

Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej

Salomé Voegelin

Tłum. Paulina Bożek i Grzegorz Nowak

Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej

Salomé Voegelin

Teraz

To, co widzę, przeminęło na zawsze; odbija się jedynie w mojej źrenicy jako obraz własnej przeszłości. Obiekt wizualny jest permanentną melancholią i historią. Dźwięk – przeciwnie – jest stałością tworzenia, która korzysta z trwałości monumentu i odrzuca ją, prześlizgując się ponad jej formą, by stworzyć własny, pozabawiony formy, kształt. Niczym alfabet strona wizualna zaprasza do intelektualnych przemyśleń na temat „innego miejsca” i „innego czasu”, oddalonych od procesu tworzenia, oraz takie przemyślenia umożliwia. Umożliwia myślenie, rodzi idee celu i porządku, odrzucając bezpośrednią zmysłowość własnej materialności. Widzenie pochwytuje, organizuje i dyscyplinuje przestrzeń, jednak nie dostrzega współbieżności swego czasu. Historia wizualna jest nieobecnością tego, czego już nie ma, co nie jest takie, jakie było w przeszłości, nie stanowi obecności rzeczy, których nie było w danym miejscu wcześniej. Jednak w każdej chwili ta nieobecność bądź obecność to pewność, stan wizualny, który jednoznacznie jest bądź którego nie ma. W tym znaczeniu widzenie przestrzega dialektyki Hegłowskiej, dążącej do idealnej

Artykuł pochodzi z książki Salomé Voegelin *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art* (Continuum, NY 2010). Copyright © 2010. Druk za zgodą Bloomsburg Academic. Więcej informacji znajduje się na stronie internetowej: www.bloomsburg.com/musicandsoundstudies.

Salomé Voegelin – starszy wykładowca w London College of Communication, UAL. Autorka książki *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* (Continuum, 2010) oraz *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound* (Bloomsbury, 2014). Postrzega słuchanie oraz słyszenie jako czynność socjopolityczną.

wspólnoty, w której dochodzi do przekroczenia wewnętrznej konieczności sprzecznych elementów i przejścia w wyższy porządek organizacji aktualnego Państwa. Czas i postęp są siłami historii, dochodzącymi drogą rozumu i logiki do obiektywnego uzewnętrznienia przestrzeni, określanej przez wartość obecności i nieobecności samych w sobie oraz idealności uzyskanej przez ich przeciwstawność. Nie istnieje zatem dwuznaczność jednoczesnego bytu, mamy do czynienia jedynie z przyczynami, konsekwencjami i rezultatami.

Z drugiej strony dźwięk stanowi bezpośrednią zmysłowość: nieuporządkowaną i bezcelową, permanentne „teraz”. Nieprzejrzysty i wieloznaczny proces życia wyraża się w dźwiękach i ujawnia w zaangażowanym słuchaniu, które słyszy niewidoczny szept w głębi Heglowskiego Państwa. To niewidoczna, jednak słyszalna, równoczesność tworząca wspólnotę nie jako idealny przejaw porozumienia między podmiotami, lecz jako ich przypadkowe spotkanie w emocjonalnym zaangażowaniu. Nie jest to historia hegemonii i jednorodności, lecz ulotnego i heterogenicznego uczestnictwa. Dźwiękowa przestrzeń nie stanowi nieobecnej przeszłości, jest bowiem jednocześnie przeszłością i przejawem terażniejszości. Nie wykluczają się wzajemnie, jako że obie istnieją teraz wewnątrz niewidzialnej nieciągłości mojej wrażliwości na dźwięki. Dźwięk wymaga, by stanąć wobec niego, wyraża terażniejszość jako złożone trwanie przeszłości i terażniejszości, istniejące w akcie percepcji. Ta terażniejszość jest zarówno nieobecnością, jak i obecnością w paradoksie dźwięku, który jest tu zawsze. Nie jest linearny ani intencjonalny, ale rozległy i intersubiektywny: stały, lecz obecny tylko tutaj, w moim ciele, tworzącym jego czasoprzestrzeń przez złożoną czynność słuchania, którą rozwijam w mowę warunkową, ponownie wydając dźwięk.

Dźwiękowe przeszłości: przemyślenia

Dalsze przemyślenia nie stanowią rozwiązania, lecz są jedynie refleksją nad tym, co zostało usłyszane, ulotnymi myślami po długim słuchaniu. Filozofia sztuki dźwiękowej nie jest w stanie podsumować samych doświadczeń, lecz musi pozostać filozoficznym doświadczeniem, proponującym strategię zaangażowania, bez zamykania tego, co dało się usłyszeć. W najlepszym razie jest to zatem teoria przejściowa, nieustannie obecna, dbająca o to, by nie zastąpić doświadczeń podmiotu. A jednak to ciągle przemijanie terażniejszości ma swoją przeszłość i przyszłość, a zatem rozdział ten zwraca uwagę na „wtedy” i „tam” dźwięku oraz słuchacza, by potwierdzić wiążącą terażniejszość dźwięku, pamiętając jednocześnie o roli pamięci w jego tworzeniu.

Niezmiennie obecny podmiot dźwiękowy, którego śladem podążam na wszystkich tych stronach, nie grzęźnie w solipsystycznym świecie bez przeszłości lub przyszłości i bez związków ze wspólnotą. Filozofia sztuki dźwiękowej nie może istnieć w próżni, bowiem sama natura dźwięku sprawia, że doświadcza się jego zmysłowej materialności we właściwym mu kontekście. Materiał dźwiękowy nie jest materialnością egzystencjalną, odrzucającą wszelkie wpływy oraz istnienie poza doświadczającym „ja”. Jednak przeszłość dźwięku to przeszłość terażniejszości, zaś przestrzeń poza percepcją dźwiękową jest dostępna wyłącznie jako poznanie terażniejszości. Obie są relacjami Bergsonowskimi, odczuwalnymi właśnie w terażniejszości, jednocześnie percepcyjnej i afektywnej.

Rozdział *Czas i przestrzeń*¹ zakończył się w chwili, gdy terażniejszość urzeczywistniła złożoność swojego istnienia w czasoprzestrzeni i dostroiła się do ciała słuchacza. W ten sposób poprzednia część książki sugeruje zaangażowanie emocjonalne, tworzące złożoność chwili w czasoprzestrzeni, i zakłada afektywność jako kluczowy warunek słuchania. Jednakże ten patos był do tej pory bardziej założony niż badany, nie wyjaśniono też nigdy jego specyfiki w odniesieniu do dźwięku lub czynności słuchania. Rozdział ostatni, *Teraz*, będzie dotyczył postrzegania i jego związku z odczuwaniem. Skupię się w nim na dźwięku jako „impulsie patetycznym”, który skłania do emocjonalnego zaangażowania w dzieło i tworzy trwanie momentu estetycznego tego dzieła – poprzez pracę pamięci – w akcie postrzegania. W ten sposób rozdział ten rozwija swoistość dźwięku w odniesieniu do rozległości czasoprzestrzeni, w skład której wchodzi nie tylko czasoprzestrzenna złożoność każdej chwili, lecz także jej głębia: obecność innego czasu i innej przestrzeni dźwięku. Trzeba też wziąć pod uwagę trwanie dźwiękowej terażniejszości, by można było skupić się na procesie jej formowania i rzucić światło na jej rozległość. Konsekwencją tej podwójnej rozciągłości dźwięku – będącego jednocześnie czasoprzestrznią oraz istnieniem w czasoprzestrzeni – stanie się ponowne potwierdzenie i wyjaśnienie centralnej pozycji słuchacza, odzwierciedlającego wewnątrz siebie tę rozciągłość. Zasugerujemy także sposób, w jaki uczucia zbiegają się z postrzeganiem, oraz co sprawia, że wypowiedź odnajduje znaczenia w owych chwilach zbieżności, które same w sobie są rozciągłymi momentami terażniejszymi.

1 Czwarty rozdział książki Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, z której pochodzi ten fragment [przypis tłumaczki].

