

O abiektach dźwiękowych. Intymne hałasy, zdyscyplinowana spontaniczność i wstręt do improwizacji

Debiutancka powieść Edmunda White'a, *Zapominanie Eleny*, rozpoczyna się taką oto refleksją bohatera, poświęconą intymności toalety męskiej w domku letniskowym:

Kiedy wszyscy mężczyźni skorzystali z łazienki, poszedłem i ja, ale gdy tylko usiadłem na sedesie, ktoś zapukał i spytał, czy będę długo. Jakąś chwilę – odparłem. – Czy to coś pilnego?

– Och, skądże znowu. Nie krępuj się. Zostawiłem tam chustkę, wezmę później.

Pomimo tych zapewnień zamarły mi kiszki i nie byłem już w stanie dokonać czynności – czy to określenie jest aby na pewno trafne? Drzwi łazienki są cienkie, bez zamka, i choć ściany w tym akurat pomieszczeniu sięgają sufitu, to przecież czułem się odsłonięty. Każde kaszlnięcie, odgłos każdego kroku zdawały się pochodzić ode mnie. Odstąpiwszy od niewdzięcznego zadania, oderwałem kawałek papieru, zmiąłem go i spuściłem z wodą. Odprawienie obrzędu na niby – przysiad, stęknienie, podtarcie – doskonale współgrało z postanowieniem, aby wykonać wszystkie prawidłowe ruchy, choćby w samotności i na próżno¹.

Skrepowany obecnością współlokatorów bohater oddaje się w „zaciszu toalety” swoistej grze pozorów,

¹ E. White, *Zapominanie Eleny*, przeł. A. Sosnowski, Sz. Żuchowski, Wrocław 2013, s. 13.

odprawiając fizjologiczny obrzęd na niby. Dla kogo jednak przeznaczona jest ta celebrowana – dokonywana wszak „w samotności i na próżno”? Czy jej odbiorcą jest ten, kto słucha (w rzeczywistości), czy ten, kto może nasłuchiwać (potencjalnie) – czy też jakiś słuchacz absolutny, który „słyszy wszystko”, czy może wreszcie sam protagonista wszystkich tych pozorowanych czynności?

Nie jest to, bynajmniej, problem czysto akademicki, swoisty nadmiar akustycznej metafizyki, która, skrywszy się w miejscu ustronnym, pragnie umknąć ostrzu Ockhamowej brzytwy. Jego realny wymiar eksponują w sposób nad wyraz przekonujący ustalenia socjologów życia codziennego i historyków kultury². Jak słusznie zauważa Mariola Bieńko w swej interesującej książce *Intymne i prywatne praktyki codzienności*, hierarchizowanie i segregowanie czynności naturalnych – na stosowne i nie – pojawia się w kulturze europejskiej wraz z oświeceniowym projektem

² Przednowoczesne obyczaje związane z potrzebami naturalnymi stały się tematem słynnej pracy Norberta Eliasa, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1980, s. 176–197 (rozdział *O przemianach w postawie wobec potrzeb naturalnych*). Proces, w wyniku którego doszło do ustabilizowania określonych norm obyczajowych w odniesieniu do potrzeb fizjologicznych (w tym również „hałasów ciała”), analizują wnikliwie na konkretnym przykładzie Jonas Frykman i Orvar Löfgren w książce *Narodziny człowieka kulturalnego. Kształtowanie się klasy średniej w Szwecji XIX i XX wieku*, przeł. G. Sokół, Kęty 2007.

pedagogicznym, zakładającym także drobiazgową kodyfikację obyczajów związanych z załatwianiem potrzeb fizjologicznych:

Uczucie wstydu zaczęło pojawiać się na widok czynności fizjologicznych załatwianych w obecności innych oraz na dźwięk towarzyszących temu odgłosów. Dzieci pouczano, żeby powstrzymywały się od wiatrów, zaciskając pośladki³.

Edukacja ta miała rozliczne konsekwencje w sferze towarzyskiej i obyczajowej, owocując nie tylko sytuacjami komicznymi czy groteskowymi, ale także dramataми psychologicznymi i powikłaniami zdrowotnymi:

Fizjologiczne uchybienia mogły stać się przyczyną tragedii. W epoce wiktoriańsko-wilhelmińskiej wierzono, że dziewice są istotami prawie bezwonnymi, co miało się wiązać z ich czystością duchową. Przyczyną chronicznego zatwardzenia u młodych panien, nazywanego potocznie „zieloną chorobą”, był strach przed przypadkowym puszczaniem gazów po jedzeniu, skłaniający kobiety do nieustannego zaciskania pośladków⁴.

Także i dziś ta sfera akustycznej (i nie tylko) intymności pozostaje szczególnie wrażliwa na skalenie niepożądaną obecnością „innego” – jego wścibskiego oka i wszędybolskiego ucha. Dowodzą tego badania ankietowe przeprowadzone przez Bieńko: „We własnym domu zawsze zamykam drzwi do łazienki, wstydę się przed żoną odgłosów z podbrzusza, spuszczenia wody, smrodu, który zostaje (II/24//m/66 lat)⁵”. Tematy „odgłosów z podbrzusza”, a także spuszczonej wody oraz niedomykających się (otwartych) drzwi łazienki powracają zresztą w wielu przytaczanych przez Bieńko wypowiedziach⁶.

