

 <https://orcid.org/0000-0001-6755-5471>

Agnieszka Lniak

Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: agnieszka.lniak@gmail.com

SONICZNE MASZYNERIE: *WINDOW* KATHARINE NORMAN I *EARJOBS* JOHANNESA KREIDLERA

Sonic Machinery: *Window* by Katharine Norman and *Earjobs* by Johannes Kreidler

Abstract: The context of this article is the term sonosphere, which, according to Tomasz Misiak, is one of the three sonic spheres and one that relates directly to the achievements of the musical avant-garde. The article opens with a polemic against the claim that the sonosphere refers exclusively to avant-garde and experimental music (i.e. music that has been institutionalized) but admits that art can conceptually problematise the sonosphere. The author therefore undertakes an interpretation of two works that are themselves reinterpretations of John Cage's concept of silence. The former is Katharine Norman's *Window* piece from the digital literature genre, which uses interface interaction and various sensory stimuli (sound, image, text) to rethink the sonosphere of the home and the relationship between the private and public sonosphere. The latter is Johannes Kreidler's *Earjobs*, in which the composer combines the act of listening to experimental music (such as John Cage's *4'33''*) with hired labor. In doing so, he stimulates a discussion on the meaning of the avant-garde, the act of listening, and the status of the listening subject in the capitalist system, especially when we talk about silence.

Keywords: sonosphere, avant-garde, sound studies, sound, listening

Długa i rozproszona linia sztuki dźwiękowej zawiera ikoniczne punkty, do których latami odwołują się artyści i artyści eksperymentujący z dźwiękiem. Jednym z takich punktów jest początek lat 50. XX wieku, kiedy David Tudor wykonuje *4'33''* Cage'a, a sam kompozytor tworzy kolejne odczyty i eseje poświęcone jego koncepcji ciszy. Gdy prześledzimy historię artystycznej i teoretycznej refleksji o dźwiękach otoczenia, ciszy czy hałasie, pozorna mapa artystycznych zjawisk utworzy rozległą sferę nurtów i tendencji oscylujących wokół terminów, takich jak audiosfera, pejzaż dźwiękowy czy sonosfera. Dlatego zanim przejdę do analizy dwóch utworów jawnie odwołujących się do koncepcji autora *Silence*, chcę pokrótce przybliżyć to, czym jest tytułowa soniczna maszyna.

W monografii *Estetyczne konteksty audiosfery* Tomasz Misiak dokonuje klasyfikacji „świata dźwięku” na trzy obszary: audiosferę, fonosferę i sonosferę¹. Słowo sfera – jak zwraca uwagę autor – etymologicznie oznacza „kulę”, a znaczenie to dobrze oddaje postrzeganie dźwięku jako fenomenu, który „rozpościera się wokoło, a nie naprzeciw”². Podobnie jest z innym polem znaczeniowym sfery, które odnosi się do obszaru działania bądź wpływów – to znaczenie Misiak odczytuje z perspektywy fenomenologicznej, jednak biorąc pod uwagę dotychczasowe rozpoznania o dźwięku/słuchaniu jako polityce, czytałabym „sferę wpływu” dźwięków właśnie w jego społecznym znaczeniu. Znaczenie słowa „sfera” jest jednak w tym przypadku kwestią drugorzędną. Interesuje mnie zaproponowany przez badacza podział, który pośród fonosfery (ekspresja foniczna człowieka) i audiosfery (szeroko rozumianego wpływu technologii na praktyki słuchania) wymienia sonosferę – jej „przedrostek «sono» to łaciński czasownik oznaczający «wydawanie tonów», «dźwięczenie», «rozbrzmiewanie», «wydawanie szmerów», «huczenie»”³. Zaproponowane przez Misiaka rozumienie sonosfery przywodzi na myśl definicję Macieja Gołąba, który definiuje omawiane pojęcie jako „organizację sonorystyczną, brzmieniową”⁴. Zarówno Misiak, jak i Gołąb, podążając za rozpoznaniem muzykologa Józefa Michała Chomińskiego, w polu pojęć sonosferycznych sytuują sonorystykę. Niemniej, o ile według Gołąba to właśnie „przekraczanie granic muzyczności” na polu muzyki XX wieku oraz wykorzystywanie technologii do rozwijania możliwości brzmieniowych uosabiają pojęcie sonosfery⁵, o tyle Misiak rozumie je szerzej. Autor, wychodząc od teorii muzyki, praktyki kompozytorskiej i teorii słyszenia⁶, włącza do refleksji o sonosferze ogół zjawisk dźwiękowych. Swoją interpretację jednej z dźwiękowych „sfer” – sonosfery – podsumowuje tak:

Odnosząc się do różnorodnych form fenomenów dźwiękowych, sonosfera kładłaby zatem szczególnie akcent na warstwę brzmieniową, prowokując doszukiwanie się potencjalnych wartości muzycznych nie tylko w dźwiękach wydawanych przez instrumenty, lecz także na przykład w warkocie silnika, szumie wodospadu czy huczeniu wentylatora. W ten sposób pojęcie sonorystyki stosowane w teorii muzyki odsyła poza swój pierwotny kontekst i znajduje swoje przedłużenie w sonosferze – otaczającej, dźwiękowej rzeczywistości, wyostrowając naszą uwagę, zmieniając tradycyjne podejście do dźwięku oraz otwierając nowe możliwości słyszenia”⁷.

¹ Zob. T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2009, s. 30.

² Ibidem, s. 31.

³ Ibidem, s. 32.

⁴ M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością, a zmianą fonosystemu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 194.

⁵ Por. ibidem, s. 227–240.

⁶ Zob. T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, op. cit., s. 32.

⁷ Ibidem, s. 33.

