

DARIUSZ BRZOSTEK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika*

 <https://orcid.org/0000-0001-8094-5159>



Hałasy, które nas nawiedzają. Cisza, żałoba i dźwiękowe abiekty

Haunting Noises. Silence, Mourning and Sound Objects

Abstract

This paper focuses on the problem of silence regarded as an acoustic framework in which uncanny sonic phenomena appear. Some of these haunting noises take the form of sound object — an unwanted sound of the human body, „neither [sound] subject nor [sound] object”. Borrowing terms from two eminent authors of twentieth-century aesthetics — Julia Kristeva, who proposed the concept of abject, and Pierre Schaeffer, who announced the existence of acousmatic sound objects, I hereby take the liberty of introducing the idea of „sound abject” — an unwanted, uncanny corporeal sound (the sound of the body itself), uncontrolled by the self and constituting neither a subject nor an object but a sound phantasm that separates from the body and resounds worrisomely. I analyse the cases of sound installation created by Jan Simon as well as the Jamaican dub music production strategies.

* Katedra Kulturoznawstwa, Uniwersytet Mikołaja Kopernika
ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń
e-mail: darek_b@umk.pl

Cisza a doświadczenie braku

Zarówno w pracach z zakresu ekologii akustycznej, jak i w rozprawach o historii kultury ciszę opisuje się zazwyczaj w kategoriach braku. Mark Slouka nazywa ciszę „pustką, która stała się słyszalna poprzez swoje zniknięcie” (Slouka 2010: 71), R. Murray Schafer z kolei, deklarując konieczność „odzyskania pożądanej ciszy”, pisze o „spokojnej i nienaszpikowanej dźwiękiem przestrzeni akustycznej” (Schafer 2010: 59). Natomiast Alain Corbin zastrzega wprawdzie na wstępie swej książki, że „[c]isza nie jest tylko nieobecnością hałasu”¹ (Corbin 2019: 9), ale tylko po to, by kolejne strony wypełnić literackimi i pamiętnikarskimi deskrypcjami ciszy opisywanej jako forma „pustki”, „braku” lub „bezruchu” (Corbin 2019: 13–30). Ów element negatywny, wyrażany przedrostkami takimi jak „bez-” i „nie-”, wydaje się zatem integralnym składnikiem naszych sposobów postrzegania, osvajania i definiowania ciszy. Cisza pozostaje oczywiście niezmiennie w bliskiej relacji z praktyką milczenia — umiejętnością podmiotu, którą należy kształtować i doskonalić, jest ona bowiem koniecznym warunkiem praktyki słuchania: „Mamy więc zasadę milczenia jako pierwszą zasadę ascezy słuchania, pozwalającą na precyzyjne odróżnienie tego, co jest w nim patetyczne i niebezpieczne, od jego pozytywnego aspektu *logikos*” (Foucault 2012: 331). Owe ascetyczne praktyki pitagorejczyków i ćwiczenia retorów uznaje Michel Foucault za konstytutywne procesy swoistej hermeneutyki podmiotu, które odcisnęły wyraźne piętno na „technikach siebie” właściwych społeczeństwu dyscyplinarnemu. Jak podkreśla Corbin, ciszę łatwo zinstytucjonalizowano u progu nowoczesności, uznając ją powszechnie za „znakę szacunku wobec nauczyciela i pryncypała, za przejaw panowania nad sobą, za warunek skupienia. Milczenie bez wątpienia pozwala słuchać” (Corbin 2019: 82). Milczenie zakłada zatem, wbrew pozorom, nie bierność w mowie i hałasowaniu, lecz aktywną postawę podmiotu ukształtowanego i zdyscyplinowanego, nastawionego na słuchanie. Cisza jest więc pochodną milczenia, lecz się przecież do niego nie ogranicza, zakładając wyłącznie intencjonalną odmowę mówienia i czynienia hałasu przez podmiot, który godzi się słuchać. Milczenie podmiotu jest, owszem, niezbędne dla stworzenia ciszy, lecz, aby ta zaistniała, konieczne jest również nieintencjonalne milczenie świata — fortunny spłot okoliczności, który w praktyce życia może okazać się li tylko akustyczną utopią.

¹ Znamienne jest przy tym zapewne i to, że Hillel Schwartz (2011) w swej monografii *Making Noise: From Babel to the Big Bang and Beyond* w ogóle nie definiuje ciszy jako takiej.

W podejmowanych tu rozważaniach nie chciałbym, bynajmniej, porzucić tropu myślowego zreferowanego powyżej ani dokonywać jego radykalnej reinterpretacji. Pragnąłbym raczej wzbogacić go o pewien interpretacyjny drobiazg, wiążąc pojęcie braku z pojmowaną psychoanalitycznie kategorią utraty („zdolności słyszenia”, „możliwości identyfikacji źródła” itp.) i wprowadzając kategorię „nawiedzenia” — ciszy przez dźwięk. W tym kontekście cisza będzie nie tyle czystą nieobecnością, ile „pustką po” i ramą akustyczną, ujawniając się jako swoista scen(eri)a umożliwiająca pojawienie się fenomenów dźwiękowych o osobliwym i niesamowitym charakterze. Refleksję, którą chciałbym przedstawić w tym szkicu, opieram zatem na dwóch założeniach wstępnych: 1) cisza nie jest obiektywnym stanem „braku dźwięków”, lecz subiektywnym doświadczeniem nieobecności dźwięków, które podmiot uznaje za niepożądane, a których nieoczekiwany powrót wzbudziłby jego niepokój; 2) nawiedzenie (przez coś) jest niezmiennie poprzedzone aktem utraty, opuszczenia lub porzucenia (przez to, co nas w konsekwencji nawiedza). Innymi słowy, nawiedzenie przez dźwięk oznacza niespodziewany i niepożądany powrót dźwięków, które uznaliśmy za minione lub bezpowrotnie utracone, a które, powróciwszy, ujawniają swój abiektualny charakter i okazują się (także) hałasami².

