

„Kwartalnik Filmowy” nr 111 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.431>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Antoni Michnik

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-2279-2374>

Ścieżki Chrisa Watsona. Afekty i performatywna sprawczość nagrań terenowych w kinie doby katastrofy ekologicznej

Słowa kluczowe:

afekt;
nagrania terenowe;
Chris Watson;
design dźwiękowy;
dźwięk;
dokumenty
przyrodnicze;
katastrofa
klimatyczna

Abstrakt

Autor przygląda się afektywnym aspektom oraz związanej z nimi performatywnej sprawczości wykorzystania we współczesnym kinie nagrań terenowych. Wywód jest zogniskowany wokół twórczości i postaci Chrisa Watsona, specjalisty od nagrań terenowych przyrody, pracującego m.in. dla BBC, zwłaszcza przy produkcjach Davida Attenborough. Zestawiając dyskursy współczesnych afektywnych teorii kina i jego warstwy dźwiękowej (m.in. Michela Chiona, Barbary Flückiger, Caryl Flinn, Danijeli Kulezic-Wilson) z dyskursami wokół samego field recordingu (Francisco López) oraz różnymi narzędziami współczesnej humanistyki, autor pokazuje, w jaki sposób nagrania terenowe współtworzą afektywne narracje filmów oraz oddziałują na odbiorcę, budując przestrzeń światów przedstawionych, a także w jaki sposób nagrania terenowe przyrody wpisują się w szerszy krajobraz afektywny niepokój doby katastrofy klimatycznej.

Sound Design Is the New Score – głosi tytuł wydanej w 2020 r. książki Danijeli Kulezic-Wilson¹. Praca ta stanowi jedno ze świadectw wyraźnego dążenia do przewartościowania znaczenia designu dźwiękowego we współczesnym kinie oraz relacji między różnymi elementami ścieżki dźwiękowej. Coraz więcej pisze się o uzupełnianiu tradycyjnie rozumianych kompozycji muzyki filmowej zaprojektowanymi dźwiękami światów przedstawionych, zwracając uwagę na wzrost ich znaczenia w obrębie warstwy audialnej filmów oraz na rozmywanie opozycji między elementami designu dźwiękowego a muzyką komponowaną. W tym kontekście szczególnie dużo miejsca poświęca się współczesnym horrorom, będącym na pierwszej linii sonicznych eksperymentów w kinematografii, badając wykorzystanie dźwięku do kreowania określonych afektów². Zjawisko, o którym mowa, wykracza jednak poza ramy gatunkowe. Czas wsłuchać się głębiej także w inne konwencje i formy współczesnej kinematografii – na przykład w filmy przyrodnicze.

Co znamienne, zwiększone zainteresowanie filmowym designem dźwiękowym ujawnia się także w tematyce powstających filmów – w ostatnich latach pojawiło się wiele dokumentów poświęconych problematyce dźwięku w kinie, np. *Actors of Sound*, reż. Lalo Molina, 2016; *Wywołując fale. Sztuka dźwięku w filmie (Making Waves: The Art of Cinematic Sound)*, reż. Midge Costin, 2019. Również współczesne kino fabularne jest zainteresowane postaciami dźwiękowców oraz różnymi twórcami „użytkowo” wykorzystującymi dźwięk, czego przykładem jest choćby *Brzmienie ciszy (The Sound of Silence)*, 2019) Michaela Tyburskiego, w którym Peter Sarsgaard gra „stroiciela domów” projektującego design dźwiękowy pomieszczeń zamieszkałych przez jego klientów. Wszystko to stanowi kontekst dla współczesnego zwrotu (czy raczej powrotu) kina audialnego, dokonującego się w obliczu wyraźnej ekspansji *sound studies*. Tendencja ta współgra również ze współczesną, afektywną reorientacją humanistyki. Claudia Gorbman już w latach 80. pisała o „afektywnej kąpieli”, w której muzyka filmowa zanurza widza niczym „głos hipnotyzera”, *wygładzając twarde krawędzie, maskując sprzeczności i minimalizując przestrzenne oraz czasowe nieciągłości swoją melodyczną i harmoniczną spójnością*³. W kolejnej dekadzie Joseph Lanza, bazując na koncepcji Gorbman, pisał o afektywnym działaniu hollywoodzkich ścieżek dźwiękowych i zestawiał je z tzw. muzyką oraz innymi formami muzyki mającej stanowić tło emocjonalne dla naszej egzystencji⁴. U progu nowego wieku Annabel J. Cohen podkreślała afektywny wymiar ścieżki dźwiękowej (zarówno muzyki, jak i designu świata przedstawionego) w klasyku science fiction – *Zakazanej planecie (Forbidden Planet)*, reż. Fred M. Wilcox, 1956⁵. K. J. Donnelly niemal dekadę później zgodził się z jej rozpoznaniem, analizując współczesne już przemiany relacji muzyki filmowej, designu dźwiękowego, ścieżki dźwiękowej oraz ogólnej audiosfery filmu w kontekście *Piły (Saw)*, 2004) Jamesa Wana i podkreślał, że współczesny design dźwiękowy oraz muzyka filmowa zbliżyły się do siebie właśnie w celu wzmocnienia afektywnego oddziaływania na widzów⁶. Rewersem afektywnego spojrzenia na dźwięk filmowy jest perspektywa akcentująca jego performatywną sprawczość. To podejście koncentruje się nie tyle na efekcie afektywnym, ile na performatywnym charakterze dźwięku, a także na jego skuteczności. Spojrzenie to jest tym bardziej istotne, że dźwięk pozostaje wciąż niedoteoretyzowanym polem badań współczesnych studiów nad performatyką. W klasycznych pracach (z *Estetyką performatywności* Eriki Fischer-Lichte na czele) kładzie się nacisk na performatykę muzyki, działania scenicznego, gestu wyko-

nawczego⁷. Performatywny wymiar działania samego dźwięku pozostaje na ubo-
czu tych badań, a przecież siła oddziaływania dźwięku może być na tyle wielka,
by przewracać przedmioty, burzyć mury czy rozpraszać tłumy (jak broń typu L-
-RAD). Afektywne nurty *sound studies* częściowo wypełniają tę lukę, koncentrują
się jednak tylko na jednym wątku owego afektywno-performatywnego spłotu.
Tymczasem współczesne kino pełne jest dźwięków o własnej choreografii, których
performatywny wymiar przejawia się w zaprojektowanym oddziaływaniu na
ludzkie ciało. Badanie tego aspektu stanowi nieodzowne uzupełnienie perspek-
tywy afektywnej⁸. Afekty w tym kontekście stanowią efekt oddziaływania
dźwięku; mówiąc więc o tym, jak przejawiają się w audiosferze filmu, nieustannie
krążymy wokół tego, jak dźwięk działa.

Jednak czy na pewno mamy do czynienia z nowymi zabiegami? A może
dopiero dzisiaj, w dobie intensywnego rozwoju *sound studies*, jesteśmy w stanie
porządnie wsłuchać się w afektywny wymiar filmowego designu dźwiękowego?
W nakręconym przez Johna Lefkovitza *Sight & Sound. The Cinema of Walter Murch*
(2019) tytułowy bohater, wieloletni współpracownik Francisca Forda Coppoli, opo-
wiada m.in. o emocjonalnym oddziaływaniu dźwięku kolei podmiejskiej w słynnej
scenie pierwszego mafijnego zabójstwa dokonanego przez Michaela Corleone
w *Ojcu chrzestnym (The Godfather, 1972)*. Zastosowany montaż dźwiękowy, wyko-
rzystujący wybrany element designu dźwiękowego świata przedstawionego (re-
staurację umieszczono nieopodal torów, co kształtowało charakter samego miejsca)
do budowy dramaturgii kluczowej sceny, stanowi doskonały przykład afektywno-
go zastosowania elementów designu dźwiękowego, których nie trzeba „wymy-
ślać” i „budować”, jak w kinie sci-fi czy fantasy, ani słyszalnie przekształcać
w celach dramaturgii, jak w horrorach.

