

Dariusz Brzostek

Katedra Kulturoznawstwa

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Dźwięk (zapisany) jako osobliwość. Uwagi o kolekcjonowaniu nagrań terenowych

[...] *meble i gabloty z rozmaitymi osobliwościami (nautilusy, sfery amiliarne, teorban i mandola, wypchana papuga).*

Georges Perec, *Gabinet kolekcjonera*

[...] *fletowe tony sapaju, jęki aluatów, ryk jaguara, kuguara, czyli lwa amerykańskiego bez grzywy, krzyk świni pizmowej.*

Aleksander von Humboldt,
Podróże po Ameryce podzwrotnikowej

„Zaprzagnąłem wtedy namiętnie takiego udoskonalenia techniki, aby z dwóch moich interlokutorów można było aparatem kieszonkowym zdjąć szereg migawkowych fotografii, uchwycić całą naszą rozmowę w fonografie i dźwięki dopiero co słyszane, na wieczną pamiątkę złożyć do odpowiedniego muzeum antropologicznego”¹ – taką oto uwagę sformułował po nieoczekiwanym spotkaniu rodaków w Rio de Janeiro polski podróżnik i literat Stanisław Kłobukowski, umieszczając ją w swych wspomnieniach z podróży po Brazylii, jakie odbył w latach 1895–1896 – niemal 20 lat po wynalezieniu fonografu i kilka lat przed tym, gdy Béla Bartók użył go po raz pierwszy do nagrania pieśni ludowych w celu stworzenia muzycznej kolekcji węgierskiego folkloru. Wyłania się z niej pragnienie kolekcjonera – dążenie do uwiecznienia owej dźwiękowej osobliwości², jaką była

¹ S. Kłobukowski, *Wycieczka do Parany (stanu Rzeczypospolitej Brazylii). Dziennik podróży*, Lwów 1909, s. 54.

² Kłobukowski nie wątpi, że ma przed sobą osobliwość, pisząc wprost: „Ciekawe okazy zwierząt wypycha się i wstawia do muzeów zoologicznych” – ibidem.

mowa polska na kontynencie amerykańskim, wyłowiona przypadkiem z wielojęzycznego, emigracyjnego gwaru Nowego Świata, który od początku oszałamia podróżnika: „przysłuchiwałem się wewnątrz tramwaju głośnemu bigosowi językowemu. Mowy: portugalska i niemiecka walczyły o przewagę, którą osiągnęła ostatecznie niemiecka, z przyczyny może, że ją najlepiej rozumiałem i że jej przedstawicielkami były cztery bardzo przystojne i wygadane blondynki. Brak dźwięku języka polskiego przysięgał mnie”³.

Wspomnienia podróżne Kłobukowskiego pełne są zresztą opisów takich dźwiękowych osobliwości, z którymi styka się wędrowiec w egzotycznym krajobrazie przyrodniczym i kulturowym. W Rio dos Patos udaje mu się nawet usłyszeć nocą całą „orkiestrę duchów”: „jakieś chichotania niewieście czy diabelskie, pękanie z bata, gry na gitarach, fletach, harmoniach, organach, fortepianach, skrzypcach”⁴ – dobiegające z niespokojnej dżungli. Dzienniki polskich podróżników przynoszą niezwykłą obfitość podobnych deskrypcji osobliwych fenomenów dźwiękowych – przykuwających uwagę obserwatorów, skupionych zazwyczaj na niecodziennych widokach, fantastycznych kolorach zwierząt i roślin oraz niespotykanych zachowaniach tubylców. Trzeba doprawdy potężnego efektu zaskoczenia i dziwności, by owych widzów przekształcić choćby na chwilę w słuchaczy: „Zaraz po danym wystrzale zwyczajne urwane echo odbija się o samą krawędź góry, i jakby zawstydzone niestosowną odpowiedzią natychmiast umilkło. Cichość zupełna panuje przez kilka sekund, poczem rozlega się powtórne echo, skacze z urwiska na urwisko, łamie się po szczelinach i wąwozach długiego pasma góry, i z siłą daleko większą od samego wystrzału, bo upotęgowaną krzyżowaniem się węzłów głosu, huczy na podobieństwo długiego grzmotu. Huk ten w najfantastyczniejszy sposób, że tak powiem, powyginany w rozmaitych kształtów arabeski, trwa przez całe 57 sekund, które liczyłem z zegarkiem w ręku. Żadna muzyka w świecie nie mogłaby mu wyrównać w potęgę efektu”⁵.

