

 <https://orcid.org/0000-0002-3049-1782>

Maciej Guzy

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
Uniwersytet Jagielloński

BERNIE KRAUSE I JEGO DŹWIĘKOWE ARCHIWA. MIĘDZY DZIKĄ NATURĄ A UCIELEŚNIONĄ RELACJĄ

Bernie Krause and His Sound Archives. Between Wild Nature and Embodied Relation

Abstract: The paper aims to compare two natural sound archives by Bernie Krause, *Wild Sanctuary* (being developed since 1968) and *Dawn Chorus* (established in 2020), from the perspective of ecology paradigms changes that have occurred over the years. The author assumes that both of the abovementioned projects are consistent with each other in respect of the goals formulated by Krause – they are thought to affect their listeners and evoke ecological attentiveness among them – but differ in terms of their structure and presupposed strategies of enhancing human-environment entanglements. The first part of the article is dedicated to the description of analysed projects. Also, the article considerations are being positioned as the amplification of the previously published paper by Renata Tańczuk (who treated *Wild Sanctuary* as an Anthropocene archive). Secondly, the author investigates the visibility of the archive production process in the forms in which they were publicly shared. Afterwards, the conceptualizations of the Nature underlying both of the archives are described. Finally, the author presents the differences in the affective agencies of *Wild Sanctuary* and *Dawn Chorus*, coming to the conclusion that the latter project, not the former one, responds to the contemporary requirements imposed on the pro-environmental artistic and research activities.

Keywords: Bernie Krause, *Wild Sanctuary*, *Dawn Chorus*, Anthropocene, ecology, archive, sound, sound studies

Jeden z ojców Domu Salomona – instytucji-laboratorium pozwalającej mieszkańcom Bensalem (utopijnej krainy z *Nowej Atlantydy* Francisca Bacona) rozwijać ich społeczeństwo ponad standardy cywilizacyjne znane czytelnikom w siedemnastowiecznej Anglii – przytacza następujący przykład tajemniczego urządzenia – „wydziału” – Domu:

W domach dźwięków próbujemy i badamy wszystkie rodzaje dźwięków oraz ich powstawanie. Układamy harmonie, jakich wy nie używacie, łącząc nie tylko tony w dur i moll, jak wy, lecz także ćwiartki tonów oraz tak bardzo miłe tony drżące. [...] Potrafimy wytwarzać albo naśladować wszelkie dźwięki artykułowane i głoski mowy ludzkiej, jako też głosy zwierząt i śpiew ptaków¹.

Zgodnie z jego świadectwem przetrzymywane dźwięki mogły także podlegać edycji, zwielokrotnieniu na kształt echa, wzmocnieniu czy osłabianiu, a nawet transformacji i transmisji za pośrednictwem skomplikowanych sprzętów. Jeśli, jak przyjmuje zafascynowany tym fragmentem prozy Bacona R. Murray Schafer, „dom dźwięku” miał być wizją dźwiękowego krajobrazu przyszłości², to kilka stuleci później słowa angielskiego filozofa i pisarza rzeczywiście zdają się prorocze. Muzyka, jakiej słuchamy na koncertach, wykracza poza tonacje durowe i mollowe³. Możemy nagrywać niemal każdy dźwięk, a później go odtwarzać – i to na różne sposoby. Głos ludzki ulega rozproszeniu, może oderwać się od swojego źródła, a aparat mowy zyskuje różnorodne protezy. Wreszcie – magazynujemy „wszystkie rodzaje dźwięków” w ogromnych, od kilku już dekad cyfrowych, archiwach.

W niniejszej pracy chciałbym przyjrzeć się ostatniemu z tych zjawisk na przykładzie dwóch projektów tego samego autora – Berniego Krausego – zainicjowanych w odstępnie przeszło 50 lat i – z pozoru – skupiających się na podobnym przedmiocie, tj. odgłosach tzw. środowiska naturalnego: *Wild Sanctuary*⁴ (jego początki sięgają 1968 roku) oraz *Dawn Chorus*⁵ (z 2020 roku). Amerykański ekoakustyk w obu przypadkach zaproponował bowiem tworzenie baz dźwięków pochodzenia przyrodniczego⁶, dokonując ich klasyfikacji na zasadach pokrewnych tym, które obowiązują w instytucjach muzealnych (mam tu na myśli zwłaszcza muzea historii naturalnej i im podobne, gdzie za determinanty umiejscowienia danego eksponatu obiera się zazwyczaj kryteria czasowe oraz przestrzenne). Moim celem jest zbadanie założeń, na których opierały się te archiwa dźwiękowe, i wykazanie dzielących je różnic w perspektywie zachodzących na przestrzeni ostatnich dekad, paradygmatycznych zmian w formułowaniu – bardzo istotnego dla Krausego w przypadku obu archiwów – przekazu ekologicznego. Chciałbym w związku z tym przyjrzeć się bliżej zamierzeniom

¹ F. Bacon, *Nowa Atlantyda*, przeł. W. Kornatowski, PAX, Warszawa 1954, s. 122.

² R.M. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1994, s. 244.

³ Pomijam w tym zakresie szerszą refleksję nad problemem zakładanej przez Bacona w przytoczonym fragmencie uniwersalności systemu dur-moll jako punktu odniesienia dla konstruowania utopijnej wizji zamorskiej krainy. Tonacje te nie były charakterystyczne ani dla Europy przedoświeceniowej, ani tym bardziej dla kultur pozaeuropejskich. Niemniej jednak kwestia ta jest warta zasygnalizowania. Zob. <https://www.wildsanctuary.com/> (dostęp: 14.06.2022).

⁴ Zob. <https://dawn-chorus.org/en/> (dostęp: 14.06.2022).

⁶ Krause często nazywa te dźwięki, odwołując się do nomenklatury muzycznej: środowiskowe „sale koncertowe”, „unikalne orkiestry”, „niezrównane symfonie”, „naturalnie ukute arcydzieła”. Zob. B. Krause, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Profile Books, London 2012.

ich twórcy: zarówno tym, które pozostają jawne, jak i pozostałym – ukrytym – re-
gułom, które za Ernstem van Alphenem można nazwać „podziemiem archiwum”⁷.

W tym celu w dalszej części pracy chciałbym zwrócić uwagę na trzy wybrane kwestie, w których założenia i przekaz *Wild Sanctuary* najwyraźniej rozmiągają się z założeniami i przekazem *Dawn Chorus*. Po pierwsze, sprawdzę, czy któryś z tych projektów kształtuje archiwum w taki sposób, aby – leżące u jego podstaw – procesy materializacji dominujących w danej kulturze sposobów myślenia oraz (re)produkcji wiedzy nie pozostały przezroczyste. Po drugie, zbadam, jaki obraz tzw. natury wyłania się z obu archiwów. Po trzecie, przeanalizuję, które z archiwów cechuje większy afektywny potencjał komunikowania zmian klimatycznych za pośrednictwem tworzenia i udostępniania zbiorów nagrań środowiskowych.

