

DARIUSZ BRZOSTEK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Niedyskrecja medium i wstydlivość zapisu. O abiektualnym charakterze tego, co nagrane

Pomysł, którego konsekwencjami poznawczymi chciałbym podzielić się w tym miejscu, nie jest oczywiście mój. W zasadzie jest on nawet starszy niż nowoczesne media, do których go odniosę, lecz nie jest starszy od samej nowoczesności, pochodzi bowiem wprost z epoki oświecenia. Sformułował go po raz pierwszy nie kto inny jak Denis Diderot w swych niezapomnianych *Niedyskretnych klejnotach*, każąc na mocy magii cudownego pierścienia przemówić kobiecym ciałom, czyniąc z ich miejsc intymnych niedyskretne media zdradzające najtajniejsze sekrety sztuki miłości i rozkoszy. Oddajmy na chwilę głos bohaterom opowieści Diderota:

W teże chwili sięgnął prawą ręką do głębokiej kieszeni, którą miał pod pachą z lewej strony szaty, i wydobył z niej, wraz z obrazkami, święconymi paciorkami, bożkami z ołowiu i spleśniałymi cukierkami, srebrny pierścień, który Mangogul wziął zrazu za pierścień świętego Huberta.

— Widzisz ten pierścień, synu? Włóż go na palec. Wszystkie kobiety, na które zwrócisz jego oczko, opowiedzą swoje awanturki głośno, wyraźnie i zrozumiale; nie sądz jednak, że będą przemawiać ustami.

— A czym, do stu najjaśniejszych piorunów? — zawołał Mangogul.

— Tą częścią ciała — odparł Kukufa — co jest w nich najszczerza i najlepiej znająca rzeczy, których pragniesz się dowiedzieć: mówić będą ich intymne klejnociki.

— Klejnociki! — powiedział sułtan, wybuchając śmiechem. — To ci dopiero... Mówiące klejnoty? Nie słyszałem o czymś równie niedorzecznym.

— Mój synu — odparł geniusz — czyniłem wiele innych cudów, by usłużyć twemu dziadowi, możesz więc zawierzyć mojemu słowu. Żegnaj teraz i niech cię Brahma błogosławi. Uczyni dobry użytek z tego sekretu i pamiętaj, że ciekawość jest czasem nie na miejscu.

Co rzekłszy, obłudnik kiwnął głową, nasadził kaptur, złapał za szpony swoje puszczyki i zniknął w przestworzach¹.

¹ D. Diderot, *Niedyskretne klejnoty*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1992, s. 19–20. Powiastka Diderota jest zresztą często przywoływana w kontekście foucaultowskiego związku seksualności z przemusem mówienia. Zob. L. Williams, *Hard Core. Władza, przyjemność i „szaleństwo wi- dzialności”*, przeł. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna, Gdańsk 2010, s. 13–15.

Tak oto rodzi się idea niedyskretnego medium, czyli tego, co przemawia, zdradzając najintymniejsze sekrety mimo wiedzy, a nawet wbrew woli podmiotu, którego jest zaledwie częścią, w istocie zaś, według języka psychoanalizy, obiektem częściowym. Tym właśnie stają się „intymne klejnociki”, których sekrety rozbudzały fantazję Mangogula w powieści Diderota. Ich opowieści miały zarazem przynieść prawdę o tajemnicach kobiecej rozkoszy. Dochodzi tu w istocie do intrygującego podstawienia, oto obiekt (medium, nagranie) mówi za podmiot (choć jego głosem) lub też zamiast niego (zajmując jego miejsce w dyskursie). Czyni to zatem podmiot nieświadomym tego, co się wypowiada w jego imieniu i co będzie odąd reprezentować go w dyskursie, narzucając mu zarazem określoną tożsamość (cnotliwej żony, swawolnej kochanki — lub może na odwrót), która choć niekompletna, oznaczy jego pozycję w przestrzeni symbolicznej, etycznej i politycznej. Wracając do języka psychoanalizy, należy jednak podkreślić, że zdaniem Freuda obiekt to nade wszystko „utracona obecność”² lub raczej ślad po obecności na zawsze utraconej i odnajdowanej li tylko częściowo lub raczej — w częściach³. W ujęciu Freuda zatem obiektem stają się „części ciała, rzeczywiste lub fantazmatyczne (pierś, fekalia, penis) i ich symboliczne odpowiedniki”, na które „skierowany jest popęd częściowy”⁴. Obiekt jest więc przyczyną popędu podmiotu, ale także odpowiedzią nań — swą natarczywą obecnością przykuwa uwagę, przemawia i wzywa w sposób przemożny i nieodparty, niczym syreni śpiew przywołujący żeglarzy Odysa⁵. Warto to uwzględnić na wstępie naszych rozważań o niedyskretnych mediach, pamiętając zarazem, że jednym z klasycznych lacanowskich obiektów, czyli „powodów pragnienia”, jest jako „obiekt małe a”⁶ — oprócz kobiecej piersi, ekskremen-

