowych, najbardziej otepiających, najbardziej wtórnych i zbędnych reterytorializacji. Ekstaza albo hipnoza. Nie wstrząśniemy ludem z pomocą barw. Flagi na nic się nie zdadzą bez trąb, lasery moduluje się dźwiękiem. [...] W muzyce tkwi faszystowski potencjał. [...] Władze zwłaszcza odczuwają żywotną potrzebę sprawowania kontroli nad rozmieszczeniem czarnych dziur i linii deterytorializacji w obrębie gromady dźwięków, by zażegnać bądź przywłaszczyć sobie efekty muzycznej maszynowości<sup>187</sup>.

Wbrew intencjom Deleuze'a i Guattariego to przejście od wysokiego modernizmu do deterytoralizujących oznak dźwiękowych wymaga jednak historycznego uzupełnienia o awangardowy eksperyment. Zakres praktyk życia codziennego i praktyk artystycznych (muzyka eksperymentalna, *soundscape*, *noise*, audiosfera, *sound art*<sup>188</sup>), które wchodzą w przestrzeń refleksji o dźwięku, po raz pierwszy został tak szeroko nakreślony właśnie przez sztukę awangardową i eksperymentalną – w *Sztuce hałasów*

---

musi martwić się o przyszłość muzyki” (J. Cage, *Experimental Music*, w: tegoż, *Silence. Lectures and Writings*. Hanover 1973, s. 8).

<sup>184</sup> Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z., K.M. Jaksender, Kraków 2016, s. 44.

<sup>185</sup> Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, s. 421.

<sup>186</sup> Tamże, s. 426.

<sup>187</sup> Tamże.

<sup>188</sup> *Soundscape* i audiosfera mogą wydawać się pojęciami tożsamymi, odróżniam jednak *soundscape* od audiosfery, pierwszy z nich uznając za rodzaj dźwięku niezorganizowanego, ale podlegającego zorganizowanej percepcji (por. T. Ingold, *Against Soundscape*). Problematyczne jest również rozróżnienie na muzykę eksperymentalną i *sound art* – uznaję je za odmienne praktyki nie w wyniku interpretacji artefaktów w obrębie praktyk artystycznych określanych tymi nazwami, ale z uwagi na utarte, instytucjonalne ich rozumienie, wiążące muzykę eksperymentalną z muzyką artystyczną, zaś *sound art* ze sztukami wizualnymi (zob. S. Voegelin, *Historical Interest: a pragmatic provocation for a continuum of sound*, w: *Colloquium: Sound Art and Music*, s. 13).

Luigi Russola, *Wyzwoleniu dźwięku* Edgara Varèse'a, *Rozkoszach szumu* Cowella, *Przyszłości muzyki: credo* Johna Cage'a, *Akuzmatyce* Pierre'a Schaeffera, a także u kompozytorek i kompozytorów późniejszych: Pauline Oliveros, R. Murraya Schafera, Briana Eno, Michaela Nymana. W ich manifestach przeczytać możemy, że „tę ewolucję muzyki można porównać do mnożenia się maszyn”<sup>189</sup>, natomiast:

Hałas jest [...] znany naszemu uchu i ma moc natychmiastowego przywoływania w pamięci samego życia. Dźwięk, oderwany od życia, zawsze muzyczny, samoistny, rzadki, niekonieczny, stał się dla naszego ucha tym, czym dla oka zbyt znany widok. [...] cechą charakterystyczną hałasu jest to, że przypomina nam w brutalny sposób o życiu<sup>190</sup>.

Powyższy cytat z manifestu Russola, jak i poniższe, wyartykułowane przez Varèse'a, Schaeffera czy Oliveros, łączą przede wszystkim dwa kluczowe dla *sound studies* tematy, szczególnie w ich sonicznym ujęciu: decentralizację muzyki na rzecz „maszyny produkującej dźwięki” oraz dźwiękowe doświadczenie jako zjawisko cielesne czy wręcz taktylne, w samej istocie postrzeżeniowe i percypowane niezależnie od źródła czy wykorzystywanego medium:

Do zrealizowania swoich koncepcji potrzebuję całkowicie nowego środka wyrazu: maszyny produkującej (nie zaś reprodukującej) dźwięki. [...] Czym jest [...] muzyka, jeśli nie uporządkowanymi hałasami? [...] Subiektywnie hałasem jest każdy dźwięk, którego nie lubimy<sup>191</sup>.

Słownik Larousse'a mówi [...]: „Akuzmatyczny, przymiotnik: oznacza odgłos, który słyszymy, nie widząc jego przyczyn”. Termin ten zatem [...] wskazuje na rzeczywistość postrzeżeniową dźwięku samego w sobie, odróżnialnego od sposobów jego tworzenia i przekazywania. Całe zjawisko telekomunikacji i przekazu wiadomości na masową skalę istnieje jedynie w związku z tym, że było zakorzenione w doświadczeniu ludzkim od samego początku [...]<sup>192</sup>.

Gdy opieram się na drewnianym stole, moje ramię przejmuje część wibracji z niskich częstotliwości wydawanych przez buldożer, ale słucham tego jakby brzuchem. Przelatuje odrzutowiec. Niektóre z jego dźwięków przechodzą przez moją szczękę i wychodzą z tyłu szyi. Buldożer spycha ziemię przed sobą. Chciałabym podgłośnić moją miseczkę z pokrojoną

---

<sup>189</sup> L. Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest futurystyczny*, tłum. M. Matuszkiewicz, w: Ch. Cox, D. Warner, *Kultura dźwięku*, s. 33.

<sup>190</sup> Tamże, s. 35.

<sup>191</sup> E. Varèse, *Wyzwolenie dźwięku*, tłum. M. Matuszkiewicz, w: Ch. Cox, D. Warner, *Kultura dźwięku*, s. 42–43.

<sup>192</sup> P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, tłum. J. Kutyla, w: Ch. Cox, D. Warner, *Kultura dźwięku*, s. 107.



i trzęsącą się galaretką. [...] Chciałabym podgłośnić dźwięk drzemiącego byka [*bull dozing*]<sup>193</sup>.

Awangardiści i awangardzistki opisują zatem dźwięk nie tylko jako pozamuzyczną ciszę, hałas czy szum, ale jako maszynę i maszynerię, a interpretowanie tych określeń wyłącznie jako związanych z technologicznym rozwojem produkcji dźwięków byłoby znacznym uproszczeniem. Opis dźwiękowych maszynerii uwzględnia konieczność zmiany stylów odbioru ukierunkowanych wyłącznie na muzykę, co możliwe jest dzięki technologicznym maszyneriom redefiniującym myślenie o maszynie dźwiękowej, nieredukowalnej do muzyki o zinstytucjonalizowanych odbiorach. Maszyneria ta nie pracuje jednak wyłącznie na rzecz zmiany estetycznego paradygmatu. Dźwięk ma siłę oddziaływania na ciała poprzez zsubiektywizowane, kulturowo warunkowane odbiory („każdy dźwięk, którego nie lubimy”), umożliwia masową komunikację i jej nieciągłą strukturę jako zjawisko fundujące specyficzne dla dźwięku sposoby postrzegania („odgłos, który słyszymy, nie widząc jego przyczyn”), pod postacią hałasu wzbudza silne afekty i poczucie rzeczywistości („przypomina nam w brutalny sposób o życiu”), jest wibracją nie tylko w metafizycznym, ale przede wszystkim materialnym sensie i splata się z otaczającymi podmiot obiektami („moje ramię przejmuje część wibracji z niskich częstotliwości wydawanych przez buldożer, ale słucham tego jakby brzuchem”). Dla przykładu: haptyczność doświadczenia dźwiękowego eksplorowana jest nie tylko przez teoretyczki i eksperymentatorów w obrębie studiów dźwiękowych, lecz jest także przedmiotem studiów w badaniach empirycznych, np. poświęconych relacji taktylnego i słuchowego percypowania metrum. Wspólne, słuchowo-taktylne mapowanie bodźców dźwiękowych wychodzi od intuicji językowych, ma bowiem swoje odzwierciedlenie w metaforycznych opisach dźwięków, które bywają: ostre, miękkie, przeszywające czy szorstkie. Konotacja słuchania ze zmysłem dotyku ma wymiar nie tylko językowy, ale wiąże się z krosmodalnymi sposobami percypowania bodźców dźwiękowych. Biorąc pod uwagę tak szeroko pojęte oddziaływanie dźwięku na podmiot, skupienie na materialności dźwiękowych maszynerii nie jest w tym przypadku zmianą w rejestrze teoretycznym. Muzyka eksperymentalna i *sound art* nie czynią ontoestetyki możliwą, ale warunkują możliwość dostrzeżenia nieredukowalnej obecności audiosfer, które nieustannie

---

<sup>193</sup> P. Oliveros, *Kilka obserwacji dźwiękowych*, tłum. J. Kutyla, w: Ch. Cox, D. Warner, *Kultura dźwięku*, s. 137.

oddziałują na ciała. To spostrzeżenie ma także wymiar historyczny — narastające zainteresowanie dźwiękowością nie byłoby przecież możliwe bez nowoczesnych przemian infrastruktury i miast. Urbanizacja i przekształcanie środowisk w społeczeństwie kapitalistycznym przyczyniło się do radykalnych i szybkich zmian audiosfer, które — niezależnie od intencji działań artystycznych i ich twórców — przez natężenie zmian stały się słyszalne.

W monografii *Estetyczne konteksty audiosfery* Tomasz Misiak dokonuje klasyfikacji „świata dźwięku” na trzy obszary: audiosferę, fonosferę i sonosferę<sup>194</sup>. Słowo sfera – jak zwraca uwagę autor – etymologicznie oznacza „kulę”, a znaczenie to dobrze oddaje postrzeganie dźwięku jako fenomenu, który „rozpościera się wokoło, a nie naprzeciw”<sup>195</sup>. Podobnie jest z innym polem znaczeniowym tegoż słowa, które odnosi się do obszaru działania bądź wpływów – to znaczenie Misiak odczytuje z perspektywy fenomenologicznej, jednak biorąc pod uwagę dotychczasowe rozpoznania o dźwięku/słuchaniu jako polityce, czytałabym „sferę wpływu” dźwięków właśnie w jego społecznym znaczeniu. Znaczenie słowa „sfera” jest jednak w tym przypadku kwestią drugorzędną. Ważniejszy jest zaproponowany przez badacza podział, który pośród fonosfery (ekspresja foniczna człowieka) i audiosfery (szeroko rozumianego wpływu technologii na praktyki słuchania) na pierwszym miejscu umieszcza sonosferę, której „przedrostek «sono» to łaciński czasownik oznaczający «wydawanie tonów», «dźwięczenie», «rozbrzmiewanie», «wydawanie szmerów», «huczenie»”<sup>196</sup>. Autor łączy znaczenie sonosfery bezpośrednio z historyczną sonorystyką, która zdaniem przywołanego przez niego muzykologa Michała Chomińskiego jest pojęciem łączącym szereg dyscyplin: teorię muzyki, praktykę kompozytorską oraz psychologię słyszenia<sup>197</sup>. Misiak łączy więc sonosferę z muzyką awangardową, skupiając się na estetycznych walorach jej dźwiękowych poszukiwań, a więc wykorzystywaniu dźwięków o różnorodnym rodowodzie, poza klasycznym instrumentarium. Swoją interpretację pierwszej z dźwiękowych „sfer” podsumowuje tak:

Odnosząc się do różnorodnych form fenomenów dźwiękowych,  
sonosfera kładłaby zatem szczególny akcent na warstwę brzmieniową,

---

<sup>194</sup> Zob. T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009, s. 30.

<sup>195</sup> Tamże, s. 31.

<sup>196</sup> Tamże, s. 32.

<sup>197</sup> Zob. Tamże.

provokując doszukiwanie się potencjalnych wartości muzycznych nie tylko w dźwiękach wydawanych przez instrumenty, lecz także na przykład w warkocie silnika, szumie wodospadu czy huczeniu wentylatora. W ten sposób pojęcie sonorystyki stosowane w teorii muzyki odsyła poza swój pierwotny kontekst i znajduje swoje przedłużenie w sonosferze – otaczającej, dźwiękowej rzeczywistości, wyostrowając naszą uwagę, zmieniając tradycyjne podejście do dźwięku oraz otwierając nowe możliwości słyszenia. Słyszenia, które nie ogranicza swych funkcji do wyłącznie biologicznych strategii związanych z przetrwaniem oraz zmienia przyzwyczajenia wynikające z tradycyjnych propozycji muzycznych<sup>198</sup>.

Czy soniczność odnosi się w takim razie bezpośrednio do działań awangardy? Pomysł włączania dźwięków otoczenia do muzyki oraz porzucenie artystycznego mimesis na rzecz naśladowania codziennego doświadczenia dźwiękowego, ma proveniencję awangardową i eksperymentalną<sup>199</sup>. Twórcy awangardowi w obrębie instytucji sztuki przywracają świadomość słuchania jako doświadczenia, którego materialność staje się realną podstawą do tworzenia muzyki. Jest to więc zarazem zwrot przeciwko idei muzyki programowej (reprezentacyjnej) i wysokomodernistycznej (absolutnej), który przywraca dźwięk jako konkret istniejący w obrębie muzyki, a także niezależnie od niej. Kiedy jednak sięgniemy po rozumienie tego pojęcia przez Voegelin, to tak rozumiana soniczność nie będzie miała wiele wspólnego z utrzymaną w historycznej konwencji propozycją Misiaka, wedle której sonosfera jest zjawiskiem wyrosłym z sonorystyki, sytuującym się obok audiosfery i fonosfery. Muzyka awangardowa pozwoliła wnieść temat sonicznego doświadczenia do elitarnego centrum – w mury filharmonii lub uniwersytetu. Nie oznacza to jednak, że soniczną wrażliwością dysponują wyłącznie ci, którzy przynależą do tegoż centrum. Nie zmienia to jednak faktu, że soniczność najprościej opisać, odwołując się do artystycznego eksperymentu konceptualnie problematyzującego moment słuchania, dlatego postanowiłam zestawić ze sobą dwa utwory czerpiące z Cage'owskiej koncepcji ciszy jako *continuum* dźwięków niezdeterminowanych – przy czym każda z nich odsłania inną dźwiękową możliwość filozofii zawartej w tekstach i kompozycjach

---

<sup>198</sup> Tamże, s. 33.

<sup>199</sup> Rozdział pojęć awangardy i eksperymentu w polskiej muzykologii wydaje się intuicyjny i nierozstrzygnięty. Awangardę utożsamiam z ruchem kompozytorskim osadzonym w konkretnych ramach czasowych, eksperyment zaś z wyrosłym z wysokomodernistycznych technik (np. dodekafonia, serializm) sposobem komponowania, z uwzględnieniem dekontekstualizacji i decentralizacji dzieła muzycznego, wcześniej stanowiącego podstawę romantycznego mitu muzyki i kompozytora-twórcy (zob. U. Eco, *Dzieło otwarte*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboliński, Warszawa 2008 oraz N. Cook, *Muzyka*, tłum. M. Łuczak, Warszawa 2000) i ontologicznej jego wykładni (zob. A. Ridley, *Przeciw ontologii muzycznej*, tłum. W. Bońkowski, „Muzyka” 2005, nr 1).

neoawangardzisty, biorąc na tapet m.in. koncepcję stojącą za jego utworem-happeningiem 4'33" która opisana w esejach z lat 50, które przedrukowane zostały w *Silence. Lectures and Writings*<sup>200</sup>. Cisza w obydwu utworach jest fenomenem-maszyną, która nie pracuje wyłącznie na rzecz wyabstrahowanego doświadczenia dźwiękowego (fenomenu), ale zostaje wpleciona w sieć połączeń z innymi maszynami.

➤ Katharine Norman, *Window*

Katharine Norman, artystka sound artowa i kompozytorka, w 2012 roku stworzyła utwór z gatunku literatury cyfrowej dedykowany Johnowi Cage'owi w rok jego setnych urodzin. Jej nagrodzone przez New Media Writing Prize *Window*<sup>201</sup> to długa – a dokładniej trwająca nieprzerwanie cały rok – aleatoryczna kompozycja złożona ze zmieniających się w czasie czterech zasadniczych elementów: (1) sekwencji zdjęć uchwyconych zza okna domu autorki, (2) przypadającej na każdy miesiąc krótkiej formy prozatorskiej o charakterze pamiętnikarskim i wspomnieniowym, (3) kolażu interaktywnych słów lub zdań i wreszcie (4) zmieniającego się pejzażu dźwiękowego, z którego szumu raz po raz wyróżniają się wołania dziecka, turkot kosiarki, klakson czy śpiew ptaków. Utwór Norman jest interaktywny na swój przewrotny sposób: trzy z wymienionych elementów: obraz, proza, poezja, w każdej chwili mogą zostać wyłączone przez użytkownika przy użyciu prostego interfejsu i trybu ciemnego, trybu tekstu, trybu słów i trybu dnia. Jak w opublikowanym później artykule *Window – an Undecided Sound Essay* pisze autorka utworu:

[...] to, jak upływa czas, zależy wyłącznie od słuchacza – może on zdecydować, czy będzie czytał serię krótkich esejów, czy będzie szukał fragmentarycznych tekstowych „wspomnień”, czy też wyłączy wizualne obrazy na rzecz słuchania w ciemności przez jakiś czas<sup>202</sup>.

