didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
DOI: 10.34762/eva6-qt82
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dzwiekowe-osobliwosci

/ praktyki dźwiękowe

Dźwiękowe osobliwości

Ewa Schreiber | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Jakub Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020

Sonic singularities

The article introduces the most important philosophical and musicological contexts of Jakub Momro's book *The ear has no eyelid. Sonic primordial scenes*. The author of the book places the music and sonic practices of late modernity into an extensive network of philosophical concepts, especially those related to the philosophy of deconstruction and psychoanalysis. In this way he shows the relationship between music and the issues of time, voice, materiality and corporeality, sound and vision, freedom and determinism, trauma and desire. The text also includes a reconstruction of some theses on the ephemeral and performative nature of sound and on listening as the domain of freedom. At the end conclusions are presented about the importance of the book in the context of contemporary musical thought.

Keywords: Jakub Momro; late modernity; music; sound; listening; philosophy

O książce Jakuba Momro można by pobieżnie powiedzieć, że dotyczy filozofii muzyki. Ale jej treść stawia pod znakiem zapytania sam zakres tego pojęcia i zawartą w nim hierarchię. Autor wiele miejsca poświęca myśli Theodora W.

Adorna, najbardziej wpływowego filozofa i socjologa muzyki ostatniego stulecia, czy Petera Szendy'ego, współczesnego filozofa słuchania. Najważniejsze okazuje się jednak wpisanie muzyki i rozumianych szerzej „praktyk dźwiękowych"[1] w obszerną siatkę pojęć filozofii w ogóle. Dzięki takiemu ujęciu łatwiej zauważyć, że muzyka nie musi być dla filozofii przedmiotem wyspecjalizowanym czy marginalnym. Przeciwnie, może wyznaczać jej centrum, bo wiąże się z zagadnieniami czasu, głosu, materialności i cielesności, dźwiękowości i wizualności, wolności i determinizmu, traumy i pragnienia, wnętrza i zewnętrza.

Z tej perspektywy muzyka lub praktyki dźwiękowe stają się ważną częścią każdej kompleksowej refleksji filozoficznej, ale stanowią dla niej szczególne wyzwanie. W książce często padają określenia takie jak osobliwość, nieredukowalność, wyrwa w systemie, aporia, ambiwalencja czy przypadek graniczny. W zależności od przyjętej postawy można uznać muzykę za niebezpieczeństwo dla systemu (tak autor interpretuje postawę Kanta czy Hegla) albo za szansę na otwarcie pola „innej" wiedzy (jak czynił to Adorno).

Podążając po ścieżkach wytyczonych przez filozofów, Momro postawił przed sobą zadanie niemal encyklopedyczne lub – jeśli użyć przywołanej przez niego nowszej kategorii – podjął próbę stworzenia archiwum. Jego encyklopedię wypełniają jednak – podobnie jak jej oświeceniowy pierwowzór – głównie autorzy francuskojęzyczni. Na plan pierwszy wysuwa się tradycja dekonstrukcji i psychoanalizy, zasygnalizowana już w tytułowych „scenach pierwotnych". Często powracają pojęcia takie jak symptom, trauma czy fantazmat. Gdy pada pytanie o możliwość stworzenia dźwiękowego „archiwum znikania", punktem odniesienia pozostaje myśl Michela Foucaulta. Refleksjom o głosie i słuchaniu patronuje Roland Barthes, a uwagom o „ekonomii improwizacji" Jacques Attali. Pasożytnicze,

niewidzialne środowisko dźwiękowe interpretowane jest zgodnie z myślą Michela Serresa. Wszechobecni są także Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze i Jacques Derrida, a wybór tego kręgu myślicieli ma konsekwencje dla doboru i interpretacji wątków muzycznych. Wydaje się, że niemal każdą kategorię zaproponowaną przez tych filozofów autor chce odnieść do kontekstu dźwiękowego i przetrawić w ten sposób całą, bardzo obszerną znaną sobie literaturę. Jak zwykle przy takich przedsięwzięciach, pojawia się ryzyko, że zasięg zostanie osiągnięty kosztem głębi lub przynajmniej kosztem czytelnika.

Autor swobodnie, a czasem z zawrotną szybkością porusza się między różnymi kontekstami filozoficznymi, nakładając na siebie systemy myślenia i piętrząc związane z nimi pojęcia. Kant czytany jest przez pryzmat filozofii Nancy'ego, Leibniz i Lukrecjusz przez pryzmat myśli Serresa. Pisma Adorna zestawione zostały z pismami Foucaulta, a dialektyka Hegla z psychoanalizą Freuda. Rodowody filozoficzne i związane z nimi hybrydowe słownictwo Momro dziedziczy oczywiście po swoich poprzednikach czytających (na nowo) swoich poprzedników.

Bardzo trudno pisać o tej monografii, nie wspominając o samym procesie jej czytania. Lektura książki przebiega wolno i mozolnie. Wywód jest gęsty, niezwykle erudycyjny, a zawarte w nim myśli formułowane w sposób syntetyczny, czasem nawet skrótowy. Sprawia to, że czytelnik musi poruszać się ostrożnie po wierzchołkach gór lodowych, a niektóre wątki może rozwinąć dopiero po dłuższej lekturze. Trudno rozstrzygnąć, czy decyduje o tym sama złożoność i wielowątkowość podejmowanych zagadnień. Akademicki charakter książki też nie musi wykluczać jej przystępności. Na tle skondensowanego, czasem wręcz hermetycznego wywodu autora liczne cytaty z pism filozofów (często podawane w jego własnym przekładzie)

pozwalają nabrać oddechu i przykuwają uwagę wolno rozwijanymi myślami oraz wyrazistymi obrazami. Sam Momro ujawnia swój literacki rozmach zwłaszcza w momentach, gdy tempo jego wywodu nieco zwalnia (między innymi w opisach scen filmowych).

