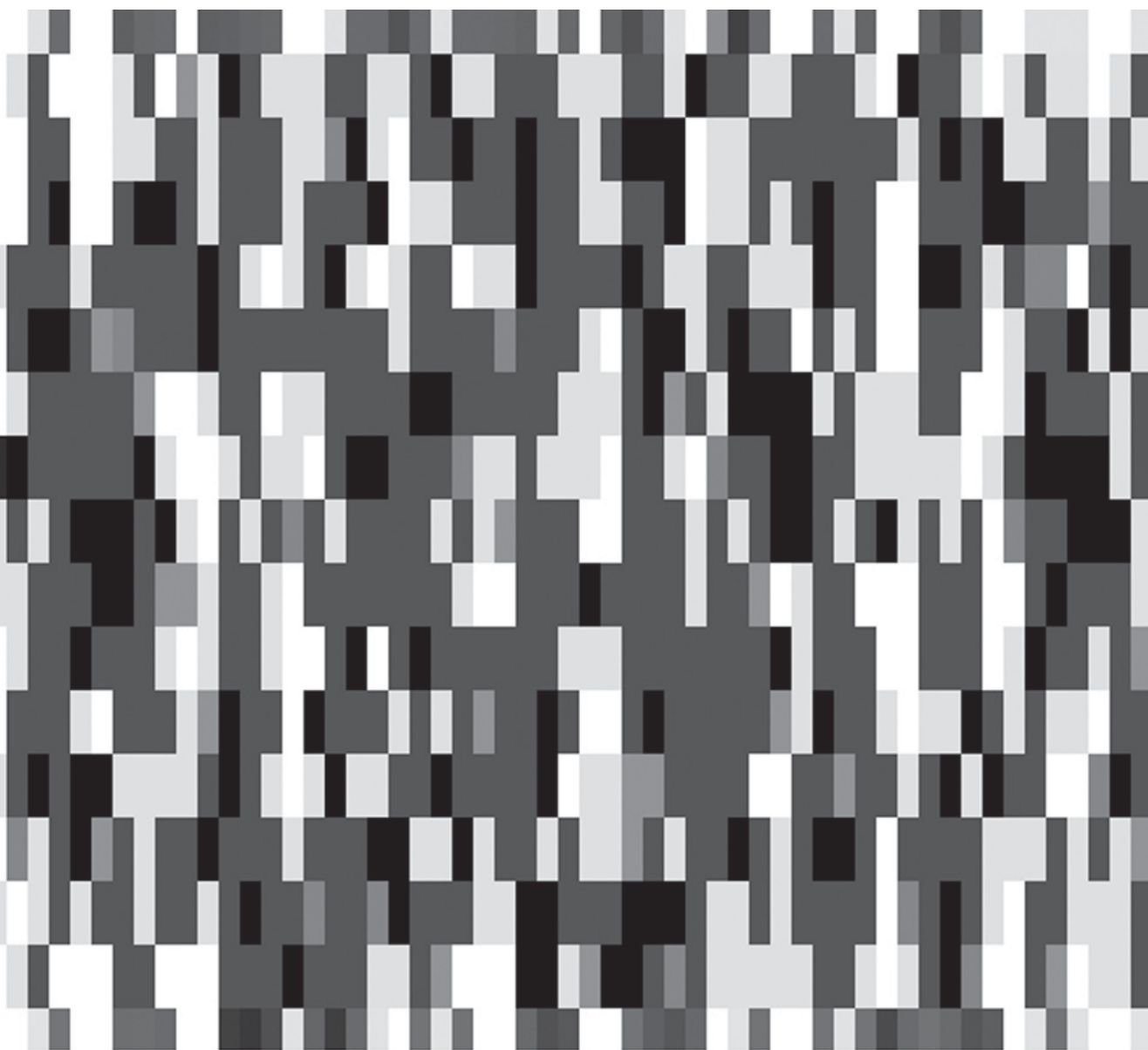


Odwiedziny poltergeista.

Od egzorcyzmu do etyki nagrania

ADAM REPUCHA

Etienne, *Noise Collage* (2010)



Jeżeli przekazy dźwiękowe
są tak niesamowite,
to dlaczego nagranie
albo radio nie napawają
śmiertelną grozą?

