

Anna Chęćka-Gotkowicz

**Między eufonią a niesmakiem, czyli najnowsza historia ucha.  
*Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, wybór i redakcja  
Christoph Cox, Daniel Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010,*  
s. 549**

Czy można mówić o przełomie audytywnym we współczesnej kulturze? Christoph Cox i Daniel Warner – wykładowcy w Hampshire College w USA – odpowiadają twierdząco na to pytanie i w ramach odpowiedzi prezentują czytelnikom zredagowaną przez siebie antologię tekstów poświęconych muzyce najnowszej. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* to swoista „historia ucha” uwikłanego w rozmaite, bo nie tylko czysto muzyczne, przygody z dźwiękiem. Książka, która ukazała się jako dotowany przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego podręcznik akademicki, otwiera nową serię „Terytoria Muzyki” planowaną przez gdańskie wydawnictwo słowo/obraz terytoria i Fundację 4.99. Pomysłodawca tego projektu, Michał Libera, zapowiada we *Wstępie*, że celem serii ma być prezentacja tekstów ukazujących nowe relacje między dźwiękiem i polityką, widzeniem i technologią, obrazem i naturą, słuchaniem i społeczeństwem.

*Kultura dźwięku* jest książką niegrzeczną. Zaprezentowana w niej historia muzyki najnowszej nie została wcale spisana wyłącznie przez reprezentujących dyskurs akademicki teoretyków, filozofów muzyki i muzykologów, poza nimi bowiem w książce zabierają głos nie tylko wykonawcy i kompozytorzy, lecz także didżeje, dziennikarze czy producenci muzyczni. Dzięki temu, książka stanowi metodologiczny, światopoglądowy i stylistyczny wielogłos, w którym obok manifestów głównych przedstawicieli muzycznej awangardy pobrzmiwają wypowiedzi przedstawicieli popkultury. Na *Kulturze dźwięku* zawiedzie się ten czytelnik, który szukałby w niej obrony idiomu muzyczności i akademickich analiz najnowszych dzieł muzycznych. Zebrane w niej teksty dotyczą problemu dźwięku jako takiego (niekiedy nawet dotyczą one dźwięku jako *odmuzycznionego* bodźca) i ukazują zjawisko poszerzania granic muzyki. Ta perspektywa każe zrewidować dotychczasowe poglądy na temat sposobów doświadczania dźwięków. Muzyka jako beneficjentka i zarazem ofiara rewolucji technologicznej przestaje być obiektem kontemplacji w przestrzeni sali koncertowej; zamiast tego staje się „towarem”, na dodatek, stosunkowo łatwo dostępnym. Bywa już nie tylko główną figurą naszej percepcji, lecz także jej przyjemnym bądź irytującym tłem. W obszar muzyczności wchłaniane są szmery, hałasy, jej materią bywa też różnie modelowana cisza i dźwięki przypadkowe. To wszystko wiemy już od dawna. Nie zawsze jednak mamy odwagę wplatać te zagadnienia

do dyskursu o muzyce, jak czynią to Cox i Warner, nie stroniąc od ujawniania związków między muzyką a badaniami socjologicznymi i kulturoznawczymi.

Redaktorzy *Kultury dźwięku* podzielili antologię na dwie części. Pierwsza poświęcona jest teoriom poszerzania granic myślenia o muzyce i jej doświadczania, druga zaś takim muzycznym praktykom, jak tworzenie dzieła otwartego, muzyka eksperymentalna, muzyka improwizowana, minimalizm, kultura didżejska czy muzyka elektroniczna. W obu częściach wypowiadają się sławy ze świata muzyki (m.in. John Cage, Edgar Varèse, Glenn Gould, Michel Nyman, Steve Reich czy Karlheinz Stockhausen) i wielkie umysły humanistyczne (wśród nich Jacques Attali czy Umberto Eco). Jedną z wielu możliwych ścieżek interpretacji tych wypowiedzi jest poszukiwanie w nich, z jednej strony, entuzjazmu wobec „przygód ucha”, z drugiej zaś obaw związanych z agresją audiosfery.