Książkę otwierają *Ekspozycje*, a zamyka *Koda*. Choć tytuły nawiązują już do formy muzycznej, do dźwięków prowadzą tutaj obrazy filmowe, literackie czy fotograficzne. W *Ekspozycjach* jest to filmowy obraz samobójstwa głównej bohaterki filmu *Pianistka* Michaela Hanekego na podstawie powieści Elfriede Jelinek oraz postać Albucjusza, retora jąkały z książki Pascala Quignarda o tym samym tytule. *Koda* nawiązuje do fotografii Marcela Duchampa z uchem w centrum. Część pierwsza, *Archiwum znikania*, wprowadza w problemy archiwum dźwiękowego, głosu i sceny pierwotnej. Część druga, *Monady, światy, rytmy*, okazuje się najbardziej rozbudowana i wielowątkowa. W tytułach jej podrozdziałów sąsiadują ze sobą pojęcia filozoficzne, akustyczne czy muzyczne, takie jak fałda, *mathesis*, pasożyt, materializm, ale też słuchanie i podsłuchiwanie, wibracja, interferencje, pulsacje i polimorfie. W części trzeciej, *Miłość i emancypacja*, pojawia się współczesny problem streamingu, a także wątek intensywności afektu, uwodzenia muzyką (za Kierkegaardem) oraz związanych z nią utopijnych marzeń. Powracają tu również zagadnienia związane z głosem, nieświadomością, sceną pierwotną, różnicą i powtórzeniem. Porządek chronologiczny, choć nie jest w książce decydujący, ma jednak swoje znaczenie. To w części pierwszej pojawiają się Anton Webern i Arnold Schönberg, postaci kluczowe dla muzyki pierwszych dekad XX wieku, a przykłady przywołane w części drugiej pochodzą raczej z drugiej połowy ubiegłego stulecia. Mimo tak szczegółowo rozplanowanej struktury, lektura całości prowadzi ostatecznie do wniosku, że wszystko wiąże się w tej książce ze wszystkim. Zagęszczony, a równocześnie bardzo rozgałęziony przepływ myśli zachęca więc do lektury literackiej, do

intuicyjnego podążania za myślami autora, wychwytywania ich ogólnego sensu i notowania inspirujących wątków. Układają się one w pewną sieć skojarzeń, czasem też powtórzeń, powracających i rozwijanych w różnych konfiguracjach.

Mimo nasycenia książki lekturami i cytatami, Momro nie skrywa się za cudzymi słowami i poglądami, a jego głos jest wyraźnie słyszalny. Cechuje go skłonność do oceniania, polemiki i stawiania wyrazistych tez. Dzieli się z czytelnikami w równym stopniu zachwytem i niesmakiem, filozoficznymi fascynacjami i rozczarowaniami. Czytamy więc o „fenomenalnym wykładzie systematycznej myśli Leibniza" (s. 314), o Johnie Cage'u, który „uwodzi swą prostotą oraz zachwyca precyzją" (s. 164) czy o „bodaj najpiękniejszym i najbardziej przenikliwym" (s. 64) fragmencie *Filozofii nowej muzyki* Adorna dotyczącym dysonansów. Z drugiej strony autor zarzuca Adornowi, że „Obstając przy niepotrzebnie archaicznych kategoriach piękna i nieszczęścia, […] zamienia patos chwili muzycznej na fałszywą uniwersalność negatywności" (s. 65). Uznaje też, że „Nie ma bodaj większego banału intelektualnego (zwłaszcza w odniesieniu do sfery muzycznej) niż głoszenie niewyrażalnego jako epistemologicznej, estetycznej oraz […] etycznej reguły pozagładowej nowoczesności" (s. 157). Nie waha się wreszcie napisać o Heglu, że „słuchał (jeśli w ogóle) złej muzyki, kiedy stwierdzał z całym przekonaniem, że sztuka nowoczesna musi się ze sztuką dźwiękową pożegnać raz na zawsze" (s. 71).

To właśnie te fragmenty najbardziej przybliżają do myśli autora, ale mogą też skłaniać do pytań i polemiki. Mocno postawione tezy czasem domagają się zniuansowania i dostrzeżenia różnic, o których tak chętnie pisze przecież Momro. Kiedy indziej w zbyt jaskrawo zarysowanych opozycjach giną podobieństwa. Jako przykład może posłużyć filozofia Vladimira Jankélévitcha,

przywołanego pospiesznie w przypisie wraz z dwoma innymi autorami (s. 23). Autor utożsamia paradygmat niewyrażalności ze „światem zakazu i odgórnie zaplanowanej niemożliwości" (s. 23), a także – domyślnie – z fetyszem metafizycznym. Jego wartość poznawczą uznaje za jałową. Tymczasem pod tym paradygmatem kryją się całe rodziny często niewspółmiernych poglądów oscylujących między formalizmem a przeświadczeniem, że muzyka wyraża prawdy metafizyczne[2]. Przekonanie o niewyrażalności samej muzyki lub jej doświadczenia nie musi też prowadzić do wniosku, że o muzyce nie sposób czegokolwiek powiedzieć. Przeciwnie, może skłaniać do stwierdzenia, że o muzyce można mówić bez końca, bo nigdy nie wyczerpiemy tego zagadnienia. Paradoksalnie, licząca blisko sześćset stron książka Momro mogłaby tę tezę potwierdzać[3].

Być może autor chce rozprawić się raczej z pewnym społecznym „fetyszem" czy „zabobonem" niż z poglądami głoszonymi przez konkretnych filozofów. Ale nawet przy takiej interpretacji trudno nie zauważyć, że w życiu społecznym w ślad za deklaracją o niewyrażalności muzyki często idzie jeszcze większa elokwencja. Jest to typowy, dwuznaczny gest towarzyszący między innymi autorefleksji twórców, którzy negowali znaczenie swoich wypowiedzi, a równocześnie bardzo umiejętnie nimi kierowali. Część spośród nich (między innymi Witold Lutosławski czy György Ligeti) przywoływana jest zresztą na kartach książki.