Ponieważ wrażliwość dźwiękowa nie jest powiązana jedynie z materialnością, lecz jak zasugerowałam w rozdziale *Czas i przestrzeń*, tworzy wrażliwość konceptualną, wpływ owego krytycznego sentymentalizmu rozciąga się poza rozważania dotyczące pracy z dźwiękiem oraz otoczenia akustycznego. Dźwięk konceptualny pozwala swym konsekwencjom wpływać na doświadczenie estetyczne i jego filozofię w ogóle. To właśnie przez dźwięk konceptualny, wrażliwość dźwiękową, fałszywa ciągłość widzialnego rozpada się i staje się złożoną rozległością, zawierając w sobie to, co obiektywne, jako subiektywną obiektywność wszystkich wcześniejszych doświadczeń zmysłowych, które nie stają się w tym wypadku *a priori*. Nie prowadzi to zatem do powstania teorii krytycznej w jej konwencjonalnym rozumieniu, lecz zachęca pośredniczącego słuchacza do wysiłku wsłuchania się. Sam zaś słuchacz tworzy dzieło – emocjonalnie przywołując dźwięk – nie jako przejrystą całość, lecz jako ulotną możliwość, zachowującą tymczasową wiarygodność jego przekonań, prowadzących do teorii jako wypowiedzi na temat jego poczynań.

Odczuwanie i percepcja

Idee Noëla Carrola dotyczące sztuki i uczuć stanowią dobry punkt wyjścia do rozważań na temat patosu w sztuce dźwiękowej. Ubolewa on nad brakiem krytycznej refleksji na temat tego, w jaki sposób „dzieła angażują uczucia słuchaczy”². Mimo że jego esej o „sztuce, narracji i uczuciu” skupia się głównie na sztuce narracyjnej, stwierdza on, iż jego obserwacje „stronią od teorii ekspresji artystycznej w ogóle”³. Carroll teoretyzuje uczucia, ponieważ twierdzi, że organizują one postrzeganie, skupiają uwagę i motywują zachowania. Są one według niego użytecznym narzędziem, którego włączenie w obręb teorii sztuki pomoże nam zrozumieć, w jaki sposób dzieło wpływa na percepcję odbiorców i nią manipuluje⁴.

Zdaniem Carrola postrzeganie oraz uczucia są odrębne, rozdzielone przez ideę poznania. Postrzegana rzecz lub wydarzenie jest kluczem do stanu emocjonalnego, którego wywołaniu służy dzieło. Uczucia takie nie są dwuznaczne, lecz skierowane wprost ku dziełu, jak tekst, czerpie swój ładunek emocjonalny ze słownika kulturowego. Następnie są dekodowane i według

2 N. Carroll *Art, Narrative, and Emotion*, w: *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 215.

3 Tamże, s. 217.

4 Tamże, s. 217.

Carrolla „wywołują łatwo przewidywalne reakcje u zwykłych widzów”⁵. Mimo że przyjmuje on, iż każdy z nas podchodzi do dzieła z własnym zestawem uczuć, to jednak w sferze emocjonalności kulturowej definiuje nas słownik istniejący uprzednio. „W granicach kultur istnieją kryteria, narzucające ich uczestnikom to, jakie reakcje emocjonalne są poprawne z normatywnego punktu widzenia”⁶. Założenie homogeniczności autora i jego odbiorców zapewnia ładunkowi emocjonalnemu sukces w osiągnięciu celu danego dzieła. Niejednoznaczność oraz niekontrolowalny aspekt produkcji artystycznej i postrzegania znajdują się poza zainteresowaniami Carrolla, który pozostaje obojętny na emocje, uczucia oraz odczucia i skupia się na słowniku uczuć i tym, w jaki sposób jest on używany przez artystę do zaangażowania i motywowania widowni. Związek uczuć z poznaniem pozwala mu na wprowadzenie emocji do dyskursu estetycznego bez obaw o jego niszczycielską moc, której obawiał się Platon, zabraniając uprawiania sztuki w swoim idealnym państwie. Bał się bowiem, że ładunek emocjonalny poezji skłoniłby mieszkańców do nieracjonalnych działań, które mogłyby zniszczyć spoistość Republiki⁷.

Carroll odrzuca obawy Platona, gdyż przyjmuje kulturową spójność oraz jednorodność za pewnik. Pozwala mu to na pojmowanie uczuć jako elementów słownika używanego do manipulowania widzem w celu odkrycia przezeń właściwego znaczenia dzieła. Platon, przeciwnie, nie widział w społeczeństwie tego rodzaju jednorodnej podstawy, widział jedynie subtelną próbę stworzenia Republiki, która łatwo upadłaby pod wpływem emocji. Dla Platona emocje nie są bowiem poznawcze, lecz wzmagają i fałszują doświadczenie, osłabiają rozum i logikę, grożąc Republice rozłamem, nieokreślonością i nieprzejrzystością. U Carrolla słownikowe emocje są uzasadnione, racjonalne i nie zagrażają dziełu, lecz umożliwiają jego tworzenie jako obiektywnej idealności. Nie są one wrażeniami, lecz właśnie uczuciami: myślami oznaczającymi wrażenia. W ten sposób jednak jego rozważania nie dają nam żadnego wglądu w same emocje lub subiektywność, nie pozwalają też bliżej przyjrzeć się komunikacji poza porządkiem strukturalnym. Zamiast tego redukują one emocje do sposobu właściwego i poprawnego odczytania dzieła, samo dzieło

5 Tamże, s. 229.

6 Tamże, s. 230.

7 „Wobec tego słusznie byśmy go nie mogli przyjąć do państwa, w którym by dobre prawa miały rządzić, bo on rozbudza i karmi ten pierwiastek duszy, i potęguje go, a gubi pierwiastek myślący”, Platon *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kety 2003, 605 A.

sprowadzają zaś do propagandy opierającej się na zawartej w nim treści skomponowanej w ten właśnie sposób.

Dzięki ulokowaniu emocji jako określonej cechy w obiekcie postrzeganym Carroll oddziela przedmiot obserwacji od samej obserwacji. W ten sposób gwarantuje trwanie obiektu poza chwilą jego postrzegania i zmienia odczuwanie w poznanie. Podobnie zresztą nie rozważa on postrzegającego podmiotu w jego subiektywności, lecz tylko w odniesieniu do jego pozycji kulturowej, która nie jest negocjowana, lecz zostaje przyjęta. To, co nazwał wcześniej „zależnymi przekonaniem”, on nazywa „błędym poglądem”⁸. Według niego emocje służą rozumowi i tylko błędne przedstawienia, które wywołują niewłaściwe stany poznawcze, mogą zagrażać racjonalizmowi. Pod tym względem jego poglądy są podobne do twierdzeń Johna Ruskina, który tworząc zarys pojęcia „psychizacji otoczenia”, stwierdził, że:

Jeżeli okaże się, że coś, co na ogół „jest takie” dla innych ludzi (na przykład, tak jak kwiat goryczki jest niebieski dla większości ludzi), „nie jest takie” dla ciebie, w jakiegokolwiek sytuacji, nie powiesz bezczelnie, że owa rzecz taka nie jest, albo taka nie była, lecz po prostu powiesz (i będzie dobrze, jeśli uczynisz to jak najprędzej), że coś dzieje się z tobą.⁹

Carroll podziela to założenie istnienia prawdy niezależnej od postrzegania, lecz wyzwalanej przez nie jako logiczna oraz przemyślana konsekwencja, i za sprawą tego poglądu akceptuje romantyczną estetykę Ruskina. Artykułując ideę emocji zbiorowych, ponownie wprowadza romantyczną subiektywność oraz romantyczne pojmowanie sentymentalności do dyskursu sztuki, powracając do pojęcia zbiorowego odczuwania, *ein Weltschmerz*, jednego, uniwersalnego bólu, który kreował marzenie o najlepszej w dziejach Republice