Twórczość Murcha, na czele z *Rozmową (The Conversation, 1974)* Coppoli,
stanowi doskonałe potwierdzenie audiocentryzmu kinematografii lat 70., gdy
taśmy i podsłuchy stały się jednym z głównych tematów thrillerów politycznych
(od *Taśm prawdy /The Anderson Tapes, 1971/* Sidneya Lumeta i *Wszystkich ludzi pre-
zydenta /All the President's Men, 1976/* Alana Pakuli po *Stan obłężenia /État de siège,
1972/* Costy Gavrasa i *Szacownych nieboszczyków /Cadaveri eccellenti, 1976/* Francesca
Rosiego), a magnetofon i telefon były nieodłącznym elementem kina giallo i hor-
rorów. Wydaje się, że współcześnie kino ponownie odchodzi od muzyki i powraca
do samego dźwięku, dzięki czemu w ramach ścieżki dźwiękowej zostaje dowar-
tościowany design dźwiękowy. Dzisiaj to nie dźwięk konkretnego przedmiotu
pełni kluczową funkcję narracyjną, lecz cała audiosfera, jak choćby w *Cichym miej-
scu (A Quiet Place, 2018)* Johna Krasinskiego, w którym inwazja obcych form życia
wymusza na ocalałych ludziach życie z koniecznością konsekwentnego tłumienia
i wyciszania emitowanych dźwięków. Można powiedzieć, że bohaterowie filmu
Krasinskiego dostosowują swoje zachowania do stanu podwyższonej sprawczości
audiosfery.

W odniesieniu do omawianych przemian współczesnego kina szczególnie
ciekawe mogą być afektywne konteksty filmowego wykorzystania nagrań tereno-
wych jako materiałów sytuujących się pomiędzy klasycznie rozumianą kompozy-
cją muzyczną oraz designem dźwiękowym. Przez lata *field recording* pojawiał się
w kinie głównie w kontekście kinofilskim. Pomimo że Brian De Palma, zamykając
epokę audiocentrycznego thrillera politycznego, szukał odpowiednika *Powiększe-*

nia (*Blowup*, 1966) Antonioniego w *Wybuchu* (*Blow Out*, 1981), to jednak dominujący obraz nagrań terenowych wyznaczyło na lata kinofilskie *Lisbon Story* (1994) Wim Wendersa, poświęcone postaci filmowego operatora dźwiękowego. Dzisiaj jednak rekordysta czy też dokumentalista pejzażu dźwiękowego (wciąż trwa spór o to, jak przekładać angielskie *field recordist*) staje się bohaterem kulturowym XXI w. – w kontekście dźwiękowego aktywizmu ekologii akustycznej (np. dokumenty poświęcone postaciom takim jak Gordon Hempton z filmu *Soundtracker* /2010/ Nicka Shermana) czy też działalności oraz koncepcji Berniego Krause'a (*Nature's Orchestra*, 2016, reż. Robert Hillman)⁹. Co więcej, kompozycje złożone z nagrań terenowych bywają wykorzystywane przez reżyserów jako istotne fragmenty ścieżki dźwiękowej, nadal rozmywając granice między kompozycją muzyki filmowej a designem dźwiękowym – znamieny przykład stanowi w tym kontekście użycie przez Gusa Van Santa w *Słoniu* (*Elephant*, 2003) oraz *Ostatnich dniach* (*Last Days*, 2005) *soundscape compositions* Hildegardy Westerkamp, pomnikowej postaci ruchu ekologii akustycznej oraz pionierki spacerów dźwiękowych¹⁰.

Być może najciekawszą postacią w kontekście badania afektywnego aspektu współczesnego wykorzystania nagrań terenowych jest Chris Watson. Ten niedysiejszy założyciel postpunkowego zespołu Cabaret Voltaire oraz eksperymentalnego The Hafler Trio od lat 80. pracował dla brytyjskich stacji telewizyjnych jako dźwiękowiec przy programach przyrodniczych. Z czasem stał się jednym z największych specjalistów od nagrywania dźwięków przyrody, zyskując status stałego współpracownika Davida Attenborough¹¹. Pracował nad dźwiękiem licznych przedsięwzięć dokumentalnych realizowanych przez Attenborough dla BBC, np. serii *Big Cat Diary* (1998), *The Life of Birds* (1998), *Springwatch* (2008-2014) i *Autumnwatch* (2007-2010), *Zadziwiające życie bezkręgowców* (2005), *Galapagos* (2006) czy *Lodowa Planeta* (2011). Watson wyspecjalizował się szczególnie w nagrywaniu ptaków oraz insektów, a także w rejestrowaniu dźwięków mas lodu. Pracował również przy dokumentach dotyczących zjawisk paranormalnych (*Akta UFO /UFO Files/*, 2004) czy kolejnictwa (praca nad odcinkiem *Great Railway Journeys* z 1999 r., poświęconym zawieszonemu dzisiaj połączeniu na trasie Los Mochis – Veracruz w Meksyku, zaowocowała albumem *El Tren Fantasma* z 2011 r.).

Caryl Flinn, analizując afektywne wymiary muzyki filmowej przełomu wieków, zestawiała je z dominującymi afektami debaty publicznej i szerzej – kultury owego czasu¹². Podążając tym tropem, w dalszej części tekstu spróbuję przyjrzeć się afektom generowanym przez przykłady współczesnego wykorzystania filmowych nagrań terenowych w poszerzonym kontekście kulturowego poczucia narastającej niepewności – zjawiska opisywanego niekiedy wprost jako depresja klimatyczna. Koniec końców, współczesna rozmowa o field recordingu zawsze zmierza ku widmu katastrofy ekologicznej.

Kreacja przestrzeni

Afektywny potencjał filmowego designu dźwiękowego zawiera się w pierwszej kolejności w budowaniu przestrzeni. Kształtowanie jej to ciągły performans dźwiękowy stanowiący podstawę sonicznego oddziaływania na widza filmowego. Charakter dźwięku kreuje przestrzeń – wyznacza jej wymiary, a także sugeruje, czy na przestrzeń składają się tylko elementy znane i oswojone, czy rów-

niez te, które są obce protagonistom i/lub widzom. Podstawowy wymiar afektywności wiąże się z definiowaniem miejsca danej przestrzeni na owej osi znajome-obce. Barbara Flückiger używa w tym kontekście kategorii USO (*Unidentifiable Sound Object*) – nieidentyfikowalnego obiektu dźwiękowego¹³. Takie elementy designu dźwiękowego mają silny potencjał afektywny wynikający właśnie z ich obcości. Zwykle w takich kategoriach opisuje się elementy designu dźwiękowego kina sci-fi, fantasy lub horroru, jednak istota mojego argumentu zawiera się w przekonaniu, że nagrania terenowe także mogą pełnić podobną funkcję, kreując równie niezwykle, nieznanne czy wręcz niesamowite przestrzenie akustyczne.

W rozmowie z Diedrichem Diederichsenem oraz Constanze Ruhm na temat dźwięku w filmach Christian Petzold znakomicie opisuje sposób konstruowania współczesnych filmowych przestrzeni akustycznych przez mierzenie pogłosu oraz innych parametrów akustycznych rozmaitych przestrzeni i lokacji filmowych – często z udziałem nieruchomych aktorów lub zastępujących ich statystów, co pozwala stworzyć warunki akustyczne odpowiadające ułokowaniu w przestrzeni konkretnych ludzkich kubatur¹⁴. Co szczególnie ciekawe, Petzold podkreśla przy tym, jak różni się status tzw. ambiensów w obrębie kinematografii poszczególnych krajów, wiążąc go z doświadczeniem słuchania w danym kraju filmów obcojęzycznych – ambiensy bywają niekiedy miksowane z dubbingiem lub wręcz przykrywane przez niego. Tego typu zabiegi zdaniem Petzolda wpływają na późniejsze praktyki produkcyjne.

Afektywny potencjał dźwiękowego budowania przestrzeni dostrzeżemy np. w połączeniu rezonansu kroków w szpitalnej przestrzeni *Człowieka słonia* (*Elephant Man*, 1980) Davida Lyncha z niepokojącym szum-brzęczeniem instalacji gazowej. Oto przestrzeń zamknięta i pusta (rezonans!), poddana kontroli, dyskretnie uhistoryczniona oraz odczłowieczona industrialnym szczegółem pejzażu dźwiękowego. Nieprzypadkowo twórczość Lyncha jest bliska Michelowi Chionowi, tym bardziej że autor *Zagubionej autostrady* jest głównym projektantem brzmienia swych filmów¹⁵.

Jeśli zgodzimy się, że Lynch w *Człowieku słoni* dokonuje rekonstrukcji przestrzeni XIX-wiecznego Londynu, także dźwiękowych, wówczas znajdziemy się zaskakująco blisko praktyk Watsona. Autor *El Tren Fantasma* w różnych wystąpieniach podkreśla znaczenie przestrzennego wymiaru swojej pracy, utrzymując, że budowa relacji przestrzennych (używa w tym kontekście pojęcia „perspektywy”) to jedyny element jego pracy, którego nie można dodać na etapie postprodukcji¹⁶.

