

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Ewa Szkudlarek

Wydział Polonistyki i Filologii Klasycznej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: ewa.szkudlarek@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0001-5741-1984

W kołowrocie istnienia. Estetyka audialna w *Notatkach z terenu* Marcina Dymitera

Estetyczne refleksje wokół doświadczenia przestrzeni wskazują na znaczenie zmysłu słuchu jako jednego z podstawowych sposobów poznawania świata. Dźwięk nie istnieje bowiem w sposób statyczny – pojawia się, chwilowo trwa i stopniowo zanika, pozostawiając w świadomości ślad swojego wcześniejszego brzmienia. W tym sensie doświadczenie audialne odsłania szczególnie wymiar relacji pomiędzy człowiekiem a otaczającą go rzeczywistością. I jak zauważa Andrzej Hejmej:

człowiek przebywa nieuchronnie w świecie szumów i rozmaitych dźwięków, w określonym środowisku akustycznym, nawet jeśli dana przestrzeń dźwiękowa jest dla niego niezauważalnym suplementem, tłem dla symultanicznie zachodzących wydarzeń¹.

Różnorodne dźwięki pozwalają człowiekowi nie tylko percypować świat, a współtworzą jego egzystencję. Człowiek nie tylko widzi przestrzeń, lecz również jej słucha. Współczesne badania nad audiosferą coraz częściej odchodzą od traktowania dźwięku jako neutralnego tła życia społecznego. Dźwięki organizują rytm codzienności, kształtują emocje, wpływają na poczucie bezpieczeństwa lub wytwarzają stan zagrożenia. Nie należy zapominać, iż cisza może być równie znacząca jak hałas. Nieobecność określonych odgłosów bywa odczuwana równie intensywnie jak ich obecność. Każde

¹ A. Hejmej, *W kulturze dźwięków. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 94.

miasto, mijana ulica, przypadkowy plac czy dworzec nie istnieją wyłącznie jako układy architektoniczne, ale także jako elementy pejzaży akustycznych. Kanadyjski kompozytor Raymond Murray Schafer, twórca pojęcia „soundscape”, podkreślał, że pejzaż dźwiękowy stanowi jeden z najważniejszych składników tożsamości kulturowej². Nie można dźwięku traktować jedynie jako izolowanego zjawiska fizycznego, należy pojmować go także jako element środowiska kulturowego. A zatem pejzaż dźwiękowy rozumiany jest jako dynamiczna całość relacji akustycznych współtworzących doświadczenie miejsca. Dźwięki zapisują historię miejsca równie skutecznie jak architektura czy dokumenty archiwalne. Niektóre odgłosy zanikają wraz z rozwojem technologicznym, inne pojawiają się jako znaki nowoczesności. W ten sposób dzieje miast mogą być odczytywane także jako historie przemian akustycznych.

Należy zaznaczyć, iż przestrzeń wizualna nie pokrywa się z audialną, bo zwykle więcej odbiorca słyszy niż widzi, co szczególnie podkreślał Michel Fowler w książce *Architectures of Sound*³. Doświadczenie człowieka nigdy nie jest wyłącznie wizualne. Przestrzeń nie tylko się ukazuje, ale także brzmi; miejsce nie tylko odśłania się przed oczami, lecz również wypełnia słuch, rezonuje, powraca echem, znika i ponownie się pojawia. Właśnie tę niedocenianą warstwę doświadczenia podejmuje Paweł Dymiter w zbiorze esejów

² Jak zauważa Robert Losiak: „W najważniejszej ze swych prac, *The Tuning of the World* (1977), Schafer wyjaśnia krótko i rzeczowo pojęcie pejzażu dźwiękowego, ujmując je jako konkretne środowisko dźwiękowe («wyodrębniony obszar akustyczny»), podlegające badaniom. Twierdzi także, że termin ten można odnieść zarówno do rzeczywistych środowisk, jak i do «abstrakcyjnych konstrukcji», takich jak np. kompozycje muzyczne, nagrania czy audycje radiowe. [...] Uderzająca wydaje się [...] rozbieżność między tak ogólnie sformułowaną definicją pejzażu dźwiękowego a potencjałem znaczeniowym tej *per excellence* kategorii poetyckiej, potencjałem, który Schafer skądinąd przecież zakładał czy przewidywał, o czym może świadczyć następująca jego wypowiedź: «Brakowało mi słowa opisującego ów wir przyjemności i bólu, który odczuwałem w uszach od rana po noc. Przyszło mi na myśl wyrażenie *pejzaż dźwiękowy*. Wydaje mi się, że sam je wymyśliłem, wywodząc je ze słowa *pejzaż*, choć być może pożytyłem je skądś – jest to bez znaczenia. Używałem je ogólnie w odniesieniu do środowiska dźwiękowego, jak i do konkretnych jego przykładów». Głos ten wydaje się szczególnie ważny i znaczący, wyjaśnia bowiem kategorię pejzażu dźwiękowego w związku z indywidualnym postrzeganiem/doświadczeniem audiosfery. Doświadczenie to można rozumieć jako subiektywne odczuwanie o charakterze estetycznym (a także pozaestetycznym), co Schafer dosadnie ujął tu jako «przyjemność» lub «ból» codziennego obcowania z dźwiękami otoczenia. Jeśli więc środowisko akustyczne rozumieć jako istniejące obiektywnie, poza ludzką świadomością i oceną, to pejzaż dźwiękowy byłby środowiskiem odczuwanym przez człowieka i postrzeganym (ujmowanym, waloryzowanym) w ludzkiej perspektywie” [R. Losiak, *Malowniczość pejzażu dźwiękowego: o pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 46].