Duchy straszyły ludzi od zawsze, ale w XIX wieku rozszerzyły swoje terytorium – stały się elektryczne. Wraz z pojawieniem się technik reprodukcji nawiedzają obraz fotograficzny i przekazy dźwiękowe¹. Witane jako nieoczekiwany dar od losu, zwiastun nadziei na życie po śmierci, widmowe obrazy zawierają na przykład uchwycony na krawędzi fotografii zarys sylwetki zmarłej osoby albo w wypadku nagrania – zarejestrowany na fonografie suchy głos z zaświatów. Tego rodzaju artefakty nie były wyłącznie źródłem rozrywki ubarwiającej życie na salonach. Widmowa fotografia posiadała silny potencjał subwersywny: wskazywała na możliwość istnienia alternatywnego wobec metody naukowej sposobu docierania do niewidzialnego i ujawniania prawd spoza zasięgu ludzkich zmysłów². Podważała panujący światopogląd naukowy tym bardziej, że korzystała przeciw z identycznych narzędzi dokumentowania. Ciekawy paradoks: dzięki racjonalnie wynalezionym technologiom wytwarzano i odkrywano to, co nieracjonalne.

¹ Zob. J. Sconce, **Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television**, Durham 2000; N. Mirzoeff, **Ghostwriting. Working Out Visual Culture**, „Journal of Visual Culture” 2/2002, s. 242.

² L. Kaplan, **Where the Paranoid Meets the Paranormal. Speculations on Spirit Photography**, „Art Journal” 3/2003, s. 19.

Mumifikacja głosu

O ile związek fotografii i widma wydaje się oczywisty, choćby ze względu na wspólną wizualną naturę³, tak relacja dźwięku ze światem duchów jest bardziej zawikłana. Dźwięk uważa się za przejaw życia i obok ruchu uznawany jest on za jeden z tradycyjnych przymiotów ludzkiej witalności. Co jednak dzieje się z życiem, gdy zostaną zreprodukowane jego dźwięki: umiera czy żyje nadal? Skoro głos pochodzi z martwej maszyny, to dlaczego dotyka i obejmuje słuchacza, jakby był żywy?

Moment, w którym ciało znika, a ujawnia się wyłącznie jako wibracja, jest z gruntu niesamowity. Jonathan Sterne dokumentuje w swojej książce różne śmiertelne konotacje reproduktowanego dźwięku⁴. Na przykład pierwsi użytkownicy aparatów dźwiękowych interpretowali oderwany od ciała głos jako należący do powracającego widma albo umarłego. Wiadomo także, że spirytualizm, zajmujący się wszak głosami z zaświatów i seansami, mógł w dużym stopniu wpłynąć na wynalezienie telefonu⁵ i popularność radia w latach 20. Od początku istnienia nagrań dźwiękowych funkcjonowała figura „głosu umarłych”, którego będzie można słuchać „nawet po śmierci”. Śmierć pojawia się wszędzie we wczesnych dyskusjach na temat nagrań⁶, nie inaczej dzieje się w wypadku radia i telefonii. „Telefon od zawsze nawiedzała retoryka

³ Zob. R. Barthes, **Światło obrazu. Uwagi o fotografii**, przekł. J. Trznadel, Warszawa 2008.

⁴ J. Sterne, **The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction**, Durham, London 2005, s. 287–333.

⁵ Thomas A. Watson, który współpracował z Bellem przy wynalezieniu telefonu, uczestniczył aktywnie w seansach spirytystycznych. Zob. A. Ronnel, **The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech**, Lincoln 1989, s. 245–250.

⁶ Zob. także: F. Kittler, **Gramophone, Film, Typewriter**, przekł. D. von Mücke, P.L. Similon, „October” 41/1987, s. 111.

zmarłego⁷, pisze Avital Ronell; podobnie Simon Reynolds: „nagranie zawsze było podszyte widmowością”⁸. Po wynalezieniu telefonii miały miejsce niekończące się spekulacje na temat możliwej komunikacji ze zmarłymi przy pomocy tego urządzenia. Pod koniec XIX wieku panowało wręcz przekonanie, że już niedługo będzie można usłyszeć mowę zmarłych poprzez radio czy telefon. Znaczenia te są niewątpliwie obecne do dziś. Typowe dla kina popularnego głuche telefony w środku nocy, usłyszenie obcego głosu w słuchawce lub, co gorsza, ciszy – są zwiastunami nadejścia czegoś złowieszczonego⁹.

