

Zbigniew Białas

Zmumifikowany głos: Teksańczycy przywożą "Buszmenom" fonograf

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 1-2 (24-25), 59-66

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zmumifikowany głos: Teksańczycy przywożą „Buszmenom” fonograf

W 1925 roku Uniwersytet w Denver wysłał ekspedycję na Pustynię Kalahari. Jej celem było sfilmowanie „koczowniczej rzeczywistości”¹. Członkowie wyprawy prowadzili szczegółowe zapiski dotyczące codziennego życia „Buszmenów”², zaś ekspedycja przypadła na czasy ragtime’u, toteż obowiązkowym „paciorkiem” dla tubylców był fonograf. Kamerzysta towarzyszący wyprawie tak notuje w dzienniku:

Napracowałem się dzisiaj nad ujęciami buszmenów i sfilmowałem kilka niezwykłych scen, jedna z nich pokazuje, jak tłoczą się wokół fonografu i po raz pierwszy w życiu słuchają muzyki. Zapytani, co o tym sądzą, powiedzieli, że w pudle jest głowa martwego człowieka i chcieli zajrzeć do środka³.

Sformułowanie, że „po raz pierwszy w życiu słuchają muzyki” należy rozumieć w sposób mocno ograniczony. Mogło ono najwyżej dotyczyć pierwszego w życiu słuchania muzyki, której źródła „Buszmeni” nie potrafili kognitywnie umiejscowić.

Aby zrozumieć wagę i implikacje tej konkretnej konfrontacji obu kultur należy umieścić całą scenę w nieco szerszym kontekście. Joseph Conrad relacjonuje w swoich listach rozmowę, podczas której dowiedział się ku swemu zdumieniu, że „sekret wszechświata leży w poziomych falach, a ich różne drgania są rzekomo podstawą wszystkich stanów świadomości”⁴. Emocje i wrażenia istnieją tylko jako produkty uboczne, podobnie zresztą jak sztuka, kultura i cały otaczający świat. Naukowiec, który tłumaczył to Conradowi, zaprezentował fonograf jako dowód słuszności swej teorii. Fonograf: „odcieleśniony głos” i „mowa pozbawiona ludzkiego ciała”⁵ jest instrumentem należącym do freudowskiej sfery *unheimlich*. Umożliwia istnienie „głosu abjektu”, należącego i jednocześnie nie należącego do człowieka. Kiedy wynaleziono fonograf miał on konotacje agonalne: słu-

1. Robert J. Gordon, *Picturing Bushmen, The Denver African Expedition of 1925*, Ohio University Press, Athens (Ohio) 1997, s. 1.

2. Ludy Khoi i San.

3. Robert J. Gordon, *Picturing Bushmen...*, s. 43. Zapiski na dzień 10 listopada.

4. Wg.: Ivan Kreilkamp, *A Voice Without a Body: The Phonographic Logic of Heart of Darkness*, „Victorian Studies”, Vol.: 40. 2/1997, s. 211–214.

5. Kreilkamp, s. 211–214.

zył zapisywaniu głosów sławnych ludzi, ich ostatnich słów czy przemówień, umożliwiając ich pośmiertne odsłuchiwanie. Innymi słowy, abstrahując od tego, że głos dla psychoanalityka – od Freuda, przez Lacana do Žižka jest zawsze podejrzany i demoniczny, zawsze jest obcy – dzięki fonografowi nadarzała się okazja do słuchania głosów zza grobu: zmumifikowanych i zabalsamowanych⁶. Podróżnik epoki jazzu udawał się w interior uzbrojony w „dodatkowy głos” schowany w swoistym słoiku, podobnie jak miałyby to miejsce z zabalsamowanymi palcami, nosami, czy płodami.

Fonograf obiecywał podróżnikowi wiele, ponieważ łączył w sobie kilka sfer: akustykę, mimikrę, metaforę pamięci, transport i trans. Dodatkowo istniał też bezpośredni związek między zelektryfikowanym pismem i hegemonią, czego dowodzi choćby jeden z najsłynniejszych znaków logo: pies unieruchomiony przed tubą fonografu słuchający uważnie Głosu Swego Pana (HMV: “His Master’s Voice”).