Filozoficzne rozważania o muzyce i dźwięku przeplatane są przykładami zaczerpniętymi z nowoczesności muzycznej, a właściwie z jej późnych, XX-wiecznych rozdziałów. Autor nie tylko nie jest uprzedzony do muzyki ostatniego stulecia, ale wydaje się wręcz jej apologetą. Przedstawia obraz muzyki złożonej, często opartej na spekulatywnych systemach, lecz otwierającej nieznane dotąd możliwości. Fascynuje go emancypacja, która

wynika z włączenia w zakres nowej muzyki marginalizowanych wcześniej brzmień i uwolnienia doświadczenia słuchowego. Komentując krytyczne poglądy Claude'a Lévi-Straussa, który zarzucał serialistom wypłynięcie na pełne morze bez żagli i bez troski o cel, Momro pisze śmiało: „Chciałoby się powiedzieć – nareszcie" (s. 30). Okres awangardowych poszukiwań autor określa jako „fantastyczny czas dla muzyki" (s. 476) i przypomina, że „słuchanie […] w określonej, ale bodaj najistotniejszej tradycji nowoczesnej jest czymś więcej niż przyjemnością" (s. 117). Czego słucha więc Jakub Momro na kartach swojej książki? Jest to zazwyczaj muzyka postaci o pierwszorzędnym znaczeniu historycznym, zaliczanych do „klasyki" XX wieku. Należą do nich Arnold Schönberg, Anton Webern, Pierre Boulez, John Cage, Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann czy Gérard Grisey. Pojawiają się też wybrane nazwiska z kręgu muzyki eksperymentalnej, jazzowej, ambientu czy popu takie jak Meredith Monk, Thelonius Monk, John Coltrane, Ornette Coleman, Brian Eno i Scott Walker.

Terminologię muzyczną pochodzącą z różnych epok autor zwykle stosuje ostrożnie, uwzględniając konkretne konteksty historyczne. Dotyczy to zarówno słownictwa analitycznego (poczynając od klasycznych interwałów, tonacji, rytmu, harmonii czy faktury aż po XX-wieczne serie, glissanda, klastery, mikrotony i widma), jak i technik kompozytorskich oraz związanych z nimi nurtów (serializmu, aleatoryzmu, spektralizmu i innych). Tylko czasem zdarza się, że skrótowo wymienione pojęcia mnożą różne pytania[4].

Tropem prowadzącym do słuchania często okazuje się czytanie. Pod tym względem wywód też jest wielowarstwowy. Autor z reguły nie komentuje jednak tego, w jakim interesie działali jego muzyczni przewodnicy i nie śledzi związanych z tym kontekstów czy napięć. Przewodnikiem po muzyce Schönberga jest oczywiście Adorno, który, jak pisała o nim Lydia Goehr, miał

się do Schönberga tak, jak krytyczny filozof do konserwatywnego kompozytora (Goehr, 2004. s. 225)[5]. Po muzyce Antona Weberna oprowadza György Ligeti. Jak zauważa Momro, tylko z pozoru był on oddalony od idiomu Weberna. W rzeczywistości, analizując jego utwory Ligeti budował koncepcję własnego warsztatu kompozytorskiego, podobnie zresztą jak wielu współczesnych mu twórców (Borio, 2005). Myśl muzyczna Pierre'a Bouleza o czasie i przestrzeni została przefiltrowana przez późniejszą filozofię polityczną Deleuze'a (Scherzinger, 2017). Do filmu *Rozmowa* w reżyserii Francisa Forda Coppoli wiedzie szpiegowski trop książki Szendy'ego, a pisma Serresa prowadzą do muzyki Iannisa Xenakisa.

Momro zaznacza, że w sferze muzyki odnajdujemy tę samą wrażliwość i pojęcia teoretyczne, jakie określają nowoczesność (s. 277). Warto dodać, że *Ucho nie ma powieki* pod wieloma względami wyrasta z wcześniejszej książki autora *Widmontologie nowoczesności* (2014), gdzie muzyka pojmowana jest jako „kontrapunkt dla językowej, pojęciowej i kulturowej nowoczesności" oraz manifestacja „marzenia o absolutnej jednostkowości i nieprzechodniości doświadczenia" (Momro, 2014, s. 524)[6]. Już w tej monografii Momro podejmował wątki związane z słuchaniem, głosem i podmiotowością, czy z podobieństwami i różnicami między muzyką a językiem. Cytował przy tym Adorna, Serresa, Szendy'ego i Kierkegaarda. W *Widmontologiach nowoczesności* muzyka jawi się jako sztuka, która „wciela własny kres" (2014, s. 423) i „najpełniej zaświadcza o bólu" (2014, s. 444). W *Ucho nie ma powieki* autora interesuje zwłaszcza późna nowoczesność naznaczona stratą, traumą i poczuciem kresu. Jest to zarazem „końcowy etap procesu uświadamiania i rozpoznania przez człowieka jego własnej pozycji w świecie […] jako dysponenta reguł i mistrza epistemologicznej gry w odsłanianie i zasłanianie, ekspozycję i re-prezentację." (s. 277-278) To właśnie „fantazje epistemologiczne", które wiąże z utworami sam autor lub jego muzyczni

przewodnicy, znajdują się w centrum uwagi. W tle omawianej muzyki często szkicowane są całe narracje filozoficzne, a wybory estetyczne, rozwiązania kompozytorskie czy elementy wykonania okazują się ważnym głosem w sprawach postrzegania świata i człowieka.