Co więcej, w nagrania terenowe, tak jak w przestrzenie dawnego Londynu zaprojektowane akustycznie przez Lyncha, jest wpisana przesunięta czasowość. *Field recording* z miejsca uzyskuje status śladu, artefaktu. Wydawnictwa zbudowane z nagrań terenowych opierają się na swoistym audialnym pakcie autobiograficznym Phillipa Lejeune’a¹⁷. Odbiorca odruchowo zakłada, że „autor” w danym „miejscu” „był” i faktycznie dokonał „nagrań” tego, co prezentuje. Związuje się, tak jak w opisywanej przez Lejeune’a narracji autobiograficznej, niepisany kontrakt dotyczący „prawdziwości” zgromadzonego materiału. W tym Lejeune’owskim aspekcie nagrań terenowych jest zawarty istotny element ich performatyki – charakter ich oddziaływania – a także rodzaj afektywnego zabarwienia, wyjściowy potencjał do generowania np. nostalgii czy melancholii.

Field recording stanowi immanentnie rodzaj konstrukcji budującej „przejrzystość” artefaktu dźwiękowego – w dyskusjach wokół statusu nagrań terenowych oraz budowanych z nich kompozycji nieustannie powracają argumenty typowe dla sporów wokół „prawdy” kina dokumentalnego. Można w tym miejscu pominąć obszerną historię fascynujących fieldrecordingowych mistyfikacji¹⁸, jako że Watson stanowi w tym kontekście znamienity przypadek. Jego pierwsze samodzielne prace operujące nagraniami terenowymi opierały się na dążeniu do jedynie minimalnych ingerencji oraz możliwie ograniczonego montażu. W opisie dołączonym do jego debiutanckiego solowego albumu, *Stepping into the Dark* (1996), znajdziemy ślady wielu zabiegów mających ocalić w możliwie największym stopniu ową dokumentalną czystość nagrań. Można tam przeczytać, że wybór konkretnych miejsc nagrań – początkowo opisywał je dokładnymi współrzędnymi geograficznymi oraz wskazywał czas sesji – stanowił rezultat pogłębionych badań, rozmów z lokalnymi społecznościami itd. Decyzje te miały więc częściowo wpływać z zastanej rzeczywistości, stanowić element konceptualnego, etnograficzno-dźwiękowego *ready-made*. Sam Watson przygotowywał zamaskowane mikrofony, a następnie udawał się na z góry upatrzone oddalone pozycje (używał kabli o długości 200-300 m), aby zminimalizować udział „czynnika autora”. Oczywiście ten gest wycofania jest pozorny – to jednak Watson decyduje o wyborze i rozmieszczeniu mikrofonów, to on kreuje przestrzeń nagrania. Owa przestrzeń pozostaje jednak otwarta na wszelkie możliwe zdarzenia dźwiękowe. Dźwiękiem niemożliwym staje się tutaj dźwięk samego rekordysty.

Dopiero z biegiem lat Watson zaczął otwarcie tworzyć przemyślane narracyjne kompozycje budowane na bazie nagrań terenowych (np. album *Weather Report*, 2003). Oznaczało to konstruowanie narracji operującej materiałem z różnych miejsc i czasów, kreowanie jawnie fikcjonalnych przestrzeni, w których zniknął problem np. spotkania dwóch ptaków, których trasy w rzeczywistości prawdopodobnie nigdy się nie przetną. Z decyzją o świadomym komponowaniu nagrań terenowych wiązało się również przyzwolenie na uaktywnienie rekordysty, świadomą narrację „linearnych ścieżek” przez otwarte światy pejzaży dźwiękowych terenu¹⁹. Ukierunkowanie mikrofonu stanowi jeden z głównych tematów zapalnych w dyskusjach nad statusem nagrań terenowych; mikrofon zawsze jest „gdzieś” skierowany, zawsze jest selektywny, natomiast zmiany jego umiejscowienia przez jednych są uznawane za próbę pełniejszego oddania dźwiękowego charakteru danego miejsca, przez innych zaś traktowane jako produkcja iluzji obiektywności. Warto w tym miejscu zauważyć związane z „uruchomieniem” rekordysty przeniesienie nacisku z pozornie „obiektywnego” dokumentu audiosfery danego miejsca na świadomie subiektywny artefakt indywidualnego doświadczenia przestrzeni. Problem pojawia się już z wprowadzeniem do nagrania kolejnych mikrofonów.

We wspomnianej rozmowie Christian Petzold wspomina atak Jean-Luca Godarda na Martina Scorsese z powodu użycia w *Chłopcach z ferajny* (*Goodfellas*, 1990) kilkudziesięciu ścieżek punktowo nagłośnionych dźwięków, z których reżyser tknął następnie własne wizje pejzaży dźwiękowych²⁰. Zdaniem Godarda doszło w tym wypadku do konstrukcji brzmień nieodzwierciedlających „akustycznej rzeczywistości”, a co więcej – inaczej niż w przypadku sonicznych eksperymentów samego autora *Pogardy* (1963) – ukrywających to za sugestią audialnej spójności świata przedstawionego.

W przypadku filmu, zwłaszcza dokumentalnego, owo zakrycie dokonuje się za sprawą opisaną przez Chiona *synchresis*, a więc wytwarzanego przez synchronizację dźwięku i obrazu wrażenia spójności warstwy dźwiękowej oraz wizualnej²¹. *Synchresis*, zbudowana na bazie kilkudziesięciu ścieżek precyzyjnych nagrań z bliska, tworzy konstrukcję nieistniejącego pejzażu dźwiękowego pulsującego nadmiarem żywotności, hiperrealizmem mnogości rozproszonych źródeł dźwięków. Dla Filipa Szałaska redukcja doświadczenia danej przestrzeni akustycznej do owej „linearniej narracji” nagrań terenowych stanowi paradoksalnie konieczne spoiwo (glej) percepcji rzeczywistości – dopiero redukcja umożliwia nam przyswojenie rzeczywistości, poukładanie jej²². Czy design dźwiękowy *Chłopców z ferajny* sytuuje się na skraju szaleństwa lub też ma wymiar halucynogenny? *Synchresis* jest na tyle silnym zabiegiem, że przesłania te niepokojące wątpliwości, amortyzuje drgania rozproszonych fal dźwiękowych, skrywa niemożliwość konstruowanych pejzaży dźwiękowych i przestrzeni akustycznych.

Performans niemożliwych przestrzeni audialnych to jedna ze standardowych technik sonicznej dezorientacji słuchaczy w muzyce współczesnej, stosowana przy wykorzystaniu dźwięku akuzmatycznego, a więc oderwanego od swojego źródła. Chion w swoich rozważaniach na temat audiowizualności filmowej koncentruje się na przypadkach przeniesienia efektu akuzmatycznej percepcji dźwięku w sytuację kinową²³. Tymczasem sam charakter dźwięku filmowego w oczywisty sposób jest akuzmatyczny, tyle że performowanie *synchresis* to maskuje. Sprawczość filmowego designu dźwiękowego zależy m.in. od tego, w jakim stopniu skutecznie podtrzymuje tę iluzję.

W przypadku dokumentów przyrodniczych nakierowanie mikrofonu na wybrany drobny element rzeczywistości stanowi podstawowy zabieg narracyjno-dramaturgiczny. Narracja budowana przez wydobywanie z tła na pierwszy plan poszczególnych komponentów danego pejzażu dźwiękowego kreuje zmienną przestrzeń, która daje wrażenie eksploracji danego miejsca. W nagraniach terenowych, tak jak w dokumentach przyrodniczych, natura jest poddawana władzy społecznej – pochwytywana w kadry oraz zasięg mikrofonu. Henri Lefebvre powiedziałby, że odbywa się wówczas produkcja przestrzeni reprezentacji, która nie jest tożsama z przestrzenią fizycznego, cielesnego doświadczenia danego miejsca²⁴. Traktując ścieżkę dźwiękową zbudowaną z nagrań terenowych jako architekturę przestrzeni reprezentacji, możemy uznać, że Watson wyróżnia trzy rodzaje nagrań, czy raczej struktur-prefabrykatów, z których buduje te przestrzenie. Pierwszy to ambiensy, wykorzystywane samodzielnie, ale także jako podkład pod inne typy dźwięków lub narrację lektora. Drugi, określane przez Watsona mianem habitatów, to ogólne mozaiki danych pejzaży dźwiękowych, przeważnie zbyt gęste, by towarzyszyły im inne elementy. Wreszcie trzeci rodzaj to wyizolowane zdarzenia dźwiękowe, np. dźwięki grzmotu. Część projektów fonograficznych artysty to jednak (re)konstrukcje potencjalnych (np. *The Drinking Boy* z 2016 r., czyli spekulacja nad audiosferą rzeczywistości wykreowanej na płótnie przez Johna Constable'a) lub przeszłych pejzaży dźwiękowych (np. *In St Cuthbert's Time* z 2013 r., czyli próba rekonstrukcji brzmień wyspy Lindisfarne w VII w.), gdzie z konieczności tworzy własne habitaty, łącząc wyizolowane zdarzenia dźwiękowe.

