

Nagrania terenowe jako „techniki siebie”? Wokół etycznych konsekwencji dokumentowania pejzażu dźwiękowego

Dariusz Brzostek 

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
darek_b@umk.pl

Przyjęto 20 listopada 2019; zaakceptowano 20 września 2020; opublikowano 28.12.2020.

Abstrakt

Tematem mojego szkicu będzie próba opisu nagrań terenowych (*field recording*) w kontekście Foucaultowskich pojęć „technik siebie” (*les techniques de soi*) oraz „troski o siebie” (*le souci de soi*). Analizując praktykę artystów nagrywających w terenie i prezentujących swoje nagrania w postaci wydawnictw płytowych, instalacji dźwiękowych i działań performatywnych (interwencje akustyczne w pejzaż dźwiękowy), będę starał się odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu ich aktywność stanowi rozwinięcie dziedzictwa samodyscypliny i samokontroli (uważne słuchanie, nakaz milczenia etc.), praktykowanej w kulturze europejskiej od czasów antycznych w szkołach retorów i różnych tradycjach ascetycznych, w jakim natomiast wykracza poza sferę „troski o siebie”, wchodząc w domenę „troski o środowisko” postulowanej przez twórców ekologii akustycznej: R. Murraya Schafera, Barry’ego Truax’a i Bernie’go Krause’a. Jako materiał badawczy posłużą mi wypowiedzi oraz nagrania i prace artystyczne takich twórców, jak Chris Watson, David Toop, Jana Winderen, BJ Nilsen, Marcin Dymiter czy Tomasz Mirt.

Słowa kluczowe: nagrania terenowe; technologia; techniki siebie; etyka troski; sztuka dźwiękowa

1.

Chciałbym na wstępie tego artykułu podkreślić, że słuchanie nagrań terenowych stanowi dla mnie pewien problem poznawczy oraz wyzwanie estetyczne. Przesłuchawszy ich setki, pozostaję z wrażeniem, że są to dźwiękowe konstrukty o wątpliwym statusie dokumentalnym i podejrzany charakterze artystycznym. Zarówno ich realizm (w sferze reprezentacji), jak i walory estetyczne są nad wyraz uznaniowe i nieprzejrzyste, jakkolwiek wiele z nich niewątpliwie zapada w pamięć już to jako akustyczna osobliwość, już to jako nagranie niezwykle

starannie zrealizowane. Przyznam też uczciwie, że sam wolę słuchać „w terenie” (przez mikrofon i słuchawki) oraz nagrywać, niż słuchać nagrań „z terenu” (zwłaszcza własnych). Nagrania cudze wywołują bowiem przynajmniej przyjemny stan ekscytacji egzotyką, doświadczenia czegoś nowego, dotąd niesłyszanego, a nawet niesłychanego, podczas gdy nagrania własne nużą nieuniknioną przewidywalnością, jawią się jako pejzaże dźwiękowe rozpoznane i estetycznie oswojone, a niekiedy ewokują nawet stan pokrewny doświadczeniu *déjà écouté*, sprawiając wrażenie dźwięków gdzieś zasłyszanych lub znanych skądinąd. W czasach, gdy używałem analogowego dyktafonu bez słuchawek, co niekiedy wciąż praktykuję, bywałem sporadycznie zaskoczony tym, co słyszę z taśmy. Nie pamiętałem sytuacji, zdarzeń, źródła dźwięku, lub myliły mi się okoliczności, w których dokonałem nagrania, co działało odświeżająco na pamięć i pobudzało wyobraźnię. Dziś słuchając uważnie w trakcie nagrań i skrupulatnie notując lokacje oraz czas, niezmiennie doskonale wiem, co usłyszę, lub co spodziewam się usłyszeć.

Z tej sytuacji, w której odbiór nagrań terenowych jest „problemem” lub co najmniej „wyzwaniem” dla słuchacza, zdają sobie zresztą doskonale sprawę zarówno artyści tworzący w obszarze *field recordingu*, jak i krytycy muzyczni. Za przykład tej (samo)świadomości może posłużyć choćby taki fragment wywiadu Filipa Szałasaka z Marcinem Dymiterem (2017, s. 189-190):

FS: [...] jeśli jestem w stanie przesłuchać całą „normalną” płytę, nie robiąc nic innego, to łatwo będzie mi też słuchać *field recordingu*. Ale dla przeciętnego słuchacza, kontakt z nagraniami terenowymi jest wyzwaniem.

MD: „*I will survive*”, przeżyłem-przesłuchałem 40 minut *field recordingu*! Można z tym grać popkulturowo. Może doszliśmy do takiej fazy, do takiego post-hipsterskiego trendu, który odrzuca wszelkie oznaki muzyki i koncentruje się na dźwiękach przez większość ludzi nieprzyswajalnych, choć jednocześnie będących ich naturalnym otoczeniem?

