

Justyna Tuszyńska

Dźwięki natury a sztuka dźwięku : o rozumieniu reprezentacji w fonografii

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (155), 58-70

2015

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.

Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji w fonografii

Justyna Tuszyńska

Podejmowanie po raz kolejny tematu reprezentacji może wydawać się nierozsądne, zwłaszcza że pojęcie to przeżyło niedawno swoisty renesans, który zdaje się powoli przemija. Tekst ten jednak właściwie nie traktuje o reprezentacji jako takiej, ale przede wszystkim o nagrywaniu i jego interpretacji, jaką jest muzyka konkretna. Nietrudno dostrzec, że w badaniach nad reprezentacją dziedzina fonografii jest właściwie całkiem pomijana. Badacze reprezentacji – teoretycy literatury, sztuki, historycy filozofii – nie są zainteresowani tą problematyką. Dzieje się tak być może dlatego, że muzyka zajmuje odmienną pozycję w refleksji nad kulturą, ponieważ uznawana jest za asemantyczną. Temat tego artykułu może zatem budzić pewną wątpliwość, jednak pojęcie reprezentacji – w moim rozumieniu – należy traktować szeroko. Odnosi się ono również do problemu budowania relacji. Nie chodzi mi bowiem w tym wypadku o ustalanie znaczeń, ale o referencję – zależność między tym, co reprezentowane i tym, co reprezentujące.

Zanim jednak przejdę do głównego przedmiotu swojego zainteresowania, pozwolę sobie uściślić podstawowe pojęcia, których używam. Kiedy omawiam zagadnienia reprezentacji, odwołuję się do ustaleń, rozróżnień i klasyfikacji przedstawionych przez Michała Pawła

Justyna Tuszyńska – doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Literatury Polskiej UMK w Toruniu. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat *Dlaczego literaturoznawcy c(z)ytują kryminały? Schemat fabularny opowieści kryminalnej jako narzędzie teoretycznoliterackie*. Interesuje się poetyką prozy detektywistycznej oraz zagadnieniami reprezentacji w literaturze i fonografii. Kontakt: jus.tuszyńska@gmail.com

Markowskiego w artykule *O reprezentacji*¹. Za kluczowe uważam założenie, że problem reprezentacji jest zjawiskiem niejednorodnym. Po pierwsze, już samo to pojęcie (nawet rozumiane jako jednostka języka, hasło słownikowe) swoją niejednoznacznością prowokuje różne, często przeciwstawne interpretacje. Przyjęcie jednej z definicji pociąga za sobą różne konsekwencje, wiąże się bowiem ze zdefiniowaniem budowania relacji między światem, rzeczywistością i wytworem artystycznym, który się do tego świata odnosi. Nie przedstawię w tym miejscu zatem żadnej, nawet podstawowej, definicji reprezentacji, moim celem jest bowiem zrozumienie, jakie ujęcie reprezentacji wyłania się z prac teoretycznych i dźwiękowych poszczególnych artystów i teoretyków sztuki dźwięku.

Podstawowym przedmiotem swoich zainteresowań czynię tu zatem zagadnienia ściśle związane z nagrywaniem. Za najbardziej ogólne uznaję pojęcie fonografii, w obrębie którego najciekawsze są dla mnie kwestie powiązane z szeroko rozumianym nagrywaniem w terenie (*field recording*), a także – w wąskim ujęciu – z muzyką konkretną, której rozumienie przyjmuję za Bogusławem Schaefferem. Przypomnę w skrócie propozycję autora *Małego informatora muzyki XX wieku*:

Arcyciekawa jest też definicja muzyki konkretnej, definicja delimitacyjna. Aby ją uchwycić, należy – wg [Pierre'a] Schaeffera – poznać definicję muzyki dotąd tworzonej. Muzykę dotychczasową stanowi materiał sztucznie produkowany wyrażany w symbolice nutowej i żywej jedynie za pośrednictwem wykonawców. Taka muzyka jest więc abstrakcyjna i staje się konkretna dopiero przez wykonanie. A zatem prawdziwą muzyką może być jedynie muzyka konkretna, muzyka, której nie trzeba ani wykonać, ani notować, ani wreszcie wykonywać.²