³ M. Fowler, *Architectures of Sound: Acoustic Concepts and Parameters for Architectural Design*, Basel 2017.

Notatki z terenu. Wybrane miasta – Berlin, Praga, Lizbona, Neapol, Ateny czy Gdańsk – nie jawią się jako układ architektoniczny czy też zbiór znaków wizualnych, lecz jako wydarzenie akustyczne. Autor ukazuje miejski świat poprzez doświadczenie słuchania, w którym dźwięk staje się podstawowym medium poznania rzeczywistości. W tym sensie pejzaż dźwiękowy nie jest jedynie sumą odgłosów obecnych w określonym miejscu, ale dynamiczną strukturą znaczeń, ujawniającą relacje między człowiekiem, pamięcią i przestrzenią. Tak rozumiany „soundscape” wpisuje się w koncepcję Schafera, który zwracał uwagę, że środowisko akustyczne posiada własną organizację, rytm i historię. Dźwięk nie pełni wyłącznie funkcji informacyjnej, lecz współtworzy kulturę, określa sposób zamieszkiwania świata oraz buduje doświadczenie miejsca. Miasto posiada zatem nie tylko architekturę widzialną, lecz również architekturę słyszalną.

W *Notatkach z terenu* pejzaż dźwiękowy zostaje jednak poszerzony o wymiar fenomenologiczny – nie jest tylko obiektem rejestracji, ale wydarzeniem świadomości. Dźwięk istnieje bowiem inaczej niż obraz. Nie daje się zatrzymać w bezruchu, nie pozostaje przed nami jako stabilna forma: pojawia się nieoczekiwanie, trwa przez chwilę i natychmiast odchodzi. Jest czystym przemijaniem, stąd doświadczenie dźwięku wymaga refleksji nad czasem.

Dla analizy estetyki audialnej obecnej w zbiorze esejów Pawła Dymitera *Notatki z terenu* kluczowa staje się koncepcja Edmunda Husserla dotycząca wewnętrznej świadomości czasu. Wybór tej perspektywy wynika z samej natury dźwięku. W przeciwieństwie do obrazu dźwięk nie jest przedmiotem trwałym. Istnieje wyłącznie jako wydarzenie rozciągnięte w czasie. Każde doświadczenie słuchowe zakłada zatem współobecność tego, co właśnie wybrzmiało, tego, co aktualnie trwa, oraz tego, czego słuchacz oczekuje. Husserl w książce *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu* pokazuje, że teraźniejszość nie jest punktowym „teraz”, oderwanym od przeszłości i przyszłości⁴. Każde doświadczenie zawiera w sobie ślad tego, co właśnie minęło, oraz oczekiwanie tego, co za chwilę nadejdzie. Ten ślad minionego filozof określa jako „retencję”, natomiast wychylenie ku nadchodzącemu jako „protencję”. W akcie słuchania mechanizm ten ujawnia się szczególnie wyraźnie. Aby usłyszeć melodię, nie wystarczy odebrać pojedynczego tonu, trzeba zachować w świadomości ton poprzedni i oczekiwać następnego. Wymienione kategorie nie są w niniejszym artykule traktowane jako przedmiot rekonstrukcji filozoficznej, lecz jako narzędzia interpretacyjne umożliwiające opis temporalnej organizacji doświadczenia audialnego.

⁴ E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1989.

Analiza i interpretacja zbioru esejów Dymitera z perspektywy fenomenologicznej pozwala uchwycić nie tylko opis środowiska akustycznego, lecz przede wszystkim sposób, w jaki doświadczenie dźwięku konstytuuje się w świadomości podmiotu. Eseje Pawła Dymitera traktowane są jako autonomiczne teksty kultury, których interpretacja pozwala ukazać praktyczny wymiar fenomenologii słuchania. *Notatki z terenu* nie tworzą więc klasycznego dziennika podróży, można je odczytać jako zapis szczególnej praktyki uważności. Autor nie traktuje dźwięku jako dekoracyjnego tła rzeczywistości, ale jako jej pełnoprawny wymiar ontologiczny i estetyczny. Berlin, Praga, Haga, Belém, Ateny czy Gdańsk nie są w tej perspektywie jedynie miejscami geograficznymi, natomiast stają się odmiennymi strukturami audialnymi, przestrzeniami nasłuchiwania, w których dźwięk odsłania ukryte relacje pomiędzy człowiekiem a miejscem, pamięcią, historią. Można zatem penetrować całą sferę akustyki, poddawać ją nieustannym próbom i doświadczeniom. Rozszerzać jej zakres, modyfikować ją, problematyzować. Miasta są bowiem przedmiotami spostrzeżenia zmysłowego a zarazem równocześnie przestrzeniami, w jakich można coś usłyszeć chcąc albo nie chcąc, uważnie lub nie uważnie – przelotnie albo w stałym pogrążeniu kontemplacyjnym.