Spróbujmy wsłuchać się w wybrane motywy tego dwugłosu.

### Fascynacja Goulda

Tym, co nieodwracalnie zmieniło kulturę słuchania są media elektroniczne i nagrania. Ich entuzjastą był legendarny pianista, Glenn Gould, który w eseju *Perspektywy nagrań* z 1966 roku przepowiada rychły koniec koncertów i głosi pochwałę sklejaną fragmentów taśmy w imię dążenia do wykonawczej perfekcji. „Jako interpretator i pośrednik, służący zarówno publiczności, jak i kompozytorowi – pisze Gould – wykonawca zawsze był kimś posiadającym specjalistyczną wiedzę o wykonaniu lub realizacji zapisanych symboli dźwiękowych. Częściowe choćby wejście w rolę montażysty jest więc całkowicie zgodne z takim doświadczeniem. W sposób nieunikniony zatem funkcje wykonawcy i montażysty zaczynają na siebie nachodzić”<sup>1</sup>. Gould wydaje się zafascynowany tym przemożnym poczuciem władzy, jaką daje wykonawcy kontrola nad montażem. Nie przekonują go argumenty tych przeciwników „manii sklejaną”, którzy porównują uzależnionego od technologicznych sztuczek wykonawcę do kopisty czy fałszerza. „Gdy nienaruszalne niegdyś prawa wykonawcy mieszają się z zadaniami montażysty i kompozytora, syndromu van Meegerena nie sposób już przywołać w trybie oskarżenia; staje się on raczej adekwatnym opisem estetycznej kondycji naszych czasów. Rola fałszerza, nieznanego twórcy nieautentycznych dóbr, jest emblematyczna dla kultury elektronicznej. Gdy odda się cześć jego umiejętnościom, zamiast piętnować jego pazerność, sztuka stanie się prawdziwie integralną częścią naszej cywilizacji”<sup>2</sup>. O ile jednak przez ten fragment przemawia Gould jako budzący pewien niepokój, szalony eksperymentator, to w jego eseju pojawiają się też dowody na postrzeganie roli artysty na sposób służebny. Jedną z tęsknot dzisiejszego słuchacza jest, zdaniem Goulda, namacalna bliskość dźwięku, którą mogą mu zapewnić nagrania. Słuchacz pragnie rozkoszować się „akustyką bezpośredniej i neutralnej obecności; taką, z którą

<sup>1</sup> G. Gould, „Perspektywy nagrań”, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i redakcja Ch. Cox, Daniel Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 156.

<sup>2</sup> Tamże, s. 159.

mamy do czynienia na co dzień w naszych domach”<sup>3</sup>. Wykonawca gości więc w jego domu, a nagranie pozwala odbiorcy na nieograniczone powtarzanie przyjemności wsłuchiwania się w ulubioną interpretację. Na dodatek wszyscy są szczęśliwi: wykonawca oddaje publiczności produkt „skończony”, wolny od niechcianych błędów, a słuchacz delektuje się nagraniem w komfortowych warunkach. Gould nie poprzestaje jednak na wychwalaniu doraźnej przyjemności słuchania. Podkreśla, że dzięki nagraniom „w miejsce sporadycznych, najczęściej niewiernych wykonań koncertowych mszy Palestriny lub *chansons* Josquina – lub któregośkolwiek z odosobnionych utworów, które uznawano dotychczas za przystępne i które nie wydawały się zbyt rażąco przedtonalne – archiwiści stworzyli nową perspektywę dla historii muzyki”<sup>4</sup>. O wyborze repertuaru, który słuchacz poznaje dzięki nagraniom, nie decyduje już sam wykonawca, ale i muzykolog. Archiwistyczna misja nakazuje jednak wykonawcom szczególną staranność działania; „dzięki temu może wybrać pewien utwór, gruntownie go zanalizować i zbadać, a więc na względnie krótki czas uczynić go istotną częścią swojego życia”<sup>5</sup>.

