

AGNIESZKA LNIAK

Uniwersytet Śląski w Katowicach*



<https://orcid.org/0000-0001-6755-5471>



Ontoestetyka dźwięku i kultura słuchania. Dyskurs metateoretyczny *sound studies*

Onto-aesthetics of Sound and Auditory Culture. Metatheoretical Discourse in Sound Studies

Abstract

The article presents a critical approach to the sound studies debate, concerning its metatheoretical aspects. The point of departure is a paper by Brian Kane that opens the first issue of “Sound Studies: An Interdisciplinary Journal”. Kane criticizes the onto-aesthetic perspective within the discipline. My aim is to introduce sound studies both as an interdisciplinary and transdisciplinary field of humanities, dominated by two — instead of one referred by Kane — research strategies: audio-antropological and onto-aesthetical. By focusing on the latter, where the works by Christoph Cox and Salomé Voegelín are situated, I want to propose a different, affective-materialistic approach to sound studies, based not on the opposition between signification and sound/vibration, but on the relationship between the Deleuzoguattarian machinic concepts and the musical avant-garde. Referring to excerpts from articles and manifestos by Luigi Russolo, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer and Pauline Oliveros, I show that the machinic sound imagination once accompanied the historical avant-garde and neo-avant-garde movements. It is the key to break with the anti-post-structural approach in sound studies in favor of a more relational perspective. This perspective, within the onesthetic paradigm, would allow for the interpretation of sound machinery as elements of the machine system (aesthetic, social, cultural) in which sound operates.

* Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-001 Katowice
e-mail: agnieszka.lniak@gmail.com

Studia nad dźwiękiem (*sound studies*) w obrębie anglojęzycznych badań kulturowych mają już stosunkowo dobrze ugruntowaną pozycję, choć wyznaczenie cezury, która stanowiłaby początek dźwiękowej dyscypliny, jest niełatwe ze względu na jej tematyczne powiązania z dotychczas istniejącymi dyscyplinami. Nietrudno jednak zauważyć, że nagromadzenie powstałych monografii i czasopism spod znaku studiów nad dźwiękiem, a także podsumowujących zjawisko omówień, przypada na dwie dekady XXI wieku. W artykule otwierającym pierwszy numer czasopisma „Sound Studies” (2015) Brian Kane sugeruje, że od czasu publikacji napisanej przez Michele Hilmes (2005) recenzji książek Emily Thompson: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* Jonathana Sterne’a oraz *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900 to 1930*, dźwięk „porwał wyobraźnię badaczy różnych dyscyplin”, a okres tych dziesięciu lat (2005–2015) zaowocował powstaniem szeregu antologii, wśród których autor wymienia: *Auditory Culture Reader* Michaela Bulla i Lesa Backa, *Hearing Cultures* Veita Erlmanna, *Sound Studies Reader* Jonathana Sterne’a, *Oxford Handbook of Sound Studies* Trevora Pincha i Karin Bijsterveld oraz czterotomowe *Sound Studies* wydawnictwa Routledge (Kane 2015: 2). Już w wymienionych przez Kane’a antologiach i ich wyborze — w którym zabrakło m.in. *Audio Culture (Kultury dźwięku)* pod redakcją Christopha Coxa i Daniela Warnera czy później wydanego *Keywords in Sound* Davida Novaka i Matta Sakakeeny’a — zauważyć można dominanty konkretnych perspektyw badawczych, do których badaczki i badacze się odwołują i które sytuują studia nad dźwiękiem w obrębie humanistyki. Na artykuły włączone do monograficznych i podręcznikowych ujęć dźwiękowych badań składają się zarówno teksty nowe (częściej studia przypadku niż przeglądowe podsumowania), jak i klasyczne rozprawy dotyczące między innymi problematyki hałasu (Jacques Attali), *soundscape’u* (R. Murray Schafer) czy głosu. Głos jest pojęciem szczególnym w tym zestawieniu, jako że w rozdziale *Sound Studies Reader* Sterne’a, poświęconym tej tematyce, refleksja została zdominowana przez teksty z gruntu filozofii/teorii krytycznej (poststrukturalistyczne, feministyczne, psychoanalityczne). Wśród zawartych w podręczniku Sterne’a artykułów znalazł się fragment *Głosu i fenomenu* Jacques’a Derridy (1997), dla którego pojęcie głosu stanowi główny składnik krytyki Husserlowskiej fenomenologii, i *Ziarno głosu* Rolanda Barthes’a (2015), w którym głos wykracza poza tekstową formułę i staje się źródłem przyjemności. Rozdział zawiera także wstęp *For More than*

One Voice Adrian Cavarero (2015), a więc feministycznej rozprawy o głosie jako nośniku unikalności, oraz fragment *The Voice and Nothing More* Mladena Dolara (2006), rozprawy psychoanalizującej społeczno-kulturowe wyobrażenie i znaczenie głosu.

To zaledwie wyimek tekstów zebranych w zbiorowych wydawnictwach, przywołuję jednak rozdział antologii Sterne'a nie bez powodu — włączenie niniejszych artykułów do wydanej pod szyldem *sound studies* „podręcznikowej” monografii unaocznia fakt, że w przypadku studiów nad dźwiękiem nie mamy do czynienia z wykrystalizowaną, separującą się transdyscypliną, a autorzy i redaktorzy wyborów włączają w obręb wyżej wymienionych tytułów eseje o odmiennej genealogii i perspektywach badawczych. Sięgają one do różnych metodologii, pojęć i tekstów między innymi poststrukturalistycznych, z zakresu somaestetyki, studiów afektywnych oraz postkolonialnych, medioznawstwa czy *gender/queer studies* i innych. To zróżnicowanie wskazuje na pewną tendencję — celem tych monograficznych przedsięwzięć nie jest ukonstytuowanie „pełnoprawnej” dyscypliny, z jej początkami, nurtami i ich kontynuacjami, ale wskazanie na „interdyscyplinarny ferment” (J. Sterne, cyt. za: Brzostek 2015: 17) w obrębie humanistyki, inkluzywny wobec różnych przejawów refleksji nad kulturowymi predykatami słuchania, dźwięków i audiosfery. W tym sensie *sound studies* są zarówno interdyscyplinarne, ponieważ łączą wpływy różnych dyscyplin i inter-/transdyscyplin, jak i transdyscyplinarne, bowiem sama nomenklatura zawarta w tytułach podręcznikowych monografii pracuje na rzecz uznania studiów nad dźwiękiem jako odrębnej dyscypliny badawczej.