Wszystko to jednak są li tylko odpryski wspomnień, dźwiękowe impresje z podróży ujęte w słowa i użyte w narracji w formie ornamentu, mającego oddawać egzotyzm krajów odległych i nieznanych, po których przemierzają się ci łowcy wrażeń i poszukiwacze osobliwości. Czy jednak są oni w istocie tak odlegli od współczesnych – wyposażonych w najnowsze technologie rejestracji i reprodukcji dźwięku – argonautów sonosfery, przemierzających ją z mikrofonami, by odnaleźć „dźwięki dotąd niesłyszane” (lub po prostu „dźwięki niesłychane”)?

Warto wspomnieć tu refleksję jednego z praktyków nagrywania w terenie. Podczas poświęconych audiosferze miejskiej warsztatów „New Maps of Time”

³ Ibidem, s. 75.

⁴ Ibidem, s. 88.

⁵ M. Tyszkiewicz, *Dziennik podróży po Egipcie i Nubii. Część pierwsza*, Paryż 1863, s. 304.

(Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, 2011) doświadczony twórca pracujący z dźwiękami otoczenia, John Grzinich, zauważył, że stara się w miarę możliwości unikać rozdawania mikrofonów i rekorderów, gdyż – cytuję z pamięci – „uczestnicy rozbiegają się wówczas po mieście, szukając czegoś ciekawego do nagrania”. Trudno oprzeć się wrażeniu, że ożywia ich ten sam duch i trawi ten sam niepokój, który kazał dawnym podróżnikom nasłuchiwać „orkiestry duchów” przemierzającej ostępy brazylijskiego lasu deszczowego. Aby jednak w pełni zrozumieć ten fenomen, musimy skierować nasze spojrzenie (tak, właśnie spojrzenie) ku czasom nieco odleglejszym, w których kształtował się duch kolekcjonerski i rodziły pierwsze zbiory, archiwa i gabinety osobliwości, z których powstały późniejsze muzea antropologiczne, także te wymarzone przez Stanisława Kłobukowskiego – zdolne pomieścić i przechować zapisy ludzkiego głosu.

Wytrawny badacz owych czasów, Krzysztof Pomian, tak pisze o siedemnastowiecznym gabinecie osobliwości francuskiego przyrodnika Pierre’a Borela: „Choć usiłuje on już obserwować przyrodę, nadal pojmuje ją przecież jako zasadę nieograniczonej zmienności i różnorodności, której moc odsłania się najlepiej w tym, co wyjątkowe, szczególne, lub wręcz unikatowe”⁶. Fakt ten badacz wiąże ściśle ze słownikową interpretacją słowa *curieux*, funkcjonującego jako przymiotnik i rzeczownik – określające osobę „ciekawą świata” oraz „rzecz spostrzeżoną lub wybraną przez człowieka ciekawego (*curieux*)”⁷. Znaczenie owego słowa rozciąga się zatem między ludzką ciekawością i wynikającą zeń wiedzą o świecie a pragnieniem posiadania rzeczy stan tego świata dokumentujących. Jak zauważa dalej Pomian: „Oba te warunki są spełnione, gdy miast zadowalać się wiedzą o tym, co zwyczajne i prawidłowe, pragnie się zdobyć wiedzę o osobliwościach i poszukuje się wśród wytworów natury i sztuki przedmiotów rzadkich, wyjątkowych, nadzwyczajnych, uchodzących za powiązane w uprzywilejowany sposób z całością, gdyż wnoszą dodatkowe informacje...”⁸. Tak skonstruowane kolekcje osobliwości wymagają jednak z czasem swego zarządzania ową różnorodnością, wyrażającą „wewnętrzną dynamikę ciekawości; skłania ona do gromadzenia coraz to większej liczby przedmiotów w nadziei wyczerpania zawartości przyrody, a tym samym – do inwentaryzowania jej”⁹. W ten sposób pojawiają się systemy klasyfikacji oraz pojęcia i kategorie służące identyfikacji i opisowi owego „świata w pomniejszeniu”. Z ciekawości (*curiosité*) rodzi się zatem wiedza (nierzadko „wiedza tajemna” – *science curieux*) ufundowana na gromadzeniu i opisywaniu osobliwości (*curiosité*),