Dla pierwszych słuchaczy śmierć wyjaśniała i kształtowała kulturowe oddziaływanie nagrania. Znaczenia reprodukcji bowiem ukształtowały się pod wpływem wiktoriańskiej kultury śmierci z drugiej połowy XIX wieku. Interesujący jest inny kontekst wskazany przez Sterne’a – chodzi o rozwiniętą w tamtym okresie technikę chemicznego balsamowania zwłok. Nadzieja pokładana w fonografie, że ocali on dźwięki, które wkrótce przepadną (nagrywano na przykład przemowy z dobrymi radami dla przyszłych pokoleń, tzw. mówiące nagrobki), wynikała z przełożenia podejścia do ciał zmarłych na utrwalanie ludzkiego głosu. Takie spojrzenie na reprodukcję dźwięku sprawia, że możemy pomyśleć o nagraniu jako metodzie preparowania głosu w celu przyszłej „ekspozycji” – odsłuchu. Rejestracja prokuruje dźwiękowe zdarzenia – manipulacja analogiczna do upiększania skóry nieboszczyka – oraz prezentuje je w formie najbardziej przyswajalnej i komunikatywnej dla społec-

zeństwa. Aby móc słuchać dźwięków, należy je najpierw technicznie „zabalsamować”. Na początku XX wieku ten śmiertelny proces zyska swój aspekt ekonomiczny – urządzenia i nagrania, które brzmią klarowniej, sprzedają się lepiej.

Dotyk głosu z zaświatów

Używane przez Simona Reynoldsa (a zapożyczone od Jacques’a Derridy) pojęcie hauntologii wychodzi od tego repertuaru tanatycznych znaczeń nagrania i przekazu dźwiękowego. Posłużyło mu ono przede wszystkim jako nazwa pewnych nurtów muzycznych opartych na samplingu (głównie scena brytyjska) oraz form muzyki odwołujących się do nostalgii, podszytej jednak niesamowitością¹⁰. Artyści określane przez niego mianem hauntologów odwołują się do idei utraconej utopii; w swojej praktyce analizują działanie pamięci, skupiając się na niejasnych, fantasmagorycznych aspektach nagrania. Z myśli Derridy zachował się u Reynoldsa wątek niespełnionych wariantów – przeszłość muzyczna zawiera niewykorzystane „szanse”, które hauntolog może wyzyskać na dwa sposoby: albo przepisywać historię na nowo, albo próbować ją wskrzesić w formie niezmienniej¹¹. Zaproponowana przez niego interpretacja Derridiańskiej teorii niewątpliwie zdominowała hauntologiczne podejście do dźwięku. Jak się jednak wydaje, nie oddaje ona sprawiedliwości wszystkim konsekwencjom, które w odniesieniu do dźwięku i muzyki mogłyby płynąć z zarysowanej w Widmach Marksa spektrologii.

Derrida także podkreślał, że technologie telekomunikacyjne wcale nie wyparły duchów; wręcz przeciwnie – zwielokrotniły ich obecność. Nietrudno zauważyć, że ta sama logika, która

⁷ A. Ronnel, *The Telephone Book...*, op. cit., s. 438.

⁸ S. Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London 2011, s. 312.

⁹ Kinowym głosom o niewidzialnych źródłach poświęcił swoją książkę Michel Chion: *The Voice in Cinema*, przekł. C. Gorbman, New York 1999.

¹⁰ S. Reynolds, *Retromania...*, op. cit., s. 311–361.

