

**Marta OLSZEWSKA**  
Uniwersytet Śląski  
Katowice, Polska  
e-mail: [marta\\_olszewska@wp.pl](mailto:marta_olszewska@wp.pl)

## **SŁUCHANIE, KTÓRE POWOŁUJE DO ISTNIENIA. WOKÓŁ KONCEPCJI *DEEP LISTENING* PAULINE OLIVEROS**

Prezentowany projekt ma na celu wykształcenie umiejętności głębokiego słuchania (*deep listening*) zgodnego z koncepcją Pauline Oliveros. Głębokie słuchanie polega na zintensyfikowanym wsłuchiwaniu się we wszystko, co można usłyszeć, wprowadzeniu słuchacza w stan podwyższonej świadomości, umożliwiającą mu dostrzeżenie konstytutywnych elementów pejzażu dźwiękowego, rozumianego jako zespół dźwięków docierających do odbiorcy z określonego otoczenia. Takie słuchanie nie ogranicza się do dźwięków muzycznych, lecz otwiera się na odgłosy natury, codziennego życia i myśli.

W koncepcji *deep listening* przyjęto założenie, że pejzaż dźwiękowy, związany z konkretną przestrzenią fizykalną, z ontologicznego punktu widzenia, nie funkcjonuje jako byt wspólny dla wszystkich potencjalnych słuchaczy, lecz powstaje w akcie subiektywnego postrzegania, zależnego od kondycji tożsamościowej podmiotu. Dźwiękowa topografia dowolnego miejsca (np. miasta) jest zatem wysoce zindywidualizowana, gdyż każdy podmiot słyszający konstruuje własne dźwiękowe mapy mentalne.

Projekt składa się z trzech komplementarnych części. Pierwszą stanowi plakat przybliżający koncepcję *deep listening*. Warunkiem jej zrozumienia wydaje się wyjaśnienie zasadniczej różnicy między biernym i odruchowym słyszeniem (*hearing*), a świadomym słuchaniem (*listening*). *Głębokie słuchanie* to swego rodzaju medytacja, która bierze początek z uzmysłowienia sobie własnego sposobu słuchania innych ludzi, muzyki i odgłosów życia oraz z namysłu nad słuchaniem z uwzględnieniem wzajemnej zależności dźwięku i ciszy. Oliveros wyróżnia dwa modele słuchania: ogniskowe (*focal*) – ograniczone do konkretnego obiektu zainteresowania oraz całościowe (*global*) – obejmujące kontinuum czasoprzestrzeni dźwięku. Koncepcja *deep listening* zakłada utrzymanie między nimi stanu równowagi (Oliveros, 2005:13).

Na praktykowanie *głębokiego słuchania* składają się różnorodne ćwiczenia uruchamiające proces słuchania, których celem jest osiągnięcie stanu wyciszenia i przywrócenie świadomości, stanowiącej istotny czynnik otwarcia się na dźwiękowy wymiar otoczenia. Umiejętność *głębokiego słuchania* może być przedmiotem kształcenia. W tym celu Oliveros cyklicznie organizuje warsztaty pod nazwą *Deep Listening Retreat*. Obywające się w ich ramach zajęcia obejmują medytację skupioną na oddechu (*Jak oddycham? Czy odczuwam zmiany sposobu oddychania?*) oraz improwizacje, których materiałem jest oddech. Po nich następuje dwudziestominutowa medytacja na temat słuchania, po której zakończeniu uczestnicy zapisują swoje uwagi i spostrzeżenia w dzienniku. Uczestnicy takich warsztatów praktykują ponadto „powolne chodzenie” (*extreme slow walk*) na zadany temat (np. spacer po pustyni, po lesie), mające na celu uświadomienie sobie różnorodnych strategii skupiania uwagi. Zakończeniem tej części projektu jest dzielenie się wnioskami z resztą grupy i wykonanie improwizacji dźwiękowej z wykorzystaniem materiałów z *Sonic Meditations* autorstwa Pauline Oliveros (np. *Wysłuchuj się we wszystkie bodźce dźwiękowe, dopóki połączą się w całość, której częścią się stajesz.*). Po przerwie odbywają się ćwiczenia rytmiczne oraz tzw. *dream sharing*, gdyż uczestnicy zachęceni są do wsłuchiwania się w dźwięki pojawiające się w marzeniach sennych.