Tym samym Misiak zbliża swoje rozumienie sonosfery do tego, co Gołąb nazywa fonosferą⁸ – dźwiękami otoczenia, pejzażem dźwiękowym, czy też audiosfery – takiej, jaką definiuje ją Maria Gołaszewska⁹. W propozycji Misiaka znaczące jest to, że zdobycze muzycznego eksperymentu są nierozzerwalnie połączone z refleksją o pozamuzycznej dźwiękosferze. Podążając za rozpoznaniem badacza, można uznać, że pomysł włączania dźwięków otoczenia do muzyki oraz porzucenie artystycznego mimesis na rzecz naśladowania codziennego doświadczenia dźwiękowego ma proveniencję awangardową i eksperymentalną¹⁰. Kiedy uzupełnimy tak ujęte zjawisko sonosfery o polityczne rozumienie soniczności – na przykład w duchu filozofii Salomé Voegelin – to tak rozumiana soniczność nie będzie miała wyłącznie estetycznego znaczenia. Muzyka awangardowa pozwoliła wnieść temat sonicznego doświadczenia do elitarnego centrum – w mury filharmonii lub uniwersytetu. Nie oznacza to jednak, że soniczną wrażliwością dysponują wyłącznie ci, którzy przynależą do tegoż centrum. Sugerując się jednak sonorystycznym „rodowodem” terminu, jego zakorzenieniem w dźwiękowym eksperymencie, zjawisko sonicznych maszynierii pragnę opisać, odwołując się właśnie do artystycznych kontynuacji pomysłów dźwiękowej awangardy. Zestawię ze sobą dwa utwory czerpiące z Cage’owskiej koncepcji ciszy jako continuum dźwięków niezdeterminowanych. Obydwa odsłaniają inną dźwiękową możliwość filozofii zawartej w tekstach i kompozycjach neoawangardzisty, przede wszystkim w wymienionym na początku 4’33” oraz esejach z lat 50., przedrukowanych w *Silence: Lectures and Writings*¹¹. Cisza w obydwu utworach jest fenomenem-maszyną¹², która nie pracuje wyłącznie na rzecz wyabstrahowanego doświadczenia dźwiękowego (fenomenu), ale zostaje wpleciona w sieć połączeń z innymi maszynami.

⁸ Zob. M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku...*, op. cit., s. 240–243.

⁹ Por. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 1997, s. 78–81.

¹⁰ Jak pisze Michael Nyman, „rozdzielenie na muzykę eksperymentalną i awangardową wynika ostatecznie z czysto muzycznych rozważań”. (M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*, przeł. M. Mendyk, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 16). Wymieniam w tym przypadku dwa zbiory, posiadające niewątpliwie części wspólne, przy czym awangardę rozumiem jako zjawisko osadzone w konkretnych ramach czasowych, eksperyment zaś jako nowe podejście do komponowania, wykonania i słuchania (por. Nyman, *Muzyka eksperymentalna...*, op. cit., s. 16–48). Kluczowy jest tu element „decentralizacji” dzieła muzycznego, wcześniej stanowiącego podstawę romantycznego mitu muzyki i kompozytora-twórcy (zob. U. Eco, *Dzieło otwarte*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboliński, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008; N. Cook, *Muzyka*, przeł. M. Łuczak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000) oraz ontologicznej jego wykładni (zob. A. Ridley, *Przeciw ontologii muzycznej*, przeł. W. Bońkowski, „Muzyka” 2005, nr 1).

¹¹ J. Cage, *Silence: Lecture and Writings*, Marion Boyars, London 2017.

¹² Pojęcie maszyny i maszynierii wywodzę z propozycji Moniki Głosowicz, która deleuzoguattariańską maszynę rozumianą jako ruchomą strukturę odczytuje w kontekście systemu sytuujących podmiot (piszący i czytający) w sieci afektywnych interakcji i oddziaływań, por. M. Głosowicz, *Maszynierie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019.

Katharine Norman, *Window*

Katharine Norman, artystka sound-artowa i kompozytorka, w 2012 roku stworzyła utwór z gatunku literatury cyfrowej dedykowany Johnowi Cage'owi w rocznicę jego setnych urodzin. Nagrodzone przez New Media Writing Prize *Window*¹³ to długa – a dokładniej trwająca nieprzerwanie cały rok – aleatoryczna kompozycja złożona ze zmieniających się w czasie czterech zasadniczych elementów: (1) sekwencji zdjęć uchwyconych zza okna domu autorki, (2) przypadającej na każdy miesiąc krótkiej formy prozatorskiej o charakterze pamiętnikarskim i wspomnieniowym, (3) kolażu interaktywnych słów lub zdań i wreszcie (4) zmieniającego się pejzażu dźwiękowego, z którego szumu raz po raz wyróżniają się wołania dziecka, turkot kosiarki, klakson czy śpiew ptaków. Utwór Norman jest interaktywny na swój przewrotny sposób: trzy z wymienionych elementów: obraz, proza, poezja w każdej chwili mogą zostać wyłączone przez użytkownika przy użyciu prostego interfejsu i trybu ciemnego, trybu tekstu, trybu słów i trybu dnia. Jak w opublikowanym później artykule *Window – an Undecided Sound Essay* pisze autorka utworu:

to, jak upływa czas, zależy wyłącznie od słuchacza – może on zdecydować, czy będzie czytał serię krótkich esejów czy będzie szukał fragmentarycznych tekstowych „wspomnień”, czy też wyłączy wizualne obrazy na rzecz słuchania w ciemności przez jakiś czas¹⁴.

Norman sugeruje, że słuchacz może dostosować słuchaną sonosferę do własnych preferencji. W oknie aplikacji, będącym też oknem domu, rozsiane zostały heksagonalne obiekty przypominające flarę obiektywu, którym przyporządkowano elementy słyszalnej sonosfery: szum drzew, turkot kosiarki czy okrzyki dziecka. Pomimo zapewnień autorki – zwodniczych bądź nie – zarządzanie sonosferą nie jest już tak proste. Każda z moich prób opanowania i „ustawienia” sonosfery według własnych upodobań kończyła się fiaskiem. Wśród nieopisanych i przyporządkowanych dźwiękom obiektów zlokalizowanie konkretnego dźwięku wydawało się niemożliwe. Przesuwanie ich w różnych kierunkach nie przynosiło pożądanego efektów, ponieważ ucho nie było w stanie rozpoznać zmian w tak złożonej sonosferze. Interpretacja ruchu obiektów otwierała kolejne pytania – czy góra jest głośniejsza, a może prawa strona? Czy przyporządkowane obiekty i dźwięki zmieniają się w czasie? Podejmując się próby usystematyzowania dźwiękowej materii w oknie aplikacji, po raz pierwszy zdecydowałam się wyłączyć wszystkie dźwięki, ponieważ nie byłam w stanie zlokalizować powtarzalnych, dziecięcych okrzyków, które zakłócały szumową sonosferę. Otworzyło to moją interpretację na wątki związane z pracą reprodukcyjną wykonywaną równoległe z pracą najemną. Ta interpretacja mogła być odległa od intencji autorki, ponieważ utworu słuchałam po raz pierwszy podczas pandemii, a więc

¹³ K. Norman, *Window*, <https://www.novamara.com/window/desktop.html> (dostęp: 22.01.2024).