⁶ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk 2012, s. 66.

⁷ Ibidem, s. 75.

⁸ Ibidem, s. 76–77.

⁹ Ibidem, s. 128.

a zatem „rzeczy, która jest rzadka, tajemna, ciekawa”¹⁰. Sama osobliwość ma bowiem moc przyciągania spojrzenia, przykuwania uwagi i prowokowania opisu, który stara się wydrzeć jej tajemnicę i ująć ją w dyskursywne ramy poznania.

Czy sytuacja ta zmienia się w sposób istotny, gdy w drogę wyruszają wykwalfikowani przyrodnicy, wyposażeni w encyklopedyczną wiedzę oraz narzędzia do segregowania i klasyfikowania zjawisk (także dźwiękowych – jak śpiew ptaka czy ludzka mowa)? Aleksander von Humboldt podczas swego pobytu w Amazonii opisuje niezliczone fenomeny naturalne oraz wiele przejawów egzotycznej kultury tubylców, wśród nich również te należące do audiosfery. Niezmiennie jednak skupia się właśnie na osobliwościach, takich jak śpiew ptaka *guacharo*: „Trudno sobie wyobrazić ów potworny zgiełk, jaki czynią tysiące tych ptaków wewnątrz jaskini. Da się on porównać jedynie z krakaniem naszych wron, żyjących gromadnie w północnych lasach jodłowych i gnieźdzących się na drzewach o stykających się z sobą wierzchołkach. Przeraźliwy wrzask *guacharo* odbija się od sklepienia pieczary i powraca jako echo”¹¹.

Uwagę słuchacza przykuwa tu oczywiście intensywność dźwięku, podobnie jak ma to miejsce w przypadku eksplozji wulkanu Saint Vincent: „Huki, dające się słyszeć w Nowym Świecie całymi dniami w odległości 360, 450 km, a nawet 900 km od krateru, nie docierają do nas drogą rozchodzenia się dźwięku w powietrzu; odgłosy są raczej przewodzone przez ziemię i być może przebiegają przez punkty, w których się znajdujemy”¹². Osobliwy wymiar mogą mieć też akustyczne właściwości samego pejzażu dźwiękowego: „Słyszeliśmy głosy ludzi i przejmujące tony gitar. Dźwięk bowiem rozchodzi się tak dobrze z dołu do góry, że w balonie na wysokości 5850 m słyszeć szczekanie psów”¹³.

Trzeba jednak przyznać także, że skrupulatność przyrodnika nakazuje Humboldtowi odnotować charakterystyczne cechy audiosfery lasu deszczowego i oddać się przy tej okazji europejskiej namiętności do klasyfikowania, przy którym podąża jednak systematycznie za opiniami swych indiańskich informatorów: „Do godziny jedenastej w nocy było cicho. Potem jednak w pobliskim lesie wszczął się taki hałas, że trudno było zmrużyć oczy. Z tego rozgwaru dzikich zwierząt Indianie zdołali odróżnić tylko te głosy, które rozbrzmiewały oddzielnie: łagodne, fletowe tony sapaju, jęki aluatów, ryk jaguara, kuguara, czyli lwa amerykańskiego bez grzywy, krzyk świni piżmowej, leniwca, hokko, parragui i innych ptaków z rodziny kuraków. Ze zbliżeniem się jaguara do skraju lasu nasz szczekający bezustannie pies zaczął wyć i szukać schronienia między hamakami. Niekiedy po dłuższej przerwie zaczynały ryczeć na drzewach

¹⁰ Ibidem, s. 77.

