

Imagine / Wyobraź sobie... Dostrajanie jako dźwiękowe praktyki spekulatywne

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Wyobraź sobie...
Wstęp

Kultura i sztuka już od dłuższego czasu próbują zmierzyć się z tematem katastrofy klimatycznej. Rozgrzebują przeszłość, szukając winnych lub wybiegają ku przyszłości, malując ją w (najczęściej) mrocznych barwach. Bywa też, że zwracają się ku więcej-niż-ludzkiemu światu i zachodzącym w nim procesom. Wszystkie te przedsięwzięcia łączą konieczność wysiłku myślowego, mierzenia się z granicami języka i sposobami doświadczenia dotkniętej kryzysem rzeczywistości. Nawet samo pojęcie antropocenu, choć z różnych względów kontrowersyjne¹, spowodowało wzmoczoną pracę wyobraźni oraz ożywioną reakcję badaczy i artystów. Przyczyniło się także do wymiany myśli między naukami ścisłymi i humanistyką. Podkreśliło to, na co często wskazują też dyskursy ekokrytyczne: splątanie między ludźmi a światem zewnętrznym. Jest ono wyraźne również na poziomie tekstów kultury. Nawet jeśli poszczególne wypowiedzi artystyczne nie dotyczą zagadnień ekologii bezpośrednio, to chcąc nie chcąc są w nią uwikłane [*All Art*]. Podobnie jak te teksty (kultury), które nie artykułują wprost swojego stanowiska na przykład wobec kategorii rasy, płci czy klasy i tak, mniej lub bardziej pośrednio, odnoszą się do tych kwestii.

1 Mamy tu na myśli chociażby grupowe rozmycie odpowiedzialności za niekorzystne zmiany klimatu, identyfikujące ludzkość (czyli właściwie kogo?) jako głównego winowajcę. Stąd rozmaite alternatywne propozycje, takie jak kapitałocen, planeacjocen, technocen, plastikocen czy atroboscena [zob. Moore; Haraway; Parikka]. Antropocen ma zresztą bogatą tradycję przedstawień wizualnych, chociażby w postaci tabel, wykresów, baz danych czy innej ikonografii (m.in. obrazów globu lub map regionów świata). Tworzą one charakterystyczny, nie zawsze pożądaný, obraz antropogenicznych zmian [Demos]. Wszystko to świadczy nie tylko o wieloaspektowym wymiarze kryzysu klimatycznego, ale również o ciągłych zmaganiach terminologicznych zmierzających do jak najbardziej odpowiedniego wyartykułowania doświadczenia katastrofy.

Jeśli zatem chcemy uważniej przyjrzeć się światu wraz ze współlistniejącymi w nim istotami, warto zacząć od pozornie „zwykłych” spraw. Na przykład od rzeczy, zwłaszcza tych związanych z nami silnymi relacjami, meblującymi naszą rzeczywistość, życie prywatne czy zawodowe. Osoba tworząca muzykę, spędzająca ze swoim instrumentem kilka godzin dziennie przez wiele lat jest w stanie zbudować z nim silną więź opartą na dogłębnej znajomości jego unikatowej natury, zalet i wad, a także kapryśków i nastrojów. Ale czy jest w stanie poznać go w pełni? Podobne pytanie można zadać w przypadku idei, tekstów kultury czy dzieł sztuki – obiektów, które silnie zaistniały w świadomości społecznej. Co się stanie, gdy uznamy ich sprawczość, a sami odsuniemy się w cień? To tam przecież zazwyczaj rezydują rozmaici współtowarzysze naszej przestrzeni życiowej – istoty (np. bakterie, grzyby, porosty) czy przedmioty (kamienie, skały), działające, choć zwykle przez ludzi niezauważane. A co, jeśli nasze spojrzenie skierujemy ku takim marginesom uwagi? A jeśli zamiast patrzeć, nadstawimy uszu i zaczniemy słuchać, co wtedy?

W ramach naszego projektu² postanowiliśmy podjąć się interakcji z kompozycją *Imagine* (1971) autorstwa Yoko Ono i Johna Lennona właśnie z tej niecodziennej perspektywy. Osobom czytającym niniejszy tekst przedstawiamy zatem propozycję: pomyślmy o tym utworze jako o (hiper)obieckie, a zamiast zmysłu wzroku uaktywnijmy słuch. Otwórzmy się na możliwości, które niesie spekulatywna, dźwiękowa praktyka dostrajania (odrzućmy tym samym prymat tego, co widzialne). Sprawdźmy, jaki rodzaj istnienia w świecie umożliwia, o czym pozwala pomyśleć, jak rewiduje wyobraźniowe i koncepcyjne systemy (języki) antropocenu. Zamiast jednak wchodzić w polemikę z wybranymi prądami teoretycznymi czy uprawiać krytykę ich założeń, zachęcamy do współuczestnictwa w eksperymencie w duchu realizmu spekulatywnego. Różne odłamy tego nurtu filozoficznego postulują optykę odmienną od tej zazwyczaj wykorzystywanej do opisu przedmiotów, ich przedstawiania (reprezentacji) i postrzegania (widzenia). Zwracają uwagę na to, że nigdy nie dotrzemy do ich prawdziwej „natury” i nie poznamy ich w pełni, bo dostępne są nam tylko na poziomie wyobrażeń (*Object-Oriented Ontology*)³. Choć często funkcjonują według innych (niż ludzka) skal temporalnych i fizycznych, jednocześnie wywierają istotny wpływ na naszą rzeczywistość. Zauważmy, że wiele z wymienionych powyżej właściwości pasuje do *Imagine* – długie trwanie w kulturze (ponad pół wieku) i nieprzemijająca popularność mogą świadczyć o rozciągnięciu w czasie (jego PONADczasowości). Kompozycja została utrwalona i rozpowszechniona na niezliczonej ilości nośników, a jej „działania” można doświadczyć w rozmaitych miejscach na świecie. Takie ponadjednostkowe i ponadlokalne (długie) trwanie i swoista lepkość (*viscosity*), od której, podobnie jak od globalnego ocieplenia, nie można się uwolnić, to właśnie część cech hiperobiektów [*Hyperobjects*]. Wybrany utwór stanowi ponadto ucieleśnienie

2 Niniejszy tekst jest efektem kolaboracji artystyczno-teoretycznej w ramach warsztatów poświęconych filozofii spekulatywnej pt. *Dziwny realizm*, prowadzonych przez Andrzeja Marca w Poznaniu (od kwietnia do lipca 2022 r.).