¹⁴ Eadem, *Window – an Undecided Sound Essay*, „Journal of Sonic Studies” 2018, nr 4, <https://www.researchcatalogue.net/view/266147/266148> (dostęp: 22.01.2024).

w rzeczywistości, w której doświadczanie sonosfery przez okno było jeszcze bardziej naznaczone usytuowaniem podmiotu.

W czwartym numerze „Journal of Sonic Studies” Katharine Norman sama nazywa *Window* wytworem sztuki łączącym naukę z zabawą – to zdaniem autorki utwór „zrodzony z niezdecydowania”, w którym nie pojawił się ustalony z góry przedmiot badań, ale ujawnił się on podczas tworzenia¹⁵. Dla wszystkich, którzy zaglądali, zaglądają i będą zaglądać przez *Okno*, koegzystowanie z utworem odsłania przygodność sonicznego doświadczenia i nasłuchiwanie pejzażu dźwiękowego. Ta partycypacja dotyczy także samej Norman, która każdego ranka fotografowała świat z okalającą go konceptualną i fizycznie istniejącą ramą i nagrywała sonosferę tego miejsca. Dla autorki *Window* było lekcją tego, jak obdarzone sentymentem miejsce odsłuchane ponownie wydaje się zwyczajne, codzienne i podobne wielu innym, sonicznym doświadczeniom. Jak wyznaje w swoim eseju, po miesiącu fotografowania i rejestrowania sonosfery okna autorka doświadczyła tego, że zgromadzone obrazy, teksty i dźwięki „nie były niczym szczególnym”:

Pod koniec grudnia stanęłam przed masą materiałów, które ukradkiem przekształciły się w dokumentalny zapis roku zwykłych poranków. Nie było to nic szczególnego, nic, czym można by się pochwalić [...]. Dla kogoś innego znaczyły niewiele. Nie były szczególnie piękne, przyciągające wzrok czy ucho¹⁶.

Zanim jednak Norman skonfrontowała się z własnym pytaniem, czym jest zgromadzone przez nią sentymentalne archiwum, wyznaczające zmysłową przestrzeń domu, autorka skupiła się na samym akcie rejestracji dźwięku. To zdarzenie, które w dobie podręcznych aparatów i dyktafonów nie jest już czymś niezwykłym, stało się dla niej nawykowym rytuałem – ważną, ożywczą czynnością, wywołującą bliższy (a może tylko inny) „stosunek do codziennego doświadczenia”¹⁷. Jak o rytualności rejestrowania pisze autorka:

Niektórzy mogą to nazwać *mindfulness*. Z pewnością doświadczenie spędzania dłuższego czasu na tym szczególnym, małym rytuale w subtelny sposób „zmieniło” mój sposób myślenia. Przez pewien czas, nawet rok po zebraniu materiałów i kilka miesięcy po stworzeniu *Window*, spoglądałam każdego ranka przez okno, nadstawiałam ucha, otwierałam oczy i przywoływałam wspomnienia, które z większą uwagą odtwarzały zarejestrowaną artystyczną podróż – drzewo, niebo, okno, ogród, widok. Co ciekawe, po przeprowadzce spoglądałam na nowe drzewo, zmieniony pejzaż i inne niebo jak na powidoki tamtego doświadczenia. Ten samotniczy, osobisty rytuał był jednak dla mnie tylko punktem wyjścia. Opisywanie osobistego rytuału zawsze niebezpiecznie zbliża się do solipsyzmu, nie jest ani aktem komunikacyjnym, ani dziełem sztuki – ani też, samo w sobie, metodą badania dźwięku i doświadczenia dźwiękowego¹⁸.

¹⁵ Zob. *ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

Dokumentowanie codziennego rytuału nie miało dla autorki samo w sobie znaczenia naukowego; było rytuałem o osobistym, emocjonalnym znaczeniu. Konfrontacja z własnym stanem wiedzy nastąpiła dopiero wówczas, gdy Norman *doświadczyła* zebranego archiwum. Wtedy odkryła, że przedmiotem jej badania nie były dźwięki, obrazy i zgromadzone materiały tekstowe, ale to, jak powstaje relacja ze znajomym miejscem. „Tematem [badań] była dynamiczna konstrukcja miejsca i ludzkiego doświadczenia miejsca przez nagromadzenie percepcji zmysłowej, powtórzeń, pamięci i emocji”¹⁹. Z powstałego materiału autorka postanowiła stworzyć utwór, w którym „dźwięk jest tylko częścią obrazu”, jedną z warstw codziennego doświadczenia²⁰.

Dynamika słuchania *Window* wynika nie tylko z implementacji interaktywnego interfejsu i aktywizacji zmysłów, lecz także relacji przestrzeni osobistej do tego, co wspólne. Dlatego Norman wyraża pragnienie, aby każdy z widzów utworu wykorzystał go, by stworzyć swoje własne środowisko słuchania, swoje własne „miejsce” – przy czym narzędziem do tego ma być właśnie ta część interfejsu, która służy do sterowania sonosferą – a później mógł „zaangażować się w teksty i obrazy wizualne, niekoniecznie stawiając dźwięk na pierwszym miejscu”²¹. Tak stworzone przez autorkę, a później odbiorcę, laboratorium czytania, oglądania i poznania „kontekstualizuje doświadczenie słuchowe w reszcie życia”, biorąc pod uwagę także zmienne potrzeby podczas percepcji²². Norman podsumowuje swój autorski manifest opisujący *Window* wspomnieniem niezwiązanym z oknem, ale ze sztuką innego autora – autora *Silence*:

Przypomina mi się jedno z moich ulubionych zdjęć Johna Cage’a, tego wielkiego odkrywcy percepcji i codziennego doświadczenia. Znajduje się ono na odwrocie mojego egzemplarza jego książki eseistycznej *Empty Words*. Przemierza on pole z koszem dzikich grzybów na jednym ramieniu, z oczami szeroko otwartymi na to, co zwyczajne. I, oczywiście, jest uśmiechnięty od ucha do ucha²³.

Sugerując się wskazówkami Katharine Norman, postanowiłam sprawdzić, jak *Window* rezonuje z moim własnym słuchaniem, a dokładniej przestrzenią mojego domu. Piszę ten fragment o poranku, przed sobą widzę okno, więc jest to odpowiedni moment, by porównać *Window* z tym, co słyszę i widzę we „własnym miejscu”.