Francisco López, autor jednego z najważniejszych albumów z nagraniami terenowymi lasów tropikalnych, *La Selva* (1997), podkreśla, że nagrania te nie „za-

bierają” słuchaczy w dane miejsce, lecz kreują hiperrzeczywistość reprezentacji tych miejsc²⁵. Hiperrealizm field recordingu wiąże się zdaniem Lópeza ze wzmocnieniem ludzkich uszu, z możliwością wsłuchania się w dźwięki, których wcześniej człowiek nie był w stanie percypować. Taki status mają też trzaski lodu nagrane przez Watsona w *Lodowej planecie* czy odgłosy rozmaitych owadów, jakie nagrywał przy pracy nad *Zadziwiającym życiem bezkręgowców*. López należy do artystów, którzy starali się minimalizować liczbę informacji dostarczanych słuchaczom, aby przekierować ich uwagę z kontekstu na sam dźwięk. W przypadku dokumentów przyrodniczych, przy których pracuje Watson, to nie tylko niemożliwe, lecz również sprzeczne z ideą produkcji. Dźwiękowa praca Watsona przy tego rodzaju filmach sytuuje się raczej w obrębie tego, co López określa mianem „bioakustyki”, nagrywania selektywnego, nastawionego na wydobycie z gęstwin pejzażu dźwiękowego konkretnych, możliwych do identyfikacji gatunków zwierząt oraz fenomenów akustycznych – dokumenty przyrodnicze w pierwszej kolejności służą przecież celom edukacyjnym²⁶. Jednak López wyraźnie pisze też o hiperrealności „masowej inkluzji”, związanej np. z sytuacją, gdy część odgłosów zwierzęcych jest miksowana na tle matrycy dźwięków z otoczenia²⁷. Ciekawe, jak odniósłby się do kwestii „masowej inkluzji” zastosowanej przez Scorsese’a w *Chłopcach z ferajny*...

Można uznać, że López opisuje różne strategie performowania natury w dobie antropocenu, a więc podtrzymywania fikcji przestrzeni pozbawionych ludzkiego piętna w świecie, w którym od dawna takich miejsc już nie ma. Z drugiej strony performans czystego dźwięku również stanowi utopię. Dążenie Lópeza do koncentracji na samym dźwięku znalazło wyraz m.in. w koncertach, podczas których artysta przewidywał słuchaczom oczy, by zmusić ich do przeniesienia całej uwagi percepcyjnej na słuch – zdarzało się jednak, że uwagę tę rozpraszał ucisk opasek. Kontekst wdziera się przez wszelkie szpary.

Watson z dużą świadomością opowiada o narracyjno-konstrukcyjnych wymogach pracy dla telewizji – we wspomnianym wystąpieniu opisuje m.in. technikę nakładania różnych warstw pejzażu dźwiękowego czy swoistej audialnej kompresji czasu, jaką opracował jako odpowiednik popularnego w dokumentach przyrodniczych zabiegu montażowego *timelapse*. Pięć godzin ciągłego nagrania pajaków i ciem o zachodzie słońca w Kentucky zostaje sprowadzone do 90 sekund (*Zadziwiające życie bezkręgowców*). Przy sekwencjach tego typu przeważnie stosuje się muzykę komponowaną, natomiast celem Watsona było stworzenie konwencji, która umożliwiłaby wykorzystanie nagrań terenowych. Opowiadając o tej metodzie, zaznacza, że podobne zabiegi są sprzeczne z jego generalnym podejściem do dźwięku (zauważalnym na albumach) – tu jednak decydują wymogi form filmowych i telewizyjnych, przy jakich pracuje. Watson nie ukrywa swojego „kompozycyjnego” udziału, choć nie myśli o sobie jako „kompozytorze” ścieżki dźwiękowej. Z jego opowieści wyłania się natomiast obraz dźwiękowca, który na etapie miksowania ścieżki walczy o obecność nagrań terenowych kosztem tradycyjnie rozumianej muzyki komponowanej.

Nagle zbliżenie audialne, pozwalające odbiorcy zanurzyć się głębiej w odmęty fal dźwiękowych, ujawnia konstrukcyjny wymiar filmowych pejzaży dźwiękowych. Już nie tylko „odwraca głowę” słuchacza w ślad za kierunkowo ustawionym mikrofonem, lecz również dokonuje „zbliżenia”, zabiegu odpowiadającego pracy kamery. Oczywiście inaczej sytuacja przedstawia się w przypadku

wielu ścieżek, kiedy są umiejętnie wyciszane bez ujawniania technologicznego za pośredniczenia amplifikowanego dźwięku; wówczas znacznie łatwiej wyobrazić sobie „wysłuchiwanie się” w wybrany element pejzażu dźwiękowego. Natomiast w dokumentach przyrodniczych często kluczowy zabieg stanowi owa zmiana skali, radykalne przejście na zupełnie inny poziom percepcji rzeczywistości, rodzaj nasłuchu, który odsyła do praktyki zwiększania czułości mikrofonu.

Na poziomie dźwiękowym takie audialne zbliżenia stanowią jeden z podstawowych elementów afektywnej narracji dokumentów przyrodniczych. Budują momenty immersyjnego „zanurzenia” w danym miejscu, czy też – jak by to ujął López – jego hiperrealistycznej reprezentacji. Szersza struktura tej narracji powstaje jednak na bazie całej ścieżki dźwiękowej, gdzie nagrania terenowe stanowią tylko jeden z komponentów.

Krajobraz afektywny i katastrofa klimatyczna

W *Lodowej planecie* montaż prowadzi nas chwilami ku zwykle niesłyszalnym dla ludzkiego ucha trzaskom mas lodu. Nagłośnione dźwięki zebrane przez hydrofony wychodzą na pierwszy plan. To prawdziwe dźwiękowe minieseje, zrealizowane przy użyciu mikrofonów i hydrofonów z różnych miejsc, niekiedy w ciągu kilku miesięcy²⁸. Słuchając tych materiałów na słuchawkach, bez obrazu, czułem niepokój; były to dla mnie dźwięki obce, nigdy wcześniej nie słyszane. Natknąłem się więc na USO – mimo że wiedziałem, iż mam do czynienia z dźwiękami Arktyki i lodu, trudno mi było zrozumieć, czego dokładnie słucham. W kontekście *synchresis* filmu dokumentalnego odbierałem je już zupełnie inaczej, obraz wskazywał mi ich kontekst, pozwalał częściowo zlokalizować przestrzennie, a także przypisać im ogólne sensy. Jednak to nie wszystko.

W dokumenty przyrodnicze, a także w nagrania terenowe, zwłaszcza przyrody, jest dzisiaj wpisane wyraźne zabarwienie afektywne. Afektywny wymiar field recordingu we współczesnym kontekście kulturowym realizuje się przede wszystkim w melancholii; aby ją przełamać i wykreować odmienny afekt, trzeba ją albo świadomie zmodyfikować, albo zamazać. To już niemal banał, ale postępujące szóste wymieranie zwierząt, dewastacja przyrodnicza planety oraz widmo katastrofy klimatycznej zabarwiają dzisiaj melancholią zarówno liczne programy przyrodnicze, jak i nagrania. Scenariusz, montaż oraz miks dźwięku mogą oczywiście to przewyciężyć – zbudować narrację o potężnej, groźnej lub niezwyklej przyrodzie – lecz wymaga to od odbiorcy świadomych decyzji. Można ironicznie powiedzieć, że różne odcienie optymizmu i witalizmu, kształtujące warstwę afektywną licznych filmów przyrodniczych, tworzą afektywną zastłonę przesłaniającą ponurą rzeczywistość. Na poziomie audialnym zabieg ten dokonuje się na dwa sposoby. Pierwszy stanowi wykorzystanie kompozycji muzycznych narzucających ramę narracji dramaturgicznej. Montaż zdjęć wraz z wybranym tematem muzyki komponowanej budują napięcie, np. podczas sceny, w której stado wilków krąży na śniegu wokół bizonów, podczas gdy dźwięki nagrań terenowych jedynie lekko dopełniają wysunięte na pierwszy plan smyczki. Realizm ustępuje romantyzmowi²⁹. Druga metoda to dramaturgiczne wykorzystanie owych wyizolowanych, przetworzonych i wyekspozowanych elementów dźwiękowych habitatów –

tu wkracza hiperrealizm, który opisywał López. Im bardziej wsłuchuję się w ścieżkę dźwiękową produkcji BBC, przy których pracował Watson, tym bardziej mam wrażenie, że muzyka komponowana wiąże się w nich ze strachem, iż ta hiperrealistyczna zasłona opadnie.