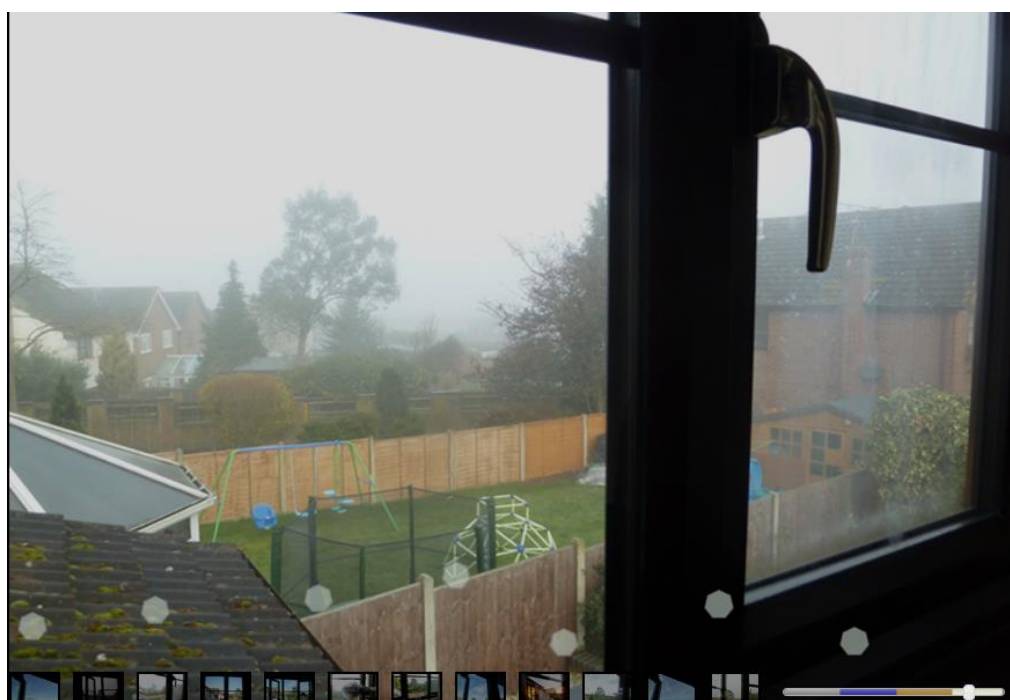
Norman sugeruje, że słuchacz może dostosować słuchaną sonosferę do własnych preferencji. W oknie aplikacji, będącym też oknem domu, rozsiane zostały heksagonalne obiekty przypominające flarę obiektywu, którym przyporządkowano elementy słyszalnej sonosfery: szum drzew, turkot kosiarki, czy okrzyki dziecka. Pomimo zapewnień autorki – zwodniczych bądź nie – zarządzanie sonosferą nie jest już

<sup>200</sup> J. Cage, *Silence. Lecture and Writings*, London 2017.

<sup>201</sup> K. Norman, *Window*, online: <https://www.novamara.com/window/desktop.html> [dostęp 20.03.2023].

<sup>202</sup> K. Norman, *Window – an Undecided Sound Essay*, „Journal of Sonic Studies” 2018, nr 4, online: <https://www.researchcatalogue.net/view/266147/266148> [dostęp 20.03.2023].

tak proste. Każda z moich prób opanowania i „ustawienia” sonosfery według własnych upodobań kończyła się fiaskiem – założyłam więc, że jest to niemożliwe. Wśród nieopisanych i przyporządkowanych dźwiękom obiektów, zlokalizowanie konkretnego dźwięku nie było łatwe. Przesuwanie ich w różnych kierunkach nie przynosiło pożądaných efektów, ponieważ moje ucho nie było w stanie rozpoznać zmian w tak złożonej sonosferze. Działo się tak nawet wtedy, gdy przesuwałam kolejno każdy z elementów. Nie wiedziałam nawet, jak interpretować przesuwanie obiektów po oknie – czy góra jest głośniejsza, a może prawa strona? Czy przyporządkowane obiekty i dźwięki zmieniają się w czasie? Podejmując się próby usystematyzowania dźwiękowej materii w oknie aplikacji po raz pierwszy, wpadłam we frustrację i zdecydowałam się wyłączyć wszystkie dźwięki, ponieważ nie byłam w stanie zlokalizować powtarzalnych, dziecięcych okrzyków, które zakłócały szumową sonosferę i moją intelektualną pracę. W tym momencie zaczęłam podziwiać wszystkie autorki-matki i autorów-ojców, których znam i którzy wykonują pracę hybrydową, a więc pracę najemną i pracę reprodukcyjną jednocześnie. Moja myśl mogła być odległa od intencji autorki, ponieważ utworu słuchałam po raz pierwszy podczas pandemii, a więc w rzeczywistości, w której doświadczanie sonosfery przez okno było jeszcze bardziej naznaczone usytuowaniem podmiotu (szczególnie na początku pandemii, gdy mieszkańcy nie mogli opuszczać swoich mieszkań, w przeciwieństwie do właścicieli domów umieszczonych na prywatnych posesjach).



Katharine Norman, *Window*, marzec

W czwartym numerze „Journal of Sonic Studies” Katharine Norman sama nazywa *Window* wytworem sztuki łączącym naukę z zabawą – to zdaniem autorki utwór „zrodzony z niezdecydowania”, w którym nie pojawił się ustalony z góry przedmiot badań, ale ujawnił się on podczas tworzenia<sup>203</sup>. Dla wszystkich, którzy zaglądali, zaglądają i będą zaglądać przez *Okno*, koegzystowanie z utworem odsłania przygodność sonicznego doświadczenia i nasłuchiwanie pejzażu dźwiękowego. Ta partycypacja dotyczy także samej Norman, która każdego ranka fotografowała świat z okalającą go konceptualną i fizykalnie istniejącą ramą i nagrywała sonosferę tego miejsca. Dla autorki *Window* było lekcją tego, jak obdarzone sentymentem miejsce odsłuchane ponownie wydaje się zwyczajne, codzienne i podobne wielu innym, sonicznym doświadczeniom. Jak wyznaje w swoim eseju, po miesiącu fotografowania i rejestrowania sonosfery okna, artystyczny eksperyment pozwolił autorce doświadczyć tego, że materiał zgromadzony w pokaźnym archiwum obrazów, tekstów i dźwięków z całego roku jest zbiorem, nagrań, które „nie były niczym szczególnym”:

Pod koniec grudnia stanęłam przed masą materiałów, które ukradkiem przekształciły się w dokumentalny zapis roku zwykłych poranków. Nie było to nic szczególnego, nic, czym można by się pochwalić [...]. Dla kogoś innego znaczyły niewiele. Nie były szczególnie piękne, przyciągające wzrok czy ucho<sup>204</sup>.

Pierwszym ważnym wydarzeniem związanym z projektem był dla autorki codziennie powtarzany moment rejestracji dźwięku. Miało ono miejsce, zanim Norman skonfrontowała się z własnym pytaniem, czym jest zgromadzone przez nią archiwum, które, dzięki niewątpliwie sentymentalnej wartości, wyznaczało autorce zmysłową przestrzeń domu. Jednocześnie zdarzenie, które w dobie podręcznych aparatów i dyktafonów, nie jest już czymś niezwykłym, stało się zarazem nawykowym rytuałem – ważną, ożywczą czynnością, wywołującą bliższy (a może tylko inny) „stosunek do codziennego doświadczenia”<sup>205</sup>. Jak pisze o rytualności rejestrowania *Window*:

Niektórzy mogą to nazwać *mindfulness*. Z pewnością doświadczenie spędzania dłuższego czasu na tym szczególnym, małym rytuale w subtelny sposób „zmieniło” mój sposób myślenia. Przez pewien czas, nawet rok po zebraniu materiałów i kilka miesięcy po stworzeniu *Window*, spoglądałam każdego ranka przez okno, nadstawiałam ucha,

---

<sup>203</sup> Zob. Tamże.

<sup>204</sup> Tamże.

<sup>205</sup> Tamże.

otwierałam oczy i przywoływałam wspomnienia, które z większą uwagą odtwarzały zarejestrowaną artystyczną podróż – drzewo, niebo, okno, ogród, widok. Co ciekawe, po przeprowadzce spoglądałam na nowe drzewo, zmieniony pejzaż i inne niebo jak na powidoki tamtego doświadczenia. Ten samotniczy, osobisty rytuał był jednak dla mnie tylko punktem wyjścia. Opisywanie osobistego rytuału zawsze niebezpiecznie zbliża się do solipsyzmu, nie jest ani aktem komunikacyjnym, ani dziełem sztuki – ani też, samo w sobie, metodą badania dźwięku i doświadczenia dźwiękowego<sup>206</sup>.

Dokumentowanie codziennego rytuału samo w sobie nie miało dla autorki znaczenia naukowego; było rytuałem o osobistym, emocjonalnym znaczeniu. Moment wiedzy pojawił się wówczas, gdy Norman doświadczyła zebranego archiwum. Przedmiotem badania nie były więc dźwięki, obrazy i zgromadzone materiały tekstowe, ale to, jak powstaje relacja ze znajomym miejscem. „Tematem [badań] była dynamiczna konstrukcja miejsca i ludzkiego doświadczenia miejsca poprzez nagromadzenie percepcji zmysłowej, powtórzeń, pamięci i emocji”<sup>207</sup>. Autorka ostatecznie postanowiła stworzyć utwór, w którym „dźwięk jest tylko częścią obrazu”, jedną z warstw codziennego doświadczenia<sup>208</sup>. Dynamika i interaktywność *Window* dotyczy bowiem nie tylko artystycznego interfejsu i aktywizacji zmysłów, ale także relacji przestrzeni osobistej do tego, co wspólne. Dlatego Norman wyraża pragnienie, aby każdy z widzów utworu wykorzystał go, by stworzyć swoje własne środowisko słuchania, swoje własne „miejsce” – przy czym narzędziem do tego ma być właśnie ta część interfejsu, która służy do sterowania sonosferą – a później mógł „zaangażować się w teksty i obrazy wizualne, niekoniecznie stawiając dźwięk na pierwszym miejscu”<sup>209</sup>. Tak stworzone przez autorkę, a później odbiorcę, laboratorium czytania, oglądania i poznania „kontekstualizuje doświadczenie słuchowe w reszcie życia”, biorąc pod uwagę także zmienne potrzeby podczas percepcji<sup>210</sup>. Norman podsumowuje swój autorski manifest opisujący *Window* wspomnieniem niezwiązanym z oknem, ale ze sztuką innego autora – autora *Silence*:

Przypomina mi się jedno z moich ulubionych zdjęć Johna Cage'a, tego wielkiego odkrywcy percepcji i codziennego doświadczenia. Znajduje się ono na odwrocie mojego egzemplarza jego książki eseistycznej *Empty Words*. Przemierza on pole z koszem dzikich grzybów na jednym ramieniu,

---

<sup>206</sup> Tamże.

<sup>207</sup> Tamże.

<sup>208</sup> Zob. Tamże.

<sup>209</sup> Tamże.

<sup>210</sup> Zob. Tamże.

z oczami szeroko otwartymi na to, co zwyczajne. I, oczywiście, jest uśmiechnięty od ucha do ucha<sup>211</sup>.

Sugerując się wskazówkami Katharine Norman, postanowiłam sprawdzić, jak *Window* rezonuje z moim własnym słuchaniem, a dokładniej przestrzenią mojego domu. Piszę ten fragment o poranku, przed sobą widzę okno, więc jest to odpowiedni moment, by porównać *Window* z tym, co słyszę we „własnym miejscu”. Jest przełom zimy i wiosny, na liściach nie ma drzew i nie wróciły na nie ptaki, dlatego widzę okna bloku położonego niecałe dziesięć metrów od mojego. Jest pomalowany na bladożółte i bladozielone kolory, a elewacja porośnięta jest zielonym nalotem. Dopiero teraz, gdy o tym piszę, przypominam sobie, że patrzę na blok, w którym mój promotor kiedyś mieszkał i również pisał rozprawę doktorską. Głupio więc jednocześnie przyznać, że wolę nie widzieć bloku z naprzeciwka. Wiosną i latem zasłaniają go liście, a wtedy to byłoby robotnicze osiedle o bardzo dobrze rozplanowanym układzie, w którym nie brakuje zieleni i otwartej przestrzeni, jest w mojej percepcji niezwykle przyjaznym miejscem do zamieszkiwania. Niestety, jesienią i zimą przypomina o swoich wizualnych mankamentach, zniszczonych fasadach i uszkodzonych chodnikach.



Okno autorki, marzec

---

<sup>211</sup> Tamże.



Moja sonosfera o poranku nie różni się specjalnie od tej zarejestrowanej przez Norman i zamieszczonej w *Window* – cichy szum odległej, ruchliwej ulicy, przejeżdżające samochody, śmieciarka, skrzeczące sroki i gruchające gołębie, dźwięk domofonu z naprzeciwka, czyjeś kroki na chodniku, podmuchy wiatru. Nasze poranki – poza widokiem z okna, „który dźwięczy różnicą klasową” – są łądząco podobne. Blok ma jednak to do siebie, że jego życie zaczyna się po godzinie piętnastej, kiedy większość sąsiadów wraca z pracy i kiedy to, co Norman nazywa „osobistym miejscem”, staje się miejscem wspólnym. Ujmując rzecz dosadniej: w bloku nie ma czegoś takiego jak „osobista” sonosfera, a wszystkie dźwięki, które wydają, dzielę z sąsiadami mieszkającymi pode mną, obok i nade mną. Gdy w moim nieudolnie wyciszonym mieszkaniu rozbrzmiewa hałaśliwe i lekko rozstrojone austrowęgierskie pianino, mój sąsiad z dołu odpowiada na ingerencję w jego „osobistą” przestrzeń dudniącym basem z głośników. Z sąsiadami rzadko się komunikujemy za pomocą języka – nasza koegzystencja odbywa się przede wszystkim na poziomie uwierających dudnień, słyszalnego ziewania i głośniejszych rozmów, nieraz również unoszących się w kuchni zapachów. Naszym dźwiękowym interakcjom towarzyszą inne emocje niż podczas praktykowania – jak sugeruje Norman – porannego mindfulnessu. Jest to raczej groteskowa praktyka oscylująca pomiędzy szemrzącą koegzystencją a dźwiękowym współzawodnictwem, gdy wzajemne sąsiedzkie sonosfery zostają zakłócone. Soniczna wrażliwość mojego domu nie kojarzy się z mindfulnessem dla ucha (praktyką bez wątpienia przyjemną i przydatną, jednak sprzedawaną w neoliberalizmie jako narzędzie zwiększania własnej produktywności). Te dźwiękowe interakcje to praktykowanie sonicznego rażenia, które nie musi ograniczać się do afirmującej praktyki nasłuchiwania dźwiękowych drobin, przyjmowania zmysłowej sonosfery poranka, ale wydarza się w każdym momencie, także wtedy, gdy stanowi narzędzie wyznaczania sonicznych granic (*Mikrokosmos* Béli Bartóka zza ściany kontra Dire Straits pode mną). Moment wiedzy wynikły z konfrontacji mojej domowej sonosfery z sonosferą *Window* Norman zaowocował podobną konfrontacją do tej, która zaszła pomiędzy autorką i jej archiwalnym zbiorem – porównując jej archiwum do dźwięków bloku na Kołobrzeskiej, zdałam sobie sprawę z mojej sytuacji społecznej i estetycznej, w której nie ma czegoś takiego jak miejsce prawdziwie własne czy osobiste – ono zawsze jest współdzielone z innymi podmiotami, które żyją tuż za ścianą i które usłyszeć mogę „gołym uchem”. O ile ściana czy zasłona pozwalają bardzo łatwo odciąć się od tego poczucia,

zatrzymując wzrokowy kontakt z tym, co zewnętrzne, o tyle moje ucho cały czas przypomina sobie o tym, gdzie materialnie się sytuuję.

Mojemu doświadczeniu bliżej jest do tego przedstawienia twórczości Johna Cage'a, które zawarto w dokumencie poświęconym muzycznej awangardzie, a więc filmie *Écoute* w reżyserii Miroslava Sebestika. Kompozytor mówi cicho i spokojnie o przedkładanym ponad wszystkie inne doświadczeniu ciszy, podczas gdy jego monolog niemal równa się poziomem z szumem płynącym z widzianej za oknem Fifth Avenue w Nowym Yorku<sup>212</sup>. Cage opowiada podczas wywiadu o swojej postawie zwróconej przeciwko muzyce komponowanej, a więc muzyce, która komunikuje – tym samym jest powtarzalna, ponieważ słuchając wykonania Mozarta bądź Beethovena wiemy, czego się spodziewać<sup>213</sup>. Mówiący wraz z hałasem miasta, Cage odnosi się w dokumencie do jednego ze swoich formacyjnych doświadczeń sonicznych. Dla kompozytora cisza, czyli dźwięki niezdeterminowane i pozamuzyczne, jest czymś wiecznie nowym, przygodnym i za każdym razem innym. Jeśli uznamy, że istotą Cage'owskiej refleksji jest emancypacja samej materii muzycznej, która poprzez akt słuchania dźwięków wyzwolonych z kompozytorskiej intencji nadaje jej i słuchaczom status szczególnej formy obecności, to wpisze się ona w jeden z Ranciére'owsko rozumianych dyskursów „postutopijnych” – opisujących sztukę, która „chętnie kojarzona z Kantowskim pojęciem «wzniosłości»” jest aktem „heterogenicznej i nieredukowalnej obecności w samym sercu tego, co zmysłowe, pewnej siły, która ją przekracza”<sup>214</sup>. Nie byłaby jednak „negatywnym uobecnieniem”, jak w przypadku abstrakcyjnych płócien czy milczenia w poezji Celana. Cage – notabene nawiązujący niejednokrotnie do Kanta – sięgając po ciszę, nie reprezentuje postawy artysty próbującego wyrazić niewyraźne, czy też to, co wymyka się możliwości reprezentacji. Co ciekawe, Voegelin w swojej pierwszej monografii krytykuje Cage'a za instytucjonalizm, uznając *4'33"* za ciszę wyłącznie konceptualną i wyznaczoną ramą instytucji sztuki<sup>215</sup>. Dla odmiany Susan Sontag krytykowała happening Cage'a z zupełnie innych pozycji, a więc za jego utopijny charakter, zarówno w wymiarze estetycznym, jak i politycznym. Jak pisze w kontekście porządku estetycznego: „dana rzecz może być neutralna wyłącznie w odniesieniu do czegoś – na przykład intencji lub

---

<sup>212</sup> M. Sebestik: *Écoute* (film), 1991, fragment online: <https://youtu.be/pcHnL7aS64Y> [dostęp: 21.03.2023].

<sup>213</sup> Zob. Tamże.