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że jeśli odniesiemy pojęcie reprezentacji do zagadnień fonografii, zawsze będziemy odwoływać się do wzorca mimetycznego. Jeśli jednak pójdziemy o krok dalej i postawimy, a może raczej dostrzeżemy podstawowe pytania/problemy, stanie się jasne, że przedstawienie dźwiękowe jest zjawiskiem znacznie bardziej złożonym,

1 Zob. M.P. Markowski *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012.

2 B. Schaeffer *Mały informator muzyki XX wieku*, Polskie Wydawnictwa Muzyczne, Kraków 1987, s. 111.

niż zwykliśmy sądzić. A jego analiza może nas odesłać do zgoła różnych desygnatów. Zdaje się bowiem, że teoretycy muzyki analizują różne aspekty reprezentacji, ale – po pierwsze – nie zastanawiając się nad samym pojęciem reprezentacji (pojęcia „reprezentuje” czy „przedstawia” są traktowane jako oczywiste, a używane w różnych kontekstach i systemach odniesienia, jakby poza dyskursem teoretyczno-filozoficznym). Po drugie zaś, często skupiają się na wyrywkowych problemach – nie szukając rozstrzygnięć całościowych (co jest, rzecz oczywista, konsekwencją ignorowania reprezentacji jako pojęcia i zagadnienia).

Na wstępie odnoszenia zagadnienia reprezentacji do fonografii należy więc sprecyzować obszar, do którego będziemy sięgać i który dla mówienia o reprezentacji będzie sensowny – czyli reprezentatywny, ale jednocześnie możliwy do uchwycenia w refleksji. Sprecyzować oznacza w tym wypadku ograniczyć. W tym miejscu trzeba zatem wykluczyć ogromny obszar kultury, jakim jest muzyka instrumentalna. Wyłączenie tego, wymagającego odrębnych badań, pola badawczego mogę uzasadnić w tym miejscu schematycznym, być może upraszczającym, rozstrzygnięciem. W przypadku mówienia o muzyce instrumentalnej nie znajdzie zastosowania tworzenie modelu reprezentacji będącego odzwierciedleniem relacji: reprezentacja – rzeczywistość (która mnie w tym artykule interesuje przede wszystkim). Muzykę instrumentalną można bowiem porównać do rzeczywistości czysto semiotycznej, jest ona *par excellence* zamkniętym układem odniesień. Pierwszym i najwyraźniejszym tego znakiem jest system notacji, a więc skonwencjonalizowane „utrwalanie” dźwięków. Można ów układ, bez znacznego nadużycia, porównać do systemu językowego (rozumianego strukturalistycznie), gdzie znaczenie nie jest związane z samym znakiem, ale wynika z relacyjności. Znaczące odsyłają nas do znaczących, mówiąc kolokwialnie, na mocy konwencji. W przypadku muzyki instrumentalnej – mówimy raczej o realizacji niż reprezentacji. Dźwięki realizowanej kompozycji nie odsyłają nas do rzeczywistości pozamuzycznej. Owszem, przyjęło się mówić, że muzyka oddaje rozmaite nastroje, ale z perspektywy teoretycznej można to najprościej określić za pomocą pojęcia symbolu akcydentalnego, a więc znów konwencji. Doskonale przedstawia tę kwestię zaproponowane przez Allena Weissa w *Varieties of Audio Mimesis: Musical Evocations of Landscape* zestawienie muzyki konkretnej z muzyką instrumentalną. Weiss wskazał trzy poziomy, na których można zauważyć podstawowe różnice między obydwojema rodzajami muzyki.

Pierwszy poziom dotyczy źródeł (*source*). Różnica ujawnia się za pomocą opozycji nagrania (dźwięk z rzeczywistości, świata pozamuzycznego)

i wykonania (realizacja notacji). Odnajdujemy tu różnicę na poziomie samego materiału.

Jako drugi poziom można wskazać modalność (*modality*) – czyli sposób odnoszenia się do materiału. Pole działań, możliwość operacji dokonywanych na materiale. Tu można zauważyć opozycję: hiperrealizm (*hiperreal*) i stylizacja (*stylized*).

