

Teksty Drugie 2015, 5, s. 7-12



Fenomenologia ucha

Jakub Momro

Wstęp

Fenomenologia ucha

Jakub Momro

*Historia muzyki przypomina odyseję
pewnego błędu, przypomina przygody
jej nieobecności.*

Michel Serres

Alain Badiou zauważył kiedyś, że przekonanie o hegemonii wizualności w kulturze współczesnej w sposób zasadniczy zafałszowuje obraz naszego codziennego doświadczenia¹. Wydaje się bowiem, że dźwięki docierają do nas bezustannie, jesteśmy nimi atakowani w nie mniejszym stopniu niż obrazami. Ale sfera dźwiękowa naszej codzienności wciąż pozostaje podległa doznaniom wzrokowym, nadal – co wydaje się nawet istotniejsze – nie uzyskała pełnowartościowej pozycji w naukach humanistycznych. To dziwne, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę powszechność doznań akustycznych: hałasu i szumu, pejzażu dźwiękowego i muzyki. Niewiele zmienia fakt, że ogłoszono kolejne zwroty i usankcjonowano badania nad przestrzenią dźwiękową. Nierównowaga, o której tutaj mowa, dotyczy bowiem nie tyle porządku instytucjonalnego, ile ontologicznego. Dźwięki nie tylko są wszechobecne, ale również tworzą przestrzeń, w której jednostki i wspólnoty organizują się

Jakub Momro – adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, filozof, literaturoznawca i tłumacz tekstów teoretycznych. Opublikował książki: *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność* (2010), *Widmontologie nowoczesności. Genezy* (2014). Członek redakcji „Tekstów Drugich” oraz współredaktor serii wydawniczej „Nowa Humanistyka”. Kontakt: jakub.momro@wp.pl

1 Por. A. Badiou *Logiques des mondes*, Éditions du Seuil, Paris 2006.

i w jakiś sposób wyrażają, nie tylko w muzyce, ale również nieświadomie uczestnicząc w sonosferze. Można by powiedzieć zatem, że dźwięki stanowią nieświadomość nowoczesności: choć pojawiają się i wybrzmiewają, to w istocie bardzo często ujawniają mroczną czy po prostu niechcianą stronę naszej egzystencji.

Jak podkreśla Mladen Dolar, tak rozumiana dźwiękowa nieświadomość idzie w parze z politycznym statusem sonosfery. Ostatecznie jednak zdaniem słoweńskiego autora to nie dźwięki jako takie, ale głos obdarzony niesamowitością wywołuje podmiotową zmianę, oddziałując niejawnie, nie zawsze wprost, na nasze życie:

To głos, który nie mówi niczego i który jest niewypowiedziany. To cichy głos wezwania, wołanie, wezwanie do odpowiedzi, do przyjęcia postawy podmiotu. Osoba zostaje wezwana do mówienia, i osoba ta powie wszystko, co przyjdzie jej do głowy, w celu przerwania ciszy, uciszenia tego głosu, uciszenia samej ciszy. A jednak być może cały proces analizy to metoda nauki tego, w jaki sposób użyć tego głosu. To głos, w którym głos lingwistyczny, etyczny i polityczny łączą siły, zbiegając się w wymiarze czystej wymowy.²

Mladen Dolar przekonująco pokazuje, w jaki sposób to sam głos, jedna z najważniejszych obsesji myśli nowoczesnej, staje się problematyczny. Jeśli bowiem wchodzi on bezustannie w konflikt z pismem, to nietrudno zauważyć, że tworzą one razem gęsty splot znaczeń, którego nie sposób rozwiązać. Pozycja głosu, który zdaniem Jacques'a Derridy represjonował pismo, staje się o wiele bardziej problematyczna, niż mogłoby się wydawać z ustaleń autora *Pisma i różnicy*. Ale przecież, jak mówi sam Derrida w książce o Husserlu: „Pozostaje zatem m ó w i ć, wprawić głos w rezonans w korytarzach, by uzupełnić rozpad obecności”³. Nie ma zatem prostej dialektycznej relacji między głosem i pismem, ale nie ma również prostego związku między ciałem (oddechem i brzmieniem głosu) i akustycznym wymiarem wypowiedzi indywidualnej. Być może zatem rację miał Roland Barthes, który w słynnym tekście o ziarnistości głosu wskazywał na pewną możliwość tkwiącą nie tylko w osobistym, intymnym doznaniu słuchania śpiewu, lecz również w społecznym środowisku kodów ułatwiających odczytywanie dźwięków, umożliwiających analizę w ramach pewnej ekonomii społecznych użytków, jakie zbiorowość robi z dźwięków, głosu czy muzyki. Barthes nieustannie powraca do pojęcia rozkoszy, która miałaby towarzyszyć dynamicznemu aktowi nasłuchiwanie. To właśnie słuchanie otwiera możliwość innego doświadczenia subiektywności,