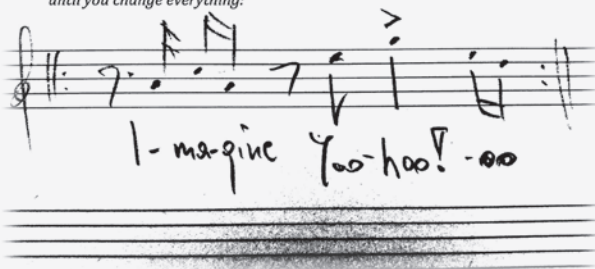
3 Ten związany z pracami Grahama Harmana prąd funkcjonuje w języku polskim pod nazwą ontologii zwróconej ku przedmiotom i jest częścią szerszego nurtu określanego realizmem spekulatywnym [zob. *Speculative Realism; Object-Oriented Ontology* – dalej jako OOO]; bardziej szczegółowe omówienie zob. [Marzec].

YOUNG SONG PIECE



Imagine you're a young song
by Yoko and John
and you feel like the most powerful piece on Earth
ready to change everything
Imagine... Yoo-hoo!-oo

*Enthusiastically repeat, aloud (preferred) or in mind,
until you change everything:*



1971 autumn

Il. 1. Rafał Zapala,
Young Song Piece, 2022

spekulatywności. Zachęca do pracy wyobraźni i zaprojektowania innego świata, innej rzeczywistości. O takim obiekcie łatwo opowiedzieć poprzez pryzmat cech zazwyczaj przypisywanych ludziom⁴ (sprawczość, ambicja wywołania zmiany, program polityczny, ale również zawód, rozczarowanie, „zmęczenie” itd.). Nas jednak interesować będzie coś innego: jego dźwiękowy potencjał. Spróbujemy zatem sprawdzić, co stanie się, gdy w takie spekulacje (o przyszłości, więcej-niż-ludzkich sposobach doświadczania świata) włączymy inne perspektywy. Co usłyszymy, gdy do spekulacji o tym, co jest człowiekowi niedostępne, pomyślimy w kategoriach nie wzroku, a słuchu?

Prace słowno-dźwiękowe Rafała Zapalę stanowiące integralną część naszego artykułu to trzy partytury do samodzielnego wykonania inspirowane tradycją Fluxusu, a konkretnie cyklem *Grapefruit* Yoko Ono (1964). Wpłynął on wydatnie na powstanie *Imagine* (wiele z jej dzieł również rozpoczyna się od instrukcji: „wyobraź sobie”). Każda z zawartych tutaj kompozycji to zbiór notacji muzycznej, słownych poleceń oraz propozycji spekulatywnych ćwiczeń. Do ich wykonania zapraszamy czytelniczki i czytelników. Pomocne w tym zadaniu będą kody QR odsyłające do nagrania – realizacji dźwiękowej danej kompozycji, a także didaskalia. Wszystko to razem ma w zamyśle dokonać rozszereżenia w antropocentrycznej perspektywie i pozwolić na podjęcie empatycznej próby

4 Antropomorfizm nie jest tu mankamentem czy wadą. Traktujemy go jako główną dostępną nam perspektywę, do której można włączyć (m.in. spekulatywne) rozważania o innych sposobach doświadczania świata. Skuteczną krytykę oskarżeń o antropomorfizm w przypadku badań nad zwierzętami – jako podejście rzekomo nieuprawnione, nienaukowe i nieprofesjonalne – przedstawia np. Bruno Latour [“Foreword”].

zbliżenia się – dostrojenia – do obiektu-utworu. Proces ten rozumiemy jako praktykę bliskości – ma zachęcać do przyjęcia innej (dźwiękowej) perspektywy doświadczenia świata poprzez wydobywanie dziwności czającej się we wszystkim, co nas otacza. Odrzuca tym samym hierarchiczną relację implikowaną przez tradycyjne (korelacyjne, koncepcyjne, wyobrazeniowe) myślenie o obiektach, przyjmuje ich dziwność oraz fakt, że mają niedostępną dla nas stronę. Podobny efekt rozszczelnienia chcielibyśmy również uzyskać poprzez rozbicie graficznej i strukturalnej spójności tekstu. Uznajemy oczywiście, że jest ona istotna dla komunikacji, ale przynależy też do tradycji intelektualnych, których granice chcemy rozmontowywać, stąd niestandardowy układ typograficzny. Całość można zatem czytać zarówno konwencjonalnie (temu służą np. tytuły podsekcji i rozwijająca się narracja w tekście głównym), jak i inaczej – fragmentarycznie. Znajdziemy tu swego rodzaju wyimki zawierające na przykład opis pracy Barbary Kruger (zamiast samej pracy graficznej) i cytaty z powiązanych z tematem tekstów. Celowo pozostawiamy je bez komentarza. Chcielibyśmy, aby wszystko to wpisywało się w projekt odejścia od zmysłu wzroku (jako dominującego sposobu doświadczania świata przez człowieka) oraz przyczyniało się do aktywizacji odbiorców w samodzielnym dostrojeniu się do proponowanych treści. Wierzymy, że podobnie jak prace-zadania będące integralną częścią niniejszego projektu, wybrana forma pobudzi osoby czytające do przemyślenia utartych schematów odbioru i zaktywizuje twórczą energię drzemiącą w sferze dźwiękowej.