Niech wolno będzie mi rozpocząć tę analizę od przykładu tyleż trywialnego, co spektakularnego. W klasycznej noweli grozy Josepha Sheridana Le Fanu *Niezwykłe zajścia przy Aungier Street* (1853) narrator relacjonuje w formie wspomnień z młodości historię pewnego nawiedzonego domu w Dublinie, w którym zmuszony był wspólnie z przyjacielem mieszkać podczas swych studiów medycznych. Nowela ta realizuje w sposób kanoniczny motyw typowy dla konwencji *haunted house stories*, w której opuszczone, zazwyczaj w zagadkowych okolicznościach, przez dawnych mieszkańców domostwo przyjmuje pod swój dach nowych lokatorów, oferując im „straszny kąć” i odwiedziny zjawy powracającej w domowe pielesze, by wyjaśnić dawne sprawy i sprawki, przerażając przy okazji obecnych mieszkańców. W tym przypadku „zjawia się” stary sędzia Horrocks, który zasłynął w okolicy niezwykłą surowością wydawanych wyroków oraz mroczną historią osobistą związaną z tragicznymi losami pewnej kobiety i jej nieślubnej córki³. Po samobójczej śmierci sędziego jego pokutujący duch nawiedza miejsce swego ziemskiego zamieszkania, przerażając kolejnych domowników i przyprawiając ich o szaleństwo, a następnie śmierć. Jak zwykle w przypadku takich narracji grozy punktem kulminacyjnym jest moment konfrontacji bohaterów ze zjawą — przebiegający w dramatycznych okolicznościach, na które składają się: noc, ciemność i upiorna cisza — i poprzedzony szeregiem drobnych oznak zapowiadających zjawienie się ducha. Należą do nich przede wszystkim zagadkowe sygnały akustyczne rozlegające się w absolutnej ciszy i przybierające dźwiękowy kształt kroków kogoś, kto stąpa ciężko po schodach:

Była druga i na ulicach panowała cisza jak na cmentarzu, dlatego wszystko było słycać zupełnie wyraźnie. Wąskimi schodami zbliżyły się powolne, ciężkie kroki, charakterystyczne dla starszych

² Kuszająca wydaje się perspektywa, aby użyć wobec nich pamiętnego Artaudowskiego określenia „hałas nieznośny, przesywający” (Artaud 1978: 112).

³ Nowela Le Fanu posiada bowiem również wszystkie inne aspekty właściwe klasycznym opowieściom grozy, o których Michel Foucault pisał, że są „jednocześnie powieściami grozy, strachu i tajemnicy, ale też powieściami politycznymi, bo zawsze opowiadają o nadużyciach władzy, o wymuszeniach; jest to baśń o niesprawiedliwych władcach, o bezlitosnych i żądnych krwi panach, o butnych duchownych itd.” (Foucault 1998: 213). Mamy tu zatem opowieść o władzy sędziego nad służącą (którą uwodzi i porzuca), mężczyzny nad kobietą (zależną od jego pozycji społecznej wynikającej z kulturowego statusu płci), pracodawcy nad pracownicą itp.

osób. Dodatkowo niezwykle było to, że ich odgłos, będący czymś pomiędzy tupaniem a kłapaniem, bardzo nieprzyjemny dla uszu, wydawały najwyraźniej zupełnie bosc stopy.

Wiedziałem doskonale, że służąca wyszła przed wieloma godzinami i że poza mną w domu nie powinno być nikogo. Było też dość oczywiste, że osoba, która schodziła ze schodów, bynajmniej nie próbuje robić tego po kryjomu; wręcz przeciwnie, zdawała się robić więcej hałasu i iść wolniej, niż to było konieczne. (Le Fanu 2013: 94)

Tak oto zjawa zapowiada swoje nadejście: „robiąc więcej hałasu niż to konieczne”. W całkowitej, „cementarnej” ciszy⁴. Doświadczenie takiej właśnie, absolutnej ciszy, swoistego milczenia świata, które poprzedza pojawienie się akustycznych sygnałów „nadprzyrodzonego”, ma w tym kontekście kluczowe znaczenie. Co więcej, jest ono przez narratorkę podkreślane przed każdą sytuacją, w której ujawnia się ów nadprzyrodzony byt nawiedzający opuszczone duślińskie domostwo. Oto krótki opis poprzedzający wypadki kolejnej upiornej nocy:

Tymczasem cisza stała się jeszcze cichsza, a ciemność ciemniejsza. Na próżno wytężyłem słuch, żeby usłyszeć turkot kół czy głuchy gwar odległej awantury. Nie było słyhać nic oprócz porywistego wiatru, panującego niepodzielnie po tym, jak burza odeszła daleko za góry Wicklow. Pośrodku tego wielkiego miasta zacząłem czuć się samotny wobec przyrody i Bóg wie czego jeszcze. (Le Fanu 2013: 96)

Dopiero w tak skonstruowanej akustycznej ramie sytuacyjnej bohater postanawia „przysłuchać się dźwiękom z klatki schodowej” i może bez trudu usłyszeć dokładnie to, czego się spodziewa: „Kroki nie ustawały” (Le Fanu 2013: 96).

Mamy zatem klasyczną opowieść o nawiedzeniu — o tym, co odeszło nie w pełni (nie dość daleko lub nie na zawsze) i powraca, by nękać i niepokoić tych, którzy mają nieszczęście znaleźć się w niewłaściwym miejscu i czasie. Jak słusznie zauważył niegdyś Jacques Derrida, pisząc o nawiedzeniu: „tu w środku jest jakieś widmo, czuć nieumarłego — dwór, spirytyzm, nauka okultystyczna, powieść *noir*, obskurantyzm, atmosfera bezosobowego niebezpieczeństwa lub zagrożenia. Podmiot, który nawiedza, nie daje się zidentyfikować, nie można go dostrzec, umiejscowić, uchwycić w żadnej formie. Nie sposób odróżnić halucynacji od percepcji, dochodzi tylko do przemieszczeń” (Derrida 2016: 219–220). W kamienicy przy Aungier Street, w upiornej scenerii, której ramę tworzą niezmiennie ciemność i cisza pojawia się widmo⁵ — jako seria przemieszczeń w pustych pokojach, korytarzach i na schodach — iluzji, powidoków i hałasów⁶. Jego tożsamość pozostaje zagadką — nie ujawnia jej wszak sam upiór — daje się ją zrekonstruować dopiero na podstawie plotek i ludowych opowieści sprzed lat, które narzucają niesamowitym zdarzeniom etyczną racjonalizację — ducha pokutującego za dawne grzechy.

⁴ Na temat „cementarnej ciszy” i nawiedzających ją hałasów zob. Schwartz 2011: 288–294.