2 M. Dolar *Polityka głosu*, przet. P. Bożek i G. Nowak w niniejszym numerze „Tekstów Drugich”.

3 J. Derrida *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przet. i posł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1997, s. 175.

która nie jest już podległa sztywnej relacji do przedmiotu, lecz niejako rozplywa się w dźwiękach, które uwodzą. Rozkosz jest tu czymś więcej niż przyjemnością, ponieważ dotyka samego rdzenia podmiotowości, odnosi się do niedającego się wyjawić i zinterpretować „mrocznego zwiastuna” poezji zawartej w głosie, owego nieokreślonego punktu, w którym zbiegają się afektywne doznania podmiotu słuchającego.

Jeszcze inaczej widzi to Pascal Quignard. Wybitny francuski pisarz i eseista w szkicu *Nienawiść do muzyki* podkreśla złowrogą rolę, jaką muzyka odgrywała w Zagładzie. Analizując rozmaite świadectwa (głównie Szymona Laksa i Primo Levięgo), francuski autor pokazuje, w jaki sposób muzyka (czy szerzej: dźwięki) dyscyplinują ludzi i wydają ich na pastwę cierpienia. Świat dźwięków miesza się z rzeczywistością języka, który nie komunikuje już żadnych sensów, daje natomiast sygnały, puste znaki wypełnione przemocą. W przejmującym fragmencie swojego eseju Quignard pisze:

Donośny krzyk, gwizd – pozostałości wabika na zwierzyńcu – towarzyszą pochodowi śmierci. Muzyka porządkuje ludzką ciżbę, podobnie jak rozkaz stawia na równe nogi. Cisza dezorganizuje zbiorowisko. Wolę ciszę od muzyki. Język i muzyka mają genealogię, która wciąż o sobie przypomina i może budzić odrazę. Rozkaz jest pniem języka: psy słuchają rozkazów tak samo jak ludzie. Rozkaz jest wyrokiem śmierci wszczepiającym ofiarom posłuszeństwo.⁴

Muzyka, zredukowana przez Quignarda do izolowanego, pojedynczego dźwięku, groźnego sygnału dyscyplinującego jednostkę, wchodzi w ścisłą relację z ciszą, która jest nieuchronnie i dialektycznie związana z brzmieniem i głosem. Co się jednak dzieje, kiedy wydajemy z siebie głos, kiedy gramy muzykę i kiedy słuchamy? Quignard podkreśla, że między tymi trzema aktywnościami nie ma różnicy strukturalnej, zaznacza, że dystans między nimi jest pozorny, bowiem w każdym z tych przypadków chodzi o plastyczne kształtowanie dźwięków bądź przez wykonanie, bądź przez nieustanną zmianę percepcyjną: „Muzyka zniewala i porywa; w miejscach, gdzie rozbrzmiewa, ludzkość przytupuje w zgodzie z jej rytmem, muzyka hipnotyzuje i wyobcowuje człowieka z tego, co wyrażalne. Słuch jest naszym więzieniem”⁵. Ten negatywny aspekt muzyki, który autor *Albucjusza* przedstawia w skrajny sposób, jest często pomijany, kiedy rozważa się znaczenie nowoczesnej i współczesnej sonosfery. Otaczające nas brzmienia, nieokreślone szумы i muzyczne harmonie nie są wyłącznie neutralnym środowiskiem, ale przestrzenią dźwięków, które uwodzą i niszczą, fascynują i uzależniają,

4 P. Quignard *Nienawiść do muzyki*, przeł. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1/2, s. 196.

5 Tamże, s. 193.

hipnotyzują i nieświadomie zmuszają nas do określonych zachowań. Innymi słowy, sfera dźwięków i muzyki jest zawsze polityczna.