Co słyszysz,
gdy myślisz
„przyszłość”?

Łatwa z pozoru próba wyobrażenia sobie czegośkolwiek od razu odsłania to, jak zależna jest ona od pewnych schematów rządzących owymi wyobrażeniami. Jednym z nich jest charakterystyczne dla gatunku ludzkiego uprzywilejowanie zmysłu wzroku. Jego

znaczenie dostrzec możemy też w *Imagine*. Ta stosunkowo prosta kompozycja najczęściej odczytywana jest jako utopijny projekt równościowego społeczeństwa, a warstwa tekstowa zdecydowanie zachęca do pracy koncepcyjnej w tym kluczu: wyobraźmy sobie świat bez nieba i piekła, bez granic krajów czy ideologii (np. religii) prowadzących do wojen, świat pozbawiony chciwości czy głodu. Wykorzystując figurę retoryczną „wyobraź sobie...” (ang. *imagine*), podmiot liryczny porusza się pomiędzy mówiącą, marzycielską jednostkowością a większą grupą. Ta, choć skupia odrębne jednostki, faktycznie stanowi konstruowaną jedność (całość kończy się wyrazem nadziei, że publiczność kiedyś stanie się jej częścią: „...and the world will live as one”).

Z dzisiejszej perspektywy wizja roztaczana w tej popularnej piosence wydawać się może naiwna i anachroniczna. Częściowo wyrasta ona z epoki, w której – jeśli *Imagine* czytać jako dokument antropocentrycznych fantazji – nie tylko nie ma mowy o zdobyczach współczesnego myślenia o społeczeństwie (zamiast „siostrzeństwa” w tekście mamy np. „braterstwo”), ale nawet o odrzuceniu uprzywilejowanej roli rodzaju ludzkiego i uznaniu międzygatunkowego pokrewieństwa. O to obecnie upominają się posthumanistyka i dyskursy ekokrytyczne. Skutecznie pozwalają odsłonić splątania, w jakich uczestniczy utwór (podobnie jak proponowana w nim warstwa wyobrazeniowa).

W sensie etymologicznym *Imagine* (ang. *image* – obraz) odsłania bowiem okulocentryzm antropocenu i wskazuje na duże znaczenie zmysłu wzroku w swoim projekcie [por. Cray; Levin]. Choć wyobrażenia nie muszą mieć charakteru wyłącznie wizualnego,

warto zauważyć wszechobecność obrazów we współczesnej komunikacji. Późny kapitalizm, operując nimi (również w kontekście projekcji spekulatywnych światów czy pragnień), zdecydowanie zachęca nas, by – parafrazując Marka Fishera – nie szukać alternatywy [*Capitalist Realism*]. Zabiegi te z powodzeniem ilustrować może między innymi działalność amerykańskiej konceptualistki Barbary Kruger, która w swoich pracach krytykuje kapitalistyczny konsumpcjonizm. Używa w tym celu wizualnych narzędzi tego systemu: billboardowej stylistyki, poetyki wizualnej zaczerpniętej z reklam prasowych wraz z całą jej krzykliwością (widać to chociażby w samej kontrastowej kolorystyce i typografii hasel). Slogany wykorzystywane przez artystkę często zapisane są charakterystycznym białym fontem o nieprzypadkowej nazwie Futura (!). Widnieją na tle czerwonych prostokątów i zdają się przedrzeźniać hasła marketingowe (np. „I shop therefore I am”, „Your body is a battleground” itp.). Umieszczone są na czarno-białym tle, złożonym z powiększonych fragmentów ludzkiego ciała. Czasem są to elementy starszych materiałów promocyjnych. Wszystko to razem nie spełnia jednak tradycyjnego dla reklam celu projekcji atrakcyjnego świata. Zamiast tego obrazy Kruger wydobywają na światło dzienne swoistą dziwność świata kapitalistycznej konsumpcji.

To właśnie ową dziwność obrazowania chcielibyśmy wprawić w naszym projekcie w ruch. W tym kontekście w utworze Lennona istotna jest uporczywie powracająca, spekulatywna figura braku, otwierająca każdą ze zwrotek. Precyzuje ona to, co mamy sobie wyobrazić. Zaprzęga jednak do tego zadania figurę zaprzeczenia („imagine there’s no...”), wskazując na coś, czego „ma nie być”. Tradycyjny odbiór songu pomija takie odczytanie, rozpoznając w nim projekt pokojowej i równościowej wspólnoty (może nawet w formie uspokajającą kołysanki dla dzieci). Nie da się jednak ukryć, że powtarzając się, retoryczny z pozoru gest wskazywania na to, czego nie ma, zastanawia i intryguje – pozwala dostrzec zdolność języka do uobecniania braku, ale także zawiera jakiś wymiar dziwności, czegoś niesamowitego. Może właśnie to stanowi element rozspajający projektowaną wizję świata? O takim właśnie braku – pojawia się, choć go być nie powinno – pisze Fisher w swojej krytycznej rewizji Zygmunta Freuda i jego pojęcia niesamowitości (*uncanny*) [*The Weird and Eerie*]. Analizując rozmaite teksty kultury (popularną beletrystykę i filmy w szeroko pojętej konwencji horroru, ale też współczesną twórczość muzyczno-dźwiękową), pokazuje, jak owa niesamowitość/dziwność wiąże się z czymś więcej niż tylko z relacjami rodzinnymi czy lękiem kastracyjnym, leżącymi w centrum