Romantyczna pustka oferuje wizualną sentymentalność, zakotwiczoną w pewnym miejscu, opisuje jednoznacznie nieobecność, która zostaje natychmiast zastąpiona przez obecną idealną: zbiorowe odczuwanie, odpowiedź

8 N. Carroll *Art, Narrative, and Emotion...*, s. 222.

9 J. Ruskin *Of the Pathetic Fallacy*, w: *Modern Painters*, vol. III, George Routledge and Sons Ltd., London 1903, s. 168. W trzecim tomie o malarzach współczesnych Ruskin wypowiada się przeciwko „psychizacji otoczenia”, twierdząc, że emocjonalne oglądanie fałszuje dzieło. W zamian promuje ideę czystych faktów i racjonalizmu w celu lepszego tworzenia i oceniania sztuki (tamże, s. 170).

wybraną z repertuaru tego, co Carroll nazywa zwykłymi emocjami¹⁰. To odczucie tworzy się jednak zewnątrz, nie wewnątrz. Przez to, że emocje są kierowane słownikiem, stają się wyuczone, zawsze powstają za pośrednictwem wiedzy. Prawdziwe uczucia, czyli nieobliczalne wrażenia, nigdy nie wchodzi w grę – wraz z nimi bowiem pojawia się szaleństwo, irracjonalność, nieprzewidywalność¹¹.

Omawiając w rozdziale *Czas i przestrzeń* dzieło Petera Cusacka *Czarnobyl*, stwierdziłam, że pojawiły się w nim znaczniki kulturowe: żaby, piosenka, język rosyjski, licznik Geigera. Doceniłam także i to, że opis utworu opierał się na rozpoznaniu strachu i przerażenia związanych z abstrakcyjnym pojęciem katastrofy nuklearnej. A jednak same dźwięki nie zdołały przedstawić mi tej idei. Są to elementy poznawcze wybrane ze słownika strachu, smutku i straty. W rzeczywistości nie podzielały tych emocji, a jedynie postrzegamy je przez fizyczne odczucie naszego własnego strachu, naszą wytwórczą percepcję własnego lęku. Ślepe postrzeganie sprawia, że dzieło staje się dużo bardziej złożone, niejednoznaczne, a bywa nawet niezrozumiałe, lecz także bardziej rzeczywiste: kiedy słyszysz dźwięki dobiegające z absolutnej ciemności i otaczają cię one w swoim ślepym bezkształcie, żaden zmysł nie poprowadzi cię w kierunku właściwej emocji, która natychmiast zobiektywizuje całość dzieła. Zamiast tego tworzysz, samodzielnie nadając znaczenie poprzez słuchanie, wrażenia, które przeżywasz wtedy, gdy przyswajasz dźwięki. Emocje dźwiękowe nie są poznawcze, lecz generatywne. Opierają się na zbieżności percepcji i odczuwania, dzięki włączeniu ciała w ich równoczesność, z której tworzy się to, co postrzegane. Słuchanie, które nie jest przy czynowe, ani muzyczne, tworzy jednak moment *epoché*. Słuchanie skupione na dźwięku jako materiale dźwiękowym nie ma klucza do ładunku emocjonalnego, jednak ucieleśnionemu ciału, które porzuciło poczucie materialnej obiektywności, daje możliwość przebywania w gęstej ulotności dźwięku samego w sobie.

Henri Bergson twierdzi, że między odczuciem i postrzeganiem istnieje wyłącznie różnica stopnia, nie zaś rodzaju. „Chyba nie ma percepcji, która, zwiększając działanie swego przedmiotu na nasze ciało, nie mogłaby stać się

10 N. Carroll *Art, Narrative, and Emotion...*, s. 216.

11 Romantyczne ciało kulturalnej widowni Carrola jest już zdeformowanym ciałem transcendentnego przedmiotu Adorno. Nie czuje i nie działa, ale reaguje na wymagania otoczenia, które je zdeformowały. Przeciwko tej kulturalnej widowni występuje konkretny przedmiot doświadczenia, zagrażający spójności przedmiotu Carrola przez swoją nieracjonalną bezkształtność.

doznaniem, a w szczególności bólem¹². To impuls bólu, odczucia odczuwanego bezpośrednio przez nasze ciało, które prowadzi do działania percepcji, tworzącej dzieło. Kiedy dystans jest większy, czynności te pozostają pozorne, kiedy jednak dystans zostaje zmniejszony do zera, odczucia i postrzeganie stają się jednym i tym samym, a czynność postrzegania staje się prawdziwą mocą twórczą.

Dźwięk wytwarza tę jednoczesność. Nie ma żadnego dystansu między tym, co usłyszane, i samym słuchaczem. Mogę dostrzec dystans, a jednak słyszę go w miejscu, z którego słucham. Dystans jest zatem tym, co słyszę, jest oddzieleniem – jako postrzegane zjawisko. Spotkanie materii dźwiękowej ze słuchaczem zostało już przedstawione w rozdziale *Hałas*, gdzie dowodziłam tego, jak opadają na nas ciężar i alienujący wymiar naszego pełnego hałasu świata. Odnotowałam sposób, w jaki dźwięki Merzbowa zdają się atakować nasze zmysły, dopóki nie ulegniemy i nie przenikniemy całkowicie do jego świata hałasu. Album *1930* sprawia, że intersubiektywne „ja” pogrąża się w jego dźwiękach: sprawia, że czuciowo-motoryczna czynność słuchania staje się czynnością przeprowadzaną na naszym własnym ciele, utrzymywanym – przez wertykalny wymiar hałasu – w stanie napiętego wyczulenia. Omawiałam również sposób, w jaki hałas Yoshihide Ōtomo kaleczy nasze uszy, zadając specyficzny ból (nie zaś odczucie poznawcze) i wpływając bezpośrednio na nasze ciało.

A teraz, proszę posunąć się do końca, załóżcie, że dystans został sprowadzony do zera, to znaczy, że przedmiot postrzeżenia styka się z naszym ciałem, to w końcu znaczy, że nasze własne ciało jest przedmiotem postrzeżenia. Wówczas, ta zupełnie wyjątkowa percepcja wyrazi działanie już nie prawdopodobne, lecz rzeczywiste: na tym właśnie polega odczuwanie.¹³

W ten sposób w punkcie zerowym hałasu odczucie prowadzi i określa rodzące je postrzeganie, co sprawia, że słuchanie jest jednocześnie odczuciem i postrzeganiem oraz definiuje słyszenie jako faktyczne działanie tworzące dzieło. Zauważyłam też jednak, że hałas nie różni się niczym od innych dźwięków, wzmacnia jedynie brak dystansu między słuchaczem i tym, co

12 H. Bergson *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. R.J. Weksler-Waszkinel, Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 42.

13 Tamże, s. 58.

słyszane. W tym znaczeniu hałas jedynie bardziej uwidacznia jednoczesność postrzegania i jego przedmiotu, a zatem służy przedstawieniu koincydencji odczuwania i postrzegania dźwięku. Wszystkie dźwięki, które słyszymy, które docierają do nas z ciemności słuchania, zawrotne niczym nieoczekiwane ruchy, wiążą cielesne ciało w jego materialności i tworzą dzieło w tym zmysłowym spotkaniu, bliskim i realnym. Pokazuje to znaczenie odczuwania dla sztuki dźwiękowej, potwierdza też, opisaną w rozdziale *Cisza*, konieczność osadzenia krytyka w materii dźwiękowej. Dzięki temu może on zrozumieć dzieło od środka, wytwarzać – warunkowo istniejąc – dzieło, poczynając od odczuć, a kończąc na ich percepcji, tak aby postrzeganie i odczuwanie spotkały się w jego własnym ciele, które staje się wtedy przedmiotem postrzeżenia¹⁴.