Warto w tym miejscu dodać, że analizą założeń *Wild Sanctuary* zajmowała się niedawno Renata Tańczuk na polu polskiego dyskursu *sound studies*⁸. Jej ujęcie pochodzi jednak sprzed chwili, w której został zaprezentowany odbiorcom *Dawn Chorus*, co uniemożliwiło autorce porównawcze zestawienie obu projektów. W moim przekonaniu tego rodzaju analiza w przypadku przedmiotowych prac Krausego ma natomiast niezwykle wartościowy wymiar. Poznanie późniejszej z realizacji (w tym przede wszystkim jej założeń) pozwala lepiej poznać realizację wcześniejszą. Można wręcz powiedzieć, że *Dawn Chorus* radykalnie zmienia stosunek odbiorców archiwów do *Wild Sanctuary*, odsłaniając wcześniej ukryte – a zatem pozornie przezroczyste – cechy tego drugiego, kwestionując performatywną skuteczność jego „afektywnego potencjału”, na którą zwracała uwagę badaczka⁹. Jej zdaniem starsze archiwum Krausego może stać się narzędziem sygnalizującym skalę i dramatyczność zmian środowiskowych, a owa sprawczość miałaby osiągać najwyższy stopień zwłaszcza w tych nagraniach, które agresywnie atakują słuchacza odgłosami ciemnej strony natury: jękiem, piskiem i zawodzeniem – wyrazami bólu, cierpienia i krzywdy. Choć koncepcja *Dawn Chorus* również uwzględnia przekonanie o ekologicznej sprawczości nagrań środowiskowych, to sądzę jednak, że w tym wypadku owa sprawczość odbiega od rozumienia tego pojęcia zaproponowanego przez wspomnianą badaczkę: wynika nie tyle (a przynajmniej – nie tylko) z właściwości dźwięku, ile przede wszystkim z odmiennych strategii jego słuchania. Dodatkowym celem pracy jest zatem uzupełnienie wniosków Tańczuk o diagnozy, które można by postawić względem *Wild Sanctuary* po uprzednim zapoznaniu się z odmienną wizją projektywą, przedstawioną przez Krausego w projekcie o kilka dekad młodszym (a mówiąc konkretniej – wzbogacenie diagnoz tej badaczki na przykład o refleksję poświęconą sposobom udostępnienia obu archiwów, które to sposoby dla wymowy i oddziaływania projektów wydają się kluczowe).

⁷ R. Sendyka, *Performatywne archiwa: od efektu instytucji do praktyk myślenia, z Ernstem van Alphenem rozmawia Roma Sendyka*, „Didaskalia” 2015, nr 127–128, s. 57.

⁸ Zob. R. Tańczuk, *Usłyszeć antropocen. O dźwiękowych reprezentacjach zmiany klimatu*, „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 1–2 (22).

⁹ Ibidem, s. 78.

1. *Wild Sanctuary* oraz *Dawn Chorus* – uwagi wstępne

Archiwum *Wild Sanctuary* powstało pod koniec lat 60., kiedy Bernie Krause – amerykański muzyk, kompozytor, akustyk i ekolog – zaczął gromadzić nagrania pejzaży dźwiękowych z różnych zakątków ziemi. Początkowo korzystał on z metod analogowych, aby z czasem zdigitalizować zbiory i przerzucić się na nowsze techniki rejestracji dźwięków (na tyle szybko, aby ocalić archiwum przed zniszczeniem przez pożar, który w roku 2017 strawił oryginalne nagrania w kalifornijskim domu kompozytora). Większość nagrań wykonał sam pomysłodawca – dopiero z czasem zbiory zaczęły uzupełniać inni badacze akustycy. Obejmują one rejestracje biofonii i geofonii¹⁰ bardzo różnych ekosystemów. Klucz ich doboru pozostaje wszak niejasny: czasem to nagrania pojedynczych organizmów (np. śpiewu ptaków), niekiedy stonkowo niewielkich przestrzeni (choćby audiosfery alpejskich łąk), wreszcie – całych ogromnych obszarów, których selekcja opiera się na czynnikach topograficznych (brzmienia Antarktyki, Sumatry, tundry) lub geopolitycznych (dźwięki Botswany). Cele archiwum mają charakter dokumentacyjny oraz ekologiczny – twórcy próbują ocalić odgłosy wymierających gatunków zwierząt. Ponadto nagrania odbywają się po to, aby ukazując brzmienia znikających środowisk, przekonać słuchaczy, że konieczność podjęcia działań na rzecz ochrony tych enklaw jest coraz bardziej nagląca. Jak mówi sam Krause:

Katalog zawiera obecnie ponad 4,5 tysiąca godzin nagrań dzikich krajobrazów dźwiękowych, w których wyróżnić można 15 tysięcy form życia. Połowa z tych naturalnych krajobrazów dźwiękowych pochodzi z habitatów, które już nie istnieją, zostały bądź radykalnie zmienione przez człowieka, bądź zupełnie ucichły¹¹.

Co istotne, archiwum *Wild Sanctuary* nie jest bezpośrednio osiągalne dla postronnego słuchacza (co w swoich rozważaniach pomija Tańczuk, a co, jak sądzę, jest istotne z punktu widzenia oceny sprawczego potencjału nagrań). Krause przejmuje kontrolę nad poznawaniem swoich archiwalnych zbiorów. Jeśli trzymać się porównania archiwum do przestrzeni muzealnej, to *Wild Sanctuary* nie zwiedzamy swobodnie, ale podążamy ścieżkami, które sygnował jego autor. I tak zgromadzone nagrania są przybliżane odbiorcom na dwa sposoby. Z jednej strony jako kompozycje

¹⁰ Sam Krause sygnalizuje obecność na swoich nagraniach zwłaszcza tych pierwszych, a więc odgłosów pochodzących od organizmów żywych z wyłączeniem człowieka. Przyjmuje jednak, że na przykład szum traw na alpejskiej hali nie może być jednoznacznie zakwalifikowany do grupy odgłosów wydawanych przez rośliny (biofonia) bądź wiatr (geofonia). Jest on raczej wynikiem obecności i wzajemnego oddziaływania na siebie tych dwóch czynników. Dlatego dla ułatwienia korzystam z tych – moim zdaniem – problematycznych określeń (podtrzymujących podziały na to, co ożywione, i to, co nieożywione), ale niejako wbrew Krausemu uzupełniam jego spostrzeżenia także o nieożywione źródła dźwięku. Kwestia braku antropofonii – dźwięków wydawanych przez człowieka i jego wytwory – na nagraniach Krausego będzie natomiast przedmiotem analizy w dalszej części tekstu.

¹¹ Cyt. za stroną internetową poświęconą archiwum. O ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów ze źródeł anglojęzycznych zostały przygotowane przez autora tekstu.

muzyczne ekoakustyka, powstałe z inspiracji bądź dzięki wykorzystaniu nagrań pejzaży dźwiękowych¹². Z drugiej – w postaci edycji płytowych (składających się z wyselekcjonowanych nagrań), dostępnych choćby w oficjalnym sklepie¹³, do którego kieruje strona internetowa archiwum¹⁴.

W porównaniu z organizacją i sposobem prezentacji *Wild Sanctuary – Dawn Chorus* wykazuje całkowicie odmienną charakterystykę. Przede wszystkim projekt i powstałe za jego sprawą archiwum nie są wyłącznie dziełem Krausego. Pomysł narodził się kolektywnie (choć w wyniku wizyty słynnego ekoakustyka na warsztatach w Bawarii) – w interdyscyplinarnym gronie, skupiającym ornitologów, artystów i kuratorów, a instytucjonalne zaplecze zagwarantowała BIOTOPIA – Naturkundemuseum Bayern w Monachium. Ponadto w gromadzenie nagrań zaangażowano rozproszonych po całym świecie odbiorców projektu, którzy nadal mogą do niego dołączyć, udostępniając własne nagranie za pośrednictwem specjalnego formularza¹⁵. W ten sposób rejestracja dźwięku staje się słyszalna dla innych osób, a także zyskuje wymiar wizualny w postaci znacznika na wirtualnej mapie¹⁶, wskazującego miejsce wykonania poszczególnych nagrań.

