

ER(R)GO

Nr 33 2/2016

Teoria | Literatura | Kultura



dźwięki/pauzy/cisze

cisza poezji

oblicza krzyku

głos wyciszony

rozdroża teorii

zgiełk technologii

audiosfera komunizmu

kultura słuchania

Marcin Borchardt • Ewa Borkowska • Tomasz Gnat
Anna Kisiel • Marcela Kościańczuk • Michał Krzykawski
Sławomir Masłoń • Sylwia Papier • Agata Sitko • Michał Snopek
Justyna Anna Stasiowska • Magdalena Stochniol
Monika Widzicka

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr 33 2/2016



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2016



Wojciech Kalaga

redaktor naczelny

Redakcja

Zastępcy redaktora naczelnego: Paweł Jędrzejko i Marzena Kubisz

Sekretarz redakcji: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji: Tomasz Kalaga, Jacek Mydla

Stali współpracownicy redakcji: Michał Kisiel, Anna Kisiel, Ewa Wylęzek

Rada redakcyjna

Fernando Andacht (Ottawa), Zygmunt Bauman (Leeds),

Ian Buchanan (Cardiff), Jean-Claude Dupas (Lille), Piotr Fast (Katowice),

Alicja Helman (Kraków), Ryszard Nycz (Kraków),

Libor Martinek (Opava-Wrocław), Floyd Merrell (Purdue),

Edward Możejko (Edmonton), Leonard Neuger (Sztokholm),

Tadeusz Rachwał (Warszawa),

Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen), Katarzyna Rosner (Warszawa),

Horst Ruthof (Murdoch), Tadeusz Sławek (Katowice), Andrzej Szahaj (Toruń),

Lech Witkowski (Toruń), Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź)

Opracowanie wydawnicze

redakcja: Gabriela Marszołek

korekta: Joanna Zwierzyńska

skład i łamanie: Beata Klyta

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016

ISSN 1508-6305



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International

Spis treści

5 wstęp

- Wojciech Kalaga – Er(r)go..... 5

7 rozprawy – szkice – eseje

- Ewa Borkowska – Cisza, *diminuendo* i *fermata* w muzyce poezji
(na przykładzie Gerarda Manleya Hopkinsa) 9
- Magdalena Stochniol – Wsłuchując się we własne wnętrze. Opera *Lohengrin* (1984)
Salvatore Sciarrina i jej estetyczne oblicza 25
- Marcin Borchart – 4'33". Dźwięki ciszy 37
- Sławomir Masłoń – Co dzwoni nam w uszach? Od ciszy Cage'a
do krzyku Schönberga i z powrotem 47
- Michał Krzykawski – O ciszy, która brzmi inaczej
O przyjaźni Bataille'a i Blanchota 59
- Anna Kisiel – Nie do powiedzenia
O głosie u Lacana, Ettinger i Woodman 81
- Justyna Stasiowska – Performatywność ciszy –
strategia uciszania w działaniach artystycznych 93
- Tomasz Gnat – Cały ten elektroniczny zgiełk
Formy diegtyczne/niediegtyczne oraz
nowe wymiary dźwięku w rozrywce interaktywnej 103
- Monika Widzicka – Audiosfera opowieści mitycznej
Przypadek komunizmu 119

133 przekłady

- Alexandra Hui – Przedmioty dźwiękowe i produkty dźwiękowe:
standardy nowej kultury słuchania
w pierwszej połowie XX wieku 135

151 varia – kontynuacje – antycypacje

- Marcela Kościańczuk – O matce jako tożsamej, o matce jako innej
Analiza odmiennych taktów reprezentacji
fotograficznych aktów matek 153
- Agata Sitko – *Sound art*: materialność dźwięku 169

179 recenzje

- Sylwia Papier – Między filozofią a uwielbieniem 181
- Michał Snopek – Zło i dobro
jako elementy japońskiej kultury popularnej 185

191 noty o książkach

199 summaries in english

207 informacje dla autorów

Contents

5 editorial

- Wojciech Kalaga – Er(r)go 5

7 studies and essays

- Ewa Borkowska – Silence, *Diminuendo*, and *Fermata* in the Music of Poetry
(in the Works of Gerard Manley Hopkins) 9
- Magdalena Stochniol – Listening to Your Inner Voice. *Lohengrin* (1984)
by Salvatore Sciarrino and Its Aesthetic Aspects 25
- Marcin Borchardt – ‘4’33’’. The Sounds of Silence 37
- Stawomir Masłoń – What Rings in Our Ears? From Cage’s Silence
to Schoenberg’s Scream 47
- Michał Krzykawski – The Silence That Sounds Different
Bataille, Blanchot, and Their Friendship 59
- Anna Kisiel – Not to Be Spoken (of)
On the Voice in Lacan, Ettinger, and Woodman 81
- Justyna Stasiowska – The Performativity of Silence –
The Strategy of Silencing in Artistic Activities 93
- Tomasz Gnat – All That Electronic Jazz
Diegetic/Non-diegetic Forms and New Dimensions
of Sound in Interactive Entertainment 103
- Monika Widzicka – The Soundscape of the Communist Myth 119

133 translations

- Alexandra Hui – Sound Objects and Sound Products:
Standardising a New Culture of Listening
in the First Half of the Twentieth Century 135

151 varia – follow-ups and anticipations

- Marcela Kościańczuk – Mother as the Same, Mother as the Other
The Analysis of Different Photography Tactics
of Mothers’ Nude Representations 153
- Agata Sitko – Sound Art: Materiality of Sound 169

179 reviews

- Sylwia Papier – Between Philosophy and Adoration 181
- Michał Snopek – Evil and Good
as Elements of Japanese Popular Culture 185

191 notes on books

199 summaries in english

207 info for contributors



fiaszko mowy – prosimy zachować ciszę, bo cisza jest skarbnicą dźwięków, ich nasyceniem, kumulacją brzmień. A dalej: cisza aktywna, energia ciszy, cisza dźwięków, język poetycki jako muzyka ciszy, pejzaż dźwięku, milczenie roślin, performatywność ciszy. Wnikając w ciszę, docieramy do dźwiękowego świata i dowszyskiego, co ciszą nie jest: *intonarumori – rumorarmonio, ululatori, rombator, scoppiatori, sibilatori*. Szmary, szumy, hałasy, stuki, zgrzytów wycie, jęki, śmiechy, głosy ludzi i zwierząt, warkot, łoskot, huk, trzaski, skrzypienia, szurania, tarcia, świsty, syki, sapania, piknięcia i puknięcia, muzyka maszyn, brzmieniowe akordy słów, harmonia szmerów, wibracje i rezonowanie, dźwięki niechciane. Nicowanie obecności i nieobecności – fizjologia wewnętrzna, niema dramatyzacja serca i oddechu: szumy, jęknięcia, wdechy i wydechy, periodyczne pulsy. Jęknięcia, chrząknięcia, gruchanie, świsty i dmuchnięcia, ciche uderzenia górnej i dolnej wargi śpiewaczki, ciche pocieranie korpusu instrumentu.

Cisza zmienia się w grzmot. Hałas industrialny: maszyny brzmia, świszczą, wyją, huczają, łomocą, sapią, syczą, gwizdzą, dzwonią, kują, jazgoczą, świdrują, zgrzytają, kłapią, biją, warkoczą, szumią. Muzyka jako efekt ciszy – to cisza jest tym, co daje siłę dźwiękom, czyni ciemność mniej głuchą, gdy najmniejszy szmer staje się zjawą. Milczący fortepian – sztuka hałasów i 4'33". I kilka postaci: Gerard Manley Hopkins, Salvatore Sciarrino, John Cage, Jacques Lacan, Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky, Maria Pappenheim, Anna O., Georges Bataille, Maurice Blanchot, Michel Leris, Colette Peignot, Francesca Woodman, Bracha L. Ettinger, Tres, Dan Geva, Noit Geva, Gillian Wearing. Muzak. Audiosfera komunizmu: śpiewające, mistyczne ciało kolektywu, trąbka w rękach zetempowca, bzyczenie much, bełkot wroga. Na dodatek głos jako obiekt kazirodczy. Transcendencja dźwięków otoczenia, dzwonięcie w uszach, *tinnitus*, muzyczny rollercoaster, marsz żałobny na pogrzeb głuchego, sekunda tak pełna, że nie mieści się w półgodzinie, dźwięk jako rozdźwięk, dźwiękowość naszego ciała, szum gestu, hałas przedmiotów, elektroniczny jazgot i zgiełk, pętle muzyczne, bębnienie palcami, recitale odtworzenia, Rauty Zmian Nastrojów i w końcu balsamowanie dźwiękiem.

Przyjaźń jako cisza; cisza, która mówi, aby lepiej się ukryć, przytłumiony i poszarpany sweter, niedźwiękowy potok słów, czytanie uchem, słuchanie różnicy, słyszenie siebie. Trzeba wyjść poza granice pięciolinii. Milczenie i przemilczenie. Cisza jako władza i jako forma kształcenia ciała, uciszanie budynków, wysysanie dźwięków.

Tacet. Cisza nie istnieje. „W absolutnej ciszy każdy w końcu coś usłyszy”.
Co słyszę?

Wojciech Kalaga



failure of speech – please be silent, because silence is the treasure hold of sounds, their saturation, the accumulation of tones. And further: active silence, the energy of silence, poetic language as the music of silence, the landscape of sound, silence of the plants, performativity of silence. Penetrating the silence, we reach the world of sound and of whatever is not silence: *intonarumori – rumorarmonio, ululatori, rombator, scoppiatori, sibilatori*. Murmurs, humming, noises, knocking, grinding, howling, groans, laughs, human and animal sounds, drones, clatter, din, boom, crash, creaking, scraping, rubbing, wheeze, hiss, gasp, ping, pop, machine music, tonal cords of words, the harmony of murmurs, vibrations and resonances, unwanted sounds. Reversing presence and absence – internal physiology, mute dramatization of the heart and the breath: noises, moaning, breathing in and breathing out, periodic cadence. Moans, grunts, billing, whizzing, blowing, quiet strikes of the upper and lower lips of the diva, quiet rubbing of the body of the instrument.

Silence turns to thunder. Industrial noise: machines whizz, howl, boom, crash, groan, hiss, whistle, toll, hammer, clatter, grate, grind, beat, whirl, hiss. Music as the effect of silence – it is the silence that gives the sounds their strength, makes the darkness less still, when the tiniest noise becomes a wraith. A silent piano – the art of noise and 4'33". And several figures: Gerard Manley Hopkins, Salvatore Sciarrino, John Cage, Jacques Lacan, Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky, Maria Pappenheim, Anna O., Georges Bataille, Maurice Blanchot, Michel Leris, Colette Peignot, Francesca Woodman, Bracha L. Ettinger, Tres, Dan Geva, Noit Geva, Gillian Wearing. Muzak. The audiosphere of communism: the singing, mystical body of the collective, the trumpet in the hands of a young ZMP zealot, the buzzing of flies, the jabber of the enemy. In addition, the voice as an incestual object. The transcendence of the sounds of the surrounding, the ringing in the ears, *tinnitus*, the musical rollercoaster, the funeral march at the burial of the deaf, a second so full that it does not fit into half an hour, cord as discord, the soundness of our bodies, the hum of a gesture, the noise of an object, electronic clatter and clamor, musical loops, drumming of fingers, recital of replaying, Mood Change Parties, and, finally, embalming with sound.

Friendship as silence; silence that speaks in order to hide better, a muted, ashen sweater, nonverbal torrent of words, reading with the ear, listening to the difference, hearing oneself. One must go beyond the staff. Muteness and dissemblance. Silence as power and a form of shaping bodies, the muting of buildings, the sucking out of sounds.

Tacet. Silence does not exist. "In absolute silence, everyone will eventually hear something." What do I hear?

Wojciech Kalaga

ER(R)GO

rozprawy | szkice | eseje



Cisza, *diminuendo* i *fermata*
w muzyce poezji
(na przykładzie Gerarda Manleya Hopkinsa)

Ours is a world of words: Quiet we call
“Silence” – which is the merest word of all –
(E.A. Poe, „Al Aaraaf”)

Wciąż są poematy, które można śpiewać
Po drugiej stronie ciszy....
(Paul Celan)

W książce *Język i cisza. Eseje na temat języka, literatury i tego, co nieludzkie* George Steiner zauważa, iż fiasko mowy pozwala człowiekowi doświadczyć „pewności boskiego znaczenia, które przekracza i objawia nasze”¹. Ograniczenie języka jeszcze bardziej eksponuje „elokwencję Boga”, jak na przykład w poezji św. Jana od Krzyża czy w tradycji mistycznej. Kontemplacja i medytacja zastępują słowa, które nie oddają w pełni istoty tego, co niewyraźalne. Szekspir poprzez słowa Lorenca wyjawia największą tajemnicę daru muzyki i harmonii, których brak czyni człowieka zdolnym do zdrady, oszustwa i nieprawości; dar słyszenia dźwięków muzyki każdy nosi w sobie i dlatego ich słuchanie staje się nakazem dla człowieka renesansu:

Człowiek, harmonii nie mający w sobie,
Którego współdźwięk tonów nie porusza,
Zdolny jest zdradzić cię, oszukać, złupić.
Umysł u niego ciężki jak mgła nocna,
A serce czarne jak Ereb. Nie ufaj
Nikom z takich. — Słuchajmy muzyki?²

U Heideggera cisza nie jest nieobecnością dźwięku, lecz jego kumulacją, podobnie jak u Steinera, który, analizując różnice między tworzeniem a od-

1. George Steiner, *Language and Silence, Essays on Language, Literature and the Inhuman*, Wydawnictwo Atheneum, New York 1967, s. 39.

2. William Szekspir, *Kupiec Wenecki*, akt V, sc. 1 <https://pl.wikisource.org/wiki/Kupiec_wenecki/Akt_V> (25.06.2016).

krywaniem w poezji, sztukach wizualnych i muzyce, zauważa, iż w „muzykę wplotła się aktywna cisza”³. Dźwięk ciszy dla „zdumionego ucha”, wedle słów Edgara Alana Poego, to „muzyka sfer”, tak nazwana przez „marzącego poetę” (w poemacie *Al Aaraaf*). Zmierzch i noc to zwykle czas na „głosy” ciszy, jak w poemacie *Al Aaraaf* Poego; oko dostrzega znacznie mniej niż w świetle dnia, a głos staje się „formą ciemności”⁴. W romantycznej ciszy orientalnego krajobrazu Eryaco (nazwa dzisiejszego Iraku) słychać głosy nocy: szelest skrzydeł anielskich, którymi obdarowana jest bogini piękna Nesace (szept fontanny), wytryskująca strumienie muzyki, a nawet dźwięk deszczu i światła, synestezja głosu i wizualnego obrazu. U Josepha Conrada z kolei piękna natury i jej tajemniczości nie sposób wyrazić za pomocą słów i dlatego pisarz określa je jako „wymowną ciszę niemej wielkości”⁵. Najbliżej ciszy znajduje się poezja, w której język nie tyle komunikuje, ile wyraża, gdy „cisza poety napotyka na ciszę Boga”⁶, jak to ujmują Bernard P. Dauenhauer. Steiner nazywa taki sposób wyrażania poprzez język „transcendentnym dialogiem”⁷, który stanowi istotę „gramatyki tworzenia” i odkrywania. John Henry Newman nazywa „gramatyką przyświadczenia” subiektywne przyjęcie „logiki wiary”, bardziej poprzez aklamację niż argumentację dyskursywną; William Butler Yeats określa poezję jako dialog z innym, prozę natomiast jako rozmowę z samym sobą. W niniejszym eseju chciałabym wyrazić dwie kwestie związane z poezją, „ciszę” dźwięków i fermatę ciszy: z jednej strony pokazać język poetycki jako muzykę **ciszy** w kontekście estetyki poetyckiej (na przykładzie twórczości Gerarda Manleya Hopkinsa), a także bliskość dźwięku i ciszy, a z drugiej strony poezję jako dźwięk nie tyle w znaczeniu angielskiego „sound”, ile „**soundscape**” („sound” oraz „scopos” – z jęz. gr. ‘patrzeć’, ‘widzieć’, z którego potem rozwija się słowo „scape” w sensie obrazu, jak np. obraz łądu, „landscape”), czyli „obraz”, albo raczej „pejzaż dźwięku”, a zatem coś więcej niż tylko dźwięk w znaczeniu pojedynczego tonu. „Soundscape” to nie tylko ulubiony „neologizm” Hopkinsa, ale także osobliwe określenie w estetyce muzycznej kanadyjskiego kompozytora Raymonda Murraya Schafera⁸.

R.M. Schafer, w rozdziale swojej książki o dźwiękach nie tylko w muzyce, odnosi się także do ciszy. Stwierdza, iż dawniej człowiek, zmęczony hałasem,

3. George Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przeł. Jerzy Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004, s. 30.

4. Edgar Alan Poe, *Al Aaraaf*, część II <<https://poema.pl/publikacja/69348-al-aaraaf>> (24.06.2016).

5. Joseph Conrad, *An Outpost of Progress* <<http://www.online-literature.com/conrad/184/>> (25.06.2016).

6. Bernard P. Dauenhauer, *Silence. The Phenomenon and Its Ontological Significance*, Wydawnictwo Indiana University Press, Indiana 1980, s. 137 [przeł. E.B.].

7. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 35.

8. Raymond Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Wydawnictwo Vermont: Destiny Books, Rochester 1993, e-book [przeł. E.B.].

chronił się w „sanktuariach ciszy, by odzyskać spokój psychiczny”. Miejscem ustronnym były obszary natury, „ów olbrzymi kościół morza, gór i puszczy kasztanowców”, gdzie można było podczas wędrówki, w ciszy i spokoju „spojrzeć na gwiazdy i [posłuchać] bezszelestnego lotu ptaków”. Niepotrzebna była nawet rozmowa z przyjacielem, bo głosy natury same dostarczały słów; wystarczyło iść w milczeniu⁹. Murray Schafer przypomina słynnego wielbiciela ciszy, muzyka i pianistę Johna Cage’a, autora książki *Silence*, który stwierdził, iż „nie ma takiej rzeczy jak cisza. Coś, co powoduje dźwięk, zawsze się wydarza”¹⁰. We wstępie do *The Soundscape* Murray Schafer przyznaje, iż człowiek współczesny zamieszkuje środowisko akustyczne coraz bardziej różne od tego, w którym przebywał kiedyś. Dziś, bardziej niż kiedyś, zdaniem kanadyjskiego kompozytora, środowisko dźwięków zostało zanieczyszczone („noise pollution”) i stąd większe zainteresowanie akustyką, psychoakustyką i otologią. W czasach współczesnych orkiestra jest „dźwiękowym wszechświatem”, a muzyk to „każdy i wszystko, co wydaje dźwięk”. Schafer proponuje bardzo nowoczesne odczytanie dźwięków Natury i głosów ciszy, które przedstawia w swoich utworach muzycznych; jest jednak świadomy, że ważna jest historia „soundscapes”, gdyż dźwięki odnosiły się niegdyś nie tyle do zjawisk akustycznych, ile wyrażały tajemnice Natury (u Eliadego *sacrum*), z którą poeta (czy kompozytor) pozostawał w komunii. Głosy Natury inspirowały go w procesie tworzenia, gdy „przypominał sobie obrazy i dźwięki w ciszy i spokoju” („recollection in tranquility”), jak to ujął romantyczny poeta William Wordsworth.

Nie tylko dźwięki, ale także, a być może nade wszystko, „milczenie” słowa stanowi ważne zjawisko w poetyce i poezji; ten poetycki „oksymoron” kojarzył się z kategorią semantyczną, często także negatywną, jak u Wisławy Szymborskiej. W jej ostatnim tomiku poetyckim *Milczenie roślin* nieobecność dźwięku, cisza, przybrała jednak nieco mniej negatywny wymiar, gdyż poetka, która nadaje imiona roślinom, wprawdzie napotyka brak odpowiedzi („milczenie roślin”), ale jest świadoma, iż odbywa zawsze podobną podróż jak rośliny. Rozmawia z nimi do końca swojej poetyckiej wędrówki (ostatni tom poezji to swoisty testament poetycki Szymborskiej, krótki, lecz jakże wymowny), chociaż różni się od nich brakiem za-korzeni-enia. Rozmowa z przyrodą, z kamieniem, z roślinami jest trudna, gdyż interlokutorzy milczą, nie zadają pytań, a na niezadane pytania nie można odpowiadać. Właściwie rozmowa z roślinami jest „konieczna i niemożliwa”, nie jest dialogiem, lecz monologiem, którego one [rośliny] nie słuchają; jest to konwersacja „pilna w życiu pośpieszonym / i odłożona na nigdy”¹¹. „Zjawisko negacji” i „zasada przeczenia” często

9. Raymond Murray Schafer, *The Soundscape*...

10. Raymond Murray Schafer, *Introduction, The Soundscape*...

11. Wisława Szymborska, *Milczenie roślin*, Wydawnictwo Znak emotikon, Kraków 2012.

porządkują teksty poetyckie Szymborskiej, jak zauważa Dorota Wojda¹². Taki rodzaj poetyki bliski jest estetyce barokowej, pełnej obrazów, przemilczeń, często strachu i bierności; „metafora śmierci” czy zmierzchu życia, ekspresji „bardziej odpowiedniej wobec wielorakiej i nieredukowalnej do słowa rzeczywistości” jest typowa dla estetyki XVII stulecia¹³. Język, jak dowodzi poetka, jest często nieadekwatny, by trafnie opisać rzeczywistość, a brak „zmysłu uczestnictwa” (w *Rozmowie z kamieniem*) czyni człowieka współczesnego odpowiedzialnym za ciszę i milczenie poezji.

Inaczej jednak jest z poezją, którą określić można jako „retorykę niewyraźnego”, gdyż w tego rodzaju sztuce wyczuwalny jest nieustanny dialog z Innym, obecnym czy też nieobecnym, ale zawsze wyczuwalnym, a milczenie czy przemilczanie, a nawet cisza, to kategorie semantycznie pozytywne. W poezji Hopkinsa znaczą same dźwięki i dlatego poeta zaprasza, by „czytać jego poezję uchem”: „Moje wersy są bardziej po to, by je słuchać niż czytać, jak już wam powiedziałem; są oratorskie, to znaczy taki jest rytm”¹⁴. Słusznie zatem określa krytyk, iż jest to „muzyka słów do słuchania”, bardziej oratorska ze względu na jej „rytm wybuchowy”, który stanowi o istocie tej poezji. Rudolf Otto w *Das Heilige (Świętość)* sugeruje, aby „naprawdę słuchać” tego, co nazywa „głosem żywym”, czyli „vox viva”¹⁵. Samo „upojenie słowami” nie wystarcza bez słuchania, a owo wsłuchanie odbywa się w *ciemności i milczeniu*, które sprzyjają spotkaniu z *numinosum*. Cisza wedle Otto jest wymowna, a milczenie służy do „wyrażenia świętości” (*sacrum*) i jest to dyspozycja ducha ludzkiego, jak ją określa. Mircea Eliade w *Sacrum i profanum* stwierdza, iż „świętość się przejawia”¹⁶, czyli jest to hierofania, pokazywanie się (*phainomai*) tego, co święte (*hierós*), objawianie się. Można powiedzieć, że świętość wyraża się poprzez objawianie. Być może dlatego złożenie „soundscape”, którego używa Hopkins, jest bardziej cenne niż samo „word”, że zawiera w sobie i dźwięk (*sound*) i obraz (*scape*), obraz dźwięku, który może być „objawiony” w ciszy.

Słowo „soundscape”, bardziej niż określenie, czy neologizm „inscape”, stanowi dźwiękową materię poezji Hopkinsa; można je także potraktować jako metaforę muzyczną, bliską frazie poetyckiej, którą Seamus Heaney określił w krótkim

12. Dorota Wojda, *Milczenie słowa o poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1996, s. 35.

13. Dorota Wojda, *Milczenie słowa...*, s. 35.

14. Balz Engler, *Reading and Listening: The Modes of Communicating Poetry and Their Influence on the Texts*, Wydawnictwo Francke, Berne 1982, s. 75–89 <<http://www.balzengler.ch/files/chapter-9.pdf>> (25.06.2016).

15. Rudolf Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. Bogdan Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993, s. 88–89.

16. Mircea Eliade, *Sacrum i profanum*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 7.

wierszu *Piosenka* jako „nieśmiertelnik słuchu absolutnego”¹⁷. Być może właśnie tę filozofię dźwięku miał na myśli Walter Pater, gdy sugerował, iż „cała sztuka stale aspiruje do kondycji muzyki”¹⁸. Hopkins określał muzykę poezji jako „spotkanie linii [melodycznych – przyp. E.B.] lub misternie zorganizowane w przestrzeni następstwo czasu” (wiersz *Floris in Italy*)¹⁹. Tak więc pojawia się raz jeszcze odniesienie do *sacrum*, uporządkowanie (*cosmos*) przestrzeni, o której mówi Eliade. Poetyckie złożenia słowne Hopkinsa uporządkowane dźwiękowo (kosmos jako „realne, żywe i święte”²⁰) przez metronom *Sprung Rhythm* („rytm wybuchowy”) języka angielskiego znaczą dzięki swojej muzyce, muzycznemu frazowaniu, które brzmi jako melodia „soundscapes”, chociaż w mistyce i estetyce Hopkinsa „inscape” stanowi o istocie (*haecceitas*, jak u Dunsza Szkota) tej poezji. „Soundscapes” bardziej inspirują czytelnika-słuchacza do „czytania uchem”, a mniej do wyobrażeń wizualnych i troski o interpretację znaczenia, gdyż same dźwięki już znaczą (wyrażają). Mimo iż każdy poemat Hopkinsa jawi się bardziej jako odpowiedź na wezwanie, „po-wołanie”, aniżeli „czysta niema myśl”²¹, to jednak wyczuwalne jest często „diminuendo” dźwięków w tzw. *rytmie opadającym*, które przypomina zakończenie fraz w utworach muzycznych, gdy melodia dąży do wyciszenia w finalnej kodzie (tak jak słowo-dźwięk dąży do zamilknięcia w ciszy skupienia, by móc kontemplować *sacrum*). Zanim wstąpił poeta do Towarzystwa Jezusowego, zniszczył wszystkie swoje utwory, od-wołał je, zredukował niejako swoją twórczość poetycką do ciszy. Jednakże cisza stała się jedynie pauzą w jego biografii twórczej, gdyż po kilku latach otrzymał od przełożonych polecenie, by skomponował poemat upamiętniający tragedię statku Deutschland u wybrzeży Morza Północnego; odpowiedział na to wezwanie pełną symfonią dźwięków, rapsodem *tutti* aliteracji i głosów, które słyszymy w jednym z największych poematów XIX wieku. Poeta pochyla się nad tragedią pięciu zakonnic i uderza najgłośniej jak potrafi w rejestry dźwiękowe języka angielskiego, wykorzystuje pełne brzmienie języka i *Sprung Rhythm* w trzydziestu pięciu częściach poematu *Katastrofa statku Deutschland*. Gdy w ostatniej strofie woła: „niech [Bóg] będzie wiosennym przebudzeniem dla naszej mroczności [...] czerwonym słońcem wschodu” („Let him [God] be the dayspring to the dimness of us [...] crimson, cressetted-east”) [przeł. E.B.], sprawia wrażenie, iż pragnie obudzić, niczym

17. Seamus Heaney, *Song* <http://www.phys.unm.edu/~tw/fas/yits/archive/heaney_song.html> (25.06.2016).

18. Walter Pater, *The School of Giorgione* <<http://www.victorianweb.org/authors/pater/renaissance/7.html>> (25.06.2016) [przeł. E.B.].

19. W.H. Gardner, N.H. MacKenzie, red., *The Poems of G.M. Hopkins*, 4th ed., Oxford University Press, Oxford New York 1970 [przeł. E.B.].

20. Mircea Eliade, *Sacrum...*, s. 95.

21. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 35.

Edmund Spenser w poemacie *Epithalamion*, całą Naturę (por. Eliade „świętość natury i religia kosmiczna” w jego książce *Sacrum i profanum*), by świadczyła (współ-czuła) o cierpieniu i tragedii, jaka rozegrała się na morzu w 1875 roku. W bogatej i pełnej dźwiękowych niuansów partyturze poematu maestria dźwięków wyraża to, co niewyraźalne, konsekwencję „dotyku Boga”, dzięki któremu zabrzmiało 35 zwrotek-epizodów poetyckiej tragedii. Poemat kończy jednakże koda radości, dźwiękowy tryumf „wschodu słońca” symbolizującego ostateczny finał cierpienia, rezurekcję. Inwokacja, wypowiedziana głosem poety, jest „ciszą” pre-facji (przed-mową), preludium do liturgii dźwięków („soundscapes”), nie tylko pełnej harmonii, ale także miejscami „kontrapunktu dysonansów”²²: fonicznych złożzeń i akordów, które tworzą dźwiękową materię wielkiego poetyckiego dzieła.

„Rytm wybuchowy” (*Sprung Rhythm*) w poemacie Hopkinsa nie zakłóca spokoju wersów poetyckich; przeciwnie, bardziej je uwydatnia, gdyż wskazuje na fakt żywej obecności Słowa, które wyłania się z ciszy. Dopiero w poemacie Słowo zaczyna wyrażać „staje się ciałem” lub, jak to ujmuje Richard Weaver, zaświadcza, iż „boski element [poprzez ciszę] jest obecny w języku”²³. Język nie jest tu tylko narzędziem eksponowania zmysłów, określania i wypowiedzania tego, co widzialne czy kontrolowania i promowania procesu komunikacji. Jest tym, co Emerson nazywa „archiwum historii” czy też „czymś w rodzaju grobowca muz” albo „poezją skamieniałości” i dlatego zadanie poety polega na „odświeżeniu języka, przywróceniu słowom pierwotnych obrazów”²⁴. Poeta jest tym, który ma moc wskrzeszania języka, po-wołania słowa z ciszy do dźwięku; sprawia, iż słowo „po śmierci” [jak w przypadku tragedii pasażerów statku Deutschland] zmartwychwstaje do życia. Podobnie jak w poemacie 1212 Emily Dickinson:

Słowo umiera –
(Głosi opinia) –
Ledwie z ust ujdzie.
Skądże – dopiero
Wtedy zaczyna
Żyć – w tej sekundzie²⁵.

Słowo wypowiedziane nie zapada w ciszę (choć taka byłaby interpretacja teorii modernistycznych), lecz, jak sugeruje T.S. Eliot w V części poematu *Burnt Norton*, dopiero wtedy ożywa, dając inspirację kolejnym słowom. Podobnie jak

22. Terminu tego używa Michael Sprinkler w tytule swojej książki o Hopkinsie *The Counterpoint of Dissonance*.

23. Richard Weaver, *Ideas Have Consequences*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1984, s. 148 [przeł. E.B.].

24. Jay Parini, *Why Poetry Matters*, Yale University Press, New Haven and London 2008, s. 20.

25. Emily Dickinson, *100 wierszy*, przeł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Arka, Kraków 1990.

muzyka, „słowa są w ruchu / Jedynie w czasie” i dopiero forma sprawia, że „słowo i muzyka osiągną spokoju”²⁶. Ten, kto nazywa rzeczy i nadaje słowu formę, poeta, „wyrasta w ciszy tego, co nienazwane”²⁷, jak to ciekawie ujmuje Steiner. Cisza nie jest nieobecnością dźwięku, lecz podobnie jak przyroda zawiera w sobie energię („instress”), która promieniuje światłem obrazów i polifonią głosów. Hierofaniczny poemat Hopkinsa *God's Grandeur* rozpoczynający się od słów: „świat jest nasycony blaskiem Boga” potwierdza „świętość natury”, której poeta składa hołd w wielu swoich utworach. Podobnie modlitewna prefacja *Katastrofy statku Deutschland* to hymn o świętości Boga i powrót do początku, w którym spotykają się, jak pisze Eliade, ontofania i hierofania²⁸. Tą myślą wraca poeta do czasów poezji staroangielskiej i „kennings”, opisów, złożań słownych (charakterystycznych dla poezji skaldycznej), niemal „słownych” akordów czy współbrzmień, które przywołują obrazy poprzez harmonię dźwięków. Pojedyncze słowa są bowiem bezradne i bezsilne, by przekazać często niewyraźne znaczenie, jak to trafnie ujmuje T.S. Eliot w cytowanym już poemacie *Burnt Norton* (część V):

Słowa są napięte
Pękają, rozpryskują się nam pod ciężarem,
Pod ciśnieniem, ślizgają się, toną i giną,
Gasną od nie-precyzji, w miejscu nie ustoją,
Znieruchomieć nie mogą...²⁹.

Dźwięk niejako rozsadza słowo (energię, *physis*, *instress*), którego forma (*inscape*, w tym także siła gramatyki) stanowi (wizualną) przeszkodę dla wyrażenia istoty i esencji rzeczy. Dlatego Hopkins powraca do „soundscapes” (poetyckich akordów brzmieniowych) i prosi o „czytanie poezji uchem”, nawet kosztem znaczenia, a jeśli czytelnik pragnie rozumieć treść, to znajdzie ją ukrytą w dźwiękach poetyckiej muzyki. Poeta wolał określenie „soundscapes” niż tylko „sound” ze względów muzycznych; z jednej strony bowiem inspirowały go dźwięki ustnej poezji staroangielskiej, a z drugiej strony skorzystał z ciekawej propozycji Dunsza Szkota, którego filozofia indywidualizmu „haecceitas” wyznaczyła drogę dla estetyki „inscape”, poszukiwania w rzeczach czegoś, co stanowi o ich niepowtarzalności. Gdy Robert Frost pisze o „penetracji materii przez ducha”³⁰, ma zapewne na uwadze podobny dualizm, jaki znajdujemy u Hopkinsa, energię „instress” i formę

26. T.S. Eliot, *Wybór poezji*, przeł. Czesław Miłosz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa 1990, s. 228.

27. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 270.

28. Mircea Eliade, *Sacrum...*, s. 95.

29. T.S. Eliot, *Wybór...*, s. 229.

30. Robert Frost, *Education by Poetry* <<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/edbypo.html>> (25.06.2016).

„inscape” (*instress* jako energia, która inspiruje i udźwięcznia *inscape*). Potem z kolei Nietzsche przywoła podobną polaryzację dwóch elementów w estetyce końca XIX wieku: dionizyjskiego (treści) i apolińskiego (formy), przy pomocy których będzie wyjaśniał „narodziny tragedii z ducha muzyki”.

Mowa złożona ze słów poetyckich jest uporządkowaniem języka dokonywanym przez poetę (pisarza), który, jak kiedyś Adam, nadaje imiona rzeczom świata i w ten sposób je organizuje i kształtuje. Wyobraźnia poety, nazywanego przez Szekspira „wariatem i kochankiem” (*Sen nocy letniej*, akt V), „ucieleśnia” („bodies forth”), stwarza „rzeczy nieznanne”, „a pióro jego powietrznej nicości Imię i miejsce pobytu wyznacza”³¹. Dla Emersona poeta jest także tym, który kreuje słowa, by wyrazić ich esencję, a przez to wypowiedzieć imiona własne rzeczy. W eseju *The Poet* Emerson przedstawia poetę jako mędrca, który „wie, czyni i wypowiada”, wypełnia trzy posłannictwa, które odpowiadają trzem rodzajom miłości: „prawdy, dobra i piękna”. Chociaż poeta nadaje imiona rzeczom, to jednak stale pozostaje spora część tego, co nienazwane: „jak mało z tego wszystkiego, co wiemy, jest wypowiedziane” („What a little of all we know is said!” Emerson)³². Jak zaznacza Jay Parini, poecie nie chodzi o „władzę dominacji”, lecz cieszy go możliwość „dostępu” do „źródeł”, fakt naznaczenia go przez Boga (u Hopkinsa często „grace”, łaska, rymuje się z „praise”, wysławiać), dzięki czemu „czytelnik [słuchacz] ma dostęp do historii języka”³³; język jest bowiem „archiwum historii” (Emerson), ale także „domem Bycia” (Heidegger)³⁴. Podobnie jak kompozytor szukający dźwięków, poeta dociera po omacku do tego, co ukryte w głębi, a co zostało przesłonięte przez kulturę, formy i kształty. Czyni to w ciszy i samotności (Emerson), ale, jak zauważa Adam Zagajewski, chociaż: „jest sam”, to jednak „nie [jest] samotny”³⁵. Skoro Słowo staje się ciałem, by zamieszkać w świecie, to takie zamieszkiwanie ma wymiar poetycki: „poetycko mieszka człowiek na tym świecie” (Heidegger)³⁶.

Gdy Hopkins sugeruje, by „czytać [jego] poezję uchem”, ma na myśli z pewnością odszyfrowanie znaczenia nie tyle w procesie wyobrazeniowego zestawienia słów, ile wydobyć go z dźwięków melodii wspieranej rytmem, który u Hopkinsa zajmuje szczególne miejsce. Czytać uchem to koncentrować się nie tyle na se-

31. William Szekspir, *Sen nocy letniej*, akt V, sc.1, przeł. Leon Ulrych, <<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sen-nocy-letniej.pdf>> (25.06.2016).

32. Ralph Waldo Emerson, *The Poet* <<http://www.emersoncentral.com/poet.htm>> (26.06.2016).

33. Jay Parini, *Why Poetry...*, s. 27.

34. Zarówno „archiwum historii” (*Letter on Humanism*), jak i Heideggerowski „dom Bycia” (*Poetry, Language, Thought*) pamiętam z tekstów obu autorów.

35. Adam Zagajewski, „Wędrowiec” <http://www.goldenline.pl/grupy/Literatura_kino_sztuka/poezja/adam-zagajewski,3662309/> (25.06.2016).

36. Słynną frazę pamiętam z tekstu Heideggera. Martin Heidegger, „...Poetically Man Dwells...”, w: *Poetry, Language, Thought*, trans. and introduction Albert Hofstadter, Herperperennial, New York 2001, s. 209–227.

mantycie słów, ile na ich warstwie fonicznej, która sama w sobie znaczy, niczym melodia w muzyce („inscape” określa poeta w swoich pismach jako „melodię”, czyli szereg dźwięków o określonej długości, brzmienie). Bernard Sawicki w książce *Muzyka Chopina a Reguła Św. Benedykta* odnosi się do podobnej tezy, gdy analizuje kompozycje chopinowskie, niepowtarzalne w swojej melodii, strukturze, rytmie, a nawet spontaniczności (jak u Mozarta czy Schuberta)³⁷. Ta uwaga dotyczy także poezji Hopkinsa, „naturalnej, ale i unikatowej”, poezji czytanej w języku oryginalnym, gdy słuchaczem jest rodzimy użytkownik języka angielskiego. Czytelnika zadziwić może dźwiękowa aranżacja słów, muzyczne zestawienia „soundscapes” (aliteracje, pentametr jambiczny, neologizmy dźwiękowe), często w brzmieniu, które Michael Sprinker określa jako „kontrapunkt dysonansu”³⁸. Poezja Hopkinsa (inaczej niż romantyczna muzyka Chopina) jest przykładem doskonałego współdziałania dźwięków i rytmu, które może usłyszeć ucho Anglika wrażliwego na pentametr jambiczny, wzmocniony „rytmem wybuchowym” (*Sprung Rhythm*). Analiza muzyki Chopina w kontekście Reguły Św. Benedykta wskazuje na ciszę obecną w romantycznych frazach kompozytora okresu polskiego romantyzmu. U Hopkinsa spotykamy się z kontemplacją według Reguły Św. Ignacego (Loyoli), którego *Ćwiczenia duchowe* poeta-Jezuita sam codziennie czytał, nad którym medytował w ciszy klasztornej St. Beuno’s College w Walii. Medytacje św. Ignacego Loyoli zachęcały do samotnych przemyśleń, do pozostawienia „ciążaru egzystencji na brzegu rzeki i przejścia na drugą stronę”, by znaleźć miejsce ustronne do rozmowy z Bogiem (jak w *Ćwiczeniach duchowych*). Podobnie jak w Regule św. Benedykta, *Ćwiczenia duchowe* uczyły poetę „szlachetności i wzniosłości”, wzajemnego przenikania „rzeczywistości ludzkiej z transcendentną”³⁹, co stanowi trzon utworów poetyckich Hopkinsa. Nieustanne wypełnianie ciszy „inscape” energią i siłą „instress” można by za filozofem określić jako tworzenie „właściwego materialnego kształtu” (*Gestalt*) z „konkretnej i dyskretnej inspiracji”⁴⁰, z idei, wedle teologii Hansa Ursa von Balthasara. Jak pisze Hopkins w sonecie *Blask Boga*, „w głuchych głębiach wszechrzeczy śpi [a właściwie „żyje”]; Stanisław Barańczak wybrał jednosylabowy czasownik, „śpi” zamiast dwusylabowe „lives”, jak w tekście oryginału] olśnienie świeże”⁴¹ („there lives the dearest freshness deep down things”), które budzi się na nowo za każdym razem, gdy poeta odczuwa „dotknięcie Ducha”

37. Bernard Sawicki, OSB, *Muzyka Chopina a Reguła św. Benedykta*, Wydawnictwo Tyniec 2007, s. 113.

38. Zob. Michael Sprinker, *A Counterpoint of Dissonance. The Aesthetics and Poetry of Gerard Manley Hopkins*, Johns Hopkins University 1980.

39. Bernard Sawicki, *Muzyka Chopina...*, s. 113.

40. Bernard Sawicki, *Muzyka Chopina...*, s. 114.

41. Gerard Manley Hopkins, *Poematy*, przeł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.

(w inwokacji poematu *Katastrofa statku Deutschland*: „and does Thou touch me afresh”, „czy mnie na nowo dotykasz”). Obecność i siła „instress” domagają się uobecnienia w postaci „inscapes”, „konkretnej rzeczywistości cielesnej”⁴². Moc tych inspiracji wyznacza częstotliwość natchnienia, a porządek tempo *Sprung Rhythm*. Poeta przeciwstawia ciszę, potęgę milczącego Boga, dzieła twórczego wyrażania, które inicjuje Bóg pozostający nadal w ukryciu (*Deus absconditus*, „Bóg, który się skrywa”, jak w Księdze Izajasza).

Fermata ciszy

Podzielony wyraźną cezurą na dwie części sonet Hopkinsa *The Windhover* (*Sokół*) jest muzyczną i rytmiczną etiudą, którą rozpoznajemy po oktawie i sekstecie pierwszej i drugiej części z fermatą w środku utworu. Pauza czy dłuższa fermata w postaci słowa „Buckle”, zakończona wzmacniającym wykrzyknikiem, dzieli wiersz na część opisową i refleksyjną, a tempo utworu mierzone jest rytmem (*Sprung Rhythm*), w którym poeta słyszał wyraźne echa recytowanej poezji staroangielskiej. Od refleksyjnych medytacji, poprzez symfonie katastroficznych wizji w obu poematach o zatonięciu statków Eurydice i Deutschland, poprzez hymny pochwalne i fascynacje naturą świata, która jest przenikniona „pięknym blaskiem Boga”, zmierza poeta do „elegii na odejście”. Ma za sobą konwersję, przejście na wiarę rzymską, gdyż, jak wyjaśnił w swoim *Dzienniku*, doświadczył „rzeczywistej Obecności”⁴³ Boga. W ostatnich tzw. ciemnych sonetach wizja śmierci przepojona jest nadzieją zmartwychwstania i znajduje swoją ostateczną fermatę. Codzienne czytania medytacji duchowych św. Ignacego Loyoli każe poecie pamiętać, iż śmierć to wielka samotność człowieka i równocześnie cisza spotkania z Bogiem (z *Sacrum*). Poetyckie akordy rodzą się w sile *fortissimo* i wznoszą *crescendo*, gdy poemat przepelniony jest energią pasji i zachwyty nad pięknem świata („pied beauty”), w którym wszystko jawi się niczym mozaika wielu „inscapes”. Źródłem chromatyczności świata jest „rzeczywista obecność” ponadnaturalnego „instress”, by w finale, czyli w ostatnich tzw. ciemnych sonetach przejść stopniowym *diminuendo* do powolnego wygaszania dźwięków i coraz mniej słyszalnych słów suplikacji: „O ty, Panie życia, ześlij deszcz na moje korzenie” („O thou, Lord of life, send my roots rain” z sonetu „Thou are indeed, the Lord, that I contend”⁴⁴). Poeta nieustannie słucha, porusza się w królestwie dźwięków, bardziej w obszarze ciszy bogatej w dźwięki, i w tej ciszy powstaje tekst muzycznego i zarazem tajemniczego przesłania.

42. Bernard Sawicki, *Muzyka Chopina...*, s. 115.

43. Fraza z książki George’a Steinera „rzeczywista obecność” – książka pod tym samym tytułem.

44. W.H. Gardner, N.H. MacKenzie, red., *The Poems of G.M. Hopkins*, 4th ed. Oxford University Press, Oxford New York 1970.

Chociaż logocentryzm jest filozofią, z którą poeta identyfikuje się najbardziej, to w ostatniej fazie życia, w chwili zmierzchu, poetycki język dąży do zamilknięcia, dźwięki stają się słabsze, a finalna koda zamiera w ledwo słyszalnym *piano pianissimo*. W drugiej części poematu *Sokół* obraz tlącego się ognia zmienia się w szary „blado-błękitny popiół”, który jednakże nadal odslania „świeże rany żaru...”. Jedyne „błysk złota i szkarlatu” symbolizuje ostateczny tryumf przebudzenia w *forte fortissimo* zmartwychwstania po smutnym *requiem* pasji. Symbolika ukrzyżowania i śmierci jest wpisana w treść sonetu, a *forte* wykrzykników wzmagają podziw dla piękna stworzenia; wszystko jednak kończy się *codą* barw zamiast dźwięków, lśnieniem błyszczących kolorów, gdyż dźwięki wybrzmiały już w finałowym „gush” („wytrysnąć”, „strumień”) *Te Deum*. „Światło, muzyka i cisza” to oprócz języka trzy inne „rodzaje wypowiedzi”⁴⁵, stwierdza Steiner w *Language and Silence*, a „doświadczenie pewności” o boskiej naturze wszechrzeczy przekracza wyobrażenie człowieka. Hopkins pokazał w sonecie (sonet – „sonus”, ‘dźwięk’) *Sokół*, iż tam, gdzie „słowo poety wyczerpuje się, rozpoczyna się wielkie światło”⁴⁶. Pamiętając o zaleceniach *Ćwiczeń duchowych*, poeta szuka schronienia w ciszy, świadomy, iż słowa uprzednio wysławiające piękno Natury (jak w *Sokole*) przypominają w brzmieniu żarzące się węgielki (słów) w finale sonetu. Być może dlatego w połowie utworu, po słowie „Buckle!” („klamra”, „złączenie”, ale też *communio*) znajduje się pisany wielkimi literami spójnik „AND”, który pełni rolę fermaty (albo historycznej „maxima”, dłuższej pauzy), po której następuje eksplozja kolejnej, ostatniej części sonetu, bardziej obrazowej, a mniej ekspresyjnej dźwiękowo. „Buckle” sugeruje nie tylko komunikację poety z Naturą (Bogiem), ale także zespolenie (spięcie klamrą) obu części sonetu w całość, w „soundscape”, w „pejzaż dźwiękowego” znaczenia. Pauza sugeruje nie tylko ciszę, ale także zamyślenie, kontemplację poety nad siłą Natury, uznanie, iż Natura króluje ponad słowami (niczym wielkie milczenie Transcendencji). U Plotyna cisza jest twórczą kontemplacją, u św. Augustyna cisza jest reakcją na ból i cierpienie, ale jest także nieodzowna w „domu pamięci”, gdyż pomaga przywoływać oglądane wcześniej obrazy. W *Wyznaniach* czytamy:

Przecież nawet wtedy, gdy dokoła mnie ciemność i cisza, w pamięci, jeśli zechcę, wywołuję barwy, rozróżniam biel i czarność, odróżniam każdy kolor od każdego innego. A gdy dumam o kolorach, nie wdzierają się do moich myśli dźwięki i nie zamacają wrażeń barw, jakich zacerpnałem poprzez oczy. Lecz dźwięki też się przechowują w pamięci, w osobnym złożone ukryciu. Wrażenia dźwięków też mogą wywołać, jeśli zechcę, i od razu one się do mnie cisną. Nie poruszając językiem, nie wydając z gardła żadnego głosu, mogę śpiewać do woli. Kiedy zaś wykorzystuję bogactwo wrażeń, które

45. George Steiner, *Language and Silence...*, s. 39.

46. George Steiner, *Language and Silence...*, s. 39.

wniknęły przez uszy, wtedy obrazy barw nie mieszają się z wrażeniami dźwięków ani ich nie przerywają, chociaż jednocześnie z nimi trwają w pamięci. [...]»⁴⁷

U św. Augustyna cisza i pamięć łączą się ze sobą, podobnie jak w poemacie Hopkinsa przywoływanie obrazów z pamięci uwarunkowane jest kontemplacją w ciszy, co czyni zasadnym umieszczenie ważnego spójnika „AND” (pisanego w oryginale wielkimi literami) w połowie sonetu *Sokół* (spójnik „and”, ale także możliwa cezura, na oddech, jak w wersji poezji staroangielskiej). Hiszpański jezuita z XVII wieku Baltasar Gracian (1601–1658) pisał, iż cisza jest tak ważna jak słowa i zalecał „zawieszenie” temperamentu, by oddać się milczeniu. Fermatę „AND” w sonecie Hopkinsa można by potraktować w podobny sposób, jako zawieszenie aktywności, a nawet głosu, by kontemplować w „sanktuarium ciszy”. W pracy *Sztuka światowej mądrości* (w rozdziale IV) Gracian nazywa ciszę nie tylko „delikatną”, ale też „świętą z świętych ziemskiej mądrości”⁴⁸. Uważa także, iż „człowiek mądry znajduje schronienie w ciszy, a jeśli pozwala sobie na wyjście z niej, czyni to w cieniu i przed jedynie kilkoma godnymi osobami”⁴⁹.

Dante uciekał się do symboliki światła, gdy już dochodził do granicy dźwięków. Steiner w kontekście „gramatyki tworzenia” zachęca do wyizolowaniu się ze świata zewnętrznego, by schronić się w porcie ciszy, gdyż „cisza i milczenie powiązane są z tworzeniem, odkrywaniem”⁵⁰. Newman był zwolennikiem „gramatyki przyświadczenia”, wedle której najważniejszym wyzwaniem staje się rzeczywiste przeżywanie, doświadczenie realne, osobiste, właściwe danej jednostce, zwane czasem „przyświadczeniem wiary”⁵¹. Hopkins, uczeń Newmana, przyjmuje „przyświadczenie rzeczywiste” jako zalecenie w swojej estetyce poetyckiej, wkład własnej i osobistej wiary w dar słuchania. Aliteracyjnie wzmocniona wielogłosowość obrazów w pierwszej części sonetu „Sokół”, a potem finał ciszy i milczenia wyrażone poprzez symbolikę pasji i ukrzyżowania w drugiej części, są wynikiem „wewnętrznego zaśłuchania” (przyświadczenia); „poeta, bądź mistrz metafory”, jak to celnie ujmuje Steiner, „jakby wnikał w nabrzmiałą ciszę, która poprzedza błyskawice nadchodzącej formy”⁵². Obdarzony został bowiem „darem

47. Św. Augustyn, *Wyznania*, Ks. X, s. 188 <http://www.katedra.uksw.edu.pl/biblioteka/augustyn_wyznania.pdf> (25.06.2016).

48. Baltasar Gracian, *The Art of Wordly Wisdom* <https://archive.org/stream/artofworldlywisdom00gracuoft/artofworldlywisdom00gracuoft_djvu.txt> (25.06.2016).

49. Baltasar Gracian, *The Art...*: „The wise man therefore retires into silence, and if he allows himself to come out of it, he does so in the shade and before few and fit persons”.

50. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 274.

51. Zob. John Henry Newman, *Logika wiary*, przeł. Paweł Boharczyk, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1989, s. 84.

52. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 274–275.

milczenia” i tworzy w samotności, po drodze zapominając o sobie, chociaż jest sprawcą aktu twórczego:

najistotniejsza jest tu moc poczynania wzbierająca z samotniczego sanktuarium Ja. To tylko tamtędy może nieświadomość docierać do receptorów sprawiania, do [...] wież strażniczych poprzedzających wszelkie wizualne i dźwiękowe zjawiska⁵³.

„Habit perfekcji”

Utrzymany w atmosferze ignacjańskich *Ćwiczeń duchowych* poemat *The Habit of Perfection* („Postawa/zwyczaj perfekcji”) napisał Hopkins w 1866 roku, w roku swojej konwersji na wiarę rzymską; rozpoczyna się ten poemat znamiennej w wiktoriańskiej poezji frazą „Elected silence, sing to me” („Wybrana ciszo, śpiewaj mi”, „wybrana” w sensie dostojności, majestatu, trudno tutaj o adekwatny przekład na język polski). Jakby zaprzeczając wszelkim regułom językowym, jest to najbardziej zawyły (neologizmy i złożenia werbalne) poemat Hopkinsa, naruszający harmonię struktury i składni, a przy tym unikalny pod względem złożań słownych. W pierwszej części nawiązuje poeta do formy pastoralnej w poezji od czasów renesansu, a potem romantyzmu (Spenser, Sidney, Marlowe, w końcu także Blake w *Pieśniach niewinności*), gdy w apostrofie do ciszy prosi o przypomnienie melodii poety-pasterza grającego na fujarce, czy piszczałce (nawiązanie do pierwszego hymnu poetyckiego *Caedmon*). Wyraża jednak pragnienie, by wydobyć z ciszy najbardziej wymowne dźwięki, by wsłuchać się w jej znaczenie, gdyż cisza wręcz przeraża fizycznie, doskwiera bowiem złożonej budowie ucha („whorlèd ear”) nastawionego na słuchanie dźwięków muzyki. Cisza jest tak wymowna, że pozwala poecie słyszeć także głosy, których nikt inny wysłuchać nie potrafi, niesłyszalny głos muzyki duchowej. *The Habit of Perfection* jest apostrofą do Ciszy, inwokacją, prośbą o taką muzykę, którą poeta „pragnie słyszeć”, dzięki aliteracjom i frazom muzycznym, które uczynią milczenie znaczącym. Przywołany na początku Raymond Murray Schafer, który komponuje i analizuje specyficzny pejzaż dźwiękowy (*soundscape studies*) wyznaje, iż zawsze czyni to na tle ciszy. Píše o „pozytywnej ciszy perfekcji i spełnienia”; gdy człowiek dąży do doskonałości, każdy dźwięk aspiruje do kondycji ciszy, do słuchania „Muzyki Sfer”⁵⁴. Teoria muzyczna kanadyjskiego kompozytora ma wiele punktów styecznych z opisem życia duchowego. Cisza, post i ubóstwo, nieodłączne warunki życia konsekrowanego i medytacji ignacjańskich, nie stanowią przeszkody w „konsumowaniu” uroków życia przy pomocy zmysłów; smakuje ono bowiem

53. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 278.

54. Raymond Murray Schafer, *The Soundscape...*

jeszcze bardziej, gdy można je wyrazić językiem poezji. Dlatego poemat Hopkinsa *The Habit of Perfection* zawiera w finale nawiązanie do uczyty weselnej, nie tylko zmysłowych, ale także duchowych zaślubin, jakie opisuje prorok w *Pieśni nad Pieśniami*. Tytuł poematu Hopkinsa *The Habit of Perfection* jest dwuznaczny, z jednej strony bowiem wskazuje na „postawę perfekcji”, ale także na „habit” (także „zwyczaj”), czyli „szatę doskonałości” nie tylko poety i duchownego, ale także kobiety poślubionej poprzez sakrament małżeństwa; wiele elementów poematu przywołuje obrazy jak np. w *Pieśni nad Pieśniami*,

ukaż mi swą twarz,
daj mi usłyszeć swój głos!
Bo słodki jest głos twój
i twarz pełna wdzięku⁵⁵.

Istnieje wiele analogii między „hymnem do Ciszy” a *Pieśnią nad Pieśniami*, która jest „hymnem do miłości”. Podobieństwa dotyczą zarówno sfery architektury (ciała), jak i zmysłów, szczególnie wrażeń słuchowych i wzrokowych, które się wzajemnie uzupełniają. To, co trudno usłyszeć uzupełnia w obu poematach obraz, a w ciszy możliwe jest doskonale kontemplowanie obrazów. Cisza w obu poematach, stanowi nie tylko cenne zaplecze dla świata zmysłów, ale sprzyja myśleniu według „logiki wiary”, „gramatyki [subiektywnego] przyświadczenia”, które przekracza wszelkie dyskursywne (a więc i głosowe) dowodzenie dotyczące istnienia tego, co boskie.

Kluczowym w poetyckiej ikonologii Hopkinsa jest słowo „konwersja”, której poeta doświadczył osobiście w 22. roku życia i która ma także wymiar metaforyczny. Konwersja to nie tylko przejście na wiarę rzymską, ale nade wszystko zmiana sposobu widzenia świata, z obrazowego na bardziej słuchowy. Znamiennym i symbolicznym znakiem konwersji było zakończenie milczenia i przejście do mowy (pisania), a pierwszym okrzykiem stał się najdłuższy poemat o katastrofie statku Deutschland, finał długoletniej ciszy i początek symfonii głosów; poemat ów dowodzi, iż cisza jest skarbnicą dźwięków, ich nasyceniem. W inwokacji poematu słyszymy zawołanie poety, iż Bóg jest nie tylko dawcą chleba, ale także oddechu („giver of bread and breath”), dzięki któremu człowiek wypowiada dźwięki. Konwersja zatem jest rodzajem przemiany, przejścia do innego sposobu spojrzenia na rzeczywistość otaczającego świata, o czym czytamy także w ostatnim rozdziale monografii *A Secular Age* Charlesa Taylora. Filozof wyjaśnia, iż w konwersji nie chodzi tylko o dojście do stanu „pełni” czy nasycenia, lecz także o proces przekazania, mediacji owego stanu innym.

55. *Biblia Tysiąclecia, Stary Testament, Pieśń nad Pieśniami, 2:14* <<http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=589>>.

Hopkins nazywa język poezji „the current language heightened”, językiem powszednim, ale „wywyższonym do poziomu poezji”⁵⁶. W podobny sposób Taylor używa pojęcia „the heightened power of love”⁵⁷, wyniesionej potęgi miłości, która sięga szczytu doskonałości, która jest, jak u Hopkinsa, „szatą perfekcji”. Omawiając przykłady „konwersji”, Taylor posługuje się przykładem Hopkinsa, którego przemianę pokazuje sonet *Sokół*, zwrot od „oktawy obrazów” do „wibrującego medium teologicznego pejzażu dźwiękowego”⁵⁸. *Sokół* to nie tylko nazwa, pojedyncze słowo, lecz nade wszystko „soundscape”, który przywołuje obraz poetycki, a także uosabia akt boskiego (s)tworzenia. Wyrażenie „inscape” (*haecceitas*) rzeczy, dotarcie do „głębi wszech-rzeczy” odbywa się poprzez dźwięki, poetyckie za-wołanie, wyrażenie, eks-presję, które są wynikiem medytacji (ek-stazy) w majestacie ciszy („elected silence”). Gdy pod koniec życia poeta deklaruje, iż jest już tylko „eunuchem czasu” („Time’s eunuch”), niezdolnym do wyrażenia żadnego słowa, „które się budzi”, muzyka zostaje wyciszona w ostatecznym *diminuendo* śmierci. „Przejście zapory” to nie tylko finalne pożegnanie w ciszy, ale powrót do „muzyki sfer” kosmosu po tym, jak wygrane zostały ostatnie dźwięki requiem *Universum*.

56. Cytuję tę frazę z pamięci z listów Hopkinsa do Roberta Bridgesa [Letter to Robert Bridges, 14 August, 1879].

57. Charles Taylor, *A Secular Age*, The Belknap Press Harvard University Press, Cambridge, MA and London, England, 2007, s. 729.

58. Charles Taylor, *A Secular...*, s. 758.

Magdalena Stochniol

Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach



Wsluchując się we własne wnętrze Opera *Lohengrin* (1984) Salvatore Sciarrina i jej estetyczne oblicza

Narracja stworzona z dźwięków w muzyce wykluczonych – szumów, jęknięć, wdechów i wydechów – balansująca na granicy percepcji, utkana w fakturze cienkiej niczym pajęczynowe nici. Utwory włoskiego kompozytora Salvatore Sciarrina (ur. 1947) prowokują do zadawania trudnych pytań – o istotę sztuki, o jej cel i funkcje u progu XXI wieku, w rzeczywistości przesytu i konsumpcjonizmu. Pośród wielu innych estetycznych możliwości wyboru – tych niepospolitych i pociągających – muzyka Sciarrina stanowi dziś niewątpliwie jedną z najciekawszych propozycji dojrzałego pokolenia.

Sciarrino cieszy się niezwykle dużym uznaniem zarówno publiczności, jak i krytyki. Liczba publikowanych prac naukowych dotyczących jego twórczości nie dorównuje jednak ani mnogości wykonań jego utworów podczas najważniejszych światowych festiwali, ani liczbie nagrań płytowych z jego muzyką. Główne informacje biograficzne oraz wybrane problemy z zakresu estetyki jego utworów omówione zostały w *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹, choć i tutaj ilość przeznaczono-ego dla tego kompozytora miejsca jest niewspółmierna do wagi jego twórczości. Zaskakująco niewielką notkę znajdujemy w uznanej, monumentalnej *The Oxford History of Western Music*² Richarda Taruskina, a w znakomitej *The Cambridge History of Twentieth Century Music*³, pod redakcją Cooka i Pople’a, o twórczości Sciarrina nie wspomina się wcale. Jedynie brytyjski pisarz i krytyk muzyczny Paul Griffiths⁴ charakterystyce jego twórczości poświęca nieco więcej miejsca, koncentrując się przede wszystkim na najbardziej uznanej operze *Luci me traditrici* oraz najważniejszych kategoriach estetycznych istotnych dla tego kompozytora.

W polskim piśmiennictwie ważną część informacji przynoszą książki programowe festiwalu Warszawska Jesień⁵, bowiem tam publikowane są komentarze

1. „Sciarrino Salvatore”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001.

2. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 5, *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, New York 2010.

3. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, red. Nicholas Cook and Anthony Pople, Cambridge University Press, New York 2004.

4. Paul Griffiths, *Modern Music and After*, 3rd ed., Oxford University Press, Oxford 2010.

5. Muzyka Sciarrina po raz pierwszy pojawiła się na festiwalu Warszawska Jesień w 1971 roku i od tamtej pory prezentowana była wielokrotnie przez najlepsze polskie i zagraniczne zespoły.

kompozytora do utworu, zawierające wyjaśnienia z zakresu kompozytorskiego *métier*. Charakter porządkujący podstawowe informacje biograficzne i warsztatowe mają eseje: Tomasza Biernackiego i Moniki Pasiecznik, dotyczące opery *Luci mie traditrici*⁶, oraz Ewy Szczecińskiej, opublikowany na łamach pisma „Dwutygodnik.com”⁷. Zdecydowanie najbardziej wnikliwe omówienie problemów warsztatowo-estetycznych oraz tych z zakresu ekspresji i warsztatu kompozytorskiego odnaleźć można w książce *Formy śmierteczności* Łukasza Grabuś⁸. Autor porządkuje i objaśnia zakres terminologiczny wprowadzony przez Sciarrina oraz daje odpowiedź na najważniejsze pytania dotyczące jego kompozycji.

Samouk, autodydakta...

Salvatore Sciarrino urodził się 4 kwietnia 1947 roku. W publikowanych biogramach autorzy w pierwszej kolejności podkreślają fakt, iż nie odebrał on regularnego wykształcenia. Pobierał prywatne lekcje u Franca Evangelistiego, był zafascynowany postawą twórczą Luigię Nona – wpływy obu zauważalne są w jego utworach – jednak pełnych studiów w zakresie kompozycji nie ukończył.

Jako młody chłopak wpięrow interesował się malarstwem i sztukami wizualnymi; w wieku osiemnastu lat zatrudnił się w *Teatro Comunale di Bologna* na stanowisku reżysera oświetlenia. Już w tym czasie bardzo bliskie mu były wizualne kategorie, takie jak barwa, kolor czy forma w przestrzeni, oraz możliwości ich wykorzystania w teatrze czy operze. Niewątpliwie te wczesne doświadczenia wpłynęły na jego dalsze wybory, bowiem dziś najistotniejszym obszarem jego muzycznej działalności jest twórczość operowa.

Kompozycją zainteresował się dość późno, bo dopiero w wieku dwunastu lat. O tym, że był to dobry wybór, świadczyć może choćby fakt, że już po trzech latach, w 1962 roku, podczas *New Music Week* w Palermo, miało miejsce praktyczne wykonanie jego utworu.

Lata 60. to okres formowania się estetycznego oraz odpowiedzi na pytanie o własną drogę twórczą. Już wówczas, wpięrow zupełnie niewyraźnie, pojawia się myśl, iż muzyka ma sens tylko w kontekście ciszy i że to cisza jest tym, co stanowi o największej sile dźwięków. Od lat 70. deklaracja ta została ukonstytuowana w dziełach, między innymi w ponad 45-minutowym *Un'immagine di Arpocrate* na fortepian, orkiestrę i chór – utworze, który stał się swoistym, twórczym manifestem.

6. Tomasz Biernacki, Monika Pasiecznik, *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 61–69.

7. Ewa Szczecińska, *Uważność: Ekologia ciszy*, „Dwutygodnik.com” <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/656-uwaznosc--ekologia-ciszy.html>> (15.01.2016).

8. Łukasz Grabuś, *Dramaturgia ciszy Salvatore'a Sciarrina*, w: *Formy śmierteczności*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 33–109.

Przyjęcie radykalnej postawy twórczej odbyło się pod wpływem dwóch najbardziej cenionych postaci XX-wiecznej włoskiej sceny kompozytorskiej: Luigiiego Nona i Franca Evangelistiego. Od tego pierwszego Sciarrino przejął przekonanie, iż muzyka jest zobowiązana do ciągłego dążenia w kierunku nowości, i że tylko radykalny język wypowiedzi może oddziaływać na słuchacza. Od drugiego wzięł naukowe podejście do sztuki – muzyka tworzona jest nie z natchnienia i impresji, lecz rzetelnej i wnikliwej pracy, przypominającej pracę badacza. Tak zrodziły się zainteresowania obejmujące dociekliwe poszukiwania w obszarach biofizyki, oddziaływania na impulsy nerwowe, badanie akustycznych walorów dźwięku i ich znaczenia dla percepcji. Komentując swoje utwory, Sciarrino zaznacza: „Nie piszę muzyki, piszę psychologiczne doświadczenie. Moja muzyka przynależy do obszaru psychoakustyki. Najważniejsze są drgania przenoszone przez dźwięk”⁹.

Poetyka ciszy

Założenie polegające na wycofaniu z utworu niemal całej palety muzycznych dźwięków, na rzecz ciszy i egzystencji na granicy percepcji, zostaje zrealizowane w pełni. W komentarzu do *Un fruscio lungo trent'anni* (1998) Sciarrino zawarł motto, które z powodzeniem można zastosować dla całej jego twórczości: „Jest jedna rzecz, bez której żaden zachwyt nad dźwiękiem nie ma sensu, i jest to intensywność ciszy”¹⁰. Choć realizacja w kompozycji takich założeń estetycznych zakłada bardzo „ekologiczne” podejście do słuchacza, jest w istocie skrajnie radykalna, bowiem stanowi koncepcję muzyczną *à rebours* – podważa świat muzycznego istnienia u jego podstaw. Zaciera się granica między dźwiękiem a szumem, między ciszą a brzmieniem. Dźwięki instrumentów orkiestry istnieją tak, jak istnieją inne dźwięki otaczającego świata, wtapiają się w ledwie słyszalne tło i wewnętrzny rytm organizmu.

Diagnozę przyjętej przez Sciarrina postawy estetycznej trafnie formułuje Ewa Szczecińska:

Muzyka Salvatora [!] Sciarrina zaczyna się od obserwacji świata, którego człowiek jest tylko częścią; od obserwacji natury, którą człowiek zracjonalizował; abstrakcji i abstrakcyjnych uniwersaliów; wreszcie kultury. Ale muzyka Sciarrina bierze się też z konstatacji, że „pewne sfery życia niedostępne są dla rozumu”. Dlatego, by dotknąć tę niedostępność, trzeba się zatrzymać i pobyc z dźwiękami blisko, sam na sam. Trzeba

9. Tomasz Biernacki, Monika Pasiecznik, *Po zmierzchu...*, s. 63.

10. „There is one thing without no delight in sound that makes sense, and that is the intensity of silence”. Salvatore Sciarrino, *Un fruscio lungo trent'anni*.

wniknąć w naturę, otoczenie i w siebie samego również. Trzeba robić to w skupieniu i uważnie¹¹.

Intuicję Szczecińskiej dotyczącą obserwacji świata potwierdza kompozytor w słowach: „Moja koncepcja dźwięku wywodzi się ze swego rodzaju autoanalizy fenomenologicznej i antropologicznej. Jestem tu i teraz: co słyszę? Wszystkie moje kompozycje zaczynają się od tego pytania”¹².

Z uważnego słuchania otaczającej rzeczywistości oraz własnego wnętrza powstaje strategia *azzerare* (z j. wł. ‘wyzerować’), polegająca na oczyszczeniu, zresetowaniu i doprowadzeniu percepcji słuchacza do stanu „zero”. Termin ten, który dziś funkcjonuje powszechnie, wprowadzony został przez Salvatore Sciarrina w latach 60. i odwołuje się do zjawiska polegającego na operowaniu dźwiękami na granicach słyszalności¹³. Tylko odrzucając to, co nachalnie i bezwzględnie dociera do ludzkich uszu, odkryć możemy to, co dla innych zakryte – jedynie wsłuchując się w ciszę, odkryjemy nowy dźwiękowy świat. W komentarzu do kompozycji *Quaderno di strada* (*Notatnik podróży*) Sciarrino wyjaśnia: „To, o czym mówimy, wykracza poza granicę pięciolinii. Znajdujemy się na granicy ciszy, gdzie słuch się wyostrza, a umysł otwiera na każdy dźwięk, jakbyśmy słuchali po raz pierwszy. Percepcja się odradza, odbiorem rządzą emocje”¹⁴.

Gdy zanika dźwięk, słyszalny staje się puls naszego organizmu. W muzyce Sciarrina „wyraźne jest naśladownictwo lub przeniesienie odgłosów życia właściwych fizjologii wewnętrznej, rodzaj obiektywizacji, niema dramatyzacja serca i oddechu. Muzyka próbuje przewrócić na nice pojęcia obecności i nieobecności [...] pozostaje prawie wyłącznie ruch ślepy i zagadkowy, przyspieszenia i opóźnienia pulsów periodycznych, klimat niepokoju”¹⁵.

Dla postrzegania tych zjawisk z ich paletą zmiennych niuansów jest pewien szczególnie preferowany czas dobowy – noc, która pozwala percepcji odżyć na nowo. Sciarrino wyraził to dosadnie w komentarzu do orkiestrowego *Autoritratto nella notte* (*Autoportret w nocy*) (1982), pisząc: „W nocy rzeczy ożywają. Nasz umysł wypełnia przestrzenie, czyni ciemność mniej głuchą, najmniejszy szmer staje się zjawą. Cisza zmienia się w grzmot”¹⁶.

11. Ewa Szczecińska, *Salvatore Sciarrino. Ekologia ciszy*, „Dwutygodnik.com”, <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/656-uwaznosc--ekologia-ciszy.html>> (15.01.2016).

12. Łukasz Grabuś, *Dramaturgia ciszy...*, s. 49.

13. Szerszą charakterystykę strategii *azzerare* przedstawia w przywoływanej tu pracy Łukasz Grabuś. Por. Ł. Grabuś, *Dramaturgia ciszy...*, s. 38 id.

14. Salvatore Sciarrino, komentarz do utworu *Quaderno di strada*, w: Książka programowa festiwalu Warszawska Jesień 2006, s. 126.