Melancholia, stanowiąc komponent afektywny, jest immanentnym elementem dokumentu przyrodniczego jako gatunku, przy czym wymiar ten jest wzmacniany przez status nagrania terenowego jako śladu, artefaktu i dokumentu. Słuchanie to w tym wypadku konfrontacja ze śladem, który odsyła do przeszłości, w kontekście radykalnego przekształcania planety – minionej, choćby nieodległej. To dźwięki zwierząt, które nawet jeśli nie są zagrożone obecnie, to zaraz, z powodu zmian klimatu, mogą się znaleźć w niebezpieczeństwie³⁰. Co istotne, wysunięcie w ścieżce dźwiękowej na pierwszy plan nagrań terenowych, zwłaszcza przyrody, stanowi zerwanie z opisywanym przez Chiona „wokocentryzmem” filmowej audiosfery³¹. To wejście w obręb „ciszy”, czyli braku ludzkich dźwięków. We współczesnym krajobrazie afektywnym to zaproszenie do wyciszenia i namysłu, jak i do oddania się melancholii. Brzmienia pustych przestrzeni niekoniecznie konotują dzisiaj miejsca odpoczynku od późnonowoczesnego zgiełku, lecz przypominają o możliwości świata „po człowieku”.

Status field recordingu jako świadectwa, a także afektywny kontekst nagrań zanikających habitatów skłaniają do powracających sporów wokół etycznego wymiaru nagrań terenowych. Dyskusje te uzupełniają afektywny pejzaż wokół twórczości postaci takich jak Watson. Pytania pozornie retoryczne – np. czy filmy przyrodnicze lub nagrania terenowe mają współcześnie w ogóle rację bytu? – powtarzają się w kontekście dysput nad śladem węglowym nagrywania odległych środowisk akustycznych czy społecznej odpowiedzialności field recordingu. Odpowiedź stanowi wiara w moc wizualnej i dźwiękowej edukacji na masową skalę – przykładowe filmy BBC, z całym wspomnianym sztafażem technik afektywnej narracji, stają się narzędziem mobilizacji na rzecz działania w obliczu widma katastrofy.

Watsona, jak wielu artystów dźwiękowych jego pokolenia, interesują koncepcje dźwięku mającego poszerzone możliwości oddziaływania, teorie z pogranicza sound artu i okultystryki, próby badania „sonicznych energii” zapisanych w ambiensach (nazywanych wszak również atmosferami) danych miejsc. Zafascynowany przez lata teoriami z pogranicza parapsychologii i spirytualizmu (np. T. C. Lethbridge’a), Watson podchodzi do field recordingu jak do wyławiania z przestrzeni różnych form obecności. Oddziaływanie nagrań terenowych ma polegać właśnie na uobecnienu – nie na immersji w daną przestrzeń, lecz na konfrontacji z tym, co w niej obecne. To nagrania nieznanymi nam habitatów lub dźwięków ginących w pejzażu dźwiękowym, często odgłosów o niewidocznym dla nas źródle lub brzmień, których po prostu nie jesteśmy w stanie usłyszeć „gołym uchem”. Właśnie w tym uobecnienu zawiera się przede wszystkim performatywna sprawczość field recordingu i jego afektywny wymiar. Można się spotkać ze stwierdzeniami, że nagrania terenowe mają w większej mierze wymiar haptyczny, że zanurzenie w habitacie lub wyciągnięcie z niego na pierwszy plan danego elementu bliższe jest doznaniom haptycznym niż np. percepcji wzrokowej. W przypadku Watsona ów haptyczny wymiar wiąże się właśnie z konfrontacją z obecnościami wyłuskanyymi z lokacji nagrania.

W stronę materii

Czas dotknąć w tym miejscu problematyki bezpośredniego zmysłowego oddziaływania dźwięku, jego performatyki oraz sprawczości. Danijela Kulezic-Wilson mocno osadza wspomniany zwrot od muzyki filmowej w stronę designu dźwiękowego właśnie w poszukiwaniu nowych sposobów zmysłowego oddziaływania na widzów za pomocą dźwięku w celu wzmocnienia afektywnego ładunku filmu³². Wysuwane na pierwszy plan nagrania terenowe stają się użytecznym narzędziem tego zwrotu, zapewniając w kontekście kina fabularnego inny rodzaj dźwiękowego zanurzenia w rzeczywistości niż np. zakorzenione interdiegetycznie zdarzenia dźwiękowe.

Przywołajmy w tym miejscu audiosferę eksperymentalnych horrorów Ariego Astera i Roberta Eggersa. W *Dziedzictwie* (*Hereditary*, 2018) Astera muzyce skomponowanej przez Colina Stetsona towarzyszy wiele odgłosów poszerzających kanon dźwięków, którymi kino grozy zwykle straszy widzów. Najważniejszy z nich to swoisty „dźwiękowy tik” właściwy opętanej postaciom w filmie. Z kolei w *Midsommar*. W biały dzień (*Midsommar*, reż. Ari Aster, 2019) kompozytor Bobby Krlic, znany szerzej jako The Haxan Cloak, zbudował cały dźwiękowy świat zamkniętej społeczności, tworząc na przykład pieśni we współpracy z Jessiką Kenney, specjalistką od poszerzonych technik wokalnych zaczerpniętych m.in. z muzyki perskiej oraz tradycyjnej muzki indonezyjskiej (*sindhenan*). Śpiew, tańce oraz szerzej rozumiana audiosfera rytuałów przedstawionej społeczności tworzą warstwę dźwiękową, którą uzupełnia kompozycja Krlica i nieustannie z nimi dialoguje. Ekstra- oraz intradiegetyczna muzyka tworzą szerszą całość i budują napięcie między muzyką elektroniczną oraz instrumentalną, a na głębszym poziomie – między współczesnością oraz rekonstruowaną przeszłością. Ten mechanizm działa dzięki zakotwiczeniu audiosfery zarówno w tradycji etnograficznej (film można uznać za czarną komedię o współczesnej etnografii), jak i dźwiękach przyrody. Podobne napięcie pojawia się na ścieżkach, jakie do filmów Eggersa tworzy Mark Korven łączący bogate doświadczenie w komponowaniu muzyki elektronicznej z fascynacją instrumentami historycznymi. W efekcie to ich brzmienie dominuje na ścieżce dźwiękowej filmu *Czarownica: Bajka ludowa z Nowej Anglii* (*The Witch: A New-England Folktale*, 2015), w którym Korven wraz z Eggersem dążyli do utrzymania audiosfery w dźwiękowym „horyzoncie” epoki, dbając o to, by wszystkie dźwięki, jakie usłyszymy, faktycznie mogły być słyszane w czasach, w których film się rozgrywa. Brzmieniom instrumentów historycznych towarzyszą więc przede wszystkim rekonstruowane z etnograficznym pietyzmem brzmienia XVII-wiecznej wsi w brytyjskiej kolonii w Ameryce Północnej. Z kolei w *The Lighthouse* (2019) Korven zaproponował ścieżkę, która płynnie przechodzi od dźwięków kompozycji do brzmień bucza przeciwmgiełnego (*foghorn*) i jego maszynierii. W efekcie to właśnie w *The Lighthouse* bodaj najlepiej ujawnia się współczesne rozmywanie granic między kompozycją muzyki filmowej a designem dźwiękowym. Drugi pełnometrażowy film Eggersa to również przykład operowania potężnymi masami dźwiękowymi. Publiczność jest wręcz oblewana falami ciągłego, statycznego dźwięku (dronu), przebijającego się przez wysunięte na pierwszy plan głośne dźwięki burzy. Zatarcie granicy między dźwiękiem bucza oraz kompo-

zycją Korvena odpowiada zacieraniu granic między filmową rzeczywistością oraz majakami samotnego umysłu.