¹¹ A. von Humboldt, *Podróże po Ameryce podzwrotnikowej*, przeł. J. Babicz, J. Petryszyn, Warszawa 1959, s. 87–88.

¹² Ibidem, s. 153.

¹³ Ibidem, s. 143.

jaguary, a za nim następowały przeciągłe i przeraźliwe gwizdy małp ostrzegających przed niebezpieczeństwem”¹⁴.

W nie mniej słynnej podróży, którą kilkadziesiąt lat później odbył Charles Darwin na statku *Beagle*, powtarzając po części trasę wyznaczoną przez Humboldta, odnajdziemy bez trudu równie wiele opisów dźwiękowych osobliwości – czy będą to pękające klify lodowe, których „huk podobny do salwy z dział okrętu wojennego”¹⁵, czy też niespodziewany nalot szarańczy: „»A szum ich skrzydeł był jak grzmot wozów i wielu koni pędzących do bitwy«, albo raczej, powiedziałbym, jak silny wiatr szumiący w olinowaniu statku”¹⁶. W tym drugim przypadku Darwin posługuje się zresztą cytatem z Biblii, by opisać ów fenomen dźwiękowy, co, paradoksalnie, czyni go prekursorem samplingu – o ile bowiem na poziomie literackim zabieg ten jest po prostu cytatem, o tyle w odniesieniu do opisu audiosfery wielki angielski przyrodnik sampluje fragment zapisu konkretnego dźwięku z kanonicznego tekstu kultury europejskiej, by uczynić ów odgłos „słyszalnym” dla czytelnika, który nigdy nie miał okazji usłyszeć szarańczy. Niezmiennie uwagę naturalisty przykuwają jednak dźwiękowe osobliwości, imponujące rozmachem: „Kiedy burza ta przesuwiała się ponad lasami, które otaczają Corcovado, szum wywołany uderzeniem kropli o niezliczoną ilość liści był naprawdę niezwykły; niby grzmot wielkiej masy wody słysząc go było na odległość ćwierć mili”¹⁷; lub też takie, które mają w swej naturze charakter wyjątku, jak „głos motyla” (*papilio feronia*): „Znacznie bardziej interesującym faktem jest zdolność tego motyla do wydawania dźwięków. Kilkakrotnie, kiedy dwa te motyle, zapewne samiec i samica, ścigały się nieregularnym lotem i przelatowały o kilka jardów ode mnie, słyszałem wyraźnie terkotliwy odgłos podobny do tego, jaki wydaje koło zębate obracające się i uderzające o zastawkę sprężynową”¹⁸. Choć może to być również ryk kapibary: „Gdy zbliżałem się do nich coraz bardziej, wydawały często swój osobliwy głos, który brzmi jak niskie, nagłe chrząknięcie, pozbawione właściwego dźwięku, a wywołane raczej gwałtownym wyrzuceniem powietrza”¹⁹.

Niezmiennym zainteresowaniem słuchacza-przyrodnika cieszy się także amazońska dżungla z jej dramatycznym napięciem między (nagłą i nieoczekiwaną) ciszą a (nieustannym) zgiełkiem, co czyni ją, samą w sobie, akustyczną osobliwością: „W cienistych częściach lasu panuje to cisza, to rozgwar, przy czym kontrast jest niezwykły. Rozgwar pochodzący od owadów jest tak silny, że słysząc go nawet na okręcie zakotwiczonym o kilkaset jardów od brzegu,

¹⁴ Ibidem, s. 240.

¹⁵ K. Darwin, *Podróż na okręcie „Beagle”*, przeł. K. Szarski, Kraków 2008, s. 268.

¹⁶ Ibidem, s. 357.

¹⁷ Ibidem, s. 38.

¹⁸ Ibidem, s. 42.

