

## Panel dyskusyjny: O abiektach dźwiękowych

**Renata Tańczuk:** Zastanawiam się nad tą kategorią w kontekście badań, które prowadziliśmy z Robertem Losiakiem, ale też w kontekście przygotowanego przez zespół Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego projektu dotyczącego historycznego pejzażu dźwiękowego Wrocławia. Kategoria abiektu dźwiękowego, jak sądzę, mogłaby się w naszych badaniach przydać w dwóch podstawowych dla projektu obszarach. Pierwszym obszarem są praktyki artystyczne podejmowane w pejzażu miejskim, a drugim jest recepcja miejskiej audiosfery. Jeśli abiekt jest takim dźwiękiem, który budzi nasz niepokój, podważa pewne wzory zachowań audialnych, a także pewne kody czytania dźwięków, to ma potencjał subwersywny. Wprowadzenie tego rodzaju dźwięków za sprawą różnych praktyk artystycznych może zmienić całkowicie perspektywę, skłania do zapytania, jakimi kategoriami poznawczymi, estetycznymi posługujemy się, nadając dźwiękom znaczenia i wartości. Przypominam sobie, że w Cieszynie w 2004 roku, w ramach eksperymentu artystycznego, postanowiono na jeden dzień zmienić hejnał emitowany z wieży ratusza i zamiast niego emitowano głos muezina. W pewnym sensie również ten dźwięk w konkretnym kontekście kulturowym może być rodzajem abiektu. Choć to rozumienie zawiesza związek abiektu z niekontrolowaną cielesnością, na który zwracał uwagę profesor Dariusz Brzostek.

Kategoria abiektu ma istotny potencjał poznawczy, pokazuje nam, jak funkcjonują granice, konwencje, pewien sposób konstruowania podmiotu (gdyż abiekt jest tym, co funkcjonuje na granicy sfery podmiotowej i sfery przedmiotowej). Abiekt ujawnia także nasze preferencje estetyczne. Rozważania nad tą kategorią również zachęcają mnie do tropienia w miejskim pejzażu dźwiękowym takich przestrzeni, w których moglibyśmy szukać obiektów i w których moglibyśmy je rejestrować. Gdzie takie przestrzenie są usytuowane? Jak one zmieniają nasze myślenie o funkcjonowaniu miasta? Wydaje mi się, że to byłoby interesujące. Ja nigdy nie pytałam o tego rodzaju dźwięki w przeprowadzanych wywiadach. Odnoszę wrażenie, że takie informacje nigdy się nie pojawiały, ale może nie mam racji, choć pamiętam, że zdarzały nam się sytuacje na przykład imitowania dźwięków maszyn; rozmówcy demonstrowali nam, jak coś brzmiało. Teraz pewnie zastanowiłabym się, czy nie nazwać niektórych z tych dźwięków „abiektami”.

**Dariusz Brzostek:** Wydaje mi się, że to jest bardzo ciekawa perspektywa. Oczywiście problemem jest to, do jakiego stopnia chcemy reinterpretować relacje tych dźwięków z ciałem. Przykład z głosem muezina jest bardzo dobry, przypominał mi on pracę Benny'ego Nemerofsky'ego Ramsaya *The Return* (2010). Ramsay

wykorzystał dźwięki sygnalizacji miejskiej – przeznaczone dla osób niewidzących, niedowidzących. Poprosił chórzystów, aby imitowali głosem dźwięki syreny, które potem faktycznie wyemitowano. Konfuzja poznawcza osób słuchających była bardzo duża, ponieważ nagle okazywało się, że z urządzeń mechanicznych wydobywał się śpiew dziecięcy, który – owszem – imitował sygnalizację, ale brzmiał jednak inaczej. To bardzo pasuje do tego, o czym powiedziała Pani przed chwilą; przypomina ludzi, którzy, nawet nieświadomie improwizując, imitowali różne dźwięki. Warto zauważyć, że etnolodzy czy folklorysty przy sporządzaniu transkrypcji rozmów natychmiast eliminują takie rzeczy, jak zająknięcia się, odchrząknięcia, kaszel itd., podczas gdy w kontekście całości bywają to elementy znaczące, i to znaczące w sensie koncepcji de Saussure’a, czyli są to *signifiants*. To elementy, które coś znaczą w porządku tego tekstu. Myślę, że np. w badaniach nad traumą tego typu rzeczy są ewidentnie komunikatami, sygnałami organicznymi, które psychoanaliza Freudowska określa mianem symptomów. Zatem nie chodzi tu tylko o aspekt estetyczny, ale też o coś, co może być poznawczo ciekawe – np. podczas sczytywania ankiet czy w ramach analiz *oral history*, choć nie wiem, czy byłoby to bardzo wydatne.