Watson w zasadzie nie pracuje przy filmach fabularnych, jednak angażuje się niekiedy w fabularno-dokumentalne hybrydy. Jeden z przykładów stanowi *Silence* (2012) Pata Collinsa – opowieść o... mieszkającym w Berlinie rekordyście, Irlandczyku, który wraca w rodzinne strony w związku ze zleceniem nagrania ciszy obszarów, gdzie nie słycać działalności człowieka. Watson był głównym dźwiękowcem rozgrywającego się w Berlinie prologu, lecz jego duch unosi się nad całym filmem. Bohater, Eoghan Mac Giolla Bhríde (w tej roli grający pod swym imieniem i nazwiskiem współscenarzysta filmu), w swojej pracy wyraźnie kieruje się estetyką twórczości Watsona, co się odzwierciedla w poszukiwaniach odpowiednich miejsc czy zainteresowaniu długimi formami dźwiękowymi nagrywanymi ze statycznego źródła dźwięku³³.

Collins świadomie rozsuwa synchronizację dźwięku i obrazu. Zazębia warstwę dźwiękową i wizualną, lecz na powierzchni pozostawia szwy przypominające, że oglądamy metanagranie. W berlińskim prologu w znamienym geście pozwala nagraniem Watsona przesłonić audialnie kluczową rozmowę z udziałem bohatera. Collins wierzy w siłę opowiadania obrazem, a jednocześnie oddaje pole nagraniem terenowym współczesnego miejskiego zgiełku. Jesteśmy przecież w Berlinie, mieście *Symfonii wielkiego miasta* (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) Waltera Ruttmanna, jednego z pierwszych filmów operujących nagraniami terenowymi. Audiosfera podkreśla w tej scenie swój prymat nad narracją słowa – w dalszej części Collins na różne sposoby bada relacje między nimi, wprowadzając np. drugi język (irlandzki) lub łącząc słowo i dźwięk w pieśni. W ten sposób między wierszami buduje historię field recordingu, rozpiętą między nagraniami przyrody i folkloru, a równocześnie wprowadza kluczowe dla fabuły wątki pamięci, dziedzictwa, obecności. Samoświadomość hybrydy Collinsa, który starał się przemyścić do fabuły jak najwięcej z języka wizualnego oraz audialnego kina dokumentalnego, zbliża *Silence* do nurtu *slow cinema*; nagrania terenowe osadzone w ramie fabuły kreują efekt (a także afekt) kina artystycznego³⁴.

Przez większą część swojej kariery dźwiękowca Watson walczył ze spychaniem nagrań terenowych na drugi plan przez muzykę komponowaną – dzisiaj mamy raczej do czynienia z sytuacją, w której zaczynają one służyć jako baza i punkt wyjścia dla całej ścieżki dźwiękowej. Współcześnie zmierzamy w kierunku łączenia dźwięków ambiensu i całych habitatów dźwiękowych z budowanymi na ich podstawie partiami komponowanymi oraz dźwiękami projektowanymi jako tzw. dźwięki kluczowe (*keynotes*), „sygnały”, lub „dźwięki charakterystyczne” (*soundmarks*) rzeczywistości świata przedstawionego³⁵. Znakomity przykład takiej praktyki stanowi serial *Czarnobyl* (*Chernobyl*, reż. Johan Renck, 2019), do którego ścieżkę dźwiękową stworzyła Hildur Guðnadóttir, wychodząc od nagrań terenowych wykonanych wraz z Watsonem na terenie „zony” wytyczonej po katastrofie elektrowni³⁶. Dźwięki opuszczonych postindustrialnych przestrzeni współgrają z kompozycjami elektronicznymi bazującymi na dźwiękach liczników Geigera. Przejścia między nagraniami oraz kompozycjami muzycznymi są płynne, niemal niedostrzegalne. Całość stanowi ogólną kompozycję oscylującą między tzw. *soundscape composition*, kompozycją muzyki konkretnej oraz elektronicznej.

Metoda, jaką Guðnadóttir posłużyła się stwarzając ścieżkę dźwiękową do serialu, wpisuje się znakomicie w tendencje, o których była mowa w kontekście filmów Astera i Eggersa. Nagrania terenowe stanowią tu podstawę całego mechanizmu afektywnego oddziaływania przez pełną audiosferę świata przedstawionego. Serial, balansujący na granicy między fabułą a dokumentalistyką³⁷, kreuje rzeczywistość dźwiękową sytuującą się nieustannie na pograniczu USO – jesteśmy ciągle na progu nieznanego i jedynie czytniki Geigera przekładają audiosferę tych przestrzeni na dźwięki, które jesteśmy w stanie poddać kontekstualizacji. W przypadku *Czarnobyła* performatywny wymiar ścieżki dźwiękowej zawiera się w kreacji ciągłego napięcia wytwarzanego przez rozmaite dźwięki zarówno stanowiące *soundmark* świata przedstawionego, jak i pełniące funkcję sygnału (brzmienie licznika Geigera, ale też np. komunikatów nadawanych z megafonów). W efekcie skonstruowane pejzaże dźwiękowe kreują świat, który nie tylko stanowi próg nieznanego, lecz również każe nieustannie nasłuchiwać, by wychwycić, usłyszeć niebezpieczeństwo.

Przykłady *Silence* oraz *Czarnobyła* pokazują, jak funkcjonalnym narzędziem stają się nagrania terenowe, gdy mamy do czynienia z grą między realizmem, dokumentem oraz fikcją. W jednym z późnych filmów Jima Jarmusha, *Limits of Control* (2009), reżyser zabiera widzów w podróż, pokazując im, jak zmieniały się sposoby reprezentacji rzeczywistości w sztukach wizualnych XX w. Prowadzi ich do galerii sztuki współczesnej i tam konfrontuje z malarstwem kubistycznym oraz hiperrealizmem, by na końcu pozostawić z malarstwem materii Antonio Tàpiesa. Dojrzewająca refleksja nad field recordingiem podąża podobnymi ścieżkami, przetartymi już przecież w sporach toczonych wokół dokumentalistyki czy literatury faktu. Na końcu pozostaje sama, nieprzezroczyista materia. W wypadku nagrań terenowych – dźwiękowa.

¹ D. Kulezic-Wilson, *Sound Design Is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*, Oxford University Press, New York 2020.

² Zob. np. W. Whittington, *Horror Sound Design*, w: *A Companion to the Horror Film*, red. H. M. Benshoff, Wiley Blackwell, Chichester 2014, s. 168-185; K. J. Donnelly, *Emotional Sound Effects and Metal Machine Music: Soundworlds in Silent Hill Games and Films*, w: *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: Integrated Soundtracks*, red. L. Greene, D. Kulezic-Wilson, Palgrave Macmillan, London 2016, s. 73-88; S. T. Brown, *Japanese Horror and the Transnational Cinema of Sensations*, Palgrave Macmillan, London 2018, s. 27-83.

³ C. Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Music Film*, Indiana University Press, Indianapolis 1987, s. 6. Warto też zaznaczyć, że Gorbman to główna tłumaczka na język angielski prac Michela Chiona.

⁴ J. Lanza, *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*, Picador, New York 1994, s. 56. Jeśli chodzi o dzisiejsze spojrzenie na muzak i pokrewne zjawiska w perspektywie afektywnej, zob. J. Stasiowska, *Lubrykant do rzeczywistości*, „Dwutygodnik.com” 2019, nr 258, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8330-brak-dyscypliny-lubrykant-do-rzeczywistosci.html> (dostęp: 28.08.2020).

⁵ A. J. Cohen, *Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology*, w: *Music and Cinema*, red. J. Buhler, C. Flinn, D. Neumeyer, Wesleyan University Press, Hanover 2000, s. 373-374.

⁶ K. J. Donnelly, *Saw Heard: Musical Sound Design in Contemporary Cinema*, w: *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, red. W. Buckland, Routledge, New York – London 2009, s. 103-123.