⁵ W ten sposób nawiedzony dom działa niczym „*stone tape*”, materialny nośnik, który mimochodem zapisuje w swej strukturze traumatyczne zdarzenia i gwałtowne emocje, by następnie reprodukować je w formie widmowego zapisu, postrzeganego przez postronnych, nieświadomych historii miejsca obserwatorów jako wtargnięcie zjawy. Określenie „*stone tape*” pochodzi z popularnego brytyjskiego filmu grozy (*The Stone Tape*, 1973, reż. Peter Sasdy), w którym ekipa naukowców usiłowała wyjaśnić fenomen spirytystyczny w pewnej kamienicy, dochodząc ostatecznie do wniosku, że ów nawiedzony dom stanowił medium — ujęte jednak nie w kategoriach spirytyzmu lecz technologii (tj. utrwałal i odtwarzał wydarzenia z przeszłości).

⁶ Jak zauważa bohater cytowanej opowieści: „Widziałem go wyraźnie tylko przez jakieś trzy sekundy, a potem jego postać zaczęła się zacierać” (Le Fanu 2013: 103).

A zatem widmo zjawia się w ciszy, lub może raczej: w ciszy nieuchronnie zjawia się widmo, rządzone bądź przywołane nieubłaganą logiką nawiedzenia. W pustce po utraconej obecności w sposób nieunikniony ujawniać się bowiem będą jej resztki: pogłosy, echa, powidoki⁷. Aby przyrzec się nieco uważniej tej hipotezie, należy jednak umieścić to zjawisko w kontekście pojęcia utraty i pracy żałoby, tak jak niegdyś rozumiał je Sigmund Freud, a rozwijali po latach jego niewierni uczniowie, Julia Kristeva i Jacques Derrida. W swym znanym szkicu *Żałoba i melancholia* (1917) Freud powiązał pojęcie melancholii z doświadczeniem utraty ukochanego obiektu, zaznaczając, że różni się ono od żałoby jako utraty tego, co dobrze znane i zarazem odnosi się do utraty nieuświadomianej. Żałoba to wszak, jak dowodził ojciec psychoanalizy, sytuacja, w której „sprawdzian rzeczywistości pokazał nam, że umiłowany obiekt już nie istnieje, po czym domaga się, by z wszystkich związków, jakie łączyły nas z tym obiektem, wycofać libido” (Freud 2007: 148). Najistotniejsza różnica między żałobą a melancholią tkwi jednak w innym miejscu: „Melancholik pokazuje nam coś jeszcze, co nie występuje w wypadku żałoby — nadzwyczajne obniżenie poczucia »ja«, niesłychane zubożenie »ja«. W wypadku żałoby to świat zubożał i opustoszał — w wypadku melancholii zubożało i opustoszało samo »ja«” (Freud 2007: 149). Melancholia oznacza zatem nie tyle utratę czegoś „na zewnątrz”, ile doświadczenie nieokreślonego braku w „ja”, poczucie niekompletnej obecności. Analizując te wątki psychoanalitycznego myślenia o melancholii, Julia Kristeva pisze ostatecznie o doświadczeniu „pokawałkowania”, które „może wynikać albo z popędowej nie-integralności tamującej jednolitość Ja, albo z dezintegracji” (Kristeva 2007: 22), czemu towarzyszy niezmiennie lęk i fragmentacja osobowości. Jak sądzę, obie te reakcje na doświadczenie utraty mogą stanowić istotny składnik podjętej w tym miejscu analizy nawiedzenia (przez dźwięk), które odbywa się w akustycznej ramie ciszy. Trzeba jednak również sprecyzować w tym miejscu, co oznacza utracony obiekt, pamiętając o trafnym zastrzeżeniu, jakie poczyniła w tej kwestii właśnie Kristeva, pisząc, że Freudowski „obiekt psychiczny” jest „faktem pamięci, przynależnym do czasu utraconego” (2007: 66), melancholik żyje bowiem w świecie, w którym „hiperboliczna przeszłość zajmuje wszystkie wymiary ciągłości psychicznej” (2007: 65). Obiekty, które go tyranizują i głosy, które go nawiedzają, są niezmiennie niegdysiejsze — przebrzmiałe i utracone⁸. Cóż zatem dzieje się, gdy, (nie)oczekiwane, powracają?

⁷ Aby pozostać w zgodzie z faktami, należy odnotować w tym miejscu, że nie tylko cisza, ale także szum stanowi w historii kultury idealną ramę akustyczną dla pojawiania się widm i duchów. Wystarczy wspomnieć, że wkrótce po upowszechnieniu się magnetofonu niezliczeni badacze zjawisk nadnaturalnych zaczęli za jego pomocą utrwalać „prawdziwe” głosy zmarłych, rozbrzmiewające na falach radiowego eteru. Najpierw Attila von Szalay, a później Friedrich Jürgenson i Konstantin Raudive zarejestrowali tysiące głosów dobiegających z zaświatów na tle radiowego szumu, otwierając w ten sposób pole paranaukowej refleksji nad EVP, czyli *Electronic Voice Phenomena* i dowodząc, że fale radiowe i taśma magnetyczna silnie rezonują w wyobraźni współczesnego człowieka, tworząc niesamowite fantazmaty, opisywane następnie w narracjach literackich i filmowych. Wymieńmy tylko popularne filmy grozy, w których zjawy wylaniają się właśnie z radiowego i telewizyjnego szumu: *Poltergeist* (1982, reż. Tobe Hooper), *White Noise* (2005, reż. Geoffrey Sax), *E.V.P.* (2012, reż. Kevin Duncan). Pisałem o tym obszerniej w szkicu *Pszytykanie tuż przy mikrofonie... Słuchanie medium i jouissance słuchacza* (Brzostek 2017: 29-40). To jednak zupełnie inna, choć analogiczna, historia.

⁸ W tym kontekście Allen S. Weiss dostrzega w twórczości romantyków, szczególnie Edgara Allana Poe’go, związki melancholii z dyskretnym „szepem śmierci” (*death’s murmur*) nawiedzającym pogrążonych w depresji bohaterów jako niemilkające echo ostatniego tchnienia umierających kochanek (zob. Weiss 2002: 1-4).