Czy jednak ten intymny problem wstydu i dobrego obyczaju jest w ogóle kwestią estetyczną? Dźwiękom

„cielesnego dołu”, jak zapewne określiliby je z powodzeniem Michaił Bachtin, podążając tropem Franciszka Rabelais’go, poświęca obszerny fragment swej książki Christof Migone⁷. W rozdziale *Flatus Vocis: Somatic Winds* część zatytułowaną znacząco *South Winds*⁸ poświęca w całości studiowaniu dwóch przypadków twórców, którzy z dźwięków somatycznych uczynili formę sztuki i rozrywki. Pierwszym z nich jest oczywiście Antonin Artaud, artysta pełen cielesnych i, w szczególności, analnych obsesji, dręczony wizją stworzenia muzyki somatycznej. Drugim okazuje się dawna gwiazda Moulin Rouge, Joseph Pujol, czyli „le celebre Petomane” – autor „pierzących performansów” (jak choćby ten poświęcony wielkiemu trzęsieniu ziemi w San Francisco), podziwianych w ekskluzywnych kabaretach przez wykwintnych gentlemanów u schyłku la belle époque. Co więcej, występy Pujola cieszyły się tak wielką popularnością, że kilka z nich – już u zarania fonografii – postanowiono uwiecznić na płytach! Choć, przyznajmy uczciwie, są to dziś wydawnictwa kolekcjonerskie i nad wyraz rzadkie. Jako krytyczny komentarz do dokonań obu ekscentrycznych twórców może posłużyć występ angielskiego naśladowcy Pujola w jednym z telewizyjnych programów rozrywkowych, w którym „wypierdzał” on klasycznego walca *Nad pięknym, modrym Dunajem*. Już w trakcie prezentacji wykonawcy skonsternowana i zdegustowana publiczność domagała się, aby opuścił on scenę – nie rozpoczynając „koncertu”. Aby jednak w pełni zrozumieć „wstyd” bohatera *Zapominania Eleny* i „sukces” Josepha Pujola, musimy sięgnąć do psychosomatycznych podstaw procesów odpowiedzialnych za tworzenie oraz postrzeganie tych dźwiękowych obiektów.

Psychologiczne źródła owego treningu socjalizacji, który prowadzi do wykształcenia swoistej obsesji czystości i towarzyszącego jej wstydu oraz wstrętu dla tego wszystkiego, co w sposób niekontrolowany wydobywa się z ciała (substancji, dźwięków etc.), rozpoznał po raz pierwszy oraz opisał w języku psychoanalizy Zygmunt Freud w swych słynnych szkicach *Trzy rozprawy z teorii seksualnej* (1905) oraz *Charakter a erotyka analna* (1908), w którym zauważył wprost: „Czystość, porządek i niezawodność sprawiają doprawdy

³ M. Bieńko, *Intymne i prywatne praktyki codzienności. Studium socjologiczne*, Warszawa 2013, s. 117. Podkreślenia – D.B.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 227.

⁶ Dodam w tym miejscu tytułem dygresji, że sam miałem okazję poznać osobę, która tak bardzo wstydziła się „burczenia w brzuchu”, że kiedy przytrafiło się jej ono w miejscach publicznych (przedział w pociągu, kawiarnia, sala wykładowa), prosiła przyjaciół o „robienie szumów”, czyli szuranie butami, chrząkanie etc.

⁷ Zob. Ch. Migone, *Sonic Somatic: Performances of the Unsound Body*, Berlin 2012.

⁸ Ibidem, s. 89–96.

wrażenie formacji reaktywnej skierowanej przeciw zainteresowaniu tym, co nieczyste, przeszkadzające, nienależące do ciała (*»Dirt is matter in the wrong place«*)⁹. Zdaniem Freuda, formacja ta wyłania się wskutek nadmiernie rygorystycznego kontrolowania funkcji wydalniczych organizmu w okresie niemowlęcym, co prowadzić może do pojawienia się m.in. takich cech charakteru, jak porządek, oszczędność i upór wraz z towarzyszącymi im formami sublimacji popędu seksualnego. Z kolei już w *Trzech rozprawach z teorii seksualnej* Freud zauważa, że kontrola ciała towarzysząca procesowi defekacji bywa nierzadko źródłem satysfakcji, a nawet rozkoszy seksualnej¹⁰. W ten sposób teoria psychoanalityczna buduje relację między tym, co cielesne oraz psychologiczne (w istocie zaś psychosomatyczne), a tym, co społeczne i kulturowe – upodobaniem do porządku i czystości oraz takich form aktywności ludzkiej, które oparte są na regulowaniu funkcji organizmu i kontroli ciała. Podążając tropem refleksji Freudowskiej, Erich Fromm rozpoznał jako swoiste przejawy charakteru analnego także takie cechy, jak sadyzm, okrucieństwo i skłonność do destrukcji, owocuujące pojawieniem się tzw. osobowości tezauryzatorskiej, która:

utrzymuje porządek w swym otoczeniu, myślach i uczuciach, ale uporządkowanie to jest sterylne i surowe. Nie potrafi znieść tego, by rzeczy nie były na swoich miejscach, i musi narzucać im porządek; w ten sposób kontroluje przestrzeń; przez irracjonalną punktualność kontroluje czas; poprzez obsesyjną schludność unieważnia kontakty, jakie ma ze światem, który uważa za brudny i wrogi¹¹.

Zdaniem Fromma, społeczno-politycznym odpowiednikiem charakteru analno-tezauryzatorskiego jest „charakter biurokratyczny”, w którym „każda osoba kontroluje tę, która jest pod nią, a kontrolowana jest przez tę, którą ma nad sobą”¹². Tak rodzi się panoptyczne uniwersum nadzoru i kontroli, charakterystyczne jednak nie tylko dla nazistowskich

Niemiec, które w swej książce błyskotliwie analizował Fromm, ale także dla kultury nowoczesnego Zachodu poddanej swoistej presji oświeceniowego projektu pedagogicznego.

