Prace Kulturoznawcze 22, nr 1–2 | Wrocław 2018

DOI 10.19195/0860-6668.22.1–2.5

Renata Tańczuk

ORCID: 0000-0002-9880-8846
Uniwersytet Wrocławski

Usłyszeć antropocen. O dźwiękowych reprezentacjach zmiany klimatu

Abstrakt: W książce *Jak zobaczyć świat* Nicholas Mirzoeff, podejmując problem obrazowania zmiany klimatycznej, przekonywał, że powinniśmy uczynić ją mniej abstrakcyjną oraz że potrzebujemy nowego, odpowiedniego dla antropocenu wizualnego sposobu myślenia. Antropocen może być także usłyszany, a antropogeniczne wpływy mają również wymiar audialny. W tekście przedstawiono argumenty za użyciem dźwięku jako medium komunikowania zachodzących zmian oraz wskazano różne rodzaje dźwiękowych reprezentacji antropocenu powstających za sprawą praktyków i teoretyków ekologii akustycznej i artystów dźwięku (Bernie Krause, David Dunn). Podjęto ponadto rozważania nad afektywnym potencjałem nagrań środowiska naturalnego i prac artystów dźwiękowych, ich zdolnością do wpływania na nas i na nasze emocje, a także kształtowania odpowiedzialnej postawy za środowisko, które zamieszkujemy wspólnie z nie-ludzkimi podmiotami.

Słowa-klucze: antropocen, zmiany klimatu, dźwięk, pejzaż dźwiękowy, ciemna ekologia

W książce *Jak zobaczyć świat*[1] Nicholas Mirzoeff, podejmując problem obrazowania zmiany klimatycznej, przekonywał, że powinniśmy uczynić ją mniej abstrakcyjną oraz że potrzebujemy nowego, odpowiedniego dla antropocenu, wizualnego sposobu myślenia. Zwraca uwagę na obrazy, wizualne realizacje artystyczne i ich zdolności do urealnienia, przybliżenia, dokumentowania przyczyn i dotkliwych konsekwencji antropocenu. Choć niemalże wszyscy doświadczamy skutków zachodzących zmian i wydaje się, że nie musimy być przekonywani o ich realności, to jednak nie wszystkie z nich są zauważane, bywa, że nie dostrzegamy ich przyczyn, takich jak interesy globalnego kapitalizmu czy kolonialnych imperiów. Nie zawsze godzimy się też z hipotezą o zasadniczym wpływie człowieka na kondycję naszej planety. Warto tu odnotować, że koncepcja antropocenu, jak wskazują badacze, pociąga za sobą odmienne niż nowoczesne rozumienie natury jako związanej z tym, co społeczne, wskazuje na ścisłe związki między ludzkimi i nie-ludzkimi podmiotami oraz sytuuje człowieka na szczycie hierarchii bytów,

[1] N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków-Warszawa 2016.

© for this edition by CNS

skoro okazuje się on tak znaczącą siłą, że jest w stanie w decydujący sposób zmieniać oblicze Ziemi[2]. Jak zauważył Andrew Whitehouse:

> Użyteczność antropocenu jako pojęcia polega na jego wieloznacznościach, podkreślających obawy i możliwości, które można by sobie wyobrazić w kierowanych przez ludzi globalnych systemach oraz na zdolności wskazywania zarówno wzajemnych powiązań ludzkiego i nie-ludzkiego życia, jak też możliwości jego zniszczenia i uciszenia[3].

Mirzoeff zachęca nas, abyśmy „nauczyli się dostrzegać antropocen" — spowodowane naszą działalnością zmiany — oraz, co się z tym wiąże, postuluje konieczność „»odwidze[nia]« [...] wpojon[ych] nam sposob[ów] widzenia świata", zachęca byśmy „zacz[ęli] sobie wyobrażać nową relację z tym, co zwykliśmy nazywać naturą. Idzie zatem o zobaczenie antropocenu"[4]. „Odwidzenie" utrwalonych, choć historycznych i kulturowych, sposobów widzenia oznacza między innymi zdjęcie z oczu „różowych okularów", przez które dokonane zmiany postrzegane są jako piękne, a nie destrukcyjne i szkodliwe, gdy takimi właśnie są. Powinniśmy porzucić zwyczaj estetyzowania podboju natury, industrializacji i rabunkowej eksploatacji zarówno środowiska naturalnego, jak i całych społeczeństw.

Poszukiwanie sposobów wizualizacji antropocenu nie ogranicza się do jego adekwatnych reprezentacji, lecz przede wszystkim oznacza tworzenie takich, które będą miały siłę performatywną oraz staną się wyzwaniem i zachętą do odpowiedzialnego działania przeciw niepohamowanej eksploatacji i degradacji środowiska, które zamieszkujemy wspólnie z nie-ludzkimi podmiotami. Zważywszy na wskazaną wcześniej dwuznaczność pojęcia antropocenu, sprawcze i angażujące reprezentacje nie muszą koncentrować się wyłącznie na negatywnych skutkach ingerencji człowieka, byłoby dobrze, gdyby ukazywały też twórcze (współ)działanie tego, co ludzkie, na/z tym, co nie-ludzkie. Choć negatywne konsekwencje antropocenu wydają się dominować w naszym doświadczeniu i myśleniu, to, jak sądzę, warto szukać również pozytywnych aspektów ludzkiej działalności. Konieczne jest też uchwycenie złożoności naszych relacji z bytami nie-ludzkimi, splecenia tego, co ludzkie ze środowiskiem, z „więcej-niż-ludzkim światem"[5], a co za tym idzie rozbicie muru oddzielającego kulturę od natury. Potrzebne jest także zdobycie umiejętności „widzenia świata jako całości", albowiem, jak przekonuje Mirzoeff: „Nic nie zobaczymy, jeśli przyjmiemy punkt widzenia obejmujący zaledwie wycinek, jak państwo czy region"[6]. Hipoteza antropocenu wymaga więc poszukiwania nowych

---

[2] Zob. A. Whitehouse, *Listening to birds in the Anthropocene: the anxious semiotics of sound in a human-dominated world*, „Environmental Humanities" 2015, nr 6, s. 54. Jeśli nie podano inaczej, tłum. R.T.