15. Salvatore Sciarrino, komentarz do utworu *Introduzione all'oscuro*, w: Książka programowa festiwalu Warszawska Jesień 1994, s. 231.

16. Salvatore Sciarrino, komentarz do utworu *Autoritratto nella notte*, w: Książka programowa festiwalu Warszawska Jesień 2003, s. 104.

Opera – między starym i nowym

Najważniejszym obszarem działalności twórczej Sciarrina jest opera¹⁷. Już w pierwszej z nich, niewielkich rozmiarów jednoaktowej operze *Amor i Psyche* (1973), ujawniają się najważniejsze cechy tego twórcy: odwołanie do zastanych historii, reinterpretacja mitów, napięcie wynikające z przeciwieństw. Te filary jego twórczych zainteresowań będą obecne z mniejszą lub większą intensywnością niemal we wszystkich utworach instrumentalnych i wokально-instrumentalnych od lat 70. Z lubością sięga po tematy znane i funkcjonujące w tradycji, ukazując ich nowe, niejednokrotnie dalekie od przyjętych w obiegu odczytania.

Najbardziej znane są dwie opery Sciarrina: *Luci mie traditrici*, opera w dwóch aktach na podstawie życia kompozytora Carla Gesualda da Venosy (1998), oraz *Makbet*, trzy akty bez nazwy (*tre atti senza nome*, 2002). Sięganie po znane historie ma dla niego walor szczególnie inspirujący, bowiem pozwala nie skupiać się na chronologii wydarzeń, lecz odnaleźć jej inną, alternatywną interpretację. W jednej z wypowiedzi podkreśla, iż uwielbia „sztukę nowoczesną i dawną. Zawsze wyobrażałem sobie muzeum, jako przytulny pokój albo odwrotnie, mieszkanie pełne pięknych przedmiotów zupełnie jak muzeum”¹⁸. Napięcia wynikające z tarć między tymi dwiema siłami są dla niego szczególnie inspirujące.

Opera *Lohengrin* (1984). Akcja niewidzialna,
na sopran, orkiestrę symfoniczną i głosy

Skomponowana w 1984 roku opera *Lohengrin*¹⁹ to utwór dojrzały, zawierający najważniejsze cechy teatru operowego tego kompozytora. Dzieło przeznaczone jest na sopran solo, głosy i orkiestrę symfoniczną. Mimo pozornie typowej obsady, każdy z wykonawców otrzymał zupełnie nowe, dalekie od tradycyjnych role.

Libretto autorstwa kompozytora oparte zostało na opowiadaniu symbolisty Jules’a Laforgue’a, zamieszczonym w zbiorze *Moralites legendaires*, który reinterpretuje znane historie i ukazuje je w nowym kontekście. W swojej wersji Laforgue

sprowadza akcję arturiańskiej legendy do sypialni nowożeńców. Lohengrinowi nadaje cechy chorowitego dekadenta brzydzącego się seksualnością, a poślubionej mu Elsie

17. Twórczość operowa Sciarrina stanowi jeden z najważniejszych jego obszarów twórczych. Opery powstają od lat 70. i są to kolejno: *Amor e Psyche* (1973), *Aspern* (1978), *Cailles en sarcoophage*, opera w trzech częściach (1979–80), *Lohengrin* na solistę, instrumenty i głosy (1984), *Perseo ed Andromeda*, opera w jednym akcie (1990), *Luci Mie traditrici* (1998) oraz *Makbet* (2002).

18. Cyt. za: Tomasz Biernacki, M. Pasiecznik, *Po zmierzchu...*, s. 63.

19. Prawykonanie odbyło się 15.09.1984 r., Catanzaro, Spiazza del Sole, pod dyrekcją kompozytora.

drapieżność modliszki domagającej się *consummatum*. Elsa jest kapłanką księżycy, która nie zachowała dziewictwa i w związku z tym musi zostać wykluczona ze wspólnoty. Jeśli przed kolejną pełnią nie znajdzie się ktoś, kto zechce ją poślubić, czeka ją kara oślepienia. Jedyna szansa Elsy, czyli Lohengrin, ucieka przed nagabywaniami małżonki – przemienia się w gigantycznego łabędzia i odlatuje²⁰.

Z fabuły zawartej w opowiadaniu Sciarrino starł wszystko to, co pozwalałoby na jednoznaczne i oczywiste odczytanie tego dzieła. Opera składa się z czterech scen, poprzedzonych prologiem i epilogiem. Sceny te, choć treściowo powiązane ze sobą, nie układają się w zwartą formułę narracyjną, lecz raczej cztery obrazy – etapy wypełniania się historii Elzy Lohengrin.

Pierwotny wzór akcji zostaje tutaj odwrócony: najpierw znajdujemy się w sypialni małżonków, by dopiero w późniejszym etapie widzieć Elzę nad brzegiem morza, wypatrującą swojego kochanka. to rozwiązanie wprowadza sporo „zamieszania”, bowiem nie wiemy, czy małżeństwo miało miejsce, czy było jedynie snem, a Elza nigdy za mąż nie została wydana.

Wyjaśnienia wymaga także podtytuł opery: *akcja niewidzialna*. Analogiczne komentarze stosował Sciarrino już wcześniej w utworze *Vanitas* (1981) na głos, wiolonczelę i fortepian, a także w dziełach późniejszych, m.in. w operze *Perseusz i Andromeda* (1993) oraz *Infinito nero* (1998). Pomysł, by w utworze takim jak opera (w której wizualny aspekt spełnia kluczową rolę) założyć wielopoziomowe ukrycie, wydaje się pomysłem równie karkołomnym co wspaniałym. Zadaniem słuchacza jest poszukiwanie tych jakości, których ukrycie wyjaśnia dzieło w pełni. Muzykolog Gianfranco Vinay koncepcję niewidzialności interpretuje na trzech negatywnych poziomach: (1) niewidzialność akcji jako takiej – fragmentaryczność akcji, brak ciągłości zdarzeń, brak akcji widzianej na scenie; (2) nieokreślone miejsce akcji – różne stany świadomości – sen, czuwanie, halucynacje; przestrzeń wewnętrzna i zewnętrzna; (3) nieokreślenie dominującego protagonisty – brak utożsamienia głosu z konkretnym podmiotem, zmienny podmiot, zmienność jego stanów świadomości²¹.

W komentarzu do *Lohengrina* Sciarrino zamieszcza takie oto wyjaśnienie: mottem utworu, szczególną motywacją dla takiego działania, jest „przywołanie przestrzeni wewnętrznej” bohaterki. Słowa te stają się kluczem do interpretacji wydarzeń operowych, bowiem ukazują, iż to, co widzimy na scenie, to w rzeczywistości nie wydarzenia świata zewnętrznego, lecz marzenia/wyobrażenia, które widzi Elza. Odrzucić więc należy to, co rozprasza i nie pozwala na dotarcie do głębi, a szukać – we wnętrzu i emocji.

20. Łukasz Grabuś, *Dramaturgia ciszy...*, s. 72.

21. Gianfranco Vinay, *Quaderno di strada de Salvatore Sciarrino*, Michel de Maule 207, s. 18, cyt. za: Łukasz Grabuś, *Dramaturgia ciszy...*, s. 70.

Sciarrino w operze pozostawił niemal wyłącznie dialogi. Do minimum ograniczone zostały didaskalia w partyturze, odnoszące się do miejsca, czasu akcji i opisu przestrzeni. Ledwie nakreślone zapiski pozwalają się zorientować w przestrzeni akcji. Sceny 1 i 2 – mają miejsce w okolicach pałacu ślubnego oraz jego wnętrzu; sceny 3 i 4 – dzieją się na brzegu wiecznego morza, w „bezlitosnej i boskiej pełni księżyca”. Sceneria kolejnych odsłon nie zmienia się: każdej z nich towarzyszy niewidzialny „obserwator” – księżyc. Jego obecność wielokrotnie zaznaczona jest w tekście. U Sciarrina aura nocy to czas docierania do wnętrza, odkrywania tajemnicy, czas zatrzymania i zasłuchania w niewyjaśnione.

W pozornie niewinnych rozmowach małżonków Sciarrino umieścił narracyjne „pęknięcia”, które powoli odsłaniają jedną możliwą interpretację. Dwie pierwsze sceny, choć składają się ze strzępków dialogów, nie wzbudzają u odbiorcy zaniepokojenia. Pierwszy moment, w którym słuchacz odczuwa wyraźny dysonans, ma miejsce w scenie III.

– Elzo! Elzo! Elza, upadła westalka. Twoja pierś zna inne pieszczoty niż te, które od księżycy są dalekie: niegodne ręce rozpięły pas i złamały pieczęć twoich małych samotności!

Elzo! Elzo! Elzo!

– Tylko łyżkę.

– Ach! Co dwie godziny... Co za cisza!...

– Elzo! Elzo! Elzo!²²

Słowa dotyczące łyżki (przyjęcia lekarstwa?) pojawiają się z zaskoczenia i wprowadzają u odbiorców konsternację. Ta niejednoznaczność odczytania tekstu ma kluczowe znaczenie dla odbiorcy. Gdy uspokojony po dwóch pierwszych scenach nie spodziewa się „zwrotu akcji”, zaburzenie spodziewanej narracji wielokrotnie wzmacnia retoryczny efekt słów. Właściwą odpowiedź przynosi epilog. Oczom słuchaczy ukazuje się szpital – Elza jest pensjonariuszką szpitala dla obłąkanych, a to, czego byliśmy świadkami, to halucynacje chorego umysłu.

Rola solistki i orkiestry

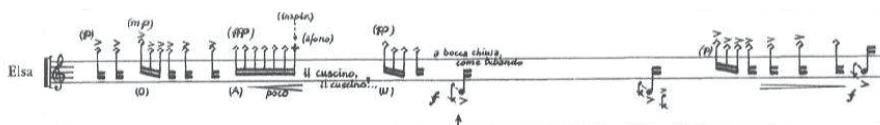
Lohengrin pod każdym względem stanowi dojrzałe i w pełni reprezentujące estetyczne wyznaczniki stylu Sciarrina. Kluczową postacią opery jest Elza. Jest nie tylko narratorem całej opowieści, lecz jednocześnie sprawczynią i ofiarą

22. – Elsa! Elsa! Elsa, vestale perduta. Il tuo seno conosce altre carezze da quelle lontane della luna: mani profane hanno sciolto la cintura e infranto il sigillo delle tue piccole solitudini! Elsa! Elsa! Elsa! / – Un cucchiaino soltanto. / – Ah! ogni due ore... Che silenzio!... / – Elsa! Elsa! Elsa! (przeł. Tomasz Duda)

całego zajścia. Takie rozwiązanie w teatrze Sciarrina nie jest niczym nowym, bowiem

generalnie świat jest postrzegany oczyma kobiet. Katastrofę wywołuje zetknięcie z pierwiastkiem męskim. W pewnym sensie spotkanie z erotyką to spotkanie ze śmiercią. Eros i Tanatos, ale również Eros i strata, zguba lub ofiara. Tanatos określa nie tylko wyzercpanie i tryumf erotyzmu, ale także zażartą walkę²³.

W partii wokalne tradycyjne środki ekspresji zdecydowanie są niewystarczające dla kompozytora: od pierwszej sceny, pomiędzy kolejnymi wersetami tradycyjnego tekstu, słyszymy jęknięcia, chrząknięcia, gruchanie gołębi... wdechy i głośne wydechy, świsty i dmuchnięcia... Te wszystkie środki zupełnie nietypowe nawet dla współczesnego operowego teatru wymagały od kompozytora zbudowania własnego sposobu notacji poszczególnych odgłosów. Zrezygnował z pięciolinii, a orientacyjny zapis uzupełnił licznymi wskazówkami wykonawczymi:



Przykład 1. Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, s. 6, partia Elzy (©Ricordi)

Oprócz nietypowych sposobów wydobywania dźwięku, Sciarrino stosuje tradycyjne rozwiązania, choć adaptuje je do swojego języka kompozytorskiego. Takim przykładem może być rodzaj „progresji”, która rozpada się na dwie płaszczyzny: dolną, opartą na recytowanym tekście oraz górną, wykonywaną przez ciche uderzenia górnej i dolnej wargi śpiewaczki:



Przykład 2. Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, s. 44 (©Ricordi)

Sciarrino powierzył sopranistce aż trzy role: realizuje partie Elzy, prowadzi dialog z Lohengrinem (sama ze sobą?) oraz naśladuje odgłosy świata zewnętrznego. Niemal w całości jej partia oparta jest na recytacji, w której kompozytor wyodrębnił trzy paski wysokościowe: niskie, środkowe i wysokie. Umiejętna realizacja zapisanych w partyturze odgłosów pozwala na wykreowanie dialogu

23. Łukasz Grabuś, *Dramaturgia ciszy...*, s. 66.

trzech odmiennych postaci. W szczególnych przypadkach, gdy dialog prowadzony jest na podstawie powtarzalnych, skontrastowanych środków ekspresyjnych, powstaje specyficzny rodzaj polifonii płaszczyzn:



Przykład 3. Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, s. 28, polifonie płaszczyzn w partii Elzy (©Ricordi)

Istotnym zabiegiem retorycznym jest wprowadzenie w zakończeniu opery prostej melodii. Opiera się ona na pięciodźwiękowym, diatonicznym pochodzie o swobodnej, dostosowanej do tempa słowa narracji. Jej siła „rażenia” jest niezwykle silnie oddziałująca, bowiem jest to moment, w którym słuchacz uświadamia sobie, że ten najbardziej oczywisty dla opery środek wykonawczy, jakim jest śpiew, pojawia się tu po raz pierwszy. Podział ten ma znaczenie również symboliczne, bowiem epilog to moment wyjścia ze świata wewnętrznych przeżyć i halucynacji Elzy i ukazania szpitalnej rzeczywistości.



Przykład 4. Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, Epilog, pieśń Elzy (©Ricordi)

Nietradycyjną rolę powierzył Sciarrino orkiestrze. W większości utworu jej rola jest tak dyskretna, jakby zespołu wcale nie było. Zespół wtapia się w tło, rezygnując z dźwięku na rzecz drgającej ciszy. Choć pod względem technicznym sposoby wydobywania dźwięku są analogiczne do tych używanych przez awangardę lat 60. (odgłos kłapek instrumentu, fłażoletowe *glissando*, ciche pocieranie korpusu instrumentu), ich rola jest inna: nie mają szokować czy zaskakiwać, lecz naśladować odgłosy świata zewnętrznego.

Inną ważną rolę odgrywa orkiestra pod względem narracyjnym. Za pomocą ostrych, gwałtownych „cięć”, zwykle w dynamice *forte*, zwiastuje zmianę narracji/treści/ujęcia. Tradycyjne kategorie estetyczne nie mają tutaj żadnego zastosowania. Mimo notacji zbliżonej do tradycyjnej, takiej jak użycie kreski taktowej czy metrum, ich zastosowanie jest jedynie orientacyjne. Muzyka ma własny, naturalny rytm, zgodny z oddechem sopranistki. Jedyny fragment,

Lohengrin, choć nie jest tak dobrze znany, jak inne opery Salvatore Sciarrina, w dorobku tego kompozytora widnieje jako dzieło istotne. Choć od tradycji muzycznej Sciarrino nie odciął się zupełnie, jego stosunek do zastanych form i gatunków jest swobodnie twórczy. Najważniejszą kategorią staje się liryka, która stanowi wyraźny łącznik z epokami wcześniejszymi, sposób podjęcia jest fascynująco nowy i świeży:

W teatrze muzycznym istniał pewien problem polegający na chęci bycia lirycznym. Wszystko brzmiało wówczas staro i retorycznie. Bardzo ważne było dla mnie znalezienie rozwiązania tego problemu. to nie jest kwestia stworzenia czegoś nigdy wcześniej niesłyszanego, lecz usłyszenia czegoś na nowo. Musimy zregenerować nasze uszy, stare usłyszeć jak nowe²⁴.

Muzyczny świat zaproponowany przez Sciarrina jest niewątpliwie kuszący. Swoją postawą estetyczną Sciarrino wpisuje się w jakże istotny na przełomie XX i XXI wieku nurt muzycznej ekologii. Redukcja i wyzerowanie, jako zasada kompozytorska, nie mają w sobie nic z „umniejszania” ani osłabiania jego wypowiedzi. Przeciwnie, bliskie są myśleniu fenomenologicznemu, a w sięganiu coraz głębiej do źródeł naszego postrzegania uzyskują niespotykaną siłę.

24. *Ich bin beinahe im Theater geboren. Interview mit Salvatore Sciarrino* <<https://www.ensemble-modern.com/de/presse/pressearchiv/interviews/2003/91>>. Cyt za: Tomasz Biernacki, Monika Pasiecznik, *Po zmierzchu...*, s. 62.



4'33". Dźwięki ciszy¹

Sztuka zatarła już różnicę między sztuką a życiem.

*Pozwólmy teraz życiu zatrzeć różnicę między
życiem a sztuką².*

John Cage (1912–1992)

29 sierpnia 1952 roku w piątek dokładnie o godzinie dwudziestej piętnaście w sali Maverick Concert Hall w Woodstock w stanie Nowy Jork ma miejsce historyczne wydarzenie wielkiej wagi. Stowarzyszenie Woodstock Artists Association zaprasza na koncert muzyki współczesnej swoich sponsorów i przyjaciół. W programie wieczoru zabrzmiały utwory fortepianowe młodych kompozytorów – Johna Cage’a, Christiana Wolffa, Mortona Feldmana, Earle’a Browna i Pierre’a Bouleza. Podczas premierowego wykonania nowego dzieła Cage’a, pianista David Tudor trzykrotnie otwiera i zamyka klapę fortepianu, ani razu nie dotykając jego klawiatury. Kompozycja zatytułowana *4'33"* napisana jest na „milczący fortepian”. to utwór, którego się NIE gra! Dla krytyków i publiczności żart jest kiepski. Po latach w rozmowie z Richardem Kostelanetzem kompozytor z właściwą sobie swadą wspomina: „Ludzie zaczęli szeptać, niektórzy wychodzili. Nie śmiali się. Byli raczej porzytowani, kiedy zdali sobie sprawę, że nic więcej się nie wydarzy. Trzydzieści lat później nadal to pamiętają i wciąż są wściekli”³. Od tej pory już zawsze, przywołując ten dzień, będzie się mówiło o prowokacji, genezie happeningu lub symbolicznym akcie końca muzyki.

1. Fragmenty tekstu pochodzą z książki autora: *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla początkujących. Tom 1*, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2014, s. 83–87. W niniejszej formie esej nie był publikowany.

2. Michael Nyman, *Muzyka eksperymentalna*, przeł. Michał Mendyk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 54.

3. Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, przeł. Marcin Borchardt, Routledge, New York–London 2002, s. 65.

I
TACET
„Zaczynaj od zera”⁴

Pustkę odkrył, lub wymyślił, starożytny atomista Demokryt z Abdery (ok. 460–370 r. p.n.e.). O tym, że cisza nie istnieje i jest pojęciem wyłącznie abstrakcyjnym, Cage wiedział zawsze. Około roku 1950, zwiedzając kabinę antypogłosową na Uniwersytecie Harvarda, miał okazję empirycznie zweryfikować tę tezę. Nawet gdy jesteśmy całkowicie odseparowani od wszelkich doznań akustycznych i tak słyszymy dwa rodzaje szumu wytwarzanego przez nasz organizm. Generowany przez ludzki układ krwionośny charakteryzuje się niską częstotliwością, w przeciwieństwie do wysokiego tonu układu nerwowego. Stąd tylko krok do rewolucyjnego wniosku, że dla współczesnego kompozytora wszystkie dźwięki powinny być równie ważne – świadomie uporządkowane (muzyka) i te pozostające poza kontrolą (szum, hałas).

„W dawnych czasach życie było ciszą. W wieku dziewiętnastym wraz wynalezieniem maszyn narodził się hałas. Dziś hałas triumfuje i panuje niepodzielnie nad wrażliwością człowieka”⁵, pisał w futurystycznym manifestie *Sztuka hałasów* („L'Arte dei rumori”, 11.03.1913) Luigi Russolo (1885–1947). Choć zdania badaczy cageologów są podzielone, wielu z nich uważa, że genezą pomysłu na taki, a nie inny kształt 4'33" jest właśnie ten tekst. W manifestie po raz pierwszy pojawia się radykalny postulat emancypacji wszelkich szumów, hałasów i innych „niechcianych” dźwięków. Russolo wykazuje, że hałas narodził się wraz z wynalezieniem maszyn i od tej pory jest wszechobecny. Współczesna muzyka nie ma innego wyjścia i po prostu musi go zaakceptować:

Chociaż cechą charakterystyczną hałasu jest to, że przypomina nam w brutalny sposób o życiu, sztuka hałasów nie powinna ograniczać się do naśladowczego odtwarzania. Osiągnie ona największą uczuciową moc w samej akustycznej przyjemności, którą natchniony artysta będzie potrafił czerpać z zestawienia hałasów⁶.

Futurysta nie chciał ani imitować, ani odtwarzać otaczającej go aury dźwiękowej. Zamierzał podporządkować hałas wymogom kompozycji. Z braku odpowiednich instrumentów zaczął budować je sam. *Intonarumori* – generatory hałasu

4. John Cage, *Tematy i wariacje*, przeł. Jerzy Jarniewicz, „Literatura na świecie”, 1996, 1–2/1996, nr 294–295, s. 237.

5. Luigi Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*, przeł. Michał Mendyk, cyt. za: Christoph Cox, Daniel Warner, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 32.

6. Luigi Russolo, *Sztuka hałasów*, s. 35.

– były dostosowane do różnych rodzajów „niechcianych dźwięków” – szmerów, szumów, stuków, zgrzytów – sklasyfikowanych w opracowaną przez niego *rumorarmonio*, harmonię szmerów. I tak, dla przykładu: *ululatori* naśladowały wycie, jęki, śmiechy, głosy ludzi i zwierząt; *rombator* imitował warkot, łoskot, huk; *scoppiatori* naśladowały trzaski, skrzypienia, szurania, tarcia, a *sibilatori* świsty, syki, sapania. I wojna światowa zniszczyła większość skonstruowanych przez niego „organów hałasu”. Do naszych czasów zachowały się jedynie bardzo nieliczne nagrania archiwalne oraz muzyka wykonywana na zrekonstruowanych instrumentach, która daje pewne pojęcie o brzmieniu futurystycznej orkiestry.

Tezy podobne do Russola wysunął Cage w profetycznym odczycie *Przyszłość muzyki: credo* (*The Future of Music, Credo*, 1937), w którym czytamy: „Wierzę, że używanie szumu do tworzenia muzyki będzie trwało i rozwijało się do momentu, kiedy uda nam się produkować muzykę przy pomocy instrumentarium elektrycznego. Które udostępni dla celów muzycznych dosłownie każdy słyszalny dźwięk”⁷. Kompozytor powinien traktować wszystkie dźwięki i zjawiska akustyczne z jednakową atencją, powinien być otwarty na zupełnie nowe doznania, poszukiwać nowych dźwięków i eksperymentować. Doskonałym przykładem równouprawnienia dźwięków była dla Cage’a muzyka perkusyjna: „Smyczki, drewno i blacha wiedzą więcej o muzyce niż o dźwięku. Żeby nauczyć się czegoś o hałasie, muszą pójść do szkoły perkusji. Tam odkryją ciszę, sposób na odmianę świadomości, i aspekty czasu, których nie wykorzystano dotąd w praktyce”⁸.

Korzenie *4'33"* równie dobrze mogą mieć nieco inny początek, mogą sięgać dekadencji paryskiego *fin de siècle*. Ulubionym miejscem spotkań i zabaw bohemy artystycznej miasta był wówczas kabaret „Czarny Kot” („Le Chat noir”) na Montmartrze, w którym młody Erik Satie (1855–1925) grywał na pianinie. „W pewien piątek, i w dodatku trzynastego, roku 1882 zbudził mnie wcześniej niż zwykle promień słońca, który przedzierał się przez zasłony mego okna. Na końcu tego promienia znajdował się pomysł, który zamieszkał w mej głowie. I męczył mnie przez cały ranek. Pomysł ten wydawał się prosty. Oto on bez osłonek: «Urządzić wystawę rysunków wykonanych przez ludzi, którzy nie potrafią rysować»”⁹. Zainspirowany swoim pomysłem paryski literat związany z poetycką grupą Hydropatów Jules Lévy (1857–1935) postanowił wcielić sen w czyn. „Przyjaciele zabrali się do roboty i rysunki były gotowe w okamgnieniu”¹⁰. Prace

7. John Cage, *The Future of Music: Credo*, w: Christoph Cox, Daniel Warner, *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Continuum, New York–London 2004, s. 25–26. [przeł. M.B.].

8. John Cage, *Wypowiedź autobiograficzna*, przeł. Dorota Kozińska, „Literatura na świecie”, 1996, 1–2/1996, nr 294–295, s. 288.

9. Luce Abélès, Catherine Charpin, *Sztuki Niezborne, czyli akademia szyderstwa*, przeł. Elwira Milczyńska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 35.

10. Luce Abélès, Catherine Charpin, *Sztuki Niezborne*, s. 35.

zaprezentowano publiczności na Polach Elizejskich podczas kiermaszu na rzecz ofiar wybuchu gazu. Prowokacja została odebrana jako zabawna antyteza Salonu Sztuki i dała mocny impuls do działania przeddadaistycznej formacji artystycznej Sztuk Niezbornych (*Les Arts Incohérents*, 1882–1896), która absurd wyniosła do rangi sztuki i o wiele lat wyprzedziła podobne artystyczne manifestacje dadaistów, surrealistów i innych nie tylko -istów. 1 października 1882 roku w prywatnym mieszkaniu Lèvy'ego odbywa się kolejny wernisaż. Poeta i dramaturg Paul Bilhaud (1854–1933) prezentuje kompletne czarne płótno – monochroid – zatytułowane *Walka Murzynów w jaskini nocą* (*Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*, 1882). Wystawa odnosi nieprawdopodobny sukces, jednego dnia odwiedza ją dwa tysiące widzów! W odpowiedzi na obraz kolegi związany z Czarnym Kotem i grupą Sztuk Niezbornych humorysta Alphonse Allais (1854–1905) wiesza na ścianie czystą kartkę białego brystolu zatytułowaną *Pierwsza komunია anemicznych dziewczynek w śnieżną pogodę* (*Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, 1883). Kilka lat później przyjaciel Erika Satiego jako primaaprilisowy żart opublikuje album złożony wyłącznie z monochromatycznych obrazów w różnych kolorach opatrzonych równie absurdalnymi tytułami (*Album primo-avrilesque*, 1896). Allais jest również autorem nie mniej niż monochroidy niezbornego *Marsza żałobnego na pogrzeb głuchego* (*Marche Funèbre composée pour les Funérailles d'un grand homme sourd*, 1884), którego partytura przedstawia pięciolinie pozbawioną nut. Bardzo podobnie wyglądał zaginiony oryginał Cage'owskiej partytury *4'33"*. Allais określił jedynie tempo „utworu” – *lento rigolando* – i odnotował, w jaki sposób powinien być wykonywany. Był to oczywiście żart, w przeciwieństwie do *4'33"*, który Cage traktował śmiertelnie poważnie. Kompozytor uważał, że notacja powinna określać to, co należy zrobić, a nie to, co publiczność ma usłyszeć.

II

TACET

„Muzyka nie jest muzyką, dopóki się jej nie usłyszy”¹¹

John Cage szukał w muzyce tych samych możliwości, których Robert Rauschenberg (1925–2008) wymagał od malarstwa – wypełnienia szczeliny między życiem i sztuką: „Malarstwo ma tyleż do czynienia ze sztuką, co z życiem. Obydwa są nie do zrobienia. Ja próbuję działać w szczelinie pomiędzy sztuką a życiem”¹². W 1951 roku artysta przygotował cykl obrazów na wystawę indywidualną. Niemal białe

11. John Cage, *Tematy i wariacje*, s. 238.

12. Bożena Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, s. 119.

plótna, o różnorodnej fakturze, oświetlono w ten sposób, by oglądający je widz obserwował na nich swój własny cień. Ta pozornie banalna manifestacja pozwalała sztuce na kontakt z fizyczną rzeczywistością. Cage od dawna poszukiwał własnej metody pozwalającej na zatarcie wszelkich granic i różnic pomiędzy nimi.

W połowie lat 30. kompozytor poznał Oskara Fischingera (1900–1967). Ten charyzmatyczny uciekinier z hitlerowskich Niemiec, pracujący dla hollywoodzkiej wytwórni filmowej MGM, był pionierem animacji bezpośredniej. W tym czasie eksperymentował z tzw. syntetycznym dźwiękiem, który generował, rysując graficzne wzorce bezpośrednio na taśmie filmowej. Cage został jego asystentem podczas realizacji animowanego filmu *Poemat optyczny* (*Optical Poem*, reż. Oskar Fischinger, prod. Stany Zjednoczone 1937). Fischinger był buddystą i głęboko wierzył w duchowość świata. Twierdził, że dosłownie wszystko, każda forma materialna, a nawet kształt, posiada własny byt oraz przypisany mu indywidualny ekwiwalent dźwiękowy. Aby uwolnić ducha zamkniętego w przedmiocie, należy po prostu wydobyć z niego dźwięk. Idea niemal do czerwoności rozpałała wyobraźnię kompozytora. Od tej pory Cage nieustannie dotyka, opukuje i pociera najróżniejsze przedmioty. Słucha, analizuje ich tony i barwy. Poniekąd dzięki tym prostym eksperymentom zaczyna bardzo interesować się muzyką perkusyjną, którą postrzega jako swoistą „sztukę” rozmaitych szmerów i hałasów. Fischinger ma ogromny wpływ na kształtujący się światopogląd młodego kompozytora. Jako pierwszy zwraca jego uwagę na transcendencję dźwięków otoczenia, na znaczenie hałasu i ciszy.

Kolejną ważną osobą w życiu kompozytora jest dwudziestoparoletnia hinduska śpiewaczka, tablistka Gita Sarabhai (1922–2011), która w połowie lat 40. przyjechała do Nowego Jorku studiować współczesną muzykę świata Zachodu. Cage uczy ją kontrapunktu, ona wprowadza go w muzykę, tradycję i filozofię Wschodu, wskazuje mistyczny wymiar muzyki, której celem jest wyciszenie umysłu i otwarcie go na wpływy boskie. Przez kolejnych pięć miesięcy spotykają się regularnie kilka razy w tygodniu. Kompozytora bardzo interesuje mistyka Wschodu i Zachodu. Odkrywa, że dopiero w okresie renesansu europejska sztuka odrzuciła Absolut na rzecz ekspresji osobowości artysty, tymczasem sztuka Orientu pozostaje mu wierna. Cage z zapałem studiuje filozofię jedności wszechrzeczy w absolicie, głoszoną przez świętego z Bengalii Śri Ramakrishnę (1836–1886), i znaczenie paradoksu w myśli niemieckiego średniowiecznego teologa-mistyka Mistrza Johanna Eckharta (1260–ok. 1327). W Brooklyn Academy of Music uczestniczy w serii wykładów profesora Uniwersytetu Harvarda Anandy Kentish Coomaraswamy (1877–1947), autora *The Transformation of Nature in Art* (1934), jednego z najwybitniejszych dwudziestowiecznych myślicieli hinduskich.

Powszechna na Wschodzie holistyczna idea życia w harmonii z naturą radykalnie kontrastuje z zachodnią modernistyczną koncepcją jej ujarzmania. Zdaniem

filozofów Wschodu, fizyków kwantowych i teoretyków chaosu manifestacja Natury w muzyce przebiega w sposób losowy i niezdeterminowany. Zatem z punktu widzenia kompozytora wszystkie istniejące dźwięki nie powinny być zniewolone, lecz równouprawnione. Celem muzyki nie jest dostarczanie rozrywki, komunikacja między ludźmi czy ekspresja uczuć artysty. Muzyka to narzędzie odkrywania świata wokół nas, świadomość istnienia i uwrażliwienie na pozostające poza naszą kontrolą, wolne od manipulacji i naszych osobistych upodobań, bogactwo dźwięków. Doktrynalna teza, iż funkcją sztuki jest imitowanie Natury w metodzie jej działania, daje Cage'owi bardzo wiele do myślenia. to filozoficzne credo całej jego twórczości.

Inspirowany filozofią hinduizmu komponuje dzieło genialne – cykl *Sonat i interludów na preparowany fortepian* (*Sonatas and Interludes for Prepared Piano*, 1946–1948). Prawdopodobnie pod koniec lat 40. wpada także na pomysł skomponowania trzy-, czterominutowego utworu złożonego z niczym niezakłóconej ciszy i sprzedania go korporacji Muzak, która specjalizowała się w dostarczaniu „muzyki tła” do hoteli, biur, instytucji, sklepów i restauracji. Kompozycja-prowokacja znana pod roboczym tytułem *Silent Prayer* (1949) ostatecznie nigdy nie została w tej formie zrealizowana. Cage zwlekał kilka lat z jej upublicznieniem, bo jak przyznał w rozmowie z Williamem Duckworthem, był pełen obaw: „Czułem, że zostanie uznana za żart i jakieś zaprzeczenie utworu, chociaż wiedziałem też, że będzie – jeśli zaistnieje – najwyższą formą muzyki. Sztuką bez dzieła. Nie sądzę, by wielu ludzi rozumiało to nawet teraz”¹³.

Na przełomie lat 40. i 50. muzykę Cage'a wielokrotnie próbowano zdyskredytować, marginalizować, ośmieszyć. Szczególnie nieprzychylni byli „wszechwiedzący”, najczęściej konserwatywni, klasycznie zorientowani krytycy muzyczni oraz organicznie niechętni jakimkolwiek eksperymentom filharmonicy. Na występy trupy tanecznej Merce'a Cunninghama (1919–2009), gdzie muzyka Cage'a stanowiła tło do najczęściej pozbawionej fabuły czystego tańca, regularnie przychodzili tylko artyści. Najzdolniejsi malarze młodego pokolenia, Robert Rauschenberg i Jasper Johns, związali się na stałe z zespołem Cunninghama. Przygotowywali dla niego scenografię, kostiumy i oświetlenie. Mimo krytyki, Cage bardzo szybko stał się jednym z intelektualnych filarów środowiska artystycznego Nowego Jorku. Zaczął obracać się w kręgu twórców z tzw. Szkoły Nowojorskiej: malarzy, abstrakcyjnych ekspresjonistów, takich jak Willem de Kooning, Mercedes Matter, Philip Guston, Ibram Lassaw, Franz Kline, Ad Reinhardt czy Mark Rothko, oraz poetów, pośród których byli John Ashbery, Kenneth Koch i Frank O'Hara. Nieustanny intelektualny i artystyczny ferment

13. William Duckworth, *Talking Music. Conversations with American Composers*, przeł. Marcin Borchardt, Da Capo Press, New York 1999, s. 13.

generowany przez twórców poszukujących nowych form własnego języka miał istotny wpływ na jego twórczość.

Od momentu kiedy na dolnym Manhattanie wynajął loft, a w zasadzie całe szóste piętro starej opuszczonej kamienicy handlowej Bozza's Mansion, jego mieszkanie i pracownia z widokiem na Statuę Wolności zaczęło przyciągać młodych artystów niczym magnes. Stałymi rezydentami tego miejsca byli Feldman, Tudor, Earle Brown i Christian Wolff. Ostatniemu z nich gospodarz udzielał darmowych lekcji kompozycji. Wszystkich łączyło głębokie przekonanie, że należy pozwolić dźwiękom być sobą:

Najlepszy – i jedyny zresztą – sposób umożliwienia ludziom tego, by byli sobą, i by myśleli o sobie, a więc myśleli o innych, polega na tym, by pozwolić na to, by każdy myślał o sobie na swój własny sposób. A ponieważ jest to bardzo trudna rzecz i ponieważ nie da się sprawić, bym myślał o kimś na jego własny sposób, zatem jedynym rozwiązaniem jest pozostawić dużo wolnej przestrzeni wokół każdej osoby. Niczego nie narzucać. Żyć i pozwolić żyć innym. Pozwolić, by każdy człowiek, podobnie jak każdy dźwięk, był centrum Wszechświata¹⁴.

W klubie artystycznym The Artists' Club w Greenwich Village, popularnym miejscu spotkań i głośnych imprez do rana malarzy skupionych wokół Szkoły Nowojorskiej, Cage wygłasza dwa słynne odczyty *Wykład o niczym* (*Lecture on Nothing*, 1949) i *Wykład o czymś* (*Lecture on Something*, 1950). Oba teksty mają charakterystyczną, nawiązującą do kompozycji muzycznej, strukturę rytmiczną, której bardzo istotnym elementem są pauzy. Proporcje pomiędzy ciszą i słowem zostały dobrane losowo. Wystąpienia inspirowane są filozofią Zen.

„Zen nie znosi pośrednictwa, także pośrednictwa intelektu. Jest bez reszty kształtowaniem charakteru i doświadczeniem niezależnym od wszelkich wyjaśnień”¹⁵. Zen nie jest religią. Jest niemożliwą do wyrażenia podstawą wszechrzeczy. Wszelkie próby uchwycenia „istoty Zen” skazane są na niepowodzenie. Doświadczenie Zen ma charakter wyłącznie indywidualny i nie można go przekazać. Pisanie o nim jest nieporozumieniem. Jest poza czasem, miejscem, językiem i dyskursywnym myśleniem. Ma charakter uniwersalny. Jest bezpośrednią emanacją prawdziwej natury każdej osoby w każdej chwili jej istnienia. Na Uniwersytecie Columbia Cage bierze udział w serii wykładów, bodaj największego autorytetu w dziedzinie Zen, profesora filozofii buddyjskiej na Uniwersytecie Otani w Kioto,

14. Charles Junkerman, *Nowe formy wspólnego życia: John Cage i jego Muzycyryk*, przeł. Tadeusz Sławek, „Literatura na świecie”, 1996, 1–2/1996, nr 294–295, s. 227, cyt. za: Daniel Charles, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars Press, Boston–London 1981, s. 43.

15. Daisetz Teitaro Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu Zen*, przeł. Małgorzata i Andrzej Grabowscy, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1979, s. 96.

Daisetz Teitaro Suzuki (1870–1966). Przeżywa prawdziwe intelektualne olśnienie i zaczyna szukać własnych metod otwarcia na świat. Nie interesuje go jednak dyscyplina rutynowej medytacyjnej praktyki, jaką jest siedzenie i oddychanie: „jestem zdyscyplinowany, niemal cały dzień spędzam siedząc, no wiesz i pisząc”¹⁶. Pragnie wyzwolenia od artystycznego imperatywu polegającego na wyrażaniu samego siebie poprzez sztukę, wyeliminowania zakorzenionego w ludziach dualistycznego postrzegania świata – ja-ty, podmiot-przedmiot, prawda-falsz, całość-element – oraz wpływu świadomości i podświadomości na proces powstawania dzieła. W filozofii Zen odnajduje uzasadnienie tego, czego poszukiwał dotychczas intuicyjnie. Muzyka jest afirmacją rzeczywistości, twórczość jedną z form jedności człowieka z Naturą. Kompozytor wie, że musi akceptować, a nie kontrolować dźwięki. Musi wyeliminować z muzyki ego jej autora. Powstaje pytanie: jak to zrobić?

III

TACET

„Muzyka = brak muzyki”¹⁷

Partytura 4'33" została po raz pierwszy zapisana w formie graficznej i opatrzona, co ciekawe, jedyną w dorobku kompozytora, typową notą z uwagami na temat jej wykonania. Poszczególne części utworu oznaczone są rzymskimi cyframi i słowem „TACET” (łac. *taceo*, ‘milczeć’), które w świecie muzyki zachodniej jest synonimem słowa „CISZA”. Instrumentalista, wykonawca utworu, który nie bierze udziału w wykonaniu danej części kompozycji, jest w ten sposób proszony, by pamiętać o zachowaniu ciszy.

Premierowe i najstynniejsze publiczne wykonanie kompozycji zgodnie z założeniem kompozytora składało się z trzech części: 1/ 33", 2/ 2'40", 3/ 1'20". Proporcje czasowe nie były najważniejsze. W tym czasie pianista trzykrotnie otworzył i zamknął klapę fortepianu. Dzięki tej manifestacji dźwięki zostały oderwane nie tylko od instrumentu, także od tego, co rozumiemy pod pojęciem muzyki. Muzyką stał się szum padającego w tym dniu deszczu i pomruki zdezorientowanej widowni. Utwór został napisany na „milczący fortepian”, choć zgodnie z intencją kompozytora może być z powodzeniem wykonywany przez innych instrumentalistów, zespół muzyczny lub orkiestrę i może trwać dowolnie długo. Koncert odbił się szerokim echem, a Cage wielokrotnie podkreślał, że 4'33" to najważniejsza kompozycja w jego dorobku.

16. Kenneth Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, Alfred A. Knopf, New York 2010, e-book.

17. John Cage, *Tematy i wariacje*, s. 244.

Idealnie w cage'owski koncept wpisuje się kompletnie absurdalna, rzecz jasna dla racjonalisty, płyta wydana przez wytwórnię Floating Earth. Nagranie zarejestrowano w Henry Wood Hall w Londynie w marcu 1991 roku. Pianista Wayne Marshall zgodnie z założeniem przez 4 minuty 33 sekundy nie gra na fortepianie. Utwór został podzielony na trzy części, lecz w nieco innych proporcjach, niż to miało miejsce w czasie premierowego wykonania: 1/ 1'46", 2/ 1'25", 3/ 1'22". Pod koniec trzeciej części „coś” słychać. Muzyki na płycie nie ma. Jest wokół nas, w czasie jej odtwarzania.

Pięćdziesiąt lat po premierze 4'33" kolejny raz wywołał masę kontrowersji. W 2002 roku doszło do, wydawać by się mogło, kuriozalnej sytuacji, kiedy wydawca dzieł kompozytora, firma C.F. Peters Corporation, oskarżył o plagiat znanego brytyjskiego kompozytora i producenta muzycznego Mike'a Batta. Na płycie zespołu The Planets *Classical Graffiti*, która była dużym hitem i numerem jeden na brytyjskich listach przebojów, pojawił się niemy utwór *A One Minute Silence* podpisany nazwiskami Butt i Cage. Na nic zdały się tłumaczenia o inspiracji słynnym oryginałem. Strony doszły jednak do pozasądowej ugody, ale prasa, powołując się na anonimowe źródła, pisała o sześciocyfrowym zadośćuczynieniu.

W przeciwieństwie do smutnego losu wielu zapomnianych kompozycji muzyki XX wieku, dzieło Cage'a charakteryzuje zdumiewająca witalność. Obecnie dosłownie każdy, w dowolnej chwili, może wykonać, zarejestrować i natychmiast opublikować własną wersję 4'33", używając do tego celu bardzo prostej aplikacji przygotowanej na urządzenia mobilne przez zawiadujący dziedzictwem kompozytora John Cage Trust oraz wydawnictwo C.F. Peters. Niewiele pozostało miejsc na mapie świata, gdzie jeszcze nikt tego nie zrobił¹⁸.

W zależności od indywidualnego punktu widzenia 4'33" można interpretować na setki sposobów. Może być bezprecedensowym w historii muzyki aktem niezależności twórcy albo genialnym dziełem konceptualnym. Dla mnie jedno jest pewne, w twórczości kompozytora to największy i znany z niezliczonych, codziennych wykonań „przebój”, wszak jak mawiał John Cage: „wszystko, cokolwiek czynimy jest muzyką”¹⁹.

18. Zob. <http://johncage.org/4_33.html>.

19. John Kobler, *Everything We Do Is Music*, „The Saturday Evening Post”, 1968, vol. 241, nr 21 (October 19, 1968), s. 46.



Co dzwoni nam w uszach? Od ciszy Cage’a do krzyku Schönberga i z powrotem

By wyjaśnić, a przynajmniej skontekstualizować, sławny, czy też niesławny, utwór Johna Cage’a *4’33”*, przywołuje się zwykle pewne zdarzenie, które miało mieć bezpośredni wpływ na jego kompozycję. Sam Cage opisuje to tak:

Po przybyciu do Bostonu udałem się do komory bezechowej na Uniwersytecie Harvarda¹. Każdy, kto mnie zna, zna tę historię. Ciągłe ją opowiadam. W każdym razie, w tym wyciszonym pomieszczeniu usłyszałem dwa dźwięki, jeden wysoki a drugi niski. Zapytałem potem inżyniera odpowiedzialnego za komorę, dlaczego, skoro w pomieszczeniu panowała całkowita cisza, usłyszałem dwa dźwięki. Powiedział, „Niech je pan opisze”. Opisałem. Powiedział, „Wysoki dźwięk to działanie pana systemu nerwowego. Niski to krążenie pana krwi”².

Jak podkreśla Cage, wizyta ta (która najprawdopodobniej miała miejsce w 1951 lub 1952 roku) wywarła na nim duże wrażenie; jednak reakcje na doświadczenie, które zdaje się pokazywać, że cisza nie istnieje, mogą być wielorakie. Samego kompozytora, częściowo pod wpływem filozofii Zen, którą się w owym czasie zainteresował, przywiodło ono do przewartościowania opozycji między dźwiękiem a ciszą i w dalszej swej pracy pojmowania ich jako składników jednego continuum:

Nie ma czegoś takiego jak pusta przestrzeń albo pusty czas. Zawsze jest coś do zobaczenia, coś do usłyszenia. W rzeczywistości choćbyśmy do em jak się starali uzyskać ciszę, nie potrafimy tego dokonać. [...] Póki nie umrę będą dźwięki. I będą trwały po mojej śmierci. Nie należy się obawiać o przyszłość muzyki.

Jednak takie wyzbycie się obaw może mieć miejsce tylko wtedy, jeśli na rozstajnych drogach zdamy sobie sprawę z tego, że dźwięki pojawiają się czy tego chcemy, czy nie i zwrócimy się w stronę tych, które nie są wynikiem naszej intencji. Jest to zwrot psychologiczny, który w pierwszej chwili wydaje się porzucać wszystko, co przynależy do ludzkości – dla muzyka wydaje się to być porzuceniem muzyki. Ów psychologiczny zwrot prowadzi w stronę świata natury, gdzie stopniowo lub nagle dostrzega się to,

1. Komora bezechowa to izolowane pomieszczenie, w którym ściany pokryte są dźwiękochłonnym materiałem, niwelującym też odbicia dźwięku, w celu uzyskania warunków zbliżonych do absolutnej ciszy.

2. John Cage, *A Year from Monday*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1969, s. 134. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia autora.

że ludzkość i natura nie są osobne; że znajdują się w świecie razem; że nic nie zostało utracone, gdy wyrzekliśmy się wszystkiego. W rzeczywistości wszystko zyskaliśmy³.

Konsekwencje tego zwrotu dla dalszych losów muzyki Cage'a są znane. Jednak nie będzie nas tutaj interesować komora bezechowa jako kontekst pewnego dzieła, lecz jako doświadczenie samo w sobie, z którego można wyciągnąć być może odmienne wnioski. Bo oczywiście przy bliższym przyjrzeniu się tej słynnej opowieści pojawiają się wątpliwości. Czy można usłyszeć swój system nerwowy, czyli serie impulsów elektrycznych? Czy można usłyszeć krążenie własnej krwi, skoro nie słyszy się nawet bicia swego serca? Pytania te zostały już naturalnie dawno zadane, a eksperymenty w komorze bezechowej przeprowadzone. Stwierdzono, że Cage jednak nic nie mógł usłyszeć, a „naukową” hipotezą na wyjaśnienie tego, co się stało, jest to, że cierpiał na *tinnitus*, czyli tzw. szumy uszne, „dzwonienie” w uszach, które jest ponoć częstą przypadłością muzyków. Jeśli to szumy o małym natężeniu, można ich nie zauważyć, dopóki dotknięta nimi osoba nie znajdzie się w wyjątkowo cichym środowisku⁴. Czy zatem potencjalny *tinnitus* Cage'a i jego „dzika” interpretacja przez akustyka unieważniają to, co kompozytor ma nam do powiedzenia, odwołując się do swojego doświadczenia w komorze bezechowej? Kyle Gann broni trafności spostrzeżeń Cage'a, pozostając na poziomie racjonalności naukowego faktu i w kontekście stworzonym przez cytowaną wyżej interpretację kompozytora:

Jeśli zupełnej nieobecności bodźców słuchowych mogą tylko doświadczyć bardzo zdrowi ludzie w komorze bezechowej, to w życiu ludzkim stanowi to niewiele więcej niż teoretyczną potencjalność, coś, czego większość ludzi nigdy nie doświadczy. Fakt medyczny nie narusza podstawowej obserwacji Cage'a: nasze ciała same produkują dźwięki i w rozległym continuum ludzkiego doświadczenia prawdziwa cisza jest praktycznie nieznaną⁵.

Jeśli zatem wziąć pod uwagę wnioski, które ze swego doświadczenia wyciąga Cage, to – czy dzwoniło mu w uszach, czy nie – nie ma większego znaczenia. Czy jednak taka „naukowa” odpowiedź jest tutaj konieczna, a nawet najwłaściwsza?⁶ Być może to, co można uznać za najciekawsze w tego rodzaju eksperymencie, nie mieści się w granicach naukowego faktu.

3. John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1973, s. 8.

4. Kyle Gann, *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*, Yale University Press, New Haven 2010, s. 164.

5. Kyle Gann, *No Such Thing as Silence...*, s. 164.

6. To, że „w rozległym continuum ludzkiego doświadczenia prawdziwa cisza jest praktycznie nieznaną”, można zmierzyć za pomocą przyrządów.

Każdy, kto znalazł się kiedyś przez dłuższy czas w wyjątkowo cichych okolicznościach, nie mając nic do roboty oprócz słuchania, wie, że z czasem nasz wewnętrzny hałas (natłok myśli?) opada i zaczynamy powoli wyławiać coraz cichsze odgłosy z naszego dźwiękowego „tła”. Gdy sytuacja jest wyjątkowo cicha, zaczynają pojawiać się dźwięki, nie tylko trudne do umiejscowienia, ale też takie, co do których „obiektywności” można mieć poważne wątpliwości. Innymi słowy do adomo, czy rzeczywiście słyszeliśmy dany dźwięk, czy może się nam tylko zdawało. W komorze bezechowej panuje cisza prawie idealna, czyli możemy być pewni, że „obiektywnie” nie dociera do nas nic, a możliwość słyszenia pracy własnego organizmu (u zdrowego człowieka) została już przez naukę odrzucona. Mimo to możemy być pewni, że w absolutnej ciszy komory *coś* usłyszymy, nawet gdy jesteśmy okazem zdrowia i do emy, co to *tinnitus* czy choroba wieńcowa. Innymi słowy, usłyszymy coś, czego nie da się zmierzyć nawet najbardziej czułym przyrządem, ponieważ ów obiekt słuchowy będzie efektem czystej halucynacji. Czy możemy jednak potraktować to coś jako złudzenie, omam bez żadnej wartości? Nie sądzę, ponieważ, choć to złudzenie subiektywne, nie jest ono przypadkowe – w absolutnej ciszy każdy w końcu coś usłyszy. A poza tym nie od dziś wiadomo, że niektóre złudzenia są konstytutywne dla podmiotu, a przynajmniej znane są takie teorie. Najbardziej popularną z nich jest oczywiście teoria stadium lustra Jacques’a Lacana. Jak ma się ona do halucynacyjnego obiektu słuchowego?

W Lacanowskiej teorii dziecko utożsamia się ze swoim odbiciem w lustrze lub z innym dzieckiem, zyskując obraz siebie jako autonomicznej całości, zatem porządek wyobraźniowy, który opiera się na takim (bezpodstawnym) utożsamieniu, jest modyfikacją freudowskiego narcyzmu pierwotnego. Jednak, jak wiadomo, historia Narcyza nie jest historią ze szczęśliwym zakończeniem, co w lacanowskim kontekście oznacza, że wyobraźniowa identyfikacja nigdy się nie udaje. Ponieważ nasz idealny obraz to fikcja, wciąż napotykamy na swej drodze innych, którzy nam to uświadamiają, a tym samym stają się w naszych oczach przeszkodą, która nie pozwala nam być tym, kim, wydaje nam się, że naprawdę jesteśmy. Co więcej, jeśli przyjrzeć się temu bliżej, to przecież sami do emy, kim naprawdę jesteśmy, czyli inni, na których skierowana jest nasza agresja, są tylko wyobraźniową projekcją nas samych: do dżę tego, czego my sami nie jesteśmy w stanie dostrzec w naszym idealnym (autonomicznym) obrazie – tego czegoś unikalnego, co czyni z nas kogoś niezwykłego, a zatem i godnego pożądania. By uzyskać dostęp do tego czegoś, potrzebny jest inny rodzaj innego; potrzebny jest inny, który nie jest moim lustrzanym odbiciem lub moją projekcją (a zatem nie jest kimś, kto widzi to, co ja i pragnie tego, co ja). Tylko ktoś całkiem inny, ktoś, kto mnie pragnie, może ujrzeć we mnie to, czego ja do dżę w swoim własnym odbiciu; to coś nieuchwytnego, co budzi pragnienie, a zatem co jest mną

bardziej niż to, co sam w sobie widzę. Innymi słowy pole widzialnego, choć z jednej strony jest przestrzenią narcystycznej identyfikacji, jest także domeną rozszczerzonego (podzielonego) podmiotu: podmiot nie może zobaczyć samego siebie z pozycji innego. Ujmując to jeszcze inaczej, podmiot nie może zobaczyć swego własnego spojrzenia.

Jeśli spojrzeć na problem pierwotnego narcyzmu z dźwiękowego punktu widzenia, w pierwszej chwili wydaje się, że wszystkie problemy, które napotyka wyobrażeniowa identyfikacja, znikają bez śladu. Derrida opracowuje to, jego zdaniem, założycielskie dla zachodniej metafizyki złudzenie i pokazuje wiele jego konsekwencji w *O gramatologii*. Choć nie możemy zobaczyć swego spojrzenia (w lustrze możemy tylko zobaczyć swoje oko), słyszenie własnego głosu (*s'entendre parler*) jawi nam się jako doświadczenie, które ustanawia nas jako osobną jaźń, posiadającą dostępne w bezpośrednim doświadczeniu wnętrze, a zatem i autonomię:

Głos daje się słyszeć – zapewne to właśnie nazywamy sumieniem – najbliżej siebie, daje się słyszeć jako absolutne zatarcie znaczącego: czyste samopobudzenie, które z konieczności występuje w postaci czasu i które nie czerpie spoza siebie – ze świata czy „rzeczywistości” – żadnego przygodnego znaczącego, żadnej substancji wyrażania obcej jego własnej samoistości. to jedyne doświadczenie znaczonego, które wytwarza się samoistnie, z wnętrza siebie⁷.

Głównym celem ataku Derridy jest tu iluzja niepokalanego poczęcia znaczenia (znaczonego) bez pośrednictwa litery (znaczącego), co prowadzi go dalej do krytyki metafizyki obecności jako represji archi-pisma, *différance* jako „źródłowego” poróżnienia i opóźnienia. Jednak pomijając tę podstawową dla niego kwestię, można powiedzieć, że efekt wewnętrznego rozpoznania siebie we własnym głosie nie potrzebuje nawet pośrednictwa znaczonego – samo brzmienie głosu zupełnie wystarczy. Co więcej słyszenie własnego głosu, jako narcystyczna iluzja autonomicznej jedności, pozbawione jest wszelkich defektów lustrzanego obrazu, ponieważ mamy w nim do czynienia z samopobudzeniem, które nie jest odbiciem: to czysta bezpośredniość w wewnętrzności ja, która nie potrzebuje nic zewnętrznego (np. ekranu), by się ustanowić⁸. Jednak, choć *s'entendre parler* to najlepszy kandydat na podstawową formułę pierwotnego (przedrefleksyjnego) narcyzmu, nie znaczy to, że pole słyszalnego jest niepodzielone, że coś go nie rozszczeria (to coś, to „obiekt *a*” w terminologii

7. Jacques Derrida, *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 41–42.

8. Mladen Dolar, *The Object Voice*, w: *Gaze and Voice as Love Objects*, red. Renata Salecl i Slavoj Žižek, Duke University Press, Durham 1996, s. 13–14.

Lacana). I choć sam Lacan oraz jego komentatorzy posługują się zwykle przykładem głosu Nad-ja jako obiektu⁹, by zmienić nieco kontekst i wyjść poza problematykę kliniki (obiekt *a* to także miejsce analityka), posłużyliśmy się już – interesującym w kontekście paradoksalnych obiektów, bo uchodzącym za empiryczne – doświadczeniem Cage’a.

Cage wszedł do komory bezechowej z negatywną i abstrakcyjną koncepcją ciszy jako „zewnętrznego” braku dźwięku (cisza jest na zewnątrz, wewnątrz jest świadomość, która będzie na nią reagować). Choć poetycko pisze się, że pragnął usłyszeć brzmienie ciszy, należałoby raczej powiedzieć, że chciał sprawdzić, jak jego ciało i umysł zareagują na całkowite pozbawienie zewnętrznego bodźca dźwiękowego. W absolutnej ciszy usłyszał jednak halucynacyjny dźwięk, mniejsza o to jaki, i (przy pomocy inżyniera) wyciągnął z tego empiryczny wniosek, że cisza to tylko umysłowa (wewnętrzna) abstrakcja, która w „zewnętrzu” (świecie) nie istnieje. Jednak, jak już zauważyliśmy, wyjaśnienia inżyniera, które doprowadziły go do tego wniosku, były empirycznie chybione – co zatem Cage usłyszał? Usłyszał coś teoretycznie niesłyszalnego, usłyszał *różnicę*, jednak nie w dość abstrakcyjnej wersji Derridiańskiej *différance*, która jest uchwytna tylko jako pojęcie. Usłyszał różnicę, która rozszczepia pole słyszalnego słuchającego *podmiotu*. Innymi słowy, właściwym przewartościowaniem abstrakcyjnej opozycji pomiędzy dźwiękiem a ciszą (brakiem dźwięku), nie jest empiryczny wniosek, że negatywność (absolutna cisza) nie istnieje, a cisza i dźwięk to tylko pozytywne momenty ciągłego spektrum, lecz że cisza i dźwięk to dwie strony „obektu słuchowego”, który nas rozszczepia. Można to również ująć tak: tak samo jak pole widzialnego (dla podmiotu), pole słyszalnego konstytuowane jest przez pewien nadmiar (Freudowskie libido), który rozbija jego konsystencję i komplikuje relacje wewnątrz-zewnątrz.

Skoro Cage doświadczył obiektu *a* jako nieempirycznego „poróżnienia”, dochodząc do niego od strony empirycznej ciszy, czy możliwa jest sytuacja odwrotna? Czy można, doświadczając empirycznych dźwięków, znaleźć się po stronie nieempirycznej ciszy?

Mimo że prawie cała historia muzyki „artystycznej” to właściwie historia maskowania „obektu” poprzez tworzenie ekranu „autonomicznej struktury” i/lub „dźwiękowego piękna” (Kantowska „celowość bez celu”), być może nawet tu dałoby się odkryć momenty, kiedy ekran jest na tyle cienki, że można przez niego doświadczyć obiektu. Uprzywilejowanym momentem będzie tu oczywiście czas, gdy tradycja, której konwencje wytwarzają piękny i racjonalny ekran zostaje zakwestionowana lub ulega rozkładowi z wyczerpania.

9. Głos jako obiekt *a* jest tym, co wykracza poza znaczenie, w przypadku głosu Nad-ja (sumienia) jest nim nadmiar wywołujący posłuszeństwo.

W liście Schönberga do Kandinsky'ego, napisanym w 1911 roku, znajdujemy takie artystyczne credo:

[S]ztuka należy do *nieświadomości!* Musimy wyrażać siebie! Wyrażać siebie *bezpośrednio!* Nie swój smak czy swoje wychowanie, albo swą inteligencję, wiedzę czy umiejętności. Nie wszystkie te *nabyte* cechy, ale to, co jest *wrodzone, instynktowne*¹⁰.

Choć kompozytor ulega tutaj powszechnemu w czasach wczesnej recepcji psychoanalizy nieporozumieniu, które postrzega nieświadomość jako rzeczywistą instancję, która włada nami skryta za iluzją naszego świadomego ja, można zapytać, co kryje się „pod” cechami, które Schönberg wymienia jako nabyte (i innymi z nimi związanymi). Co oznacza „wrodzone” i „instynktowne”, skoro wiemy, że, w odróżnieniu od zwierząt, nie mamy instynktów, które mówią nam, co robić¹¹? Co zatem znajduje się poza granicami tego, co nabyte? Możemy to sprawdzić, przyglądając się dokonaniom muzycznym Schönberga z owego czasu, kiedy to kompozytor porzuca tonalność i oddaje się we władanie instynktu. A najbardziej spektakularnym efektem „wolnej atonalności”, która dominuje w tym okresie twórczości Schönberga, jest *Erwartung*, op. 17, utwór na sopran i wielką orkiestrę napisany w stanie bliskim transu pomiędzy 27 sierpnia a 12 września 1909, czyli w siedemnaście dni!

Erwartung (Oczekiwanie) to około półgodzinny monodram do tekstu Marii Pappenheim, który znacznie odbiega od zwykłego libretta. Jest to urywany monolog kobiety, składający się z fragmentarycznych zdań, które są powiązane ze sobą asocjacyjnie, nie tworząc spójnej historii. Wypowiedzi kobiety wywołują halucynacyjną scenerię lasu, po którym błąka się ona w poszukiwaniu kochanka, o którego martwe ciało w końcu się potyka, a którego, jak możemy podejrzewać, sama zabiła z zazdrości. Jednak eliptyczna, fragmentaryczna i gorączkowa forma wypowiedzi nie pozwala zdecydować, czy mamy tu do czynienia z rzeczywistością czy urojeniem lub koszmarem. do tego pokawałkowanego i asocjacyjnego tekstu, który Schönberg jeszcze dodatkowo odrealnił¹², kompozytor napisał bez-

10. *Arnold Schoenberg/Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, red. Jelena Hahl-Koch, Faber and Faber, London 1984, s. 23. Być może niespodziewanie, w tym, wydawałoby się, ekspresjonistycznym manifestcie można zauważyć zbieżność z (przynajmniej niektórymi) celami Cage'a, który o '43' wypowiedział się tak (ale można to odnieść do właściwie całej jego późniejszej twórczości): „Chciałem, by moja twórczość była wolna od tego, co lubię i czego nie lubię, ponieważ myślę, że muzyka powinna być wolna od uczuć i idei kompozytora”. Jeff Goldberg, *John Cage Interview*, „Soho Weekly News”, September 12, 1974, cyt. za: Kyle Gann, *No Such Thing as Silence...*, s. 16.

11. Nawet tak, wydawałoby się, instynktownego zachowania jak kopulacja człowiek musi się nauczyć.

12. W oryginalnym tekście Pappenheim sugestia morderstwa była ponoć znacznie wyraźniejsza.

precedensową muzykę, całkowicie porzucającą system tonalny na rzecz asocjacji i ciągłej inwencji, która po prostu produkuje kolejne idee muzyczne zainspirowana gorączkowością tekstu bez zwracania uwagi na formę w tradycyjnym znaczeniu – brak tu struktury w sensie architektonicznym, brak rozwiniętych tematów, brak pracy motywicznej. to prawdziwy rollercoaster muzyczny bez początku i końca¹³, w którym dźwięki i rytmy bezustannie się zmieniają i pędzą do przodu, nie oglądając się za siebie i prawie bez powtórzeń. Rezultatem jest niemal całkowicie bezkształtny utwór, który od ponad stu lat opiera się analizie muzykologicznej. Jak pisze jeden z biografów kompozytora:

Podejmowano próby zracjonalizowania [...] struktury [*Erwartung*]: śledząc wzrastanie załączków motywicznych czy powtarzające się akordy; teoretyzując na temat używania „zbiorów” nut o podwójnych właściwościach melodycznych i harmonicznym; przedstawiając za pomocą grafów przebieg linii wokalne i tak dalej. Wszystkie próby zawiodły. Żadne z „wyjaśnień” nie wyjaśnia nic prócz przypadkowego doboru szczegółów; żadne nie pokazuje ani dlaczego, ani jak muzyka podąża od jednego punktu do następnego; ani też dlaczego jej emocjonalna jedność jest tak silna¹⁴.

Ponieważ *Erwartung* nie da się zracjonalizować, biografowie i muzykolodzy prawie zawsze powołują się na zewnętrzne okoliczności, które mają ten brak logicznej koherencji jakoś wyjaśnić. Z jednej strony odwołują się do literackich eksperymentów ze „strumieniem świadomości” (które są jednak późniejsze od utworu Schönberga), a z drugiej do psychoanalizy. Tu można pójść w dwóch (powiązanych) kierunkach. Po pierwsze, można pokawałkowanemu i niejednoznaczному tekstowi, który wywołuje obraz płynnej rzeczywistości przypisać logikę snu. Po drugie, nazwisko autorki libretta przywołuje nieodparcie słynną pacjentkę Breuera a potem Freuda „Annę O.”, czyli Berthę Pappenheim, a wraz z nią popularną – można nawet powiedzieć, że obsesyjną – na przełomie wieków tematykę kobiecej hysterii¹⁵. Tym samym *Erwartung* miałoby przedstawiać zniekształcony psychiczny świat histeryczki, czyli byłoby ilustracją muzyczną podmiotu w stanie rozpadu, gdzie za pomocą dysonansu zostają wyrażone zarazem histeryczne konwulsje i odrętwienie¹⁶.

13. „Utwór zaczyna się jakby już trwał. Jest to początek być może tylko w takim sensie, że właśnie zaczęliśmy go słuchać. Kończy się jakby wyparowywał – koniec jak żaden inny – jednak nie bez wywołania atmosfery »oczekiwania«, że muzyka będzie trwała dalej lub zacznie się znowu »od początku«. Allen Shawn, *Arnold Schoenberg's Journey*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, s. 95.

14. Malcolm MacDonald, *Schoenberg*, Oxford University Press, Oxford 2008, s. 131.

15. Źródła udzielają rozbieżnych informacji, co do tego, czy obie panny Pappenheim były rzeczywiście spokrewnione.

16. Jedną z bardziej fantazyjnych interpretacji tego rodzaju można znaleźć u Adorna: „Zostaje ona [protagonistka] przekazana muzyce jak pacjentka psychoanalitykowi. Wymuszone na niej

Jak jednak już zauważyliśmy (list do Kandinsky'ego), w tym okresie swego życia Schönberga nie interesuje ilustracja cudzych czy nawet swoich konfliktów psychicznych, lecz wyrażenie tego czegoś w sobie, co jest poza smakiem, wychowaniem, inteligencją, wiedzą, umiejętnościami itd. Innymi słowy, odwoływanie się do „instynktu” implikuje tu typowo nietscheańską *afirmację* kreatywnej i przynajmniej w jakimś stopniu zdepersonalizowanej energii. Zatem na żadną symptomatologię, a co za tym idzie, na patologizację swojej sztuki, Schönberg na pewno by nie przystał, o czym może świadczyć choćby głęboka uraza, którą odczuwał do Adorna, muzycznego konsultanta Tomasza Manna przy pisaniu powieści *Doktor Faustus*, której główny bohater, pogrążający się w chorobie psychicznej kompozytor Adrian Leverkühn, był wzorowany na Schönbergu.¹⁷

Co innego można zatem na temat *Erwartung*, jako najpełniej zrealizowanego „instynktownego” dzieła Schönberga, powiedzieć? Po pierwsze to, że skoro celem Schönberga jest wyrażenie czegoś w sobie będącego poza wszystkim tym, co nabyte, to energia, o którą tu chodzi nie jest po prostu dostępnym zasobem, który można, jeśli przyjdzie nam ochota, wykorzystać (jak smak, wychowanie, inteligencję, wiedzę, umiejętności), lecz która z samej swej natury jest napierającym *nadmiarem*: nie jest to kwestia *móc* (*können*), lecz *musieć* (*müssen*)¹⁸. Co więcej, możemy do tego dodać, co sam kompozytor pisze o swoim dziele: „W *Erwartung* celem jest przedstawienie w *zwolnionym tempie* wszystkiego, co dzieje się w ciągu jednej sekundy maksymalnego duchowego pobudzenia, rozciągając ją do pół godziny”¹⁹. Z jednej strony mamy tu do czynienia z nadmiarem: z sekundą tak pełną, że nie mieści się nawet w półgodzinie. Z drugiej, jeśli skompresujemy to, co dzieje się w utworze (niekoniecznie aż do sekundy), efektem będzie nieartykułowany, przeszywający, nic nieznaczący krzyk, który jednak nie ma nic wspólnego z histerią, patologią czy stanem lękowym, ponieważ nic nie wyraża – jest czystym pędem do przodu. I Schönberg potrzebuje całej swej inwencji, inwencji,

zostaje wyznaczenie nienawiści i pożądania, zazdrości i przebaczenia – cała symbolika podświadomości [...]. Język muzyczny polaryzuje się w skrajnościach, we wstrząsowych gestach, niejako fizycznych konwulsjach i w szklanym zniemczeniu człowieka zdrętwiałego z przerażenia”. Theodor W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Fryderyka Wayda, PIW, Warszawa 1974, s. 79.

17. Można tu też dodać, że Schönberg planował dalszą współpracę z Pappenheim jako librecistką, tym razem na podstawie *Serafity* Balzaka, czyli powieści o aniele. Niezależnie od formy libretta, wątpliwe jest bardzo, czy byłoby to dzieło mniej dysonansowe i „konwulsyjne” niż *Erwartung*. Informację tę można znaleźć w: Julie Brown, *Schoenberg and Redemption*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, s. 151.

18. „Ich glaube: Kunst kommt nicht von können, sondern von Müssen”. Arnold Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, „Musikalisches Taschenbuch”, II, Wien 1911, s. 22. <<http://marjanzahedkindersley.tumblr.com/image/50977734853>> (20.01.2016).

19. Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, red. Leonard Stein, przeł. Leo Black, Faber and Faber, London 1984, s. 105.

na którą do czasu *Erwartung* się jeszcze nie zdobył, by dzięki nieustannemu różnicowaniu materii muzycznej, która jest permanentną terażniejszością (nie ma znaczenia, co muzycznie wydarzyło się przed chwilą, utwór jest ciągiem „skonfliktowanych tekstur, pozornie nie do pogodzenia”²⁰), utrzymać przez pół godziny wrażenie nieartykułowanego krzyku, który trwa w nieskończoność²¹, a jednocześnie nigdy się nie zaczął, ponieważ uwiązał w gardle:

Tempo i gęstość zmieniają się czasem z taktu na takt, taka jest prędkość myśli muzycznej Schönberga. Frazy, których rytm i harmoniczne napięcie szukają dynamicznego ujścia równoważone są przez absolutnie statyczne akapity. Te różne płaszczyzny muzycznego poczucia czasu znoszą się wzajemnie i wytwarzają złożony stan bezruchu²².

A zatem Schönberg – do tej pory kontynuujący tradycję rozszerzonej tonalności, w której utwór konstruuje się według ustalonych zasad, „architektonicznie” – potrzebował „zewnątrznej” podpórki, czyli schematu, tekstu, na którym mógłby się oprzeć, by stworzyć półgodzinne dzieło bez reguł. Ale jednocześnie, właśnie dlatego, że jest to muzyka asocjacyjna, nie jest to muzyka ilustrująca tekst – asocjacja *między* myślami muzycznymi może być tylko w bardzo luźnym (często enigmatycznym) sensie związana z obrazami tekstowymi²³. Innymi słowy, pomiędzy muzyką a tekstem zachodzi nie odpowiedniość, lecz tarcie; muzyka nie podąża za tekstem, ale go „rozłamuje”. Muzyka nie ilustruje strzępów zdań, którymi posługuje się protagonistka, lecz odgrywa rolę tego, co rozrywa ciągłość narracji dzięki swej czystej prędkości, która wyprzedza samą siebie; nadmiarowi, za którym słowo, nawet bezmyślne, nie jest w stanie nadążyć²⁴. Ujmując to jeszcze inaczej, muzyka, która jest „powodem” nieustannego zrywania się koherentności wypowiedzi pełni rolę „rozstępów”, dziur pomiędzy słowami, a zatem i... ciszy. Tym samym dochodzimy do odwrotności „paradoksu Cage’a”. Ponieważ pole słyszalnego jest dla podmiotu rozszczepione, „po stronie ciszy” cisza nie istnieje – to tylko różnego rodzaju dźwięki, nawet

20. Allen Shawn, *Arnold Schoenberg's Journey*, s. 96.

21. „Biorąc pod uwagę, że cała wcześniejsza muzyka opierała się do pewnego stopnia na strukturalnym powtórzeniu, te trzydzieści minut przedstawia sobą niemal gigantyczny przeciąg czasu”. Malcolm MacDonald, *Schoenberg*, s. 131.

