

Krzysztof Łukasiewicz

Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski

„Ku formom życia dźwięku i kulturom słyszenia”

Do banałów należy pisanie o wieloznaczności kategorii kultury. Można oszczędzić sobie trudu jego podważenia, choć kwestie wcale niebanalne pojawiają się w trakcie poważniejszej refleksji nad tego przyczynami i konsekwencjami. Są one wyraźne już od czasu dostrzeżenia czy wynalezienia kultury jako przedmiotu poznania. Rzecz jasna jest to obszerne zagadnienie odrębne, wobec którego niniejsze rozważania są zaledwie drobnym przyczynkiem. Dzieje się tak przede wszystkim z trzech względów – po pierwsze, kontekstem problemowym są współczesne przekształcenia w obrębie *cultural studies*, które mimo swej doniosłości stanowią jedno z wielu współczesnych podejść do kultury; po drugie, na inną okazję trzeba odłożyć analizę tego, czym jest sama kultura i kategoria kultury dla *cultural studies*; po trzecie, przeważać będą uwagi sprawozdawcze niż analityczne. Krótko rzecz ujmując, mowa będzie o tym, jak Holger Schulze zaprezentował *sound studies* jako jedną z postaci *cultural studies*.

Uczył to na potrzeby zredagowanej przez Stephana Moebiusa publikacji *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies* (Bielefeld 2012). Użycie w tytule niemieckojęzycznej książki, która przedstawiona została jako *Wprowadzenie*, angielskich sformułowań jest bardzo znaczące. O ile jego pierwsza część mogłaby czytelnikom sugerować, że będą mieli do czynienia z problematyką, którą zajmowała się dawna teoria kultury, to jego ciąg dalszy od razu wskazuje, iż więcej będzie o tym, „jak” niż „co”. W tej mierze druga część tytułu jest myląca – tom faktycznie, poza wstępem redaktora, rozpoczyna się od ogólnej charakterystyki brytyjskich *cultural studies*, dziewiąty rozdział dotyczy *visual studies*, wszakże po nim mamy jeszcze pięć następných, a dwunasty omawia właśnie *sound studies*. Przydzielenie pierwszych stron studiom kulturowym jest oczywiste, ale kolejność dalszych rozdziałów prowokuje już pytania, z których jednak trzeba tutaj zrezygnować. Warto jednak zwrócić uwagę, że wskazane w tytule „aż do”, związane ze studiami wizualnymi, podkreśla tak prymat wzroku i tego, co wzrokowe, jak i ofensywności *visual studies*. W dużej mierze sytuację tę korygują *sound studies* lub – mocniej – przeciwstawiają się im.

Gwoli ścisłości i uzupełnienia warto dodać, że Moebius w swej autorskiej, podobnie propedeutycznej, książce *Kultur* (Bielefeld 2009) ostatni rozdział poświęcił *Die Studies*, lecz wyróżnił ich tylko siedem i to ostatni poświęcił *cultural studies*. Znamienne jest to, że w owej siódemce nie znalazły się studia nad dźwiękiem. Po trzech latach wracając do tych zagadnień i to w pełniejszym już wymiarze, Moebius zaprosił do współpracy specjalistów od poszczególnych *studies*. Do takowych z pewnością zaliczyć trzeba Schulzego¹, redaktora między innymi pracy *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung* (Bielefeld 2008). Artykuł tego badacza *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia Sound Studies* (tłum. M. Pasiecznik, S. Wojciechowski), napisany wraz z Jensem Gerritem Papenburgiem, można znaleźć w numerze tematycznym „Kultury Współczesnej” (2012, nr 2) poświęconym dźwiękowi, technologii, środowisku.