[3] *Ibidem*, s. 54.

[4] N. Mirzoeff, *op. cit.*, s. 228.

[5] Termin „the more-than-human world" został wprowadzony przez Davida Abrama w pracy *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human-World*, New York 1996.

[6] N. Mirzoeff, *op. cit.*, s. 244.

© for this edition by CNS

„bardziej pojemnych epistemologii”[7] i nowych bardziej przekonujących reprezentacji. Uwzględniając złożoność naszego doświadczenia sensorycznego, powinniśmy, nie negując wartości i sprawczości obrazów, poszukiwać bardziej multisensorycznych sposobów ujęcia antropocenu i jego konsekwencji.

Antropocen może być usłyszany, antropogeniczne wpływy zaś mają wymiar również audialny. Właśnie między innymi z tego powodu dźwięk może być użytecznym medium komunikowania zachodzących procesów, a dźwiękowe reprezentacje antropocenu, na przykład zmian zachodzących w środowiskach dźwiękowych oraz ich nowych antropocenicznych form, mogą mieć znaczną siłę oddziaływania.

W niniejszym artykule przedstawiam argumenty za użyciem dźwięku jako medium komunikowania zachodzących zmian oraz wskazuję na różne rodzaje dźwiękowych reprezentacji antropocenu powstających za sprawą praktyków i teoretyków ekologii akustycznej i artystów dźwięku.

Afektywność soniczna

Mirzoeff, choć nie wprost, wskazuje na inne niż wizualne reprezentacje zmiany klimatycznej i wymierania gatunków: „Jedną z najsilniej rzucających się w oczy zmian planety jest — według niego — olbrzymi spadek liczebności ptaków […]. Ludzkość od dawna przetrzebiła populację ptaków, zmieniając to, jak wygląda i jak brzmi świat”[8]. W swoich rozważaniach przywołuje również słynną książkę Rachel Carson z 1962 roku, ukazującą wpływ DDT na ludzi i zwierzęta. Jej tytuł — *Silent Spring* (*Milcząca wiosna*) — ma niesamowity potencjał perswazyjny. Wyobraźmy sobie tę najpiękniejszą w naszej strefie klimatycznej porę roku pozbawioną dźwięków budzącej się do życia natury, odgłosów ptaków, których intensywny śpiew wydaje nam się od niej nieodłączny. Wystarczy przypomnieć sobie liczne literackie teksty, szczególnie poetyckie, przywołujące śpiew skowronków, słowików czy klekot bociana. Słusznie zwraca uwagę Andrew Whitehouse, że choć Carson niewiele pisała o śpiewie ptaków, to:

> wskazywała na coś tak fundamentalnego i dobrze znanego, że znaczenie jego utraty byłoby zarówno szokujące, jak i natychmiast zrozumiane. *Silent Spring* zrobiła tak potężne wrażenie, ponieważ, całkiem dosłownie, uświadomiła, jakie szkody ludzie wyrządzają w ekosystemach […]. Szkody nie występowały gdzieś daleko, miały całkiem namacalny i destrukcyjny wpływ na codzienne doświadczenia wielu ludzi[9].

[7] S. Alaimo, *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington, IN 2010, s. 2; cyt. za: M. Comstock, M.E. Hocks, *The Sounds of Climate Change. Sonic rhetoric in the Anthropocene, the age of human impact*, „Rhetoric Review” 35, 2016, nr 2, s. 168.

[8] N. Mirzoeff, *op. cit.*, s. 229.

[9] A. Whitehouse, *op. cit.*, s. 54.

© for this edition by CNS

Michelle Comstoc i Mary E. Hocks w interesującym tekście *The Sounds of Climate Change. Sonic rhetoric in the Anthropocene, the age of human impact* wskazują na użyteczność dźwięku jako „retorycznego zasobu", który może być wykorzystany do komunikowania skutków zmiany klimatycznej. Autorki podają tu dwa zasadnicze argumenty: dźwięk, na co wskazują ostatnie badania teoretyków dźwięku, jest ważnym „kulturowym i politycznym zasobem (*resource*)" oraz, ze względu na swą „temporalność i wibracyjność", jest doskonałym retorycznym środkiem „komunikowania [...] nieprzewidywalnych doświadczeń zmiany klimatycznej, straty i wymierania"[10]. Obydwa argumenty dotykają złożonej ontologii dźwięku[11], który odbieramy jako zarówno wibracyjną siłę, wywierającą na nas fizyczny wpływ, jak i nośnik znaczeń i wartości. Badaczki zauważają, że słuchanie jest aktem multisensorycznym i oddziaływania dźwięku nie da się ograniczyć do tego, co jest odbierane przez ucho — nawet ludzie głusi odbierają „różnymi zmysłami szeroki zakres bodźców wibracyjnych i nigdy nie doświadczyli — przynajmniej fizycznie — absolutnej ciszy"[12]. Dźwięk jako fala akustyczna w zakresach ultra- i infra- nie jest przez nas słyszany, jednak oddziałuje na nas poza świadomością. Fizyczność dźwięku i jego niepełna dostępność dla ucha oznacza, że może on być rozpatrywany w dwóch podstawowych wymiarach — w jednym staje się dla nas sygnałem i poddawany jest semiotyzacji, a także waluacji, a w drugim dostępny jest tylko za pośrednictwem urządzeń amplifikujących lub translacji na inne dane, na przykład wizualne, bez których jego znakowy potencjał jest poza naszym zasięgiem. W jednym i drugim rejestrze dźwięk jest siłą, nieraz destrukcyjną, działającą na nasze ciało i wpływającą na nasze emocje. Akustyczne wibracje, przenikające świat, w którym żyjemy, tworzą wspólne środowisko dla nas i dla innych bytów. Można by nawet powiedzieć, że jesteśmy w nich zanurzeni i za ich sprawą połączeni. Z tego też powodu, jak sądzę, dźwięk jest nie tylko doskonałym medium komunikującym niemożność odseparowania tego, co ludzkie, od świata, lecz także jest tym, co łączy. Comstoc i Hocks, argumentując za użytecznością dźwięku jako retorycznego zasobu, przytaczają zaprezentowaną przez Steve'a Goodmana w książce *Sonic Warfare: Affect, and Ecology of Fear*[13] koncepcję „ontologii wibracyjnej siły" (*an ontology of vibrational force*), mającą u swych podstaw założenie o wibracji „jako zasadniczej właściwości uniwersum"[14]. Goodman jest zdania, że dźwięk ma zdolność wpływania na byty,

[10] M. Comstock, M.E. Hocks, *op. cit.*, s. 165–166.