Otoczająca mnie sonosfera o poranku nie różni się specjalnie od tej zarejestrowanej przez Norman i zamieszczonej w *Window* – cichy szum odległej, ruchliwej ulicy, przejeżdżające samochody, śmieciarka, skrzeczące sroki i gruchające gołębie, dźwięk domofonu z naprzeciwka, kroki na chodniku, podmuchy wiatru. Nasze poranki – poza widokiem z okna, który dźwięczy różnicą klasową – są ludzako podobne. Blok ma jednak to do siebie, że jego życie zaczyna się po godzinie piętnastej, kiedy

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Zob. ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Zob. ibidem.

²³ Ibidem.

sąsiedzi wracają z pracy i kiedy to, co Norman nazywa „osobistym miejscem”, staje się miejscem wspólnym. W bloku nie istnieje coś takiego jak „osobista” sonosfera, a wszystkie dźwięki, które wydaję, dzielę z sąsiadami mieszkającymi pode mną, obok i nade mną. Tym samym doświadczyłam tego, co Aleksandra Kil w artykule poświęconym audiosferze wrocławskich sąsiedztw nazwała akustyczną wspólnotą. Jak pisze autorka: „dzięki temu, że ściany naszych domów przepuszczają dźwięki, można mówić o czymś takim, jak wspólnota czy społeczność akustyczna (*the acoustic community*)”²⁴.

Z sąsiadami rzadko komunikujemy się za pomocą języka – nasza koegzystencja odbywa się przede wszystkim na poziomie uwierających dudnień, słyszalnego ziewania i głośniejszych rozmów, nieraz również unoszących się w kuchni zapachów. Naszym dźwiękowym interakcjom towarzyszą inne emocje niż podczas praktykowania – jak sugeruje Norman – porannego *mindfulness*. Jest to raczej groteskowa praktyka oscylująca pomiędzy szemrzącą koegzystencją a dźwiękowym współzawodnictwem, gdy wzajemne sąsiedzkie sonosfery zostają zakłócone. Blok ma w sobie wiele z tego, co – nie bez sarkazmu – punktuje w *Antropologii codzienności* Roch Sulima. Analizujący fonosferę daczowisk, stwierdza, że są one przestrzenią „przemocy akustycznej”, która przeradza się nieraz w „akustyczną ripostę”: „przekrzykiwanie się z tarasów, zagłuszanie [...], podgłaśnianie [...], używanie klaksonów itp.”²⁵. Soniczna wrażliwość mojego domu nie kojarzy się zatem – jak chciałaby Norman – z *mindfulness*em dla ucha (praktyką bez wątplenia przyjemną i przydatną, jednak sprzedawaną w neoliberalizmie jako narzędzie zwiększania własnej produktywności). Te dźwiękowe interakcje to praktykowanie sonicznego rażenia, które nie musi ograniczać się do afirmującej praktyki nasłuchiwanie dźwiękowych drobów, przyjmowania zmysłowej sonosfery poranka, ale wydarza się w każdym momencie, także wtedy, gdy stanowi narzędzie wyznaczania sonicznych granic (*Mikrokosmos* Béli Bartóka zza ściany kontra Dire Straits pode mną). Moment wiedzy wynikły z konfrontacji mojej domowej sonosfery z sonosferą *Window* Norman zaowocował podobną konfrontacją do tej, która zaszła pomiędzy autorką i jej archiwalnym zbiorem – porównując jej archiwum do dźwięków bloku, w którym mieszkam, zdałam sobie sprawę z mojej sytuacji społecznej i estetycznej, w której nie ma czegoś takiego jak miejsce prawdziwie własne czy osobiste – ono zawsze jest współdzielone z innymi podmiotami, które żyją tuż za ścianą i które usłyszeć mogę „gołym uchem”. O ile ściana czy zasłona pozwalają bardzo łatwo odciąć się od tego poczucia, zatrzymując

²⁴ A. Kil, (*Od*)głosy zza ściany. Audiosfera wrocławskich sąsiedztw w perspektywie teorii aktora-sieci [w:] R. Losiak, R. Tańczuk (red.), *Audiosfera Wrocławia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 287. Autorka, podążając za Latourowską teorią aktora-sieci, pokazuje cały przekrój dźwiękowych relacji sąsiedzkich, mający wymiar nie tylko komunikacyjny i kontrolujący, ale także „sprawczy i sieciotwórczy”.

²⁵ R. Sulima, *Szepty i krzyki na daczach* [w:] idem, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 125.

wzrokowy kontakt z tym, co zewnętrzne, o tyle moje ucho cały czas przypomina sobie o tym, gdzie materialnie się sytuuję²⁶.

Mojemu doświadczeniu bliżej jest do tego przedstawienia twórczości Johna Cage'a, które zawarto w dokumencie poświęconym muzycznej awangardzie, a więc filmie *Écoute* w reżyserii Miroslava Sebestika. Kompozytor mówi cicho i spokojnie o przedkładanym ponad wszystkie inne doświadczeniu ciszy, podczas gdy jego monolog niemal równa się poziomem głośności z szumem płynącym z widzianej za oknem Fifth Avenue w Nowym Yorku²⁷. Cage opowiada podczas wywiadu o swojej postawie zwróconej przeciwko muzyce komponowanej, a więc muzyce, która komunikuje – tym samym jest powtarzalna, ponieważ słuchając wykonania Mozarta bądź Beethovena, wiemy, czego się spodziewać²⁸. Mówiący wraz z hałasem miasta Cage odnosi się w dokumencie do jednego ze swoich formacyjnych doświadczeń sonicznych. Dla kompozytora cisza, czyli dźwięki niezdeterminowane i pozamuzyczne, jest czymś wiecznie nowym, przygodnym i za każdym razem innym. Ta chłonność Cage'owskiego pomysłu na „nic” (Cage'owskie „I have nothing to say and I'm saying it” należałoby przetłumaczyć nie tyle „nie mam nic do powiedzenia”, ile „jest nic do powiedzenia”) otwiera możliwość skrajnie różnych interpretacji. Voegelin w swojej pierwszej monografii krytykuje Cage'a za instytucjonalizm, uznając 4'33" za ciszę wyłącznie konceptualną i wyznaczoną ramą instytucji sztuki²⁹. Dla odmiany Susan Sontag krytykowała happening Cage'a z zupełnie innych pozycji, a więc za jego utopijny charakter, zarówno w wymiarze estetycznym, jak i politycznym. Jak pisze w kontekście porządku estetycznego: „dana rzecz może być neutralna wyłącznie w odniesieniu do czegoś – na przykład intencji lub oczekiwań. Cisza jako cecha dzieła może istnieć tylko w sposób spreparowany lub niedosłowny”³⁰. Jak o porządku politycznym sztuki Cage'a pisze autorka *Choroby jako metafory*:

żadne akty agresji współczesnych artystów, czy to celowe, czy nieświadome, nie doprowadziły do zniesienia publiczności ani przeobrażenia jej w grono osób zaangażowanych we wspólne działanie [...]. Dopóki sztukę pojmować się będzie jako działalność „absolutną”, dopóty pozostanie odrębna i elitarna³¹.