I tak na przykład postać Johna Cage'a pojawia się w kontekście rozróżnienia między ciszą i milczeniem. Inercja „grobowego", fetyszyzowanego milczenia przeciwstawiona została miłości do ożywczej, „szemrzącej" ciszy prowadzącej w stronę przypadku i nieokreśloności (s. 160-165). Autor najdłużej zatrzymuje się przy twórczości Iannisa Xenakisa. Podobnie jak Serresa, interesuje go raczej „prawda przygodności" niż determinizm. W muzyce stochastycznej przypadkowość i kruchość dźwięku wpisana jest w samą procedurę kompozycji, wykorzystującą algorytmy losowe, a często także w jej wykonanie, w którym część elementów pozostaje zależna od instrumentalistów. Muzyka ta, mimo że opiera się na zależnościach matematycznych, wpisanych od starożytności w tradycję myślenia o systemach dźwiękowych, pozostaje równocześnie „plastycznym systemem współ-możliwości i współ-niemożliwości" (s. 195). „Prawdopodobieństwo to nie tylko radosna afirmacja przypadkowości […] lecz również fascynacja możliwością nie-bycia dźwięku oraz koniecznością jego – dosłownego, fizykalnego – zaniknięcia", stwierdza Momro (s. 286-286). Tego typu muzyka nie musi być też wiązana z „sankcją podmiotowości" (s. 275) i romantyczną figurą mistrza, bo, jak przekonuje autor, zastępuje ją „wibrujące, niestabilne, a w każdym razie nieoznaczone centrum, które wcale nie musi zostać określone podmiotowo czy antropologicznie, by mogła się urzeczywistnić zasada eksperymentu – jako życia" (s. 278). W tle twórczości Xenakisa autor, za Serresem, umieszcza filozofię Leibniza, światy możliwe, zamknięte w sobie monady i dźwiękowe molekuły, które zderzają się, by wytyczyć granice muzycznych światów. Przypadek, jako „ludzka lub nie-ludzka przygodność"

(s. 285) urasta w tej konstrukcji światów do rangi kosmicznej.

Muzyka Gérarda Griseya też osadzona jest w ramach rozważań o kosmosie – poczynając od Leibniza i Kanta aż po Serresa – z przypisywaną mu harmonią, uniwersalnością, ale i zewnętrznością, obcością wobec człowieka. „Może lepiej nie patrzeć w niebo […], lecz spróbować posłuchać, co przychodzi do nas w postaci pozaziemskiej i cudzoziemskiej przestrzeni […]" (s. 178) pyta retorycznie autor, by za chwilę dowieść, że udało się to właśnie francuskiemu kompozytorowi. *Le noir de l'étoile* (1991) Gérarda Griseya to utwór, w którym elektromagnetyczne pulsacje dwóch pulsarów przekształcone są w sygnały dźwiękowe (w jednym przypadku w postaci nagrania, w drugim – w postaci retransmisji na żywo) i kontynuowane przez sześciu perkusistów. Zamiast mitycznego matematycznego ładu w uszach słuchaczy rozgrywa się fizyczna „polifonia nieładu", a promieniowanie przybiera postać „załamujących się głosów i zdezintegrowanych dźwięków" (s. 180). Kompozycja wykorzystująca rytmy pulsara połączona została także z refleksją Wassilego Kandinskiego o punkcie pojmowanym jako najbardziej zwięzła forma czasu. „Słyszymy" – pisze Momro – „nie tyle rytmy, ile izolowane, niemal zwinięte w siebie atomowe punkty, w których wszystko się zapada" (s. 181). W tekście pojawia się zarazem pochwała muzyki jako jedynego medium, które pozwala słuchaczom dotrzeć do pustki i skrajności kosmosu oraz udźwignąć związane z nim wyobrażenia.

Muzyka Helmuta Lachenmanna skojarzona została z materializmem Lukrecjusza. Podobnie jak Lukrecjusz koncentrował się na układach najmniejszych cząstek materii, tak też Lachenmann pozostaje „niezwykle wyczulony na dyskretność nienormatywnych dźwięków i artykulacji" (s. 444). Nieoczekiwane brzmienia, flażolety, szmery, świsty oraz „napowietrzne" oddechy wytwarzane są przez samych wykonawców i ich tradycyjne

instrumenty przemienione w trudne do zidentyfikowania „maszyny akustyczne". Tworzą one przestrzenne układy, a „słuchanie przypomina […] nieco przyrodniczą obserwację zmieniających się obiektów" (s. 448).

O fenomenie Meredith Monk Momro pisze, że „głos niejako uwalnia się od śpiewaczki, stając się odrębnym obiektem, do równoczesnego czucia i poznawania" (s. 118). Na przykładzie duetów *Volcano Songs* (1993) pokazuje, jak dźwięk gęstnieje i wręcz przemienia się w wulkaniczną materię: „Materia wyłania się u Monk w postaci tyleż odczuwalnej, co niemal dotykalnej obecności ruchliwych ust, które stapiają dźwięk ze swymi wydzielinami" (s. 118). Ten wątek połączony został z pisarstwem Michela Leirisa o plwocinie oratora, która zrównuje człowieka ze zwierzęciem. Przy okazji wokaliz Monk pada też ważna teza dotycząca muzyki współczesnej. Momro twierdzi, że powodem jej odrzucenia przez słuchaczy jest w większym stopniu „redukcja do elementarnych pierwiastków fonicznych" (s. 118) niż szumy czy klastery. Po drugiej stronie sytuuje się dźwiękowy nadmiar i wielkie konstrukcje brzmieniowe. Autor wspomina o nich, używając zapożyczonego od Krzysztofa Pendereckiego pojęcia polimorfii. Pisze, że zmieniająca się w nieoczekiwany sposób magma dźwięków powoduje „unicestwienie nieciągłości" (s. 290), a jej agresywna nadobecność sprawia wrażenie, „jak gdyby w ataku na nasze uszy nie mogło pozostać żadne puste miejsce" (s. 290).

Uwagi te uświadamiają, że muzykę nowoczesną może w równym stopniu cechować redukcja, jak i złożoność, bezpostaciowy przepływ dźwięków i rygorystyczna struktura, gęsta magma dźwiękowa i cisza. W rezultacie Momro mówi o zrównaniu doświadczeń i rzeczywistości dźwiękowych i o roli słuchania: „Ten horyzontalny, powierzchniowy wymiar istnienia dźwięku otwiera i uwalnia słuchanie jako czynność, która kształtuje przepływ masy

dźwiękowej, zmiany w gotowym amalgamacie dźwięków i ustanawia nowe, niespodziewane relacje równorzędności między odmiennymi modalnościami istnienia dźwięku” (s. 300).