[11] Na temat współczesnych sposobów pojmowania dźwięku zob. J. Gerrit Papenburg, H. Schultze, *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia* Sound Studies, przeł. M. Pasiecznik, S. Wojciechowski „Kultura Współczesna" 2012, nr 1, s. 20–30.

[12] M. Comstock, M.E. Hocks, *op. cit.*, s. 167.

[13] S. Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and Ecology of Fear*, London-Cambridge, MA 2010.

[14] Zob. M. Comstock, M.E. Hocks, *op. cit.*, s. 168.

© for this edition by CNS

współtworzenia „imersywnej atmosfery lub nastroju lęku i strachu”[15], wskazuje na „materialny potencjał sonicznych mediów jako powierzchni wibracyjnych lub oscylatorów”[16].

Istotny dla argumentacji za potencjałem dźwięku do oddawania zmiany klimatycznej jest jego czasowy wymiar. Jego nietrwałość, efemeryczność — dźwięk zanika wraz z stabilizacją jego źródła[17] — i afektywność (w znaczeniu wpływu) koreluje z kruchością naszego świata, przemijalnością istnień i intensywnością zachodzących zmian. Za sprawą technologii mamy dziś możliwość utrwalania, zatrzymania dźwięków i trwałego rejestrowania także tych, które dla ucha ludzkiego są niedostępne. Nagrania dźwięku pozwalają z jednej strony dostrzec zmianę, z drugiej skonfrontować się z tym, czego już usłyszeć nie można lub czego usłyszeć nie potrafimy. Współczesne technologie cyfrowe umożliwiają nam również przetwarzanie zarejestrowanych dźwięków, ich dowolne sekwencjonowanie oraz generowanie wirtualnych obiektów dźwiękowych. W pewnym stopniu odsłuchiwanie nagrań może skutkować wrażeniem niesamowitości, jest też, inaczej niż w przypadku obrazów, formą cielesnego doświadczania czasowości i zmiany. Dźwięk dany jest w ciele i odbierany przez złożony proces słuchania, którego składową jest semioza — proces przekształcania bodźców w znaczące dane.

Usłyszeć znikające

Z potencjału dźwięku do reprezentowania oraz komunikowania antropocenu korzystają od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku kompozytorzy, artyści dźwięku, eko- i bioakustycy koncentrujący swoją uwagę na relacji dźwięku ze środowiskiem, danym miejscem i czasem. Nie sposób opisać tu całego spektrum artystycznych działań wykorzystujących dźwięk, między innymi do wskazania specyfiki miejsc, kształtowania przestrzeni publicznych, ukazywania dynamiki i całościowego charakteru środowiska, w którym żyjemy[18]. Artyści czynią słyszalnymi niesłyszalną dla nas energię akustyczną, przekształcając ją w dostępny

[15] S. Goodman, *op. cit.*, s. XIV.

[16] *Ibidem*, s. 82. Goodman stara się uniknąć „redukcjonistycznego materializmu”, który jedynie sprowadza to, co soniczne, do wymiernej obiektywności i ignoruje „wpływy niematerialne (*affects*)”. Zauważa jednocześnie, że „fenomenologiczny antropocentryzm prawie wszystkich muzycznych i sonicznych analiz, z ich obsesją na punkcie zindywidualizowanego, subiektywnego odczucia” skutkuje niedostrzeganiem sprawczości towarzyszącej „wibracyjnemu spotkaniu” i „nieludzkich uczestników sieci doświadczenia”.

[17] Stabilizację możemy pojmować także jako śmierć. Warunkiem dźwięku jest ruch. W wypadku organizmów żywych ich wyginięcie oznacza dla nas utratę specyficznych źródeł dźwięku.

[18] Omówienie tych działań to materiał na niejedną książkę, dlatego nie podaję w tym miejscu nawet przykładowych prac. Na ten temat zob. na przykład „Evental Aesthetics” 6, 2017, nr 1; oraz *Environmental Sound Artists: In Their Own Words*, red. F. Bianchi, V.J. Manzo, New York 2016.

© for this edition by CNS

dla nas dźwięk („audifikacja") oraz dokonują translacji informacji nieakustycznych na dźwiękowe („sonifikacja"). Projekty artystyczne, działania profesjonalnych bio- i ekoakustyków mają swe dopełnienie w działalności amatorów *field recording* archiwizujących i udostępniających swoje nagrania w sieci oraz tworzących mapy dźwiękowe przestrzeni[19]. Jak pisze Gascia Ouzounian w artykule wstępnym do numeru „Evental Aesthetics", poświęconemu sztuce dźwięku i środowisku, tego rodzaju działania wskazują na ukierunkowanie uwagi „na miejsce i środowisko jako bogate źródła artystycznych inspiracji i akustycznych fascynacji"[20].