I wreszcie trzeci poziom – a mianowicie referencyjność (*referentiality*) – czyli stosunek do rzeczywistości, gdzie dychotomia przedstawia się za pomocą opozycji: symulacja (*evocative*) – odtwarzanie nastroju/abstrakcja (*ambient model*).

Jak podsumowuje Weiss – są to po prostu trzy poziomy refleksji poznawczej:

1. ontologiczny,
2. estetyczny,
3. epistemologiczny³.

W istocie cały ten trzypoziomowy schemat można nazwać schematem tworzenia reprezentacji dźwiękowej, gdzie muzyka instrumentalna jest uważana za model reprezentacji semiotycznej, a muzyka konkretna należy do modelu mimetycznego.

Czy jednak układ ten jest tak oczywisty? Trzeba zacząć od tego, że mówienie o reprezentacji w przypadku muzyki konkretnej zaczyna się od mówienia o nagrywaniu/jest mówieniem o nagrywaniu. To *field recording* – bowiem – jest sposobem opisywania rzeczywistości. Warto przywołać tu celne sprostowanie Landera:

Nagrany dźwięk, podobnie jak obraz fotograficzny, jest formą reprezentacji i niezależnie od tego, czy jego medium jest taśma filmowa, magnetyczna czy nośnik cyfrowy, nagrywanie pozostaje fundamentem rozwoju sztuki dźwiękowej. Choć fotografia, w której teoria reprezentacji jest dobrze udokumentowana, poprzedza nagrania dźwiękowe, teoria fonografii (rejestracji dźwięku) dopiero się rozwija. W rzeczywistości proces, jaki zachodzi w obu tych mediach, jest podobny. Urządzenie mechaniczne zostaje użyte do zebrania informacji, które są zapisywane, przekształcane i ostatecznie prezentowane jako skończone dzieło sztuki, przekazując jednostkowy punkt widzenia i ujawniając polityczne oraz społeczne

3 Zob. A.S. Weiss *Varieties of Audio Mimesis: Musical Evocations of Landscape, Errant Bodies*, Berlin 2011, s. 44.

stanowisko autora. W porównaniu do sztuk wizualnych, w których teoria reprezentacji jest wyrafinowana i skomplikowana, fonografia – jako forma kulturowej i społecznej reprezentacji – istnieje w pustce, prawie pozbawiona refleksji krytycznej.⁴

Lander zwraca uwagę, że mimo wyraźnej analogii między fotografią i fonografią jako sposobami dokumentowania rzeczywistości, nagrania cieszą się zupełnie innym statusem. O wiele trudniej przyjąć, że muzyka konkretna jest artystyczną próbą zwrócenia uwagi na problem społeczny. Fotografie mają często status podwójny – są obiektem artystycznym, ale też otwierają pole dyskusji (społecznej, politycznej, etycznej etc.), natomiast muzyka w powszechnym odbiorze jest najczęściej pozbawiona takich konotacji. Uprzywilejowane są te nagrania, które odbieramy jako sensowne, a więc takie, które możemy nazwać artystycznymi lub komunikacyjnymi. Widać zatem (odwrotnie niż w fotografii) wyraźny podział funkcji.

Najlepszą ilustracją niemożności wnioskowania na podstawie dowodu fonograficznego może być prosta sytuacja – tak oczywista, że przedstawiona nawet w popularnym serialu kryminalnym. W jednym z odcinków serialu *Kości* podczas rozprawy sądowej jako dowód zostaje przedstawione nagranie dźwiękowe żądania okupu. Biegła – specjalistka od technik audiowizualnych, udowadnia, że z „szyfrowanego kodem zmiennym z inwersją pasma” nagrania żądania okupu można (po odwróceniu procesu) wyodrębnić głos podejrzanej. Obrona jako kontrargument przedstawia dowód – to samo nagranie żądania okupu z wyodrębnionym głosem już nie podejrzanej, ale wypowiadającej się wcześniej biegłej. Dowód zostaje odrzucony z uwagi na możliwość manipulacji, ponieważ w sytuacji rozprawy sądowej (mówimy o systemie amerykańskim, gdzie funkcjonuje ława przysięgłych) nie można ustalić, które z przedstawionych nagrań jest dokumentem, a które mistyfikacją.