22. Anthony Payne, *Schoenberg*, Oxford University Press, Oxford 1968, s. 35, cyt. za: Christopher Butler, *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900–1916*, Oxford University Press, Oxford 1994, s. 113–114.

23. „[W] każdej muzyce skomponowanej do poezji dokładność w reprodukcji wydarzeń jest równie obojętna dla wartości artystycznej, jak podobieństwo portretu do modelu”. Schoenberg, *Style and Idea*, s. 145.

24. W tym sensie, o ile fragmentaryczna forma monologu bohaterki Pappenheim mogła być dla Schönberga rzeczywiście inspirująca, to jej „histeryczna” treść wydaje się mieć całkowicie podrzędne znaczenie.

halucynacyjne. do „absolutnej” ciszy możemy dotrzeć jedynie, próbując zająć miejsce paradoksalnego obiektu, który nas rozszczepia – poprzez taki rodzaj nadmiaru zmieniającego się jak w kalejdoskopie dźwięku, który paradoksalnie osiągnie „złożony stan bezruchu”.

Ekspresjonistyczny okres „wolnej atonalności”, którego najbardziej interesującym owocem jest *Erwartung*, to tylko krótki epizod w karierze kompozytorskiej Schönberga, który porzuci „instynkt”, by dojść do swej własnej metody racjonalizacji odziedziczonego po tradycji materiału dźwiękowego i dać początek serializmowi, ostatniej dominującej szkole kompozytorskiej XX wieku, przeciwko której zwróci się w końcu (między innymi) Cage, poszukując przygodnych dźwięków w ciszy. W aspekcie szerszym niż czysto muzyczny to oczywiście nic nowego: już Henry David Thoreau nad stawem Walden codziennie słyszał symfonię. Poszukiwanie ciszy w niekończącym się krzyku nie uległo jednak zapomnieniu, choć zostało odkryte na nowo przez tradycje radykalnie odmienne od, w ostatecznym rozrachunku, okularcentrycznej zachodniej muzyki „artystycznej”, która preferuje zdystansowane „słuchanie w trybie patrzenia” (słuchać, by odtworzyć w głowie przestrzenną konstrukcję zapisaną w partyturze)²⁵. Skoro *Erwartung* wytwarza efekt czystej teraźniejszości, która nie ogląda się za siebie i prze do przodu według swej własnej *ad hoc* tworzonej logiki, a mimo to nie jest chaosem (wręcz przeciwnie – tworzy „emocjonalną jedność”), nietrudno zauważyć, że utwór ten jest po prostu (a przynajmniej w dużej mierze) „najbardziej zadziwiająco zapisaną improwizacją w historii muzyki”²⁶. Należy oczywiście dodać, że mowa tu o tak zwanej „wolnej improwizacji”, której nowe życie dali muzycy jazzowi, poczynając od lat 60. ubiegłego wieku (Ornette Coleman, Albert Ayler, John Coltrane), a która również jest (czy raczej być może) czystą spontanicznością, która nie zważa na akordy i funkcje. Podobnego rodzaju praktyki można też dostrzec w poszukiwaniach niektórych, dość odległych od głównego nurtu, zespołów wywodzących się z muzyki rockowej, jak choćby The Swans.

Opisana tu kategoria, choć na pierwszy rzut oka może przypominać wzniosłość, nie mieści się w kantowsko-lyotardowskiej taksonomii, choćby dlatego że nie jest kategorią estetyczną. Skoro z pięknem mamy do czynienia wtedy, gdy pomiędzy władzą pojmowania, a zdolnością unaoczniającego przedstawiania (wyobraźnią) następuje zgodność (uczucie przyjemności), to – schematyzując – w nowożytnej historii muzyki zachodniej piękno odpowiadałoby muzyce tonalnej, opartej na obrazie-znaczeniu (komunikacja, reprezentacja, ekspresja), która usiłuje nas przekonać, że rzeczywistość jest, albo przynajmniej być może

25. Przynajmniej w teorii. Osobiście mam wrażenie, że przestrzeń słuchania i przestrzeń analizy są nieciągle: nie można zarazem „wejść” w utwór i w tym samym czasie go analizować, tak jak nie można tego robić z filmem czy utworem literackim. Ale muzykologia temu zaprzecza.

26. Malcolm MacDonald, *Schoenberg*, s. 131.

harmonijna²⁷. Gdy wyobraźnia nie jest w stanie dostarczyć obrazu zgodnego z pojęciem (np. nieskończoność pojmujemy, ale nie możemy sobie jej wyobrazić), dochodzi do konfliktu między władzami podmiotu, który odczuwamy jako „przyjemność w nieprzyjemności”, co jest charakterystyczne dla poczucia wzniosłości²⁸. Do technik wywoływania wzniosłości należałby serializm – prowadzący (choćby u Bouleza czy Stockhausena) do kompozycji, w których to, co pojmowalne (operacje na materiale muzycznym widoczne w partyturze), nie jest słyszalne (w wykonaniu) – oraz techniki postserialistyczne, gdzie kompozytor niejako w każdym dziele od nowa ustanawia obowiązujące tylko w nim reguły (tworzenie nowych dźwięków, tworzenie nowych koncepcji tego, co dźwiękowe), co można opisać za Lyotardem jako „przyrost bycia i radości, jakie wynikają z wynajdywania nowych reguł malarskiej, artystycznej czy innej gry”²⁹.

Muzyka usiłująca być czystą terażniejszością nie oferuje pocieszenia w żadnym z powyższych sensów: nie obiecuje ani wyobrazeniowej pełni, ani symbolicznego przyrostu mocy. Jest czystym stawaniem się wyrażonym w bezpośredniości dźwięku, który materializuje *rozdźwięk* między instynktownym ciałem (prawa naturalne) a intelektualnym pojęciem (reguły racjonalne). Innymi słowy, czysta terażniejszość to dźwięk metafizycznej materialności, metamaterialności produkowanej przez obiekt, który nas rozszczepia³⁰. Nie jest ona instynktowna, gdyż nie rządzą nią reguły biologicznego ciała (powtarzalność); nie jest też pojęciowa, ponieważ nie da się z niej wyabstrahować żadnych reguł. W czystej terażniejszości obiektu, gdzie zostaje zniesiona różnica między podmiotem (świadomością) a przedmiotem (dźwiękiem), zewnętrzne reguły organizacyjne (instynkt, rozum) przestają obowiązywać i podmiot, który jest rozdźwiękiem, staje się swą własną przyczyną.

27. Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Fayard, Paris 1977, s. 39 i *passim*.

28. Mechanizm docierania do przyjemności przez nieprzyjemność najwyraźniej widać u Kanta. We wzniosłości matematycznej przyroda, choć ponad nasze miary wielka, jawi nam się jako coś powszechnego i stanowiącego całość. We wzniosłości dynamicznej, przyroda, choć nieskończenie potężna i groźna, jawi się istocie moralnej, jaką jest człowiek, jako coś niższego od niego.

29. Jean-François Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 24. Sprawy są oczywiście bardziej skomplikowane – piękno i wzniosłość zawsze w jakimś stopniu ze sobą współdzystowały w muzyce europejskiej: fugi Bacha mogą dostarczyć muzykologowi czysto intelektualnej („matematycznej”) przyjemności, podczas gdy muzyczne „dziwolągi” późnego Beethovena musiały czekać sto lat na „racjonalizację” Schenкера.

30. Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 50.



Cisza, która brzmi inaczej O przyjaźni Bataille’a i Blanchota¹

Prawdy nie ma tam, gdzie ludzie widzą siebie w odosobnieniu: prawda zaczyna się wraz z rozmowami, wspólnym śmiechem, przyjaźnią, erotyzmem i przydarza się przechodząc od jednego do drugiego².
Georges Bataille

Nastało milczenie; a zatem rozmowa była możliwa³.
Maurice Blanchot

Dziwne bywają przyjaźnie⁴.
Fiodor Dostojewski

Milczenie jako efekt przemilczenia

Celem niniejszego artykułu jest uczynienie z ciszy głównego wyznacznika przyjaźni, która łączy Georges’a Bataille’a i Maurice’a Blanchota, a w kontekście współczesnej myśli francuskiej⁵ może być uznana za fundament literackiej

1. Niniejszy artykuł został napisany w ramach projektu finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (Sonata). Grant nr 2015/17/D/HS2/00512.

2. Georges Bataille, *Le Coupable*, w: *Œuvres complètes V*, Gallimard, Paris 1973, s. 282. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora.

3. Maurice Blanchot, *Tomasz Mroczny*, przeł. Anna Wasilewska, Biuro Literackie, Wrocław 2009, s. 16.

4. Fiodor Dostojewski, *Biesy*, w: *Dzieła wybrane IV*, przeł. Tadeusz Zagórski i Zbigniew Podgórzec, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 18.

5. Myśli, nie teorii, co ma tutaj znaczenie zasadnicze. Przypomnijmy, że „*French Theory* jest tworem amerykańskim. Sami Francuzi nigdy nie myśleli o sobie w ten sposób, jakkolwiek francuscy filozofowie oczywiście mają z nią wiele wspólnego. We Francji *French Theory* uznawana jest za filozofię, psychoanalizę, semiotykę czy antropologię, w skrócie – za wszelki sposób »myślenia« (*pensée*), ale nigdy nie odnoszono się do niej jako do *teorii*” (Sylvère Lotringer, *Doing Theory*, w: *French Theory in America*, red. Sylvère Lotringer and Sandra Cohen, Routledge, New York, London 2001, s. 125, cyt. za: Ewa Domańska, Mirosław Loba, *Wprowadzenie*, w: *French Theory w Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 7). Zob. François Cusset, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte, Paris 2003.

przyjaźni, o której pisali między innymi Jacques Derrida i Jean-Luc Nancy, tak w stosunku do siebie, jak i do innych. Odniesioną w ten sposób do przyjaźni ciszę będę traktował na dwa sposoby: jako milczenie i przemilczenie, w związku z czym filologiczny trop, którym będę tutaj podążał, porównując teksty obu przyjaciół, ma siłą rzeczy charakter demistyfikatorski. Twierdzę, że przyjaźń pomiędzy Bataille'em i Blanchotem w tej perspektywie jest efektem przerostu komentarza i może być rozpatrywana jako mitologem. Jego kształt został uformowany w dużej mierze przez komentarze Blanchota, a następnie – gdy Blanchotowskie komentarze zyskały rangę autorytetu – za sprawą kolejnych komentatorów, którzy się na nie powoływali. W wyniku tego mechanizmu, wyjęte z myśli Bataille'a pojęcie przyjaźni uległo desemantyzacji i stało się terminem pustym, który mógł następnie nabrać dowolnych znaczeń, nie wyłączając znaczeń przeciwnych. Przyjaźń Bataille'a i Blanchota zaczyna się w momencie, w którym fakt biograficzny zmienia się w fakt literacki, by następnie wrócić pod postacią myśli. Dzisiaj pozostaje nam jednak zrewidować jej filologiczną wartość, by dostrzec to, co skrywa cisza.

Albert Camus, w czasach gdy jeszcze rozmawiał z Sartre'em, miał powiedzieć temu ostatniemu, że „*Doświadczenie wewnętrzne* jest przekładem i wiernym komentarzem *Tomasza Mrocznego*”⁶. „Której z tych dwóch książek Camus nie przeczytał?”⁷ – przytomnie dopytuje biograf Bataille'a. Trop Camusa, którym zresztą poszedł również Sartre, choć uczynił to tylko po to, aby dokonać druzgocącej krytyki twórczości zarówno Bataille'a, jak i Blanchota, stał się jednak tropem obowiązującym dla komentatorów upatrujących w obu pisarzach podobieństw, a nie różnic. Podkreślanie podobieństw stanie się zresztą jednym z najbardziej skutecznych sposobów na potwierdzenie spowitej ciszą przyjaźni, i duchowej afiliacji, która łączyła obu autorów. Cisza – argument nie do odparcia – miałaby tu najlepiej zaświadczać o jej głębi. Gdyby chcieć tę głębię ukazać, można by pójść sprawdzonym tropem i przywołać tu Bataille'a, który w najbardziej mistycyzującym okresie swej twórczości, przypadającym na pierwsze lata wojny, pisał, iż słowo cisza, „jest rękojmią własnej śmierci”⁸. to dlatego do niczym niezmaconej czystości ciszy może u niego poprowadzić jedynie słowo Bóg. Nie Bóg, lecz słowo-Bóg, słowo, którego „nie możemy bezkarnie dodawać do języka, gdyż przekracza ono wszystkie słowa”⁹, czego literackim obrazem jest pocałunek złożony przez Pierre'a Angélique'a na „żywej ranie” Madame Edwardy, bohaterki

6. Jean-Paul Sartre, *Un nouveau mystique*, w: *Situations I*, Gallimard, Paris 1947, s. 183.

7. Michel Surya. *La Mort à l'œuvre*, Gallimard, Paris 1992, s. 380.

8. Georges Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. Oskar Hedemann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 71.

9. Georges Bataille, *Madame Edwarda*, w: *Historia oka i inne historie*, przeł. Tadeusz Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 130.

opowiadania pod tym samym tytułem. Gdyby chcieć odrzec to opowiadanie z erotycznego ekscesu i mistycznych naleciałości po lekturze świętej Anieli z Foligno¹⁰, „wietrzna noc nad brzegiem morza” – rozbrzmiewająca dźwiękiem, który „słyszy się, przykładając ucho do wielkich muszli”¹¹, i będąca przestrzenią „realnego”¹² spotkania Edwardy i wielbiącego ją Pierre’a – mogłaby przywieść na myśl morze i noc z opowiadań Blanchota: „Tomasz usiadł i wpatrzył się w morze”¹³. Gdyby autorem *Tomasza Mrocznego* był Bataille – pamiętajmy, że *Historia oka* zaczyna się równie zwyczajnie, choć zwyczajność wieszczy tu problemy zgoła innej natury: „Wychowałem się sam i, jak daleko sięgnę pamięcią, niepokoiły mnie sprawy płci”¹⁴ – Tomasz być może wpatrzyłby się w Boga. Morze i Bóg stałyby się tutaj synonimami bezkresu, nocy, głębią pustki. Punktem, z którego pozostaje tylko mnożenie przeciwieństw i – dosłowne, nie metaforyczne – nagiwanie rzeczywistości: „Noc była jeszcze czarniejsza i bardziej posępna, niż mógł oczekiwać. Mrok pochłaniał wszystko, nie było nadziei na przeniknięcie cieni, ale stwarzało to wręcz porażające poczucie więzi z ich rzeczywistym wymiarem”¹⁵. I kilka linijek dalej, jakby Tomaszowa noc nie była jeszcze dość mroczna: „Wkrótce noc wydała mu się bardziej posępna, straszliwsza niż jakakolwiek inna noc, jakby naprawdę zrodziła ją zraniona myśl, która zaprzestała myślenia, myśl ironicznie pojmowana jako przedmiot przez coś innego niż myśl. Była to sama noc”¹⁶. Ale czy to ta sama noc, w którą Pierre wchodzi w „absurdalnym świecie

10. Gilles Philippe zauważa, że „żywa rana” jest echem wizji Chrystusa, który nakazuje Anieli patrzeć na swoje rany i zbliżyć do nich usta. Zob. Gilles Philippe, *Notice*, w: Georges Bataille, *Romans et récits*, red. Jean-François Louette, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2004, s. 1117 oraz *Le Livre des visions et des instructions de la bienheureuse Angèle de Foligno*, przeł. Ernest Hello, <<http://www.livres-mystiques.com/partieTEXTES/Foligno/Visions.html>> (13.10.2015).

11. Georges Bataille, *Madame Edwarda*, s. 143–144.

12. Zerkam tutaj niezobowiązująco w stronę Lacana, który w notatce do tekstu „O możliwym leczeniu psychozy” przywołuje *Madame Edwardę* jako „osobliwy kres” „doświadczenia wewnętrznego” (Jacques Lacan, *Écrits II*, Seuil, Paris 1971, s. 101. Zob. Patrick French, *After Bataille. Sacrifice, Exposure, Community*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London 2007, s. 170–171). Jest to zresztą jeden z nielicznych śladów obecności Bataille’a w pismach Lacana, co może dziwić o tyle, o ile wzajemne relacje pomiędzy oboma myślicielami są, jakby to ujął Žižek, „niemal namacalne” zarówno na poziomie myśli, jak i biografii. Jeżeli dodamy do tego, że w dwunastu tomach *Dzieł zebranych* Bataille’a nie znajdujemy najmniejszego odniesienia do Lacana, to staniemy być może w obliczu jednego z najbardziej intrygujących przemilczeń w historii dwudziestowiecznej myśli. Zob. Élisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Jego życie i myśl*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2005, a także Bernard Sichère, *Bataille, Lacan*, w: *Pour Bataille. Être, chance, souveraineté*, Gallimard, Paris 2006, 139–164, jeden z nielicznych badaczy, który sygnalizuje związki Lacana i Bataille’a na poziomie tekstów.

13. Maurice Blanchot, *Tomasz Mroczny*, s. 9.

14. Georges Bataille, *Historia oka*, w: *Historia oka i inne historie*, s. 53.

15. Maurice Blanchot, *Tomasz Mroczny*, s. 13.

16. Maurice Blanchot, *Tomasz Mroczny*, s. 13.

burdelu¹⁷? Czy abstrakcyjne i ledwie widzialne cienie są tylko innym obrazem brudnych i lepkich ciał? Gdyby zatem chcieć powiedzieć, nic nie mówiąc, spuścić na wszystko zasłonę milczenia i wejść w powinowactwo (w) ciszy. Jednak co wówczas pozostałoby nam z Bataille'a? I czego nie powiedziałoby nam to o Blanchocie?

O związkach Bataille'a z Blanchotem w polskim kontekście najwięcej i najlepiej pisał Tomasz Swoboda, według którego obaj pisarze spotykają się w „śmierci obrazu, samego spojrzenia i w konsekwencji całego pisma, *écriture*”¹⁸. Dzieje się tak mimo różnic w spojrzeniu na samo oko. U Blanchota oko „rozlewa się jak morze, nad którym siedzi Tomasz”, podczas gdy u Bataille'a „jest obiektem zaciekłych ataków”¹⁹. Czy Blanchot jest jednak „wiernym przyjacielem i egzegetą” Bataille'a, jego „filozoficzno-literackim sobowtórem i przeciwieństwem w jednym”²⁰? Swoboda w swych diagnozach, popartych ujmującymi analizami inter- i transtekstualnych powiązań, bardzo rzadko nie trafia w sedno. Co więcej, na jego korzyść przemawia stos opracowań podejmujących trop interesującej mnie tutaj przyjaźni, które przywołuje w przypisie na, bagatela, pięć stron²¹. Dość to jednak osobliwa wierność i jeszcze bardziej osobliwa egzegeza (Blanchota, nie Swobody). Pierwszą nazwałbym wytrwałością w zdradzie, z której Blanchot – zresztą w tekście poświęconym Bataille'owi – czyni naczelną zasadę swojego komentarza i, co u niego niezwykle rzadkie, w pełni odkrywa karty: „Komentator nie jest wierny, gdy wiernie odtwarza. Cytowane fragmenty, słowa, zdania, dlatego właśnie, że są cytowane, zmieniają swój sens i zastygają w bezruchu lub przeciwnie – nabierają zbyt dużego znaczenia”²². Blanchotowscy apologetci chętnie przywołaliby tutaj dyskrecję i subtelność komentatora, które z jednej strony byłyby wyrazem troski o dzieło (zmarłego) przyjaciela, a przy okazji tak idealnie współgrałyby z minimalistycznym charakterem jego opowiadań. Odmawiając wiernego komentarza, Blanchot celowałby zatem w komentarz idealny, słowo rozplywające się w milczeniu, które zaświadcza o współlistnieniu przyjaciół w ciszy przestrzeni literackiej, konsekwentnie łączonej ze śmiercią. Narazając się na zarzut o brak delikatności, która uniemożliwia właściwe zrozumienie tego finezyjnego przedsięwzięcia²³, i chcąc mu przeciwstawić potrzebę dokładności

17. Georges Bataille, *Madame Edwarda*, s. 144.

18. Tomasz Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, 23.

19. Tomasz Swoboda, *Historie oka*, s. 22.

20. Tomasz Swoboda, *Historie oka*, s. 23, 151.

21. Tomasz Swoboda, *Historie oka*, s. 322–325.

22. Maurice Blanchot, *L'Expérience-limite*, w: *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, s. 301.

23. W gronie sporej części francuskich badaczy Blanchota, którzy strzegą jego dzieła przed zdecydowanymi i zbyt wyrazistymi interpretacjami krytycznymi, narazić się na taki zarzut jest niezwykle łatwo. Wydaje się, że ochronie całkowitej podlega tutaj dzieło, którego wartość należy rozpatrywać w kategoriach estetyczno-literackich i filozoficznych oraz w pełnym

i precyzji, określam tę wierność jako finezyjną formę zdrady. Osobliwość blanchotowskiej egzegezy odczytuję natomiast jako niestrudzone sprowadzanie dzieła przyjaciela w rejony swej własnej twórczości i uczynienia z przyjaźni konceptu, który zawładnie myślą francuską.

Czytając Bataille'a, Blanchot nie przestaje tworzyć siebie. Badacz twórczości obu pisarzy może w tym miejscu dokonać dwóch wyborów: albo uznać ten zabieg za esencję literackiej kreacji i odsłaniać – zasłaniając – piętrzące się

oderwaniu od faktów biograficznych. Debata nad polityczną przeszłością Blanchota (niestety, bo ze wszystkimi tego konsekwencjami, również medialna. Dowodem materiał zamieszczony w 2004 roku w *Le Figaro littéraire*, pod sugestywnym tytułem „*Faut-il blanchir Blanchot?*” [Czy należy wybielać Blanchota?]) i krytyka literacka samego dzieła, wciąż jakby wierna obrazowi pisarza, którego „życie jest całkowicie poświęcone literaturze i właściwemu jej milczeniu”, idą we Francji zupełnie innym torem. Tę interpretacyjną schizofrenię przełamał niedawno Michel Surya, biograf Bataille'a, który po blisko trzydziestu latach od pierwszego wydania biografii o wiele bardziej krytycznie ocenił blanchotowską interpretację Bataille'a (Zob. Michel Surya, *In-signifiances d'Acéphale*, w: *Sainteté de Bataille*, Éditions de l'éclat, Paris 2012, s. 93–112) oraz zmierzyl się z problemem zaangażowania politycznego Blanchota w kontekście jego dzieła, a nie poza nim. (Zob. Michel Surya, *L'Autre Blanchot. L'écriture de jour, l'écriture de nuit*, Gallimard, Paris 2014). Trochę szkoda, że raczkująca w Polsce wiedza o Blanchocie powieliła ten schemat oddzielający tekst od życia, a co więcej pozwala sobie na chyba niepotrzebne rozstrzygnięcia. „Podczas okupacji porzucił dziennikarstwo polityczne na rzecz krytyki literackiej. Oskarżany był później o kolaborację i faszyzm, jakkolwiek jego publicystyka miała charakter wyraźniej antyhitlerowski i nie była skażona antysemityzmem” – pisze Anna Wasilewska w nocie o Blanchocie, która towarzyszy jej przekładowi *Tomasza Mrocznego*. Rzecz w tym, że nie sposób w świetle tej publicystyki forsować takich rozstrzygnięć i nie wpaść tym samym w pułapkę fałszywego mitu pisarza oddanego literaturze. Na dobrą sprawę chodzi tu przeciwz mniej o to, co pisał niespełna trzydziestoletni Blanchot, i jak to dzisiaj czytać, a więcej o to, w jaki sposób i dlaczego tak bardzo próbował, jeszcze w latach 80., to ukrywać, misternie przy tym tkając swoją legendę (Zob. Jean-Luc Nancy, *Maurice Blanchot. Passion politique*, Galilée, Paris 2011). Z kronikarskiego obowiązku należałoby również odnotować, że wspomnianą krytykę literacką uprawiał mimo wszystko na łamach „*Journal des débats*”, finansowanego przez rząd w Vichy. Sam ten fakt oczywiście nie mówi nam nic, jednak w świetle dzisiejszego stanu wiedzy nie sposób zawierzać Blanchotowi i naiwnie stwierdzać, że był to wyłącznie zamiar „posłużenia się Vichy przeciw Vichy”, jak czytamy w pierwszym polskim tomie artykułów poświęconych pisarzowi (Paweł Mościcki, *Wstęp*, w: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 9, 13). Celem niniejszego artykułu nie jest tropienie śladów politycznych zapędów Blanchota w jego prozie, zrobił to już inni (zob. Geoffrey Mehlman, *Legacies: of Anti-Semitism in France*, University of Minnesota Press, Minnesota 1983 oraz Philippe Mesnard, *Maurice Blanchot. Le sujet de l'engagement*, Harmattan, Paris 1997). Nie jest nim również utrzymywanie sztucznego rozdźwięku pomiędzy dziełem i życiem. „Czas, aby czytać Blanchota jak wszystkich innych wielkich autorów dwudziestego wieku, z filologiczną dokładnością, z cierpliwością, ale bez pobłażliwości i nabożności” – piszą Éric Hopennot i Dominique Rabaté, *Maurice Blanchot*, red. Éric Hopennot i Dominique Rabaté, Éditions de l'Herne, Paris 2014, s. 11. Otóż to. Pozostaje nam tylko wyciągnąć konsekwencje z tego jakże przytomnego komentarza: czas, aby czytać Blanchota przeciw Blanchotowi, co tutaj staram się czynić.

znaczenia, które ją tworzą, albo spojrzeć na niego jak na formę dyskursu i metodycznie zbadać sposoby, za pomocą których jest on konstruowany, co w tym przypadku oznacza przede wszystkim konieczność uchwycenia relacji pomiędzy milczeniem i przemilczeniem²⁴. W niniejszym artykule staję po stronie również przywoływanego przez Swobodę Philippe'a Sollersa²⁵, twierdzącego uparcie, że podobieństwa pomiędzy Bataille'em i Blanchotem – wbrew narzucającym się oddźwiękom – są mimo wszystko powierzchowne i mogą zaistnieć jedynie poza kontekstem obu dzieł, które trzeba porównywać, ale tylko po to, by w ostatecznym rozdaniu przeczytać je osobno. Twierdzenie to pociąga jednak za sobą dość karkołomne, a być może nawet obcesowe zadanie, które wymaga serii zdecydowanych wcięć w jednostronny dialog Blanchota z Bataille'em i nacięć nabrzmiałych od znaczeń miejsc uznanych za wspólne obu pisarzom. Przy czym nie chodzi tutaj o to, by wycelować w Blanchota ostrze krytyki i zarzucać mu błędną interpretację Bataille'a – byłoby to zadanie dość jałowe i nieznajdujące większego uzasadnienia. Celem nadrzędnym proponowanego tutaj rozdzielenia obu przyjaciół jest ich lepsze rozpoznanie.

Bliskość, która nie łączy. Retoryka a filologia.

Rację ma Paweł Mościcki, pisząc, że „Maurice Blanchot jest [...] dla nas pisarzem i myślicielem niemal całkowicie nieznanym”²⁶. Rację ma jednak również Tomasz Swoboda, zauważając, że autorzy redagowanego przez Mościckiego tomu „chcą mówić o Blanchocie jako pisarzu, tyle że znów wychodzi tak jak zwykle. Czyli filozoficznie”²⁷, w efekcie czego autor *Ostatniego człowieka* jest czytany

24. W swej dogłębnej lekturze *Après coup* Waclaw Rapak zauważa, że „każdy dyskurs krytyczny naśladuje swój przedmiot” („Après coup” précédé par „Le ressassement éternel” de Maurice Blanchot: une lecture, Universitas, Kraków 2005, s. 11). Trudno się z tym nie zgodzić, jednak można chyba od tego uciec, gdy przedmiot potraktować jak dyskurs właśnie.

25. Tomasz Swoboda, *Historie oka*, s. 326. Przy czym dystansują się tutaj od osobistej niechęci zupełnie nieznanego w Polsce (megalomańskiego do granic, a przy tym nieprzetłumaczalnie francuskiego, ale – mimo wszystko – szkoda, że nieznanego) Sollersa do Blanchota. „I w końcu Blanchot, wielki Inkwizytor, dwa spotkania, z miejsca prąd ujemny”, pisze Sollers w swej powieści autobiograficznej *Un vrai roman. Mémoires*, Plon, Paris 2007, s. 208. Postać Inkwizytora pojawia się również w *Portraits de femmes*, Flammarion, Paris 2013. Zob. Philippe Sollers, *La Solitude de Bataille*, „Les Temps modernes”, 1998, 54/1998, s. 259 i Pascal Louvrier, *Georges Bataille. La fascination du mal*, Éditions du Rocher, Paris 2008, s. 184–185. „Pewne jest, że w mądrości nie można zajść dalej niż Blanchot” – miał powiedzieć Sollersowi Bataille, wyznanie, w którym według tego pierwszego miały zawierać się „ironia” i „obojętność” (zob. Philippe Sollers, *Le Grand Bataille*, „Revue des deux mondes”, maj 2012, s. 77). Co by na ten temat nie sądzić, wiedza Bataille'a jest „zwierzęca” (Georges Bataille, *Le Coupable*, s. 249).

26. Paweł Mościcki, *Wstęp*, s. 8.

27. Tomasz Swoboda, *Mroczny Blanchot*, w: *Powtórzenie i różnica*, Wydawnictwo w Po-

poprzez myśl tych bardziej znanych oraz już częściowo oswojonych: Heideggera, Derridy, Scholema i Agambena. Problem w tym, że o Bataille'u w polskim kontekście – wbrew pozorom i pokaźnej sumie omówień krytycznych jego dzieła – moglibyśmy właściwie napisać w podobnych kategoriach. Gdy w 1988 roku Francis Marmande, wydawca jedenastego i dwunastego tomu *Dzieł zebranych* Bataille'a, wręczał oba tomy Michelowi Leirisowi, ten ostatni miał powiedzieć: „Coś takiego, kto by pomyślał, że on tyle napisał!”²⁸. Niewiele z tego przedostało się do polskiego dyskursu literaturoznawczego, w efekcie czego polskie odczytanie Bataille'a również ma charakter ściśle filozoficzny, a jego myśl ujmowana jest najczęściej jako – parafrazując Sade'a – „jeszcze jeden wysiłek, by stać się heglistami” i skonfrontować Hegla z Nietzschem²⁹. W tym miejscu literatura musi jednak zapytać o prawdę filozofię, tak samo jak filozofia, która szuka prawdy w literaturze. Pisał o tym niedawno Jean-Luc Nancy³⁰.

Francuzi rzadko używają dzisiaj słowa *philologie*. Ale czy to właśnie filologia nie powinna pytać o prawdę literaturę i filozofię jednocześnie? Badać to, co obie muszą lub chcą przemilczeć, nieustannie upominać się o prawdę tekstu i jej kontekst historyczny? Trudne to dzisiaj zadanie po poststrukturalistycznej zawierusze, dla niektórych być może anachroniczne, ale chyba jednak bardzo potrzebne, co znakomicie widać na przykładzie pary pisarzy, o których tutaj mowa. Nierozpoznaniu Blanchota i Bataille'a towarzyszy bowiem dobrze ugruntowana legenda, zgodnie z którą łączyła ich „niesłychana bliskość myśli, pisania i życia”³¹. Biograf Blanchota pisze, że ich spotkanie pod koniec 1940 lub na początku 1941 roku „otwiera być może nowy rozdział historii, życia i myśli rodzącej się w ten sposób przyjaźni”³². Wagę tej przyjaźni potwierdza biograf

dwórku, Gdańsk, 2014, s. 11.

28. Francis Marmande, *Le pur bonheur*, Lignes, Paris 2011, s. 36.

29. Drogę do filozoficznej recepcji Bataille'a uitorowała monumentalna praca Krzysztofa Matuszewskiego, *Georges Bataille – inwokacje zatraty*. Instytut Mikołowski, Mikołów 2012. O Bataille'u w kontekście francuskiej filozofii pisali również, między innymi, Michał Kruszelnicki, *Drogi francuskiej heterologii*. Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008, Marek Kwiek, *Dylematy tożsamości. Wokół autowizerunku filozofa w powojennej myśli francuskiej*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 1999, Małgorzata Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille'a do Derridy*, Aletheia, Warszawa 2000 oraz Paweł Pieniążek, *Suwerenność a nowoczesność. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego*, Toporzeł, Wrocław 2009.

30. „Filozofia nieustannie chce, aby prawda się spełniała (system, architektonika, pewność). Literatura chce natomiast by za prawdą podążać (recytatyw, recytacja, recital). Jednak obie zwracają się do siebie nawzajem przy założeniu, że spełnienie filozofii byłoby całościowym recitalem literatury, a nieskończone podążanie literatury byłoby spełnieniem filozofii” (Jean-Luc Nancy, *Demande*, Galilée, Paris 2015, s. 11).

31. Paweł Mościcki, *Wstęp*, s. 5.

32. Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Champ Vallon, Seysell 1998, s. 174.

Bataille'a, wzmacniając przy tym wagę „być może” i zauważając, iż cisza, jaką obaj pisarze roztoczyli nad swoją przyjaźnią, skazuje nas na domysł³³. Gdy Jacques Derrida pisze o Bataille'u i Blanchocie, przywołując „przyjaźń tej legendarnej pary przyjaciół naszego stulecia”³⁴, odnosi się on nie tyle do legendy, co do mitu, który przybrał formę uświęconej prawdy. Odlóżmy na chwilę na bok myślenie o Bataille'u i Blanchocie w kategoriach analogii i porównajmy ich w zgodzie z zasadą tożsamości w przestrzeni blanchotowskiego komentarza.

Analizując sposób, w jaki przyjaźń jest konstruowana w blanchotowskim uniwersum ciszy, należy oddzielić Blanchota pisarza od Blanchota komentatora. Przyjrzyjmy się najpierw przyjaźni z opowiadań. Chronologicznie rzecz ujmując, pojawia się ona już w *Tomaszu Mrocznym*, gdzie odsyła nas do „świata” skojarzonego z „niebytem”, który narrator określa „światem, bo dla [niego] nie istnieje żaden inny możliwy świat”. Dlatego też „jest mi przyjacielem, i ta przyjaźń nas dzieli. Jest ze mną złączony i ta więź nas różni. Jest mną samym, mną, który dla siebie nie istnieje”³⁵. Jako przyjaźń określona jest również, choć nie do końca, trójstronna relacja pomiędzy „profesorem”, narratorem i postacią kobiecą określoną jako „elle” w *Ostatnim człowieku*:

Była jednak przekonana, że to ze mną chciał połączyć się więziami przyjaźni. Słowo przyjaźń nie było tym, którego używała, lub odbijała je do mnie, gdy mówiłem jej z lekkością: – „To twój przyjaciel”.

„Chciałby być twoim. to o tobie myśli”. [...]

Przyjaciel: nie zostałem stworzony do tej roli i myślę, że została mi przydzielona inna rola, której nie mogę jeszcze rozpoznać³⁶.

Czy chodzi zatem o przyjaźń, czy o przywołane, a zarazem przemilczane przez narratora słowo, którego brak może przyjaźń wyrazić? „Niezwykłe zaczyna się w momencie, w którym kończę. Ale mówienie o tym nie leży już wtedy w mojej mocy”³⁷ – czytamy w *Wyroku śmierci*. Na niewypowiedzianym kończy się również kafkowski z ducha *Aminadab*, który nie pozostawia wątpliwości, że więź nigdy nie jest intymnością:

Wzmem cię w ramiona i wyszepeczę ci do ucha słowa wyjątkowej wagi, tak wyjątkowej, że przybrałbyś inny kształt, gdybyś kiedykolwiek je usłyszał. [...] Zatracimy się i od-

33. Michel Surya, *Georges Bataille*, s. 379–380.

34. Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris 1994, s. 326.

35. Maurice Blanchot, *Tomasz Mroczny*, s. 73.

36. Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, Gallimard, Paris 1957, s. 44–46.

37. Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, Gallimard, Paris 1948, s. 53.

najdziemy. Nie będzie już nic, co mogłoby nas rozdzielić. Jaka szkoda, że nie będziesz mógł uczestniczyć w tym szczęściu!³⁸

Wszystkie opowiadania Blanchota błędą wokół tego, co tak bliskie, a jednak z bliskością niemające nic wspólnego, i w czym Michał Paweł Markowski, bardziej za Lévinasem niż Foucaultem, widzi fascynację zewnętrżnością³⁹. Znamienne jednak, że słowo nienazwane, które do tej zewnętrżności prowadzi, jest jednocześnie słowem wspólnym. Mam wrażenie, że czytając Blanchota przez Lévinasa, tracimy jednak nieco z oczu ten wspólnotowy wymiar, upatrując w zewnątrz niemożliwej relacji ja/inny. Dobrze to widać, jeżeli w przypadku prozy Blanchota takiego określenia w ogóle wypada użyć, w *Ostatnim człowieku*. Z jednej strony mamy tam „innego” wychodzącego z „ja”: „To, co mówił zmieniało sens, nie było już skierowane ku nam, lecz ku niemu, ku innemu niż on, ku innej przestrzeni”. Z drugiej zaś strony w obliczu „innego” pojawia się forma „my”, „to »my«, które trzyma nas razem, i w którym nie jesteśmy ani jednym, ani drugim”, lub „potężne słowo, które zawsze mówi »My«”⁴⁰.

Wraz z „My” wraca również morze, w które wpatrywał się Tomasz.

Tryskało z niego [ze słowa] jakieś upojenie, brało się ono z tego „My” tryskającego ze mnie i kazało mi, daleko poza pokojem, gdzie przestrzeń zaczęła się kurczyć, usłyszeć siebie w tym chórze, którego podstawę sytuowałem tam, gdzieś w stronę morza. To właśnie tam byliśmy wszyscy, wyćwiczeni w samotności naszej więzi⁴¹.

Owo „tam” jest w sposób nieuchronny miejscem przyjaźni, które przynależy wszystkim przyjaciółom i żadnemu z nich, i z którego pozostaje nam już tylko mnożyć sprzeczności na granicy słyszalności. Nic dziwnego, że najzwyczajniejsze słowa ostatniego człowieka przypominały „wymazywanie, które wygładzało to, co mówił”⁴².

W tym wymazywaniu można jednak dostrzec mechanizm, za pomocą którego Blanchot buduje swoje literackie istnienie. Z tej perspektywy cisza wynika nie tyle z pragnienia, by ją zachować, ile z serii przemilczeń, niedopowiedzeń oraz mniej lub bardziej interesownych interpretacji. Przyjaźń pojmowana jako efekt komentarza polega na tym, iż komentator pisze nie tyle o przyjaciółach, ile do przyjaciół. Blanchot sam przyznaje, że przyjaźń jest słowem Bataille’a, przyjaciela, o którym

38. Maurice Blanchot, *Aminadab*, Gallimard, Paris 1942, s. 225.

39. Michał Paweł Markowski, *Maurice Blanchot: Fascynacja zewnętrżnością*, w: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*, s. 41–50.

40. Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, s. 46 i 112.

41. Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, s. 112.

42. Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, s. 38.

nie potrafi mówić⁴³. to właśnie dzieło Bataille'a ofiaruje nam „dar przyjaźni”⁴⁴. Postawmy hipotezę: o ile przyjaźń jest jednym z określeń na nienazwaną i nienazywalną przestrzeń, wokół której krążą opowiadania Blanchota, o tyle wspomnienie przyjaźni w stosunku do Bataille'a, istniejącej odtąd w zawieszeniu pomiędzy przyjaźnią rzeczywistą a konstruowaną przez Blanchota przestrzenią przyjaźni, może tę przestrzeń uwiarygodnić i nadać jej niezbędne minimum prawdopodobieństwa. Wspominana dyskretnie i aluzyjnie przyjaźń rzeczywista odgrywa tutaj tę samą rolę, co rzeczywista i niedookreślona przestrzeń opowiadań, którą przyjaciel opuszcza, aby wyjść do innego świata, gdzie istnieje w przyjaźni do przyjaciela/przyjaciół. W ten sposób przyjaźń przestaje być wyłącznie jedną z nazw tego niemożliwego świata i staje się conceptem rozwijanym w komentarzach i esejach.

Aby jednak właściwie prześledzić sposób, w jaki concept przyjaźni Blanchota powstawał w horyzoncie dzieła Bataille'a, musimy jeszcze raz powrócić do opowiadań. Napisany w 1948 roku *Wyrok śmierci* może być w tym kontekście potraktowany jako opowiadanie fundamentalne. Ponownie chowając się za „być może”, Christophe Bident zauważa, że „*Wyrok śmierci* jest być może uprawniony już przez przyjaźń”⁴⁵, przypominając bliższe lub dalsze podobieństwa pomiędzy śmiercią Laury, kochanki Bataille'a zmarłej w 1938 roku, i śmiercią J., o której mowa w pierwszej części opowiadania. Jak gdyby przyjaciel żył bolesną historią przyjaciela, pisząc swoją własną. W ten sposób,

przyjaźń otrzymuje łaskę pamięci i powagę rozpoznania poprzez nierozróżnialność imienia i przekazanie uprawnień do fikcyjnego opowiadania, pisanego i cytowanego w *imię innego*. Przyjaciel bierze na siebie żalobę przyjaciela, a ów gest, niczym wykonywany przez matadora ruch płachtą, możliwy jest tylko dzięki istnieniu przyjaźni⁴⁶.

Jednak pisać „w imię innego” to również widzieć swojego przyjaciela *innym* niż jest. Trzeba uczynić obecność przyjaciela bezbarwną, doprowadzić do zaniku jej znaczenia, a następnie samemu się w tej bezbarwności rozpuścić, niczym Tomasz, który „darowuj[e] słowu »być« własny byt”. to dlatego „jakiś inny Tomasz, [który] opuścił jego ciało” może odnaleźć „Annę, [z którą] nie łączyło jej już żadne podobieństwo”⁴⁷. Zerknijmy teraz jak ów dar wygląda u Bataille'a: „Gdy oddaję własne życie samemu życiu [...], otwieram oczy na świat, w którym mam sens wyłącznie jako zraniony, rozdarty, ofiarowany”⁴⁸. Pomiędzy bytem a życiem,

43. Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Gallimard, Paris 1971, s. 326.

44. Maurice Blanchot, *L'Expérience-limite*, s. 313.

45. Christophe Bident, *Maurice Blanchot*, s. 291.

46. Christophe Bident, *Maurice Blanchot*, s. 291.

47. Maurice Blanchot, *Tomasz Mroczny*, s. 20, 21 i 30.

48. Georges Bataille, *Le Coupable*, s. 282.

z którego czyni się dar, różnica jest ogromna⁴⁹. Odpowiada ona z pewnością różnicy w temperamentach obu pisarzy i ich dzieł. Jednak przede wszystkim ta różnica wynika z dwóch koncepcji przyjaźni, których podobieństwo jest powierzchowne. Posłuchajmy narratora *Ostatniego człowieka*: „Myśl, że wszyscy w nim byliśmy od dawna martwi była często najsilniejsza”⁵⁰. Myśl, która w ostateczności jest jedyną towarzyszką w przyjaźni: „Myśl nie do końca jest osobą, nawet jeżeli działa i żyje jak ona. [...] Kto jest mi zatem bardziej znajomy? Jednak to właśnie znajomość między sobą została na zawsze utracona. Patrzę na nią. Żyje ze mną. Jest w moim domu”⁵¹. Więź przyjaźni nie jest zatem więzią znajomości. Przyjaźń, aby być przyjaźnią, musi zrezygnować ze znajomości – warunek, którego wartość jest kluczowa do właściwego określenia relacji pomiędzy Blanchotem i Bataille’em. Tymczasem dla tego ostatniego, by przywołać cytowany na początku fragment, „prawdy nie ma tam, gdzie ludzie widzą siebie w odosobnieniu: prawda zaczyna się z wraz z rozmowami, wspólnym śmiechem, przyjaźnią, erotyzmem i przydarza się, *przechodząc od jednego do drugiego*”⁵². Odcieleśnienie przeciw cielesności, lekkie, sinoblade ciała unoszące się w abstrakcyjnej przestrzeni przeciw ciałom tryskającym, doświadczającym, kosmicznym. Bliskość ciał nie musi oznaczać zażyłej znajomości, jednak powiedzieć, że tym, co łączy doświadczenia Bataille’a i Blanchota jest śmierć, to nic nie powiedzieć. Dla pierwszego przyjaźń jest innym imieniem miłości, która spala („Miłość mnie zżera żywcem: nie ma innej ucieczki niż szybka śmierć”⁵³). Dla drugiego ma ona natomiast niewiele wspólnego z doświadczeniem i doświadczaniem ciała. Mimo że Tomasz, gdy może wreszcie ujrzeć Annę, widzi ją przez pryzmat jej ciała, chodzi o „ciało złączone z pustką całkowitą – jej uda i brzuch były sprzęgnięte z niebytem, pozbawionym cech płciowych i narządów”⁵⁴. Erotyzm u Blanchota nie jest przemilczany, jest raczej programowo odrzucony. Pozostaje zatem zapytać w jakiej mierze Bataille, odtąd przyjaciel Blanchota, jest wyłącznie *innym* Bataille’a. W jakiej mierze powołany do nie-istnienia w anonimowej przyjaźni Bataille nie jest Bataille’em⁵⁵?

49. Tym bardziej trudno uznać za przypadkowy zmodyfikowany cytat z Bataille’a, na który powołuje się Blanchot w *Niewysłowionej wspólności*, co zauważył Michel Surya: „U podstaw każdego bytu znajduje się zasada niewystarczalności” (Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Minuit, Paris 1983, s. 15. Zob. Michel Surya, *In-signifiances d’Acéphale*, s. 15). Sęk w tym, że u Bataille’a mowa nie o „bycie”, lecz o „ludzkiem życiu” (Georges Bataille, *Doświadczenie wewnątrz*, s. 159 i *Le Labyrinthe*, w: *Œuvres complètes I*, Gallimard, Paris 1970, s. 434).

50. Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, 56.

51. Maurice Blanchot, *L’Arrêt de mort*, 55–56.

52. Georges Bataille, *Le Coupable*, w: *Œuvres complètes V*, Gallimard, Paris 1973, s. 282.

53. Georges Bataille, *Le Coupable*, s. 248.

54. Maurice Blanchot, *Tomasz Mroczny*, s. 44.

55. Podobne pytania stawia Jean-François Louette, wydawca powieści i opowiadań Bataille’a w Bibliothèque de la Pléiade: „Dla wielu czytelników doświadczenie Blanchota tylko częściowo współgra z doświadczeniem Bataille’a: gdzie szukać u pierwszego przeróżnych form wydatkowania [...]”.

Autorytet

„Najpiękniejszą, a być może najczulszą” książką dla Blanchota jest *Madame Edwarda*. Fakt, że jest to przy tym książka „najbardziej niestosowna”, jak pisze Bataille we wstępie do tego kilkustronicowego tekstu opatrzonego imieniem Pierre Angélique, jest „zupełnie skandaliczne”⁵⁶. W zestawieniu z bezcielesnym i mocno odrealnionym charakterem blanchotowskiego umierania, zachwyty nad *Madame Edwardą* może nieco zaskakiwać. Tym bardziej że wydaje się on bezwarunkowy i trwały. Autor *Tomasza Mrocznego* pierwszą lekturę *Madame Edwardy* wspomina jeszcze ponad czterdzieści lat później, pisząc w *Après coup* o wywołanym przez nią wstrząsie, którego jedynym wyrazem może być milczenie i odmowa komentarza. Znamiennym jest fakt, że wszelkie odniesienia do Bataille’a w obrębie blanchotowskiej przestrzeni komentarza mają charakter strategiczny, a ich przyjaźń zyskuje dzięki nim rangę niekwestionowanego autorytetu. Słowo to pochodzi zresztą od samego Blanchota, który miał powiedzieć piszącemu *Doświadczenie wewnętrzne* Bataille’owi, że „doświadczenie samo jest autorytetem”⁵⁷. Nie bez przyczyny. Autorytet jest czymś, co Blanchota doskonale oddaje. W pierwszym rzędzie jest to autorytet komentarza, którego siła perswazyjna zniewala dosłownie i w przenośni⁵⁸, jak również autorytet osoby. „Przywołując w kontekście Blanchota »to moralne uwznioślenie, tę dogłębną arystokratyczność myśli«, Emmanuel Lévinas wyznaje, że mówi o swoim przyjacielu ze studiów w Strasburgu w kategoriach »wyniosłości«⁵⁹. A także autorytet krytyka. Uznaje go sam Bataille, który pisał o Blanchocie w notce do *The American Peoples Encyclopedia*, jako o „tym, który pośród francuskich krytyków cieszy się największym autorytetem”⁶⁰. to Blanchot przekonuje nas, że Bataille miał zapytać go o zdanie, gdy rozważał napisanie dalszego ciągu *Madame Edwardy*⁶¹. to również on był jednym z pierwszych, którzy przeczytali

Gdzie jest święto, orgia, seks, dziecinada?” (Jean-François Louette, *Bataille-Blanchot: repérages pour un aller et retour*, w: Maurice Blanchot, red. Éric Hopennot et Dominique Rabaté, s. 115.

56. Maurice Blanchot, *Le Récit et le scandale*, w: *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris 1959, s. 282.

57. Georges Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, s. 59.

58. Por. Michał Krzykowski, *L'Effet-Bataille. De la littérature d'excès à l'écriture. Un texte-lecture*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 103–109. Główne tezy tej książki zostały zebrane w artykule pt. *Efekt Bataille’a*, „Pamiętnik Literacki”, nr 4/2015, s. 55–82.

59. Cyt. za Christophe Bident, *Maurice Blanchot*, s. 39.

60. Georges Bataille, *Littérature française en 1952*, w: *Œuvres complètes XII*, Gallimard, Paris 1988, s. 238.

61. „Pewnego dnia powiedział mi, ku mojemu autentycznemu przerażeniu, że chciałby napisać dalszy ciąg *Madame Edwardy*. Nie mogłem zrobić nic więcej, niż z miejsca odpowiedzieć, jak gdyby wymierzono mi cios: »To niemożliwe. Proszę cię, nie ruszaj tego«” (Maurice Blanchot, *Après coup*, w: *Le Ressassement éternel*, Minuit, Paris 1983, s. 90.

tekst. Pierwszy czytelnik jest zatem jednocześnie ostatnim świadkiem. Jego głos, w imię autorytetu przyjaźni, zastępuje głos autora, który nie może już mówić. „Podobne spotkanie wystarczyło mi na całe życie” – mówi Blanchot o *Madame Edwardzie*, dodając przy tym, iż przekonał Bataille’a, że „jej napisanie powinno wystarczyć na całe życie również jemu”⁶². I wreszcie autorytet legendarnego przyjaciela, by jeszcze raz przywołać niemniej legendarny komentarz Derridy. Czy legendarny przyjaciel może w ogóle nie mówić prawdy? Czy można lekceważyć jego głos, który ma pełne prawo ku temu, by być głosem uprzywilejowanym? Czy można zbagatelizować fakt, że to sam Bataille dość często cytuje Blanchota, co dostarczałoby niemałych argumentów krytykom, którzy chcą widzieć w ich relacji głębokie powinowactwo? Garść dowodów: w notatce z 1952 roku Bataille pisze: „Udaje mi się zapomnieć o Blanchocie, do tego stopnia w każdej myśli wydaję się sobie tym samym, co on”⁶³. Kilka miesięcy przed śmiercią, w liście do Dionysa Mascola, wyznaje: „Napisałem kilka razy do Maurice’a Blanchota, dla którego moja przyjaźń jest coraz ważniejsza. Jego listy były bardzo ważne również dla mnie”⁶⁴. Przyjaźń przeciw listom. Ale czy te listy – na skutek zaskakującej decyzji wydawniczej, która nie pozostaje bez znaczenia dla sposobu, w jaki ta przyjaźń *post mortem* funkcjonuje, nie zostały opublikowane wraz z korespondencją Bataille’a? Zawierając biografowi Blanchota, obaj przyjaciele uzupełnialiby się niczym ying i yang, a niektóre z ich pasji przemieszczałyby się „niczym u Dostojewskiego”⁶⁵. „Dziwne bywają przyjaźnie” – pisał ten ostatni. Jednak twierdzenie, iż między Bataille’em i Blanchotem istniał „prywatny i umiłowany – jakby wiecznie miłowany – pakt”⁶⁶ jest wynikiem gestu interpretacyjnego o rysie wyraźnie blanchotowskim, który zresztą odnajdujemy również u Derridy.

Zobaczymy, co się stało, aby do takiego gestu mogło dojść. Sens Blanchotowskiej przyjaźni jest najlepiej wyeksponowany w zbiorze komentarzy pod tym samym tytułem, wydanym w 1971 roku. Pisarz zwraca się w nich do tych, którzy mają zaświadczyć o wyłaniającej się z ich dzieł wspólnocie książek i myśli, do której wiedzy jedynie „słowo komentarza”. Jednak sprawa nie jest, jak to u Blanchota, taka prosta, o czym pisze on w *Nieobecności książki*, eseju włączonym do wydanej dwa lata wcześniej *Nieskończonej rozmowy*:

62. Maurice Blanchot, *Après coup*, s. 90.

63. Cyt. za Jean-François Louette, *Bataille-Blanchot: repérages pour un aller et retour*, s. 110.

64. Georges Bataille, *Choix de lettres 1917–1962*, red. Michel Surya, Gallimard, Paris 1997, s. 576.

65. „Jeden wciela utajoną część drugiego, jakby część sekretną, milczącą, ukrytą. Blanchot jest niczym pasywność Bataille’a (częścią, w której jest łagodność, wycofanie, rezerwa), Bataille jest natomiast pasją Blanchota (jego wewnętrzną gwałtownością, mentalnym nieporządkiem)”. Christophe Bident, *Maurice Blanchot*, s. 168.

66. Christophe Bident, *Maurice Blanchot*, s. 168.

Słowo komentarza: nie chodzi tutaj o wszelką krytykę [...] którą to słowo znosi. Chodzi o to, by za sprawą powtórzenia, w którym być może zawiera się tak naprawdę wszelka krytyka, powtórzyć dzieło. Ale powtórzyć je znaczy uchwycić – usłyszeć – w nim powtórzenie, które czyni z niego dzieło wyjątkowe⁶⁷.

Oto esencja blanchotowskiej retoryki, która tworzy się w myśl zasady usprzeczniania i poprzez mnożenie antynomii: komentarz, który nie komentuje, powtórzenie, które jest wyjątkowością, lub dzieło, które mówi, milcząc. Blanchot rozwija tę myśl w *Przyjaźni*, w której pośród przywoływanych pisarzy-przyjaciół Bataille zajmuje kluczową pozycję, ponieważ to właśnie jego postać leży u podstaw struktury książki⁶⁸. Mottem *Przyjaźni* są dwa cytaty z pierwszej części *Winnego*, również zatytułowanej „Przyjaźń”, przy czym Blanchot, jak ma to w zwyczaju czynić, nie podaje ich źródeł. Ale czy to rzeczywiście cytaty z Bataille’a? Pierwszy z nich nie pozostawia wątpliwości. W pierwszej wersji Bataille’owskiej *Przyjaźni*, opublikowanej w 1940 roku jako oddzielny tekst, czytamy: „Moja spowinowacona przyjaźń: w niej jest wszystko to, co mój kaprys przynosi innym ludziom”⁶⁹. Inaczej jest w przypadku drugiego cytatu. Porównajmy: wersja Blanchota: „Przyjaciele aż po stan głębokiej przyjaźni, w której opuszczony człowiek, opuszczony przez wszystkich swoich przyjaciół, spotyka w swoim życiu tego, który będzie towarzyszył mu poza życiem, choć sam bez życia, zdolny do przyjaźni wolnej i wyzwolonej z wszelkich więzów”⁷⁰. A jak to wygląda w oryginale? Rzeczony fragment odnajdujemy w rozdziale *Winnego*, pisanym w 1941 roku, a zatem wtedy, gdy obaj pisarze się już znali: „Stan głębokiej przyjaźni wymaga, aby człowiek został porzucony przez wszystkich przyjaciół, wolna przyjaźń jest wyzwolona z ciasnych więzów”⁷¹. Różnica jest mimo wszystko znaczna i należałoby zastanowić się, czy wciąż mamy tutaj do czynienia z cytatem. Zresztą sposób, w jaki Blanchot cytuje innych autorów jest dość szczególny. Éric Hoppenot słusznie zauważa, że pisarz „kompiluje cytaty pochodzące z fragmentów książki często oddalonych od siebie o kilka linijek, a nawet kilka stron, nie podając przy tym odnośników do różnych stron”⁷². Jednak według mojej wiedzy żaden fragment *Winnego*

67. Maurice Blanchot, *Absence de livre*, w: *L'Entretien infini*, s. 570.

68. Patrick ffrench przytomnie zauważa, że jej podział na poszczególne części można czytać jako gest w stronę przyjaciela, ponieważ komentarze Blanchota dotyczą tematów charakterystycznych dla Bataille’a, podczas gdy struktura książki odwzorowuje jego intelektualną drogę. Patrick ffrench, *Friendship, Assymetry, Sacrifice: Bataille et Blanchot*, „Parrhesia” 3/2007, s. 41, <http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia03/parrhesia03_ffrench.pdf> (08.10.2015).

69. Georges Bataille, *L'Amitié*, w: *Œuvres complètes VI*, Gallimard, Paris 1973, s. 303.

70. Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Gallimard, Paris 1971, s. 7.

71. Georges Bataille, *Le Coupable*, Gallimard, Paris 1973, s. 299.

72. Éric Hoppenot, *Au commencement de l'écriture... de la copie à la citation*, w: *Maurice Blanchot*, red. Éric Hoppenot, Dominique Rabaté, s. 19.

nie umożliwia kompilacji, która jest mottem *Przyjaźni*. Czyżby w „tym, który będzie towarzyszył mu [przyjacielowi] poza życiem, choć sam bez życia, zdolny do przyjaźni wolnej i wyzwolonej z wszelkich więzów” należałoby upatrywać samego Blanchota, który wkrada się w tekst Bataille’a, mimo że nie ma w tym tekście żadnego odniesienia do niego? Uderzające, że żaden z komentatorów nie poświęcił dotąd uwagi temu wybiegowi, za pomocą którego Blanchot zawłaszcza ideę przyjaźni wypracowaną przez Bataille’a, a w konsekwencji zawłaszcza samego Bataille’a. Powyższy cytat często funkcjonuje już w wersji Blanchota i konsekruje ową przyjaźń w śmierci, a sam Blanchot może dzięki temu cieszyć się autorytetem jedynego przyjaciela i rozwijać swoją ideę przyjaźni. Wystarczy jednak spojrzeć na fragmenty, z których pochodzą dwa omawiane tutaj cytaty, aby dotrzeć do prawdziwego sensu komentowanego, który komentator przemilcza: „Nagość objawia się temu, kogo zamyka samotność”⁷³, „nie znoszę obrazu bytu jako rozłączenia”, „żaden oddzielony i zamykający się byt, lecz [...] przejście z bytu w byt, kiedy zanosimy się śmiechem lub Kochamy”⁷⁴. Czy niechęć do rozłączenia może w jakikolwiek sposób odpowiadać rozłączeniu, które zbliża? W jakiej mierze, i czy w ogóle, istniałoby powinowactwo pomiędzy intensywną przyjaźnią Bataille’a i grobową przyjaźnią Blanchota?

Przenieśmy się z porównaniem na poziom komentarza. *Przyjaźń* otwiera tekst poświęcony naskalnemu malowidłu w grocie Lascaux, w którym książka Bataille’a⁷⁵ służy za pretekst do prześlizgnięcia się w rejony własnej myśli. O ile Blanchot przywołuje Bataille’a, o tyle istnieje istotny rozdźwięk pomiędzy wykładnią tekstu komentującego i tekstem komentowanym. Dla Blanchota malowidła są „przelotnym, bojaźliwym, niezatartym śladem człowieka, który po raz pierwszy rodzi się ze swojego dzieła, lecz czuje się również poważnie przez nie zagrożony i być może ugodzony już przez śmierć”⁷⁶. A zatem narodziny w śmierci, zaanonsowane już w akapicie poprzedzającym, gdzie mowa o „władzy sztuki, która tym bardziej jest nam bliska, im bardziej nam umyka”⁷⁷. Czy można jednak łączyć ideę dzieła, z którego człowiek się rodzi, nawet jeśli oznacza to narodziny przez śmierć, i obraz pokazujący „to, co oddziela człowieka od zwierzęcia”, a co dla nas przybrało wymiar „cudu Lascaux”, ważniejszego nawet od „cudu greckiego”⁷⁸? Co gubimy, gdy przemilczamy fakt, że człowiek z grotu, przewrócony obok zranionego i gubiącego swe wnętrzności bizona ma ptasią

73. Georges Bataille, *Le Coupable*, s. 299.

74. Georges Bataille, *L’Amitié*, s. 303.

75. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l’art*, w: *Œuvres complètes IX*, Gallimard, Paris 1979.

76. Maurice Blanchot, *L’Amitié*, s. 20.

77. Maurice Blanchot, *L’Amitié*, s. 10.

78. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l’art*, s. 9.

twarz i stojącego członka⁷⁹? W wymiarze technicznym blanchotowska odmowa komentarza, która stanowi tego komentarza esencję, jest zatem pieczołowitym wydzieleniem z komentowanego dzieła tych fragmentów, często następnie przerabianych, które – wyrwane z własnej gleby – ulegają desemantyzacji i przez to uderzająco współgrają z dziełem komentatora.

Autorytet Blanchota, autorytet zarazem krytyka i przyjaciela Bataille'a, najlepiej jest widoczny w środkowej części *Przyjaźni*, w której Blanchot odmawia podejmowania się „dzieła krytyki”, gdy pisze o *Le Bavard* [Gaduła] Louisa Reného des Forêts'a. I jeśli w ostateczności się tego podejmuje, robi to – przypominając sobie słowa, które na temat tej powieści miał mu powiedzieć Bataille na kilka lat przed śmiercią – z „musu”:

To opowiadanie wydawało mu się jednym z najbardziej poruszających opowiadań, które zostały napisane; czuł, że jest mu bliskie [...]; być może było ono jedną z jego ostatnich lektur; jednak ponieważ on sam niemal nie miał już w sobie pragnienia, aby pisać, zapytał [...], wiedząc jak bardzo to opowiadanie dotykało również mnie, czy przypadkiem

79. Georges Bataille, *Łzy Erosa*, przeł. Tomasz Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 41–42. W posłowniu do książki Swoboda przypomina, że liczne fragmenty dzieła Bataille'a, w których mowa o białych oczach, odsyłają nas do „sceny założycielskiej” będącej jednocześnie „sceną pierwotną” (freudowskie *Urszene*). Przedstawia ona sikającego ojca z połyskującymi białkami oczu (Tomasz Swoboda, *Oko wywrócone na nice*, s. 323–340. Zob. Michał Krzykowski, *Le Petit secret de Georges Bataille*, „Alkemie”, 2015, 1/2015, nr 15, s. 153–168). Czy w twarzy człowieka z Lascaux, którą Bataille określa jako „ptasią”, również można dostrzec odbicie „wychudłej twarzy [ojca] wyciosanej jak orli dziób”? (Georges Bataille, *Historia oka*, s. 116). Trop nie jest pozbawiony sensu. Porównanie do ptaka pojawia się zawsze wtedy, gdy Bataille, powraca do prześladowającego go obrazu ojca z wywróconymi oczami. I tak w tekście *W.-C.*, napisanym rok przed *Historią oka*, a następnie włączonym do wydanego w 1943 roku i antydatowanego na 1934 *Le petit*, Joseph-Aristide Bataille ma „wielki orli nos” (Georges Bataille, *Le Petit*, w: *Romans et récits*, s. 364), który w *Le Coupable* jest opisany jako „długi nos chudego ptaka” (Georges Bataille, *Le Coupable*, s. 257). W świecie bataille'owskiej wyobraźni ojciec jest również sępem zatapiającym swój dziób w krwawiącej ropusze, którą jest syn (Georges Bataille, *Rêve*, w: *Œuvres complètes II*, Gallimard, Paris 1970, s. 10). Motyw powraca w *Le Coupable*, gdzie Bataille opisuje chęć zaspokojenia „ciążącej obsesji seksualnej”, wywołując obraz „łownego ptaka rozrywającego gardło mniejszemu ptakowi” (Georges Bataille, *Le Coupable*, s. 276). Taki pojawiają się również w poezji Bataille'a, w której rozpisuje własną traumę za pośrednictwem zinfantylizowanego języka. Przykładem jest wiersz o niepozostawiającym wątpliwości tytule: *Siusiu*, w którym pojawia się „sroka pożeraczka gwiazd” i „wchodz[ący] do oka” „kruk na szczudłach” (Georges Bataille, *Poèmes*, w: *Œuvres complètes IV*, Gallimard, Paris 1971, s. 12). Na uwagę zasługuje również fakt, że podczas analizy z 1963 roku Laurence, córka Bataille'a wychowywana przez Lacana, późniejszego partnera, a następnie męża Sylvie Maklès, pierwszej żony Bataille'a, przedstawia ojca jako strzyżyka uciekającego przed lasicą, która wyrwała mu pióra z ogona (Laurence Bataille, *L'Ombilic du rêve*, Seuil, Paris 1987, s. 55, cyt. za Élisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan*, s. 187).

o nim nie opowiem któregoś dnia. Zachowałem milczenie. Na to milczenie, które jest nam dzisiaj wspólne, lecz które tylko ja mogę sobie przypomnieć, muszę spróbować odpowiedzieć⁸⁰.

Ostatnia lektura wywołująca wzruszenie u przyjaciela i ostatni, równie wzruszony świadek, który bierze na swoje barki „ciszę, która mówi, aby lepiej się ukryć”⁸¹, ciszę odtąd współdzieloną przez obu przyjaciół. Na tę „figurę świadka i powinowactwa w dzielonym świadectwie” zwraca uwagę Patrick ffrench⁸². Jednak biorąc na siebie to przyjacielskie świadectwo, mówiąc o nim, jednocześnie zachowując ciszę, Blanchot ucieka się do przywołania fragmentu wstępu do *Błękit nieba*: „Po co zatem mamy tracić czas na książki, których autor najwyraźniej nie pisał z musu?”⁸³. Należy jednak zdać sobie sprawę z tego, o jaki „mus” tutaj chodzi. Opublikowany w 1957 roku *Błękit nieba* został napisany dwadzieścia dwa lata wcześniej, gdy Bataille’a i Blanchota zdawało się dzielić niemal wszystko. W notatce biograficznej napisanej w trzeciej osobie, prawdopodobnie w 1958 roku, Bataille pisze: „Demokratyczne koło komunistyczne przestaje istnieć. W tym czasie Bataille, po kilku miesiącach choroby, przechodzi poważny kryzys moralny. Rozstaje się z żoną. Pisze wówczas *Błękit nieba*, który w żaden sposób nie opowiada tego kryzysu, lecz może być w ostateczności jego odbiciem”⁸⁴. U Blanchota ten przymus staje się natomiast przymusem ciężącym na anonimowym, bezosobowym i uwolnionym od swej biografii autorze. Przynależy wszystkim tym, wobec których Blanchot – przez swój pocałunek śmierci – powołuje do kręgu przyjaźni.

Przyjaźń kończy się wreszcie krótkim tekstem o tym samym tytule, poświęconym pamięci Bataille’a i napisanym pierwotnie krótko po jego śmierci. Jest on czymś w rodzaju osobliwego nekrologu, gdyż imię zmarłego pojawia się w nim tylko raz. Blanchot dzieli się w nim swoją ideą przyjaźni, w imię której „powinniśmy wyrzec się poznania tych, z którymi łączy nas coś istotnego”. Przyjaciół odnajdujemy zatem pomiędzy tymi, którzy „mówiąc do nas, zachowują [...], nawet w największej zażyłości, nieskończony dystans, owo fundamentalne rozdzielanie, na którego gruncie to, co oddziela, staje się relacją”⁸⁵. Ale czy Blanchot rzeczywiście zwraca się do Bataille’a? *Przyjaźń* ukazuje się w tym samym roku, w którym opublikowane zostają dwa pierwsze tomy *Dziel*

80. Maurice Blanchot, *L’Amitié*, s. 137.

81. Maurice Blanchot, *L’Amitié*, 141

82. Patrick ffrench, *After Bataille*, s. 133.

83. Georges Bataille, *Błękit nieba*, w: *Historie oka*, s. 163.

84. Georges Bataille, *Notice autobiographique*, w: *Œuvres complètes VII*, Gallimard, Paris 1976, s. 461.

85. Maurice Blanchot, *Przyjaźń*, przeł. Paweł Mościcki, „Arterie”, 1/2004, s. 9. Cyt. za Paweł Mościcki, *Wstęp*, s. 6.

zebranych. Blanchot nie omieszkuje o tym wspomnieć i zauważa, że w swoich książkach Georges Bataille zdaje się mówić o sobie, jednak robi to tylko po to, aby unieważnić realne istnienie w imię „ja”, które nie jest już tożsamy z ego i staje się obecnością czystą w swojej anonimowości, której Bataille miałby tak bardzo poszukiwać. Blanchot pisze tak, jak gdyby w swym nekrologu jeszcze raz chciał pochować już zmarłego Bataille’a, by mówić do niego z pustki, w której znika biografia przyjaciela. Wydaje się jednak, że przyjaciel nie podąża tropem ofiarowanej mu przyjaźni. „Przyjaźń jest [...] prawdą nieszczęścia. Wiesz jaka jest moja”⁸⁶ – pisze Blanchot do Bataille’a na kilka miesięcy przed śmiercią tego ostatniego. W istocie do emy, czy wiedział. Wiemy natomiast jaka była jego przyjaźń: „spowinowacona”, „szczęśliwa”, była „uczuciem święta, rozpasania, radości dziecinnej – diabelskiej”⁸⁷.

Anioł Leirisa?

Można by więc powiedzieć, że z braku zainteresowania życiem przyjaciela, Blanchot uczynił naczelną zasadę przyjaznego komentarza. Wspominając tego, który pozostawił nam „najczulsze ze słów: *przyjaźń*”, Blanchot pisze: „Niechaj mi będzie tutaj wolno, myśląc o Georges’u Bataille’u, myśleć w obliczu nieobecności, zamiast rościć sobie prawo do przedstawienia tego, co każdy będzie musiał w jego książkach przeczytać”⁸⁸. A zatem czytanie tego, co u Bataille’a, materialnie rzecz ujmując, jest do przeczytania, stałoby w sprzeczności z „troską o wzgląd na prawdę”⁸⁹. Prawda jest odtąd czymś, co przyjaciele dzielą ze sobą w „odniesieniu do nieznanego”, w relacji kształtującej się w „oddaleniu”⁹⁰.