Future belongs to those who can see it Barbary Kruger (1997) to niepokojący kadr. Widzimy w nim kobietę aplikującą sobie krople do oczu. Ujęcie, zapewne przez kontrastowe oświetlenie, przywołuje na myśl adaptację *Mechanicznej pomarańczy* w reżyserii Stanleya Kubricka. Przyozdobiona makijażem twarz jednocześnie pozbawiona jest cech szczególnych. Spojrzenie zwrócone ku górze, pusta już fiołka skierowana w stronę źrenicy, z gałki ocznej spływa kropla... Czy udało się zaaplikować specyfik? Co dzięki niemu zobaczy bohaterka zdjęcia? A może płyn ma sprawić, by jej wzrok pozostał na coś niewrażliwy? To tylko kilka z pytań prowokująco stawianych przez pracę. Zgodnie z tytułem zdaje się ona też wskazywać na centralną rolę wzroku, widzenia i wyobrażeń wizualnych w myśleniu o tym, co nadchodzi. Podkreśla jednocześnie uwikłanie tych zagadnień w kwestie logiki kapitalistycznej, poddając krytyce zarówno pojęcie własności (czy przyszłość może do kogoś należeć?), jak i dziwną sztuczność świata i rzeczywistości rządzonej obrazami – te nie tylko zachęcają do konsumpcji (także tej wizualnej), ale też niemal narkotycznie upajają oferowaną wizją, wyobrażeniami; jednocześnie wpływają na to, co nie tylko można odbierać jako możliwe, ale i realne i zwrócić to kształtują.

zainteresowania tradycji psychoanalitycznych. Proponuje jednocześnie doprecyzować i rozszerzyć tę kategorię o dwa inne moduły: *weird* (dziwne) i *erie* (osobliwe), skutecznie niuansujące szerszą kategorię dziwności⁵. Poza rozpatrywaniem jej w ramach tego, co znane, oswojone i bliskie, wskazują one bowiem na odmienny (przestrzenny) sposób myślenia o niesamowitości.

„Imagine

all the plastic bags in existence at all: all of them, all that will ever exist, every-where.”

Ta hałda toreb z plastiku to hiperobiekt: byt w znacznym stopniu rozciągnięty w czasie i przestrzeni, wykraczający poza ludzkie sposoby i skale dostępu do rzeczywistości; mamy do niego dostęp tylko w małych fragmentach [*All Art is Ecological* 64].

ujawnia swoje splątania i przebliski tego, co nie tylko jakoś nie pasuje do naszych przyzwyczajeń (*weird*), ale może też być pozostałością jakiejś niespodziewanej obecności czy siły sprawczej (*erie*). Nie jest już więc wyłącznie tym, co jest tak bliskie, że aż staje się dziw(acz)ne. Może być użyteczna do opisu takiego rodzaju postrzegania rzeczywistości, który – podobnie do horrorów i innej dziw(acz)nej twórczości kulturowej – rejestruje pęknięcia w jej odbiorze [*The Weird and Eerie* 10-13]. Innymi słowy, pozwala nie tylko doświadczyć tego, co niejako przebija się z zewnątrz do oswojonej i udomowionej przestrzeni, gdzie funkcjonujemy, i rozspaja ją, ale – co ważniejsze – pokazuje także znane nam dotychczas wnętrze z odmiennej, zewnętrznej perspektywy⁶.

Taką udomowioną przestrzenią w skali globalnej są obszary zdominowane przez człowieka. Stanowią one efekt działalności antropocentrycznej ekologii (gr. *oikos* – dom, *logos* – słowo) zmierzającej do uczynienia z planety przyjaznego nam domu. Jednak to tu, do tych oswojonych przestrzeni wdzierają się budzące niepokój zjawiska: tornada, susze, powodzie, pożary, uskoki terenu i tym podobne. Coraz dotkliwiej zwracają uwagę na dziwność drzemiącą w przyrodzie. Mogą się wydawać zewnętrznymi (wobec „domu człowieka”) fenomenami, choć przede wszystkim są dowodem na to, że rzeczywistość nie funkcjonuje już zgodnie ze zwyczajowymi, znanymi nam ustaleniami. Zamiast tego dostarcza materialnych manifestacji sprawczości sił więcej-niż-ludzkich i prowadzi do szczególnego rozspojenia w tradycyjnym antropocentrycznym odbieraniu świata.

To, co nas otacza, ponadto wymyka się dotychczasowo dostępnym sposobom opisu. Jakiego języka więc użyć do zdania sprawy z tego faktu? Przyjazna (i podległa)

Jak zauważa brytyjski filozof, Freudowskie *Unheimlich*, tłumaczone jako *uncanny*/niesamowite [Freud] – gubi swój wymiar „udomowienia”. Dopiero bardziej dosłowny przekład, to jest *unhomely*, pobrzmiewa tym, co jest w istocie nie(o)-swoj(on)e [nie-swoje] – a więc (nie)bezpieczne, (nie)znane czy (nie)oblaskawione (w języku niemieckim odnajdziemy także związki z ojczyzną, *Heimat*). Tak rozumiana dziwność

5 Dla odróżnienia od dziwności proponowanej przez koncepcje psychoanalityczne stosować będziemy zapis „dziw(acz)ne”, ilekroć mowa będzie o *weird* w znaczeniu, jakie stara mu się nadać Fisher, dodatkowo oddzielnym od *the strange*.

6 Dobrze opisany katalog tego rodzaju dziwnych rozspojen realizowanych przez rozmaite teksty kultury popularnej znajdziemy u samego Fishera [*The Weird*]. Poddaje on analizie dzieła tak różnorodne, jak pisarstwo H.P. Lovecrafta, H.G. Wellsa, Philipa K. Dicka czy Margaret Atwood, jak również kino Davida Lyncha, Stanleya Kubricka i Chistophera Nolana, ale także twórczość postpunkowego zespołu The Fall czy Briana Eno.