Prymarność wizualności wobec audialności nie jest oczywiście nowym problemem w refleksji filozoficznej. Poświęcono jej wiele badań i rozpraw. Jak widać, mimo że zagadnienia reprezentacji w fotografii i fonografii są analogiczne, to z jakiegoś powodu w przypadku fotografii postawiono podstawowe pytania poznawcze, w przypadku nagrań dźwiękowych zaś dyskusja toczy się z użyciem pojęć z zakresu reprezentacji, przy jednoczesnym pominięciu refleksji nad jej istotą i całościowego oglądu problemu. Pominięcie

4 D. Lander *Sound by Artist*, w: *Sound. Document of Contemporary Art*, ed. C. Kelly, The MIT Press, Cambridge MA 2011, s. 64. [Przekład własny autorki].

(ignorowanie?) zdaje się obustronne, trzeba bowiem zauważyć, że odzwierciedlenie tego problemu odnajdziemy także w badaniach nad reprezentacją. Badacze zagadnienia po prostu pomijają obszar fonografii. Zanikanie zainteresowania dźwiękiem zostało dobrze zilustrowane w wywodzie Michela Chiona:

Dziś niemal całkiem zapomniane pojęcie fonogeniczności było niezwykle popularne od lat dwudziestych do lat czterdziestych w obrębie mediów dźwiękowych (płyta, kino dźwiękowe, radio). Stanowi ono określenie mniej lub bardziej tajemniczej zdolności niektórych głosów do wyjątkowo dobrego brzmienia na nagraniu i w odtwarzaniu przez głośnik, do dobrego wpasowywania się w rowki płyty, innymi słowy, do pokrywania nieobecności rzeczywistego źródła dźwięku rodzajem obecności cechującym medium zapisu i odtwarzania. [...]

Kryterium fonogeniczności zostało przekalkowane z idei fotogeniczności, niegdyś, w epoce wielkich gwiazd, bardzo modnej. W przeciwieństwie do pierwszego, drugie pojęcie przetrwało do dziś i wcale nierzadko słyszy się filmowców ogłaszających daną kobietę jako wprawdzie nie tak piękną, ale niesamowicie fotogeniczną. Natomiast w przypadku dźwięku, a zwłaszcza głosu, adekwatne pojęcie zupełnie zniknęło. To wszystko dzieje się tak, jakby domyślnie panowało przekonanie, że urządzenie nagrywające lub odtwarzające dźwięk stało się przejrzyste, czyniąc bezzasadnym wymóg uprzedniej zgodności akustycznego wydarzenia i retransmisji, co jest oczywiście złudne.⁵

Przykład ten dowodzi zarazem istnienia dwu zjawisk: po pierwsze, unaocznia prymarność wizualności wobec audialności, a z drugiej strony uświadamia, że rozwój techniki nagrywania tworzy złudne wrażenie „przezroczystości” – tak jakby nagranie miało być dokładnym odzwierciedleniem rzeczywistości.

Być może owo złudne wrażenie przezroczystości umożliwia obieranie nagrań terenowych za podstawę badań socjologicznych, antropologicznych czy etnologicznych. Tworzy się archiwa dźwiękowe, które są uznawane za repozytoria dokumentacji. A przy tym nie pojawia się refleksja poznawcza nad relacją rzeczywistość – nagranie, tak jakby była to kwestia oczywista.

5 M. Chion *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2012, s. 84.

Być może w przywoływanej przeze mnie sytuacji przedstawionej w serialu *Kości* podważenie statusu nagrania jako dowodu było możliwe dlatego, że najpierw pojawiła się informacja o możliwości modyfikowania nagrań. Można zatem zauważyć – co pośrednio wynika z powyższego przykładu – że w odniesieniu do nagrań przykładą się zupełnie inne pojęcia czy, może raczej, kategorie z zakresu reprezentacji. Przede wszystkim pierwszorzędną kwestią jest nie to, w jaki sposób nagranie odnosi się do rzeczywistości (a zatem, czy jest to obraz zakłócony, zmodyfikowany, całościowy/fragmentaryczny), ale to, czy jest wiarygodny, czy nie. Jak udowadnia Chion, w przypadku analizy dźwięku filmowego (sądzę, że analogicznie jest z nagraniem w ogóle) stosuje się pojęcie wiarygodności, które, co ciekawe, niekoniecznie musi być tożsame z kategorią prawdziwości. W przypadku oceny wiarygodności często nie chodzi wcale o „adekwatność”, „weryzm”, bowiem nagrany dźwięk nie odsyła do rzeczywistości, ale do naszych wyobrażeń o dźwięku właściwym dla danego zjawiska, krajobrazu czy sytuacji.