Wydaje się, że najpełniej widać to na przykładzie hałasu, który tyleż jest dzisiaj wszechobecny, co – jak powiadał Luigi Russolo – definiuje nowoczesność jako taką. Hałas, twierdził włoski futurysta, pojawił się wraz z wtargnięciem do ludzkiego środowiska maszyny, która generuje inne dźwięki niż natura. Z tej perspektywy współczesna nam odczarowana rzeczywistość wypełniana jest, jak głosi tytuł słynnej prozy Białoszewskiego, przez „szumy, zlepy, ciągi”. To one właśnie w swojej zorganizowanej lub chaotycznej masie oddziałują na nasze zmysły, zmieniając tym samym sposób percepcji. W bodaj najbardziej znaczącej książce poświęconej tym zagadnieniom, czyli w *Hałasie* Jacques’a Attaliego, czytamy o wytwarzaniu dźwiękowej kakofonii, która nie tylko zalewa nas w codziennym życiu, ale też przybiera wymiar społecznej opresji. Wynika z tego również zupełnie inna polityka zmysłowości. Ratunkiem w tej sytuacji jest przechwycenie samego tego hałasu w geście emancypacyjnym:

W życiu tym – mówi Attali – nikt już nie ma prawa głosu, z wyjątkiem tych spośród wyzyskiwanych, którzy nadal potrafią wykrzyknąć przez swoją muzykę swoje cierpienia i swoje marzenia o absolicie i wolności. To, co dziś nazywane jest muzyką, zbyt często stanowi tylko przykrywkę dla monologu władzy.⁶

Słuchanie i słyszenie są zupełnie innym aktywnościami podmiotu niż widzenie i patrzanie, mimo że chcielibyśmy je widzieć w „audiowizualnej” jedności. „Ucho nie ma powiek”, zwykł mówić Jacques Lacan. W drugiej połowie XX wieku to właśnie francuscy myśliciele z niezwykłą intensywnością pracowali nad zagadnieniami dźwięku, głosu i rytmu. Głos funkcjonował jako obiekt autonomiczny (Lacan), wchodził w konflikt z pismem (Derrida), pozwalał wypracować koncepcję języka neutralnego (Blanchot) czy języka znoszącego podziały na filozofię i literaturę (Lacoue-Labarthe), był narzędziem rozkoszy (Barthes), elementem ontologii powtórzenia (Deleuze), czy wreszcie konstytuował podmiot. Ta ostatnia perspektywa bliska jest najwybitniejszemu dzisiaj autorowi przyznającemu się do dziedzictwa dekonstrukcji, czyli Jean-Lukowi Nancy’emu. Dość nieoczekiwanie przywraca on do życia subiektywność, która co prawda niewiele ma wspólnego z mocnym podmiotem, ale wciąż pokazuje swoją użyteczność jako kategoria opisująca status jednostkowości w późnonowoczesnym świecie. Nancy’emu chodzi bowiem o podmiotowość zanurzoną w afektach, wystawioną na działanie emocji i podlegającą pasji słuchania. To już inna indywidualność,

6 J. Attali *Szum i polityka*, przeł. M. Matuszkiewicz, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. C. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 30-31.