**Robert Losiak:** Kategoria obiektu wydaje mi się interesująca i płodna poznawczo, warta uwzględnienia w myśleniu o audiosferze. Z jednej strony – w tym, co nasi respondenci myślą na temat miasta, z drugiej strony – w naszym podejściu jako badaczy, którzy wchodzić w przestrzeń miasta i nasłuchują. Kategoria obiektu wprowadza w moją świadomość pewne zjawiska dźwiękowe, które sam również wypierałem. Dlaczego tak jest? Jest to, być może, kwestia tabuizacji tych zjawisk, z tego powodu one faktycznie nie pojawiają się w relacjach wprost. Jest wiele relacji poświęconych dźwiękom niechcianym, ale one mieszczą się w obszarze hałasu, szumu, zgiełku, pewnego rodzaju agresji dźwiękowej obecnej w przestrzeni; to krzyki, głośna muzyka. O obiektach natomiast się nie mówi, podczas gdy mogłyby być ważną częścią pejzażu dźwiękowego opisywanego kulturoznawczo, są przecież częścią doświadczenia dźwiękowego. Ja jednak miałbym pewien problem z tą kategorią. Pan wyraźnie wskazuje odniesienie do obiektów akuzmatycznych

Pierre’a Schaeffera – a to zakłada pewne wyrwanie z kontekstu, także wyrwanie w sensie wizualnym. Zastanawiam się, czy jest to do końca uzasadnione. Odniósłbym się do przykładów, które Pan prezentował, czyli fragmentu ze *Szczęk* (drapanie) czy przykładu z Freddyem Kruegerem. Próbowałem słuchać ich z zamkniętymi oczami i nie miałem z nimi problemu. Niezgoda na te dźwięki pojawiła się u mnie dopiero wtedy, gdy uświadomiłem sobie, jaki jest sposób ich wydobywania. Mam wrażenie, że często tak jest, kiedy pojawia się łączenie różnych informacji – doświadczenia słuchowego z tym wszystkim, co wiemy o dźwięku. Moim zdaniem, obiektów dźwiękowych nie da się odseparować nie tylko od doświadczenia wizualnego, ale też od całego kontekstu, który sprawia, że dźwięk staje się nieznośny.

**Dariusz Brzostek:** Chciałbym wyjaśnić, dlaczego przywołałem tu kontekst schaefferowski. Kluczowym wydał mi się użytek, jaki z akuzmatyki robi kultura „po Schaefferze”, gdy akuzmatyka, m.in. za sprawą dźwięków abiektualnych, spotyka się z tym, co określamy mianem *uncanny*, z Freudowskim „niesamowitym” (*Unheimliche*). Schaeffer dźwięki akuzmatyczne od razu sytuuje w kontekście fantazmatycznym, zdekontekstualizowane dźwięki obudowują się bowiem nowym kontekstem. To pozwoliło mi przenieść te dźwięki, które pochodzą z ciała, w sferę fantazmatu, uwzględnić sytuację, w której podmiot produkujący obiekt zdaje sobie sprawę (uświadamia sobie), że ów dźwięk zaraz się od niego oderwie i już nie będzie do niego należał, zaś on sam wcale nie chciał wyprodukować tego dźwięku. Zdaję sobie sprawę, że Schaeffer mówił o celowym konstruowaniu obiektów dźwiękowych z nagranych źródeł, natomiast użytek, jaki z tego robią twórcy muzyki konkretnej oraz muzyki do oprawy dźwiękowej filmów (np. BBC Radiophonic Workshop), sprawia, że akuzmatyka spotyka się z perspektywą fantazmatyczną (na przykład, gdy w ścieżce dźwiękowej filmu grozy słychać dyszenie czy charkotanie, zaś źródło odgłosu pozostaje nieznanne).

**Tomasz Misiak:** Przy wprowadzaniu kategorii obiektu dźwiękowego rzeczywiście istnieje niebezpieczeństwo zbyt wielkiego skoncentrowania się na dźwięku. Zastanawiam się nad tym, czy nie warto byłoby podkreślać

wagi innych zmysłowych doznań towarzyszących, żebyśmy nie odwrócili sytuacji wzrokocentryzmu na rzecz słuchocentryzmu. Mówienie o obiekcie audio-wizualnym czy multizmysłowym byłoby przesadą, ale trzeba uwzględnić kontekst.

