

Tomasz Misiak

Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, Dolnośląska Szkoła Wyższa

Konteksty i pytania badań nad dźwiękiem w kulturze współczesnej

Wprowadzenie

Pytanie, które wyznacza zakres problemowy tego wprowadzenia, już w punkcie wyjścia zdradza swój podwójny charakter. Z jednej strony będzie to pytanie o konteksty. Konteksty rozumiane jako przestrzenie problemowe, zakresy tematyczne, określenia przedmiotowe badań, które za swój podstawowy cel obierają wskazanie możliwie szerokiego pola funkcji i sposobów oddziaływania dźwięku w kulturze współczesnej. Pytanie o konteksty okaże się zatem pytaniem geograficznym: próbującym ustalić powierzchnię, zarysować mapę, wskazać obszary, opisać środowiska. Z drugiej strony będzie to pytanie o pytania pojawiające się w określonych kontekstach i wyznaczające odpowiednie trajektorie dociekań. Pytania śledzone w ramach kontekstów to pytania filozoficzne, a więc takie, dla których ważniejszy jest ruch myśli niż odpowiedź. Chodzi o to, by za sprawą dociekań wysondować „ukształtowanie terenu”; wskazać na góry, równiny, depresje; zarysować horyzonty dociekań (a nie rozwiązań) przybliżanych kontekstów. W tym sensie podstawową tezę prezentowanego tu sposobu myślenia o dźwięku będzie przekonanie, że geografia (czyli to, co da się wykreślić, analitycznie opisać, ująć kartograficznie) musi być sprzężona z filozofią, a więc tym, co rozpoczyna, ale nie kończy, co uznaje, że każdy obszar zawiera w sobie coś niewyczerpalnego i nie podlegającego określeniu¹. Filozoficzny charakter pytań ma w konsekwencji zapewnić wielowarstwowość, otwartość i przechodniość określanych kontekstów. Konteksty te nie są od siebie oddzielone. Nie są też jednorodne. Są wielowarstwowe. Niektóre warstwy przechodzą przez kilka kontekstów, inne wyłącznie przez jeden, jak pokłady tektoniczne z ich ruchami i przeobrażeniami. Każda z warstw jest również „dziurawa”², tzn. przepuszcza rozmaite wpływy, nie tylko w układzie horyzontalnym, ale też w wertykalnym.

¹ Zob. M. Libera, *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*, Warszawa 2012.

² Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.

Kontekst (1): muzyka i sztuka dźwięku

Badania nad dźwiękiem w kulturze współczesnej nie mogą pozostać obojętne wobec problematyki generowanej przez sztukę, a w szczególności muzykę. To kontekst najbardziej rozległy i wielowarstwowy (wielowarstwowy). Jeśli spoglądamy na muzykę poprzez dźwięk, jego rolę, funkcje, sposoby działania, prezentacji, odbioru, organizacji (komponowania) czy wydobywania (wykonywania), to widzimy konieczność zaprzęgnięcia wielu dyscyplin, które na przestrzeni wieków pojawiły się w ramach namysłu prowadzonego nad muzyką. Estetyka, socjologia, filozofia, muzykologia, medioznawstwo, akustyka – to tylko niektóre z nich. Przeobrażenia dokonujące się w muzyce co najmniej od początków XX wieku, wraz z szokującymi postulatami muzycznej awangardy³, a później też muzyki konkretnej czy muzyki elektronicznej, a także mniej lub bardziej hybrydyczne formy współczesne, takie jak *sound art*, *field recording* oraz rozmaite strategie podejmowane w ramach sztuki instalacji czy *performance*⁴, wymusiły nowe pytania. Osiągnięciem tych nowych pytań stało się otwarcie muzykologii na artystyczne formy kreacji, niemieszczące się w ramach tradycyjnie rozumianej muzyki, ale posługujące się dźwiękiem jako podstawowym medium.

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

Jak zmieniały się sposoby prezentacji muzyki? Jak przekształcały się role kompozytora, wykonawcy i odbiorcy oraz relacje i interakcje między nimi? Czy zmiany te mają odzwierciedlenie w ogólniejszych relacjach społecznych? Jak zmieniały się role społeczne instrumentów muzycznych?⁵ Jak wiele kontekstów pozaartystycznych, pozamuzycznych należy rozpoznać, by przybliżyć, (wstępnie) zrozumieć współczesną twórczość muzyczną?⁶

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

³ Zob. M. Burchardt, *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla początkujących. Tom I*, Gdańsk 2014.

⁴ Zob. T. Biernacki, M. Pasiecznik, *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych*, Warszawa 2012.

⁵ Zob. A. Czech, *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Gdańsk 2013.