²⁶ O umownym statusie „prywatnego” terytorium mieszkania, wydzielonego przez betonowe i ceglane ściany, jednak niezwykle podatnego na soniczne współgzyzystowanie, pisał Dariusz Brzostek w *Przez ściany. O słuchaniu dźwięków dobiegających „spoza”* (w: idem, *Nastuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 86). Por. także A. Kil, *(Od)głosy zza ściany...*, op. cit., s. 284.

²⁷ *Écoute*, 1991, reż. M. Sebestik, fragment online: <https://youtu.be/pCHnL7aS64Y> (dostęp: 22.01.2024).

²⁸ Zob. ibidem.

²⁹ Zob. S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, Bloomsbury Publishing, London 2010, s. 80–82.

³⁰ S. Sontag, *Estetyka ciszy* [w:] eadem, *Style radykalnej woli*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 17.

³¹ Ibidem, s. 15.

Wiedziona własnym doświadczeniem domowej sonosfery, kontrastującym z tym, co opisuje Norman w autorskiej interpretacji *Window*, widzę polityczny potencjał Cage'owskiej koncepcji ciszy, niezakrojony wyłącznie do ram indywidualnej praktyki mindfulnessu i sentymentu. Na emancypujący charakter ciszy wskazuje fragment eseju *Experimental Music: Doctrine*, w którym Cage pisze, że „poza uchem istnieje siła dyskryminacji”, która pod naporem dźwięku „łatwo pęka (abstrakcja), nieudolnie ustanawia niepodatność na zmiany („dzieło”) i nieumiejętnie broni się przed ingerencją (muzeum, sala koncertowa)”³². Tak więc wspomniane przez Norman „otwarcie na to, co zwyczajne” rozumiem nie tylko jako formułę afirmacji, lecz także formułę oporu, wyrastającą z wrażliwości na społeczne usytuowanie. Amerykański awangardzista w jednoznaczny sposób przedstawia zmysł słuchu jako formę ucieczki przed siłą dominacji. Tak interpretowane idee Cage'a byłyby niczym innym jak polityką możliwości, konsekwentnie budowaną jako projekt estetyczno-polityczny, w którym te dwa pojęcia pozostają w nierozzerwalnym splocie.

Johannes Kreidler, *Earjobs*³³

Podążającymi tymi ścieżkami reinterpretację happeningu Cage'a Johannes Kreidler umieszcza pięć lat później na liście utworów do słuchania za pieniądze. Kompozytor konceptualista podczas berlińskiego Free!Music Festival w 2017 roku zorganizował performance *Earjobs*³⁴ – w hallu Domu Kultur Świata rozłożył stanowisko, przy którym zatrudniał słuchaczy gotowych podjąć się słuchania muzyki za pieniądze. Pomiędzy podmiotami nie zachodził żaden stosunek prawny, jednak na potrzeby eksperymentu można uznać, że był to realny stosunek pracy – słuchacz zarabiał realne pieniądze za słuchanie. Kreidler uzależnił płace od wyboru muzyki – najwięcej, a więc 10 euro, za słuchanie muzaka, najmniej: 1 euro i 20 eurocentów za 4'33" Johna Cage'a. Oprócz muzaka wśród utworów znalazły się wyłącznie kompozycje awangardowe – jak tłumaczy sam artysta, nie zależało mu na sprawdzaniu cierpliwości słuchaczy i zmuszaniu ich do słuchania muzyki powszechnie uznawanej za irytującą (takiej jak gabber czy death metal [sic!]), ale na postawieniu kultury (w domyśle: wysokiej) w stanie podejrzenia. W dokumentującym performance filmie opowiada, że jego pomysł zrodził się z szeregu pytań dotyczących nowej muzyki i słuchania: „Czym jest wartość w muzyce? Czym jest nowa muzyka? Czym się wyróżnia? Czego trudniej słuchać”³⁵? By odpowiedzieć na te pytania, nie sięgnął po lekturę tekstów teoretycznych i krytycznych, nie uciekł się do eksploracji

³² J. Cage, *Experimental Music: Doctrine* [w:] idem, *Silence...*, op. cit., s. 14–15.

³³ Wstępny szkic niniejszego fragmentu znalazł się w artykule A. Lniak, *Polityczność ciszy? Na marginesie Silence Johna Cage'a* [w:] A. Karpowicz, J. Kornhauser, M. Rakoczy, A. Wójtowicz (red.), *Polityki/Awangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 105–116.

³⁴ J. Kreidler, *Earjobs Documentary*, <http://youtu.be/vVGVQe8lvt0> (dostęp: 22.01.2024).

³⁵ Ibidem.

doświadczeń w duchu kontemplacyjnego słuchania (jak chociażby *deep listening*), ale skonfrontował słuchanie z materialnością *per se*, ustanawiając relację między muzyką a pieniądzem, która była w pełni mierzalna, w przeciwieństwie do tej relacji na co dzień. Materialność i muzyka pozostają w takiej relacji nieustannie, jednak ta rzadko podlega dyskursywizacji, przez co pozostaje niejawną, widmową, a może nawet wstydlivą. Zarówno tworzenie, wykonywanie muzyki, jak i jej słuchanie, utrzymują status przeżycia estetycznego, które ma być czyste, pozamaterialne; ma dotyczyć emocjonalnej wrażliwości muzyka i słuchacza, albo wręcz jego duchowości. Tymczasem w *Earjobs*, jak mówi sam Kreidler, „ponieważ [...] w swoim utworze wykorzystałem pieniądze, i ponieważ są one kuszące, ludzie musieli poradzić sobie z tą – być może arbitralną – różnicą”³⁶.