nie tyle teoretyczna konstrukcja, ale wizja podmiotowości krytycznej, zaangażowanej w relacje z zewnętrzną rzeczywistością polityczną, estetyczną czy epistemologiczną. Jak mówi autor *Corpusu*: „«Podmiot podmiotu» jest zatem rytmem, repetycją i reprzyżą, zwielokrotnieniem swojego tematu i sposobów słuchania”⁷. Rozważania Nancy’ego zostały zebrane w książce pod znamienym tytułem *À l’écoute*. Wyrażenie to oznacza zarówno „bycie w procesie słuchania”, „bycie zasłuchanym”, ale również „bycie poruszonym samym słuchaniem”. W myśl tego, co mówi Nancy, słuchanie pozwala więc odzyskać utracone doświadczenie, o którym tak często dzisiaj się mówi. Jak z kolei pisał Peter Szendy, jeden z najciekawszych obecnie filozofów zajmujących się muzyką, interesująca jest osobista sygnatura, jednostkowy podpis pod każdym aktem słuchania; jest ono o tyle moje, o ile można je odnieść do innego doświadczenia, z którym mogę się zidentyfikować tylko w dystansie, rozziwie, jaki powstaje w naszym języku wtedy, gdy pragniemy pochwycić muzykę w sieć słów. Nie chodzi jednak w tym wypadku o formę niewyraźności, raczej o stałą modyfikację języka, którym usiłujemy mówić o doświadczeniu słuchania.

W pięknym tekście poświęconym związkom filozofii i muzyki Theodor W. Adorno pisał⁸, że w obcowaniu z dźwiękami nie chodzi o znaczenia, lecz o gesty, które nie odnoszą się ani do intencji podmiotu (który chciałby słyszeć i słuchać), ani wprost do rzeczywistości. Gest pojawia się pod nieobecność świadomej siebie podmiotowości, odsłaniając zarazem piękno i okrucieństwo dźwięków. Doświadczenie sonoryczne nie odznacza się więc autonomią, lecz jest radykalnie heteronomiczne, złożone z wielu dźwięków: harmonicznym i dysharmonicznym, eliptycznym i pełnym, usłyszanym i tych, które przepadły w mroku zapomnienia. Słuchanie definiuje więc kulturę nowoczesną i współczesną być może bardziej niż widzenie, patrzenie albo czytanie. Komplikuje bowiem obraz subiektywności: uniemożliwia łatwą negację tej kategorii, pokazuje wielość sensów zamiast ich rozproszenia w tekstualnej grze, pozwala traktować uczestnictwo w kulturze w ramach kategorii eksperymentu, ale zarazem uzmysławia radykalnie nieczysty charakter przestrzeni dźwięków i nieuchronną pasywność, jakiej doświadczamy, słuchając dobiegających do nas najrozmaitszych odgłosów rzeczywistości.

Faktycznie zatem dźwięki sączą się nieustannie i zewsząd oraz stale przenikają nasze ciała. Zarazem otwierają nasze postrzeganie na nowe możliwości, jak i uniemożliwiają ostateczną i prostą selekcję dźwiękowego materiału. Nie możemy „zamknąć

7 J.-L. Nancy *À l’écoute*, Galilée, Paris 2002, s. 25.

8 Por. T.W. Adorno *The Relationship of Philosophy and Music*, w: tegoż *Essays on Music*, select., introd., comment., notes R. Leppert, trans. S.H. Gillespie, University of California Press, Berkeley—Los Angeles 2002.

uszu,” przestać słuchać. Cisza funkcjonuje więc jako czysta hipostaza, dzięki której, jak w kompozycjach Johna Cage’a, dźwięk jest kontrapunktowany przez inną, niejawną, trudną do nazwania formę obecności. Ta fenomenologia i zarazem dekonstrukcja stałej relacji między obecnością dźwięku i nieobecnością brzmienia czy głosu stała się w nowoczesności fundamentalną strukturą doświadczenia, ale również bardzo istotnym paradygmatem poznawczym, o którym zbyt często się zapomina. Jak jednak dowodzą liczne autorki i liczni autorzy, nadszedł wreszcie czas, by zacząć pisać „historię naszych uszu”⁹.

Abstract

Jakub Momro

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Phenomenology of the Ear

This article offers an introduction to cultural aspects of listening and hearing, voice, as well as the modern and contemporary soundscape. As an alternative to the visual paradigm, Momro outlines a cognitive paradigm based on the voice and sound. He also foregrounds these aspects in theoretical writings that focus on the soundscape of human experience.

Keywords

soundscape, antropologia dźwięku, głos, polityczność, słuchanie

9 Por. P. Szendy *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Éditions de Minuit, Paris 2001.