Sztuka znikania

Słuchanie staje się zatem formą poznania świata. W przeciwieństwie do wzroku, który pozwala uchwycić przedmiot w jednym momencie, percepcja audialna wymaga czasu. Aby rozpoznać strukturę dźwięku, konieczne jest jego wysłuchanie w całości – od momentu pojawienia się aż po zanik. W tym sensie słuchanie wprowadza do doświadczenia element trwania, który organizuje percepcję przestrzeni. Szczególne miejsce w tej refleksji zajmują współczesne praktyki dokumentowania dźwięku. Notatki terenowe, rejestracje akustyczne oraz dzienniki słuchania pozwalają uchwycić ulotny charakter doświadczenia audialnego. Badacz nie jest już wyłącznie obserwatorem przestrzeni, ale również jej słuchaczem. W ten sposób powstaje swoista mapa miasta tworzona nie przez obrazy, lecz przez dźwięki. Tak rozumiana perspektywa stanowi istotny punkt wyjścia do analizy książki Dymitera *Notatki z terenu*. Autor nie opisuje miasta wyłącznie poprzez jego wizualne cechy, lecz buduje narrację opartą na doświadczeniu zmysłowym, w którym szczególną rolę odgrywa słuchanie. Dźwięki stają się narzędziem poznania przestrzeni, sposobem zapisywania pamięci miejsc oraz medium umożliwiającym uchwycenie codzienności w jej najbardziej ulotnym wymiarze. W tym sensie eseje Dymitera wpisują się w szeroki nurt badań nad kul-

turą audialną, jednocześnie otwierając nowe możliwości interpretacji współczesnego doświadczenia miejskiego.

Jednym z centralnych pojęć organizujących *Notatki z terenu* jest *field recording*, czyli nagrywanie terenowe. Oczywiście nie należy go jednak rozumieć wyłącznie technicznie. W ujęciu Dymitera *field recording* nie jest prostym aktem zapisu dźwięku, lecz formą obecności wobec świata. Mikrofon nie służy tylko utrwaleniu odgłosów, po prostu staje się narzędziem skupienia, przedłużeniem słuchu, sposobem wejścia w relację z danym miejscem.

Za pomocą słuchania i *field recordingu* nadal można praktykować starą sztukę znikania. Aż do zatarcia granic „kultury autorskiej”, wszechobecnego selfie i nieustannego procesu podkreślania obecności. Słuchanie pozwala zniknąć, odrzucić potrzebę kontroli nad światem. [...] Słuchanie jest doświadczeniem jedności miejsca i czasu. Żadnych spekulacji w stosunku do dźwiękowego obiektu. Myśli krążą wokół miejsca, próbują wciągnąć umysł w grę kontekstów. [...] Słuchanie nie jest teorią. Jest praktyką. [...] Żeby słuchać tego, co znika, należy także zniknąć. Pójść za dźwiękiem, który gaśnie⁵.

Nagrywanie terenowe wymaga zatrzymania i jest przeciwieństwem pospiesznego oglądania świata. Autor, który nagrywa, musi nauczyć się czekać i nie może całkowicie panować nad tym, co się wydarzy. Dźwięk przychodzi z zewnątrz, często nieoczekiwanie, pojawia się na chwilę i znika. *Field recording* jest więc sztuką przyjmowania świata w naturze jego nieprzewidywalności. Dlatego tak istotna staje się w książce kategoria znikania. Dźwięk istnieje tylko przez moment. Nawet jeśli zostanie nagrany, jego pierwotna obecność nie może zostać powtórzona. Nagranie zachowuje ślad, ale nie zachowuje samego wydarzenia. W tym sensie każde nagranie terenowe jest jednocześnie aktem ocalenia i świadectwem utraty. Dymiter pokazuje, że świat audialny nieustannie wymyka się trwałej reprezentacji. Można go jedynie nasłuchiwać, zapisywać fragmentarycznie i nieustannie interpretować poprzez ślady.

Oczywiście tego rodzaju sztuka znikania ma wymiar nie tylko estetyczny, ale również egzystencjalny. Dźwięk przypomina o nietrwałości doświadczenia. Nie zatrzymuje się dla słuchacza i nie czeka, aż zostanie opisany bowiem „całe kontinuum przemijania [...] zapada się równomiernie w głębie przeszłości”⁶. Każde brzmienie natychmiast przechodzi w pamięć. Właśnie dlatego fenomenologia Husserla staje się istotna: „retencja” jest sposobem ocalenia tego, co już zanika, natomiast „protencja” jest gotowością na to, co

⁵ M. Dymiter, *Notatki z terenu*, Gdańsk 2021, s. 11.