⁶ Zob. M. Pasiecznik, *Rytuał Superformuły. Stockhausen: Licht. Die Sieben Tage Der Woche*, Warszawa 2011; J. Topolski, *Widma i czasy. Muzyka Gérarda Griseya*, Warszawa 2012.

i transmitujące dźwięk wpłynęły na ontologię muzyki?⁷ Czym różni się muzyka zapisana w postaci nut od muzyki zarejestrowanej? Jakie związki przybierają współcześnie połączenia muzyki i akustyki?⁸ Jakim zmianom podlegają prawa autorskie w związku z możliwościami technologii cyfrowych?

Czym jest eksperyment w muzyce?⁹ Czym różni się od eksperymentu w nauce? Czym jest muzyka eksperymentalna?¹⁰ Co jest inne w muzyce, co jest jej obce? W jakim sensie szum, dźwięk i cisza mogą być traktowane jako „inni” muzyki?¹¹ Czy da się wskazać granice muzyki? Jakie są graniczne sposoby posługiwania się dźwiękiem?¹²

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

Kontekst (2): pojęcia

Dokonujące się w ostatnim czasie uwrażliwienie nauk humanistycznych na pojęcia pozwala na ponowne prześledzenie tych kategorii, które związane są z dźwiękiem, słyszeniem, brzmieniem i metaforyką z nimi sprzężoną. Czynnione z różnych perspektyw próby ukazania, jak d z i a ł a j ą, co r o b i ą, a nie tylko co znaczą pojęcia¹³ mogą pomóc w głębszym zrozumieniu działania dźwięku w kulturze współczesnej. Istnieje bowiem wiele określeń znaczeniowo związanych z dźwiękiem, które są pojęciami „wędrującymi” poprzez rozmaite skojarzenia, dyscypliny, akademie, teksty, dyskursy, idee. Niezwykle ciekawe okazują się pytania o te pojęcia i ich związki z rozmaitymi wykładniami wiedzy, władzy czy aksjologii, które za nimi stoją. Jeśli zgodzimy się z tezą, że kultura Zachodu została zdominowana przez język posługujący się głównie metaforyką związaną

⁷ Zob. T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009.

⁸ Zob. U. Jorasz, *Słuchając, czyli kontredans akustyki ze sztuką*, Poznań 2010.

⁹ D. Crowley, D. Muzyczuk, *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957 – 1984*, Łódź 2012.

¹⁰ Zob. M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage'u*, tłum. M. Mendyk, Gdańsk 2011.

¹¹ Zob. C. Cox, D. Warner, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, tłum. różni, Gdańsk 2010.

¹² *Dźwiękowiska*, red. K. Topolski, K. Miękus, Gdańsk 2013.

¹³ M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012.

z wizualnością, to współcześnie konieczne okaże się ponowne prześledzenie tych terminów, które mogłyby stanowić przeciwwagę dla zachodniego okulo-centryzmu. Pamiętać jednak należy, że pytania o pojęcia to nie tylko pytania o znaczenia, ale przede wszystkim pytania o zdarzenia, jakie w oderwaniu od samych znaczeń zmieniają sposoby myślenia o kulturze jako nieskończonej przestrzeni partycypacyjnej¹⁴.

Należy zatem zapytać, w jaki sposób, w różnych kontekstach współczesnej kultury i w związku z różnymi formami działań w ich obszarze, odbierane są takie pojęcia, jak na przykład: „słuchanie”, „podsluchiwanie”, „nasłuchiwanie”¹⁵, „przesłuchiwanie”, „przysłuchiwanie się”¹⁶, „fonosfera”, „audiosfera”, „sonosfera”, „brzmienie”, „rytm”, „szum”, „trzask”, „cisza”, „hałas”, „zgiełk”, „szepł”, „krzyk”, „odgłos”, „echo”, „dźwięk”, „muzyka”, „sztuka dźwięku”, „audialność”, „audiowizualność”, „audytywność”, „audytorium”, „rozstrojenie”, „nastroyenie”, „przesterowanie”, „nagrywanie”¹⁷, „nośnik dźwięku”, „głośno”, „cicho”, „pejzaż dźwiękowy”, „pejzaż akustyczny”.