Autor wiele miejsca poświęca fenomenowi dźwięku i samemu doświadczeniu słuchania. Mimo licznych pojęć, jakimi się posługuje, przemierzając słowniki różnych filozofów i utwory rozmaitych twórców, z lektury wyłania się dość spójny przekaz. Dźwięk cechuje przygodność, kruchość i nietrwałość („znikliwość”), ale też jednostkowa, performatywna moc. Często podkreślany jest jego czasowy, zdarzeniowy charakter. Przy całej kalejdoskopowej strukturze książki, to właśnie cytaty opisujące słuchanie najbardziej zapadają w pamięć. W kontekście dyskusji o dźwiękowym archiwum znikania czytamy: „Dźwięki to znamiona rozpadającej się racjonalności, której marzeniem, przynajmniej od *Bycia i czasu*, jest ekstatyczna egzystencja zanurzona w żywym czasie, w jednym błysku (*Augenblick*), w którym na moment scala i rozpada się wszystko” (s. 32). Przy okazji omawiania miejsca muzyki w filozofii Hegla jest mowa o „spektralnym migotaniu obecności i nieobecności” czy „drżeniu” (s. 48). I wreszcie, komentując poglądy Adorna oraz ideę muzyki absolutnej, Momro pyta: „Jak określić ów moment, w którym dźwięk zaledwie dotyka myśli i znika we własnej materialności, by rozpłynąć się w postaci fali w powietrzu. Jak się zdaje, chodzi tu o kwestię życia-w-dźwięku jako określonej formy samowiedzy” (s. 67).

Omawiając w pierwszej części książki problem „archiwum znikania”, autor zaznacza, że fascynacja archiwum dźwiękowym, podsycana przez współczesne możliwości rejestracji i obróbki dźwięku, musi mierzyć się z jego nieuchronnym przepływem i zanikaniem. Dlatego natura dźwięku okazuje się bardziej decydująca niż stwarzająca go technologia, a „Od gramofonu do streamingu droga jest tylko z pozoru daleka” (s. 22). Gdy

Momro pyta o możliwość stworzenia totalnego, nowoczesnego archiwum dźwiękowego, które nie byłoby zdeterminowane przez archiwum słów i języków, dochodzi do wniosku, że nie mogłoby ono mieć nad sobą „strażników i dozorców przestrzegających prawa dostępu – ani jurydycznych, ani ekonomicznych, ani wreszcie afektywnych" (s. 31). Przechowywane w nim dzieła musiałyby także uwolnić się od swego statusu, tworząc materiał gotowy do ponownego użycia i montażu. „Czy archiwum dźwięków, które w sensie fizykalnym bezpowrotnie zanikają, nie byłoby taką pozytywnością bezznaczeniowej, choć sensualnie i świadomościowo dostępnej energii?" (s. 31-32) pyta autor, powołując się na wysuwany przez Foucaulta postulat badania dyskursów bez ustanawiania uprzedniej hierarchii. I dodaje, że archiwum w tym kształcie zbliża się raczej do marzenia sennego niż do ćwiczenia pamięci.

Myślenie o dźwięku w kategoriach jego chwilowości, kruchości czy „bezznaczeniowej energii" pociąga za sobą szczególną koncentrację, a nawet redukcję innych kontekstów. Autor nie rozwija szerzej wątków etycznych, społecznych czy politycznych, choć oczywiście zdaje sobie sprawę, że muzyka jest nimi przesiąknięta, gdy pisze, że „przez muzykę czy zmienną intensywność dźwięku można zreorganizować dostępną sferę publiczną, z jej wyraźnymi konturami i podziałami, kim jest ten, który słucha dobrowolnie i ten, który słucha, bo czegoś pragnie, kim są ci, którzy mogą i chcą artykułować własne stanowisko polityczne, i ci, których głosu w przestrzeni publicznej nie słychać, ponieważ prawo do artykulacji i werbalizacji zostało im dawno odebrane" (s. 276). Kontekst społeczno-polityczny pojawia się wraz z odwołaniami do myśli Jacques'a Attalego. Zarysowany jest też w tle utworów literackich i filmowych, gdy mowa o głosie jako źródle rozkazów w opowiadaniu Franza Kafki *Śpiewaczka Józefina czyli naród myszy* czy o odgłosach wyrzuconego poza nawias społeczny Franza Biberkopfa,

wdzierających się pasożytniczo w rzeczywistość Berlina w serialu *Berlin Alexanderplatz* Rainera Wernera Fassbindera. Autora interesuje jednak w mniejszym stopniu perspektywa antropologiczna, związana z nadawaniem dźwiękom znaczeń i ich odczytywaniem, a bardziej perspektywa bezosobowa i „nie-ludzka". W ślad za tym idą odwołania do dźwięku jako „czystej immanencji", „rzeczy fonicznej" i „elementarnej formy obecności" niekiedy obcej i enigmatycznej (za Nancym) (s. 129), czy do dźwięków, które „przeobrażają się w punkty, miejsca, osobliwości, terytoria" (za Serresem) (s. 192). Perspektywa podmiotowa, egzystencjalna zarysowuje się w takim ujęciu dopiero wtórnie. Pojawia się m.in. wtedy, gdy Momro, za Deleuzem, zwraca uwagę na fenomen głosu i jego oddzielania się od ciała, tak istotny w wokalizach Monk. Z jednej strony głos pozwala podmiotowi wyrazić siebie i nadać sens swojej wypowiedzi. Z drugiej strony, uwolniony od ciała, bezpodmiotowy głos sam staje się obiektem (s. 72).

Dźwięk cechuje także performatywna siła, która wiąże go ze słuchaczami. Stąd tak częste obrazy dźwięku żyjącego, posiadającego własne ciało. Przy okazji omawiania barwy w muzyce Antona Weberna Momro pisze: „Ciało dźwiękowe łączy się w ten sposób z ciałami słuchającymi, a interwały ze świata konieczności matematycznych proporcji przedostają się do najmniejszych, trudno podzielnych albo wcale niepodzielnych różnic ontologicznych […]" (s. 53). W innym miejscu, komentując myśl Serresa, stwierdza, że „dotyk dźwięku […] potwierdza nasze życie w całej swej intensywności" (s. 197). Przypomina też, że Serres proponuje nasłuchiwanie odgłosów własnej skóry i wychwytywanie jej „cielesnych mikrotonów". „Nie ma, być może, większej intensywności nasłuchiwania […] niż słuchanie własnej skóry" podsumowuje Momro (s. 192).