A jednak niezliczone rzesze słuchaczy wciąż nagrywają to, co słyszą wokół siebie i (być może – tu brak mi pewności) słuchają własnych oraz cudzych nagrań. Ta praktyka – związana jest niewątpliwie z nawiedzającym ostatnie dekady widmem technomanii¹ – łatwego, dzięki różnym (mobilnym i technologicznie zaawansowanym) gadżetom, dokumentowania rzeczywistości w sferze dźwięku i obrazu. Rosnąca popularność nagrań terenowych jest jednak, w moim przekonaniu, nierozzerwalnie związana z atrakcyjnością samego procesu nagrywania, wyrażającego się w fakcie „bycia na miejscu”, „posługiwania się mikrofonem”, „słuchania przez słuchawki”, „chwytania dźwięków” lub wręcz na nie „polowania”, wreszcie zaś „dokumentowania tego doświadczenia” i „kolekcjonowania nagrań”. I nawet jeśli nie mamy w świecie dźwiękowym akustycznego odpowiednika *selfie*, nie istnieje bowiem w praktyce społecznej „autonagranie” jako gatunek fono-folkloru i formuła komunikacyjna (Grochowski, 2014), to wiele spośród nagrań terenowych ma właśnie głównie wymiar dźwiękowej pocztówki, próby uchwycenia najbardziej atrakcyjnych – a zatem spektakularnych, reprezentatywnych i zarazem fonogenicznych – walorów dokumentowanej audiosfery.

¹ Przyjmującej zwykle formę „cyfrowego futurizmu” (*digital futurism*) lub „analogowego fetyszyzmu” (*analog fetishism*) (Goodman, 2012, s. 196).

Śledząc wypowiedzi twórców realizujących nagrania w terenie, można zarazem odnieść wrażenie, że praktykowanie (w znaczeniu obejmującym także ćwiczenie) słuchania podczas nagrywania jest ich zdaniem bez porównania istotniejsze od słuchania nagrań. Tak oto charakteryzuje swą praktykę Jana Winderen (Topolski, 2014, s. 13):

Samo wyjście w teren już jest początkiem procesu twórczego. Kompozycja zaczyna się w momencie, kiedy włączam przycisk „nagrywaj”. Słucham i podążam za dźwiękami, które wydają mi się interesujące lub brzmią ciekawie. Czasem zdarzają się sytuacje, kiedy wszystko zmienia się podczas nagrywania – musisz zmienić sposób pracy, ponieważ pojawiły się pewne nieoczekiwane czynniki. Wtedy zaczyna się „projekt”. Ważne jest opowiadanie historii. Muszę wiedzieć, kiedy to, co robię ma swój początek i koniec, wybieram pewne elementy i opowiadam o nich na swój sposób, mówiąc o podwodnych insektach czy chociażby nietoperzach, które łowią ryby. Wszystko zaczyna się w terenie, a potem skupia na decyzjach, które podejmuję. Poza tym nagrywam miejsca, które odwiedzam, słuchając ich z różnych perspektyw, także z innymi mikrofonami i hydrofonami, żeby zebrać jak najwięcej informacji.

Jej obserwacje potwierdza w swojej wypowiedzi Tomasz Mirt: „Kiedy skupiamy się na słuchaniu w trakcie nagrywania, wiele rzeczy wydaje się ciekawych, po pewnym czasie mózg te wszystkie dźwięki zaczyna układać, w moim wypadku zwykle w dość muzyczny sposób. Wyłapuję jakieś pulsacje, które tworzą polirytmie, a na nią nakładają się określone ornamenty. Trudno to doświadczenie zwykle odbudować, kiedy słucha się potem krótkiego wycinka” (Szałasek, 2017, s. 141).

Można zatem bez większego ryzyka założyć, że jedną z podstawowych kompetencji realizatora nagrań wyruszającego w teren z mikrofonem i rekorderem jest umiejętność uważnego i skupionego słuchania, która poprzedza zarówno proces nagrywania, jak i potencjalnego edytowania oraz estetycznego opracowania nagrań. Czy jest ona jednak po prostu wrodzoną dyspozycją, czy też efektem treningu – wypracowanym w procesie długotrwałej praktyki opartej na dyscyplinie, powtórzeniach oraz refleksji nad tym, „jak słuchamy”? Kwestię tę formułuje wprost Marcin Dymiter w odpowiedzi na pytanie Szałaska: „W jaki sposób słuchasz?”: „Różnie. Jak to jest coś nowego, to staram się skupić. Taka krótka definicja: to, jak słuchamy muzyki, jest wprost proporcjonalne do tego, jak pojmujemy field recording” (Szałasek, 2017, s. 189).

2.

Warto zastanowić się, czy taka forma treningu słuchania (ćwiczenia w słuchaniu), jaką praktykują realizatorzy nagrań terenowych jest lub może być jedną z typowych dla nowoczesności form upodmiotowienia, które Michel Foucault określił przed laty mianem „technik siebie”. Tezę tę uważam za uzasadnioną z dwóch powodów. Po pierwsze, nabywanie kompetencji w zakresie realizowania nagrań terenowych sami praktycy tej metody wiążą, jak mogliśmy zauważyć powyżej, z nauką zdyscyplinowanego słuchania. Po drugie, sam Foucault odnosi historyczny proces kształtowania się nowoczesnych „technik siebie” do antycznej tradycji retorycznej i jej skupienia na ćwiczeniu słuchu oraz słuchania. Aby jednak sprawdzić zasadność tej hipotezy, musimy przyjrzeć się nieco uważniej praktykowaniu uważnego słuchania. Jak

pamiętamy, Foucault (2000, s. 249) nazwał „technikami siebie” wyuczone praktyki pozwalające „jednostkom dokonywać, za pomocą własnych środków bądź przy pomocy innych, pewnych operacji na własnych ciałach oraz duszach, myślach, zachowaniu, sposobie bycia, operacji, których celem jest przekształcenie siebie tak, by osiągnąć pewien stan szczęścia, czystości, mądrości, doskonałości czy nieśmiertelności”. Mówiąc najogólniej, „technika siebie” jest zatem nowoczesną formą samodyscypliny, w której „»ja« ustanawia się poprzez posłuszeństwo” (2000, s. 272).