Podobne mechanizmy, poddane jednak instytucjonalizacji w postaci „urządzenia” (*le dispositif*), odkrył bowiem Michel Foucault w fundowanych od czasów oświecenia instytucjach dyscyplinujących, takich jak więzienia, koszary, azyle dla obłąkanych czy szkoły, w których alienuje się nierozum i/lub produkuje zdyscyplinowane (a zatem internalizujące dominujący porządek) podmioty dzięki „sposobom dobrego tresowania” – poddając je rygorom i procedurom, usankcjonowanym systemom nadzoru obejmującym przede wszystkim listy nakazów i zakazów odnoszących się do cielesnych funkcji kształtowanego w ten sposób człowieka: „Dyscyplina »produkuje« indywidua; jest specyficzną techniką władzy, która czyni z jednostek zarazem przedmioty i narzędzia swego działania”¹³.

Co ciekawe, Foucault opisuje także praktyki dyscyplinarne (techniki tresury i nadzoru) odnoszące się do dźwiękotwórczej aktywności uczniów szkół klasycystycznych – poddanych władzy panoptycznej:

Aby wspomóc nauczyciela, Battencour wybiera spośród uczniów cały szereg „funkcyjnych”, intendentów, obserwatorów, monitorów, repetytorów, recytatorów modlitw, kontrolerów kaligrafii, poborców atramentu, jałmużników i wizytatorów. Tak wyznaczone role należą do dwu porządków: jedne dotyczą zadań materialnych (rozdawanie atramentu i papieru, oddawanie nadwyżek biednym, czytanie w dni świąteczne lektur umoralniających, itd.), inne – nadzoru: „obserwatorzy” muszą odnotowywać, kto wyszedł z ławki, kto rozmawia, kto nie ma różańca czy książeczki do nabożeństwa, kto się źle zachowuje podczas mszy, kto sprawuje się niestosownie, figluje albo hałasuje na ulicy; zadaniem „admonitorów” jest „mieć wzgląd na tych, którzy będą rozmawiać albo hałasować przy odrabianiu lekcji, nie będą pisali albo płatali figle...”¹⁴.

¹³ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 205.

¹⁴ Ibidem, s. 212. Podkreślenia – D.B. O związkach Foucaultowskiej teorii z badaniami z zakresu *sound studies* pisałem obszerniej w tekście *Rytm władzy i arytmia oporu. Michel Foucault a sound studies*, [w:] Foucault: źródła/ujścia, red. M. Falkowski, K. Pacewicz, C. Zgoła, Kraków–Warszawa 2015, s. 287–300. Związki audioantropologii z teoriami krytycznymi i analizą dyskursów władzy przedstawiłem natomiast w szkicu: *Tyrania oka, pokora ucha. O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015 nr 5, s. 13–27.

⁹ S. Freud, *Charakter a erotyka analna*, [w:] idem, *Charakter a erotyka*, przeł. D. Rogalski, Warszawa 1996, s. 19.

¹⁰ Zob. S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, przeł. R. Reszke, [w:] idem, *Życie seksualne*, Warszawa 1999, s. 78.

¹¹ E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, Poznań 1999, s. 328–329.

¹² Ibidem, s. 329.

Najistotniejszy jest jednak fakt, że wskutek działania tych procedur dyscyplinarnych wyłania się w polu kulturowym (w tym wypadku – pedagogicznym) sfera „dźwięków niepożądanych” oraz „niedozwolonych praktyk dźwiękotwórczych”, w które zaangażowane są ciała uczniów. Sfery te zostają uporządkowane w adekwatnej – wartościującej – kategorii „hałasów” (niepożądanych obiektów dźwiękowych) oraz „hałasowania” (niedozwolonych działań produkujących te dźwięki)¹⁵. Dalszy przegląd tych list dowodzi, iż w pierwszym rzędzie zakaz ów dotyczy rozmaitych dźwięków somatycznych – śmiechów, krzyków, szurania, tupania i klaskania, siorbania przy stole etc., co wiąże się oczywiście z dominującym w pedagogice oświeceniowej reżimem „tresowania podatnego ciała” przez narzucanie mu pożądanego pozycji, stanów oraz poruszeń (vide, omawiane przez Foucaulta, gimnastyka oraz musztra).

Co ciekawe, owe praktyki dyscyplinujące niereglamentowaną hałaśliwość uczniów i kadetów nie dotyczą wyłącznie sfery *savoir vivre*’u, ale odnoszą się także do technik kształcenia muzyków w szkołach klasycystycznych. Oto bowiem w XIX-wiecznym podręczniku *Zasady muzyki: na piano-forte* ułożonym przez Karola Kurpińskiego odnajdujemy takie reguły określające związek prawidłowego ułożenia ciała instrumentalisty z dobywaniem poprawnych, a zatem „czystych”, tonów:

Teraz dopiero uczniowi trzeba wyluszczyć, że granie na instrumencie ułatwia się przez porządne ułożenie ręki i palców. W tym względzie pięć rzeczy znajdujemy do uważania: 1. Jakie ma być siedzenie? 2. Jaka spadziistość ręki od ramienia do łokcia? 3. Jakie zgięcie ręki od łokcia do pięści? 4. Jakie położenie pięści i palców? 5. Jakie ma być przebieganie palcami?

¹⁵ Kwestia ta wymaga, rzecz jasna, usytuowania w szerszym kontekście „hałasu” jako konstruowanej społecznie kategorii „dźwięków niepożądanych” lub wręcz „niedozwolonych” i jako takich podlegających instytucjonalnym restrykcjom (dotyczącym np. miejsca lub czasu ich występowania). Zagadnienie to doczekało się już jednak szeregu obszernych i wnikliwych analiz, by wspomnieć tu tylko takie prace, jak: J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis–London 1985; H. Schwartz, *Making Noise. From Babel to the Big Bang & Beyond*, New York 2011; N. Schindler, *Zakłócanie ciszy nocnej. Historia społeczna nocy w początkach nowożytności*, [w:] idem, *Ludzie proszą, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 2002, s. 372–449.