¹⁹ Ibidem, s. 65.

a jednak w gąszczu lasu wydaje się, że cisza panuje prawie zupełna”²⁰. I wreszcie czyni Darwin uwagi, które dziś uznalibyśmy chętnie za pierwociny etnomuzykologii, choć są to doprawdy obserwacje nader powierzchowne: „W powrotnej drodze mijaliśmy grupę około 20 młodych, czarnych dziewcząt, ubranych z wielkim smakiem: barwne turbany i szale tworzyły piękny kontrast z ich czarną skórą i białą odzieżą. Gdy tylko zbliżyliśmy się, wszystkie nagle zwróciły się ku nam i zakrywając drogę swymi szalami zaśpiewały dziką piosenkę, wybijając rękami takt na nogach. Rzuciliśmy im kilka vintemów, co wywołało głośnie wybuchy śmiechu. Rozśpiewały się ze zdwojoną siłą, gdyśmy je minęli”²¹.

Obaj przyrodnicy słuchają pejzażu dźwiękowego, który przykuwa ich uwagę egzotyzmem i osobliwością, doświadczając zarazem tego, co z górą sto lat później Francisco López określi mianem „materii dźwiękowej”, podkreślając w ten sposób „ciągłość materiału dźwiękowego, który znajdujemy w środowiskach dźwiękowych”²². Co ciekawe, właściwa im obu skłonność do skrupulatności naturalisty, dbającego o pieczołowity i drobiazgowy opis fenomenów świata natury: morfologii roślin, budowy anatomicznej zwierząt, ich zachowania etc. – uporządkowanych w czytelne systemy klasyfikacji (łacińskie nazwy gatunków, szkice) – nie znajduje zastosowania w odniesieniu do tego, co audialne (chwilowe i ulotne) lub słyszane z oddali.

Przykład ten sytuuje nas oczywiście w samym centrum sporu o fonografię w znaczeniu, jakie temu pojęciu przypisuje Shane Butler, przypominając, że już Edward Hincks – wiele lat przed Edisonem – nazywał egipskie hieroglify fonogramami, czyli „obrazami reprezentującymi dźwięki”²³, natomiast sam alfabet umożliwia, niejako przy okazji, wyartykułowanie dźwięków będących „mniej niż słowami”, lecz w sumie – „czymś więcej niż język”²⁴. Butler określa je zbiorczo „efektami dźwiękowymi” (*sound effects*), pytając zarazem: co słyszymy, kiedy czytamy tekst? Cóż wybrzmiewa zatem w literackich opisach egzotycznej sonosfery zgromadzonych w dziennikach podróży?

Jak wolno sądzić, namiętność do osobliwości towarzyszyć będzie także pierwszym fonograficznym zapisom dźwięku – zwłaszcza tym, które zdołają wyzwolić go z kontekstu estetycznego (a więc nagrań muzyki). Warto przyjrzeć się nieco uważniej kilku szczególnym przypadkom. Przykładem najbardziej oczywistym jest bez wątpienia ludzki głos, traktowany właśnie jako osobliwość, którą w jej formie dźwiękowej należałoby utrwalić, opisać i skatalogować. Płyta *Vox Humana: Alfred Wolfsohn's Experiments in Extension of Human Vocal Range* (Smithsonian Folkways, 1956) to zestaw próbek głosu ludzkiego

²⁰ Ibidem, s. 18.

²¹ Ibidem, s. 9.

²² F. López, *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 117.

²³ S. Butler, *The Ancient Phonograph*, New York 2015, s. 11–12.

²⁴ Ibidem, s. 15.