Kontekst (3): ekologia akustyczna

Pojęcia pejzażu dźwiękowego czy też akustycznego otwierają kontekst pojęć na kolejny obszar problemowy. Niewystarczalność pojęć do opisu szeregu zróżnicowanych doznań akustycznych, obecnych zarówno w kontekście przyrodniczym, jak i kulturowym (choć współcześnie coraz trudniej jest oddzielić od siebie te dwie przestrzenie), stała się jednym z powodów, dla których R. Murray Schafer i jego współpracownicy postulowali już w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku osobny przedmiot przyrodniczo-techno-kulturowych badań¹⁸. Ekologia akustyczna stawiała sobie za cel zrewidowanie pojęć używanych do opisu różnych środowisk dźwiękowych, ich ochronę oraz uznanie dźwięku za ważny fenomen kulturotwórczy na poziomie tworzenia obrazów tożsamości społecznej i indywidualnej. Ważnym aspektem tak zarysowanej perspektywy były także praktyczne problemy związane z negatywnymi skutkami nadmiernego hałasu w przestrzeniach publicznych¹⁹ oraz regulacja przeobrażeń

¹⁴ J.-F. Augoyard, H. Torgue, *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*, trans. A. McCartney, D. Paquette, Quebec-Kingston 2005.

¹⁵ Zob. D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014.

¹⁶ Zob. Th. Bernhard, *Kalkwerk*, tłum. E. Dyczek, M.F. Nowak, Kraków 1985.

¹⁷ Zob. K. Szlifirski, *Pro-Audio. Angielsko-polski słownik terminologii nagrań dźwiękowych*, Warszawa 1996.

¹⁸ Zob. R. M. Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tubing of the Word*, Rochester, Vermont 1994.

¹⁹ Zob. M. Siemiński, *Kultura a środowisko akustyczne człowieka*, Warszawa 1967.

dokonujących się w uniwersum dźwiękowym pod wpływem nowych rozwiązań urbanizacyjnych, industrialnych czy technologicznych.

W tym kontekście wciąż warto pytać o to, czym jest cisza. A także: dlaczego musimy walczyć z hałasem? Czy można pogodzić troskę o środowisko akustyczne z miłością do „sztuki hałasu”?²⁰ W jaki sposób opisywać przestrzenie dźwiękowe? Jakie wyzwania stawia przed nami współcześnie pojęcie pejzażu dźwiękowego? Czy współczesny świat wymaga „remontu” z uwagi na coraz bardziej wzmoczone doznania akustyczne? W jakim stopniu rozwój cywilizacji zmienia nasze sposoby słuchania otaczającej rzeczywistości?

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

A zatem: czy istnieje potrzeba projektowania dźwięku w przestrzeniach publicznych? Czy można pogodzić myślenie muzykologa i architekta?²¹ I idąc dalej tym tropem: czy planowanie przestrzeni dźwiękowych może przyczynić się do wzrostu zainteresowania danym miejscem? Czy istnieje współcześnie potrzeba „fonoturystyki”? Jakie wartości edukacyjne i kulturotwórcze wiążą się z umiejętnością świadomego rozpoznawania roli i funkcji dźwięku w określonym kontekście kulturowym?²² W jaki sposób opisywać historyczne, a więc bezpośrednio niedostępne pejzaże dźwiękowe?²³

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

Kontekst ten rozpięty jest nad wszystkimi wcześniej wskazanymi sferami i przypomina siatkę maskującą, która ze względu na barwę jest w stanie coś przykrywać, ale także, z uwagi na strukturę, złożona jest z rozmaitych oczek (okien) umożliwiających wymianę i interakcję – jak każde medium, będące jednocześnie oddzielającą granicą i udostępniającym mostem. Nie da się mówić o dźwięku w kulturze współczesnej bez założenia, że zawsze mamy do czynienia z dźwiękiem w jakiś sposób zapośredniczonym. Medium dla niego stanowi na przykład zarówno zapis nutowy, jak i mikrofon, a także taśma czy sala

²⁰ Zob. T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Poznań 2013.

²¹ Zob. B. Blesser, L. Ruth-Salter, *Spaces Speak, Are you Listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge–London 2007.

²² Zob. *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012; *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2014.

²³ Zob. E. Thompson, *The Soundscape of modernity: Architectural Acoustic and the Culture of Listening in America, 1900 – 1930*, Cambridge 2002.

koncertowa (oraz każda inna przestrzeń). W tej perspektywie muszą zatem pojawić się pytania o funkcje oraz sposoby działania rozmaitych zapośredniczeń²⁴.