<sup>214</sup> J. Ranciére, *Estetyka jako polityka*, s. 21.

<sup>215</sup> Zob. S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 80–82.

oczekiwań. Cisza jako cecha dzieła może istnieć tylko w sposób spreparowany lub niedosłowny”. Jak o porządku politycznym sztuki Cage’a pisze autorka *Choroby jako metafory*:

[...] żadne akty agresji współczesnych artystów, czy to celowe, czy nieświadome, nie doprowadziły do zniesienia publiczności ani przeobrażenia jej w grono osób zaangażowanych we wspólne działanie[...]. Dopóki sztukę pojmować się będzie jako działalność „absolutną”, dopóty pozostanie odrębna i elitarna<sup>216</sup>.

Wiedziona własnym doświadczeniem domowej sonosfery, kontrastującym z tym, co opisuje Norman w autorskiej interpretacji *Window*, widzę polityczny potencjał Cage’owskiej koncepcji ciszy, nie zakrojony wyłącznie do ram indywidualnej praktyki mindfulnessu i sentymentu. W moim odczuciu koncepcja Cage’a programowo wpisuje się w opisywaną przez Rancière’a strategię interpretacyjną, chcącą widzieć potencjał sztuki (a także każdego dzieła) w możliwości ustanawiania „bycia-razem [...] pierwotniejszego od jakiegokolwiek formy polityczności”<sup>217</sup>. Na tak rozumiane pragnienie „pre-polityczności” estetyki i wiarę w jej emancypujący charakter wskazuje fragment eseju *Experimental music: doctrine*, w którym Cage pisze, że „poza uchem istnieje siła dyskryminacji”, która pod naporem dźwięku „łatwo pęka (abstrakcja), nieudolnie ustanawia niepodatność na zmiany („dzieło”) i nieumiejętnie broni się przed ingerencją (muzeum, sala koncertowa)”<sup>218</sup>. Cisza Cage’a jest (pre)polityczna w takim sensie, w jakim staje się pretekstem do myślenia o zupełnie innym kształcie wspólnoty, niezrodzonym z kontynuacji nowoczesnej państwowości, jej estetyk i instytucji. Amerykański awangardzista w jednoznaczny sposób przedstawia zmysł słuchu jako formę ucieczki przed siłą dominacji – w jego rozumieniu wyznaczaną przez instytucjonalny porządek dzieła, muzeum czy sali koncertowej. Gest ten odczytywać można jako dźwiękowy, anarchopacyfistyczny manifest, co potwierdzają późniejsze teksty Cage’a – po manifestacjach na rzecz równouprawnienia Afroamerykanów czy w czasie wojny w Wietnamie da wyraz swoim wyraźnie anarchopacyfistycznym poglądom, między innymi w poetyckiej książce *M*<sup>219</sup>. We wstępie wydanego pod koniec lat siedemdziesiątych *Anarchy* napisze o pragnieniu pozbycia się rządzących (wysłaniu

<sup>216</sup> S. Sontag, *Estetyka ciszy*, w: Tejże, *Style radykalnej woli*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2018, s. 15–17.

<sup>217</sup> Tamże.

<sup>218</sup> J. Cage, *Experimental Music: Doctrine*, w: tegoż, *Silence*, s. 14–15.

<sup>219</sup> Por. J. Cage, *M: writings '67–'72*, London 1998, s. 3.

ich w kosmos [sic!]), aby ludzie, znosząc dzielące ich bariery, mogli tworzyć drogi swobodnego dialogu. Swoją antysystemową postawę zmanifestuje jednoznacznie słowami: „*That government is best which governs not at all*”<sup>220</sup>. Tak interpretowane idee Cage’a były niczym innym jak polityką możliwości, konsekwentnie budowaną jako projekt estetyczno-polityczny, w którym te dwa pojęcia pozostawały w nierozzerwalnym splocie.

➤ Johannes Kreidler, *Earjobs*

Inną artystyczną reinterpretację happeningu Cage’a Johannes Kreidler umieszcza pięć lat później na liście utworów do słuchania za pieniądze. Kompozytor konceptualista podczas berlińskiego Free!Music Festival w 2017 roku zorganizował performance *Earjobs*<sup>221</sup> – w hallu Domu Kultur Świata rozłożył stanowisko, przy którym zatrudniał słuchaczy gotowych podjąć się słuchania muzyki za pieniądze. Pomiedzy podmiotami nie zachodził żaden stosunek prawny, jednak na potrzeby eksperymentu można uznać, że był to realny stosunek pracy – słuchacz zarabiał realne pieniądze za słuchanie. Kreidler uzależnił płacę od wyboru muzyki – najwięcej, a więc 10 euro, za słuchanie muzaka, najmniej: 1 euro i 20 eurocentów za 4’33” Johna Cage’a. Oprócz muzaka wśród utworów znalazły się wyłącznie kompozycje awangardowe – jak tłumaczy sam artysta, nie zależało mu na sprawdzaniu cierpliwości słuchaczy i zmuszaniu ich do słuchania muzyki powszechnie uznawanej za irytującą (takiej jak gabber czy death metal), ale na postawieniu kultury (w domyśle: wysokiej) w stanie podejrzenia. W dokumentującym performance filmie opowiada, że jego pomysł zrodził się z szeregu pytań dotyczących nowej muzyki i słuchania: „Czym jest wartość w muzyce? Czym jest nowa muzyka? Czym się wyróżnia? Czego trudniej słuchać”<sup>222</sup>? By odpowiedzieć na te pytania, nie sięgnął po lekturę tekstów teoretycznych i krytycznych, nie uciekł się do eksploracji doświadczeń w duchu kontemplacyjnego słuchania (jak chociażby *deep listening*), ale skonfrontował słuchanie z materialnością *per se*, ustanawiając relację pomiędzy muzyką a pieniądzem, która była w pełni mierzalna, w przeciwieństwie do tejże relacji na co dzień. Materialność i muzyka pozostają w takiej relacji nieustannie, jednak ta rzadko podlega dyskursywizacji, przez

---

<sup>220</sup> J. Cage, *Anarchy*, Connecticut 2001, s. V.

<sup>221</sup> J. Kreidler, *Earjobs Documentary*, online: <http://youtu.be/vVGVQe8lvto> [dostęp: 19.03.2023].

<sup>222</sup> Tamże.

co pozostaje niejawną, widmową, a może nawet wstydlivą. Zarówno tworzenie, wykonywanie muzyki, jak i jej słuchanie, utrzymują status przeżycia estetycznego, które ma być czyste, pozamaterialne; ma dotyczyć emocjonalnej wrażliwości muzyka i słuchacza, albo wręcz jego duchowości. Tymczasem w *Earjobs*, jak mówi sam Kreidler, „ponieważ [...] w swojej pracy wykorzystałem pieniądze, i ponieważ pieniądze są tak kuszące, ludzie musieli poradzić sobie z tą – być może arbitralną – różnicą”<sup>223</sup>.

Nazywam to „prekarnym słuchaniem”. To słuchanie za gotówkę, w którym wymieniasz swoje słuchanie za pieniądze, ale jednocześnie słuchasz przeciwko tym pieniądżom, ponieważ nie chcesz ich doświadczać z równą bezpośredniością, z jaką przeżywasz doświadczenie estetyczne, za które zapłaciłeś – choć samo doświadczenie jest tutaj niezmiennie. Artyści chcą tworzyć sztukę wrażliwą, a jedną z najbardziej wrażliwych rzeczy dla ludzi są pieniądze [...]. [W moim utworze] pieniądze skutkują zrównaniem muzyki z pracą, a z pracą kojarzymy wysiłek, wydajność, utrzymanie i karierę. Jak to się ma do naszego przyzwyczajenia, że chcemy czerpać przyjemność ze słuchania muzyki?<sup>224</sup>

Kreidler nie odpowiada bezpośrednio na zadawane przez siebie pytania, pozostawiając uczestnikom festiwalu, przypadkowym przechodniom bądź – jak w tym przypadku – oglądającym i słuchającym dokumentu, swobodę interpretacji. Opublikowany film to skrót dwóch dni performance’u – wybranych fragmentów, których ujęcie skierowane jest na artystę i słuchaczy. Artysta-pracodawca zasiada za biurkiem, na którym znajduje się przygotowany laptop, jego płyty i książki na sprzedaż, słuchawki dla pracowników i tom *Kapitału* Karola Marksa. Uczestniczący w wydarzeniu słuchacze wybierają kompozycje z przygotowanego cennika, zakładają na głowę słuchawki i tak podejmują się prekarnego słuchania. Prekarni słuchacze usytuowani w pozornie biernej pozycji decydują się przede wszystkim na słuchanie muzaka – to aż 75% pracujących uchem pierwszego dnia. „Słuchanie muzaka jest moralnie wątpliwe” – komentuje rzecz Kreidler, wchodząc w rolę parodiowanego kapitalisty, a pozostając w roli reprezentanta świata muzyki wysokiej. Sięgając po sytuację komiczną, bo humor jest nieodłącznym elementem twórczości niemieckiego konceptualisty, stara się on stworzyć sytuację krytycznego słuchania podczas wydarzenia. Jednym z efektów jego działania jest konfrontacja, podczas której artystka

---

<sup>223</sup> Tamże.

<sup>224</sup> Tamże.

festiwalowa zarzuca Kreidlerowi, że płacenie odmiennych kwot za słuchanie różnych utworów sprowadza się do ich wartościowania, co przypomina reżimową politykę. Kompozytor z właściwą sobie dezynwolturą odpowiada, że „tak działa kapitalizm”, jednak jego odpowiedzi nie interpretowałabym jako lekceważenia – uczestniczka wypowiada na głos to, co Kreidler pokazuje w *Earjobs* performatywnie, a ujęcie jego performance’u w języku oraz w wyniku działania dźwiękiem i słuchaniem dopełnia znaczenie tych performatywnych działań.

Performans Kreidlera ma charakter laboratoryjny, ponieważ spośród całego kontinuum doświadczenia słuchania wydobywa i korzysta wyłącznie z dwóch komponentów – muzyki i płacy – które splata ze sobą. Dodatkowo, artysta dokonuje owego eksperymentu podczas festiwalu muzyki nowej, adresowanego przede wszystkim do publiczności elitarystycznej muzyki. W *Earjobs* zarówno miejsce, jak i dobór utworów oraz zapłaty za ich słuchanie, wyznaczają polityczny i estetyczny porządek klasowy. Atali uznaliby, że w procesie podziału szumu klasie pracującej przypadają produkty masowe (wśród słuchających znajdują się osoby, które deklarują, że słuchają muzak z intencją zarobku, ponieważ są w trudnej sytuacji finansowej). Słuchacze, wybierając muzak, jednocześnie narażają się na stygmatyzację ze strony Kreidlera lub potencjalnego widza. To gra, która w mniej laboratoryjnych warunkach wydarza się w rzeczywistości – muzyka staje się narzędziem opresji w rękach klasy o odpowiednim kapitale finansowym i kulturowym, dysponującą kompetencjami i czasem na kontemplację hermetycznej muzyki awangardowej. W moim odczuciu Kreidler idzie jednak o krok dalej. Intencją autora jest pokazanie błędnego rozumowania, jakoby odbiorca nieuprzywilejowany wybierał materialną korzyść zamiast przeżyć estetycznych. Swoim eksperymentem Kreidler odwraca możliwość takiego osądu. Słuchanie dla pieniędzy, a nie z pobudek estetycznych, jest dla niego szczególnym estetycznym i politycznym przeżyciem, tożsamym z czymś tak fundamentalnym, jak praca. W związku z tym jego performance, z pozoru bardzo prosty w swojej koncepcji, uruchamia pytanie nie tylko o klasowy porządek słuchania, ale także o samą zasadność oceny estetycznej i etycznej różnych gatunków muzycznych oraz ustanawiania hierarchii artystycznych wytworów i ich odbiorców. Dlaczego? Dlatego, że soniczne doświadczenie zawsze jest doświadczeniem, a jako takie nie może podlegać waloryzacji i ocenie.

Jako najmniej gratyfikowany utwór wybiera Cage’owskie 4’33”. Kreidler, częstokroć cytujący w swoich pracach amerykańskiego kompozytora, daje wyraz temu,

że utopijny charakter popularnego happeningu ma zarazem potencjał antykapitalistyczny – jest to utwór, który wykracza poza prawa kapitalistycznej ekonomii, bo jako niereprezentujący niczego nie posiada wymiernej wartości. Cage nie ma na ciszę patentu, cisza nie posiada copyrightu. Gdy stwierdza w jednym ze swoich odczytów „Nie mam nic do powiedzenia i mówię to”, manifestuje nie tylko swoją afirmatywną dla dźwięków postawę twórczą czy też władczy egoizm wypowiadającego, ale decyduje się na zanegowanie wartości własnej (sic!) sztuki – co dotyczy zarówno porządku estetycznego, jak i materialnego. Słowa, które w podobnym tonie co Cage’owskie zdanie, manifestowane były na murach podczas paryskiego maja ‘68, Grzegorz Dziamski wyróżni jako będące istotnym „przechwyceniem i skierowaniem sztuki przeciwko zastanej kulturze”<sup>225</sup>. W takich interpretacjach bezczynność publiczności, bezczynność wykonawcy i „bezczelne nieróbstwo” kompozytora, które dokonuje się w ramach *4’33”*, stanowi sprzeciw wobec mechanizmów nowoczesności, opisywanych w jednym z esejów Agambena – mechanizmów, wedle których podstawowym narzędziem opresji nie jest już cenzura czy zakazanie konkretnego działania, ale wprost przeciwnie – przymus aktywności i wypowiedzania<sup>226</sup>. Jako ponurą anegdotę dodam, że firma posiadająca prawa do kompozycji Cage’a rościła sobie „prawo do ciszy” oraz wytoczyła innemu artyście proces o plagiat. W tym przypadku przedmiotem sporu nie mogła być jednak sonosfera – ponieważ przez naturę dźwięku niemożliwe było ujęcie jej jako obiektu sporu. Czynnikiem zapalnym postępowania karnego stał się symboliczny ukłon w stronę neoawangardzisty, a więc umieszczenie nazwiska Cage’a pośród autorów kompozycji<sup>227</sup>.

Kreidler sugeruje, że jego performance miał za zadanie unaocznic, że muzyka, jak wszystkie inne wytwory człowieka, funkcjonuje na prawach kapitału i opiera się na mechanizmach produkcji; że tam, gdzie mamy do czynienia z monetyzacją, równowartość działań artystycznych jest mirażem, gdyż tak jak inne wytwory ludzkiej aktywności podlegają one wycenieniu; że kapitał wpływa na unifikację głosu i alienację jednostek; pokazał wreszcie, jak skomplikowany jest status sztuki jako pracy materialnej. Przypomina to pewną anegdotę, którą Cage opowiedział podczas swojego odczytu w 1958 roku w Brukseli, zawartą we fragmencie poświęconym ekonomicznym

---

<sup>225</sup> G. Dziamski, *Neoawangarda; wprowadzenie do sztuki współczesnej*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, nr 17, s. 34.

<sup>226</sup> Por. G. Agamben, *O tym, czego możemy nie robić*, w: tegoż, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 53–55.

<sup>227</sup> Zob. Wojcik M., Żak R., *Cisza*, Warszawa 2020, s. 66.

aspektom sztuki. Refleksję o tym, że artystyczna praca w ówczesnej Ameryce nie jest pracą zarobkową oraz że paradoksalnie muzyka stanowi w Ameryce szósty co do udziału w gospodarce przemysł, kończy tak:

Pani mieszkająca w Santa Monica drzwiami w drzwiach ze mną powiedziała mi kiedyś, że obraz wiszący w jej jadalni jest wart dużo pieniędzy. Podała astronomiczną sumę. Spytałem ją: „skąd wie”? Na co oznajmiła, że widziała mały obraz wart tyle a tyle, zmierzyła go, zmierzyła swój (notabene znacznie większy), pomnożyła i tyle<sup>228</sup>.

Cisza w koncepcji Cage'a – w całym swoim niezdeterminowaniu i niepodatności na powtórzenie – jest antyrepresentacyjna tak samo w sensie znaczeniowym, jak i materialnym<sup>229</sup>. Nie może w związku z tym stanowić przedmiotu wymiany – tak jak przedmiotem wymiany jest powierzchnia płótna w powyższej anegdocie – ponieważ percypowana może być tylko jako przestrzeń współudziału. W tej reinterpretacji idee stojące za sztuką amerykańskiego kompozytora przestają być estetyczno-polityczną możliwością, ale stają się sposobem stawiania oporu – soniczność ciszy kontestuje bowiem polityczny, estetyczny, czy wreszcie materialny porządek sztuki. Autor *4'33''*, tak jak i Kreidler w performansie czerpiącym z pomysłów Cage'a, radykalnie określa porządek postrzegania – pozostawia kontekst komunikacyjny, jednocześnie bezwzględnie określa czasoprzestrzeń zmysłowego doświadczenia. Takie spojrzenie na twórczość awangardzisty reprezentuje między innymi Michael Nyman, który – w przeciwieństwie chociażby do Susan Sontag – nie uznaje Cage'owskich pomysłów za utopijny i nieposiadający mocy sprawczej projekt artystyczny. Dla Nymana postulowane przez *4'33''* płynne przejście pomiędzy porządkiem estetycznym a „życiem” („pragnienie obudzenia wszystkich do prawdziwego, doskonałego życia”), któremu towarzyszyć ma oczyszczenie naszego umysłu z pragnień i zdanie się na cudzą wolę, jest niebezpieczną politycznie postawą<sup>230</sup>:

*4'33''* to manifest niemożliwości ciszy, niezbywalnej obecności dźwięków w naszym otoczeniu, dźwięków godnych naszej uwagi; dla Cage'a to właśnie „dźwięki oraz odgłosy [noises] otoczenia są estetycznie bardziej użyteczne niż dźwięki wytworzone przez znane kultury muzyczne”.

<sup>228</sup> J. Cage, *Indeterminacy*, w: Tegoż, *Silence*, s. 246.