Istnieje zasadnicza różnica między wwożeniem w interior instrumentów muzycznych, a wwożeniem fonografu. Instrumenty nie zastępują ciała, lecz są jego „przedłużeniem”. Np. pianino, owszem, ma mocno zideologizowaną historię, ale nie usurpuje ludzkich funkcji, ponieważ nie imituje ludzkiego głosu. Chociaż więc dyskursy dziewiętnastowieczne obfitują w historie, gdzie pianino/fortepian jest integralnym elementem ikonografii somatyki i zmysłowości, istnieje zasadnicza różnica między transportowaniem w interior pianina (z całą symboliką kości słoniowej, hebanu i mahoni) a transportowaniem fonografu. Pianino może symbolizować dogmaty europejskiego metrum (słynny przykład doktora Schweitzera i jego pianina w gabońskim buszu, czy *Fortepian Jane Campion*), ale nie symbolizuje głosu oderwanego od ciała. Ciało jest wręcz konwulsyjnie przytknięte do klawiszy, jak to pokazuje film *Campion*. Nawet przetransportowanie całego budynku opery do dżungli, jak to ma miejsce w *Fitzcarraldzie* Wenera Herzoga, jest tylko operacją logistyczną, a nie magiczną. Jest przygotowaniem sceny dla ludzkiego głosu, ale głosu nie zastępuje.

Wszystko to stanowi preludium do tego, co wydarzyło się w modernizmie. Dając głosowi po raz pierwszy w historii nadzieję na trwałość, fonograf zwolnił jednocześnie ucho i usta podróżnika z pewnych performatywnych obowiązków. Jednak biorąc pod uwagę zachodni strach przed gnuśnością (szczególnie ujawniający się w interiorze), takie zwolnienie zwiększa jednocześnie zagrożenie entropią. O tym, że takie obawy istniały, świadczy na przykład komentarz Johna Philipa Sousy: „Czy wraz z erą fonografu nie wyjdą z mody ćwiczenia wokalne? Co wówczas z narodowym gardłem? Czy nie zwiotczeje? Co z narodową piersią?

6. Ivan Kreilkamp, *A Voice Without a Body...*, s. 211–214.

Czy nie szczeźnie?”⁷ Obawy Sousy były nieuzasadnione. W teatrum kolonialnym narodowe gardła i piersi nie doznały żadnego uszczerbku.

„Za każdym razem wydaje mi się, że słyszę diabła”, tak brzmiał komentarz jednego z obserwatorów uczestniczących w demonstracji funkcjonowania fonografu przeprowadzonej przez Edisona w 1877 roku⁸. Diaboliczny aspekt urządzenia przewija się przez sporą część literatury kolonialnej i postkolonialnej. Już w 1901 roku w *Kimie* Rudyarda Kiplinga znajdujemy epizod, w którym młody bohater o hybrydycznej tożsamości, przyszły brytyjski szpieg, musi stawić czoła diabłu/fonografowi. Kim spędza noc w domu instruktora szpiegów, gdzie osaczony jest przez dziwne dźwięki. Adwersarzem chłopca jest pudło mówiące ludzkim głosem. Kim nie traci jednak rezonu i postanawia strzaskać *szajtana* (słowo, które oznacza tyleż „adwersarza”, ile Diabła w muzułmańskim świecie).

Kim szarpnął blaszaną tubę i coś podniosło się z kliknięciem. Ewidentnie jakaś pokrywa. [...] Rozprawi się z *szajtanem*. Ściągnął kurtkę i wepchnął ją głęboko w usta pudła. Coś długiego i krągłego ugięło się pod naciskiem, coś zgrzytnęło i głos zamilkł – co zresztą oczywiste, skoro ktoś wpycha zrolowaną kurtkę w mechanizm drogiego fonografu⁹.