Interesujące nas w tym miejscu spostrzeżenia rozwinął Foucault w trakcie wykładów w Collège de France w roku akademickim 1981-82, ujmując problematykę hermeneutyki podmiotu w kontekście kształcenia retorów oraz towarzyszących im ćwiczeń w słuchaniu². W swej refleksji autor *Nadzorować i karać* wychodzi od słuchania jako swoistej praktyki ascetycznej, pojmując przy tym ascezę jako radykalną formę „upodmiotowienia prawdziwego dyskursu” (Foucault, 2012, s. 321). W ten sposób pilne (a zatem poddane dyscyplinie i wyćwiczone) słuchanie oznacza „pierwszy krok na drodze do ascezy” (s. 322). Foucault dostrzega zarazem „dwuznaczną naturę słuchu”, który w tradycji greckiej jest zmysłem najbardziej pasywnym, ale także umożliwiającym najdalej idącą przemianę słuchacza pod wpływem usłyszanego logosu. Komentując traktat Plutarcha *De audiendo*, filozof zauważa, że w tym świetle słuch jest „najbardziej *pathetikos* i najbardziej *logikos* ze wszystkich zmysłów” (s. 322). Jest bierny (*pathetikos*), gdyż „gdy słuchamy, dusza, bardziej niż w przypadku innych zmysłów, jest bierna w stosunku do świata zewnętrznego i wystawiona na rozmaite wydarzenia, które stamtąd przychodzą, które mogą ją zaskoczyć” (s. 322-323). Owa bierność duszy osadzona jest w sposób oczywisty w odpowiadającej jej (i poprzedzającej ją w ćwiczeniu) „bierności ciała”, które przygotowuje się w skupieniu na przyjęcie wydarzeń przychodzących z zewnątrz (s. 323). Zarazem jednak ucho to w tradycji retorycznej „brama logosu”, a słuch jest zmysłem, „za pośrednictwem którego nabywamy cnotę” (s. 324). Sprawia to, że, zdaniem Epikteta, „każde słuchanie [...] jest trochę niebezpieczne” (s. 323), może bowiem łatwo omanieć duszę słuchacza pochlebstwami, lub wystawić na szkodliwe chwytły retoryczne bądź efekty muzyczne – oddalając ją od logosu. Jak nietrudno dostrzec, uważne słuchanie nie jest zadaniem prostym, dlatego zdaniem retorów: „Do właściwego słuchania potrzebna jest zatem *empeiria* (nabyta sprawność) oraz *tribe* (wytrwała praktyka)” (s. 328). Obie są konsekwencją nieustających ćwiczeń w słuchaniu.

Z analizowanych nieco dalej praktyk ascetycznych we wspólnotach pitagorejskich służących kształceniu się w pilnym słuchaniu, które Foucault rekonstruuje na podstawie *Żywotu Pitagorasa* autorstwa Porfiriusza, wyłania się zresztą dość czytelny obraz warunków właściwego słuchania. Pierwszym i najistotniejszym z nich jest bez wątpienia milczenie, pojmowane jako pielęgnowana umiejętność oraz podstawa „praktyki słuchania”, czyni ono bowiem, jako warunek wstępny, możliwym zarówno słuchanie, jak i mówienie. Milczenie stwarza przestrzeń (akustyczną) dla właściwego słuchania i determinuje możliwość wyłonienia się mowy. Pielęgnowaniu milczenia służyła *echemythia* – ćwiczenie, w trakcie którego uczniowi wolno było słuchać i tylko słuchać, nie odzywając się, nie komentując, nie wypowiadając własnego zda-

² Foucaultowski aspekt nowoczesnej historii słuchania oraz badających je *sound studies* podejmowałem dwukrotnie (Brzostek, 2015a; Brzostek, 2015b).

nia. Drugim warunkiem właściwego słuchania jest z pewnością postawa aktywna, czyli skupienie na/w wsłuchaniu, którego zasadą elementarną jest nieruchoma postawa fizyczna, umożliwiająca słuchanie niezakłócone, gdyż wszelki ruch wzbudza hałas i zaburza słyszenie (s. 322). Niezwykle istotne pozostaje także nakierowywanie uwagi, a zatem zwrócenie ciała w kierunku mówcy – źródła dźwięku (s. 339). I wreszcie umiejętność wieńcząca właściwe słuchanie, czyli zapamiętywanie tego, co usłyszane, wymagające niewątpliwie cierpliwego ćwiczenia pamięci (s. 340). Należy również podkreślić, że tak skonstruowana praktyka słuchania odnosi się w założeniu do osobowego źródła dźwięku, zakładając w sposób konieczny pewną intencję komunikacyjną wpisaną w wypowiedź podmiotu mówiącego, której uchwycenie i zrozumienie stawało się zadaniem dla słuchacza. Szerzej pojęte „słuchanie świata” wymagało od słuchającego zaangażowania wykraczającego poza dźwięki mowy i skupionego nie tylko na tym, co potencjalnie znaczące, ale na tym, co w ogóle brzmi.