<sup>229</sup> Michał Paweł Markowski przedstawia polityczną teorię reprezentacji jako postawioną na fundamencie „całkowitej wymienialności”, w świetle której koncepcja Cage'a staje się faktycznie twórczością kwestionującą porządek polityczny. (Por. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 306).

<sup>230</sup> M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage'u*, tłum. M. Mendyk, Gdańsk 2011, s. 43–44.



4'33'' nie neguje muzyki, lecz afirmuje jej wszechobecność. A zatem nie „muzyka (która jak cisza nie istnieje)”, lecz dźwięki mogą nas zbliżyć do życia; odseparowana od życia sztuka przestaje być celem. Nie chodzi już o „próbę wydobycia porządku z chaosu ani poprawiania aktu stworzenia, lecz o sposób na obudzenie się do naszego prawdziwego, doskonałego życia. Wystarczy oczyścić je z naszego umysłu oraz pragnień i zdać się na jego wolę” (z politycznego punktu widzenia – bardzo niebezpieczna postawa)<sup>231</sup>.

Nyman nie uwzględnia tutaj faktu, że przekroczenie granicy instytucji sztuki i życia – a raczej jej zniesienie – to figura transgresywna, która ostatecznie musi zadziać się w świecie materialnym, a nie tylko w świecie idei. Dlatego znaczenie performance'u Kreidlera i jego faktyczny przebieg jest dla mnie tak istotny – słuchanie i praca idą ze sobą w parze, nikt nie musi manifestować ani postulować ich połączenia, wystarczy przenieść tę relację do przestrzeni widzialnego, by pokazać jej realność, a nie utopijny czy dystopijny charakter.

### **Inkluzywność i ekskluzywność sonicznej wrażliwości**

Obydwa przywołane przeze mnie utwory – zarówno *Window*, jak i *Earjobs* – w zaproponowanych interpretacjach zwracają uwagę odbiorcy na estetyczne i zarazem ideologiczne kształtowanie zmysłów, przy czym pierwszy skupia się na płynnym statusie prywatnej sonosfery, a drugi na relacji przywileju, kapitału i sztuki wysokiej. Słuchając, czytając i oglądając utwór Norman, o niezdeterminowanej naturze sonosfery przekonałam się performatywnie – pomimo tego, że autorka we własnej interpretacji pomija aleatoryczny aspekt swojego utworu, to właśnie on jest dla mnie najważniejszym mechanizmem kształtującym znaczenie sonicznej warstwy *Window*. Jego aleatoryczność jest nie tylko zawarta w formie i materiale, ale ma przede wszystkim performatywny wymiar, dzięki któremu wprawia słuchaczkę w poczucie bezradności, gdy podejmuje ona próbę ujarznienia cyfrowego krajobrazu dźwiękowego. Jak już wspominałam, w artykule z „Journal of Sonic Studies” autorka zwraca uwagę na to, że odbiorca modyfikuje zaimplementowaną w utworze sonosferę. Jednak Norman oczekuje od słuchacza dostosowania dźwięku do własnych potrzeb, z pominięciem zaimplementowanego w interfejsie elementu chaosu. Tym samym *Window* jest utworem pozwalającym w performatywny sposób doświadczyć tego, jak dźwięk unieważnia jakąkolwiek realną osobność podmiotu, posiadanie swojego

---

<sup>231</sup> Tamże.

własnego, dźwiękowego miejsca, ponieważ jako jego odbiorcy jesteśmy zawsze włączeni w percepcję otaczającej sonosfery, nad którą nie sprawujemy kontroli.

W przypadku performance'u Kreidlera dochodzi do angażowania apriorycznych treści w procesie słuchania – treści włączających w przestrzeń doświadczenia znajomość literatury muzyki nowej i jej kontekstów – i reorganizowania ich przez zestawienie materialności słuchania w znaczeniu ekonomicznym, z materialnością dźwięków, które są słyszalne. Choć *Earjobs* jest odległe od przykładów przywoływanych w tekstach przez Voegelin, lecz przywodzi mi na myśl jedno z fundamentalnych założeń filozofki. Autorka *Sonic Possible Worlds* stawia na pierwszym planie praktykę słuchania która zdaje sobie sprawę z artystycznego kontekstu, ale która zarazem jest skupiona na samym doświadczeniu, a nie na tym, co „do usłyszenia”<sup>232</sup>. W jej filozofii słuchanie jest tożsame z mechanizmem interpretacji, a doświadczenie soniczne nie zostaje oddzielone od poznania (logicznego, rozumowego; skorelowanego z obrazem i tekstem). W *Earjobs* Kreidler projektuje właśnie taką sytuację słuchania – programowe założenia wybranych przez niego utworów z kanonu muzyki współczesnej mają znaczenie sekundarne, ważniejsze jest to, co słuchane (nawet wtedy, a może przede wszystkim, kiedy jest to niecałe pięć minut ciszy). Nie chodzi o uznanie słuchania – korporalnego i kontyngentnego – za stan percepcji stojący w opozycji lub poprzedzający logiczne rozumowanie i dekodowanie znaków. Voegelin w *Listening to Noise and Silence* i Kreidler w *Earjobs* umieszczają te doświadczenia na wspólnej płaszczyźnie, uwidaczniając historyczną i metodyczną skłonność do faworyzowania nowoczesnych teorii estetycznych, w których doświadczenie zmysłowe oddzielone jest od usytuowania osoby słuchającej. Uczestnicy performance'u Kreidlera słuchali nie tylko muzyki i jej soniczności, ale całe ich usytuowanie, materialny kontekst słuchania, stawały się przestrzenią doświadczenia.

Istnieje wiele cech odróżniających cyfrowy utwór Norman od performance'u Kreidlera – zaczynając od wyboru i metod wykorzystywania mediów, a kończąc na sposobach reinterpretacji utworów awangardowych, do których się odwołują (ze szczególnym naciskiem na sztukę Johna Cage'a, którą traktuję tu pobieżnie, ponieważ nie jest ona punktem docelowym tych interpretacji, a jedynie wplątaną w soniczne tryby filozofią słuchania częstokroć powracającą w lekturze dźwiękowych artystek i artystów).

---

<sup>232</sup> S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 3.

Oba te utwory – Norman i Kreidlera – łączy doraźność. W przypadku *Window* jest to starzejąca się technologia, a więc kod obsługiwany dziś jedynie przez wycofywaną z dystrybucji przeglądarkę internetową. W przypadku *Earjobs* jest to przestrzeń w stylu DIY, czyli ławka, krzesło, nagrania odtwarzane przez preinstalowany odtwarzacz systemu operacyjnego i kapelusz wykonany z tektury. To jednak koincydencja niezbyt istotna dla samego zagadnienia, jakim jest soniczna maszyneria i jej polityczne możliwości. Tym, co stanowi wspólny mianownik *Window* oraz *Earjobs*, a co w świetle proponowanej teorii będzie najistotniejsze, jest zakładana przeze mnie wcześniej zdolność obydwu przykładów do rekonfigurowania – poprzez dźwięk – osądu percypowanej rzeczywistości. *Window* skutecznie zawiesza przekonanie o prywatności sonosfery poprzez nagromadzenie elementów interfejsu niemożliwych do kontrolowania; *Earjobs* prezentuje materialne znaczenie słuchania w kodzie wizualnym, przez umieszczenie cennika prekarnego słuchania w widzialnym i czytelnym miejscu. Materialność słuchania widziana jako tekst nie może być zignorowana przez słuchających, a to dzięki pozornej obiektywności tekstowego zapisu – umowy, która pozostaje w mocy, o ile w równie performatywny sposób tekst nie zostanie zamazany lub zniszczony, i tym samym unieważniony. Zarówno obiekt sztuki, jak i sam podmiot percepcji, wytwarzają się we wzajemnym i kontyngentnym momencie percepcji. Jak pisze Voegelin, „centralnym punktem sztuki jest rzeczywiste doświadczenie, a nie transcendentalne a priori”<sup>233</sup>.

Spróbujmy jednak wyobrazić sobie podmiot soniczny, który opuszcza mury instytucji filharmonii, galerii sztuki, festiwalu muzyki nowej, sztuki cyfrowej. Bez artystycznego zapośredniczenia staje on wobec ciągłego otoczenia dźwięków, z którymi mierzy się niezależnie od, posiadania wytrenowanego ucha. Do tej pory przyglądałam się odwróconemu porządkowi sztuki, np. w performansie Kreidlera (muzyka ułożona od najtańszej, „wysublimowanej” awangardy do muzaka na szczycie) lub strategiom nieoznaczoności w sztuce i związanej z nią otwartością na przygodność dźwięku w oknie Norman.

Co się dzieje, gdy słuchanie staje się „naiwne”? Gdy przestaje je otulać ochronny płaszcz artystowskiej sublimacji, a wiąże się z bardzo podstawowymi afektami, takimi jak gniew i radość? Kiedy staje się niekontrolowaną rozrywką, mającą sprawiać przyjemność? Słowo „naiwny/a/e” wydaje mi się niezwykle ciekawe, także przez to,

---

<sup>233</sup> S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 40.

w jaki sposób funkcjonuje w książkach Voegelin. Zanim jednak przybliżę to, jak naiwne słuchanie rozumie filozofka, sięgnę po definicję słownikową pojęcia.

*Wielki słownik języka polskiego* podaje dwa zasadnicze pola znaczeniowe przymiotnika „naiwny” – jedno tematyzowane jest jako usposobienie człowieka i cecha charakteru; drugie odnosi się do działalności artystycznej człowieka i prądów artystycznych<sup>234</sup>. Ktoś naiwny, to „taki, który bezkrytycznie wierzy innym oraz myśli i postępuje w sposób prosty i szczerzy”<sup>235</sup>, inaczej nazywany łatwowiernym, prostodusznym. Naiwny mężczyzna określane jest w słowniku przez pryzmat zawodu czy poglądów – to „naiwny chłopiec; klient, polityk, turysta; chrześcijanin, głupiec, idealista, marzyciel”; naiwna dziewczyna nie potrzebuje już takiej typologii – to naiwna „dziewczynka, kobieta, osoba; ofiara; naiwne dziecko”<sup>236</sup>. *Korpus języka polskiego* obfituje przede wszystkim w przykłady, w których to właśnie dziewczyna określana jest lub sama siebie określa jako naiwną – to obok „naiwnej wiary” bodaj najczęściej występująca w korpusie konotacja<sup>237</sup>. Drugie znaczenie odnosi się do prądu artystycznego i jest związane z „kierunkiem sztuki, którego przedstawiciele tworzą w sposób spontaniczny i nieprofesjonalny”<sup>238</sup>. Realizm naiwny w *Wielkim słowniku języka polskiego* kieruje wyobraźnię czytelnika w stronę malarstwa, łącząc sztukę naiwną z artystycznym prymitywizmem<sup>239</sup>. Realizm naiwny ma swoje szczególne miejsce w historii Śląska, wraz z Grupą Janowską i postacią malarza-górnika Erwina Sówki na czele. Pozwolę sobie jednak pozostawić poza polem zainteresowań tej rozprawy historyczne rozumienie nurtu i skupić się na tym, jakie znaczenie niesie ze sobą omawiany przymiotnik. Naiwny, czyli niewykształcony, ludowy, czy też – wracając do poprzedniego znaczenia terminu – prostoduszny; etymologicznie (z łacińskiego *nātīvus*) – „wrodzony, naturalny”<sup>240</sup>.

Gdy Voegelin używa po raz pierwszy określenia *naïve*, przywołuje je w opozycji do fenomenologii Heideggera, pozwalającej porzucić „naiwny substancjalizm” bytu na

---

<sup>234</sup> Naiwny, w: *Wielki Słownik Języka Polskiego PAN*, red. P. Żmigrodzki, M. Bańko, B. Batko-Tokarz, J. Bobrowski, A. Czelakowska, M. Grochowski, R. Przybylska, J. Waniakowa, K. Węgrzynek, Kraków 2018, online: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/4129/naiwny](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/4129/naiwny) [dostęp: 11.05.2023].

<sup>235</sup> Tamże.

<sup>236</sup> Tamże.

<sup>237</sup> *Słownik Języka Polskiego PWN* w wersji cyfrowej na podstawie *Słownika 100 tysięcy potrzebnych słów* pod red. J. Bralczyka, wyd. I, Warszawa 2005, online: <https://sjp.pwn.pl/korpus/szukaj/naiwny>, [dostęp: 11.05.2023]

<sup>238</sup> Naiwny, w: *Wielki Słownik Języka Polskiego PAN*.

<sup>239</sup> Tamże.

<sup>240</sup> Tamże.

rzecz bycia<sup>241</sup>. Naiwny substancjalizm widzi rzeczy w ich pozornej bezpośredniości (np. z czego są zrobione), co innego słuchanie – podążające za percepcyjnym procesem i w bliskiej obecności, pozwalające słyszeć krytycznie<sup>242</sup>. Słuchać naiwnie, to dawać zwodzić się rozpoznającemu oku. Jak pisze Voegelin,

[...] naiwna apercepcja materiału dźwiękowego nie jest tym, co poprzedza fenomenologiczne zaangażowanie słuchania, ale jest jego [słuchania] wizualnym unikaniem<sup>243</sup>.

Takie rozumienie apercepcji pozostaje w zgodzie z wcześniej przywoływanymi przeze mnie fragmentami *Listening to Noise and Silence* – autorce chodzi o to, aby nie przedkładać słyszalnego nad rozumowe, nie słuchać „przez pryzmat” uprzedniej wiedzy, ale żeby skupić uwagę na tym, co wydarza się w dźwięku. Naiwne słyszenie jest więc rozpoznawaniem, słuchanie jest zaś produktywne, twórcze. Przy okazji interpretacji dźwięków Szkocji w *On the Machair Cathy Lane*, Voegelin napisze, że słyszany sens (*sensate sens*), który wytarza jej słuchanie, „rozciąga się pomiędzy słuchaniem materiału dźwiękowego a negocjowaniem istnienia wyspy jako znanego, historycznego i geograficznego faktu”<sup>244</sup>. To dzięki słuchaniu – zdaniem Voegelin – wyspa, ludzie, krowy, kozy i ciężka praca nie są czymś, o czym dzieło nas informuje, ale wydobywane są z dźwięków dzięki subiektywności jej ucha. Uznanie miejsca za obiektywnie istniejące jest wynikiem zmysłowego spotkania. Dzieje się tak dzięki słuchaniu, które – jak pisze dalej Voegelin – nie jest „naiwne i nawykowe”, ale wyrasta ze zdumienia i ruchu wątpliwości, które towarzyszą sensoryczno-motorycznej praktyce słuchania<sup>245</sup>:

Nie mogę postrzegać elementów dźwiękowych, krów, wiatru, morza czy głosów jako rzeczywistych rzeczy przed ich percepcją, a w ich percepcji ujawniają mi one swój złożony *Dingheit*, a ja im. Każde naiwne postrzeganie tych rzeczy w oderwaniu od ich bycia nie jest słuchaniem jako wytwarzaniem, lecz słyszeniem jako rozpoznawaniem, które zdradza wrażliwość wizualną. I nawet to wizualne rozpoznanie może tylko podążać za usłyszanym, a nie je poprzedzać, dając możliwość zadziwienia<sup>246</sup>.

---

<sup>241</sup> S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 18.

<sup>242</sup> Zob. Tamże.

<sup>243</sup> Tamże, s. 19.

<sup>244</sup> Tamże, s. 23.

<sup>245</sup> Zob. Tamże.

<sup>246</sup> Tamże, s. 24.

Stan, który Voegelin nazywa naiwną apercpcją, nie dotyczy bezpośrednio słuchacza prymitywnego i niewykształconego, chociaż to w tę stronę kieruje nas słownikowe znaczenie przymiotnika. Pomimo tego, tak bezkompromisowe uznanie kontyngentnego, procesualnego słuchania za jedyny pożądany stan percepcji, który w założeniu jest lepszy od nawykowego słyszenia (utożsamionego z rozpoznawaniem), nie jest czymś, z czym jestem w stanie się zgodzić. Oczywiście, mam świadomość, że argumentacja Voegelin wymierzona jest w historycznie uprzywilejowany sposób prowadzenia dyskursu krytycznego, ze szczególnym uwzględnieniem dyskursu muzykologicznego. By dowieść nie tylko etycznego problemu który wynika z tak pomyślanej naiwności, sięgnę do innego problemu jej teorii, a więc wątpliwego rozumienia produkcji materialnej.

Voegelin używa pojęć autonomii i zaangażowania, pochodzących z rejestru polityczności estetyki, w znaczeniu zaangażowania w percepcję dźwięku i autonomii dzieła, które jest pewne i niezależne od słuchacza (zacierą ona granicę tych pojęć podobnie jak Rancière, umieszczając doświadczenie polityczne i estetyczne na wspólnej płaszczyźnie<sup>247</sup>). Autonomia odnosi się w jej filozofii do konstruowanego w modernizmie ideału wykonania jako odwzorowania partytury<sup>248</sup>. Tymczasem w filozofii autorki *Listening to Noise and Silence* zaangażowanie oznacza sprzężenie percypującego podmiotu z dźwiękiem, zamiast izolowania się od niego. Tak rozumiane zaangażowanie nie oznacza związku z intencjonalnymi działaniami w sztuce – na przykład na rzecz reprezentacji danej tożsamości – ale wiąże się z momentem percepcji i koniecznością *przepracowania* utworu bądź dźwięku. Ten filozoficzny model, przy pomocy którego Voegelin szukażądanego modelu (percepcji) sztuki, nie jest sam w sobie problematyczny (podobne podejście postulowałam w niniejszej rozprawie). Za problematyczne uznaję to, że Voegelin używa słów pochodzących z dyskursu pracy, jednak w żaden sposób nie problematyzuje swojej teorii klasowo i płciowo – cały czas podkreśla w swoich książkach indywidualną pracę percypującego podmiotu. Nawykowej percepcji przeciwstawione jest tu „słuchanie jako produkcja”, które nie jest nawet produkcją zbiorowej wyobraźni, ale indywidualnie pojmowaną wrażliwością. W tym sensie Voegelin pozostaje w naiwnej apercpcji, nie zdając sobie sprawy z ideologicznego kształtowania jej filozofii – ufundowanej na estetycznym liberalizmie,

---

<sup>247</sup> O tym aspekcie teorii Rancière’a pisałam w pierwszym rozdziale. Por. S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 8.