Głównym impulsem do takiego przeorientowania uwagi była z pewnością działalność R. Murraya Schafera, twórcy ekologii akustycznej, który uczynił nas wrażliwymi na dźwiękowy wymiar miejsc przez nas zamieszkiwanych, ale też na antropogeniczy charakter zachodzących w nich procesów dziś łączonych ze zmianą klimatyczną. Zawdzięczamy jemu oraz współpracującym z nim w ramach World Soundscape Project badaczom i artystom, często krytykowane, ale jak sądzę nadal ważne, pojęcie „pejzaż dźwiękowy"[21], wyznaczenie kierunków badań nad przemianami środowiska akustyczego oraz kształtowanie umiejętności uważnego słuchania. Schafer zaniepokojony był postępującym, za sprawą industrializacji, urbanizacji, konsumpcjonizmu, zanieczyszczeniem środowiska akustycznego hałasem oraz zanikiem dźwięków istotnych dla wspólnot akustycznych zamieszkujących dane terytorium. Intensywne zmiany technologiczne i industrializacja ujawniają się w percypowanym przez człowieka pejzażu dźwiękowym, który staje się pejzażem typu *lo-fi*, a więc hałaśliwym, nieprzejrzystym pod względem sygnałów akustycznych, utrudniającym komunikację dźwiękową. Odnotowanie zachodzących przemian lokalnych pejzaży dźwiękowych prowokowało do wykorzystania urządzeń dokumentujących zanikające dźwięki ludzkiego i nieludzkiego pochodzenia i tworzenia archiwów dźwiękowych, swego rodzaju muzeów utraconych dźwięków.

W tym miejscu warto odnotować, że nie sposób potraktować tego rodzaju zbiorów danych jako mimetycznych reprezentacji, które przyszłym słuchaczom pozwoliłyby doświadczyć brzmień pejzaży przeszłości. Podobnie jak w wypadku kolekcji artefaktów, tego rodzaju zbiory, choć ilustrują na przykład utratę bio-

---

[19] Zob. na przykład *Dźwiękowa mapa Wrocławia*, https://dzwiekowamapa.pl/ (dostęp: 7 marca 2018); oraz projekt *Cities and Memory*, https://citiesandmemory.com/sound-map/ (dostęp: 7 marca 2018).

[20] G. Ouzounian, *Rethinking acoustic ecology: Sound art and environment*, „Evental Aesthetics" 6, 2017, nr 1, s. 7.

[21] Zob. na przykład T. Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London-New York 2011, s. 136–140; A. Nacher, *Sto tysięcy miliardów dźwięków. Podróż poza wzrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk, aural safari)*, „Kultura Współczesna" 2010, nr 3. Dyskusji poddano także nostalgiczną wizję nieskażonego hałasem środowiska, wyraźnie zarysowującą się w klasycznej ekologii akustycznej opozycję między naturą i kulturą (zob. G. Ouzounian, *op. cit.*, s. 9).

© for this edition by CNS

różnorodności, nie pozwalają na doświadczenie brzmień wymarłych gatunków w sposób, w jaki mogłyby być odbierane, gdybyśmy słuchali ich bezpośrednio, w ich naturalnych habitatach. Pośrednictwo technologii, punkt, z którego nasłuchiwał nagrywający, wreszcie odmienny kontekst przestrzenny, historyczny, społeczny i kulturowy słuchającego są istotnymi pryzmatami kształtującymi odbiór nagranych dźwięków. Archiwa dźwiękowe, także te gromadzące różnego rodzaju naukowe dane dźwiękowe, są też rodzajem dźwiękowej „fikcji", podobnej do tej, która tworzona jest przez artystów dźwiękowych kreatywnie wykorzystujących nagrania w swoich kompozycjach. Przeciwstawienie „dźwiękowych faktów" zachowanych w archiwach i „dźwiękowych fikcji" tworzonych przez artystów nie jest tak oczywiste, jak mogłoby się wydawać. Na problem ten zwraca uwagę Ouzounian:

> W tej dualności pomiędzy akustycznym faktem i fikcją — dualnymi biegunami wzniesionymi pomiędzy nauką o pejzażu dźwiękowym i sztuką pejzażu dźwiękowego — nie dostrzega się, że przesłaniają one bardziej fundamentalną prawdę: wszystkie nagrania pejzażu dźwiękowego są stronniczymi i subiektywnymi dokumentami, zależnymi nie tylko od licznych wyborów dokonywanych przez nagrywającego oraz oferty poszczególnych technologii używanych do pomiaru, nagrywania, archiwizowania, transmitowania i reprodukcji dźwięku, ale też w równym stopniu od polityki słuchania, która (świadomie lub nie) przenika 'słyszenia' miejsca[22].

Rozważając dźwięk jako medium antropocenu i zmiany klimatycznej, warto zwrócić uwagę na na rozwijane przez kontynuatorów Schafera dwie idee: środowisk dźwiękowych jako harmonijnych całości tworzonych przez różne byty i ulegających destrukcji na skutek działalności człowieka oraz komunikacji dźwiękowej jako komunikacji międzygatunkowej. Tę pierwszą rozwija Bernie Krause w *The Great Animal Orchestra. Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*[23]. Ten niezwykle zaangażowany w ochronę i dokumentację ginących środowisk dźwiękowych artysta wskazuje trzy komponenty „anatomii pejzażu dźwiękowego": geofonię (niebiologiczne dźwięki natury, na przykład wiatru, ruchów tektonicznych, wody), biofonię (dźwięki wydawane przez inne niż człowiek organizmy żywe) i antropofonię (dźwięki wytwarzane przez człowieka). Wyodrębnienie antropofonii jako osobnego elementu pejzażu dźwiękowego może być z jednej strony uznane za przejaw antropocentrycznego myślenia, z drugiej może być odczytywane jako wskazanie dominującego we współczesnych pejzażach dźwiękowych aktora, którego działania w istotny sposób zmieniają środowiska akustyczne każdego niemal miejsca na ziemi. Dla Krausego znaczenie mają przede wszystkim dźwięki „elektromechaniczne", wytwarzane przez urządzenia, i to ich wpływ, podobnie jak u Schafera, okazuje się najbardziej destrukcyjny dla na-

[22] G. Ouzounian, *op. cit.*, s. 12. Zob. też krótkie omówienie dyskusji na temat złudzenia wiernego, realistycznego, dokumentowania i komunikowania przez nagrania pejzażu dźwiękowego danego miejsca: D. Michael, *Toward a Dark Nature Recording*, „Organised Sound" 16, 2011, nr 3, s. 206–210.

[23] B. Krause, *The Great Animal Orchestra. Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, New York 2012.

© for this edition by CNS

turalnych środowisk dźwiękowych — bogatych i zróżnicowanych biofonii. Dziś wytwarzane przez człowieka dźwięki stają się dominujące, zagłuszają bio- i geofonię. Istotne jest jednak nie tylko samo zagłuszanie biofonii, ale także dokonywane przez człowieka niszczenie ekosystemów.