Zachowanie Kima wywodzi się z logiki baśni, ale można pokusić się o klasyczne odczytanie psychoanalityczne. Groźne, rozwarte szczeliny należy zatkać, ponieważ gramofon – jeśli ma pełnić funkcję *szajtana* – musi też być instrumentem uwiedzenia. Skoro Szatan kuszący Ewę jest mówiącym fallusem, to, pozostając w tej samej logice, *szajtan* kuszący Kima powinien być, przynajmniej potencjalnie, mówiącą waginą. W takim rozumieniu fakt, że fonograf ma „obrzydlive usta” pozostaje nie tylko w zgodzie z obrazem fonografu jako odcieleśnionego głosu: fonograf jest też wyekwipowany w potencjał erotyczny. Zresztą tzw. Stracone Pokolenie lat 20-tych zdawało sobie sprawę, że bezcielesny głos to wynalazek o dosyć ambiwalentnym potencjale. Można by tu zaproponować długą listę stosownych tekstów, poczynając od „Kazania Ognistego” z *Ziemi jałowej* T.S. Eliota (1922)¹⁰, gdzie parodiując epizod z powieści Olivera Goldsmitha *Pastor z Wakefield*¹¹ Eliot zmienił oryginalną metaforę wizualną Goldsmitha w kombinację automatyczno-

7. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, The New American Library, New York 1970, s. 241

8. Wg.: Robert Conot, *A Streak of Luck*, Seaview, New York 1979, s. 109.

9. Rudyard Kipling, *Kim*, Wordsworth Classics, Ware 1993, s. 130–131.

10. „When lovely woman stoops to folly and // Paces about her room again, alone, // She smooths her hair with automatic hand, // And puts a record on the gramophone”. T. S. Eliot, *The Waste Land*, w: *Selected Poems*, Faber, London 1973, s. 60.

11. „When lovely woman stoops to folly, // And finds too late that men betray, // What charm can soothe her melancholy, // What art can work her guilt away? // The only art her guilt to cover, // To hide her shame from every eye, // To give repentance to her lover, And wring his bosom is to die.”

soniczną, zaś gramofon został zaprezentowany jako zamiennik czy też *ersatz* samobójstwa. Mniej więcej w tym samym czasie w *Ulyssesie* Joyce'a Leopold Bloom wpada na pomysł, że gramofon powinno się umieszczać przy grobach, aby przypominać żywym głosy umarłych. W latach trzydziestych XX-go wieku w powieści *W Brighton* Graham Greene również użył gramofonu jako instrumentu uwiedzenia, manipulacji, spisku samobójczego i porzucenia. W zakończeniu utworu „przekaz miłości” wyryty na płycie okazuje się przekazem nienawiści¹². Chyba dopiero w latach czterdziestych fonograf stracił swe agonalne konotacje.

Wróćmy jednak do początkowego przykładu. Jeśli porównać reakcję Kima, kolonizatora *in spe*, z reakcjami „Buszmenów” z Kalahari, łatwo dostrzec, że „Buszmeni” nie myślą o *szajtanie*, przeciwniku eschatologicznym, ale raczej o głowie martwego człowieka i podchodzą do tego faktu z rezygnacją.

W zapiskach Tomaseligo i Mpofo znajdujemy komentarz do sceny, w której „Buszmeni” dokonują inspekcji fonografu i próbują zlokalizować dźwięk:

Teraz kamera stoi przed pudłem ustawionym na stole. [...] Wokół zebrało się dwudziestu młodzieńców próbujących pojąć, co się dzieje. Tytuł sceny: „Wyrostki z epoki kamienia łupanego próbują interpretować rytm współczesnego jazzu”. Zaczynają tańczyć w takt muzyki. [...] jednemu dzieciakowi udało się zlokalizować źródło dźwięku. Przyłożył ucho do igły, podczas gdy płyta się obraca, a inni chcą zrobić to samo i próbują go odepchnąć¹³.