² Jak trafnie zauważył Marek Drwięga w szkicu *Wszystko to dzieje się na innej scenie. Podmiotowość w psychoanalizie Jacques’a Lacana i kwestia odpowiedzialności oraz motywów działania*, „Anthropos” 2012, nr 18–19, s. 151, p. 20.

³ Teorię obiektu popędowego formułuje Freud w pracy *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, [w:] *idem, Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 110–111.

⁴ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Obiekt częściowy*, [w:] *idem, Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 180. W istocie zachodzi tu relacja metonimii, wszak część zastępuje całość. To części ciała, fekalia, spojrzenie, głos występują jako namiastki, lub też zamiastki, osoby, stając się przedmiotem pragnienia podmiotu. Relacja metafory i metonimii zajmowała zresztą, na płaszczyźnie mówienia i komunikacji, Jacques’a Lacana. Zob. J. Lacan, *Seminarium III. Psychozy*, przeł. J. Waga, Warszawa 2014, s. 393–423.

⁵ Jak zauważa Włodzimierz Appel, już starożytni nazwę „syrena” wywodzili „od czasownika *syridzein*, tzn. dosłownie ‘grać na syryndze’, inni zaś od rzeczownika *seiria*, tj. ‘lina’, jeszcze inni od *eirein* — ‘mówić, powiadać’, ale także ‘pętać, wiązać’ [wyróżn. — D.B.]”, *idem, Zagadka syren*, Toruń 2017, s. 31.

⁶ „Obiekt a może przyjąć wiele postaci. Może to być spojrzenie, którym ktoś cię obdarzy, brzmienie czyjegoś głosu, biel, dotyk lub zapach czyjejs skóry, kolor oczu, wyrażany stosunek do czegoś — listę możemy ciągnąć w nieskończoność. Niezależnie jednak od tego, czym może być powód, jest on precyzyjnie określony i nic z łatwością nie zajmie jego miejsca. Pragnienie uwiązane jest na tym powodzie i na żadnym innym”, B. Fink, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*, przeł. Ł. Mokrosiński, Warszawa 2002, s. 84.

tów i spojrzenia — także głos⁷. Trzeba też koniecznie odnotować tu istotne pytanie, które rodzi się z tych obserwacji: Czy obiekt częściowy jako medium lub też medium jako obiekt częściowy może (wy)powiedzieć całą prawdę?⁸

Przed kilku laty w szkicu *Recorded or Repressed? Towards the Anthropology of the Cassette Tape* postawiłem tezę, że kasetka magnetofonowa jako popularne medium, z racji swej mobilności i taniości, szybko stała się nie tylko istotnym i szeroko rozpowszechnionym nośnikiem pamięci kulturowej, zwłaszcza zaś pamięci popkultury i osobistych wspomnień, zajmując poczesne miejsce w porządku historycznym i geopolitycznym, ale także, z czasem, została pojemnikiem na cudze wspomnienia, opowieści i doświadczenia — ujęte w formę nagrań. Trzeba pamiętać, że konfrontacja z cudzymi dźwiękami lub z głosem „innego” bywa nierzadko traumatyzująca. O wiele częściej z doświadczeniem traumy wiąże się jednak słuchanie głosu własnego⁹. Zapewne każdy, kto słyszał swój głos płynący z taśmy, choć raz postawił sobie pytanie: Czy to mój głos? Czy to ja, czy nie ja? Dlaczego się nie rozpoznaję? Dlaczego brzmię dziwnie (jak nie-ja)? I być może, podążając tym tokiem skojarzeń, pytał dalej: Dlaczego ów głos mnie drażni, irytuje? Dlaczego nie lubię go słuchać? Sądzę, że istnieją tu co najmniej trzy możliwe odpowiedzi: 1. bo powiedziałem coś głupiego, intymnego, wstydliwego (a więc ze względu na treść); 2. bo nie podoba mi się brzmienie mego głosu z taśmy (a zatem przez wzgląd na formę); 3. bo nie mogę znieść sytuacji, w której głos odrywa się ode mnie, nieoczekiwanie i bezprawnie podwajając moją obecność (co sytuuje nas w zasadzie w pozycji psychotycznej). Sytuacja słuchania siebie samego za pośrednictwem medium okazuje się zatem traumatyczna.