TIRE D SONG PICE

Imagine you're a fat old famous song
A best-seller for every idea, every product
Reproduced for millions
And you're exhausted and in despair
Replayed slower... and slower... and slower



*Start the stopwatch and sing out aloud or in your mind as slowly as possible.
Repeat slower... and slower... and slower... Practice every day:*



2022 summer

Il. 2. Rafał Zapala,
Tired Song Piece, 2022

nam dotąd przestrzeń przestaje działać tak, jak się tego spodziewamy; znaleźliśmy się – jak pokazuje Morton – w hiperobiekcie, jakim jest globalne ocieplenie [*Hyperobjects*]. Gdzie szukać alternatyw dla rozumienia i artykulacji doświadczenia będącego udziałem nie tylko i wyłącznie ludzi?

Te i podobne kwestie poruszają myślicielki i myśliciele związani ze spekulatywnym realizmem [zob. Bryant et al.]. Hiperobiekty, podobnie jak to, co dziw(acz)ne i osobliwe, zadają również pytania przestrzenne: o perspektywę, rozmiar, a przede wszystkim skalę (także w wymiarze temporalnym) i wpływ tych kwestii na naszą konceptualizację i funkcjonowanie w rzeczywistości. W tym sensie zachęcają do spekulacji łączącej się z jej odmianą zwaną ontologią zwróconą ku przedmiotom (*object-oriented ontology*) [*Speculative Realism; Object-Oriented Ontology*]. Oba stanowiska zrywają z dominującym w filozofii nowożytnej korelacionizmem, to jest tendencją sprowadzającą przedmioty poznania do obrazów w świadomości. Podkreślają, że istnieją one w sposób niezależny od nas. Postulują przy tym tak zwaną płaską ontologię, to znaczy nie zakładają sytuacji czy perspektywy pozwalającej dotrzeć do wszystkich aspektów przedmiotów (obiektów), z którymi obcujemy – te zawsze pozostają do pewnego stopnia niezgłębione, tajemnicze i niedostępne. Upada tym samym dotychczasowa (hierarchiczna) relacja między podmiotem i przedmiotem, a jej miejsce zajmuje proces dostrajania (*attunement*). Oddaje on, jak pisze Morton, poczucie mocy obiektu nad nami [*All Art* 86]. Powoduje jednak swoiste zawirowanie (*veering*) w ludzkim kontinuum czasoprzestrzennym, porównywalne do stanu dezorientacji i skołowacenia⁷.

7 Wszystkie terminy traktujemy jako wyrazy bliskoznaczne za sensem, jaki wydobywa Nicholas Royle, aby zarysować własne rozumienie działania literatury [*Veering*]. Angielskie słowo (*veering*),

imagine...
 the clouds dripping.
 dig a hole in your garden to put them in.
 Yoko '63 [Lennon and Ono 191]

Strącenie człowieka ze szczytu „piramidy stworzenia”, czyli zmiana tradycyjnego, antropocentrycznego myślenia, wraz z podmiotem ludzkim jako aktywnie działającą, sprawczą jednostką, sterylnie oddzieloną

od otaczającego ją środowiska, by wykorzystać je do własnych celów (jako źródło niewyczerpalnych zasobów), ma swoje konsekwencje. Jedną z ważniejszych jest konieczność odnalezienia nowych koordynatów tak pojętej rzeczywistości [“Attune”]. Pomocne w tym procesie okazuje się dostrajanie, czyli umiejętność wzajemnego dostosowywania się obiektów/przedmiotów do siebie nawzajem. Zmienia to zasadniczo rodzaj relacji zarówno ze światem, jak i z więcej-niż-ludzkimi istotami współistniejącymi w tej nagle dziw(acz)nej rzeczywistości. Dostrajanie pozwala też wydobyć dźwiękowy wymiar takiej relacji, a pośrednio uprzywilejowuje również język sztuki. Aby uchwycić sens istnienia wynikający z ontologii zwróconej ku przedmiotom w sztuce, można widzieć gest upominania się o solidarność i etykę troski [All Art 57-58]. Rację zatem wydaje się mieć Morton, gdy mówi, że filozofia (w formie konceptualnej) może stanowić próbę dostrojenia do sposobu, w jaki dzieło sztuki (ale także przedmiot/obiekt) istnieje jako portal do przyszłości – jest niedokończonym projektem, czymś na kształt tego, co nadchodzi w filozofii Jacques’a Derridy (*l’arrivant*), ale także niedokończonym projektem miłości: odpowiedzi[alności] i troski, to jest dostrojenia się do tego, co w jakiś sposób na nas oddziałuje [“Attune” 154].

To, jak obiekty dokonywać mogą rozszczelnienia w odbiorze rzeczywistości – wskazując właśnie na rolę dostrajania (się) – również można prześledzić na przykładzie *Imagine* oraz spekulatywnych partytur-nagrań stworzonych w ramach naszego projektu. Oryginalny utwór dokonuje rozspojenia w odbiorze rzeczywistości już w samej materialności albumu Lennona, z którego pochodzi. Odpowiada to poniekąd dokonaniom Yoko Ono z lat 60. XX wieku, kiedy była już w pełni ukształtowaną artystką i członkinią wpływowego kolektywu twórczego Fluxus. To ze zbioru jej autorstwa pod tytułem *Grapefruit* [Ono] zaczerpnięty jest cytat widniejący na tylnej okładce, poświęcony... chmurom. Ten pozornie niematerialny (gazowy) stan skupienia cząsteczek wody, jako twór-obiekt, wydaje się mieć swoistą siłę sprawczą. Fotografie obłoków znajdują się też na obwolicie