Andrew Whitehouse zauważa, że Krause kładzie nacisk na ewolucyjne pojawianie się określonych rodzajów dźwięków, a wskazane „systemy akustyczne”[24] mogą być rozważane jako kolejne epoki, „w których szczególna kategoria dźwięków wyłaniała się lub miała tendencję do dominacji”[25]. W *Preludium* do *The Great Animal Orchestra* muzyk kreśli wyobrażone pejzaże dźwiękowe różnych ziemskich habitatów sprzed szesnastu tysięcy lat. Jest to obraz tworzącej się wielkiej orkiestry zwierząt, rezonującej z całą planetą, w której generowany przez ludzi hałas był niewielki i zdominowany przez inne biologiczne i niebiologiczne dźwięki:

> Planeta sama obfituje w pełen wigoru rezonans, który jest równie totalny i ekspansywny, jak subtelnie zrównoważony. Każde miejsce, ze swymi ogromnymi populacjami roślin i zwierząt staje się salą koncertową, wszędzie jedyna w swoim rodzaju orkiestra wykonuje niezrównaną symfonię, w której dźwięk każdego gatunku wpasowuje się w określoną część partytury. Jest to wysoko rozwinięte, naturalnie opracowane arcydzieło.[...] Jest to strojenie wspaniałej zwierzęcej orkiestry, objawienie akustycznej harmonii dziczy, silnie sprzężonej ekspresji naturalnych dźwięków i rytmu planety. Jest to punkt odniesienia dla tego, co słyszymy w pozostałych dziś dzikich miejscach; jest prawdopodobne, że źródła każdego utworu muzycznego, który nas cieszy oraz każde słowo, które wypowiadamy, wywodzą się [...] z tego kolektywnego głosu. Kiedyś nie było innej inspiracji akustycznej[26].

Naturalny pejzaż dźwiękowy, niezdominowany ludzką obecnością jest według Krausego harmonijnym dźwiękowym ekosystemem, w którym każdy gatunek znajduje własne pasmo swojej ekspresji dźwiękowej i jest w stanie siebie usłyszeć. Harmonijne, a więc niezniszczone, środowiska akustyczne to systemy, w których biologiczne i niebiologiczne byty są zestrojone, a aktywność dźwiękowa poszczególnych organizmów jest związana z akustycznymi cechami zamieszkiwanego terenu[27]: „Każdy akustycznie wrażliwy organizm musiał dostosować się do geofonii […]. Ludzi, tak jak innych w świecie zwierzęcym, przyciągały głosy geofonii, ponieważ zawierały fundamentalne komunikaty: o jedzeniu, poczuciu miejsca i więzi duchowej”[28]. Biomy znajdują swój wyraz w „specyficznych bioakustycznych sekwencjach i wzorach”[29]. Te specyficzne wzory oraz ich destrukcję uwidaczniają spektrogramy, które Krause wykorzystuje, by zilustrować kondycję

[24] B. Krause, *Człowiek w orkiestrze świata. W poszukiwaniu źródeł muzyki*, przeł. K. Kijowska, M. Bogdańska, „Glissando” 2015, nr 26, s. 47.

[25] A. Whitehoue, *op. cit.*, s. 57.

[26] B. Krause, *The Great Animal Orchestra…*, s. 9–10.

[27] *Ibidem*, s. 39.

[28] *Ibidem*. Krause pisze, że geofonia sama jest „źródłem piękna i złożoności oraz zasługuje na niezależne badania”.

[29] *Ibidem*, s. 78.

© for this edition by CNS

i zmiany nasłuchiwanych przez siebie środowisk. Słuchanie i nagrywanie pejzaży dźwiękowych jest istotne w diagnozowaniu kondycji środowiska, zwłaszcza jeśli założymy, że „naturalne pejzaże dźwiękowe, w szczególności, są głosami całych systemów ekologicznych. Każdy żyjący organizm — od najmniejszego do największego — i każde miejsce na ziemi ma swoją własną akustyczną sygnaturę”[30]. Zniszczenie wypracowanej dźwiękowej harmonii, na przykład przez wycinkę lasu czy zbudowanie lotniska, oznacza destrukcję i chaos naturalnego systemu komunikacji, który rozwinął się w danym pejzażu dźwiękowym. Jego uporządkowanie może trwać wiele lat[31].

Krause wskazuje, że zmiana klimatyczna jest jednym z powodów gwałtownych transformacji biofonicznych wzorów. Innym może być według niego przesuwanie się biegunów magnetycznych[32]. Ważna jest też, o czym już mówiono, działalność człowieka, przyczyna nie tylko hałasu, tłumiącego „bardziej estetycznie rezonujące dźwięki”[33], lecz także wymierania gatunków. Dziś dziką biofonię można usłyszeć w nielicznych już miejscach wolnych od ludzkiego hałasu[34]. *The Great Animal Orchestra* kończy się rozdziałem o znaczącym tytule: *The Coda of Hope*. Czy możemy mieć jeszcze nadzieję na zachowanie naturalnych środowisk i ich harmonijnych brzmień? Czy coś możemy zrobić? Odpowiedź Krausego jest prosta: musimy zmienić nasze nastawienie do środowiska naturalnego, pozostawić istniejące naturalne ekosystemy samym sobie, zrezygnować z konsumpcji produktów, których nie potrzebujemy. Powinniśmy uwolnić się od błędnego wyobrażenia, że potrafimy ulepszyć świat naturalny.

> W końcu, zanim zamrze leśne echo, możemy zechcieć na chwilę cofnąć się o krok i uważnie posłuchać chóru naturalnego świata [...]. Szept każdego liścia i stworzenia błaga nas o miłość i troskę o delikatną tkaninę biofonii, która przecież była pierwszą muzyką, jaką nasz gatunek usłyszał. Zostaliśmy pouczeni, że nie jesteśmy niezależni, lecz raczej stanowimy istotne części pojedynczego kruchego systemu biologicznego, głosami licznej orkiestry, a ponad wysławianie życia samego nie ma innej sprawy ważniejszej[35].