Zatem taka forma archiwum to raczej efekt działania wielu aktantów niż partykularnej decyzji jednej czy nawet kilku jednostek: to „śląd sieci”, jak powiedziała by Bruno Latour¹⁷. W dodatku swoje piętno na archiwum odciskają także aktanci nie-ludscy. Ze strony projektu dowiadujemy się bowiem, że ostateczną decyzję o tym, iż odbiorcy staną się jego współtwórcami, podjęto w chwili, kiedy gwałtowny rozwój sytuacji pandemicznej w Europie na przełomie zimy i wiosny 2020 roku wygłuszył antropogeniczne odgłosy, umożliwiając nasłuchiwanie dźwięków, które dotychczas

¹² To kompozycje trojakiemu rodzaju: takie, w których utworem nie są usystematyzowane zbiory odgłosów instrumentalnych, ale ramowane muzycznymi kategoriami dźwięki ekosystemów (jak w słynnej instalacji *The Great Animal Orchestra*, dostępnej pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=btrinTDDjnQ&ab_channel=JosephPallamidessi [dostęp: 14.06.2022]); takie, które powstały wyłącznie jako muzyczna medytacja Krausego nad fenomenami dźwięków tzw. natury – głównie z wczesnego okresu działalności, kiedy Krause eksplorował pole muzyki elektronicznej (np. *Festival of the Sun*, dostępne pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=YUAdFjQFunA> [dostęp: 14.06.2022]); i wreszcie – będące swoistą syntezą dźwięków nagranych przez Krausego i skomponowanych przez niego samego (np. *Equator*, dostępne pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=pL8xuN53r-w> [dostęp: 14.06.2022]).

¹³ Zob. <https://wildstore.wildsanctuary.com/collections/soundscape-albums> (dostęp: 14.06.2022).

¹⁴ W niniejszej pracy traktuję strukturę nadaną edycjom płytowym jako reprezentatywną także dla struktury samego archiwum Krausego. Jakkolwiek stanowi to pewne uproszczenie, jest ono, moim zdaniem, uzasadnione – tym bardziej że Krause nie udostępnia swoich archiwów w sposób publiczny i łatwo osiągalny. O jego zbiorach zaświadcza zatem wyłącznie sposób ich prezentacji – ten, który Krause przedstawia w opisie swojej kolekcji, i ten, który związany jest z wprowadzaniem poszczególnych nagrań do obrotu rynkowego.

¹⁵ Zob. <https://explore.dawn-chorus.org/participate> (dostęp: 14.06.2022).

¹⁶ Zob. <https://explore.dawn-chorus.org/> (dostęp: 14.06.2022).

¹⁷ B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010, s. 184.

maskowały ludzkie hałasy. W ten sposób to nieplanowana skala oddziaływania wirusa spowodowała, że ostatecznie projekt objął swoim poszerzonym zasięgiem kilka kontynentów.

Dawn Chorus różni się znacząco od *Wild Sanctuary* także pod względem sposobu określenia odgłosów, które mają być nagrywane. Rozmaitość sposobów określenia przedmiotu rejestracji ustępuje tu konkretom. Rejestrować należy stosunkowo jasno zdefiniowane dźwięki – śpiew ptaków o brzasku. Oba archiwa są natomiast podobne w zakresie celów, jakie się im stawia. Przypomnijmy, że *Wild Sanctuary* przyświecały idee dokumentacji odgłosów przyrody oraz stworzenia bazy umożliwiającej ich artystyczne przetworzenie. Z filmu promującego¹⁸ *Dawn Chorus* dowiadujemy się, że i to archiwum ma charakter badawczo-artystyczny: śpiew ptaków traktuje się jako znacznik bioróżnorodności w przestrzeni, w której został zarejestrowany, a zarazem materiał przeznaczony do potencjalnego wykorzystania przez artystów z pola szeroko rozumianego *sound art*.

Znając już podstawowe cele niniejszego artykułu, a także orientując się w specyfice obu z omawianych archiwów, chciałbym wreszcie przejść do właściwej części wywodu, porównującej *Wild Sanctuary* i *Dawn Chorus* pod względem trzech sygnalizowanych wcześniej kryteriów.

2. Transparentność archiwów Krausego

W swoim wykładzie, opublikowanym pod nazwą *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, Jacques Derrida mówił: „Sens dający się zarchiwizować jest również z góry współokreślany przez strukturę archiwalności. Zaczyna się wraz z narzędziem do drukowania”¹⁹. Aby dokładnie zrozumieć performatywny przekaz archiwum, należy zatem poznać nie tylko samą treść archiwizowanych danych, ale także „strukturę archiwum” – jego cechy, założenia leżące u jego podstaw, kryteria doboru (i wykluczenia) gromadzonych materiałów, zasady ich klasyfikowania i udostępniania itd. Mówiąc obrazowo: żadne archiwum nie jest przejrzyste – katalogowane dokumenty nie unoszą się w próżni, ale tkwią w segregatorach, a te ustawione są na półkach. Poznając zawarte w owych dokumentach dane, nie możemy ulec pozorom, że są one tożsame z przeszłością, którą mają opisywać, jak sądzili dziewiętnastowieczni historycy, zdający się nie dostrzegać warunków organizacji archiwum. Bynajmniej – nie są przeszłością – rezydunami czasu przeszłego – a wyłącznie dokumentami, które w dodatku w określony sposób posegregowano, umiejscowiono i nazwano. Dlatego wiele dwudziestowiecznych projektów archiwistycznych – zwłaszcza z pola kwestionującej dyskurs „przejrzystego archiwum” sztuki – nie tyle stara się ukrywać maszynę produkującą bazy danych (choćby derridowskie „narzędzie do drukowa-

¹⁸ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=x0dVBXguTAU> (dostęp: 14.06.2022).

¹⁹ J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 33.

nia”), ile ją wręcz eksponuje: ich twórcy dbają o to, aby „struktura archiwum” współkonstytuowała się wraz z archiwistycznym przekazem²⁰. Dzięki temu, jak za Svenem Spiekerem zauważa Małgorzata Sugiera, jasne staje się, że „fragmenty minionego czasu” ulegają „nieuchronnemu zapośredniczeniu przez sposób ich uporządkowania (topografię danego archiwum), jak też terażniejsze zapatrywania i intencje tych, którzy wzywają ich na świadków”²¹.

Z tego punktu widzenia pierwszy problem, który można sformułować w kontekście analizy *Wild Sanctuary* i *Dawn Chorus*, to kwestia ich transparentności. Czy projekty Krausego są archiwami bliższymi tym z XIX wieku – kontenerami na wiedzę o środowisku naturalnym, które mają pozostać niezauważone przez odbiorcę – czy archiwami jawnie komunikującymi odbiorcom swoją strukturę? Jakkolwiek oba cechuje pewna odrębność od klasycznego „wielkiego archiwum”, o wiele więcej własności dystansujących od owej formuły wykazuje w moim odczuciu *Dawn Chorus*.

Zwróćmy uwagę na informacje, które towarzyszą poszczególnym nagraniom gromadzonym w analizowanych zbiorach. W lakonicznym opisie rejestracji pejzażu dźwiękowego Borneo²² (*Wild Sanctuary*) czytamy: „Spektakularne grzmoty i nagle ulewy tworzą fascynującą rzeźbę soniczną wstrząsającej – ale i kojącej – burzy w egzotycznych lasach deszczowych Borneo!”²³. Dalej twórca nagrania wymienia gatunki zwierząt, których odgłosy można usłyszeć w rejestracji (gibony, orangutany, żołąń itd.). Tymczasem *Dawn Chorus* wymaga od współtwórcy archiwum podania zgoła innych danych²³. Przede wszystkim dokładnej daty i godziny nagrania. Ponadto jego lokalizacji (dla potrzeb umieszczenia na mapie) oraz specyfikacji miejsca (tak, aby odbiorca mógł w przybliżeniu zorientować się, czy słucha śpiewu ptaków w lesie, w centrum miasta, czy na przedmieściach bądź na wsi), a także warunków pogodowych, w których wykonano nagranie. Nie ma obowiązku wyróżniania rejestrowanych gatunków (choć wiele osób stara się to robić). Można natomiast zostawić własny dowolny komentarz.

Podczas gdy w *Wild Sanctuary* kładzie się nacisk na przedmiot podlegający utrwaleniu, w *Dawn Chorus* to sam akt nagrywania zostaje uwypuklony. Co ważne, wraz z procesem rejestracji na pierwszy plan wysuwa się także postać rejestrującego z całym jego materialno-dyskursywnym bagażem praktyk i urządzeń, które przesądzą o charakterze nagrań. Koncepcja schowanego w cień ekoakustyka, wpisana w założenia wcześniejszego projektu Krausego, zostaje unieważniona przez *Dawn Chorus*. Młodsze archiwum zdaje się dowodzić, że pozycja obiektywnego obserwatora (podśluchiwacza) nie istnieje. Bądź raczej: *Dawn Chorus* redefiniuje pojęcie

²⁰ Zob. S. Spieker, *The Big Archive. Art From Bureaucracy*, The MIT Press, Cambridge–London 2008.