**Tomasz Misiak:** Chciałbym też na wstępie przywołać własne doświadczenie z obiektami. Mam okazję pracować w radiu i to jest takie doświadczenie, które spotyka każdego, kto po raz pierwszy nagrywa komunikat czy audycję, bo na przykład nie może pojawić się na żywo – właśnie te odgłosy mlaskania się pojawiają, a realizator podczas nagrania je wycina. Kiedyś poprosiłem go o sporządzenie próbki wszystkich moich mlaśnień zgranych w jednym pliku. To było niesamowite. Muszę przyznać, że śniło mi się po nocach, bo po raz pierwszy usłyszałem siebie w roli kogoś, kto mlaszcze, a zależało mi przecież na tym, żeby nie mlaskać.

**Dariusz Brzostek:** „To byłem ja i nie-ja”, prawda?

**Tomasz Misiak:** Tak. Teraz o tym wiem – to był obiekt dźwiękowy.

**Adam Poprawa:** Z tymi obiektami jest, jak zawsze, sprawa złożona. Stają się one obiektami estetycznymi w szerokim znaczeniu tego słowa. W filmie *Oppenheimer*, który Pan przywołał, pojawili się zbrodniarze, którzy wydawali rozmaite dźwięki, albo imitowane, albo – przy przedmiotach – naturalne, ale to do reżysera należała decyzja, czy to zostanie wykorzystane, czy nie. Tutaj te dźwięki działają estetycznie oczywiście przez szok. Kiedy mówię o tym, jak obiekty dźwiękowe zaczynają pełnić funkcję estetyczną, przypomina mi się sam początek *Rewolweru* Beatlesów: kaszlnięcie. To był pierwszy taki moment w historii nagrań, kiedy ten niby przypadkowy, niechciany dźwięk zostawiono. On jest tam wyciszony, absolutnie nie wywołuje nieprzyjemnych wrażeń. Geniusz Beatlesów i reżysera ich nagrań, zmarłego niedawno George’a Martina, polegał również na tym, że umieli wykorzystać szereg dźwięków pozamuzycznych. Obiekty, niechciane dźwięki – to jest chyba bardzo ciekawy element historii nagrań; dawniej je czyszczono, teraz – chyba częściej się je pozostawia. Jest takie polskie nagranie *Śmierci i dziewczyny* sprzed kilkunastu lat,

które przed pierwszym dźwiękiem smyczków zaczyna się głośnym oddechem. Czy to pierwszy skrzypek, czy wszyscy – ktoś nabrał powietrza, bądź odetchnął, żeby spokojnie się grało. Piotr Wierzbicki pisał kiedyś w artykule zamieszczonym w niezapomnianym „Studiu”: „Strzeżcie się słuchawek”, i wspominał nagranie średniowiecznego utworu zarejestrowane w kościele, gdzie słychać ptaki, których głosy nie należą oczywiście do kompozycji, ale są dźwiękami bardzo przyjemnymi, choć też – w jakimś sensie obiektami – dźwiękami niechcianymi. Czytał Pan fragment z Edmunda White’a, a bardzo podobny fragment jest też u Cortáзара w *Opowiadaniach o Łukaszu*. Łukasz wchodzi do łazienki w celach defekacyjnych i niepokoi się, że może zostać usłyszany. Ciekawe, że i White, i Cortázar piszą o tym, a nie mieszkali w nowym budownictwie w Polsce, więc nie wiedzą, co by było, gdyby te ściany były jeszcze cieńsze! Z jednej strony Cortázar łagodzi całą sytuację, bo gdy Łukasz wraca z łazienki okazuje się, że towarzystwo jest nadal pochłonięte rozmową i zupełnie nie zwracało na niego uwagi, czy to przez grzeczność, czy po prostu nie słuchało, ale z drugiej strony wcześniej dowiadujemy się, że Łukasz – tak jak perkusiści, którzy wkładają do bębna basowego ręczniki lub szmaty w celu stłumienia dźwięków – bierze ręcznik gospodarzy i umieszcza go sobie między nogami, co wywołuje jeszcze większe obrzydzenie. Jeśli chodzi o obiekty, przypomina mi się też powiedzenie „kiszki marsza grają”. Z jednej strony wydaje się, że to jest eufemizm, ale z drugiej strony – ubolewam nad tym, ale tak wygląda historia – rozmaite militaria mają wysoką pozycję w kulturze polskiej, więc to jest chyba bardzo aprobatywne określenie.