<sup>248</sup> Por. S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 59.

który na żadnym etapie w *Listening to Noise and Silence* nie porzuca jednostkowego słuchania na rzecz wspólnoty.

W kolejnych rozdziałach pierwszej monografii Voegelin „ja” percypującego słuchacza przechodzi przez uważne *sluchanie*, ekstatyczne doświadczenie *hałasu*, konstytuującą postawę podmiotu *ciszę, przestrzeń*, aż po rozciągle *teraz*, jednak żaden z tych fenomenów-maszyn konstruujących opowieść w jej monografii nie podłącza się do innych maszyn poza wibracją samego dźwięku. Zwieńczająca jej książkę tęsknota za obecnością i porzucenie digitalnego dźwięku przez to, że nie jest on intersubiektywny<sup>249</sup>, służy wyłącznie hermetyzacji doświadczenia sonicznego, a nie jego otwartości. Dla przykładu: technologia może działać na rzecz współczesnych form kapitalizmu – jak w przypadku przywołanej na początku rozdziału technologii radiowej – ale może także służyć uwspólnianiu i dostępności kultury poprzez nagranie czy digitalizację, której możliwość pokazałam na przykładzie Pizio. Potencjał dostrzegam w intelektualnym piractwie i otwieraniu źródeł publikacji naukowych czy uspołecznianiu wytworów popkultury. Wreszcie, Voegelin waloryzuje praktyki słuchania, ale pomija instytucjonalne uwarunkowanie omawianych przez nią przykładów. Mówiąc wprost: chodzi tu o rezerwuar sztuki wysokiej – może już nie modernistycznej, ale nadal hermetycznej, a więc takiej, która strzeżona jest jako niezrozumiała, dzięki czemu staje się narzędziem utrzymania struktury podziału klasowego.

Teoretyczną niekonsekwencję zdradza użycie w pierwszej książce Voegelin słowa „naiwny”. Gdy mowa o „innowacyjności” słuchania, to słyszenie oparte na powtórzeniu jest tym, które podlega naiwnej apercpcji. Jednak gdy krytykuje tekst Roberta Pasnau z 1999 roku w rozdziale o hałasie, role innowacyjnego słuchającego i naiwnego słuchacza się odwracają. Wynika to stąd, że tym, co Pasnau nazywa językiem naiwnym, jest przeciwstawione racjonalnej wiedzy mówienie o zjawiskach przez pryzmat doświadczenia:

Pasnau reprezentuje dążenie modernizmu do racjonalnej wiedzy, logiki i rozumu: pragnienie przezwyciężenia indywidualizmu epoki romantycznej i wejścia w bardziej sprawiedliwe pojęcie prawdy, piękna

---

<sup>249</sup> Por. S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, s. 152.

i rzeczywistości. Narzeka na błędy języka wernakularnego i na to, jak mówi się o dźwięku: naiwnie, z doświadczenia<sup>250</sup>.

W tym miejscu wywodu przymiotnik staje w opozycji do języka filozofki. Nie jest to już naiwny i związany z wyobraźnią wizualną sposób percepcji, jak w rozdziale o słuchaniu. Nie jest to też moment naiwności z rozdziału o ciszy, w którym, jak pisze Voegelin, nie chodzi jej o prejęzykową filozofię słuchania, ponieważ „[...] nie istnieje moment przedjęzykowego, naiwnego, niewypowiedzianego; moment estetyczny jest zawsze już w języku” a „[...] cisza jest zawieszeniem języka i warunkiem jego wytwarzania, przynaglanym przez hałas”<sup>251</sup>. Autorka twierdzi, że jej „podmiot soniczny nie jest pomyślany jako naiwny, nieideologiczny, naturalny byt”, a przy tym „solipsystyczny, mistyczny czy szalony”<sup>252</sup>.

Obstaję przy znaczeniu, że naiwny to – jak pisze Pasnau – płynący z doświadczenia. Przechwytyjąc tę frazę i tłumacząc ją na język mojego wywodu, dodałabym: płynący z usytuowania i stojący w opozycji do obiektywnego pojęcia prawdy i racjonalnej wiedzy. Jak sama Voegelin pisze o ideale racjonalnego myślenia Pasnau, jest to myślenie, które „sprzedaje swoją wartość realności na rzecz naukowej prawdziwości, która ze wszech miar jest prawdziwa w swoich własnych uniwersalnych ramach”, ale istnieje wyłącznie jako składnik rzeczywistości tychże dociekań:

W odpowiedzi język, dyskurs filozoficzno-naukowy, redukuje dźwięk do tego, czym jest w rzeczywistości, a nie do tego, czym jest w doświadczeniu. W konsekwencji odkryta w ten sposób rzeczywistość dotyczy obiektów odległych od ich doświadczania, co paradoksalnie jest złudzeniem, które sprzedaje swoją wartość realności na rzecz naukowej prawdziwości, która ze wszech miar jest prawdziwa w swoich własnych uniwersalnych ramach, ale istnieje tylko w perspektywie swoich własnych dociekań. Natomiast rzeczywistość percepcji leży w jej przygodności: jest ona cielesna i stale obecna<sup>253</sup>.

Jeśli więc faktycznie istniałaby pejoratywnie pomyślana naiwność słuchania, to nie wynikałaby ona z sensorycznych strategii odbioru rzeczywistości, ale z głuchoty podmiotu stojącego wobec usytuowania innego słuchacza. Faktyczna, afirmatywna naiwność słuchania – słuchanie z doświadczenia i własnego usytuowania – zawsze będzie dla mnie ważnym sonicznym doświadczeniem – niezależnie od tego, czy jest

---

<sup>250</sup> Tamże, s. 54.

<sup>251</sup> Tamże, s. 108.

<sup>252</sup> Tamże, s. 109.

<sup>253</sup> Tamże, s. 54.



ono nastawione na dekodowanie dźwiękowych i symbolicznych znaków i sensów, czy też na *continuum* sonosfery. Moment spotkania dwojako rozumianej naiwności słuchania pokażę na przykładzie, który dobrze oddaje naiwność wykształconego ucha, łączącego soniczną niewrażliwość z ideologiczną predykcją. Tym samym pozwolę sobie przybliżyć swoje rozumienie naiwności w jej pejoratywnym i pozytywnym znaczeniu.

➤ Fortepiany i wandalie

Soniczność miasta, polityczność tej soniczności i podążające za nią – albo z nią – symboliczne znaczenie ingerencji w soniczną tkankę miejską to niezwykle zaniedbany temat, także z teoretycznego punktu widzenia. O ile audiosfera spleciona z dyskursami zdrowia i pejzażu dźwiękowego ma swoją reprezentację w badaniach dźwiękowych, także w polskich tekstach<sup>254</sup>, o tyle teksty podobne esejowi Gonzalez, szczególnie tak mocno osadzone w lokalnej wiedzy słuchowej, to *terra incognita* polskiej humanistyki czy krytyki muzycznej. By opowiedzieć o tym, jakie aspekty owej nieobecności są dla mnie kluczowe, przywołam przykład losu całorocznych fortepianów Cadenza – instrumentów będących niczym innym, jak betonową rzeźbą fortepianu z cyfrową klawiaturą ważoną i głośnikami w środku, które to postawione zostały w Katowicach z inicjatywy instytucji Katowice Miasto Ogrodów przy wsparciu Wydziału Promocji Urzędu Miejskiego. Ten projekt, który pochłonął z budżetu miejskiego w przybliżeniu 450 tysięcy złotych brutto (każdy fortepian wart był około 150 tysięcy złotych) sfinansowano w ramach działań projektu Miasto Kreatywne UNESCO w dziedzinie muzyki. Instrumenty umieszczone w przestrzeni publicznej reklamowano jako obiekty niezniszczalne: „wodoodporne, działające przy temperaturach od minus 20 do plus 50 stopni Celsjusza”<sup>255</sup>; ważące – w zależności od źródła – od 300<sup>256</sup> do 500 kg<sup>257</sup>. Każdy z nich to instrument "dzięki obudowie ze stali i betonu oraz hermetycznej klawiaturze [...] odporny na wandalii i na warunki zewnętrzne oraz atmosferyczne”<sup>258</sup>.

---

<sup>254</sup> Zob. D. Brożek, *Emancypacje słuchania*, „Ruch Muzyczny” 2023, nr 7–8.

<sup>255</sup> A. Kropaczek, *Całoroczne fortepiany na ulicach Katowic. Są odporne na warunki atmosferyczne*, „RMF24.pl” 2022, online: [https://www.rmf24.pl/fakty/polska/news-caloroczne-fortepiany-na-ulicach-katowic-sa-odporne-na-warun,nId,5743476#crp\\_state=1](https://www.rmf24.pl/fakty/polska/news-caloroczne-fortepiany-na-ulicach-katowic-sa-odporne-na-warun,nId,5743476#crp_state=1).

<sup>256</sup> *Katowice kupiły całoroczne fortepiany. Dwa już stoją w centrum miasta*, „Katowice24.info”, online: <https://katowice24.info/katowice-kupily-caloroczne-fortepiany-dwa-juz-stoja-w-centrum-miasta/>.

<sup>257</sup> A. Kropaczek, *Całoroczne fortepiany na ulicach Katowic*.

<sup>258</sup> *Katowice kupiły całoroczne fortepiany. Dwa już stoją w centrum miasta*.

Już z samej marketingowej narracji wyczytać można cel tego przedsięwzięcia. Jest to nie tyle rzecz użyteczna, co pomnikowa – odlany z betonu symbol przemiany górniczego miasta w nowoczesne „miasto kultury”. Jak mówił o nim dla mediów prezydent Katowic, instrument miał „ukoronować proces przemiany z miasta poprzemysłowego w miasto przemysłów kreatywnych”<sup>259</sup>.

Dyskurs, który towarzyszy projektowi, stawia właśnie na wielokrotnie podkreślanie roli „przemysłów kreatywnych”, przez co łudząco przypomina język gentryfikacji, znany skądinąd z nośnych publikacji Richarda Floridy. Twórca kategorii klasy kreatywnej<sup>260</sup> wprowadził do dyskursu naukowego cały zbiór pojęć, które opisywały narzędzia wyzysku kulturowych dóbr wspólnych<sup>261</sup> opisywanych jako projekt pozytywny. By pokrótce przybliżyć problem „miast kulturalnych” i ich znaczenia dla współczesnego kapitalizmu, odwołam się do krytyki koncepcji Floridy autorstwa Matteo Pasquinelliego. Jak pisał on w *Na ruinach miasta kreatywnego*:

Chimera miast kulturalnych jest złożoną maszyną, nie opiera się już dłużej na opozycji między wysoką a niską kulturą, która była kluczowa dla reguł przemysłu kulturowego Szkoły Frankfurckiej. Produkcja kultury jest dziś maszyną biopolityczną, która integruje i zaprzęga do pracy wszystkie aspekty życia. I tak nowe style życia stają się towarami, kultura zmienia się w przepływ ekonomiczny, jakich wiele, a zbiorowa produkcja wyobraźni jest zagrabiana przez korporacyjny biznes<sup>262</sup>.

Wychodzę z założenia, że fortepian Cadenza jest elementem przedsięwzięcia przemiany symbolicznej miasta, które ostatecznie stanie się także maszyną oddziałującą na tkankę miejską i mieszkańców. Przypadek katowickich fortepianów jest elementem opisywanych przez Paquinellogo nowych form gentryfikacji, a więc niejawnego związku produkcji kultury ze spekulacją nieruchomości – innymi słowy, chodzi o wykorzystywanie przez rynek wspólnotowej produkcji kultury celem „znalezienia nowych »znaków dystynkcji«”<sup>263</sup>. Tak też w narrację o całorocznych instrumentach wpleciono historię katowickich instytucji i festiwali muzycznych lub hiperbolizowano

---

<sup>259</sup> Całoroczny fortepian zewnętrzny na katowickim rynku. Każdy może usiąść i zagrać, <https://silesia24.pl/muzyka-na-ulicach-to-propozycja-katowic-ktore-w-przestrzeni-miasta-stawiaja-forte-piany>.

<sup>260</sup> Zob. R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, tłum. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Warszawa 2010.

<sup>261</sup> Terminu używam za Pasquinellim, dlatego pozostawiam go z określeniem „kulturowe”.

<sup>262</sup> M. Pasquinelli, *Na ruinach miasta kreatywnego: berlińska fabryka kultury a sabotaż renty*, tłum. K. Szadkowski, w: *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 53.

<sup>263</sup> Tamże, s. 54. Zob. też J. Bodnár, *Podwójne oblicze odmowy śródmieścia. Lokalne przejawy globalnej tendencji*, „Opcje” 2015, nr 3.

ową narrację, używając w tym celu historii łatwo rozpoznawalnych postaci lokalnego bluesa czy hip-hopu. Kapitał tej niejednokrotnie wspólnotowej, spontanicznej twórczości wyzyskano na rzecz symbolu ważnego dla lokalnych inwestorów. Na stronie producenta betonowych fortepianów można zresztą przeczytać, że ich pomysłodawca „od dawna interesował się możliwościami technologii do przekształcenia przestrzeni publicznych”<sup>264</sup>. Dan Kaufmann, jak sugeruje krótki opis, profesor z zakresu biznesu i przedsiębiorczości (sic!), chce fortepianem wnieść nową jakość do „anonymowych” współczesnych miast<sup>265</sup>. Za implikowaniem anonimowości, z którą radzić ma sobie reprodukowany instrument, idzie kolejna, bardzo ważna z materialnego punktu widzenia informacja – polskojęzyczna witryna faworyzuje w nagłówku finansowanie instrumentu z budżetu obywatelskiego<sup>266</sup>. Jest to więc inwestycja, której koszty ma ponieść wspólnota i z której efektami to ona musi się mierzyć. Fortepian całoroczny to w końcu nie tylko usytuowany w przestrzeni miejskiej symbol nowych mieszczańskich Katowic. To także instrument wydający dźwięki. Dźwięki te zaś, o ile w hali dworca lub na rynku są mi obojętne, o tyle stały się bolesne, gdy fortepian przetransportowano w okolice tężni w dzielnicy Ligota. Miejsce, do którego spacerowałam często w letnie noce, żeby posłuchać dźwięków przepływającej wody lub w którym spotykałam hałaśliwych mieszkańców, zostało zagłuszone przez nagminnie wykonywane *River Flows in You Yirumy*.

Zaledwie kilka dni po umieszczeniu fortepianów we wspólnej przestrzeni dwa z nich zostały zniszczone – pierwszy po kilku dniach w Katowicach, a kolejny trzy dni po sprezentowaniu go wspólnocie w nieodległym Cieszynie. Sytuacja ta w wyjątkowy sposób obnażyła jeden z modeli sonicznej naiwności, wynikający z „naiwnej apercpcji” słuchowej i ideologicznej. Jej emanacją jest wpis krytyka wiodącego czasopisma muzycznego w Polsce, dotyczący owego zdarzenia. Chodzi o głos podjęty w sprawie przez Mateusza Ciupkę, redaktora „Ruchu Muzycznego”, na oficjalnym Instagramie jego podcastu. O zniszczeniu fortepianu w Cieszynie pisze on tak:

---

<sup>264</sup> Zakładka „O Cadenzie” na stronie oficjalnej stronie producenta, online: <https://www.cadenza-piano.pl/o-cadenza/>.

<sup>265</sup> Tamże.

<sup>266</sup> Zob. Tamże. grono medialnych partnerów i sponsorów jest zadziwiająco skoncentrowane w regionie – producent obudowy fortepianu to zarazem lokalny producent małej architektury miejskiej, firma z siedzibą w Rybniku; partnerem strategicznym Cadenzy jest Teatr Śląski, partnerami-sponsorami m.in. gliwicki dealer BMW czy Katowicka Specjalna Strefa Ekonomiczna S.Ato.

Zastanawiam się, czy fortepiany zewnętrzne Cadenza, skonstruowane ze stali nierdzewnej i betonu, mające hermetyczną klawiaturę, odporne na ekstremalne warunki pogodowe, są odporne na Polaków.

Niedawno te instrumenty zostały zdewastowane w Katowicach, a wczoraj wieczorem w moim rodzinnym Cieszynie – mieście, w którym koncertował Franciszek Liszt, w oranżerii letniego pałacu Habsburgów i gdzie obecnie znajduje się jedna z najlepszych w regionie szkół muzycznych.

[...] Gdyby trójka [c]huliganów swój gniew skierowała na paskudne budy jarmarczne psujące widok, to bym jeszcze zrozumiał. Ale instrument? Kim trzeba być, aby podnieść rękę na instrument?<sup>267</sup>.

Ciupka zaczyna od przywołania monumentalności instrumentu i od razu łączy ową monumentalność z klasykami i porządkiem klasowym – w jego uszach Cieszyn to miasto rozbrzmiewające muzyką fortepianową Liszta wykonywaną w arystokratycznym pałacu. Symbol fortepianu utrzymuje w jego wypowiedzi status tego, co elitarne lub piękne; naruszeniem owego piękna jest przeciwstawiony fortepianowi gniew chuliganów i „budy jarmarczne”. Estetyczny porządek splata się tu z porządkiem klasowym (pałac Habsburgów kontra jarmarczna buda), a estetyczna cnota góruje nad afektami, które kierują ludem (gniew chuliganów). Realna soniczność miasta, jego dźwiękowa autonomia, milknie na rzecz historycznej wyobraźni krytyka. Dominantę stanowi instrument, który rozwiązuje się na mocną tonikę na prymie – w funkcji prymy stawiając ludzi dewastujących fortepian i sportretowanych jako talibów:

[...] Kim trzeba być, aby podnieść rękę na instrument?