rezonujące terminologią żeglarską, opisuje rodzaj ruchu związanego z (nagłą) zmianą kierunku. Może ono jednak służyć też do określenia dynamiki niejako bezwładnej, tj. takiej, w przypadku której nie wiadomo, czy ruch jest rezultatem pierwotnie przyłożonej siły, czy samoistnym, swobodnym dryfowaniem. Ta niedecydowalność pozwala teoretykowi zwrócić uwagę na ważne konteksty w procesie tworzenia, odbioru i funkcjonowania tekstów (kulturowych). Łączą się one z francuską etymologią słowa (*se*) *virer* (obracać się, krążyć, wirować), pobrzmiewającą w innych wyrazach bliskoznacznych, takich jak rewolucja (*reVOLution*) czy środowisko/otoczenie (*enVIROnment*). Umożliwiają one rozwinięcie nieantropocentrycznych rozważań i dyskursu krytycznego skupionego na więcej niż ludziach. Robi tak np. Morton [“Ecology”], gdy pisze o tym, że zarówno środowisko (*environment*), jak i perwersja (*perversion*) etymologicznie wiążą się z zawirowaniem (*veering*). To, co nas otacza (*environs*), nie jest więc przestrzenią do końca udomowioną, wyłącznie przyjazną i tylko ludzką. Por. [Royle; Cohen and Duckert]. Podobnie fakt, że człowiek nie jest już po-środku środowiska, powodować może dezorientację, utratę kierunku. Dlatego też bogatszy w sensy wydaje się tu termin „skolowanie” [zob. Adamczewski].

albumu, gdzie przenikają się z portretem beatlesa. Również i te zdjęcia wykonała artystka. Patrząc na nie, można odnieść wrażenie, że Lennon buja w obłokach: to z jego głowy „wypływają” nałożone na portret muzyka chmury-pomysły. Ciekawsza wydaje się jednak myśl, że mogą być świadectwem tego, jak jednostkowa (ludzka) sprawczość okazuje się jednym z mitów antropocenu. Zarejestrowana kompozycja muzyczna, choć ma przypisane autorstwo, dokumentuje bowiem rozmaite kolaboracje – nie tylko z innymi muzykami, ale i artystami innych mediów, nie wspominając o więcej-niż-ludzkich istotach i innych obiektach (współ)oddziałujących w procesie powstawania nagrania. Świadczyć może o tym zarówno historia utworu (Lennon przez długi czas nie przyznawał Ono sprawczej roli w powstaniu kompozycji), jak i intrygująca działalność obiektów takich jak chmury. Okładka płyty, chcąc nie chcąc, wskazuje na splątanie naszych działań z częstokroć pomijanymi współmieszkańcami tej samej rzeczywistości. W tym sensie obraz chmur można potraktować jako elementy więcej-niż-ludzkie, które dosłownie „wyciekają” („*imagine clouds dripping*”) spod warstwy świata realnego. Rzeczywistość zobrazowana w sposób realistyczny (fotografia) ulega rozspojeniu, a chmury – co może wydawać się nieprawdopodobne – rozbijają spójność tradycyjnego przekazu, to jest wyłącznie ludzkiej i jednostkowej twórczości autorskiej. Mimo, że dochodzi do tego w sposób niemalże zupełnie nieinwazyjny i widmowy, to jednak całkiem wyraźny – zwłaszcza jeśli jesteśmy gotowi takie działania rozpoznać i dostroić się do nich.

Prace Rafała Zapały podejmują taki wysiłek. Mamy w nich do czynienia z przetworzoną, pozbawioną antropocentrycznych kontekstów piosenką, która rezonuje jako hymn strategii spekulatywnych. Każda z trzech tekstowych partytur (il. 1–3) rozpatruje inną, kluczową fazę z „życia *Imagine*”. W warstwie muzycznej składają się one z wyizolowanych i zapętlnych fragmentów oryginalnej ścieżki wokalne utworu (głos Lennona), a w formie graficznej zawierają tekst instrukcji oraz didaskalia – ćwiczenia do samodzielnego wykonania. Artysta z premedytacją usuwa fragment oryginalnego tekstu („*all the people*”), który był kluczowy dla antropocentrycznego odczytywania utworu.

W pierwszej odsłonie (il. 1) mamy do czynienia z obiektem młodym (lata 70. XX w.) – nagranie, któremu towarzyszą odgłosy aplauzu, jest stosunkowo krótkie. Śpiewane entuzjastycznym głosem, odpowiada formie hitu z czasów rewolucji obyczajowej. W odsłonie drugiej (il. 2) znać daje już o sobie zmęczenie wyzyskiem popkulturowej maszyny, rozwiniętego hiperkapitalizmu w wersji nam współczesnej (*Summer/Lato 2022*). Pod względem muzycznym czujemy (i słyszymy), że tempo zwalnia, a wraz z nim obniżają się dźwięki składowe melodii. Do nagrania dołączają pogłos oraz coś na kształt jęków i szelestów potęgujących uczucie wyczerpania. Ostatnia praca (il. 3) rejestruje moment śmierci utworu (w spekulatywnej przyszłości), kiedy – jak informuje opis-instrukcja – odgłosy wydobywać się mają z taśmy magnetofonowej, a coraz wolniej zapętlnione fragmenty ustają i cichną wraz z kończącą się energią zasilania. Słyszymy stopniowe spowolnienie i zatrzymywanie się mechanizmu. Co ciekawe, odgłosom zwalnianej maszyny towarzyszą nagrania dźwięków nieantropogenicznych: szumu fal oraz zwierząt (delfinów?). Tak jakby w projektowanej przyszłości elementy związane z aktywnością ludzką pozostawały tylko wspomnieniem.