zarejestrowanych jako jego typowe przykłady, stanowiące punkt odniesienia dla kolejnych opisów i porównań. Inna antologia: *Speech after the Removal of the Larynx* (Smithsonian Folkways, 1964) skupia się już na dźwiękach *par excellence* osobliwych, przynosząc próbki ludzkiego głosu po rozmaitych operacjach krtani, a zatem dokumentuje przypadki patologiczne. Podobny charakter ma płyta *Tony Schwartz Records the Sound of Children* (Smithsonian Folkways, 1970), zawierająca typowe „głosy dziecięce”, skatalogowane w formie czytelnych i reprezentatywnych przykładów. Zestaw ten ma zresztą swój „patologiczny” odpowiednik w postaci albumu dr. Eugene’a G. Weinberga *A Child’s Cry: A Clue to Diagnosis* (Pfizer, 1971), stanowiącego swoisty przewodnik diagnostyczny, w którym uporządkowane i skatalogowane przykłady dziecięcego płaczu traktowane są jak symptomy różnych zaburzeń psychosomatycznych. W tym kontekście szczególnie interesująca jest płyta *Sounds of Camp: A Documentary Study of a Children’s Camp* (Smithsonian Folkways, 1959), przynosząca jeden z pierwszych skonstruowanych zupełnie intencjonalnie i opublikowanych zapisów konkretnej sonosfery, w tym wypadku „oboza dziecięcego” z jego rozmaitymi osobliwościami dźwiękowymi, takimi jak gra w baseball, lekcje tańca czy rozmowy dziewcząt po potańcówce. I wreszcie pozycja ostatnia, najosobliwsza wśród osobliwych, zebrana przez Andreasa Fischera i Thomasa Knoefela antologia *Okkulte Stimmen – Mediale Musik. Recordings of unseen Intelligences 1905–2007* (Suppose, 2007)²⁵. Zawiera ona bogaty wybór „głosów niesamowitych”, takich jak inwokacje mediów, dźwiękowe zapisy stanów transu, opętania czy egzorcyzmów, religijne glosolalie itp., udokumentowanych jako przypadki mowy funkcjonującej poza ustabilizowanym kulturowo użyciem języka w funkcji komunikacyjnej. A zatem raz jeszcze osobliwość decyduje o poznawczej wartości tego, co nagrane (i nagrania warte!).

Rzecz dotyczy również takich dokumentów dźwiękowych, które są zapisami konkretnej sonosfery lub też przynoszą swoiste próbki dźwiękowe pochodzące z różnych źródeł i środowisk (naturalnych lub kulturowych). Warto przywołać tu choćby kilka tytułów z bogatego katalogu The Smithsonian Institution: *Sounds of the Annual International Sports Car Grand Prix of Watkins Glen, N.Y.* (Smithsonian Folkways, 1959), *Sounds of Insects* (Smithsonian Folkways, 1960), *Rail Dynamics* (Smithsonian Folkways, 1950), *Music of the Carousel* (Smithsonian Folkways, 1961), *Sounds of the Office* (Smithsonian Folkways, 1964), *Sounds of the Junk Yard* (Smithsonian Folkways, 1964), *Sounds of Carnival* (Smithsonian Folkways, 1955), *Cable Car Soundscapes* (Smithsonian Folkways, 1982), a także wieloczęściowe zbiory nagrań cudów natury i technologii: *Sounds of the Sea* (Smithsonian Folkways, 1952) czy *Sounds of Steam*

²⁵ Przykłady te omawiam szerzej w szkicu *Patologizacja przykładu. O (nie)oczekiwanych konsekwencjach nagrywania źródeł antropologicznych*, [w:] *Etyczno-moralne aspekty „praktyk humanistycznych”*, red. M. Kafar, A.F. Kola, Toruń–Łódź 2015, s. 95–108.

Locomotives (Smithsonian Folkways, 1956). Wszystkie te dźwięki i głosy: samochodów, lokomotyw, insektów, fok i wielorybów, a nawet maszyn do pisania – zarchiwizowane po raz pierwszy – traktowane były dwojako: jako ciekawostki, które warto utrwalić, nim przeminą, lecz których przecież nikt nie słucha „dla nich samych”, i jako zestawy efektów dźwiękowych dla audycji radiowych i telewizyjnych (a z czasem też dla muzyki konkretnej oraz plądrofonii²⁶). Nie miały jednak niemal nigdy autonomicznej wartości estetycznej, traktowane jako swoisty dźwiękowy „wypełniacz” – materiał, którego główną wartością była użyteczność.