**Dariusz Brzostek:** Zwrócili Panowie uwagę na nagrania, które pozwalają uchwycić i przechować te dźwiękowe obiekty, a mnie interesuje także ich obecność w kulturze i związek z czymś, co nazwałbym „zdyscyplinowaną spontanicznością” – z pytaniem o to, jak my konstruujemy pewne formy społecznie dopuszczalnej spontaniczności. Przywołałbym tu jako przykład to, co przed laty w książce *Le rêve, la transe et la folie* Roger Bastide pisał o stanach transu i ich funkcji rytualnej, podkreślając, że w każdej spośród znanych mu tradycji istniały także takie formy transu, które uznawano za niepożądane, niepoprawne i nieprawidłowo wykonane. Nie była to więc po prostu

religijna ekstaza, lecz ekstaza zdyscyplinowana, ujęta w pewne formy kulturowe – nawet jako przekroczenie tzw. stanu normalnego. Zadałem sobie wówczas pytanie, czy my tak naprawdę nie wytworzyliśmy pewnych abiektów, czy, ustanawiając pewne kategorie, wtórnie nie wytwarzamy sobie abiektów (podążam tu oczywiście za sposobem myślenia Mary Douglas o brudzie i skalaniu). Zadałem sobie pewien trud i zajrzałem do XVIII-wiecznych polskich podręczników gry na instrumentach. Te teksty ustanawiały jak najbardziej klasycystyczne i sztywne zasady artykulacji. Znalazłem tam sporo informacji o tym, jakich dźwięków nie należy w ogóle wydawać w trakcie grania, na przykład omsknąć na strunach gitary czy skrzypiec, i przypomniało mi się wówczas takie rewolucyjne odkrycie, którego w roku 1989 przy nagrywaniu płyty *Lace* dokonał Derek Bailey – jako pierwszy chyba gitarzysta w historii umieścił mikrofony kontaktowe na gryfie, żeby lepiej zebrać brudy brzmieniowe, które uznał za nieusuwalny aspekt nagrania, należący bezpośrednio do procesu wykonywania. Więc te wszystkie drażniące dźwięki, świsty, pocierania celowo zostały wyeksponowane i nagranie rzeczywiście brzmi interesująco, bo tworzy się, jak gdyby, podwójna tkanka brzmieniowa, tzn. to, co jest tutaj abiektualne jako (nie)pożądane, jest też, powiedziałbym, subwersywne estetycznie. Natomiast bez wątpienia postawienie pewnych granic przyzwoitości, kultury osobistej, intymności czy potem granic estetycznych w konsekwencji wytwarza też te niepożądane dźwięki jako osobną kategorię. Warto pytać nie tylko o to, skąd abiekty biorą się fizycznie jako konkretne dźwięki (by nie rzec tu „dźwięki konkretne”) – czy są cielesne, czy postludzkie (w pewnym sensie biorą się bowiem z ciała, które nie chce poddać się kontroli, z ciała, które pozostaje zwierzęce), ale też – w sensie kulturowym, jaki typ kultury powołał je do istnienia i jak one w nim funkcjonują, np. jako Artaudowskie „hałasy nieznośne i przesywające” lub wstydlive, mieszczańskie „hałasy intymne”.

**Renata Tańczuk:** Dlatego postulowałabym jeszcze, by posługując się kategorią abiektu dźwiękowego pamiętać o tym, że nie wszystko, co jest niechciane, jest abiektem. Powinniśmy uważać, by nie rozszerzyć za bardzo zakresu znaczeniowego tej kategorii, bo wtedy straci ona swą moc poznawczą. Tym, co wydaje mi

się najbardziej interesujące w użyciu pojęcia abiektu, jest z jednej strony przywołanie kwestii konstruowania granicy podmiotu, a także tabuizacji, a z drugiej strony problem owej niesamowitości i możliwego fantazmatu związanego czy generowanego przez abiekt.

**Dariusz Brzostek:** W tym kontekście ciekawe były przykłady literackie. U Cortáзара i u White’a one rozgrywają się na poziomie fantazmatycznym, bo bohaterowie odnoszą się do wyobrażeń na temat tego, co może się wydarzyć, a nie do samej – faktycznej – sonosfery. Odnoszą się zatem do tego, jak mogą usłyszeć ich inni, nie jak ich w rzeczy samej słyszą.