Z tego powodu w pitagorejskiej praktyce słuchania ów trening słuchu wiązał się z dążeniem do ideału, jakim było słuchanie „harmonii kosmosu” dostępne samemu filozofowi – Pitagorasowi. Poświadczą to Jamblich w swym traktacie *O życiu pitagorejskim*:

Sam zaś ów mąż uzyskiwał taki stan nie dzięki instrumentom i głosowi, lecz korzystając ze [swej] niewypowiedzianej i niepojętej boskiej natury, skłaniał uszy i umysł ku wzniosłej harmonii kosmosu; sam jeden bowiem słyszał tylko i pojmował, jak oświadczał, powszechną harmonię sfer i poruszanych przez nie gwiazd, jak i ich współbrzmienie, tworzące pieśń mocniejszą i czystsza, niż [wszelkie pieśni] śmiertelników, a to przez obroty i obiegi zgrane i ze wszech miar piękne, wynikające z odmiennych i różnych dźwięków, szybkości, wielkości i interwałów, pozostających względem siebie niejako w układzie i porządku muzycznym.

Ślady owej samodyscypliny³ – troski o milczenie, skupienie i postawę odnajdziemy bez trudu w wypowiedziach twórców nagrywających w terenie, którzy nad wyraz chętnie opisują i komentują swe praktyki – taktyki i techniki realizowania nagrań. Warto przywołać taką oto wypowiedź Tomasza Mirta (Szałasek, 2017, s. 140-141):

Nie było to jakoś superwymagające, po prostu siedzisz i czekasz aż coś się wydarzy. [...] Ciepłe ubranie i mrok izolują od otoczenia, a wzmocniony dźwięk w słuchawkach wyostrza słuch na bodźce, które nie są czymś typowym, codziennym. Jest zimno; kiedy oddychasz takim powietrzem, działa to trochę jak hiperwentylacja, wzrok spada na drugi plan, zdominowany przez słuch – to jest rodzaj deprywacji sensorycznej, rozczłonkowania, zatopienia w jakimś dziwnym stanie. Jak wspominałem, nie chodzi o mistykę... Po prostu zmysły są konfrontowane z czymś nietypowym.

W tym wyznaniu nagrywającego słyszymy wyraźnie, jak *empeiria* (nabyta sprawność) spotyka się z *tribe* (wytrwałą praktyką), konstruując warunki właściwego słuchania (przez mikrofon i słuchawki). Kluczowe jest tu wszak zachowanie właściwej postawy, skupienie

³ Nieprzypadkowo obecność tej samej dyscypliny słuchania (w milczeniu i ciszy) odnajdzie Patrick Leigh Fermor w praktyce monastycznej europejskich klasztorów jeszcze w połowie XX wieku. Spędziwszy kilka tygodni w Opactwie św. Wandrille’a z Fontenelle, angielski pisarz odnotuje: „gości uprasza się, aby zajęciom »rekreacyjnym« oddawali się na osobności, a z zakonnikami rozmawiali wyłącznie za pozwoleniem opata; spacerując po klasztorze nie czynili hałasu; mówili przyciszonymi głosami i przestrzegali ściśle nakazu milczenia w wyznaczonych godzinach” (Fermor, 2015, s. 17).

i „czekanie, aż coś się wydarzy”, a zatem powstrzymywanie się od działania, które mogłoby spowodować hałas i zniszczyć pożądaną sytuację nasłuchiwania natury. Potwierdza to taka wypowiedź Izabeli Dłużyk (s. 113):

Kiedy odsłuchujesz, możesz skoncentrować się na szczegółach. W terenie czasami trzymam mikrofon w ręce i muszę się skupić, żeby nie skrzypieć stawami palców, bo to też by się nagrało, nie ruszać się nie szeleścić kurtką, nie przetykać śliny, nie robić nic, bo to wszystko słyhać, naprawdę.

„Nagrywający w terenie” jawi się w tym kontekście jako (po)nowoczesny *akoustikoi* ćwiczący się w samodyscyplinie adept „milczenia i słuchania” (Foucault, 2012, s. 400), uzbrojony w technologiczne ekstensje ludzkich zmysłów – mikrofon i słuchawki, czyniące hałas jeszcze bardziej dolegliwym, milczenie jeszcze trudniej osiągalnym a ciszę jeszcze mniej prawdopodobną – by nie rzec – niemożliwą. Jak widzimy, rozwój technologii sprawia, że warunki stawiane osobom słuchającym za pośrednictwem mediów stają się dużo bardziej wymagające, wszak zarówno mikrofon, jak i słuchawki stają się tu i ekstensjami ludzkich zmysłów, i instrumentami samodyscypliny. Dzieje się tak, gdyż technologia nagraniowa, tworzy nie tylko sferę nieznaną dotąd możliwości słuchania, ale także „skończone uniwersum swobód pod przymusami” (Bourdieu, 2001, s. 359). Rzeczy, tworzące ekwipunek nagrywającego, „poza »determinowaniem« czy służeniem jako »horyzont ludzkiego działania«, mogą je autoryzować, pozwalać na nie, umożliwiać je, zachęcać do niego, wyrażać na nie zgodę, sugerować mu je, wpływać na nie, powstrzymywać je, umożliwiać jego wykonanie, zabraniać go i tak dalej” (Latour, 2010, s. 101). W ten sposób sama technologia wytwarza jeszcze jedną praktykę dyscyplinującą, której podlega sięgający po nią adept słuchania w terenie.

3.