Na przykład talibem. Oni się w tym lubują. Gdy przejęli kontrolę nad Afganistanem, świat obiegły zdjęcia rozbitych fortepianów w ANIMie w Kabulu. Nieco później ukazało się nagranie, na którym widzimy, jak pałą harmonium na oczach muzyka, a jemu samemu każą powiedzieć, że jest łajdakiem. Łajdakiem, ponieważ gra na tradycyjnym afgańskim instrumencie. Nie tylko talibów ta praktyka dotyczy. Warto przypomnieć rosyjskich żołdaków wyrzucających fortepian Chopina z pałacu Zamoyskich w Warszawie (choć tamci mieli przynajmniej jakiś pretekst w postaci nieudanego zamachu na namiestnika Teodora Berga)<sup>268</sup>.

Cała wypowiedź kończy się cytatem z wiersza Zygmunta Herberta *Do Marka Aurelego*, manifestującym po raz wtóry powagę klasyków wobec niszczyielskiej hołoty (ten ortograficzny błąd, który wkradł się do oryginalnego postu w zapisie słowa „chuligan”, jest jak tekstowy ślad autorskiej intencji). To właśnie język i symboliczna

<sup>267</sup> Mateusz Ciupka na Instagramie swojego podcastu Szafa Melomana, <https://www.instagram.com/p/CccmSDEliQN/>

<sup>268</sup> Tamże.

wyobraźnia krytyka są kolejnym dowodem na to, że nie mówimy tu o instrumencie jako narzędziu wykonawcy, ale o przedmiocie klasowej adoracji. To elitaryzm fortepianu legitymizuje krytykę hołoty i upoważnia do tego, aby utożsamiać osobę dewastującą rzeźbę z orientalnym chochołem fundamentalistycznego Araba. Powołując się na wiersz Norwida – bo to w *Fortepianie Chopina* romantyzowany jest moment zniszczenia instrumentu jako upadek ideałów – autor pieczętuje wzniosłość opisywanej tragedii. Fortepian jako instrument, jako faktyczny instrument, czyli konstrukcja służąca wydobywaniu dźwięków; możliwość refleksji nad ewentualną jakością tegoż; historycznością fortepianu i aktualnością wykonywanego repertuaru – te wszystkie zagadnienia znajdują się poza horyzontem krytyki Ciupki. Betonowy fortepian w wyobraźni krytyka jest tylko i wyłącznie pomnikiem o – jak pokazuje omawiany przykład – oczywistej klasowej konotacji symbolicznej:

Ten wywrócony do góry nogami instrument to symbol tego, kim się stajemy jako społeczeństwo i dokąd zmierzamy. Na to już być może nie ma lekarstwa innego niż ucieczka<sup>269</sup>.

Elitarystyczny eskapizm to dla autora wyjście z impasu sytuacji, którą przeżywa jako słuchacz muzyki klasycznej. Pamiętając jednak o realnej funkcji i znaczeniu tego instrumentu, którego dowodziłam w perspektywie teorii Pasquinelliego, trzeba wskazać na naiwny infantylizm krytyka. W jego tekście nie sposób doszukać się refleksji o instrumencie jako takim – funkcjonuje on wyłącznie jako symbol upadku mas. Tymczasem realnym eskapizmem tego, kto zyskuje na fortepianach Cadenza, czyli na symbolicznym przekształcaniu przestrzeni miejskiej – mowa tu o inwestorze i tych, którzy czerpią korzyść z kapitalizowania wspólnotowej kreatywności – jest relokacja kapitału, a nie fizyczny wyjazd z danego miejsca. Tymczasem sama dewastacja fortepianu – jakkolwiek nieudana, ponieważ po kosztownych naprawach przywrócono go do życia<sup>270</sup> – w mojej interpretacji nie jest aktem agresji wymierzonym w ideał piękna; nie jest nawet „symbolem tego, kim się stajemy jako społeczeństwo”. Jest reakcją (słuszną bądź nie) na ingerencję w przestrzeń wspólną, która ma przecież swoje własne estetyki, swoich własnych „streeterów” (jak chociażby gitarzysta Mariusz Goli

---

<sup>269</sup> Tamże.

<sup>270</sup> *Fortepian powrócił, wandalę zniknęli*, opr. M. Kucharski, „Ruch Muzyczny” online: <https://ruchmuzyczny.pl/article/1792>.

z Katowic) i nie wymaga „de-anonimizacji” implikowanej przez osobę czerpiącą korzyści materialne z przedsięwzięcia.

W przedrukowywanej w prasie wypowiedzi Prezydenta Miasta Katowice, Marcina Krupy, można przeczytać następujące zdanie: „Teraz robimy następny krok – chcemy, by muzykę było słycać na naszych ulicach”<sup>271</sup>. Faktyczny dysponent ucha naiwnego, płynącym z doświadczenia słuchem twórczym i generowanym przez nie sensem zmysłowym, usłyszałby w Katowicach mnóstwo twórczych hałasów, a nawet muzyki – trochę milenijnego punk rocka granego na ulicy Stawowej lub jazzu, który rozbrzmiewa nieraz w weekendy na ulicy Mariackiej. Soniczność betonowego fortepianu nie współżyje z sonicznością miasta (jak w przypadku ligockiej tężni, z której – na prośbę mieszkańców – fortepian ewakuowano), a instrument stanowi zaledwie głuchy pomnik, który przechwytuje przeszły elitaryzm na rzecz zbudowania nowego, zgentryfikowanego miasta.

Pozwolę sobie jeszcze na pewien eksperyment myślowy. Co by się stało, gdyby dewastacja instrumentu została zarejestrowana i przedstawiona w galerii sztuki jako dźwiękowa instalacja?

Mój przykład na szczęście nie musi być przykładem wyobrażonym, ponieważ od czasu neoawangardy i działań Fluxusu niszczenie instrumentów jest gestem, po który konceptualiści namiętnie sięgają (jak choćby w przypadku interpretowanej w tym rozdziale twórczości Johanna Kreidlera, który w *Audioguide* niszczy na scenie kilkanaście skrzypiec). Sięgnę po przykład, zaistniały niedawno na krakowskim festiwalu, a więc *Piano Burning* Annei Lockwood, w którym wykonawca gra na płonącym pianinie, a muzyka strun splata się z dźwiękami żywiołu. W numerze „Ruchu Muzycznego” wydanym jeszcze przed recenzją z samego festiwalu (w której *Piano Burning* nie wywołało wielkiego wzburzenia) Antoni Michnik pisze w gościnnym eseju o nowozelandzkiej kompozytorze i tymże utworze. Krytyk zaczyna artykuł od przywołania wydawnictwa formacji clipping. z 2019 roku, która na trzecim albumie zatytułowanym *There Existed and Addiction to Blood* umieszcza wykonanie *Piano Burning*, wieńczące „wizjonerską, surrealistyczną, wręcz halucynogenną podróż przez krainę strachu i przemocy”<sup>272</sup>. Wykorzystanie neoawangardowego utworu-

---

<sup>271</sup> A. Kropaczek, *Całoroczne fortepiany na ulicach Katowic*.

<sup>272</sup> A. Michnik, *W nurcie radykalnego słuchania – ANNEA LOCKWOOD*, „Ruch Muzyczny” 2021, nr 23, online: <https://ruchmuzyczny.pl/article/1620> [dostęp: 15.04.2023].

performance'u zwracającego szczególną uwagę na samą soniczną warstwę i brzmienie ognia, Michnik ocenia następująco:

Całość wieńczy nagranie płonącego pianina, realizacja kompozycji *Piano Burning* nowozelandzkiej nestorki neoawangardy – Annei Lockwood. Wykonaniem tej partytury clipping. niejako zakończył proces wpisywania Lockwood do kanonu muzyki współczesnej. Kompozytorkę, od wielu lat cenioną w kręgach muzyki eksperymentalnej, w ciągu ostatniej dekady rozmaite instytucje – na czele z festiwalami – zaczęły traktować jako postać pomnikową. I słusznie. A realizacja *Piano Burning* przez clipping. nie tylko zwiększyła jej rozpoznawalność wśród nowych słuchaczy, lecz także ustawiła w centrum radykalizm estetyki jej twórczości. Po różnych przygodach (władze miejskie długo nie chciały wydać zgody), 17 października *Piano Burning* zostało wykonane przez Martynę Zakrzewską na krakowskich Błoniach podczas tegorocznego festiwalu Unsound<sup>273</sup>.

Przywołuję ten fragment nie dlatego, by podkreślić niefortunne użycie słowa „pomnikowy”. Interesujące w eseju Michnika jest to, jak różnica instytucjonalna zmienia odbiór i waloryzowanie aktu niszczenia instrumentu. Mowa w tym przypadku oczywiście o tekstach dwóch różnych autorów, jednak reprezentacja twórczości Lockwood i aktu anonimowych sprawców na łamach tego samego czasopisma jest rażąco odmienna (wraz z wieńczącą cieszyński incydent prasówką, zatytułowaną *Fortepian powrócił, wandale zniknęli*). Gdyby pomyśleć o zniszczeniu fortepianów w Katowicach i Cieszynie jak o wydarzeniach artystycznych, to ich ocena w oczach krytyka byłaby najprawdopodobniej inna. Wtedy łatwiej byłoby zauważyć w „akcie wandalizmu” zwieńczenie utworu o głęboko materialistycznym znaczeniu, związanym nie tylko z realnymi kosztami i profitami dla lokalnych inwestorów, ale też akt głęboko motywowany symboliczną reprezentacją, która towarzyszy budowaniu wizerunku Katowic jako nowego, mieszczańskiego miasta. „Cadenza” byłaby utworem-performancem, w finale którego publiczność spontanicznie niszczy fortepian. Zniszczenie fortepianów nie było jednak pomyślane jako wydarzenie z przestrzeni sztuki, jak w przypadku *Piano Activities* Philipa Cornera z 1962 czy *Piano Burning* Annea Lockwood z 1968 roku, które wykonano na XX edycji festiwalu Unsound dwa lata temu w Krakowie. To znamiennie, że artykuł Michnika poświęcony twórczości Annei Lockwood, (*notabene* zatytułowany *W nurcie radykalnego słuchania*), staje się pochwałą radykalizmu i otwartości w twórczości neoawangardzistki. Pisząc o albumie *The Secret Life of the Inaudible* – przy którym Lockwood pracowała razem z Christiną

---

<sup>273</sup> Tamże.

Kubisch, dokonując rejestracji fal elektromagnetycznych i przetwarzając je tak, by były słyszalne dla ludzkiego ucha – Michnik nazywa jej działania radykalnym słuchaniem:

To logika słuchania radykalnego, opierającego się na wydobyciu na powierzchnię tego, czego na co dzień i własnymi uszami nie jesteśmy w stanie odebrać<sup>274</sup>.

Podobnie w przypadku *In Our Name*, w którym artystka wykorzystała teksty napisane przez Jumaha al-Dossariego i Osamę Abu Kabira – więźniów Guantanamo, ofiar systemowej przemocy i przetrzymywanych bez procesu:

Opowieść w formie wiersza stała się w jej kompozycjach dodatkowym narzędziem radykalnej estetyki, która jest jednocześnie estetyką ekstremalnej troski. Słuchanie stanowi tu model otwartości i empatii, podstawę radykalizmu dnia codziennego, oznaczającego uważność zarówno na chór ptaków o brzasku, jak i na cierpienie innego. Zespół clipping. nie mógł wybrać lepszej osoby do spointowania albumu poświęconego przemocy<sup>275</sup>.

Michnik rozciąga polityczny i estetyczny projekt radykalnego słuchania w twórczości Lockwood z jednej strony na utwory przeciwstawiające się systemowej opresji, z drugiej – na dźwiękowe archiwa rzek i żyjących przy nich mieszkańców (ludzkich i nie-ludzkich). Może to robić, ponieważ porusza się w bezpiecznej przestrzeni sztuki. Nieważne, czy jest to muzyka czy *sound art*. Instytucjonalna legitymizacja, którą artystka zyskała jako – jak nazywa ją redaktor Glissanda – nestorka awangardy, daje jej przywilej niszczenia elitarnego instrumentu bez konieczności wystawiania się na estetyczno-polityczny ostracyzm, a możliwość wykonania utworu jest negocjowana na linii festiwal–miasto, a nie mieszkaniac–państwowy aparat kontroli. Jej twórczość nie jest problemem, nad którym „należy się pochylić” – to sztuka, którą można interpretować, także w kontekście jej estetyczno-politycznego radykalizmu. O ile na gruncie legalizacji występu opór jest obecny, o tyle w języku krytyki obecność płonącego fortepianu przyjmowana jest z afirmacją.

---

<sup>274</sup> Tamże.

<sup>275</sup> Tamże.



## Polityczne możliwości słuchania

Powrócę do tezy, która otwiera ten rozdział i którą eksplorowałam już przy okazji reinterpretacji neoawangardowego projektu soniczności w utworach Norman i Kreidlera, a więc do tego, jak – i czy faktycznie – słuchanie pozwala nam rekonfigurować krytyczny osąd percypowanej rzeczywistości oraz czemu służyć miałyby owa rekonfiguracja. Zamiast słowa rekonfiguracja sięgnę do bardziej trafnego pojęcia, które pojawia się w historii myśli społecznej i politycznej, a więc pojęcia możliwości.

Słuchanie faktycznie poszerza pole krytyki i oceny rzeczywistości. Jak pokazałam na przykładzie eseju Gonzalez w finale rozdziału drugiego, słuchanie i pojęcia dźwiękowe pozwalają autorce zauważyć swoje usytuowanie i poprzez skonstruowaną na słuchaniu tożsamość i wrażliwość podjąć się krytyki wykluczającego języka i wykluczającej sonosfery. Jak wreszcie pokazałam na przykładzie własnego słuchania i interpretacji symbolicznego znaczenia fortepianów postawionych w Katowicach, moja perspektywa wywodzi się ze słuchania i doświadczania lokalnej sonosfery, krytyka zaś wymierzona jest w dyskurs medialny, z jednej strony głuchy na soniczność miasta, z drugiej strony naiwny w kwestii symbolicznego i – co za tym idzie – materialnego przekształcania tkanki miejskiej przez władze miejskie i inwestorów. Słuchanie umożliwiło ten pierwszy moment krytycznego osądu, który wyrasta z sonicznego doświadczenia i dotyczy mojego oglądu rzeczywistości. Jest to zarazem pierwszy krok w stronę oporu wobec – już nie tylko sonicznych – przekształceń miejsca i jego społeczności, w tym przypadku lokalnych Katowic. Tak rozumiany dźwięk nie jest już tylko przedmiotem sztuki i wąsko pojętej estetyki – to przede wszystkim przedmiot polityki i narzędzie jej przekształcania.

Filozofia Voegelin otwiera jedną z możliwości takiej politycznej transformacji poprzez słuchanie. Jej koncepcje składają się na projekt afirmatywnej filozofii dźwiękowej, w ramach której autorka poszukuje nowego języka dla doświadczeń dźwiękowych, nowego języka krytyki i wreszcie nowego modelu słuchania, które stwarzałoby inne, możliwe światy dźwiękowe<sup>276</sup>. Według autorki ucho dzięki swojemu twórczemu potencjałowi pozwala usłyszeć niewidzialne możliwości, wymykające się logice statycznego oka, ale objawiające swoją realność w ramach dźwiękowej

---

<sup>276</sup> Zob. S. Voegelin, *Sonic Possible Worlds*, s. 3–4.

eksploracji<sup>277</sup>. Możliwe światy dźwiękowe autorki *Sonic Possible Worlds* nie są światami alternatywnymi wobec świata widzialnego czy tekstowego, ale budują nową zmysłową relację ze wspólnotą poprzez dźwięk i nasłuchujące ucho. Transformacji podlega zatem nie tyle jakaś wyabstrahowana sonosfera czy dźwiękowa estetyka, ale słyszalna rzeczywistość. Tym samym przyczynia się do przeobrażeń słuchających podmiotów i tworzonych przez nie wspólnot. Coraz mocniejszy nacisk na pluralizm słuchania i dźwiękowe polityki przyjdzie u Voegelin z czasem. W *The Political Possibility of Sound. Fragments of Listening*, a więc trzeciej z wydanych książek, autorka sięga po analogię do dialektyki przemocy omówionej w *Violence and Civility* Étienne’a Balibara i opisuje dźwięk jako wymykającą się dialektycznej negacji siłę: chaotyczną i niezorganizowaną strukturę (maszynę), transformującą politykę – politykę rozumianą jako sposób organizacji wspólnot i konkretnych podmiotów. Voegelin nie interpretuje w tym przypadku samego pojęcia przemocy, ale na kanwie tego, jak rozumie je francuski marksista, buduje swoją propozycję politycznych możliwości dźwięku i politycznych możliwości słuchania.

Zaproponowana przez Voegelin analogia jest jednak u podstawy błędna. Jest to drobne niedociągnięcie, które w konsekwencji uniemożliwia ukonstytuowanie na niej jakiegokolwiek spójnej propozycji filozoficznej. By tego dowieść, powrócę do źródła i inspiracji, czyli wstępu *Violence and Civility*.

O co takiego chodzi w niemożliwej dialektyce przemocy u Balibara? Jak tłumaczy filozof z Nanterre w otwierającym książkę eseju, każdy możliwy system polityczny, o którym możemy pomyśleć, jest systemem zmierzającym do ograniczenia przemocy. W związku z tym idealnym ustrojem jest ten, w którym dominuje jej negacja, brak przemocy (*nonviolence*). Paradoks takiego rozumowania polega na tym, że każda idea, która opierająca się na redukcji przemocy, zakłada, że przemoc może być wyeliminowana, a więc – co za tym idzie – przemoc jest „zakazana, rozpoznawalna i podlega kontroli”<sup>278</sup>. Jednakże polityka, pojmowana jako ta, która opiera się na zakazie, regulacji i eliminacji przemocy, sama w sobie istnieje jako negacja lub sublacja przemocy<sup>279</sup>. „Z tym pierwszym dylematem – pisze dalej Balibar – związany jest drugi”:

---

<sup>277</sup> Zob. Tamże, s. 52.