I nie bez powodu. Medium wszak, już choćby z racji swych dawnych — mediumicznych i spirytystycznych — konotacji, wprowadza nas niepostrzeżenie we freudowską domenę „niesamowitego” (*das Unheimliche*), w której „to właśnie tylko czynnik niezamierzonego powtórzenia sprawia, iż coś skądinąd niewinnego staje się niesamowite i nieodparcie przywodzi nam na myśl ideę czegoś fatalnego, przed czym nie sposób uciec, choć w innej sytuacji w tych samych okolicznościach mówilibyśmy li tylko o »przypadku«”¹⁰. Z owych też Freuda dotyczących doświadczenia niesamowitego rodzącego się z nieuprawnionego powtórzenia można jednak wyprowadzić intrygujące wnioski dotyczące traumatyzującego potencjału każdej takiej reprezentacji osoby, która rodzi się z utrwalenia czy też zapisu pewnych jej aspektów: obrazu (w fotografii) czy głosu (w fonografii). Jak zauważa bowiem Freud, w istocie:

⁷ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 187.

⁸ Czy może będzie to „część prawdy” lub „po części prawda”?

⁹ Zob. D. Brzostek, *Recorded or repressed? Towards the anthropology of the cassette tape*, „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej” 2014, nr 23, s. 4–7.

¹⁰ Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 249.

Chodzi tu o motywy sobowtórstwa we wszystkich jego stopniach i formach, a więc o występowanie osób, które trzeba uważać za identyczne ze względu na identyczny wygląd, o intensyfikowanie tego stosunku za sprawą przeskakiwania procesów psychicznych od jednej osoby do drugiej — co określilibyśmy mianem telepatii — tak że jedna ma udział w wiedzy, czuciu i przeżywaniu drugiej, o utożsamienie jednej osoby z drugą, tak że błądzimy w kwestii ich „ja” lub przenosimy obce „ja” na miejsce własnego, a zatem chodzi tu o podwojenie „ja”, o podział „ja”, o zamianę „ja”¹¹.

Trzeba pamiętać, że w nagraniu dochodzi w sposób nieunikniony, wskutek samego mechanizmu zapisu, do powtórzenia, które przecież w kategoriach psychoanalitycznych mogłoby zostać odczytane jako traumatyzujące (słuchający) podmiot nieuprawnione podwojenie: mojego głosu, mnie samego i wreszcie świata w ogóle.