O hałasach i nawiedzeniu

Jak sądzę, wolno nam w tym miejscu założyć, że obiekty te zazwyczaj przyjmują postać zjawy. Nierozzerwalne związki widma z doświadczeniem utraty oraz pracą żałoby dostrzegł niegdyś Derrida, pisząc: „Po pierwsze, żałoba. Wszystko, o czym będziemy tu mówić, dotyczy żałoby” (2016: 29). Co więcej, dla francuskiego filozofa niezwykle istotna była relacja tego, co widmowe, z czasem pojmowanym jako napięcie między tym, co minione, a tym, co przyszłe: „W gruncie rzeczy widmo jest zawsze przyszłością (*l'avenir*), zawsze dopiero ma nadejść (*venir*) lub powrócić (*revenir*)” (Derrida 2016: 74). Trudno się z tą konstatacją Derridy nie zgodzić, wszak nawet w najbardziej banalnych opowieściach o duchach nadejście zjawy zapowiadają niepokojące sygnały: stukanie za ścianą, westchnienie w ciemnym kącie pokoju lub kroki na schodach. Zjawy przybywa, aby w fantazmatyczny sposób wypełnić w przestrzeni pustkę po ciele, które utraciła⁹. Wkroczenie widma na scenę niezmiennie podaje przy tym w wątpliwość stabilny kształt rzeczywistości — zwłaszcza w jej aktualnym, teraźniejszym kształcie — porzuconym przez przeszłość, lecz nawiedzanym przez przyszłość, która okazuje się li tylko dalekim echem historii:

Skoro istnieje coś takiego jak widmowość, to istnieją też powody, by wątpić w ten upewniający i uspokajający porządek teraźniejszości, a nade wszystko w istnienie granicy pomiędzy teraźniejszością, aktualną lub obecną realnością tego, co teraźniejsze, a tym wszystkim, co można jej przeciwstawić: absencją, nieobecnością, nierzeczywistością, nieaktualnością, wirtualnością, a nawet symulakrum w ogóle itd. (Derrida 2016: 74)

Akustyczną reprezentacją tej nieobecności jest z pewnością cisza, okazująca się jednak niezbędną ramą, w której mogą się pojawić widmowe (od)głosy.

Jedną z najbardziej oczywistych i najbardziej spektakularnych cech nawiedzenia — dostrzeganą zarówno przez Freuda, jak i Derridę, jest budzący poczucie niesamowitości „przymus powtarzania”. Jak pamiętamy, zdaniem Freuda „niesamowitość” kryje się w banalnych zdarzeniach życia codziennego, uwolniona mocą niezamierzonego powtórzenia lub „powracania spraw podobnych” (Freud 1997: 250), zaś według Derridy to, co nawiedza, „ciągle nawraca, wciąż daje o sobie znać w sposób nagły i daje do myślenia, ale to, co jest za każdym razem wystarczająco nieodparte, wystarczająco osobliwe i szczególne, by budzić taki sam lęk, jak przyszłość i śmierć, [...] każe nam pomyśleć wszystko to, co tworzy przymus powtarzania, w s e l k ą i n n o ś ć” (Derrida 2016: 275). W konsekwencji zaś: „Powracające, bezosobowe widmo »*es spuk*« tworzy przymus powtarzania, ale znajduje w nim też swoją zasadę racji” (Derrida 2016: 275). A zatem widmo zawsze wraca i zawsze okazuje się tym, co powraca, choć wydawało się nieodwołalnie utracone. Spostrzeżenie to, umieszczone w kontekście refleksji nad ciszą i nawiedzającym ją po wielekroć, w ciągu niekończących się repetycji, dźwiękiem, prowadzi wprost do nieuniknionego pytania o to, co zostało utracone.

⁹ Derrida w swej analizie ahistoryczności widma posuwa się nawet dalej, zauważając:

Czy nie powinniśmy przyjąć, że utrata ciała może też dotknąć widmo jako takie — do tego stopnia, że nie będzie można wówczas dostrzec różnicy pomiędzy widmem i widmem widma, widmem poszukującym własnej treści i żywej rzeczywistości. (Derrida 2016: 193)

Beethoven i cisza jako opresja

Trudno zapewne wyobrazić sobie w tym miejscu bardziej dramatyczny i spektakularny przykład utraty niż strata samej zdolności słyszenia, prowadząca w konsekwencji do utraty całego świata dźwięków i rodząca pustkę po tym, co słyszalne¹⁰. Warto zacytować tu słowa Ludwiga van Beethovena, który w liście do Franciszka Wegelera z 29 czerwca 1801 roku w taki sposób relacjonował postępujący proces utraty słuchu:

Prawie od dwu lat stronię od wszelkiego towarzystwa, gdyż nie mogę wyznać ludziom, że jestem głuchy. Gdybym jeszcze miał jaki inny fach w rękach, toby można od biedy wytrzymać; ale z moim — to jest położenie fatalne! A przy tem ci moi nieprzyjaciele, których liczba jest niemała, coby oni powiedzieli na to! — Aby Ci dać możność wyobrażenia sobie tej dziwnej głuchoty, powiem Ci tylko tyle, że, aby w teatrze rozumieć artystów, muszę siedzieć tuż przy orkiestrze. Wysokich tonów muzyki i śpiewu, gdy się nieco oddalę, nie słyszę wcale. W rozmowie to do zadziwienia, że są ludzie, którzy nie zauważyli jej nigdy; ponieważ przeważnie bywałem roztargniony, przeto kładą to na karb tego roztargnienia. Czasami słyszę nawet mówiącego cicho, prawie, prawie, pojedyncze dźwięki dobrze, jednak słów nic nie rozumiem. A jednak, skoro ktoś krzyczy, znieść tego nie mogę. (*Listy wybrane Ludwika van Beethovena* 1927: 21)

O tym, że dla samego kompozytora była to utrata znamionująca „niesłuchane zubożenie »ja«” (Freud 2007: 149), przekonuje taka oto uwaga odnotowana w datowanym 1 czerwca 1801 roku liście do Karola Amendy: „Otóż dowiedz się, że w znacznym stopniu zostałem pozbawiony najszlachetniejszej części mej istoty, mojego słuchu” (*Listy wybrane Ludwika van Beethovena* 1927: 16). A jednak, pomimo tego uszczerbku, Beethoven pozostaje wrażliwy na hałasy, które nawiedzają pogłębiającą się wokół niego ciszę — irytują go słowa odarte przez niedosłyszenie z sensu i drażnią naruszające spokój krzyki. Nade wszystko jednak kompozytor ubolewa nad hałasami wytwarzanymi przez jego własne uszy: „Tylko te moje nieszczęsne uszy szumią i huczą, jak dzień, tak noc!” (*Listy wybrane Ludwika van Beethovena* 1927: 21)¹¹. Cisza wypełnia się widmowymi głosami, za którymi podmiot tęskni, hałasami przybywającymi z zewnątrz oraz natrętnym szumem pochodzącym z samego ciała. Przypadek Beethovena dotyczy jednak długotrwałego procesu utraty słuchu — znać w wypowiedziach kompozytora właśnie pracę żaloby po świecie, który staje się dla niego niedostępny i produkuje już li tylko dźwiękowe zjawy wyłaniające się z pogłębiającej się ciszy. Co jednak stanie się, gdy ową zdolność słyszenia utraci się w sposób nagły?