<sup>278</sup> Zob.. É. Balibar, *Violence and Civility, On the Limits of Political Philosophy*, tłum. G. M. Goshgarian, Nowy York 2015, s. 2.

<sup>279</sup> Zob. Tamże.

Polityka nie przedstawiałaby się jako sublacja, gdyby przemoc, tak jak ją zwykle pojmujemy, nie była jednocześnie kolektywizująca i dystrybucyjna – gdybyśmy nie postępowali, innymi słowy, najpierw wrzucając wszystkie formy przemocy, niezależnie od ich heterogeniczności, do jednej kategorii, by następnie rozdzielić je zgodnie z hierarchiami i podziałami, których efektem jest ich zaostrenie lub zminimalizowanie, Określenie ich jako tolerowanych lub nietolerowanych i tak dalej”<sup>280</sup>.

Polityka staje się formą sublacji, ponieważ przemoc sama w sobie jest kuszącym atrybutem władzy – jako egzekutorka nie-przemocy polityka umożliwia monopolizację przemocy, chociażby w formie policji i innych instytucji porządku publicznego. Soniczną egzemplifikacją takiej strategii pokazałam na przykładzie *Piekła kobiet*, gdzie unifikacja głosu ludzi staje się narzędziem oporu, choć w historycznych analizach estetyki nazizmu będzie pełnić zupełnie inną funkcję. Jako ciekawostkę dodam, że termin „nie-przemoc” nie ma żadnego adekwatnego odpowiednika w języku polskim i to właśnie „porządek” (lub: „ład”) jest antonimem przemocy, który jako pierwszy uobecnia się w dyskursie polityki.

Powróćmy zatem do zasygnalizowanego problemu w filozofii Voegelina. Sumując spostrzeżenia Balibara i opierając się na publikacji Petry Retham z 2013 roku, pisze ona tak:

[...] niedawny gwałtowny wzrost zainteresowania polityczną możliwością lub możliwością polityki wynika z odrzucenia „polityki anty”, czyli „polityki, która może wyobrazić sobie siebie jedynie w kategoriach antagonizmu i opozycji”: antyprywatyzacji, antyneoliberalizmu, antyglobalizacji – a więc postaw, które są częścią Balibarowskiej cyrkularności przemocy. Zamiast tego, skupienie się na możliwości obejmuje inwencję i tworzenie, jak również wymiar etyczny w artykułowaniu takiej polityki, która zapewnia działanie i doświadczalną zmianę oraz pobudza do wyobrażania sobie nowych możliwości, a może nawet niemożliwości, które wymagają dyskusji na temat normatywności i transformacji. Ten nowy język możliwości, który w antropologii i naukach politycznych wykorzystuje terminy takie jak stawanie się, generowanie i tworzenie świata, to język i perspektywa współbrzące z moimi wcześniejszymi pracami na temat dźwięku, a tym samym dające moim wcześniejszym rozważaniom nowy kontekst i możliwości na przyszłość<sup>281</sup>.

Przedmiotem tej podmianki w dialektycznym splocie jest zatem dźwięk, który – zamiast przemocy – ma dekonstruować pojęcie polityki i otwierać pole politycznych możliwości. Fundamentalnym problemem jest jednak to, że w przeciwieństwie do

---

<sup>280</sup> Tamże.

<sup>281</sup> S. Voegelin, *The Political Possibility of Sound*, s. 18.

polityki opartej na eliminacji przemocy na rzecz jej braku, polityka nie może opierać się na eliminacji dźwięku, ponieważ negacja dźwięku jako taka nie istnieje – przynajmniej w takim rozumieniu dźwięku, jakie starałam się zaprezentować w całej niniejszej rozprawie. Nie istnieje żaden dźwięk i nie-dźwięk, tak jak istnieje przemoc i jej negacja. Nie może zatem istnieć sieć mechanizmów, które na przykładzie przemocy pokazuje Balibar – jak w przypadku monopolizacji kontrolowanej przez aparat państwa przemocy, w swojej gargantuicznej formie istniejącej pod postacią broni masowego rażenia<sup>282</sup>. Oczywiście, zdaniem autora *Violence and Civility* niemożliwa jest realna sytuacja nieistnienia przemocy. Nie jesteśmy w stanie określić tego, gdzie kończy przemoc publiczna, a zaczyna przemoc prywatna. Gdybyśmy chcieli wydzielić je jako osobne zbiory, zawsze pomiędzy przemocą i jej brakiem pozostanie nieoznaczona reszta<sup>283</sup>. Jak pisze Balibar:

[...] nie możemy podzielić przemocy na sferę „publiczną” i „prywatną” bez pozostawienia reszty. Jeśli przemoc polega na przekraczaniu granic, jeśli ogólna formuła przemocy brzmi: „granice – lub bariery, zabezpieczenia, zakazy, granice ‘ja’ i tak dalej - zostały naruszone”, to nie możemy precyzyjnie przypisać przemocy do określonej sfery. Jednak tożsamość, zarówno indywidualna, jak i zbiorowa, zależy od istnienia takich sfer<sup>284</sup>.

Idąc jeszcze dalej, niemożliwe jest stworzenie takiej teorii, która jasno klasyfikowałaby konkretne zachowania i zjawiska jako przemocowe bądź nieprzemocowe, chociaż skłonni jesteśmy wartościować każdą przemoc jako negatywną, zaś jej brak jako coś pozytywnego. Niemożliwe jest uporządkowanie przemocy według zasady pasywność-aktywność. „Nie możemy jednoznacznie przypisać jednostek i grup raz na zawsze do kategorii tych, którzy cierpią i tych, którzy stosują przemoc”<sup>285</sup>. Homogenizacja pojęcia przemocy, która dokonuje się w języku polityki, bazuje na tej aporii, uniemożliwiając wyobrażenie możliwości innej polityki

---

<sup>282</sup> Zob. É. Balibar, *Violence and Civility*, s. 3. „Rozpowszechnianie przemocy, ponieważ podobnie jak w przypadku „broni masowego rażenia”, której oficjalny monopol wywołuje nieodparte wezwania do jej powszechnej redystrybucji, z powodu błędów w obliczeniach lub pozornie przypadkowych wypadków (jest to zresztą jeden z najwyraźniejszych związków między przemocą a instytucją), prosty akt wyznaczenia granicy w celu kontroli lub ograniczenia przemocy wydaje się mieć natychmiastowy skutek w postaci jej utrwalenia, jeśli nie nasilenia”.

<sup>283</sup> Zob. Tamże.

<sup>284</sup> Tamże.

<sup>285</sup> Tamże. „Na pozór to głównie ci, którzy doświadczają [przemocy], są również skłonni do jej popełniania: także tutaj „granice” – choćby intelektualne i moralne – zostają przekroczone, gdy nie możemy już zadowolić się określeniem tego jako „niefortunnej konsekwencji”, z powodu presji okoliczności lub ludzkiej słabości”.

(choćby takiej, która w oczywisty sposób korzysta z przemocy i nie będzie przez osobę o lewicowej wrażliwości oceniana negatywnie, jak w przypadku społecznego oporu, aktywizmu czy walki klas).

Próbując budować taki układ w odniesieniu do dźwięków popełniamy podstawowy, teoretyczny błąd – na przykład przyjmując, że konieczne jest uznanie ciszy za negację dźwięku, chociaż – jak wielokrotnie dowodziłam – cisza jest pojęciem przede wszystkim nośnym ideologicznie. Dialektykę podobną do Balibarowskiej przemocy należałoby w związku z tym budować w oparciu o pojęcie dźwięku, ale z uwzględnieniem opisanych przeze mnie soniczno-symbolicznych fenomenów. Innymi słowy, nie ma żadnego Innego dźwięku. Staje się on podatny na moralną ocenę w kategoriach dobra i zła czy też jako zjawisk pożądanych i niepożądanych wyłącznie w sprzężeniu z konkretnym zjawiskiem lub pojęciem. Taka błędna dialektyka uwidoczniła się w eseju Gonzalez, w którym pozorna dialektyka ciszy i hałasu zostaje unieważniona – cisza staje się narzędziem przemocy i podporządkowywania hałaśliwej mniejszości. Dostrzec ją można w muzyce i wandalizmie w opisanym przeze mnie casusie fortepianów Cadenza, w którym zniszczony instrument góruje ponad sonosferą miasta. Pozorna dialektyka negatywnej unifikacji głosu i pluralizmu wielości głosów dekonstruowałaby podobny liberalny pogląd w przypadku śpiewu hymnu podczas protestu kobiet. Studia dźwiękowe, dla przykładu, tracą na podobnej aporii do dialektycznie pojmowanej przemocy, podporządkowującej konkretne zjawiska dźwiękowe – jak np. hałas – konkretnym konotacjom i układom, które uniemożliwiają renegezację samego znaczenia i funkcjonowania hałasu – takim układem byłby teoretyczny splot hałas-miasto-zdrowie, obecny w studiach nad audiosferą miasta lub liberalne uwielbienie ciszy, które towarzyszy nieustannie „naturalizacji” prowincji.

Voegelin uznaje dźwięk za generatywny i zdolny do stwarzania politycznych możliwości<sup>286</sup>. Tymczasem dla mnie dźwięk jest zaledwie – i aż – jedną z maszyn; polem i zarazem narzędziem, w obrębie którego wspólnota renegekuje swój kształt. Problem tekstów Voegelin w dużej mierze wynika stąd, że jest to filozofia, która zamyka się w galerii, a jeśli ją opuszcza, wówczas pozostaje filozofią dźwiękowej nomady, słuchającej własnego „ja” lub słuchającej w relacji do niego. Tymczasem słuchanie stwarza polityczne możliwości o tyle, o ile pozostaje figurą transgresywną i stale usytuowaną, ponieważ już samo upoważnienie ucha do słuchania przez instytucję

---

<sup>286</sup> S. Voegelin, *Political Possibility of Sound*, s. 18.

jest ideologiczne (i implikowane przez instytucję w której namiętnie nadal dzielimy sztuki na wizualne i dźwiękowe, jakby podczas oglądania obrazu przestrzeń galeryjna zamieniała się w soniczną próżnię). Konieczna jest krytyka teorii zawężonych do subiektywnego doświadczenia zaangażowania (estetycznego) i szukanie takich form, które wychodząc nawet od fenomenologii zmysłowego poznania i materialności dźwięku, wytworzą taką różnicę, która stanowić będzie linię ujścia dla dotychczasowego statusu podmiotu bądź wspólnoty, zamiast zatrzymywać się na utopii wiecznego teraz. W związku z tym starałam się eksplorować takie przykłady dźwiękowości – także zamkniętej w ramy sztuki – które w jakimś sensie opierają się lub konstruują alternatywne do wiodących możliwości myślenia o dźwięku czy myślenia poprzez dźwięk: w *Greek Funeral* był to dźwięk dekonstruujący od środka sytuację koncertową przez pryzmat estetycznej i klasowej nieadekwatności żałoby; w eseju Gonzalez było to klasowe warunkowanie ciszy; w *Piekle kobiet* było to wykorzystanie narodowej pieśni w geście sprzeciwu; w przypadku fortepianów Cadenza – społeczny opór przeciwko zinstytucjonalizowanej ingerencji w przestrzeń wspólną.

## Zakończenie

Jak przekonuje po wielokroć Voegelin, pisanie o słuchaniu jest praktyką przygodną, która nigdy nie nabiera ostatecznego kształtu przez naturę samego dźwięku – nieuchwytnego, niepodatnego na ujarznienie rozumem, opornego na praktyki zapisu i niemożliwego do spreparowania jako obiekt. W tym sensie soniczna filozofia i soniczne badania zawsze noszą znamiona eksperymentu i stają się dla autorki doświadczeniem transgresywnym, które potrafi przekształcić działania osoby piszącej, a na pewno sposób, w jaki się pisze. Ta rozprawa jest kolejnym dowodem na to, że pisanie o dźwięku i słuchaniu jest eksperymentalne, wiąże się z nieustannymi próbami przyjęcia perspektywy (badawczej), w tym włączenia w proces pisania swojego własnego, politycznego usytuowania. Część materiału, jak album Pizio, pojawiła się w obszarze moich zainteresowań akcydentalnie, w wyniku mojego zaangażowania w ideologiczne rozstrzygnięcia na poziomie państwowym. Inne towarzyszyły mi już od lat, choć podczas pisania zmieniał się mój osąd materiału, jak w przypadku trzech monografii Voegelin. Niektóre były wynikiem moich działań w dziedzinie krytyki muzycznej i literackiej. Tak było z interpretacją *Greek Funeral* Lenarczyka lub *Notatek z terenu* Dymitera, choć niektórych doświadczeń krytycznych – niestety – w wywodzie zabrakło (jak na przykład sporu z Adamem Suprynowiczem o utwór Artura Zagajewskiego *Inni ludzie*). Nie chciałabym dewaluować pojęć, które wykorzystuje w pracy w bardzo ważnym dla mnie społecznym znaczeniu, pozwolę sobie jednak na tę jedną metaforę – kształt tej rozprawy jest zaledwie jedną z możliwości, która nie wynika z abstrahowania i teoretycznej dyscypliny, ale całej sieci czynników i zdarzeń, które zadecydowały o jej ostatecznej formie.

Skondensowanie rozpoznań tej rozprawy wydaje się w związku z tym pracą karkołomną. Jest tak, ponieważ pisanie niniejszego tekstu było czasem uzgadniania pojęć, rozwoju mojego języka krytycznomuzycznego, dokonywania wyborów w obrębie subdyscypliny studiów dźwiękowych i stanowiło praktykę teoretyczną, która trwała kilka lat, a której rozwój sukcesywnie uniemożliwiała pandemia i jej reperkusje, a więc odwołane wyjazdy naukowe, zamknięte biblioteki i powikłania zdrowotne. Jednak nie tylko specyfika pracy w izolacji i reperkusje z nią związane wpłynęły na to, jak rozwijał się mój wywód. Gdy pięć lat temu składałam w konkursie PRELUDIUM projekt zatytułowany *Polityczna możliwość głosu. Ślady somatyczności w sztuce*

współczesnej, moim planem było opisanie z perspektywy somatycznej działań kompozytorek i artystek sound artowych, takich jak Felicia Atkinson, Maja S. K. Ratkje, Lily Greenham, Katalin Ladik, Rebecca Saunders, Angélica Negrón, Fuji-Yuki czy Audrey Chen. Proces pisania poprowadził mnie jednak w zupełnie inną stronę i z czasem okazało się, że od opisu sensorycznych bodźców muzyki eksperymentalnej bardziej zajmują mnie kwestie społeczne i to, co dzieje się z dźwiękiem w kontekście wspólnoty, w której żyję. *Polityczne możliwości słuchania* są w pewnym sensie zapisem tego procesu i przejścia – od skupienia na indywidualnym doświadczeniu słuchania, do podmiotu zbiorowego i jego relacji z sonosferą. Stąd też taki a nie inny wybór tekstów teoretycznych, z których korzystałam, uzupełnianych na bieżąco podczas pracy. Gdyby korpus tekstów i materiału badawczego powstawał dziś, najprawdopodobniej przybrałby zupełnie inny kształt. A na pewno został uzupełniony o wnikliwszą lekturę lewicowej myśli społecznej i feministycznej filozofii nauki, o nowy materializm, czy wreszcie większą bibliografię tekstów analizujących relację sonosfery i klasy społecznej.

Moje rozumienie polityczności słuchania ewoluowało w czasie, co widać w układzie i treści kolejnych rozdziałów. Rozpaczynam od ontologii słuchania ubranej w ramy autorskiej ontoestetyki, którą ostatecznie porzucam na rzecz epistemologii i polityczności rozumianej jako produkcja wiedzy o słuchaniu oraz sonicznej ideologii wpływającej na relację podmiotów w społeczeństwie klasowym. Tym samym pojęcie usytuowania, które wprowadzam w pierwszym rozdziale pracy w kontekście teoretycznym, w rozdziale trzecim zastąpione zostaje przez moje faktyczne słuchowe usytuowanie, z perspektywy którego przysłuchuję się sonosferze miasta i sztuce dźwiękowej. W języku pracy sukcesywnie krystalizują się pojęcia z leksykonu feministycznej filozofii nauki, filozofii Deleuze'a i Guattariego, pojęcia z biblioteki myśli społecznej, takie jak: maszyna, praca, produkcja, czy samo pojęcie klasy. Towarzyszą one mojemu wcześniejszemu rozumieniu polityczności jako zawieszenia relacji pomiędzy przedmiotem (dźwiękiem) i podmiotem (słuchaczem), która skądinąd jest epistemologiczną zmianą o znaczeniu politycznym i która zachodzi przecież źródłowo w filozofii Marksa. Sama znaczenie tej zmiany zrozumiałam dopiero wtedy, gdy skupiałam się na konkretnych przejawach sonicznych interakcji w mojej wspólnocie lub sztuce dźwiękowej, która uwydatnia owe interakcje we wspólnotach konkretnych artystów.



Ta rozprawa jest zatem nie tylko procesem akumulacji wiedzy i jej porządkowania, ale przede wszystkim procesem radykalizacji, widocznym i słyszalnym zarówno w doborze bibliografii źródłowej, jak i w języku kolejnych rozdziałów (przede wszystkim rozdziału *Soniczność*).

Niniejsza rozprawa stanowi dla mnie fragment większej całości, który pozwolił mi ustalić wpływy ważne dla mojej sonicznej perspektywy badawczej. Jest to także punkt wyjścia do dalszych badań w obrębie studiów dźwiękowych. Na kanwie tej rozprawy niebawem powstanie kolejny projekt badawczy, który w większym stopniu koncentrował się będzie na dźwiękowości wspólnoty, nie porzucając jednak perspektywy sonicznej wrażliwości. W obręb owego projektu chcę włączyć także działania aktywistyczne, które pozwolą mi wyjść z hermetycznej przestrzeni własnej biblioteki, a zamiast tego umożliwią eksperymentowanie i zdobywanie materiału istniejącego poza instytucjonalnymi obiegami. Zależy mi na tym, by po widocznym w tej rozprawie geście odcięcia się od krytykowanych narracji o słuchaniu, móc oddać się pisaniu innych, możliwych *sound studies*, zgodnych z etyką wynikającą z mojego usytuowania. Mam nadzieję, że pozwolą mi na to projekty, które nadejdą.