Usamodzielnienie się nagrań terenowych jako pewnej taktyki twórczej, powiązanej z konkretną „praktyką słuchania” (dogłębnego, analitycznego, zapośredniczonego przez mikrofon i słuchawki), zaowocowało równocześnie wyodrębnieniem pewnej formy estetycznej – utożsamianej zwykle z angielskim określeniem *field recording*, traktowanym jako sygnatura gatunkowa, a także przyjęciem przez jej twórców konkretnych strategii prezentowania owych nagrań – jako pełnowartościowych, autonomicznych całości estetycznych. Czy jednak oznaczało to pożegnanie raz na zawsze owego „ducha osobliwości”, który unosił się nad nagrywaniem dźwięków natury i cywilizacji?

Odpowiedź na tak sformułowane pytanie nie jest prosta. Znamca tematu, od lat również rejestrujący rozmaite sonosfery, David Toop, nie ukrywa, że zainteresowaniem miłośników słuchania i nagrywania świata cieszyły się przede wszystkim dźwięki dotąd nieuchwytne lub głęboko ukryte (wydawane przez pękające skorupy lodowe, egzotyczne ptaki i owady czy brzęące rośliny), współtworzące „odległe, widmowe strefy, które są takimi samymi elementami naszego środowiska jak lasy czy wielkomiejskie ulice”²⁷. Jana Winderen deklarowała natomiast wprost: „Zależało mi, żeby te dźwięki pochodziły z przestrzeni, które na co dzień nie są łatwo dostępne, a często są nawet nieznanne”²⁸. Na jakiej zasadzie odbywa się zatem poszukiwanie oraz wstępna selekcja obiektów dźwiękowych i całych środowisk akustycznych „wartych nagrania” w czasach, w których rejestrowany materiał nie musi już być podporządkowany spojrzeniu (reżysera) czy estetycznej koncepcji (kompozytora)? Czy decydującą rolę w tym procesie odgrywa przypadek – zbieg okoliczności, kaprys słuchającego, czy może nadrzędna idea? Jeśli tak, to jaka – namiętność do osobliwości czy może raczej skłonność do katalogowania świata dźwięków?

Napięcie między tymi dwoma biegunami zbierania obiektów i utrwalania materii dźwiękowej wydaje się nieusuwalne. Niezliczone dokumenty publikowane

²⁶ John Oswald mianem plądrofonii określił praktykę „samplerowania i dowcipnego remiksowania muzyki pop” – *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, s. 506.

²⁷ D. Toop, *Haunted Weather: Music, Silence and Memory*, London 2004, s. 50.

²⁸ Jana Winderen, *Nagrania terenowe z niedostępnych miejsc*, [w:] *Soundplay Festival. Gdańsk 24–29.06.2014*, red. K. Topolski, przeł. H. Szczepańska, Z. Grabska, K. Wirkus, Gdańsk 2014, s. 11.

przez coraz liczniejsze rzesze kolekcjonerów akustycznych osobliwości i dokumentalistów sonosfery przynoszą nam wciąż nowe zapisy brzmienia światów możliwych i niemożliwych do uchwycenia nagim uchem: miast, lasów deszczowych, morskich głębin, sztormów i pękających lodowców, śmiało otwierając się na doświadczenia bioakustyki i radioastronomii, traktowanych w sposób odległy od naukowego puryzmu.