Wejść w dzieło przyjaciela, dyskretnie nim dysponować, zamazując w nim obecność tego, który je napisał i mówić o nim tak, aby zaciążyło ku innemu światu – śmierci, literatury, przyjaźni. Znakomicie widać tę strategię lektury w komentarzu *Nocy bez nocy*, jednym z dwóch tekstów z tomu *L’Amitié*, poświęconych Michelowi Leirisowi. Komentując dzieło pieczołowicie spisującego swoje sny Leirisa, Blanchot zachęca nas, aby spojrzeć na nie „we właściwym im świetle” i ujrzyć w nich „ślady literackiego przekazu, nie zaś przekazu w duchu psychoanalizy lub autobiografii”⁹¹. Komentator rozpoznaje autobiograficzny charakter twórczości komentowanego autora, jednak w ostateczności nie jest on tym, co

86. Georges Bataille, *Choix de lettres 1917–1962*, s. 595.

87. Georges Bataille, *Le Coupable*, s. 278.

88. Maurice Blanchot, *L’Expérience-limite*, s. 313, 300.

89. Maurice Blanchot, *L’Expérience-limite*, s. 301.

90. Maurice Blanchot, *Przyjaźń*, przeł. Paweł Mościcki, „Arterie”, 1/2004, s. 9.

91. Maurice Blanchot, *Śnić, pisać*, w: Michel Leiris, *Noce bez nocy i kilka dni bez dnia*, przeł. Anna Wasilewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 8.

jest najistotniejsze. Leirisowskie „ja, które śni”, i które Leiris próbuje „złapać za rogi”, co – jak wiemy z wstępu do *Wieku męskiego* – jest gestem ryzykownym i bolesnym, fascynuje Blanchota już w obrębie jego własnej obsesji istnienia „tego kogoś”, kto chce przedostać się na zewnątrz, zaprzyjaźnić się z podobnymi *sobie*. Można odnieść wrażenie, że to „ja, które śni” jest dla Blanchota trupem, już tylko i aż tak podobnym do tego, z którego wyszło:

Kogo przypomina człowiek podobny? Ani tego, ani tamtego: nikogo albo Kogoś nieuchwytnego – dobrze to widać na przykładzie trupiego podobieństwa, kiedy ten, kto umarł, zaczyna przypominać siebie, uroczyście zespalając się na zasadzie podobieństwa z tą bezosobową istotą, obcą i piękną, jakby swoim sobowtórem, który powoli wynurza się z głębin na powierzchnię⁹².

Można czytać i tak. Jakże jednak tutaj mało Leirisa. A ileż Blanchota! Z niestrudzonej wiwisekcji siebie i zdawania sprawy ze „stanów szczególnego napięcia, konkretnie doświadczonych i zaopatrzonych w znaczenie przez to właśnie, że zostały ubrane w słowa”⁹³, choć tutaj przeżywanych we śnie, pozostaje nam abstrakcyjne „ja”, które jest „jedynym trupem ludzkości”; z ciał wypełniających oniryczny, lecz odmalowany realistycznie świat leirisowskich snów, pozostaje ciało Anny w „stan[ie] idealnego egoizmu, który jest ideałem każdego ciała”, ciała, które „niczego nie czerpie ze świata, za cenę piękna dorównuje posągowi” i sama Anna „ofiar[ująca] swój brak przyjaźni jako najprawdziwszą i najczystsza przyjaźń”⁹⁴. Stosunek komentatora do leirisowskiego „ja”, które chce zaświadczyć o sobie w autobiograficznym i samoświadomym geście, doskonale wyraża narrator *L'Arrêt de mort*: „Nigdy nie myślałem, że traf, dzięki któremu spotykasz tak wiele istnień, zmusza cię do wystawienia ich na ciekawość i zazdrość innych: istnienia wyłaniają się, idą w stronę mroku, którego są warte”⁹⁵. Sęk w tym, że Leiris z „wystawienia się” czyni warunek wyjściowy własnej twórczości, a pośród najwyższych celów literatury upatruje uczynienie tego „wystawienia się” dostępnym dla innych⁹⁶. Blanchot, niczym N. w oczach narratora *L'Arrêt de mort*, rozpoznaje w Leirisie jedynie „myśl, przyjazną, zimną, martwą”⁹⁷. Mówiąc do „ja” z leirisowskiego snu, śni swój własny sen o przyjaźni.

Wspominam tutaj o Leirisie, ponieważ sposób, w jaki jego postać zostaje powołana do życia w blanchotowskim uniwersum, jest szczególnie uderzający

92. Maurice Blanchot, *Śnić, pisać*, s. 12.

93. Michel Leiris, *Wiek męski wraz z rozprawą Literatura a tauromachia*, przeł. Teresa i Jan Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 18.

94. Maurice Blanchot, *Tomasz Mroczny*, s. 63 i 54.

95. Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, s. 83.

96. Michel Leiris, *Wiek męski*, s. 17–18.

97. Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, s. 98.

w kontekście wspomniania przez Blanchota więzi przyjaźni, która łączyła go z Bataille'em. W *Walce z Aniołem*, drugim tekście poświęconym Leirisowi, komentarz staje się polem wyrafinowanego zabiegu i interpretacyjnego gestu, które czyszczą pamięć o Bataille'u z wszelkich śladów jego biografii. Odnosząc się do ostatniego rozdziału *Fourbis*, w którym Leiris wspomina swoją miłosną fascynację Khadidją, prostytutką napotkaną w Béni Ounif w Algierii, Blanchot przywołuje postać Laure. Zawierzając interpretacji Blanchota, Khadidję należy łączyć ze wspomnieniem Laure, która trzykrotnie pojawia się w *Fourbis*⁹⁸. Oddajmy głos komentatorowi:

O tej młodej kobiecie mowa jest tutaj z bardzo daleka i z tej oddali wylania się niczym z samej śmierci, poprzez milczącą moc dwóch czy trzech obrazów, jednak te obrazy wystarczą, by uczynić z niej, jeszcze bardziej niż z Khadidji, Anioła, którego wielce uproczywa bliskość jest tym, co zmusza Michela Leirisa do pisania⁹⁹.

Przypomnijmy kilka faktów biograficznych i transtekstualnych powiązań¹⁰⁰. Zmarła w 1938 roku Colette Peignot była kochanką Bataille'a, a zarazem przyjaciółką Leirisa, której dedykuje *Lustro tauromachii*¹⁰¹. Kochanek i przyjaciel wspólnie spisują, a następnie pośmiertnie publikują jej notatki w 1939 i 1943 roku w małym i niemal podziemnym nakładzie, opatrując je imieniem Laure. Te „kilka stron, niezapomnianych ze względu na ich gwałtowność i buntowniczą czystość”¹⁰² staje się dostępnych szerszej publiczności w tym samym roku, w którym Blanchot publikuje *Przyjaźń*¹⁰³. Laure jest jednocześnie bohaterką dziennika Bataille'a, który opisuje ich burzliwą miłość. to właśnie z jej wspomnienia zrodzi się pierwsza część *Winnego*, której tytuł – przypomnijmy – brzmi: *Przyjaźń*. W jednym z projektów wstępu do reedycji *Winnego* w 1961 roku, Bataille pisał:

Autor utworzył tę książkę na podstawie „dziennika” [...] Jednak gdy wkrótce później odkrył zapisane strony, spostrzegł, że nigdy wcześniej nie napisał niczego, na czym zależałoby mu w ten sam sposób, co wyrażałoby go tak dogłębnie. Musiał tylko usunąć

98. Michel Leiris, *Fourbis w: La Règle du jeu*, red. Denis Hollier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2003.

99. Maurice Blanchot, *L'Amitié*, s. 160–161.

100. W najpełniejszy sposób pierwszy uczynił to Milo Sweedler, *The Dismembered Community. Bataille, Blanchot, Leiris, and the Remains of Laure*, University of Delaware Press, Newark, 2010.

101. Michel Leiris, *Lustro tauromachii*, przeł. Maryna Ochab, słowo/obraz terytoria 1999. Dodajmy, że *Wiek męski* dedykowany jest Bataille'owi. Ten ostatni odwdzięcza się swojemu przyjacielowi tym samym, dedykując mu wydany w 1957 roku *Erotyzm*.

102. Maurice Blanchot, *L'Amitié*, s. 160.

103. Zob. Laure, *Écrits de Laure*, Pauvert, Paris 1979 (1977).

fragmenty dotyczące osób trzecich (a zwłaszcza zmarłej, do której jego przyjaciel Michel Leiris odnosi się w *La Règle du jeu*)¹⁰⁴.

Czy Blanchot czytał opublikowany dopiero w 1973 roku dziennik Bataille'a, jak chce tego Mike Holland piszący o podobieństwach pomiędzy opisaną w nim Laurą i J. z *Wyroku śmierci*¹⁰⁵? Ta hipoteza staje się mocno prawdopodobna, gdy przypomnimy sobie, że rozdział *Winnego*, który koresponduje z fragmentem dziennika opisującego agonię Laury, nosi tytuł „Anioł”. W świetle przywołanych powyżej faktów, interpretacyjny gest Blanchota, mimo subtelności i dyskrecji, jest zdecydowaną ingerencją w tekst, co nabiera ogromnego znaczenia dla deklarowanej w stosunku do Bataille'a przyjaźni: rzeczywista kochanka Bataille'a, skojarzona z Khadidją, zostaje Aniołem Leirisa, co niesie za sobą dwie konsekwencje: z jednej strony relacja Leirisa i Laury nabiera w analizowanym przez Blanchota świecie leirisowskich fantazji konotacji erotycznych, choć w rzeczywistości była formą zażyłej przyjaźni¹⁰⁶. Z drugiej zaś strony koncepcja przyjaźni Bataille'a, choć w dużej mierze oparta na rzeczywistej miłości do Laure i w powiązaniu z zaczerpniętym od niej pojęciem komunikacji, zostaje od nich całkowicie uwolniona. Przyjaźń jako cisza staje się możliwa, a Blanchot staje się jej jedynym depozytariuszem i obrońcą, który po opublikowaniu *Dzieł zebranych* staje przed trudnym zadaniem: musi chronić swoją przyjaźń przed dziełem przyjaciela. Podejmię się go w *Niewysłowionej wspólnotcie*, u początku której odnajdujemy tak często przywoływany przez krytyków cytat z Bataille'a: „Wspólnota tych, którzy nie mają wspólnoty”¹⁰⁷.

104. Georges Bataille, *Œuvres complètes V*, s. 494.

105. Mike Holland, *Nathalie ou le supplément du roman*, w: *L'Œuvre du Féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, red. Éric Hoppenot, Complicités, Paris 2004, s. 145.

106. Zob. Tomasz Swoboda, *Historie oka*, s. 183–186 i Catherine Maubon, *Colette Peignot-Michel Leiris: une amitié sous le signe de la communication*, w: *Michel Leiris: le siècle à l'envers*, red. Francis Marmande, Farrago / Léo Scheer, Tours 2004, s. 261–274.

107. Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Minuit, Paris 1983, s. 9. Blanchot wraca do cytatu w dalszej części tekstu, precyzując, że Bataille określił w ten sposób wspólnotę „przynajmniej raz”, nie podając źródła (s. 45). Wątpliwości co do tego, na ile to Bataille jest autorem tych słów, wyraził ostatnio Jean-Luc Nancy w *La Communauté désavouée*, Galilée, Paris 2014, s. 41. W istocie słowa te pochodzą od Bataille'a. Odnajdujemy je w lapidarnej notatce z 23 stycznia 1952 roku, której pełna treść brzmi: „Przemyśleć zwłaszcza nieobecność wspólnoty i położyć szczególny nacisk na ideę wspólnoty negatywnej: wspólnoty tych, którzy nie mają wspólnoty” (*Œuvres complètes V*, s. 483). Bataille nigdy takiej idei nie rozwija, w związku z czym utożsamienie jej ze „wspólnotą niewypowiedzianą” jest od początku przedsięwzięciem Blanchota. Wyjaśnienie tej spornej i ważnej, bo pozwalającej rzucić nowe światło na zagadnienie wspólnoty obecne w myśli francuskiej od lat osiemdziesiątych, kwestii wymagałoby jednak osobnego artykułu.

„Nawet najbardziej kompletna edycja dzieł pisarza wykonana przeze mnie nie uprawnia mnie do przemawiania w jego imieniu”¹⁰⁸

– pisze Tadeusz Sławek, powołując się na Blanchota, który wspomina zmarłego przyjaciela. Ale czy tak pojmowana więź przyjaźni, która wiąże nam usta, nie skazuje na zapomnienie zmarłego przyjaciela? Czy cisza piszącego „wewnątrz grobu”¹⁰⁹ Bataille’a i cisza milczącego jak grób Blanchota to ta sama cisza?

108. Tadeusz Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 127.

109. Georges Bataille, *Le Coupable*, s. 251.



Nie do powiedzenia O głosie u Lacana, Ettinger i Woodman

I

W *Świetle obrazu* Roland Barthes, odnosząc się do swoich doświadczeń osoby fotografowanej, stwierdza: „Lubię te mechaniczne odgłosy [wydawane przez aparat], sprawiają mi rozkosz, jakby były jedyną rzeczą z całej Fotografii, której czepia się moje pożądanie, gdyż owo krótkie metaliczne uderzenie rozbija spowijające mnie śmiertelne Pozowanie”¹. Medium, które w swej finalnej formie wydaje się nieme – w końcu „nie umie *powiedzieć*, co pokazuje”² – posiada więc dla francuskiego teoretyka pewien wymiar dźwiękowy, który w sytuacji opisanej jako nieprzyjemna i niezręczna jest w stanie wzbudzić pragnienie i satysfakcję. Francesca Woodman – amerykańska fotograficzka, której krótka, lecz intensywna twórczość została tragicznie przerwana w 1981 roku – postawiła przed obiektywem samą siebie i na zdjęciu podpisanym *Self-portrait talking to Vince*³ spróbowała uchwycić inny, ludzki, a nie „mechaniczny” dźwięk: swój własny głos. Tym samym to, co wymówione, stało się niewymawialne; głos ujęty jako ciąg niezrozumiałych esów-floresów wychodzących z jej ust, przzerwany jeszcze w obrębie kadru, został zamrożony, a jednocześnie – jakby uciszony. Czy zatem zmysł słuchu ustąpił zmysłowi wzroku?

Niniejszy artykuł ma na celu skonfrontowanie ze sobą dwóch psychoanalitycznych ujęć kategorii głosu – Lacanowskiego i Ettingeriańskiego – oraz spojrzenie przez ich pryzmat na wspomniany autoportret Woodman. Mimo nacisku na dialogiczny charakter takiego zestawienia, ze względu na to, że myśl Brachy L. Ettinger jest wciąż nierozpoznana na polskim gruncie akademickim, pozwolę sobie poświęcić jej więcej uwagi, aby wprowadzić wymagany kontekst i podstawę teoretyczną dla kategorii głosu. Głos jest znaczącym elementem wprowadzonej przez Ettinger teorii macierzy (*matrixial theory*) będącej swoistym suplementem do psychoanalizy Freudowsko-Lacanowskiej; ujęcie to może stanowić odświeżającą perspektywę dla takich obszarów badawczych jak feminizm, sztuki wizualne,

1. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 32.

2. Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 177.

3. Francesca Woodman, *Self-portrait talking to Vince*, Providence, Rhode Island, 1975–1978, w: Chris Townsend, *Francesca Woodman*, Phaidon Press, London 2006, s. 140. Fotografia.

teoria filmu, teorie podmiotowości, studia nad traumą czy teorie badań nad płcią i tożsamością. Podczas gdy u Jacques'a Lacana głos jest przedstawiony jako *objet petit a*, nierozdzielnie związany z Innym i pragnieniem, Ettinger opisuje to pojęcie jako *link a*, kładąc nacisk na połączenie inspirowane spotkaniem prenatalnym. Zderzenie ze sobą dwóch psychoanalitycznych stanowisk oraz twórczości Woodman pozwala nam otworzyć wspomnianą kategorię na studia wizualne i postawić pytanie o związki głosu ze zmysłami. Taka jukstapozycja przesuwająca granice zarówno fotografii – medium, zdawałoby się, skazanego na milczenie⁴ – jak i teorii, wobec której zdjęcie może stworzyć w swych ramach przestrzeń dialogu, uporczywie opierając się redukcji do wyłącznie jednego punktu widzenia.

II

W seminarium poświęconym lękowi (*L'angoisse*) *głos*, związany z popędem inwokacyjnym, poszerza wraz ze *spojrzeniem* gamę Freudowskich obiektów. Jako *obiekt male a* głos jest nieuchwytnym przedmiotem „iluzorycznego”⁵ pragnienia (*desir*), którego nie da się zaspokoić, ponieważ mamy do czynienia z mechanizmem przeniesienia – to, do czego próbujemy dotrzeć, jest jedynie kolejnym obiektem, a nie sednem naszego pożądania. W związku z tym, stałym atrybutem tak rozumianego obiektu – oraz samego pragnienia – jest brak i niewystarczalność, który to stan wiąże go z kastracją⁶. Ze względu na to, że obiekt a odnosi się nie do konkretnego przedmiotu, a do pustki, nie należy umieszczać go w porządku dźwiękowym; głos staje się niematerialny, niewymawialny i, zgodnie z ujęciem Jacques'a-Alaina Millera, „a-foniczny”⁷. Co więcej, jak zauważyła Miller, w odróżnieniu od spojrzenia – innego wprowadzonego przez Lacana obiektu a – w przypadku głosu „nie potrzeba nawet mediacji, takiej jak ta, którą zapewnia lustro. Lustro jest niezbędne do wywołania ‘widzenia siebie’

4. A nawet jak zdjęcie zdaje się coś mówić, okazuje się podatne na dekontekstualizację i manipulację, co świadczy o niemożliwości obiektywnego przekazu, tak podkreślanego na początku fotografii; ostatecznie, najważniejszym punktem odniesienia staje się osoba oglądająca zdjęcie. Zob. Susan Sontag, *The Heroism of Vision*, w: *On Photography*, Penguin Books, London 1979, s. 85–112.

5. Jacques Lacan, *Anxiety. The Seminar of Jacques Lacan, Book X*, red. Jacques-Alain Miller, przeł. A. R. Price, Polity Press, Cambridge 2014, s. 240. Ze względu na brak przekładów w języku polskim, wszystkie tłumaczenia tekstów Jacques'a Lacana, Jacques'a-Alaina Millera, Mladena Dolara i Brachy L. Ettinger pochodzą od autorki.

6. Zob. Jacques Lacan, *of the Gaze as Objet Petit a*, w: Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*, red. Jacques-Alain Miller, przeł. Alan Sheridan, W. W. Norton & Company, New York–London 1981, s. 65–119.

7. Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan and the Voice*, w: *The Later Lacan: An Introduction*, red. Véronique Voruz, Bogdan Wolf, State University of New York Press, Albany 2007, s. 139.

podczas gdy ‘słyszenie siebie’ jest już obecne w najbardziej intymnej części podmiotowości⁸. W fazie lustra przedmiot staje się pośrednikiem upodmiotawiającego spotkania ze swoim wizerunkiem; głos natomiast dociera do podmiotu bezpośrednio, naruszając rzekomo stabilną granicę między mną a Innym.

Bezpośrednie działanie głosu pozwala Mladenowi Dolarowi na wysunięcie tezy, że „słyszenie siebie” jest „elementarną formułą narcyzmu” oraz „doświadczeniem poprzedzającym rozpoznanie siebie w lustrze”⁹. Głos zostaje tym samym opisany jako pierwotny kontakt ze sobą: pierwszy mechanizm postrzegania samego siebie, któremu ustępuje miejsca faza lustra, a zatem obiekt-spojrzenie. Równocześnie sam akt słyszenia swojego głosu – funkcjonujący w seminarium Lacana jak swoisty Derridiański *detour*, pozwalający na uwydatnienie atrybutów psychoanalitycznej kategorii – wydaje się posiadać pewne punkty wspólne ze wspomnianym etapem rozwoju. W fazie lustra rozpoznanie własnego odbicia wiąże się z jednoczesną identyfikacją dziecka z obrazem i uznaniem tego obrazu za coś nienależącego do niego samego¹⁰. Podmiot obserwuje kontrast między swoim własnym, nieskoordynowanym ciałem a tym, co widzi w lustrze – lepszą, całościową, fikcyjną reprezentacją rzeczywistości, nazwaną przez Lacana z języka niemieckiego *Gestalt*. Tak wywołane napięcie może być jedynie przezwyciężone przez utożsamienie się z widzianym obrazem. Tym samym faza lustra prowadzi do podziału na „ja” i „nie-ja”, lub innymi słowy do fragmentacji podmiotu¹¹. W ten sposób dziecko angażuje się w proces rozpoznania i afirmacji granic własnego ciała oraz, w efekcie, oddzielenia się od otoczenia. Dystans i perspektywa, w Lacanowskim ujęciu niezbędne do kształtowania podmiotowości, mogą być również zauważone w recepcji własnego głosu, który wydaje się nam dźwiękiem nie tyle nienaturalnym, co nie-swoim, separującym podmiot od swojej dźwiękowej reprezentacji¹².

Ta uwaga prowadzi nas do swoistej „esencji”, ale i źródła obiektu-głosu – Innego. W *L’Angoisse* Lacan zwraca się ku tekstowi Theodora Reika, w którym analizowany jest dźwięk szofaru: instrumentu muzycznego ważnego dla kultury i tradycji judaistycznej, stosowanego z jednej strony w obrzędach religijnych,

8. Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan...*, s. 139.

9. Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, The MIT Press, Cambridge–London 2006, s. 39.

10. Roland Barthes stwierdza, że w odróżnieniu od aktu oglądania siebie w lustrze, medium fotograficzne sprawia, że podmiot widzi siebie jako kogoś innego, co może powodować poczucie lęku. Tym samym u Barthes’a fotografia przejmując funkcję Lacanowskiego lustra. Zob. Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 26–27.

11. Zob. Jacques Lacan, *The Mirror Stage as Formative of the I Function*, w: *Écrits*, przeł. Bruce Fink, Héloïse Fink, Russel Grigg, W. W. Norton & Company, London–New York 2006, s. 75–81.

12. Jacques Lacan, *Anxiety...*, s. 276. Ciekawym zobrazowaniem posługuje się Miller, nawiązując do problemów ze skupieniem sprowokowanych opóźnieniem w słyszeniu siebie przez słuchawki. Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan...*, s. 143.

a z drugiej – do obwieszczenia momentów istotnych dla wspólnoty. Rozważania Reika służą Lacanowi do wysunięcia tezy, że „szofar jest [...] głosem Jahwe, głosem samego Boga”¹³. Figura Boga przedstawiona w tym seminarium odsyła nas z kolei do wielkiego Innego¹⁴, co zarazem wprowadza i uwydatnia niemożność odseparowania tych dwóch kategorii. Głos okazuje się niniejszym głosem Innego: pierwszym kontaktem z pragnieniem Innego, w całej wieloznaczności tego twierdzenia. Nie tylko bowiem podmiot kieruje swoje pragnienie w stronę Innego, ale również – a może przede wszystkim – to właśnie Inny je konstruuje i wyraża, czyniąc je niemożliwym do spełnienia i kontrolowanym przez sam podmiot. Równocześnie, trzymając się wspomnianej tezy Dolara o prymacie głosu nad spojrzeniem, można pokusić się o sugestię, że jest on również usytuowany przed moralnym nakazem Innego wpisanym w jego twarz, zaobserwowanym przez Emmanuela Lévinasa¹⁵. Spotkanie z twarzą Innego – etyczne, ale i niosące za sobą ciężar niemożliwego do spełnienia żądania – staje się nie pierwszym, ale kolejnym poziomem poznania. To głos, zinterpretowany jako nieuchwytny pierwszy obiekt a, „wypowiadający” niejęzykowo cudze *po-żądanie*, jest powodem naszego pragnienia Innego.

O ile u Lacana głos jest definiowany poprzez obiekt małe a i kastrację, nierozwalnie łącząc się przez to z pustką i niedoścignionym pragnieniem, Bracha L. Ettinger kładzie nacisk na zupełnie inne atrybuty tej kategorii, równocześnie nie tyle podważając, ale uzupełniając program psychoanalityczny. Teoria macierzy proponowana przez Ettinger – praktykującą psychoanalityczkę, feministkę, artystkę i potomkinię ocalałych z Zagłady – opiera się na założeniu, że kastracja, brak i fallus nie są jedynymi podstawami do kształtowania podmiotowości¹⁶. Choć myśl tej teoretyczki zakorzeniona jest w systemie Lacanowskim, sprzeciwia się ona rzekomemu brakowi sensu poza binarnymi strukturami i uprzywilejowaną pozycją fallusa¹⁷. W teorii macierzy znaczenie wychodzi poza ramy języka, co zbliża ją do schizoanalizy Deleuze’a i Guattariego. Choć odróżnia się od niej

13. Jacques Lacan, *Anxiety...*, s. 249.

14. Figura Boga przybiera różne postacie w nauczaniu Lacana, począwszy od nieświadomego, a skończywszy na wielkim Innym; w tym tekście widzimy wyraźne odwołanie do Innego. Por. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts...*, s. 59; Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (Encore). The Seminar of Jacques Lacan, Book XX*, red. Jacques-Alain Miller, przeł. Bruce Fink, W. W. Norton & Company, New York–London 1999.

15. Zob. Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

16. Ettinger nie odrzuca całkowicie kwestii braku, ale stwierdza, że nie tylko kastracja do niego prowadzi; uważa, że środkiem do – zgoła innego – braku jest również transformacja. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, red. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2006, s. 67–68.

17. Por. Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality...*

brakiem postawy antyedypalnej, akcentuje wagę afektu, połączeń czy *stawiania się* (za Deleuziańskim *devenir*). Kolejnym istotnym punktem odniesienia jest etyka Lévinasowska. Wspólne pole obu perspektyw to kategoria etycznego spotkania z Innym, z tym że w ujęciu Ettinger uwydatnione zostają partnerstwo, dialog i wzajemność podmiotów uczestniczących w tymże spotkaniu. Powyższe konteksty, łącznie z doświadczeniem estetycznym oraz latami praktyki klinicznej, pozwalają teoretycznie na wypracowanie pojęcia *macierzy* (*matrix*): znaczącego niebinarnej różnicy kobiecej, która pozornie paradoksalnie wymyka się podziałom genderowym. Należy od razu zaznaczyć, że macierz nie stoi w opozycji do fallusa, ale jest jego przed i pozaedypalnym „odpowiednikiem”, który – choć oparty na spotkaniu prenatalnym – w żaden sposób nie esencjalizuje kobiecego ciała. Uściślając, ciało staje się tu jedynie metaforą czy modelem: przyczynkiem do pomyślenia o innej podmiotowości, podobnie jak męska biologia jest podstawą do konceptualizacji fallusa. Czytamy u Ettinger:

macierz nie oznacza dla mnie organu, ale złożony aparat wzorujący się na tym elemencie kobiecego/prenatalnego spotkania – nie fuzji – który sytuuje każdy stający-się-przyszły-podmiot [*becoming-subject-to-be*], męski czy żeński, w relacji do kobiecej cielesnej specyfiki i jej spotkań, traumy, *jouissance*, pasji, fantazji czy pragnienia¹⁸.

Ze względu na swoje uniwersalne dla każdego podmiotu źródło, konceptualizowana w ten sposób różnica dotyczy zarówno kobiet, jak i mężczyzn; psychoanaliza Ettingeriańska wypełnia więc niszę, w którą myśl Freudowsko-Lacanowska raczej nie wkracza, zaczynając swe rozważania w momencie przyjścia dziecka na świat.

W swych próbach przemyślenia psychoanalitycznych paradygmatów Ettinger wprowadza termin *podmiotowości-jako-spotkania* (*subjectivity-as-encounter*). W spotkaniu tym uczestniczą stające się podmioty, które we wzajemnej bliskości i metamorfozie – czy też *metramorfozie*¹⁹ – przesuwają granice między „ja” a „nie-ja”. By takie spotkanie mogło mieć jednak miejsce, wymagana jest *kruchość*. Podmiot musi być gotowy na rzeczenie się swojej „pojedynczości” oraz płynącego z niej poczucia komfortu i bezpieczeństwa na rzecz bliskości z Innym, niebezpiecznie podobnej do fuzji czy symbiozy, lecz znacząco różniącej się od nich²⁰. Wyraż do ęć widać – co podkreśla Griselda Pollock – że temu stanowi daleko jest do stereotypowej przytulności czy strefy bezpiecznej i spokojnej,

18. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 141.

19. Metramorfoza (*metamorphosis*) to macierzysty proces, w którym transmitowane są ślady wspomnień, zdarzeń, traum czy pragnień Innego przy jednoczesnej transformacji uczestników tego procesu. Zob. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 143–144.

20. Procedura ta nazywana jest przez Ettinger samo-wydelikaceniem (*self-fragilisation*) i jest jednym z podstawowych warunków wejścia do sfery macierzy. Zob. Bracha L. Ettinger, *Fragili-*

szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę konsekwencje tego upodmiotawiającego zdarzenia: współdzielenie i transmisję, traumatyczne jako procesy same w sobie, ale również ze względu na charakter przekazywanych informacji²¹. Sfera macierzy otwiera się tym samym nie na podmiotowość opartą na logice cięcia, ale na *trans-podmiotowość*, której stający się uczestnicy afektywnie współdoświadczają otwartości na Innego. Dokładnie w tym miejscu teoria spotyka się z doznaniem estetycznym. Ettinger stwierdza, że „Dzieło sztuki mobilizuje widza, by dołączył do specyficznej przestrzeni granicznej macierzy (*matrixial borderspace*), przystąpił do przymierza, anonimowej intymności”²², w której wpływa na podmiot doświadczenie należące do kogoś innego, czego skutkiem jest uczłowiczająca – z gruntu etyczna – zmiana. Sztuka umożliwia łączenie się w asymetryczny sposób z cudzymi traumami, przeżyciami, pragnieniami: współodczuwanie ich przy równoczesnej transformacji. Innymi słowy, Ettinger afirmuje moment spotkania ze sztuką, definiując je jako szansę – choć nie obietnicę²³ – na wejście do sfery macierzy.

Zwrot ku obiektowi skopiecznemu mógłby się wydawać bardziej adekwatny w kontekście sztuki, tym bardziej jeśli weźmiemy pod uwagę, że Ettinger jest artystką wizualną, a w swoich tekstach teoretycznych często odnosi się bezpośrednio do malarstwa. Dodatkowym elementem potwierdzającym ten pogląd jest mocna pozycja kategorii spojrzenia w teorii macierzy wraz z licznymi tekstami, w których staje się ono istotnym narzędziem metodologicznym. Jednakże, podobnie jak u Lacana, głos dla Ettinger to bardziej elementarny, „pierwotny” obiekt, bezpośrednio odsyłający do doświadczeń późnego okresu prenatalnego, którego jednym z głównych przymiotów jest *połączenie*. Stoi ono na pozycji nie tyle uprzywilejowanej względem straty, ile ją poprzedzającej – jeszcze przed wyraźnym rozdzieleniem na podmiot(y) i przedmiot(y). Połączenie stale dokonuje się w sferze macierzy za pomocą spojrzenia i dotyku, ale również „częstotliwości, fal, rezonansu i wibracji”²⁴ – komponentów Ettingeriańskiej kategorii głosu. Macierzyste spojrzenie to źródło pragnienia oparte na wzajemności, kruchości i współdzieleniu, mające potencjał zmieniania podmiotu

zation and Resistance, „Studies in the Maternal”, 2009, t. 1, nr 2, <http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/issue_two/documents/Bracha1.pdf> (16.04.2013).

21. Griselda Pollock, *Beyond Oedipus: Feminist Thought, Psychoanalysis, and Mythical Figurations of the Feminine*, w: *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, red. Vanda Zajko, Miriam Leonard, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 109.

22. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 150.

23. Nie jest to obietnica, ponieważ spotkanie w sferze macierzy zależy przede wszystkim od gotowości, kruchości czy otwartości podmiotu. Zob. Bracha L. Ettinger, *Art as the Transport-Station of Trauma*, w: *Bracha Lichtenberg Ettinger: Artworking 1985–1999*, Ludion, Ghent–Amsterdam 2000, s. 91; Bracha L. Ettinger, *Fragilization...*, s. 9.

24. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 186.

w aktywnego obserwatora/uczestnika zdarzeń należących do Innego²⁵. Mimo pozostawania niefatalnym wariantem Lacanowskiego spojrzenia jako obiektu a, podtrzymuje ono stabilność dychotomii „ja” i „nie-ja” – w jego specyficie leży poruszanie podmiotu nie bezpośrednio, ale „z pewnego dystansu”²⁶. Dotyk, będący z pewnością intymniejszą, bardziej cielesną formą prowadzącą do połączenia, skupia się na powierzchni ciała, która zostaje właściwie nienaruszona. Dotyk jest zdarzeniem ściśle zewnętrznym. Głos natomiast rozbija to rozróżnienie. We właściwościach rezonujących fal dźwiękowych, rozchodzących się „na zewnątrz, które jest natychmiastowym wnętrzem”²⁷ Ettinger identyfikuje podstawowe cechy psychoanalitycznego terminu²⁸. Tej swoistej gry zewnątrz nie należy traktować w kategoriach zwykłego zatarcia, unifikacji czy fuzji; raczej, opiera się ona na interakcji czy współ-działaniu: rezonowaniu prowadzącemu do bliskości.

Intymność, burząca podziały między stającymi się podmiotami, prowadzi Ettinger do stwierdzenia, że głos jest obiektem „kazirodczym”²⁹ (*incestuous*). Zaznaczmy od razu, że teoretyczka macierzy postanawia zmienić wydźwięk tego słowa. Ettinger zauważa, że w okresie prenatalnym występuje naturalne pragnienie połączenia z Innym – stającej się matki ze stającym się dzieckiem i vice versa. Podmioty te chcą aktywnie wytwarzać intymną więź, które to pragnienie staje się podstawą do pojawienia się życia oraz do otworzenia się na sferę macierzy³⁰. Nie jest to więc związek zakazany; wprost przeciwnie, jest on uczłowieczający i twórczy. Kazirodczy głos, którego źródłem i przestrzenią jest macierz, prowokuje wolę wzajemnej bliskości oraz wykształcenie niefatalnej różnicy, której nie da zredukować się wyłącznie do kobiet. Jako iż klasyfikacja macierzystego głosu jako Lacanowskiego obiektu małe a wydaje się nieadekwatna, alternatywą wprowadzoną przez Ettinger jest pojęcie *link a*³¹. *Link a* nie odnosi się zatem do tego, co stracone, do nieuchwytnego, zawsze przeniesionego przedmiotu, ale raczej do łącza między mną a światem lub innymi słowy: do spotkania w sferze macierzy³². Z jednej strony *link a* zaświadcza o połączeniu, a z drugiej produkuje nowe powiązania, dostępne dla kruchego,

25. Zob. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 150–155.

26. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 187.

27. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 187.

28. Mimo zwrócenia uwagi na ten wątek w *L'Angoisse*, Lacan pozostawia go nierozwiniętym. Zob. Lacan, *Anxiety...*, s. 274.

29. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 186.

30. Zob. Bracha L. Ettinger, *Fascinace and the Girl-to-M/Other Matrixial Feminine Difference*, w: *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives*, red. Griselda Pollock, Blackwell Publishing Ltd., Oxford 2006, s. 88; Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 94.

31. Możemy przetłumaczyć ten termin jako „łącze”. W swoim artykule pozwolę sobie jednak stosować oryginalną nazwę.

32. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 124–125.

empatycznego i gotowego na intensywną bliskość podmiotu, bez względu na kategorie genderowe.

W kontekście głosu na szczególną uwagę zasługuje również niedychotomiczny związek między dźwiękiem a ciszą. W ujęciu Ettingeriańskim cisza sama w sobie jest dźwiękiem rozbrzmiewającym w sferze prenatalnej i otulającym stający się podmiot; zdaje się ona wypełniać całą przestrzeń. Czytamy: „[Cisza] jest tym, co stanie się, w retrospekcji, ciszą mojego głosu powiązaną z wahającym się dźwiękiem świata, pośredniczonym przez dźwięk ech akustycznych i rezonacji maczynego ciała i głosu”³³. Cisza pozostaje w ścisłym związku z dźwiękiem spoza podmiotu, łącząc go z jego otoczeniem. Jest ona integralnym komponentem dźwięku, którego recepcję częściowo umożliwia macierzysta korporalność, pierwotne miejsce spotkania wibracji i fal głosu. Tym samym dźwięk i cisza są – obok zewnątrz i wewnątrz – kolejną relacją, w której binarna logika ulega zachwianiu. Cisza nie jest tu widziana jako brak czy pustka, ale jako przestrzeń stale przeplatająca się z dźwiękiem. Ta nierozdzielność przywodzi na myśl ontologię Maurice’a Merleau-Ponty’ego, w której między ciałem a światem nie ma postawionej grubej kreski, ponieważ są one uwikłane w szereg interakcji, a samo ciało staje się narzędziem do poznania wielozmysłowego świata.

Kolejna kwestia, która koresponduje z myślą Merleau-Ponty’ego, to synestezja. Ze względu na wibrację i rezonowanie, głos *porusza* uczestników spotkania, pobudzając synestetyczne doświadczenie łączące zmysły. Według Ettinger to właśnie zdolność synestetyczna pozwala stającemu się podmiotowi na przyjęcie afektów Innego, która to umiejętność może powrócić w późniejszym, edypalnym stadium rozwoju³⁴. Ettinger twierdzi, że macierzyste obiekty-głosy „dają początek wibracjom w rejestrach należących do innych zmysłów i budzą ich odczuwalność”, dzięki czemu „to, co akustyczne splata się z dotykiem, dotyk z ruchem, a wszystkie one – wahaniami światła i ciemności”³⁵. Głos oddziałuje nie tylko na zmysł słuchu, ale i na wszystkie pozostałe, sprawiając, że budują one wspólnie sieć ściśle połączonych odczuć doświadczanych w rezonującej strefie macierzy. Opisana synestetyczna właściwość głosowego *link a* przybliżyła Ettinger do twierdzenia Merleau-Ponty’ego o zaburzonych granicach między widzialnym, dotykającym i słyszalnym, ale i aktami widzenia, dotyku i mówienia³⁶. Owa ponadzmysłowa zależność odsyła nas z powrotem do pytania o miejsce sztuki w myśli Ettingeriańskiej. Proces *stawania-się-razem* (*becoming-together*), w którym uczestniczą między innymi głos i spojrzenie, może powrócić

33. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 187.

34. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 187.

35. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 187.

36. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, red. Claude Lefort, przeł. Alphonso Lingis, Northwestern University Press, Evanston 1968, s. 133–134.

w kontakcie z dziełem sztuki, po uprzedniej psychicznej banicji. Głos jest tym samym jednym z elementów umożliwiających powtórne spotkanie, które nie może być zredukowane wyłącznie do jednego ze zmysłów.

III

Amerykańska fotograficzka Francesca Woodman urodziła się w 1958 roku, zaś już w wieku trzynastu lat zaczęła robić zdjęcia. Jej obiecująca, ale krótka twórczość nie zdobyła większego uznania za jej życia: w roku 1981 artystka popełniła samobójstwo³⁷. Czarno-białe zdjęcia – w dużej mierze autoportrety – mimo młodego wieku ich autorki zaskakują swoją złożonością, ale i spójnością stylu oraz tematyki. Stale powracającym motywem jest modelka wchodząca w interakcję z często niepokojącym i niestałym otoczeniem. Jednocześnie, przedstawiona na zdjęciu kobieta zdaje się krucha i delikatna, co uwydatnia specyficzny i intrygujący charakter fotografii. W kilku pracach Woodman na przecięciu zdjęć i ich podpisów (używanych jako tytuły) możemy spotkać trop dźwięku³⁸. Autorka przywołuje takie zjawiska jak inspiracja muzyczna, umiejętności czytania nut i grania na pianinie. *Self-portrait talking to Vince* porusza natomiast obiecującą z perspektywy psychoanalitycznej kwestię mowy.

W fotograficznej ramie *Self-portrait talking to Vince* można znaleźć grupę osobliwych sprzeczności. Obraz, wykonany między 1975 a 1978 rokiem, przedstawia Woodman opartą o surową ścianę i kwiecistą zasłonę, tworzące niepokojącą i mało przyjazną, złożoną z niepasujących do siebie elementów przestrzeń. Modelka – a zarazem autorka zdjęcia – patrzy prosto w obiektyw, a z jej ust „wypływają” nieregularne esy-floresy. Poza Woodman jest zamknięta i przygarbiona, co zdaje się wskazywać na brak przyjemności, a nawet trudność wynikającą z wykonywanej czynności. Co więcej samo wypuszczanie z siebie tych znaków przychodzi na myśl krztuszenie się. Takie ustawienie ciała modelki, zestawione z dławiącymi się, szeroko otwartymi ustami, zdaje się kontrastować z jej wzrokiem, który nie chowa się przed okiem aparatu. Wręcz przeciwnie – nie ma w nim strachu ani niepewności, które mogłyby być uznane za naturalne następstwo tak niedogodnej sytuacji. Choć przyparta do ściany, modelka wydaje z siebie dźwięk. Daremnie – jej głos zostaje

37. Informacje biograficzne na podstawie: Chris Townsend, *Francesca Woodman...*

38. Zob. Francesca Woodman, *then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands*, Providence, Rhode Island, 1976, w: Chris Townsend, *Francesca Woodman...*, s. 113; Francesca Woodman, *I could no longer play I could not play by instinct*, Providence, Rhode Island, 1977, w: Chris Townsend, *Francesca Woodman...*, s. 141; Francesca Woodman, *and I had forgotten how to read music*, Providence, Rhode Island, 1975–1978, w: Chris Townsend, *Francesca Woodman*, s. 110; Francesca Woodman, *I stopped playing the piano*, Providence, Rhode Island, 1975–1978, w: Chris Townsend, *Francesca Woodman*, s. 111.

uwieczniony jedynie w warstwie wizualnej jako ciąg niezrozumiałych zygzaków nieoddających jego umykającej akustyki. Ponadto równie niejasna jest kwestia adresata. Tytuł odsyła nas do Vince'a, z którym artystka ma rozmawiać; wzrok kieruje zaś w stronę widza, ale również samej Woodman – autorki i pierwszej osoby oglądającej wywołane zdjęcie. W końcu słowa ulatują w bok, w paradoksalnej próbie ucieczki poza kadr fotografii.

Najbardziej wyrazistym elementem obrazu – swoistym Barthes'owskim *punctum* – są wspomniane znaki, mające ukazywać akt mowy modelki. Forma tych nieczytelnych i nieregularnych zawilóści wydaje się płynna; mimo zagmatwania są one krystalicznie czyste, co jawi się jako kolejny kontrast względem reszty zdjęcia, na którym nawet jasny sweter jest jakby przytłumiony i poszarzały, poza jedną plamą światła z przodu. Domniemane zdania lub ich fragmenty układają się w jeden łańcuch, który, zamiast trafiać prosto do adresata spojrzenia, uchodzi w kierunku zasłony. A może to właśnie po tamtej stronie artystki jest tytułowy słuchacz? Nawet jeśli tak założymy, ostatecznie okazuje się, że akt mowy jest skazany na porażkę: słowa nie tylko wypływają z drugiej strony ust, ale przede wszystkim – ich droga zostaje przerwana. Choć jest ich jeszcze pełno – piętrzą się w ustach, dławiąc modelkę – nie są w stanie dotrzeć do celu.

Obserwowana na zdjęciu nieudolność jest jednym z kilku aspektów, które mogą być interpretowane za pomocą Lacanowskiej kategorii głosu. Głos Woodman nie jest w stanie uporać się z ograniczeniami, które nakłada na niego nie tylko samo medium fotografii, ale – zdawałoby się – akt mowy sam w sobie. Przekaz autorki *Self-portrait talking to Vince* jest niewymawialny i przez to niemożliwy do uchwycenia przez słuchacza-widza. Zresztą sam niedźwiękowy potok słów zobrazowany przez Woodman ulega przesunięciu względem swojego celu – nie może spełnić swojej intencji i trafić do adresata. Co więcej, natychmiast zwraca uwagę brak wyraźnej relacji między modelką, jej otoczeniem oraz osobą, z którą próbuje podjąć dialog. Dystans ten świadczy o posuwającej się separacji między tymi trzema elementami zdjęcia, znajdującymi się, czy to wewnątrz kadru, czy poza nim. W końcu to właśnie wspomniany drugi uczestnik jest powodem próby wydania dźwięku; jak wskazuje tytuł fotografii, artystka uwiecznia na kliszy moment rozmowy z Vince'em. Głos jest tym samym sprowokowany przez obecność Innego oraz nieodzowne pragnienie kontaktu.

To samo pragnienie może wskazywać na chęć połączenia i spotkania, będącą podstawowym warunkiem sfery macierzy. W próbie transmisji pomiędzy sobą a drugim podmiotem – uczestnikiem spoza fotograficznej sceny – artystka zrzeka się stabilności i spokoju na rzecz doświadczenia bliskości, na którego traumatyczny charakter wskazuje również samo wewnątrz otaczające kobietę. Co się tyczy samych słów, ich forma jest wirująca i falująca. Choć w swej nieregularności nie są w stanie wypełnić sobą przestrzeni, wyraźnie wpływają na podmiot w sposób może nie-

przyjemny, ale równocześnie nieodbierający jej pewności i zdecydowania, o czym świadczy jej stanowczy wzrok skierowany w aparat. To, co „otula” pomieszczenie – i staje się swego rodzaju aurą omawianego autoportretu – to nieunikniona cisza; otacza ona wiązkę głosu, łącząc się z nią i udzielając jej miejsca do działania. Na fotografii możemy również doświadczyć synestetycznego związku. Jednym z jego komponentów jest wzrok modelki, łamiący *decorum* zdjęcia: spojrzenie burzące ład między kobietą a skutkami jej działań i środowiskiem, w którym się znajduje. Kolejnymi elementami są dotyk i głos, splatające się w silnej współpracy. Mianowicie słowa o materialnej – wręcz namacalnej – strukturze wychodzą z ust fotograficzki, tym samym dotykając jej. To połączenie między kobietą, dotykiem a głosem narusza różnicę między tym, co wewnętrzne a tym, co na zewnątrz względem podmiotu. Mimo to, spotkanie nie kończy się sukcesem. Jak już wspomniałam, cała scena charakteryzuje się pewną niewystarczalnością i niemożliwością – głos ostatecznie nie może osiągnąć słuchacza, schwytyany jedynie w swym dążeniu. W tym miejscu pozostaje nam powtórzyć, że spotkanie w sferze macierzy nie może być uznane za pewnik: nie jest to stała będąca zawsze w zasięgu ręki. Raczej jest to potencjalny wynik otwartości i wrażliwości – możliwość dostąpienia transformatywnej bliskości z Innym, której nie da się ani przewidzieć, ani kontrolować.

IV

W niniejszym artykule spotkały się ze sobą trzy głosy – obiekt niewykonalnego pragnienia osadzonego w Innym, *link a* rozbijający dychotomiczne podziały na „ja” i „nie-ja” czy wewnątrz i zewnątrz, oraz (nie)akustyczna próba nawiązania kontaktu. Takie porównanie miało na celu stworzenie okazji do współpracy i wzajemnej transformacji tych pozornie odległych wariantów jednego terminu. W kontekście *Self-portrait talking to Vince* trudno kategorycznie i bez wahania wybrać dominujące odczytanie, ponieważ sfera macierzy i Lacanowskie paradygmaty są schwyte w nieuchronnej interakcji. Właśnie w tym braku binaryzacji dwóch porządków można dopatrywać się najwyższej wartości; jak Ettinger stara się dowieść, już same koncepty fallusa i macierzy nie mają stać wobec siebie w opozycji czy się wzajemnie wykluczać, ale należeć do innych etapów powstawania podmiotowości. Tony tego psychoanalitycznego (dwu)głosu nie tyle uzupełniają się, co przeplatają, angażując coraz to inne aspekty omawianej fotografii. Wreszcie twórczość Woodman – będąca pełnoprawnym uczestnikiem tego dialogu, jego przyczynkiem i polem – w swych wielokrotnych eksperymentach z ciałem, drugim planem zdjęcia czy tematami tabu wskazuje na poszukiwanie możliwości przejścia. Być może *Self-portrait talking to Vince* jest jedynie kolejną próbą – tym razem głosową – połączenia w sferze bliskości i spotkania?



Performatywność ciszy – strategia uciszania w działaniach artystycznych

Znaki „prosimy zachować ciszę”, obecne w przestrzeniach bibliotek, nakładają na każdego czytelnika rolę obrońcy delikatnego środowiska biblioteki, której homeostaza może być w każdej chwili zaburzona. Musimy patrzeć na każdy nasz ruch z sonicznej perspektywy, w której amplifikuje się dźwiękowość naszego ciała, szum każdego gestu, hałas interakcji z przedmiotami. Samoświadomość opiera się na utrzymywaniu określonego poziomu głośności i ciągłej pracy nad zrównaniem dźwiękowym ze środowiskiem, ponieważ jeżeli uczynimy ten jeden głośny dźwięk (szurnięcie krzesłem, zgrzyt stolika, uderzenie książki o podłogę), wszystkie oczy zwracają się w naszą stronę, a palec przyłożony prostopadle do ust naznacza nas jako barbarzyńcę w środowisku ciszy. Przykład ten ukazuje również specyfikę fonosfery biblioteki, która posiada ustalony porządek, opierający się na określeniu, jakie dźwięki są dozwolone (szmer przewracanych kartek, brzmienie systemu wentylacji, brzęczenie świetlówek, szept), a jakie zakazane, ponieważ przekraczają określony poziom głośności. Ekologia akustyczna ucieleśniona poprzez znaki i zachowanie opiera się na ochronie środowiska, które wytworzono w celu osiągnięcia przestrzeni pobudzającej efektywność pracy umysłowej. Dyrektywa „zachowania ciszy” stanowi wyrażenie performatywnie ustanawiające rzeczywistość poprzez strategie dyscyplinujące, czyli umacniające określony podział ról i narzucające specyficzny sposób zachowania.

Często cytowane stwierdzenie Johna Cage’a, że „nie istnieje coś takiego jak cisza”¹, które zostało powielone prawdopodobnie podobną liczbę razy, co tabliczka chroniąca fonosferę bibliotek, stanowi efekt poszukiwania przez kompozytora fizycznej realizacji stanu bez dźwięku. Proces redukcji dźwięków, jaki zastosował Cage w 1951² roku, wiąże się z już anegdotyczną wyprawą do komory bezechowej w laboratorium Uniwersytetu Harvarda, gdzie, po wytłumieniu wszystkich odgłosów, pozostał szum wynikający z pracy jego własnego ciała. Przestrzeń komory bezechowej, w której się znalazł, amplifikowała dźwięki na co dzień pomijane,

1. Alex Ross, „*Searching for Silence*”. *John Cage’s Art of Noise*, “The New Yorker” październik 2010 <<http://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/searching-for-silence>> (31.11.2015).

2. John Cage, *Experimental Music: A Doctrine*, w: John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1973, s. 13

stając się de facto sposobem ramowania doświadczenia jako ciszy. Analizując działania artystyczne poprzez tę kategorię, muszę dokonać przekształceń związanych z samym słowem, które wiąże się z dychotomiczną opozycją ciszy/hałasu w dyskursie ekologii akustycznej. Interesuje mnie nie tyle rzeczownik „cisza”, ile czasownik „uciszać”, wskazujący proces, który opiera się na specyficznej formie oddziaływania na podmiot związany z narzucaniem własnego porządku. Zmiana formy mówienia o ciszy pozwoli mi ukazać jej performatywność poprzez potraktowanie jej jako działania prowadzącego do wywołania określonych efektów. W przywołanych w artykule performansach i działaniach codziennych artyści przyjmują określoną strategię pozyskiwania przestrzeni, opierającą się na redukcji bodźców w celu wytworzenia określonego stanu u odbiorcy. W żadnym wypadku do ąże się to z brakiem dźwięku, ale „uciszaniem” przestrzeni, działań, aktywności wykonawców poprzez ograniczenie, powstrzymanie od działania. W ten sposób wytworzone doświadczenie amplifikuje elementy pomijane w procesie komunikacji. Szum można określić jako stały element wymiany informacji pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Zostaje przekształcony w informację poprzez zramowanie go z określonej perspektywy, dlatego cisza opiera się równocześnie na selekcji informacji i próbie usunięcia tego, co uznaje się w sytuacji „tu i teraz” za zakłócenie. Zatem perspektywa skupiona na procesie uciszania jako formie komunikacji pozwala ukazać relacje funkcjonujące w danym środowisku dźwiękowym oraz sposób kategoryzowania dźwięku jako informacji lub szumu. Zaczynając od performansu *4'33"*, chciałabym skupić się na wykorzystanym przez Cage'a ramowaniu przestrzeni jako części dzieła oraz uciszeniu wykonawcy, aby nagłośnić dźwięki i działania publiczności. Przykład uciszania budynków w serii performansów *Blackout* hiszpańskiego artysty Tresa pozwoli mi ukazać uciszanie jako sposób podważenia codziennych przyzwyczajęń wynikających z pomijania dźwięków technologii. Poprzez usuwanie szumów związanych z systemami umożliwiającymi pracę budynku i ludzi z niego korzystających, które pomijane są w kontakcie z nimi, artysta czyni tło codziennych działań słyszalnym, co można określić jako swoistego rodzaju wytworzenie negatywnej obecności. W ostatniej części tekstu skupię się na zjawisku pozyskiwania przestrzeni poprzez system monitoringu i kontroli na przykładzie izraelskiego dokumentu *Noise* z 2012 roku. Celem analiz jest ukazanie konsekwencji procesu uciszania jako strategii pozyskiwania przestrzeni w imię „ciszy”.

Określenie *silent piece*, jakie zostało przyklejone do utworu *4'33"* Johna Cage'a, nakierowuje na problematyczność samej kategorii ciszy. Słuchając nagrań wykonania, wsłuchujemy się w szmery, chrząknięcia, szurania, szepty publiczności. Pokazuje to przede wszystkim, że kompozycja Cage'a nie tylko obejmuje działania wykonawcy lub wykonawców, ale umieszcza w utworze samą publiczność. Kompozytor, pozornie oczyszczając zapis nutowy ze znaków stanowiących dyrektywę

dla wykonawcy do określonego działania, tworzy pustą przestrzeń. Jednak de facto zmusza do milczenia jedynie pianistę bądź orkiestrę (biorąc pod uwagę różne wykonania 4'33"), otwierając zaprogramowaną w partyturze sytuację na publiczność. Douglas Kahn, analizując 4'33", skupia się na sposobie, w jaki Cage włącza dźwięki uznawane za niemuzyczne w obrębie kompozycji i stwierdza, że:

Początkowy brak obecności muzyki może zostać uznany za teatralny bądź ekspresywny zabieg obecny przed ciszą. Przedłużone oczekiwanie na dźwięk, sprawia że staje się ewidentnym akt wsluchiwania się odbiorcy, którego uwaga (i tego pragnął Cage) przenosi się z wykonawcy na otaczające go dźwięki, również te wynikające z rosnącego zdenerwowania publiczności. [...] Cage przyjmuje w 4'33" taktykę opierającą się na wytlumieniu centralnego i pierwszoplanowego głosu, każąc wykonawcy zachować ciszę pod *każdym* względem, co zaburza niepisaną umowę z publicznością o zachowaniu ciszy. Przenosi tym samym performans na publiczność, zmieniając status ich wypowiedzi oraz przekierowując ich uwagę na inne dźwięki, legitymizując wszelkie nieodpowiednie zachowanie, które w innych przestrzeniach (również wielu muzycznych) byłoby całkowicie akceptowalne³.

W obrębie performansu wyciszenie wykonawcy powoduje zarówno przeniesienie uwagi, jak i wypełnienie pustej przestrzeni poprzez dźwięki dotąd pomijane. Kahn wskazuje na rolę konwencji koncertu, posiadającego niepisane reguły dotyczące zachowania, które kompozytor wykorzystał, aby aktywność słuchaczy uczynić elementem tworzącym kompozycję. Działanie Cage'a ukazuje również istnienie określonego protokołu zachowania, który można określić jako zestaw zasad polegających na uciszaniu uczestnika koncertu w celu skupienia uwagi na muzyce i wykonaniu. Sposób postępowania na koncercie muzyki współczesnej równocześnie dyscyplinuje, jak i powołuje do istnienia „muzykę” w akcie wsluchiwania się w działania wykonawcy, a nie – przykładowo – obserwacji. Uprzywilejowanie zmysłu słuchu poprzez konwencję koncertu wytwarza doświadczenie estetyczne, w którym uwaga odbiorcy koncertuje się na dźwięku. Cage w żaden sposób nie zaburzył protokołu koncertu, ale wyciszył aktanta, nadając sprawczość podobną do wykonawcy publiczności, która wsluchiwała się w odgłosy produkowane przez siebie i wokół siebie jako dzieło i część doświadczenia estetycznego.

Uciszanie budynków

Cisza stanowi zatem performans, w którego centrum znajduje się negatywna obecność. W przypadku nutowego zapisu brak nut jest wykorzystaniem określonej reprezentacji muzyki w celu włączenia dźwięków pozamuzycznych

3. Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. History of Sound in the Arts*, MIT Press 1999, s. 166

produkowanych przez publiczność. Sam proces uciszania można analizować pod kątem zmiany sposobu odbierania dźwięku i jego amplifikacji poprzez redukcje elementów, na których odbiorca koncentruje uwagę. Przykładem może być performans hiszpańskiego artysty Tresa, który podczas krakowskiego festiwalu Audio Art w 2013 roku zaprezentował *Blackout#27 – dark and silent concert*. W Krakowie, jak i w innych miastach podczas wykonania serii performansów *Blackout*⁴, artysta zaprasza publiczność do budynku, który zostaje „wygaszony” – wszystkie urządzenia, każdy element wydający dźwięk zostaje wyłączony celem osiągnięcia „absolutnej ciszy”. Tres na przestrzeń performansu w Krakowie wybrał Podziemia Rynku Głównego, oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, będące atrakcją turystyczną. Muzeum to jest wypełnione technologią audiowizualną, która służy zaprezentowaniu historii średniowiecznego miasta poprzez wizualizacje, odgłosy fonosfery i przedmioty. Działając, wszystkie urządzenia produkują szum, który pozostaje jednak niesłyszalny przy odgłosach metalicznych uderzeń, okrzyków, hałasu średniowiecznego miasta umieszczonych na nagraniu. Tres, wyciszając budynek, skupia się na powolnym procesie redukcji, wyłączając urządzenia, wszystkie działające systemy, gasząc światło. Podczas performansu *Blackout#27 – dark and silent concert* odbiorca znajduje się w głównej sali wystawy Podziemi Rynku, słuchając, jak Tres komunikuje się przez krótkofalówkę z technikami, którzy wykonują jego polecenia, wyłączając po kolei kolejne systemy⁵. Jednak osiągnięcie ciszy wydaje się mniej ważne niż sam proces uciszania, jak wskazuje sam artysta w opisie dzieła:

Całkowite zaciemnienie całego budynku ma inne konsekwencje i bardziej symboliczne składowe niż słuchanie rozbioru dźwięku przestrzeni będącej w zasięgu ludzkiego ucha. Niezależnie od tego, że mało prawdopodobne, a nawet niemożliwe jest uczestniczenie w każdej części tego procesu. Kiedy całe budynki są zaciemniane, lepiej jest powiedzieć: „monitorowanie procesu wyciszania i zaciemniania budynku”, w ten sam sposób możemy słuchać procesu weryfikacji danych i odliczania ostatnich sekund do uruchomienia statku kosmicznego.⁶

Uwaga publiczności koncentruje się przede wszystkim na stopniowym działaniu i redukowaniu dźwięków, które słyszy się *post factum*. Dopiero w momencie wy-

4. Performans w Krakowie był dwudziestym siódmym z serii koncertów, których spis znajduje się na stronie artysty <http://elsilencio.com/concierto_para_apagar.php?l=en> (30.11.2015).

5. Nagranie zrealizowane podczas festiwalu Audio Art w 2013 roku ukazuje cały proces wygaszania budynku poprzez wyłączanie jeden po drugim systemów. Nagranie dostępne na <<http://www.volkspaceis.org/2014/en#artists/tres>> (30.11.2015).

6. Tres, *Blackoutconcert*, materiał ze strony artysty <http://elsilencio.com/concierto_para_apagar.php?l=en> przetłumaczony przez festiwal Audio Art <<http://www.audio.art.pl/2013/Tres.html#Tres>> (30.11.2015).

łączenia systemu klimatyzacji w budynku szum powietrza zaczął być wyraźnie głośny. Rosnące napięcie paradoksalnie przypomina, jak pisze artysta, obserwację wystrzelenia rakiety. Wyłączanie urządzeń przypomina przygotowanie do działania i proces wytwarzający daną sytuację występu. W performansie uwaga odbiorcy koncentruje się na „powidoku” określonej materialności, której obecność odczuwa się dopiero w momencie jej braku. Równocześnie stanowi podróż w symboliczną próżnię niczym podróż w kosmos.

Tres pokazuje, w jaki sposób wytworzenie wrażenia wysysania dźwięków stanowi efekt podobny do znalezienia się w innej przestrzeni, a słuchanie jako działanie zaprogramowane w konwencji koncertu może zostać wykorzystane do doświadczenia połączenia z budynkiem. W trakcie performansu odbiorca wie o wygaszeniu określonych systemów w budynku, widzi, jak gaśnie światło, wyłączają się ekrany, słyszy, jak cichnie klimatyzacja, lecz jego doświadczenie obejmuje cały budynek, a nie jedynie przestrzeń sali, w której się znajduje. Tres, komunikując się przez krótkofalówkę z technikami, tworzy połączenie komunikacyjne obejmujące całą architekturę budynku i tym samym słuchający połączony jest ze strukturą Podziemi Rynku. W performansie przestrzeń nie ogranicza się jedynie do sali, lecz zostaje poszerzona o cały budynek, który staje się aktantem w procesie uciszania. Artysta pozyskuje potężną przestrzeń architektoniczną, wykorzystując do tego komunikację z technikami i możliwość kontroli systemów tworzących budynek. Stanowi to inny rodzaj gry z przestrzenią niż ten, który znajdujemy w dziełach awangardowych artystów dźwięku, o których pisze Radosław Sirko, analizując problem środowiska akustycznego⁷. Analizując wykorzystanie pogłosu w danej przestrzeni w celu przekształcenia brzmienia danego miejsca i wytworzenia nowej fonosfery, pokazuje określone środowisko niczym partnera scenicznego. Stwierdza:

Dźwięk może panować nad przestrzenią, kolonizować ją, ale również wchodzić z nią w dialog, uwypuklać jej właściwości, może oszukiwać, zakłócać, ale też nadać jej sens. Szum i hałas są nieodłącznymi komponentami cywilizacji, które pozwalają nam doświadczyć sonicznych pejzaży niewyobrażalnych dla naszych przodków⁸.

Strategie pozyskiwania przestrzeni w *Blackout* można scharakteryzować w kontekście opisywanego współgrania jako proces pozyskiwania przestrzeni poprzez narzucenie jej swojego porządku. Wykorzystanie konwencji koncertu, w którym sam artysta staje się pierwszoplanowym aktorem, nakazując budynkowi „zachowanie ciszy” i czyniąc z niego swoistego rodzaju instrument, staje się wykonaniem ciszy poprzez zaprogramowane doświadczenie. Podczas performansu Tres dyryguje

7. Zob. Radosław Siko, *Gry przestrzenne, gry z przestrzenią*, „Glissando” #26 2015, s. 31–35.

8. Radosław Siko, *Gry przestrzenne...*, s. 33.

wszystkim poprzez rozmowę z technikami, narzucając swój dyktat i panowanie zarówno budynkowi, jak i publiczności. Słuchając wypowiedzianej przez artystę instrukcji dotyczącej wyłączenia określonych systemów, uświadamiamy sobie składowe całej konstrukcji, w której się znajdujemy. Potwierdzenie wyciszenia systemu kieruje naszą uwagę na wydobycie brzmienia połączonego z urządzeniami, które zostały wyłączone. Kolejne działania tworzą w nas „cisze” jako doświadczenie braku, swoistego rodzaju oczyszczenie przestrzeni z bodźców związanych z technologią budynku.

Uciszenie w przestrzeni publicznej

Uciszenie jako gest władzy, w przestrzeni publicznej stanowi strategię podobnego do proponowanego przez Tresa pozyskiwania przestrzeni poprzez wyznaczenie określonej sfery. Nietrudno przywołać przykłady wydzielenia przedziału w pociągu czy metrze, w którym obowiązuje zakaz używania komórek i hałasowania. Powoduje to równocześnie określone zachowanie, podobne do skoncentrowanej na własnym ruchu aktywności w celu zachowania „świętej ciszy”. Sposób wyznaczenia tego rodzaju strefy wiąże się z wykorzystaniem technologii, którą można potraktować jako rozwinięte i uzewnętrznione techniki uciszania. Bruno Latour w swoim artykule *Technologia jako utrwalone społeczeństwo* ukazuje całą sieć ograniczników otaczających gościa hotelu – upominanie, ciężar klucza, tabliczki informacyjne przypominające, aby oddać klucz do recepcji – jako programy⁹ służące oddziaływaniu w celu wymuszenia określonego zachowania. W podobny sposób ciszę wytwarza się w określonej przestrzeni poprzez skonstruowanie infrastruktury „uciszaczy”, tak jak to miało miejsce w opisywanej już przestrzeni biblioteki. Sposób konstruowania technologii pozwalających pozyskać określoną przestrzeń staje się wyraźny w dokumencie dwóch izraelskich reżyserów Dana i Noita Gevów, którzy ukazują współczesność jako doświadczenie zanurzenia w szumie informacyjnym. W dokumencie *Noise* rzeczywistość została ukazana jako wypełnione różnego rodzaju mediami środowisko, w którym w każdej chwili atakuje nas milion bodźców, powodując uczucie przesylenia. Elementy uznawane za hałas to zarówno dźwięki związane z maszynami kształtującymi fonosferę, jak i wynikające z nagromadzenia ludzi na małej przestrzeni. Dokument przywołuje koncepcje związane z wpływem nowoczesnego, wypełnionego technologią życia na zdrowie psychiczne, które rozwinęły się na początku XX wieku. W tym czasie zostaje wprowadzone pojęcie zmęczenia, wynikające z reakcji na coraz większą intensywność bodźców,

9. Bruno Latour, *Technologia jako utrwalone społeczeństwo*, „Avant Art Journal” 2013, nr 1, s. 23.

szybkość życia, nieustanną konieczność odbioru niezliczonej ilości „wibracji”¹⁰. W tym czasie wierzone, jak pisze Georges Vigarello, że „woli mieszkańców miast grozi osłabienie w związku z nadmiarem bodźców, uciążliwą bliskością innych, rywalizacją”¹¹. *Noise* ukazuje jednostkę jako organizm połączony z ciszą natury i niedostosowaną do współczesnego życia, powielając sposób myślenia o ciszy i hałasie charakterystyczny dla sytuacji, gdy maszyny stanowiły nowy byt wkraczający w przestrzeń życia codziennego. W dokumencie oglądamy próby Dana Gevy uzyskania cichej przestrzeni wokół siebie, aby mógł wypocząć. Reżyser cały czas, nagrywając swoje działania, przemierza niespokojne dom, reagując na każdy hałas z zewnątrz, pędzi do jego źródła, próbując go wyciszyć dla dobra swojej rodziny. Upominanie osób przechodzących ulicą, kierowców samochodów, dzieci bawiących się zbyt głośno stanowi niekończącą się walkę wyczerpującą bohatera. Wszystkie techniki wymagają ciągłej aktywności Gevy, powodując nieustanne wchodzenie w konflikty. Jednak reżyser postanawia zamontować wokół domu kamery umożliwiające całodobowy monitoring połączony z systemem głośników, które zastępują go w ciągłym lokalizowaniu źródła dźwięku i pozwalają na wyciszenie. Dom reżyserów zmienia się w fortecę, z której Geva, obserwując środowisko wokół, ucisza je, wykorzystując megafony, każąc przykładowo ulicznemu grajkowi znaleźć inne miejsce.

Podobnie jak w przestrzeni hotelu, tak w *Noise* funkcjonuje sieć współpracujących ze sobą programów służących do wytworzenia ciszy. Idealny stan zostaje osiągnięty przez reżysera, gdy posiada całkowitą władzę nad przestrzenią poprzez oko (monitoring) i usta (megafony). Latour, opisując infrastrukturę prostej zasady obowiązującej w hotelu pokazuje de facto technologię jako porządek społeczny, który zostaje utrwalony w określonych jej wytworach. W podobny sposób izraelski dokument pokazuje relacje władzy w przestrzeni publicznej. Głos Dana staje się siłą dyscyplinującą i określającą sposób funkcjonowania całej okolicy, stanowiąc przykład dyktatury utrzymywanej dzięki skomplikowanej aparaturze inwigilacyjno-dyscyplinującej. W jednej ze scen hałas powodowany przez obcasy stukające po betonie powoduje natychmiastową interwencję reżysera, który każe kobiecie zakłócającej ciszę zdjąć buty. Nakaz zostaje wykonany bez żadnego sprzeciwu, pomimo że Dan nie posiada prawnie żadnej władzy nad przestrzenią publiczną, a jego działania można określić jako samozwańczą dyktaturę.

Technologia umożliwiająca ukrycie się w środku fortecy działa podobnie jak pozbawienie dźwięku jego źródła, czyli stworzenie doświadczenia schizofonicznego stanowiącego część współczesnego sposobu doświadczania fonosfery, na co wskazywał Raymond M. Schaffer. Poczucie dezorientacji, braku spójności,

10. Bruno Latour, *Technologia...*, s. 314.

11. Georges Vigarello, *Historia zdrowia i choroby. Praktyki sanitarne od średniowiecza po współczesność*, tłum. Małgorzata Szymańska, Wydawnictwo Aletheia 2011, s. 314.

zagubienia, jako efekt rozszczępienia technologicznego obrazu i dźwięku¹², określane przez kanadyjskiego kompozytora jako negatywny efekt mediatyzacji, w przypadku *Noise* stanowi doświadczenie głównego bohatera. Wprowadzenie reżimu widzialności pozwala osiągnąć ciszę poprzez narzucenie własnego porządku na przestrzeń publiczną. Równocześnie utrzymanie ciszy, czyli władzy nad innymi, wymaga ciągłej aktywności, która, będąc początkowo ponad siły Dana, dzięki użyciu technologii zostaje usprawniona, doprowadzając do oczyszczenia całej okolicy wokół jego domu niczym za pomocą bomby atomowej. W ostatniej scenie dokumentu kamera skupia się na monitorach ukazujących puste ulice w nocy, w których nie następuje żaden ruch. Cisza z tej perspektywy stanowi redukcję aktywności i nudę odbiorczą, wynikającą z pozbawienia jednostki jakichkolwiek bodźców.

Cisza jako forma kształcenia ciała?

Analiza wybranych przykładów działań artystycznych ukazała ciszę jako proces uciszania, który stanowi formę dyscypliny utrzymanej poprzez stworzenie sieci programów danej przestrzeni. Wytworzenie określonego stanu ciszy wymaga mobilizacji technik i technologii manipulowania odbiorcą, specyficznej strategii konstytuującej rzeczywistość. Trwanie w mocy performatywu, jakim jest cisza, stanowi ciągle działanie, co pokazuje praca Gillian Wearing *60 Minutes of Silence* z 1996 roku, w której służby mundurowe – policjanci – pozują do zdjęcia. Początkowo wydaje się, że oglądamy same zdjęcia, a nie nagranie, jednak po chwili widzimy drobne ruchy pozujących, którzy nie wytrzymują bezruchu. Nagranie trwające godzinę ukazuje zmaganie się z narzuconą formą, kształtującą w określony sposób ciało. Drobne ruchy, przestawianie ciężaru ciała z jednej nogi na drugą, prostowanie się, stanowią próbę utrzymania określonej pozycji ciała wymaganej w fotografii, która ma stanowić reprezentację siły państwa. Galowość i oficjalność staje się z tej perspektywy testem wytrzymałości dla ciała, które ujawnia swój wysiłek w momencie wydłużenia minuty ciszy do godziny. Poddanie się nakazowi i aparaturze podtrzymującej określony stan wymaga ciągłego dostosowywania się do pewnej reprezentacji, wciskania ciała w formę poprzez ucieleśnienie prawidłowej postawy, właściwego stroju, wyrazu twarzy. Członkowie służb mundurowych w pracy Wearing ucieleśniają opisywaną wcześniej infrastrukturę wyznaczającą przestrzeń ciszy. Spowolnienie nagrania ujawnia skomplikowaną pracę mięśni i kości, która służy osiągnięciu perfekcyjnego bezruchu poprzez walkę z procesem rozkładu i rozluźnieniem.