Ta odpowiedź może być uznana za naiwną i pewnie taką w istocie jest. Czy tego rodzaju zmiany naszego nastawienia są możliwe? Czy możemy liczyć, że piękno naturalnego pejzażu dźwiękowego, którym się zachwycimy, jest w stanie ocalić świat?

Krause nie jest tylko teoretykiem pejzażu dźwiękowego, jest też jego dokumentalistą i muzykiem wykorzystującym nagrania do tworzenia własnych kompozycji, dzięki którym mamy usłyszeć wielką orkiestrę naszej planety i stać się bardziej wrażliwi. Mikrofon w jego rękach jest narzędziem dokumentacji ludzkiego wpływu

[30] *Ibidem*, s. 27.
[31] *Ibidem*, s. 80.
[32] *Ibidem*, s. 78.
[33] *Ibidem*, s. 175.
[34] *Ibidem*, s. 214.
[35] *Ibidem*, s. 236.

© for this edition by CNS

oraz ginących głosów i środowisk dźwiękowych. Archiwum Krausego zawiera tysiące biofonii, których w dzikim stanie już nie możemy usłyszeć[36]. Na internetowej stronie Wild Sanctuary możemy usłyszeć fragmenty albumów z zarejestrowanymi, nie tylko przez Krausego, pejzażami[37] oraz ich artystycznymi opracowaniami[38]. Jaki jest potencjał tego rodzaju nagrań? Czy mamy do czynienia z tworzeniem dźwiękowego pomnika ginącego świata, którego wartość nie jest ograniczona do archiwizacji, ale który może zmienić nasze nastawienie? Czy ich jedynym rezultatem nie jest podtrzymywanie nostalgicznej, romantycznej wizji natury odseparowanej od ludzkiego świata, pięknej, malowniczej i wzniosłej, której brzmienia mogą funkcjonować w roli relaksujących pocztówek dźwiękowych?[39]

Jednak jeśli mielibyśmy usłyszeć wyzwanie do zmiany naszych relacji ze środowiskiem płynące z tego rodzaju nagrań, to warto wskazać ich afektywny potencjał, zdolność wpływania na nas i na nasze emocje. Przywoływane przez Krausego nagranie skowyczącego, wyjącego z rozpaczy i bólu rannego bobra, który poszukuje zabitej przez ludzi partnerki, ma siłę afektywną i budzi poczucie odpowiedzialności wobec nie-ludzkich istnień, których emocje, cierpienie łączą nas z nimi[40]. Być może takie nagrania są w stanie wspomagać rozwój „etyki życia", w której „ludzki podmiot musi odpowiadać za szerszy zakres powinności, które oddziałują nań, i które umożliwiają mu odróżnienie się od świata oraz domagają się odpowiedzi — a nie tylko reakcji"[41]. Właśnie tego rodzaju nagrania, zgodnie z krytycznymi uwagami Davida Michaela dotyczącymi nagrań naturalnych pejzaży dźwiękowych, jednoznacznie włączają nas do środowiska i wskazują inną niż romantyczna wizję natury i inną estetykę, skierowaną na to, co abjektalne[42].

Słuchanie innych

W *The Great Animal Orchestra* Krause pisze o zachodzącej w niszach akustycznych komunikacji dźwiękowej oraz dostrajaniu się do siebie poszczególnych

[36] *Ibidem*, s. 210.

[37] https://wildstore.wildsanctuary.com/collections/soundscape-albums (dostęp: 7 marca 2018).

[38] https://wildstore.wildsanctuary.com/collections/music-albums/products/gorilla (dostęp: 7 marca 2018).

[39] Krytycy dokumentowania naturalnych pejzaży dźwiękowych wskazują, że przy takich nagraniach pojawia się także ryzyko „sonicznej turystyki", która nie uwzględnia politycznych i ekonomicznych aspektów tego rodzaju aktywności. Zob. M. Comstock, M.E. Hocks, *op. cit.*, s. 173. Na temat pojmowania natury zob. Ph. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005.

[40] Zob. B. Krause, *Człowiek w orkiestrze świata…*, s. 49.

[41] J. Żylińska, *Czy mamy bać się końca świata? Afekt, geologia i poshumanizm jako wyznaczniki nowego horyzontu w humanistyce*, [w:] *Kultura afektu — afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015, s. 59.

[42] D. Michael, *op. cit.*, s. 206–210.

© for this edition by CNS

ich mieszkańców reprezentujących różne gatunki. Można powiedzieć, że zostaje tu zarysowana idea międzygatunkowej komunikacji dźwiękowej. Dobitnie pojawia się ona jako efekt projektu Davida Dunna *The Sound of Light in Trees. The Acoustic Ecology of Pinyon Pines* (2006), który umożliwia nam usłyszenie „dźwięków globalnego ocieplenia"[43]. Dunn nagrał w górach Nowego Meksyku żerujące na sosnach (*Pinus edulis*) i niszczące je korniki, umieszczając specjalnie przygotowane mikrofony we wnętrzu drzew. Umożliwiły one zapis dźwięków spoza zakresu naszego słuchu. Amplifikacja pozwoliła nam usłyszeć niesłyszalny pejzaż dźwiękowy, który wprowadza nas w bogaty i nieznany nam świat. Podobnie jak dla Krausego, dla Dunna rejestracja i analiza pejzażu dźwiękowego nie ma znaczenia tylko artystycznego i estetycznego, jest również metodą badań. Opracowane przy projekcie techniki nagrań pozwoliły bardziej precyzyjnie oszacować populację kornika i kulminacyjny moment jego gradacji niż przy zastosowaniu dotychczasowej techniki — pułapki feromonowej. Zgromadzony podczas badań materiał stał się podstawą do analizy zachowań tych chrząszczy, ich dźwiękowych sposobów komunikowania[44]. Co ciekawe, projekt umożliwił postawienie hipotezy o reagowaniu przez korniki na ultradźwięki emitowane przez usychające drzewa (proces kawitacji).