**Tomasz Misiak:** Dopełniłbym ten spis przykładów o własne skojarzenia. Oczywiście od razu przypomniał mi się film *Wielkie żarcie* w reżyserii Marco Ferreriego, a także powieść *Ukryta prawda* Salvadora Dali (gdzie pojawia się wiele abiektualnych odniesień, zwłaszcza w opisach Hitlera) oraz jego *Dziennik geniusza*; tam jest cały rozdział poświęcony estetycznym, muzycznym aspektom pierdzenia. On je klasyfikuje, nazywa i próbuje nawet wyobrażać sobie, że z tych dźwięków mogłaby powstać symfonia czy inny rozbudowany utwór muzyczny. Natomiast jeśli chodzi o kategorię abiektu dźwiękowego, zastanawiam się nad kontekstem głębszym, psychoanalitycznym. Znalazłem w *Ludzkim, arcyludzkim* Nietzschego krótką sentencję *Lektor*. Jest w niej mowa o tym, że każdy lektor, czyli każdy, kto mówi i słucha siebie, w pewnym momencie orientuje się, że wychodzi mu głos, którego on nie chce, nie wie, czemu ten głos się pojawia – czy to w wyniku intonacji, np. podwyższonego dźwięku; coś ten głos zdradza, powiedzmy, emocjonalną postawę. I tym tropem doszedłem do analiz schizofrenii, które były dokonywane w kulturach może nie tyle zupełnie niepiśmiennych, ile raczej takich, w których badane osoby podejrzane o schizofrenię były niepiśmienne. Te badania międzynarodowego zespołu pokazały, że zestawy pytań konstruowane w zachodniej kulturze, które mają pomóc dokonać diagnozy pacjentów, są tutaj niezrozumiałe – dlatego że kontekst oralności, w którym badani są usytuowani na co dzień, nie spotyka się w ogóle z tym kontekstem piśmienności. Tu można prześledzić, jak abiekty, ale też sposoby wypowiedzania się na różne tematy, pozwalają odsłaniać



np. pewne nasze psychiczne problemy, a także – co zasłaniają. Często sposoby wypowiedzania się, zwłaszcza na swój temat, dążą do ukrycia czegoś. Czasem ścisza się głos. Kategoria obiektu dźwiękowego mogłaby posłużyć do próby zbadania napięć pomiędzy piśmiennością i audialnością w kontekście języka i psychoanalizy, psychiatrii (ciekawe byłoby sięgnięcie po koncepcję Foucaulta).

**Dariusz Brzostek:** Czuję się trochę wywołany do odpowiedzi przez Panią Renatę Tańczuk. Tak, ważne jest to, by zbytnio nie poszerzać zakresu pojęcia, jest bowiem ryzyko, że obiekt upodobni się do takich pojęć, jak hałas, szum. Ale wydaje mi się, że kluczowe jest tutaj odniesienie do podmiotu. O ile hałas byłby dźwiękiem społecznie niepożądanym, o tyle w przypadku obiektów obstawałbym przy tym, że chodzi o dźwięki, których my nie chcemy wydać z siebie, czyli te wyprodukowane „nieprawnie”, w sposób niezdiscyplinowany. Kluczowa byłaby nie perspektywa odbiorcy, lecz nadawcy (słuchającego siebie tak, jak może usłyszeć go inny). Dlatego faktycznie kontekst psychologiczny, psychoanalityczny jest tu bardzo ważny, istotne byłyby zjawiska związane z traumą, a więc symptomy, przejęzyczenia, czynności pomyłkowe, także, opisywane już szeroko, fenomeny związane z mediumizmem, spirytyzmem, gdy ktoś ma nie swój głos w sobie, tylko używa swego aparatu mowy. Warto też pewnie przyrzeć się tym zjawiskom np. w kontekście osobowości mnogiej. Chodzi o wszystkie sposoby mówienia, które są wynikiem zaburzeń, freudowskiego wyparcia, stłumienia, dlatego podałem przykład z filmu *Oppenheimera*, który – owszem – estetyzuje, ale odwołuje się właśnie do tych kategorii (oddech, mówienie, zaburzenie mówienia, charkot i cała scena, która kończy się wymiotami). To wciąż jest bardzo psychoanalityczne, choć przecież zaaranżowane. Ciało oprawców mówi za nich. I podczas seansu spirytystycznego, i psychoanalitycznego mamy wszak do czynienia z sytuacją aranżowaną, sytuacją spotkania umówionego, różnymi formami gry i udawania.

**Adam Poprawa:** Nie wykluczam, że *Oppenheimera* można by rozumieć jeszcze inaczej. Nie oglądamy samych morderstw, ale mamy do czynienia z imitacją ostatnich dźwięków, jakie wydawały ofiary,

dźwięki są jakby ukradzione przez oprawców, którzy nawet spierają się między sobą, jak to brzmiało. To przywłaszczenie, żadna zmiana się w oprawcach nie dokonuje. Gdyby to był faktycznie obiekt, oznaczałby współczucie dla ofiary. Tymczasem ofiary były upokarzane dodatkowo przez te dźwięki, nie panowały nad swym ciałem, a teraz się im to jeszcze kradnie.