⁶ E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, s. 44.

jeszcze nie nadeszło. *Field recording* można więc uznać za pewnego rodzaju praktykę fenomenologiczną. Nie polega ona na gromadzeniu dźwięków, lecz na badaniu sposobu, w jaki świat staje się słyszalny. Mikrofon rejestruje fale akustyczne, ale tekst Dymitera rejestruje coś więcej: napięcie między obecnością i nieobecnością, pomiędzy usłyszonym i utraconym, pomiędzy znikającym i wyczekiwanym. Tym samym nagrywanie nie jest tu jedynie techniką utrwalania dźwięku, lecz sposobem uchwycenia tego, co w doświadczeniu świata nieustannie wymyka się pełnej obecności. Rejestracja akustyczna odsłania bowiem przestrzeń jako miejsce naznaczone śladami: pogłosami, szumami, resztkami zdarzeń i chwilowej obecności, które już minęły, ale nadal organizują percepcję. W tym sensie *field recording* prowadzi od problemu zanikania ku szerszej figurze przestrzeni widmowej – takiej, w której to, co słyszalne, ujawnia nie tyle trwałość świata, ile jego fragmentaryczność, charakter pamięciowy i możliwość powrotu przeszłości. Właśnie tę logikę można rozpoznać w nowoczesnym obrazie „miasta nierzeczywistego”, ukazanego w poezji Thomasa Stearnsa Eliota:

Nierzeczywiste miasto,
Pod mgłą brunatną zimowego świtu
Tłum płynął po Moście Londyńskim, tak wielu,
Nie myślałem, że śmierć zniszczyła tak wielu⁷.

W *Ziemi jałowej* nowoczesna metropolia staje się przestrzenią widmową: zamieszkaną przez ślady, głosy, resztki dawnych sensów, przez ludzi obecnych, a zarazem jakby nieobecnych. Miasto nie jest neutralną przestrzenią życia społecznego, ale miejscem rozproszonej pamięci, duchowego wyczerpania. To rozpoznanie można twórczo przenieść na *Notatki z terenu*. Metrologie Dymitera również są miastami-widmami, choć ich widmowość nie wynika przede wszystkim z obrazu, lecz z dźwięku. Berlin, Praga, Lizbona czy Gdańsk istnieją w jego esejach jako przestrzenie pełne akustycznych śladów. Słuchacz nie spotyka miasta w jego całkowitej obecności. Docierają do niego jedynie fragmenty: echo kroków, odległe głosy, szum komunikacji, pogłos wnętrza, uliczny szept, oceaniczny wiatr, klasztorna cisza. Miasto-widmo to zatem miasto, którego nie można uchwycić w całości. Jego tożsamość nie jest zamknięta w architekturze ani w historycznym opisie. Ono ujawnia się w chwilowych rozbłyskach słyszalności. Każdy dźwięk jest śladem tego, co już przemija. W tym sensie Dymiter stworzył akustyczny odpowiednik poetyckiej metafory „miasta nierzeczywistego” Eliota. I podobnie jak poeta buduje obraz nowoczesnego świata z resztek cytatów, różnych języków,

⁷ T. S. Eliot, *Ziemia jałowa*, przeł. Cz. Miłosz, w: tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 1990, s. 134.

wiru pełnego różnych odgłosów, dynamicznego ruchu i zmiennego światła. Audiosfera miast jest zatem procesem – nieustannym przepływem brzmień, które pojawiają się i znikają w rytmie codziennych aktywności mieszkańców. Miasta w *Notatkach z terenu* są realne, ale zarazem widmowe, ponieważ każde z nich istnieje jako splot tego, co słyszane, zapamiętane i utracone. Dlatego nader często autor zastanawia się: „Czy to, co słyszę, jest rzeczywiste, prawdziwe? A może zostało przesiąknięte, podszyte dźwiękami płynącymi z umysłu, hiperbolami i skrótami, które realizuje własna pamięć?”⁸.

Pocztówki dźwiękowe miast

Fenomenologiczna teoria Husserla pozwala spojrzeć na miasto jako na przestrzeń nieustannie tworzoną przez warstwy nakładających się dźwięków. Mieszkaniec rozpoznaje własne miasto nie tylko po wyglądzie budynków, ale również po charakterystycznych sygnałach dźwiękowych. Dźwięk dzwonów kościelnych, odgłosy targowiska, szum ruchliwej ulicy czy głosy przechodniów tworzą akustyczną sygnaturę miejsca. Filozof doszedł do wniosku, iż każde doświadczenie rozciąga się pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Dźwięk jest zjawiskiem, które wyjątkowo wyraźnie ujawnia tę temporalną naturę percepcji. Nie można usłyszeć melodii w jednym punkcie czasu. Aby rozpoznać jej sens, świadomość musi zachowywać ślady dźwięków już minionych, jednocześnie oczekując na dźwięki, które dopiero nadejdą. W tym kontekście kluczowe znaczenie zyskuje pojęcie „retencji”⁹, która nie jest wspomnieniem w tradycyjnym rozumieniu, lecz bezpośrednim śladem tego, co właśnie minęło. Dzięki niej słuchacz słyszy nie pojedynczy ton, lecz całość melodii. W perspektywie fenomenologicznej szczególnie interesujące staje się pytanie o relację między dźwiękiem a pamięcią miejsca. Dymiter w *Notatkach z terenu* zaznacza:

Dźwięki zapadają w pamięć. [...] Sekwencje codziennych, powtarzających się drobin, które są tak nieistotne, że ulatują. Tak odległe, że już nierozpoznawalne. Czasem zwykły, realny dźwięk otwiera wewnętrzne ucho i minione zapisy. To sejsmograf wychyleń uczuć, lęków, bytów pamięci rozsiewanych i przenoszonych przez niewidzialne neurony. Stempel postawiony na pamięci. Pejzaż stwarza pejzaż. [...] Słuchanie i pamięć – sprzężone ze sobą – są kamieniem węgielnym osobistego wejścia do świata dźwięku¹⁰.

⁸ M. Dymiter, *Notatki z terenu*, s. 22.

⁹ E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, s. 45.

¹⁰ M. Dymiter, *Notatki z terenu*, s. 145.



Lizbona 2019. Archiwum Rodzinne Autorki. Fot. Ewa Szkudlarek

Dlatego można przyjąć, że w esejach Dymitera dźwięk tramwaju oddającego się za zakrętem ulicy w Lizbonie, wrzawa w Neapolu czy odgłos spadającego jabłka w Pradze nie istnieją jako odizolowane zdarzenia. Każdy kolejny moment odsłania się poprzez ciągłość poprzednich doznań, zachowywanych w strukturze świadomości. Miasto nieustannie zapisuje się w świadomości mieszkańców poprzez powtarzalność określonych sygnałów akustycznych. Retencja sprawia, że pojedyncze odgłosy nie znikają bez śladu, lecz tworzą warstwy doświadczenia, które powracają przy kolejnych spotkaniach z przestrzenią. Dźwięk uruchamia pamięć, ale jednocześnie sam staje się jej nośnikiem.

Pamięć o miastach w *Notatkach z terenu* można interpretować jako szczególną odmianę pocztówki dźwiękowej¹¹. Podobnie jak tradycyjna pocztówka nie oddaje całości miejsca, lecz zatrzymuje jego wybrany, fragmentaryczny

¹¹ Pocztówka dźwiękowa – odmiana płyty gramofonowej produkowana w Polsce i krajach bloku socjalistycznego od początku lat 60. do początku lat 80. XX wieku. Nazwa pochodzi od podłoża – standardowej kartki pocztowej o całkowicie obojętnej treści, która była podłożem mechanicznym (nośnikiem). <https://pl.wikipedia.org/wiki/> [dostęp 09.04.2026].

obraz, tak zapis dźwiękowy nie rekonstruuje miasta w pełni, ale wydobywa z niego pojedyncze brzmienia: „dźwięk sygnalizacji świetlnej, skrzypiące drzwi, echa parku”¹². Tego rodzaju akustyczny fragment działa nie tylko jako dokument przestrzeni, lecz także jako impuls pamięciowy. Dźwięk uruchamia obraz miasta zapisany w świadomości, pozwala przywołać miejsce nie poprzez obraz wizualny, lecz poprzez jego słyszalny ślad. Pocztówki dźwiękowe to znaki miejsc zapamiętanych – fragmenty miejskiej topografii, które powracają w formie brzmienia. W tym ujęciu kolejne miasta pojawiające się w *Notatkach z terenu* można odczytywać jako osobne pocztówki dźwiękowe: Berlin, Praga, Haga, Ateny, Malta, Belém Neapol, Lizbona, Gdańsk, Kraków nie są tu jedynie punktami geograficznymi, lecz przestrzeniami pamięci, których obraz zostaje uruchomiony przez akustyczne brzmienia. Analiza poszczególnych esejów Pawła Dymitera prowadzi do wniosku, że *Notatki z terenu* nie są zbiorem odrębnych zapisów podróży, lecz konsekwentnie budowaną mapą akustyczną Europy. Poszczególne miasta nie funkcjonują jako autonomiczne rozdziały, ale pozostają ze sobą w nieustannym dialogu, tworzą sieć miejsc połączonych nie geograficznie, lecz fenomenologicznie – poprzez doświadczenie słyszenia. Mapa ta nie przypomina tradycyjnego atlasu. Nie wyznaczają jej granice państw, rzeki ani pasma górskie. Jej topografię budują rytmy, szmery, pogłosy, szepty, dzwony, oddechy przestrzeni i cisza. Dymiter proponuje zatem alternatywną geografię kulturową, w której podstawowym narzędziem orientacji „terenowej” staje się słuch. Każde miasto posiada własną sygnaturę akustyczną. Berlin organizuje doświadczenie poprzez puls metropolii i wielowarstwowość miejskiego hałasu („pierwiastki dźwięków z nasyczonego życia miasta”), Praga sytuuje się na pograniczu kultury i natury („jest jak wielki muzyczny instrument”), Lizbona to miejsce nieustannej gonitwy („za żółtymi tramwajami”), Belém to zapis historii podbojów, a obok pomników „silny wiatr świszcz w uszach”, Haga to kurort („z plażami bez początku i bez końca” z „wiatrem od morza”), Neapol – miasto artystów („każdy dom przechowuje głosy setek lat”), Ateny – symbol władzy i upadku mocarstw („dźwięki płyną ulicami”), Mdina – miasto fortyfikacja („brzmi lokalna muzyka”), renesansowy Kraków to „miasto ludzkiego głosu”, a w arkadyjskim Gdańsku „dźwięki zatapiają się w zieleni skweru”¹³.