W tej kwestii omówiłam *Quieting* Christofa Migone'a, dzieło, którego cisza realizuje się jako estetyczny kontekst mojego słuchania. Dzieło tworzy moje miejsce w swojej ciszy, gdzie mogę je tworzyć w punkcie, w którym spotyka się ono z moim ciałem. W ten sposób to moje ciało staje się prawdziwym obiektem twórczego działania mojej percepcji, a dzieło Migone'a staje się afektywnym impulsem dla jego tworzenia i je odzwierciedla. To zrównanie w ciszy słuchacza i dźwięku stanowi punkt wyjścia dla każdego krytycznego słuchania – to działanie dźwięku na ciało słuchacza wyzwała w nim postrzeganie, tworzące dzieło i samo ciało. Działanie to jest afektywne. Odczuwanie w tym znaczeniu jest sprawczością postrzegania, wywołaną przez odczuwanie jego obiektu przez słuchacza. Takie odczuwanie zaś – jak sugeruje Carroll – wyzwała działanie, zmierzające jednak nie w kierunku idealnej obiektywizacji dzieła, lecz w kierunku jego zależnego tworzenia. Proces tego tworzenia jest tożsamy z praktyką słuchania, tworzącą jego sens jako non-sens, jako sens zmysłowy.

Dźwięk jako „impuls patetyczny”

Wszystkie gwałtowne uczucia mają ten sam efekt. Wytwarzają fałszywość we wszystkich naszych wrażeniach rzeczy zewnętrznych, co ogólnie określiłbym mianem „psychizacji otoczenia”.¹⁵

¹⁴ Tamże.

¹⁵ J. Ruskin *Of the Pathetic Fallacy*, w: *Modern Painters*, s. 170.

Przyjmuję tu Ruskinowską interpretację pojęcia „patetyczny”, oznaczającego uczucia silne, a nawet gwałtowne, i określam oddziaływanie dźwięku na słuchacza mianem „impulsu patetycznego”: afektu, uruchamiającego działanie percepcji, w której realizuje się jego odczuwanie. Jednakże nie używam Ruskinowskiego pojęcia „patetyczny”, by zdemaskować fantazje wywołane w ten sposób, lecz by wyraźnie podkreślić twórczy potencjał dźwięku. Sugeruję, że właśnie ta patetyczna zbieżność percepcji dźwiękowej wywołuje zaangażowanie potrzebne do utworzenia dzieła odczuwanego przez zmysły. Takie twórcze postrzeganie nie jest błędem, nie jest irracjonalne i solipsystyczne. Nie jest ono pomyłką i nie fałszuje, lecz generuje prawdę jako prawdę, która jest przeze mnie doświadczana. Postrzeganie, które zapewnia spójność językową i kulturową, nie poprzedza tej patetycznej prawdy, nie jest też rzeczą daną, lecz jest wywołane dzięki wydobyciu emocjonalnego zaangażowania. Dźwięk pociąga za sobą wiedzę jako świadomość zmysłową: przemijającą, lecz konkretną, przemawiającą do doświadczenia, lecz go niedopełniająca. Dzięki temu owa świadomość nie zaczyna się w języku, tylko go poszukuje.

To spostrzeżenie przypomina mi moje zdumione zamilknięcie, o którym pisałam w rozdziale *Hałas*: obłąkana przez hałas staję się bezkształtnym ciałem własnych odczuć, oniemiałym, ale ekstatycznie zjednoczonym z przedmiotem postrzegania. Afektywne oddziaływanie hałasu samo w sobie jest „niewypowiadalne”, ale domaga się mowy jako praktycznej ekspresji mojego doświadczenia¹⁶. Hałas wywołuje chęć mówienia nie jako cechę poznawczą, lecz jako uczucie, którego działanie skłania podmiot zmysłowy do podjęcia trudu komunikacji. Ponieważ dźwięk pojawia się w ciele, działanie afektywne jest prawdziwym działaniem i ostatecznie wiedzie ku mowie: kiedy moje ciało spotyka twoje ciało w równoczesności naszych percepcji. Pojawiający się głos nie ma sensu, ale odzwierciedla przemijające ciało, które w ten sposób nie zostaje zredukowane do uprzedzeń, ale rodzi się w tymczasowej wzajemności owego zbiegu wypadków. W ten sposób emocje nie niszczą społeczności, ale także nie przekazują jej swojego słownika refleksji. W zamian tworzą społeczność nie jako Republikę, lecz jako bezkształtne i tymczasowe spotkanie słuchaczy, których ciała na chwilę spotykają się w mowie.

W rozdziale *Cisza* pisałam o uczuciu oczekiwania jako przyczynie mówienia: cisza nie jest już powodowana tym, co na zewnątrz, lecz odzwierciedla moje słuchanie siebie samej i kieruje mnie ku mowie przez działanie emocji, które spotykam równocześnie z jej dźwiękami. Fenomenologiczne

16 J. Kristeva *The Imaginary Sense of Forms*, „Arts Magazine” 1991, wrzesień, s. 30.

spotkanie odnajduje język w napięciu słuchania własnego ciała w ciszy. To napięcie i oczekiwanie są uczuciami przenoszącymi postrzeganie ze wspólnoty słuchającego i słyszanego ku tworzeniu przedmiotu: mówiącego ciała. A jednak te napięcia nie są wyłomami, jakie dopuszcza autorytet języków strukturalnych. Stanowią one natomiast empiryczny punkt odniesienia jednostronnego języka. Żadna estetyczna wymiana ani zamiana nie wyraża cielesnego wymiaru spotkania słuchacza, który, poruszony przez swe odczucia, przemieszcza się w stronę własnej ekspresji. Ekspresja ta to kolejne działanie afektywne, dotykające słuchającego ciała wraz z postrzeżeniem zmysłowym.

Tak skonstruowana komunikacja nie przenosi znaczenia, lecz aktywuje tworzenie się sensu: zachęca do słuchania i zaangażowania się w to, czego nie znamy. Pomost między doświadczeniem dźwiękowym i jego ekspresją ugina się pod ciężarem przechodniów, którzy spotykają się, nie mając wspólnej płaszczyzny, w chwili przejścia. Wytworzone w ten sposób relacje są cząstkowe, kruche i pozostają raczej kwestią mojego wysiłku niż umowy społecznej, leksykalnego związku semiotyczno-symbolicznego. Jeśli wymiana między obcymi sobie ludźmi ma stać się faktycznym działaniem, to nie będą oni chronieni przez dystans języka, ale będą spotykać się na chwilę w mowie swych uczuć. Rozważałam ten problem w odniesieniu do wokalnejszej muzyki *noise*. Szczególnie zaś sposobu, w jaki krzyki Haino Keiji redukują dystans języka i dotykają mojego ciała, odczuwającego jego ekspresję. Wrzask Haino spleta nasze ciała poza strukturami języka, w afektywnych działaniach naszego spotkania. To w tej właśnie afektywnej zbieżności postrzegania język krytyczny musi odnaleźć swoją motywację i pokierować swoimi działaniami, by ustanowić taką filozofię sztuki dźwiękowej, która odda słowami stan przedmiotu swej refleksji, bez wypierania się tego przedmiotu.

Spostrzeżenie to sytuuje afekty, emocje i odczucia w istotnym miejscu w krytyce sztuki dźwiękowej. Podkreśla także afektywne działanie postrzegania, tworzącego dzieło, a także potwierdza odczuwalną i współodpowiedzialną trwałość uczestnictwa, które zachowuje nie wytwory, lecz udział w produkcji kulturowej. Patos nie ułatwia prostego rozpoznania, ale wymusza współzależne tworzenie słyszanego, potwierdzając ten sposób, że słuchacz jest raczej twórcą kultury niż tylko świadkiem jej monumentalności. Tak rozumiane emocje nie są już tylko wyłączną przypadłością kobiet, szaleńców i „tubylców”, którzy nie mogą skupić się na faktach, błędzą w sentymentalnych fikcjach. Nie da się także wydobyć z nich ani indywidualnej, ani

uniwersalnej romantycznej wizji. Nie można ich uważać za trywialny aspekt produkcji artystycznej, lecz trzeba umieścić je w centrum debaty, ponieważ bez zaangażowania afektywnego nie możemy doświadczyć dzieła, możemy je tylko odczytać: pojmiemy mechanizm tekstu, ale nie jego emocjonalne oddziaływanie. I właśnie to afektywne postrzeganie, tworzone w akcie koincydencji słuchacza i materii dźwiękowej, prowadzi nas do wypowiedzi, która wyraża dzieło, zamiast je zastępować. W konsekwencji krytyka musi zaangażować się w działanie afektywne, by oddać sprawiedliwość dziełu usłyszanemu, a nie dziełu, które wynika z jego „właściwego” odczytania – zgodnego z wiedzą i oczekiwaniami.