Najbardziej dobitnym tego przykładem jest sytuacja ukazana w filmie Elemea Klimowa *Idź i patrz* (1985), w którym efekty dźwiękowe (*sound design*) stanowią niezwykle istotny element subiektywizacji obrazu świata, ulegającego przemianom w swoisty koszmar za sprawą wydarzeń wojennych. Zwraca na nie uwagę Robert Birkholz, pisząc o subiektywizacji stylistycznej:

Na początku filmu dominują typowe dźwięki diegetyczne i zdarzają się momenty ciszy, jednak ścieżka dźwiękowa radykalnie zmienia się wtedy, gdy główny bohater — rosyjski chłopiec walczą-

¹⁰ Pisze o tym wyraźnie Beethoven w liście do Teresy Malfatti: „Wszak lasy, drzewa i skały wydają odgłosy, za którymi człowiek tęskni” (*Listy wybrane Ludwika van Beethovena* 1927: 70).

¹¹ Jest to problem, który zajmuje kompozytora nieustannie i w korespondencji z lekarzem, Wegelerem, odnotowuje on nawet zmiany, jakie zachodzą w zaburzeniach słyszenia: „szum i huk w uszach jest trochę mniejszy jak poprzednio” (*Listy wybrane Ludwika van Beethovena* 1927: 24).

cy na froncie drugiej wojny światowej — zostaje ogłuszony po nalocie bombowym. Przez kolejne pół godziny projekcji dźwięki diegetyczne są wyciszone i zdeformowane, a akcji niemal cały czas towarzyszy głośny szum, co oddaje percepcję słuchową postaci. (Birkholm 2019: 112)¹²

Można śmiało stwierdzić, że pejzaż dźwiękowy dostępny bohaterowi zostaje zdominowany przez szum, będący wynikiem uszkodzenia narządów słuchu, zaś głosy i dźwięki, które dobiegają z zewnątrz, nawiedzają Florię Gajszuna niczym zjawy pochodzące ze świata znajdującego się poza zasięgiem jego zmysłów — nie odróżnia on bowiem w istocie sygnałów akustycznych od halucynacji i reminiscencji wylaniających się nieoczekiwanie z natrętnego szumienia rozbrzmiewającego w jego uszach¹³. Jest to zatem niewątpliwie widmowa sytuacja, w której, jak pisał Derrida: „Nie sposób odróżnić halucynacji od percepcji, dochodzi tylko do przemieszczeń” (2016: 220), które, co więcej, dokonują się i w przestrzeni, i w czasie — mieszając porządki rzeczywistości — to, co bliskie, dobiega bowiem uszu bohatera z oddali, przedzierając się przez barierę szumu, a to, co minione, rozbrzmiewa tu i teraz, niczym spóźnione echo głosu, który zamilkł.

Scena ciszy i abiekty dźwiękowe

Przedstawiona powyżej refleksja prowadzi nas konsekwentnie do pytania o to, czym w istocie są owe nawiedzające ciszę fantazmatyczne hałasy — bezcielesne, czy też raczej odcielesnione głosy ciała; głosy, które zwiastują widmo, i te, którymi przemawia zjawa. Czy zatem widmowy głos to niemożliwy komunikat, który nagle, choć nie w sposób nieoczekiwany, wylania się z ciszy lub niezróżnicowanego szumu? Jak sądzę, fantazmatyczne obiekty akustyczne, które nawiedzają ciszę, przyjmują jedną z dwóch form, stając się hałasami, czyli niepożądanymi dźwiękami dobiegającymi „z zewnątrz”, bądź też abiektami dźwiękowymi, a więc „niekontrolowanymi hałasami pochodzącymi z ciała lub też produkowanymi przez niezdiscyplinowane ciało, zawsze zaś — odnoszącymi się do tego, co cielesne” (Brzostek 2016: 105)¹⁴. W obu wypadkach mamy zatem do czynienia z dźwiękami „nie na miejscu”, niepożądanymi akustycznymi objawami „zachowania nie na miejscu” (*situational impropriety*), jak definiował je Erving Goffman (2006: 138–150). O ile jednak dość czytelny jest w tej sytuacji kulturowy status hałasu, będącego „rodzajem brudu, który zanieczyszcza »naszą« uporządkowaną semiosferę — utrudniając nam odbiór i interpretację sygnałów, znaków i komunikatów, których oczekujemy lub pragniemy” (Brzostek 2014: 88), o tyle abiektualny, cielesny charakter

¹² Birkholm podaje analogiczny przykład z filmu Stevena Spielberga *Szeregowiec Ryan* (1998). Wydaje się jednak, że ciekawszą realizację przynosi film Abela Lanzaca *Wilcze echa* (2019), którego bohater — specjalista od nasłuchu na okręcie podwodnym — wskutek katastrofy morskiej traci słuch i zostaje nagle skonfrontowany z absolutną ciszą, która czyni go poznaczco bezradnym.

¹³ Efekty dźwiękowe wykorzystane w filmie mają zapewne reprezentować tzw. szumy uszne (*tinnitus auris*), których istotą jest „fantomowa percepcja sygnału neuronalnego dochodzącego z dróg słuchowych do kory słuchowej, tworzonego w procesach odmiennych od normalnego pobudzenia ucha i dróg słuchowych poprzez zewnętrzną dźwięk” (Czyżewski 2004: 27). W istocie jednak należałoby tu mówić o występującym wskutek urazu akustycznego — ekspozycji na hałas impulsowy — „odwracalnym czasowym przesunięciu progu słyszenia (*temporary threshold shift* — TTS), będącym wyrazem zmęczenia receptora pod wpływem powtarzającego się bodźca akustycznego” (Sulkowski 2009: 514). Zaburzenie to występuje regularnie u żołnierzy doświadczających hałasu ostrzału artyleryjskiego.