Warto powyższe obserwacje skonfrontować także z nieco szerszym pojęciem, które Michel Foucault rozwija w swojej *Hermeneutyce podmiotu* – pojęciem „troski o siebie” (*epimeleia heautou*). Foucault (2012, s. 31) zauważa, że określa ono pewną postawę – „wobec siebie, wobec innych i świata”. Postawa ta zakłada, że „odwracamy spojrzenie od tego, co na zewnątrz, i zwracamy je [...] ku »wnętrzu«” (s. 31), natomiast jej wypracowanie wymaga serii „praktyk, ćwiczeń, które odegrają jeszcze ważną rolę w długiej historii zachodniej kultury, filozofii, moralności i duchowości” (s. 32). Kluczowym pytaniem, jakie pojawia się w tym kontekście jest to, które dotyczy możliwego przejścia od wypływającego wprost z praktyki słuchania „skupienia na »wnętrzu«”, do uwzględnienia otaczającego nas „zewnątrza”, środowiska umożliwiającego nasze istnienie. Innymi słowy, jest to pytanie o możliwość przejścia od „troski o siebie” do troski o istniejące wokół nas otoczenie akustyczne. Jak sądzę, warto w tym miejscu przywołać kategorię etyki troski i sprawdzić, czy ma ona swą reprezentację w praktykach związanych z uważnym słuchaniem i nagrywaniem świata.

W klasycznym ujęciu etyki troski, zaproponowanym przed laty przez Carrol Gilligan (1993, s. 73), filozofka podkreśla kluczowe znaczenie przejścia od „troski o siebie” przez opartą na samopoświęceniu „troskę o innych” ku zrównoważonej „trosce o siebie w relacjach z innymi”, której podstawową zasadą jest niewyrządzanie krzywdy – sobie i innym. Czym w takim kontekście staje się sama troska? Jak zauważa Joan Tronto (1993, za: Engster, 2009, s. 1), jest to:

swoisty rodzaj aktywności, która uwzględnia wszystko, co robimy, by utrzymać, kontynuować, i naprawiać nasz „świat” tak, by żyć w nim jak najlepiej. Ten świat to nasze ciało, nasze Ja, i nasze środowisko, które postrzegamy jako współzależne elementy układające się w złożoną, podtrzymującą życie sieć.

W tym wypadku szczególne znaczenie ma jednak rozszerzenie pojęcia troski na pozaludzkie elementy otaczającego nas środowiska, tworzące, zdaniem autorki, „złożoną, podtrzymującą życie sieć”. Czy jednak tę sieć daje się usłyszeć (a nawet nagrać) i, co więcej, owej sieci ktoś słucha (lub nawet ją nagrywa)?

Najbardziej spektakularnym świadectwem wzrostu wrażliwości i troski o otaczające nas środowisko akustyczne są bez wątpienia pisma Murraya R. Schafera (2010, s. 57), w których powołuje on do istnienia ekologii akustyczną (*acoustic ecology*), zwracając zarazem uwagę na wzrost „przemocy dźwiękowej” będącej wynikiem rewolucji przemysłowej: „W niedługim czasie hałasy nowoczesnego życia przemysłowego zdystansowały naturę, zachwiały równowagę i przeważały”. W ten sposób wyłonił się, zdaniem Schafera, współczesny „pejzaż akustyczny” (*soundscape*) o charakterystyce „lo-fi”, a zatem taki, w którym „pojedyncze sygnały akustyczne są niewyraźne”⁴ (s. 56). Wśród naczelných zadań ekologii akustycznej Schafer widział przede wszystkim dążenie do redukcji środowiska typu lo-fi oraz „odzyskania pożądanej ciszy”: „Pragnę zasugerować, że pejzaż dźwiękowy nie stanie się ponownie ekologiczny i harmonijny dopóty, dopóki ponownie nie uznamy ciszy za stan pozytywny i szczęśliwy sam w sobie” (s. 61–62). Koncepcję tę rozwijał następnie z powodzeniem szereg badaczy, eksponujących szkodliwy wymiar cywilizacyjnego zaśmiecenia środowiska hałasem:

Ci z nas, którzy mieszkają na uprzemysłowionym Zachodzie, schwytni w sidła dźwięku, muszą dziś poruszać się pośród nieharmonijnego krajobrazu dźwiękowego o niezliczonej ilości kanałów. Jak radiodbiornik, który nie może złapać częstotliwości, kultura chłósze nas wolno krążącymi bitami i bajtami, z których każdy niesie swoją cząstkę emocjonalnego i historycznego kontekstu: reklamę usłyszaną mimochodem w korku, fałszywie bijącą na alarm prognozę pogody, wybuch tłumionego śmiechu, połowę refrenu (Slouka, 2010, s. 65).

Z kolei jeden z twórców pojęcia ekologii pejzażu dźwiękowego (*soundscape ecology*), Bernie Krause wiąże wprost troskę o naturalne środowisko akustyczne z ćwiczeniem uważnego słuchania oraz praktykowaniem nagrań terenowych, które uwrażliwiają słuchającego na wszystkie aspekty otaczającego nas środowiska dźwiękowego: gefoniczny (pozabiologiczne dźwięki pochodzenia naturalnego), biofoniczny (źródła należące do natury ożywionej) oraz antropofoniczny (dźwięki generowane przez człowieka i jego cywilizację) (Krause, 2002, s. 2-3; Krause, 2012; Krause, 2015). Nie bez znaczenia jest przy tym fakt, że Krause jest praktykującym od wielu lat dokumentalistą sonosfery, a niektóre jego publikacje, na przykład *Wild Soundscapes*, mają w zasadzie charakter podręczników przeznaczonych dla adeptów nagrywania w terenie⁵. Jego późna książka *Voices of the Wild* nosi z kolei podtytuł, w którym zawiera się

⁴ Tropem tym podąża także Barry Truax (1984, s. 123-142), pisząc między innymi o nastaniu ery „cyfrowego pejzażu dźwiękowego” (*the digital soundscape*).