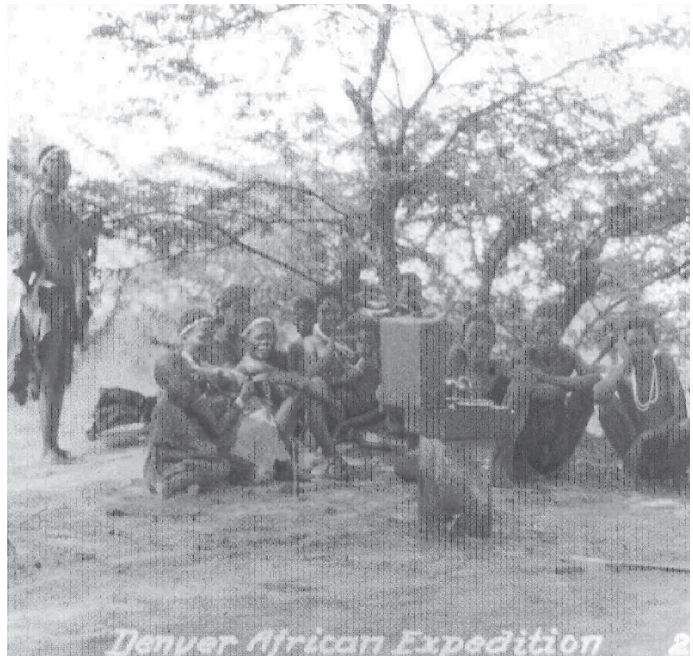
Jeśli śmierć, ucieleśniona przez głowę martwego człowieka, schowana jest w pudle, od razu przychodzi do głowy siedemnastowieczna moda artystyczna, w której pejzażyści pokroju Nicolasa Poussina umieszczali w arkadyjskim otoczeniu mówiące głowy będące swoistymi znakami *memento mori*: na ogół dodając inskrypcję: *Et in Arcadia Ego*¹⁴. Właściwie nietrudno doszukać się strukturalnego podobieństwa między słynnym obrazem Poussina, gdzie pasterze przedstawieni są przy grobie i usiłują z nieco melancholijnym zainteresowaniem odczytać inskrypcję, a *tableau vivant* sceny z „Buszmenami”, gdzie wszyscy zebraли się wokół „pudła ze śmiercią”.

Oliver Goldsmith, *The Works*, Peter Cunningham (red.), *Vicar of Wakefield* Vol. 1., New York, 1881, Rozdział XXIV, s. 434.

12. Graham Greene, *Brighton Rock*, Heinemann and Bodley Head, London 1994, s. 220.

13. Robert J. Gordon, *Picturing Bushmen...*, s. 82.

14. Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, Oxford 2000, s. 26.



Grupa „Buszmenów” wokół fonografu
[za: Robert J. Gordon, 1997 (1925)]



Et in Arcadia Ego
[Nicolas Poussin, 1638–1640? / 1650–55?]

Bryła grobu i bryła gramofonu spełniają porównywalne funkcje, podobnie zresztą jak starannie upozowane postaci. I nie chodzi bynajmniej o brzuchomówstwo, chociaż i to zagadnienie rodzi pewne interesujące dylematy, jak zauważa Sharon Cameron:

Kwestia granic, halucynacji czy brzuchomówstwa, głosów które nie wywodzą się w sposób oczywisty ani z wnętrza ciała, ani z zewnątrz prowadzi bezpośrednio do halucynacyjnej idei, że w zasadzie jedno ciało mogłoby się stać innym ciałem. [...] Bo jeśli głos spoza ciała nie różni się od głosu z wnętrza ciała, to również to zewnętrzne ciało z którego dobywa się głos może nie różnić się od naszego własnego ciała¹⁵.