Każda z partytur to również propozycja spekulatywnego ćwiczenia muzycznego, za pomocą którego mamy podjąć próbę dostrojenia się do kolejnych faz „życia” obiektu.

Dzieje się to poprzez zaangażowanie różnych strategii. Możemy „wyobrażać sobie”, możemy zaśpiewać na głos lub zanucić w myślach wszystko to, co sugerują instrukcje. Dzięki dołączonym plikom audio możemy wreszcie wysłuchać przetworzonych wersji ścieżki wokalne Lennona realizującej zapis nutowy. Odpowiada to pracom Ono – te, choć sformułowane są w trybie rozkazującym i mają formę poleceń, w praktyce (często przez swoją pozorną absurdalność) jedynie zapraszają do wykonania instrukcji. Nikt poza odbiorcą nie zweryfikuje finalnego efektu takiego działania. Chodzi o aktywizację słuchu i wyobraźni odbiorcy. Podobnie jak w przypadku konceptualnych i surrealistycznych prac artystki – spekulatywne wariacje na temat *Imagine* mają pobudzić tę brzmieniową wyobraźnię. Odwołują się do innego spojrzenia na znany obiekt i rzeczywistość, dostrojenia do ich działania. Upominają się tym samym o inne niż zwyczajowe uczestnictwo we wspólnym świecie, a ich spekulatywny duch wyraża się w tym, że zachęcają do przekraczania granic ludzkiego pojmowania.

Wyobraź sobie...

Zakończenie

Imagine-obiekt umiera. Czy aby na pewno? Oryginalny utwór-idea niczym Mortonowski hiperobiekt zostawił materialne ślady i realizacje: Strawberry Fields w Nowym Jorku (fragment Central Parku w postaci okrągłej mozaiki, w centrum której widnieje napis „Imagine”) czy Imagine Peace Tower (zlokalizowana w Reykjavíku rzeźba świetlna⁸ uruchamiana w porach roku związanych z ważnymi dla Lennona i Ono datami, zasilana w przyjazny dla środowiska sposób), nie wspominając o organizacjach charytatywnych (np. Imagine There’s No Hunger). Podobnie można myśleć o samej śmierci fizjologicznej, która niekoniecznie musi być końcem. Czy podobnie będzie z *Imagine*?

Moglibyśmy niniejszy tekst zamknąć tradycyjnym podsumowaniem. W jego ramach mogłyby się nawet znaleźć uwagi podobne do tych:

Życie w epoce masowego wymierania jest nierozzerwalne od dziw(acz)ności potęgowanej przez dominację antropocentrycznej wizji świata. Słuchanie, często kojarzone z praktyką głębokiego afektu, wydaje się zrywać z konceptualnymi podwalinami nowożytnych racjonalności, takich jak różnica pomiędzy naturą i kulturą czy podmiotem i przedmiotem [*Nigdy nie byliśmy nowoczesni*]. Dlatego też kategoria dostrajania wydaje się tu szczególnie istotna. Pozwala zrewidować relację pomiędzy ludźmi a innymi istotami i obiektami, a także rozmontować mity hierarchii oraz zewnętrznej, zdystansowanej, nieuwikłanej (a więc i niewinnej) pozycji wobec środowiska. Podjęte próby wyobrażenia sobie spekulatywnych losów wybranego przez nas utworu mają również wymiar ekologiczny – poprzez włączenie dźwięków więcej-niż ludzkich odwołują się zarówno do środowiska, gdzie mogą zaistnieć, jak i do relacji z innymi istotami, które możemy wytworzyć. Idąc podobnym tropem, belgijska filozofka Vinciane Despret w miejsce antropocenu proponuje termin fonocenu (*Phonocene*)

8

Zob. książkowe opracowanie poświęcone *Imagine* [Lennon and Ono] oraz witrynę internetową na temat pomnika na Islandii: www.imaginepeacetower.com.

THE LAST SONG PIECE

Imagine you're the last song
The last copy played on a tape recorder with a dead battery
Half-buried in the beach sand
You're a dying song, but you're happy
Everything finally changed and
It's recorded on the tape.



*Do a series of exhausting physical exercises before going to bed.
Then lie down and repeat the song in your mind until you fall asleep.*

Spring in the speculative future

Il. 3. Rafał Zapala,
Tired Song Piece, 2022

oznaczający „muzykalność świata (włączając jego zgliszcza) i próby czerpania z niego nauki”. Wskazuje również na konieczność odnowienia połączenia języka ludzi z językami więcej-niż-ludzkimi, a we współtworzonym immersyjnym projekcie artystycznym opiera się na kreatywnych formach kohabitacji i orkiestracji wypracowanych przez zwierzęta [RIBOCA]. Łącząc taką perspektywę ze spekulatywnymi ćwiczeniami wyobraźni, mogliśmy zobaczyć, jak doświadczenie dźwięków i sztuki stanowić może model dla ekologicznej etyki i polityki – takich, w których (spekulatywne) wyobrażenie ich sobie może być pierwszym krokiem do realizacji odpowiedzialnego współistnienia.

Czujemy się jednak zainspirowani działaniem *Imagine*-obiektu. Nie chcemy, aby się kończył – niech trwa niczym nagrania, będące jego integralną częścią! Proponujemy zatem „zadanie domowe”:

Wyobraź sobie *Imagine* stworzone przez więcej-niż-ludzkie istoty – utwórz tylko dla nich.

Niech do kompozycji użyją dźwięków narastającego lodowca [zob. Jinton] albo odgłosów czarnej dziury⁹.

Co słyszysz?

Wyobraź sobie...

9 Zob. [RXTE Discoveries]. Dźwięki niesłyszalne, które należałoby przetłumaczyć dla ucha ludzkiego – być może to są dźwięki przyszłości?