⁵ *Wild Soundscapes* zawiera na przykład rozdziały poświęcone temu, „jak słuchać w terenie”, „jak kompletować ekwipunek”, czy też „jak radzić sobie z niepożądanym szumem w nagraniach”.

wezwanie do ocalenia naturalnych pejzaży dźwiękowych (*The Call to Save Natural Soundscapes*), a zatem jest sformułowaną wprost zachętą do aktywizmu i troski o zanikające w procesie globalizacji środowiska akustyczne. Krause uzasadnia swoją odezwę w sposób empiryczny, przywołując własne nagrania z jednej lokacji w Sugarloaf State Park (Mayacamas Mountains) z kilku kolejnych lat (2004, 2009, 2014), w których odnotował wyraźny spadek gęstości nagrań środowiska biofonicznego oraz redukcję intensywności głosów ptasich, a nawet całkowite zniknięcie głosów niektórych gatunków ptaków (Krause 2015, s. 118-121). Dowodzi to, zdaniem badacza, istotnego wpływu czynników cywilizacyjnych na zmiany zachodzące w naturalnych pejzażach dźwiękowych nawet na obszarach objętych ochroną prawną.

Zarówno Schafer, jak i Krause przypisują w procesie uzdrawiania pejzażu dźwiękowego szczególną funkcję sztuce oraz estetycznemu oddziaływaniu jej przejawów na odbiorcę, eksponując rolę takich zjawisk, jak projektowanie akustyczne (*acoustic design*, Schafer, 1994, s. 205-259) czy kompozycje muzyczne o charakterze „ekoakustycznym” (*eco-acoustic paradigm*) (Krause, 2015, s. 81-82). Ten wpływ ma, czy też zdaniem ekologów pejzażu dźwiękowego – powinien, prowadzić do swoistego przestrojenia wrażliwości akustycznej odbiorcy, przyzwyczajając go stopniowo do ciszy i zwracając jego uwagę na dźwięki dotąd nawykowo ignorowane lub wprost niesłyszalne w cywilizacyjnym hałasie. W obu wypadkach – projektowania akustycznego oraz praktyk kompozytorskich zorientowanych na środowisko naturalne – kluczową rolę odgrywa jednak praktyka uważnego słuchania oraz nagrywania dźwięków otoczenia w terenie, budująca relację słuchacza (designera, kompozytora) z zanikającym i wymagającym troski pejzażem dźwiękowym typu hi-fi. Świadectwem takiego właśnie podejścia, wykorzystującego estetyczny potencjał dźwięku w celu kształtowania świadomego słuchania i świadomego słuchacza może być cykl rezydencji artystycznych *Sound of Culture – Culture of Sound*, który Leandro Pisano (2016, s. 199-204) trafnie określił mianem „krytycznych kartografii dźwięku w Europie”. Jego uczestnicy przygotowywali instalacje i działania akustyczne poświęcone określonym miejscom, uwzględniając specyfikę ich pejzażu dźwiękowego i eksponując estetyczny potencjał lokalnej sonosfery w sposób bliski założeniom ekologii dźwiękowej.

4.

Skłonność do łączenia troski o środowisko akustyczne z praktyką nagrywania w terenie i wykorzystaniem nagrań jako materii estetycznej odnajdziemy również bez trudu u współczesnych przedstawicieli *field recordingu*. Warto przywołać w tym miejscu jako przykład takie słowa Marcina Dymitera o kolonizowaniu parków i terenów zielonych przez miejski hałas (Dymiter, 2016, s. 78-79):

Nikogo już nie dziwią dźwięki dobiegające z małych głośników. Ilość informacji „w eterze” to raczej efekt uboczny rozwoju narzędzi komunikacji i ich dostępności. Przestrzeń jest nieustannie bombardowana rozmowami, „prywatnymi” playlistami. W teoretycznie wspólnej przestrzeni – powietrzu – przelatują setki słów, zlepków reklam, muzyki, dźwięków powyrywanych z kontekstu. Zaburzenia audiosfery kumulują się też w parkach czy terenach zielonych. To przestrzeń nieustannie kolonizowana, dźwiękowo terroryzowana, pełna audialnej przemocy i konfrontacji.

Dymiter (2015, s. 30) tak komentuje Schaferowską koncepcję pejzażu dźwiękowego: „Pejzaż dźwiękowy jest możliwością w poznawaniu »muzyki świata«. Proces stopniowego opisu otoczenia, refleksja nad naturą dźwięku otoczenia wpisane są w rozwój myśli i kultury”. Dymiter lubi zresztą w swych pracach podkreślać historyczną ciągłość pejzażu dźwiękowego, oznaczając zarazem akustyczne miejsca zachodzących w nim zerwań i/lub nieciągłości. Píše o tym w eseju *Voci di Napoli*, towarzyszącym kasecie „Field Notes 7/8/9” (Dymiter, 2019, s. 5):

Chodząc ulicami, aż do promenady słyszę te same głosy, wrzawę i ludzką energię, które fascynowały przybyszów sto, dwieście lat temu. Słucham, jak miasto rezonuje i nasycza się ludzkimi głosami. To nie jest ersatz miasta, to sedno miejskości. Ludzie stanowią o dynamice i kierunku rozwoju. Każda uliczka, dom przechowują głosy setek lat.