Możemy traktować kicz jako estetyczną i ironiczną wersję sentymentalizmu, która wyszydza wszelką emocjonalność i zamyka przestrzeń twórczenia. Kicz jest bowiem nowoczesnym odniesieniem do czułościowości i emocji, oddzielającym dzieło od uczuć i odtwarzającym je w ramach dyskursów modernistycznych. W tym sensie kicz jest praktyką doskonale modernistyczną, która odnawia się w postawie postmodernistycznej. Pokazuje, że bez względu na to, jak postmodernizm jest niejednorodny i pozornie demokratyczny, to nigdy nie pozwolił prawdziwym emocjom przeniknąć o obręb dyskursu estetycznego. Uczuciowość jest zbyt nieustępliwa, zbyt nieracjonalna, by dopuścić ją do modernistycznej domeny sztuki bez fałszowania jej ideologii i blokowania odnowy. Dzieje się tak dlatego, że uczucie kwestionuje autonomię dzieła i skupia się na autonomii jego estetycznej produkcji. Ta autonomia wynika z „hałasu”, który obala modernistyczne bariery obowiązującej uprzejmości i raz jeszcze stawia doświadczenie ponad modernistyczną rezerwą. Zostaje ona także potwierdzona w „ciszy” jako autonomia estetyczna, nie zaś przestrzenna czy konkretna. Jest to autonomia dzieła jako estetycznego momentu zrodzonego w mojej percepcji – i to właśnie ten moment odczuwanego postrzeżenia jest autonomiczny. Jest to nie autonomia kategorii, pozbawiająca dzieło sensu za pomocą pewnego rodzaju *a priori*, lecz bezcelowość znaczącej praktyki słuchania, która znajduje znaczenie i ogólny sens przez afektywny trud percepcji. W ten sposób patos uwypukla odpowiedzialność słuchacza i podkreśla etyczne wymiary percepcji.

Dla Carrolla nacechowana poznawczo emocjonalność wnosi wkład w dyskusję o etyce. Według niego bowiem uczymy się rozumieć etyczne decyzje i ich podstawy poprzez emocje przywoływane w dziełach sztuki; są one wskazówkami do rozpoznania dobra i zła, sprawiedliwości i niesprawiedliwości itd. „Fikcje, zachęcające nas do docenienia tego, co jest cenione moralnie,

mają być, *ceteris paribus*, ocenione pozytywnie z moralnego punktu widzenia¹⁷. Inaczej mówiąc, emocje poznawcze przekładają i przekazują wartości moralne. Natomiast, podobnie jak emocje, wartości te są przyjęte jako wspólne danej kulturze i redystrybuowane w sposób normatywny. Nie są to więc rzeczywiście odczuwane, uzasadnione wartości, które nie wprowadzają emocji do filozofii moralnej, tylko dodatkowo umacniają jej osadzenie w logice i rozumowaniu. Jednak bez modernistycznej struktury państwa narodowego lub samoregulującego się kapitalizmu rynkowego nie można zakładać, że wartości są wspólne, lecz należy przyjąć, że trzeba je wypracować w wysiłku angażującym raczej uwarunkowaną produkcję niż wyobrażenia kulturowe.

Emocje mają swój wkład w etykę, lecz ich wartości nie da się zagwarantować w kodzie racjonalnym. To raczej afektywna etyczność jest częścią warunkowania moich przekonań: wypracowuję ją w moim emocjonalnym zaangażowaniu, w wysiłku dokonania jakiegokolwiek wymiany. Taka etyka jest częścią agonicznej relacji percepcji i wymiany, którą opisałam w rozdziale *Czas i przestrzeń*. Wynika ona z niedialektycznego, frywolnego konfliktu i opisuje proces twórczej produkcji, a nie ustalony kod. Innymi słowy, etyczny wymiar emocji i moralna wartość percepcji nie mogą być mierzone w relacji do kulturowo ustalonych pryncypiów moralnych, lecz są zgłębiane w agonistycznym momencie percepcji.

Wszystko to pozwala zidentyfikować etykę jako dynamikę zaangażowania, a nie jako Ideę. Jest to dynamika agonistycznej gry między słuchaczem i materiałem zmysłowym, rozgrywanej nie na planszy nowoczesności i jej metafizyki moralności¹⁸, lecz na ziemi, w ślepej głębi materii, przez zamieszkujący ją podmiot. Wartości uwypuklone w takiej praktyce etycznej należą raczej do ruchu i zaangażowania niż do przestrzeni, po której się przemieszczamy. A zatem niemożliwe są amoralne subwersje w sztuce, ponieważ każde dzieło wywołuje emocje, których postrzeganie tworzy etykę, wartości są przygodne i zmieniają się poza racjonalizującym je słownikiem.

Innymi słowy, etyczny wymiar sztuki dotyczy zobowiązania odbiorców do zaangażowania się w emocjonalne tworzenie dzieła oraz kształtowanie własnych emocji, które ujawnią każdemu słuchaczowi jego własną etykę. Wyjaśnia to fakt, że etyczny wymiar dzieła, uobecniony w percepcji

17 N. Carroll *Art, Narrative, and Emotion...*, s. 331.

18 Jest to odniesienie do dzieła Kanta *Uzasadnienie metafizyki moralności*, napisanego w 1785 roku, które określiło pojmowanie etyki w okresie modernistycznym.

afektywnej, nie ma nic wspólnego z tym, co może reprezentować, ale z tym, co tworzy w ramach odczuwania estetycznego: jako uczuciową subiektywność i w ramach afektywnego działania w obliczu naszego współodczuwania z innymi. Słuchacz tworzy dzieło z własnych emocji i w tej aktywności czuciowo-ruchowej uzyskuje dostęp do swych przekonań etycznych, aby spotkać się z przekonaniami innych w chwili spotkania. W tym sensie ujmowanie dzieła sztuki przez pryzmat zaangażowania afektywnego ujawnia etyczny aspekt tożsamości i wymiany społecznej. Pozwala na nowo rozważyć społeczno-polityczny wymiar sztuki, który omawialiśmy w rozdziale *Czas i przestrzeń*, i wyjaśnia, że ten aspekt sztuki nie jest zawarty w przekazie etycznym, zaczerpniętym ze słownika emocji poznawczych, lecz że sztuka uwypukla to, co społeczne i polityczne, za sprawą etycznej strony emocjonalnego zaangażowania odbiorców. Potwierdza to społeczno-polityczny wymiar dzieła sztuki, przedstawiony w zakończeniu poprzedniego rozdziału, nie jako społeczno-politycznej ideologii, lecz jako estetyczno-politycznej wrażliwości, dotyczącej etyki mojego emocjonalnego postrzegania dzieła. Ta uwarunkowana wrażliwość tworzy się w wydłużonym czasie momentu estetycznego, w którym także i ja jestem tworzony jako chwilowa subiektywność. Jako tymczasowy i intersubiektywny podmiot ciągle tworzę i ponownie oceniam swoje przekonania etyczne, dzięki którym odnajduję społeczny aspekt własnego doświadczenia w emocjonalnym wymiarze mojej wypowiedzi.