Z drugiej strony, kiedy widz słyszy w filmie tak zwany realistyczny dźwięk, nie jest w stanie porównać go z rzeczywistym odgłosem, który by słyszał, gdyby był właśnie w tamtym miejscu. Widz odnosi się raczej do wspomnienia tego rodzaju dźwięku, by orzec o jego prawdziwości. To rodzaj ponownie zsyntetyzowanego wspomnienia na podstawie wielu elementów – które nie mają charakteru wyłącznie akustycznego – i ukształtowanego również pod wpływem obejrzanych filmów. [...] W kwestii realistycznej i narracyjnej funkcji dźwięków diegetycznych (głos, muzyka, odgłosy) pojęcie *o d d a w a n i a* przeciwstawia się *r e p r o d u k c j i*.

Innymi słowy, widz rozpoznaje dźwięk w filmie jako prawdziwy, wyrazisty i dopasowany nie wtedy, gdy dźwięk rzeczywisty w takim samym rodzaju sytuacji lub o takiej samej przyczynie zostanie zreprodukowany, ale wtedy, gdy dźwięk oddaje (czyli przekazuje, wyraża) doznania kojarzone z jego przyczyną.⁶

Wiarygodność (choć inaczej rozumiana w przypadku udźwiękowania filmu, a inaczej w field recordingu) jest zatem jednym z kryteriów reprezentacji w fonografii. Jest jednym z wymagań przede wszystkim wobec materiału dźwiękowego, uzyskanego podczas nagrań (terenowych, koncertowych,

6 Tamże, s. 89-90.

dokumentalnych). Zarazem odnosi się zarówno do kwestii identyfikacji źródła (np. w „słuchaniu analitycznym”), jak i jakości zapisu dźwiękowego (wybór między odzwierciedleniem sytuacji wykonywania/nagrywania a poprawą brzmienia w celu podniesienia walorów estetycznych; także wybór między zapisem lo-fi a hi-fi), a w odniesieniu do dźwiękowych zapisów mowy również interpretacji sensu wypowiedzi (w wypadku wysokiego stopnia zaszumienia komunikatu, utrudniającego rozpoznanie słów).

Sięgam teraz do dwóch tekstów twórców muzyki konkretnej, którzy podejmują zagadnienia z zakresu reprezentacji właśnie jako sposobu odniesienia do rzeczywistości. Posługują się oni w swojej pracy tymi samymi narzędziami, ale prezentują zupełnie skrajne stanowiska. Pierre Schaeffer, twórca i pomysłodawca *musique concrète*, odwołuje się bowiem do Husserlowskiej koncepcji reprezentacji jako uobecnienia, natomiast Francisco López przedstawia wnioski, które z powodzeniem można porównać z Iserowską wersją reprezentacji performatywnej.

W koncepcji akuzmatyki nie jest istotna kategoria wiarygodności. Schaeffer, jak się wydaje, nie jest także zainteresowany kategorią „prawdziwości”. W tej wersji reprezentacji, zgodnie z Husserlowską ideą uobecnienia, przedmiot prezentuje się sam w sobie. Schaeffer (w przeciwieństwie do Lópeza) ignoruje modyfikacje, jakie mogą być spowodowane przez ograniczenia sprzętu nagrywającego czy wady nośnika zapisu, ponadto nie wyklucza cięcia i kawałkowania materiału, jego celem bowiem nie jest budowanie prostej reprezentacji, ale dotarcie do „istoty rzeczy”⁷. Jak wyjaśnia Markowski:

W związku z tym, że fenomenologia zainteresowana jest nie rzeczami jako takimi, lecz ich istotami, uprzywilejowaną pozycję w procesie poznania zajmuje uobecnienie, czyli „bezpośrednio intuitywne uchwytowanie istoty” zapewniające źródłowość aktu poznania, a więc i jego adekwatność wobec poznawanego przedmiotu.⁸

Schaeffer w swej słynnej kompozycji *Étude aux chemins de fer* (1948) – zmontowanej z nagrań francuskiej kolei żelaznej – nie tworzy reprezentacji jednego, konkretnego pociągu, ale pociągu możliwego, potencjalnego,

7 Zob. P. Schaeffer *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. J. Kutyla, red. Ch. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010. Zob. także: Pierre Schaeffer. *Portraits polychromes*, L'Institut National de l'Audiovisuel, Paris 2008.

8 M.P. Markowski *O reprezentacji*, s. 291.

idealnego. Jest to zarazem kompozycja w całości zmontowana z gotowych nagrań. Komponowanie rozumiane po Schaefferowsku jest więc, zgodnie z propozycją fenomenologiczną Husserla, operacją poznawczą. Analiza zestawienia tekstów i praktyk Schaeffera pozwala zauważyć, że „uobecnienie” nie oznacza „wierności” utrwalonej reprezentacji wobec rzeczywistości świata reprezentowanego. Reprezentacja jest odzwierciedleniem idei. Mówiąc obrazowo – pociąg z kompozycji *Étude aux chemins de fer* jest „idealny”, bowiem w planie akustycznym realizuje jednocześnie wszystkie aspekty dźwiękowe (takie jak praca tłoków, stukot kół na szynach, świst pary – mające tu status „obiektów dźwiękowych”) przypisywane pociągom i kolei żelaznej w ogóle. Realizuje zatem w pełni ustabilizowane społecznie wyobrażenie o „byciu pociągiem” w sferze dźwiękowej. Opozycję dla przywołanego utworu stanowi kompozycja Chrisa Watsona *El Tren Fantasma* (2011), która – nieco przekornie – została zadedykowana Schaefferowi, a wszystkie jej części zostały stworzone w całości z „dokumentalnego” nagrania przejazdu jednego, konkretnego pociągu w czasie rzeczywistym.

Utwór Watsona odsyła nas do koncepcji reprezentacji w muzyce konkretnej, którą proponuje Francisco López:

Nie wierzę, że możliwe jest „obiektywne” ujęcie rzeczywistości dźwiękowej. Niezależnie od tego, czy nagrywamy, czy nie, nasze umysły konceptualizują ideał dźwięku. Nie tylko różni ludzie słyszą dźwięk w różny sposób, ale sama czasowość naszej obecności w danym miejscu jest już formą edycji. Przestrzennie, materialne i czasowe przeobrażenia istnieją niezależnie od fonografii. Nasza idea rzeczywistości dźwiękowej, nawet nasza fantazja na jej temat, jest rzeczywistością dźwiękową każdego z nas.

[...]

To, co słyszycie na płycie *La Selva*, to nie jest La Selva. To znaczy *La Selva* (utwór muzyczny) nie jest przedstawieniem La Selvy (rezerwatu w Kostaryce).⁹

Z wniosków Lópezego wyłania się performatywne ujęcie reprezentacji, które można odnieść do modelu reprezentacji zaproponowanego przez Wolfganga Isera. Jego zdaniem – jak wskazuje Markowski – reprezentacja przypomina

9 F. López *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku*, s. 117.

„akt inscenizacji teatralnej”. Markowski, podsumowując Iserowską definicję reprezentacji, zauważa:

Tymczasem reprezentację należy traktować tak jak fikcję, a więc jako „dyskurs wystawiony na pokaz” [*staged discourse*], który – po pierwsze – nie podlega falsyfikacji, po drugie zaś może być, zgodnie z szacowną tradycją niemieckiego idealizmu, traktowany jako pozór estetyczny, *semblance*, lub „przedmiot wyobrażony”, *imaginary object*.¹⁰