Trzeba jednak pamiętać, że – jak piszą Cox i Warner we *Wprowadzeniu do rozdziału Muzyka w dobie (re)produkcji elektronicznej* – gest Goulda miał swoje pierwowzory w rocku i popie. „Jak tylko wykonawcy rockowi odkryli magię studia nagrań, występy na żywo stały się co najwyżej symulacją nagrania. O ile tradycja klasyczna oparła się temu zjawisku, a rock i pop zajęły wobec niego pozycję ambiwalentną, o tyle nowe gatunki muzyczne zakorzenione w elektronice przyjęły go z otwartymi ramionami. Disco, dub, hip-hop, house, techno – wszystkie zaczynają się od próbek użytych do budowy poszczególnych utworów kawałków nagranych dźwięku”<sup>6</sup>. A stąd już blisko do remiksu, a tym samym do zmiany postrzegania autora i samego dzieła. Nic więc dziwnego, że wraz z tymi przemianami w świecie nagrań pojawiają się coraz ciekawsze kazusy dla specjalistów z zakresu prawa autorskiego.

### Pitagorejska zasłona

Nieco inny rodzaj fascynacji techniką nagraniową pojawia się w refleksji twórcy muzyki konkretnej, Pierre’a Schaeffera, który opisuje nowy sposób doświadczania dźwięku. To właśnie nowe technologie (radio, fonograf) umożliwiają, jego zdaniem, dokonanie fenomenologicznej redukcji, dzięki czemu dźwięki, jako *objets sonores*, uniezależniają się od swego źródła. W *Kulturze dźwięku* pojawił się przekład tego rozdziału Schaefferowskiego opus magnum, *Traité des objets musicaux*, w którym autor wprowadza pojęcie słuchania akuzmatycznego.

„Akuzmatycy – pisze Schaeffer, powołując się na słownik Larousse’a – to słowo będące określeniem uczniów Pitagorasa, którzy przez pięć lat słuchali jego wykładów ukryci za zasłoną, nie widząc go i zachowując bezwzględna ciszę.

<sup>3</sup> Tamże, s. 153.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże, s. 154.

<sup>6</sup> Tamże, s. 150.

Ponieważ mistrz krył się przed ich wzrokiem, do uczniów docierał sam jego głos. To właśnie do tego doświadczenia inicjacyjnego próbujemy się odwołać, proponując pojęcie akuzmatyki<sup>7</sup>. Współcześnie, funkcję zasłony sprawują radio i płyty, które stawiają słuchacza wobec niewidocznego dźwięku. Zamiast więc dociekać przyczyn dźwięku, zamiast szukać ustalonych przez konwencję znaczeń muzycznych, odbiorca Schaeffera odkrywa czystą, dźwiękową możliwość. I zaczyna słuchać „nowym uchem”, wolny od warunkowania instrumentalnego i kulturowego właśnie dzięki owej zasłonie magnetofonu, która tworzy nowe warunki dla obserwacji losów dźwięku.