Trwanie percepcji

Moment estetyczny to zawsze „teraz”, w którym odczucie spotyka percepcję. Jest to „teraz”, którego wymiar trudno określić, ponieważ jest ulotne i krótkotrwałe, ale jednak istnieje w czasie. Zamieszkujemy ów czas naszej odczuwalnej percepcji, tworzącej dzieło i naszą subiektywność. Niemniej jednak tworzenie to nigdy nie jest zakończone i nigdy nie rodzi się zeń żadna obiektywna całość. Zamiast tego dzieło pozostaje nasyconą chwilą naszego afektywnego działania w postrzeganiu. Żyjemy w owej chwili i poszerzamy ją, tak jak i ona nas poszerza. Zachodzi ona w naszym miejscu w czasoprzestrzeni, a także tworzy je; w tej samej chwili rozciąga swój czas i swoją przestrzeń, uwzględniając „inny czas” i „inne miejsce” postrzegania. Trwanie tego afektywnego „teraz” percepcji potwierdza procesualność słuchania, jednocześnie wyjaśniając centralne miejsce słuchającego ciała i tłumacząc rozległość swej czasoprzestrzeni.

W rozdziale *Czas i przestrzeń* pisałam o złożonym podobieństwie wartości między czasem i przestrzenią, których różnice są rozpoznawane w praktyce słuchania. Słuchanie to buduje z absurdałnej zgodności czasu i przestrzeni swe miejsce jako czasoprzestrzenne umiejscowienie mojego postrzegania. Wskazałam także, że postrzeganie to nie pokazuje mi jakiegoś miejsca, lecz daje mi wgląd w procesualność mojego miejsca poprzez jego wymiary dźwiękowe: krótkotrwałość, równoczesność i zaangażowanie.

To dzięki złożonej równoczesności zaangażowanego postrzegania uzyskałam dostęp do instalacji i dzieł nowych mediów bez potrzeby syntetyzowania nowych punktów widzenia. W ten sposób zrozumiałam *Harmonic Bridge* Billa Fontany od środka: od węzłowych punktów dzieła, które połączyłam w refleksyjnej praktyce słuchania, doświadczając raczej głębi złożonych i przepłatających się możliwości, niż pojmując całość. W owej chwili nie zastanawiałam się nad przeszłością mostu, muzeum Tate Modern, stacji metra Southwark, artysty czy słuchacza. A to właśnie przeszłość, według Bergsona, zapewnia percepcji trwanie, nadając jej swoistą rozległość. Przeszłość spotyka złożoną teraźniejszość dzieła w estetycznym momencie postrzegania afektywnego i rozsadza jego czasoprzestrzeń w rozciągłość, uwzględniające „wnętrze” czasoprzestrzeni: miejsce jej trwania.

Bergsonowska pamięć jest afektywnym oddziaływaniem przeszłości w teraźniejszości, uposażającym trwanie jej momentu estetycznego¹⁹:

19 Merleau-Ponty krytykuje Bergsonowską pamięć i nie zgadza się z jego pojęciem projekcji przeszłości na postrzeganie teraźniejszości: „Tymczasem dla empiryzmu przedmioty «kulturowe» i twarze zawdzięczają swoją fizjonomię, swoją magiczną moc transferom i projekcjom wspomnień, ludzki świat ma sens tylko wtórnie”, M. Merleau-Ponty *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 41. Szczegóły tej krytyki pokazują, dlaczego, mimo że jest ona ważnym odniesieniem całej mojej książki, Merleau-Ponty nie jest omawiany w tej jej części. Koncepcja pamięci – związku przeszłości z obecnym działaniem percepcji, wyjaśnia problemy fenomenologii Merleau-Ponty’ego w odniesieniu do sztuki dźwiękowej, ponieważ ujawnia wizualną wrażliwość jego filozofii. Pamięć Merleau-Ponty’ego jest funkcjonalna i intencjonalna. Jest poznawcza, ponieważ jest pamięcią źródła, a nie działaniem percepcji. Zachodzi w przestrzeni, która jest równoczesna, ale jednak osobna. W ten sposób mnogość momentów chwilowych w tej przestrzeni może być syntezowana jako jedna prawdziwa myśl, a nie stworzona jako możliwe działania. Fenomenologia Merleau-Ponty’ego jest filozofią transcendentálną, która ujmuje myśl nie jako skutek doświadczenia, lecz siłę nim kierującą. Fenomenologiczne doświadczenie Merleau-Ponty’ego nie poszukuje języka, ale ma go do dyspozycji w każdej chwili. Filozof rozumie, że to, co określa jako doświadczenie wewnętrzne, jest pozbawione sensu, ponieważ jest niekomunikowalne (tamże, s. 300-301 przyp.). Merleau-Ponty nazywa to „ślepotą psychiczną” i sugeruje, że „postrzegany świat stracił dla niego (dotkniętego tą ślepotą) oryginalną strukturę, która w wypadku człowieka normalnego sprawia, że ukryte aspekty świata są równie pewne jak jego aspekty widzialne” (tamże, s. 43).

„Rzeczywiście, niezależnie od tego jak krótką przyjęlibyśmy percepcję, trwa ona przez jakiś czas, a w konsekwencji wymaga jakiegoś wysiłku pamięci, która przedłuża wielość jednych momentów w drugich”²⁰. Pamięć tworzy odczucia, wywołujące postrzeganie, z którym wkracza do chwili obecnej, rozciągającej się w mnogość momentów, w które ostatecznie się wślizguje²¹. Trwanie owego momentu jest terazniejszością postrzegania, któremu nadaje głębię. „Każda percepcja obejmuje pewną zawartość trwania, przedłuża przeszłość w terazniejszość i przez to uczestniczy w pamięci”²². Trwanie to nie jest tak naprawdę długie, lecz głębokie w swojej percepcyjnej rozległości. Wyjaśnienia to brutalne „teraz” dzieła Benjamina Federera, *Klang;Zeit;Klang*, ponieważ wzmacnia ono trwanie estetycznego momentu za sprawą niekończących się powtórzeń. Nie jest to paradoks – długie trwanie dzieła coraz bardziej skupia nas na małym, ale rozległym „teraz” naszej percepcji. W trakcie kolejnych powtórzeń dzieło Federera stopniowo zaciera referencyjny wymiar kompozycji. Rozpoznanie dźwięków zegara, tykania i fal przypływu powoli zanika, pozostawiając jedynie poczucie upływu czasu. Dźwięki, pozbawione bagażu wiedzy, tworzą intensywne „teraz”, będące obecnością, w której pamięć odnajduje swe miejsce, by stworzyć czasoprzestrzenną bezbrzeżność. Potrzeba długiego trwania dzieła, by dotrzeć do jego prawdziwej rozciągłości, znajdującej się w momentach postrzegania, które nie skupiają się na źródle dźwięków, ale tworzą odczucie „teraz”, mocą afektywnego oddziaływania pamięci.

Wzrok dostrzega to, co jest przed nim, ale wie, co jest za nim, natomiast dźwięk zanurza mnie w ciemnościach jego niespodziewanych poruszeń: nie ma przodu ani tyłu, nie ma nic, co trzeba wiedzieć, ale materiał postrzeżeniowy wywołuje moją obecną wiedzę przez afektywny aspekt przeszłości. W ciemności dźwięku buduję dzieło i siebie w akcie percepcji, który zawiera refleksję – jako doświadczenie myśli, a nie myśl doświadczaną. Merleau-Ponty podąża za językiem, który istnieje jako dany, z którego doświadczenie korzysta, zamiast kształtować go w bezkształtnej tymczasowości. To jednak właśnie ta bezkształtna tymczasowość nadaje fenomenologii sztuki dźwiękowej własny język jako mowę, umożliwiającą uchwycenie mrocznej niejasności i przemijającą współbieżność jej materii. Nie znaczy to, że refleksje Merleau-Ponty’ego nie są użyteczne dla sformułowania filozofii sztuki dźwiękowej. Przeciwnie, prowadzą one w jej kierunku, ale z powodu filozoficznej wrażliwości Merleau-Ponty’ego, nie docierają do jej istoty.