Niekiedy jednak dźwiękowa osobliwość wyłania się nieoczekiwanie z dobrze znanej, oswojonej sonosfery usłyszanej w nowym kontekście. Gdy w 1735 roku Charles Marie de La Condamine pożeglował z ekspedycją Godina i Bouguera na równik, wzorem innych przyrodników prowadził dziennik, w którym opisywał rozmaite fenomeny natury w drodze do Ameryki Południowej. Zapiski opublikował później w tomach *Journal du voyage fait par ordre du roi à l'équateur* (Paris 1751) i *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale* (Paris 1759), przynoszących opisy świata przyrodniczego strefy równikowej, w tym Puszczy Amazońskiej. Kiedy jednak dwa i pół wieku później Serge Baghdassarians i Boris Baltschun dotarli do miejsc opisanych przez Condamine'a zastali tam przede wszystkim rozrośniętą aglomerację Rio de Janeiro – z jego tłumem, hałasem oraz piętrzącymi się dzielnicami biedy, będącymi „produktami ubocznymi modernizmu” w skupisku ludzkim, w którym „dzicy lokatorzy i *favelados* [mieszkańcy faweli] budują więcej kilometrów kwadratowych miasta niż rządy, deweloperzy, architekci czy ktokolwiek inny”²⁹, a sam rozrost tkanki miejskiej ma charakter niekontrolowany i nowotworowy, przypominając *de facto* wzrost roślinnych kłaczy w równikowym lesie. Owocem tej podróży jest słuchowisko *Bodybuilding* (Errant Bodies, 2013), w którym nagrania terenowe mieszają się z literacką, pamiętnikarską narracją w opowieść o dźwiękach miasta – utkaną z nich samych i pobrzmiewającą odległym echem natury poddanej cywilizacyjnej presji.

W 1987 roku Michel Redolfi zrealizował na kalifornijskiej pustyni nagrania, które posłużyły mu następnie do zrealizowania słynnej kompozycji *musique concrète – Desert Tracks* (INA-GRM, 1988). Wyłania się z niej dźwiękowy pejzaż będący raczej fenomenologiczną rekonstrukcją „bycia-na-pustyni” niż jej akustyczną reprezentacją, choć przecież uważne ucho bez trudu wyłowi materię stanowiącą naturalne („uchwycone w naturze” czy może „zapisane z natury”) tworzywo dalszych operacji muzycznych realizowanych w studiach Centre International de Recherche Musicale. Już jednak wydany niedawno przez Anthony'ego Childa zestaw płyt *Electronic Recordings from Maui Jungle vol. 1–2* (Mego, 2015/2016) oferuje słuchaczom elektroniczne kompozycje wykonane i zarejestrowane w tropikalnym lesie w Ha'ikū-Pa'uwela na hawajskiej wyspie Maui. Rzecz jednak nie w tym, że są to „muzyczne nagrania z terenu” – wszak

²⁹ J. McGuirk, *Radykalne miasta. Przez Amerykę Łacińską w poszukiwaniu nowej architektury*, przeł. M. Wawrzyńczak, Warszawa 2015, s. 117.

koncerty plenerowe są starsze o tysiąclecia od koncertów w filharmoniach – lecz w tym, iż materia muzyczna, którą na bieżąco konstruuje Child, pozostaje w nieustannej, subtelnej interakcji z tym, co dzieje się w naturze, inkorporując szmer wiatru, buczenie owadów i szum wody. Co więcej, na płaszczyźnie sonorystycznej dźwięki generowane elektroniczne oraz te chwytane przez mikrofony stają się w praktyce nieodróżnialne, tworząc zintegrowaną materię dźwiękową i, ostatecznie, muzyczną. W konsekwencji zaś nagrana w ten sposób muzyka staje się swoistym zapisem sonosfery pewnego miejsca, uchwyconego *hic et nunc*, którego formą jest właśnie taka przyrodniczo-technologiczna hybryda, zaaranżowana zresztą w sposób muzyczny, z uwzględnieniem kryteriów estetycznych. Trochę tak, jakbyśmy otrzymali koncertowe nagranie *Czarodziejskiego fletu* Mozarta z Metropolitan Opera jako zapis sonosfery „pewnego miejsca w pewnym czasie” (na przykład próbki właściwości akustycznych obiektu architektonicznego), nie zaś dokument wydarzenia muzycznego. Czy jest to wciąż jeszcze autonomiczne środowisko dźwiękowe, w którym to, co naturalne, i to, co sztuczne, współgra ze sobą, tak jak bicie kościelnych dzwonów następowało po pianiu koguta w tak cenionym przez Murraya Schafera wiejskim pejzażu hi-fi? Czy też może jest to zapowiedź nowego – nieoczekiwanego wymiaru stechnologizowanej przestrzeni akustycznej, w której naturalne i sztuczne okaże się ostatecznie i nieodwołalnie nieodróżnialne?