¹¹ Ibidem, s. 361.

stoi za pojawieniem się ducha – coś należącego wyłącznie do przeszłości jednak powraca – właściwa jest także nagraniu filmowemu lub dźwiękowemu. Analizowane przez Derridę zdanie Hamleta: „Time is out of joint” (w polskich tłumaczeniach – „świat wyszedł z formy”¹², „ten czas jest kością, wyłamaną w stawie”¹³) to z pewnością doskonała definicja czasowości nagrania. Czas w nagraniu jest „nie w porządku”, jest zdyslokowany, „zwichnięty”, stanowi wyłom, z którego rozlega się dźwiękowa przeszłość. Derrida zwraca uwagę, że nagrywanemu nieustannie towarzyszy milczące założenie, że będzie można go słuchać także po jego śmierci¹⁴. Nawiedza nas nie tylko przeszłość, ale i przyszłość – widmowość opanowuje nas wprzód, ponieważ w samej rejestracji zawarty jest horyzont śmierci, świadomość, że z ciała nie pozostanie nic oprócz jego osobliwej reprezentacji w postaci głosu. Z drugiej strony, jak przytomnie zauważa Derrida, „nawet gdybyśmy mieli umrzeć podczas nagrania [...] pozostanie ono nagraniem „na żywo”, symulakrum życia”¹⁵. Cały paradoks leży w tym, iż mimo że śmierć czai się w nagraniu za każdym rogiem, to wszystko brzmi tak, jakby świat był w jak najlepszym porządku. Taka jest dwuwarstwowość właściwa każdemu hauntologicznemu artefaktowi: „powierzchnia” jest zwyczajna, przynależna swojej epoce, pod jakimś względem naiwna bądź niewinna; pod spodem zaś kryje się, jak by napisał Žižek, „perwersyjny rewers”, który podważa te oczywiste, banalne znaczenia.

„Widmo” Derridy to coś całkiem innego niż „duch”, byt w pełni niematerialny. Widmo łą-

czy w sobie przeciwieństwa: to obecność ponadzmysłowa, nieuchwytna, a zarazem cielesna i dająca się poznać przy pomocy zmysłów – jest „ani tu, ani tam”, waha się wciąż między materialnością a nieistnieniem¹⁶. Widmo, choć nie w pełni materialne, okazuje się jednak znacznie bardziej potężne i obezwładniające niż jakakolwiek rzeczywista obecność¹⁷. Odziedziczone i na wół zapomniane pomysły, znaczenia, fragmenty kulturowego rezeruaru wywierają większy wpływ na rzeczywistość niż działalność żywych ludzi. Czyż podobnie nie jest niekiedy z nagraniem dźwiękiem? Mimo że pozbawiony ciała działającej osoby, rozbrzmiewa i może nami realnie „poruszać”.

Nawiedzone przestrzenie akustyczne

Nasuwa się celniejsza metafora dla takich niematerialnych, a zarazem silnie oddziałujących nawiedzeń i „wzruszeń” dźwiękowych: jedna z odmian ducha określanego w relacjach folklorystycznych Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych mianem poltergeista. Poltergeist to nie tyle bezcielesna, wizualna zjawia (z którą można, tak jak w *Hamlecie*, ewentualnie porozmawiać), ile jej dźwiękowy odpowiednik – poltergeist to w języku niemieckim „stukający duch” (od poltern – pukać, trzaskać i Geist – duch). Według Rolanda Barthes’a, patrząc na fotografię, obcujemy z cieniem przeszłości, duchem w formie wizualnej¹⁸. Zgoła inna sytuacja miałaby miejsce w nawiedzeniu przez poltergeista, który potrafi wprawić elementy otoczenia w drżenie, przesunąć coś w pokoju (lub w nas), zbić szybę, ugryźć, uszczypnąć, uderzyć. Wydaje się, że tak rozumiany dotyk bezcielesnego poltergeista lepiej

¹² W. Shakespeare, *Hamlet*, przekł. J. Paszkowski, [w:] *Dzieła dramatyczne*, t. 6, Warszawa 1973, s. 41.

¹³ W. Shakespeare, *Hamlet*, przekł. S. Barańczak, Poznań 1990, s. 51.

¹⁴ J. Derrida, B. Stiegler, *Echographies of Television. Filmed Interviews*, przekł. J. Bajorek, Cambridge 2002, s. 39, 117.

¹⁵ Ibidem, s. 39.

¹⁶ J. Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, przekł. P. Kamuf, London 2006, s. 6.

¹⁷ Ibidem, s. 13.

¹⁸ R. Barthes, op. cit., s. 21.

pozwała scharakteryzować doświadczenie dźwiękowe niż jakiegokolwiek porównania do widmowości, która zawsze pozostanie zjawiskiem o naturze wizualnej¹⁹.