**Dariusz Brzostek:** To jest być może ślad konfliktu w samych oprawcach. Ich ciała w tym momencie mówią przeciwko nim, co znaczy, że choć nie dokonała się żadna przemiana, organizm mówi „dość”. Ciekawy jest natomiast wątek Foucaultowski przywołany przez Tomka Misiaka. To, że oprawcy próbowali tak, a nie inaczej charcząć, prowadzi nas wprost do takiego właśnie, czysto foucaultowskiego, spostrzeżenia, że ustanawiamy nie tylko normy, ale też normy nienormalności. Niepoprawny dźwięk też musi być poprawnie wyartykułowany. Oczywiście można zadać pytanie o to, czy, upraszczając, charczenie jest poprawne w sensie estetycznym czy etycznym; czy jest np. zadośćuczynieniem. Mnie do problematyki abiektualnej w sferze dźwięku doprowadziły badania nad poezją dźwiękową. Pierwszym przypadkiem był Antonin Artaud, który zamiast mówić zaczyna charcząć w słynnym słuchowisku *Skończyć z sądem bożym*, potem należy uwzględnić twórczość Henriego Chopina, który „analfabetyzuje się”: od nagrywania siebie recytującego swoje wiersze przechodzi do nagrywania siebie mówiącego „coś innego” czy też „cokolwiek”, a kończy na nagrywaniu siebie już tylko oddychającego do mikrofonu. I kiedy miałem okazję obejrzeć marsylskie archiwum Chopina, to bardzo wyraźnie dostrzegłem, że jest to świadomy proces analfabetyzowania swojej wypowiedzi, ograniczania i redukcji jej, co ma zresztą kontekst psychoanalityczny. On bardzo mało pisał, napisał coś na kształt wyznania autobiograficznego, nazwał je „doświadczeniem charczącego oddechu i wyschniętego języka”. Chodzi o doświadczenia z II wojny światowej, traumę związaną z marszem jeńców, kiedy przepędzono go zimą przez pół Polski. Ludzie umierali setkami, nikt nic nie mówił i on słyszał tylko sapiących i charczących ludzi, a wszystkie słowa albo były rozkazami oprawców, albo były skargami czy jękami ofiar. Chopin na bardzo późnym etapie swojego życia doszedł do

wniosku, że nie chce posługiwać się w komunikacji estetycznej słowem, ponieważ słowo zawsze kradnie osobę, należy do kogoś innego. I zaczął oddychać do mikrofonu, to był ostatni etap jego twórczości. Wtedy zacząłem zadawać sobie pytanie, czy to jest abiektualne, bo on przecież tego jednak chce. Choć najpierw to eliminuje, potem właśnie z tego czyni przedmiot estetyczny.

**Renata Tańczuk:** Gdy zawężamy pojęcie abiektu dźwiękowego, rozumiejąc go jako niechciany dźwięk wydawany przez podmiot, to musimy rozważyć sytuację odbiorczą, jak również zastanowić się nad możliwościami różnych działań na abiektach, wykorzystywania ich, wprowadzania ich w różne konteksty polityczne, nagrywania, zawłaszczania cudzych abiektów, piętnowania kogoś przy ich pomocy.

**Dariusz Brzostek:** Jak w przypadku nagrania mlaśnieć Tomka – ktoś mógłby je wykorzystać i powiedzieć: „profesor Tomasz Misiak ma do powiedzenia tyle” i wyemitować 17 minut mlaśnieć.

## LITERATURA W PERSPEKTYWIE SOUND STUDIES

**Tomasz Misiak:** Podstawą są oczywiście te doświadczenia, które wszyscy znamy, mam na myśli momenty, w których, czytając tekst, skupiamy się na rozmaitych metaforach, które odnoszą się do dźwięku, na tym, co odnosi się do rozmaitych sposobów słuchania, konstruowania jakichś środowisk dźwiękowych. Ja natomiast zastanawiam się, na ile dałoby się mówić o słuchaniu literatury w kontekście książki artystycznej. Czasem jest ona swego rodzaju dźwięczącym obiektem, skłania nas do tego, byśmy przysłuchali się książce i różnym materiom, na których zawarte jest słowo, chodzi na przykład o szeleszczące stronicę, u Roberta Szczerbowskiego pojawiają się inskrypcje w metalu i ważne jest specyficzne brzmienie tego przedmiotu. Włącznie z tymi eksperymentami, które plasują się na pograniczu książki artystycznej i poezji dźwiękowej, gdzie teksty znajdujące się na stronach książki mają swoje dopełnienie w nagraniu i zakładany jest odbiór audiowizualny.