Drugą część projektu stanowi instalacja audiowizualna zogniskowana wokół problematyki słuchania, na którą składają się wypowiedzi Pauline Oliveros i Johna Cage’a – kompozytorów szczególnie zainteresowanych związkiem dźwięku z przestrzenią. Zarówno wczesne eksperymenty Cage’a, choćby utwór *4’33’’*, jak i cykl medytacji *Deep Listening Pieces* Oliveros stanowią próbę włączenia odgłosów środowiska w strukturę artefaktu muzycznego. Oboje wskazują na to, iż muzyka (dźwięk) jest sztuką realizującą się w przestrzeni i czasie. Cage czyni to nawiązując do *Sculpture Musicale* Marcela Duchampa – rzeźby o charakterze dźwiękowym, tworzonej przez odgłosy dochodzące z różnych kierunków, natomiast Oliveros posługuje się w swych teoretycznych rozważaniach terminem *kontinuum czasoprzestrzeni dźwięku* (*spacetime continuum of sound*), utrzymując, że słuchanie dźwiękowego tła pozwala na nawiązanie związku z konkretnym miejscem o charakterze fizycznym (Oliveros, 1995).

Rozpoczynając swoje przemyślenia na temat słuchania, Cage akcentuje różnicę w odbiorze muzyki i odgłosów ruchu ulicznego (Sebestik, 1992). W jego rozumieniu, w przeciwieństwie do muzyki, która *przemawia*, odgłosy ruchu ulicznego są wyłącznie grą dźwięków, czystym brzmieniem. Kompozytor odcina się tym samym od myślenia, które w dźwięku dopatruje się odniesień do wizualnej tkanki rzeczywistości, a czerpiąc inspirację z refleksji Immanuela Kanta, utrzymującego, że dźwięk i śmiech to zjawiska, które nie muszą nic znaczyć, przypomina, że nie funkcjonuje on

(dźwięk) jako nośnik znaczenia (Kutnik, 1996). Odgłosy ruchu ulicznego, będące współczesnym ekwiwalentem milczenia, ze względu na swą dynamikę i zróżnicowanie, w mniemaniu Cage'a stanowią jeden z najciekawszych obiektów dźwiękowych.

Z kolei Pauline Oliveros stwierdzając, że głębokie słuchanie jawi się jako wypadkowa świadomości dotyczącej granych przez nią dźwięków, tego, co pojawia się w jej wyobraźni oraz odgłosów publiczności, podkreśla fundamentalną rolę słuchania w jej artystycznych dokonaniach. Uzmysławia tym samym związek podwyższonego stanu świadomości, której przedmiotem są dźwięki (także niemuzyczne) wybrzmiewające w danej chwili z tworzoną muzyką. Oliveros przywołuje początki swojego zainteresowania muzyką elektroniczną zapoczątkowane w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku wejściem w posiadanie magnetofonu, za pomocą którego eksperymentowała z dźwiękiem zmieniając parametry nagrywania, jak również rejestrowała znajome krajobrazy dźwiękowe (*soundscales*). Ich odsłuchiwanie doprowadziło ją do odkrycia dźwięków, których istnienia pierwotnie nie była świadoma, co w rezultacie zrodziło ideę nieustającego rejestrowania wszystkich możliwych bodźców akustycznych (Oliveros, 1998).

Zarówno plakat, jak i wspomniane powyżej nagrania stanowią podwalinę dla trzeciej, praktycznej części projektu zawierającej rejestrację miejskiej fonii. Tworzące ją pejzaże akustyczne pochodzą z dźwiękowego suplementu do książki *Niewidzialna mapa Wrocławia* (2006). Wspomniana pozycja to katalog trzydziestu jeden miejsc o szczególnym znaczeniu dla jej twórców – niewidomych mieszkańców miasta. Finalna część projektu stwarza sposobność podjęcia próby otwarcia się w kierunku bezpośredniego i nieplanowanego doświadczenia heteroglossji miasta, uwrażliwienia na akustyczny potencjał przestrzeni, a tym samym wcielenia w życie poznanych założeń teoretycznych, wpływających ze świadomie rozwijanej wrażliwości słuchowej.