²¹ M. Sugiera, *Archiwa antropocenu [w:] Performatyka. Poza kanonem. Tom I: Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Ł. Iwanczewska, Wiele Kroppek, Kraków 2021, s. 60.

²² Zob. <https://wildstore.wildsanctuary.com/collections/all-albums/products/rainstorm-in-borneo> (dostęp: 14.06.2022).

²³ Zob. <https://explore.dawn-chorus.org/sound/13558399> (dostęp: 14.06.2022).

obiektywności – jak należałoby powiedzieć za Karen Barad, dla której „obiektywność oznacza bycie odpowiedzialnym za odciskanie piętna na ciałach, to znaczy za konkretne materializacje w różnicującym procesie materializowania (*differential mattering*)”²⁴. Tym samym – w przypadku tego ostatniego archiwum – zajęcie obiektywnej pozycji nagrywającego archiwisty nie polega na zrobieniu kroku wstecz, żeby usłyszeć przedmiot rejestracji z daleka (a samemu – z całą strukturą założeń, celów i metod – pozostać niezauważonym), ale kroku w przód. To metaforyczne zbliżenie się do nagrywanego obiektu, przyleganie do niego (z którego zdajemy sobie sprawę i które wprost komunikujemy innym odbiorcom), ujawniające ingerencję nagrywającego w pozornie niezależny od niego stan rzeczy.

Nie da się jednak ukryć, że pod pewnym względem Krause od samego początku swojej działalności dokumentacyjnej stosował daleko idącą ingerencję w sposób organizacji nagrywanego i gromadzonego materiału. *Wild Sanctuary* jest przecież dostępne dla przeciętnego odbiorcy za pośrednictwem jego własnych kompozycji bądź edycji płytowych. Zdawać by się mogło, że taki format dystrybucji nagrań pejzaży dźwiękowych – nieuchronnie implikujący obecność poprzedzającego go procesu montażu – nie może ująć uwadze odbiorców. Jestem jednak przeciwnego zdania: włączenie archiwum w mechanizm obrotu rynkowego na jego najbardziej elementarnych zasadach (utowarowanie nagrań, nadanie im wartości estetycznej i uczynienie z nich przedmiotu wymiany rynkowej) sprawia, że mechanizm ich produkcji staje się jeszcze bardziej przezroczysty, niż był wcześniej. Kapitalizm postfordowski – jak zauważa Mark Fisher – dąży bowiem do zobjektywizowania własnej logiki, a nawet istnienia (między innymi poprzez wydarcie przedmiotów praktyce). Dzięki temu ulega naturalizacji, staje się „realistyczny”, uchodząc uwadze funkcjonujących w nim jednostek²⁵. Innymi słowy, „siła realizmu kapitalistycznego subsumuje i konsumuje dotychczasową historię”²⁶ – przedmiot, który staje się towarem (w przypadku *Wild Sanctuary*: nagranie, które staje się relaksacyjnym dźwiękiem na albumie sumatrzeńskiej biofonii), traci swoją „historię” – warunki jego produkcji (w tym archiwalna organizacja) zostają wymazane w chwili, kiedy ulegają estetyzacji i fetyszyzacji.

W przypadku *Wild Sanctuary* estetyzacja zyskuje zresztą wymiar dosłowny: jest „upiększaniem”. Wspomniany montaż, którego dokonuje Krause, aby rejestracje zmienić w utwór bądź umieścić na płycie, powoduje, że dźwięki nabierają akustycznej czystości. Oferowane w sklepie internetowym albumy gwarantują „najwyższą jakość brzmienia”. W końcu rejestracje muszą zyskać status materiału muzycznego bądź reprezentacji danego miejsca na ziemi, od których w obrocie rynkowym wymaga się wierności i perfekcji. Szumy, trzaski i inne defekty, mające źródło w standardzie urządzeń do nagrywania, które w pierwszym archiwum Krausego muszą zostać

²⁴ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham–New York–London 2007, s. 178.

²⁵ Zob. M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2020.

²⁶ Ibidem, s. 12.

usunięte w procesie edycji, są natomiast konstytutywnym elementem archiwaliów składających się na *Dawn Chorus*. W archiwum z 2020 roku nagranie może umieścić każdy – za pomocą aplikacji pobranej na telefon komórkowy – bez względu na to, czy posiada profesjonalny sprzęt do rejestracji. Jeśli przyjąć interpretację Dariusza Brzostka, który twierdzi, że to „istnienie owej technologicznej płaszczyzny umożliwiającej dokonywanie i archiwizowanie nagrań, czyli wytwarzanie wiedzy na temat akustycznych stanów rzeczy” stanowi najistotniejszy składnik archiwów dźwiękowych antropocenu²⁷, to właśnie *Dawn Chorus*, a nie *Wild Sanctuary* należałoby uznać za archiwum, które skuteczniej komunikuje własną strukturę, a tym samym lepiej opowiada o kryzysie klimatycznym, przekształcaniach ekosystemów i wymieraniu gatunków niż jego poprzednik.

W tym miejscu warto na marginesie dodać, że *Dawn Chorus* wymyka się również prostym ramom utowarowienia, w które – jak wspomniałem wyżej – z łatwością wpasowuje się archiwum *Wild Sanctuary*, komunikowane słuchaczom w postaci klasycznych produktów, jakimi są edycje płytowe (typowe dla rynku muzycznego). Oczywiście nie jest prawdą, że młodszy projekt Krausego w ogóle stawia opór kapitalistycznej maszynie. Korzysta jednak obficie z narzędzi internetowych (interaktywna mapa, hiperłącza itd.), pozwalających rozproszyć immanentne dla rynku kategorie autorstwa, dzieła czy utylitarnej przydatności. Realizuje przy tym hipotezy Sabine Breitsameter, która w 2005 roku (a więc niejako u zarania internetowej dystrybucji muzyki, czy szerzej – dźwięku, a także w momencie inicjacji pierwszych dużych projektów artystycznych, eksplorujących przestrzeń Internetu dla szeroko rozumianego *sound art*) twierdziła, że sieć jest dla muzyki szansą, aby ta zaczęła być „rozumiana nie tylko jako «produkt», ale również jako działanie”²⁸. Działanie, które w przypadku analizowanych archiwów chciałbym rozumieć jako performatywną sprawczość.

Tym samym pierwsza różnica, która dzieli analizowane archiwa, dotyczy stopnia transparentności „aparatu produkcji” każdego z nich. W *Wild Sanctuary* Krause zdaje się wymazywać własną obecność. W *Dawn Chorus* wręcz wymaga od nagrywających dostrzeżenia ich udziału w sposobie kształtowania przekazu archiwum, tak aby jasne stało się, że nagrywając dane zjawisko (bądź je archiwizując), uczestniczymy w jego kształtowaniu, a także projektujemy jego odbiór przez słuchaczy.

3. Archiwa dźwiękowe a wyobrażenia o środowisku naturalnym

Niższy poziom transparentności organizacji archiwalnej *Wild Sanctuary* w stosunku do *Dawn Chorus* ściśle wiąże się z kolei z charakterystyką pejzaży dźwiękowych, które pozostawały przedmiotem nagrań i – w konsekwencji – kryją się za strukturą

²⁷ D. Brzostek, *Zapętlona referencja. Konstruowanie archiwów dźwiękowych antropocenu*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2021, nr 1, s. 155.