⁷ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

- ⁸ Sprawczość (agency) w kontekście performatyki rozumiem jako skuteczność danego działania performatywnego, jego faktyczną moc materializacji takiego działania. W kontekście dźwięku rozumiem tę kategorię jako faktyczne oddziaływanie danych mas dźwiękowych w odróżnieniu np. od performatyki gestu muzycznego.
- ⁹ Ruch ekologii akustycznej sięga lat 60. XX w. i wiąże się ze środowiskiem kanadyjskich kompozytorów i muzyków, którzy poświęcili się aktywizmowi na rzecz ochrony audiosfery środowiska. Głównym ośrodkiem ruchu stał się Simon Fraser University w Vancouver, zaś centralną postacią R. Murray Schafer. Schafer wraz z grupą współpracowników powołał tzw. World Soundscape Project, który stał się zaczynem interdyscyplinarnych badań środowiskowych nad akustyką rozmaitych miejsc i przestrzeni. Można powiedzieć, że WSP stanowił przejście od ruchów walki z hałasem z pierwszej połowy XX w. do aktywizmu lat 60. i 70.
- ¹⁰ Szerzej na ten temat zob. H. Westerkamp, *Soundtracks Everywhere*, w: *Utopia of Sound*, red. D. Diederichsen, C. Ruhm, Schlebrügge Editor, Vienna 2010, s. 151-168; R. Jordan, *The Work of Hildegard Westerkamp in the Films of Gus Van Sant: An Interview with the Soundscape Composer (and Some Added Thoughts of My Own)*, „Off Screen” 2007, t. 11, nr 8-9, https://offscreen.com/view/jordan_westerkamp (dostęp: 28.08.2020); tenże, *The Ecology of Listening while Looking in the Cinema: Reflective audioviewing in Gus Van Sant's „Elephant”*, „Organised Sound” 2012, t. 17, nr 3, s. 248-256.
- ¹¹ Wyróżnienie szczególnie cenne, gdyż samego Attenborough można uznać za jednego z pionierów field recordingu w telewizji. W latach 50., w początkach swej kariery, Attenborough sam nagrywał dźwięk do materiałów kręconych w Afryce z myślą o programie przyrodniczym, którego był producentem. Używał w tym celu ówczesnych przenośnych rekorderów walizkowych. Zob. *The Longplayer Conversation: Chris Watson and David Attenborough*, <https://www.youtube.com/watch?v=ixNM4EM-XgA> (dostęp: 28.08.2020).
- ¹² C. Flinn, *Affect and Film Music in Wildly Uncaring Circumstances*, w: *Utopia of Sound*, red. D. Diederichsen, C. Ruhm, Schlebrügge Editor, Vienna 2010, s. 89-113.
- ¹³ B. Flückiger, *Sound Design*, w: *See This Sound: Audiovisuology Compendium*, red. D. Daniels, S. Neumann, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2010, s. 310.
- ¹⁴ Powiedzmy, dla przykładu, że filmujemy naszą rozmowę, tu w tym pokoju. Wyszlibyśmy stąd chwilę po skończeniu rozmowy, w czasie której każdy z nas miałby na sobie mikrofon bezprzewodowy („lapel microphone”), albo dźwięk byłby nagrywany tak dokładnie, jak to tylko możliwe za pomocą tyczki mikrofonowej („fischer boom”) – żeby otrzymać czystą mowę. Wtedy wesliby dźwiękowcy i rozstawili zestaw czterech mikrofonów tu, na środku, gdzie siedzieliśmy. I wtedy w to pomieszczenie zostałaby wyemitowana [fala sinusoidalna] czystego tonu („sine tone”). W ten sposób skanuje się przestrzeń, gdzie mikrofony rejestrują odbicia fal od ścian. (...) Wszystko idzie do komputera i później, kiedy pracujemy nad miksem dźwięku, można na tej podstawie akustycznie zrekonstruować przestrzeń. [Przy moim ostatnim filmie] miało to również pozytywny wpływ na aktorów – kiedy usłyszeli ten ton, zdali sobie sprawę z tego, że poważnie podchodzimy do przestrzeni i że czas samemu być poważnym. (...) Kiedy jesteś na brzegu morza czy w podobnym miejscu, wtedy rozstawiają inny zestaw czterech mikrofonów, zwykle używając bardzo dobrych Sennheiserów lub Neumannów. Nagrywają wtedy cztery do pięciu minut ambiensu. Wszystko musi być w absolutnej ciszy, nikt nie może wtedy niczego robić, i te nagrania ambiensu to, muszą powiedzieć, najpiękniejsze rzeczy w filmie. Kiedy kreisz, to są naprawdę święte chwile. *You Can Only Narrate Loneliness Acoustically*. Christian Petzold w rozmowie z Diedrichem Diederichsenem i Constanze Ruhm, w: *Immediacy and Non-Simultaneity: Utopia of Sound*, red. D. Diederichsen, C. Ruhm, Schlebrügge Editor, Vienna 2010, s. 226-227.
- ¹⁵ M. Chion, *David Lynch*, tłum. R. Julian, British Film Institute, London 1995.
- ¹⁶ C. Watson, wystąpienie na *The Sound of Story 2015*, https://www.youtube.com/watch?v=E-C2CKEHu_IQ (dostęp: 28.08.2020).
- ¹⁷ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. W. Grajewski i in., Universitas, Kraków 2007.
- ¹⁸ Zob. np. *Główna w écrivain*, Daria Majewska w rozmowie z Filipem Szałaskiem, w: tegoż, *Nagrania terenowe*, Wydawnictwo w podwórku, Gdańsk 2017.
- ¹⁹ Na ów immanentny problem linearności tras field recordingu wytyczanych przez nieliniarne przestrzenie poprzez dźwiękowych przewodników wskazuje np. F. Szalasek, *Zdradliwość dźwięku („To nie jest*

- świat”), w: tegoż, *Nagrania terenowe*, dz. cyt., s. 43.
- ²⁰ *You Can Only Narrate Loneliness Acoustically...* dz. cyt., s. 221-223.
- ²¹ M. Chion, *Audio-vision: Sound on Screen*, tłum. C. Gorbman, Columbia University Press, New York 1994, s. 63-65.
- ²² F. Szalasek, *Zspinaczki*, w: tegoż, *Nagrania terenowe*, dz. cyt., s. 98-101.
- ²³ M. Chion, dz. cyt., s. 71-74.
- ²⁴ H. Lefebvre, *The Production of Space*, tłum. D. Nicholson-Smith, Blackwell, Cambridge 1991.
- ²⁵ F. López, *Stuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, tłum. J. Kutyla i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 115-116.
- ²⁶ Tamże, s. 114.
- ²⁷ Tamże, s. 115.
- ²⁸ C. Watson, dz. cyt.
- ²⁹ Słowa „romantyzm” używam w tym miejscu przewrotnie. Niedługo David Dunn stwierdził, że nagrania terenowe dążące do rejestrowania miejsc wolnych od dźwięków współczesnej cywilizacji wpisują się w romantyczną wizję przyrody, która dzisiaj już niemal nie istnieje. Dunn odnosił się m.in. do zabiegów usuwania z nagranych materiałów dźwięku przelatujących samolotów. Ale romantyzm to przecież również muzyka o ogromnym potencjale afektywnym, a także silnie estetyzowane pejzaże tworzone w kontrze do norm realizmu. Wydaje się, że to właśnie tego typu (post)romantyczna estetyka zostaje uruchomiona, gdy w programach BBC dramatyczne kompozycje przesłaniają pejzaż dźwiękowy i prowadzą dramaturgię opowieści. Zob. D. Dunn, *Nature, Sound Art and the Sacred*, w: *The Book of Music and Nature*, red. D. Rothenberg, M. Ulvaeus, Wesleyan University Press, Middleton 2001, s. 95-107.
- ³⁰ Aktywizm wspomnianego Berniego Krause’a – niedługo kompozytora muzyki elektronicznej, m.in. do *Czasu Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli – to w znacznej mierze śledzenie akustycznego wymiaru zmian klimatycznych, a zwłaszcza szóstego wielkiego wymierania. Krause dokumentuje i bada akustyczną złożoność współczesnej przyrody, pokazując na przykład, jak pozornie niewielkie ingerencje ze strony człowieka mogą zaburzać kruche ekosystemy i jak zmiany mogą być dla nas niewidoczne, lecz dostrzegalne na poziomie dźwiękowym. Krause stanowi również przykład wejścia ekologii akustycznej do współczesnej kultury wizualnej – jest częstym bohaterem programów czy też materiałów internetowych, współtworzy przestrzenne instalacje audio-wizualne, na których ogromne, pokrywające całe ściany spektrogramy pokazują elementy pejzaży dźwiękowych danych miejsc.
- ³¹ Zob. M. Chion, dz. cyt., s. 6. „Vokocentryzm” w myśli Chiona to filmowe traktowanie w miksie ścieżki dźwiękowej głosu jako instrumentu solowego, wysuwanego na pierwszy plan. Chion zwraca uwagę, że kino jest „vokocentryczne”, gdyż jest „werbocentryczne”, skupione przede wszystkim na przekazywaniu dialogów.
- ³² D. Kulezica-Wilson, dz. cyt., s. 90-98.
- ³³ Inną postacią, do której można porównać bohatera filmu Collinsa, jest wspomniany wcześniej Gordon Hempton, aktywista dźwiękowy poszukujący współczesnych miejsca ciszy rozumianej jako brak ludzkiej aktywności dźwiękowej. Hempton należy do aktywistów ekologii akustycznej, którzy starają się chronić miejsca tego typu, nadając im specjalny status. Zob. np. *Cisza na wygnieciu*, Gordon Hempton w rozmowie z Marią Hawranek, „Przekrój”, https://przekroj.pl/spoleczenstwo/cisza-na-wygnieciu-gordon-hampton?fbclid=IwAR2y1e4mT9T-GtDfWX_MEmq41ysvH6l16pLh78XStHpU-wOFwD_zaeVYwqOg. (dostęp: 28.08.2020).
- ³⁴ W podobnym tonie, choć bez wskazywania na *slow cinema*, piszą o *Silence* Robert Strachan i Marion Leonard, zob. R. Strachan, M. Leonard, *More Than Background Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary Film*, w: *Music and Sound in Documentary Film*, red. H. Rogers, Routledge, New York – London 2015, s. 166-179.
- ³⁵ Wszystkie trzy pojęcia pochodzą z pisma pioniera ekologii akustycznej R. Murraya Schafera. Schafer wyróżnia trzy podstawowe elementy pejzaży dźwiękowych. „Dźwięki kluczowe” (*keynotes*) to te definiujące dane miejsce, nadające mu „tonację”. Sygnały (*signals*) to dźwięki, które wywołują się ze struktury pejzażu dźwiękowego, ponieważ stanowią dla danego podmiotu komunikat. Wreszcie „dźwięki charakterystyczne” (*soundmarks*), to takie, które są na tyle specyficzne, że należy je chronić, analogicznie do obiektów określanых mianem *landmark*. Zob. R. M. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1994.
- ³⁶ Zob. np. T. Shackleford, *Score for HBO's "Chernobyl" Was Recorded Using Sounds From Inside*