Spośród autorów zaproszonych przez Moebiusa do współpracy Schulzego wyróżnia szerokie i wyraziste potraktowanie wiążącego ich wszystkich ujęcia, to znaczy opowiedzenie się za studiami, a nie odrębnymi dziedzinami nauki. Zdecydowanie więc Schulze stwierdził, że *sound studies* nie pretendują do tego, by stać się „nauką o dźwięku” (*Klangwissenschaft*). Więcej nawet, samą koncepcję odrębnych dziedzin nauki uznał za przestarzałą. Jej społeczne podłoże oraz kontekst stanowi terytorialne i państwowo-narodowe myślenie, które ustabilizowało się w XIX wieku. Odpowiada temu epistemologiczny wzorec – dążenie do zbudowania hierarchicznie uporządkowanego oraz zamkniętego systemu pojęć i tez. Dla Schulzego, który z historycznych i socjologicznych badań wyprowadza radykalne wnioski, „heroiczna-hagiograficzna” czy „mieszczańsko-heroiczna” opowieść o nauce jako walce o prawdę już się wyczerpała. Roszcząca sobie prawo do autorytatywności *scientia* winna teraz ustąpić miejsca studiowaniu. W czasowniku *studeo, studere* najistotniejsza jest procesualność, poszukiwanie, przekraczanie granic, performatywność. Oznacza to otwarcie na rozmaite sposoby i zadania badawcze, odrzucenie sztywnego podziału na podmiot i przedmiot poznania, uwrażliwienie na ich heterogeniczny i hybrydyczny charakter. Jeśli w ogóle jeszcze mielibyśmy odwoływać się do poszczególnych dziedzin wiedzy, to jedynie po to, by pokazać, co powinno zostać przekroczone czy – inaczej mówiąc – wskazać na konieczność podejścia transdyscyplinarnego. Kiedy Schulze dopowiada, że względem tradycyjnego rozumienia *sound studies* stanowią nie- i antynaukę, jest to analogiczne do traktowania sztuki współczesnej jako nie- i antysztuki. W obu przypadkach chodzi o zasadnicze ich, tzn. nauki i sztuki, przeformułowanie. Odwołanie się do przemian artystycznych i estetycznych uzasadnione jest ponadto tym, że obok brytyjskich *cultural studies* (z ich zainteresowaniem subkulturami i codziennością) u genezy *sound studies* tkwią doświadczenia awangardy muzycznej, która od lat 60.

¹ Zob. dostęp online: <http://www.soundstudieslab.org/author/admin/> [9.07.2015].

XX wieku eksplorowała artystycznie różnorodne formy wydobywania dźwięków i ich słyszenia. Schulze nazywa to „wynałazczą etnografią *in modus artis*”, przez co podkreśla, że np. Johna Cage’a najbardziej interesował „dający się usłyszeć kształt tego świata” – świata, który nas otacza i którego jesteśmy częścią. Partyturą, interpretacją dzieła, tym nawet, co się dzieje w sali koncertowej, już się zajmowano i w dalszym ciągu niektórzy się w tym specjalizują, lecz *sound studies* wykraczają dalej ku samym „formom życia dźwięku i kulturom słyszenia” (*Klanglebensformen und Hörkulturen*). Poszukiwanie tam jednolitego stylu z góry jest odrzucone, gdyż konsekwencją takiego postępowania zawsze jest znieczulenie na wielorakość. Tak samo porzucić trzeba wyobrażenie o syntezie podejścia artystycznego i naukowego, bowiem twórcza jest ich „hybrydyzacja” czy konfluencja. Schulze wyróżnia kilka etapów lub – lepiej – stacji takiej „podróży”. O zapleczu i potencjale semantycznym tego ostatniego określenia nie ma potrzeby tutaj osobno pisać.

Pierwszy etap takiej podróży dla Schulzego to *artistic research*, który w początkach XX wieku odkrywa nowe znaczenia dźwięku i znamienne spleta artystyczne przekształcania materii dźwiękowej z jej koncepcjami naukowymi. Widoczne jest to w pracach W. Ruttmanna, P. Schaeffera, J. Cage’a, A. Luciera, R.M. Schafera, B. Truaxa. Nowszym przykładem są prace tych dwóch ostatnich powstałe w Simon Fraser University w Vancouver, w których analizowanie nowej muzyki połączone jest z badaniami z zakresu elektroakustyki oraz charakterystyką fizykalno-technicznych podstaw i właściwości akustycznych. Rozszerzenie i skomplikowanie artystycznego formowania dźwięku prowadziło do pytania o to, jak słuchające ja odnajduje się w nowej sytuacji, jakie użytki robi ze swych nabytych już umiejętności słuchania, jak na „audytywnej drodze” osiąga poznanie. Dla *sound studies* w *artistic research* najbardziej płodne jest właśnie przenikanie się naukowego i artystycznego podejścia.

Jednym ze wspólnych – artystycznych i naukowych – osiągnięć było opracowanie koncepcji krajobrazu dźwiękowego, na którego opisie i analizie skupiła się *acoustic ecology*, stanowiąca drugi etap „podróży”. Szczęśliwie ma już ona za sobą „naiwny dokumentaryzm” i przesadną ufność w przezroczystość narzędzi i technik zapisu. Według Schulzego dla współczesnej ekologii akustycznej słuchanie jest praktyką (*Gestaltungspraxis, Kulturtechnik*), której swoistość można ująć, skupiając się na dokonywanych w niej selekcji, znaczącym kształtowaniu i postrzeganiu. Takie podejście jest skierowane także przeciwko prymatowi pisma, któremu ulega *Partitурwissenschaft*, zapominając lub lekceważąc fakt, że dźwięk jest przede wszystkim doświadczeniem słuchowym. W zależności chociażby od miejsca i czasu jego modelowanie przebiegało rozmaicie, a pismo pełniło w nim różną, wcale nie dominującą, rolę.