W tym zaś kontekście to, co utrwalone — dźwięk czy głos, może nieoczekiwanie przeistoczyć się z obiektu w drażniący nasze ego abiekt, czyli to, co niepokojąco wstrętne, choć pochodzące z nas samych, co budzi obrzydzenie — nie będąc zarazem ani podmiotem, ani przedmiotem („nie ja — nie to”)¹². To właśnie nasz głos, płynący z taśmy, jawi się nam najczęściej jako abiekt, przedmiot odrażający oraz, *hic et nunc*, niepożądany. Zbliżamy się tu do sytuacji, którą Slavoj Žižek, podążając tropem Michela Chiona, odnajduje w niezliczonych filmowych sekwencjach operujących tak zwanym głosem akuzmatycznym, czyli takim, którego „swobodnie zawieszona obecność jest wszechprzenikającą obecnością nie z s u b i e k t y w i z o w a n e g o o b i e k t u, tzn. głosu-obiektu nie mającego zakotwiczenia w podmiocie, który byłby jego źródłem”¹³. W tym wypadku jednak to mój własny — odtwarzany z nagrania (czy też powielony w nagraniu) głos okazuje się obiektem oderwanym od mówcy, stając się w konsekwencji dźwiękowym abiektem traumatyzującym podmiot, który już nie mówi, lecz jest zmuszony słuchać siebie samego. Staje się w ten sposób także głosem skradzionym, głosem, który mi odebrano, i którego mi, tu i teraz, brakuje. Nieprzypadkowo odnajdujemy tu pojęcie braku, wszak jak zauważa Kristeva: „Nic lepiej niż wstręt do siebie nie wskazuje, że każdy wstręt to w istocie uznanie b r a k u leżącego u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka, pragnienia”¹⁴. Cóż jednak dzieje się z podmiotem postawionym w obliczu własnego głosu przechwyconego i reprodukowanego w sposób mechaniczny, przekształconego w abiekt? „Jeśli to prawda, że wy-miot [abiekt — dop. D.B.] pobudza i zarazem rozbija podmiot, to łatwo zrozumieć, iż maksymalnie sprawdza swą siłę, kiedy podmiot — zmęczony bezowocnymi próbami uznania siebie samego poza sobą — odnajduje w sobie to, co niemożliwe”¹⁵. Tym, co niemożliwe, okazuje się zaś, w interesującym nas przypadku, właśnie

¹¹ *Ibidem*, s. 247.

¹² J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 7.

¹³ S. Žižek, *op. cit.*, s. 190.

¹⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, s. 11.

¹⁵ *Ibidem*, s. 10–11.

mój głos, który (prze)mocą medium oderwał się ode mnie i zdradza niedyskretnie moje najintymniejsze sekrety lub po prostu dryfuje w przestrzeni niezależnie ode mnie, pozostając we władzy innego — czyli medium.

Teorię abiektu dźwiękowego starałem się sformułować w sposób możliwie przejrzysty w innym miejscu¹⁶, dlatego teraz pozwolę sobie tylko przypomnieć, że mówimy tu o dźwiękach będących niekontrolowanymi hałasami pochodzącymi z ciała lub też produkowanymi przez niezdiscyplinowane ciało, zawsze zaś — pośrednio lub wprost — odnoszącymi się do tego, co cielesne. Chodzi tu w istocie o wszelkie dźwięki niepożądane (akustyczne symptomy „zachowania nie na miejscu” w sensie goffmanowskim¹⁷) produkowane przez ciało mimo/wbrew woli i wiedzy podmiotu. Pomyślmy o jakże banalnych sytuacjach, w których nagle, niekontrolowane „burczenie w brzuchu”, kichnięcie, wypowiedź zbyt głośna lub podana niewłaściwym tonem określają nas w sposób nieunikniony jako ludzi niekulturalnych, źle wychowanych, nieznających etykiety itp. Dźwięki te mają niepokojącą podmiot moc identyfikującą, a nawet ujarzmiającą — w foucaultowskim znaczeniu tego terminu¹⁸, znamionują bowiem obecność podmiotu niezdiscyplinowanego i wymagającego zewnętrznej kontroli (na przykład w postaci grzecznego, lecz ostentacyjnego „zwrócenia uwagi na niestosowność zachowania”). Są one rodzajem oznak-symptomów, z których Inny może skonstruować sobie mój obraz jako osoby niekulturalnej i nieporządnej, obraz ten zaś może łatwo zrosnąć się z moją tożsamością, ujarzmiając mnie w pozycji podmiotu niedojrzałego i wymagającego korekcji. Pomyślmy teraz o nagrywaniu i nagraniach, w których ludzki głos, dobyt z ciała, lecz za pośrednictwem medium odseparowany od podmiotu i wyeksponowany jako przedmiot nabiera charakteru abiektualnego, przywołując na myśl niosące zmasę substancje marginalne naruszające kulturowe granice:

Każda struktura pojęciowa jest wrażliwa w obszarach krańcowych. Możemy się spodziewać, że otwory ciała będą s y m b o l i z o w a ć [wyróżn. — D.B.] jej szczególnie wrażliwe punkty. Materia, która się z nich wydobywa, to ewidentna substancja marginalna. Plwocina, krew, mleko, mocz, kał lub łzy przekraczają granice ciała, po prostu pojawiając się¹⁹.