Wszystkie miasta łączy jednak coś znacznie głębszego niż podobieństwo lub zróżnicowanie dźwięków. Wszystkie tworzą wspólną strukturę pamięci audialnej. Każdy nowy pejzaż uruchamia „retencję” wcześniejszych

¹² M. Dymiter, *Notatki z terenu*, s. 145.

¹³ M. Dymiter, *Notatki z terenu*, s. 17, 33, 41, 43, 51, 57, 62, 67, 133.



Cabo da Roca 2019. Archiwum Rodzinne Autorki. Fot. Ewa Szkudlarek

doświadczeń, dzięki czemu podróż przestaje być przemieszczaniem się pomiędzy punktami na mapie. Ot, po prostu staje się procesem nieustannego nakładania się pamięci akustycznych. Właściwie można przyjąć, że Dymiter w *Notatkach z podróży* opisuje Europę nie jako kontynent architektoniczny, lecz jako kontynent rezonansów. Poszczególne miejsca nie kończą się na własnych granicach. Ich brzmienia pozostają obecne w kolejnych doświadczeniach słuchowych. Berlin powraca podczas słuchania Pragi, szum Atlantyku współbrzmi z Morzem Północnym, a cisza oliwskiego parku pozwala usłyszeć echo wcześniejszych podróży. Tak rozumiana mapa akustyczna przypomina palimpsest. Każdy nowy zapis nie usuwa poprzedniego, lecz nakłada się na niego, pozostawiając wcześniejsze warstwy nadal obecne. Właśnie dlatego doświadczenie słuchania posiada charakter hermeneutyczny. Człowiek nigdy nie słyszy wyłącznie aktualnego miejsca. Słyszy również wszystkie miejsca, które wcześniej zapisały się w jego pamięci. Fenomenologicznie rzecz ujmując, świadomość nie zatrzymuje każdego dźwięku osobno. Zachowuje ich ślady w retencji, dzięki czemu kolejne odgłosy układają się w rozpoznawalny rytm miasta. I tak Berlin, Praga, Lizbona, Belém, Haga, Neapol, Ateny, Mdina, Kraków, Gdańsk nie są tu ujmowane jako statyczne zbiory obiektów architektonicznych, lecz jako husserlowskie fenomeny konstytuujące się w żywej teraźniejszości – jako dynamiczna organizacja czasu akustycznego, w której dźwiękowa przeszłość i przyszłość współtworzą unikalną architekturę wielu epok. Pocztówki dźwiękowe poszczególnych miast jawią się jako audytywne temporalności, w których wielowarstwowa architektura hi-

storyczna nakłada się na strukturę ludzkiego doświadczenia czasu. A każda „[d]źwiękowa tkanka miasta jest niemożliwa do opisania w całości [...] przede wszystkim ze względu na swój lotny i eluzywny charakter”¹⁴.

Archiwum ciszy

Cisza należy do tych fenomenów, które wymykają się jednoznacznym definicjom. Nie jest jedynie brakiem dźwięku, lecz sposobem doświadczenia świata, w którym świadomość może uchwycić to, co zazwyczaj pozostaje ukryte pod warstwą codziennych bodźców. Cisza nie zamyka świata, lecz otwiera go na głębsze rozumienie. Pojęcie archiwum ciszy nie powinno być postrzegane jako metafora wyłącznie literacka, lecz jako użyteczna kategoria badawcza, pozwalająca analizować relacje między przestrzenią, kulturą i doświadczeniem człowieka.