²⁸ S. Breitsameter, *Dźwięk w sieci*, przeł. J. Topolski, „Glissando” 2006, nr 8, <http://glissando.pl/tekst/dzwiek-w-sieci-2/> (dostęp: 8.04.2022).

obu archiwów. W dawniejszym projekcie pejzaże te są dokładne i wyraziste, w nowszym – pełne zakłóceń. Oczywiście naiwnie byłoby twierdzić, że jedno bądź drugie archiwum szczegółowo reprezentuje źródłowe krajobrazy dźwiękowe percypowane w bezpośrednim doświadczeniu (nawet jeśli uznamy, że faktycznie istniałoby jedno takie doświadczenie, wspólne wielu percypującym). Jak już wiemy, akt nagrywania (a następnie archiwizowania) stanowi w istocie ponowne konstruowanie pejzaży, a nie wyłącznie ich dokumentowanie. Sądzę jednak, że warto przyjrzeć się tym konstrukcjom akustycznym pod względem tego, jaka wizja tzw. środowiska naturalnego, podzielana przez ich twórców, determinowała taki, a nie inny kształt archiwum, bądź, podchodząc do tej kwestii od innej strony, jakie wyobrażenia o tzw. środowisku naturalnym były w wyniku tworzenia archiwów reprodukowane i rozpowszechniane. Owe wyobrażenia nie są bowiem niewinne: „Archiwum [...] strzeże, zachowuje w rezerwie, oszczędza, ale nie czyni tego w sposób naturalny, to znaczy czyni to, tworząc prawo (*nomos*) bądź wywołując szacunek do prawa. [...] posiada ono siłę prawa”²⁹ – pisze Derrida. Jeśli wierzyć francuskiemu teoretykowi, zwielokrotniane przez *Wild Sanctuary* i *Dawn Chorus* reprezentacje tzw. natury tworzą i powielają przy okazji normatywnie sankcjonowane matryce myślenia o rzeczywistości, które funkcjonują w codziennym obiegu poznawczym i warunkują decyzje, podejmowane w stosunku do środowiska (a o których zmianę walczy sam Krause).

W przypadku *Wild Sanctuary* mamy do czynienia z „naturą” rozumianą jako niezależna od człowieka sfera, która może być (i – jak przekonuje Krause – jest) wypierana przez opozycyjną wobec niej kulturę ludzi³⁰. Przestrzenie alpejskich łąk, lasów deszczowych czy wysp to spójne i przedstawialne formacje biologiczne, które, co więcej, cechuje pewna stałość. Choć kakofoniczne, pełne często nakładających się na siebie dźwięków o różnorodnej barwie i dynamice, są wszak możliwe do uchwycenia przez czuły mikrofon ekoakustyka, który za pomocą wysoce zaawansowanego sprzętu dociera do esencji danego miejsca (a w każdym razie tak prezentowane są wyniki jego pracy, kiedy płytom nadaje się jednoznacznie brzmiące tytuły, jak choćby *Costa Rica: Hidden Treasures*, *Carolina Woods*, *Desert Solitudes*). Wbrew temu, co pisze Krause, deklarując wolę informowania za pośrednictwem archiwum o degradacji środowisk (a więc ich labilności), ukazuje raczej niezmiennosc ekosystemów. Tłumaczy to, dlaczego na nagraniach nie słyszymy żadnych antropofonii, dźwięków pochodzenia ludzkiego. Cel rejestracji stanowi ukazanie wybranej lokalizacji w stanie dzikości, której pojęcie wspiera się na – fundamentalnej dla wszystkich koncepcji pierwotnego stanu natury – nieobecności cywilizacji człowieka.

²⁹ J. Derrida, *Gorączka...*, op. cit., s. 17–18.

³⁰ Sam Krause podkreślał w jednym ze swoich stosunkowo niedawnych tekstów, że „wciąż można znaleźć wspaniałe przykłady biofonii – w nielicznych, zachowanych w stanie nietkniętym biotach naszej planety czy, przede wszystkim, w rzadkich równikowych bądź subtropikalnych środowiskach leśnych, gdzie wpływ hałasu przemysłowego i/lub wycinek, związanych z działalnością człowieka, jest znikomy”. B. Krause, *Człowiek w orkiestrze świata. W poszukiwaniu źródeł muzyki*, przeł. K. Kijowska, M. Bogdańska, „Glissando” 2015, nr 26, s. 47.

Jak sędzę, owa dzikość jest tu jedynie fantazmatyczna, a jej fikcjonalność ma wręcz podwójny charakter. Po pierwsze, współczesna – posthumanistyczna – filozofia zwraca uwagę na ograniczoność perspektywy zakładającej dualistyczną organizację rzeczywistości, w której kulturę można jednoznacznie oddzielić od natury. Na przykład Donna Haraway pisze raczej o naturokulturach, gdzie granica między tym, co ludzkie i więcej-niż-ludzkie ulega zatarciu³¹. Co więcej, wątpliwości formułowane przez przedstawicieli tych nurtów filozoficznych dotyczą także radykalnego dzielenia świata na niezależne od siebie terytoria wedle arbitralnie narzuconych przez człowieka kryteriów, jak dzieje się to także w przypadku *Wild Sanctuary*. Krause dokonuje bowiem ścisłego przyporządkowania rejestrowanych przez siebie pejzaży dźwiękowych do konkretnych terenów (bez względu na to, czy to jedynie nienazwana łąka, państwo, czy cała wyspa)³². Tymczasem Timothy Morton zauważa, że mówienie o lokalności (w powyższym sensie) okazuje się dziś zadaniem iście karłowatym, o ile w ogóle możliwym. Jego zdaniem pewne obiekty³³, które nazywa hiperobektami, dotkliwie uświadamiają człowiekowi, że rzeczywistość cechuje nietutejszość (*nonlocality*). Oznacza to, że w znanym nam świecie trudno wyodrębnić zarówno budujące go cząstki (na poziomie kwantowym), jak i składające się nań konkretne, umiejscowione w czasie i przestrzeni, rzeczy, a wreszcie obszary o jasno wyznaczonych granicach. Innymi słowy: „Nietutejszość oznacza po prostu to, że na poziomie głębszego znaczenia nie ma czegoś takiego jak lokalność. Lokalność jest abstrakcją”³⁴.

Po drugie, dzikie – w narracji Krausego – pejzaże dźwiękowe znajdują się w istocie w jego (ludzkiej) kontroli, przede wszystkim ze względu na sposób opowiedzenia ich słuchaczom. Obcość, jaka mogłaby towarzyszyć gęstwinie odgłosów słyszalnych w nagraniach, została obłaskawiona przez amerykańskiego kompozytora, który nazywa poszczególne dźwięki, odbierając im tajemniczość. Władczy wymiar jego gestu uwypukla dodatkowo fakt, że w opisie nagrań korzysta on z dość klasycznych podziałów taksonomicznych, wywodzących się wprost od systematyki Linneusza, „która mniej lub bardziej otwarcie podsuwa ujęcie hierarchiczne, a więc wpisane w biologiczną klasyfikację wartościowanie bytów”³⁵, dystansujące człowieka od innych organizmów żywych (a tym bardziej innych form bytowania).

³¹ Zob. D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

³² Dziwi to tym bardziej, jeśli weźmiemy pod uwagę zdolność fal akustycznych do przekraczania granic wyznaczanych na podstawie kryteriów charakterystycznych dla okulocentrycznej kultury.

³³ Na polu ontologii zwróconej ku przedmiotom, której Morton jest przedstawicielem, obiekty oznaczają nie tylko materialne, konkretne przedmioty, ale także ich zespoły, zjawiska, procesy itd.

³⁴ T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2013, s. 47.