Tak oto daje się interpretować technologiczny cud — głośnik — należący do medium otwór ciała usytuowany jednak poza ciałem — niezależny od jego anatomii i fizjologii oraz woli podmiotu, choć dysponujący jego głosem²⁰. Rzecz jed-

¹⁶ Zob. D. Brzostek, *O abiektach dźwiękowych. Intymne hałasy, zdyscyplinowana spontaniczność i wstręt do improwizacji*, „Res Facta Nova” 2016, nr 17 (26).

¹⁷ Zob. E. Goffman, *Symptomy psychiatryczne a porządek publiczny*, [w:] *idem, Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 138–150.

¹⁸ Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 222.

¹⁹ M. Douglas, *Czystość i zmasa*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 155.

²⁰ Czy takie postrzeganie głośnika, jako swoistej technologicznej ekstensji otworów ludzkiego ciała emitującej abiektu dźwiękowe, jest interpretacyjnym nadużyciem? Poważnych argumentów na rzecz takiego właśnie pojmowania głośnika dostarcza powszechna praktyka językowa

nak nie w tym, że medium takie jak magnetofon (dyktafon, rekorder) umożliwiła nagrywanie i odtwarzanie dźwięków abiektualnych, niedyskretnych i intymnych hałasów ciała, lecz w tym, że każdy głos i dźwięk nagrany uprzedmiotawia — odrywając go od źródła i tym samym czyniąc potencjalnym abiektem, nad którym podmiot nie sprawuje żadnej kontroli, gdy ten dryfuje w przestrzeni publicznej poza wiedzą i wolą nadawcy.

Spróbujmy teraz sformułować pytania, jakie stawia sobie podmiot, słysząc własny głos płynący z nagrania: Dlaczego mówię, skoro nie mówię, lecz słucham? Kto lub co mówi za mnie? Czy mój głos wciąż należy do mnie, czy też może został skradziony lub przywłaszczony i ktoś nim teraz dysponuje? Czy pragnę teraz mówić? Czy chcę słuchać tego, co mówię? Czy chcę, żeby inni tego słuchali? Myśląc zaś o tych pytaniach, pomyślmy zarazem o kontekście, w którym padają, w którym podmiot je sobie stawia: o poczuciu winy (gdy wyjawiał czyjś intymny sekret), wstydu (gdy powiedział coś niestosownego) lub lęku (gdy upublicznił niejawne informacje). Pomyślmy o osobistej, ale także politycznej traumie, która rodzi się z dysponowania moim głosem przez Innego — prokuratora, dziennikarza, polityka, szantażystę. Pomyślmy o padających w takim kontekście deklaracjach „Mam to nagrane!” i wartościujących sądach: „Oto taśmy prawdy!”. Uwagi te skłaniają do postawienia wielu dalszych pytań odnoszących się wprost do praktyki nagrywania, uruchamiających zarazem niezliczone konteksty polityczne: genderowe, queerowe, postkolonialne czy klasowe. Niezwykle istotne jest bowiem to, kto nagrywa, a kto jest nagrywany, w jakich okolicznościach i w jakim celu. Samo nagranie może wszak się okazać stygmatyzujące na wiele możliwych sposobów, naznaczając nagrywanego w sposób nieodwracalny jako przykład, przypadek, sprawcę bądź ofiarę²¹.

Myśląc o tych właśnie pytaniach, warto przywołać tu dwa, tyleż anegdotyczne, ileż spektakularne przykłady związane ze społecznym odbiorem dźwiękowych abiektów. Zacznijmy od sytuacji prostszej. W filmowej komedii *Naga broń* (*The Naked Gun: From the Files of Police Squad!*, reż. David Zucker, 1988) bohater, detektyw nieudacznik, porucznik Frank Drebin (Leslie Nielsen) w jednej ze scen uczestniczy w konferencji prasowej, podczas której wychodzi do toalety, nieopatrznie nie wyłączwszy wpierv mikrofonu przypiętego do marynarki. Ku zdziwieniu i konsternacji dziennikarzy w sali konferencyjnej rozlegają się nagle dźwięki (najzupełniej akuzmatyczne — gdyż pozbawione dostrzegalnego dla słuchaczy źródła) kojarzące się jednoznacznie z załatwianiem potrzeb fizjologicznych. Sekwencja ta w przebiegu filmowej akcji służy oczywiście budowaniu