Co do pierwszego: Uczeń usiadłszy przy klawikordzie powinien mieć prosto naprzeciw siebie te dwa klawisze przytem trzymać się kształtnie jednak niewymuszono.

Po wtóre: siedzieć w takiej odległości od klawiszów, aby część ręki od ramienia aż do łokcia mogła spadać prostopadłe, to jest: żeby łokcie nie wychodziły ani na bok, ani w tył, ani na przód, wreszcie na przód mogą się poddać cokolwiek.

Po trzecie: siedzenie tak umiarkowane, aby oddział ręki od łokcia aż do pięści nie był przymuszony wznosić się do góry, owszem aby mógł na dół cokolwiek spadać.

Po czwarte: pięść w swem zgięciu nie powinna być z wierzchu wklęsłą owszem nieco wzniesioną, a stawianie palców ani kijekowate, ani w stawach pozwijane, ani w końcu wygięte, lecz tylko dwa ostatnie stawy mają być miernie zgięte. Pierwszy palec, to jest wielki, ponieważ o jeden staw mniej ma od innych, powinien tylko ostatni staw cokolwiek przygiąć. Słowem, trzeba się wtem wszystkim wystrzegać natężenia i przesady¹⁶.

W innym podręczniku tego autora spotkamy osobne rozdziały traktujące *O zakazanych oktavach i kwintach: jako też o fałszywych relacjach* oraz *O przypadkowych tonach rządzących i współrządzących*¹⁷. Także w przygotowanej przez Romualda Truskolaskiego *Szkole na gitarę hiszpańską: ułożonej i ofiarowanej W. Karolowi Kurpińskiemu* odnajdziemy bez trudu podobne sugestie:

Niewymuszoność i dogodność są zasadami ogólnymi, na które przy graniu uważać należy; zwykle gra się na gitarze siedząc prosto bez żadnej przysady; prawa noga nieco wyciągnięta; gitarę ujętą lewą ręką niedaleko kołków, potrzeba oprzeć zupełnie na udzie prawem, a lekko dotknąć lewego. Spodnią krawędź czyli kant przycisnąć do siebie, z wierzchnia deka wykręcona bardzo mało w pole, tyle tylko żeby spodnia deka nie przytykała do korpusu grającego. Szyja instrumentu w górze nieco z daleka od głowy tak ażeby przy pierwszym buncie (*a*) około pół łokcia od lewego oka oddalona była¹⁸.

¹⁶ K. Kurpiński, *Zasady muzyki: na piano-forte. Edycja IIIcia prawdziwa i oryginalna, poprawiona i pomnożona przykładami kompozytorów znakomitych*, Warszawa 1835, s. 7.

¹⁷ Zob. K. Kurpiński, *Zasady harmonii tonów z dołączeniem jenerału basu praktycznego: dzieło ofiarowane J.W. Albertowi Grzymale Referendarzowi Stanu, Kawalerowi Orderów Krzyża Wojskowego Polskiego, i Sgo Stanisława IVtej klasy*, Warszawa 1821, s. 14–15.

¹⁸ R. Truskolaski, *Szkola na gitarę hiszpańską: ułożona i ofiarowana W. Karolowi Kurpińskiemu*, Warszawa 1820, s. 9.

Po tym wstępie pojawia się szereg uwag szczegółowych odnoszących się do pracy prawej i lewej ręki, z dokładnym omówieniem najpowszechniejszych „wad w układzie ręki”, oraz interesujące spostrzeżenie autora, że źle dobrane struny mogą spowodować u grającego „odrazę do instrumentu” swym nieczystym brzmieniem¹⁹. Dźwięki przypadkowe oraz źle dobyte i źle dobrane wskutek niedostatecznej kontroli ciała były zatem nieczyste, niepożądane, a nawet zakazane i winny budzić – tak u słuchacza, jak i wykonawcy – wstręt, wstyd oraz poczucie winy.

W ten sposób zbliżamy się do proponowanego w tytule tego szkicu pojęcia „abiektu dźwiękowego” (*l'abject sonore*), będącego w istocie kontaminacją dwóch doskonale znanych z teorii kultury pojęć: psychoanalitycznej koncepcji „abiektu” (*l'abject*) zaproponowanej przez Julię Kristevą w kontekście Lacanowskiej teorii wstrętu oraz muzykologicznej koncepcji „obiektu dźwiękowego” (*l'objet sonore*) sformułowanej przez Pierre'a Schaeffera w odniesieniu do teorii akuzmatyki oraz twórczej praktyki – muzyki konkretnej (*musique concrète*). Te dwa obszary pozwolą nam bowiem uchwycić w jednym pojęciu oba bieguny tego doświadczenia: psychosomatyczny oraz akustyczny. Przypomnijmy zatem, w jaki sposób Kristeva definiuje abiekt. Jest on, najprościej rzecz ujmując, tym, co w podmiocie budzi wstręt – nie będąc zarazem ani podmiotem, ani przedmiotem („nie ja – nie to”)²⁰. Ma charakter ambiwalentny – na wiele sposobów – „nadchodzi z zewnątrz lub rozsadza od wewnątrz”, a także „narzuca się, niepokoi, fascynuje pragnienie,

które mimo to nie pozwala się uwieść”²¹. Oczywiście wiąże się ściśle z doświadczeniem cielesności, pochodzi z ciała lub się do niego odnosi, wywołując jego określone reakcje: „skurcz gardła i jeszcze niżej, żołądka, brzucha, wszystkich wnętrzności, napina ciało, wyciska łyżę i żółć, przyspiesza bicie serca, pocą się czoło i dłonie”²². Przede wszystkim zaś z przemożną siłą uświadamia podmiotowi jego własny, egzystencjalny „wstręt do siebie”²³. Abiekt wszak pozostaje na zewnątrz, lecz nieustannie odnosi się do mnie (do „ja”), wskazuje na mnie, identyfikuje mnie, rzuca mi wyzwania i mnie ostatecznie utożsamia.