¹⁴ O abiektach dźwiękowych pisałem także w szkicu *Niedyskrecja medium i wstydlivość zapisu. O abiektualnym charakterze tego, co nagrane* (Brzostek 2019: 119–128).

fantazmatycznych dźwięków wyłaniających się nieoczekiwanie z ciszy może skłaniać do pytań. A jednak odpowiedź na nie wydaje się stosunkowo prosta. Być może najpełniej wybrzmia w niej echa pamiętnej wizyty Johna Cage'a w komorze bezechowej na Uniwersytecie Harvarda, którą kompozytor zrelacjonował w następujących słowach: „Zapytałem potem inżyniera odpowiedzialnego za komorę, dlaczego, skoro w pomieszczeniu panowała całkowita cisza, usłyszałem dwa dźwięki. Powiedział: »Niech je pan opisze«. Opisałem. Powiedział: »Wysoki dźwięk to działanie pana systemu nerwowego. Niski to krążenie pana krwi«” (J. Cage cyt. za: Masłoń 2016: 47). Oba dają się usłyszeć w sposób nieuchronny, gdy znajdziemy się w ciszy, którą z braku lepszych określeń powinniśmy nazwać absolutną. A zatem cisza, o której sam Cage pisał, że „nie istnieje”, gdyż „[z]awsze coś się zdarzy, co wywoła jakiś dźwięk” (1996: 107), w sposób nieunikniony ewokuje akustyczne zjawy, przybývające „z zewnątrz” — zza ściany, spoza świata, lub też „z wnętrza”, z ciała, które w obliczu braku innych bodźców zaczyna słuchać samo siebie.

Czy jednak ujawnienie się widmowego dźwięku nawiedzającego świat ciszy musi niezmienne wprowadzać poznawczy niepokój, odwołując się lub prowadząc do doświadczenia traumatycznego? Czy może podlegać estetycznej waloryzacji oswajającej poczucie straty, nieobecności, braku? Chciałbym przywołać w tym miejscu dwa dość odmienne przykłady z dziedziny sztuki. Jeden z nich dotyczy instalacji multimedialnej, drugi odnosi się do świata produkcji muzycznej. W roku 2014 podczas festiwalu Artloop, którego tematami przewodnimi były *Relax i rekreacja*, Jan Simon zaprezentował multimedialną instalację *Gabinet doktora Janka* zrealizowaną w na poły opuszczonej i zaniedbanej przestrzeni sopockiej Willi Bergera, w której „zwiedzający mogli podłączyć się do aparatury i poznać dobroczynną moc treningu neuronalnego. Można było także posłuchać zmieniających nastrój nagrań dźwiękowych, poczytać o nootropach i oglądnąć zmiażdżoną traumą życia głowę artysty wydrukowaną na drukarce 3d” (*Grolschs Artboom Festival* 2014: 135). Projekt inspirowany był biofeedbackiem oraz różnymi technikami relaksacji, w tym również ich wpływem na zdrowie i samopoczucie człowieka. W „gotyckiej” przestrzeni zaniedbanego ogrodu oraz w pustych salach willi, w której dało się wyczuć wyraźną woń pleśni — ową woń towarzyszącą temu, co zostało porzucone i zapomniane — pulsowały przyćmione światła i drżała miarowo organowa muzyka poddana subtelnym elektronicznym modulacjom. Jak dowiadywali się z opisu wydarzenia jego uczestnicy, muzyka ta dobywała się z aparatury sprzężonej z mózgiem artysty. Ten zaś pozostawał ukryty w ostatnim, opuszczonym pokoju z elektrodami EEG na głowie, gdzie zaczął się, by nawiedzać swą obecnością willę oraz turystów, którzy nagle uświadamiali sobie, że w tym naznaczonym niesamowitością miejscu weszli wprost do głowy twórcy i zwiedzają jego dom oniryczny, stanowiący, jak pisał przed laty Gaston Bachelard, „jeden ze schematów wertykalnych ludzkiej psychiki” (1975: 309). Wrażenie to pogłębiała ustawiona w jednym z pomieszczeń drukarka 3d, która przez cały czas, niestrudzenie reprodukowała głowę artysty, emitując przy tym dyskretne hałasy rozbrzmiewające echem w pustych korytarzach.

Wszystkie elementy tej instalacji składały się na jej hauntologiczny charakter: pokoje „stanowiące ramę dla widm” (Bachelard 1975: 309) nękających artystę i upublicznionych w przestrzeni Willi Bergera, dźwięki muzyki oraz szmer pracującej drukarki i wreszcie kroki oraz przytłumione głosy gości, którzy nieoczekiwanie stawali się zjawami nawiedzającymi głowę artysty, w jaką zamienił się opuszczony dom. Tym jednak, co okazuje się szczególnie interesujące, jest sytuacja, która powstała po pozostawieniu instalacji przez artystę, kiedy

można było przez kilka wrześnieowych dni odwiedzać willę opuszczoną już przez twórcę reprezentowanego w przestrzeni wystawienniczej wyłącznie przez przedmioty, obrazy i dźwięki „porzucone” przezeń i udostępnione zwiedzającym. Te swoiste „resztki” po wydarzeniu artystycznym, pozostałości po obecności artysty nawiedzały wówczas opuszczoną przestrzeń w sensie dosłownym, potwierdzając zarazem dawną konstatację Gastona Bachelarda, który pisał: „Spośród wszystkiego, co przeminęło, najłatwiej przywołać można wspomnieniami dom, tak dalece, że jak powiada Pierre Seghers » dom rodzinny trwa w głosie« wraz z wszystkimi głosami, które ucichły” (Bachelard 1975: 301–302). Tym, co pozostaje w porzuconej przestrzeni, jest zatem ostatecznie nie cisza — milczenie, znamionujące nieobecność osoby — lecz głos, który tę pustkę nawiedza.