³⁵ M. Zółkoś, *Teatr owadów*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019, nr 153, s. 73. Ową hierarchiczność w *Wild Sanctuary* doskonale widać w tym, że wyłącznie w odniesieniu do gromad ssaków i ptaków zostają dodatkowo wyróżnione poszczególne gatunki, które słyhać na nagraniach. Pozostałe zwierzęta kryją się pod ogólnym sformułowaniem: „różne gatunki żab, gekonów i owadów” (w przywołanym

W *Dawn Chorus* udaje się uniknąć wszystkich ze wspomnianych klisz. Brak konieczności opisanego źródła nagrywanych brzmień (podawania gatunków słyszanych ptaków) nie tworzy pozoru uniwersalnej kontroli ludzkiego podmiotu nad otaczającym go światem. Równocześnie sam podmiot ludzki (wraz z jego cywilizacją) pozostaje widoczny (słyszalny) jako konstytutywny element nagrywanego pejzażu, ściśle spleciony z jego innymi zarejestrowanymi elementami. Należy bowiem podać, czy nagranie wykonano w mieście, czy w lesie, a „niepożądane” (z punktu widzenia *Wild Sanctuary*) zakłócenia „dzikiej natury” nie podlegają neutralizacji w procesie edycji. Dzięki temu archiwum nie tworzy pozoru niezależności tego, co naturalne, od tego, co wytworzone przez człowieka.

Wreszcie – otwarta struktura *Dawn Chorus*, która przejawia się w możliwości nieustannego uzupełniania akustycznej mapy kolejnymi nagraniami śpiewu ptaków, redukuje wrażenie, jakoby dane nagranie miało reprezentować typowy dla odpowiadającego mu regionu pejzaż dźwiękowy. Na rozmyciu immanentnej (esencjalistycznej) natury poszczególnych rejestracji twórcom archiwum najwyraźniej zależy. Wpływ mają na to bowiem także inne elementy jego organizacji. Z jednej strony: konieczność podania dokładnej godziny nagrania oraz towarzyszącej temu pogody, co podkreśla zmienność warunków akustycznych danej przestrzeni w zależności od wielu czynników (na przykład pory dnia i warunków atmosferycznych). Z drugiej – dokładne określenie typu archiwizowanych materiałów, tj. śpiewu ptaków. Z tego powodu archiwalia nie roszczą sobie pretensji do tego, by uznać je za zapis pełnej charakterystyki akustycznej danego miejsca, lecz pozostają tylko jego przygodnym elementem. Tym samym, o ile *Wild Sanctuary* ma tendencję do popadania w uniwersalizm, *Dawn Chorus* eksploruje raczej przestrzeń bezpośrednich relacji konkretnych osób z nagrywanymi ptakami.

4. *Wild Sanctuary* i *Dawn Chorus* a ich odbiorcy

Relacja między dźwiękiem a odbiorcami archiwów (i kwestia ich wzajemnego oddziaływania) wyznacza ostatni – na polu moich rozważań – poziom refleksji, na którym archiwa *Wild Sanctuary* i *Dawn Chorus* różnią się między sobą. Podjęcie tego problemu wiąże się ściśle z popularnym w ostatnim czasie poglądem, zgodnie z którym konieczna jest zmiana paradygmatu aktywizmu ekologicznego, czyli przejście z *Naturpolitik*, domagającej się restytucji naruszonego przez człowieka porządku natury, na myślenie w kategoriach odkrywania i budowania afektywnych wspólnot ludzko-nieludzkich³⁶. Niemalą rolę ma w tym procesie odgrywać sztuka (a także, jak

wcześniej przykładowym nagraniu z Borneo, dostępnym pod adresem: <https://wildstore.wildsanctuary.com/collections/all-albums/products/rainstorm-in-borneo> [dostęp: 14.06.2022]). Rośliny i geofonie zupełnie pominięto.

³⁶ Zob. Ch. Stalpaert, *This body is in danger! Ekologia, protest i aktywizm w sztuce*, przeł. M. Chaberski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2018, nr 143.

sądzę, działania z pogranicza sztuki i nauki – na przykład analizowane tu archiwa). Jak mówi Christel Stalpaert, praktyka artystyczna pozwala odrzucać dyktat efektywności na rzecz wyzwania „afektywnego potencjału [...]”. Zamiast prowadzić masy w stronę lepszej przyszłości, [...] uruchamia połączenia między różnymi ludzkimi i nie-ludzkimi aktorami³⁷. Zatem przyjrzyjmy się bliżej temu, czy *Wild Sanctuary* bądź *Dawn Chorus* oferują możliwość nawiązania takich afektywnych kontaktów z pozaludzkimi bytami.

Renata Tańczuk przekonuje, że wyraziste pole afektywne było generowane już przez wcześniejszy projekt Krausego. Badaczka pisze, że celem działalności amerykańskiego ekoakustyka jest budowanie naszej wrażliwości: „Mamy usłyszeć wielką orkiestrę naszej planety i stać się bardziej wrażliwi³⁸”. Przyznaje wprawdzie, że *Wild Sanctuary* możemy postrzegać jako „tworzenie pomnika ginącego świata” i utrwalanie granicy natura – kultura³⁹, jednak ostatecznie opowiada się za posthumanistycznym wymiarem tego archiwum, kryjącym się w afektywnym wymiarze kontaktu z archiwizowanymi przez Krausego nagraniami: „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 emocje⁴⁰”. Jak sądzę, odwołuje się przy tym do afektów określonego rodzaju – tych z pola transgresji i szoku – mających wywołać wstrząs, lęk, a nawet złe samopoczucie u słuchacza: „Nagranie skowyczącego, wyjącego z rozpacz 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 nimi⁴¹”.

Podejście Tańczuk, co sama zaznacza, ukształtowało się pod silnym wpływem Davida Michaela, który stara się aplikować teorię ciemnej ekologii (*dark ecology*) Mortona do praktyki nagrań terenowych⁴². Jak twierdzi,

poprzez ustawienie abiektu w centrum estetycznej ramy, nagrywanie ciemnej natury (*dark nature recording*) może wyraziście ujawnić różnice obecne w jej postrzeganiu. [...] Nagrania te [...] są interesujące nie tylko dlatego, że pozwalają skonfrontować się z odrzucającą stroną naszej idealizowanej natury, jak na przykład relacjami drapieźnik – ofiara, ale także czynią widzialnymi te aspekty ekologii, o których wiemy, że istnieją, ale raczej wolelibyśmy ich nie widzieć⁴³.

Czy jednak *Wild Sanctuary* rzeczywiście konfrontuje nas z tym, co w naszym doświadczeniu tzw. natury zostało odrzucone, wyparte? Czy za pomocą dźwięku przywołuje zjawiska, od których odwracamy wzrok – narusza naszą bezpieczną

³⁷ Ibidem, s. 27.

³⁸ R. Tańczuk, *Usłyszeć...*, op. cit., s. 77.

³⁹ Ibidem, s. 78.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Zob. D. Michael, *Toward a Dark Nature Recording*, „Organised Sound” 2011, nr 3 (16).

⁴³ Ibidem, s. 209.

przezeń, korzystając z tego, że „ucho nie ma powieki” (jak mówi dobrze znane, a niekiedy przypisywane Lacanowi, powiedzenie)⁴⁴

Biorąc pod uwagę wspomniane nagranie skowytu rannego bobra, można pokusić się o taką oto interpretację. Przykład ten nie wyczerpuje wszak specyfiki starszego z analizowanych archiwów Krausego. Sądzę wręcz, że przynależy raczej do mniej eksponowanej części *Wild Sanctuary*. Dominująca strategia komunikacji tej bazy pejzaży dźwiękowych operuje zgoła innym dyskursem. Trudno bowiem zapomnieć o sygnalizowanej już przeze mnie kwestii utowarowienia nagrań, które sprzedaje się w formie relaksacyjnych albumów bądź akustycznych „portali” do ekscytującego w swej obcości świata. Odgłosy są „piękne” i – jak czytamy na stronie sklepu towarzyszącego archiwum⁴⁵ – mają zabrać słuchaczy w podróż ku „przygodzie” oraz „sprawiać im przyjemność”, a nie budzić grozę, konfrontować z wypartym doświadczeniem i dzięki temu skłaniać słuchającego do refleksji nad degradacją ekosystemów i rolę, jaką w niszczeniu środowiska odgrywa człowiek.