Następny (trzeci) wyróżniony przez Schulzego etap „podróży” wiąże się z kontynuacją dokonań awangardy w zakresie oddziaływania różnych zmysłów i mediów. Szczególnie intensywnie wykorzystywano to w happeningach i *art*

performance, a rozszerzone stało się podstawą dla „sztuki dźwięku” (*Klangkunst*), która zaczęła rozbrzmiewać np. w galeriach sztuki, teatrach. Przedmiotem rozpoznawania, eksperymentowania i „komponowania” stały się relacje między przestrzenią, ruchem, czasem i materialnością. W miarę rozwoju w tego typu pracach zmniejsza się rola audytywnych artefaktów (rzeczowych, obiektywnych), a w grę wchodzi konceptualne przestrzenno-muzyczne i architektoniczno-urbanistyczne projekty, wymagające już odwołania się do wiedzy kulturoznawczej i antropologicznej.

Na to, że słuch i dźwięk są określane przez kulturę, zwracało uwagę wielu reprezentantów *cultural studies*, badaczy mentalności, życia codziennego i kultury popularnej. Obok opisowego w grę wchodzi też aspekt krytyczny – np. kiedy negatywnie ocenia się kulturalne, społeczne i techniczne następstwa medialnego rozwoju, który rzutuje na porządek naszych zmysłów, ciało i samorozumienie. Wynika z tego konieczność historycznego badania mediów, ich dynamicznej relacji do myślenia i zmysłowej wrażliwości oraz odniesienia do naszej cielesności. Po ujęciu ucha jako organu poznania przychodzi kolej na analizy technik odczuwania dźwięku.

Nowa antropologia historyczna, czwarty etap „podróży”, nie ilustruje jedynie starej już tezy relatywizmu kulturalnego, a słuchającego traktuje jako aktora badania. Zdaniem Schulzego *aristic research* mocno był jeszcze związany z pisaniem jako modelem poznania. Dlatego przeciwstawia temu stanowisko Magdaleny Ulrich, dla której antropologia dźwięku nie tyle jest jego badaniem za pomocą narzędzi antropologicznych, lecz jest antropologią posługującą się środkami dźwiękowymi. Co przy tym bardzo istotne, chodzi o antropologię, dla której podstawową metodą są indywidualne odczucia poznającego, a słuchające ciało instrumentem badawczym.

Takie postawienie sprawy wyklucza zdawanie się na sam opis odczuwania dźwięku i jakoby „odzwierciedlającą” to słowną relację. Dla Schulzego jedną z ważniejszych zasług *cultural studies* jest odsłonięcie narratywnych sposobów przedstawiania oraz traktowanie pisarskiej fikcji jako praktyki poznawczej. Kodwo Eshun, chcąc ująć doświadczenie audytne *in actu*, zaproponował zatem uprawianie *sonic fictions* (to etap piąty). „Opowiadanie dźwięku” (*Klang Erzählung*) zapośrednicza dźwiękowe praktyki i przeżywanie dzięki otwarciu na nieakademicki sposób pisania. Warto zauważyć, iż Schulze poświęcił temu zagadnieniu odrębne prace, ale i w tym miejscu – zapobiegając zarzutowi, że upominano się i nawet realizowano to już dawniej – jeszcze raz przypominał, że nie chodzi o syntezę nauki i sztuki, ale „syrrehez” (od nazwiska historyka nauki i matematyka Michela Serresa).

Dużym błędem byłoby pomijanie przez *sound studies* tego, jakie użytki z dźwięku robią nauki techniczne, w których wkłada się czasami wiele trudu w to, by określone dane uczynić słyszalnymi (*auditory display*, „podróży” etap szósty) – dla celów naukowych lub potrzeb życia codziennego. Tym, jak

rzeczy dźwięczą zainteresowani są projektanci, a jeszcze bardziej specjaliści od publiczno-medialnej prezentacji danej marki. Dla tej powstającej nowej gałęzi *sound* czy *audio branding*, zdaniem Schulzego, charakterystyczna jest merkantylna instrumentalizacja, a dla wykorzystywanej tam semiotyki dźwięku najważniejsza jest retoryczna skuteczność, a nie wskazywanie alternatyw. Przy zastrzeżeniach do poprzestawania na tym sposobie podejścia do empirycznej ewidencji indywidualnego słuchania, docenić jednak należy przeciwstawianie się także przez nauki techniczne i nauki o komunikacji marki prymatowi tego, co wizualne.