Rolę owych zerwań i nieciągłości wynikających z przemian w praktykowaniu „słuchania świata” podkreśla z kolei BJ Nilsen, mówiąc wprost: „Gdyby ludzie słuchali otoczenia aktywnie, nie byłibyśmy skazani na tanie systemy muzyczne mp3 w każdym barze, kawiarni czy restauracji” (Topolski, 2014, s. 19). Czy zatem możliwe jest skuteczne ćwiczenie aktywnego słuchania tak, aby wytworzyć u odbiorcy świadomość otaczającego go pejzażu dźwiękowego jako obszaru istotnego oddziaływania społecznego oraz przedmiotu troski?

Warto w tym miejscu przyjrzeć się choćby kilku programom edukacyjnym, które wykorzystują technikę nagrywania w terenie w celu propagowania postulatów ekologii pejzażu dźwiękowego. Dobrym tego przykładem jest zrealizowany przez stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka na Wyspie Sobieszewskiej w Gdańsku projekt artystyczno-edukacyjny *Ucho w Wodzie*. Autorzy wydawnictwa dokumentującego ów program deklarują wprost, że miał on na celu: „przybliżenie uczestnikom sztuki dźwięku, przedstawienie praktyki field recordingu (nagrań terenowych) oraz ekologii akustycznej” (Karalus, Topolski, 2017, s. 7). Jego założenia były też bez wątpienia pedagogiczne: „chcemy, aby ludzie słuchali uważniej, ale też słyszeli świat otaczający i siebie nawzajem” (s. 10). Podobny charakter mają realizowane od roku 2012 w Toruniu, na Kaszubach oraz Mazurach przez fundację Fabryka UTU projekty: *Dźwiękospacery* i *Dźwiękohistorie* (przygotowywane we współpracy z takimi realizatorami nagrań terenowych, jak Marcin Dymiter czy Rafał Kołacki). Oba przedsięwzięcia mają na celu propagowanie i kształtowanie umiejętności uważnego słuchania za sprawą warsztatów, prelekcji oraz wspólnego dokonywania nagrań i tworzenia na ich podstawie instalacji dźwiękowych. Inicjatorzy projektu piszą: „Stosowanie owych praktyk winno wspomóc naszą kulturę słuchową i wyculić nas na audialną estetykę miejsc, w których przebywamy. Tak więc percepcja pasywna, do której przyzwyczajają nas powszechny „muzak” – marketingowa muzyka tła – powinna ustąpić na rzecz aktywnego i świadomego odbioru” (Fabryka UTU, 2012a). Projekt *Dźwiękohistorie* poświęcony pamięci dźwiękowej Kaszubów eksponuje przy okazji aspekt lokalny dziedzictwa kulturowego, nie rezygnując zarazem z edukacji na rzecz uważnego słuchania (Fabryka UTU, 2012b):

Zorientowanie projektu na badanie sonosfery oraz przestrzeni dźwiękowej danych obszarów, przy zastosowaniu nowych mediów oraz współczesnych technik i technologii, jest próbą dowartościowania zmysłu słuchu i przeciwstawienie się dominującemu współcześnie „okularocentrycznego” sposobu odbierania rzeczywistości oraz hegemonii przesyconej obrazami kultury popularnej i komercyjnej.

We wszystkich tych przypadkach praktyka uważnego słuchania, ćwiczona w trakcie warsztatów, wykładów i wspólnego nagrywania w terenie nie ma charakteru autotelicznego, nie służy więc li tylko praktykowaniu słuchania, nie jest także sfunkcjonalizowana względem celów estetycznych (tworzenia instalacji dźwiękowej czy kompozycji muzycznej), niezmiennie natomiast przyjmuje postać budowania poczucia troski o ekologię środowiska akustycznego. Jest to zatem działanie prymarnie pedagogiczne – tworzące u uczestników poczucie więzi z własnym dziedzictwem kulturowym, którego niezbywalną częścią jest środowisko dźwiękowego – kruche i niestabilne, podatne na ingerencje czynników cywilizacyjnych oraz zanieczyszczenie hałasem. W tym sensie nagranie terenowe, do których droga wiedzie przez zdyscyplinowane za sprawą praktyki oraz technologii ćwiczenie uważnego słuchania, może stać się taką właśnie formą „technik siebie”, których praktykowanie umożliwia współczesnemu *akoustikoi* przejście od „troski o siebie” do troski o „złożoną, podtrzymującą życie sieć”.