20 H. Bergson *Materia i pamięć*, s. 28.

21 Nie jest to pamięć intelektualnej kontemplacji, która sięga z terazniejszości ku przeszłości, by wydobyć z niej nieme momenty, pozostające abstrakcjami. Pamięć ta jest raczej działaniem percepcji, jest ciałem zbliżającym się do świata poprzez przeszłość, tworzącą terazniejszość i wskazującą przyszłość.

22 Tamże, s. 191.

To właśnie jest prawdziwym czasem dzieła Federera, stałe „teraz”, które nie porusza się, lecz ukazuje nam swą złożoną bezbrzeżność i pozwala zamieszkać w swojej głębi²³.

Taka pamięć nie jest ani funkcjonalna, ani intencjonalna – jest afektywna. Wytwarza naszą terażniejszą percepcję bez zobowiązania do trzymania się punktu odniesienia czy chronologii. W ten sposób most, muzeum Tate Modern, stacja metra Southwark, Bill Fontana i ja aktualizujemy się nie w odniesieniu do wspólnej przeszłości, lecz przez afektywne przywołanie mojej przeszłości, przedłużonej aż po moje obecne postrzeganie. Taka przeszłość nie jest pamięcią grupową – nie działa w zgodzie ze słownikiem kulturowym lub symbolicznym. Jest natomiast moją subiektywną obiektywnością: nieuporządkowaną równoczesnością wszystkiego, czego kiedykolwiek doświadczyłam i co nagle przepływa w moment terażniejszy, w którym znajduje uwarunkowane pierwszeństwo i odczuwalny sens. W ten sposób moja afektywna pamięć wydłuża trwanie percepcji i poszerza czasoprzestrzeń percepcji dźwiękowej przez dodanie rozległości czasu, a zatem mieści się w idei dźwięku jako Chionowskiego „amalgamatu doznań”.

Amalgamat doznań Michela Chiona, który przedstawiłam w rozdziale *Hałas* i opisałam w *Czasie i przestrzeni* jako tworzony przez słuchanie faktyczne lub refleksyjne, aktualizuje rzeczywistość postrzeganego przedmiotu wizualnego jako rzeczywistość odczuwalną: jako przedmiot odczuwany, a nie widziany. Siła oddziaływania tego odczucia potwierdzona zostaje przez równoczesność uczucia i percepcji w dźwięku oraz poszerzona w wyniku uznania pamięci afektywnej za część procesu słuchania. Otwarty przez pamięć amalgamat zyskuje wymiar czasowy, do którego wkracza podmiot, by stworzyć swoje afektywne postrzeganie, pogłębiając istniejącą złożoność przez rozciągłość innego czasu. Rozciągłość ta zostaje wygenerowana przez moje emocjonalne zaangażowanie w dzieło, w punkcie przecięcia rozległości podmiotu z jego głębią. Czasoprzestrzeń instalacji Fontany staje się miejscem mojej podmiotowej obiektywności, która porzuciła dwoistość i wie, że jest jednością w warunkowym czasie trwania mojej obecnej percepcji. Z głębi tego chwilowego trwania mogę ustanawiać węzłowe punkty w dziele Fontany w ich rozległości

23 W tym sensie trwanie pamięci otwiera słuchanie zredukowane, które ujmuje dźwięk nie tylko od strony źródła wizualnego, ale także odnosi się do wcześniejszego słuchania. Skupione wysłuchanie dzieła jako rozległego „teraz” dociera do dźwięku jako dźwięku, nie porzucając odniesień, ale doceniając je jako emocjonalne tworzywo, kreujące moment percepcji, w którym znikają one, aby zrobić miejsce dla nowego, zależnego tworzenia dzieła, zamiast zastępować je poprzez istniejące już znaczenia i opinie lub ich odnawianie.

raczej niż poprzez ich korelację. Tak więc tworzę dzieło bez syntetyzowania odrębnych punktów widzenia, ale przez generowanie zmysłowej złożoności płynącej z mojego ciała ku przecięciom jego wymiarów z wymiarami dzieła. W ten sposób docieram do spojrzenia na dzieło, które obejmuje zarówno jego rozległą złożoność, jak i moją.

Potwierdza to i rozwija możliwość, posiadaną przez faktyczne i refleksyjne słuchanie, fragmentarycznej i wielowarstwowej czasoprzestrzeni instalacji oraz sztuki nowych mediów bez konieczności syntetyzowania ich złożoności z różnych punktów widzenia.

„Pozwalając nam ująć w jakiejś jedynej intuicji wiele momentów trwania, uwalnia nas ona od ruchu płynięcia rzeczy, to znaczy od rytmu konieczności”²⁴. Tak więc pojmujemy, z naszego symultanicznego punktu widzenia w głębi materii dźwiękowej, zarówno złożoność, jak i rozległość jego czasoprzestrzeni, która poszerza nas w dwojaki sposób. To podwójne poszerzenie nie działa ani w sieci intencji, ani nie wspiera porządku chronologicznego. Jej produktem nie jest obecność dialektyczna, lecz obecność mojej podmiotowej obiektywności, czyli subiektywność mojej fantazji interpretacyjnej, jaką jest mój udział w opowieści, którą można wyczytać z dzieła. Pamięć kieruje moją sprawczość do oddziaływania na to, co postrzegane, do rozbudowywania tego i nadawania mu głębi trwania, które jest rozciągłością wyposażoną przez moją fantazję interpretacyjną w odniesienia do innego czasu i miejsca. W tym czasie moje ciało zamieszkuje „teraz” jego obecnych działań w odniesieniu do przyszłości, przyjmującej ją jako swoją przeszłość. Jest to zatem tworzenie dzieła, które spotyka się z aktualizowaniem języka w mowie, zaś ja znajduję się wewnątrz obu tych działań.

Z tego centrum nie syntetyzuję, lecz tworzę złożone ekstensje mojego ciała, które zetkną się z ekstensjami innych w chwilach oferujących szansę wymiany. Dla Bergsona rolą moich działań jest „jedynie przygotowanie reakcji mojego ciała na ciała otaczające, naszkicowanie moich możliwych działań”²⁵. Jego koncepcja reakcji – kontaktu ciał – opisuje uwarunkowanie języka jednostronnego, który, w wymiarze dźwiękowym, za sprawą współbieżności z ciałem postrzeganym, jako bliski i przypadkowy „ból”, wyzwala proces mówienia. Proces ten tworzy język jako przypadkowe wypowiedzi między niewypowiadalnym, doświadczanym w hałasie a szeptem ciszy. W rozdziale *Cisza* sugerowałam, że hałas, mimo że niewypowiadalny, nie

24 Tamże, s. 191.

25 Tamże, s. 179.

poprzedza języka. Emocjonalny moment jego postrzeżenia istnieje już w języku, ale język ten pozostaje jednostronny. Prezentuje on raczej skłonność do mówienia niż infrastrukturę rozumienia oraz demonstruje chęć komunikacji, na razie bez słów. Zauważyłam też, że to cisza wywołuje uczucie oczekiwania, tworzące warunki do zaistnienia języka. Język ten nie wytwarza substytucji, nie jest poststrukturalistycznym odnowieniem strukturalistycznych zasad, przemieszczających się fundamentach ich własnych reguł. Zamiast tego wypowiada od nowa ciche słowa, stąpając niepewnie po moście zawieszonym między fenomenologicznym doświadczeniem i jego semiotyczną artykulacją. Doświadczenie jest zawsze niewypowiadalne, ale mowa wciąż bywa odnajdywana i tracona, a następnie odnajdywana ponownie, choć nigdy w takim samym stanie. Ten cykl nie jest odnową, lecz powracającym refrenem, który nie potwierdza, lecz zamazuje znaczenie tego, co słyszane, w miarę jak język się rozprzestrzenia. Rozległość mowy nie jest ani jej epistemologiczną strukturą, ani też niekończącym się odkładaniem rzeczy na później, ale czasoprzestrznią dźwięków, które nie odrzucają odniesień, teraźniejszych bądź przeszłych, lecz używają ich jako tworzywa pamięci afektywnej. Wyzwała ona moment percepcji, w którym dźwięki znikają, jednak by zrobić miejsce dla nowych i określonych artykulacji, mających charakter jednostronny, a nie konwencjonalny. Ten aspekt uniemożliwia mowie zastąpienie doświadczenia wiedzą leksykalną i kulturową, ponieważ umacnia jego aktualność i potwierdza odpowiedzialność słuchacza, postrzegającego przez emocje pamięci dźwiękowej, przywołanej w obecnym doświadczeniu. Właśnie w tym współtworzeniu spotyka ciało innego, przyjmujące jego działanie, by stać się emocją.