W sytuacji opisanej przez kamerzystę ekspedycji, chociaż „głosu” nie da się odróżnić od „ludzkiego głosu”, nie mamy do czynienia z konfrontacją dwóch ciał. Nie ma mowy o brzuchomówstwie, czy halucynacji, ponieważ członkowie ekspedycji decydują się na rezygnację z ważności własnego ciała w tej scenie. Kamuflują ciała w tym sensie, że wybierają pudło bez cielesnych szczelin niezbędnych dla ustanowienia właściwego reżimu dźwiękowego, tzn. bez uszu i ust. Czyli, w efekcie: bez głowy. Imperatyw istnienia głowy, choćby głowy martwego człowieka, imperatyw posiadania twarzy i ust jest oczywisty, jeśli, jak twierdzą Deleuze i Guattari, znaczące jest zawsze obdarzone twarzą, zaś wszechobecność nie funkcjonuje w sposób satysfakcjonujący, jeśli nie jest zlokalizowana¹⁶. Bez względu na to, jakie znaczenie eschatologiczne przykładał do wielorybów Kapitan Ahab (duże), to swoje przemowy kieruje do odciętej wielorybiej głowy i to od tejże głowy oczekuje odpowiedzi (“speak thou vast and venerable head”¹⁷). Głos nie może istnieć bez korporalności w tym sensie, że ciało dostarcza źródła, jeśli dźwiękowy reżim ma mieć sens. Fonograf, w odróżnieniu od właściwego instrumentu muzycznego, przedstawia namacalne mechaniczne niebezpieczeństwo wyeliminowania fizyczności, a zatem jednocześnie może potencjalnie uniemożliwić transcendencję ku metafizyczności.

Mircea Eliade zauważył, że uniwersalną szamańską ideą bębna jest symboliczne przeniesienie jaźni poza dane terytorium, wymuszenie podróży na zewnątrz, poza granicę tego, co „słyszane” i jednocześnie tego, co „słychane”. W przypadku, który omawiamy, mamy do czynienia z procesem odwrotnym, a mianowicie – Buszmeni usiłują wymusić podróż do wewnątrz, poprzez „wtłoczenie” raczej niż „uwolnienie”, próbując odbudować fizyczność tego, co „słyszane” i „słycha-

15. Sharon Cameron, *The Corporeal Self: Allegories of the Body in Melville and Hawthorne*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1981, s. 18–19.

16. Gilles Deleuze and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, przekł. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, s. 115.

17. Herman Melville, *Moby Dick or The Whale*, Penguin, Harmondsworth 1992, s. 405.

ne”. Nalegając na konieczność istnienia głowy, Buszmeni usiłują spowodować, by maszyna „zachowała twarz”. Czyli: brak głowy musi być naprawiony poprzez próby jest restytucji, zapamiętałe działanie synekdochiczne.

Buszmeni zlokalizowali głowę przy pomocy strategii synekdochicznej: głos oznacza głowę. To, że dokonali tu niemal gwałtu na synekdosze, nie ma szczególnego znaczenia. W konfrontacji między tymczasowo niemyim ciałem podróżnika, tymczasowo niemyim ciałem Buszmana i enigmatycznym bezcielesnym głosem, synekdocha nie może grzeszyć nadmierną skromnością. Buszmeni nie chcą, by głos zamilkł. Śmierć, poszatkowana czy nie, oznacza potrzebę karnawału, który zawsze, w skali mikro- i makro-, wywodzi się z próby skontrolowania powagi śmierci. Fonograf oferuje fikcję częściowego zmartwychwstania. Głowa martwego człowieka musiała w jakiś sposób przeżyć resztę ciała, a to jest tyleż niepokojące, co euforyczne, powód zarówno do radości, jak i do strachu: a zatem powód do karnawalizacji. Tymczasem członkowie amerykańskiej ekspedycji, nie przejmując się myśleniem karnawalistycznym, próbują przebić synekdochę Buszmenów własną synekdochą: w pudle nie siedzi odcięta głowa; głos oznacza ciężko pracującego karła:

Nie chcieli, żebyśmy przestali grać, ale wytłumaczyliśmy, że człowiek w pudełku się zmęczył i już nie chce pracować. To ich przekonało i koncert się skończył¹⁸.