Zgodnie z tym, co utrzymuje Oliveros, zawężona świadomość słuchania sprzyja utracie związku z konkretną przestrzenią, która brzmi. Praktykowanie *deep listening* nie tylko uzmysławia sposób percepcji dźwięków, ale również znacząco wpływa na świadomość dotyczącą najbliższego krajobrazu dźwiękowego. W komentarzu zamieszczonym w książce *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, Doug van Nort pisze, że świadomość ta umożliwiła mu wyniesienie dowolnej pory w ciągu doby do poziomu utworu muzycznego (Oliveros, 2005: 70).

Jak podkreśla Cage, zjawisko akustyczne może być pojmowane jako kompozycja muzyczna, jeśli zostaje usłyszane, czyli zakwalifikowane mentalnie (Cage, 1996). Gernot Böhme wydaje się iść w swych rozważaniach dotyczących muzyki jako sztuki samoświadomej jeszcze dalej utrzymując, że słuchanie jest rzeczywistym

przedmiotem muzyki (Böhme, 2000). Praktykowanie *deep listening* stanowi zatem akt przełamania nawyku niesłuchania (*Weghören*), wynikającego ze stanu akustycznego przesytu w postindustrialnym mieście.

Projekt inspirowane do namysłu nad kwestią możliwości kreacji przestrzeni przez dźwięki i nad zmianą koncepcji miasta – z przestrzeni kształtowania i przechowywania dźwięków do przestrzeni powoływanej do istnienia w jednostkowym akcie wsłuchiwania się w nią, do przestrzeni wyzwolającej słuchanie, przestrzeni mającej podwyższoną słyszalność.

#### LITERATURA

- Böhme G., 2000: Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics (przeł.) N. Ruebsaat. Soundscape. Spring 2000, 1, 1.
- Cage J., 1996: Tematy i wariacje (przeł.) J. Jarniewicz. Literatura na Świecie, nr 1-2, s.33-247.
- Kutnik J., 1996: „Johna Cage’a Coś i Nic. Literatura na Świecie, nr 1-2, s. 48-51.
- Niewidzialna mapa Wrocławia [Dokument dźwiękowy]. Ośrodek Postaw Twórczych, Wrocław 2006. 1 płyta CD.
- Oliveros P., 1995: The Roots of the Moment – Interactive Music. NewMus MusicNet. A journal of new and experimental composition. April 1995, 1, dostępny w World Wide Web: [http://www.newmus.net/pdf/nmmn\\_01.pdf](http://www.newmus.net/pdf/nmmn_01.pdf) [online 10.10.2008].
- Pauline O., 1998: Deep Listening: Bridge To Collaboration Dostępny w World Wide Web: <http://paulineoliveros.us/site/node/47> [online 10.10.2008].
- Oliveros P., 2005: Deep Listening: A Composer’s Sound Practice. iUniverse, Inc., New York.
- Sebestik M. (reż), 1992: Listen [Film]. JBA Production, Paryż. 1 płyta DVD.

#### SUMMARY

### LISTENING THAT BRINGS INTO EXISTENCE. ON THE CONCEPT OF *DEEP LISTENING* BY PAULINE OLIVEROS

According to the assumption underlying the project, from the ontological point of view a soundscape related to a particular real space does not function as an entity shared by all potential listeners, but comes into being in the act of subjective perception which is dependent on the listener’s identity. The sonic topography of a city is an individual matter as each listener creates his own mental maps.

The focal point of the project is the concept of *deep listening* which consists in intensified listening to everything that might be heard. By doing this, the listener introduces himself into the alert state of consciousness which enables him to detect the components of a soundscape.

The project consists of three complementary parts. The first one is a poster which introduces the concept of deep listening, the other one comprises of an audio-visual installation. Two short films on the practice of listening will be presented here. They are devoted to John Cage and Pauline Oliveros, the composers particularly interested in sounds and listening. The final (practical) part of the project consists of a record of a city soundscape. It offers the chance to put the purely theoretical tenets into practice. It creates an opportunity to open one's mind to the unplanned experience of the polyphony of a city and become sensitive to the acoustic potential of space. Cage claimed that what music is can only be determined by listening. Gernot Böhme appears to go even further when he asserts that the actual subject of music is listening itself. Practising deep listening is then an act of getting out of the habit of *Weghören*, resulting from the state of noise pollution typical of a postindustrial city.

Finally, the project might induce to consider the question of space creation by means of sounds as well as the necessity of redefining the concept of the city itself. It is no longer the space where sounds are produced and stored, but rather the space which comes to existence in the individual act of listening to it and the space which *is* pure audibility.