Bibliografia

- Bourdieu, P. (2001). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego* (A. Zawadzki, tłum.). Kraków: Universitas.
- Brzostek, D. (2015a). Tyrania oka, pokora ucha. O potrzebie sound studies. *Teksty Drugie*, 5, 13–27.
- Brzostek, D. (2015b). Rytm władzy i arytmia oporu. Michel Foucault a sound studies. W: M. Falkowski, K. Pacewicz, C. Zgoła (red.), *Foucault: źródła/ujścia* (s. 287–300). Kraków, Warszawa: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- Dymiter, M. (2015). Na marginesie muzyki: Field recording. W: M. Dymiter, M. Różyc (red.), *Dźwięki i szwy* (s. 23–33). Tarnów: BWA Tarnów.
- Dymiter, M. (2016). Między szumem a hałasem. O dźwiękach w parku. W: E. Orzechowska (red.), *Parkowanie 2007-2016. Historia różnych zderzeń* (s. 77–92). Gdańsk: Stowarzyszenie A KuKu Sztuka.
- Dymiter, M. (2019). Voci di Napoli. W: Dymiter, *Field Notes 7/8/9* (s. 1–6). Gdańsk: Field Notes.
- Engster, D. (2009). Rozważania na temat teorii opieki: praktyka i obowiązek opieki (M. Maciejewska, M. Marszałek, tłum.). W: A. Zachorowska-Mazurkiewicz, E. Charkiewicz (red.), *Gender i ekonomia opieki* (25–60). Warszawa: Fundacja Tomka Byry Ekologia i Sztuka.
- Fabryka UTU. (2012a). *Dźwiękospacery*. Pobrano z <https://dzwiekospacery.wordpress.com/o-projekcie/> (17.6.2019).
- Fabryka UTU. (2012b). *Dźwiękohistorie*. Pobrano z <https://dzwiekohistorie.wordpress.com/about/> (17.6.2019).
- Fermor, P.L. (2015). *Czas milczenia* (E. Krasieńska, tłum.). Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Fisher, B., Tronto, J. (1991). Toward a feminist theory of caring. W: Emily Abel, Margaret Nelson (red.), *Circles of care: Work and identity in women's lives* (s. 36–54). Albany, NY: State University of New York Press.

- Foucault, M. (1988). Technologies of the self. W: Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton (red.), *Technologies of the self. A seminar with Michel Foucault* (s. 16-49). London: Tavistock Publications.
- Foucault, M. (2000). *Techniki siebie*. W: Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism* (D. Leszczyński, L. Rasiński, tłum.) (s. 247-275). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Foucault, M. (2012). *Hermeneutyka podmiotu* (M. Herer, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gilligan, C. (1993). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Goodman, S. (2012). *Sonic warfare: Sound, affect, and the ecology of fear*. Cambridge: The MIT Press.
- Grochowski, P. (2014). Sweet focia jako gatunek foto-folkloru i formuła komunikacyjna. *Kultura Współczesna*, 2, 107–120.
- Jamblich. (1993). O życiu pitagorejskim. (J. Gajda-Krynicka, tłum.). W: Porfiriusz, Jamblich, Anonim. *Żywoty Pitagorasa* (s. 27–121). Wrocław: Epsilon.
- Karalus, M., Topolski, K. (2017). *Ucho w wodzie. Wyspa gra*. Gdańsk: Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka.
- Krause, B. (2002). *Wild soundscapes: discovering the voice of the natural world*. New Haven, London: Yale University Press.
- Krause, B. (2012). *The great animal orchestra: Finding the origins of music in the world's wild places*. New York, Boston, London: Back Bay Books.
- Krause, B. (2015). *Voices of the wild: Animal songs, human din, and the call to save natural soundscapes*. New Haven, London: Yale University Press.
- Latour, B. (2010). *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci* (A. Derra, K. Abriszewski, tłum.). Kraków: Universitas.
- Pisano, L. (2016). SoCCoS: Critical cartographies of sound in Europe. W: J. Eckhardt, L. Costa (red.), *Tales of sonic displacement. SoCCoS: A sound-based Artist Residency Network* (s. 199–204). Viseu: Creative Europe programme of the European Union.
- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.
- Schafer, R. M. (2010). Muzyka środowiska (D. Gwizdalanka, tłum.). W: Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (s. 52–63). Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Slouka, M. (2010). Nasłuchując ciszy: uwagi o życiu słuchowym (M. Matuszkiewicz, tłum.). W: Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (s. 64–71). Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Szałasek, F. (2017). *Nagrania terenowe*. Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórk.
- Topolski, K. (red.). (2014). *Soundplay Festival. Gdańsk 24-29. 06. 2014* (H. Szczepańska, Z. Grab-ska, K. Wirkus, tłum.). Gdańsk: Soundplay Festival.

Tronto, J. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. New York: Routledge.

Truax, B. (1984). *Acoustic communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.

Field Recording as the Technology of Self. On the Ethics of the Soundscape Documentation

Abstract

Michel Foucault's idea of the care of the self (*epimeleia heautou*) is a part of his larger concept of "the technologies of self", "which permit individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection, or immortality" (1988, p. 18). Joan Tronto's and Berenice Fisher's concept of the ethics of care, by contrast, emphasizes that: "caring be viewed as a species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair our 'world' so that we can live in it as well as possible. That world includes our bodies, our selves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web" (1991, p. 40). This paper discusses the practice of field recording as a technology of self and simultaneously poses the question about the possible transformation of the self-care into a care of a life-sustaining web. This research is based on the recordings, interviews and statements of the Polish field recordists.

Keywords: field recording; technology; technology of self; ethics of care; sound art

Dariusz Brzostek –dr hab., prof. UMK, teoretyk literatury, kulturoznawca (Katedra Kulturoznawstwa UMK). Zajmuje się antropologią kulturową, *sound studies*, twórczością Stanisława Lema, poezją dźwiękową, muzyką elektroniczną i improwizowaną, horrorem i fantastyką naukową. Realizował nagrania terenowe w Polsce, Finlandii, Francji, Portugalii, Chinach, USA, Maroku i na Jamajce. Uczestnik projektów badawczych: „Towards a Global History of Music” i „Sound System Outernational oraz Reggae Research Network”. Autor monografii: *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy* (Toruń 2009), i *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem* (Toruń 2014); współautor książki *Gameplay, Emotions and Narrative. Independent Games Experienced* (Pittsburgh 2019) z Katarzyną Marak i Miłoszem Markockim.