znana każdemu, kto zetknął się ze zjawiskiem audiofilii oraz pracą inżyniera dźwięku. W dyskursie tym potocznym określeniem niepożądanego szumu dobywającego się z głośnika jest kolo-kwialne słowo „pierzdenie”.

²¹ Pisałem o tym obszernie w szkicu *Patologizacja przykładu. O (nie)oczekiwanych konsekwencjach nagrywania źródeł antropologicznych*, [w:] *Etyczno-moralne aspekty „praktyk humanistycznych”*, red. M. Kafar, A.F. Kola, Toruń-Łódź 2015, s. 95–108.

charakterystycznego dla tego filmu komizmu sytuacyjnego, a widz reaguje na nią śmiechem, bezbłędnie wyczuwając niezręczność sytuacji, w której zachowanie Dreбина jest „nie na miejscu”, zderzając z sobą na płaszczyźnie akustycznej to, co oficjalne (konferencja prasowa policji), z tym, co intymne (wizyta w toalecie). W tym wypadku traumatyzujący potencjał dźwiękowego obiektu zostaje rozbrojony komizmem eksponującym niezręczność zachowania.

Zupełnie inaczej przedstawia się ów problem, gdy intencjonalny charakter zdarzenia (a więc jego aranżacja) nie jest tak oczywisty, jak w filmie fabularnym. Sięgnijmy tym razem po przykład telewizyjny. *In de gloria* to flamandzki program satyryczny, natomiast jeden z jego odcinków (*Boemerang*, 2006) opowiadał fikcyjne historie osób, którym po nieudanych zabiegach tonsillektomii (usunięciu migdałków podniebiennych) uszkodzono krtań, powodując trwałą zmianę głosu. Formuła programu realizowała scenariusz *talk-show*, podczas którego prowadzący przepytawał rzekome ofiary medycznych błędów w studiu wypełnionym ekspertami oraz publicznością. Zaaranżowane w programie sceny prezentowały ludzi mówiących „zniekształconym” (nienaturalnie wysokim, modulowanym) głosem oraz reakcje publiczności i prowadzącego, wśród których przeważały gwałtowne, choć tłumione z najwyższym trudem, wybuchy śmiechu — niezależne od dramatycznych i smutnych historii opowiadanych przez kolejnych pacjentów, przemawiających „śmiesznymi głosami”. W tej konfrontacji — realizowanej przez twórców programu z pełną konsekwencją — śmieszność nie rozbrajała traumy, lecz ją potęgowała, tworząc sytuację trudną do zniesienia dla publiczności. Istota problemu nie tkwi jednak w, koniec końców wyreżyserowanej, sytuacji w studiu telewizyjnym, lecz w swoistym „życiu po życiu” tego odcinka programu w mediach społecznościowych (głównie na portalu YouTube), w których funkcjonował on bardzo długo jako przykład autentycznej „wpadki” telewizyjnego prezentera (występując pod tytułami: *The Funniest Interview You Will Ever See!* oraz *TV Presenter Can't Stop Laughing*), dowodzącej braku profesjonalizmu dziennikarza. W obiegu internetowym program ten zyskał sławę jako przykład braku delikatności i empatii dziennikarzy naśmiewających się z osób dotkniętych nieszczęściem. W postach i komentarzach dostępnych w mediach społecznościowych akcentowano właśnie ową nieuprawnioną śmieszność całej sytuacji, w której śmiech słuchacza stawał się źródłem traumy dla mówiącego — zarazem jednak udostępniano ów film jako „bardzo zabawny” (*the funniest interview*). Tutaj decydującą rolę odgrywał oczywiście domniemany autentyzm sytuacji, w której śmiech nie rozbraja traumatyzującego potencjału dźwiękowego obiektu, lecz go potęguje. Nie należy przy tym zapominać, że niezależnie od ocen moralnych postawy „dziennikarza” samą sytuację uznawano za „śmieszna”, choć zarazem taką, której „śmieszność” należałoby zbyć milczeniem. Jest to zresztą dobry przykład ambiwalentnego charakteru wszelkich obiektów, które — jakkolwiek odrażające — pociągają, a rodząc traumę, budzą także śmiech. Ich kulturowe reinterpretacje zmuszone są zatem łączyć w sobie rozmaite sprzeczne tendencje estetyczne, etyczne i polityczne.