**Dariusz Brzostek:** Nasunął mi się w tym kontekście pewien przykład. Przygotowując tekst o tym, „jak brzmi Lem”, do książeczki festiwalu Musica Polonica Nova, prześledziłem słuchowiska, które nawiązywały do tekstów tego pisarza, powstające od lat 50. w różnych oddziałach Polskiego Radia. Interesujące jest „drugie życie” tych audycji. Dziś można je pobrać z różnych legalnych i nielegalnych źródeł, przy czym nie wszystkie słuchowiska są kompletne, czasem dostępne są tylko wybrane odcinki. Pojawiła się więc bardzo ciekawa technika rekonstrukcyjna, stosowana nie przez producentów, lecz przez miłośników tych słuchowisk. Spotkałem się z dwiema procedurami. Pierwsza to wklejanie w miejsca brakujących fragmentów elementów audiobooków Lema, druga – jeszcze śmielsza – polega na tym, że amator sam nagrywa brakujący fragment i go kleja. To bardzo kreatywne!

**Adam Poprawa:** Białoszewski twierdził w niektórych wywiadach, że zapisanie wiersza to jest ostateczność, wiersz dla niego istniał przede wszystkim w postaci dźwiękowej. Ale gdyby tak było dla niego w istocie, nie przywiązywałby tak dużej wagi do sygnałów graficznych. Nie lubił asterisków, prosił, by kolejne wiersze beztytułowe oddzielać taką dłuższą kreską. Jak nazwać tę dziedzinę badań nad literaturą, o której mówimy? Studia dźwiękowe, dźwiękologia? W obrębie tradycyjnej polonistyki my już od dawna słuchamy, można wspomnieć chociażby Ingardena. Jako student chodziłem na zajęcia z dialektologii, gdzie podstawą były przepisane teksty, ale również szumiący magnetofon, z którego ledwo co było słyhać. Nagrania były robione ukradkiem w latach 50., bo gdy ci ludzie widzieli mikrofon, starali się mówić uroczyście albo nie mówili w ogóle. Tradycyjnej filologii bez dźwięku nie sposób sobie wyobrazić. Współcześnie jednak większą uwagę zwróciliśmy w stronę muzyki. Nie byłoby chyba nadużyciem stwierdzenie, że muzyka nie odgrywała specjalnie wielkiej roli w literaturze przed 1989 rokiem. Znaleźlibyśmy wcześniej sporo polskich pisarzy zainteresowanych malarstwem, a tych zainteresowanych muzyką – nieco mniej. Był Iwaszkiewicz, Białoszewski właśnie i kilku innych. Lem? Owszem, ale na zasadzie prowokujących tez typu: „Gdy słucham skrzypiec, zaczyna mnie interesować fizyka drgań”. Gdy Miłosz pisał o kwartecie, zaraz przechodził do analiz społecznych, nie interesowało

go brzmienie. Niespecjalnie słuchał. Natomiast po 1989 roku – a także już wcześniej – pisał o muzyce Barańczak; po raz pierwszy jednym z najważniejszych poetów jest jednocześnie wokalista: Marcin Świetlicki; jest Jacek Podsiadło, dla którego muzyka pozostaje bardzo ważna; jest Adam Wiedemann... I tę zmianę, o której mówię, dobrze było widać po przełomie '89. Starsi pisarze, krytycy, naukowcy związani z szeroko rozumianym życiem literackim chcieli działać po staremu. Krzysztof Koehler napisał kiedyś taki kapitalny felieton, w którym opowiadał o tym, jak zatrzymał go pewnego dnia Włodzimierz Maciąg i powiedział: „Panie Krzysztofie, odradza się SPP, pan się zapisze”. A Krzysztof Koehler trzymany za guzik odparł „Nie, ja dziękuję, ja idę posłuchać *Das Wohltemperierte Klavier*, słuchał Pan kiedyś?”. Jacek Łukasiewicz napisał po pewnym czasie kąśliwie, że tych młodych teraz życie społeczne nie interesuje, wolą nastawić gramofon. Więc wydaje mi się, że ta różnica jednak jest odczuwalna, oczywiście nie jest tak, że nikt z pisarzy nie słuchał wcześniej muzyki, ale teraz literackich dowodów zainteresowania muzyką jest znacznie więcej. Zabawne natomiast jest to, że Adam Wiedemann, który jest jednocześnie krytykiem muzycznym, facetem niepozabawionym słuchu muzycznego, kiedyś wprost strasznie, bez uwzględniania jakiegokolwiek prozodii, przeczytał „jak leci” cały swój bardzo ciekawy tomik *Filtry*. To byłby następny problem związany ze słuchaniem poetów: poeci czytający swoje wiersze. Zastanawiamy się, słuchając ich, na ile czytanie jest interpretacją. Tutaj można czasami dojść do bardzo ciekawych wniosków. Andrzej Sosnowski jest bardzo popularny również dzięki swoim występom na żywo, dzięki temu, w jaki sposób swoje wiersze czyta. Nikt, nawet ktoś znakomicie wyrobiony filologicznie, nie złapie przy pierwszym słuchaniu wszystkich złożonych kontekstów jego poezji, natomiast wystarczyło, by Sosnowski się pojawił, ukłonił po swojemu, a młodzi ludzie od razu bili brawo, i odbierany był bardzo gorąco. Nie da rady – to nie był odbiór intelektualny, a dźwiękowy. Chodziło o sposób czytania, rytm. Zaś Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki – to jest dopiero abiektualny poeta! Jego sposób czytania szybko zaczyna męczyć i wykonawcę, i słuchacza, choć jeśli chodzi o „ucho”, wycucie prozodii, jest to znakomity poeta. Czytanie wierszy przez autora to jest rodzaj teatru. Tak jak Barańczak pisał kiedyś o muzykach jazzowych,