Drugim źródłem proponowanego tu pojęcia „abiektu dźwiękowego” jest – jak już powiedziałem – Schaefferowski „obiekt dźwiękowy” (*l'objet sonore*). Koncepcję obiektu dźwiękowego Pierre Schaeffer umieszcza w ramach swojej teorii akuzmatyki²⁴, sytuując ją w ten sposób w kontekście takich kategorii, jak oddzielenie głosu/dźwięku od mówiącego podmiotu/źródła (posługując się w tym celu Pitagorejską metaforą zasłony, spoza której dobiega głos mistrza) oraz tożsamość i identyfikacja. Przypomnijmy sobie zatem, w jaki sposób – metodą negacji („czym nie jest...”) – Schaeffer charakteryzuje obiekt dźwiękowy: nie jest on zatem „instrumentem, na którym ktoś zagrał” (ani też samym ciałem, którego aktywność dźwięk wyprodukowała), nie jest też „taśmą magnetyczną” (a więc samym medium, nośnikiem dźwięku), nie jest wreszcie „stanem ducha” (czyli subiektywnym, jednostkowym wrażeniem)²⁵. Istotą obiektu dźwiękowego jest bowiem, zdaniem Schaeffera, oddzielenie dźwięku od jego źródła, podmiotu sprawczego, które w pełni dokonuje się dopiero w nagraniu za sprawą taśmy magnetycznej – pośredniczącej między nadawcą a słuchaczem. Ów dystans zmienia kontekst oraz sposób słuchania – u odbiorcy, ale także u nadawcy, który może odtąd słuchać siebie tak, jak słyszy go słuchacz, odseparowany od siebie jako źródła dźwięku: „Słuchając obiektów dźwiękowych, których instrumentalne

¹⁹ Zob. Ibidem, s. 10. Być może stąd właśnie bierze się swoista „niechęć do improwizacji” lub też „lęk przed improwizowaniem” u części wykształconych muzyków, postrzegających tę sferę aktywności twórczej jako zbyt narażoną na działanie przypadku lub też skazoną możliwością błędu. Ciekawych przykładów dostarczył mi w tej kwestii udział w warsztatach muzycznych towarzyszących wykonaniu kompozycji Corneliusa Cardewa *The Great Learning* (Dom Pracy Twórczej w Wigrach, 18–24 lipca 2010), podczas których jednym z najbardziej problematycznych dla wykonawców fragmentów dzieła był właśnie ten zakładający swobodną improwizację. Znamienny był bowiem fakt, że o ile nie-muzycy i muzycy amatorzy nie mieli żadnych oporów przed „spontaniznym robieniem czegoś” (co sugerowali instruktorzy), o tyle wykształceni muzycy niezmiennie prosili o „podanie tonacji” lub „określenie tempa”, przyznając później w rozmowach, że czynili to, aby „dobrze wkomponować się w całość” i/lub „nie popełnić błędu”.

²⁰ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 7.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 9.

²³ Ibidem, s. 10.

²⁴ Obszerne komentarze na temat teorii akuzmatycznej oraz obiektów dźwiękowych można znaleźć w tomie Pierre Schaeffer, *Portraits polychromes*, red. D. Teruggi, Paris 2008.

²⁵ Zob. P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i redakcja Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 110–112.

przyczyny są ukryte, jesteśmy skłonni zapominać o instrumentach i zaczynamy interesować się obiektami samymi w sobie²⁶. Francuski kompozytor zaznacza jednak natychmiast: „W gruncie rzeczy Pitagorejska zasłona nie wystarczy, byśmy nie byli ciekawi przyczyn, do których ciągnie nas instynktownie i niemal nieodparcie²⁷. Obiekt dźwiękowy wywołuje zatem u słuchacza doświadczenie ambiwalentne, określa jego sposób słuchania, każąc mu skupić się tylko na tym, co słyszy, a zarazem prowokuje przemożną chęć identyfikacji źródła, utożsamienia go z konkretną instancją nadawczą (podmiotem, instrumentem, medium etc.). Jak widać, w zajmującej mnie kwestii nie jest istotna sama Schaefferowska definicja obiektu dźwiękowego (idzie mi bowiem o psychoanalityczny „abiekt”, nie zaś o fenomenologiczny „obiekt”), lecz fakt usytuowania go w konkretnej relacji społecznej – sytuacji komunikacyjnej powiązanej z takimi kategoriami antropologicznymi, jak identyfikacja (źródła) czy tożsamość (podmiotu). Czym zatem ostatecznie jest „abiekt dźwiękowy” (*l'abject sonore*)?