Jak wolno przypuszczać, potencjalnie abiektualny charakter tego, co nagrane, może jednak odnosić się nie tylko do nagrań intymnych hałasów ciała czy głosu ludzkiego, lecz także do nagrywania w ogóle, zawsze pośredniczy ono bowiem między nadawcą a słuchaczem, przekształcając w sposób nieunikniony dźwięk w obiekt — zawierający w sobie więcej lub mniej informacji, niż mógłby sobie życzyć nagrywany i będący li tylko przybliżeniem rejestrowanego fenomenu dźwiękowego. W sposób szczególnie ujawnia się to w kwestii nagrań motywowanych i waloryzowanych estetycznie — a więc nagrań muzyki, instalacji dźwiękowych, poezji czy rozmaitych form sound artu. Kilka lat temu David Grubbs w swej książce *Records Ruin the Landscape. John Cage, the Sixties, and Sound Recording*²² sformułował interesującą tezę głoszącą, że dostępne dziś nagrania muzyki z lat sześćdziesiątych w znacznym stopniu zniekształciły obraz muzycznej awangardy owego czasu, konserwując jej kształt w postaci dalekiej od praktyk artystycznych tamtych dni, naznaczonych intencjonalnie takimi kategoriami, jak efemeryczność, płynność czy proces poszukiwania formy²³. Ciekawym punktem odniesienia do tej tezy pozostają zresztą wypowiedzi samych twórców muzyki awangardowej — choćby te zebrane przez Michała Liberę w tekście *Nagrywanie muzyki improwizowanej*, w którym Fred Frith formułuje taką oto opinię: „Nagranie jest zawsze przybliżeniem. Słyszałem na przykład nagrania doskonałych koncertów, które brzmiały jak złe koncerty”²⁴. Jeszcze dalej idzie w swej konstatacji Lê Quan Ninh, pisząc: „Nagrywanie i selekcjonowanie materiału jest dla mnie zajęciem niezdrowym, patologicznym”²⁵. Swą radykalną opinię Ninh uzasadnia w następujący sposób: „Fakt, że nagranie jest zawsze obiektem — a także samo redukcjonowanie muzyki do obiektu — stanowiło dla mnie zawsze pewną sprzeczność, nad którą nie potrafiłem przejść do porządku dziennego”²⁶. A jednak w tejże dyskusji producent i wydawca muzyki awangardowej oraz improwizowanej Martin Davidson zauważa zarazem: „To normalne, że dany materiał zawiera dobre i złe fragmenty. Staram się po prostu wyciąć te drugie tak, żeby zachować wrażenie zwartej całości. Techniki związane z postprodukcją — łączenie fragmentów, ich wybieranie są odpowiedzią na im-

²² D. Grubbs, *Records Ruin the Landscape. John Cage, the Sixties, and Sound Recording*, Durham 2014.

²³ Można tu przywołać choćby znaną opinię Michaela Nymana, który pisząc o „strategii eksperymentalnej” współczesnej awangardy muzycznej, zauważył, że prowadzą one ostatecznie do ukonstytuowania się procesów stanowiących „najprostszy i najbardziej bezpośredni sposób zwyczajnego wprawiania dźwięków w ruch. Procesy są bezosobowe i zewnętrzne, więc nie prowadzą do organizacji dźwięków, ich integracji, tworzenia relacji harmoniczych, co jest udziałem naturalnej w wypadku ludzkiego umysłu skłonności do kontroli”, *idem, Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage'u*, przeł. M. Mendyk, Gdańsk 2011, s. 47.