Pomimo zróżnicowanych metod i inspiracji teoretycznych za wspólny mianownik *sound studies* uznać można postulat dowartościowania doświadczenia dźwiękowego jako istotnego składnika praktyk życia codziennego oraz włączenia owych praktyk w przestrzeń akademickiej debaty. W artykule *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies* Dariusz Brzostek podsumowuje spostrzeżenia redaktorów *The Sound Studies Reader* i *The Oxford Handbook of Sound Studies*, wskazując nie tylko na ów emancypacyjny charakter przedsięwzięcia (podkreślenie niezbywalności dźwiękowych doświadczeń w codziennych praktykach), ale również na metodologiczne problemy i konflikty na linii *sound studies* oraz ugruntowanych praktyk zdobywania, przechowywania i przekazywania wiedzy (Brzostek 2015: 17). Brzostek zwraca uwagę na podkreślany przez Pincha i Bijsterveld brak zaufania do dźwiękowych sposobów przekazywania informacji, a jednocześnie na metodologiczne i teoretyczne problemy ukonstytuowania „»słuchania dla wiedzy« (wytwarzającego »wiedzę zasłyszaną«)” (Brzostek 2015: 18). W takim ujęciu słuchanie i dźwięk mają być nie tylko przedmiotem badań, ale same w sobie stanowią sposób wytwarzania wiedzy naukowej. Spośród wymienionych przez Brzostka problemów najistotniejsze wydaje się pytanie z gruntu socjologii czy raczej archeologii wiedzy, dotyczące przyczyn „znamiennego braku zaufania akademii i środowiska naukowego do »wiedzy pochodzącej ze słyszenia«” (Brzostek 2015: 18). W ostatnich pięciu latach, a więc od czasu publikacji w „Tekstach Drugich” przeglądowego artykułu, podejmowano próby rozstrzygnięcia problemów, do których autorzy z kręgu *sound studies* starają się w różny sposób ustosunkować. Jednym z nich jest na przykład inicjatywa *Listening across Disciplines*¹ — kierowany przez Salomé Voegelin i Annę Barney projekt, w ramach którego badaczki zachęcają do wypracowywania metod słuchania protokolarnego. Jest to metoda, która skutkowałaby wyznaczeniem ramy słuchowych badań, ułatwiającej zapis i sprawozda-

¹ Strona projektu *Listening across Disciplines*, założonego przez Arts and Humanities Research Council (AHRC), www.listeningacrossdisciplines.net/ [dostęp: 10.11.2020].

wanie zsubiektywizowanych dźwiękowych doświadczeń. Protokoły w tym przypadku traktowane są swobodnie — mogą być zarówno skonkretyzowanymi algorytmami słuchania, jak i sposobami zakorzenionymi w eksperymentalnych metodach wywodzących się z muzycznej awangardy (takich jak *Deep Listening* Pauline Oliveros). Niezależnie od powodzenia czy popularności tych pomysłów podobne projekty świadczą o pracy wkładanej w emancypację naukowego słuchania.

Wykraczając poza problemy metodologiczne słuchowego pozyskiwania wiedzy, badania nad dźwiękiem wytworzyły pole zagadnień, w obrębie których sytuują się kluczowe dla dyscypliny rozprawy. Pośród tychże zagadnień — przy czym lista ta stanowi wyłącznie przegląd omawianego zjawiska, a nie kompletny zbiór — Brzostek wymienia takie obszary problemowe, jak: „kulturowe predykaty słuchania, dźwiękowy wymiar ciała ludzkiego i jego aktywności w rozmaitych polach społecznych” czy „kulturowe uwarunkowania reprodukcji i redystrybucji dźwięku w kontekście pamięci społecznej” (Brzostek 2015: 18). Wymienione zagadnienia są w zasadzie niezależne od uprzednio przedstawionego metodologicznego konfliktu — każde z nich sytuuje się w obrębie studiów kulturowych, a wybór omawianego przedmiotu badań i wykorzystywanego do przekazywania wiedzy medium przypominają rozprawy poświęcone kulturowym uwarunkowaniom zmysłowego poznania, w tym kulturze oka i obrazu, percepcji smaków i zapachów, dotyku czy szeroko zakrojone badania somatyczne lub afektywne, czyniące z ciała dysponenta afektów/bodźców i przez ten pryzmat opisujące kulturowe mechanizmy czy maszynerie estetyczno-afektywnych oddziaływań. Istotniejsze i stale aktualne jest rozpoznanie wieńczące fragment artykułu Brzostka, w którym badacz sugeruje, że „kulturowa teoria dźwięku [jest] nieredukowalna już ani do aspektu estetycznego (muzyka), ani też do sfery komunikacji językowej (mowa)” (2015: 18). Zrozumienie tego, na czym polega „nieredukowalność” dźwięków do zagadnień estetyki i języka, wymaga szerszego omówienia, jednak uznanie właśnie tych dwóch aspektów za istotne punkty sporu w obszarze dyscypliny jest jak najbardziej trafne — to one wyznaczają dynamikę dyskursu w badaniach nad dźwiękiem, a kwestie „znaczenia” dźwięków, ich antyrepresentacjonizmu i estetyki — w znaczeniu zmysłowych odbiorów — są metodologiczną podbudową *sound studies*.