Przypomina to niezborne szeptu Artauda, wibrujące w naszym ciele i rezonujące w nas poza możliwością rozumienia. Głos Artauda wyraża ból jego ciała bezpośrednio w moim ciele, bez dystansu, jaki zapewnia język. Jego mowa nie staje się wyraźniejsza po ponownym wysłuchaniu, ale wybrzmiewa niczym refren, wymazujący dostrzegalny sens zaraz po tym, jak zostanie on usłyszany w głębi swego trwania. Niezrozumiały w słowach, jego głos musi być odczuwany przez ciało, raz po raz, a jego sens jest do odnalezienia w nich ekstensjach, na które wpływają owe koincydencje.

Refren „Teraz”

Napotykać refren w wierszu powracamy – bogatsi o znajomość przeczytanych strof – do pierwotnej przyczyny napisania przez autora słów

refrenu po raz pierwszy. Refren odradza i przybliża odczucia, które towarzyszą nam przy wkraczaniu w nowy świat poetycki, i sprawia, że powracamy niejako do jego źródeł.²⁶

Dla Andrieja Tarkowskiego dźwięk filmowy, wykorzystany jako refren, znaczy więcej niż tylko wsparcie ekspresji wizualnej. Otwiera nowe możliwości tego samego materiału: „Zanurzając się w przywołany przez refren żywioł muzyczny, wracamy po wielekroć do przeżytych wcześniej uczuć, bogatsi za każdym razem o nowe doznania”²⁷. Refren dźwiękowy otwiera film w ślepej głębi obrazów na obecność innych światów. Podsuwa słuchaczowi kontekst oraz „gdzieś indziej” i „inny czas” percepcji, lecz nie działa, by potwierdzić ów „inny czas” i „gdzieś indziej”, używając ich jedynie w celu udostępnienia rozległości trwania „teraz”. Refren nie jest intelektualnym powtórzeniem, lecz ponowionym działaniem ciała w stosunku do postrzeganego materiału. Tworzy wciąż nowe warstwy, zagrzebując się coraz głębiej w to coś, co zwyczajowo postrzegamy jako prawdziwy świat, by aktualizować jego możliwości, zamiast uznawania postrzeganą rzeczywistości. Te światy możliwe nie są związane z logiką fabuły i jej wizualnymi konsekwencjami, ale tworzą odczuwalny sens naszego własnego filmu jako możliwego świata naszej fantazji interpretacyjnej. Realność i adekwatność tego możliwego świata konstytuuje się w naszym spotkaniu z twórcy: w zanurzonej i ekwiwalentnej pozycji naszego słuchania. *Piano and String Quartet* Mortona Feldmana, o którym pisałam w rozdziale *Cisza*, wytwarza tak złożoną rozległość poprzez napięte interakcje między dźwiękami, które powracają wielokrotnie, nie całkiem w ten sam sposób, lecz są wystarczająco podobne, by zaprosić przeszłość do nasłuchiwania terażniejszości w pełni jej bezbrzeżności. Dźwięki Feldmana nie powtarzają się chronologicznie, ale zjawiają się w mym słuchaniu jako złożona i intensywna równoczesność, rozszerzająca moje miejsce i czas przez odniesienie do wcześniejszego słuchania. Te odniesienia, poszerzające przestrzeń słuchania, nie pozostają, lecz są twórcy emocjonalnym, budującym rozległość chwili obecnej, w której znikają, by zrobić miejsce dla nowego, współzależnego słuchania tego, co słyszane. „Teraz” mojego słuchania gęstnieje w czasie, gdy powracające refreny zwiększają głębię tego, co słyszę. W ten sposób ciche dźwięki Feldmana budują rozległą przestrzeń, obejmującą cały czas, jaki można sobie wyobrazić, by stworzyć dla mnie możliwe miejsce.

26 A. Tarkowski *Czas utrwalaony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Świat Literacki, Warszawa 2007, s. 167.

27 Tamże, s. 167.

Omawiając to dzieło, zauważyłam, że wymaga ono mojego zaangażowania, by stworzyć tę właśnie rozciągłość: muszę wsunąć się w rozległy czas kompozycji, by utrzymać jego fragmenty w moim ciele tak, by ich emocjonalność wywołała działanie mojego postrzegania. To właśnie ten wysiłek afektywnego słuchania jest doświadczeniem dzieła i potrzebuje mowy, wpływającej na doświadczenie, zamiast je zastępować. Inaczej mówiąc, musimy starać się, by nie mówić przy pomocy zamienników i przemieszczeń, by nie tworzyć tego, co w rozdziale *Cisza* nazwałam blokadą estetyczną. Zamiast tego trzeba nam mówić z głębi doświadczenia cielesnego, wyprodukować takie doświadczenie, które wywoła działanie innego, mogące wyrazić dla siebie samego swe doświadczenie.

Ów nacisk na doświadczenie nie głosi popularyzacji i trywializacji dyskursu krytycznego, lecz proponuje odejście od obowiązku pisania o teorii sztuki w kierunku obowiązku pisania o doświadczaniu sztuki. Sugeruje wysuwanie na plan pierwszy etyki zaangażowania pisarza jako słuchacza i przedstawia impuls patetyczny pamięci jako zróżnicowaną podmiotową obiektywność, która wpływa na tworzenie dzieła w rozległym trwaniu jego percepcji, obecnej zawsze „teraz”.

Dźwiękowe „ja” nie jest pozostawione samo sobie, w stanie nieokreślenia, ale tworzy formujący je kontekst przez subiektywną obiektywność własnej percepcji, wywołaną przez afektywny wpływ innego na „ja”. Wysiłek tej percepcji konstruuje etykę podmiotu dźwiękowego i określa wartości dźwiękowej wspólnoty stworzonej w ten sposób. Nie jest to idealna wspólnota Hegla, powołana do istnienia przez naszą zdolność rozumowania, przez logikę i debatę między „ja” i wartościami lub obowiązkami grupowymi. Jako dźwiękowe subiektywności spotykamy się nie w rozumowaniu, ale w uczuciach, i spotkanie to nie jest dialektyczne, nie dąży ku idealnej społeczności, lecz tworzy równoczesność i zbieżność. Dźwiękowe spotkanie jest agonistyczne, a nie antagonistyczne: konstruuje wspólnotę jako przygodność, we frywolnej szansie wymiany.

Przełożyli *Paulina Bożek* i *Grzegorz Nowak*
Przekład przejrzał i poprawił *Dariusz Brzostek*

Abstract

Salomé Voegelin

LONDON COLLEGE OF COMMUNICATION, UNIVERSITY OF THE ARTS LONDON

Listening to Noise and Silence

In the fifth chapter of *Listening to Noise and Silence* Voegelin describes listening as an act of perceptive engagement with the world. Listeners always find themselves in an uncertain position, as they experience the work both from within and from without. A full and pure experience of the work, Voegele argues, requires rejecting all external disruptions and concentrating on the moment of perception, on being 'in the work'. Such a listening allows the listener to become both the receptor of the work and its creator – both in the moment of listening and while encountering other receptors/creators. Voegelin's approach is in a way 'musicophobic,' as it privileges the listener's experience and consciousness of all aspects related to the production of sound art over the music and sound themselves.

Keywords

sound, perception, listening, the present moment, affect, emotion, sound art