Lista prac cytowanych

- Adamczewski, Tymon. "Weaknes, Lameness and Veering. On the Practical Dimensions of Theories of Ecocriticism". *Praktyka Teoretyczna*, vol. 32, no. 2, 2019, pp. 129-149; DOI: 10.14746/prt.2019.2.7.
- Bryant, Levy, et al. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. re.press, 2011.
- Cohen, Jeffrey Jerome, and Lowell Duckert, editors. *Veer Ecology - A Companion for Environmental Thinking*. University of Minnesota Press, 2017.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press, 1990.
- Demos, T.J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Sternberg Press, 2017.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There no Alternative?* Zero Books, 2009.
- . *The Weird and the Eerie*. Repeater Books, 2016.
- Freud, Zygmunt [Freud, Sigmund]. "Niesamowite". Translated by Robert Reszke, *Pisma psychologiczne*, Wydawnictwo KR, 1997, pp. 235-262.
- Haraway, Donna. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin". *Environmental Humanities*, vol. 1, no. 6, 2015, pp. 159-165.
- Harman, Graham. *Speculative Realism: An Introduction*. Polity Press, 2018.
- . *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Pelican Books, 2018.
- Jinton, Jonna. "SINGING ICE - 2 HOURS RAW ICE SOUNDS | ASMR". *YouTube*, 25 listopada 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Qd-CwJa1SHE&t=76s>.
- Latour, Bruno. "Foreword: The Scientific Fables of an Empirical La Fontaine". Vinciane Despret, *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?*, University of Minnesota Press, 2016, pp. vii-xiv.
- . *Nigdy nie byliśmy nowocześni: studium z antropologii symetrycznej*. Translated by Maciej Gdula, Oficyna Naukowa, 2011 [1993].
- Lennon, John and Yoko Ono. *Imagine John Yoko*. Thames & Hudson, 2018.
- Levin, David M. *Modernity and the Hegemony of Vision*. University of California Press, 1993.
- Marzec, Andrzej. *Antropocien. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021.
- Moore, Jason W. *Antropocen czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*. Translated by Krzysztof Hoffmann, et al., Wydawnictwo WBPiCAK, 2021.
- Morton, Timothy. *All Art is Ecological*. Penguin Books, 2021.
- . "Attune". *Fewer Ecology: A Companion for Environmental Thinking*, edited by Jeffrey Jerome Cohen, and Lowell Duckert, University of Minnesota Press, 2017, pp.151-167.
- . "Ecology". *Jacques Derrida: Key Concepts*, edited by Claire Colebrook, Routledge, 2015, pp. 41-47.
- . *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
- Ono, Yoko. *Grapefruit. A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*. Simon & Schuster, 2000 [1964].
- Parikka, Jussi. "Antrobscena". Translated by Krzysztof Dix, *Prace Kulturoznawcze*, vol. 22, no. 1-2, 2018, pp. 265-279.
- RIBOCA. "Vinciane Despret 'Phonocene': Bird-singing in a multispecies world". *YouTube*, 17 września 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=U9oM8rhQI6c>, 2020.
- Royle, Nicholas. "Afterword: On the Veer". *Veer Ecology - A Companion for Environmental*, edited by Jeffrey Jerome Cohen, and Lowell Duckert, University of Minnesota Press, 2017, pp. 469-474.
- . *Veering. A Theory of Literature*. Edinburgh University Press, 2011.
- RXTE Discoveries. "Listen to a Black Hole". *NASA*, https://heasarc.gsfc.nasa.gov/docs/xte/learning_center/listen.html.

Abstrakt / Abstract

Tymon Adamczewski, Rafał Zapała

***Imagine / Wyobraż sobie...* Dostrajanie jako dźwiękowe praktyki spekulatywne**

Artykuł stanowi próbę kreatywnego odczytania klasycznej kompozycji *Imagine* (1971) autorstwa Yoko Ono i Johna Lennona z perspektywy propozycji teoretycznych związanych z realizmem spekulatywnym, a w szczególności z teorią hiperobiektów autorstwa Timothy'ego Mortona. Jako efekt kolaboracji artystyczno-teoretycznej, tekst zawiera omówienie prac słowno-muzycznych Rafała Zapały, powstałych w ramach wspólnych warsztatów praktyczno-teoretycznych. Ilustrują one tytułową praktykę dostrajania, której zamysł polega na zmianie wizualnej perspektywy interakcji ze światem – rozumianej jako dominujący sposób doświadczania rzeczywistości – na dźwiękową, pozwalającą na inne uczestnictwo w otaczającym człowieka środowisku. Całość zachęca odbiorców do twórczej reakcji na treści zawarte w artykule za pomocą instrukcji i zadań do samodzielnego wykonania.

słowa kluczowe: realizm spekulatywny, hiperobiekty, ontologia zwrócona ku przedmiotom (OOO), słuchanie, obrazowanie dźwiękowe

Imagine... Attuning as Speculative Sound Practices

This article offers a creative reading of the classic composition *Imagine* (1971) by Yoko Ono and John Lennon from the perspective of theoretical propositions associated with speculative realism, and in particular, with the concept of hyperobjects by Timothy Morton. As a result of an artistic-theoretical collaboration, the text includes a discussion of Rafał Zapała's word and music works, which were created as part of a joint practical-theoretical workshop. They illustrate the title practice of attuning, the idea of which is to change the visual perspective of interaction with the world – understood as the dominant way of experiencing reality – to a sonic one, allowing for a different participation in the surrounding environment. The project encourages the readers to respond creatively to the content of the article with instructions and tasks to perform on their own.

keywords: speculative realism, hyperobjects, object-oriented ontology (OOO), listening, sound imagery