Od estetyki do ontoestetyki

Dystynkcja estetyczna, utożsamiona przez Brzostka z muzyką, jest jednym z najważniejszych elementów dźwiękologicznych teorii. To właśnie dźwięki zorganizowane i interpretowane w obrębie instytucji sztuki bądź traktowane jako konkretne dzieło muzyczne, były przez wiele lat usankcjonowane jako jedyny obiekt dźwiękowy istotny dla naukowej debaty. Kwestia ta dotyczy nie tylko teorii muzyki i muzykologii jako dyscyplin bezpośrednio związanych z dziełem muzycznym, ale także tekstów socjologicznych i kulturowych, badających obiegi muzyczne jako czynnik kulturo- i społecznotwórczy (badania poświęcone subkulturom muzycznym, klasowym dystynkcjom i praktykom społecznym związanym z muzycznymi obiegami) (Brzostek 2015: 16). Także dla filozofii to muzyka stanowiła punkt odniesienia w refleksji związanej z dźwiękiem, nie tylko w poromantycznych sposobach interpretowania muzyki jako sztuki absolutnej (szczególnie w pismach Artura Schopenhauera utożsamiającego muzykę z emanacją czystej woli), ale także w tekstach z gruntu kojarzonych z radykalną zmianą paradygmatu i eksperymentem — Gilles Deleuze i Felix Guattari w *Tysiąc Plateau*

przysłuchują się muzyce modernistycznej i w niej szukają rewolucyjnego potencjału, radykalnie odrzucając przy tym aleatoryczne i awangardowe pomysły Johna Cage'a oraz sztukę szumów i hałasów (Deleuze i Guattari 2015: 420). W *O refrenie* piszą następująco:

Bywa, że popadamy w przesadę, pogrążając się w owym nadmiarze, bezładzie i gmatwaniu linii i dźwięków, zamiast bowiem zbudować w ten sposób kosmiczną maszynę, obdarzoną mocą „udźwięczniania”, otrzymujemy ostatecznie jedynie maszynę do odtwarzania, powielającą gryzmoły zacierające wszelkie linie, zakłócenie i szum, zamazujące jakiegokolwiek dające się wyróżnić dźwięki. Stawiając sobie za zadanie otwarcie muzyki na wszelkie możliwe zdarzenia, na działanie dowolnych przypadkowych elementów zewnętrznych, ostatecznie odtwarzamy tylko magmę, stojącą na przeszkodzie jakiegokolwiek wydarzenia. Pozostajemy w ten sposób jedynie z komorą pogłosową, przemieniającą się w czarną dziurę. Materiał nazbyt bogaty to materiał nadal nazbyt „sterytorializowany” w źródłach szumu, w naturze przedmiotu (dotyczy to również preparowanego fortepianu Cage'a)... (Deleuze i Guattari 2015: 420)

Nawiązując do doświadczeń Cage'a z komorą bezechową², o których najprawdopodobniej wiedzieli (wracają do pomysłów amerykańskiego awangardzisty nie tylko w *Tysiąc Plateau*, ale też w *Kafce. Ku literaturze mniejszej*, gdzie Cage'owski eksperyment przestaje być negatywnie waloryzowany; Deleuze i Guattari 2016: 44), Deleuze i Guattari ostatecznie skupiają się na deterytoralizującym potencjale samego dźwięku. Pozostawiając kwestię niemożności zdetytorializowania szumowych audiosfer i otworzenia ich na kosmiczność (które to problemy utożsamiają z muzyczną awangardą) (Deleuze i Guattari 2015: 421), Deleuze i Guattari przysłuchują się maszynowym gromadom, które „działają za pośrednictwem dźwięku, by uczynić z nich wierzchołek deterytorializacji”:

To linia filogenetyczna, maszynowa gromada, działają za pośrednictwem, by uczynić zeń wierzchołek deterytorializacji. Nie obywa się to jednak bez znacznych trudności, wiążących się z jego wieloznacznością: dźwięk na nas napada, włada nami, pcha nas, ciągnie i pociąga, porywa i przesywa. [...] Obdarzoną największą mocą deterytorializacji, dokonuje również najbardziej masowych, najbardziej otepiających, najbardziej wtórnych i zbędnych reterytorializacji. Ekstaza albo hipnoza. Nie wstrząśniemy ludem z pomocą barw. Flagi na nic się nie zdadzą bez trąb, lasery moduluje się dźwiękiem. [...] W muzyce tkwi faszystowski potencjał. [...] Władze zwłaszcza odczuwają żywotną potrzebę sprawowania kontroli nad rozmieszczeniem czarnych dziur i linii deterytorializacji w obrębie gromady dźwięków, by zażegnać bądź przywłaszczyć sobie efekty muzycznej maszynowości. (Deleuze i Guattari 2015: 426)

Autorzy *O refrenie* dowartościwiają dźwiękowe gromady jako „obdarzone największą mocą deterytorializacji” i jednocześnie reterytorializacji (w tych postulatach pobrzmiewa antymasowy ton Adorna). Nic więc dziwnego, że mimo estetycznej dystynkcji Deleuza i Guattariego w *Tysiąc Plateau* autorzy tacy jak Christoph Cox, Steve Goodman czy Greg Hainge sięgają do tekstów Deleuziańskich, a w szczególności ich kontynuacji w postaci studiów afektyw-