Kompozycja Lópeza *La Selva* (1998) została w całości stworzona z bioakustycznych nagrań plenerowych, wykonanych przez autora w kostarykańskim lesie deszczowym. Materiał dźwiękowy nie został w żaden sposób zmodyfikowany ani zmieniony podczas pracy w studiu. W swoim esej López udowadnia jednak, że elementem zniekształcającym czy działaniem z zakresu komponowania – by tak posłużyć się terminologią muzykologiczną – jest już sama decyzja o tym, kiedy rozpocząć rejestrowanie dźwięku. Wszelkie arbitralne decyzje osoby nagrywającej, jak np.: wybór pory dnia, określonego obszaru, rozmieszczenia sprzętu nagrywającego (co wpływa na podkreślenie konkretnych dźwięków), to działania oddzielające dwa wymiary: to, co reprezentowane (pierwotne, całościowe), od tego, co reprezentujące (zmodyfikowane, w tym wypadku fragmentaryczne – mimo iluzji „wierności”). Do tego należy dodać wszelkie zniekształcenia wynikające z uwarunkowań nośnika nagrania i sprzętu nagrywającego, który wbrew powszechnej opinii nie jest „przezroczysty” – nawet w czasach zawrotnego postępu technicznego¹¹. Trzeba – nieco na marginesie głównego problemu – zauważyć, że owa nieprzezroczystość nośnika jest często wykorzystywana przez twórców (również muzyki konkretnej) jako narzędzie do komponowania. Wracając jednak do podsumowań Lópeza, można stwierdzić, że świadomość wszystkich tych modyfikacji prowadzi do eliminacji pojęcia „wierności” – które w tym modelu reprezentacji jest po prostu niemożliwe do zrealizowania. Redukcja czy

10 M.P. Markowski *O reprezentacji*, s. 289.

11 Możemy odnaleźć analogiczne problemy w obszarze fotografii. Tam zresztą o wiele łatwiej dostrzec skalę modyfikacji, które wynikają np.: z oświetlenia, właściwości aparatu, miejsca wyświetlania (w przypadku zdjęć cyfrowych prezentowanych na wyświetlaczach rozmaitych urządzeń czy monitorach) i wreszcie z właściwości papieru, na którym wywołuje się zdjęcie. Tu również pojawia się pojęcie wiarygodności, a także omawiana wcześniej kategoria hiperrealności, która ściśle związana jest właśnie z naszą oceną „wiarygodności”.

pominięcie kategorii „wierności” jest zresztą punktem stycznym teorii Lópeza i Schaeffera¹².

Z perspektywy analizy rozumienia konstruowania reprezentacji najciekawsza jest relacja między tymi dwoma podejściami do reprezentacji. Wnioski prezentowane przez Lópeza i Schaeffera można zaklasyfikować do biegunowo różnych modeli. Jeśli jednak chodzi o opisywane przez nich działania – można łatwo przyporządkować je odwrotnie. A mianowicie, to raczej metodę nagrywania *La Selvy* prezentowaną przez Lópeza (z jej całkowitym odrzuceniem ingerencji takich jak dzielenie i miksowanie materiału) byłibysmy skłonni nazwać „uobecniającą” – w rozumieniu „zblizającą się możliwie najbardziej do rzeczywistości”. Natomiast tworzenie reprezentacji pociągu, zakładające od początku dowolne operacje na materiale nagraniowym w oczywisty sposób można nazwać podejściem performatywnym. O czym to świadczy? Przede wszystkim o tym, że myślenie o reprezentacji (czy o problemach z jej zakresu, nawet bez używania tego pojęcia) jest operacją na materiale czysto teoretycznym.

Odrębną kwestią jest jeszcze to, czy przeciętny – a nawet przygotowany/doświadczony – odbiorca jest w stanie odróżnić, które z nagrań są realizowane według danego modelu. Kompozycję *La Selva* Lópeza można zestawić z pejzażem dźwiękowym pt. *Noord Five Atlantica* (2006), w całości stworzonym w studiu nagraniowym przez Lionela Marchettiego (został on opracowany według paradygmatu Schaeffera). Jeszcze inną opozycję stanowi kompozycja Suzanne Ciani *Seven Waves* (1982), gdzie pojawia się pejzaż dźwiękowy morza, stworzony wyłącznie z dźwięków sztucznych, syntetycznych, pochodzących z generatorów analogowych. Jednym z dowodów na niemożliwość odróżnienia tych podejść do tworzenia muzyki, tylko na podstawie słuchania samych utworów (bez uprzedniej znajomości „filozofii tworzenia”), może być interesująca płyta pod tytułem *Broken Hearted Dragonflies. Insect Electronica from Southeast Asia* (2004), prezentująca cykady i ważki nagrane w Tajlandii, Birmie i Laosie w 2000 roku przez Tucker Martine. Płyta zawiera notkę wydawcy – Alana Bishopa, informującą m.in., że: „Nagrania te nie były przetwarzane, owady rzeczywiście brzmiały w ten sposób!”¹³. Wydawca zdawał sobie zapewne