Wygląda na to, że żonglowanie synekdochami dało pożądany efekt. Ale czy na pewno? Synekdocha „Buszmenów” dotyczyła głowy martwego człowieka, a zatem zakładała potrzebę święta. Synekdocha Tekszańczyków zakładała istnienie przepracowanego człowieka, który chce mieć wolne. Cały ten incydent pokazuje, że w konfrontacji z przenośnym *unheimlichkeit*, odcielesnionym głosem, zarówno „Buszmeni”, jak i amerykańscy podróżnicy po swojemu regulują interpretacje i w jednakowym stopniu cierpią na „interpretozę”¹⁹.

Jeśli „Buszmeni” są rzeczywiście pod wrażeniem maszyny, to samo można powiedzieć o członkach ekspedycji. Skoro używa się fonografu celem demonstracji czarów czy też ponadnaturalnych mocy, skoro filmuje się cały incydent i później dokłada doń interpretację dotyczącą transu, to oznacza, że samemu też jest się pod wrażeniem urządzenia. Przekonanie, że nagłe pojawienie się maszyny w sielskim krajobrazie może w jakiś tajemniczy sposób doprowadzić do harmonii natury i techniki jest częścią amerykańskiego mitu do takiego stopnia, że trudno byłoby znaleźć amerykańskiego pisarza, który nie uległby

18. Robert J. Gordon, *Picturing Bushmen...*, s. 43.

19. Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus...*, s. 117.

fascynacji tym obrazem²⁰. Wygląda na to, że Amerykanie przywożą gadające pudło na pustynię Kalahari, żeby samych siebie przekonać o magicznej mocy technologii. „Zabranie gadającej maszyny do dżungli to zawsze próba ustanowienia zdolności mimetycznej jako tajemnicy [...] odżywienia prymitywizmu, który jest zawarty implicite w najdzikszych marzeniach technologii, i w ten sposób tworzenie nadmiaru mocy mimetycznej”²¹. Reakcja „Buszmenów” utwierdza białego człowieka w tym przekonaniu, mimo że mimesis jest czczym wymysłem.

29-go listopada podróżnicy pośrednio przyznają, że wierzą w magiczne właściwości fonografu: dźwięk przenosi ich w przestrzeni poza granice słyszalnego / słychanego. Tym razem półkole składa się z dwóch policjantów na odległej placówce, białego myśliwego i członków teksańskiej ekspedycji. Wszystko sugeruje uroczysty charakter wydarzenia. „Przed domem ustawiono stolik z fonografem, a na nim położono płyty; migocze stara lampa naftowa”²². W celebracji enigmatycznej dźwiękowej eucharystii fonograf wydaje się zmieniać w kielich, a płyty w kabalistyczne opłatki. Dźwięk w tej relacji połączony jest uroczysto z blaskiem jasnego księżyca. Fonograf to Oświecenie, skontrastowane z dźwiękami Afryki: dla lepszego efektu z chichotem hieny²³.

31 grudnia 1925, w drodze powrotnej z Tsumeb do Windhoek fonograf się zepsuł²⁴. Podobnie jak w *Kimie*, głos zamarł, magiczna różdżka, czyli ramię – pękło.

Pęknięcie ramienia fonografu dzisiaj nie uszłoby uwadze tych krytyków, którzy widzą, za Derridą, połączenie „stylusu” i stylu: „Kwestia stylu”, jak mówił Derrida, „to zawsze kwestia zaostrzonego przedmiotu. Czasami jest to tylko pióro, ale może też być to sztylet”²⁵. Powinniśmy teraz do tej listy dodać ramię i igłę fonografu, pamiętając, że fonograf czasem zwany grafofonem, był uważany za przyrząd do pisania.

20. Leo Marx, *The Machine in the Garden...*, s. 16.

21. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, Routledge, New York 1993, s. 208.

22. Robert J. Gordon, *Picturing Bushmen...*, s. 48.

23. Gordon, s.48.

24. Gordon, s. 55.

25. Jacques Derrida, *The Question of Style, w: The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, red. David B. Allison, Dell Publishing, New York 1977, s. 176.