Przykład drugi przeniesie nas nieco głębiej w sferę styku technologii (re)produkcji dźwięku oraz muzyki jako ideologicznego instrumentu (re)konstrukcji tożsamości, wprowadzając dodatkowo aspekt postkolonialny. W roku 1976 jamajski artysta Burning Spear (Winston Rodney) wydał płytę zatytułowaną *Garvey's Ghost*, będącą dubowym (instrumentalnym) odpowiednikiem wydanego rok wcześniej albumu *Marcus Garvey*, którego bohaterem stał się Marcus Mosiah Garvey — polityk, działacz społeczny, ideowy inicjator rastafarianizmu i twórca politycznych podwalin późniejszej niepodległości Jamajki. Wydawnictwo *Garvey's Ghost* miało zatem stać się widmowym odzwierciedleniem albumu z piosenkami reggae, zaś jego okładka przedstawiała Garveya w postaci zjawy, przywołując na myśl negatyw czarno-białej fotografii. Praktyka ta nie była w obrębie jamajskiej kultury muzycznej niczym nowym, gdyż dub to najistotniejsza forma muzyczna, jaka zrodziła się w wyniku innowacyjnych działań producentów pracujących dla potrzeb sound systemów, czyli funkcjonujących w przestrzeni publicznej mobilnych systemów nagłośnieniowych, umożliwiających organizowanie plenerowych imprez tanecznych¹⁵. Historycy karaibskiej kultury muzycznej nie są zgodni w kwestii genezy samego pojęcia ‘dub’, wywodząc je bądź to od słowa *dubplate* oznaczającego winylową płytę wykorzystywaną w trakcie występu sound systemu, bądź też, w sposób bardziej folklorystyczny, podkreślając etymologiczną zbieżność słowa *dub* oraz pochodzących z dialektu patois wyrazów *dup*, *dupe* lub *duppy* określających „zjawę” lub to, co „widmowe” (Corbett 1994: 20–21; Toop 1995: 112–115).

Jamajski dub był, począwszy od późnych lat sześćdziesiątych minionego stulecia, techniką produkcji muzycznej, ufundowaną na swoistym podejściu do technologii nagrywania, operowania brzmieniem i selekcji materiału dźwiękowego. Do najistotniejszych „sztuczek” (*tricks*) dubowego producenta należały z pewnością: użycie stołu mikserskiego jako instrumentu muzycznego; instrumentalny charakter nagrania — ozdabianego wstawkami wokalnymi, zazwyczaj refrenami wyciętymi z popularnych piosenek reggae; ekspozycja *riddimu* — czyli ścieżki rytmicznej utworu, złożonej z partii elektrycznej gitary basowej oraz perkusji i wreszcie wykorzystanie elektronicznych efektów brzmieniowych — szczególnie pogłosu (*reverb*) oraz echa (*delay*) nanoszonych w trakcie produkcji na partie instrumentalne oraz wokalne wykorzystane w nagraniu. W konsekwencji, jak zauważa David Toop, muzyka dubowa brzmi jak „zapętlone w czasie, długo wybrzmiewające echo” (1995: 115).

Tym, co pozostaje szczególnie interesujące w omawianym tu przypadku, jest jednak nie możliwe, choć dyskusyjne, podobieństwo słów nazywających zjawę oraz technologię muzycznej produkcji, lecz artystyczna aktualizacja kulturowej funkcji echa i pogłosu (jako efektów

¹⁵ Dub doczekał się wielu interesujących opracowań. Zob. np.: Walker 2005; Veal 2007; Partridge, 2010; Sullivan 2014.

brzmieniowych)¹⁶ w kontekście nieobecności — braku linii wokalne i ludzkiego głosu w nagraniach muzycznych wyprodukowanych jako dubowe wersje popularnych piosenek¹⁷. To właśnie w tym przypadku krytycy muzyczni oraz sami producenci opisywali praktykę posługiwania się elektronicznym efektem echa w celu okazjonalnego przywołania partii wokalne, która „nawiedzała” instrumentalną wersję utworu (Walker 2005), rezonując nierzadko treści o charakterze społecznym, politycznym, czy też po prostu ideowe deklaracje odwołujące się do tożsamości afrokaraibskiej diaspory (Jones 1988: 25). Co więcej, zdaniem wielu badaczy (Jones 1988: 19) jamajska muzyka popularna (w tym reggae i dub) odzwierciedla (*echoing*) także rytmiczne i melodyczne formy lokalnej muzyki ludowej, takiej jak kumina, burru czy mento, które z kolei są odległym echem muzyki obrzędowej przywiezionej na Jamajkę przez afrykańskich niewolników i kultywowanej przez stulecia jako społeczna instytucja integrująca wspólnotę oraz gwarantujący ciągłość kulturowej tożsamości mechanizm oporu (Munro 2010). W tym kontekście polityczne deklaracje nawiązujące do rastafariańskiej idei ocalenia i przywrócenia w praktyce społecznej afrykańskiego dziedzictwa kulturowego oraz ostatecznego „powrotu do Afryki” (Edmonds 2003: 55), przywołane w nagraniu mocą elektronicznego pogłosu, stają się istotnym składnikiem wymowy ideowej dzieła. Oto bowiem głosy i słowa przodków, dawnych przywódców duchowych i politycznych, a także rytmy i melodie z afrykańskiej tradycji powracają echem, nawiedzając pustkę, jaka powstała w kompozycji muzycznej po usunięciu z niej oryginalnej linii wokalne. Pustka po utraconej tożsamości zostaje wypełniona widmowymi dźwiękami, które ją inwokują i przywracają.

Prześledziwszy powyższe przykłady, możemy pokusić się o konkluzję, w której należy przede wszystkim podnieść kwestię napięcia, jakie rodzi się między ciszą — jako nieobecnością dźwięku oraz doświadczeniem utraconej obecności a ciszą jako sferą powrotu tego, co minione lub wyparte¹⁸, co zaś może przyjmować kształt widmowy, nie tracąc równocześnie swej historycznej i politycznej treści, a także, jak widzieliśmy, podlegając estetycznej waloryzacji. Jakkolwiek bowiem cisza jest niewątpliwie brakiem niepożądanych hałasów, to jednak niezmiennie okazuje się zarazem swoistą „pustką po”, stając się tym samym sceną nawiedzaną przez zjawy, scenerią, w której wyłaniają się fantazmatyczne dźwięki: echa i (po) głosy — brzmieniowe resztki i akustyczne ślady po tym, co odeszło i przeminęło. Ich najistotniejszą cechą jest zapewne niepokojący charakter, wynikający z nieuzasadnionej i bezprawnej obecności w przestrzeni, która została opuszczona. Jak pamiętamy, John Cage pisał przed laty: „Nie istnieje pusta przestrzeń ani pusty czas. Zawsze jest coś, co można usłyszeć. W rzeczywistości, choć byśmy nie wiem jak próbowali uzyskać ciszę, nie uda nam się jej osiągnąć” (J. Cage, cyt. za: *Kultura dźwięku...* 2010: 22). W istocie, jak mogliśmy się przekonać, cisza nie istnieje, gdyż jest li tylko sceną nawiedzaną przez widma.