### Tęsknota za ciszą

Niekiedy jednak współczesny odbiorca tęskni za innego rodzaju zasłoną, taką, która w sposób radykalny mogłaby wyzwolić go od przymusu słuchania. Przymus słuchania jest bowiem dużo bardziej dokuczliwy od przymusu patrzenia: nie sposób przecież odseparować się od atakujących ucho dźwięków niechcianych. Bolesność tego doświadczenia ujawnia się zwłaszcza wtedy, gdy w roli dźwiękowej tortury pojawia się lubiana przez nas muzyka, która wlewa się w nasze uszy w niestosownych okolicznościach. Na agresję audiosfery składają się jednak także inne bodźce akustyczne, które często z muzyką nie mają wiele wspólnego, lecz wpływają na nasze ogólne przesilenie słuchowe. Jednym z esejów poświęconych tęsknocie za wyzwoleniem od tego dźwiękowego zniewolenia jest tekst Marka Slouki (autora książki *War of the Worlds: Cyberspace and the High-Tech Assault on Reality*, felietonisty „Harper’s Magazine”), który analizuje współczesny pejzaż dźwiękowy. Dobrem, którego autor bezowocnie szuka w tym pejzażu, jest element mający „w pewnym sensie podstawowe znaczenie dla życia”, gdyż jest „emocjonalnym odpowiednikiem węgla”<sup>8</sup>. Tym deficytowym dobrem jest cisza.

„Ci z nas, którzy mieszkają na uprzemysłowionym Zachodzie, schwytni w sidła dźwięku, muszą dziś poruszać się pośród nieharmonijnego krajobrazu dźwiękowego o niezliczonej ilości kanałów. Jak radioodbiornik, który nie może złapać częstotliwości, kultura chłozczy nas wolno krążącymi bitami i bajtami, z których każdy niesie swoją część emocjonalnego i historycznego kontekstu: reklamę usłyszaną mimochodem w korku, fałszywie bijącą na alarm prognozę pogody, wybuch tłumionego śmiechu, połowę refrenu. Pager przerywa wykłady, kazania, spektakle i pogrzeby. Nowe piosenki zaczynają się, nim skończą się poprzednie, jak gdyby miały nas ustrzec przed możliwością ciszy”<sup>9</sup>. Slouka twierdzi, że nie do końca zdajemy sobie sprawę z agresji dźwięku; wciąż mówimy natomiast o żarłoczności obrazu. A skoro nie ma słuchowego odpowiednika powieki (o czym w kontrowersyjnej książce *Nienawiść do muzyki* wspomina także francuski pisarz Pascal Quignard), skoro słyszymy nawet przez sen, to niemal nieustannie musimy znosić słuchowe odpady naszej epoki.

<sup>7</sup> P. Schaeffer, „Akuzmatyka”, w: *Kultura dźwięku*, s. 106-107.

<sup>8</sup> M. Slouka, „Nasłuchując ciszy: uwagi o życiu słuchowym”, w: *Kultura dźwięku*, s. 64-65.

<sup>9</sup> Tamże, s. 65.

„Nie miejcie złudzeń – przestrzega Slouka – dźwięk będzie dominował. Świat słuchowy, choć bardziej subtelny niż ten, który odciska się na naszej siatkówce, jest bardziej inwazyjny, trudniej go powstrzymać. Drwi z naszych sanktuariów w sposób, w jaki nigdy nie mogłoby światło. Jeśli mój sąsiad postanowi umyć samochód pod oknem mojego gabinetu, co często mu się zdarza, mogę opuścić żaluzje, by uniknąć nieciekawego widoku jego przyszczatego siedzenia, żeby jednak stłumić dźwięk jego stereo, muszę zabić hałas hałasem”<sup>10</sup>.

Sami jesteśmy sobie winni, skoro to my wypełniamy świat dźwiękiem. A szczególną winę za nieroztropne posługiwanie się dźwiękami ponoszą ich architekci, czyli muzycy i inni przedstawiciele świata „kultury dźwięku”. Oni też stają się pierwszymi ofiarami braku ciszy.