Archiwum nie oznacza tu wyłącznie zbioru dokumentów, lecz zapis doświadczeń zakorzenionych w wybranych miejscach, przedmiotach i krajo-brazie. W *Notatkach z terenu* Marcin Dymiter przedstawia możliwości i umiejętności tworzenia tradycyjnej dokumentacji audialnej, a także konstruuje nieoczywiste archiwum ciszy. Nie sposób bowiem w pełni zarejestrować ciszy, ale można jej doświadczać i próbować opisać. Francuski filozof Paul Ricoeur doszedł do wniosku, iż

rzeczy pisane stanowią główny depozyt archiwum, i jeśli wśród nich główną część stanowią świadectwa dawnych ludów, to do archiwizowania nadają się wszelkiego rodzaju ślady. W tym sensie pojęcie archiwum przywraca gestowi pisania całe bogactwo, w jakie wyposaża je opowiedziany w *Fajdrosie* mit. Zarazem każda obrona archiwum utknie w zawieszeniu o tyle, o ile nie wiemy, i być może nigdy się nie dowiemy, czy przejście od świadectwa ustnego do świadectwa pisemnego do dokumentu archiwalnego to – jeśli chodzi o jego użyteczność lub jego niedogodność dla żywej pamięci – lek czy trucizna – *pharmakon*...¹⁵

Ricoeur przypomina, iż faza przejścia od pamięci żywej (ulotnej, subiektywnej) do zapisu trwałego (pisma, archiwum) zawsze skłania do dylematów. Oczywiście każde archiwum można potraktować jako lek (ocalenie od zapomnienia) i jednocześnie truciznę (surowy zapis dokumentacji). Koncepcja Ricouera uświadamia jednak, że archiwum to nie tylko baza danych, ale

¹⁴ M. Michalska, *Dźwięki, ludzie i nasłuchiwanie miasta. Wybrane elementy fonosfery Warszawy na przełomie XIX i XX wieku*, Toruń 2024, s. 14–15.

¹⁵ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Migasiński, Kraków 2006, s. 223.



Ocean Atlantycki ze skalistym klifem 2019. Archiwum Rodzinne Autorki. Fot. Ewa Szkudlarek

aktywna przestrzeń, która nieustannie wydobywa, uruchamia, przetwarza ludzkie doświadczenia.

Przenosząc ricoeurowską dialektykę archiwum do analizy miejskich przestrzeni można dowieść, że badana przez Marcina Dymitera w *Notatkach z terenu* cisza między dźwiękami miasta staje się ontologicznym „śladem” tożsamości miejsc. Oczywiście jej rejestracja ucieka jednak przed prostą dokumentacją, sytuując się – jako *pharmakon* – na krawędzi między lekiem ratującym audiosferę przed kulturową amnezją a trucizną zamrażającą żywe, somatyczne doświadczenie miejskiego wyciszenia w martwy zapis faktograficzny. „Archiwum – jak pisze Bernd Stiegel – to nie tylko miejsce służące do przechowywania, ale także miejsce zapomnienia, wymazywania z pamięci i znikania”¹⁶. Współczesne przestrzenie miejskie podlegają radykalnym transformacjom strukturalnym i architektonicznym. Dymiter jako pisarz i badacz audiosfery szuka miejsc wolnych od smogu akustycznego. Eseje *Notatki z terenu* pozwalają na utrwalenie audiosfery wybranych miast i przestrzeni wraz z towarzyszącymi im fenomenami ciszy, które w wyniku dynamicz-

¹⁶ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czubiec, Kraków 2009.



Ocean Atlantycki 2019. Archiwum Rodzinne Autorki. Fot. Ewa Szkudlarek

nych procesów urbanizacyjnych są zagrożone bezpowrotną utratą swojego dotychczasowego charakteru fonetycznego.

Cisza nie zatrzymuje czasu, ale jest narzędziem poznawczym, które pozwala nam go wyraźnie dostrzec. Jednocześnie staje się przestrzenią, w której czas nie ulega rozproszeniu, lecz ukazuje własną ciągłość. Rozważania Husserla dotyczące czasu pozwalają spojrzeć na ciszę jako na szczególny sposób organizowania doświadczenia. „Retencja” nie oznacza jedynie pamięci tego, co przed chwilą minęło. Jest ona nieustannym trwaniem śladów doświadczenia w świadomości. W ciszy ślady te stają się bardziej wyraziste, ponieważ nie są zagłuszane przez nadmiar bodźców. Można powiedzieć, że cisza odsłania strukturę świadomości, pozwalając człowiekowi dostrzec sposób, w jaki przeszłość pozostaje obecna w teraźniejszości. Cisza nie jest akustyczną pustką, lecz dynamicznym napięciem otwierającym słuchacza na nowe rejestry zmysłowe. Generuje ona stan „protencji”, czyli zakorzenionego w świadomości oczekiwania, które antycypuje nadejście kolejnego dźwięku. W tym sensie cisza nie oznacza zatrzymania czasu, lecz umożliwia jego świadome przeżywanie. Husserłowska analiza „retencji” i „protencji” pokazuje, że teraźniejszość nigdy nie jest punktem oderwanym od przeszłości i przy-

szłości. Każda chwila zawiera ślad tego, co było, oraz zapowiedź tego, co dopiero nastąpi. Ta temporalna ciągłość, konstytuowana przez retencyjno-protencjonalną strukturę doświadczenia, znajduje swoje bezpośrednie odzwierciedlenie w sposobie funkcjonowania rejestracji akustycznych.