12. Robert Losiak, *Autentyczność dźwięków. Kulturowy kontekst schizofonii*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1, s. 98.

Napinanie mięśni, balansowanie ciężarem ciała, prostowanie kręgosłupa, kontrola najdrobniejszego ruchu stanowią nieustające uciszanie niechcianej aktywności, oczyszczając tworzoną reprezentację z jakichkolwiek zakłóceń.

W kontekście procesu komunikacji „cisza” stanowi strategię pozyskiwania przestrzeni i władzy nad innymi. Porządkuje przestrzeń w sposób zależny od danej perspektywy określającej bodźce jako zakłócenia lub informacje. Wyznacza dozwolone działania i zabronione zachowania. W działaniu artystycznym Tresa, jak i ujęciu dokumentu *Noise*, dźwięki związane z funkcjonowaniem maszyn stanowią szum maskujący środowisko akustyczne człowieka. Izraelscy reżyserzy traktują wytworzoną technologicznie fonosferę jako oddzielającą odbiorcę od natury, uznając ciszę jako status quo przyrody. Tres wychodzi poza tak ujętą dychotomiczną opozycję technologia/natura, wskazując na określony stan umysłu, który można postrzegać jako formę medytacji. Skupiając się na wyłączeniu systemu stanowiącego część skomplikowanej infrastruktury budynku, nagłaśnia takie elementy, jak na przykład dźwięki produkowane przez słuchacza. Prowadzi do sytuacji nasłuchiwania własnego ciała, jak w przywołanej sytuacji przebywania w komorze bezechowej przez Cage’a. Uciszenie zastosowane w *4'33"* dąży do nadania sprawczości odbiorcy i uczynienia z niego twórcy kompozycji dziejącej się „tu i teraz”. Uciszenie zatem wytwarza granice, pozwala na izolację, określenie własnej autonomii, równocześnie amplifikując obecność bytów zarówno ludzkich, jak i nieludzkich. Powołuje do życia określony porządek, który można ucieleśnić albo odrzucić, stając się barbarzyńcą kalającym świątynię, za jaką uznaje się współcześnie ciszę.



Cały ten elektroniczny zgiełk Formy diegetyczne/niediegetyczne oraz nowe wymiary dźwięku w rozrywce interaktywnej

Przekraczając próg salonu gier w latach 80. ubiegłego wieku, wchodziło się do ula tysięcy mechanicznych insektów, brzęczących i ćwierkających metalicznymi głosami, w akompaniamentie syntetycznych eksplozji i wystrzałów. A gdy maszyny przemawiały, głos dobywał się z nadiru doliny niesamowitości, ledwo zrozumiała, często na pół upiorny, na pół komiczny¹. Kakofonia dochodząca z tych bastionów (głównie) młodzieńczej obsesji bynajmniej nie nastrajała pozytywnie ogółu społeczeństwa do idei muzyki i dźwięku w grach komputerowych. Środowisko foniczne hałaśliwych przybytków rozrywki interaktywnej postrzegane było jako smak nabyty, który często po nabyciu stawał się jedynie prawie niezauważalnym tłem do prawdziwej materii rozrywki, czyli samej gry. Mechaniczna natura dźwięku wczesnych gier staje się widoczna, gdy przyjrzymy się instrumentom i notacji muzycznej, która je tworzyła: „Większość muzyki i dźwięków w erze salonów gier [...] tworzona była krok po kroku, poprzez połączenie tranzystorów, kondensatorów i oporników. [...] Łączniki elektryczne, które reprezentowały adresy pamięci i dane umieszczone były obok siebie, więc trzeba było ręcznie pisać coś w stylu »1, 0, 0, 0, 1«²”. Jeśli weźmiemy również pod uwagę fakt, iż z powodu ograniczeń technicznych muzyka często musiała być odtwarzana w niekończącej się pętli, wydawać by się mogło, że ten elektroniczny zgiełk pozbawiony był wszelkich zalet.

A jednak jazgot najwcześniejszych maszyn potrafił zniewolić wielu graczy. Nawet gdy był tylko owym podświadomym tłem, stanowił, mimo wszystko, nieodłączną część całego doświadczenia grania. Kompozytor John Wall wspomina: „Grając w salonach gier, nigdy nie zwracałem uwagi na muzykę. [...] Brzmiała wyłącznie jak suma dźwięków. Mimo to, zapamiętujesz tamte melodie. to zabawne,

1. Próbkę jednej z pierwszych implementacji głosu można doświadczyć w grze *B-17 Bomber* (Intellivision, 1982) <<https://www.youtube.com/watch?v=ZcaEdnFLbIU>> (26.10.2015).

2. Hirokazu „Hip” Tanaka w Karen Collins, *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2008, s. 12 [przeł. T.G.].

jak te wszystkie piknięcia i puknięcia dokonują inwazji twojego umysłu”³. Z czasem, doprowadzające do szaleństwa pętle muzyczne stały się cenionym artefaktem zamierzchłego złotego wieku. Marginalizowane głosy wczesnych komputerów ewoluowały do rangi utworów kultowych, a rozpoznawalny rozgardiasz salonu gier stał się cenionym i oczekiwanym ambientem. Idee pomysłowości i samodzielności, jakie widoczne są w słowach Hirokazu Tanakiego, współgrały z tym, jak subkultura gier i graczy postrzegała samą siebie – niezależną, pragmatyczną i technokratyczną. Ponadto, wraz z rozwijającą się technologią i rosnącymi oczekiwaniami publiczności, nastąpiła również zmiana w jakości, różnorodności i dostępności muzyki i dźwięku w grach komputerowych. Ta ewolucja odzwierciedla ciągle zmieniającą się naturę medium, jakim są gry komputerowe. Operują one w technologicznym ekosystemie, lecz nadal są kształtowane w dużym stopniu przez wymagania publiczności, kaprysy producentów i niewidzialną rękę rynku.

Niniejsza analiza skupi się na przedstawieniu jak rozwój muzyki i dźwięku w grach komputerowych kształtował się wraz z takimi konceptami jak imersja, tworzenie doświadczenia gry, budowania narracji, nastroju, czy nawet samego procesu gry. W pierwszej części zbadane zostaną elementy diegetyczne i niediegetyczne oraz sytuacje, gdy obydwie formy przeplatają się, tworząc nowe wymiary dźwięku: reprezentacje przestrzenne i meta-reprezentacje⁴. Analiza tu przedstawiona ma wiele cech wspólnych z analizą dźwięku w kinematografii. Należy zaznaczyć, że myślą przewodnią niniejszych badań jest ukazanie znaczących różnic, jakimi cechuje się przestrzeń foniczna gier. Tworzenie jednoznacznych równoważników pomiędzy dźwiękiem w kinie a rozrywce interaktywnej może prowadzić do nieefektywnych i niesłusznych wniosków dotyczących roli dźwięku w grach komputerowych. Druga część rozważań ma na celu zapoznanie czytelnika z mniej znanym aspektem dźwięku i muzyki w grach komputerowych – aspektem, który można (bardzo uogólniając) określić jako gry muzyczne/rytmiczne. Te gry wychodzą poza dychotomię diegezy/niediegezy tradycyjnej taksonomii dźwięku i, jako takie, stanowią nową wartość, charakterystyczną niemal wyłącznie dla rozrywki interaktywnej. Wnioski płynące z tej dyskusji mogą rzucić nowe światło na mało zbadany i często lekceważony wymiar dźwięku i muzyki w grach komputerowych. Mogą również zwrócić uwagę na konieczność ukonstytuowania nowego podejścia do badań i analizy wspomnianego tematu.

Rozróżnienie na elementy diegetyczne i niediegetyczne w tradycyjnej kinematografii ma u swojej podstawy wyraźne nakreślenie linii pomiędzy światem

3. John Wall w NPR, „The Evolution of Video Game Music” 04/2008 <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=89565567>> (26.10.2015).

4. Nomenklatura została zaczerpnięta i rozwinięta na bazie wniosków przedstawionych przez Dave’a Russella w *Video Game Audio: Diegesis Theory* w: Dev.Mag <<http://devmag.org.za/2012/04/19/video-game-audio-diegesis-theory-2/>> (26.10.2015).

przedstawionym (perspektywa postaci fabularnych) a światem zewnętrznym (perspektywa widza/odbiorcy). To, że granica ta jest oczywista i traktowana jako standard, widoczne jest w przykładach, gdy autor świadomie ją przekracza, by osiągnąć zamierzone cele artystyczne. Można to zrobić choćby z zamiarem osiągnięcia efektu komicznego – gdy niediegetyczna ścieżka dźwiękowa okazuje się mieć swe źródło w świecie przedstawionym, na przykład w postaci grupy muzyków podążających za bohaterem. Tak właśnie była ta metoda wykorzystana choćby w *I'm Gonna Git You Sucka* (Keenen Ivory Wayans, 1989) czy *Blazing Saddles* (Mel Brooks, 1974). Niekiedy następuje odwrócenie sytuacji i poprzez zburzenie czwartej ściany bohaterowie „słyszą” niediegetyczną muzykę czy narrację, nawet do punktu, gdy wdają się w dyskusję z teoretycznym niematerialnym narratorem opowieści. Dobrym przykładem jest tutaj *The Big Lebowski* (Joel Coen, Ethan Coen, 1998). Film rozpoczyna się typową niediegetyczną narracją, lecz w pewnym momencie główny bohater spotyka samego narratora i prowadzi z nim krótką rozmowę. „Ucieleśniony” narrator kontynuuje w późniejszej części filmu swoją rolę, zwracając się wprost do widza. W perspektywie podziału na dwa wyraźne światy, elementy diegetyczne mają tworzyć jednoznaczny wymiar rzeczywistości przedstawionej historii. Elementy niediegetyczne mają na celu wzbogacić opowieść o dodatkowy wymiar – czy to afektywny, gdzie dramatyczna muzyka podkreśla wagę sceny, czy efektywny, gdy narrator przedstawia widzowi/słuchaczowi elementy powiązane z fabułą, lecz niedostępne z perspektywy bohatera.

Rozrywka interaktywna w początkowej fazie swojego rozwoju garściami czerpała z doświadczeń kinematografii. Zarówno dźwięk diegetyczny, jak i niediegetyczny pojawiał się w najwcześniejszych przykładach gier. Warto tutaj zwrócić uwagę na fakt, że pierwsze proto-gry, takie choćby jak *Tennis for Two* (William Higinbotham, 1958) czy *Spacewar!* (MIT, 1962) nie posiadały dźwięku. Jednakże, wraz z wejściem gier na rynek rozrywki masowej, dźwięk stał się nieodłączną częścią całego doświadczenia nowego medium (już w roku 1971, z grą *Computer Space* firmy Nutting Associates). O tym, jak ważne było doświadczenie dźwięku, świadczy choćby fakt, iż nawet te najwcześniejsze, prymitywne ścieżki dźwiękowe stanowiły element marketingu. Przykład tego widzimy w cytacie z ulotki reklamującej wspomnianą *Computer Space*: „Gdy walczysz o najwyższy wynik z latającym spodkiem, odgłos silników statku kosmicznego, sygnały skręcających rakiet, eksplozje i hałas wystrzałów wypełniają przestrzeń dźwiękiem i obrazem bitwy”⁵. Pierwszą grą z niediegetyczną ścieżką dźwiękową w postaci muzyki

5. Ulotka reklamująca grę *Computer Space* w Karen Collins, *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*, The MIT Press, Cambridge, MA 2008, s. 21 [przeł. T.G.].

teoretycznie mającej umilać rozrywkę (muzyka przybrała formę zapętłonej 10-sekundowej melodii) był *Rally-X* (Namco, 1980)⁶.

Już jednak w tym wczesnym etapie rozwoju medium pojawiła się forma dźwięku, który odbiega od dualistycznego rozróżnienia na diegetyczne/niediegetyczne formy. Co ciekawe, jest to również forma, która, choć niezmiernie popularna w czasach świetności salonów gier komputerowych, dziś, w dobie komputerów i konsol osobistych, uległa niemal zupełnemu zanikowi. Chodzi tutaj o tak zwany attract mode – funkcję automatu do gry, która uaktywniała się, gdy nikt nie grał na danej maszynie. Demonstracja gry, połączona najczęściej z odgrywaniem ścieżki dźwiękowej, miała przyciągać oko i ucho potencjalnego klienta. Jak zauważa Karen Collins, „gry w salonach współzawodniczyły ze sobą o uwagę (i pieniądze) graczy, a dźwięk używany był, by przyciągnąć użytkowników, odróżnić maszynę od innych, czy też jako przypomnienie o poprzednio odczuwanej przyjemności płynącej z gry”⁷. Opisany we wstępie jazgot dochodzący z salonów gier komputerowych był wypadkową dźwięków kilku bądź kilkunastu maszyn jednocześnie odgrywających swoje „attract mode”.

Było to interesujące zastosowanie dźwięku w grach, ponieważ funkcjonowało ono w wielu wymiarach, a niektóre z nich nie były często w żaden sposób związane ze światem przedstawionym czy narracją prezentowaną w grze. Po pierwsze wspomniana funkcja, poza tworzeniem swoistego ambientu salonu gier, odgrywała dużą rolę dla właściciela miejsca, w którym dana maszyna się znajdowała. Automaty do gier, w czasach ich świetności, można było znaleźć niemal w każdym miejscu, gdzie w obrocie znajdowało się dużo drobnych monet. Pojawiały się więc automaty w pralniach, pizzeriach, barach, stacjach benzynowych i małych zakładach usługowych⁸. Swoim dźwiękiem przyciągały uwagę nie tylko do samej gry, ale również do miejsca, w którym się znajdowały, tworząc dodatkowy wymiar reklamy. Budowały tym samym nową panoramę miasta, wplatając w światło neonu i hałas ruchu ulicznego muzykę nowej technologii zaprzęgniętej do maszyny rozrywki masowej.

Po drugie, gry często przełamywały granicę szklanego ekranu automatu i wychodziły poza wirtualny świat, zwracając się nie do awatara gracza, lecz do człowieka, który nią sterował. Mogło to przyjąć formę wyzwania rzucanego

6. Peter Moormann, *Music and Game: Perspectives on a Popular Alliance*, Springer Science & Business Media, Berlin 2012, s.13 [przeł. T.G.].

7. Karen Collins, *One Bit Wonders. Video Game Sound before the Crash*, w: *Before the Crash: Early Video Game History*, red. Mark J. P. Wolf, Wayne State University Press, Detroit 2012, s. 128 [przeł. T.G.].

8. Zaczerpnięte z dyskusji *What were your laundromat arcade machines?* <<http://www.giant-bomb.com/forums/general-discussion-30/what-were-your-laundromat-arcade-machines-536110/>> (11.02.2015) [przeł. T.G.].

do przechodnia przez obcą formę życia: „Czy nie ma wojownika potężniejszego niż ja?” lub „Kto odważy się stawić czoło mej imperialnej flocie?”⁹. Inna gra oznajmiała sugestywnie: „Monety wykryte w kieszeni”¹⁰. Ten ostatni przykład, pochodzący z gry *Berzerk* (Stern Electronics, 1980), w ciekawy sposób pokazuje nie tylko swego rodzaju samoświadomość medium, rytualne przekroczenie granicy pomiędzy światem gry a graczem, ale również wciągnięcie gracza w rozrywkę, dotychczas zamkniętą jedynie w pudle automatu do gry. W grze przyjmujemy rolę człowieka przemierzającego labirynt wypełniony śmiertcionośnymi robotami, obwieszczającymi złowieszczo: „Humanoid nie może uciec!”, czy „Wykryto intruza! Zabić humanoida!”. *Berzerk* wykorzystywał jeden z najwcześniejszych syntezatorów mowy, którego technologicznie niekształtne tyrady jedynie pogłębiały nastrój niesamowitości. Wspomniana wypowiedź stanowiła nie tylko zaproszenie do gry, ale budowała narrację samej rozrywki, wykorzystując jednocześnie elementy świata przedstawionego i świata użytkownika. Automaty do gry zdawały się sięgać do kieszeni gracza nie tylko w przenośni, ale i dosłownie.

„Atract Mode” wraz z rozwojem komputerów osobistych i spowodowanym tym kryzysem salonów gier komputerowych niemal całkowicie zanikł. W dobie dostępu mediów na żądanie i indywidualizowanych doświadczeń masowa forma wpływu na odbiorcę poprzez demokratyczny wielogłos salonów wydawać się może anachronizmem. Jednakże tak jak w przypadku kilku innych form kulturowych, nie można mówić tu o zupełnym zaniknięciu automatów do gier, a raczej o dostosowaniu się do specyficznej niszy. W tym przypadku możemy mówić zarówno o czynniku nostalgii, jak i o zmianie w samej naturze omawianego medium. Salony gier są dziś tworzone jako „żywe muzea”, gdzie oprawa dźwiękowa jest eksponatem na równi z automatami¹¹. Powstają również projekty po części komercyjne – tam zaletą ambientu i doświadczenia salonu gier jest aspekt kreowania społeczności, doświadczenie gry zespołowej bez udziału Internetu¹². Niespodziewana żywotność tej niszowej formy spędzania wolnego czasu zdaje się sugerować, że oferuje ona jakość doświadczenia odmienną niż inne typy rozrywki, czy to interaktywnej, czy tradycyjnej. Cechy takie jak tworzenie wspólnoty graczy, mającej swoje fizyczne, niecyfrowe centrum, wykształcenie

9. Karen Collins, *One Bit Wonders. Video Game Sound before the Crash*, s. 128 [przeł. T.G.].

10. Karen Collins, *One Bit Wonders...*, s. 128 [przeł. T.G.].

11. Przykładem takiego muzeum, kolekcjonującego nie tylko automaty to gry, ale skupiającego się na całej kulturze „arcade”, może być choćby The International Arcade Museum® (IAM®) at Museum of the Game® <<http://www.arcade-museum.com/>>.

12. Miejsce dedykowane pasji „gier poza siecią” i nowego planu biznesowego opisane jest np. w artykule *Video-Game Revival: The Arcade Built with Salvaged Machines*, *BBC News* <<http://www.bbc.com/news/magazine-28202061>> (11.02.2015).

się subkultur (turnieje gier automatowych) i form ekspresji kulturowej (muzyka z gatunku chiptune) wyraźnie wskazuje na znaczenie omawianego zjawiska.

Wraz z rozwojem technologicznym, projektanci gier komputerowych zaczęli przykładać coraz większą rolę do oprawy dźwiękowej ich produktów. Rozwój ten w dużej mierze kształtowany był przez doświadczenia z dźwiękiem w kinematografii. Jak zauważa kompozytor John Debney, tworzący muzykę zarówno na potrzeby filmu, jak i gier: „Proces jest podobny. Z całą pewnością znaleźć można sceny, dla których komponuje się określoną muzykę. Wiele elementów gry, takich jak bitwy czy znaczące stałe fragmenty, musi zostać opatrzonej muzyką w określonej formie i o określonym stylu. Te fragmenty są podobne do filmu”¹³. O ile jednak na tym etapie proces tworzenia muzyki do gier stał się podobny do procesu tworzenia dźwięku w filmie, z jednej strony często odmienne były powody wykorzystania muzyki niediegetycznej w grach, a z drugiej nowe, niedychotomiczne formy dźwięku zaczęły odgrywać coraz większą rolę.

Jeśli chodzi o film, możemy przyjąć, że muzyka często służy tam jako ilustracja czy dopełnienie obrazu przedstawionego – w grach muzyka niediegetyczna była również tak używana. Zjawisko to jednak ma dodatkowy wymiar w rozrywce interaktywnej, gdzie popularne utwory pojawiają się z powodów innych niż narracyjne. Znane utwory mogą również odgrywać rolę intertekstualną, mającą świadczyć o swego rodzaju równouprawnieniu medium gier względem starszych, bardziej „poważnych” mediów. U podłoża tego procesu leży kilka przyczyn. Po pierwsze, jak zauważa Collins: „Tylko niewielki procent wydanych gier przynosi zysk, co oznacza, że jeśli chodzi o sprzedaż gier, podobnie jak w przemyśle muzycznym, dochody ze sprzedaży najbardziej popularnych tytułów muszą pokryć straty związane z niezyskownymi produktami. [...] Margines zysku się zmniejsza, zmuszając wydawców do redukcji ryzyka na kilka sposobów”¹⁴. W tym przypadku wykorzystanie rozpoznawalnych, popularnych utworów zwiększa szanse na to, że gra będzie również bardziej rozpoznawalna i popularna.

Dobrym przykładem są tu gry z serii *Guitar Hero*, wydane przez RedOctane i Activision. Gry z tej serii należą do gatunku gier muzycznych i są swego rodzaju symulatorem gry na gitarze (w późniejszych wersjach doszła również możliwość grania na perkusji czy śpiewania). Gracz, posługując się kontrolerem, dzięki podpowiedziom na ekranie odtwarzał różne utwory muzyczne, a punktowane były synchronizacja i dokładność reprodukcji. O ile sama w sobie rozrywka mogła być interesująca, dodatkowym atutem było opatrzenie ścieżki dźwiękowej utworami znanych i popularnych artystów. Wykorzystanych zostało

13. John Debney, w: Karen Collins, *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*, The MIT Press, Cambridge, MA 2008, s. 88 [przeł. T.G.].

14. Karen Collins, *Game Sound...*, s. 107 [przeł. T.G.].

30 utworów, między innymi *Ace of Spades* (Motörhead), *Killer Queen* (Queen), *Bark at the Moon* (Ozzy Osbourne), *Cowboys from Hell* (Pantera), czy *I Wanna Be Sedated* (The Ramones). Jak widać, przy wyborze ścieżki dźwiękowej ważny nie tylko stał się fakt, że utwory były rozpoznawalne, ale również to, że miały wyraźny wymiar kulturowy, poprzez wykorzystanie muzyki punk czy metalu i brak muzyki pop. Co za tym idzie, gra, za pośrednictwem wykorzystywanego dźwięku, była nie tylko rozpoznawalna, ale próbowała się wpisać w przesłanie rebelii przeciw głównym nurtom kultury masowej i elityzmu. Podobne próby formowania rozpoznawalności dzięki istniejącym już produktom kulturowym pojawiały się często nie tylko w samej rozrywce interaktywnej, ale i w elementach promujących gry. Szczegół do doczne jest to w strategiach marketingowych kierowanych do masowego odbiorcy (reklama telewizyjna) w przeciwieństwie do docelowego odbiorcy (reklamy w czasopismach lub na stronach branżowych). Tutaj pojawiały się takie utwory jak *Immigrant Song* Led Zeppelin wykorzystany w reklamie gry *Destiny* (Bungie, 2014), czy *Gimme Shelter* The Rolling Stones w reklamie *Call of Duty: Black Ops* (Treyarch, 2010) – znów wyraźnie łączące gry z kulturą postrzeganą za antytezę kultury mainstreamu, ale przy tym wysoce rozpoznawalne.

Rodzaj i subiektywna „jakość” muzyki dobranej do promowania czy do wykorzystania w grach wskazuje na intertekstualność produktów rozrywki interaktywnej, która funkcjonuje często jako świadomy zabieg marketingowy, zastosowany, by nawiązać do popularności już istniejących utworów, czy też w celu wykorzystania samoświadomości graczy, szcycących się faktem przynależności do obrzeża głównego nurtu kultury masowej. to ostatnie jest również często podsycane przez producentów i ma swą fundację w marketingu. Jednakże, przyjmując szerszą perspektywę, widzimy w tym procesie również to, co Henry Jenkins określił jako kulturę konwergencji, „gdzie stare i nowe media wchodzi w coraz bardziej skomplikowane interakcje, gdzie każda opowieść, marka, dźwięk znajdują odzwierciedlenie w maksymalnej liczbie kanałów i platform medialnych”¹⁵. Wymiar ekonomiczny tego zjawiska potwierdza Collins, stwierdzając: „Największe firmy – takie jak Microsoft czy Sony – w rosnącym tempie rozwijają swoje własne gry po to, by zapewnić sobie wyłączność, a poprzez ten proces zagwarantować sprzedaż firmowego sprzętu. [...] Synergia z rynkiem rozrywki masowej [doprowadziła do tego], że niektórzy wydawcy posunęli się nawet do wykupowania innych firm w celu przejęcia ich własności intelektualnej”¹⁶. Bazując na opisanych tu przykładach, można więc stwierdzić, że nawet jeśli muzyka niediegetyczna w swojej formie i treści nie odbiega znacząco od

15. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 7.

16. Karen Collins, *Game Sound...*, s. 108 [przeł. T.G.].

technik zastosowanych w kinematografii, wyraź do doczne są różnice wskazujące na specyficzną naturę rozrywki interaktywnej i zmiany zachodzące w kulturze masowej.

Pomimo wielu podobieństw, gry wykształciły jednak charakterystyczne dla medium zastosowania dźwięku, które do pewnego stopnia odbiegają od dychotomii diegetycznej/niediegetycznej fonii. Różnice te spowodowane są dodatkową warstwą doświadczenia, jaką wyróżniają się gry komputerowe. W tym medium, poza linią fabularną opowieści, czyli samą narracją, istnieje jeszcze przestrzeń gry, bardziej związana z mechaniką i zasadami rozgrywki niż z przedstawianą fabułą. Ta sfera odróżnia gry od tradycyjnych mediów i stanowi jedną z najważniejszych cech rozrywki interaktywnej – tytułową interakcję ze światem gry. Często dochodzi więc nawet do sytuacji, gdy w celu zwiększenia interaktywności działa się wbrew podstawowym założeniom narracyjnym czy metodom budowania nastroju opowieści. Dla przykładu w grze *Fallout: New Vegas* (Obsidian Entertainment, 2010) gracz/postać w grze otrzymuje na początku rozgrywki PipBoya, swego rodzaju komputer osobisty, dzięki któremu może słuchać stacji radiowych nadających w postapokaliptycznej wersji Nevady. Poprzez dodanie tego urządzenia, kontrola nad funkcją muzyki w grze zostaje przejęta przez użytkownika. Sama muzyka działa na zasadzie współzależności dwóch wymiarów dźwięku. Choć teoretycznie dochodzi ze świata gry (noszony na ręce PipBoy), inne postacie, a przede wszystkim wrogowie, nie słyszą jej. Nie jest to bynajmniej niedopatrzenie ze strony twórców, ale świadomy zabieg mający na celu ułatwienie rozgrywki. Co za tym idzie, gracze mogą choćby zdecydować, że w czasie zwiedzania podziemnego bunkra, wypełnionego żądnymi krwi mutantami, ma przygrywać im *Heartaches by the Number* Guya Mitchella czy *Ain't That a Kick in the Head?* Deana Martina. Jakikolwiek próby ze strony projektantów gry, by zbudować atmosferę grozy czy terroru, mogą więc szybko spełznąć na niczym.

W szerszej perspektywie można dodatkowo wyróżnić dwa typy oprawy dźwiękowej wyłamujące się z przyjętego dualistycznego schematu i mające u swej podstawy rozróżnienie pomiędzy sferą gry a sferą narracji. Są to mianowicie reprezentacje przestrzenne i metareprezentacje. Te drugie przynależą do linii fabularnej rozrywki, natomiast nie istnieją w przestrzeni rozgrywki. Jako takie bliskie są niediegetycznej muzyce, tworząc raczej oprawę dla całego doświadczenia, budując nastrój i wspomagając narrację. Ważną różnicą jest jednak fakt, że metareprezentacje najczęściej służą nie tylko jako dodatek do całości czy klamra spajająca daną fabułę, ale raczej jako element łączący narrację z rozgrywką. Szczególnie jest to widoczne, gdy przyjrzymy się postaci narratora w grach. Ikoniczne „Przed wyruszeniem w drogę należy zebrać drużynę” odczytane głosem Piotra Fronczewskiego, a pojawiające się w polskiej wersji *Baldur's Gate II: Shadows of Amn* (BioWare, 2000), jest dobrym przykładem tego procesu.

Gracz słyszy ten komentarz nie z powodów narracyjnych, ale po to, by zapobiec pewnym strategiom rozrywki. A więc gdy na przykład projektanci zaplanowali w pewnym miejscu mapy walkę z ważnym przeciwnikiem, gracz mógłby ominąć ją, wykorzystując zdolność jednej postaci do bycia niewidzialnym i aktywować skrypt opuszczenia obszaru, przenosząc resztę kontrolowanych postaci poza dany teren. Stanowiłoby to problem nie tylko ze względu na nadmierne ułatwianie gry, ale również w dużym stopniu mogłoby wpłynąć na imersję, obnażając mechanikę systemu. Tutaj narrator z jednej strony pełni tradycyjną funkcję tworzącego strukturę fabuły, ale z drugiej – kontrolera systemów gry. Wyraźnie wskazuje graczowi, jakie akcje są możliwe w grze, i stanowi nieodzowny łącznik świata przedstawionego i mechaniki. Warto również zwrócić tu uwagę na to, iż pomimo swego celu – zablokowania „obchodzenia” systemów gry – projektanci starali się, by to naruszenie imersji było jak najmniej zauważalne, by nadal wpisywało się w narrację przygody w świecie fantasy.

Najciekawsze przykłady metareprezentacji to jednak te, w których proces wykorzystywany jest jako element gry. Dave Russell w swoim artykule wspominał o narratorsze w grze *Bastion* (Supergiant Games, 2011), który „na żywo” komentuje nasze poczynania, tworząc swego rodzaju żywą, ewoluującą opowieść. Warto również wspomnieć o grze/interaktywnej opowieści *The Stanley Parable* (Galactic Cafe, 2013). Tutaj bezosobowy narrator przyjmuje na początku tradycyjną rolę, biernie komentując i wskazując graczowi odpowiednią ścieżkę. Dla przykładu, gracz, podążając korytarzem biurowca, wchodzi do pomieszczenia skąd prowadzą dwa wyjścia. Narrator komentuje: „Stanley wybrał drzwi po lewej stronie”. Tutaj jednak może nastąpić rozdzwitek – gracz może iść tam, gdzie wskazuje narrator, bądź odrzucić imperatyw narracyjny i podążać swoją ścieżką. Narrator przejmuje wtedy rolę aktywnego aktora, usiłując nakłonić gracza do powrotu do założonej linii narracyjnej (po „ucieczce” gracza przedstawionej w fizycznej formie linii narysowanej na podłodze), a nawet zaczyna modyfikować samą przestrzeń gry. Cała rozrywka przeradza się wtedy w aktywny dyskurs pomiędzy graczem a narratorem. W tym przypadku płynność między aktorem a uczestnikiem rozrywki (może nawet i bohaterem) czyni narratorem *The Stanley Parable* jednym z ciekawszych postaci w historii rozrywki interaktywnej. Sama gra, przez wyłamanie się narracji ze schematu gracza odgrywającego rolę wyznaczoną przez twórców (bądź iluzję włamania się – w końcu nadal wszystkie ścieżki musiały być zaplanowane), stanowi interesujący komentarz dotyczący roli narracji, mechaniki gry, samego medium rozrywki interaktywnej, a nawet znaczenia wolnej woli i świadomości.

Drugim rodzajem dźwięku odbiegającym od dualistycznego schematu są reprezentacje przestrzenne. Ten rodzaj fonii istnieje w sferze rozrywki, gdzie stanowi ważny element wpływający na proces gry, jednakże nie jest widoczny

w sferze narracyjnej. Należy zaznaczyć, że sferę narracyjną traktujemy tutaj jako opowieść przedstawioną w grze, w odróżnieniu od doświadczenia narracji płynącego z całokształtu gry. Przyjęcie tej perspektywy umożliwi nam dostrzeżenie różnicy w zastosowaniu dźwięku niediegetycznego (muzyka budująca atmosferę, połączona za rozwojem narracji) a reprezentacjami przestrzennymi (muzyka bądź dźwięk budujący atmosferę, ale połączona z „fizycznym” aspektem świata przedstawionego gry). Najbliższy tej formie dźwięku przykład z kina lub opery to motyw przewodni. Claudia Gorbman zauważa, że: „tematyczna ścieżka dźwiękowa zapewnia wbudowane ujednoczenie twierdzeń i wariacji, jak również semiotyczny podsystem. Powtórzenie, interakcja i różnorodność tematów muzycznych w filmie przekłada się na przejrzystość dramaturgii i formalnej struktury”¹⁷. Theodore Adorno, pisząc o wykorzystaniu tej techniki w muzyce Wagnera, zwrócił jednak uwagę, iż „fałszywa przejrzystość jest tylko innym imieniem mitu, a ten stosowany był na równi, by omamić i nauczyć: zawsze wykorzystując mechanizmy swojskości i prostolinijnej dymisji, by wymigać się od wysiłku konceptualizacji”¹⁸. Zarzut Adorna odnosił się do tego, iż, według filozofa, motyw przewodni był zarówno wyrazem ekspresji, jak i techniką muzyczną, co miało upraszczać proces odbioru muzyki od emocjonalnego odczucia do mechanicznej recepcji.

W grach komputerowych omawiana technika występuje często właśnie w tym celu – wspomaganie mechanicznej interpretacji semiotyki gry. Jak zauważa Collins, „symbol i motyw przewodni są często wykorzystywane by wspomóc gracza w procesie identyfikacji postaci, nastroju, środowisk i obiektów, by gra stała się bardziej zrozumiała [...]. Użycie powtarzających się tematów muzycznych pomaga graczowi ulokować się w matrycy gry”¹⁹. Tutaj jednakże wspomniane uproszczenie i sprowadzenie odbioru do mechanicznej recepcji bywa konieczne, by ułatwić inne procesy gry. W rozrywce interaktywnej element interakcji stanowi, w większości przypadków, modus operandi całego systemu. Wszystkie elementy gry są więc często zaprzęgnięte do wspomaganie tego procesu, nawet kosztem wyższych wartości, takich jak oryginalność zastosowanych rozwiązań czy zmuszanie do wysiłku konceptualizacji. W grach często pojawia się dźwięk powiązany ze specyficznym miejscem. W grach strategicznych różne kultury są reprezentowane przez muzykę powiązaną z danym środowiskiem. Tutaj jednak gry wnoszą nową wartość, powodowaną tym, iż przedstawione kultury nie muszą mieć jakiegokolwiek związku z tymi, które funkcjonują w niecyfrowym świecie. W tym przypadku mamy do czynienia z sytuacją, gdzie muzyka nie jest

17. Claudia Gorbman, w: Peter Rothbart, *The Synergy of Film and Music: Sight and Sound in Five Hollywood Films*, Rowman & Littlefield, Plymouth 2013, s. 17 [przeł. T.G.].

18. Theodore Adorno, w: James Buhler, *Music and Cinema*, Wesleyan University Press, Hanover 2000, s. 43 [przeł. T.G.].

19. Karen Collins, *Game Sound...*, s. 130 [przeł. T.G.].

tylko wspomaganie rozleniwionych umysłów, ale stanowi główny, a czasem nawet jedyny komentarz (poza graficzną reprezentacją) dotyczący przedstawianych motywów. I tak na przykład w serii *Dawn of War* każda frakcja walcząca w intergalaktycznym konflikcie budowana jest poprzez dźwięk, który jej towarzyszy – Orki poprzez muzykę z dużym udziałem instrumentów perkusyjnych i bębnów, Gwardia Imperialna poprzez wojskowe marsze, a Imperium Tau poprzez azjatycką muzykę orkiestrową.

Najciekawsze przykłady reprezentacji przestrzennych to jednak te, które niosą ze sobą coś więcej niż tylko mechaniczne odwołanie się do rozpoznawalnego motywu. Dobrym przykładem są tu gry z serii *Metal Gear*, gdzie motyw przewodni jest często używany nie tyle by powielić istniejące, ile budować nowe interpretacje pojawiającej się symboliki. Technika jest choćby wykorzystana, by przedstawić trudne to pokazania elementy narracji. W pierwszej części gry *Metal Gear Solid* (Konami Computer Entertainment Japan, 1998) główny bohater, o śpiewnym pseudonimie Solid Snake, staje do walki z terrorystyczną organizacją FOXHOUND (sic). W czasie gry przychodzi nam się zmierzyć z jednym z poruczników grupy, zwanym Psycho Mantis. Ów złoczyńca posiada zaawansowane zdolności telepatii i telekinezy. Zdolności te nie są trudne do przedstawienia z punktu widzenia narracji (odczytywanie myśli postaci w grze), zdają się niemożliwe do pokazania z perspektywy rozrywki interaktywnej (odczytywanie myśli gracza). Tutaj jednak przychodzi na pomoc cała gama sztuczek opierających się na płynnej granicy czwartej ściany i specyfiki samego medium. A więc o ile raczej nie dziwi gracza, że słyszy motyw przewodni przyporządkowany postaci Psycho Mantis, o tyle znacznie bardziej niezwykle jest to, że Solid Snake również go słyszy (mimo że nie jest to dźwięk diegetyczny). Ponadto Psycho Mantis „odczytuje” i komentuje dane dotyczące gracza z pamięci konsoli i daje pokaz „telekinezy”, poruszając kontrolerem (o ile ten ma wbudowaną technologię haptyczną). W innym odcinku serii, *Metal Gear Solid 4* (Kojima Productions, 2004), duża część historii jest opowiadana przez zmieniający się lub raczej ewoluujący motyw przewodni postaci – wykorzystanie tematów dźwiękowych z poprzednich części serii w celu pokazania zmian czy cech charakteru bohaterów. W *Metal Gear Solid 2* (Konami Computer Entertainment Japan, 2001) motyw przewodni służy nawet jako podpowiedź związana z rozwinięciem narracji. Ta sama muzyka zostaje zastosowana dla postaci Olgi i tajemniczego wojownika ninja, sugerując, i to znacznie wcześniej niż cała tajemnica zostaje ujawniona przy zastosowaniu tradycyjnej narracji, że te dwie postaci to jedna i ta sama osoba. W niektórych grach motyw przewodni jest nawet wykorzystywany, by przenosić odczucia gracza pomiędzy sferami procesu rozrywki a narracją. W *Mass Effect* (BioWare, 2007) ten sam temat muzyczny używany jest gdy gracz poniesie porażkę w czasie gry i jako motyw przewodni głównego antagonisty, niemal podświadomie „trenując” gracza w niechęci do prze-

ciwnika. W *Assassin's Creed* (Ubisoft, 2007), gdy gracz zostanie zauważony przez przeciwników i musi uciekać, odtwarzana jest ta sama muzyka, która w ten sposób staje się główną wskazówką, jak należy odbierać daną sytuacją w grze.

O ile omówione powyżej techniki w dużym stopniu nadal funkcjonują w schemacie ustanowionym przez doświadczenia z kinematografii, o tyle medium rozrywki interaktywnej nadało nowe funkcje już istniejącym formom i przestrzeniom dźwiękowym lub nawet wykształciło innowacyjne, specyficzne dla medium procesy. Wczesnym elementem, wyłamującym się do pewnego stopnia z podziału na diegetyczną/niediegetyczną fonię, były dźwięki interfejsu działające na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Podzielić należy tę grupę jednak na dwa podtypy. Pierwszy nie różni się wiele od diegetycznych form spotykanych w kinie – mamy tu do czynienia z wszelkiego typu dźwiękami, które przynależą do świata przedstawionego. Te we wczesnych grach związane głównie były z eksplozjami, wystrzałami, odgłosami kroków i okrzykami przeciwników. W rozrywce interaktywnej elementy te pełnią oczywistą funkcję: mają na celu „urealnienie” rozrywki czy dostarczenie koniecznych danych. Ta druga funkcja jest w grach jednak szczególnie ważna, ponieważ gracz wielokrotnie musi koncentrować się na kilku lub nawet kilkunastu elementach, a dźwięk odgrywa tu rolę drugorzędny (po aspekcie wizualnym), ale niezmiernie ważnego źródła informacji. Podczas gdy wzrok gracza może skupić się na swoim awatarze, dźwięk może poinformować o tym, co dzieje się na peryferiach przestrzeni gry.

Warto tu zwrócić uwagę, że o ile w filmie jakiegokolwiek niedociągnięcia w tej sferze (poza oczywistą desynchronizacją) nie są najczęściej zauważalne, o tyle w grze błędy w omawianym systemie mogą stworzyć poważne problemy dla odbiorcy – nawet uniemożliwiając jakąkolwiek znaczącą rozgrywkę. Isabella van Elferen, pisząc o tworzeniu atmosfery horroru w grze, zauważyła: „Jeśli filmy typu horror stają się stanowczo mniej przerażające bez ścieżki dźwiękowej, to gry typu survival horror niemal przestają funkcjonować bez dźwięku, gdyż gracz nie dostrzeże bezwzględnie koniecznych w rozgrywce wskazówek dotyczących nawigacji, zbliżającego się niebezpieczeństwa czy zadań”²⁰. Innym dobrym przykładem obrazującym ten problem mogą być dźwięki wystrzałów czy ogólnego „użytkowania” uzbrojenia. Fora internetowe obfitują w posty dotyczące nierealistycznego, zbyt mało zróżnicowanego czy mało wiarygodnego dźwięku²¹.

20. Isabella van Elferen, *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*, University of Wales Press, Cardiff 2012, s. 106 (przekł. T.G.).

21. Dyskusje dotyczą wielu przykładów gier AAA, np.: *Call of Duty: Modern Warfare 3* <<http://www.gamefaqs.com/boards/995751-call-of-duty-modern-warfare-3/60363533>> (11.02.2015); *Uncharted 2* <<http://www.gamespot.com/forums/playstation-nation-1000002/uncharted-2-gun-sounds-bad-27314439/>> (11.02.2015); *Wolfenstein: The Old Blood* <<https://steamcommunity.com/app/350080/discussions/0/620712999984995702/>> (11.02.2015); *Grand Theft Auto 5* <<http://>

Co ciekawe, problem nie dotyczy wyłącznie realizmu postrzeganego jako mimesis, gdyż na „nierealistyczny” dźwięk skarżą się często użytkownicy gier osadzonych w świecie fantastycznym czy fantastycznonaukowym²². Wskazuje to wyraźnie na to, iż dla graczy dźwięk odgrywa znaczącą rolę w samym procesie gry – czy to z punktu widzenia immersji w świat przedstawiony, czy też swego rodzaju „power fantasy”, gdzie siła broni/gracza ma zarówno wymiar mechaniczny (efektywność w rozgrywce), jak i afektywny (siła dźwięku, wizualna reprezentacja broni).

Drugi podtyp systemów sprzężenia zwrotnego interfejsu jest natomiast bliższy temu, co niekiedy w kinematografii określane jest jako „Mickey Mousing”, czyli równoległa lub synchroniczna ścieżka dźwiękowa, przybierająca najczęściej postać muzyki obrazującej akcję. W tym przypadku dźwięk, mimo że nie należy do poziomu diegetycznego, współgra z wydarzeniami przedstawionymi na ekranie do tego stopnia, że staje się nieodłączną częścią narracji. Ten rodzaj ścieżki dźwiękowej ma swoją tradycję w kinie niemym, jednak spopularyzowany został (i wziął swoją nazwę) przez filmy rysunkowe z wczesnych produkcji wytwórni Walta Disneya. Kathryn Kalinak, która klasyfikuje tę metodę jako dźwięk niediegetyczny, stwierdza: „To interesujące, że Mickey Mousing zaczął reprezentować najgorsze wybryki ścieżek dźwiękowych z Hollywood. [...] przyjęło się obwiniać i krytykować tę technikę za wszystkie drażniące nas elementy, które są tylko po części jej winą”²³. Popularność metody doprowadziła jednak do tego, że zaczęto postrzegać ją jako sztampową i w latach 1950–1960 Mickey Mousing był używany już głównie autoparodystycznie.

Drugie życie metoda ta zyskała wraz z pojawieniem się gier komputerowych – nie jest ona jednak tylko i wyłącznie kopią tego, co widziano/słyszano wcześniej na dużym ekranie. Tutaj dźwięk, pomimo że teoretycznie należy wyłącznie do sfery niediegetycznej, jest z jednej strony kształtowany przez to, co dzieje się na ekranie, a z drugiej przez fakt, że gracz może często na niego wpływać, jest na powrót skierowany w stronę świata przedstawionego gry. Gracz, w przeciwieństwie do biernego widza, przejmuje kontrolę nad dźwiękiem lub raczej nad synchronizowaniem dźwięku z obrazem. Jest to wielowymiarowy proces, który czasem ma poważne konsekwencje dla całej rozgrywki. W przypadku niepowodzeń, braku synchronizacji dźwięku i akcji gracza następuje najczęściej bardzo widoczny dysonans. Jakkolwiek może mieć on pozytywną funkcję, informując gracza o konieczności poprawy swojej rozgrywki czyniąc

gtaforums.com/topic/580058-poor-gun-sounds/> (11.02.2015).

22. Dyskusja dotyczy gry *Planetside 2* <https://www.reddit.com/r/Planetside/comments/38nuje/weapon_audio_some_guns_just_sound_pathetic_and/> (11.02.2015). Po uwagach graczy twórcy zmienili większość dźwięków użytkowania uzbrojenia w grze.

23. Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, University of Wisconsin, Madison 1992, s. 38 (przekł. T.G.).

to dodatkowo w sposób bardziej organiczny (nieinwazyjny) niż informacja przekazywana choćby jako tekst. Może mieć również wymiar negatywny, zniechęcając gracza do kontynuowania gry, uwydatniając nawet najmniejsze błędy. W przypadku powodzenia, w momencie, gdy następuje pełna lub przynajmniej zadowalająca synchronizacja, gracz doświadcza podwójnej gratyfikacji – z jednej strony udane rozegranie procesu gry, wynikające z mechaniki, a z drugiej strony iluzja kontroli/tworzenia dźwięku. Proces ten, o ile oczywiście nie równoznaczny, jest podobny do własnoręcznego odgrywania muzyki. Ma to i swoje negatywne strony, gdyż, jak zauważyli niektórzy krytycy, może doprowadzić do rozczarowań. Gracze przechodzący od prostych w kontroli gier do prawdziwych instrumentów muzycznych odkrywają, że te drugie są często nieporównywalnie bardziej wymagające.

W najwyższym stopniu jest ten proces wykorzystywany w podgatunku wspomnianych już gier muzycznych, gdzie sfera dźwiękowa staje się nie tylko podpowiedzią czy pomocą w rozrywce, ale integralnym procesem gry. W grze *Audiosurf* (Dylan Fitterer, 2008) gracz kontroluje pojazd mknący po wirtualnym torze, a celem jest zbierania kolorowych bloków i układanie ich w jak najdłuższy szlak. Nie jest to z całą pewnością wyjątkowo odkrywcza mechanika, jednakże sam proces odpowiadający za tworzenie do wirtualnego toru i rozmieszczenie wspomnianych bloków czyni rozrywkę ciekawą. Do gry można załadować dowolnie wybraną przez siebie muzykę (o ile jest w odpowiednim formacie) – od muzyki elektronicznej po rock, country czy nawet muzykę poważną. Plik muzyczny jest analizowany przez grę, która odczytuje dynamikę dźwięku i przekłada ją na fizyczną dynamikę przestrzeni rozgrywki, modyfikując elementy, takie jak geometria toru, rozmieszczenie bloków i efekty wizualne. Sam rodzaj muzyki również wpływa na to, jak skonstruowana zostanie przestrzeń i nastrój gry. Wolne utwory będą powolną, relaksacyjną wspinaczką na szczyt, przy akompaniamencie stonowanych kolorów. Energiczna muzyka stanie się szybkim zjazdem wzdłuż meandrującej ścieżki, eksplodującej żywymi, wyrazistymi barwami. Gracz zyskuje więc możliwość nie tylko „grania w grę”, ale fizycznej eksploracji swojego ulubionego utworu.

Innym ciekawym przykładem jest *Crypt of the NecroDancer* (Brace Yourself Games, 2015), gdzie gracz odgrywa rolę dzielnej wojowniczkii Cadence, która eksploruje podziemia i lochy w poszukiwaniu swego ojca. W czasie przygód bohaterka napotyka jednak złego Necrodancera, który kradnie jej serce i przywiązuje jego bicie do muzyki przeklętej Lutni. Cadence, a przez nią gracz, musi więc wszystkie swoje akcje, takie jak poruszanie się i walka, wykonywać zgodnie z rytmem muzyki towarzyszącej grze. Danny Baranowsky, kompozytor, który stworzył do tej gry ścieżkę dźwiękową, zaprojektował ją w taki sposób, że na początkowych poziomach gry zgranie czynności postaci i muzyki nie powinno sprawiać proble-

mów nawet początkującym graczom, jednak wyższe poziomy, wraz z rosnącym tempem i skomplikowaną rytmiką, są wyzwaniem nawet dla doświadczonych graczy. Ponadto w grze jest opcja podobna do tej w *Audiosurf*, gdzie gracz może wczytać swoją ulubioną muzykę i grać do jej rytmu. W obydwu przypadkach tak ściśle połączenie ścieżki dźwiękowej z samą materią rozrywki i zaangażowanie gracza w proces twórczy (odtwórczy?) stanowi zupełnie nową wartość wychodzącą poza sztywne ramy podziału na dźwięk diegetyczny/niediegetyczny.

Procesy omawiane powyżej są również szczególnie godne uwagi, ponieważ wpisują się w szerszą tematykę remediacji charakterystyczną dla nowych mediów. Bolter i Grusin zauważają, że proces remediacji może mieć dwie formy: bezpośrednio („styl reprezentacji wizualnej, której celem jest sprawienie, by widz zapomniał o obecności medium [...] i uwierzył w obecność reprezentowanych przedmiotów”²⁴), oraz hipermediacji („styl reprezentacji wizualnej, której celem jest przypomnieć do dzwoni o obecności medium”²⁵). Bolter i Grusin posługują się w swojej analizie przykładem malarstwa iluzjonistycznego (*trompe-l'œil*). Proces doświadczania dzieła stworzonego w tym stylu jest wieloetapowy i najistotniejsze nie jest w nim to, iż widz pozostaje pod złudzeniem rzeczywistości obiektu, ale że uświadamia sobie jego nierzeczywisty realizm – dostrzega doskonałość warsztatu artysty, dostrzega możliwości medium, które pozwoliły na oszukanie oka. Proces hipermediacji uosobiony jest w kinematografii cyfrowej, gdzie widz, najczęściej świadomy faktu, że dinozaury wyginęły, nadal może odczuć niesamowitość eksploracji Parku Jurajskiego.

Przykład dźwięku w grach komputerowych jest tym ciekawszy, iż większość poprzednich dyskusji dotyczących remediacji skupiała się na sferze wizualnej wytworów kulturowych, podczas gdy tutaj możemy mówić o syntezie kilku rodzajów reprezentacji, ze szczególnym naciskiem na wymiar akustyczny. Hipermediacja, jaka następuje w omawianych przykładach, wychodzi nawet poza binarny podział autor/odbiorca. Jak wcześniej zostało zauważone, tutaj gracz przejmuje kontrolę nad procesem generowania dźwięku lub synchronizacji pomiędzy elementami świata przedstawionego. Dlatego też można stwierdzić, że remediowane jest samo autorstwo danego artefaktu. Wydaje się raczej oczywiste, że jest to bardziej angażujący proces niż bierny odbiór. W tym przypadku doświadczenie rozrywki interaktywnej czyni grę swego rodzaju iluzją (?) aktu tworzenia. Być może jest to właśnie jeden z tych elementów, które wpływają na rosnącą popularność gier komputerowych i na przesunięcie się środka ciężkości innych mediów w stronę większej interaktywności. Warto jednak pamiętać, że odczuwana tutaj przyjem-

24. Jay David Bolter, Richard Grusin, w: Maciej Maryl, „Reprint i hipermedialność – dwa kierunki rozwoju literatury cyfrowej”, w: *Tekst (w) Sieci 2*, red. Anna Gumkowska, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 85.

25. Jay David Bolter, Richard Grusin, w: Maciej Maryl, „Reprint i hipermedialność...”, s. 85.

ność nie płynie wyłącznie z samego autorstwa, „tworzenia muzyki” – bo takim, z oczywistych względów, trudno analizowany proces określić. Jak podkreślają Bolter i Grusin, „projektanci form wykorzystujących hipermediację zapraszają nas do czerpania przyjemności z aktu mediacji”²⁶. Przyjemność płynie z faktu, że owo autorstwo, czy tworzenie muzyki, wkomponowane jest w abstrakcyjny, interaktywny system, upraszczający pewne aspekty, uwydatniający nasze akcje, a także operujący na zasadzie sprzężenia zwrotnego.

Większość tradycyjnych salonów gier, popularnych jeszcze kilkadziesiąt lat temu, teraz ucichła i opustoszała. Mechaniczne ule rozrywki interaktywnej zamieniono na stateczne muzea, i choć część nadal funkcjonuje w jakiejś aktywnej formie, jest to raczej łabędzi śpiew do melodii sentymentalnej nostalgii za utraconym złotym wiekiem. Maszyny jednak nie zamilkły, a jedynie przeniosły się do innych, mniej widocznych, ale bardziej wpływowych środowisk. Za zamkniętymi drzwiami domów i na otwartych przestrzeniach Internetu muzyka maszyn ewoluowała poza najśmielsze oczekiwania wczesnych twórców. Ścieżki dźwiękowe gier nie są już znane jedynie kabale wtajemniczonych obsesjonatów, ale bywają odgrywane przez najślawniejsze światowe orkiestry symfoniczne. Dla dużej grupy dzisiejszych odbiorców takie nazwiska jak Matt Uelmen, Mark Morgan czy Jesper Kyd Jakobson są bardziej rozpoznawalne niż Franz Liszt czy Gustav Mahler. I wcale nie świadczy to o tym, że ci ostatni skazani są na zapomnienie, gdyż muzyka komputerowa często staje się bramą do poznania tradycyjnej muzyki poważnej. Dźwięk nie jest już tworzony przez programistę, w wolnej od pisania kodu gry chwili, ale przez doświadczone zespoły artystów i kompozytorów. Sfera foniczna w grach komputerowych przestała być tylko dodatkiem do całości, ale stanowi jeden z najważniejszych elementów odpowiedzialnych za atmosferę, imersję, przekaz, a nawet samą materię rozrywki. W procesie ewolucji dźwięk w grach zmienił dotychczas przyjęte paradygmaty rozpoznawalne z innych mediów oraz wykształcił nowe możliwości ekspresji artystycznej, czy to z punktu widzenia projektanta rozrywki, czy samego gracza. Szczególnie ten ostatni efekt – oddanie, czy raczej podzielenie się kontrolą nad produktem, wydaje się wyznaczać nowy kierunek, bliski pozytywnemu wpływowi nowych mediów w innych dziedzinach życia. Możliwość ingerencji w dzieło oswaja nowe technologie, pozwala na aktywne uczestnictwo w procesie twórczym, otwiera na poznanie nie tylko samego medium, ale tego, co stoi poza nim – autora, kultury, w której funkcjonuje, czy procesów społecznych, które reprezentuje. Można nawet stwierdzić, że muzyka w rozrywce interaktywnej nie tylko przemawia do odbiorców, ale prowadzi z nimi obustronny, interaktywny dialog.

26. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation*, MIT Press, CA 2000, s. 19 (przekł. T.G.).



Audiosfera opowieści mitycznej Przypadek komunizmu¹

„Niechaj po mojej śmierci nie będzie minuty ciszy!” – pisał Jan Brzechwa w jednym z utworów poświęconych realizacji planu sześcioletniego², najważniejszego przedsięwzięcia gospodarczego stalinowskiej Polski. Apel jest klamrą spinającą wiersz i to wyróżnienie prowokuje pytanie o wartościowanie ciszy w audiosferze³ komunistycznego uniwersum. Dlaczego jest niepożądana i co miałyby ją zastąpić? W niniejszym artykule chcę poddać analizie znaczenie dźwięków w tekstach kultury totalitarnej, tworzonych w Polsce w okresie stalinizmu.

Teksty funkcjonujące w oficjalnej przestrzeni publicznej będę uznawała, za Jakubem Sadowskim, za realizujące dogmat homogenii, czyli „jednolitego korpusu treści transmitowanych w przestrzeni kultury oficjalnej, w tym również braku zróżnicowania owych treści pod kątem poszczególnych grup odbiorców”⁴. Ta właściwość kultury totalitarnej pozwala badaczowi na poruszanie się po jej wytworach na sposób hipertekstualny. Warunkiem tego podejścia jest analiza procesów i mechanizmów w obrębie zamkniętego systemu semiotycznego, a nie studium pojedynczego tekstu. do takiej postawy zachęca również intertekstualność dzieł socrealistycznych, ich powiązanie z kanonem wypowiedzi doktrynalnych, w tym także nieliterackich. Pomińcie kontekstu

1. Pojęcia komunizmu używam w tekście w sposób zawężony i przyjęty w historiografii na określenie ideologii oraz doktryny polityczno-społecznej, które stanowiły podstawy ustroju obowiązującego w ZSRR i krajach tzw. demokracji ludowej. Nie podejmuję obszernego zagadnienia filozoficznej i politycznej złożoności tego pojęcia, ani jego relacji do marksizmu i socjalizmu.

2. Jan Brzechwa, *Liryczne intermezzo*, w: *Strofy o Planie Sześcioletnim*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1951, s. 20.

3. Pojęcie audiosfery odnosi się do całokształtu przestrzeni fonicznej, w jakiej obraca się człowiek – w analizowanym przypadku będzie to przestrzeń foniczna kreowana w tekście socrealistycznym. O pojęciach audiosfery i pejzażu dźwiękowego, zob. Robert Losiak, *Miejskiej pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym*, w: *Przestrze do zualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. Agnieszka Janiak i in., Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 237–246.

4. Jakub Sadowski, *Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*, Wydawnictwo Libron, Kraków 2009, s. 100–101. Na systemowy charakter korpusu tekstów socrealistycznych wskazuje także Leonid Heller, zob. *La réalisme socialiste fut-il système? Quelques questions de méthodologie*, „Blok”, 2002, nr 1, s. 11–43.

ideologicznego niszczy strukturę semantyczną tekstu⁵. Podczas analizy języka wypowiedzi punktem odniesienia będzie dla mnie tradycja badań nowomowy, w szczególności uwagi o jednowartościowości i magiczności tego języka lub quasi-języka⁶. Mitologiczno-religijny charakter kultury totalitarnej stanowi główną wskazówkę interpretacyjną w dalszej części artykułu. Nurt badań mitu politycznego, w szczególności mitu komunistycznego, jest obecny zarówno w historiografii, jak i antropologii kultury, filozofii i religioznawstwie. Jedną z najbardziej rozbudowanych propozycji przedstawił Rafał Imos, dowodzący, że marksizm był mitem świeckim, który w fazie leninizmu ewoluował w kierunku mitu religijnego i osiągnął apogeum w okresie stalinizmu. Tak rozumiany komunizm to „ateistyczna, oparta na wierze gnostyckiej, nacechowana dualizmem, złożona religia walki o charakterze uniwersalistycznym, stanowiąca oficjalne wyznanie państwa sowieckiego”⁷.

Tematem prezentowanej analizy nie jest pejzaż dźwiękowy Polski w pierwszej połowie lat 50. XX wieku, chociaż niewątpliwie stanowi on fascynujące zagadnienie. do zbadania pejzażu konieczne jest uwzględnienie bazy źródłowej wykraczającej poza teksty z oficjalnej przestrzeni publicznej. Taką próbę podjął Błażej Brzostek w szkicu poświęconym dźwiękom i ikonosferze stalinowskiej Warszawy⁸. Zwrócił uwagę na współwystępowanie dźwięków kultury oficjalnej, które płynąc z megafonów, starały się zdominować audiosferę, z dźwiękami niepoprawnymi ideologicznie, takimi jak okrzyki towarzyszące nocnym wybrykom chuliganów, muzyka jazzowa grana na bikiniarskich prywatkach lub bzyczenie much w sklepach i restauracjach. O audiosferze naznaczonej

5. Wojciech Tomasiak, *Intertekstualność i tendencja wokół „Władzy” Tadeusza Konwickiego*, w: *Słowo o socrealizmie*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Bydgoszcz 1991, s. 57–73.

6. Michał Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990, s. 10.

7. Rafał Imos, *Wiara człowieka radzieckiego*, Nomos, Kraków 2006, s. 84. Wśród innych autorów spotykamy się z określeniem komunizmu jako quasi-religii, mitu, religii politycznej. Zob. Marcin Kula, *Religiopodobny komunizm*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2003; Jakub Sadowski, *Między Pałacem Rad...*; Mircea Eliade, *Sacrum i profanum w świecie współczesnym*, „Aneks”, 1983, nr 29/30, s. 67–74; Jacques Ellul, *Religia polityczna*, „Aneks”, 1983, nr 29/30, s. 83–96; Peter L. Berger, *Mit socjalistyczny*, brak roku i miejsca wydania (drugi obieg); Raymond Aron, *Opium intelektualistów*, przeł. Czesław Miłosz, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2000; Michał Głowiński, *Nie puszczaj historii na żywioł*. „Krótki kurs historii WKP(b)” jako opowiadanie mityczne, w: *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*, Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1992, s. 24–45; Jan A. Kłoczowski, *Więcej niż mit. Leszka Kołakowskiego spory o religię*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994; Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, PWN, Warszawa 1988; John Gray, *Czarna msza. Apokaliptyczna religia i śmierć utopii*, przeł. Adam Puchejda, Karolina Szymaniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

8. Błażej Brzostek, *Dźwięki i ikonosfera stalinowskiej Warszawy Anno Domini 1953*, w: *Polska 1944/45–1989. Studia i materiały*, rada red. Michał Głowiński i in., T. V, Instytut Historii PAN, Warszawa 2001, s. 11–27.

gruzowiskami i powolną odbudową opowiada artykuł Renaty Tańczuk o powojennym Wrocławiu⁹. W przytoczonych przez nią relacjach przewijają się odgłosy pożarów, strzelanin, walących się domów, zwierząt gospodarskich, krzyki, rozmowy w wielu gwarach. Już te dwa przykłady pokazują, że historyczna audiosfera jest zjawiskiem heterogenicznym i ściśle powiązanim z przemianami polityczno-społeczno-cywilizacyjnymi. Jednakże, gdy pytamy o znaczenie dźwięku w kształtowaniu mitycznej narracji kultury totalitarnej, to rekonstrukcja ludzkiego doświadczenia może stanowić uzupełnienie, ale nie główną oś rozważań. Zideologizowanych tekstów nie obowiązywały bowiem ograniczenia wynikające z danych empirycznych, jedynym kryterium prawdy była zgodność z mitycznym szablonem. do analizy wybrałam poezję i pieśni socrealistyczne jako szczególnie atrakcyjne z badawczego punktu widzenia, kondensuje się w nich bowiem komunistyczna antropologia i jawnie odsłania swe mityczno-religijne oblicze. Ponadto pieśni powstawały z założeniem kształtowania audiosfery.

Jakie zatem dźwięki mieszczą się w narracji mitycznej? Przywołany na wstępie apel ma swój ciąg dalszy, w którym wskazana została pożądana oprawa dźwiękowa:

Niechaj po mojej śmierci nie będzie minuty ciszy!
Nie wolno, by choć na chwilę zamilkł głos towarzyszy.
Niech syrena fabryczna pożegna mnie cichym świstem,
Niech Syrena warszawska otuli spojrzeniem czystym¹⁰.

Ciszę ma zastąpić zagrzewający do walki „głos braci poetów”, zwiastujący zwycięstwo w toczonym boju. Przeciwno komu walczą towarzysze jest wiadome wszystkim użytkownikom języka, którzy dekodują Nieliteracki kontekst ideologiczny. W gronie zwalczanych wrogów znajdują się kapitaliści, imperialiści, kułacy, sabotażyści. Równie ważny jest dźwięk syreny fabrycznej, jawiącej się niczym młodsza siostra Syreny warszawskiej. „Cichy świst” odwołuje do rytmu pracy fabryki, postulatu produkcji i technicznego przeobrażania świata. Obecność symbolu Warszawy wprowadza też temat odbudowy stolicy. Zamiast ciszy w obliczu śmierci mamy więc dalsze, niewzruszone trwanie i przemienianie świata: towarzysze walczą, wróg zostaje pokonany, fabryki produkują, a Warszawa wyłania się z gruzów. to doprecyzowanie audiosfery wydaje się symptomatyczne dla języka kultury totalitarnej. Nie ma w nim miejsca na zjawiska nienazwane,

9. Renata Tańczuk, *Audiosfera powojennego Wrocławia w relacjach autobiograficznych jego mieszkańców*, w: *Audiosfera miasta*, red. Robert Losiak, Renata Tańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 171–183.

10. Jan Brzechwa, *Liryczne intermezzo...* Cytat ten i kolejny.

neutralne, niedookreślone. Kod mityczny ekspanduje na wszystkie płaszczyzny rzeczywistości – nie może mu umknąć nawet ulotna sfer dźwięków.

Kolektyw śpiewa.

Najczęściej występującym sposobem naznaczania audiosfery jest śpiew, według zasady: „Niech w szeregi jednoczy się młodzież / Niechaj praca nas łączy i pieśń”¹¹. Można wyróżnić dwie płaszczyzny obecności pieśni i ogólnie muzyki w omawianej kulturze. Pierwsza to utwory słuchane i wykonywane przez jej uczestników, są to pieśni masowe, piosenki socrealistyczne, muzyka ludowa, pieśni rewolucyjne i proletariackie, pozytywnie wartościowane utwory muzyki klasycznej. Szczególne miejsce na tej liście zajmuje pieśń masowa, uznawana przez Wojciecha Tomasika za jeden z najbardziej reprezentatywnych gatunków sztuki socrealistycznej. Cechuje ją prymat tekstu nad warstwą muzyczną, co wynika z funkcji wychowawczo-mobilizacyjnej. „Masowość” pieśni wyraża się w jej krótkiej formie (łatwej do nauki), prostocie melodii (mogą ją wykonywać amatorzy), przystępnym tekście wyrażającym przeżycia wykonującej ją zbiorowości¹². Pieśń ma na celu zintegrowanie grupy, już w samym tekście wyraża się przekonanie o zacieraniu granicy pomiędzy jednostką a „mistycznym ciałem” kolektywu:

Tysiące rąk,
Miliony rąk
A serce bije jedno.
[...]
Wesoły marsz,
Milionów krok
Uderza wspólnym rytmem¹³.

Jeden rytm serc i kroków przywołuje na myśl uwagi Leszka Kołakowskiego o romantycznej wymowie mitu marksistowskiego, który obiecuje powrót do relacji typu organicznego, gdzie zniesieniu ulegnie skomplikowana sieć struktur zapośredniczających jednostkę i społeczeństwo. Wcielenie w życie doktryny marksistowskiej ma doprowadzić do zniesienia takich kategorii jak naród, państwo, prawo – jednostka ma spontanicznie utożsamić się ze wspólnotą¹⁴. Okazją do przeżycia wspólnotowego były rytualne pochody (np. pierwszomajowe),

11. *Miliony rąk*, sł. Krzysztof Gruszczyński, muz. Edward Olearczyk, w: *Bój to jest nasz ostatni: wiersze, pieśni, inscenizacje*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1955, s. 216–218.

12. Wojciech Tomasik, *Pieśń masowa*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004, s. 187–193.

13. *Miliony rąk*, sł. Krzysztof Gruszczyński, muz. Edward Olearczyk...

14. Jan A. Kłoczowski, *Więcej niż mit...*, s. 48–49.

podczas których śpiew i muzyka odgrywały zasadniczą rolę. O rozpoczęciu święta informowały dźwięki *Międzynarodówki* i wybijany na werblach marszowy akord, zaś grupy oczekujące na włączenie się do pochodu śpiewały pieśni ludowe i rewolucyjne¹⁵.

Od innych gatunków twórczości muzycznej pieśń masową miał odróżniać aktualny tekst, bliższy ulotce agitacyjnej niż liryce. Jeden z krytyków muzycznych tamtego okresu tak wytyczał linię demarkacyjną:

Pieśń masowa, w odróżnieniu od piosenki bulwarowej, kawiarnianej, tanecznej, jest ze strony jej twórców aktem społecznym, świadomą pomocą w kształtowaniu nowej kultury, popularyzowaniem wśród społeczeństwa ważnych zadań, jakie przed nim stoją. Jeśli sięgniemy w przeszłość, to prototyp pieśni masowej znajdziemy w pieśniach rewolucyjnych, wojskowych, partyzanckich, słowem pisanych wtedy, gdy przed narodem stały wielkie, trudne, odpowiedzialne zadania, wymagające pełnej mobilizacji emocjonalnej społeczeństwa¹⁶.

Muzykę rozrywkową uznawano za obarconą nieusuwalną skazą, ponieważ nie realizowała zasad typowości ani partyjności, była co najwyżej neutralna ideologicznie, podczas gdy dualistyczna struktura mitu komunistycznego narzucała tylko jeden podział: na twórczość sprzyjającą siłom Dobra lub siłom Zła. Melosfera Warszawy mogła być scharakteryzowana wyłącznie poprzez odniesienie do utworów uznawanych za słuszne klasowo: „Miasto Chopina i Waryńskiego. / Mazurów Kajdaniarskich i Etiud”¹⁷. Pozytywnie wartościowana była także muzyka ludowa, definiowana jako twórczość „klas uciskanych” (w tym pojęciu mieścił się także „folklor robotniczy”). Spełniała wymóg kolektywności, ponieważ zamiast jednego autora występowała zbiorowość wykonawców, czerpiąca z anonimowego repertuaru obiegowych motywów¹⁸. Warto w tym miejscu podkreślić, że rozpatrywane dźwięki należą do postulowanej audiosfery kultury totalitarnej. O tym, że rzeczywistość brzmiała bardziej różnorodnie świadczy obserwacja, że „tanga, fokstroty, samby i slow-foksy funkcjonowały sobie przez nikogo specjalnie nie niepokojone, o ile tylko zaopatrzone je w poprawne teksty. Wystarczyły do tego właściwie trzy elementy, w rodzaju »Warszawa, ja i ty«”¹⁹.

15. Piotr Osęka, *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944–1956*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007, s. 126–140.

16. Witold Rudziński, *Pieśń masowa na punkcie zwrotnym*, „Muzyka”, 1954, nr 7–8, s. 34.

17. Tadeusz Kubiak, *Miasto wolności*, w: *Naprzód Warszavo. Antologia poetycka*, oprac. Stanisław R. Dobrowolski, Stołeczny Komitet Frontu Narodowego, Warszawa 1955, s. 106.

18. Wojciech Tomasiak, *Ludowość*, w: *Słownik realizmu...*, s. 130–135.

19. Iwona Sowińska, *Brzmienie socrealizmu. Muzyka w polskich filmach fabularnych z lat 1947–1955*, w: *Socrealizm: fabuły, komunikaty, ikony*, red. Krzysztof Stępnik, Magdalena Piechota, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 335.

Drugą płaszczyzną obecności pieśni w tekstach kultury totalitarnej to wstawki autotematyczne, fragmenty utworów (często również tytuły²⁰) określające jej zadania. Wspólny śpiew ma w nich moc magiczną, kreacyjną, nie tylko opisuje proces rewolucyjnych przemian, ale go aktywuje i wzmacnia:

Rytm pracy codziennej z piosenką się splata
i jedną pieśń tworzą melodie te dwie –
i leci pieśń nowa, i dźwięczy w łopatach,
w łopatach ZMP:
Stawaj, bracie, już czas, trąbka gra,
na budowę, już czas, szkoda dnia²¹.