### Akustyczna ekologia

Jednym z pionierów walki o ciszę poprzez oczyszczenie krajobrazu słuchowego jest kanadyjski kompozytor i teoretyk R. Murray Schafer. Na początku lat siedemdziesiątych opublikował szereg artykułów poświęconych zanieczyszczeniu audiosfery. Powołał organizację badawczą World Soundscape Project, która zwracała uwagę na problem higieny środowiska dźwiękowego, i zapoczątkował tym samym działalność ruchu ekologii akustycznej. W *Kulturze dźwięku* polski czytelnik znajdzie jego tekst pt. *Muzyka środowiska*. W tym eseju autor wyjaśnia znaczenie jednego z emblematycznych dla jego wypowiedzi terminów: *schizofonii*. Ma on oznaczać rozszczepienie pomiędzy naturalnym dźwiękiem i jego elektroakustycznym odtworzeniem, a także, sygnalizować powiązane z nim odczucie niepokoju. Przyczyna tego schorzenia jest prosta: do schizofonii prowadzi nadużywanie dobrodziejstw technologii. „Od momentu wynalezienia elektroakustycznych urządzeń do przekazu i gromadzenia dźwięku każde brzmienie, bez względu na to, jak jest nikłe, może być wzmocnione i emitowane w świat lub też utrwalone na taśmie bądź płycie dla przyszłych pokoleń. Oddzieliliśmy dźwięk od wytwarzającego go źródła. Odarliśmy związki z ich naturalnej oprawy, dając im spotęgowaną i niezależną egzystencję. Na przykład dźwięk wokalny nie wiąże się już z ustami, z których pochodzi, ale może być dowolnie odtwarzany w jakimkolwiek miejscu na ziemi”<sup>11</sup>.

A zatem teoretyczny postulat oddzielenia dźwięku od jego źródła w praktyce ukazuje niebezpieczne oblicze. „Bohater jednego z opowiadań Borgesa – dopowiada Schafer – lęka się luster, gdyż pomnażają one ludzi. To samo można by powiedzieć o radioodbiornikach. Tak jak krzyk ogłasza niebezpieczeństwo, tak głośnik komunikuje niepokój”<sup>12</sup>.

A zatem dźwięk, nawet ten świadomie wpisywany w obszar kultury, wymyka się spod kontroli tych, którzy uważają się za jego inżynierów. Dokonuje się przy tym dość zaskakująca zamiana ról pomiędzy hałasem i ciszą. Ta druga, jako towar deficytowy, zyskała siłę rażenia, którą utracił oswojony przez współczesne

<sup>10</sup> Tamże, s. 65-66.

<sup>11</sup> R. Murray Schafer, „Muzyka środowiska”, w: *Kultura dźwięku*, s. 58.

<sup>12</sup> Tamże.

ucho hałas. Trudna do uzyskania cisza przeraża, być może więc obserwowana dziś tak często ucieczka w chaos dźwięków jest, paradoksalnie, ucieczką przed tym, co budzi podświadomy lęk już nie na poziomie estetycznym, ale egzystencjalnym. Jak twierdzi Toru Takemitsu, „lęk przed ciszą nie jest niczym nowym. Cisza spowija ciemny świat śmierci. Bywa, że cisza przepastnego wszechświata wisi nad nami, ogarniając nas. Istnieje głęboka cisza narodzin, spokojna cisza, gdy śmierć zabiera nas z powrotem. Czyż sztuka nie była buntem istoty ludzkiej przeciwko ciszy? Poezja i muzyka powstawały, gdy człowiek po raz pierwszy wydał z siebie dźwięk, opierając się ciszy”<sup>13</sup>.

W błędzie byłby ten, kto biorąc do rąk *Kulturę dźwięku*, spodziewałby się, że jej rolą jest wyłącznie porządkowanie wiedzy na temat różnorodnych nurtów muzyki najnowszej. Ta książka może być wykorzystana nie tylko jako pomoc dydaktyczna dla studentów muzykologii, kulturoznawstwa, filozofii czy kierunków artystycznych. Pytania, które jej lektura prowokuje, okazują się nieobojętne dla każdego humanisty i takiego obserwatora świata kultury, który próbuje określić swoje własne miejsce pośród jej przemian.

---

<sup>13</sup> T. Takemitsu, *Confronting Silence: Selected Writings*, Berkeley 1995, s. 17, cyt. za: *Kultura dźwięku*, s. 22.