¹⁶ Efekty te w historii muzyki popularnej służyły niezmiennie konstruowaniu swojej przestrzeni dźwiękowej (Doyle 2005). Problematyka ta stała się również przedmiotem, zrealizowanego w postaci kolażu dźwiękowego, wykładu Trevora Mathisona, Gary’ego Stewarta (Dubmorphology) i Aniruddhy Dasa (Dr. Das/ADF) *Reflections on Dub and the Aesthetics of Noise* podczas konferencji *Sound System Outernational #4 Strictly Vinyl* (11–14 stycznia 2018, Goldsmiths, University of London).

¹⁷ Przygotowanie instrumentalnej wersji nagrywanego utworu motywowane było wymaganiami operatora sound systemu, który wykorzystywał je jako rytmiczny podkład dla „deejaya”, który improwizował na żywo, śpiewając lub komentując bieżące wydarzenia towarzyskie, społeczne i polityczne podczas imprezy tanecznej.

¹⁸ W zgodzie ze znaną Freudowską dewizą głoszącą, że zjawia jako to, co budzi lęk, jest powracającym wypartym (Freud 1997: 252).

Bibliografia

- Artaud Antonin (1978), *Teatr Okrucieństwa (Pierwszy Manifest)*, przeł. J. Błoński [w:] tenże, *Teatr i jego sobowtór*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Bachelard Gaston (1975), *Dom rodzinny i dom oniryczny* [w:] tenże, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa.
- Birkholc Robert (2019), *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Universitas, Kraków.
- Brzostek Dariusz (2014), *Przez ściany. O słuchaniu dźwięków dobiegających spoza* [w:] tenże, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- (2016), *O abiektach dźwiękowych. Intymne hałasy, zdyscyplinowana spontaniczność i wstręt do improwizacji*, „Res Facta Nova”, nr 17 (26).
- (2017), *Psztykanie tuż przy mikrofonie... Słuchanie medium i jouissance słuchacza* [w:] *Sposoby słuchania*, red. Misiak T., Olejniczak M., Wyd. Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Koninie, Konin.
- (2019), *Niedyskrecja medium i wstydlivość zapisu. O abiektualnym charakterze tego, co nagrane* [w:] *Antropologia, media, komunikacja. Colloquia Anthropologica et Communicativa vol. 12*, red. Czapiga M., Rydlewski M., Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Cage John (1961), *Experimental music* [w:] tenże, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan UP, Middletown.
- (1969), *A Year from Monday*, Wesleyan UP, Middletown.
- (1996), *45' dla prelegenta*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie”, nr 1–2.
- Corbett John (1994), *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Duke UP, Durham.
- Corbin Alain (2019), *Historia ciszy i milczenia. Od renesansu do naszych dni*, przeł. K. Kot-Simon, Aletheia, Warszawa.
- Czyżewski Andrzej (2004), *Interdyscyplinarne ujęcie problemu szumów usznych i wynikające z niego technologie elektronicznego wspomaganie diagnostyki i terapii*, „Audiofonologia”, nr 25.
- Derrida Jacques (2016), *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Doyle Peter (2005), *Echo & Reverb. Fabricating Space in Popular Music Recording 1900–1960*, Wesleyan UP, Middletown.
- Edmonds Ennis B. (2003), *Rastafari. From Outcasts to Culture Bearers*, Oxford UP, Oxford.
- Foucault Michel (1998), *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w College de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- (2012), *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Freud Sigmund (1997), *Niesamowite* [w:] tenże, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- (2007), *Żałoba i melancholia* [w:] tenże, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Goffman Erving (2006), *Symptomy psychiatryczne a porządek publiczny* [w:] tenże, *Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Grolschs Artboom Festival w Krakowie 6–22.06.2014. Nowa Huta. Redefinicja* (2014), red. Białkowski Ł., Kraków.

-
- Jones Simon (1988), *Black Culture, White Youth. The Reggae Tradition from JA to UK*, Macmillan, London.
- Kristeva Julia (2007), *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Universitas, Kraków.
- Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (2010), red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Le Fanu Joseph S. (2013), *Niezwykłe zajścia przy Aungier Street* [w:] tenże, *Duch pani Crowl*, przeł. M. Dźdża, Wydawnictwo C&T, Toruń.
- Listy wybrane Ludwika van Beethovena* (1927) przeł. W. Fabry, Dom Książki Polskiej, Warszawa.
- Masłoń Sławomir (2016), *Co dzwoni nam w uszach? Od ciszy Cage'a do krzyku Schönberga i z powrotem*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura”, nr 33(2).
- Munro Martin (2010), *Different Drummers: Rhythm and Race in the Americas*, University of California Press, Berkeley.
- Murray Schafer Raymond (2010), *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Partridge Christopher (2010), *Dub in Babylon. Understanding the Evolution and Significance of Dub Reggae in Jamaica and Britain from King Tubby to Post-Punk*, Equinox Publishing Ltd., London.
- Schwartz Hillel (2011), *Making Noise: From Babel to the Big Bang and Beyond*, Zone Books, New York.
- Slouka Mark (2010), *Nastuchując ciszy: uwagi o życiu słuchowym*, przeł. M. Matuszkiewicz [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Sullivan Paul (2014), *Remixology. Tracing the Dub Diaspora*, Reaktion Books, London.
- Sułkowski Wiesław J. (2009), *Uszkodzenia słuchu spowodowane hałasem u dzieci i młodzieży: przyczyny i prewencja*, „Medycyna Pracy”, nr 60 (6).
- Toop David (1995), *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Serpent's Tail, London.
- Veal Michal E. (2007), *Dub. Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, Wesleyan UP, Middletown.
- Walker Klive (2005), *Dubwise. Reasoning from the Reggae Underground*, Insomniac Press, Toronto.
- Weiss Allen S. (2002), *Breathless. Sound Recording, Disembodied, and the Transformation of Lyrical Nostalgia*, Wesleyan UP, Middletown.
-