Przenikające się wzajemnie dźwięki pieśni i pracy sygnalizują pokrewieństwo tych dwóch aktywności. Obie mają sprawczy charakter i prowadzą do realizacji jednego celu: wybudowania Nowej Huty, a w szerszym planie – nowej Polski, nowego świata. Pobrzmiewa tu socrealistyczna koncepcja „pracopodobieństwa” sztuki i „sztukopodobieństwa” pracy²². Miarą wartości pieśni jest zbliżenie się do trudu pracy fizycznej, zaś wysiłek robotnika jest twórczy i wyzwala cudowne moce kreacyjne. Trąbka w rękach zetempowca daje sygnał do budowy, ale wcześniej przejmuje rolę hejnału mariackiego jako dźwiękowego symbolu miasta²³, tak jak wkrótce Nowa Huta zajmie miejsce Krakowa na semantycznej mapie Polski. Zaintonowana tam piosenka murarska „płynie przez noce i dnie / [...] wyrosła na przyszłość / i łączy dwa brzegi jak most”²⁴. Za jej sprawą nie tylko wyrastają domy, ale przede wszystkim następuje kres historii i urzeczywistnia się świat zharmonizowany: „I nie ma przyszłości już innej / ta pokój i dobro nam śle”. Karol Marks, jak pisał Mircea Eliade, przejął dla swoich własnych celów judeochrześcijańską eschatologiczną nadzieję absolutnego końca historii, soteriologiczną funkcję przypisując proletariatu²⁵. Pieśń zwiastuje przemianę ontologicznego statusu świata, a poprzez podjęcie śpiewu możliwe staje się współuczestnictwo w cudzie.

20. Przykładowo: *Piosenka o Nowej Hucie, Piosenka o Planie 6-letnim, Piosenka o MDM, Pieśń o Bierucie, Pieśń traktorzystów, Pieśń przodowników pracy*.

21. *Stawaj, bracie*, sł. Roman Sadowski, muz. Edward Olearczyk, <http://www.biblioteka-piosenki.pl/Stawaj_bracie> (24.01.2016).

22. Wojciech Tomasiak, *Poezja twardych rąk. Socrealizmu wiersze programowe*, w: *Słowo o...*, s. 29–55.

23. „Już z Wieży Mariackiej rozlega się hejnał / i płynie przez Kraków, przez słońce i mgłę, / i wpada do trąbki junackiej brygady, / brygady ZMP: / Stawaj, bracie, już czas, trąbka gra, / do szeregu, już czas, szkoda dnia”. *Stawaj, bracie...*

24. *Piosenka o Nowej Hucie*, sł. Jerzy Gert, muz. Stanisław Chruślicki, w: *Zbiorek pieśni rewolucyjnych i masowych*, Warszawska Rada Związków Zawodowych, Warszawa 1953, s. 31. Cytat ten i następny.

25. Mircea Eliade, *Sacrum i profanum w świecie...*, s. 70.

Zbliżanie się końca czasów i jego nieuchronność zwiastuje dźwięk bicia zegara: „zegar dziejów już bił, / wasza sprawa jest święta, / droga w przyszłość wytknięta”²⁶. Znakiem przyspieszenia, jakie dokonuje się w kraju, jest też czerwony autobus „pędzący wichrem przez ulice”²⁷ Warszawy. Jego motor huczy i dudni, ale te donośne dźwięki rezonują z rytmem serca człowieka, harmonizują z jego radością.

Zaszumiały drzewa i maszyny

Wśród zjawisk fonicznych obecnych w tekstach kultury totalitarnej ważne miejsce zajmują odgłosy przyrody i przemysłu, i co najistotniejsze, wchodzą ze sobą w relacje. Można wskazać dwie odmiany tego współwystępowania: arka-dyjską harmonię lub konfrontację. Pierwsza z nich sięga po dźwięki kojarzone z przestrzenią parku lub ogrodu i umieszcza je w scenerii miejsko-industrialnej. Wznoszona Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa to nie tylko jasne domy i kandelabry, ale też harmonijne współistnienie z przyrodą: „obok domów zieleń, drzewa, w drzewach ptaki będą śpiewać [...]”²⁸. Pnące się w górę miasta szumią niczym lasy²⁹, a wiejący wiatr „mruczy w zieleńcach [...] murarzem pot z czoła ściera, / z nowych dni wczorajszy kurz”³⁰. Znaczenia przypisane tym podmuchom korespondują z tradycyjną symboliką wiatru, który w kulturach magicznych uważano za jeden z przejawów boskiej epifanii, ożywcze tchnienie powołujące materię do życia, siłę sprawczą tworzącą i porządkującą świat³¹. W świecie mitu komunistycznego cudowne ożywienie dotyczy materii stworzonej ręką człowieka, to on zajmuje miejsce bóstwa władającego wiatrami, to do niego należy moc stwarzania.

Rozlegający się w Szczecinie świergot ptaków, razem z dzwonkiem tramwaju i wiosenną zielenią, zaświadcza o powojennej normalizacji na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Zakres znaczeniowy dźwięku nie ogranicza się do fenomenów natury: „Słyszysz? to śpiewa wilga. / Wytchnienie. Złota chwilka. / Któż ją dał? Ci, co o pokój walczą. Przyjaciele”³². Śpiew ptaka jest znakiem zwycięstwa sił postępowych nad imperialistami, odsyła do mitycznej walki Dobra ze Złem.

26. Jan Brzechwa, *Lećcie orleńta*, w: *Strofy o Planie...*, s. 17.

27. *Czerwony autobus*, sł. Kazimierz Winkler, muz. Władysław Szpilman, w: *Z Archiwum Polskiego Radia, vol. 1. Chór Czejańda. Nagrania radiowe z lat 1949–1959*, Polskie Radio SA, 2007 (CD).

28. *MDM*, sł. Helena Kołaczowska, muz. Edward Olearczyk, w: *Z Archiwum Polskiego Radia...*

29. Julian Tuwim, *Sztandar*, w: *Naprzód Warszawo...*, s. 91.

30. Konstanty I. Gałczyński, *Warszawski wiatr*, w: *Naprzód Warszawo...*, s. 103.

31. Piotr Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2007, s. 586–589.

32. Konstanty I. Gałczyński, *Wiosna w Szczecinie*, w: *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. 2, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2014, s. 390.

Nadawanie przestrzeni zurbanizowanej lub industrialnej walorów arkadyjskich jest częste w sztuce socrealistycznej. Mimo stosowania znanych dekoracji (wiosna, słońce, błękit nieba, fauna i flora) jest to jednak inna Arkadia, „swoiście przetworzona, przemodelowana zgodnie z duchem czasów, które zafascynowane były wszystkim, co nosiło stempel nowoczesności”³³. Dymiące kominy są równie naturalnym elementem krajobrazu, co kwitnąca czeremcha³⁴, wszystko dzieje się przecież na obszarze, na którym już wkrótce spełnią się prawa historii i zlikwidowane zostaną wszelkie napięcia i antagonizmy. W ogrodzie i parku wyraża się idea przyrody uporządkowanej, zracjonalizowanej i posłusznej człowiekowi. W uniwersum rozważanych tekstów trwa wieczna wiosna³⁵ – rozkwita potencjał „nowego człowieka”, ludzkość uwolniła się od zmienności przyrody. Warto podkreślić, że trwałość jest cechą czasu świętego: wiecznej teraźniejszości, która nie podlega zmianie i nie wyczerpuje się³⁶.

Dźwięki przyrody są często konfrontowane z dźwiękami generowanymi przez człowieka, w szczególności tymi związanymi z technologicznym ujarzmieniem sił natury. Ta dychotomia wyraża się najpełniej w utworach o tematyce wiejskiej. Wiosenny siew zostaje przyobleczonej w metaforykę walki: „O rannej porze / zasiejem zboże, / ogniem bojowym wrąc”³⁷. Całokształt prac rolniczych urasta do rangi scen batalistycznych: przyrodę najpierw trzeba zmusić do przyjęcia ziarna, a następnie wyrwać jej plon. W *Pieśni traktorzystów* znak do rozpoczęcia żniw dają „warczące traktory bojowe”, wiejską audiosferę wypełni turkot tysiąca traktorów i maszyn, a „ostry pług będzie ciąć, / będzie orać i żąć”³⁸. Ta agresywna postawa to przeciwieństwo praktyk tradycyjnej kultury ludowej, która podkreślała symbiozę człowieka z ziemią, a rytuały rolnicze zmierzały ku zjednaniu sobie sił natury.

33. Wojciech Tomasiak, *Okolice socrealizmu. Prawie tuzin szkiców*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009, s. 24.

34. Zob. Michał Głowiński, *Fabryczne dymy i kwitnąca czeremcha (scenariusz Adama Ważyka)*, w: *Rytuał i demagogia...*, s. 124–132.

35. Znaczące są tytuły tomów *Wiosna sześciolatki* z wierszami Andrzeja Brauna, Andrzeja Mandaliana i Wiktora Woroszyńskiego, a także *Traktory zdobędą wiosnę* z reportażami Witolda Zalewskiego. Więcej przykładów, zob. Wojciech Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 1999, s. 59–60.

36. Mircea Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 55–93.

37. *Idzie czerwony maj*, sł. Stanisław Wygodzki, muz. Tadeusz Sygietyński, w: *Zbiorek pieśni i wierszy I-szo majowych*, Stalinogród, 1953, s. 29–30.

38. *Pieśń traktorzystów*, sł. Wasyl Lebediew-Kumacz, muz. Izaak Dunajewski, przeł. Leon Pasternak, <http://www.bibliotekapiosenki.pl/Piesn_traktorzystow> (28.01.2016).

Niewątpliwie walkę o dominację w audiosferze wygrywają dźwięki industrialne. Na socjalistycznej budowie żelazo „śpiewa od świtu”³⁹, wraz z kolejnymi segmentami konstrukcji jest coraz śpiewniej i głośniejsze. W tekstach socrealistycznych maszyny brzmią wyraźnie i donośnie: świszczą, wyją, huczą, łomocą, sapią, syczą, gwizdzą, dzwonią, kują, jazgoczą, świdrują, zgrzytają, kłapią, biją, warkoczą, szumią, a gdy trzeba, betoniarka, poganiając, „mruczy: prędejsz, prędejsz!”⁴⁰. Dźwięki tworzące ten repertuar są natarczywe, domagają się uwagi, sprawiają, że urządzenia techniczne brzmią bojowo (powracające porównanie do strzałów z moździerza). Jednak huk, który „świdruje w uszach aż do bólu”⁴¹, nie spotyka się z potępieniem, wręcz przeciwnie, jest pozytywnie wartościowany. „Nowy człowiek” wie, że industrialny hałas świadczy o postępie, o dokonującej się przemianie świata. Kandydat na junaka ma bacznie nasłuchiwać i kierować się tam, gdzie „praca dudni / rusza kolej, rzeka zmienia bieg”⁴². Dźwięki przemysłu budzą podziw i respekt, każą krytycznie spojrzeć na ciszę naturalnego krajobrazu – w porównaniu z ruchliwością fabryki przyroda jest niemrawa, uśpiona, pasywna. Reportaż *Ognie nad hutą* jest znamieny dla sposobu przedstawiania komunistycznej relacji człowieka z techniką i przyrodą:

Trudno się oprzeć urokowi walcowni. Widok ludzi, którzy kierują masami rozpalonej stali, panują nad nią, kształtują według własnej woli, stwarzają w naszych oczach szyny, dźwigary – wprowadza nas w nową, porywającą dziedzinę ludzkiej pracy, która ma tak wielkie znaczenie dla niemal wszystkich poczynań w życiu naszej Ojczyzny [...]. Jest już późno. Na pociemniałym niebie rozbłysły pierwsze gwiazdy i jak zwykle, gdy wieczór zapada, w przyrodzie wszystko przycicha. W ciszy tej tym donośniej, natarczywiej brzmią zgiełkowe odgłosy pracy w hucie, ta jak gdyby przyzywała na nowe widowisko⁴³.

Inżynierowie i robotnicy są dyrygentami maszyn, niestraszni im huk ani żar, są wręcz zespoleni ze swoimi stanowiskami pracy, są akuszerami w technologicznym cudzie stworzenia. Wśród śpiącej i głuchej przyrody huta jawi się jako wyspa światła i dźwięku – żyje, pracuje, absorbuje zmysły. Jest ikoną technologicznego podporządkowania świata. Jej mityczna rola jest tym wyraźniejsza, że w hucie wykuwa się nie tylko przyszłość, ale też „nowy człowiek” – jest miejscem kosmogonii i antropogonii. Dążenie do jak najpełniejszego opanowania przyrody przez człowieka jest, jak pisał Leszek Kołakowski, jedną z form

39. Aleksander Maliszewski, *Marsz*, w: *Zbiorek pieśni rewolucyjnych...*, s. 26–27.

40. Wiktor Woroszyński, *Wiosna*, w: *Wiersze i poematy wybrane*, Wydawnictwo PIW, Warszawa 1955, s. 105–106.

41. Bolesław Zagała, *Ognie nad hutą*, Wydawnictwo Nasza Księgarnia, Warszawa 1953, s. 9.

42. *Jesliś młody*, sl. Krzysztof Gruszczyński, muz. P. Kuczer, <http://www.bibliotekapiosenki.pl/Jeslis_mlody> (26.01.2016).

43. Bolesław Zagała, *Ognie...*, s. 44–53.

ucieczki przed fenomenem obojętności świata i w tym znaczeniu jest działaniem z poziomu mitu. Gdy scalenie z naturą okazuje się niemożliwe, człowiek pragnie zapanować nad nią, uznaje siebie za istotę nadrzędną. Obiecywane przez mit zniesienie stanu alienacji jest jednak pozorne:

Ale oto spoza sukcesów władzy nad rzeczami wyziera nieustannie zgryzota niezaspokojenia. Kultura techniczna pozwala nam świat zagarniać w formie łupu, nie znosi jednak prawdziwie jego obojętności; oswojenie rzeczy jest pozorne, poczucie spotkania z naturą we wzajemności jest iluzoryczne niczym miłość nekrofilityka. Natura jest posłuszna nie we wzajemności, ale właśnie poprzez obojętność⁴⁴.

Szczególnym typem dźwięków obecnych w tekstach socrealistycznych są odgłosy burzy, które towarzyszą wyłanianiu się nowej ludzkości i przemianie ontologicznego statusu świata. W Nowej Hucie praca huczy piorunami, bo „oto tylko tworzy w błyskawicach / nowe życie zetempowska brać”⁴⁵, wraz z postępami budowy zjawisko się wzmacnia: „Miasto nad Wisłą spławione w błyskawicach. / Niech zrywa się wiatr, niech burzą zanosi się świat”⁴⁶. Stwarzanie nowego ładu przybiera tu klasyczny mitologiczny *entourage*, gdyż uderzające gromy są tradycyjnymi epifaniami bóstw solarnych. W kulturze magicznej „ogień z nieba” miał moc sakralną, był dowodem pokonania demonicznych sił ciemności i chaosu. Miejsce rażone piorunem uznawano za naznaczone świętością, w niektórych praktykach rytualnych oznaczano je fizycznie, aby odgrodzić obszar *sacrum* od świata śmiertelników. Ważną właściwością pioruna była moc zapładniająca: pierwsze wiosenne grzmoty inicjowały nowy cykl wegetacyjny i wyzwały moce rozrodcze ziemi⁴⁷. Dźwięki burzy podkreślają zatem sakralny wymiar pracy w hucie⁴⁸, przypominają, że toczy się tam walka o nowy kosmiczny porządek, a jej bojownicy już ocierają się o komunistyczne *sacrum*.

Wróg bełkocze

Audiosfera przedstawiona w tekstach kultury totalitarnej jest organizowana przez dychotomię ciszy i hałasu. Zjawiska foniczne generowane w hałach fa-

44. Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 112.

45. *Najpiękniejszy sen*, sł. Tadeusz Uragacz, muz. Witold Lutosławski, <http://www.bibliotekapiosenki.pl/binaries/spiewniki/lekcja_spiewania_28_7-8.pdf> (28.01.2016).

46. Jalu Kurek, *Nowa Huta*, w: *Płomień nad Wisłą*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1950, s. 92.

47. Piotr Kowalski, *Kultura magiczna...*, s. 451–456.

48. Praca w hucie nabiera waloru mitycznego już poprzez sam kontakt hutnika z ogniem, panowanie nad nim. Więcej na temat magicznej symboliki ognia, zob. Piotr Kowalski, *Kultura magiczna...*, s. 371–380.

brycznych i na rusztowaniach zdobywają kraj, rugują przy tym ciszę, szepty i całą gamę dźwięków amorficznych. Pejzaż dźwiękowy komunistycznego świata jest „zdrowy”, przepelniony witalnością, głośny, czysty w brzmieniu, jednoznacznie nacechowany. Nad całym krajem rozbrzmiewa zew „dumny, silny i prosty”⁴⁹. Głos znamionuje siłę i intencje człowieka, dlatego proletariusze krzyczą, a reakcyoniści szepczą. Słowa Bieruta są mocne i hartowane jak stal⁵⁰, bo cechą wodza musi być zdolność mobilizowania mas. Zmiana tonu głosu może być znakiem indywidualnej przemiany i odnalezienia się w nowych czasach: „Niech już dłużej nie szepczę wstydliwie – niech krzyknę!”⁵¹. Szepcem mówią już tylko wrogowie ludu i jest on zrównany z innymi aktami sabotażu:

Nocą ktoś przeciął kable,
brudną płotkę ktoś puścił na postrach.
Kamień zza węgła nagle
uderzył w pierś zetempowca.
Wracającym od księdza tercjarkom
został w uszach szepc o antychryście⁵².

W komunistycznym uniwersum cisza może być usprawiedliwiona jedynie w odniesieniu do przeszłości, na przykład w opisach czasów sanacji lub okresu przed rewolucji październikowej. Współtworzy klimat zniewolenia, stłamszenia ludzkich możliwości, niesprawiedliwości społecznej, kapitalistycznej przemocy. Cisza oznacza brak tego, co wypełnia idealizowane komunistyczne jutro: sensu, wspólnoty, techniki ujarzmiającej przyrodę. Jest znakiem wyobcowania człowieka i obojętności świata:

Ulice smutne, miasta ślepe,
sny nieprzytulne, cerkwie głuche.
[...] Kobieta strąci pogrzebaczem
iskrę na popiół i zapłaczę.
Mężczyzna w okno spojrzy wilkiem,
przytuli dziecko i zamilknie.
[...] Tu milczy grom i milczy kamień,
a wzrok i słuch o świcie kłamie,

49. *Silni jednością*, sł. Z. Wróblewski, muz. Edward Olearczyk, <http://www.bibliotekapiosenki.pl/Silni_jednoscia> (28.01.2016).

50. *Pieśń o prezydencie*, sł. Jerzy Jurandot, muz. Edward Olearczyk, <http://www.bibliotekapiosenki.pl/Piesn_o_prezydencie> (28.01.2016).

51. Julian Tuwim, *Okrzyk*, w: *Naprzód Warszawo...*, s. 92.

52. Wiktor Woroszyński, *Wieś, na której terenie powstaje Nowa Huta*, w: *Wiersze i poematy...*, s. 113–114.

falszywy kreśląc kształt umysłem,
tak ponad Wołgą, jak nad Wisłą⁵³.

Warto odnotować, że w opisywanej rzeczywistości nawet elementy tradycyjnie sakralne (cerkiew, kamień i grom) są milczące, martwe – kanały łączności ze świętością zostały zerwane. W udźwięcznionym komunistycznym świecie pioniry odzyskują swój huk i powrócą jako epifanie mocy. Zastąpienie ciszy przez dźwięk symbolizuje przejście ze śmierci do życia. W kulturach magicznych „cisza, jako antynomia uporządkowanego dźwięku, należy do podstawowych (obok ciemności, bezruchu) metonimicznych przedstawień śmierci”⁵⁴. Znajduje się na jednym biegunie z chaosem i amorficznością, podczas gdy ich przeciwieństwami są: ład, słowo, siatki taksonomiczne nakładane na rzeczywistość. Nieuporządkowane dźwięki również znajdują się po stronie tego, co zagrażające. W tekstach socrealistycznych służą charakteryzowaniu przedstawicieli zacofanego, starego świata. Skontrastowany z Nową Hutą Kraków to: „Deszcz. Bulgot. Chłapanie. / Moje uszanowanie. / Nic więcej”⁵⁵. Podróż do Ciemnogrodu obfituje w opisy amorficznej fonosfery:

W hotelu, gdzie się ulokować raczył,
przez okna mego nadpęknięte szkiełko
szum jakiś wpadł paniczno-jarmarczny,
nie, to nie szum był, lecz potworny bełkot,
bełkot i bełkot, bełkot nieustannie:
To bełkotali tak ciemnogrodzianie⁵⁶.

Wrażenie bezkształtności potęguje mrok skrywający miasto, pustka na ulicach, niedookreślony zapach (pomieszenie zakrystii i naftaliny), odgłosy chrapania i bredzenia przez sen. to miejsce jest zdegenerowane, chore, martwe za życia, podróż do niego staje się zejściem w zaświaty. Nie słyhać tam mowy, tylko pozbawione sensu, nieartykułowane dźwięki, bliższe zwierzętom niż ludziom. Kwalifikacja aksjologiczna jest jednoznaczna: za granicami naszego dźwięcznego, jasnego, dobrego, uporządkowanego świata, panuje cisza, mrok, chaos, zło i śmierć. to podstawowe rozróżnienie kształtuje wyobraźnię mityczną, niezależnie od tego czy jest to mit polityczny czy tradycyjna kultura ludowa.

Przywołany na wstępie apel („Niechaj po mojej śmierci nie będzie minuty ciszy!”) przypomina o konieczności ciągłego aktualizowania granicy pomiędzy

53. Tadeusz Kubiak, *Prości ludzie mówią*, w: *Serce Partii*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1951, s. 13–14.

54. Piotr Kowalski, *Kultura magiczna...*, s. 67.

55. Jalu Kurek, *Niech będzie po nowemu*, w: *Plomień...*, s. 86.

56. Konstanty I. Gałczyński, *Podróż do Ciemnogrodu*, w: *Portrety muzy...*, s. 852.

życiem i śmiercią. Skoro jeden z paradygmatów komunistycznej Arkadii brzmi „śmierci nie ma”⁵⁷, to nie może być tam również miejsca na ciszę. O tym, że te założenia nie pozostawały wyłącznie w sferze tekstów ideologicznych, ale wcielały się w działanie, świadczą uroczystości pogrzebowe po śmierci Józefa Stalina. Moment złożenia trumny w krypcie na placu Czerwonym uczczono w Polsce pięcioma minutami pozornej ciszy. Decyzją władz 9 marca 1953 roku o godzinie 10:00 na pięć minut zamilkły dźwięki życia codziennego: wstrzymano ruch uliczny, pracę fabryk, kursowanie pociągów, rozmowy itp. Służby bezpieczeństwa nadzorowały, aby obowiązkowego milczenia nie zakłócały dźwięki subwersywne, sprawców zakłóceń spotkały represje. Miejsce codziennych dźwięków zajęło wycie syren fabrycznych, salwy armatnie, bicie dzwonów kościelnych, komunikaty nadawane z tysięcy megafonów, *Międzynarodówka* i muzyka żałobna⁵⁸. Paradoksalnie, żałobna „cisza” okazała się bardzo głośna, wręcz ogłuszająca. Tak zorganizowana audiosfera jest właściwa rytuałom przejścia, a dla społeczności „obozu pokoju” taki status miał z pewnością pogrzeb Stalina. Obrzędowy zgiełk pełnił funkcję apotropaiczną (ochronną), odstraszał demony, pozwalał bezpiecznie przetrwać czas naznaczony bliskością śmierci i chaosu⁵⁹.

Podsumowując, można uznać, że rytualna wrzawa znamionuje audiosferę omawianych tekstów kultury totalitarnej. „Nowy świat” brzmi dźwięcznie, cisza i amorficzność są właściwe przeszłości lub wrogim enklawom, które wkrótce zostaną pokonane. Otwieranie nowej sekwencji czasu, w tym wypadku komunistycznego końca historii, jest zawsze niebezpieczne, bo wiąże się z balansowaniem na granicy ładu i chaosu. Na płaszczyźnie narracji mitycznej śpiew, gwizd pociągu, zgiełk dochodzący z huty, uderzenia murarskich młotków, miarowe kroki pochodu, zabezpieczały dokonujące się przemiany, odsuwając widmo śmierci.

57. W literaturze socrealistycznej śmierć istnieje jako fakt biologiczny, ale pozbawiona jest wymiaru egzystencjalnego. Kolektyw jest obdarzony nieśmiertelnością i przechowuje dzieło człowieka w czynach jego następców. Monika Brzostowicz-Klajn, *Śmierci nie ma! (motyw)*, w: *Słownik realizmu...*, s. 341–347.

58. Sławomir Wieczorek, „Cisza huczy ponad krajem naszym”. *Pejzaż dźwiękowy żaloby po śmierci Stalina*, „Muzyka”, 2014, nr 1, s. 95–117.

59. Piotr Kowalski, *Kultura magiczna...*, s. 72.

ER(R)GO

przekłady¹



Przedmioty dźwiękowe i produkty dźwiękowe: standardy nowej kultury słuchania w pierwszej połowie XX wieku¹

Wstęp

Aniołki na świątecznych kartkach, wiecznie uśmiechnięte twory utopii, obiecują raj, w którym Muuzak, rajska ściana dźwięku, nigdy nie przekształci się w ścianę płaczu. Stanowią dowód istnienia recepty na ziemskie piekło. Muuzak wkomponowuje się w przestrzeń, uświęcając ją uroczystym motywem rajskiego ogrodu, o którym czyta się w opowieściach o utopii, jednak szybko okazuje się jedynie balsamem zalewającym nas ziemską nudą².

Tymi słowami Raymond Murray Schafer zaczyna refleksje o muzyce tła w swoim sławnym dziele *The Soundscapes* z 1977 roku. Krytyczna postawa kanadyjskiego kompozytora wobec Muzaku ujawnia się już w neologizmie łączącym nazwę szeroko rozpoznawalnej firmy produkującej muzykę tła z odgłosem krowiego muczenia. Schafer oskarża Muzak o „przemienienie świętej sztuki w papkę”, wyjaśniając, że muzyka tła została zaprojektowana nie jako muzyka do słuchania, ale niczym ściana akustyczna maskująca wszelką specyfikę danego pejzażu dźwiękowego.

Aniołki na świątecznych kartkach zdążyły się jeszcze uśmiechnąć, zanim ich niebiańskie oblicza zmieniły się w pośmiertną maskę z tępyim spojrzeniem zabalsamowanych zwłok. Wielkoduszny Schafer uczynił ukłon w stronę twórców

1. Tekst ukazał się oryginalnie w czasopiśmie „Cultures Unbound”, Vol. 4, 2012. Tytuł oryginału: *Sound Objects and Sound Products: Standardizing a New Culture of Listening in the First Half of the Twentieth Century*.

2. Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World: Toward a Theory of Soundscape Design*, University of Pennsylvania Press 1977, s. 96. Przedrukowany w 1994 roku, pod tytułem *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*.

muzyki tła, przyznając, że ich cel był utopijny. Muzyka tła ma swoją historię i jej źródła prowadzą do procesu powstania przedmiotu dźwiękowego, który został świadomie zaprojektowany do nie-słuchania. Historia pochodzenia przedmiotu dźwiękowego, jak postaram się udowodnić, ukazuje proces ćwiczenia odbiorcy w określonym trybie słuchania, który umożliwi doświadczenie słuchowe przypominające balsamowanie dźwiękiem.

Tryb odbioru, który można określić jako „słuchanie progowe”, rozwinął się w XX wieku, wraz powstaniem technologii skupionej na reprodukcji i odtwarzaniu. Podczas słuchania progowego odbiorcy nie utrzymują cały czas tego samego poziomu koncentracji, oscylują pomiędzy aktywnym wsłuchiowaniem się a pasywnym słyszeniem. Słuchający progowo niekoniecznie są świadomi obecności muzyki, równocześnie cały czas reagując na nią zarówno fizycznie, jak i emocjonalnie. Badacze zajmujący się sound studies, muzykolodzy oraz historycy kultury słuchania długo podtrzymywali dychotomię aktywnego i pasywnego słuchania, czyli wsłuchiwania się i słyszenia. Słuchanie progowe funkcjonuje pomiędzy tymi binarnymi opozycjami; mam nadzieję wykazać, że zrozumienie źródeł powstania zjawiska pomoże przełamać tę opozycję lub całkowicie porzucić jej binarność.

Dopiero niedawno badacze z zakresu socjologii nauki, sound studies i historii nauki zainteresowali się związkami pomiędzy światem nauk ścisłych a muzyką, co przyniosło wartościowe analizy i bogactwo podejść³. Badaniom poddano historię percepcji dźwięku, sposoby redukcji hałasu, akustykę w architekturze, kulturę muzyczną związaną z koncertami; dyskusji poddano szeroko rozumianą koncepcję pejzażu dźwiękowego⁴. Przywoływane prace łączy wspólne zainteresowanie rozwojem indywidualnych i publicznych praktyk słuchania.

Dla uniknięcia nieporozumienia muszę podkreślić, że ten esej nie dotyczy bezpośrednio muzaku, ale warunków, prądów intelektualnych oraz procesów kulturotwórczych, które umożliwiły jego powstanie. Najpierw przywołam kon-

3. Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, The MIT Press, Cambridge, MA 2002; Trevor Pinch, Karin Bijsterveld, *Should One Applaud? Breaches and Boundaries in the Reception of New Technology in Music*, „Technology and Culture”, 2003, nr 22, s. 536–559; Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, NC 2003; Myles Jackson, *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006.

4. James Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, The University of California Press, Berkeley 1995; Trevor Pinch, Frank Trocco, *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2002; Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity...*; Jonathan Sterne, *The Audible Past...*; Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, MA 2008.

cepcje upowszechnione w XIX wieku w środowiskach badaczy i muzyków, które przyświecały analizom odbioru muzyki zarówno na poziomie emocjonalnym, jak i fizycznym, oraz efektów, jakie ów odbiór wywołuje. Następnie skupię się na wysiłkach psychologów na początku XX wieku, współpracujących z Oddziałem Fonograficznym przedsiębiorstwa Thomasa Edisona, którzy przekształcili przedmiot dźwiękowy w produkt poprzez wykształcenie nowego sposobu słuchania. Zwrócę szczególną uwagę na badania psychologa Waltera van Dyke'a Bingham, opierające się na pomiarze wpływu muzyki na funkcje motoryczne. Odniosę się następnie do Testów Brzmienia, Recitalów Od-tworzenia oraz Testu Zmian Nastrojów stworzonych przez Przedsiębiorstwo Edisona w celu promocji wynalazku fonografu. Eksperymenty te, jak postaram się wykazać, służyły przede wszystkim wyćwiczeniu słuchacza w odbieraniu dźwięku instrumentu w określony sposób. Na zakończenie omówię dalekosiężne konsekwencje działań promocyjnych, a w szczególności Testu Zmian Nastrojów. Zależy mi na pokazaniu, że progowe słuchanie rozwinęło się wraz z procesem standaryzacji obiektu dźwiękowego i zobiektywizowaniu subiektywnej praktyki percepcji dźwięku.

Prawidłowy odbiór dźwięku i jego wpływ na ciało w XIX wieku

W pierwszych dekadach XX wieku świat dźwięku drżał w posadach. Powstanie nowych systemów tonalnych, rozszerzenie mapy o obszary spoza kultury Zachodu oraz transformacje w obrębie muzyki Zachodu, które były świadomym odejściem od wcześniejszej estetyki, a równocześnie próbami wskrzeszenia dawnych tradycji ludowych – wszystko to wiązało się z rozwojem w kierunku całkowitej atonalności. Poszerzeniu uległa zarówno ilość dźwięków wykorzystywanych przy tworzeniu muzyki, jak i liczba słuchaczy, których sposób klasyfikacji stał się przedmiotem dyskusji wśród muzykologów i psychologów⁵. Źródła tych wysiłków można odnaleźć w XIX wieku i w dyskusji prowadzonej w obrębie muzykologii oraz nauk przyrodniczych, której przedmiotem był podział sposobów odbioru dźwięku na prawidłowe i szkodliwe. Zainteresowanie wypracowaniem norm łączyło się z fascynacją fizycznym oddziaływaniem dźwięku na ciało oraz cielesnymi skutkami „nieprawidłowego” słuchania.

W świecie nauk ścisłych badania nad percepcją dźwięku doprowadziły do wytworzenia się dalszych podziałów na dyscypliny i subdyscypliny. W ramach nowego pola badań wyznaczonego przez eksperymentalną psychologię

5. Charles Myers, *Individual Differences in Listening to Music*, w: *The Effects of Music*, red. Max Schoen, Routledge, New York 1927, s. 10–37; Otto Ortmann, *Types of Listeners: Genetic Considerations*, w: *The Effects of Music*, red. Max Schoen, Routledge, New York 1927, s. 38–77.

koncentrowano uwagę na gromadzeniu jak największej ilości danych uzyskanych w wyniku kilku prowadzonych eksperymentów, w których badaniom poddawano zdolność rozróżniania tonów. W przeciwieństwie do wcześniejszych badań, teraz od uczestników nie wymagano wykształcenia muzycznego, a obiektem nie był subiektywny odbiór dźwięku związany ze zjawiskami takimi jak akomodacja, składowe harmoniczne, dwudźwięk. Traktowanie muzycznego wykształcenia jako formy naukowej kompetencji można dostrzec we wczesnej fazie badań z zakresu fizjologii prowadzonych przez Hermana Helmholtza i Ernsta Macha, badaczy zanurzonych w świecie muzyki do tego stopnia, że traktowali dźwięk jako jego nierozłączną część⁶.

Kolejne pokolenie badaczy odeszło całkowicie od tego przekonania, co widoczne jest w serii eksperymentów przeprowadzonych przez laboratorium Wilhelma Wundta, w których badani mieli za zadanie wysłuchać dwóch tonów, a następnie – porównując je z trzecim dźwiękiem – ocenić, czy znajduje się on pomiędzy dwoma pierwszymi⁷. Eksperymenty bazowały przede wszystkim na danych zgromadzonych dzięki setkom tysięcy ankiet, a nie na umiejętnościach i wykształceniu muzycznym osób poddanych badaniu. Podejście to było odejściem od perspektywy charakteryzującej pierwsze badania z zakresu psychologii dźwięku przeprowadzone przez Carla Stumpfa, entomuzykologa i psychologa *gestalt*, w których to badaniach uczestniczyły osoby posiadające *Musikbewusstsein*, tj. określane przez naukowca jako umuzykalnione, a nawet świadome muzycznie, czyli posiadające odpowiednie kwalifikacje do analizy wrażeń dźwiękowych⁸.

Pomiędzy Wundtem a Stumpfem doszło do polemiki na temat roli muzycznego wykształcenia w badaniach nad wrażeniami dźwiękowymi, której znacznie analizowałam już w artykule *The Bias of 'Music-Infected Consciousness': The Aesthetics of Listening in the Laboratory and on the City Streets of Fin-de-Siècle Berlin and Vienna*⁹, traktując tę dyskusję w kategoriach przemiany

6. Alexandra Hui, *Instruments of Music, Instruments of Science: Hermann von Helmholtz's Sound Sensation Studies, His Classicism, and His Beethoven Sonata*, „Annals of Science”, 2011, t. 2, nr 68, s. 149–177; Alexandra Hui, *The Psychophysical Ear: Musical Experiments, Experimental Sounds, 1840–1910*, The MIT Press, Cambridge, MA 2012.

7. Carl Lorenz, *Untersuchungen über die Auffassung von Tondistanzen*, „Philosophische Studien”, 1890, nr 6, s. 26–103; Wilhelm Wundt, *Ueber Vergleichungen von Tondistanzen*, „Philosophische Studien”, 1981, nr 6, s. 616–617.

8. Carl Stumpf, *W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie; E. Luft, Über die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft”, 1888, nr 4, s. 540–550; Carl Stumpf, *Über Vergleichungen von Tondistanzen*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinneorgane”, 1890, nr 1, s. 419–462; Carl Stumpf, *Wundt's Antikritik*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinneorgane”, 1891, nr 2, s. 266–293.

9. Alexandra Hui, *The Bias of 'Music-Infected Consciousness': The Aesthetics of Listening in the Laboratory and on the City Streets of Fin-de-Siècle Berlin and Vienna*, „Journal of the History of the Behavioral Sciences”, 2012, t. 3, nr 28, s. 236–250.

paradygmatu badawczego. Ten nowy kierunek rozwoju laboratorium zasadzał się na wprowadzeniu podziału na prawidłowy i błędny sposób odbioru dźwięku, poprzez dewaloryzację subiektywnego doświadczenia jako metody analizy w badaniach naukowych. Zatem jeszcze w połowie XIX wieku umiejętność czytania nut, grania na instrumencie i przede wszystkim poprawnego odbioru muzyki stanowiła warunek uprawiania nauk ścisłych. Jednak już po 1890 roku podważono to założenie.

Nie należy zapominać, że poza przestrzenią laboratorium wypracowano również teorie odbioru dźwięku. Powszechnie znane w obszarach niemieckojęzycznych były pisma Eduarda Hanslicka, wiedeńskiego krytyka muzycznego, który w *Von Musikalisch-Schönen* z 1854 roku stworzył system formalny, włączając w estetykę muzyki typologię sposobów słuchania. Hanslick najwyżej cenił odbiór estetyczny, który definiuje jako dobrowolny akt czystej kontemplacji. Aktywne wsłuchiwanie się wymagało od odbiorcy umiejętności rozpoznawania i analizowania muzycznych form według kryteriów opisanych przez samego Hanslicka w systemie formalnym. Wsłuchiwanie się w muzykę poprzez matrycę formalistycznej koncepcji muzyki stanowił w XIX wieku ceniony i skrzętnie chroniony wzór dla prawidłowego sposobu odbioru¹⁰.

Zainteresowanie psychofizycznymi efektami odbioru muzyki w XIX wieku, które do ąż się z wywoływaniem emocji u słuchacza, można sprowadzić do trzech form analizowania praktyki słuchania. Skupiano się na efektach ubocznych dźwięku fizycznie oddziałującego na ciało wykonawcy, a w szczególności kobiet uprawiających muzykę. Zaniepokojenie „złym wpływem” wynikało z transformacji praktyk i wartości typowych dla kształtującej się klasy średniej. Industrializacja procesu produkcji fortepianów obniżyła ich koszt, upowszechniając wiarę w nieodzowną rolę *Kultur* w prawidłowym wychowaniu, które nie mogło obejść się bez nauki gry na kilku instrumentach. Fizjododzy, konstruktorzy instrumentów muzycznych, akustycy i pedagodzy skoncentrowali się na wypracowaniu profilaktyki poprawnego odbioru, aby uchronić ciało wykonawcy przed groźnym wpływem wibracji. Działania te przebiegały różne formy: od zakazu intensywnego koncertowania po stworzenie nowych technik kształcenia posiłkujących się specjalnymi urządzeniami w praktyce pedagogicznej. Ciało trenowano zarówno po to, by rozwinąć umiejętności wykonawcze, jak i w celu zapewnienia bezpiecznych metod posługiwania się nim w kontakcie z muzyką.

10. Johannes Brahms stanowi kolejny na to przykład. Zaniepokojony brakiem dyscypliny w muzycznym wykształceniu u młodszych pokoleń, które potrafiły jedynie słuchać muzyki, a nie ją wykonywać, podkreślał „prawidłowy” odbiór wynikający z umiejętności wykonawczych. Brahms wolał publiczność wsłuchującą się w jego utwory, jakby sama je wykonywała. Zob. Leon Botstein, *Time and Memory: Concert Life, Science, and Music in Brahms's Vienna*, w: *Brahms and His World*, red. Walter Frisch, Princeton University Press, Princeton, NJ 1990.

Analizy odbioru dźwięku skupiały się również na niepożądanym skutkach nieprawidłowego sposobu słuchania. Pisma Hanslicka po raz kolejny dostarczają nam ciekawego opisu przykładów estetycznego odbioru, który autor zestawia z odbiorem patologicznym, charakteryzującym się doświadczeniem muzyki niczym „w stanie zamroczenia, pochłaniając dźwiękową papkę”¹¹. Jeszcze niżej w randze znajdziemy słuchacza-obszernika, który od muzyki oczekuje jedynie abstrakcyjnych uczuć, doświadczając jej „jakby pod działaniem chloroformu”¹². Całkowicie poza podejrzeniem o nieprawidłowość znajdowały się osoby wsłuchujące się w dźwięki zgodnie z zasadami formalnego systemu muzycznej analizy. Sposób odbioru musiał być zgodny z systemem Hanslicka, aby to, co zostało usłyszane, uznano za dźwięki. Aczkolwiek, jeżeli słuchacz w niewłaściwy sposób podchodził do muzyki, czyli słuchał w zły sposób, to w konsekwencji zarówno psychicznie, jak i fizycznie doświadczał muzyki niejako w stanie narkotykowego odurzenia.

Obawy związane z psychicznym i fizycznym oddziaływaniem muzyki na słuchającego łączą się z trzecim aspektem: korzyści (poza wszechstronnym wykształceniem *Bildungsbürger* stanowiącym część koncepcji *Kultur*). Najlepszym przykładem analizowania dźwięku pod kątem uzyskanych dzięki muzyce korzyści są poglądy Karla Büchera, ekonomisty z Lipska, który pod koniec XIX wieku, wykorzystując perspektywę wynikającą ze swojej pozarynkowej działalności (darów i wymiany), skupił się na wpływie siły roboczej na kształt muzyki. W *Arbeit und Rhythmus* opisuje źródła rolnictwa i gospodarki, analizując przedstawienia naśladowujące zwierzęta¹³. Wyjaśnia, że odtwarzanie odgłosów i ruchów zwierząt stanowiło ważny element „tańca ludzi prymitywnych”; co więcej, „wszelka systematycznie wykonywana czynność przyjmuje formę zrytmizowaną, łącząc się z muzyką i pieśnią, tworząc niewidzialną całość”¹⁴. W dziele *Die Entstehung der Volkswirtschaft (Industrial Evolution)* stwierdza Bücher, że muzyka spełnia rolę dyscyplinującą, usprawniając pracę spółdzielczą i stanowiąc niezbędny krok w stronę industrializacji.

Bücher traktuje wprowadzenie w pracę zespołową jak sianokosy czy układanie cegieł: jako sztuczne wyznaczanie tempa będącego elementem kluczowym dla jej rozwoju. Wyjaśnia, że „akompaniament muzyczny towarzyszący liczeniu oraz śpiewaniu” w prosty sposób łączy osobno wykonywane działania w pracę zespołową¹⁵. Przywołuje przykłady pracy od Kamerunu aż po Sudan i Chiny,

11. Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, red. Morris Weitz, przeł. Gustav Cohen, Liberal Arts Press, New York 1854/1957, s. 90–91.

12. Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, s. 90–91.

13. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Teubner, Leipzig 1899.

14. Karl Bücher, *Industrial Evolution*, przeł. Samuel Morley Wickett, Henry Holt and Company, New York 1893/1907, s. 27–28.

15. Karl Bücher, *Industrial Evolution*, s. 276.

gdzie pieśń stanowiła integralny element pracy niewolników, odwołując się również do utrzymania dyscypliny w wojsku poprzez rytm we „współczesnych Stanach”¹⁶. Muzyka pomagała zarówno w dyscyplinowaniu pojedynczego ciała, jak i grupy osób. Współczesna muzyka, rytm i kształt pracy zespołowej w ujęciu Büchera tworzą harmonijną całość niczym orkiestra grająca *unisono*. Pod koniec XIX wieku doszło do renegocjacji statusu wykształcenia muzycznego w laboratorium, jak i poza nim; skutkiem było, że w badaniach psychologicznych zdewaloryzowano subiektywne doświadczenie jednostki, a także jej muzyczne umiejętności. Zakwestionowano model badań opierający się na obserwacji poprzez wskazanie jej tendencyjności oraz zagrożeń, jakie niesie. W tym samym czasie wysoko cenionym obiektem do analizy stał się odbiorca poruszający się po ulicach miast i przebywający w salach koncertowych, o ile posiadał odpowiednie kwalifikacje. Dyskusja nad rolą muzycznych umiejętności w procesie odbioru wynikała z przekonania, że prawidłowy odbiór stanowi warunek *sine qua non* właściwego doświadczenia dźwięku. Założenie, że muzyka potrafi w sposób mechaniczny wpłynąć na ciało, wywołując określone efekty doprowadziło do rozwinięcia pogłębionego zainteresowania negatywnymi i pozytywnymi skutkami oddziaływania dźwiękiem na jednostki oraz masy. Wysiłki psychologów pragnących doświadczać potwierdzić wpływ muzyki na funkcje motoryczne wypracowały narzędzia, z których korzystali zarówno oni sami, jak i twórcy muzyki, umożliwiając rozwój zupełnie nowej formy odbioru, pozwalającej na odbiór nowych dźwięków.

Badania Waltera Bingham nad wpływem muzyki na funkcje motoryczne

Waltera van Dyke Bingham kojarzy się przede wszystkim z jego pracą w roli sekretarza Komitetu Klasyfikacji Personelu Armii dla Departamentu Wojny podczas I wojny światowej, gdzie przygotowywał testy na inteligencję oraz testy osobowości mające na celu przypisanie osoby do odpowiedniego stanowiska – testy klasyfikujące będące pierwszą generacją testów umiejętności wciąż popularnych w Ameryce. Wykształcenie zdobył, pracując w laboratoriach Hugona Münsterberga na Uniwersytecie Harvarda i Jamesa Angella na Uniwersytecie Chicagowskim. W 1915 roku założył Oddział Psychologii Stosowanej w Instytucie Technologii Carnegie i stał się jego dyrektorem. Bingham odpowiada za połączenie koncepcji naukowego zarządzania z wynikami testów badających wpływ muzyki na nastrój, które doprowadziły do wprowadzenia muzyki tła (*piped-in music*) do fabryk i warsztatów w latach 30. XX wieku.

16. Karl Bücher, *Industrial Evolution*, s. 277.

W 1910 roku Bingham opublikował *Studies in Melody (Badania Melodii)*, studium oparte na badaniach przeprowadzonych w laboratoriach Uniwersytetu Chicagowskiego, jak i Harvarda w latach 1905–1908¹⁷. Celem badań było znalezienie odpowiedzi na pytania: Czym jest melodia? Czy melodia, jak to zakładał *a priori*, jest poczuciem jedności? Oraz: W jaki sposób wytwarza się przy odbiorze jej poczucie jedności? Wcześniejsze eksperymenty innych badaczy wskazywały na relację pomiędzy zjawiskiem tonalności a kinestetyką, współgraniem funkcji motorycznych z dźwiękiem, poczuciem napięcia oraz napięciem mięśni¹⁸. Bingham postanowił zatem zbadać efekty stymulacji funkcji motorycznych poprzez wykorzystanie prostej melodii.

Trzyzęściowa teza Bingham opierała się na następujących założeniach: koncentracja stanowi aktywność, na którą składają się ruchy w obrębie zarówno małej, jak i dużej motoryki. Proces koncentracji objawia się w zakresie ruchów dużej motoryki, wpływając na ogólny stan ciała. W tym kontekście motoryczne ruchy kolisty mogą posłużyć jako wskaźniki poziomu koncentracji: na przykład bębnienie palcami „odbywa się półautomatycznie, pod wpływem ruchów małej i dużej motoryki, co oznacza, że spowolnienie działania pozwala rozpoznać utratę koncentracji. Przyspieszenie ruchów kolistych oznacza zatem, że proces koncentracji na porządkowaniu odbywa się w prawidłowy sposób”¹⁹.

Podstawą w procesie pomiaru spadku tempa funkcji motorycznych były zarówno osobiste opisy wrażeń uczestników, które pozyskiwał Bingham, jak i dane uzyskane dzięki rejestracji bębnienia palcami. Spowolnienie ruchów odczytywano jako utratę koncentracji, a przyspieszenie ich jako wzmocnioną uwagę. do pomiaru tego ostatniego posłużyło mu specjalnie skonstruowane urządzenie. Badani mieli za zadanie bębnić palcem, podczas gdy puszczano im różne sekwencje tonów, które były wewnątrznie spójne (pod względem wysokości dźwięków) i niespójne oraz posiadały różną długość (na przykład dwa tony) lub też były długie. Badani byli studenci oraz instruktorzy z laboratorium na Harvardzie, posiadający różny poziom umiejętności muzycznych.

Ten rodzaj wglądu w doświadczenie badanego dostarczył wielu interesujących anegdot. Uczestniczka nazwana „Ta” bębniła palcem „z regularnością maszyny

17. Walter Bingham, *Studies in Melody*, „The Psychological Review: Monograph Supplements”, 1910, t. 3, nr 12.

18. Max Meyer, *Elements of a Psychological Theory of Melody*, „Psychological Review”, 1900, t. 7, nr 3, s. 241–273; Theodor Lipps, *Zur Theorie der Melodie*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, 1902, nr 27, s. 225–263; Max Meyer, *Unscientific Methods in Musical Esthetics*, „Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods”, 1904, nr 1, s. 707–715; Fritz Weinmann, *Zur Struktur der Melodie*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, 1904, nr 38, s. 238–239; Theodor Lipps, *Psychologische Studien*, 2nd ed., Verlag der Dürr’schen Buchhandlung, Leipzig 1905.

19. Walter Bingham, *Studies in Melody*, s. 60.

kołowej”, jednak nie była w stanie opisać swoich wrażeń doświadczenia dźwięku, ponieważ słyszane tony nie miały na nią wpływu²⁰. Świadcstwo badanych zestawiono z tabelą tempa bębnienia, aby wskazać, jakie elementy konstytuują melodię. Jednak najciekawsze wnioski dostarczyło porównanie tabel ukazujących reakcje na melodię z reakcją na dźwięki nietworzące melodii. Wyniki badań przeprowadzonych przez Bingham nie pomogły odpowiedzieć na postawione hipotezy, lecz jedynie dostarczały sugestii. Badaczom nie udało się wykazać związku między tempem bębnienia palcami a wewnętrzną spójnością i kształtem sekwencji tonów.

Bingham stwierdził, że spójność melodii odróżniająca ją od sekwencji tonów zostaje stworzona w wyniku „aktywności słuchacza”, a nie dźwięków samych w sobie. Jeżeli sekwencja tonów „pozwała słuchaczowi na adekwatną reakcję na każdy z nich”, to poszczególne dźwięki „odczuwa się” jako powiązane ze sobą. Bingham wyjaśnia, że jeżeli sekwencja tonów zostanie zakończona w sposób, który symultanicznie pozwoli słuchaczowi wypełnić aktywność w ramach reakcji na dźwięki, to „zrównoważone rozłożenie aktywności mięśniowej tworzy wrażenie, że sekwencja tonów stanowi spójną całość tworzącą melodię”. Równocześnie z melodią pojawiała się aktywność mięśni. W momencie wybrzmienia melodii również aktywność mięśniowa ustawała. Ten rodzaj rozłożenia aktywności mięśniowej pozwolił na rozpoznanie sekwencji tonów jako melodii. Reakcja mięśniowa pośredniczyła pomiędzy sekwencją tonów a muzycznym doświadczeniem melodii. Problem, którego rozwiązaniem poprzez pomiar funkcji motorycznych podjął się Bingham, był pytaniem z dziedziny estetyki. Wykazał przede wszystkim związek pomiędzy funkcjami motorycznymi a melodią. Muzyczna sekwencja tonów miała wpływ na funkcje motoryczne, ale odbiorca rozpoznawał ją jako melodię dopiero *post factum*.

W wyniku rosnącego zainteresowania oddziaływaniem na ciało, oprócz przeprowadzenia pionierskich badań Bingham w tym obszarze, powstała zbiorowa praca pod tytułem *The Effects of Music (Efekty Muzyki)* (1927), którą badacz opatrzył wstępem. Monografia składała się z esejów wyłonionych poprzez konkurs na badania nad wpływem muzyki, ogłoszony w 1921 roku przez Amerykańskie Stowarzyszenie Psychologiczne²¹. Nagroda w wysokości pięciuset dolarów została ufundowana przez Thomasa Edisona. Szeroki zakres badań podejmował takie problemy, jak wpływ muzyki na nastrój, ciśnienie krwi, trawienie oraz efekty wynikające ze specyficznego programowania sekwencji dźwięków i selekcji

20. Walter Bingham, *Studies in Melody*, s. 72.

21. Zwycięzcą konkursu była badaczka z dziedziny psychologii eksperymentalnej Margaret Washburn z college'u Vassar, która analizowała rolę powtarzania utworu muzycznego w odczuciu go jako przyjemny bądź nieprzyjemny. W jury konkursu byli: sam Bingham oraz Harry Porter Weld z Uniwersytetu Cornell i Harry Dexter Kitson z Uniwersytetu Columbia.

tonów. Bingham wyjaśniał we wstępie, że książka ma odpowiedzieć na pytania słuchaczy „jak muzyka oddziałuje na mnie?” oraz skłonić naukowców do wyjaśnienia „natury i tajemnic oddziaływania muzyki”²².

Bingham stwierdza, że proces doświadczenia muzyki zależy od skomplikowanej sieci zmiennych czynników, jak pochodzenie i wykształcenie słuchacza, co w efekcie zaburzało ściśle naukowy charakter badań muzyki. W niewielkim stopniu badaniu pomagało sprowadzenie doświadczenia dwóch determinantów, czyli specyfikacji doboru muzyki oraz słuchacza, który nie poddawał się uogólnieniom, różniąc się od innych wiekiem, edukacją, wykształceniem, osobowością i słuchem muzycznym²³. Słuchanie utworu muzycznego mogło wywołać różnorodne skutki. Bingham przywoływał przykład pracownicy, która, słuchając jazzu, obsługiwała krosno, wykonując równomierne i prężne czynności manualne. Jednak ten sam utwór u innej pracownicy wywoływał podenerwowanie, dekoncentrując ją całkowicie. Zbyt mocno przyciskała urządzenie i musiała silniej się koncentrować, aby uniknąć popełniania błędów, co zmniejszyło jej produktywność, w porównaniu z pracą bez muzyki²⁴.

Bingham sugerował, że przykład ten podważał wcześniejsze wnioski z przeprowadzonych eksperymentów dotyczących wpływu muzyki na funkcje motoryczne, wyjaśniając, że „każda osoba mająca wcześniej kontakt z muzyką, i dla której sekwencja tonów cokolwiek oznacza, wykazuje delikatne, ale wyraźne, zmiany w napięciu mięśni”²⁵. Zatem słuchacz, reagując na tony, łączy je ze sobą, odbierając je jako całość, wytwarzając de facto melodię. Chciałabym podkreślić, że pionierzy tego rodzaju badań wskazywali na potężną różnorodność w sposobie doświadczenia muzyki przez uczestników eksperymentu. Pomimo wspólnych wysiłków podejmowanych w ramach kilku dyscyplin, gdzie próbowano z analityczną precyzją udokumentować efekty, jakie wywoływała muzyka, doświadczenia jednostki nie udało się przełożyć na formę komunikatywną dla nauki.

Testy Brzmienia i Recitale Od-tworzenia

Omówiony przykład uwidacznia cele przyświecające przedsiębiorstwu Edisona, gdy projektowali recitale demontujące lub testy brzmienia. Przyczyną powstania w 1914 roku Testów Brzmienia i Recitalów Od-tworzenia można doszukiwać się w niepokojach samego Edisona, wynalazcy oskarżanego, w początkach

22. Walter Bingham, *Introduction*, w: *The Effects of Music: A Series of Essays*, 1–9, red. Max Schoen, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, London 1927/2001, s. 1. Przedruk Routledge w 1999 i 2001.

23. Walter Bingham, *Introduction*, s. 2–3.

24. Walter Bingham, *Introduction*, s. 3.

25. Walter Bingham, *Introduction*, s. 6.

kariery, o szarlatanerię i traktowanego jako jednego z niezliczonych domokrażców-naciągaczy, którzy tułali się po Ameryce pod koniec XIX wieku²⁶. Edison pragnął, aby konsumenci zachwycili się przede wszystkim wysokiej jakości brzmieniem jego fonografu oraz nagrań na cylindrach. Miało to dokonać się za sprawą Testów Brzmienia i Recitalów Od-tworzenia, podczas których publiczność przekonywano do wyższości wynalazku Edisona nad innymi. Wydarzenia te służyły równocześnie prezentacji odbiorcom prawidłowego sposobu korzystania z gramofonu, demonstrując w pełni funkcjonalność oferowanego produktu. Jak to pokażę, recitale spełniały funkcję treningu dla odbiorców posiadających różne pochodzenie i kompetencje muzyczne; trening polegał na kształceniu słuchaczy w określonym sposobie odbioru stanowiącym obiekt badań Bingham.

Przedsiębiorstwo Edisona wysłało specjalnie przeszkolonych przedstawicieli, aby we współpracy z lokalnymi dystrybutorami oraz sprzedawcami organizowali Testy Brzmienia. Pokazy miały się odbywać w sklepach sprzedających produkty Edisona, kościołach, szkołach, budynkach organizacji kościelnych lub prywatnych domach. Jedno wydarzenie zorganizowano nawet na barce na jeziorze Erie. Publiczność Testów Brzmienia mogła składać się z kilkudziesięciu do stu pięćdziesięciu osób. W większości wypadków przedstawiciele firmy poszukiwali lokalnych współpracowników, lecz zdarzały się również prośby ze strony szkół zainteresowanych kupnem o przesłanie urządzenia na próbę. Z tego powodu dochodziło do tarć pomiędzy przedstawicielami firmy a lokalnymi dystrybutorami narzekającymi, że pracownicy Edisona przybywają do miasta, nie mając pojęcia o lokalnych zwyczajach, organizują recitale w niewłaściwej dzielnicy dla nieodpowiedniej publiczności, odstraszać przez to potencjalnych nabywców²⁷.

Testy Brzmienia były klasyczną akcją promocyjną pozwalającą na prezentację urządzenia Edisona dla potencjalnych nabywców; w zamierzeniu miały jednak również przypominać koncert²⁸. Pokaz łączono czasem z prelekcjami na temat historii muzyki wygłaszanymi przez zapraszanych na tę okazję wykładowców akademickich lub krytyków muzycznych²⁹. Drukowano specjalne programy koncertowe z repertuarem przewidzianych na dany wieczór utworów.

26. DeGraaf, Archwista, Thomas Edison National Historic Park, przeprowadzone wywiady, 8.11.2011.

27. William Maxwell, wywiady, 24.04.1915. Wszystkie rozmowy, wiadomości, biuletyny i raporty Williama Maxwella znajdują się w William Maxwell Files w archiwach Edison Historic Site Archives.

28. William Maxwell, Internal Phonograph Division Bulletin, 1.04.1914; Maxwell, przeprowadzone wywiady, 17, 24, 30.04.1915.

29. Na przykład Frank Hildebrand w 1915 roku wygłosił serię wykładów-recitalów pod następującymi tytułami: „Rozwój Muzyki”, „Muzyka i Życie”, „Opera”. Programy wydarzeń znajdują się w William Maxwell Files w archiwach Edison Historic Site Archives, Thomas Edison National Historic Park.

Podobnie jak podczas koncertu muzycznego publiczność klaskała po każdym utworze. Sprawozdania, jakie wysyłali do Wytwórni Edisona jej przedstawiciele, określały liczbę słuchaczy, miejsce recitali, odtworzone utwory. Uzupełnieniem opisu wydarzenia było kilka zdań na temat reakcji publiczności. Wysyłane listy przekształcano następnie w raporty³⁰.

Wytwórnia Edisona, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom konsumentów, skupiła się na nagraniach popularnych w danym czasie wykonawców. Artyści podpisali kontrakt z wytwórnią i nagrywali utwory, które między innymi wykorzystywano do Testów Brzmienia. Podczas Recitali Od-tworzenia zestawiano wykonanie utworu na żywo przez artystę z jego nagraniem. Artysta lub artystka rozpoczął koncert duetem z fonografem, aby następnie zamilknąć i pozwolić urzędzeniu na wykonanie partii solo. Fonograf czasami cichł, odwiedzając się tym samym. Czasem przygaszano światła, aby publiczność nie mogła zobaczyć, czy w danej chwili śpiewa człowiek czy maszyna (wywoływało to największe wrażenie na publiczności). Publiczność ekscytowała się wykonawcami wprowadzanymi do Recitali Od-tworzenia. Jedna słuchaczka wyznaje w liście, że podobała jej się gestykulacja wykonawcy kierowana w stronę fonografu, ponieważ uczłowieczało to maszynę³¹.

Celem Recitali Od-tworzenia było zaprezentowanie wysokiej jakości brzmienia instrumentu Edisona. Z tego powodu artyści nie mogli się „popisywać” i wykonując utwór, musieli trzymać się wersji utrwalonej na nagraniu odtwarzanym przez fonograf³². Zakazywano im podkreślania swojej obecności podczas duetu, nie pozwalano na wydłużanie frazy, upiększanie wykonania dodatkowymi dźwiękami czy na śpiewanie głośniejsze od nagrania. Hasłem reklamującym fonograf było „Dźwięki artysty to dźwięki Edisona”, co w sposób niezamierzony podkreśla mechanizację Recitalu Od-tworzenia.

Chcąc skupić uwagę publiczności przede wszystkim na brzmieniu i jakości nagrania, przedstawiciele firmy instruowali słuchaczy przed wykonaniem oraz w jego trakcie, a nawet po (w wysyłanych do klientów listach), na czym dokładnie mają się skupić, wielokrotnie irytując w ten sposób publiczność³³. Podkreślali

30. William Maxwell, raporty i wywiady, 21, 22, 26.04.1915, 4, 5, 16.05.1915, oraz 6, 21, 23.06.1915.

31. William Maxwell, rozmowy, 21.06.1915.

32. Emily Thompson, *Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph, 1877–1925*, „The Musical Quarterly”, 1995, t. 1, nr 29, s. 131–171; Greg Milner, *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, Faber & Faber, New York 2007.

33. „Pani Rouland stwierdziła, że nie przypadł jej do gustu pomysł, aby pan Fuller (demonstrujący urządzenie) zachowywał się jakby publiczność nie miała zielonego pojęcia o muzyce, i jakby konieczne było ciągle przypomnianie, że mają patrzeć na płytę [...] pani Edison [nie-spokrewniona z Thomasem Edisonem] zarzuciła całemu wydarzeniu mechaniczność, która nie miała nic wspólnego z artystycznym działaniem. Urządzenie traktowano jako pierwszoplanowy

wierność nagrania i czystość brzmienia fonografu, marginalizując brzęczenie i zgrzyty wynikające z procesu rejestrowania dźwięków instrumentów. Prezentujący nigdy nie poruszali kwestii muzyki jako takiej – nie dyskutowano nad strukturą utworu, progresją akordów czy melodią. Recitale Od-tworzenia nie ćwiczyły w estetycznym odbiorze muzyki. Służyły raczej do podkreślenia niezwyklej jakości brzmienia w sposób, który przysłał dźwiękowo również wszelkie niedoskonałości nagrania.

Koncerty te nie wymagały od słuchacza umiejętności słuchania muzyki, a fonograf nie służył do nabycia wykształcenia muzycznego. Fonograf był również formą wyrazu wyrafinowania muzycznego właścicieli, o ile takowy mieli. Jednak Recitale Od-tworzenia i Testy Brzmienia rozwijały pewnego rodzaju umiejętność. Ćwiczone słuchaczy, aby stali się ekspertami od brzmienia, ekspertami w nowym sposobie słuchania. Kształcono ich w sztuce oddzielania szumu od muzyki, umiejętności ignorowania go, a nawet niesłyszania. Testy Brzmienia oraz Recitale Od-tworzenia funkcjonowały, poprzez scentralizowane protokoły przedstawienia, jako sposób standaryzacji obiektów dźwiękowych, jak i samego doświadczenia muzycznego słuchania.

Testy Zmian Nastroju

W 1921 roku Wytwórnia Edisona pod przywództwem Bingham wysłała tysiące listów z kwestionariuszem, w którym proszono o wypisanie listy utworów poprzez wypełnienie nimi tabeli emocji i nastrojów. Na podstawie odpowiedzi Bingham stworzył Test Zmian Nastrojów. Podczas tego badania wypełniano część ankiety dotyczącej pory dnia, pogody, nastroju oraz preferencji muzycznych, a następnie słuchano różnych utworów muzycznych, by na końcu odpowiedzieć na pytania dotyczące zmian nastroju i wrażeń.

Wytwórnia, w celu uzyskania właściwej próby dla projektu, zachęcała do odwiedzenia sklepów Edisona, gdzie można było wziąć udział w badaniu lub zorganizowaniu samemu „Przyjęciu Zmian Nastrojów”. Wypełnione kwestionariusze można było przesyłać pocztą na adres Oddziału Badania Muzyki Laboratorium Edisona. Jeden z właścicieli sklepu Edisona użył testu jako części rozmowy o pracę na stanowisko w swoim sklepie³⁴. Wiosną 1921 roku przeprowadzono testy na kampusach, co było jednym z pierwszych przypadków wykorzystywania w badaniach na szeroką skalę studentów kursów wprowadzających w psycho-

element przedstawienia, spychając artystyczną część na drugi plan. Uważała, że wysiłki pana Fullera, by być dowcipnym zakończyły się porażką”. Maxwell, listy, 21.07.1915, William Maxwell Files, Edison Historic Site Archives, Thomas Edison National Historic Park.

34. William Maxwell, wywiad, 9.04.1921.

logię – teraz jest to tradycja na studiach psychologicznych. Badaniami objęto kampusy Uniwersytetów West Orange, New Jersey oraz uniwersytetów Yale i Harvarda³⁵. Zorganizowano również dyskusję, podczas której oprócz Testu Zmian Nastrojów odbyła się wystawa malarstwa wielkoformatowego Akademii Sztuk Pięknych w Chicago.

Promowano Testy Zmian Nastrojów jako nową i wyrafinowaną formę badań naukowych. W reklamie z 1921 roku, która ukazała się w czasopiśmie „Colliers”, „Lady Home Journal” i „Cosmopolitan”, można ujrzeć postać sławnego detektywa Williama Burnsa stojącego obok fonografu Edisona z wypełnionym kwestionariuszem w ręku. Podpis pod ilustracją brzmiał: „pozwała zmierzyć zmianę nastroju pod wpływem muzyki u jednej osoby. Pan Edison potrzebuje tysięcy kwestionariuszy, aby badania były zgodne z prawem średniej”³⁶.

Do badań zmobilizowano również przedstawicieli firmy. William Maxwell, prezes Działu Fonografu Wytwórni Edisona, w komunikacie adresowanym do pracowników wyjaśniał, że Kwestionariusz Zmian Nastrojów stanowi część „jednego najciekawszych eksperymentów przeprowadzonych w historii muzyki”. Zachęcał do uczestnictwa i tym samym do wsparcia pracy Edisona i Binghamu poprzez udział w „NOWATORSKIM I EPOKOWYM EKSPERYMENCIE”³⁷. Maxwell, w odpowiedzi na pytanie o rodzaj muzyki, jaka powinna być użyta podczas Rautów Zmian Nastrojów, odpisywał: „Rauty Zmian Nastrojów stanowią przykład prawdziwie naukowych badań. Nie chcemy jedynie potwierdzić hipotezy. Staramy się dowiedzieć czegoś nowego”³⁸.

Maxwell oczekiwał, że uda się zebrać setki tysięcy wypełnionych kwestionariuszy (Maxwell, rozmowy, 22.01.1921)³⁹. Bez wątpienia dostarczono Binghamowi potężnej ilości danych wykorzystanych podczas badań nad wpływem muzyki na odbiorcę. Jako jeden z wielu efektów badań można potraktować stworzenie listy utworów uporządkowanej według wywoływanych nastrojów, nazywanej Skarbnicą Muzyki. Utwory skategoryzowano według następujących nastrojów: „stymulujące fizycznie”, „poruszające emocjonalnie”, „roztkliwiające”, „pobudzające wyobraźnię”⁴⁰. W każdej z kategorii znajdował się wybór od pięciu do dwudziestu popularnych piosenek i utworów klasycznych z repertuaru wytwórni Edisona, z których każdy opatrzony był numerem dystrybucyjnym.

Badania Binghamu nad wpływem muzyki na nastrój i funkcje motoryczne de facto zostały wykorzystane jako narzędzie marketingu. Jednak stworzona lista

35. William Maxwell, wywiady prowadzone od marca do maja, 1921.

36. William Maxwell, rozmowy, 22.11.1920.

37. William Maxwell, wywiad, 22.02.1921.

38. William Maxwell, rozmowy, 22.02.1921.

39. William Maxwell, rozmowy, 22.01.1921.

40. Box 18, William Maxwell Files, Edison Historic Site Archives.

utworów równocześnie ujawniała nowy sposób myślenia o odbiorze dźwięku. Wcześniejsze praktyki słuchania nagrań na fonografie opierały się na wyborze określonego utworu lub wykonawcy, który wpływał na doświadczenie muzyki. Skarbnica Muzyki pozwalała słuchaczowi na odwrócenie tego procesu i wybór nastroju, koncentrując się na doświadczeniu wpływu muzyki pod względem efektów, jakie miała wywołać: „Chcesz poczuć roztkliwienie? Wybierz utwór z listy!”. Nieważny był utwór czy wykonawca.

W ten sposób ćwiczonego słuchacza w zupełnie nowym w doświadczeniu muzyki i w konsekwencji przysposobiono do nowego sposobu odbioru. Wiosną 1921 roku Maxwell otrzymał list od entuzjastycznego uczestnika badań, który chwalił projekt Wytwórni Edisona, wierząc, że Test Zmian Nastroju nauczy dzieci „zwykłych amerykańskich robotników” grać i śpiewać. Maxwell przesłał wiadomość Edisonowi, stwierdzając, że „jeżeli każdy spojrzy na to w ten sposób, będziemy mieć świat w garści”, na co ten odpowiedział: „Myślę, że wielu tak zrobi”⁴¹. Subiektywne doświadczenie muzyki zostało zmierzone i uprzedmiotowione przez psychologów, co umożliwiło jego manipulację i sprzedaż. Obiekty dźwiękowe stały się produktami.

Zakończenie

Wprowadzenie standaryzacji oraz przedmiotów dźwiękowych, które wkroczyły w nowe przestrzenie życia słuchaczy, umożliwiły wytworzenie nowych praktyk słuchania. Za konsekwencję można uznać rozwój większej ilości przedmiotów dźwiękowych i produktów – elevator music, muzyki tła, muzyki przeznaczonej do specyficznych potrzeb oraz muzyki dyskutującej z samą koncepcją, jak dzieła Briana Ena i Roberta Richa. Fonograf pozwolił na standaryzację i normalizację wcześniej niemożliwą w salach koncertowych i laboratoriach; wytworzył wspólną podstawę w powszechnej praktyce percepcji muzyki, tworząc zupełnie nowe doświadczenie dźwiękowe, które paradoksalnie nie tylko było mobilne, ale dostępne przede wszystkim dla jednostek. Bingham i inni psychologowie umożliwili rozwój i rozkwit nowych praktyk nie-słuchania.

Pomiar i w konsekwencji standaryzacja praktyk słuchania doprowadziły do wytworzenia nowego sposobu odbioru, sprawiając, że słuchacz słyszał mniej. Proces ten następował stopniowo, jednak Recitale Od-tworzenia pokazują kluczowy moment oddzielenia słuchacza od procesu tworzenia muzyki. Dotychczas publiczność była uczestnikiem, który obserwował, jak skrzypek wydobywa z instrumentu czysty dźwięk dzięki wysiłkowi, jaki wkładał w wyciszenie zgrzytu smyczka, czy też wsłuchiwała się w wydobywane wysokie tony i zara-

41. William Maxwell, wywiad, 18.02.1921.

zem obserwowała wysiłek śpiewaczki. Słuchacze doświadczali momentu, gdy melodia wydobywa się z drewnianego pudełka, ponieważ znajdowali się tuż obok wykonawcy, współdziałając z nim razem, by się następnie rozdzielić. Przedstawiciele firmy podczas występu podkreślali przede wszystkim jakość brzmienia, a nie wyjątkowość kompozycji czy wykonania, dlatego dźwięk artysty i dźwięk fonografu Edisona były jednym i tym samym.