²⁴ *Nagrywanie muzyki improwizowanej — dyskusja: Martina Davidson, Fred Frith, Lê Quan Ninh, Keith Rowe, Michał Libera (moderator)*, „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej” 2005, nr 3, s. 12.

²⁵ *Ibidem*, s. 13.

²⁶ *Ibidem*.

pro wizację. Są próbą ukazania jej w jak najlepszym świetle²⁷. To spostrzeżenie producenta i wydawcy znamionuje zupełnie inną optykę i odmienny stosunek do nagrań, które okazują się nie tylko dokumentem epoki, zapisem procesu twórczego, lecz także sposobem skonstruowania ich pożądanego wizerunku — przez selekcję, kombinację i korekcję zarejestrowanego materiału.

Jaki obraz świata (natury, kultury, sztuki) wyłania się zatem z tego, co zostało nagrane i co pozostanie w nagraniach dla potomnych? Kluczowa pozostaje tu oczywiście odpowiedź na pytania: kto, kogo i w jakim celu nagrywa. Warto przypomnieć w tym kontekście choćby naznaczoną polityką kolonialną historię pierwszych nagrań dokonywanych na subkontynencie indyjskim. Prowadziła je wszak, począwszy od roku 1899, założona w Londynie przez Emila Berlinera firma The Gramophone Company, której przedstawiciele Frederick W. Gaisberg i William Sinkler Darby dokonali w latach 1902–1905 w Kalkucie, Delhi, Bombaju, Lahore i Madrasie wielu nagrań języków azjatyckich (hindi, urdu), „śpiewu orientalnego” oraz muzyki hindustańskiej, dając poznać indyjską kulturę dźwięku europejskiemu odbiorcy²⁸. Zarazem jednak wyboru nagranych materiału (poetów, śpiewaków, instrumentalistów oraz ich repertuaru) dokonywali Europejczycy i Amerykanie dysponujący technologią nagraniem, ale niemający wiedzy o muzyce i językach Indii. Gaisberg, Darby i ich następcy skonstruowali w ten sposób kolonialny (i kolonizujący podbitą kulturę) zachodni fantazmat o tym, co w muzyce i kulturze jest i ma być postrzegane właśnie jako orientalne w ogóle i indyjskie w szczególności. Rzecz jasna reprodukowali zarazem orientalistyczny światopogląd będący

biblioteką, czy raczej powszechnie i najczęściej jednomyślnie utrzymywanym archiwum informacji powiązanych w całość za pomocą rodziny idei i jednoczącego je zestawu wartości, które niejednokrotnie okazały się skuteczne. Te idee wyjaśniały zachowania ludzi Orientu; przypisywały im mentalność, genealogię i atmosferę; a co najważniejsze, pozwalały Europejczykom rządzić nimi i nawet uznawać ich za fenomen o określonych cechach²⁹.

W tym kontekście powracają przywołane w tytule tego szkicu sformułowania „niedyskretne medium” oraz „wstydlivość zapisu”, podpowiadając nam, że niejako z definicji każde medium okazuje się ostatecznie niedyskretne, a każdy zapis — potencjalnie wstydlivy. Medium bierze bowiem w depozyt powierzone nagranie głosu (aktywności dźwiękowej), separując je od podmiotu, który traci z nim kontakt oraz kontrolę nad nim. Sam zapis może z kolei „żyć własnym życiem” w niezliczonych reinterpretacjach i nadinterpretacjach, stając się z czasem akustyczną etykietą podmiotu, kształtującą lub wręcz determinującą jego tożsamość — skonstruowaną z zastosowaniem określonych kategorii (takich jak orientalny,

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Zob. M.S. Kinnear, *The Gramophone Company's First Indian Recordings 1899–1908*, Bombay 1994.

²⁹ E. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 80.

awangardowy, eksperymentalny, patologiczny, nienaturalny, kobiecy, nieestetyczny itp.). Abiektualny charakter tego, co nagrane, zyskuje zarazem dodatkowy wymiar — nie tylko estetyczny, ale także etyczny i polityczny — rozciągając domenę traumatyzującej konfrontacji z dźwiękiem i głosem poza sferę intymnych hałasów ciała znamionujących akustyczną aktywność „nie na miejscu”, ku podstawowym kulturowym kategoriom tożsamościowym.