Czym różnią się analogowe i cyfrowe technologie zapośredniczające dźwięk? Czy z mediami analogowymi i cyfrowymi wiążą się odmienne aksjologie? Dlaczego muzyka konkretna jako „muzyka mikrofonowa” uważana była w tradycji za „muzykę humanistyczną”, a muzykę elektroniczną złożoną z dźwięków będących wynikiem technologicznej syntezy bądź generowanych przez rozmaite urządzenia określano mianem „muzyki dehumanizacyjnej”? Czy za medium zapośredniczające dźwięk można uznać urządzenie, które jest w stanie zarejestrować dźwięk, ale nie potrafi go odtworzyć (jak było w przypadku XIX-wiecznego fonografu Léona Scotta)? Jak rozmaite, kolejno po sobie występujące urządzenia rejestrujące i odtwarzające, a później także transmitujące dźwięk, wpływały na całokształt sytuacji estetycznej związanej z muzyką, tzn. na prezentację, wykonywanie i odbiór? Czym różni się nagranie od wykonania? Czy poszczególne nośniki dźwięku (folia cynowa, płyta gramofonowa, taśma magnetofonowa, płyta CD itd.) można traktować jako immanentne elementy utworu muzycznego? Czy szum własny nośnika jest brany pod uwagę przez kompozytora? Jak na muzykę wpływają zmiany w urządzeniu sal koncertowych, a w szczególności relacje pomiędzy sceną a salą dla słuchaczy?

Kontekst (5): antropologia

Kontekst związany z antropologią problematyzuje szereg zagadnień związanych z możliwościami stosowania urządzeń rejestrujących dźwięk w terenowych badaniach mających na celu poznanie określonej kultury bądź grupy społecznej. Steven Feld postuluje „akustemologię”, która równoległe do tradycyjnie pojętej epistemologii miałyby kłaść wyraźny nacisk na antropologiczne poznawanie „poprzez dźwięk”, biorąc pod uwagę wszelkie formy dźwiękowej ekspresji jako kulturowe znaki charakterystyczne dla określonej grupy ludzi²⁵. W tym kontekście pojawiają się zarówno problemy związane z dźwięcznością czy muzycznością języka, jak i kwestia dźwięków najbliższego przyrodniczego otoczenia wraz z ich wpływem na ludzkie zachowanie, a także szereg zagadnień dotyczących aksjologii i semantyki dźwięku. Należy zatem pytać o znaczenia poszczególnych dźwięków w rozmaitych kulturach i o to, jakie role odgrywają one w procesach komunikacyjnych oraz o to, z jakimi rodzajami

²⁴ Zob. R. Wajdowicz, *Polskie osiągnięcia techniczne z dziedziny utrwalania i odtwarzania dźwięku do roku 1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962; *Studio Eksperyment*, red. M. Roszkowska, B. Świątkowska, Warszawa 2012.

²⁵ S. Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetica and Song In Kaluli Expression*, 3rd ed., Durham–London 2012.

tabu wiążą się te z nich, które są naturalną konsekwencją pracy ludzkiego organizmu²⁶.

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

* * *

Wskazane powyżej pięćdziesiąt trzy pytania nie wyczerpują rzecz jasna problemów wprowadzanych przez poszczególne konteksty. Wciąż należy stawiać pytania nowe. Wciąż należy też stawiać pytania stare w nowych, zmienionych technologicznie i kulturowo warunkach. Ażeby jednak dociekania te miały sens, tzn. żeby nie zamykały, nie ograniczały kontekstów z których wyrastają, a raczej otwierały je na nowe problemy i zarysowywały nieznaną dotąd perspektywę, powinniśmy jeszcze zdawać sobie sprawę z dwóch kwestii. Po pierwsze badania nad dźwiękiem w kulturze współczesnej muszą być świadome tego, że zajmują się w równym stopniu dźwiękiem czy też zjawiskami akustycznymi, jak i słyszeniem rozumianym jako specyficzna aktywność percepcyjna. Po drugie zaś, jeśli zajmujemy się słyszeniem, to nie możemy zajmować się nim w izolacji od innych zmysłów. Taka izolacja jest bowiem nie tylko niekorzystna, ale też po prostu niemożliwa do przeprowadzenia. Odnosi się to zresztą także do dźwięku – nie da się wyizolować go z całej gamy fenomenów związanych na przykład z obrazem. Albowiem nawet wówczas, gdy zamkniemy oczy albo też przewiążemy je czarną opaską²⁷, to będziemy coś widzieć, choćby jako obrazy mentalne pojawiające się w naszych głowach podczas słuchania muzyki. Badania nad dźwiękiem w kulturze współczesnej powinny zatem mieć charakter badań transdyscyplinarnych w myśl ustaleń Michela Chiona: „w trans-zmysłowym modelu (lub meta-zmysłowym), który stawiam w opozycji do inter-zmysłowego, nie ma jednostkowych i odizolowanych danych zmysłowych, ponieważ zmysły, spełniając funkcję kanałów czy przejść, same nie stanowią terytorium ani właściwej domeny doświadczenia”²⁸.

²⁶ Zob. *Od-głosy jedzenia. Seria: od-głosy kultury. Tom II*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Częstochowa 2015.

²⁷ Zob. F. López, *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, tłum. J. Kutyla, [w:] C. Cox, D. Warner, op. cit.

²⁸ M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa–Kraków 2012, s. 111.