Odkąd możliwe stało się mierzenie cielesnych i emocjonalnych reakcji na muzykę, zarówno psycholodzy, jak i dostawcy nowej technologii dla masowego rynku szukali możliwości aplikacji i wykorzystania nowej wiedzy. Forma słuchania na progu świadomości, czyli słuchania progowego, powstała dzięki uprzedmiotowieniu indywidualnego doświadczenia. Wielu historyków muzyki i muzykologów pisało na temat kulturowych i socjologicznych aspektów regulacji zachowań słuchaczy⁴². W tym kontekście muzyka (w nowej i określonej sytuacji) posłużyła do wywołania określonego zachowania w ludziach, co przede wszystkim zmusza do pytania o to, czy rozmawiamy w ogóle o muzyce. Jeżeli nie, to czym są te dźwięki?

Przełożyła Justyna Stasiowska

42. William Weber, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Holmes and Meier Publishers, New York 1975; James Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, The University of California Press, Berkeley 1995.

ER(R)GO

varia | kontynuacje | antycypacje

Marcela Kościańczuk

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu



O matce jako tożsamej,
o matce jako innej
Analiza odmiennych taktyk reprezentacji
fotograficznych aktów matek¹

Wstęp

Tematyka kreowania tożsamości cielesnej, jej zmienności i swoistej performatywności jest obecnie dość często eksplorowana, nie tylko w humanistyce czy naukach społecznych, ale także w dyskursach medialnych. Cieleśność pojawia się w takich kontekstach jak kreowa do zerunku własnej płci czy też kreowanie wzorców relacji intymnych. Tego typu ujęcia stają się kluczowe dla teoretyków queer czy gender studies.

Artykuł ten nie obiera jednak perspektywy gender studies jako dominującej dla metodologicznej podstawy rozważań. Przeciwnie, nieco przewrotnie zwraca się do myśli hermeneutyczno-semiotycznej, by wskazać, że filozoficzno-społeczne nieiesencjalne podstawy konstruowania reprezentacji ciała, płci i relacji rodzinnych można odnaleźć nie tylko w postmodernistycznych refleksjach dekonstruujących w rewolucyjny sposób kategorie płci czy orientacji seksualnej.

Metodologiczną inspiracją dla podjęcia semiotyczno-kulturowej analizy znaczeń wpisanych w bardzo specyficzne obrazy był tytuł książki Paula Ricoeura *O sobie samym jako innym*, w której Ricoeur niejako wbrew filozofom dialogu (m.in. Emmanuelowi Levinasowi czy Martinowi Buberowi) wskazuje, że dystans wyrażony przez określenie kogoś trzecią osobą liczby pojedynczej – „on” nie musi być związany z zawłaszczeniem, przemocową reifikacją (uprzedmiotowieniem), czy mówiąc językiem Levinasa tematyzacją, odzierającą innego/Innego z jego swoistości i radykalnej inności. Co prawda rzeczywiście podmiot określony jako „on”, czy inaczej „każdy”, „jakikolwiek”, nie jest kimś, z kim można nawiązać bliską więź, nie musi on być także w ogóle kimś, z kim można nawiązać jakąkolwiek relację. Nie przeszkadza to jednak fundamentalnemu stwierdzeniu, o tym, że jest podmiotem etycznym. Pisze o tym Ricoeur, wskazując na ten z aspektów trzeciego, który jest najistotniejszy dla tego tekstu. Analizując

1. Artykuł został przygotowany w ramach grantu NCN: Wizualność taktyczna. Recepcja myśli Michela de Certeau nad codziennością we współczesnej kulturze, nr 2013/09/B/HS2/01164.

z perspektywy hermeneutycznej procesy tożsamości i wyodrębniania inności, Ricoeur ujawnia, że egzystencja ma charakter narracyjny, w którym sami siebie reprezentujemy niekiedy jako pierwszą osobę, zaś innym razem jako trzecią, dokonując manewrów związanych zarówno z dyskursywnym i emocjonalnym przejmowaniem całkowitej kontroli czy wczucia się w jednostkę, którą byliśmy w przeszłości, jak i zupełnie odmiennych aktów dystansowania się, czynienia obcym innych aspektów naszej przeszłej egzystencji. Przedstawiając perspektywę reprezentacji dyskursywnej czy narracyjnej, Ricoeur nie pomija kwestii związanych z materialnością każdego bytu.

Trzeci ma ciało i jest ciałem. Ten materialny korpus jest elementem wspólnym dla bardzo różnych istot. Trzeci ma także orzeczniki psychiczne², jak stwierdzi Ricoeur. One właśnie odróżnią go od innych cielesnych bytów. Ponieważ jednak nie sposób w praktyce oddzielić dwóch aspektów psychofizycznej jedności, faktycznie to także ciało jest tym, co łączy jak i tym, co rozdziela jednostkę od innych bytów. Ricoeur analizuje różne aspekty tożsamości cielesnej, w której splatają się ze sobą aspekty bycia i posiadania – jestem ciałem i mam ciało³. Posiadanie ciała, którym zarazem jestem, sprawia, że mogę mieć do niego pewnego rodzaju dystans. Ciało może stawać się „mną” na różne sposoby, mam możliwość kreowania czy współkreowania jego kształtu. Jednostka może ukrywać lub odkrywać swoją materialną powłokę, prowadząc swoistą grę z byciem i posiadaniem. Faktycznie jednak posiadający ciało nie jest jedynym graczem, w tej dość skomplikowanej rozgrywce. Na tym właśnie polega paradoks trzeciej osoby. „Trzeci” jest to, jak zauważa już Levinas, byt społeczny, jednostka konstruowana nie tylko przez wolny rozwój koncepcji samego siebie, w oderwaniu⁴ od skomplikowanej sieci społecznych zależności. Przeciwnie, główne znaczenie w kreacji tegoż bytu mają właśnie zależności, społeczne dyskursy, język werbalny oraz obrazowy. One wszystkie jednakże tworzą zarówno narzędzia opresji (biopolityki, w terminologii Michela Foucaulta⁵), ale także gry, współkreacji, negocjacji, zabawy bądź kłótni, która staje się kolejnym narzędziem budowania indywidualnej (ale już nie tylko prywatnej) tożsamości.

W tym artykule skupiam się nie tyle na opresji, ile na możliwościach jednostkowego wykorzystania reprezentacji cielesności: nie tyle odkrywanej i od-

2. Paul Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. Bogdan Chelstowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 61.

3. Paul Ricoeur, s. 65.

4. Emmanuel Levinas, Philippe Nemo, *Ethics and Infinity. Conversation with Phillippe Nemo*, przeł. Richard Cohen, Duquesne University Press, Pittsburgh 1985, s. 90. Por. także: William Paul Simmons, *The Third. Levinas' Theoretical Move from An-archival Ethics to the Realm of Justice and Politics*, „Philosophy and Social Criticism”, 1999, t. 25, nr 6, s. 83–104.

5. Michel Foucault, *Narodziny biopolityki*, przeł. Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

ślanianej przez wykorzystanie kulturowo usankcjonowanej instytucji ubrania, ile przeciwnie ukazującej się w nagości. Artystyczne reprezentacje nieokrytego odzieniem ciała tworzą mapę semiotyczną i pewien kanon znaczeń. Znaki, które były obecne w systemie mody (opisywanym chociażby przez Rolanda Barthes'a⁶) są tu jednak zastępowane przez fotograficzną/wizualną konwencję. Konwencja ta staje się formą, która odzwierciedla treść – portretującą starsze kobiece ciało. Projekty prezentowane w artykule odkrywają, do tej pory nieobecne (lub rzadko obecne), tematy przedstawień, ale także stanowią grę z etyczną, ale też estetyczną formą przedstawienia. Najczęściej dzieje się to poprzez symboliczne „zdarcie masek”, wybór szczerości, brutalnej niekiedy naturalności, bliskości fizjologii. Z drugiej strony we wszystkich projektach więź pomiędzy fotografem a modelką ma charakter intymny, bliskość wydaje się tu zatem odwoływać do czegoś więcej niż tylko strefy ściśle przedmiotowej. Dotyka ona także ważnych pytań związanych z indywidualnymi preferencjami, charakterem, osobowością bohaterów. Gra pomiędzy różnymi przedstawieniami nagości ma charakter taktyczny, pozwala ona przenosić się pomiędzy różnorodnymi wyborami, zachowaniami, namiętnościami portretowanych kobiet, którym oddaje się tu głos.

W artykule będę mówiła o taktykach, w takim rozumieniu, jakie przedstawia Michel de Certeau w książce *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*⁷. Taktyka u Certeau to aktywne i mobilne działanie jednostkowe lub pozasystemowe, ale korzystające z systemu, zawieszające się na nim, niezrywające z systemem ani nierewolucjonizujące go. to działanie niejako pasożytnicze (bądź symbiotyczne), w którym osoba (w ramach dostępnych jej możliwości) może w drobny sposób modyfikować ogólny zestaw norm, ujawniając swoją kreatywność. Jednostka może tu także podejmować grę z zastanym miejscem, nieustająco je przekraczając. Wśród taktyk szczególną rolę pełnią te, które „przechwytyją” możliwości strategiczne (więc tworzone przez systemowe strategie). We wstępie do swojej książki Certeau opisuje jedną z takich taktyk przechwytywania, jaką jest *la perruque*⁸. Jest to działalność robotników, którzy przerywają swoje monotonne i rutynowe czynności, by w drobny sposób oszukać pracodawcę. Korzystają ze skrawków materiału i wykradzonych minut, by zagospodarować je aktem własnej twórczości czy kreatywności (na przykład zrobieniem szmacianej lalki dla dziecka). Ponieważ są to tylko wykradzione minuty i skrawki, które prawdopodobnie i tak wylądowałyby w koszu na śmieci, zjawisko to nie jest w dużej mierze szkodliwe dla całego systemu, ale pozwala pojedynczym pracownikom

6. Roland Barthes, *System mody*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

7. Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 37.

8. Michel de Certeau, s. XV.

poczuć się inaczej, zmanifestować swoje własne upodobania, wykorzystać zdolności na własny sposób.

W tym artykule zastanawiam się, czy na przykładzie trzech, z pozoru bardzo podobnych, prac fotograficznych, obrazujących nagie ciała matek można dostrzec taktyczne, a zarazem wizualne przechwycenia nagości, obecnej w systemie sztuki od wielu wieków. Zadam sobie pytanie: jaką grę z systemem reprezentacji podjęli fotografowie, tacy jak Terry Richardson, Melanie Manchot czy Evergon. Artykuł podejmuje także próbę odpowiedzi na pytanie o to, na jakich poziomach można odczytywać rekonstrukcję wizerunku matki, w jaki sposób połączenie dwóch kategorii (nagości i matki) konotujących wiele rozbieżnych kulturowo odniesień może stać się dylematem czy wyzwaniem rzuconym dotychczasowej tradycji, dotychczasowym systemom reprezentacji.

* * *

Czasopismo dotyczące edukacji „Parenting School Years” zorganizowało w 2010 roku ankietę, w której pytano matki o to, czy zgodziłyby się na pokazanie swojej nagości (pozowanie nago) przed obiektywem aparatu fotograficznego, gdyby pieniądze uzyskane w zamian mogły zapewnić dobrą edukację wyższą ich dzieciom. Zdania były podzielone, jednakże 53% respondentek uznało, że edukacja jest tak ważną wartością, iż poświęciłyby swoją godność (jak to opisywały w otwartych pytaniach), by zapewnić lepszą przyszłość potomkowi⁹. Przedstawienie takiej alternatywy właściwie sugerowało sprzedawanie nagości czy poświęcenie. Bohaterki zdjęć wykonanych przez Richardсона, Manchot czy Evergona zupełnie zrekonstruowały postawione powyżej pytanie. Nie tylko pozowały nago, ale odnalazły w tym akcie wartość samą w sobie. Nie robiły tego dla pieniędzy czy innego celu. Fotografie stały się rodzajem nawiązania pewnej więzi z ich dorosłymi już dziećmi. Przekroczenie granicy tabu stawało się zatem elementem rytuału przejścia. Matki nie były jedynie modelkami, ale współkreowały własny wizerunek, stając się kluczowymi podmiotami procesu twórczego. Dzięki opisywanym projektom rodzicielki mogły wpłynąć na nowy odbiór relacji matczynych, sprawczości macierzyńskiej czy też aktu kreacji, który może stać się relacją. Bycie „trzecią” (przedstawianą, tematyzowaną) osobą nie wykluczało ich osobistej, pierwszoosobowej inicjatywy, a wartością dodaną była także perspektywa „my” włączona do aktu kreacji, w którym granice między reprezentowaniem a reprezentacją zatarły się.

9. Opr. zbior. „Parenting School Years” 10/2010, s. 18.

1. Terry Richardson

Pomiędzy narracją wytworzoną a odtworzoną

Spśród trzech artystów, których prace będą analizowane w tym artykule, Terry Richardson wydaje się budzić największe kontrowersje, mimo iż w przeciwieństwie do dwóch kolejnych fotografów nie pokazał swojej matki jako osoby całkowicie obnażonej (w sensie fizycznym). Kontrowersje dotyczyły jednak, przynajmniej formalnie, jednego ze zdjęć z albumu „Mom & Dad”, w którym Richardson przedstawił zdjęcie swojej matki toples.

Wielu komentatorów czy teoretyków (jak na przykład Andrzej Pitrus, który podjął analogiczną tematykę w artykule opublikowanym w „Kwartalniku filmowym”¹⁰) wskazuje, że po pierwszej kontrowersyjnej fotografii nadszedł czas na serię następnych, w których Richardson pokazywał nieprzytomną matkę na łożu śmierci. Pitrus, opisując zdjęcie toples, do którego pozowała matka artysty – Annie Lomax, wskazuje, że fotograf „ukazał niepełnosprawną ruchowo (ale nie psychicznie) matkę z obnażonymi piersiami”¹¹. Natomiast Marina Galperina, z działu fotograficznego „Flavorwire”, już w pierwszych zdaniach artykułu dotyczącego albumu „Mom & Dad” zaczyna od ostrzeżenia: „Uważaj, ten fotograf zrobił zdjęcia swojej matki toples, teraz już wiesz z czym masz do czynienia”¹².

Można by zadać pytanie, czy komentarz ten odnieść należy do samego fotografa, czy też raczej systemu medialnego, znającego tylko jeden sposób kodowania nagości. Galperina wskazywała bezpośrednio na Richardsona, ale czy to właśnie on ustanowił regułę medialnego ekshibicjonizmu i jednoznacznego odczytania nagości? Wydaje się, że dla mainstreamowych przedstawień nie ma innego znaczenia obnażonej cielesności niż jej wartość erotyczna. Przy takim założeniu ujawnienie matczynej piersi staje się złamaniem tabu i przekroczeniem seksualnych granic. Być może praca ta pyta o tego rodzaju transgresję, jednakże można ją odczytać inaczej, może być ona przecież wyzwaniem rzuconym kanonom piękna czy stereotypom dotyczącym starości. Z drugiej strony album Richardsona (w którym znajdują się też wizerunki umierania jego matki) owiany jest aurą skandalu, prawdopodobnie przewidzianą przez artystę i niejako wpisana w zestaw tematów poruszanych przez Richardsona. Tematy te są zarazem pytaniami, które artysta zadaje nie tylko widzom, ale także dziennikarzom, krytykom czy innym przedstawicielom tak zwanego świata kultury i sztuki. Obecne w komentarzach medialnych stopniowanie napięcia wytworzanego wokół albumu i niewątpliwa kariera jednego ze

10. Andrzej Pitrus, *Mama naga. Nagie ciało matki we współczesnych sztukach wizualnych*, „Kwartalnik filmowy”, 2013, t. 83–84, s. 268.

11. Andrzej Pitrus, s. 268.

12. Marina Galperina, *Terry Richardson's Photos of His Mom and Dad* <<http://flavorwire.com/225902/terry-richardsons-photos-of-his-mom-and-dad>> (2.07.2014).

zdjęć (obnażającego piersi matki) pokazują, że także media wpływają na społeczny odbiór twórczości artysty. Uwaga widza powinna być zatem skupiona nie tylko na samym obrazie, ale także na pytaniu o to, co on reprezentuje i kto stoi za tego typu reprezentacją. Innymi słowy, syn pokazujący matkę konfrontuje nas nie tylko z wizerunkiem starzejącej się kobiety, z kruchością ciała i fizjologią chorowania, ale także z pytaniami o rolę syna, jego tożsamość, wreszcie o bycie świadkiem także cielesnego wymiaru codzienności własnych rodziców.

W obszernym albumie, zaprojektowanym przez Richardsona, jest tylko jedno zdjęcie obnażonej matki, doskonale jednak wpisujące się w wizerunek zwariowanej (acz nie szalonej, jak słusznie zauważa Pitrus) matki, która prawdopodobnie wciąż jeszcze utożsamia się z ruchem hippisów. Nieskrępowana żadnymi konwenansami zachowuje się tak, jakby była nastolatką, wolną od wszelkich ograniczeń. Starsza kobieta jest w pełni świadoma aktu fotografowania, na większości obrazów wpatrzona dodatkowo w kamerę, pozuje z radością, ukazując się jako ikona ruchów wolnościowych. Wydaje się, że przedstawienie jej w inny sposób byłoby zafałszowaniem jej charakteru.

W jednym z wywiadów Richardson wskazywał na to, że nagość była naturalnym elementem życia jego matki, jej znajomych i całego środowiska ludzi żyjących w bohemie artystycznej, gdzie fotograf spędził dzieciństwo¹³. Innymi elementami tego życia były nieustanna zabawa i życie w zgodzie z poczuciem wolności i swobody. Taką właśnie matkę przedstawia Richardson na swoich zdjęciach. Oskarżanie fotografa jest zarazem oskarżeniem bohaterki zdjęć. Wydaje się jednak, że oni oboje – zarówno matka, jak i syn – zdają sobie sprawę, że zdjęcia będą oceniane według normy, która stawia klauzulę wiekową dla rozrywki, szalonych przygód i beztroskiej nagości, która jest całkowicie akceptowalna przy pokazywaniu zdjęć matki i niemowlęcia. „A jeśli cofnąłbym się do dzieciństwa?” – zdaje się przewrotnie pytać Terry Richardson, który na zdjęciach z mamą i tatą także się pojawia, w swej dorosłej/niedorosłej postaci. Wyglądowi dorosłego człowieka przeczy bowiem zachowanie. Terry przedstawiony na zdjęciach domaga się pochwał ze strony rodziców, wchodzi matce na kolana czy wsadza nogi do śmietnika. Susan Sontag mówi o tym, że fotografia jest jednocześnie bronią, czymś nieprzyzwoitym i narzędziem władzy¹⁴.

Fotograf zazwyczaj ukrywa się, stawia na pierwszym planie obiektyw, niczym narzędzie zbrodni lub wyzwolenia. Wykonujący zdjęcie jest natomiast ukrytą pierwszą osobą (ze wspomianej terminologii Ricoeura): aktantem, który znika, ale za to pozwala innym zobaczyć świat jego oczami. Wszyscy inni są natomiast przedstawieni przez gesty, zatrzymani, uwiecznieni, uśmierceni.

13. <http://www.indexmagazine.com/interviews/terry_richardson.shtml>.

14. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 16–20.

Richardson nie jest jednak typowym fotografem, zdaje się raczej wykorzystywać spust migawki w sposób, który nie pozwala na proste rozdanie ról. Jego album nie pozwala mu się schować, przeciwnie, cel procesu zdjęciowego jest tu zupełnie inny. Obiekt uwagi jest zarazem przed, jak i za obiektywem. W obu przypadkach jest zarówno pierwszą, jak i trzecią osobą; jest tym, kto mówi i tym, o kim się mówi. Taka zależność dotyczy i Richardсона, i jego matki. Mimo że kobieta ta nie trzyma w dłoniach aparatu, w jej rękach są nieodzowne inne (wybrane spontanicznie) rekwiizyty jasno pokazujące opanowanie, radość życia, nastrój gry i zabawy. To właśnie jej własne postrzeganie świata wydaje się tu dominujące. Na tych zdjęciach nie ma właściwie w ogóle smutku i trudnych stron życia. Są one niewątpliwie kreacją, na którą wydaje się wyrażać zgodę i syn, i matka. Smutek, lęk, obrzydzenie, zagubienie w świecie wydają się w tym albumie zarezerwowane dla ojca Terry'ego, Boba Richardсона.

Mówiąc o rodzicach, fotograf próbuje uporządkować wiedzę o sobie samym, ujawnić źródła radości i depresji, dokonując swoistego rozszczepienia, obdarzając każdego z rodziców uczuciami z jednego krańca emocjonalnego continuum. Obnażone piersi matki nie są na zdjęciu faktycznie nagie, ubrano je bowiem w konwencję zabawy i radości, za którymi chce podążać (i niejednokrotnie podąża w swojej twórczości) Richardson. Matka cierpiąca objawia się w zupełnie innej pracy, na którą matka nie mogła już wyrazić zgody. Wszystko się zmienia. Jej ciało jest kruche, a widzowie mogą zadawać sobie pytanie o to, czy chciałaby być oglądana w takim stanie (nieprzytomna, podłączona do aparatury). Tutaj rzeczywiście jest ona jedynie obiektem fotografowanym (trzecią osobą, jakimś kimś, kimkolwiek, kimś, kogo dotyka, jak każdego z nas, śmiertelność). Na tych zdjęciach jest jednak także element zabawy i gry, wyrażany przez fotografa, który i tę sytuację przedstawia tak, jakby była kolejnym zdjęciem ze zwariowanego albumu rodzinnego.

Być może ten element gry, w sytuacji śmiertelnie poważnej (w dosłownym słów tych znaczeniu), jest próbą kontynuacji przesłania Annie Lomax. Może być jednak i tak, że zdjęcia te są nie tylko dopełnieniem, ale zarazem uzupełnieniem brakujących elementów, których zabrakło w albumie *Mom & Dad*. Tu pojawia się powaga i dramatyzm, choć kpina i żart są wciąż obecne. W tym zestawie znika porządek, pojawia się za to chaos, spotęgowany przez zestawienie zdjęć szpitalnych ze słynnym obrazem, na którym szczerbata matka, z papierosem w dłoni, obwieszona różańcami i ubrana w kusą koszulkę pozuje, siedząc na fladze USA. To obrazoburcze przemieszanie symboli i zestawienie ich z wizerunkiem umierania (w którym zanika swoistość jednostek) zostało przechwycone przez media, które odnalazły w tym projekcie jedynie złamanie tabu i kontrowersję. Fotograf szybko został oskarżony o wykorzystywanie ciała matki dla celów komercyjnych. Wykorzystanie aparatu jako narzędzia było jednak o wiele bardziej

skomplikowanym gestem. Była to zachęta do refleksji nad tabu. Projekt ten był także próbą konfrontacji z przekonaniem, że istnieje jakakolwiek (na przykład artystyczna) metoda uniknięcia grozy umierania i śmierci. Ta fotograficzna kolekcja stawia pytania o to, czy faktycznie sztuka daje taką ochronę? Artysta zdaje się wiedzieć, że to dość wątpliwe. Aparat i obraz pomagają mu jednak pokazać pokawałkowany świat choroby, tak jak on sam go postrzega. Tym razem (w reprezentacjach ze szpitala, z nieprzytomną Annie Lomax) już nie ma spojrzenia matki, nie ma dostępu do jej rzeczywistości, nie można zatem jej pokazać. „Właściwie na tych zdjęciach nie ma już mojej mamy”, zdaje się mówić Richardson, który w ten sposób obnaża swoją własną bezbronność, wychodząc na jednej z fotografii przed obiektyw i pozując razem z umierającą matką. Jedność matki i syna, obecna i akceptowana społecznie w pierwszym okresie życia dziecka, staje się tu jednością ostatnich chwil życia matki. Pokazywanie matki jest jednocześnie zasłanianiem i odsłanianiem siebie – fotograf jest sobą i innym, matka stała się radykalnie inna¹⁵, można ujawnić widok jej ciała, ale ono pozostaje tajemnicą, jest zahibernowane, zamknięte w medycznym sprzęcie, ale także zamknięte wobec próby komunikacji. Ta niemożność przekroczenia granicy intencji staje się kontrowersyjnym społecznie obnażeniem ułomnej prawdy o ostatniej chwili życia, odchodzenia jednostkowości, zaniku perspektywy „ja” bądź też zupełnej niemożliwości dotarcia do niej. Pozostaje jednak pytanie, stawiane przez krytyków Richardсона, o to, czy pokazał on jedynie granicę czy też próbował ją przekroczyć, dokonując nieuprawnionego aktu ekshibicjonizmu.

Pytanie to wydaje się całkowicie zasadne w kontekście fotograficznej rejestracji ostatnich dni z życia matki, jednak dziwi, gdy stawiane jest w kontekście zdjęć z albumu obnażającego styl życia obojga rodziców, świadomych i zgadzających się na tego typu kreację. Być może tym razem granica, którą przekracza Terry, ale także granica, którą wcześniej przekroczyli już jego rodzice, to podział międzygeneracyjny. Matka jest zaprezentowana na jego zdjęciach jako osoba, dla której nie istnieją normy wiekowe ani podział na rodziców i dzieci. Syn odwołuje się do tej konwencji, łamanie granic, partnerstwa pomiędzy dzieckiem a rodzicem. Niektóre z fotografii, w których Terry (dorosły mężczyzna) ssie kciuk, siedząc na kolanach roześmianej matki mogą odwoływać się jednak do pewnej emocjonalnej ambiwalencji artysty wobec postawy rodziców-kumpli. Matka i Terry patrzą w obiektyw fotograficzny, do dżą siebie. Annie Lomax jest roześmiana i rozluźniona, ale wzrok syna i jego gest wskazują raczej na samotność. Przełamywanie granic, które właściwie było (i jest) codziennością w biografii Terry’ego Richardсона bywa atrakcyjne, ale niesie za sobą emocjonalne skutki. Wskazują

15. Koncepcję radykalnej inności przejmuję za Emmanuelem Levinasem, por. Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

to również terapeuci systemowi, którzy dostrzegają źródło wielu rodzinnych trudności swoich klientów, w przekraczaniu generacyjnych granic i rodzinnych ról¹⁶. Brak stabilności, związany z takim stanem rzeczy, niekiedy staje się podłożem nadużyć czy też po prostu poczucia braku bezpieczeństwa. Wydaje się, że takie odczucie może być widoczne w chaosie, który staje się swoistą antyzasadą kompozycyjną dla albumu „Mom & Dad”. Zestaw zdjęć zbudowany jest także na kontraście cierpienia ojca Terry’ego z radosnymi szaleństwami i poczuciem wolności matki. Tak Terry Richardson obnaża swój punkt widzenia na własną i rodziców przeszłość i teraźniejszość, tak obnaża nie tyle nagie piersi matki, ile własną interpretację osobistej historii życia. Dokonuje tego poprzez taktyki pozwalające mu ukrywać się za ramą konwencjonalnego tematu, ale też kontrowersji stanowiących wyłom w klasycznej strukturze albumu rodzinnego, w dodatku albumu syna, który przedstawia podstarzałych rodziców, a nie rodziców przedstawiających pierwsze kroki syna.

2. Melanie Manchot

Fotografie Melanie Manchot wzbudziły mniej kontrowersji niż prace Terry’ego Richardsona, mimo że artystka wykonała zdjęcia obnażające całą sylwetkę matki. Najwyraźniej tym, co budzi kontrowersję jest nie tyle faktyczna nagość, czyli sama treść zdjęcia, co jego semiotyczna czy symboliczna rama, nadająca znaczenie.

Richardson jest znany z erotyzacji swoich modeli, więc chociaż zdjęcia rodziców nie były szczególnie kontrowersyjne, stały się takie w kontekście innych jego prac. Stworzone przez artystę zestawienia zdjęć rodziców przeczyły także wzorcowym modelom rodzicielstwa, w których ważne są granice między pokoleniami, a także stereotypowe role i funkcje starszych i młodszych. Fotograf uderzył w czuły punkt systemu i całkowicie odwrócił normy, pokazując niejako losy jego własnego dzieciństwa, kiedy to musiał opiekować się rodzicami. Melanie Manchot nie burzy aż tak radykalnie ról rodzica i dziecka, przeciwnie, utrwała je. Posługuje się jednak taktyką ukazania nagości matki, po to by stworzyć swoisty sojusz kobiecy, w którym dojrzewająca córka i starzejąca się matka oddadzą sferze

16. Systemowym źródłem koncepcji odnoszącej się do szkodliwości przełamywania granic międzypokoleniowych są m.in. prace Salvadora Minuchina: Salvador Minuchin, Lester Baker, Bernice L. Rosman, Ronald Liebman, Leroy Milman, Thomas C. Todd, *A Conceptual Model of Psychosomatic Illness in Children: Family Organization and Family Therapy*, „Archives of General Psychiatry”, 1975, t. 32, nr 8, s. 1031–1038. Współcześnie ten pogląd jest nadal podtrzymywany w wielu podręcznikach terapii systemowej, por. np. Terry Trepper, Mary Jo Barrett, *Systemic Treatment of the Incest: A Therapeutic Handbook*, Brunner-Routledge, New York, London 2013, s. 131, Jon L. Winek, *Systemic Family Therapy: From Theory to Practice*, Sage, London, Los Angeles, New Delhi i in. 2010.

publicznej piękno obrazowania starych kobiet. Fotografie matki są wykonane przy całkowitej jej zgodzie i na zdjęciach widać więź pomiędzy matką i córką. W jednym z wywiadów Melanie zauważyła: „z nikim innym nie mogłabym wykonać tego w projekcie ten sposób. Ze względu na naszą osobistą więź ten projekt był inny”¹⁷. Projekt nazywa się „Look at you loving me”. Gra z zaimkami osobowymi stawia pytanie o tożsamość, a jednocześnie uwypukla wzrok, jako ten ze zmysłów, który także może dać czułość, zarezerwowaną zazwyczaj dla dotyku, tak potrzebnego małemu dziecku, liczącemu na troskliwą postawę matki.

W tym wypadku jednak matka i córka są osobami dorosłymi, ale jak się wydaje nadal potrzebującymi (być może wzajemnie) akceptującego spojrzenia. Nie mamy tu do czynienia z odwróceniem ról matki i córki. to raczej dorosła córka eksploruje wdzięczność i możliwość nawiązania relacji z matką na innym poziomie, sprzeciwiającym się rywalizacji i deprecjacji ich starzejącego się cielesnego piękna, ale uwypuklającym podobieństwo losu kobiet. Nawiązuje do tych wartości także nieomal malarska forma wybrana przez Manchot i jej matkę, która aktywnie współtworzyła dzieło.

Czarno-białe, malarskie fotografie tworzą tymczasową przestrzeń dla starego ciała w sztuce, a także dla pełnego miłości (choć i innych emocji – smutku, cierpienia, a niekiedy i surowości) spojrzenia nie tylko przodków, ale i przodkiń, starych kobiet przedstawionych majestatycznie, tak jak ciało matki fotograficzki. Niektóre zdjęcia nawiązują wyraźnie do stylistyki obrazów Rubensa, doceniającej okrągłe kobiece kształty. Pod względem intelektualnym projekt jest głosem w dyskusji o relatywności kryteriów piękna ludzkiego (a zwłaszcza kobiecego) ciała. Pod względem emocjonalnym każda z tych fotografii jest jednak także portretem intymnym, ujawniającym nie tylko nagość matki, ale także wyjątkową relację między artystką a jej mamą.

Jedna z fotografii przedstawia obie kobiety. Twarz matki jest uwypuklona. Jej smutne, ale ciepłe spojrzenie wydaje się bardzo opiekuńcze. Nieco schowana, jakby krok z tyłu stoi córka opierająca swą twarz na ramieniu matki. Nagie piersi nie mają tu znaczenia erotycznego, ale wydają się znakiem jedności i karmiącej opieki, jaką artystka otrzymuje wciąż (a szczególnie w tym projekcie) od matki.

Dla samej artystki pokazanie twarzy matki było najbardziej poruszającą częścią projektu. Jest to zapewne spowodowane symbolicznym znaczeniem twarzy i oczu, a także roli bezpośredniego spotkania „twarzą w twarz” w budowaniu bliskich relacji. Zdjęcia zdają się odwoływać do tej intymności, niejako mówić: patrz na siebie, kochając mnie (rodzicielkę). Wzrok matki dodaje odwagi młodszej kobiecie. Wydaje się, że uzyskiwane od starszej kobiety wsparcie pomaga córce konfrontować

17. Hester Lace, *Flesh and blood: a voyage round my mother*, <<http://www.independent.co.uk/life-style/flesh-and-blood-a-voyage-round-my-mother-1240389.html>> (21 September 1997).

się nie tylko z rolą płciową, ale także z nieuchronnym procesem starzenia, który nie musi oznaczać utraty piękna. Córka wybierająca matkę do projektu dodaje jej odwagi, pozwala jej odzyskać witalność i majestatyczność. Dla matki najbardziej poruszające było ukazanie jej jako monumentalnej figury. Stwierdziła, że zawsze chciała być tak wysoka. Manipulacja wysokością nie jest jedynie zabiegiem matematycznym czy geometrycznym. Ma znaczenie symboliczne. Wysokie jest cenione, niskie niedostrzegane. „Look at You” jest kontynuacją projektu, w którym mama fotograficzki jest przedstawiona niczym modelka, niekiedy pozująca, niekiedy jakby uchwycona z zaskoczenia. Naga mama – modelka pozuje na tle miejsc prywatnych i publicznych. Projekt zatytułowany został „Liminal portraits”. Liminalność dotyczy tu granicy reprezentacji starego, kobiecego ciała.

Czy ciało pokazywane prywatnie powinno być schowane publicznie, czy też można nie tylko je pokazywać, ale także się z nim „obnosić”? to pytanie zdają się zadawać sobie obie artystki (Melanie Manchot i jej mama). Mama jako obrazowana jest także współtwórczynią. Artystka nie zdecydowałaby się na użycie zdjęć matki bez jej zgody, jednak faktycznie nie było sytuacji, w której matka chciałaby zaprotestować. Była bowiem włączona w cały proces twórczy. Widać to także na zdjęciach, gdzie wzrok matki jest elementem kluczowym dla wymowy obrazu. Matka pozuje przed obiektywem, ale jest jego świadoma. Stara się patrzeć bardziej na córkę niż na „oko kamery”, jednak to ostatnie staje się także symbolicznym znakiem ich rozdzielania, podziału na pokazywanego i pokazującego, na rozdzielenie, które jest też w rzeczywistości udziałem bliższych sobie, ale przecież nie tożsamyh postaci matki i córki. Wykorzystanie obrazu dla odzwierciedlenia cielesnej relacji jest do pewnego stopnia sztuczne, co fotograficzka i jej modelka zdają się odzwierciedlać, nieco kpiąco wykorzystując (w projekcie „liminalnym”) fototapetę jako znak przestrzeni publicznych, w których nie ma miejsca dla starych kobiet.

Oba projekty (Richardsona i Manchot), choć tak różne i zupełnie inaczej odbierane przez środowisko mediów, różnią się od współczesnej formy fotografii intymnej, której czołową przedstawicielką jest Nan Goldin, fotografująca przez ponad 30 lat barwnych współlokatorów (*drag queens*), bardziej lub mniej znajomych kochanków, osoby ze środowiska artystycznego, stałych bywalców imprez¹⁸. Mimo że zarówno Goldin, jak i Richardson czy Manchot pracowali z bliskimi sobie osobami, ta pierwsza, amerykańska fotograficzka, podobnie jak Elinor Carucci, izraelsko-amerykańska artystka, posługuje się raczej techniką niepozowanych, szybkich zdjęć, często wychwytyjących intymną chwilę czy sytuację, niejako kradnąc ją swemu obiektowi zainteresowania. Na wielu zdjęciach

18. Por. Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. Magdalena Buchta, Piotr Nowakowski, Piotr Paliwoda, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010, rozdz. 5, s. 137 i nn.

tych dwóch artystek osoby przedstawiane (często przyjaciele lub członkowie rodziny fotografa) nie patrzą w obiektyw. Aparat znajduje się tak blisko z powodu bliskiej więzi z osobą fotografującą, która niemal niezauważalnie pozostaje w bardzo zażyłych relacjach z domownikami. Carucci w ten sposób fotografuje także nagość swojej matki (co mogłoby się wydawać bardzo kontrowersyjne, jednak być może ze względu na pleć artystki nie wzbudziło podobnego skandalu do fotograficznej narracji Richardsona). Zdjęcia wspomnianych artystek są „rzeczywistymi” śladami codzienności, taką jest też nagość, obrazowana na zatrzymanych i utrwalonych kadrach.

Manchot i jej matka wykonują inny, choć podobny, gest. Różnica jest jednak zasadnicza, odnosi się bowiem do charakteru przedstawianej czy tworzonej rzeczywistości. O ile bowiem zdjęcia intymne chwytające chwilę i utrwalające ją sprawiają wrażenie pochwylenia „prawdy”¹⁹, o tyle malarska twórczość fotograficzna Manchot jawnie ją kreuje. Artystki wystawiają nagość starszego, kobiecego ciała jako znak piękna. Zastępują przedstawienia kobiet, w tych miejscach, w których występuje młode, erotyczne ciało. Starsze ciało nie jest jednak erotyzowane, nie taka jest jego funkcja (w tym projekcie); jest natomiast z pewnością estetyzowane. Ma stać się nowym standardem. Obraz jest orężem w walce o nową, otwartą normę przedstawienia nagości, która nie musi wiązać się bezpośrednio ani z czynnościami higienicznymi, ani z opieką nad małym dzieckiem, ani z jawnie i bezpośrednio erotycznym wizerunkiem kobiety. Wykorzystanie dawnej, rubensowskiej estetyki i malarskiego środka przedstawienia sprawia, że to faktycznie drastyczne przekroczenie normy nie jest witane buntem, ale raczej ma szansę przeniknąć, niezauważone, do systemu. To właśnie do zualna taktyka, wykorzystana przez Manchot i jej matkę, tworzące zgrany duet artystki, walczące drobnymi gestami, które mają szansę odnieść społeczno-kulturowy sukces, a zarazem ukazać piękno egzystencjalnych, prywatnych zmagania o odzyskanie własnej godności – matki i córki. Ta prywatna walka miała szansę stać się także publiczną, dzięki migawce aparatu fotograficznego.

3. Evergon Lunt mother/Margaret

Fotografia nie istnieje w społecznej próżni. Dyskurs, a więc pole wymiany informacji (jak go określa Alain Sekkula²⁰), czyni fotografię swoim narzędziem, sytuując tę formę reprezentacji pomiędzy formą poznawczą a afektywną. Figura

19. François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. Waław Forajter, Beata Mytych-Forajter, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012, s. 16–19. Autor przedstawia kategoryzację fotografii ze względu na ich dążność do oddawania „prawdy” o rzeczywistości.

20. Alain Sekkula, *Społeczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 14.

matki naznaczona jest ogromnym ładunkiem odniesień kulturowych. Być może dlatego ostatni artysta, który wchodzi w kooperację artystyczną ze swoją matką, stara się wyzwolić z tych rodzinnych więzi, zachowując jednak i pielęgnując więź z kobietą, która nie musi być dłużej zamknięta w kulturowej czy emocjonalnej roli, a zaczyna występować pod własnym imieniem.

Historia procesu przemiany fotografii matki, od stadium formy teatralizującej postać matczyną do osobistego, indywidualnego projektu, w którym występuje nie tyle „matka”, ile Margaret (jak zaczyna określać matkę, przyjaciółkę i współpracowniczkę Evergon Lunt), ma wymiar zarówno formalny, jak i egzystencjalny. Projekt *Ramboys*, w którym po raz pierwszy wystąpiła naga matka Evergona²¹ przypomina nieco obrazy Caravaggia. Gra światła i cienia, obrazy półświatka, nędza i ułomność przemieszane ze złoceniami i niewinnością chłopięcych gładkich ciał. Sam fotograf w tekście opisującym ten projekt nazywa swój sposób patrzenia na świat perspektywą seksualnego bandyty, kogoś, kto obrazuje świat tak jakby był namiętnym mężczyzną²², pełnym seksualnej witalności. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy i w tej wypowiedzi odnaleźć można nawiązanie do porywczej miłości kierowanej w stosunku męskiego wizerunku, przejawianej w obrazach Caravaggia. W *Ramboys* jednak w dużo większym stopniu świat ograniczony jest jedynie do chłopięcych i męskich postaci. W tym projekcie wydaje się nie być miejsca dla kobiety. Jedno ze zdjęć sugeruje nawet, że to mężczyzna, czy też może raczej męski bohater – tytułowy barani chłopak (z głową zwierzęcia zamiast twarzy), może przejąć wszelkie funkcje macierzyńskie (*Ramboys in the nursery*).

Skąd zatem pomysł, by w tym tak bardzo męskocentrycznym projekcie wystąpiła kobieta-matka artysty? Faktycznie zmienia ona całkowicie emocjonalną stylistykę całego projektu, który można podejrzewać o żart, ale bardzo gorzki żart, gdyż wśród malarskich i dokładnie zaaranżowanych zdjęć odnajdujemy mnóstwo cierpienia i dramatycznych prób poradzenia sobie z ciężarem życia (i współ-życia z drugim). Ramba mama, która nie jest tożsama z matką artysty, ale jedynie ją gra, jako niezbędna modelka wprowadza do projektu więcej ciepła i delikatności. Choć może to brzmieć przedziwnie, kobieta z nałożoną na głowę ogromną kopułą w kształcie baraniego pyska, osłonięta parasolką czy też ukazująca swój brzuch i nagie, stare, zwiotczałe piersi, jest znakiem wewnętrznego piękna i akceptacji życia w każdej jego formie. Tu wątek estetyczny spleta się z egzystencjalnym, który być może stał się inspiracją do włączenia postaci Ramba mamy do projektu. Artysta określił tę postać słowem mama, które jest

21. Evergon Lunt podpisuje się jedynie imieniem/pseudonimem, dlatego jest określany w dalszych częściach tekstu tą formą.

22. Evergon, *The Ramboys: A Bookless Novel and Manscapes: Trucks Stops and Lover's Lines*, w: Evergon, William Stapp, *Evergon 1987–97*, Bradford 1997, s. 52.

zapewne obecne we wszystkich językach świata i oznacza czułą formę zwracania się do rodzicielki.

W rzeczywistości matka artysty wbrew innym członkom rodziny dawała wsparcie i afirmowała zarówno jego projekty artystyczne, jak i wybory egzystencjalne. Nigdy jednak nie zdecydowała się wprost sprzeciwić własnemu mężowi, który dominował nad całą rodziną, sprawiając, że dyskryminacyjne poglądy były przedstawiane jako obowiązujące. Matka wspierała twórczość syna, ale nie chciała w niej jednak z początku w pełni uczestniczyć. Ani nie reprezentowała, ani nie była reprezentowana (występowała z zakrytą twarzą, niemożliwa do rozpoznania). Sam temat reprezentacji macierzyńskości uobecnił się jednak wcześniej, w twórczości Evergona. Artysta mierzył się z nim zanim matka zdecydowała się wejść w, najpierw ukrytą, a potem jawną kooperację artystyczną. W 1987 roku w projekcie „Night Riding Mother” Evergon stworzył możliwość dla niezależnych działań jego matki, dla jej performansu, w którym odgrywa ona istotę o niejasnej płci. W tym projekcie artysta stawia wyzwanie obowiązującej w wielu środowiskach normie czy kulturowej matrycy spajającej nierozzerwalnie macierzyńskość z kobiecością. Matka jest na tych przedstawieniach raczej kimś queerowym, dziwacznym, niedającym się wpisać w żadną normę. Budowanie sceny dla „zupełnie innego” znaku staje się taktyką kanadyjskiego fotografa, którą powtarza we wspomnianym już projekcie Ramboys, gdzie matka jest pół zwierzęciem, pół człowiekiem. To, co jest ukryte to twarz kobiety. „Ukryte” to jednak także zgoda na działalność artystyczną i własną ścieżkę życiową syna. To, co „ukrywa” przybiera wymiar teatralny... maska barana, która zastępuje albo może doskonale wpasowuje się w miejsce matczynej twarzy, zdaje się sugerować, że tak samo jak syn, tak i matka mogą przekroczyć estetyczną i kulturową normę, kształtując zupełnie nowy znak relacji syna i matki. Jak wskazuje Barbara Gabriel, przejęta w sztuce forma działania artysty przypomina nieco strategię psychoanalityczną²³, w której ujawniane są treści dotyczące życia rodzinnego. Tu jednak nie wystawia się na widok publiczny obsceniczności. Robi się to dla dobra pacjenta. Kto jednak jest tym pacjentem? Być może to kultura czy kanon albo wrażliwość odbiorcy i twórcy? Brak jasnej odpowiedzi sugeruje, że nie można dotrzeć do prawdy, ale możliwym staje się akt jej nieustannej rekonstrukcji.

Rekonstrukcja ta dotyczy także płaszczyzny egzystencjalnej i skutkuje nie tylko zmianą czy rozwojem konceptu macierzyńskości, budowanego przez Evergona, ale także zmianą postawy matki, która pojawia się i ujawnia, na wernisażu wystawy „Ramboys”. Sprawia w ten sposób, że jej mąż, a ojciec Evergona, dowiaduje się o współpracy matki przy projekcie syna²⁴. Wiadomość ta jest trudna do przyjęcia

23 Barbara Gabriel, *Performing Theory, Performing Gender. Critical Postscript, Essays on Canadian Writing*, 54/1994, Literary Reference Center, Ipswich, MA (21.07.2014).

24. Por. Andrzej Pitrus, s. 270–271.

dla mężczyzny i prawdopodobnie stanowi psychosomatyczną przyczynę zawału serca. Po kilku latach ojciec Evergona umiera na raka (1999), a matka jeszcze w dniu jego pogrzebu prosi syna o to, by zaprojektował dla niej sesję fotograficzną, w której osiemdziesięciolatka będzie mogła odsłonić swoje nagie ciało. Fotograf był tu po raz pierwszy wykonawcą woli matki. Od tego czasu nie nazywa jej już więcej matką, ale posługuje się jej imieniem. Zmiana formy określania jednostki, jak zmiana imienia, może wiązać się ze zmianą tożsamości. Decyzja o wzięciu udziału w projekcie oddaje Margaret jej, do tej pory skrywaną, indywidualną tożsamość. Ona ujawnia się w „Margaret and I”, świadcząc o sprawczości, sile i odzyskanej odwadze starszej kobiety, partnersko współpracującej z fotografem, w realizacji swoich własnych wizji artystycznych. Syn wyswobodził matkę i samą siebie z rodzinnej roli, a współpraca obojga pozwoliła im na odkrycie nowej płaszczyzny tożsamościowej i relacyjnej.

4. Trzy dyskursy o tożsamości

Trzy sylwetki artystów fotografów, którzy włączyli w materię swojej twórczości postać obnażonej matki, odnoszą odbiorców do zupełnie innych konotacji, stanowią zupełnie różne komunikaty zarówno artystyczne, jak i społeczno-kulturowe. Każdy z nich odnosi się jednak do kluczowych pytań tożsamościowych dotyczących trzech perspektyw: „ja”, „my” i „ona”.

Trzy drogi, obrane przez twórców opisywanych projektów, można byłoby określić wyborami oraz zmaganiem z perspektywą symbiozy, separacji oraz ustanowienia nowych granic pomiędzy matką i jej dorosłym dzieckiem. Najprościej można byłoby powiedzieć, że Terry Richardson wybiera perspektywę „ja”, prezentując swój własny punkt widzenia na życie matki, niejako przeglądając się w nim, Melanie Manchot zapraszająca matkę do wspólnego projektu tworzy z nią rodzaj wspólnoty (a więc perspektywę „my”), a Evergon oddaje matce jej niezależność, osobność, odrębność, stając się jedynie narzędziem w ręku modelki-artystki (a zatem to „ona” przejmuje władzę). Taki podział byłby jednak dużym uproszczeniem. Poszczególni artyści raczej wypuklają bardziej jedną z trzech postaw, jednakże w pewien sposób każdy z nich stawia w swojej twórczości pytania o relacje z każdego z tych trzech poziomów (ja, my, ona). Sztuka staje się obszarem, w którym toczą się nie tylko gry tożsamościowe, ale także stawiane są kluczowe pytania o nową ontologię i perspektywę relacji i podstawowych wymiarów przynależności.



Sound art: materialność dźwięku

Przestrzeń galerii może nadal wielu osobom kojarzyć się z pomieszczeniem, w którym cisza otacza eksponaty. W ciszy wiszą obrazy na białych (najczęściej) ścianach, w ciszy stoją prace rzeźbiarskie porozstawiane zgodnie z zamysłem kuratorki lub kuratora wystawy. W ciszy przechadzają się zwiedzający, pozwalając sobie jedynie na wymianę uwag szeptem¹. Jest to całkowicie błędne wyobrażenie, kiedy wkroczymy do miejsca, gdzie wystawiana jest sztuka zaliczana do *sound art*.

Sound art to pojęcie określające prace, w których dźwięk jest dominującym środkiem artystycznym, za pomocą którego artyści próbują nam, widzom/słuchaczom, a może prościej, odbiorcom, coś zakomunikować. *Sound art* ma naturę interdyscyplinarną i nie ogranicza się jedynie do generowania dźwięków udostępnianych zwiedzającym za pomocą głośników czy słuchawek rozmieszczonych w pomieszczeniu. Terminu „*sound art*” użyto po raz pierwszy dla nazwania wystawy, która miała miejsce w 1983 roku w Sculpture Center (Centrum Rzeźby) w Nowym Jorku, a której twórcą był William Hellerman.

Dla Suzanne Delehanty dźwięk jest nierozzerwalnie związany z naszym postrzeganiem i doświadczaniem rzeczywistości; według niej, chłoniemy go z naszego otoczenia nie tylko za pomocą uszu – w procesie tym biorą także udział nasze kości i skóra. Dźwięk może być więc wrażeniem nie tylko słuchowym, ale też bardziej „namacalnym”. Delehanty zauważa, że ludzkie emocje są wyrażane inaczej niż myśli. Używamy słów i mowy, aby przekazać to, co myślimy, natomiast pieśń i lament rezerwujemy dla radości i smutku. W swoim artykule *Soundings* pisze, że dźwięki, które nas otaczają, pozwalają nam odnaleźć się w przestrzeni, a hałas, czy też przypadkowy dźwięk, ostrzega nas przed niebezpieczeństwem lub po prostu działa nam na nerwy². Wszechobecność dźwięku jest oczywista, a wykorzystanie go jako jednego z „materiałów” do tworzenia sztuki okazało się prostym zabiegiem artystycznym. Delehanty twierdzi, że zaliczenie dźwięku,

1. Jeśli oczywiście przyjmujemy, że cisza w ogóle istnieje. Gregory Whitehead przytacza anegdotę o Guglielmo Marconim, który pod koniec życia zaczął wierzyć, że zjawiska akustyczne „wiszą” w powietrzu długo po tym, jak zabrzmi pierwszy dźwięk. Marconi uważał, że cisza – czyli martwe powietrze – jest jedynie kwestią niedoskonałości percepcji. Zob. Gregory Whitehead, *Bodies, Anti-Bodies and Nobodies*, w: *Sound by Artists*, Blackwood Gallery and Charivari Press, Mississauga, Etobicoke (Ontario) 2013, s. 199.

2. Suzanne Delehanty, *Soundings*, w: *Sound by Artists*, Blackwood Gallery and Charivari Press, Mississauga, Etobicoke (Ontario) 2013, s. 21.

hałasu, muzyki, ciszy i słowa mówionego – niewidzialnych dla oka – do materiału sztuki, zaspokoilo pragnienie artystów polegające na prezentacji upływu czasu w świecie sztuk wizualnych, który kiedyś był światem ponadczasowym³.

Jeśli spojrzymy na obecność dźwięku w sztuce z historycznego punktu widzenia, to może naszą uwagę przyciągnąć *Cabaret Voltaire* i występy dadaistów na jego scenie. Użycie dźwięku w poezji tworzonej przez Hugona Balla czy Kurta Schwittersa stanowiło estetyczne wyzwanie. Poezja dźwiękowa porzucała słowa z ich znaczeniem, a sięgała po absurdalne dźwięki, które mogły być wytwarzane przy użyciu strun głosowych. Hans Richter, opisując historię dadaizmu, przytacza słowa Hugona Balla relacjonującego swój występ na scenie: „Nie mogąc się jako kolumna poruszać na własnych nogach, kazałem się zanieść w ciemności na podium, a znalazłszy się na nim zacząłem mówić wolno i z namaszczeniem: gadj! beri bimba glandridi laula lonni cadori [...] Tego było już za wiele! – Po chwilowej konsternacji wywołanej pierwszym zetknięciem się z czymś tak niesłychanym publiczność eksplodowała⁴”.

W rozdziale poświęconym Schwittersowi Richter wspomina pierwsze publiczne wykonanie Pra-sonaty (*Ursonate*) w Poczdamie: „Schwitters stanął w całej swej okazałości na podium i zaczął deklamować swoją Pra-sonatę sycząc, rycząc i piejąc przed zdumioną publiką, zupełnie przeciw nieobeznanej z nowoczesnością⁵”. Tak, jak dzięki Duchampowi zmieniło się nasze podejście do dzieła sztuki, kiedy zaczął umieszczać przedmioty codziennego użytku jako eksponaty wystawiennicze, dzięki innym przedstawicielom dadaizmu dźwięk niemający nic wspólnego z muzyką stał się elementem sztuki. Poezja, która do tej pory rozumiana była jako wykorzystanie słów uwzględniające ich znaczenie, a nie tylko brzmienie, nabrała nowego wyrazu.

Wśród włoskich futurystów byli muzycy i kompozytorzy, ale jak zauważa Robert Worby, angielski kompozytor i twórca *sound art*, to malarz Luigi Russolo napisał manifest *Sztuka hałasów*. Dźwięki, które wcześniej nie były brane pod uwagę jako źródło artystycznej inspiracji, miały nabrać nowego znaczenia, a w manifestcie możemy przeczytać, że:

Przemierzając miasto z uchem bardziej niż okiem uważnym, będziemy mogli z przyjemnością uchwycić szum zasysanej wody, powietrza lub gazu w rurach metalowych, terkot motorów, które niewątpliwie drżą i oddychają jak zwierzęta, klapanie wentyli, przesuwy tłoków, zgrzyt pił mechanicznych, podskoki wozów tramwajowych na szynach, trzaskanie z bata i trzepotanie zasłon lub flag. [...] Owe tak różnorodne szmery

3. Suzanne Delehanty, *Soundings*, s. 29.

4. Hans Richter, *Dadaizm*, przeł. Jacek Stanisław Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 63.

5. Hans Richter, *Dadaizm*, s. 238.

zamierzamy wzajemnie zestroić i harmonicznie uporządkować. A zestrojenie szmerów bynajmniej nie oznacza wyeliminowania z nich nieregularnego taktu, intensywności ruchów i wibracji, lecz stanowi po prostu nadanie określonego stopnia i tonu wibracjom najmocniejszym i dominującym⁶.

Dźwięk stał się też elementem performansów i stanowił integralną część wielu z nich. Jednakże stanowił element „towarzyszący”, a nie był samodzielnym „obiektem” sztuki. John Cage odmienił pojęcie ciszy swoim utworem *4'33"*. Przecież zastygłemu przy fortepianie wykonawcy towarzyszyły wszystkie inne dźwięki dochodzące z sali. Jak przypomina RoseLee Goldberg, pierwszy wykonawca utworu David Tudor siedział przy fortepianie przez cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy, cicho poruszając rękami trzy razy, a w ciągu tego czasu publiczność miała zrozumieć, że wszystko, co usłyszała było muzyką⁷. Pojawiły się także projekty zaliczane do sztuki konceptualnej, gdzie dźwięk stanowił istotny element (np. Bruce Naumann i jego koncepcja pracy polegającej na wywierceniu otworu w drzewie i umieszczeniu tam mikrofonu). Dźwięk z czasem stał się specyficznym obiektem wystawienniczym i nabrał materialnego ciężaru.

To, co wydaje nam się odległe od pojęcia materii – dźwięk, jak pamiętamy z lekcji fizyki, to „zaburzenie falowe w ośrodku sprężystym gazowym, ciekłym lub stałym (fale sprężyste) wywołujące subiektywne wrażenie słuchowe u człowieka lub zwierząt”⁸ – staje się materiałem sztuki. Worby stwierdza, że dźwięk to nie rzecz. Natomiast rzeczy wytwarzają dźwięk i dla ułatwienia kojarzymy dźwięki z konkretnymi przedmiotami. Gdy dźwięk przestanie wybrzmiewać, pozostaje nam po nim tylko pamięć. Zazwyczaj skupiamy się na rzeczach, aby pomóc naszej pamięci w zapamiętywaniu dźwięków czy też przywoływaniu ich w pamięci. Ludzie nie mówią o dźwiękach, ale o rzeczach, które te dźwięki wytwarzają⁹. Podobne obserwacje widzimy w tekście Ihora Holubizky’ego *Very Nice, Very Nice*. Stwierdza on, że jesteśmy uwarunkowani do odbierania dźwięku z konkretnego źródła, a w rezultacie kojarzenia dźwięku z miejscem lub przedmiotem. Nerozerwalnie łączymy brzmienie chorału z katedrą, a kabel zasilający z elektryczną gitarą¹⁰.

6. Luigi Russolo, *Sztuka hałasów*, w: *Futuryzm*, przeł. Jerzy Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 288–289.

7. RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, New York 2011, s. 126.

8. „Dźwięk”, w: *Encyklopedia PWN* <<http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/dzwiek;3896050.html>> (6.09.2015).

9. Robert Worby, *An Introduction to Sound Art* <<http://www.robertworby.com/writing/an-introduction-to-sound-art/>> (5.09.2015).

10. Ihora Holubizky, *Very Nice, Very Nice*, w: *Sound by Artists*, Blackwood Gallery and Charivari Press, Misissauga, Etobicoke (Ontario) 2013, s. 251.

Skoro pojęcie rzeczy zaczynamy wiązać z dźwiękiem, a dźwięk nabiera cech obiektu materialnego, który może stać się specyficznym obiektem sztuki, warto w tym miejscu przypomnieć, co to jest rzecz. Przypomnienie to ograniczy się do odpowiedzi na pytanie „czym jest rzecz”, którą próbował dać Martin Heidegger:

Najpierw: O czym myślimy, kiedy mówimy „rzecz”? Mamy na myśli kawałek drewna, jakiś kamień; nóż, zegar; jakąś piłkę, oszczep; jakąś śrubę lub jakiś drut; lecz także dużą halę dworcową nazywamy „ogromną rzeczą”, podobnie potężną sosnę. Mówimy o wielu rzeczach, które przywołują na myśl lato: trawy i zioła, motyle i chrabąszcze; tę tam rzecz na ścianie – mianowicie obraz – także nazywamy rzeczą, a rzeźbiarz ma w swojej pracowni rozmaite gotowe i niegotowe rzeczy¹¹.

Jednak to samo słowo posiada szersze znaczenie, do którego Heidegger się odwołuje, a mianowicie przypomina, że „»Ding« oznacza to samo, co »thing«; rozprawę sądową, w ogóle jakąś kwestię, sprawę”¹². Teraz więc już wiemy, że słowo „rzecz” możemy pojmować w szerokim lub wąskim jego sensie. Pytając „czym jest rzecz”, Heidegger zauważa, że „szukamy tego, co rzecz jako rzecz czyni rzeczą jako rzeczą, a nie rzeczą jako kamieniem i jako drzewem, szukamy tego, co warunkuje [*be-dingt*] rzecz”¹³. Zadając takie pytanie, „nie pytamy o rzecz jakiegoś rodzaju, lecz o rzeczowość rzeczy”¹⁴. Niemniej jednak, choć wiemy, jaka odpowiedź przyniesie nam satysfakcję, pojawia się kolejny problem: „znów popadamy w bezradność”¹⁵, ponieważ „»Gdzie« bowiem mamy uchwycić rzecz? A ponadto: »Rzecz« – nigdzie jej nie znajdujemy, lecz zawsze tylko pojedyncze rzeczy, te i tamte rzeczy”¹⁶. Nasza codzienność oferuje nam jedynie „jednostkowe rzeczy” i Heidegger mówi dalej, że „nie ma rzeczy w ogóle, lecz tylko rzeczy jednostkowe, a owe jednostkowe są ponadto każdorazowo tymi onymi oto. Każda rzecz jest każdorazowym-tym-oto i niczym innym”¹⁷.

Namysł nad rzeczą oraz „rzeczowością rzeczy” pojawia się znowu w tekście z roku 1951, który Heidegger zatytułował po prostu „Rzecz” (*Das Ding*). Tutaj wybrał dzban jako przykład rzeczy i w tym właśnie tekście pojawia się rozróżnienie pomiędzy tym, czym jest rzecz, a tym, czym jest przedmiot. Mówiąc o materialności dźwięku, zazwyczaj wiążemy to z dźwiękiem, który staje się przedmiotem artystycznym. Na czym mogłaby polegać „przedmiotowość”

11. Martin Heidegger, *Pytanie o rzecz*, przeł. Janusz Mizera, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 11.

12. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 12.

13. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 15.

14. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 15.

15. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 17.

16. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 17.

17. Martin Heidegger, *Pytanie...*, s. 21.

dźwięku? Zanim spróbujemy się na tym zastanowić, spójrzmy, jak Heidegger definiuje pojęcie przedmiotu i rzeczowości rzeczy:

Przedmiot może stać się czymś samodzielnym, gdy postawimy go przed sobą, czy to w bezpośrednim postrzeżeniu, czy w przypomnieniowym uobecnieniu. Rzeczowość rzeczy nie polega jednak na tym, że jest ona przedstawionym przedmiotem, ani na tym, że w ogóle dałaby się określić od strony przedmiotowości przedmiotu¹⁸.

Przedmiot nabiera cech jednostkowych w chwili, gdy pojawia się interwencja człowieka, ponieważ ludzka percepcja lub myśl umożliwia przedmiotowi stanie się „czymś samodzielnym”. Podobnie traktowane są czasem dźwięki – ich istnienie jest związane z ingerencją ludzką, faktem, że ktoś je słyszy. Skoro *sound art* niewątpliwie zakłada uczestnictwo odbiorcy, możemy mówić w jej przypadku o „przedmiotach dźwiękowych”, wykorzystując definicję Heideggera. Nie tylko dźwięk nabierze „przedmiotowości” poprzez wykorzystywane materialne nośniki, ale sam będzie posiadał cechy przedmiotu.

W przypadku artysty, o którym będzie mowa w tym tekście, materialność i dźwięk stanowią nierozłączną parę, ponieważ wśród jego prac znajdziemy *sound sculptures*, czyli rzeźby, które stają się źródłem dźwięku. Należy pamiętać, że pojęcie rzeźby ewoluowało od momentu pojawienia się dadaistów w ubiegłym stuleciu; Anna Maria Potocka zauważa, że:

Nagle w XX wieku okazało się, że wszystko jest materiałem rzeźby, każda znaleziona rzecz może być jej częścią i te części mogą być połączone w sposób dowolny, bez przemawiania się jednorodnością materiału. Od tego momentu materiał rzeźby przestał być czynnikiem wartościującym, a stał się częścią znaczenia. Artyści zaczęli rozglądać się wokół siebie w poszukiwaniu znaczących odpadków¹⁹.

Te odpadki nabierały znaczenia, ponieważ znajdowały się w nowym kontekście. Wystarczyło, że jeden przedmiot znaleziony był obdarzony tytułem, jak inne dzieła artystyczne, i stawał się przedmiotem sztuki. Kilka takich zwykłych rzeczy połączonych gestem artystki lub artysty kierujących się wyborem estetycznym, czy też chęcią oddania jakiejś idei stawały się częścią asamblażu.

Wraz z tym nowym zastosowaniem zwykłych przedmiotów, w słowniku sztuki pojawiły się takie terminy, jak *objet trouvé*²⁰, czyli przedmiot znale-

18. Martin Heidegger, *Rzecz*, w: *Odczyty i rozprawy*, przeł. Janusz Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 2002, s. 146–147.

19. Anna Maria Potocka, *Rzeźba*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 2002, s. 269.

20. Marcin Giżycki podaje następującą definicję: „[...] przedmiot nie będący tworem artysty, ale wybrany przez niego i eksponowany jako samodzielne dzieło sztuki lub jego element [...]”. Zdaniem Duchampa o.t. to przedmiot, który wybiera się ze względu na jego unikatowe walory estetyczne, podczas gdy ready-made jest jednym z masowo produkowanych, zwyczajnych przed-

ziony, *ready-made*, czy asamblaż²¹, by umożliwić nazwanie tych nowych form twórczych. Anna Maria Potocka uważa, że „dopiero XX-wieczne eksperymenty pozwoliły na przemyślane i uzasadnione mieszanie materiałów rzeźbiarskich, co doprowadziło do takich kompilacji, że niektóre układy przestrzenne coraz trudniej było nazwać rzeźbami”²². Stało się wtedy jasnym się, że dzieło sztuki istnieje na granicy pomiędzy sztuką a życiem codziennym i nie musi się różnić od reszty rzeczywistości, albo może wydawać się częścią codzienności²³. W końcu wystarczyła intencja artysty, aby zaistniało dzieło sztuki. Według autorki *Rzeźby*:

Dewaluacja dzieła poszła jeszcze dalej. Pozbawiono je aspektu, który popularnie najbardziej kojarzył się ze sztuką. Pozbawiono je niepowtarzalnej, „artystycznej”, ręką twórcy wykonanej formy. Zniknęła przepaść pomiędzy nadzwyczajnością dzieła a zwykłością przedmiotu codziennego. Rzeźbiarz przestał „stwarzać” przedmioty, tylko zaczął się rozglądać za przedmiotami, które mogłyby posłużyć za elementy jego dzieła²⁴.

To „rozglądanie się za przedmiotami”, a następnie przekształcanie ich w rzeźby będące zarazem źródłem dźwięku, zobaczymy również na wystawach prezentujących prace Sergeia Tcherepnina.

Odwiedzając w maju zeszłego roku Fundację Galerii Foksal, można było zobaczyć jego wystawę zatytułowaną *Vice Versa Cave* (4 maja – 26 czerwca, 2015). Sergei Tcherepnin urodził się w 1981 roku w Bostonie, jest muzykiem z wykształcenia, a obecnie mieszka i pracuje w Nowym Jorku. Muzyka stanowi poniekąd jego specyficzne dziedzictwo, ponieważ jego pradziadek (Nikołaj Czeriepnin) współpracował jako dyrygent z Siergiejem Diagiliewem, dziadek Alexander był kompozytorem, a wujek Serge skonstruował syntezator (*Serge Modular Synthesizer*).

W warszawskiej galerii artysta zaprezentował instalację dźwiękową, rzeźby oraz towarzyszący im projekt wideo. Biała przestrzeń pomieszczenia stanowiła tło dla metalowych rzeźb wykonanych z blachy (miedź i mosiądz) oraz prostokątnych tkanin zawieszonych na ścianie. Tcherepnin użył blachy, aby stworzyć z niej języki okazałych rozmiarów, które można było dotykać i podnosić, stając się w tym momencie współautorką lub współautorem pracy (oczywiście po uprzednim założeniu gumowych rękawiczek, aby powierzchnia metalu nie ucierpiała

miotów i przy jego wyborze nie decydują podobne względy [...], chodzi więc raczej o zwrócenie uwagi na gest, decyzję artysty niż samo dzieło.” *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 115.

21. Termin stosowany po wystawie *The Art of Assemblage* w Nowym Jorku w 1961 roku, którego kuratorzy wystawy Peter Selz and William Seitz użyli do określenia trójwymiarowych prac wykonanych z gotowych materiałów czy przedmiotów użytku domowego. <www.e-fineart.com.com/art._movements.html> (5.07.2008).

22. Anna Maria Potocka, *Rzeźba*, s. 17.

23. Anna Maria Potocka, *Rzeźba*, s. 274.

24. Anna Maria Potocka, *Rzeźba*, s. 278.

na skutek kontaktu ze zbyt dużą liczbą ludzkich dłoni). to współuczestniczenie w wystawie stanowiło dodatkowy element obcowania z pracami. Podchodząc do zawieszonych na ścianach kawałków materiału – na których umieszczone były kawałki blachy – i dotykając ich we właściwy sposób, wytwarzało się dodatkowe dźwięki poza tymi emitowanymi w pomieszczeniu. W zależności od liczby osób zwiedzających i „udźwięczniających” eksponaty słyszalny efekt był za każdym razem inny.

Owe metalowe języki nie pojawiły się po raz pierwszy. Formy tej użył już wcześniej Tcherepnin, na przykład w przypadku instalacji *Subharmonic Lick Thicket* (praca wystawiona w MIT w Bostonie). Tcherepnin stwierdza, że interakcja z pracą nie jest czymś koniecznym, ponieważ można oglądać instalację w taki sam sposób, jak każdą inną, i słyszeć dźwięk dochodzący z jednego końca sali, jednocześnie kierując wzrok w stronę przeciwną. Jednakże poprzez zbliżenie się do obiektu, przez dotyk czy też delikatne zginanie języków, usłyszymy, jak dźwięk się zmienia i ożywa. W ten sposób wytwarza się pewien rodzaj więzi pomiędzy nami a pracą. Jest to bardzo intymne i cielesne przeżycie, ponieważ dotykamy rzeźby i powołujemy ją do życia²⁵.

Na warszawskiej wystawie z wizualnego punktu widzenia mieliśmy do czynienia ciągle z tymi samymi obiektami, ale część dźwiękowa rzeźb mogła ulec zmianie. Jednakże materialny obiekt i dźwięk stanowiły swoistą jedność, dźwięk „materializował” się w formie blaszanych plansz czy też języków nadnaturalnej wielkości. Dźwięk staje się „dotykalny”, gdy czujemy jak blaszki zamocowane na tkaninach drżą i wibrują pod naszymi dłońmi. Taka zgoda artysty na bezpośredni kontakt z eksponatem, zgoda na współtworzenie niejako obiektów sztuki może czasami narazić je na zniszczenie. Tcherepnin wspomina wystawę w MIT, na której zwiedzający dosłownie potrząsali pudełkami, kiedy nie wydawały dźwięków, narzekając, że są zepsute, a nie słuchając uważnie. Kiedy po tygodniu zajrzał na wystawę okazało się, że ludzie tak mocno zginali metalowe języki, że jeden z nich został zniszczony²⁶.

Zdjęcia Tcherepnina umieszczone na powierzchni blach czy też na niektórych tkaninach ukazują artystę w specyficznym kostiumie. Nosi go również na wyświetlanym wideo. Artysta założył krótką kwiecistą sukienkę, czarne siatkowe rajstopy i specyficzną czapkę w mandarynkowym kolorze. to jego wizualizacja Flecisty z Hameln, który pojawił się w twórczości Tcherepnina²⁷. W projekcie wideo *Pied*

25. Charles Eppley, Sergei Tcherepnin, *As Queer Listening: An Interview with Sergei Tcherepnin*, „Rhizome”, September 17, 2014 <<http://rhizome.org/editorial/2014/sep/17/queer-listening-interview-sergei-tcherepnin>> (10.10.2015).

26. Charles Eppley, Sergei Tcherepnin, *As Queer Listening...*

27. Flecista z Hameln jest postacią z opowieści braci Grimm. to szczurołap, który wyprowadził dźwiękiem fletu szczury z miasta. Niestety mieszkańcy nie uiścili obiecanej zapłaty i w zemście Flecista wyprowadził wszystkie dzieci z miasta i zaprowadził je do jaskini, z której nie wróciły.

Pieer Under the Aqueduct z 2013 roku artysta w tym samym kostiumie przechadza się po obszarze znajdującym w pobliżu jednego z antycznych akweduktów w Rio de Janeiro. Nie wywołuje szczególnego zainteresowania, nawet jeśli pojawia się wśród przechodniów, chociaż jego strój mógłby takie zainteresowanie prowokować. Kara L. Rooney zauważa, że dźwięk mógłby stanowić jedyną rzecz, która byłaby w stanie wytrącić go z tego zamyślenia. Widzi ona w artyście błazna przyciągającego naszą uwagę, który gra na naszych emocjach, używając cyfrowego fletu, którego tak naprawdę nie zobaczymy, chociaż jesteśmy świadomi jego obecności²⁸.