Nazywam to „prekarnym słuchaniem”. To słuchanie za gotówkę, w którym wymieniasz swoje słuchanie za pieniądze, ale jednocześnie słuchasz przeciwko tym pieniądzom, ponieważ nie chcesz ich doświadczać z równą bezpośredniością, z jaką przeżywasz doświadczenie estetyczne, za które zapłaciłeś – choć samo doświadczenie jest tutaj niezmiennie. Artysty chcą tworzyć sztukę wrażliwą, a jedną z najbardziej wrażliwych rzeczy dla ludzi są pieniądze [...]. [W moim utworze] pieniądze skutkują zrównaniem muzyki z pracą, a z pracą kojarzymy wysiłek, wydajność, utrzymanie i karierę. Jak to się ma do naszego przyzwyczajenia, że chcemy czerpać przyjemność ze słuchania muzyki?³⁷

Kreidler nie odpowiada bezpośrednio na zadawane przez siebie pytania, pozostawiając uczestnikom festiwalu, przypadkowym przechodniom bądź – jak w tym przypadku – oglądającym i słuchającym dokumentu, swobodę interpretacji. Opublikowany film to skrót dwóch dni performance’u – wybranych fragmentów, których ujęcie skierowane jest na artystę i słuchaczy. Artysta-pracodawca zasiada za biurkiem, na którym znajdują się przygotowany laptop, jego płyty i książki na sprzedaż, słuchawki dla pracowników i tom *Kapitału* Karola Marksa. Uczestniczący w wydarzeniu słuchacze wybierają kompozycje z przygotowanego cennika, zakładają na głowę słuchawki i tak podejmują się prekarnego słuchania. Prekarni słuchacze usytuowani w pozornie biernej pozycji decydują się przede wszystkim na słuchanie muzyki – to aż 75% pracujących uchem pierwszego dnia. „Słuchanie muzyki jest moralnie wątpliwe”, komentuje rzecz Kreidler, wchodząc w rolę parodiowanego kapitalisty, a pozostając w roli reprezentanta świata muzyki wysokiej. Sięgając po sytuację komiczną – ponieważ humor jest nieodłącznym elementem twórczości niemieckiego konceptualisty – stara się on stworzyć sytuację krytycznego słuchania podczas wydarzenia. Jednym z efektów jego działania jest konfrontacja, podczas której artystka festiwalowa zarzuca Kreidlerowi, że płacenie odmiennych kwot za słuchanie różnych utworów sprowadza się do ich wartościowania, co przypomina reżimową politykę. Kompozytor z właściwą sobie dezynwolturą odpowiada, że „tak działa kapitalizm”, jednak jego odpowiedzi nie interpretowałabym jako lekceważenia – uczestniczka

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

wypowiada na głos to, co Kreidler pokazuje w *Earjobs* performatywnie, a ujęcie jego performance'u w języku oraz w wyniku działania dźwiękiem i słuchaniem dopełnia znaczenie tych performatywnych działań.

Performans Kreidlera ma charakter laboratoryjny, ponieważ spośród całego kontinuum doświadczenia słuchania wydobywa wyłącznie dwie maszyny i korzysta z nich – muzykę awangardową i płacę – które splata ze sobą. Dodatkowo, artysta dokonuje owego eksperymentu podczas festiwalu muzyki nowej, adresowanego przede wszystkim do publiczności muzyki akademickiej. W *Earjobs* zarówno miejsce, jak i dobór utworów oraz zapłaty za ich słuchanie wyznaczają polityczny i estetyczny porządek klasowy. Attali uznałby, że w procesie podziału szumu klasie pracującej przypadają produkty masowe (wśród słuchających znajdują się osoby, które deklarują, że słuchają muzak z intencją zarobku, ponieważ są w trudnej sytuacji finansowej)³⁸. Słuchacze wybierający muzak narażają się na stygmatyzację ze strony Kreidlera lub potencjalnego widza. To gra, która w mniej laboratoryjnych warunkach pozostaje w mocy – muzyka staje się narzędziem opresji w rękach klasy o odpowiednim kapitale finansowym i kulturowym, dysponującej kompetencjami i czasem na kontemplację hermetycznej muzyki awangardowej. W moim odczuciu Kreidler idzie jednak o krok dalej. Intencją autora jest pokazanie błędnego rozumowania, jakoby odbiorca nieuprzywilejowany wybierał materialną korzyść zamiast przeżyć estetycznych. Swoim eksperymentem Kreidler odwraca możliwość takiego osądu. Słuchanie dla pieniędzy, a nie z pobudek estetycznych, jest dla niego szczególnym estetycznym i politycznym przeżyciem, tożsamym z czymś tak fundamentalnym, jak praca. W związku z tym jego performance, z pozoru bardzo prosty w swojej koncepcji, uruchamia pytanie nie tylko o klasowy porządek słuchania, lecz także o samą zasadność oceny estetycznej i etycznej różnych gatunków muzycznych oraz ustanawiania hierarchii artystycznych wytworów i ich odbiorców. W *Earjobs* soniczne doświadczenie jest pracą. W tym przypadku estetyka nie może podlegać estetycznej i moralnej ocenie, w duchu powiedzenia, że „żadna praca nie hańbi”.

Jako najmniej gratyfikowany utwór Kreidler wybiera Cage'owskie *4'33"*. Cytując wielokrotnie w swoich pracach amerykańskiego kompozytora, daje wyraz temu, że utopijny charakter popularnego happeningu ma zarazem antykapitalistyczne znaczenie. *4'33"* wykracza poza prawa kapitalistycznej ekonomii, ponieważ jako utwór niereprezentujący niczego nie posiada wymiernej wartości. Kwestią sporną – z perspektywy epistemologicznej – jest to, czy słuchając happeningu Cage'a, cegokolwiek słuchamy (jeśli obiekt słuchania pozostaje niedookreślony). Na ciszę nie ma patentu, cisza nie posiada copyrightu. Gdy Cage stwierdza w jednym ze swoich odczytów „Nie mam nic do powiedzenia i mówię to”, nie tylko manifestuje swoją afirmatywną dla dźwięków postawę twórczą czy też władczy egoizm wypowiadającego, lecz także decyduje się na zanegowanie wartości własnej (sic!) sztuki – co dotyczy

³⁸ Por. J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, przeł. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.

zarówno porządku estetycznego, jak i materialnego. Słowa, które w podobnym tonie co Cage'owskie zdanie manifestowane były na murach podczas paryskiego maja '68, Grzegorz Dziamski wyróżni jako będące istotnym „przechwyceniem i skierowaniem sztuki przeciwko zastanej kulturze”³⁹. W takich interpretacjach bezczynność publiczności, bezczynność wykonawcy i „bezczelne nieróbstwo” kompozytora, które dokonuje się w ramach *4'33"*, stanowi sprzeciw wobec mechanizmów nowoczesności, opisywanych w jednym z esejów Agambena – mechanizmów, wedle których podstawowym narzędziem opresji nie jest już cenzura czy zakazanie konkretnego działania, ale wprost przeciwnie – przymus aktywności i wypowiedzania⁴⁰. Firma posiadająca prawa do kompozycji Cage'a rościła sobie „prawo do ciszy” oraz wytoczyła innemu artyście proces o plagiat. W tym przypadku przedmiotem sporu nie mogła być jednak sonosfera – ponieważ przez naturę dźwięku niemożliwe było ujęcie jej jako obiektu sporu. Czynnikiem zapalnym postępowania karnego stał się symboliczny ukłon w stronę neoawangardzisty, a więc umieszczenie nazwiska Cage'a pośród autorów kompozycji⁴¹.