## Streszczenie

**Słowa kluczowe:** *sound studies*, studia soniczne, soniczność, słuchanie, wiedza usytuowana, polityka możliwości

Dysertacja doktorska Agnieszki Lniak zatytułowana *Polityczne możliwości słuchania. Praktyki soniczne we współczesnej teorii i sztuce* jest poświęcona stosunkowo młodej dyscyplinie badawczej jaką są studia dźwiękowe (*sound studies*), a konkretnie zagadnieniu polityczności słuchania, dotyczącej zmysłowego doświadczenia i sposobów jego zapisu. Rozprawa jest złożona z trzech rozdziałów. Pierwszy z nich, zatytułowany *Słuchanie i polityka*, wprowadza do zagadnienia polityki zmysłowości. Autorka komentuje w nim poststrukturalistyczne koncepcje słuchania oraz łączy je z koncepcjami polityczności estetyki i biopolityki, zwracając uwagę na metaforę głosu konstytuującą owe dyskursy. Rozdział ten wprowadza do ważnego dla dalszej części wywodu zagadnienia słuchowej wiedzy usytuowanej. Rozdział *Słuchanie i wiedza* kondensuje dotychczasowe badania dźwiękowe i stanowi polemikę z tezami Briana Kane'a dotyczącymi *sound studies*. Autorka w niniejszym rozdziale włącza do perspektywy dźwiękologicznej krytykę zbudowaną na gruncie feministycznej filozofii nauki. Ostatni rozdział, zatytułowany *Soniczność*, jest próbą odpowiedzi na postulaty wysunięte w rozdziale pierwszym i drugim. Wprowadza on pojęcie soniczności, które staje się w rozprawie narzędziem do interpretacji dźwiękowych zdarzeń. Autorka podejmuje się interpretacji wybranych utworów z perspektywy usytuowanych badań sonicznych, które zawsze tworzone są z perspektywy danego podmiotu. W każdym z rozdziałów wywód teoretyczny przeplata się ze studiami przypadku, które pozwalają na wypracowanie autorskiej koncepcji. Wśród nich znalazły się utwory reprezentujące różne media: literaturę, muzykę, *sound art*; eseje odwołujące się do zdarzeń sonicznych, a także zjawiska, które sytuują się poza instytucją sztuki. Są to: kompozycja *Electronics Studies / Greek Funeral* Marcina Lenarczyka, książka Marcina Dymitera *Notatki z terenu*, esej Xochitl Gonzalez *Why do rich people love quiet?*, album Tomasza Pizio *Piekło kobiet* złożony z nagrań terenowych, *Window* Katharine Norman z gatunku literatury cyfrowej, performance Johanna Kreidlera *Earjobs* oraz zdarzenie dewastacji fortepianów *Cadenza* w przestrzeni Katowic.

## Summary

**Keywords:** sound studies, sonic, sonic studies, listening, standpoint theory, politics of possibility

Agnieszka Lniak's doctoral dissertation entitled *Political possibilities of listening. Sonic practices in contemporary theory and art*, is devoted to the relatively new research discipline of sound studies and, more specifically, to the issue of the politics of listening, concerning sensory experience and the ways of sonic writing. The dissertation is structured in three chapters. The first, *Listening and Politics*, introduces the issue of the politics of sensorium. In this chapter, the author comments on post-structuralist conceptions of listening and links them to conceptions of the politics of aesthetics and biopolitics, drawing attention to the metaphor of voice that constitutes these discourses. This chapter introduces methodological possibilities of sonic standpoint knowledge, which is important for the rest of the dissertation. The chapter *Listening and Knowledge* condenses previous sound studies publications and introduce polemics with Brian Kane's sound studies theses. In this chapter, the author incorporates a critical approach built on feminist philosophy of science into the sonic perspective. The final chapter, entitled *Sonicity*, attempts to respond to the claims made in chapters one and two. It introduces the concept of sonicity, which becomes a main tool for interpreting sonic events. The author undertakes to interpret selected works from the perspective of situated sonic research, which is always created from subjective perspective. Each chapter interweaves the theoretical argument with case studies that allow the author's theory to be developed. These include works representing different media: literature, music, sound art; essays referring to sonic events; and phenomena that situate themselves outside the institution of art. These include Marcin Lenarczyk's composition *Electronics Studies / Greek Funeral*, Marcin Dymiter's book *Notes from the Field*, Xochitl Gonzalez's essay *Why do rich people love quiet?*, Tomasz Pizio's album *Women's Hell* composed of field recordings, Katharine Norman's *Window* from the genre of digital literature, Johannes Kreidler's performance *Earjobs* and the Cadenza piano devastation event in the space of Katowice.

## Bibliografia

1. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008.
2. Giorgio Agamben, *O tym, czego możemy nie robić*, w: tegoż, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
3. *Audiofilia*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
4. Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, tłum. B. Massumi, Minneapolis 2009.
5. Jacques Attali, *Szum i polityka*, tłum. M. Matuszkiewicz, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.
6. Étienne Balibar, *Trwoga mas*, tłum. A. Staroń, Warszawa 2007.
7. Étienne Balibar, *Violence and Civility, On the Limits of Political Philosophy*, tłum. G. M. Gosharian, Nowy York 2015.
8. Roland Barthes, *Muzyka, głos, język*, tłum. K. Kłosiński, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.
9. Roland Barthes, *Ziarno głosu*, tłum. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015 nr 5.
10. Joanna Bednarek, Katarzyna Czeczot, *Epistemologie feministyczne. Ku lepszej wiedzy o „kobietach”*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 4.
11. Karin Bijsterveld. *Sound Waves of Protest: Noise Abatement Movements*, w: *The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull, Routledge, Londyn 2019.
12. Judit Bodnár, *Podwójne oblicze odmowy śródmieścia. Lokalne przejawy globalnej tendencji*, „Opcje” 2015, nr 3.
13. Georgina Born, *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge 2013.
14. Rossi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.
15. Hans-Joachim Braun, *An Acoustic Turn? Recent Developments and Future Perspectives of Sound Studies*, „Avant” 2017, nr 1.
16. Daniel Brożek, *Emancypacje słuchania*, „Ruch Muzyczny” 2023.
17. Dariusz Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu: audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014.

18. Dariusz Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
19. Michael Bull, *Sound Studies: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. 4 vols. New York 2013.
20. Michael Bull, *The Routledge Companion to Sound Studies*, London 2019.
21. Michael Bull, Les Back, *Auditory Culture Reader*, Oxford 2003.
22. Peter Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
23. John Cage, *Anarchy*, Connecticut 2001.
24. John Cage, *M: writings '67–'72*, London 1998.
25. John Cage, *Silence. Lectures and Writings*. Hanover 1973.
26. *Caloroczny fortepian zewnętrzny na katowickim rynku. Każdy może usiąść i zagrać*, online: <https://silesia24.pl/muzyka-na-ulicach-to-propozycja-katowic-ktore-w-przestrzeni-miasta-stawiaja-forte-piany>, dostęp [11.05.2023].
27. Adrianna Cavarero, *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, tłum. P. A. Kottman, Stanford 2015.
28. Anna Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*. Gdańsk 2012.
29. Mateusz Ciupka, profil podcastu *Szafa Melomana* na Instagramie, <https://www.instagram.com/p/CccmSDEliQN/>, [online: 11.05.2023].
30. Nicholas Cook, *Muzyka*, tłum. M. Łuczak, Warszawa 2000.
31. Christoph Cox, *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism*, „Journal of Visual Culture” 2011, nr 10.
32. Christoph Cox, Daniel Warner, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, tłum. J. Kutyla, M. Matuszkiewicz, M. Mendyk, S. Wieczorek, I. Socha, D. Gwizdalanka, J. Gałuszka, J. Jarniewicz, Gdańsk 2010. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z., K.M. Jaksender, Kraków 2016.
33. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tysiąc Plateau*, Warszawa 2015.
34. Joanna Demers, *Drone and Apocalypse. An Exhibit Catalog for the End of the World*, Winchester 2015.
35. Joanna Demers, *Listening Through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford 2010.
36. Aleksandra Derra, *Obiektywność spleciona z męskością, czyli o języku nauki z perspektywy feministycznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.

37. Jacques Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, tłum. Bogdan Banasiak, Warszawa 1997.
38. Ewa Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
39. Mladen Dolar, *Polityka głosu*, tłum. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
40. Mladen Dolar, *The Voice and Nothing More*, Cambridge 2006.
41. Marcin Dymiter, *Notatki z terenu*, Gdańsk 2021.
42. Grzegorz Dziamski, *Neoawangarda; wprowadzenie do sztuki współczesnej*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, nr 17.
43. Julia Eckhardt, Leen De Graeve, *The Second Sound. Conversations of Gender and Music*, Bruksela 2017.
44. Umberto Eco, *Dzieło otwarte*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboliński, Warszawa 2008.
45. Veit Erlmann, *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford 2004.
46. Richard Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, tłum. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Warszawa 2010.
47. *Fortepian powrócił, wandalę zniknęli*, opr. M. Kucharski, „Ruch Muzyczny” online: <https://ruchmuzyczny.pl/article/1792>, [dostęp: 11.05.2023].
48. Michael Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977.
49. Michael Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998.
50. Simon Frith, *Scenicznie rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011.
51. Monika Glosowicz, *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Warszawa 2019.
52. Xochitl Gonzalez, *Why do rich people love quiet?* „The Atlantic” 2022 wrzesień, online: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2022/09/let-brooklyn-be-loud/670600/> [dostęp: 11.05.2023].
53. Steve Goodman, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, London 2010.
54. Felix Guattari, *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*, tłum. P. Bains, J. Pefanis, Sidney 2006.

55. Ursula le Guin, *Grobowce Atuanu*, w: tejże, *Ziemiomorze*, tłum. S. Barańczak, Warszawa 2013.
56. Donna Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012.
57. Donna Haraway, *Wiedze usytuowane i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy*, tłum. A. Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2009, online: <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/haraway1988.pdf>.
58. Sandra Harding, *Rethinking standpoint epistemology: what is 'strong objectivity'?*, w: *Feminist epistemologies*, red. L. Alcoff, E. Potter, London 1993.
59. Andrzej Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022.
60. Michele Hilmes, *Is There a Field Called Sound Culture Studies?*, "American Quarterly" 2005, nr 1.
61. Sam Halliday, *Sonic modernity. Representing sound in literature, culture and the arts*, Edinburgh 2013.
62. Don Ihde, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, Nowy York 2007.
63. Maciej Jabłoński, *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, Poznań 2014.
64. Tim Ingold, *Against Soundscape*, w: *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*, red. A. Carlyle, Paris 2007.
65. Robin James, *The Sonic Episteme. Acoustic Resonance, Neoliberalism and Biopolitics*, Duke 2019.
66. Brian Kane, *Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn*, „Sound Studies” 2015, nr 1.
67. *Katowice kupiły całoroczne fortepiany. Dwa już stoją w centrum miasta*, „Katowice24.info”, online: <https://katowice24.info/katowice-kupily-caloroczne-forte-piany-dwa-juz-stoja-w-centrum-miasta/>, [dostęp: 11.05.2023].
68. Linda O Keeffe, *The Sound Wars: Silencing the Working Class Soundscape of Smithfield*, „Politiques de communication” 2017, nr 1.
69. Johannes Kreidler, *Earjobs Documentary*, online: <http://youtu.be/vVGVQe8lvto> [dostęp: 19.03.2023].
70. Anna Kropaczek, *Całoroczne fortepiany na ulicach Katowic. Są odporne na warunki atmosferyczne*, „RMF24.pl” 2022, online:

[https://www.rmfm24.pl/fakty/polska/news-caloroczne-fortepiany-na-ulicach-katowic-sa-odporne-na-warun.nId,5743476#crp\\_state=1](https://www.rmfm24.pl/fakty/polska/news-caloroczne-fortepiany-na-ulicach-katowic-sa-odporne-na-warun.nId,5743476#crp_state=1), [dostęp: 11.05.2023].

71. Brandon LaBelle, *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, Nowy York 2010.
72. Brandon LaBelle, *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*, Londyn 2018.
73. Richard Leppert, Susan McClary, *Music and Society. The Politics of composition, performance and reception*, Cambridge 1987.
74. Agnieszka Lniak, *Ontoestetyka dźwięku i kultura słuchania. Dyskurs metateoretyczny sound studies*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 4.
75. Michał Paweł Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
76. Susan McClary, *Feminine Ending. Music, Gender and Sexuality*, Minnesota 1991.
77. Marshall McLuhan, *Wywiad dla „Playboya”*, w: tegoż, *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001.
78. Antoni Michnik, *W nurcie radykalnego słuchania – ANNEA LOCKWOOD*, „Ruch Muzyczny” 2021, nr 23, online: <https://ruchmuzyczny.pl/article/1620> [dostęp: 15.04.2023].
79. Tomasz Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009.
80. Tomasz Misiak, *Konteksty i pytania badań nad dźwiękiem w kulturze współczesnej. Wprowadzenie*, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki” 2015, nr 1.
81. Tomasz Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Poznań 2013.
82. Jakub Momro, *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
83. Jakub Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków 2020.
84. Anna Nacher, *Komponując świat, słuchając – dźwięk jako komunikacja*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 1.
85. *Naiwny*, w: *Słownik Języka Polskiego PWN w wersji cyfrowej na podstawie Słownika 100 tysięcy potrzebnych słów* pod red. J. Bralczyka, wyd. I,



- Warszawa 2005, online: <https://sjp.pwn.pl/korpus/szukaj/naiwny>, [dostęp: 11.05.2023].
86. *Naiwny*, w: *Wielki Słownik Języka Polskiego PAN*, red. P. Żmigrodzki, M. Bańko, B. Batko-Tokarz, J. Bobrowski, A. Czelakowska, M. Grochowski, R. Przybylska, J. Waniakowa, K. Węgrzynek, Kraków 2018, online: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/4129/naiwny](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/4129/naiwny) [dostęp: 11.05.2023].
87. Jean-Luc Nancy, *Listening*, tłum. Ch. Mandell, Nowy York 2007.
88. Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. Bogdan Baran, Kraków 1994.
89. Katharine Norman, *Window*, 2012, online: <https://www.novamara.com/window/desktop.html> [dostęp 20.03.2023].
90. Katharine Norman, *Window – an Undecided Sound Essay*, „Journal of Sonic Studies” 2018, nr 4, online: <https://www.researchcatalogue.net/view/266147/266148> [dostęp 20.03.2023].
91. David Novak, Matt Sakakeeny, *Keywords in sound*, Duke University Press 2015.
92. Ryszard Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa 2017.
93. Michael Nyman, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*, tłum. M. Mendyk, Gdańsk 2011.
94. Pauline Oliveros, *Deep Listening. A Composer’s Sound Practice*, New York 2005.
95. Pauline Oliveros, *Kilka obserwacji dźwiękowych*, tłum. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.
96. Jens Gerrit Papenburg, Holger Schulze, *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia Sound Studies*, tłum. M. Pasiecznik, S. Wojciechowski, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1.
97. Matteo Pasquinelli, *Na ruinach miasta kreatywnego: berlińska fabryka kultury a sabotaż renty*, tłum. K. Szadkowski, w: *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010.
98. Trevor Pinch, Karin Bijsterveld, *The Oxford Handbook of Sound Studies*, New York 2012.
99. Grzegorz Piotrowski, *Muzyka popularna. Nashuchy i namysły*, Warszawa 2016.

100. Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.
101. Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007.
102. Aaron Ridley, *Przeciw ontologii muzycznej*, tłum. W. Bońkowski, „Muzyka” 2005, nr 1.
103. Tara Rodgers, *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*, Durham 2010.
104. Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*. Kraków 2006.
105. Luigi Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest futurystyczny*, tłum. M. Matuszkiewicz, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.
106. Pierre Schaeffer, *Akuzmatyka*, tłum. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.
107. R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Vermont 1994.
108. Miroslav Sebestik: *Écoute* (film), 1991, fragment online: <https://youtu.be/pcHnL7aS64Y> [dostęp: 21.03.2023].
109. Lauri Siisiäinen, *Foucault and the Politics of Hearing*, Nowy York 2013.
110. Agnieszka Sobolewska, *Od emocjonalnej do relacyjnej historii wiedzy: pojęcia, zwroty, kierunki*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2022, nr 1.
111. Rebecca Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrownie*, tłum. A. Dzierzgowska i S. Królak, Kraków 2018.
112. Susan Sontag, *Estetyka ciszy*, w: tejże, *Style radykalnej woli*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2018.
113. Gayatri Chakravorty Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24–25.
114. Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.
115. Jonathan Sterne, *The Sound Studies Reader*, New York 2012.
116. Filip Szałasek, *Wtajemniczenie w słuch*, w: *Głębokie słuchanie / Deep Listening*, Katowice 2020.

117. Timothy Dean Taylor, *The Sounds of Capitalism. Advertising, Music and the Conquest of Culture*, University of Chicago Press, Chicago and London 2014.
118. Marie Thompson, *Beyond Unwanted Sound. Noise, Affect and Aesthetic Moralism*, Nowy York 2017.
119. Edgar Varèse, *Wyzwolenie dźwięku*, tłum. M. Matuszkiewicz, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.
120. Salomé Voegelin, *Historical Interest: a pragmatic provocation for a continuum of sound*, w: *Colloquium: Sound Art and Music*, red. T. Gardner, S. Voegelin, Zero Books, Croydon 2016.
121. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, London 2010.
122. Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound*, Nowy York 2014.
123. Salomé Voegelin, *The Political Possibility of Sound. Fragments of Listening*, Nowy York 2019.
124. Salomé Voegelin, *Śluchając hałasu i ciszy*, tłum. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie”.
125. Wolfgang Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, w: *Przemoc ikoniczna czy „Nowa widzialność”?*, red. E. Wilk. Katowice 2001.
126. Małgorzata Wojcik, Rafał Żak, *Cisza*, Warszawa 2020.