Odgłosy amazońskich lasów deszczowych, komunikowane z wykorzystaniem konwencji ekspedycji w głąb nieznanego, ale fascynującego dzikiego łądu (postrzegane przez pryzmat romantycznej wizji natury jako dzikiej i niebezpiecznej), tracą w moim przekonaniu swój afektywny potencjał. Dzieje się tak tym bardziej, jeśli za Chantal Mouffe przyjąć, że zadaniem praktyk artystycznych jest „produkcja nowych obiektywności i wypracowywanie nowych światów”⁴⁶, a nie powielanie tych, które są już dobrze znane i wyraziście obecne (na przykład w popkulturze), jak właśnie fantazmatyczna wyprawa ku nieznanemu. Powyższa perspektywa implikuje radykalny instrumentalizm, z jakim zostały przez Krausego potraktowane zarejestrowane odgłosy (a w konsekwencji także byty będące ich źródłem). Mało tego – konwencja odbiorcza, którą proponuje Krause (i niejako koduje w strukturze archiwum *Wild Sanctuary*), narzuca słuchaczowi pozycję bierności – osoby, której nagrania mają raczej służyć niż stanowić dla niej wyzwanie i czegoś od niej wymagać.

⁴⁴ W tym miejscu warto zaznaczyć, że przekonanie o perswazyjności dźwięku w zakresie kreowania ekokrytycznego przekazu (w tym także na polu *sound art*) nie jest poglądem odosobnionym. Idąc za tekstem Michelle Comstoc i Mary E. Hocks *The Sounds of Climate Change. Sonic Rhetoric in the Anthropocene, the Age of Human Impact*, można powiedzieć, że stoją za tym dwa argumenty. Po pierwsze, dźwięk to ważny kulturowy i polityczny zasób – a więc można uczynić go kluczem do poznawania określonych zjawisk z różnych dziedzin życia, tak ludzkiego (analizy społeczne, polityczne, sztuki itd.), jak i więcej-niż-ludzkiego (np. badania ekosystemów). Po drugie, ze względu na swą „temporalność i wibracyjność”, stanowi doskonały środek retoryczny „komunikowania [...] nieprzewidywalnych doświadczeń zmiany klimatycznej, straty i wymierania”. Oznacza to, że nie tylko można na jego podstawie dojść do pewnych wniosków (nie jest wyłącznie nośnikiem informacji), ale także sam w sobie działa perswazyjnie. Zob. M. Comstoc, M.E. Hocks, *The Sounds of Climate Change. Sonic Rhetoric in the Anthropocene, the Age of Human Impact*, „Rhetoric Review” 2016, nr 2 (35).

⁴⁵ Zob. <https://wildstore.wildsanctuary.com/collections/soundscape-albums> (dostęp: 14.06.2022).

⁴⁶ Ch. Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 94–95.

Wspomniana utrata potencjału ekokrytycznego *Wild Sanctuary* swoje źródło może mieć także w tym, że przywołując konwencję eksplorowania nieznanego świata natury, twórcy archiwum powielają kolonialną kliszę, nieświadomie demaskując swój projekt jako strategię działalności prośrodowiskowej, charakterystyczną dla tzw. białej ekologii⁴⁷. Ten dominujący dyskurs ekologiczny nurt myślenia pomija związki kryzysu klimatycznego z kategoriami klasy i – przede wszystkim – rasy, opierając swoją działalność na rzekomej powszechności doświadczenia skutków kryzysu klimatycznego. Jego przedstawiciele (głównie z zachodniego kręgu kulturowego), wzorem przodków – zdobywców Nowego Świata – proponują własne sposoby przeciwdziałania katastrofie, często bagatelizując praktyki rdzenne, oparte na zupełnie innych ontologiach miejsca człowieka w świecie (w których bynajmniej nie zajmuje on centralnej pozycji). W ten sposób pretendując do miana uniwersalności, środki zaradcze białej ekologii stają się w istocie niczyje i w dalszej konsekwencji potencjalnie nieefektywne. Trudno bowiem wyobrazić sobie, aby słuchanie odgłosów natury przez pryzmat narracji o działaniach, które doprowadziły do kryzysu klimatycznego (kolonializm był wszak motorem przemian leżących u źródeł katastrofy), mogło skutecznie aktywizować ofiary tych działań (kolonizowanych) bądź ich sprawców (kolonizujących). Dla pierwszych jest to bowiem opowieść obca, a wręcz wroga. Z kolei dla drugich – umacniająca szkodliwe przekonania o kluczowej roli odgrywanej przez białych mężczyzn w historii cywilizacji.

Istnieje jednak jeszcze jedna płaszczyzna możliwej interpretacji afektywnego potencjału, jakim dysponuje *Wild Sanctuary*, o której wspomina Renata Tańczuk, ale której nie rozwija – przynajmniej w odniesieniu do Krausego. Swoje wtrącenie formułując ona następująco:

W *The Great Animal Orchestra* Krause pisze o zachodzącej w niszach akustycznych komunikacji dźwiękowej oraz dostrajaniu się do siebie poszczególnych ich mieszkańców reprezentujących różne gatunki. Można powiedzieć, że zostaje tu zarysowana idea międzygatunkowej komunikacji dźwiękowej⁴⁸.

Idąc tym tokiem myślenia, należałoby powiedzieć, że spójność nagranych i udoświadczonych słuchaczom pejzaży dźwiękowych pełni funkcję edukacyjną. Uczy ich, że harmonijne – oparte na współodczuwaniu i trosce o inne istoty – współbycie jest możliwe. Warto jednak zauważyć, że mowa tu co najwyżej o nauce za pośrednictwem mało sugestywnych (bez szerszego kontekstualnego wprowadzenia) reprezentacji. Idea ta wydaje się jednak ciekawa i – moim zdaniem – została w większym stopniu zrealizowana w *Dawn Chorus*.

Młodsze archiwum Krausego z jego częściowo otwartą, uzależnioną od słuchaczy strukturą pozwala nie tyle przysłuchiwać się dalekim i sfikcjonalizowanym harmoniom odgłosów, ile brać udział w tworzeniu archiwum, gdyż zwraca uwagę na

⁴⁷ Zob. *Racial Ecologies*, eds. L. Nishime, K.D. Hester Williams, University of Washington Press, Seattle 2018.

⁴⁸ R. Tańczuk, *Ushyszeć...*, op. cit., s. 78–79.

ucieleśnione doświadczanie bliskich słuchaczom pejzaży dźwiękowych. Tworzenie afektywnej, akustycznej komunikacji odbywa się tu zatem nie wyłącznie na poziomie wyobrażonym, ale również na poziomie rzeczywistym. Co więcej, relacje będące skutkiem procesu nagrywania powstają tu dzięki sojuszom człowieka, technologii oraz ożywionych i nieożywionych aktorów z najbliższego otoczenia. Sprzęt nagraniowy i warunki atmosferyczne, a także same nagrywane ptaki muszą „pozwolić” archiwście na wykonanie nagrania (w końcu przy niesprzyjającej aurze nie będzie to możliwe), a nagrywający ma tego pełną świadomość, bo sam musi wprowadzić rejestrację do systemu *Dawn Chorus* i opisać warunki, w jakich powstała. W ten sposób zaciera się granica między podmiotem a przedmiotem procesu rejestracji – nie jest jasne, kto w istocie umożliwia cały proces i ostatecznie przyczynia się do rozbudowy archiwum. Przystającą do tej sytuacji koncepcję sprawczości proponuje Karen Barad, która odchodzi od jednostkowo pojmowanej sprawczości na rzecz uwypuklenia jej dynamicznej, przechodniej natury: „Sprawczość to nie atrybut, ale ciągle rekonfigurowanie się świata”⁴⁹.