² „Do określonych celów technicznych pożądana jest sytuacja cicha na tyle, na ile to możliwe. Pomieszczenie temu służące nazywane jest komorą bezechową — złożonym z sześciu warstw specjalnego materiału pokojem bez echa. Odwiedziłem jedną z nich na Uniwersytecie Harvarda kilka lat temu i usłyszałem dwa dźwięki, jeden wysoki i jeden niski. Gdy opisałem je odpowiedzialnemu za komorę inżynierowi, poinformował mnie, że wysoki odpowiada pracy mojego układu nerwowego, niski zaś to obieg mojej krwi. Dopóki żyję, dźwięki istnieją. I będą nadal po mojej śmierci. Nikt nie musi się martwić o przyszłość muzyki”. (Cage 2017: 8)

nych, jako podstawy tworzonych przez siebie teorii dźwiękowych. W ich tekstach dźwięk jest nie tylko przedmiotem badań, ale stanowi estetyczny — już nie w sensie artefaktu świata sztuki, lecz zmysłowego doświadczenia — ekwiwalent pewnej ontologii, mającej uchwycić odrębne od innych mediów (pisma, obrazu) sposoby bycia i afektywnego oddziaływania. Dla autorów zajmujących się *sound studies* spod znaku studiów Deleuziańskich dźwięk wyróżniony zostaje na tle innych mediów przez swój prekognitywny potencjał, co nie tylko czyni dźwięk najważniejszą z maszynierii estetycznych, ale sprawia, że sama dźwiękowa dyscyplina zyskuje status „wierzchołka deterytorializacji” w obrębie humanistycznej maszyny zdominowanej przez okulocentryczną i semiocentryczną perspektywę.

Przyglądając się wymienionym przez Brzostka zagadnieniom badań nad dźwiękiem i zestawiając je z wyrosłą z filozoficznych rozstrzygnięć perspektywą post-deleuziańską, można zauważyć dwa wiodące nurty w *sound studies*. Biorąc pod uwagę tę dychotomię (nie dla usystematyzowania, ale celem zauważenia różnicy), zakładam, że pominięcie w przywoływanym na początku artykule Kane’a perspektywy tomu Coxa i Warnera, *Kultura dźwięku*, jest nieprzypadkowe i spowodowane po części tym, że monografia z 2004 roku według podtytułu poświęcona jest „nowej muzyce”, nie zaś „studium nad dźwiękiem”. Kane zestawia również ze sobą dwie praktyki badań w obrębie dyscypliny — studia nad kulturą słuchania (*auditory culture*) oraz studia nad dźwiękiem (*sound studies*). Studia nad kulturą słuchania wiąże w tym ujęciu z badaniem relacji dźwięku i słuchania z praktykami społeczno-kulturowymi, sytuując niniejszą perspektywę w obrębie szeroko pojętych studiów kulturowych, które nazwałabym — sugerując się tytułem monografii Dariusza Brzostka (2014) — audioantropologią. Drugi nurt studiów nad dźwiękiem, w który wpisuje się perspektywa badawcza prezentowana w artykułach i monograficznym wyborze Christopha Coxa, jest ujęciem krytykowanym przez autora *Sound Studies without Auditory Culture*, skupionym na dźwięku jako takim — Kane nazywać je będzie ontoestetyką, a więc połączeniem ontologii i ucieleśniających ją estetyk. Ontoestetyka zakorzeniona w filozofii Deleuze’a, a przede wszystkim w opisywanej w *Różnicy i powtórzeniu* dychotomii aktualnego i wirtualnego, wykorzystywana jest przez autorów *sound studies* — zdaniem Kane’a — „w celu rozwinięcia filozoficznego naturalizmu z uwzględnieniem dźwięku” (Kane 2015: 3). To, co wirtualne, zostało powiązane z naturą dźwięków, a dionizyjcki żywioł muzyki (w przeciwieństwie do apollińskiego pisma i wizualności) „sprawia, że słyszymy dynamiczny, zróżnicowany, dysonansowy strumień [*flux*] stawania się”, który „niczego nie reprezentując i nie symbolizując, przedstawia grę sił i intensywności dźwięku” (Cox 2011: 153).

„Ontologiczny zwrot” w *sound studies* dąży do kolejnej zmiany paradygmatycznej po tak zwanym zwrocie tekstowym i, jak przekonuje Kane, „bezpośrednio kwestionuje znaczenie badań nad kulturą słuchową, technikami słuchowymi i technologicznym zapośredniczeniem dźwięku na rzecz uniwersaliów dotyczących natury dźwięku, ciała i mediów” (2015: 3). Poza antylingwistycznymi postulatami dźwiękowej ontoestetyki Kane podkreśla jej reakcyjność, stawiającą dyscyplinę „w opozycji do wszelkich historycznych, kulturowych, antropocentrycznych metod opisu świata” (2015: 4). W związku z tym w ramach ontoestetyki nie tylko język ma stać się Innym dźwięku, ale także kultura wizualna³, a podstawowy aspekt

³ Brzostek w artykule o *Tyranii oka i pokorze ucha* pisze o opozycji tych dwóch zmysłów jako podstawowej dysfunkcji stanowiącej o uprzywilejowaniu wzroku w kulturze Zachodu. Oko powiązane jest z wiedzą (= władzą), ucho odpowiada za percepcję tego, co nadprzyrodzone (badacz sam zajmuje się rolą odgłosów w literaturze niesamowitej) (Brzostek 2015: 15).

ontologicznych studiów nad dźwiękiem stanowi krytyka filozofii reprezentacji. Kane podkreśla niejasne ramy pojęć „znaczenia” i „reprezentacji” w obrębie krytykowanego paradygmatu — to zauważalna praktyka, także wśród tekstów niecytowanych przez niego autorek, chociażby Salomé Voegelin. Kultura wizualna jako taka w niejasny sposób łączona jest w nich z reprezentacją i znaczeniem, a anty-reprezentacjonizm przedmiotu namysłu ma odróżniać teorie dźwiękowe od dotychczasowych studiów kulturowych. Problem ten Kane komentuje następująco:

Cox szybko przechodzi od stwierdzenia, że to, co wirtualne, nie ma „pochodzenia kulturowego”, do twierdzenia, że funkcjonuje „poniżej poziomu reprezentacji i znaczenia”. W tym dyskursie terminy takie jak „przedstawienie” i „znaczenie”, które są zrównane z „aktualnym”, nie oznaczają po prostu reprezentacji w sensie Kantowskim lub lingwistycznym. Terminy te łączą się raczej z rozmaitym rozumieniem hermeneutycznym i interpretacyjnym, na przykład w obrębie kulturoznawstwa, fenomenologii, historyzmu i dekonstrukcji. Mówiąc najogólniej, „reprezentacja” oznacza wszystkie odmiany antropocentrycznych sposobów spotkania ze światem, od kategorii Kantowskiego a priori do historycznych sposobów poznania neokantyzmu, od epoki fenomenologii Husserla po różnicę, wyznaczającą granicę reprezentacji u Derridy. Podobnie „znaczenie” oznacza nie tylko językową tradycję filozofii analitycznej, ale także strukturalizm i semiotykę. Cox, Hainge i Goodman, afirmując metafizykę tego, co wirtualne i rzeczywiste, biorą udział we wspólnej krytyce „reprezentacji i znaczenia”. Ich zwrot w stronę ontologii, pomimo odrębnych projektów ontologicznych, jest próbą przechrztaenia tzw. zwrotu językowego, czyli uprzywilejowania poznania, świadomości, antropocentryzmu, fenomenologii czy kultury. (Kane 2015: 4)

Wymienione przez Kane’a problemy metodologicznego nieusystematyzowania mnożą się, gdy w ramach ontoestetycznego paradygmatu badaczki i badacze chcą wytworzyć krytyczny aparat pozwalający opisać konkretne obiekty dźwiękowe lub gdy włączają do refleksji kolejne terminy, na przykład z gruntu ontologii politycznej albo teorii sztuki zaangażowanej. W ten sposób w ostatniej książce Salomé Voegelin, *The Political Possibility of Sound*, autorka osiąga efekt skrajnie odmienny od zamierzonego — refleksja o zaangażowaniu i krytyka neoliberalnej polityki, uwikłana w konteksty antyreprezentacjonizmu, antywizualności i zwrotu antylingwistycznego, zamienia się w opis indywidualnych doświadczeń, zamiast nakreślać polityczne możliwości materialnych dźwięków. Zgodnie z krytykowanymi przez Kane’a antyreprezentacjonistycznymi postulatami, neoliberalizm wiąże się w publikacji Voegelin z logiką obrazów-pewników, gdzie tożsamość absorbuje całą realność i prawdę w kategorii jedynej możliwości (jedynego stanu rzeczy), a soniczna możliwość ma otwierać się na wszystkie warianty świata (Voegelin 2019: 121): „Słuchanie jest poza dyktandem reprezentacji — pisze Voegelin — która czyni coś widzialnym pod jej/jego nieobecność, ale tworzy realność z tego, co słyszalne, ale zawsze nieobecne” (2019: 125). Postulowane w tekstach Coxa przywracanie realnego i doświadczanie aktualności poprzez dźwięk, czy też antyreprezentacjonizm dźwięku u Voegelin, to niejednokrotnie pojęcia-wytrychy, służące do recepcji sztuki dźwiękowej. Opis zjawisk artystycznych ma tym samym legitymizować przyjętą ontoestetykę, pozostaje on jednak niczym innym jak jej reprezentacją — autorzy nie wychodzą poza logikę reprezentacji, przyjmując egzemplifikowanie „wirtualności” bądź „możliwości” za punkt docelowy. Zdaniem Kane’a tezy Coxa, zakorzenione zarówno w teorii Deleuze’a, jak i w koncepcjach formułowanych na gruncie muzyki eksperymentalnej, zatrzymują się na relacji afekt-dźwięk i niemożności interwencji w ich prekognitywną strukturę (Cox rozdziela afekt i rozumienie, uznając drugi z mechanizmów za wtórny wobec pierwszego, wobec czego afekt pozostaje

nienaruszalny) (Kane 2015: 7). Tak sformułowany projekt teoretyczny traci tym samym krytyczny i konstruktywny potencjał.

I choć Kane słusznie rozlicza się z problematycznymi uniwersalizmami w obrębie ontoestetyki, to jego wywód do złudzenia przypomina spór od lat lokujący się w przestrzeni humanistyki, a ściślej: pomiędzy filozofią analityczną i filozofią kontynentalną. Można zatem uznać, że krytyka Kane'a wymierzona w ontoestetykę jest rozliczeniem tyleż z metodologicznymi uchybieniami, co z wpływami filozofii kontynentalnej w studiach nad dźwiękiem. Nie bagatelizowałabym jednak jego spostrzeżeń. Gdyby rozszerzył je poza teoretyczne korekty, uwagi Kane'a ukazują brak krytycznego potencjału w dotychczasowych ontoestetycznych odsłonach *sound studies*, zatrzymujących się na rozważaniach nad materialnymi i afektywnymi aspektami dźwięku oraz nieoperacyjność tychże w badaniu kulturowych praktyk związanych ze słuchaniem, dźwiękiem, audiosferą itd. Zgodnie z tezami *Sound Studies without Auditory Culture* samo założenie dźwiękowego antyrepresentacjonizmu, utożsamianego częstokroć z tekstem i znaczeniem, jest niewystarczające. W krytyce teorii Coxa Kane pokazuje nie tylko ograniczenie takiej teoretycznej praktyki, ale szereg metodologicznych uproszczeń i przeoczeń, w tym przede wszystkim błąd swobodnego traktowania pojęć Deleuze'a, prowadzący do uznania dźwięku — na zasadzie analogii — za bezpośrednią emanację wirtualnego, co stoi w sprzeczności wobec zasady ekspresji wirtualnego w aktualnym (Kane 2015: 13).