12 Choć, jak łatwo można dostrzec, przyczyny są różne.

13 „These recordings were not processed, the insects actually sound like this!”. Kontrapunktem dla tego nagrania mogą być np. „elektroniczne cykady” umieszczone w nagraniu *Shadow* Briana Eno z płyty *On Land* (1982). W podobnym kierunku zmierzają poszukiwania Mateusza Wysokiego, realizującego m.in. „fałszywe” dokumenty dźwiękowe o charakterze bioakustycznym,

sprawę, że wysokie częstotliwości i jednostajne natężenie dźwięku przywo-
dzi na myśl efekt syntezy granularnej, co każe zwłaszcza „doświadczonemu”
słuchaczowi (obytemu z elektroniką, ale być może nieznającemu realiów
dżungli) podawać w wątpliwość prawdziwość tych nagrań.

Wszystkie wspomniane nagrania wydają się „wiarygodnymi” reprezen-
tacjami jakiegoś wycinka rzeczywistości, choć jak się okazuje, żadna nie jest
reprezentacją „wierną”, „dokładną” itd., co możemy oczywiście orzec, nie
słuchając, ale dopiero umieszczając owe nagrania w określonym kontekście,
jakim jest jeden z modeli reprezentacji¹⁴. Jak zauważa Markowski, teorie
reprezentacji można nazwać ideologiami, ponieważ mówienie o możliwo-
ści reprezentowania rzeczywistości jest uwikłane w definiowanie świato-
poglądu oraz wiąże się z ustawieniem się podmiotu tworzącego representa-
cję w określonej pozycji wobec świata. Świadomości tego uwikłania brakuje
właśnie w refleksji muzykologicznej.

np. *Insects 1-3*, którym podczas wykonań koncertowych towarzyszą omikrofonowane akwaria symulujące obecność owadów: „W tamtym czasie Lecha i mnie pociągała możliwość zredukowania materiału muzycznego do podstawowych zagadnień, takich jak barwa, szum, ziarno czy cisza, więc postanowiliśmy, że wspólnymi siłami rozwinie my temat. Powstały nagrania, które brzmią dość organicznie, ale dają dużo większe pole manewru niż czysty field recording. Justyna z Gosią urządziły akwaria tak, żeby dawały złudzenie obecności owadów. Poza odbiorcami instalacji udało nam się nabrać również kilku krytyków, ale nie mam im tego za złe. Ostatnio, podczas pracy nad nową instalacją, sugestii uległ nawet kot – przez chwilę uwierzył w modularnego komara”. <http://1uchem1okiem.blogspot.com/2014/06/nie-mysle-gatunkami-wywiad-z-mateuszem.html> (11.08.2015).

14 Markowski wyróżnia cztery podstawowe modele reprezentacji.

Abstract

Justyna Tuszyńska

NICOLAUS COPERNICUS UNIVERSITY (TORUŃ)

The Sound of Nature and the Art of Sound: Concepts of Representation in Phonography

Tuszyńska confronts two seemingly distant notions, namely representation as an aesthetic category, and one type of phonography, namely *musique concrète* and the technology of open-air recording that goes with it. Thus she highlights a question that has been overlooked by theorists of representation as well as by musicologists. By confronting Michał Paweł Markowski's models of representation with Pierre Schaeffer's theory of *musique concrète*, Tuszyńska points to problems in representation that do not appear when we apply this concept to other artistic forms. This problem provides an impetus to examine *musique concrète* from a non-musicological perspective.

Keywords

representation, *musique concrète*, Pierre Schaeffer, reference, open-air recording, phonography