Aby lepiej zrozumieć przedstawiony tu problem, musimy raz jeszcze sięgnąć po język psychoanalizy – tym razem jednak Lacanowskiej – to on bowiem pozwoli nam sformułować adekwatne pytanie, przechodząc od (Schaefferowskiej) kwestii: „Co słyszę?”, przez (również Schaefferowskie) zagadnienie identyfikacji źródła – „tożsamości słyszanego”: „Kogo słyszę?”, do psychoanalitycznej kwestii: „Jak(im) słyszy mnie Inny?”. W istocie, zajmującym nas w tym miejscu problemem jest nie to, co słyszy Inny w związku ze mną, lecz to, jak ja sam wyobrażam sobie to, co słyszy Inny w związku ze mną. W tym miejscu wyłania się zaś klasyczna Lacanowska kwestia „pragnienia Innego jako powodu”, który stara się rozszyfrować podmiot („Czego oni chcą?”, „Czego chcą ode mnie?”²⁸), a także związane z nią wprost pojęcie „fantazmatu pierwotnego”, czyli sposobu, „w jaki podmiot wyobraża sobie siebie w relacji do powodu, w relacji do pragnienia Innego jako powodu²⁹. Przy czym ów powód jest

oczywiście *raison d'être* samego podmiotu³⁰. W interesującym nas przypadku pragnienie Innego jest rekonstruowane jako pragnienie, „bym nie brudził”, „kontrolował ciało (w określony sposób)”, „nie hałasował”. Ja sam – słuchający siebie tak, jak słuchałby mnie Inny – staram się zatem odpowiedzieć sobie na wzbudzające egzystencjalny niepokój pytanie: „Jakim mnie słyszą?” i dalej: „Jakim pragną mnie słyszeć?”, a w końcu: „Jakim mnie pragną?”. Aby sprostać temu domniemanemu pragnieniu, narzucam swemu ciału kontrolę i powstrzymuję się od wydawania takich dźwięków, które, jak sądzę, w zaistniałej sytuacji komunikacyjnej odebrane zostałyby jako niepożądane, co czyni je właśnie abiektami dźwiękowymi – niekontrolowanymi hałasami pochodzącymi z ciała lub też produkowanymi przez niezdiscyplinowane ciało, zawsze zaś – odnoszącymi się do tego, co cielesne. To one bowiem posiadają (fantazmatyczną) moc identyfikującą i utożsamiającą, stanowiąc rodzaj „dźwiękowych prefabrykatów”, z których Inny może skonstruować sobie mój obraz jako osoby produkującej niepożądane dźwięki, a zatem: „niezdiscyplinowanej”, „nieporządnej” czy „nieczystej”. Obraz ten może łatwo zrosnąć się z moją tożsamością wówczas, gdy zacznę postrzegać siebie w sposób, „w jaki słyszy mnie Inny”.

Kończąc powyższą refleksję, chciałbym jeszcze odnieść się do niezwykle istotnej, jak sądzę, kwestii, mianowicie do estetycznej waloryzacji abiektów dźwiękowych, a więc wykorzystania ich „wyzwijającego podmiot” potencjału w działaniach artystycznych – w ścieżkach dźwiękowych filmów, muzyce oraz twórczości z zakresu *sound artu* (performansach oraz instalacjach dźwiękowych). Jest to oczywiście temat zasługujący na osobną rozprawę, chciałbym jednak wskazać w tym miejscu chociaż kilka tropów. Pojęcia „abiekt dźwiękowy” użyłem po raz pierwszy w odniesieniu do prac Benny'ego Nemerofsky'ego Ramsaya, pisząc wówczas o istnieniu „niepożądanego

²⁶ Ibidem, s. 108.

²⁷ Ibidem.

²⁸ B. Fink, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*, przeł. Ł. Mokrosiński, Warszawa 2002, s. 86.

²⁹ Ibidem, s. 90. Warto tu zwrócić uwagę, że Lacanowski „Inny” nie oznacza bynajmniej tylko „innego” (niż „ja”), lecz instancję rodzicielską, dominujący porządek symboliczny – a zatem swoistą instytucję władzy i represji.

³⁰ Bruce Fink charakteryzuje tę sytuację w następujący sposób: „Niewiadoma natura pragnienia Innego jest nie do zniesienia. Wolisz więc przypisać temu pragnieniu jakiegokolwiek atrybuty niż pozwolić mu pozostać zagadkowym. Wolisz pragnienie Innego uwiązać, nadać mu nazwę i położyć kres wzbudzającej trwogę niepewności. Gdy tylko pragnienie Innego jest nazwane, gdy wywnioskujesz już, że Inny chce od ciebie właśnie tego – na przykład, byś trzymał się od niego z daleka – trwoga słabnie i możesz wreszcie – zgodnie z pragnieniem Innego – ulotnić się”. Ibidem, s. 96.

i niesamowitego dźwięku cielesnego (głosu samego ciała), dobywającego się poza kontrolą »ja« i nie będącego, w rzeczy samej, ani podmiotem, ani przedmiotem, lecz dźwiękowym fantazmatem, który odrywa się od ciała, wybrzmiewa w przestrzeni i niepokoi»³¹. W takich instalacjach Ramsaya, jak *The Return* (2010), *The Lovers* (2014), *The Last Song* (2014), dotyczących kwestii głosu, płci i przemiany (transformacji: dojrzalego w dziecięce, męskiego w kobiece, ludzkiego w nie-ludzkie) dostrzegłem bowiem wówczas istnienie swoistych „dźwięków nie na miejscu” (głosu chłpięcego w ciele dorosłego mężczyzny, głosu ludzkiego w syrenie alarmowej etc.), prowokujących Freudowskie doświadczenie „niesamowitego” (*das Unheimliche*) oraz poczucie niepokoju związanego z niemożnością (poprawnej) identyfikacji źródła – podmiotu emitującego ów głos. Ten artystyczny kontekst pojawienia się abiektów dźwiękowych nie jest bynajmniej zaskakujący, jak bowiem wolno sądzić, to właśnie estetyczna rama dzieła sztuki pozwala, przynajmniej częściowo, zawiesić ową prymarną, odrażającą właściwość abiektów, zachowując zarazem ich moc „wyzwania rzuconego podmiotowi”, co czyni je atrakcyjnym, choć niełatwym w opracowaniu, tworzywem pracy twórczej³², umożliwiającym artyście prowokowanie określonych reakcji odbiorczych (strachu, wstrętu etc.) przy równoczesnym osadzeniu ich w domenie tzw. „grozy przyjemnej”, a więc nie-traumatyzującej bezpośrednio odbiorcy, gdyż doświadczonej „z bezpiecznego miejsca”³³.