którzy wykonują rozmaite gesty, bez których śpiewanie, granie byłoby czynnością czysto fizyczną. Yehudi Menuhin, kiedy otrzymał tytuł szlachecki, mówił: „Po raz pierwszy przyjęliście panowie do swojego grona kogoś, kto żyje z pracy rąk”. Z kolei w przypadku czytających swe wiersze poetów właśnie przypadkowe, nieprzewidziane gesty – to jest coś bardzo ciekawego. Na przykład u Ewy Lipskiej – jej wiersze są krótkie, ona czyta je powściągliwie, a jednocześnie mocno, i nogami nabija rytm.

**Dariusz Brzostek:** Tu jest jeszcze inny bardzo ciekawy kontekst, wspominał Pan o tej tradycji jazzowej. W Polsce nie było nigdy mocnej tradycji *jazz poetry*, która jest charakterystyczna dla Stanów Zjednoczonych. Tam reprezentował ją np. Kenneth Patchen czy beatnicy, ale doświadczenie zupełnie współczesne to jest slam poetycki. Moi koledzy obserwujący slamy „w terenie” powiedzieli, że od pewnego czasu bardzo częste stały się występy artystów hip-hopowych, którzy wygrywają z większością poetów obyciem scenicznym i umiejętnością utrzymania metrum, czytają zgodnie z beatem zakodowanym gdzieś w ich głowach, bardzo często publiczność reaguje na nich bardziej pozytywnie, ponieważ posługują się tradycyjną mową wiązaną, a to wypada dobrze w kontakcie z żywym słowem. Natomiast w środowisku poetyckim hip-hopowcy uchodzą często za artystów ludowych, za samorodnych twórców naiwnych.

**Renata Tańczuk:** Próbując „usłyszeć” pejzaż dźwiękowy Wrocławia w pierwszych latach po wojnie, analizowałam różnego rodzaju wspomnienia, dzienniki jego mieszkańców, w których poszukiwałam tropów dźwiękowych pozwalających na rekonstrukcję audiosfery. Ta analiza uświadomiła mi, jak bardzo trudne jest to zadanie, bo nie polega ono jedynie na identyfikacji różnego rodzaju źródeł dźwięku, ale także wymaga rozpoznania pewnego sposobu mówienia o dźwiękach. Dziś miałabym chyba trochę lepsze narzędzia do prowadzenia tego typu analiz. Z całą pewnością próbowałabym wyodrębnić topoty dźwiękowe obecne w tych przekazach. Skorzystałabym więc z kierunku wyznaczonego przez Karin Bijsterveld i współpracujący z nią zespół badaczy. Ważna jest próba zobaczenia tego, jak spleta się dźwiękowe z wizualnym; w których miejscach tekstów autobiograficznych

na plan pierwszy wybija się sfera dźwiękowa, a w których – wizualna. W opowieściach o pierwszych latach powojennych we Wrocławiu można było zauważyć, że im bliżej roku 1945 była narracja, tym więcej zawierała informacji o pejzażu dźwiękowym. Jeśli chcemy zanalizować recepcję audiosfery, to musimy zastanowić się nad tym, w jaki sposób słuchamy, jak zmienia się odbiór tych samych dźwięków na przestrzeni lat, jak zmieniają się konwencje mówienia o nich; które dźwięki są identyfikowane jako znaczące, które są waloryzowane, i pod tym właśnie względem literatura wydaje mi się dobrym źródłem dla tego rodzaju badań.