Wziąć pod uwagę również trzeba przemiany techniczne głębiej sięgające w sferę dźwięków i obcowania z nimi. Dobrze pokazują to klasyczny już *Auditory Culture Reader* (red. M. Bulla, L. Back, New York 2003) oraz *Audio Culture* (red. Ch. Cox, D. Warner, New York 2004). Pojawienie się nowych sprzętów do słuchania sprzyjało zainteresowaniu audytywną przeszłością i różnymi sposobami percypowania dźwięku. Badania nad *audile techniques* (etap siódmy) czy „technikami kultury słuchu” (*Hörkulturtechniken*) mają jednak także wymiar teoretyczny. Dla Schulzego dowodzą tego prace J. Atalliego i J.-L. Nancy’ego, w których na historyczno-kulturalnych materiałach ukazane zostało cielesne zmagazynowanie i zakotwiczenie doświadczeń słuchowych. Pojawiło się nawet, nawiązujące do koncepcji Eshuna, określenie *sonic warfare*, które słuchanie traktuje jako faworyzowaną metodę empiryczną.

Powyższe rozważania dotyczyły tego, jak brzmią rzeczy. Na kolejnym etapie (ósmym) wypada postawić pytanie, jak brzmi dane miejsce. Odpowiedzi stara się dostarczyć *aural architecture*, która idzie dalej niż zainteresowanie krajobrazem (*acoustic ecology*) czy instalacjami (jak *Klangkunst*) i zmierza do całościowego kształtowania przestrzeni dźwiękowej. Na pierwszym planie stawiane są wymogi funkcjonalne, jednak nie sal koncertowych, a różnych przestrzeni codziennego życia, które analizuje się i projektuje, uwzględniając przestrzenność i cielesność dźwięku. Poznanie tutaj wymaga „zanurzenia się” w sytuację słuchania, badania całość wrażeń sensorycznych. Kształtowanie *aural arenas* jest przedsięwzięciem transdyscyplinarnym w tym sensie, że artystyczna, naukowa i praktyczna wiedza o środowisku (*Umwelt*) dźwiękowym kulminuje się w sonicznej fikcji brzmienia danego miejsca.

Aczkolwiek wielu z przypomnianych przez Schulzego autorów, a po części i on sam, swym poglądom nadawało charakter postulatów, to należy odnotować, że w ostatnich dziesięcioleciach *sound studies* zyskało rangę akademicką jako fragment *sensory studies*, którym podstaw dostarcza *new materialism* (dziewiąty etap „podróży”), wychodzący od fizyczności (cielesności, materialności) postrzegającego, postrzeganego i samego postrzegania oraz kulturalnej i sytuacyjnej przygodności porządku zmysłów. Inspiracje teorią krytyczną, fenomenologią i dekonstrukcją prowadzą do skoncentrowania się na analizach indywidualnego doświadczania w określonych sytuacjach, analizach, które

uwzględniają wszelkie idiosynkrazje myślenia i przeżywania oraz przenikanie się tego, co sensualne i tego, co intelektualne. Dążenie do przewyciężenia dychotomii ciała i duszy widać w przypisywaniu centralnej roli ucieleśnieniu odzuciu i myśli. Chodzi także o ciało samego badacza, które jest jego pierwszym instrumentem badania, pierwszym i uprzywilejowanym w tym przynajmniej sensie, że umożliwia wyjście poza językopodobne ujmowanie komunikacji czy – jak to zwięźle ujął Dawid Howes – przejście od empirii znaku do empirii sensu. Schulze wyprowadził z tego ogólną konkluzję, że *sound studies* podejmują podróż ku „pełni sensoryczno-materialnych kultur”, w której dzięki sztuce i nauce nawiązujemy kontakt z dźwiękami w naszych ciałach.

Na koniec tego omówienia wypada zapewnić, że swoje rozważania Schulze opatrzył obszerną dokumentacją bibliograficzną, co zapewne służyć może ich sprawdzeniu, ale lepiej korzystać z tego jako pomocy we własnej pracy nad bardziej szczegółowymi zagadnieniami. Pamiętać przecież trzeba, że na niezbyt obszernej przestrzeni tekstowej stawiał on sobie zadanie dokonania syntezy, choć samo to słowo jest z jego punktu widzenia nieadekwatne. Najwięcej uwagi Schulze poświęcił temu, co znaczyło, znaczy i będzie znaczyć studiowanie dźwiękowego świata, tj. świata dźwięków i dźwięczącego świata. Tak samo jak pozostali współautorzy zredagowanej przez Moebiusa książki dość swobodnie posługuje się on kategorią kultury. Wyraźniej widać, od jakiego jej pojmowania odchodzi; to, za którym się tak czy inaczej opowiada, zarysowuje się raczej mgliście. Argumentacja, dlaczego tak jest, daje się jednak odczytać. Jest ona częścią wyjaśnienia tego, jakie czynniki i mechanizmy sprawiły, że pierwotnie stosunkowo spójna koncepcja *cultural studies* przekształciła się w szereg różnych *studies*. Następna ważna kwestia dotyczy tego, co, jeżeli cokolwiek, je jeszcze łączy.