W stronę dźwiękowych maszynerii

Przeciwstawienie dźwiękowości innym środkom zmysłowego i afektywnego oddziaływania okazuje się pod wieloma względami wątpliwe, szczególnie gdy uznamy fakt, że studia afektywne nie dotyczą wyłącznie muzyki i *sound artu*, ale także literatury czy sztuk wizualnych. Takie rozróżnienie jest również problematyczne, gdy uwzględnimy rolę literatury w kulturze dźwięku. Dla części awangardowych twórców i twórczyń muzyki eksperymentalnej pisanie tekstów, artykułów i odczytów było nie tylko dopełnieniem teoretycznych rozpoznań, ale szeroko zakrojoną działalnością artystyczną, ilościowo nieodbiegającą od twórczości muzycznej (wśród nich wymienić można Johna Cage'a, R. Murray'a Schafera czy Pauline Oliveiros), a akademickie narracje dotyczące kultury dźwięku przenikają się z literaturą dźwiękową i esejami tworzonymi poza akademickim rygiem (między innymi Danieli Cascelli, Davida Toopa, Joanny Demers i innych). Nie oznacza to jednak, że ontologiczne teorie dźwiękowe są nieuzasadnione jako praktyka akademicka — ich porzucenie byłoby bezzasadne, ponieważ wiążą się bezpośrednio z zagadnieniami literatury okołodźwiękowej, muzyki eksperymentalnej czy *sound artu* oraz najlepiej oddają to, czym jest nie tylko transdyscyplinowa, ale semiakademicka, wymykająca się instytucjonalnym podziałom twórczość w obrębie kultury dźwięku. Konieczna jest jednak istotna korekta w stosunku do proklamowanych przez ontoestetów założeń. Pozostanie w paradygmacie materialistyczno-afektywnym (ontoestetycznym) nie musi oznaczać utożsamienia dźwięków z płynną naturą rzeczywistości, zaś literatury i sztuk wizualnych z porządkiem kognitywnego poznania. Chodzi przede wszystkim o wytworzenie perspektywy łączącej materialność dźwięków i ich afektywnych odbiorów z elementem, który ontoestetycy odrzucają jako znaczące, a więc tym, co kontekstualizuje nie tylko okołodźwiękową literaturę, ale także utwory, instalacje i performanse sytuujące się w polu kultury dźwięku. W myśl rozpoznań teoretycznych i programowych twórców muzycznej awangardy, postulującej nie tyle samo odrzucenie historycznych estetyk, co zmianę

estetyk poprzez przeobrażenie stylów odbioru i wytwarzania dźwięków, pożądanym byłoby zastąpienie paradygmatycznego antyrepresentacjonizmu ujęciem problematyzującym obiekty w obrębie kultury dźwięku jako konstruujące i sprawcze naturo-kulturowe zjawiska. Posługując się językiem Deleuze'a i Guattariego — byłaby to reterytorializacja przestrzeni materialnej i pojęciowej w obrębie muzycznego eksperymentu i *sound artu*, szukanie linii ujścia warunkowanych przez same audiosfery oraz dźwięki na przecięciu innych mediów. Dychotomię aktualnego i wirtualnego zastąpiłyby dźwiękowe maszynie, rozumiane jako element maszynowego układu (estetycznego, społecznego, kulturowego), w ramach którego dźwięki oddziałują⁴. Takie ujęcie na gruncie literaturoznawczym proponuje Monika Głosowicz w *Maszyniach afektywnych* — nieprzeciwstawiające „pojęć afektu i reprezentacji, a tym bardziej afektu i podmiotowości jako rozłącznych formacji-bytów”, ale redefiniujące i określające „jedno pole, w ramach którego działają” (Głosowicz 2019: 28):

Nie ruguję reprezentacji, nie pozbawiam afektu znaczenia *tout court*, gdyż takie gesty moim zdaniem powielałyby jedynie ustalenia, przeciw którym zwrot afektywny powstał. Ważniejsze jest spojrzenie na mechanizmy ich działania w ramach jednej — choć, ujmijmy to obrazowo, warstwowo sprasowanej — płaszczyzny. (Głosowicz 2019: 28)

Istotniejsze byłoby zatem nie tyle porzucenie paradygmatu reprezentacji, ile wyeliminowanie „stojącego u podstaw filozofii znaku przeciwstawiania na znaczone i znaczące, reprezentowane i reprezentujące” (Głosowicz 2019: 26). Maszynie dźwięku oddziałują w ramach wspólnej płaszczyzny praktyk doświadczenia estetycznego, wchodzą między innymi w sprzężenia z literaturą i tym, co określamy jako element znaczący, przynależny tekstowi.

Wbrew intencjom Deleuze'a i Guattariego przejście od muzyki jako formy do deterytorializujących oznak dźwiękowych wymaga uzupełnienia o awangardowy eksperyment. Zakres praktyk życia codziennego i praktyk artystycznych (muzyka eksperymentalna, *soundscape*, *noise*, audiosfera, *sound art*⁵), które wchodzą w przestrzeń refleksji o dźwięku, po raz pierwszy został tak szeroko nakreślony właśnie przez sztukę awangardową i eksperymentalną — w *Sztuce hałasów* Luigię Russola, *Wyzwoleniu dźwięku* Edgara Varèse'a, *Rozkoszach szumu* Henry'ego Cowella, *Przyszłości muzyki: credo* Johna Cage'a, *Akuzmatyce* Pierre'a Schaeffera, a także u kompozytorek i kompozytorów późniejszych: Pauline Oliveros, R. Murraya Schaferra, Briana Eno, Michaela Nymana i innych. Wśród ich manifestów przeczytać możemy, że „tę ewolucję muzyki można porównać do mnożenia się maszyn” (Russolo 2010: 33)⁶, zaś:

⁴ „Deleuze i Guattari wyobrażają sobie świat jako połączenie maszyn, wzajemnie się regulujących i umożliwiających widzenie i mówienie. W ramach maszyn społeczno-technicznych funkcjonują maszyny pragnące, wszystkie razem działają natomiast w planie radykalnej immanencji — to znaczy, nie istniejemy poza tymi maszynami, a one poza nami”. (Głosowicz 2019: 54)

⁵ *Soundscape* i audiosfera mogą wydawać się pojęciami tożsamymi, odróżniam jednak *soundscape* od audiosfery, pierwszy z nich uznając za rodzaj dźwięku niezorganizowanego, ale podlegającego zorganizowanej percepcji (Ingold 2007). Problematyczne jest również rozróżnienie na muzykę eksperymentalną i *sound art* — uznaję je za odmienne praktyki nie w wyniku interpretacji artefaktów w obrębie praktyk artystycznych określanych tymi nazwami, ale z uwagi na utarte, instytucjonalne ich rozumienie, wiążące muzykę eksperymentalną z muzyką artystyczną, zaś *sound art* ze sztukami wizualnymi (Voegelin 2016: 13).

⁶ Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą od autorów przywoływanych tekstów.

Hałas jest [...] znajomy naszemu uchu i ma moc natychmiastowego przywoływania w pamięci samego życia. Dźwięk, oderwany od życia, zawsze muzyczny, samoistny, rzadki, niekonieczny, stał się dla naszego ucha tym, czym dla oka zbyt znajomy widok. [...] cechą charakterystyczną hałasu jest to, że przypomina nam w brutalny sposób o życiu. (Russolo 2010: 35)

Powyższy cytat z manifestu Russola, jak i poniższe, wyartykułowane przez Varèse'a, Schaeffera czy Oliveros, łączą przede wszystkim dwa kluczowe dla kultury dźwięku tematy, szczególnie w jej ontoestetycznym ujęciu: decentralizację muzyki na rzecz „maszyny produkującej dźwięki” oraz dźwiękowe doświadczenie, jako zjawisko cielesne czy wręcz taktylne, w samej istocie postrzeżeniowe i percypowane niezależnie od źródła czy wykorzystywanego medium:

Do zrealizowania swoich koncepcji potrzebuję całkowicie nowego środka wyrazu: maszyny produkującej (nie zaś reprodukcją) dźwięki. [...] Czym jest [...] muzyka, jeśli nie uporządkowanymi hałasami? [...] Subiektywnie hałasem jest każdy dźwięk, którego nie lubimy. (Varèse 2010: 42–43)

Słownik Larousse'a mówi [...]: „Akuzmatyczny, przymiotnik: oznacza odgłos, który słyszymy, nie widząc jego przyczyn”. Termin ten zatem [...] wskazuje na rzeczywistość postrzeżeniową dźwięku samego w sobie, odróżnialnego od sposobów jego tworzenia i przekazywania. Całe zjawisko telekomunikacji i przekazu wiadomości na masową skalę istnieje jedynie w związku z tym, że było zakorzenione w doświadczeniu ludzkim od samego początku [...]. (Schaeffer 2010: 107)

Gdy opieram się na drewnianym stole, moje ramię przejmuje część wibracji z niskich częstotliwości wydawanych przez buldożer, ale słucham tego jakby brzuchem. Przelatuje odrzutowiec. Niektóre z jego dźwięków przechodzą przez moją szczękę i wychodzą z tyłu szyi. Buldożer spycha ziemię przed sobą. Chciałabym podgłośnić moją miseczkę z pokrojoną i trzęsącą się galaretką. [...] Chciałabym podgłośnić dźwięk drzemiącego byka [*bull dozing*]. (Oliveros 2010: 137)

Awangardziści i awangardzistki opisują zatem dźwięk nie tylko jako pozamuzyczną ciszę, hałas czy szum, ale jako maszynę i maszynierię — interpretowanie tych określeń wyłącznie jako związanych z technologicznym rozwojem produkcji dźwięków byłoby znacznym uproszczeniem. Opis dźwiękowych maszynierii uwzględnia konieczność zmiany stylów odbioru ukierunkowanych wyłącznie na muzykę, co możliwe jest dzięki technologicznym maszynieriom redefiniującym myślenie o maszynie dźwiękowej, nieredukowalnej do muzyki o zinstytucjonalizowanych odbiorach. Maszynieria ta nie pracuje jednak wyłącznie na rzecz zmiany estetycznego paradygmatu — dźwięk ma siłę oddziaływania na ciała poprzez zsubiektywowane, kulturowo warunkowane odbiory („każdy dźwięk, którego nie lubimy”), umożliwia masową komunikację i jej nieciągłą strukturę jako zjawisko fundujące specyficzne dla dźwięku sposoby postrzegania („odgłos, który słyszymy, nie widząc jego przyczyn”), pod postacią hałasu wzbudza silne afekty i poczucie rzeczywistości („przypomina nam w brutalny sposób o życiu”), jest wibracją nie tylko w metafizycznym, ale przede wszystkim materialnym sensie i spleta się z otaczającymi podmiot obiektami („moje ramię przejmuje część wibracji z niskich częstotliwości wydawanych przez buldożer, ale słucham tego jakby brzuchem”)⁷. Skupienie na