W relacjach nawiedzenia przez poltergeisty odnajdujemy zapis doświadczeń związanych z przestrzenią domu, materialnością rzeczy i dźwiękami. Mowa w nich o podnoszeniu, przesuwaniu i rzucaniu przedmiotami, lewitacji, bałaganieniu; meble są przemieszczane, butelki podrzucane, kamienie i bryły węgla rzucające i/lub rozgrzewane (tzw. litobolie). Wspomina się o zbitych szybach, podpalegniach, dotyku, nieraz o seksualnym zabarwieniu, o ściąganiu kołdry, wprawianiu łóżek w drgania; żarówki wypadają odkręcone niewidzialnymi dłońmi²⁰. Przede wszystkim jednak poltergeist to duch „stukający”, wytwarzający dźwięki: pukanie, brzęki, skrzypienie, stukanie w stół, tąpnięcia, trzaskanie drzwiami, tupanie, grzechotanie kośćmi, tradycyjne już pobrzękiwanie łańcuchami i dziwne odgłosy na strychu – wszelkie odgłosy przestrzeni domowej nie dające się wytłumaczyć ludzką obecnością. Oprócz tego rozlega się cały repertuar dźwięków „ludzkich”, między innymi płacz, przeklinanie, krzyki, szepty, kaszel²¹. Co ciekawe, znane są także poltergeisty muzykujące²². W tym wypadku w poltergeiście nie byłoby nic metaforycznego: grają niewidzialne orkiestry, rozlega się melodia z nieistniejącego pianina; obudzona w nocy rodzina słyszy, jak zmarły syn gra na skrzypcach²³.

Przytoczone przykłady zachowań i wydawanych przez poltergeisty dźwięków stanowią w pewnej mierze elementy nadwyżkowe, „produkty uboczne”: albo głosu (obok przekazywanych znaczeń na pierwszy plan wysuwa się w mowie to, co Barthes określił jako „ziarno głosu”²⁴ – np. tembr szeptu, krtani), albo domu, czyli odgłosy nieodłączne od zamieszkiwania jakiejś przestrzeni. W domu nie sposób przecież przebywać całkowicie bezdźwięcznie. Mieszkać znaczy wchodzić w tarcie, nawiązywać fizyczny kontakt z materią domostwa. Weźmy choćby pod uwagę konflikty związane z nadmiernym hałasem w sąsiadujących przestrzeniach prywatnych – ich łagodzenie do dziś jest spornym punktem w ustawodawstwie państw zachodnich²⁵. David Toop, opisując charakterystyczną dla każdego domu fonosferę, pisze: „Wszędzie tam, gdzie robi się nieswojo lub niesamowicie, pojawia się dźwięk, który tam nie przynależy, intruz”²⁶. Nawiedzenie przez poltergeistę jawi się jako bunt materii domu zwracającej się przeciwko mieszkańcowi. W miejscu mającym być z zasady ostoją spokoju, obszarem absolutnej własności (albo, wedle słów Benjaminina, „futurałem dla człowieka prywatnego”²⁷) pojawia się traumatyczny rozłam zarażający akustykę i przedmioty martwe. Dokładnie jak w koncepcji niesamowitego u Freuda – przestrzeń niewinna, doskonale znana, nagle staje się nieokreślona, niezdołana, wzbudza lęk. Poltergeist to dowód na to, że domu nie można zamieszkać „w pełni”.

¹⁹ „The specter is first and foremost something visible”. J. Derrida, B. Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews...*, op. cit., s. 115.

²⁰ English Poltergeist, „Western Folklore” 1/1950, s. 79.

²¹ L.C. Jones, *The Ghosts of New York. An Analytical Study*, „The Journal of American Folklore” 226/1944, s. 250.

²² B. Lee, *Psychic Phenomena and the Law*, „Harvard Law Review” 6/1921, s. 625.

²³ L.C. Jones, op. cit., s. 250.

²⁴ „Ziarno jest tym, co w śpiewającym głosie cielesne”.

R. Barthes, *Image-Music-Text*, przekł. S. Heath, New York 1977, s. 188.

²⁵ Zob. E.A. Thompson, *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge 2002; K. Bijsterveld, *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge 2008.