Ostateczna wartością – poznawczą i egzystencjalną – związaną zarówno z

dźwiękami, jak i z ludzkim życiem jest wolność. Autor z przekonaniem zapewnia, że „tylko muzyka, najbardziej abstrakcyjna ze sztuk, może w pełni wyrażać wolność" (s. 87). Komentując wyobrażenie Adorna na temat muzyki pozbawionej formy (*musique informelle*), pisze, że „prawo do bezforemności […] nie realizuje się nigdzie lepiej niż w muzyce" (s. 278), a w utopijnej wizji muzyki bezforemnej celem słuchania pozostaje „dźwięk jako wolność" (s. 282). W innym miejscu Momro zaznacza, że sam materiał dźwiękowy nowoczesnej fonosfery odznacza się szczególnym równouprawnieniem, a prawo do ekspresji przyznane jest w nim nawet brzmieniom z pozoru nieistotnym. Są wśród nich „dźwięki złamane, pozornie banalne, opresyjne, kształtowane, zrytmizowane lub bezładne, składające się na rodzaj totalnej bezforemności, w którą dopiero należy wprowadzić różnicę krytyczną, należy naciąć ową żywą tkankę muzyki po to, by cokolwiek usłyszeć" (s. 301).

Ideę wolności w muzyce realizuje także improwizacja, zwłaszcza w swej swobodnej, jazzowej odmianie. W tym duchu autor rozumie między innymi wyznanie Johna Coltrane'a o poszukiwaniu tropów, których istnienia nawet nie podejrzewał, prowadzących do „radykalnej inności" (s. 473). Nieskrępowana improwizacja jest też wyrazem emancypacji oraz „odmowy powtórzenia", jak pisze autor za Jacques'em Attalim (s. 472).

Uwagi o słuchaniu jako obszarze wolności stanowią klamrę całej książki. Już na początku części pierwszej Momro pisze: „Słuchanie jest wolne z zasady, a ograniczane właśnie – w szerokim sensie tego słowa – przez najrozmaitsze fantazje ideologiczne […]" (s. 29). Powtarza tę myśl w emfatycznym zakończeniu książki, nawiązującym do tytułowej sceny pierwotnej, w której „otwiera się […] przyszłość dźwięków, muzyki, brzmień oraz sposobów współistnienia z nimi – innego słuchania, które przyniesie wolność" (s. 566). W całej książce scena pierwotna nabiera nowego znaczenia. Ze sfery

widzenia zostaje przesunięta do sfery słyszenia, ale przez to także podana w wątpliwość. „Uszy słyszą, zanim wiemy cokolwiek" (s. 12) przekonuje autor, a „Dźwięki nie dają się […] zamknąć w takich formach temporalności, które ustanawiają scenę pierwotną opartą na założeniu wiedzy o pierwotnych traumach dotykających nas wszystkich […] i każdego z osobna" (s. 11). Pytanie o dźwiękowe sceny pierwotne pozostaje ostatecznie pytaniem o przenikający muzykę „ożywczy konflikt" między fantazją a pragnieniem.

W rozważaniach na temat roli dźwięku w filmie też dominuje wolnościowe myślenie o słuchaniu[7]. Autora interesuje nie tyle klasyczne porządkowanie relacji dźwięku i obrazu, ich wzajemnych hierarchii i współtworzonych znaczeń, ile „słuchanie" kinowego obrazu i „postrzeganie wzrokowe jako tworzenie miejsca dla dźwięków czy muzyki" (s. 247). Dźwięk pojmowany jest tu – zgodnie z główną myślą autora – jako coś materialnego, co nie podlega „przymusowi znaczenia".

„Słuchanie jako oglądanie" sprawia, że w pierwszej scenie *Aż poleje się krew* w reżyserii Paula Thomasa Andersona odludny, dziki krajobraz ulega uprzestrzennieniu, a świat utrzymuje się w swojej spoistości dzięki gęstej fakturze muzyki Pendereckiego i Ligetiego. Z kolei Franz Biberkopf z *Berlin Alexanderplatz* w reżyserii Rainera Wernera Fassbindera, odpodmiotowiony, zredukowany do udręczonego ciała, chaotycznych zachowań i odgłosów pozostaje „czystym symptomem choroby" świata, który go otacza, a zarazem „prefiguracją nowoczesnego podmiotu dźwiękowego": „akustyczny świat potwierdza nie jego subiektywność, lecz prawo do własnego popękanego, chropawego, sprzecznego życia […]" (s. 256).

Snując pojęcie dźwiękowej magmy i nawiązując do pierwszej sceny *Aż poleje się krew*, autor przedstawia współistnienie dwóch światów obecnych w kinie i dwóch związanych z nimi logik czasowości: „obrazu wizualnego i obrazu

akustycznego, które raz nakładają się na siebie, osadzają się niczym warstwy skamielin, odczytywanych retrospektywnie jako różne osady czasu, raz wybuchają niczym lawa z obrazowej magmy, raz – wreszcie – stają się obrazem kryształem, w którym odbijają się refleksy momentów w procesie uświadamiania, który stwarza kino" (s. 247).

To przy okazji omawiania obrazów filmowych, w których fonosfera może pozostać niezauważalna lub odrzucona jako dźwiękowy śmieć, Momro nawiązuje do wszechobecności dźwięków, do ich współegzystencji z człowiekiem i współtworzenia jego środowiska. Dźwięk w tym kontekście zyskuje miano pasożyta – niewidzialnego, czasem nieuświadomionego, ale natrętnego „producenta nowych form życia" (s. 257). „Pasożyt nie jest […] pojęciem" – dopowiada autor – „to czasoprzestrzeń, zmienna i rosnąca niczym przepoczwarzający się owad […]" (s. 258-259).

Książkę Jakuba Momro czytać będą osoby z różnym bagażem wiedzy na temat literatury, filozofii czy muzyki. Dla każdej z nich poprzeczka będzie ustawiona wysoko, ale każda inaczej rozłoży też akcenty. Z punktu widzenia refleksji o muzyce, której najbardziej wpływowy nurt wydaje się tętnić dziś w krajach anglojęzycznych, warto zwrócić uwagę na kilka problemów.