Pomimo młodego wieku, artysta mógł pokazywać swoje prace w miejscach o dużym znaczeniu w „świecie artystycznym”. Jak możemy przeczytać w tekście przygotowanym przez Fundację Galerii Foksal, Tcherepnin miał wiele indywidualnych wystaw, a niektóre z nich to *Looking at Listening* (z Ei Arakawą), Taka Ishii, Tokyo w 2012; *Body Bound Notations*, Halle für Kunst, Lüneburg w 2014; *Ear Tone Box*, Murray Guy, Nowy Jork w 2013; a także uczestniczył w wystawach grupowych, takich jak *Whitney Biennial 2014*, Whitney Museum of American Art, Nowy Jork; 55 Biennale w Wenecji w 2013, *The Immanence of Poetics*, XXX Bial de Sao Paulo, Sao Paulo, 2012.

Był też jednym z twórców zaproszonych przez MoMA (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku) na wystawę poświęconą *sound art*, która odbywała się od 10 sierpnia do 3 listopada 2013 roku. Była to pierwsza tej wielkości wystawa w tym muzeum poświęcona *sound art*, na której prezentowane były prace 16 współczesnych twórców. Różnili się oni znacznie swym podejściem do dźwięku i wykorzystaniem go jako materiału artystycznego. Na wystawie prezentowane były prace zaliczane do sztuk wizualnych, architektury, performansu, programowania komputerowego czy muzyki. Sergei Tcherepnin pokazał tam *Motor-Matter Bench* (2013).

Wspomniane było wcześniej wykorzystywanie przez artystę zwykłych przedmiotów, przedmiotów zaliczanych do użytkowych i przekształcanie ich w dźwiękowe rzeźby. do takich prac możemy zaliczyć drewnianą ławkę, która wcześniej służyła osobom korzystającym z metra w Nowym Jorku, a została wystawiona na sprzedaż – podobnie jak inne nieco wyeksploatowane ławki – przez Metropolitan Transportation Authority. Tcherepnin przekształcił ją w źródło dźwięków poprzez umieszczenie pod siedzeniami urządzeń emitujących fale o niskiej częstotliwości. Dźwięki te były raczej wyczuwalne niż słyszalne, jak możemy przeczytać w tekście Nicolasa Linnerta²⁹.

W katalogu wystawy *Soundings* Tcherepnin stwierdza, że słuchanie dźwięku poprzez różne przedmioty zmienia je. Słuchanie dźwięku przez kartonowe pudełko

28. Kara L. Rooney, *Sergei Tcherepnin. Ear Tone Box*, „Artseen”, May 2013, s. 41.

29. Nicolas Linnert, *Sergei Tcherepnin*, „Frieze”, nr 156, Maj 2013.

różni się znacznie od słuchania przez krzesło. Używając tych różnych przedmiotów pełniących funkcję „głośników”, zwraca naszą uwagę na materialność i odmiany dźwięku przefiltrowanego przez te przedmioty³⁰. Ławka na wystawie w MoMA została umieszczona u szczytu ruchomych schodów. Według słów artysty, była ona bardzo popularna wśród zwiedzających i cały czas ktoś na niej siedział. Jednak Tcherepnin nie jest pewien, czy to sama praca, czy raczej jej specyficzne umieszczenie decydowało o tej popularności. Ludzie zazwyczaj męczą się w pewnym momencie w muzeum i chcą usiąść. Według niego, praca ta zupełnie inaczej funkcjonowała na jego indywidualnej wystawie w galerii Murray Guy³¹.

Z rozmowy przeprowadzonej z artystą przez Simona Castetsa możemy się dowiedzieć, że ławka nie była jedynym przedmiotem, którego używamy do siedzenia, mającym się zamienić w głośnik. Tcherepnin pracował również nad innymi rodzajami krzeseł, wypróbowywał inne materiały, aby sprawdzić, jak będzie różnił się proces odbierania i przesyłania dźwięku. Ławka pochodząca z metra okazała się nie do końca praktycznym wyborem, ponieważ ważyła ponad 272 kg. Tcherepnin sam próbuje skonstruować krzesła, które oferowałyby maksymalny poziom przyjemności dla słuchaczy, co oznaczałoby maksymalizację odczuwania wibracji. Artystę interesuje również nawiązanie do funkcjonalnego i społecznego (lub antyspołecznego) zastosowania ławek w życiu codziennym i jako przykłady podaje ławki w metrze, muzeum, miejsca do siedzenia dla publiczności, a nawet sofy³².

Kolejna praca wykorzystująca zwykle przedmioty, *Ear Tone Box*, instalacja, którą pokazał w galerii Murray Guy w Nowym Jorku w 2013 roku, składała się, między innymi, z trzech pudełek zaprojektowanych w taki sposób, aby dostroić słuchaczy do odczuwalnych przez nich różnych tonów dźwięku³³. Aby doświadczyć dźwięku w indywidualny sposób, należało włożyć głowę do środka pudełka. Co 10 lub 15 minut pojawiał się dźwięk przypominający dwa wysokie tony zagrane na flecie, słyszalne osobno w każdym uchu dość głośno³⁴.

Tcherepnin zdecydował się na łączenie przedmiotów i dźwięku, aby skupić uwagę publiczności podczas performansów. Oczywiście dźwięk może rozbrzmiewać w pustym pomieszczeniu, ale wykorzystanie przedmiotów stanowi szczególnie wybór estetyczny, zwłaszcza jeśli mamy na uwadze przestrzeń galerii czy innej instytucji sztuki. Według słów artysty, fizyczna obecność przedmiotu

30. Sergei Tcherepnin, wypowiedź w katalogu wystawy *Soundings. A Contemporary Score*, The Museum of Modern Art, New York 2013, s. 68.

31. Charles Eppley, Sergei Tcherepnin, *As Queer Listening...*

32. Simon Castets, Sergei Tcherepnin, *All the Right Noises*, „Mousse” 38, kwiecień–maj 2013, s. 210.

33. Jordan Lord, *Critics' Picks. Sergei Tcherepnin*, „Artforum” <<http://artforum.com/index.php?pn=picks&id=40070&view=print>> (9.10.2015).

34. Charles Eppley, Sergei Tcherepnin, *As Queer Listening...*

w pomieszczeniu przypomina mu postać żyjącą w danym pokoju³⁵.

Bez wątpienia nasza zachodnia kultura preferuje wzrok jako sposób interakcji ze światem zewnętrznym. Sztuki wizualne do niedawna opierały się właśnie na tym jednym z naszych zmysłów. Teraz jednak pojawiło się nowe estetyczne przeżycie, kiedy to w obrębie galerii sztuki nie tylko nasze oczy, ale także uszy są konieczne, aby w pełni obcować ze sztuką. Salomé Voegelin w książce, której podtytuł brzmi *Ku filozofii sound art*, twierdzi, że słuchanie charakteryzuje fenomenologiczna wątpliwość pojawiająca się po stronie słuchacza, wątpliwość dotycząca zarówno tego, co się słyszy, jak i tego, który słucha. Słuchanie nie daje nam możliwości znalezienia się w miejscu, gdzie nie będziemy jednocześnie ze słyszalnym³⁶. Według autorki, dźwięk ma specyficzną siłę: słuchanie wytwarza dźwiękowy świat, który zamieszkujemy, czy tego chcemy, czy nie. Dźwięk angażuje nas w to, co widzimy, a nawet przyciąga to, co jest widzialne ku nam i nadaje obiektom dynamiki³⁷.

Jeszcze raz możemy podkreślić wraz z Voegelin, że słuchanie jest czynnością estetyczną, która stanowi wyzwanie dla filozoficznej tradycji Zachodu opartej na hierarchii zmysłów. Na pozycji, którą zajmuje dźwięk, może on jedynie opisywać coś lub uatrakcyjniac, a nie stawać się lub być siłą sprawczą³⁸. Wydaje się, że pozycja ta zmienia się radykalnie w przypadku *sound art*. Weźmy za przykład przedmioty, które znalazły się na wystawie prac Sergeia Tcherepnina *Vice Versa Cave*: bez dźwięków straciłyby swoje znaczenie. Metalowe języki pozostałyby nieme i nie mogłyby przemówić do zwiedzających w żaden mniej lub bardziej zrozumiały sposób.

W tekście poświęconym roli dźwięku w sztuce Suzanne Delehanty stwierdza, że pojawienie się dźwięku, zarówno słyszalnego i niesłyszalnego, w sztukach plastycznych zapowiadało nowy początek. Słowo mówione, dźwięk otoczenia, hałas, muzyka i cisza pozwoliły artystom przekształcić sztuki wizualne w nową dziedzinę. Tutaj relacja pomiędzy artystą, przedmiotem sztuki i widzem, która kiedyś była statyczna, zaczęła drgać i rozbrzmiewać. Widz stał się współtworzącym, a nie tylko biernym obserwatorem. Dzieło sztuki, które kiedyś było ciche, trwałe i ponadczasowe, stało się „obiektem hybrydowym” rozbrzmiewającym poza światami iluzji i rzeczywistości. Dźwięk zakomunikował, że ludzkie doświadczenie nieustannie zmieniające się w czasie i przestrzeni, stało się zarówno podmiotem, jak i przedmiotem sztuki³⁹.

35. Simon Castets, Sergei Tcherepnin, *All the Right Noises*, s. 212.

36. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum, New York, London 2010, s. xii.

37. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence...*, s. 11.

38. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence...*, s. 13.

39. Suzanne Delehanty, *Soundings*, s. 36–37.

ER(R)GO

recenzje¹



Między filozofią a uwielbieniem

Paulina Sosnowska, *Arendt i Heidegger. Pedagogiczna obietnica filozofii*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015, 434 s. Miękka oprawa, publikacja polskojęzyczna.

Hannah Arendt i Martin Heidegger – tych dwóch czołowych postaci światowej filozofii nikomu przedstawiać nie trzeba. Ich historia to historia dwóch nieprzeciętnych umysłów, dwóch wielkich filozofów współczesności, wybitnych myślicieli i humanistów XX wieku, a wreszcie dwojga ludzi, których połączyła filozofia, historia i miłość.

Ona – teoretyk polityki, jedna z pierwszych *public intellectuals* w nowym świecie zdominowanym przez mass media, jedna z niewielu kobiet w ekstraklasie światowej humanistyki. On – jeden z największych, jeśli nie największy myśliciel XX wieku, pragnący ostatecznie rozwiązać wszystkie problemy metafizyki Zachodu poprzez jej zniesienie.

– pisze Hubert Czyżewski w tekście *Miłość filozofów. Arendt, Heidegger i demagog o pięknych rękach*¹.

Hannah Arendt, po dziś dzień uważana za jednego z najwybitniejszych niemieckich filozofów współczesności, była na Uniwersytecie w Marburgu uczennicą Martina Heideggera i do śmierci pozostawała z nim w relacji mistrz-uczeń. Zbadania koncepcyjnych, intelektualnych związków między nimi podjęła się doktor Paulina Sosnowska – Kierownik Zakładu Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Warszawskiego, autorka książki *Arendt i Heidegger. Pedagogiczna obietnica filozofii*. Jest to najnowsza pozycja naświetlająca sylwetki tych dwojga filozofów. Jednakże w przeciwieństwie do takich tytułów jak *Hannah Arendt i Martin Heidegger. Historia pewnej miłości* Antonii Grunenberg czy *Korespondencja z lat 1925–1975 – Hannah Arendt, Martin Heidegger*, książka Sosnowskiej ma rys mocno naukowy. Napisana językiem akademickim, skierowana jest do czytelników, którzy posiadają niemałą wiedzę o myśli filozoficznej reprezentowanej przez Arendt i Heideggera. Tom ten jest niejako naukowym dopełnieniem książki Antonii Grunenberg, która „niewątpliwie uzupełnienia wiadomości czytelnika na temat biografii obojga bohaterów, jak również bardzo ogólnie wprowadza odbiorcę w myśl filozofów, szczególnie w przypadku

1. Hubert Czyżewski, *Miłość filozofów. Arendt, Heidegger i demagog o pięknych rękach*, „Kultura liberalna” <<http://kulturaliberalna.pl/2014/02/04/milosc-filozofow-arendt-heidegger-demagog-pieknych-rekach/>> (26.12.2015).

Arendt²². Autorka prezentuje przeplatając się i czerpiące z siebie nawzajem (co szczególnie dostrzeżne u Arendt) intelektualne dorobki obojga, odwołując się do ich najsłynniejszych dzieł (*opus magnum* ich życia) – *Bycia i czasu* Heideggera oraz *Korzeni totalitaryzmu* Hanny Arendt. Publikacja Sosnowskiej ukazała się w grudniu 2015 roku nakładem wydawnictwa TAIWPN Universitas, jako 116 tom serii *Horyzonty Nowoczesności: teoria – literatura – kultura*. Jest to obszerna, bo licząca aż 434 strony lektura, której tematem przewodnim są rozważania wokół filozofii i pedagogiki jako sobie pokrewnych, uzupełniających się i wzajemnie z siebie czerpiących. Jak można przeczytać w jej opisie:

Praca ta rozpoczyna się od krytycznej rekonstrukcji pojęć, tradycyjnie spajających pedagogikę z filozofią. Następnie, stanowi rozwinięcie tezy Arendt o zerwaniu nici tradycji, umiejscowionej w kontekście filozofii Heideggera oraz jego uwikłania w nazizm, a także, w konsekwencji, stawia pod znakiem zapytania tradycyjną relację między filozofią a pedagogiką³.

Arendt i Heidegger służą tu autorce do opowiedzenia pewnej historii, przedstawienia przemian w sposobie myślenia spowodowanych ideologicznymi zwrotami, które miały miejsce na przestrzeni XX wieku. Scalenie ich z pedagogiką pozwala autorce na dekonstruowanie oraz rekonstruowanie pojęć oraz bardziej wnikliwą analizę zjawisk. Jest to rzetelnie skonstruowana rozprawa, której nie można odmówić wiele walorów. Stanowi okazałą i merytorycznie znakomicie opracowany tekst naukowy. Estetycznie wydana pozycja została pomyślana jako studium ujmujące we współczesne ramy interpretacyjne zagadnienia nieustannie obecne w dyskursie akademickim. Sam temat stwarza zaś wiele możliwości badawczych na przyszłość. Skonkretyzowaniu oraz sklasyfikowaniu zaprezentowanego w monografii materiału służą w pierwszej kolejności nazwy poszczególnych, porządkujących go części. Struktura recenzowanej książki obejmuje trzy segmenty tematyczne zatytułowane kolejno: *Tradycja filozoficzna i pedagogiczna*, *Filozofia i pedagogika na rozstaju*, *Pedagogiczna obietnica filozofii*. Te z kolei podzielone są na mniejsze i już bardziej sprecyzowane rozdziały, zogniskowane wokół konkretnego problemu, np. *Autentyczność – pedagogiczna obietnica Heideggera*, *Wolność i świat (Heidegger – Arendt – Blumenberg)*, *Myślenie jako obietnica*.

Część pierwsza wywodu poświęcona jest opisowi tradycyjnego myślenia o związkach między filozofią i pedagogiką w kontekście badań oraz publikowanych prac Arendt i Heideggera. Rzeczowo śledzi ona związki wierności i niewierności

2. Hubert Czyżewski, *Miłość filozofów...*

3. <http://www.universitas.com.pl/ksiazka/Arendt_i_Heidegger__Pedagogiczna_obietnica_filozofii_3477.html> (27.12.2015).

intelektualnej między nimi. Często pomijając kwestie biograficzne, Sosnowska skupia się na relacji uczeń-mistrz, ale raczej sugeruje jakoby utalentowana uczennica przerosła swego mistrza. Jeśli postawić sprawę w takim świetle, wątpliwą wydaje się dziś teza, iż to Heidegger uczył Arendt nowego myślenia. Problem wolności, autonomiczności myślenia, przywiązania i zerwania jest tu niezwykle silnie obecny. Kiedy Arendt musiała opuścić kraj w celu uniknięcia Zagłady,

nie mogła uwierzyć, że to właśnie „jej mistrz” swym geniuszem udziela wsparcia hitlerowskiemu reżimowi. Zdesperowana i zszokowana poprzysięgała na zawsze zerwać z filozofią. Nie zdawała sobie sprawy, że wydarzenia, w których uczestniczy, całkowicie zdeteminują i zdefiniują jej życie, natomiast więzy łączące ją z Heideggerem i jego myślą filozoficzną pozostaną nierozzerwalne⁴.

W tej części swojego wywodu szczególnie dużo miejsca poświęca autorka niemieckiej teorii *Bildung*, fenomenowi edukacyjnego rozwoju człowieka oraz rozpatrywaniu jej w kategoriach idei uniwersytetu według Humboldta, czy w przypadku Arendt: *Bildung* i asymilacji. Opierając się na powyższych przykładach, próbuje Sosnowska udowodnić, iż idea ta niosła za sobą obietnicę niespełnioną. Dalsza część tej partii książki poświęcona jest wnikliwej analizie wczesnego okresu filozoficznej twórczości Martina Heideggera. Tu zaś przede wszystkim niezwykle interesujący jest rozdział dotyczący pojmowania dzieła *Bycie i czas* jako pedagogiki.

Część kolejna poświęcona jest pytaniu o nowy sposób myślenia związany niejako z końcem tradycyjnego zachodniego myślenia. Cezurą okaże się tu w przypadku Arendt totalitaryzm, który zakwestionował to, co istniało wcześniej. W tym też miejscu autorka przybliży reprezentowane przez myślicielkę stanowisko, jakoby nić naszej tradycji uległa zerwaniu – oraz konsekwencje dla omawianego w książce problemu. Píše Sosnowska: „Nić tradycji uległa zerwaniu i musimy odkrywać przeszłość samodzielnie, to znaczy czytać jej autorów, tak jakby ich jeszcze nikt nigdy nie czytał”⁵. Tu również badaczka skupia się na filozoficznej odpowiedzi Arendt względem Heideggera.

Jeśli chce się – twierdzi Arendt – zrozumieć wydarzenia XX wieku, w szczególności ruchy totalitarne, których powstanie świadczyło o tym, iż tradycja, religia i autorytet utraciły swą moc oddziaływania, trzeba się wystrzegać pokusy ujęcia tych wydarzeń w dawne ramy pojęciowe europejskiej tradycji myślowej⁶.

4. Aleksandra Urbańczyk, *Na przeciwnych słońcach*, „Forum Akademickie” 03/2014, <<https://forumakademickie.pl/recenzje/na-przeciwnych-sloncach/>> (29.12.2015).

5. Paulina Sosnowska, *Arendt i Heidegger. Pedagogiczna obietnica filozofii*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015, s. 211.

6. Paulina Sosnowska, *Arendt i Heidegger...*, s. 201.

Wiele miejsca poświęca również autorka na wykazanie wspólnych przesłanek obojga filozofów oraz konsekwencji ich myślenia dla rozpatrywania korelacji pomiędzy zagadnieniami pedagogiki i filozofii.

Natomiast ostatnia część tekstu skupia się na pytaniu o relację pomiędzy filozofią i pedagogiką we współczesnej myśli naukowej i akademickiej. Badaczka poszukuje płaszczyzny umożliwiającej połączenie pedagogiki z filozofią, którą pragnie przedstawić w o wiele szerszym niż do tej pory kontekście kulturowym. Autorka pisze w posłowiu:

W ostatniej części pracy podjęłam próbę przełamania tezy, wynikającej poniekąd z myśli Arendt, że pedagogiczna rola filozofii się skończyła. W tym celu idąc tropami Arendt, niekiedy wbrew jej własnym intencjom, wykorzystując napięcia i dwuznaczności obecne w jej myśli, rozwinęłam wątek pedagogicznej obietnicy zawartej w myśleniu jako nowej filozoficznej szansy na stworzenie możliwości komunikacji między filozofią a pedagogiką⁷.

Co się tyczy uwag krytycznych, książka została zaopatrzona w krótkie trzystronicowe posłowie autorki, która z jednej strony podkreśla potrzebę nowego, świeżego spojrzenia na relację filozofii i pedagogiki, z drugiej niejako streszcza swe dzieło i motywuje jego powstanie, tym samym nie dając mu się samemu obronić. Wykłada tam Sosnowska wszelkie pobudki, pomysły interpretacyjne, wręcz tłumacząc odczytanie lektury. Takie wprowadzenie tekstu może przeszkadzać, ale z drugiej strony może być również potraktowane jako synteza użytych przez autorkę tropów interpretacyjnych i myślowych.

Podsumowując – książka Pauliny Sosnowskiej obejmuje swym zakresem szeroką tradycję filozoficznego myślenia (o naturze człowieka, bycie i świecie), zestawiając ją z pedagogiką oraz filozofią wychowania. Projekt został bardzo starannie zrealizowany. Autorka prezentuje w nim swoje stanowisko, jednocześnie pozostając na tyle bezstronną, by naświetlić omawiany problem z wielu punktów widzenia, prezentując go w szerokim zakresie. Niewątpliwą zaletą publikacji jest wysoki poziom dywagacji teoretycznych oraz płynne odwoływanie się do innych myślicieli, tradycji filozoficznych oraz kontekstów kulturowych. W moim przekonaniu jest to niewątpliwie lektura godna uwagi.

7. Paulina Sosnowska, *Arendt i Heidegger...*, s. 399–400.



Zło i dobro jako elementy japońskiej kultury popularnej

Dorota Barańska, *Brak absolutu: pojęcia dobra i zła w japońskiej popkulturze*, TAIWPN Universitas, Kraków 2014, 231 s. Oprawa miękka, publikacja polskojęzyczna.

Książka *Brak absolutu: pojęcia dobra i zła w japońskiej popkulturze* jest przeredagowaną rozprawą doktorską obronioną na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku 2009. Na tym uniwersytecie autorka pracuje jako asystentka, doktor nauk humanistycznych w zakresie religioznawstwa. Jest ponadto członkinią założycielką Stowarzyszenia CTA – Closer to Asia; zajmuje się kulturą popularną Japonii, miejscem religii i tradycji w kulturze masowej oraz funkcjonującym w niej wizerunkiem kobiety.

Celem książki jest zaprezentowanie pojęć dobra i zła istniejących w japońskim społeczeństwie oraz wykazanie, że nie mają one charakteru absolutnego. Popkultura służy autorce za ramy, w obrębie których poddaje te pojęcia analizie. Pozwala jej to oddzielić życie codzienne oraz przesady od strefy sacrum. Pomimo tak zakreślonych ram, autorka ujęła w pracy zarówno tradycyjne formy kultury, religie wyznawane przez Japończyków oraz środki przekazu kultury w dwudziestym pierwszym wieku. Dzięki temu czytelnik ma sposobność kompleksowego zapoznania się z podjętą tematyką.

Kultura japońska jest tematem stosunkowo dobrze opracowanym w polskiej nauce. Jednak w przeciwieństwie do pracy pani Barańskiej, większość z opracowań proponuje ujęcie historyczne. Wyróżniają się tutaj książki Wiesława Kotańskiego i Joanny Tubielewicz. Jeśli spojrzymy na studia, które zajmują się popkulturą i kulturą masową współczesnej Japonii, to wybór jest niewielki. Poza recenzowaną pracą, na wymienienie zasługują publikacje: *Inspirująca i inspirowana: popkultura japońska* pod redakcją Adrianny Wosińskiej oraz *Świat z papieru i stali: okruchy Japonii* pod redakcją Martynty Taniguchi i Aleksandry Watanuki. Druga z wymienionych w dużej mierze jest poświęcona tematyce *mangi* – japońskiemu gatunkowi komiksu. Można więc powiedzieć, że już z samego zamierzenia recenzowana tu książka wypełnia lukę na polskim rynku wydawniczym.

Publikowana rozprawa składa się z siedmiu rozdziałów, które można podzielić na trzy bloki. W ramy pierwszego zaliczyłbym rozdział pierwszy (*Japońska kultura popularna*) oraz trzeci (*Dobro i zło w japońskiej religii i filozofii*). W tych

rozdziałach autorka podejmuje się zdefiniowania terminów używanych w pracy. Drugi blok, w skład którego wchodzi rozdział: drugi (*Religie japońskie – aspekt historyczny*) oraz czwarty (*Demonologia, przesady, rytuały i legendy miejskie. Bezpośrednie źródło zła i dobra w popkulturze*), przynosi omówienie wybranych aspektów kultury japońskiej i jej zaczepienia w codziennym życiu. Do ostatniego bloku zaliczam rozdziały od piątego do siódmego. Znajdziemy tu analizę pojęć dobra i zła na podstawie wybranych dzieł popkultury japońskiej.

Rozdział pierwszy definiuje termin „kultura” i wyjaśnia, czym są popkultura, jej korelacje z innymi rodzajami kultury, a także rola w społeczeństwie. W końcowej części zaprezentowana została panorama kultury japońskiej. Rozdział drugi został poświęcony religijności Japończyków. Autorka omawia wybrane doniosłe wydarzenia historyczne, które miały wpływ na kształt religii w czasach nam współczesnych. Dowiadujemy się również, czy Japończyków można uznać za naród religijny. Rozdział trzeci został podzielony na pięć podrozdziałów (w przeciwieństwie do wcześniejszych, które zostały podzielone na dwa). W pierwszych dwóch autorka podejmuje próbę lokalizacji koncepcji dobra i zła w wymiarze religijnym i kulturowym. W następnych odnosi się do sposobów postrzegania tychże kategorii w życiu codziennym, wyszczególniając różnice i podobieństwa z wymiarem religijnym. Kolejne dwa podrozdziały poświęcone zostały aspektom zemsty w kulturze japońskiej (zemsty jako czynu dokonywanego zarówno przez żyjących, jak i zmarłych) oraz terminom związanym ze złem. Rozdział czwarty, najdłuższy, został podzielony na cztery podrozdziały. Autorka przeprowadza w nim charakterystykę i typologię demonów i potworów obecnych w japońskiej popkulturze. Część rozdziału poświęcona jest roli japońskich świąt religijnych (określanych mianem festiwalu – zgodnie z nazewnictwem stosowanym przez samych Japończyków) w kształtowaniu wyobrażeń Japończyków o świecie paranormalnym. W końcowych partiach rozdziału autorka omawia pochodzenie przesądów oraz legend miejskich. *Japoński horror – filmografia pod znakiem dobra i zła* to tytuł piątego rozdziału. Zostaje w nim omówiona dość szczegółowo historia kinematografii japońskiej, ze szczególnym uwzględnieniem horrorów. Autorka nie ogranicza się do opisu, lecz podejmuje również próbę charakterystyki nurtów w horrorach tak, jak rozwijały się one historycznie. W dalszej części, na podstawie trzech wybranych filmów (*Ring*, w Polsce znany jako *Krąg*, *Dark Water* oraz *Kairo*), autorka omawia zasady rządzące postrzeganiem duchów w odniesieniu do kryteriów dobra i zła. Przedostatni rozdział (*W kręgu japońskiej animacji*), analogicznie do poprzedniego, zasadza się na doborze kilku tytułów, które służą analizie postrzegania duchów, istot boskich i potworów, również w odniesieniu do kryteriów dobra i zła. Jednak tym razem, autorka nie koncentruje uwagi na filmach fabularnych, ale na *anime* – to japońskie słowo, które

oznacza film animowany, zostało zapożyczone z języka angielskiego¹. W ostatnim rozdziale autorka powraca do horrorów. Tym razem nie chodzi jednak o filmy, tylko o gatunek gry konsolowej (*Horror w grach. Zło, które jest dobre, i dobro, które jest złem*); tematyka dobra i zła i tutaj stanowi osnowę rozważań. Po zaprezentowaniu historii gier konsolowych, dwa podrozdziały poświęcone zostały potworom (*kakemono*) i duchom.

Przyjęta struktura pracy pozwala, by czytelnik, przed zaznajomieniem się z poszczególnymi wytworami popkultury, zapoznał się z podstawowymi informacjami na temat czynników kształtujących kulturę Japonii. Dzięki temu książka powinna okazać się przystępna zarówno dla osób od dawna interesujących się tematyką, jak i laików.

Bardzo wartościowym elementem całości jest rozbudowana bibliografia. Znajdziemy w niej materiały zwykle pomijane w polskich pracach naukowych. Poza tradycyjnymi źródłami, takimi jak artykuły prasowe, opracowania naukowe, statystyki, dokumenty i encyklopedie, autorka swobodnie korzysta ze źródeł internetowych, a także z wytworów popkultury. Do tej ostatniej grupy należy zaliczyć filmy fabularne, filmy animowane (*anime*), gry oraz komiksy (*mangi*). W swoim studium nie pominęła autorka beletrystyki, którą wiąże z analizowanym tematem. Stworzyła w ten sposób obszerną bazę, która powinna przysłużyć się badaczom pragnącym zająć się omawianym tematem.

Autorka poddała szczegółowej analizie pojęcie popkultury, którą umiejscawia w określonych ramach oraz dzieli według typów. Mimo iż zaczyna wywód od postawienia znaku równości pomiędzy popkulturą a kulturą masową, to jednak poprowadzony w rozdziale wywód pozwala jej wysunąć tezę, że utożsamianie tych dwóch typów kultur jest błędem (s. 22). Stwierdza: „Biorąc pod uwagę wszelkie definicje i rozważając różne zarzuty, można pokusić się o definicję umiejscawiającą kulturę popularną pomiędzy kulturą wysoką a wąsko rozumianą kulturą masową i kulturą ludową (kulturą określonych grup, społeczności)” (s. 21). W toku analiz poświęconych tematyce kultury i popkultury autorka stara się ponadto przenieść te terminy na rynek japoński. Dokonuje tego, posiłkując się dziełem japońskiego socjologa Sugimoto Yoshio *An Introduction to Japanese Society*.

Równie ważny jak pozostałe jest rozdział czwarty, który poświęcony został demonom, przesądom i legendom miejskim. Wprowadza on czytelnika w świat wyobrażeń przeciętnego Japończyka. Każdy naród ma własny repertuar nawyków wykształconych przez środowisko wychowawcze. Jest on podstawą zrozumienia pojęć danej kultury. Autorka nie ogranicza się jednak do demonologii i analizuje

1. Galbraith Patrick, *The Otaku Encyclopedia: An Insider's Guide to the Subculture of Cool Japan*, Tokyo, Kodansha International 2009, s. 19–25.

również zjawisko i kulturowe znaczenie festiwalu zarówno ogólnokrajowych, jak i regionalnych. Zaletą jest fakt, że zamiast opisywać poszczególne wydarzenia religijne, autorka skupia się na ogólnej charakterystyce oraz różnicach pomiędzy tymi o zasięgu ogólnokrajowym i regionalnymi. W ten sposób czytelnik nie zostaje przytłoczony nadmiarem danych, może natomiast wychwycić najistotniejsze informacje.

Zaletą pracy jest wykazanie powiązań między kulturą wysoką a popkulturą. Autorka nie ogranicza się do czasów współczesnych. Stara się pokazać, jak określone elementy poprzez swoją ewolucję trafiły do kultury popularnej. Jako znakomity przykład podaje wywodzenie się tradycyjnych japońskich horrorów od *kaidan* (dawne opowiadania o duchach). Uwidacznia różnice pomiędzy klasycznym horrorem, którego rodowód wywodzi się właśnie z tradycyjnych opowiadań, a horrorami współczesnymi, takimi jak *Ring*. Różnica ma tkwić w zakotwiczeniu duchów oraz innych potworów w tradycji kulturowej. W dawnych dziełach, o ile zostały odprawione odpowiednie rytuały bądź bohaterowie wykonali powierzoną misję, dusze ulegały ukojeniu i przestawały dręczyć ludzi (s. 133–137). Inaczej sprawa ma się z gatunkiem określanym jako J-horror. Tak jak we wspomnianym *Ring*, gdzie, mimo spełnienia rytuałów, klątwa nadal trwa (s. 144). Podział, który wprowadziła autorka, dzięki trafnie dobranym przykładom jest przystępny nawet dla osób niemających wcześniej styczności z japońskimi horrorami.

Analiza demonów i duchów w dziełach popkultury pozwoliła autorce na udowodnienie jednej z głównych tez pracy. Podając przykłady, zarówno te najbardziej współczesne, jak i te z końca dwudziestego wieku, wykazuje, że trudno jest mówić o pojęciu absolutnego dobra bądź absolutnego zła w japońskiej kulturze popularnej. Wielopoziomowa analiza omawianych dzieł (odnosząca się do warstwy społecznej, a zarazem do religijnej) pozwoliła na przeprowadzenie przekonującego i spójnego wywodu. Mimo nieraz dosyć wysokiego poziomu komplikacji tematyki, Barańska była w stanie tak poprowadzić rozważania, by były one zrozumiałe dla każdego.

Nie oznacza to jednak, że książka jest wolna od usterek. Najpoważniejszym zarzutem, jaki można postawić pracy, jest brak jasnych definicji kluczowych terminów. W historii filozofii, jak i religii, pojęcia takie jak dobro czy zło były definiowane w sposób różny. Inaczej do tego zagadnienia podchodził Arystoteles², inaczej sofści³, odmienne podejście zaprezentowane jest choćby w Biblii czy myśli de Maistre'a⁴. Poglądy na te kwestie wśród filozofów i teologów z Dalekiego Wschodu również odznaczały się własną specyfiką. Nie można też zapominać

2. Kazimierz Leśniak, *Arystoteles*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1989, s. 83.

3. Stanisław Filipowicz, *Historia myśli polityczno-prawnej*, Gdańsk, Arche 2007, s. 20.

4. Stanisław Filipowicz, *Historia myśli...*, Gdańsk, Arche 2007, s. 264.

o potocznym rozumieniu dobra i zła. Dlatego też brak poświęcenia jakiegokolwiek uwagi kwestiom definicyjnym można uznać za niedopatrzenie.

Można postawić również pytanie odnośnie do struktury ostatnich trzech rozdziałów, poświęconych poszczególnym elementom popkultury japońskiej. Ze względu na swoją objętość, rozdział poświęcony japońskiej kinematografii przyczynia się do nieświadomej marginalizacji pozostałych dziedzin kultury popularnej. Jest on o ponad połowę dłuższy od partii, która traktuje o koncepcji dobra i zła w rozdziałach poświęconych *anime* oraz grom konsolowym. Należałoby rozważyć podzielenie tego rozdziału na dwa krótsze. Pierwszy z nich poświęcony byłby historii japońskiej kinematografii, ze szczególnym uwzględnieniem horrorów. W drugim znalazłoby się omówienie wybranych dzieł z gatunku J-horror.

Można polemizować z zasadą doboru niektórych tytułów jako materiału reprezentatywnego dla poszczególnych tez. Autorka, pragnąc wykazać inspiracje twórców *mang* i *anime* kulturą chrześcijańską, wymieniła tytuł *Hellsing*⁵ (s. 54). Można powątpiewać, czy sam fakt osadzenia akcji we współczesnej Europie oraz pojawianie się Kościoła katolickiego czy Kościoła anglikańskiego (w wersjach bardzo przerysowanych, nie jest mi znana informacja o istnieniu grup skrytobójców w hierarchii kościoła) są wystarczającymi dowodami na takie powiązanie. Nie można oczywiście zaprzeczyć, że autor czerpie inspiracje z kultury europejskiej. Główny bohater, nosferatu Alucard, jest w rzeczywistości odwróconym imieniem Drakuli, bohatera powieści Brama Stokera pod tym samym tytułem (nie jest to jedyne zapożyczenie z książki). Występują również nawiązania do *Diuny* Franka Herberta. Jednak trudno jest stwierdzić, że ta inspiracja wykracza poza przywłaszczanie znanych postaci literackich. Pod tym względem należałoby rozważyć, czy autorka nie powinna wykorzystał choćby *mangi* oraz *anime* pod tytułem *Neon Genesis Evangelion*. Tytuł ten obszernie czerpie z symboliki i kultury chrześcijańskiej, choćby poprzez występowanie Adama, który jest tym samym Adamem, którego znamy z Księgi Rodzaju. Równie często występującymi elementami są krzyż oraz aniołowie, przeciwko którym muszą walczyć ludzie. Z innych symboli, które pojawiają się częściej niż raz, można wymienić włócznię Longinusa.

Mimo że autorka nie ustrzegła się kilku błędów czy niepotrzebnych uogólnień, książka w mojej opinii jest pozycją wartościową. Podejmuje próbę zmierzenia się z tematem, który w polskiej nauce nie został dogłębnie zbadany. Autorka nie boi się sięgać po nowe środki przekazu, aby wykazać związek pomiędzy poszczególnymi tezami. Co najważniejsze, postawiona w tytule teza o braku

5. *Manga* została wydana w Polsce przez wydawnictwo *Japonica Polonica Fantastica*. Jedna z wersji *anime* była emitowana na kanale *Hyper*.

absolutu w pojęciach dobra i zła zostaje przedstawiona w sposób przekonujący i spełniający wymogi wywołu naukowego. Książka jest przy tym napisana językiem przystępnym, nieodstraszającym przeciętnego czytelnika. Nie oznacza to jednak, że naukowiec nie znajdzie w niej niczego absorbującego. Pozycja Doroty Barańskiej może i powinna stanowić bazę dla dalszych badań nad kulturą popularną Japonii.

ER(R)GO

noty o książkach¹



Catherine de Zegher, Griselda Pollock, red., *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*, Brussels: ASA Publishers, 2012, 320 s. Oprawa twarda, publikacja anglojęzyczna.

Sztuka zajmuje szczególne miejsce w rozważaniach teoretycznych. Wskazuje na to już etymologia wyrazu „teoria”, którego greckim źródłosłowem jest *theorein* oznaczający akt obserwowania czy przyglądania się. Interakcja tych dwóch obszarów ma fundamentalne znaczenie dla działalności artystki, psychoanalityczki Lacanowskiej, członkini Drugiego Pokolenia po Holokaucie i feministki Brachy L. Ettinger. W *The Matrixial Borderspace*, książce będącej najbardziej obszernym i holistycznym ujęciem myśli autorki, Ettinger na przykładzie malarstwa w następujący sposób pisze o wspomnianej korespondencji teorii i sztuki: „Teoria nie wyczerpuje malarstwa; malarstwo nie wtapia się w teorię; malarstwo wytwarza teorię i nasiona, które mogą ją przekształcać. Teoria w swej aktywności nie modyfikuje malarstwa; może wypuszczać z niego pędy i przekładać je na swój własny język. Podczas gdy malarstwo produkuje teorię, teoria rzuca na nie światło [...]”¹. Doświadczenie sztuki jest jednym z najważniejszych punktów odniesienia Ettingeriańskiej *teorii macierzy*, będącej swego rodzaju suplementem do psychoanalizy Lacanowskiej. Teoretyczka kwestionuje *fallusa* i *kastrację* jako jedyne środki tworzenia się podmiotowości, proponując poszerzenie porządku Symbolicznego. Najważniejszym pojęciem jest *macierz (matrix)*, będąca prenatalnym elementem znaczącym niefallicznej różnicy kobiecej oraz podstawą do myślenia o *podmiotowości-jako-spotkaniu (subjectivity-as-encounter)*. Wskazanie i podkreślenie wagi współzależności teorii i sztuki wydaje się głównym zamysłem *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger* pod redakcją Catherine de Zegher i Griseldy Pollock. Działalność artystyczna Ettinger staje się tu nie tyle pretekstem, ile przyczyną rozważań; eseje są – jednocześnie – w sztuce głęboko zakorzenione i z niej wyrastają. *Art as Compassion* jest zarówno albumem artystycznym, jak i pozycją teoretyczną, co czyni ją książką cenną dla obu tych przenikających się przestrzeni. Składa się z sześciu esejów korespondujących z dziełami z różnych serii i okresów;

1. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, red. Griselda Pollock, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2006, s. 94.

dodatkowo teksty są „otoczone” licznymi pracami, których bezpośrednio się w nich nie przytacza. Same szkice pozostają silnie zanurzone w Ettingeriańskim aparacie teoretycznym, nie ograniczając się jednak do niego, oferując bogactwo kontekstów, perspektyw badawczych i możliwych interpretacji. Spiowem a zarazem główną myślą tego zbioru jest założenie, że sztuka może być odczytywana jako przestrzeń umożliwiająca oraz otwierająca na spotkanie z traumami, cierpieniami i doświadczeniami nienależącymi bezpośrednio do mnie. Dlatego też sztuka łączy się z tytułowym współczuciem (*compassion*), przywołującym współodczuwanie i bliskość do Innego/z Innym, oraz poznanie, na które często nie ma miejsca w ograniczającej ramie języka, który nie potrafi wyrazić siebie.

Zbiór otwiera esej Rosi Huhn – historyczki i krytyczki sztuki, zajmującej się między innymi sztuką nowoczesną i współczesną oraz powiązaniem sztuki i psychoanalizy – zatytułowany *The Folly of Reason*. Poświęcony jest on kilku seriom artystycznym Ettinger, występującym pod wspólnym szyldem *Works on Paper*. Zdaniem autorki, w tych dziełach, zdekontekstualizowanych i otwartych na zaskakujące połączenia, wciąż wychodzą na powierzchnię ślady historii, przemocy i straty. Jednocześnie, jak stwierdza Huhn, wielopoziomowy proces twórczy sprawia, że granice między przeszłością a terażniejszością stają się trudne do określenia, a same dzieła są dynamiczne i podatne na nieustanne transfiguracje.

Eurydice's Becoming-world autorstwa Christine Buci-Glucksmann zwraca się ku malarskiej serii *Eurydice* – prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalnej części twórczości Ettinger. Filozofka, zajmująca się obecnie estetyką i nowymi mediami, bada wpływ mitu o Orfeuszu i Eurydyce zarówno na serię, jak i teorię macierzy, ponadto zderzając je z takimi kategoriami jak *immanencja*, Deleuzjańskie *stawanie się*, Freudowskie *Vergänglichkeit*, czy w końcu – z pojęciami filozofii Dalekiego Wschodu. Autorka podnosi kwestię zawieszenia między binarnymi opozycjami, fundamentalną w obu obszarach twórczości Ettinger, oraz podejmuje próbę usytuowania *Eurydice* w ramie historii sztuki, określając serię mianem *falistej abstrakcji (undulatory abstraction)*.

Edytorka tej pozycji, Catherine de Zegher zwraca uwagę na notatniki Ettinger, w których proces twórczy wydaje się najwyraźniej uwikłany w praktykę kliniczną. *Drawing out Voice and Webwork* renomowanej historyczki i krytyczki sztuki oraz kuratorki dzieli się na sześć obserwacji na temat formy często tworzonej podczas spotkań z pacjentami, w której napisy po angielsku, francusku czy hebrajsku przeplatają się z różnego rodzaju rysunkami. Notatniki – zawierające ślady doświadczeń i przemyśleń Ettinger – otwierają dla de Zegher przestrzeń do przemyślenia traumy Innego i jej transmisji, transpodmiotowości oraz kwestii etycznej, ujawniającej się w takich terminach jak odpowiedzialność, świadectwo czy współczucie. Autorka stwierdza, że ta forma usytuowana na przecięciu różnych dziedzin wskazuje na „rozmywanie się granic między mną a innym” (s. 139).

Nie-swoja trauma powraca w czwartym eseju: *Disturbance and Dispersal in the Visual Field*. Judith Butler bada w nim potencjał transmisji prowokującej współodczuwanie traum przez nieznające się wzajemnie, anonimowe podmioty. Filozofka performatywności płci zderza w swym tekście myśl Ettinger z etyką Lévinasowską. Porusza problem pamiętania dla dobra Innego, który pamiętać nie jest w stanie lub wręcz nie powinien, by móc przetrwać. Jednocześnie, jak podkreśla Butler, akt ten do ąże się z groźbą zawłaszczenia. Według teorii macierzy, jedyne, co może być przekazywane to ślady, fragmenty – często znajdujące ujście w sztuce wizualnej – a nie trauma sama w sobie. Bliskość, intymność i kruchość prowadzą więc do swoistej deradykalizacji Innego, która w rozumieniu Butler jest podstawowym postulatem etycznym u Ettinger.

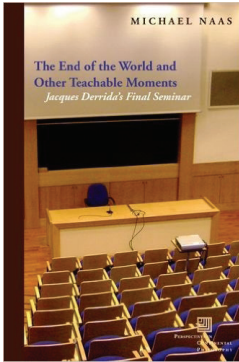
Vertiginous before the Light: The Form of Force autorstwa Erin Manning z powrotem zanurza się w artystycznej odsłonie psychoanalityczki. Manning – kulturoznawczyni, teoretyczka polityki i artystka – śledzi ewolucję sztuki Ettinger, która to tendencja objawia się zmianą nie tylko techniki, ale również głównego motywu. W nowszych pracach, których znakiem rozpoznawczym staje się światło, zmienia się również nacisk z zawieszenia (wspominano o nim w innych esejach) na poruszenie (*agitation*).

Druga redaktorka *Art as Compassion*, a zarazem jedna z najaktywniejszych i najbardziej prominentnych badaczek teorii i sztuki Brachy L. Ettinger, Griselda Pollock, zamyka tom swoim esejem zatytułowanym *A Matrixial Installation: Artworking in the Freudian Space of Memory and Migration*. Jest tu analizowana instalacja Ettinger z 2009 roku w The Freud Museum w Londynie, w której, poprzez rozmieszczenie w ostatnim domu Freuda licznych dzieł sztuki, notatników czy przedmiotów osobistych z archiwów artystki, spotykają się dwie biografie, połączone widmem wojny, migracji i traumy. Autorka proponuje spojrzenie na instalację przez pryzmat trzech terminów: rezonowanie (*resonance*), splatanie (*interweave*) oraz pokrywanie (*overlay*), badając sieć interakcji między poszczególnymi elementami instalacji a przestrzenią, w której są umieszczone.

Mimo wielości perspektyw badawczych i dziedzin reprezentowanych przez autorki, *Art as Compassion* zdaje się przyświecać wspólny cel. Artykuły wchodzi ze sobą w dialog, a jednocześnie uporczywie wydobywają na powierzchnię założenia samej Ettinger, dotyczące między innymi bliskości teorii i sztuki, nowego spojrzenia na kobiecość czy etycznej postawy wobec Innego. Właśnie ze względu na to, pozycja ta zasługuje na szczególną uwagę.

Michał Kisiel

Uniwersytet Śląski w Katowicach



Michael Naas, *The End of the World and Other Teachable Moments: Jacques Derrida's Final Seminar*, New York: Fordham University Press, 2015, 212 s. Oprawa miękka, publikacja anglojęzyczna.

Trudno sobie wyobrazić współczesny obraz dekonstrukcji bez myśli Michaela Naasa, autora kilkunastu artykułów i czterech monografi poświęconych Jacques'owi Derridzie, a także współtłumacza jego siedmiu książek i dwunastu bardziej rozproszonych tekstów. Naas jest jednym z najbardziej aktywnych komentatorów spuścizny francuskiego filozofa, łączącym wnikliwe lektury jego tekstów z niezwykle łatwością ich objaśniania oraz przystępnym językiem. Nie inaczej jest w *The End of the World and Other Teachable Moments: Jacques Derrida's Final Seminar*, zbiorze siedmiu esejów poświęconych seminarium *La bête et le souverain* z lat 2001–2003. I choć w odróżnieniu od swojej poprzedniej książki, *Miracle and Machine: Jacques Derrida and the Two Sources of Religion, Science and the Media*, Naas bierze na warsztat tekst zarówno znacznie mniej enigmatyczny niż *Wiara i wiedza*, jak i mniej obciążony współczesnymi debatami, nie oznacza to jednak, że podejmuje się prostszego wyzwania. Autor bowiem nie zadowala się klasyczną lekturą seminarium, lecz interpretuje *La bête et le souverain* jako „wyjątkowy trud przeczytania samego siebie lub własnego życia, ponownego przeczytania własnych dzieł poprzez objazd (*detour*) – konieczny objazd – innych żyć i innych tekstów” (s. 7).

Esej otwierający: *Derrida's Flair (For the Animals to Follow...)* jest poświęcony pierwszemu tomowi *La bête et le souverain*. Naas rekonstruuje w nim znany już z *L'animal que donc je suis* argument, twierdzący, iż „zwierzę” – „niezwykle stary neologizm i wynalazek człowieka” (s. 24) – służyło całej tradycji filozoficznej do zacierania różnic między jego licznymi gatunkami oraz podkreślenia władzy i dominacji człowieka nad nimi. to człowiek włada językiem i wytwarza maszyny, to człowiek jest zdolny do odpowiadania (*respond*), podczas gdy zwierzę potrafi wyłącznie reagować (*react*). Derrida odwraca tę relację, pytając, czy istota ludzka naprawdę jest zdolna do „odpowiadania” i czym jej język wyróżnia się na tle innych kodów. Stawką tych refleksji okazuje się wyjście poza „wojnę gatunków”, w ramach której „zwierzę miało zostać sprowadzone do czystego środka bez żadnej wartości, poza tą, którą ma dla człowieka” i przemyślenie

w jej kontekście „relacji między [...] suwerennością człowieka a suwerennością poza suwerennością, przed którą nawet człowiek musi ulec” (s. 39).

Rozważania nad drugim tomem seminarium rozpoczyna „If you could take only two books...”: Derrida at the End of the World with Heidegger and Robinson Crusoe. to właśnie Robinson Crusoe Daniela Defoe, „książka o stwarzaniu i przetwarzaniu świata” (s. 43), oraz seminarium Martina Heideggera z lat 1929–1930, poświęcone skończoności, światu i samotności, będą centralnymi dla Derridy tekstami w drugim roku *La bête et le souverain*. Naas pokazuje, w jaki sposób Derrida polemizuje z tezami Heideggera, wedle których kamień nie ma dostępu do świata, zwierzę jest ubogie w świat, a człowiek jest tym, który świat buduje. Pointuje: „świat nie istnieje, są tylko wyspy” (s. 47): „Każdy mężczyzna, każda kobieta i każde zwierzę jest zatem wyspą poprzedzającą świat; każde z nich jest postawione przed jakimkolwiek współdzielonym horyzontem, tuż przed światem lub tuż po zmierzchu tego, co nazywa się światem” (s. 47). Broniąc Derridę przed zarzutami o solipsyzm, Naas proponuje zwrot ku nadziei i uznaniu świata jako fantazmatu, przy jednoczesnym traktowaniu go tak, jak gdyby (*as if*) tak naprawdę istniał, dostrzegając w tym geście niezwykle twórczy potencjał, najdobitniej wykorzystywany w poezji.

W trzecim rozdziale – *to Die a Living Death: Phantasms of Burial and Cremation* – Naas konfrontuje *La bête et le souverain* z gwałtownie zmieniającymi się w dobie telemediów i mediów cyfrowych zjawiskami śmierci i pochówku. Wychodząc od lęków Robinsona Crusoe przed byciem „pogrzebanym żywcem w trzęsieniu ziemi lub żywcem pożartym przez dzikie zwierzęta czy kanibali” (s. 65), Derrida opisuje podstawowy wybór nowoczesności – między kremacją a pogrzebaniem. Sięgając do analiz Derridy fantazmatu wyobrażania sobie swojej własnej śmierci, Naas uwydatnia problemy pośmiertnej suwerenności i podmiotowości człowieka. Odwołując się do Derridiańskiego śladu, autor proponuje wyjście poza oba porządki nowoczesności na rzecz logiki „ożywiania, studiowania i przywoływania” (s. 82), której właśnie szczątkowy ślad – w swym czytaniu samego siebie – stale się domaga.

Centralny rozdział książki, *Reinventing the Wheel: of Sovereignty, Autobiography, and Deconstruction*, wydaje się dla lektury Naasa najbardziej istotny. Przyglądając się interpretacji Derridy sceny ponownego wynalezienia koła przez Robinsona Crusoe, Naas przenosi działanie koła na myślenie o autobiografii, a następnie uznaje je wręcz za „metaforę dekonstrukcji” (s. 102). Dla Derridy koło pozostaje figurą iterowalności: powtarzalności bez powtórzenia *per se*, uwikłanej w ciągłą produkcję zmian i różnic. *Autos-* czy to, co tożsame, nigdy nie kierują się ku samym sobie, tak jak koło nigdy nie wraca do punktu wyjścia. Jego obieg zawsze dokonuje się za sprawą objazdów (*detours*) przez inne światy oraz historie. W „sercu dekonstrukcji” jako koła – jak pisze Naas – „tkwi nie-

unikniony objazd [...], stała potrzeba innego punktu wyjścia, [...] który otwiera historię, lecz który sam do historii nie należy” (s. 103).

W *Pray Tell: Derrida's Performative Justice* Naas podejmuje zupełnie inny wątek. Odwołując się do analizy autorstwa Johna Hilisa Millera, Naas kieruje się ku Derridiańskim interpretacjom niereligijnej, mechanicznej i wątpliwej modlitwy u Heideggera i Defoe. Te figury doprowadzają Derridę do uznania modlitwy jako „elementarnego i pierwotnego” (s. 112) performatywu, poprzedzającego wszystkie inne wypowiedzi. Tym performatywem jest bezwzględne domaganie się obecności Innego. Książka Naasa przenosi te rozważania o krok dalej, nie tyle traktując *La bête et le souverain* jako seminarium o modlitwie, ile seminarium, które samo okazuje się modlitwą.

Derrida's Preoccupation with the Archive poszerza rozważania Naasa rozpoczęte w trzecim rozdziale. Esej ten skupia się przede wszystkim na autoimmunologicznym aspekcie archiwum, którego etymologia przywołuje zarówno „źródło”, jak i „władzę”. „Fakt, że ktoś nie może wszystkiego zapisać lub wybrać (*select*) staje się zatem politycznym uwarunkowaniem archiwum, ponieważ to jedni a nie drudzy będą mieli władzę, by zdecydować, co ma zostać wybrane (*selected*) a co nie [...]” (s. 135). Archiwa w swej relacji do śladu – który jest zawsze poza „mną” – zawsze będą ustanawiały Innego jako tego, który nimi zarządza. Miast być figurą nieśmiertelności, stają się skończone i przygodne, ale przede wszystkim – jak wskazuje Naas – okazują się figurami filozofii w ogóle.

Ostatni z rozdziałów „*World, Finitude, Solitude*”: *Derrida's Walten* podejmuje problematykę relacji Derridy do Heideggera oraz tropu *Walten*, który dekonstrukcyjna lektura sprowadza do „arche-źródłowej przemocy poprzedzającej wszystkie naturalne, polityczne i teologiczne determinacje” (s. 152). Umieszczając ostatnie seminarium Derridy w kontekście *O duchu* czy esejom z serii *Geschlecht*, Naas pokazuje, jak *Walten* okazuje się czystą siłą, zdolną „uchwycić człowieka”, który jednak sam „nie może ani jej uchwycić ani jej posiąść” (s. 162). W tym sensie, *Walten* staje się absolutną suwerennością podporządkowującą sobie wszystko, co napotyka.

Książka Michaela Naasa w niezwykle zręczny sposób łączy w sobie przystępność wykładu z subtelnymi, choć drobiazgowymi interpretacjami. Prowadząc czytelnika przez kolejne tropy *La bête et le souverain*, autor wielokrotnie umieszcza rozważania seminarium w szerszym kontekście tekstów francuskiego filozofa, zacierając popularny podział między „wczesnym” a „późnym” Derridą. *The End of the World and Other Teachable Moments* w swej żalobie, archiwizacji, modlitwie, diagnozach fantazmatów i podsycania ich ognia, w operowaniu resztkami i rzucaniu wyzwania ulotnym siłom – które sama przypisuje ostatniemu z seminariów – okazuje się doniosłym dowodem na to, że koło dekonstrukcji jest ciągle w ruchu.

ER(R)GO

summaries in english¹



Ewa Borkowska

Silence, *Diminuendo*, and *Fermata* in the Music of Poetry
(in the Works of Gerard Manley Hopkins)

Silence does not always mean the absence of sounds; contrariwise, as in Heidegger, it is charged with sonority which, as in Hopkins, “erupts” with the symphony of sounds. Hopkins’s poem *The Wreck of the Deutschland* (1875) was written after seven years of silence that preceded the poet’s entering the Society of Jesus. He destroyed all poems he had written before 1875 when he was requested by the rector of the college where he studied to write something about the wreck of the ship off the shores of the North Sea when “five Franciscan nuns drowned between midnight and morning of December 7th, 1875.” He responded to the challenge and in thirty-five stanza masterpiece which presented one of the biggest poetic elegies of Victorian England. All Hopkins’s poems are not only a polyphony of sounds articulated in *Sprung Rhythm* but also the moments of silence, as in *The Windhover* in which the description of Nature in the octet is divided from the sestet by the caesura of the rest or pause (*fermata* in music) or the *pianissimo* followed by meditation on Christ’s passion. The “grammar of creation” in poetry and music has its own rules; usually the invocation of the poem is a loud symphony of sounds which progressively tends to fall silent in the final code of the poem or the musical piece. Silence is usually associated with the contemplation of *Sacrum* but also with the time of creation in the poet’s (composer’s) mind; each poem (or a musical work) is a kind of “spiritual exercise” (Loyola) which is practiced until the final *diminuendo* that reduces force and loudness of sound to the quietness of death.

Magdalena Stochniol

Listening to Your Inner Voice. *Lohengrin* (1984)
by Salvatore Sciarrino and Its Aesthetic Aspects

The aim of the article is to present the most important elements of the technique and aesthetics of works by the Italian composer Salvatore Sciarrino. Due to the economy of means used, his opera work belongs to the most radical these days, yet at the same time most original group of works which binds the ecology of sound, as well as the aesthetics of silence. The first part of the text describes the composer’s biography together with the basic terminological scope related with the poetics of music, that is, the *azzerare* strategy, invisible action or the inner space. The second part of the text presents the opera context along with the analysis of *Lohengrin* – the opera upon which the means of creative and executive expression – used also in other Sciarrino’s works – have been outlined.

Marcin Borhardt

4'33". The Sounds of Silence

August 29, 1952, in Maverick Concert Hall, Woodstock: a historic event takes place. The pianist David Tudor closes and opens the piano lid three times, without touching

the keyboard itself, during the premiere performance of John Cage's new composition. This piece, called *4'33"* has been written for a "silent piano." It is a composition that is NOT to be played! Critics and the audience find the joke poor. Today, depending on the individual point of view, *4'33"* might be interpreted in hundreds of different ways.

Sławomir Masłoń

What Rings in Our Ears?

From Cage's Silence to Schoenberg's Scream

In the absolute silence of the anechoic chamber John Cage supposedly heard the sounds of his body, and although this interpretation of what happened is questioned, one can draw from this experiment a not necessarily empirical lesson that for the subject the field of the hearable is constituted by a surplus which materialises in a hallucinatory sound. In Arnold Schoenberg's *Erwartung* we encounter the opposite kind of surplus: a second of the scream so full that to exhaust it half an hour (the duration of the composition) and all the intuitive resources of the composer are necessary. This scream is a formless permanent presence tearing the narration apart and materializing as its tears, which places it on the side of (non-empirical) silence. Therefore, because the field of the hearable is split for the subject, "on the side of silence" silence does not exist – it manifests itself as all kinds of sounds, even hallucinatory ones. We can reach the "absolute" silence only if we take the position of the paradoxical object which splits us – only through the surplus of constantly changing and at the same time formless sound, which paradoxically reaches a complex state of stasis. In the pure presence of the split, in which the difference between the subject (consciousness) and the object (sound) is overcome, the external rules of organisation (instinct, reason) are no longer binding, and the subject, who is a dissonance, becomes its own cause.

Michał Krzykowski

The Silence That Sounds Different

Bataille, Blanchot, and Their Friendship

This article deals with silence in which one may see the main feature of friendship between Georges Bataille and Maurice Blanchot and the basis of literary friendship further developed by Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy. Since silence is analysed here as something that one can keep but also pass over, friendship somehow appears as the effect of overcommenting and can be interpreted as mythologem. The shape of the latter largely results from comments by Blanchot and other commentators who invoke him. In consequence, taken from Bataille, the notion of friendship loses its significance and comes to assume different meanings, including contradictory ones. Friendship between Bataille and Blanchot starts when a biographical fact turns to a literary fact and then comes back as a form of thought. This article aims at revising the philological value of the latter in order to reveal what silence may hide.

Anna Kisiel

Not to Be Spoken (of)

On the Voice in Lacan, Ettinger, and Woodman

In the picture entitled *Self-portrait talking to Vince* Francesca Woodman, an American photographer, endeavoured to capture her own voice. That which had been uttered became thereby unutterable, resulting in a sequence of doodles coming out of the artist's mouth: the chain interrupted within the frame of the photograph in its attempt to reach the listener. This picture is both the space and the reason for the confrontation of two psychoanalytical views – Lacanian and Ettingerian – on the notion of the voice. While in Jacques Lacan's thought the voice is introduced as *objet petit a*, inextricably bound to the Other and desire, Ettinger – author of the matrixial theory, practising psychoanalyst, artist, feminist, and member of the Second Generation after the Holocaust – defines this concept as *link a*, thus emphasising the connection inspired by the prenatal encounter, its fragility and intimacy. Collating these two viewpoints and the photographic art of Woodman lets one open the potentialities of the voice in the field of visual studies and consider the relationship between this notion and the senses. Such a juxtaposition challenges the boundaries of not only photography – the medium seemingly sentenced to silence – but also theory, for which the image can provide a platform of dialogue, as it relentlessly resists the reduction to solely one perspective.

Justyna Stasiowska

The Performativity of Silence –

The Strategy of Silencing in Artistic Activities

Treating silence as an effect created in a frame of work with manipulation of audience perception helps to overcome the dichotomized opposition of silence and sound. The way audience's perception is manipulated helps to create a sphere of silence as in the series of *Blackout* performances by artist Tres, where all the devices in the building are gradually shut down. The point of departure of the panel comes from treating this category as performative. This perspective becomes the foundation for reflection on the active role of audience in a work of art and further departure in power relations in sphere framed as silenced.

Tomasz Gnat

All That Electronic Jazz. Diegetic/Non-diegetic Forms

and New Dimensions of Sound in Interactive Entertainment

This paper aims to show how the development of music and sound design formed an inseparable bond with such concepts as immersion, narrative formation, mood, and even gameplay of video games. The first part analyses the diegetic and non-diegetic elements, as well as some special cases where the two intermingle, creating new forms: spatial representations and meta representations. The forms discussed bear many similarities to the sound design theories of cinematography. Nevertheless, it is the aim of this paper to elucidate upon some significant differences and note that making straightforward parallels may lead to skewed perceptions of what video game sound actually is. The results of this analysis may shed a new light

upon the largely unexplored aspect of interactive entertainment and emphasise the necessity for a new approach to the analysis of music and sound in video games.

Monika Widzicka

The Soundscape of the Communist Myth

The aim of this article is to examine the role and meaning of soundscape in the communist myth. Three main issues are pointed out: acts of collective singing and mass songs lyrics; the tension between sounds of nature and industrial sounds; the dichotomy between noise and silence. The soundscape presented in socialist realist creative writing is dominated by loud sonic phenomena. Noisy sounds are recognised as a sign of creating the brand new society and industrial world, while silence and muffled sounds are considered threatening to the new order.

Alexandra Hui

Sound Objects and Sound Products: Standardising a New Culture of Listening in the First Half of the Twentieth Century

I develop the psychological underpinnings of environmental music towards an understanding of how the goals of cognitive and behavioural psychologists contributed to a new kind of listening at the beginning of the twentieth century. I begin with an examination of nineteenth-century concerns about both the physical and psychological effects of music and fraught debate among experimental psychologists of the role of musical expertise in the laboratory. These concerns were, I argue, rooted in the assumption of a direct, corporeal connection between the generation and reception of music, usually bound within a single, individual body. In the twentieth century, new technology liberated the listener from a temporally- and geographically-bound experience of music. The Tone Tests, Re-Creation Recitals, and Mood Change “parties” of Thomas Edison and the psychologist Walter Bingham show that recording technology allowed for a normalisation and standardisation of listening not previously possible in the music halls and laboratories of the nineteenth century. Rather paradoxically, since it also made music more accessible to the individual listener, recorded music, mobilised by industrial psychologists and record companies alike, created a new sound experience actively designed for the lowest common denominator of mass listening. It also contributed to the cultivation of a new practice of mass listening. The new mass listening practice presents broader questions about the definition of music and its functional role – If the function of music is to be ignored, is it still music?

Marcela Kościanczuk

Mother as the Same, Mother as the Other The Analysis of Different Photography Tactics of Mothers' Nude Representations

The text is an interpretation of three photography projects made by Terry Richardson, Melanie Manchot and Evergon. The subject of the analysis is a relation between a parent and an adult child, who is at the same time an artist. All of the photographers asked their

mothers to take part in their projects concerning nakedness. This transgression of the cultural taboo seems to be both an important sign and an identity question. The article is based on ideas of Michel de Certeau and Paul Ricoeur, who point at relations between closeness and alienation. The artists construct, de-construct, and re-construct the history of family and the rules of family life, but also they query the role of an individual human being in a society. The term “tactic” is used here in de Certeau’s understanding of this word. It means that tactic is an individual form of using already existing institutions, traditions or practices in a more personal or communal sense. Artistic practices are ways of parasitising on mainstream culture strategies or psychological/psychoanalytical mechanisms. Tactics are like games; however, game is not just postmodern play but also an area of discussing problems of relations between objectivity, freedom, and attitude towards mother as the very specific Other – the Other who has already been in a very specific symbiotic relation with her child.

Agata Sitko

Sound Art: Materiality of Sound

Sound art is a term used to classify works which incorporate sound as the main artistic means of communication with the audience. If we look at the presence of sound in art from a historical viewpoint, our attention can be drawn by *Cabaret Voltaire* and the performances of Dadaists on its stage. Sound became also an element of performances, and constituted an integral part of many of them. However, it only accompanied the artworks and was not an independent object of art. The text focuses on materiality which is an integral part of Sergei Tcherepnin’s sound artworks. In his artworks, both, a material object and sound constitute a specific unity.

Informacje dla Autorów



Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych *Er(r)go* nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wyrok decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji. Redakcja nie zwraca materiałów nieprzyjętych do druku ani niezamówionych.

Forma tekstu

1. Teksty wraz z metadanymi i stosownymi licencjami na wykorzystanie materiałów cudzych należy nadsyłać przez system OJS logując się jako „Autor” na stronie www.errgo.pl. Wymagany format tekstu: MS Word lub RTF, nie PDF.

2. Zasady formatowania tekstu są następujące:

- interlinia: podwójna
- marginesy: 3 cm (lewy, prawy, górny i dolny)
- font: Times New Roman CE 12 punktów
- wcięcie akapitu: 1,25 cm
- justowanie: obustronne
- cytaty blokowe: minimum trzy linie, interlinia pojedyncza, bez cudzysłowu, wcięcie bloku – 1,25 cm, odstęp od tekstu głównego – jedna linia z góry i z dołu, font 9,5 pkt.
- cytaty w cytacie blokowym: cudzysłów podwójny („Tekst”)
- cytaty w tekście: maksimum trzy linie – cudzysłów podwójny
- cytaty w cytacie w tekście: odwrócony cudzysłów francuski („Tekst »tekst« tekst”)
- wyrazy użyte w specjalnym sensie: cudzysłów podwójny
- motto: maksimum 1/5 strony, wyłącznie pod głównym tytułem
- tytuł artykułu: maksimum trzy linie
- śródtytuły: maksimum dwie linie, nagłówki nie numerowane
- wyróżnienia: wyłącznie kursywą (nie: rozstrzelenie, nie: pogrubienie)
- elipsa: [...]
- przecinki i kropki: za cudzysłowem („Tekst »tekst« tekst”.)
- odsyłacze przypisu: przed znakiem przestankowym („Tekst »tekst« tekst”¹.)

3. Wszelkie ryciny i ilustracje zamieszczone w tekście należy nadesłać także w postaci osobnych plików o jednoznacznych nazwach, w rozdzielczości minimum 300 dpi. do ilustracji należy dołączyć licencję właściciela praw autorskich na wykorzystanie materiału w druku i w wersji online lub, w przypadku materiałów na licencjach otwartych, określenie typu licencji i wskazanie źródła.

4. Przypisy należy przygotować w formie przypisów dolnych, wedle niżej podanych wskazówek i przykładów:

- Książka: Imię Nazwisko autora, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Rozdział w książce zbiorowej: Imię Nazwisko autora, *Tytuł rozdziału*, w: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Artykuł w periodyku: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu*, „Tytuł czasopisma” rok wydania, tom, numer, s. strony.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu lub postu*, „Tytuł czasopisma”, rok wydania, tom, numer, <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika* <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Imię Nazwisko autora, *Tytuł wiersza lub rozdziału*, w: *Tytuł tomu poetyckiego*, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Film: *Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera, dyst. Nazwa dystrybutora, kraj, rok premiery.
- Cytat za innym autorem: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony, cyt. za: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Kolejne przypisy: Nazwisko autora, skrócony *tytuł artykułu...* lub *książki...*, s. strony.

5. Przykłady

- Książka: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 30–31.
- Rozdział w książce zbiorowej: Robert Cieślak, *Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. Bożena Tokarz i Stanisław Piskor, Wydawnictwo OK SPP, Katowice 1997, s. 86–87.
- Artykuł w periodyku: Ewa Szczęsna, *Tożsamość hybrydyczna*, „Er(r)go”, 2004, 2/2004, nr 9, s. 10–11.

- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Artur Wolski, *Nauka i przemyślenia*, „Forum Akademickie” 01/2006 <<http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslenia/>> (12.02.2007).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Rozum”, w: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrowska, Ewa Geller, Ryszard Turczyn, Wydawnictwo MCR, Warszawa 1993, s. 115–116.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Absolut”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* <<http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf>> (10.10.2007).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Maria Korusiewicz, *Vermeer (1658)*, w: *Majolika*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2012, s. 5.
- Film: *The Pillow Book*, reż. i scen. Peter Greenaway, dyst. Lions Gate Films, Francja–Holandia–Wielka Brytania, 1996.
- Cytat za innym autorem: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczynek, Wydawnictwo Da Capo, Warszawa 1996, s. 14, cyt. za: Jolanta Misiarz, *Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w Rzeźni numer pięć*, w: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 71.
- Kolejne przypisy: Kurt Vonnegut Jr., *Rzeźnia...*, s. 22.; Vonnegut, s. 132

6. Nie stosujemy skrótów: „ibid./ibidem”; „op.cit.”; „tamże”; „tegoż”.

7. Skrót: „Zob.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest poszerzenie podawanych informacji. Skrót „Por.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest komparatywne lub kontrastywne zestawienie podawanych informacji z innym źródłem.

8. do każdego tekstu prosimy dołączyć jednoakapitowe streszczenie w języku angielskim i polskim (wraz z tytułem w języku angielskim) – objętość ok. 200 słów.

Zastrzeżenie

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nie naruszających merytorycznej strony opracowania. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

Korespondencja

Manuskrypty i korespondencję prosimy kierować na adres:
Wojciech Kalaga, *Er(r)go*, Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych,
ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5, 41–205 Sosnowiec,
tel./faks: 32 36 40 892, e-mail: errgo@us.edu.pl

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016

Projekt serii: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce: „Cisza” (zdjęcie autorstwa Marzeny Kubisz)

ISSN 1508-6305



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International

Kontakt z redakcją

Wojciech Kalaga
Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5
41-205 Sosnowiec
tel./faks: 32 36 40 892
e-mail: errgo@us.edu.pl
<http://www.errgo.pl>

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ul. Bankowa 12B
40-007 Katowice
tel.: 32 359 20 56; faks: 32 359 20 57
e-mail: zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl
www.wydawnictwo.us.edu.pl

Współwydawca

„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7
40-036 Katowice
tel.: (0048) 32 258 07 56, faks: (0048) 32 258 32 29
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl
handel@slaskwn.com.pl
www.slaskwn.com.pl

Wydanie pierwsze nakład: 100 + 50 arkuszy wydawniczych: 15,0
arkuszy drukarskich: 13,125 cena 24,00 (+VAT) papier offset, kl. III, 90 g

Druk i oprawa:

„TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze:

literaturoznawstwo (w) przyszłości

teoria w czasach kryzysu

pre-teksty lektury

odległość (od)czytania

poetyka paraboli

francuskie dziedzictwo

historia McLuhana

prawo (do) tekstu



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2016



Więcej o książce