²⁶ D. Toop, *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener*, New York 2010, s. 148.

²⁷ W. Benjamin, *Paryż – stolica XIX wieku*, [w:] idem, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przekł. I. Kania, Kraków 2005, s. 40.

Egzorcyzmy i nagrania

Kategoria poltergeista może posłużyć jako model doświadczenia niesamowitości nagrania wraz z jego aspektami materialnymi i formalnymi. Jeśli obecność widma jest niepożądana, niewygodna, według Derridy – zaburzająca podział na to, co obecne i nieobecne, przeszłe i przyszłe – to co problematycznego w podobnym sensie zawierałoby nagranie? Otóż ono także posiada swoją szczególną materialność, elementy losowe zakłócające „gładki” odbiór: indywidualne brzmienie nośnika (np. saturacja taśmy), szum aparatu odtwarzającego czy na przykład mimochodem zarejestrowane dźwięki otoczenia. Nagranie zawsze pozostanie pod pewnym względem niedoskonałe (także i w wypadku cyfrowego artefaktu), ponieważ absolutna reprodukcja dźwięku jest nieosiągalna. Dzieje się tak mimo historycznie uformowanego ideału obowiązującego do dziś – kategorii wierności, fidelity, wymyślonej przez producentów pierwszych aparatów dźwiękowych w celu przekonania konsumentów, że mają do czynienia z przeżyciem akustycznym „identycznym z naturalnym”²⁸. Stąd nieustanne dążenia, by maksymalnie przybliżyć głosy i tony, usunąć szumy i wszelkie niejednoznaczności, zatrzeć dowody działania aparatury rejestrującej.

Nawiedzony przez poltergeista dom to strukturalny odpowiednik nagrania dźwiękowego, które zawsze charakteryzuje się nieprzejrzystością. Zarysowuje się analogia między architekturą, duchami a dźwiękiem (przestrzeń domu i spektralna przestrzeń nagrania będą wręcz nakładać się na siebie i jednoczyć, kiedy w domu zostanie włączony odtwarzacz muzyczny). Podobnie jak idealna przestrzeń domu czy miejsca pracy ma stanowić miejsce, w którym

dźwiękami się należycie zarządza (np. zaciszę domowe odgradzane od zewnętrznych hałasów) – tak dzisiaj przestrzeń nagrania podlega procesom wypierania, organizowania, „udomowiania” potencjalnych przeszkód zaburzających doświadczenie ciągłości i klarowności słuchowej. Reprodukowany dźwięk nawiedzają zakłócenia, braki i nadwyżki, które wedle panującego podejścia należy wyznaczyć, wyciszyć lub – by użyć słowa z nieco innej dziedziny – wyegzorcyzmować. Egzorcyzm skierowany na sięjącego zamęt poltergeista to odpowiednik dominującego współcześnie procesu „krystalizowania” i „czyszczenia” nagrań z wszelkich zajmujących przestrzeń słuchową nieproszonych gości.

W 1927 roku Theodor W. Adorno pisał: „Wraz z doskonaleniem nagrań pod względem plastyczności i głośności, subtelność barwy i autentyczność dźwięków głosu ulega pogorszeniu, jak gdyby śpiewający coraz bardziej oddalał się od aparatu [...] Chociaż przypadkowe zakłócenia zniknęły, to jednak przetrwały w jeszcze bardziej świdrującym dźwięku instrumentów i śpiewu”²⁹. Tekst ten, choć pisany w okresie szczególnym, bo w czasach skokowego rozwoju technologii dźwięku, zwraca uwagę aktualnym do dziś motywem egzorcyzmu. Szumy powracają na nowo niczym złośliwy fantom. Odczuwany przez Adorno nawrót hałasu to oznaka zniecierpliwienia tym, że lepsza jakość dźwięku wciąż nie pozwala cieszyć się autentyzmem rzeczywistej sytuacji dźwiękowej. Mimo że hałaśliwe duchy zanieczyszczające przestrzeń zostały wyproszone, to wciąż powracają i straszą w tym, co miało być najbardziej klarowne – w głosie i tembrze instrumentów. Zamiast przybliżać rzeczywistość akustyczną, rosnąca

²⁸ J. Sterne, *The Audible Past...*, op. cit., s. 215–288.