Po pierwsze, w dobie wszechobecnej społecznej historii muzyki, antropologicznych badań nad dźwiękiem, studiów nad muzyką popularną, a równocześnie dynamicznie rozwijającej się psychoakustyki, kognitywistyki i cyfrowych narzędzi analizy, książka, choć tych nurtów nie ignoruje, kieruje myśli w trochę inne rejony. Zastanawia w niej przeważająca (chociaż nie wyłączna) obecność muzyki zanotowanej, a w związku z tym silnie osadzonej w historii, nawet jeśli odnoszącej się do niej krytycznie. Stosunkowo mało jest tu „znikliwej" muzyki improwizowanej, pasożytniczego ambientu, muzyki środowiska, muzyki akuzmatycznej, która wyewoluowała z muzyki

konkretnej czy bezosobowych instalacji dźwiękowych[8]. Z jednej strony dobór muzyki narzucają cytowani autorzy, wywodzący się przecież z tradycji strukturalistów i poststrukturalistów. Często są to myśliciele owładnięci miłością do języka (zwłaszcza francuskiego[9]), a także analitycy i apologeci partytury[10]. Na przykładzie muzyki zanotowanej można też pokazać wiele napięć czy rywalizujących ze sobą lub przenikających się sposobów myślenia i słuchania. Z drugiej strony użycie notacji i tradycyjnej obsady nie musi być rozstrzygające, bo, jak ujął to zwięźle Helmut Lachenmann w odniesieniu do własnej twórczości, nie chodzi o nowe brzmienia, ale o nowy sposób słuchania (2015, s. 194). Książka pozostaje więc świadectwem żywotności tego repertuaru i potwierdza, że ma on potencjał wykraczający poza pierwotnie przypisywaną mu estetykę czy narracje historyczne.

Po drugie, zwłaszcza w kontekście myśli francuskiej, uderza ścisła łączność humanistów z muzyką współczesną, ale też kompozytorów z filozofią. Ten bezustanny przepływ myśli i inspiracji jest jeszcze jednym dowodem na to, że muzyka ostatniego stulecia, a zwłaszcza jego drugiej połowy, stereotypowo kojarzona z zainteresowaniem naukami matematyczno-przyrodniczymi, racjonalizacją języka muzycznego i hermetycznymi technikami kompozytorskimi, w rzeczywistości ma i zawsze miała dużo szerszy kontekst intelektualny. Warto zaznaczyć, że relacje budują się tu na różne sposoby – od nadawania muzyce filozoficznej treści (relacja Schönberg-Adorno) poprzez autorefleksję filozoficzną kompozytorów[11] aż po inspiracje myślą muzyczną w tworzeniu ogólnych pojęć filozoficznych (relacja Boulez-Deleuze).

Po trzecie, filozofia dekonstrukcji w praktyce służy rozmaitym celom. Może stać się narzędziem do obalania narracji i dogmatów awangardy. Bo właśnie pod adresem muzyki nowej, jej elitaryzmu, scjentyzmu, technokracji i

autonomii kierowane było ostrze krytyki „nowych muzykologów", głównie z kręgu amerykańskiego. Podpierali się oni także dystynkcją Pierre'a Bourdieu i sprzeciwiali jej społecznemu prestiżowi, dziś już w tym kraju w dużej mierze przebrzmiałemu[12]. Przykłady omawiane w książce przypominają, że ta sama filozofia może sprzyjać słuchaniu i stać się narzędziem do wykrywania muzycznych różnic.

Obieg literatury daje do myślenia, bo pokazuje, jak rozproszone (między języki, tradycje badawcze i dyscypliny) są dyskursy i porządki myślowe nawet w dość wąskim środowisku polskich humanistów. Obok nowszych książek o muzyce (między innymi Jana Topolskiego czy Justyny Humięckiej-Jakubowskiej), cytowana jest bardziej klasyczna, po części historyczna już literatura (między innymi Manfreda Bukofzera, Carla Dahlhausa czy Luigiego Rognoniego). W tle pojawia się także wielki znawca „zabobonów gasnącego stulecia" czyli Andrzej Chłopecki. Nawet w zakresie filozofii autor chętniej powołuje się na teksty źródłowe niż na ich opracowania i interpretacje. Można by jednak wyobrazić sobie ciekawy, częściowo polemiczny dialog z autorami polskimi (Anna Chęćka, Krzysztof Moraczewski) i zagranicznymi (Carolyn Abbate, Julian Johnson, Lydia Goehr, Martin Scherzeinger czy Seth Brodsky, by wymienić tylko nazwiska z kręgu anglojęzycznego).

Czytając książkę, często zadawałam sobie pytanie, czy myśl o muzyce współczesnej i sama ta muzyka jest rzeczywiście mniej przystępna niż myśl współczesnych filozofów. Nie potrafię na nie odpowiedzieć, choć hermetyzm jest na pewno jednym z głównych zarzutów wysuwanych pod adresem badaczy muzyki (czasem także w geście ich samokrytycyzmu). Mimo to warto zetknąć się z tak wszechstronnym, ruchliwym, słuchającym i czytającym umysłem, by poznać tropy prowadzące do i od muzyki w

najróżniejszych kierunkach, a potem samodzielnie je przemierzać. I nawet jeśli pisząc tę monografię Momro postawił przed sobą i swymi przyszłymi czytelnikami zadanie graniczne, pozostaje ona świadectwem tego, że zajmując się na poważnie muzyką nowoczesną, prędzej czy później musimy wykonać gest, przed którym przestrzegał Lévi-Strauss. Wypłynąć na pełne morze ze świadomością, że podróż i otwarta przestrzeń będą w tym rejsie ważniejsze od celu.

Wzór cytowania:

Schreiber, Ewa, *Dźwiękowe osobliwości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167,

doi: 10.34762/eva6-qt82.