Abiekty dźwiękowe z racji swych bezpośrednich związków z doświadczeniem wstrętu oraz lęku, a także swego potencjału budzenia poczucia „niesamowitego” są oczywiście integralną częścią ścieżek dźwiękowych w niezliczonych filmach grozy, w których ilustrują sceny o charakterze makabrycznym i tworzą nastroj zagrozenia, każąc domyślać się nieobecnych

na ekranie źródeł niepokojących odgłosów. Warto tu przywołać choćby dwie klasyczne realizacje, sięgające po taki sam abiekt dźwiękowy – drażniący zmysły (bohaterów oraz widzów) zgrzyt, jaki wydaje paznokcie/pazury drapiące gładką powierzchnię przedmiotu. W filmie *Szczęki* (*Jaws*, 1975, reż. Steven Spielberg) wydaje go, świadomie i celowo, kapitan Quint – przesuwając dłonią po szkolnej tablicy, na której widnieje podobizna rekina pożerającego dziecko – by zwrócić na siebie uwagę obradujących w sali mieszkańców (co też skutecznie czyni). W obrazie *Koszmar z ulicy Wiązów* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984, reż. Wes Craven) psychopatyczny zabójca – potwór z dziecięcych snów, Freddy Krueger – skrobie metalową balustradę stalowymi szponami, by oznajmić ofiarom swe nieuniknione przyjsście. W obu przypadkach abiektualny charakter dźwięku wiąże się jednak nie tylko z jego nieprzyjemnym, drażniącym charakterem, ale także (być może zaś – przede wszystkim) z kompozycyjnym powiązaniem go z realistycznymi obrazami rozdzieranego ludzkiego ciała, które przerażają bohaterów tych filmów oraz niepokoją ich widzów. W ten sposób dźwiękowe abiekty zostają spożytkowane w służbie filmowej grozy ku rozrywce „bezpiecznych odbiorców”. Chciałbym jednak przywołać w tym miejscu przykład, który ową bezpieczną pozycję widza sytuuje na samej krawędzi doświadczenia traumatycznego – jak to zwykle bywa w wypadku sztuki odwołującej się do historycznego faktu oraz operującej dokumentami.

Wstrząsający film dokumentalny *Scena zbrodni* (*The Act of Killing*, 2012, reż. Joshua Oppenheimer) poświęcony został aktom ludobójstwa, jakie miały miejsce w Indonezji w latach 1965–1966. Niezliczone masowe egzekucje o podłożu etnicznym i politycznym były wówczas dokonywane przez grupy ochotników -nacionalistów, rekrutujących się m.in. ze środowisk przestępczych. Oppenheimer czyni dawnych oprawców bohaterami swej filmowej narracji, pozwalając im opowiadać o zabójstwach i dając pretekst do na poły fikcyjnych (przyjmujących postać religijno-mitologicznego kiczu), na poły zaś dokumentalnych rekonstrukcji niechlubnych zdarzeń. Jednym z najczęściej powracających w ścieżce dźwiękowej tego filmu motywów jest odgłos dławienia się, krztuszenia i torsji, towarzyszący tak różnym scenom, jak imitowanie przez byłego oprawcę charkotu konającego więźnia,

³¹ D. Brzostek, *Lilia jest liliq, jest liliq, jest liliq... Głos(y) ciała*, Warszawa 2015, s. 4.

³² Staje się to tym bardziej zrozumiałe, gdy pamiętamy dawne spostrzeżenie Gilles’a Deleuze’a i Feliksa Guattariego głoszące, że sztuka „nie jest chaosem, lecz kompozycją chaosu dającą wizję lub wrażenie...”. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 226.

³³ Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądownia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004, s. 158. To bezpieczne miejsce może wiązać się np. ze szczególną pozycją odbiorcy dzieła sztuki: widza w kinie, zwiedzającego w galerii, słuchacza w sali koncertowej etc.

inscenizacja duszenia, mycie zębów czy wymioty. W toku filmowej opowieści odgłos ten staje się nie tylko niepokojącym „motywem przewodnim” *sound-tracku*, lecz także swoistym symptomem – głosem ciała zbrodniarza, przypominającym mu – jak się zdaje – nieustannie, wbrew jego woli, o nierozliczonych nigdy morderstwach. Jeden z bohaterów opowieści – dumny ze swych dokonań zabójca, Anwar Congo – nie tylko chętnie ilustruje rozmaite techniki tortur i zabijania czy reakcje dręczonych ofiar, ale także komentuje i koryguje np. nieprawidłowo odgrywane rżenie umierającego, dając pokaz właściwych dźwięków, jakie dobywał z siebie krztuszący się krwią komunista. Ta obsesja rekonstrukcyjnej precyzji (będąca niejako odwrotnością dawnego „niechlujstwa w zabijaniu”, do którego się przyznaje) znajduje swą kulminację w finałowej – trudnej do zniesienia dla obserwatora – niezwykle długiej scenie, w której skonfrontowany z przeszłością Anwar Congo doświadcza swoistego „buntu ciała”, wymiotując, krztuszając się wymiocinami i charkocząc bez końca w przewrotnym akcie ostatecznego utożsamienia się ze swymi sponiewieranymi ofiarami³⁴. W tym filmie, w tak zrekonstruowanym kontekście społecznym, dźwiękowy obiekt nabiera z pewnością mocy „dotknięcia Realnego” – wyzwania rzuconego podmiotowi, który musi uporać się z traumą wykraczającą poza sferę kinowej fikcji³⁵. W ten sposób – w ramach estetycznych, w obrębie filmowej reprezentacji rzeczywistości – obiekt dźwiękowy (nie)oczekiwanie odzyskuje swój potencjał niepożądanego i niesamowitego dźwięku cielesnego (głosu samego ciała), dobywającego się poza kontrolą „ja” i niebędącego, w rzeczy samej, ani podmiotem, ani przedmiotem, lecz dźwiękowym fantazmatem, który odrywa się od ciała, wybrzmiewa w przestrzeni i niepokoi.