²⁹ T.W. Adorno, *The Curves of the Needle*, przekł. T.Y. Levin, „October” 55/1990, s. 48–55.

dokładność odwzorowania sprawia jedynie, że obecność aparatu staje się bardziej oczywista, a iluzja przezroczystej technologii i kult fidelity zostają zdemaskowane.

Etyka szumu

Jeżeli przekazy dźwiękowe są tak niesamowite, to dlaczego nagranie albo radio nie napawają śmiertelną grozą? Barthes pisał o fotografii, że społeczeństwo ugrzecznia i ukróca jej szaleństwo na dwa sposoby: wpisując fotografię w ramy przeżycia estetycznego – czyniąc z niej sztukę³⁰ albo sprowadzając ją do banału. Poltergeisty w nagraniu są utrzymywane w ryzach przez kult fidelity. Udomowiamy głosy, wpisując je w reguły codzienności, estetykę, zastępując brakujące źródła dźwięków obrazami (okładki płyt, zdjęcia wykonawców). Wskazując na źródło dźwięku, określając miejsce pochodzenia, zastępczo wypełniamy pustkę wynikającą z nieobecności ciała. W radiu, medium silnie socjalizującym, mającym za zadanie wyznaczać wspólnotę odbiorczą³¹ oraz włączać słuchacza w mniejsze i większe wydarzenia codzienności, unika się za wszelką cenę martwej ciszy („radio nie lubi ciszy”, powtarza się nowym uczestnikom nagrań), która – skoro nic się nie komunikuje – świadczyłaby o tym, że wspólnota informacyjna się rozpadła. Z kolei telefonia zawsze opisywana była jako naznaczona seksualnym i zmysłowym nadmiarem związa-

nym z przekroczeniem dystansu intymnego³². Michel Chion zwraca uwagę, że nie każdemu pozwalamy przecież, by mówił nam prosto do ucha³³. Dlatego w rozmowie telefonicznej trzeba wstępnie określić tożsamość interlokutorów, w przeciwnym wypadku możemy wpaść w pułapkę niekończących się domysłów.

Jak w takim razie traktować przekaz dźwiękowy? Na czym miałyby polegać odpowiedzialność wobec nagrania? Jak można radzić sobie z poltergeistami? Derrida w *Widmach Marksa* krytycznie opisuje żalobę, która, jego zdaniem, ma na celu udomowienie widmowych gestów oraz nadanie zmarłym jednoznacznej formy³⁴. Takie „pochowanie” prowadzi do pozbawienia ich jakiegokolwiek wpływu na kształtowanie przyszłości. Jako alternatywę proponuje on więc „bezwarunkową gościnność” polegającą na respektowaniu powracających widm oraz akceptacji ich kłopotliwej natury z pogranicza ciała i ducha.

Ta opozycja realizowałaby się w różnych podejściach do praktyk słuchania oraz procesów rejestracji i produkcji dźwięku. Z jednej strony, można mówić o redukowaniu widmowości nagrania, zacieraniu śladów działania aparatury rejestrującej: spektralne głosy mają powracać klarowne, jednoznaczne i odarte z wszelkich uciążliwych niejasności. Dźwiękowa żaloba, nastawiona na „oczyszczenie” nagrania, chce je „nawrócić”, przekształcić i przystosować do wymogów teraźniejszości. Uciszać wszelkie przejawy historycznej (przynależnej do innego czasu) i ontologicznej odmienności, uniemożliwia ich realne oddziaływanie na teraźniejszą i przyszłą fonosferę kulturową.

³⁰ R. Barthes, *Światło obrazu...*, op. cit., s. 207–211.

„Społeczeństwo, jak się zdaje, nie ufa czystemu sensowi: pragnie sensu, ale jednocześnie chce, aby ten sens był otoczony szumem (jak mówi się w cybernetyce), który czyni go mniej ostrym. Tak więc zdjęcie, którego sens (nie mówię: oddziaływanie) jest zbyt przejmujący, zostaje szybko odmienione; nie nadaje mu się znaczenia politycznego, lecz estetyczne” (ibidem, s. 67).

³¹ M. McLuhan, *Fonograf, Radio. Plemienny bęben*, [w:] idem, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przekł. N. Szczucka, Warszawa 2004.