Autor/ka

Ewa Schreiber

Ewa Schreiber (ewa_s@amu.edu.pl) – skończyła studia muzykologiczne i filozoficzne na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się estetyką i socjologią muzyki oraz autorefleksją kompozytorów II połowy XX wieku (m.in. Györgya Ligetiego, Helmuta Lachenmanna i Jonathana Harveya). Autorka książki *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya* (Warszawa 2012). Redaktor naczelna pisma „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej”. Wykłada w Instytucie Muzykologii UAM. Numer ORCID: 0000-0002-8230-7158.

Przypisy

1. Autor konsekwentnie przywołuje oba te pojęcia, nie wdając się (z perspektywy historii muzyki XX wieku raczej słusznie) w szerszą dyskusję nad definiowaniem muzyki. Nawet w

bibliografii pojawia się kategoria „Muzyka i dźwięki”, choć jej układ (alfabetyczna lista nazwisk twórców i tytułów) może już sugerować, że pojęcie muzyki wciąż pozostaje dominujące.
2. Z analityczną precyzją pisał o tym Jan Czarnecki, 2015.
3. O pojemności tego paradygmatu świadczy też fakt, że współczesna tłumaczka i kontynuatorka myśli Jankélévitcha, Carolyn Abbate, (pisząca także o głosie), pod pewnymi względami zbliża się nawet do postawy autora. Akcentuje między innymi ulotny, performatywny charakter dźwięku, choć jest dużo bardziej przywiązana do binarnych opozycji. Impuls antyhermeneutyczny Abbate czerpie z filozofii Jeana-Luca Nancy’ego czy Hansa Ulricha Gumbrechta. Por. Abbate, 2004.
4. Jako przykład może posłużyć wzmianka o sonoryzmie w kontekście „matematycznej fiksacji nowych systemów” na s. 94, podczas gdy sonoryzm był w swych założeniach kompozytorskich (i polityczno-społecznej wymowie w polskich realiach) raczej antysystemowy.
5. Przekonanie o konserwatyzmie Schönberga pojawiało się też w niemieckojęzycznej recepcji jego muzyki czy w pismach Pierre’a Bouleza, który za wzór stawiał sobie raczej Claude’a Debussy’ego. Co ciekawe, ten ostatni kompozytor pojawia się w książce tylko marginalnie.
6. Przekonanie, że właśnie muzyka najlepiej oddaje wewnętrzne doświadczenie nowoczesności oraz związane z nim zbiorowe wyobrażenia i niepokoje pomijane w oficjalnym dyskursie, leży także u podstaw książki Juliana Johnsona *Out of Time. Music and the Making of Modernity*. Autor próbuje ukazać nowoczesność w muzyce raczej przez pryzmat przemian ludzkiej wrażliwości niż historii stylów i technik kompozytorskich. Swoje tezy potwierdza licznymi przykładami muzycznymi, a omawiany przez niego repertuar sięga końca XVI wieku (Johnson, 2015).
7. Być może dlatego autor nie zagłębia się też w klasyfikacje sposobów słuchania, które, inspirując się dorobkiem Pierre’a Schaeffera, sformułował w kontekście kina Michel Chion w swojej *Audio-wizji* (2012), cytowanej na stronie 245.
8. Takie ujęcie dominuje choćby w popularnej antologii tekstów *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (2010).
9. Na koniec warto zasygnalizować, że język niemiecki został w książce bardziej zaniedbany od strony redakcyjnej. Rzuca się w oczy zwłaszcza konsekwentna (ale wobec psychoanalitycznego kontekstu książki także w jakiś sposób znacząca) zamiana słowa *Klangfarbenmelodie* na *Klagenfarbenmelodie* (od niem. *die Klage* – skarga).
10. Tę skłonność widać także w nurtach semiotyki muzycznej. Semiotyka uprawiana między innymi przez przywołanego w książce Jeana-Jacques’a Nattieza wyrasta ze strukturalnych metod analizy, podczas gdy semiotyka rozwijana przez fińskiego muzykologa Eero Tarastiego jest dużo bardziej nakierowana na poszukiwanie znaczeń muzycznych.
11. Jak pisał z asekuracyjną skromnością Witold Lutosławski: „Zawód kompozytora jednak jest złożony […] i należy do niego między innymi dyletanckie filozofowanie. Samo przez się może ono nie mieć żadnej wartości, ale jako czynnik pomocniczy w komponowaniu muzyki jest czasem niezbędne. Muszę się doń nieraz odwoływać mimo całej niechęci do dyletantyzmu” (2008, s. 44).
12. Jedna z najgłośniejszych tego typu publikacji nosi wymowny tytuł *Terminal Prestige* (McClary, 1989).

Bibliografia

Abbate, Carolyn, *Music – Drastic or Gnostic*, „Critical Inquiry" 2004 t. 30.

Borio, Gianmario, *L'analyse musicale comme processus d'appropriation historique: Webern à Darmstadt*, tłum. A. Gianini, „Circuit" 2005 t. 15 nr 3.

Czarnecki, Jan, *Ineffable w filozofii muzyki. Zangwill wobec Jankélévitcha*, „Res Facta Nova" t. 16 (25), http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_25/RFN%2016%20Jan%20Czarnecki.pdf [dostęp: 17 I 2022].

Goehr, Lydia, *Dissonant Works and the Listening Public*, [w:] *The Cambridge Companion to Adorno*, red. T. Huhn, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Johnson, Julian, *Out of Time. Music and the Making of Modernity*, Oxford University Press, Oxford 2015.

Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, red. H. Cox, D. Warner, tłum. zbiorowe, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Lachenmann, Helmut, *Fragen-Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger*, [w:] Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, red. J. Häusler, wyd. 3, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2015.

Lutosławski, Witold, *Zapiski*, oprac. Z. Skowron, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Warszawa 2008.

McClary, Susan, *Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition*, „Cultural Critique" 1989 t. 12, *Discursive Strategies and the Economy of Prestige*.

Momro, Jakub, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

Scherzinger, Martin, *The Executing Machine. Deleuze, Boulez and the Politics of Desire*, [w:] *The Dark Precursor. Deleuze and Artistic Research*, red. P. de Assis, P. Giudici, t. 1 *Sound and Writing*, Leuven University Press, Leuven 2017.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dzwiekowe-osobliwosci*