Nie bez znaczenia jest także dzielenie się nagraniami na wspólnej platformie. Pomimo lokalności doświadczenia pejzażu dźwiękowego, która leży u podstaw nagrania, kiedy tylko zostanie ono umieszczone na wirtualnej mapie, zaczyna współtworzyć globalną sieć – nawiązuje łączność z innymi nagraniami, które już znalazły się w bazie. Wzbogacana w ten sposób wiedza archiwalna ma zatem charakter – jak ujęłaby to Donna Haraway – wiedzy usytuowanej⁵⁰. Struktura *Dawn Chorus* zasadza się na „nowej obiektywności”, gdyż daje szansę wybrzmieć „perspektywom częściowym”⁵¹, nie niszcząc ich połączeń z „sieciami powiązań na światową skalę”⁵², dzięki którym możliwe jest dokonywanie „przekładów wiedzy pomiędzy zróżnicowanymi pod względem pozycji i stosunków sił wspólnotami”⁵³. Wykonanie nagrania (dla Haraway – „patrzenie skądś”⁵⁴ – choć należałoby raczej powiedzieć – „słuchanie skądś”) i umieszczenie go w sieci to „wzięcie odpowiedzialności za praktykę, którą umożliwia [nasze myślenie]”⁵⁵.

Afektywność kontaktu z pejzażem akustycznym, którą proponuje *Dawn Chorus* – w przeciwieństwie do intensywnych doznań, jakich Tańczuk szuka w *Wild Sanctuary* – opiera się na „słabych” afektach, związanych z praktyką troski i bliskości. Innymi słowy, kontakt ten nie pociąga za sobą stanu szoku, który wywołuje jęk cierpiącego

⁴⁹ K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. J. Bednarek [w:] *Teorie...*, op. cit., s. 344.

⁵⁰ Zob. D. Haraway, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, „Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego” 2009, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> (dostęp: 14.06.2022). Na dzień publikacji tekstu „Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego” może nie być dostępna.

⁵¹ Ibidem, s. 12.

⁵² Ibidem, s. 8.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, s. 22.

⁵⁵ Ibidem, s. 17.

zwierzęcia i zniszczenie bezpiecznego dystansu słuchającego wobec uśmiercanej dzikiej natury. To raczej czułe odkrywanie powiązań z otoczeniem (badanie wzajemnego splecenia) i osadzanie tego doświadczenia w szerszych ramach globalnych zjawisk (w tym w kontekstach degradacji środowisk, zaniku bioróżnorodności itd.). Proces ten przywodzi na myśl formułowany przez Latoura postulat poszukiwania „alternatywnych definicji przywiązania do ziemi”⁵⁶; związków z najbliższym *terroir*, które różniłyby się od leżącej u podstaw państw narodowych koncepcji *terroir*-terytorium, ale także od modernistycznej z ducha (i dlatego krytykowanej) perspektywy globalistycznej, w której świat dąży ku ponadpaństwowej, utopijnej wspólnotcie⁵⁶. Jak sądzę, podejście proponowane przez *Dawn Chorus* może być właśnie tą trzecią drogą, o której pisze francuski badacz – drogą metaforycznego zakorzenienia człowieka w bliskiej mu ziemi, przy jednoczesnym zrozumieniu, czego ta ziemia (jako część Ziemi) potrzebuje.

Podsumowując, można powiedzieć, że archiwum *Wild Sanctuary* stanowi efekt materialno-dyskursywnych praktyk, zakorzenionych w tracącym na znaczeniu paradigmaty myślenia ekologicznego, w którym ratunek niezależnych od człowieka, dzikich środowisk staje się celem aktywności naukowej, artystycznej, aktywistycznej i politycznej. Taka perspektywa wywodzi się z wielu źródeł, ale między innymi z oświeceniowego przekonania, że dzięki wykształconej przez siebie kulturze człowiek jest zdolny wziąć na siebie odpowiedzialność i przywrócić do życia to, co sam zniszczył. Archiwum jest tylko narzędziem, które pozwala dostrzec (bądź, jak u Krausego, usłyszeć) obszary wymagające naprawy. Owo myślenie powiela zatem model akustycznej archiwistyki, który przywołałem na wstępie w cytowanym fragmencie *Nowej Atlantydy*. Domy dźwięku, jak *Wild Sanctuary*, zgromadziły wszystkie możliwe odgłosy – nawet te, których już nie ma. Jednak co z nimi zrobić? Fantazjować o utraconej dzicy? Przeszukiwać, aby odnaleźć dramatyczne nagrania, zdolne poruszyć nieprzekonanego do ekologicznych narracji słuchacza? Czy relaksować się przy szumie nieistniejącego lasu amazońskiego? Odpowiedzi udziela *Dawn Chorus*. Przenieśmy uwagę z recepcji archiwum na akt jego powstawania – zdaje się udwadniać – i w owej kreacji odnajdujemy platformy do wytwarzania nowych form relacyjności z tym, co nie-ludzkie. W ten sposób młodsze archiwum Krausego zdaje się wychodzić naprzeciw postulatowi rozumienia odpowiedzialności (*responsibility*) jako zdolności reagowania, odpowiadania (*response-ability*) na wpływ innych bytów, jak formułuje to Barad⁵⁷. Tym samym wpisuje się w nowsze ujęcia ekologicznego aktywizmu i artywizmu, które starają się sygnalizować, że bycie odpowiedzialnym nie

⁵⁶ Zob. B. Latour, *Terroir, Globe, Earth – A New Political Triangle*, przeł. T. Howles, T. Blake, <http://www.bruno-latour.fr/node/660> (dostęp: 8.04.2022).

⁵⁷ K. Barad, *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Comes*, „Derrida Today” 2010, nr 3.2, s. 264.

oznacza wcale zatroskanego spojrzenia z daleka. Wręcz przeciwnie, być odpowiedzialnym to pozostawać we wzajemnym splocie, dotyku, zdając sobie sprawę z wielorakich konsekwencji tej bliskości.

Bibliografia

- Bacon F., *Nowa Atlantyda*, przeł. W. Kornatowski, PAX, Warszawa 1954.
- Barad K., *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham–New York–London 2007.
- Barad K., *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. J. Bednarek [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Barad K., *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Comes*, „Derrida Today” 2010, nr 3.2.
- Breitsameter S., *Dźwięk w sieci*, przeł. J. Topolski, „Glissando” 2006, nr 8, <http://glissando.pl/tekst/dzwiek-w-sieci-2/> (dostęp: 8.04.2022).
- Brzostek D., *Zapętlona referencja. Konstruowanie archiwów dźwiękowych antropocenu*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2021, nr 1.
- Comstoc M., Hocks M.E., *The Sounds of Climate Change. Sonic Rhetoric in the Anthropocene, the Age of Human Impact*, „Rhetoric Review” 2016, nr 2 (35).
- Derrida J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Fisher M., *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2020.
- Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Haraway D., *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, „Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego” 2009, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> (dostęp: 20.06.2021).
- 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*, Profile Books, London 2012.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.
- Latour B., *Terroir, Globe, Earth – A New Political Triangle*, przeł. T. Howles, T. Blake, <http://www.bruno-latour.fr/node/660> (dostęp: 8.04.2022).
- Michael D., *Toward a Dark Nature Recording*, „Organised Sound” 2011, nr 3 (16).
- Morton T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2013.
- Mouffe Ch., *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Racial Ecologies*, eds. L. Nishime, K.D. Hester Williams, University of Washington Press, Seattle 2018.

- Schafer R.M., *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1994.
- Sendyka R., *Performatywne archiwa: od efektu instytucji do praktyk myślenia*, z Ernstem van Alphenem rozmawia Roma Sendyka, „Didaskalia” 2015, nr 127–128.
- Spieker S., *The Big Archive. Art From Bureaucracy*, The MIT Press, Cambridge–London 2008.
- Stalpaert Ch., *This body is in danger! Ekologia, protest i aktywizm w sztuce*, przeł. M. Chaberski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2018, nr 143.
- Sugiera M., *Archiwa antropocenu [w:] Performatyka. Poza kanonem. Tom I: Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Ł. Iwaniczewska, Wiele Kropek, Kraków 2021.
- Tańczuk R., *Usłyszeć antropocen. O dźwiękowych reprezentacjach zmiany klimatu*, „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 1–2 (22).
- Żółkoś M., *Teatr owadów*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019, nr 153.