Zgodnie z sugestiami Kreidlera performance miał za zadanie unaocznić, że muzyka, jak wszystkie inne wytwory człowieka, funkcjonuje na prawach kapitału i opiera się na mechanizmach produkcji; że tam, gdzie mamy do czynienia z monetyzacją, równowartość działań artystycznych jest mirażem, gdyż tak jak inne wytwory ludzkiej aktywności, podlegają one wycenieniu; że kapitał wpływa na unifikację głosu i alienację jednostek; pokazał wreszcie, jak skomplikowany jest status sztuki jako pracy materialnej. Przypomina to pewną anegdotę, którą Cage opowiedział podczas swojego odczytu w 1958 roku w Brukseli, zawartą we fragmencie poświęconym ekonomicznym aspektom sztuki. Refleksję o tym, że artystyczna praca w ówczesnej Ameryce nie jest pracą zarobkową oraz że paradoksalnie muzyka stanowi w Ameryce szósty co do udziału w gospodarce przemysł, kończy tak:

Pani mieszkająca w Santa Monica drzwi w drzwi ze mną powiedziała mi kiedyś, że obraz wiszący w jej jadalni jest wart dużo pieniędzy. Podała astronomiczną sumę. Spytałem ją: „skąd wie?”. Na co oznajmiła, że widziała mały obraz wart tyle a tyle, zmierzyła go, zmierzyła swój (notabene znacznie większy), pomnożyła i już⁴².

Cisza w koncepcji Cage'a – w całym swoim niezdeterminowaniu i niepodatności na powtórzenie – jest antyrepresentacyjna tak samo znacząco, jak i materialnie⁴³.

³⁹ G. Dziamski, *Neoawangarda; wprowadzenie do sztuki współczesnej*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, nr 17, s. 34.

⁴⁰ Por. G. Agamben, *O tym, czego możemy nie robić* [w:] idem, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010, s. 53–55.

⁴¹ Zob. M. Wojcik, R. Żak, *Cisza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2020, s. 66.

⁴² J. Cage, *Indeterminacy* [w:] idem, *Silence...*, op. cit., s. 246.

⁴³ Michał Paweł Markowski przedstawia polityczną teorię reprezentacji jako postawioną na fundamencie „całkowitej wymienialności”, w świetle której koncepcja Cage'a staje się faktycznie twórczością kwestionującą porządek polityczny. Por. M.P. Markowski, *O reprezentacji* [w:] M.P. Markowski,

Nie może w związku z tym stanowić przedmiotu wymiany – tak jak przedmiotem wymiany jest powierzchnia płótna w powyższej anegdocie – ponieważ percypowana może być tylko jako przestrzeń współdziałania. W tej reinterpretacji idee stojące za sztuką amerykańskiego kompozytora przestają być estetyczno-polityczną możliwością, ale stają się sposobem stawiania oporu – soniczność ciszy kontestuje bowiem polityczny, estetyczny, czy wreszcie materialny porządek sztuki. Autor *4'33''*, tak jak i Kreidler w performansie czerpiącym z pomysłów Cage'a, radykalnie określa porządek postrzegania – pozostawia kontekst komunikacyjny, jednocześnie bezwzględnie określa czasoprzestrzeń zmysłowego doświadczenia. Takie spojrzenie na twórczość awangardzisty reprezentuje między innymi Michael Nyman, który – w przeciwieństwie chociażby do Susan Sontag – nie uznaje Cage'owskich pomysłów za utopijny i nieposiadający mocy sprawczej projekt artystyczny. Dla Nymana postulowane przez *4'33''* płynne przejście pomiędzy porządkiem estetycznym a „życiem” („pragnienie obudzenia wszystkich do prawdziwego, doskonałego życia”), któremu towarzyszyć ma oczyszczenie naszego umysłu z pragnień i zdanie się na cudzą wolę, jest niebezpieczną politycznie postawą⁴⁴:

4'33'' to manifest niemożliwości ciszy, niezbywalnej obecności dźwięków w naszym otoczeniu, dźwięków godnych naszej uwagi; dla Cage'a to właśnie „dźwięki oraz odgłosy [noises] otoczenia są estetycznie bardziej użyteczne niż dźwięki wytworzone przez znane kultury muzyczne”. *4'33''* nie neguje muzyki, lecz afirmuje jej wszechobecność. A zatem nie „muzyka (która jak cisza nie istnieje)”, lecz dźwięki mogą nas zbliżyć do życia; odseparowana od życia sztuka przestaje być celem. Nie chodzi już o „próbę wydobycia porządku z chaosu ani poprawiania aktu stworzenia, lecz o sposób na obudzenie się do naszego prawdziwego, doskonałego życia. Wystarczy oczyścić je z naszego umysłu oraz pragnień i zdać się na jego wolę” (z politycznego punktu widzenia – bardzo niebezpieczna postawa)⁴⁵.

Nyman nie uwzględnił tutaj faktu, że przekroczenie granicy instytucji sztuki i życia – a raczej jej zniesienie – to figura transgresywna, która ostatecznie musi zadziać się w świecie materialnym, a nie tylko w świecie idei. Dlatego znaczenie performance'u Kreidlera i jego faktyczny przebieg jest dla mnie tak istotny – słuchanie i praca idą ze sobą w parze, nikt nie musi manifestować ani postulować ich połączenia, wystarczy przenieść tę relację do przestrzeni widzialnego, by pokazać jej realność, a nie utopijny czy dystopijny charakter.

Zakończenie

Obydwa przywołane przeze mnie utwory – zarówno *Window*, jak i *Earjobs* – w zaproponowanych interpretacjach zwracają uwagę odbiorcy na estetyczne i zarazem

R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006, s. 306.