Słusznie stwierdza Anna Nacher, że projekt Dunna:

> pozwala wykroczyć poza antropocentryczną koncepcję komunikacji, a zatem umożliwia przeformułowanie dominującego dziś sposobu myślenia o mediach. [...] W przedsięwzięciach Dunna zarysowana zostaje wyrazista idea mediów i komunikacji, w ramach której w interakcje wchodzą ze sobą pojedynczy aktanci funkcjonujący w strukturze o wysokiej złożoności. Struktura ta nie jest jedynie sumą składających się na nią elementów, nieustannie zachodzą w niej bowiem procesy kodowania, rekodowania i dekodowania[45].

Nacher pyta, czy jesteśmy włączeni w ten system komunikacji. Nawet jeśli nie potrafimy odpowiedzieć na to pytanie, warto podjąć badania nad dźwiękowym systemem komunikacji międzygatunkowej oraz konsekwencjami naszego wpływu na kondycję poszczególnych uczestników tego systemu. Rozważania Nacher nad projektem Dunna, a co za tym idzie nad komunikacją międzygatunkową, prowadzą ją do sformułowania postulatu: „Fundamentem świata postludzkiego stać się musi etyka konektywności, »która nie przypisuje żadnej uprzedniej, absolutnej różnicy uczestnikom i aktantom zaangażowanym w zdarzenia etyczne, ale rozpo-

---

[43] Zob. H. Raffles, *Insectopedia*, New York 2010, s. 263–275. Pracę Dunna omawia Anna Nacher w artykule *„Drzewa mówią" — w stronę biomediów*, [w:] *Bio-techno-logiczny. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, red. P. Zawojski, Szczecin 2015, s. 144–165.

[44] Raffles przytacza badania Reginalda Cocrofta i jego współpracowników z University of Missouri w Columbii, którzy wykazali, że insekty potrafią również komunikować się, używając wibrujących sygnałów — wprowadzają swe podłoże (liście, łodygi, korzenie drzew) w nieakustyczne wibracje. H. Raffles, *op. cit.*, s. 273.

[45] A. Nacher, *„Drzewa mówią"...*, s. 161.

© for this edition by CNS

znaje etyczne konsekwencje procesu naruszania ciągłości życia i czasowej stabilizacji aktantów w procesie«"[46]. Przywołuję tu konstatacje Nacher, choć wskazana przez nią etyka ufundowana na płaskiej ontologii[47] wydaje mi się dyskusyjna, ponieważ to właśnie projekt dźwiękowy, który jest ściśle powiązany z procesem globalnego ocieplenia (wzrost populacji kornika w lasach sosnowych jest rezultatem wysychania drzew, sygnalizujących swój stan ultradźwiękami, jednocześnie dewastacja lasów przez insekty przyczynia się do wzrostu temperatury), stał się impulsem do podniesienia kwestii etycznych tak istotnych w refleksji nad antropocenem. W nawiązaniu do tego projektu można również zapytać, w jakim stopniu dźwiękowe udostępnienie obcego nam świata insektów i ich żywicieli czyni nas bardziej wrażliwymi i odpowiedzialnymi oraz świadomymi relacji z „więcej-niż-ludzkim światem", w jakim stopniu rzeczywiście zbliża nas do innych istnień.

Praca Dunna w jedną całość wiąże korniki, drzewa, zmianę klimatyczną. Jednocześnie jest rejestracją globalnej katastrofy, ponieważ inwazja insektów na usychające lasy sosnowe nie jest wydarzeniem lokalnym — „Jeśli te plagi są rezultatem globalnych zmian temperatury, ich konsekwencje są potencjalnie tragiczne"[48]. Nagranie konfrontuje nas z katastrofą, której jesteśmy winni[49].

The Sound of Light in Trees jest przykładem jednego z tych projektów, które łączą praktykę *field recording* z działaniem artystycznym i naukowym. Jedną z ich niezaprzeczalnych wartości jest to, że otwierają nowe możliwości w badaniach naukowych nad zmieniającym się środowiskiem, a także, jak ujęła to Ouzounian, ujawniają prawdy o akustycznym środowisku oraz rzeczywistości, które są niedostępne pomiarom i wymykają się analizom ilościowym[50]. Wśród tych prawd są również te, których przyjąć nie chcemy i które za sprawą utrwalonych nowoczesnych sposobów konceptualizowania natury oraz estetyki malowniczości były wykluczane z nagrań środowiska naturalnego. David Michael w interesującym tekście *Toward a Dark Nature Recording*, podejmującym między innymi problem właściwej antropocenowi estetyki nagrań natury, mówi o nowatorskim charakterze pracy Dunna. Jego zdaniem *The Sound of Light in Trees* porzucają estetyczną ramę obecną w nagraniach dźwięków środowiska naturalnego, która tworzy fantazję o malowniczej i odseparowanej od nas naturze. Zamiast tego ukazuje to, co okropne, przerażające, a także samą katastrofę. Michael do takich prac zalicza na przykład Katie Paterson *Vatnajökull (the sound of)*, będącą kroniką topnienia lodowca, oraz serię nagrań Petera Cusacka *The Sounds from Dange-*

[46] *Ibidem*, s. 162.

[47] Na temat płaskiej ontologii i etyki zob. A.W. Nowak, *Ontologia a aksjologia — co możemy zyskać, a co stracić, używając teorii aktora-sieci? Diagnoza wstępna*, [w:] *Kultura nie-ludzka*, red. A. Kil, J. Małczyński, D. Wolska („Prace Kulturoznawcze" nr 18), Wrocław 2015, s. 65–80.

[48] Informacja na albumie D. Dunn, *The Sound of Light in Trees*, 2006; www.acousticecology.org/dunn/solitnotes.html (dostęp: 7 marca 2018); cyt. za: D. Michael, *op. cit.*, s. 209.

[49] *Ibidem*.

[50] G. Ouzounian, *op. cit.*, s. 12.

© for this edition by CNS

rous Places, zawierającą, między innymi, rejestrację pejzażu dźwiękowego strefy opuszczonej w Czarnobylu. Moglibyśmy z pewnością przytoczyć tu także na przykład pracę Andrei Polii *Heat and the Heartbeat of the City: Central Park Climate Change in Sound* (2004)[51].