³⁴ Znamienny jest przy tym fakt, że owo utożsamienie ma charakter tylko somatyczny. Anwar Congo zaledwie ucieleśnia stan, w jakim znajdowały się jego ofiary, zupełnie nie uświadamiając sobie tego aktu, nadal bowiem nie widzi niczego niestosownego w swych dawnych czynach. Tylko jego ciało reaguje odruchem wstrętu na nadmiar obiektów, z którymi przyszło mu się zetknąć.

³⁵ Musimy bowiem pamiętać, że zgodnie z Lacanowskim ujęciem zajmującego nas problemu, każda konfrontacja z Realnym jest dla podmiotu traumatyczna – mówiąc wprost „traumatyzuje go”. Zob. J. Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire livre XI*, Paris 2014, s. 63–75.

BIBLIOGRAFIA

- Attali Jacques, *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1985.
- Bieńko Mariola, *Intymne i prywatne praktyki codzienności. Studium socjologiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Brzostek Dariusz, *Lilia jest lilią, jest lilią, jest lilią... Głos(y) ciała*, Polin. Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa 2015.
- Brzostek Dariusz, *Rytm władzy i arytmia oporu. Michel Foucault a sound studies*, [w:] *Foucault: źródła/ujścia*, red. Mateusz Falkowski, Krzysztof Pacewicz, Clara Zgoła, Eperons-Ostrogi, Kraków–Warszawa 2015.
- Brzostek Dariusz, *Tyrania oka, pokora ucha. O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015 nr 5.
- Deleuze Gilles, Guattari Feliks, *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Elias Norbert, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, PIW, Warszawa 1980.
- Fink Bruce, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*, przeł. Łukasz Mokrosiński, Wydawnictwo Andrzej Żórawski, Warszawa 2002.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Fundacji Aletheia, Warszawa 1993.
- Freud Sigmund, *Charakter a erotyka analna*, [w:] idem, *Charakter a erotyka*, przeł. Dariusz Rogalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Freud Sigmund, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, przeł. Robert Reszke, [w:] idem, *Życie seksualne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Fromm Erich, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. Jan Karłowski, Rebis, Poznań 1999.
- Frykman Jonas, Löfgren Orvar, *Narodziny człowieka kulturalnego. Kształtowanie się klasy średniej w Szwecji XIX i XX wieku*, przeł. Grzegorz Sokół, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007.
- Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. Jerzy Gałecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Kurpiński Karol, *Zasady harmonii tonów z dołączeniem jenerała basu praktycznego: dzieło ofiarowane J.W. Albertowi Grzymale Referendarzowi Stanu, Kawalerowi Orderów Krzyża Wojskowego Polskiego, i Sgo Stanisława IVtej klasy*, Fr. Klukowski, Warszawa 1821.

- Kurpiński Karol, *Zasady muzyki: na piano-forte. Edycja IIIcia prawdziwa i oryginalna, poprawiona i pomnożona przykładami kompozytorów znakomitych*, Gustaw Sennewald, Warszawa 1835.
- Lacan Jacques, *Les Quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire livre XI*, Éditions du Seuil, Paris 2014.
- Migone Christof, *Sonic Somatic: Performances of the Unsound Body*, Errant Bodies Press, Berlin 2012.
- Pierre Schaeffer, *Portraits polychromes*, red. Daniel Teruggi, INA – GRM, Paris 2008.
- Schaeffer Pierre, *Akuzmatyka*, przeł. Julian Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i redakcja Christoph Cox, Daniel Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Schindler Norbert, *Zakłócanie ciszy nocnej. Historia społeczna nocy w początkach nowożytności*, [w:] idem, *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, przeł. Barbara Ostrowska, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
- Schwartz Hillel, *Making Noise. From Babel to the Big Bang & Beyond*, Zone Books, New York 2011.
- Truskolaski Romuald, *Szkoła na gitarę hiszpańską: ułożona i ofiarowana W. Karolowi Kurpińskiemu*, Fr. Klukowski, Warszawa 1820.
- White Edmund, *Zapominanie Eleny*, przeł. Andrzej Sosnowski, Szymon Żuchowski, Biuro Literackie, Wrocław 2013.

not only meaningful/less hems or sighs, „sniffing” and embarrassing „rumbling” of the stomach, but also sounds produced by the body which are unexpected here and now: effeminate voices of mature men, a boy’s singing coming from the mouth of a grown-up performer, or a human voice emitted from the guts of a machine.

Keywords

abject, sound object, sound abject, psychoanalysis

SUMMARY

Dariusz Brzostek

On the Sound Abjects. Intimate Sounds, Disciplined Spontaneity and Disgust to Improvisation

The main topic of the paper is theory of „sound abject”, or „somatic noise” – any unwanted sound of human body, „neither [sound] subject nor [sound] object”. Borrowing terms from two eminent authors of twentieth-century aesthetics – Julia Kristeva, who proposed the concept of abject, and Pierre Schaeffer, who announced the existence of acousmatic sound objects, I hereby take the liberty of introducing the idea of „sound abject” – an unwanted, uncanny corporeal sound (the sound of the body itself), uncontrolled by the self and constituting neither a subject nor an object but a sound phantasm that separates from the body and resounds worrisomely. Obviously, these are