³² J. Sterne, *The Audible Past...*, op. cit., s. 171–173.

³³ M. Chion, *The Voice in Cinema...*, op. cit., s. 63.

³⁴ J. Derrida, *Specters of Marx...*, op. cit., s. 9.

Z drugiej strony, słuchanie prawdziwie gościnne dopuszczałoby wszelkie nieoczywiste i nieoczekiwane powroty. Chodzi tu nie tylko o uznanie niesamowitej natury nagrań, ale także całego „dobrodziejstwa inwentarza”, z którym do nas przybywają – ich niedoskonałości, nieprzeźrocystości czy na przykład historycznych cech związanych z określonym nośnikiem i sposobem nagrania. Zamiast uciszać, trzeba je dopuszczać do głosu, zgadzać się na to, by niekiedy zaburzały pojmowaną statycznie przestrzeń dźwięku i czyniły ją tym samym dynamiczną, bogatą, a przez to, że nie zawsze w pełni czytelną – głęboką w znaczeniu. Zresztą Derrida w trakcie wywiadu wspomina o tym, że w sytuacji rejestrowania nie należy tłumić w sobie tego dziwnego sposobu myślenia i mówienia, który pojawia się po wciśnięciu przycisku nagrywania – lepiej zachowywać oznaki tego, że proces rejestracji trwa³⁵.

Z tego punktu widzenia stosowany dzisiaj na szeroką skalę remastering starszych nagrań czy pozornie neutralna kompresja ścieżek stosowana w celu zmaksymalizowania i zbalansowania głośności jawią się jako próby zawłaszczającej transformacji, za którymi stoją względy ekonomiczne (uniwersalny dźwięk zdalny do masowej konsumpcji) i potrzeby teraźniejszości (m.in. dostosowywanie starych dźwięków do postępu technologicznego). Nie stanowi tutaj problemu manipulacja nagraniami, ich twórcze przetwarzanie i rekontekstualizacja. Rzecz w tym, iż szeroko rozumiana ideologia fidelity sprawia, że przystosowanie nagrań do współczesnych standardów czy czysto techniczne zabiegi na przekazie dźwiękowym stają się czymś oczywistym, obiektywnym i nie podlegającym refleksji.

Teraz można zrozumieć lepiej to, co miał na myśli Reynolds, podkreślając widmowy charakter analizowanej przezeń muzyki. Szumy i zachowane w samplowanych nagraniach historyczne aspekty medium (Caretaker, Boards of Canada, Ariel Pink czy artyści z wytwórni Ghost Box) dowodzą, że nasza kulturowa pamięć kształtowana jest nie tylko przez jakości produkcyjne danego czasu, ale i subtelne właściwości samych urządzeń. Nie da się ukryć, że dzisiaj wykorzystanie tego rodzaju efektów w próbie tworzenia określonej atmosfery retro stało się standardem także w głównym nurcie muzyki popularnej. Były to zapewne efekt szerszych zmian w dzisiejszej fonosferze, w której odzwierciedla się – jak nieco pesymistycznie głosi podtytuł książki Reynoldsa – „uzależnienie popkultury od swojej przeszłości”.

W 1983 roku Derrida występuje w improwizowanym filmie pod tytułem *Ghost Dance*³⁶, w którym wypowiada pewien paradoks: „niech żyją duchy”. Jest to apel o akceptację tego, co zaświatowe – o to, by przyjmować u siebie duchy z całą ich innością. Elektryczne widma bowiem mogą się odznaczać niedoskonałością, zgrzebnością wykonania, wulgarną ziarnistością, niepełnością mediacji – jak gdyby powrót ciała urwał się w połowie. Drżenie takich poltergeistów wręcz „dotyka” słuchu; nie tyle jest to zamrożone fotograficznie widmo, ile spektralna, wypreparowana z ruchomej materii energia. Hauntologiczny artefakt przynosi sam przeszły moment, a zarazem bolesne i gruntownie nas przekształcające niewyraźne wspomnienie o tym momencie. ●

³⁵ J. Derrida, B. Stiegler, *Echographies of Television...*, op.cit., s. 70.

³⁶ *Ghost Dance*, reż. Ken McMullen, 1983.