Michael, nawiązując do koncepcji ciemnej ekologii Timothy'ego Mortona[52], wskazuje kierunek, w jakim powinny pójść rejestracje pejzaży dźwiękowych natury. Powinny być to nagrania „natury ciemnej", a więc takie, które obejmą to, co abjektalne, odrzucone, śmierć i przemoc, ale także interferencje między człowiekiem a środowiskiem. Przykładem mogłoby być wspomniane nagranie skowytu bobra. Michaelowi, co podkreśla, nie chodzi o fetyszyzm krwi i przemocy w nagraniach, ale raczej o odnalezienie właściwego kontrapunktu fantazji tworzących „nieodpowiednie dystanse między nami a naturą" oraz ukazanie „całości ekologii, z którą jesteśmy nierozerwalnie związani"[53].

Jak sądzę, tego rodzaju prace sugestywnie uobecniają antropoceniczny pejzaż i, często zatrważające, efekty zmiany klimatycznej. Wzajemne powiązania między nami i „więcej-niż-ludzkim światem" ukazują też nagrania pejzaży dźwiękowych miast i obszarów uprzemysłowionych, rejestracje pejzaży typu *lo-fi*, które, inaczej niż nagrania pejzaży dźwiękowych natury, nie usuwają dźwięków emitowanych przez człowieka i jego narzędzia, łączą to, co biologiczne, z tym, co technologiczne, ludzkie z nie-ludzkim, zdają się bardziej ekspresyjne w ukazywaniu nierozerwalnego splotu ludzkiego i nie-ludzkiego wraz z jego ciemnymi konsekwencjami. Powinny one jednak unikać estetyzacji (dostrzeganej przez Mirzoeffa w malarstwie impresjonistów), która czyni przedmiotem estetycznego zachwytu to, co dla środowiska jest destrukcyjne i degradujące.

To hear the Anthropocene: On sound representations of climate change

Abstract

Taking up the problem of climate change, Nicholas Mirzoef, in his book *How to See the World*, argued that we should make it less abstract and that we need a new mode of visual thinking, adequate to the Anthropocene. The Anthropocene can also be heard and the anthropogenic impacts can have an audible dimension as well. This article provides reasons for using sounds as a medium communicating the ongoing changes and lays out different kinds of sound representations of the anthropocene

[51] Zob. http://www.andreapolli.com/centralpark/main.html (dostęp: 7 marca 2018). Więcej na temat ciemnej ekologii i sound artu zob. D. Jackson, *The Sonic Antropocene: Dark Ecological Soundscape in Chris Watson's* Vatnajökull, „Evental Aesthetics" 6, 2017, nr 1, s. 43– 62.

[52] T. Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, MA 2007; por. D. Michael, *op. cit.*

[53] *Ibidem*, s. 210.

© for this edition by CNS

demonstrated by practitioners and theoreticians of acoustic ecology and sound artists (B. Krause, D. Dunn). Recordings of the environment and works by sound artists are given consideration with respect to their affective potential, their ability to influence us and our emotions, to shape a more responsible attitude to the environment that we inhabit together with the nonhuman agents.

Keywords: the Anthropocene, climate change, sound, soundscape, dark ecology

Bibliografia

Abram D., *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human-World*, New York 1996.

Alaimo S., *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington, IN 2010.

Cities and Memory, https://citiesandmemory.com/sound-map/ (dostęp: 7 marca 2018).

Comstock M., Hocks M.E., *The Sounds of Climate Change. Sonic rhetoric in the Anthropocene, the age of human impact*, „Rhetoric Review" 35, 2016, nr 2.

Dźwiękowa mapa Wrocławia, https://dzwiekowamapa.pl/ (dostęp: 7 marca 2018).

Environmental Sound Artists: In Their Own Words, red. F. Bianchi, V.J. Manzo, New York 2016.

Gerrit Papenburg J., Schultze H., *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia Sound Studies*, przeł. M. Pasiecznik, S. Wojciechowski, „Kultura Współczesna" 2012, nr 1.

Goodman S., *Sonic Warfare: Sound, Affect, and Ecology of Fear*, London-Cambridge, MA 2010.

Ingold T., *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description,* London-New York 2011.

Jackson D., *The Sonic Antropocene: dark ecological soundscape in Chris Watson's* Vatnajökull, „Evental Aesthetics" 6, 2017, nr 1.

Krause B., *Człowiek w orkiestrze świata. W poszukiwaniu źródeł muzyki*, przeł. K. Kijowska, M. Bogdańska, „Glissando" 2015, nr 26.

Krause B., *The Great Animal Orchestra. Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, New York 2012.

Macnaghten Ph., Urry J., *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005.

Michael D., *Toward a dark nature recording*, „Organised Sound" 16, 2011, nr 3.

Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków-Warszawa 2016.

Morton T., *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, MA 2007.

Nacher A., *„Drzewa mówią" — w stronę biomediów*, [w:] *Bio-techno-logiczny. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, red. P. Zawojski, Szczecin 2015.

Nacher A., *Sto tysięcy miliardów dźwięków. Podróż poza wzrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk, aural safari)*, „Kultura Współczesna" 2010, nr 3.

Nowak A.W., *Ontologia a aksjologia — co możemy zyskać, a co stracić, używając teorii aktora-sieci? Diagnoza wstępna*, [w:] *Kultura nie-ludzka*, red. A. Kil, J. Małczyński, D. Wolska („Prace Kulturoznawcze" nr 18), Wrocław 2015.

Ouzounian G., *Rethinking acoustic ecology: sound art and environment*, „Evental Aesthetics" 6, 2017, nr 1.

Raffles H., *Insectopedia*, New York 2010.

Whitehouse A., *Listening to birds in the Anthropocene: the anxious semiotics of sound in a human-dominated world*, „Environmental Humanities" 2015, nr 6.

Żylińska J., *Czy mamy bać się końca świata? Afekt, geologia i poshumanizm jako wyznaczniki nowego horyzontu w humanistyce*, [w:] *Kultura afektu — afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.

© for this edition by CNS