⁷ Haptyczność doświadczenia dźwiękowego eksplorowana jest nie tylko przez teoretyczki i eksperymentatorki w obrębie kultury dźwięku — jest przedmiotem studiów także w badaniach empirycznych, np. poświęconych relacji taktylnej i słuchowego percypowania metrum. Wspólne, słuchowo-taktylne mapowanie bodźców dźwiękowych wychodzi od intuicji językowych, ma bowiem swoje odzwierciedlenie w metaforycznych

materialności dźwiękowych maszynierii nie jest w tym przypadku zmianą w rejestrze ontologicznym — muzyka eksperymentalna i *sound art* nie czynią ontoestetyki możliwą, ale warunkują możliwość dostrzeżenia nieredukowalnej obecności audiosfer, które nieustannie oddziałują na ciała. To spostrzeżenie ma także wymiar historyczny — narastające zainteresowanie dźwiękowością nie byłoby przecież możliwe bez nowoczesnych przemian infrastruktury i miast — urbanizacja i przekształcanie środowisk w społeczeństwie kapitalistycznym przyczyniło się do radykalnych i szybkich zmian audiosfer, które — niezależnie od intencji działań artystycznych i ich twórców — przez natężenie zmian stały się słyszalne.

Otwarcie nowych ścieżek metateoretycznego opisu audiosfer ma zatem proveniencję awangardową i eksperymentalną. Pisząc historię zmiany estetycznych paradygmatów, zjawiska awangardowe należałoby potraktować nie tylko jako antytezę idei muzyki programowej (reprezentacyjnej) i wysokomodernistycznej (absolutnej) lub rozwój wyobraźni dźwiękowej warunkowany rozwojem technologicznym, ale historyczną zmianą afektywnych odbiorów audiosfer, sprzężonych z innymi maszynowymi gromadami. Dlatego pominięta przez Kane'a antologia *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* pod redakcją Coxa i Warnera jest koniecznym punktem wyjścia dla opisu tychże maszynierii. To ciekawe, że w artykule opublikowanym kilka lat po samej antologii inspirujący się filozofią Deleuze'a Cox nie wychwytuje maszyneryjnych intuicji w tekstach muzycznej awangardy i neoawangardy. Zamiast tego tworzy uniwersalistyczny model ontologii dźwiękowej, ufundowany na antagonistycznym podejściu nie tylko do poprzedzających zwrot afektywny teorii, ale także mediów, które z nimi utożsamia, a więc literatury i sztuk wizualnych. Fundamentalnym problemem dotychczasowych ujęć ontoestetycznych nie jest zatem łączenie porządku ontologicznego z estetycznym, jak sugeruje Kane, ale ahistoryczne utożsamienie obiektów sztuki z ich historycznie towarzyszącymi teoriami. Nie skreśla to jednak samej strategii ontoestetycznej, choć uniwersalizujące pojęcia-metafory warto zastąpić takimi postaciami pojęciowymi, które zamiast tworzyć teoretyczne trawestacje opisujące doświadczenia dźwiękowe, ukazują mechanizmy dźwiękowych oddziaływań.

opisach dźwięków, które bywają: ostre, miękkie, przesywające czy szorstkie. Konotacja słuchania ze zmysłem dotyku ma wymiar nie tylko językowy, ale wiąże się z krosmodalnymi sposobami percypowania bodźców dźwiękowych (Eitan i Rothschild 2011).

Bibliografia

- Barthes Roland (2015), *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Brzostek Dariusz (2014), *Nastłuchiwanie hałasu: audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń.
- (2015), *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Cage John (2017[1968]), *Experimental Music [w:] tegoż, Silence. Lectures and Writings*, Marion Boyars Publishers, London.
- Cavarero Adrianna (2015), *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. P.A. Kottman, Stanford UP, Stanford, California.
- Cox Christoph (2011), *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism*, „Journal of Visual Culture”, vol. 10(2).
- Deleuze Gilles, Guattari Felix (2015), *Tysiąc Plateau*, red. językowa i merytoryczna Bednarek J., Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa.
- , — (2016), *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. A.Z., K.M. Jaksender, Wydawnictwo Epe-rons-Ostrogi, Kraków.
- Derrida Jacques (1997), *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Dolar Mladen (2006), *The Voice and Nothing More*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Eitan Zohar, Rothschild Inbar (2011), *How Music Touches: Musical Parameters and Listeners' Audio-tactile Metaphorical Mappings*, „Psychology of Music”, vol. 39, no 4.
- Głosowicz Monika (2019), *Maszynerie afektywne. Literackie strategie w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Hilmes Michele (2015), *Is There a Field Called Sound Culture Studies?*, „American Quarterly”, vol. 57, no. 1.
- Ingold Tim (2007), *Against Soundscape [w:] Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, ed. Carlyle A., Double Entendre, Paris.
- Kane Brian (2015), *Sound Studies without Auditory Culture: a Critique of the Ontological Turn*, „Sound Studies”, no 1.
- Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (2010), red. Cox Ch., Warner D., przeł. J. Kutyla, M. Matuszkiewicz, M. Mendyk, S. Wiczorek, I. Socha, D. Gwizdalanka, J. Gałuszka, J. Jarniewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Oliveros Pauline (2010), *Kilka obserwacji dźwiękowych*, przeł. J. Kutyla [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Russolo Luigi (2010), *Sztuka hałasów: Manifest futurystyczny*, przeł. M. Matuszkiewicz [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Schaeffer Pierre (2010), *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- The Sound Studies Reader* (2012), ed. Sterne J., Routledge, London – New York.
- Varèse Edgar (2010), *Wyzwolenie dźwięku*, przeł. M. Matuszkiewicz [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Voegelin Salomé (2016), *Historical Interest: a Pragmatic Provocation for a Continuum of Sound [w:] Colloquium: Sound Art and Music*, eds. Gardner T., Voegelin S., Zer0 Books, Winchester.
- (2019), *The Political Possibility of Sound*, Bloomsbury Academic, New York.