a Nuclear Power Plant, „LiveForLiveMusic”, <https://liveforlivemusic.com/news/chernobyl-nuclear-power-plant/> (dostęp: 28.08.2020).

³⁷ Zob. K. Rachubińska, *To jest (prawdziwa) opowieść*, „Dwutygodnik.com” 2019, nr 258,

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/8316-to-jest-prawdziwa-opowiesc.html> (dostęp: 28.08.2020).

Antoni Michnik

Doktorant w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego; historyk kultury, performer. Członek założyciel researchersko-performatywnej Grupy ETC. Od jesieni 2013 r. w redakcji magazynu „Glissando”. Publikował m.in. w „Dialogu”, „Kontekstach”, „Kulturze Popularnej”, „Kulturze Współczesnej”, „Kwartalniku Filmowym”, „Polish Theatre Journal”, „Roczniku Historii Sztuki”, „Ruchu Muzycznym”, „Zeszytach Literackich”. Współredaktor książek *Fluxus w trzech aktach. Narracje – estetyki – geografie* (2014) Grupy ETC oraz *Poza rejestrem. Rozmowy o muzyce i prawie autorskim* (2015).

Bibliografia

- Brown, S. T.** (2018). *Japanese Horror and the Transnational Cinema of Sensations*. London: Palgrave Macmillan.
- Chion, M.** (1994). *Audio-vision: Sound on Screen* (tłum. C. Gorbman). New York: Columbia University Press. (Publikacja oryginału: 1990).
- Chion, M.** (1995). *David Lynch* (tłum. R. Julian). London: British Film Institute. (Publikacja oryginału: 1992).
- Cohen, A. J.** (2000). Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology. W: J. Buhler, C. Flinn, D. Neumeyer (red.), *Music and Cinema* (ss. 360-377). Hanover: Wesleyan University Press.
- Donnelly, K. J.** (2009). Saw Heard: Musical Sound Design in Contemporary Cinema. W: W. Buckland (red.), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies* (ss. 103-123). New York – London: Routledge.
- Donnelly, K. J.** (2016). Emotional Sound Effects and Metal Machine Music: Soundworlds in Silent Hill Games and Films. W: L. Greene, D. Kulezic-Wilson (red.), *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: Integrated Soundtracks* (ss. 73-88). London: Palgrave Macmillan.

- Dunn, D.** (2001). Nature, Sound Art and the Sacred. W: D. Rothenberg, M. Ulvaeus (red.), *The Book of Music and Nature* (ss. 95-107). Middleton: Wesleyan University Press.
- Fischer-Lichte, E.** (2008). *Estetyka performatywności* (tłum. M. Borowski, M. Sugiera). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Flinn, C.** (2010). Affect and Film Music in Wildly Uncaring Circumstances. W: D. Diederichsen, C. Ruhm (red.), *Utopia of Sound* (ss. 89-113). Vienna: Schlebrügge Editor.
- Flückiger, B.** (2010). Sound Design. W: D. Daniels, S. Neumann (red.) *See This Sound: Audiovisuology Compendium* (ss. 307-314). Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Gorbman, C.** (1987). *Unheard Melodies: Narrative Music Film*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Hempton, G.** (2020). Cisza na wyginieciu. Gordon Hempton w rozmowie z Marią Hawranek. *Przekrój*, 3568. <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/cisza-na-wyginieciu-gordon-hempton>
- Jordan, R.** (2007). The Work of Hildegard Westerkamp in the Films of Gus Van Sant: An Interview with the Soundscape Composer (and Some Added Thoughts of My Own), *Off Screen*, 11 (8-9). https://offscreen.com/view/jordan_westerkamp
- Jordan, R.** (2012). The Ecology of Listening While Looking in the Cinema: Reflective Audioviewing in Gus Van Sant's „Elephant”, *Organised Sound*, 17 (3), ss. 248-256. <https://doi.org/10.1017/S1355771811000458>.
- Kulezic-Wilson, D.** (2020). *Sound Design Is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*. New York: Oxford University Press.
- Lanza, J.** (1994). *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*. New York: Picador.
- Lefebvre, H.** (1991). *The Production of Space* (tłum. D. Nicholson-Smith). Cambridge: Blackwell. (Publikacja oryginału: 1974).
- Lejeune, P.** (2007). *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii* (red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. W. Grajewski i in.). Kraków: Universitas.
- López, F.** (2010). Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa. W: C. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (tłum. J. Kutyla i in.) (ss. 113-119). Gdańsk: słowo/obraz terytoria. (Publikacja oryginału: 2001).
- Petzold, C.** (2010). You Can Only Narrate Loneliness Acoustically: An Interview with Diedrich Diederichsen and Constanze Ruhm. W: D. Diederichsen, C. Ruhm (red.), *Immediacy and Non-Simultaneity: Utopia of Sound* (ss. 219-243). Vienna: Schlebrügge Editor.
- Rachubińska, K.** (2019). To jest (prawdziwa) opowieść. *Dwutygodnik.com*, 258 (06). <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8316-to-jest-prawdziwa-opowiesc.html>
- Schafer, R. M.** (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Shackelford, T.** (2019). Score for HBO's “Chernobyl” Was Recorded Using Sounds From Inside a Nuclear Power Plant. *LiveForLiveMusic.com*. <https://liveforlive-music.com/news/chernobyl-nuclear-power-plant/>
- Stasiowska, J.** (2019). Lubrykant do rzeczywistości. *Dwutygodnik.com*, 258 (6). <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8330-brak-dyscypliny-lubrykant-do-rzeczywistosci.html>

- Strachan, R., Leonard, M.** (2015). More Than Background Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary Film. W: H. Rogers (red.), *Music and Sound In Documentary Film* (s. 166–179). New York – London: Routledge.
- Szalasek, F.** (2017). *Nagrania terenowe*. Gdańsk: Wydawnictwo w podwórku.
- Westerkamp, H.** (2010). Soundtracks Everywhere. W: D. Diederichsen, C. Ruhm (red.), *Utopia of Sound* (ss. 151–168). Vienna: Schlebrügge Editor.
- Whittington, W.** (2014). Horror Sound Design. W: H. M. Benshoff (red.), *A Companion to the Horror Film* (ss. 168–185). Chichester: Wiley Blackwell.

Keywords:

affect;
field recording;
Chris Watson;
sound design;
sound;
nature
documentaries;
climate disaster

Abstract

Antoni Michnik

Chris Watson's Tracks: Affects and Performative Agency of Field Recordings in the Cinema of Climate Disaster Era

The author examines affective dimensions and performative agency of field recordings used in contemporary cinema. The narrative is centred around the works of Chris Watson, a specialist in the field of nature recordings, and a long-time collaborator of David Attenborough in his BBC productions. The essay juxtaposes contemporary affective theories of cinema and its soundtrack (i.a. Michel Chion, Barbara Flückiger, Caryl Flinn, Danijela Kulezic-Wilson) with discourses of field recording itself (Francisco López) and different tools of current humanities, to show how field recordings co-create cinema's affective narrations, as well as affecting the viewer through the creation of the space of cinematic worlds. The author also analyses the functioning of field recordings within broader affective landscape of uncertainty in the age of climate disaster.