⁴⁴ M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna...*, op. cit., s. 43–44.

⁴⁵ Ibidem.

ideologiczne kształtowanie zmysłów, przy czym pierwszy skupia się na płynnym statusie prywatnej sonosfery, a drugi na relacji przywileju, kapitału i sztuki wysokiej. Słuchając, czytając i oglądając utwór Norman, o niezdeterminowanej naturze sonosfery przekonałam się performatywnie. Pomimo tego, że autorka we własnej interpretacji pomija aleatoryczny aspekt utworu, to właśnie on stał się najważniejszym mechanizmem kształtującym znaczenie sonicznej warstwy *Window*. Jego aleatoryczność nie tylko jest zawarta w formie i materiale, lecz ma przede wszystkim performatywny wymiar, dzięki któremu wprawia słuchaczkę w poczucie bezradności, gdy podejmuje ona próbę ujarznienia cyfrowego krajobrazu dźwiękowego. W artykule z „Journal of Sonic Studies” autorka zwraca uwagę na to, że odbiorca modyfikuje sonosferę utworu i oczekuje od słuchacza dostosowania dźwięku do własnych potrzeb. Zapomina jednak o chaotyczności tego interfejsu, dzięki której *Window* pozwala w performatywny sposób doświadczyć tego, jak dźwięk unieważnia jakąkolwiek realną osobność podmiotu i posiadanie swojego własnego, dźwiękowego miejsca. Jako odbiorcy utworu zostajemy włączeni w percepcję otaczającej sonosfery, nad którą nie sprawujemy kontroli.

Istnieje wiele cech odróżniających cyfrowy utwór Norman od performance’u Kreidlera – zaczynając od wyboru i metod wykorzystywania mediów, a kończąc na sposobach reinterpretacji utworów awangardowych, do których się odwołują (ze szczególnym naciskiem na sztukę Johna Cage’a, którą traktuję tu pobieżnie, ponieważ nie jest ona punktem docelowym tych interpretacji, a jedynie wplątana w soniczne tryby filozofią słuchania częstokroć powracającą w lekturze dźwiękowych artystek i artystów).

Oba te utwory – Norman i Kreidlera – łączy doraźność. W przypadku *Window* jest to starzejąca się technologia, a więc kod obsługiwany dziś jedynie przez wycofywaną z dystrybucji przeglądarkę internetową. W przypadku *Earjobs* jest to przeszczeń w stylu DIY, czyli ławka, krzesło, nagrania odtwarzane przez preinstalowany odtwarzacz systemu operacyjnego i kapelusz wykonany z tektury. To jednak koincydencja niezbyt istotna dla samego zagadnienia, jakim są soniczna maszyneria i jej polityczne możliwości. Tym, co stanowi wspólny mianownik *Window* oraz *Earjobs*, a co w świetle proponowanej teorii będzie najistotniejsze, jest zakładana przeze mnie wcześniej zdolność obydwu przykładów do rekonfigurowania – poprzez dźwięk – osądu percypowanej rzeczywistości. *Window* skutecznie zawiesza przekonanie o prywatności sonosfery przez nagromadzenie elementów interfejsu niemożliwych do kontrolowania; *Earjobs* prezentuje materialne znaczenie słuchania w kodzie wizualnym, przez umieszczenie cennika prekarnego słuchania w widzialnym i czytelnym miejscu. Materialność słuchania widziana jako tekst nie może być zignorowana przez słuchających, a to dzięki pozornej obiektywności tekstowego zapisu – umowy, która pozostaje w mocy, o ile w równie performatywny sposób tekst nie zostanie zamazany lub zniszczony, i tym samym unieważniony. Zarówno obiekt sztuki, jak i sam podmiot słuchający, wytwarzają się we wzajemnym i kontyngentnym momencie

percepcji. Jak pisze Voegelin, „centralnym punktem sztuki jest rzeczywiste doświadczenie, a nie transcendentalne a priori”⁴⁶.

Bibliografia

- Agamben G., *O tym, czego możemy nie robić* [w:] idem, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
- Attali J., *Noise: The Political Economy of Music*, przeł. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.
- Brzostek D., *Przez ściany. O słuchaniu dźwięków dobiegających „spoza”* [w:] idem, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 85–99.
- Cage J., *Silence: Lecture and Writings*, Marion Boyars, London 2017.
- Cook N., *Muzyka*, przeł. M. Łuczak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
- Dziamski G., *Neoawangarda; wprowadzenie do sztuki współczesnej*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, nr 17, s. 6–30.
- Eco U., *Dzieło otwarte*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.
- Głosowicz M., *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 1997.
- Gołąb M., *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością, a zmianą fonosystemu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Kil A., *(Od)głosy zza ściany. Audiosfera wrocławskich sąsiedztw w perspektywie teorii aktora-sieci* [w:] R. Losiak, R. Tańczuk (red.), *Audiosfera Wrocławia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 283–297.
- Kreidler J., *Earjobs Documentary*, <http://youtu.be/vVGVQe8lvto> (dostęp: 22.01.2024).
- Lniak A., *Polityczność ciszy? Na marginesie Silence Johna Cage’a* [w:] A. Karpowicz, J. Kornhauser, M. Rakoczy, A. Wójtowicz (red.), *Polityki/Awangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 105–116.
- Markowski M.P., *O reprezentacji* [w:] M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006.
- Misiak T., *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2009.
- Norman K., *Window*, <https://www.novamara.com/window/desktop.html> (dostęp: 22.01.2024).
- Norman K., *Window – an Undecided Sound Essay*, „Journal of Sonic Studies” 2018, nr 4, <https://www.researchcatalogue.net/view/266147/266148> (dostęp: 22.01.2024).
- Nyman M., *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*, przeł. M. Mendyk, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Ridley A., *Przeciw ontologii muzycznej*, przeł. W. Bońkowski, „Muzyka” 2005, nr 1, s. 143–157.

⁴⁶ S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence...*, op. cit., s. 40.

- Sebestik M., *Écoute* (film), 1991, fragment online: <https://youtu.be/pcHnL7aS64Y> (dostęp: 22.01.2024).
- Sontag S., *Estetyka ciszy* [w:] eadem, *Style radykalnej woli*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.
- Sulima R., *Szepty i krzyki na daczach* [w:] idem, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 119–129.
- Voegelin S., *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, Bloomsbury Publishing, London 2010.
- Wojcik M., Żak R., *Cisza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2020.