Archiwum ciszy nie jest zamkniętym magazynem pamięci, ale żywą strukturą znaczeń, która aktualizuje się za każdym razem, gdy człowiek świadomie wchodzi w relację z przestrzenią. Właściwie odzwierciedleniem tak pojmowanej, dynamicznej struktury są *Notatki z terenu*, w których Marcin Dymiter rejestruje konkretne miejsca ciszy w tkance miejskiej, traktując je nie jako statyczne punkty na mapie, lecz jako żywe enklawy domagające się ciągłego, zmysłowego uobecnienia. Poprzez ten gest rejestracji autor udowadnia, że miejska cisza nie jest jedynie brakiem hałasu, ale autonomicznym zjawiskiem przestrzennym. Zjawisko ciszy nie istnieje poza konkretnymi obiektami i nie zapisuje się na papierze ani w cyfrowych bazach danych, lecz w rytmie przestrzeni, architekturze, krajobrazie i ludzkiej pamięci.

W drugiej części swojej książki Dymiter dokonuje celowej selekcji instytucjonalnych i kulturowych przestrzeni wyciszenia, kierując swą uwagę ku wnętrzom księgarni, bibliotek, antykwariatów, nieczynnej filharmonii oraz cmentarza. Miejsca te, tradycyjnie kojarzone z kulturą słowa i koncentracją, zyskują w jego opisie status architektonicznych i społecznych sanktuariów ciszy, w których zgiełk miejski ulega naturalnemu zawieszeniu. Kompozycja tekstu opiera się na gradacji doświadczenia audialnego, gdzie każdy kolejny rozdział odsłania odmienną specyfikę i odrębny rejestr fenomenologiczny ciszy. I tak pojawia się w rozdziale *W bibliotece pisarza* – „cisza w ciszy”, a „cisza biblioteki pisarza staje się tekstem”, a także następnych *Cisza księgarni* – „miejsce jest cichsze”, *Cimitero delle Fontanelle* – „cisza podziemnego świata”. Być może właśnie w tych miejscach pozornie zwyczajnych – bibliotekach, księgarniach, klasztornych wirydarzach czy podwórzach starych kamienic – najpełniej ujawnia się to, co w relacyjnym badaniu kultury pozostaje najcenniejsze: możliwość uważnego spotkania człowieka z przestrzenią, pamięcią i samym sobą. To tam archiwum ciszy pozostaje wciąż otwarte, oczekując kolejnych odczytań i nowych interpretacji.

Konceptualizowane przez Marcina Dymitera archiwum ciszy wykracza poza ramy klasycznego rejestru audialnego, konstytuując autonomiczną metodę krytycznej interpretacji krajobrazu miejskiego i pozamiejskiego. W tej perspektywie, głęboko zakorzenionej w husserlowskiej tradycji fenomenologicznej, cisza przestaje być definiowana negatywnie jako prosty brak bodźców sonicznych, stając się intencjonalnym sposobem odczytywania przestrzeni. Poprzez drobiazgową deskrypcję codziennych topografii – od bibliotek po peryferyjne obszary interurbanistyczne – autor udowadnia,

że archiwum to nie jest statycznym depozytem pamięci, lecz żywą, relacyjną strukturą znaczeń, która aktualizuje się i otwiera na nowe interpretacje za każdym razem, gdy człowiek podejmuje akt uważnej, zmysłowej obecności.

*
* *

Ostatecznie ta fenomenologiczna estetyka audialna ujawnia się jako estetyka relacji. Jej przedmiotem nie jest pojedynczy dźwięk, ale więź pomiędzy człowiekiem i miejscem, pamięcią i teraźniejszością, ciszą i brzmieniem, obecnością i zanikaniem. To właśnie ta relacyjność stanowi najgłębszy wymiar w *Notatkach z terenu* Marcina Dymitera, czyniąc z nich nie tylko zbiór esejów o dźwiękach, lecz przede wszystkim filozoficzną opowieść o sposobach zamieszkiwania świata. W ostatecznym rozrachunku tak pojmowane enklawy wyciszenia zyskują głęboki wymiar egzystencjalny: stają się miejscami zatrzymania, w których podmiot – choć na moment – zanurza się w dźwiękowym korowodzie istnienia. Dzięki tej fenomenologicznej redukcji sonicznego zgiełku człowiek odzyskuje bezpośredni wgląd w pierwotną strukturę relacji z samym sobą oraz otaczającym go światem.

Bibliografia

- Dymiter Marcin (2021), *Notatki z terenu*, Gdańsk: Wydawnictwo Części Proste.
- Eliot Thomas Stearns (1990), *Ziemia jałowa*, przeł. Cz. Miłosz, w: T.S. Eliot, *Wybór poezji*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 99–131.
- Fowler Michael (2017), *Architectures of Sound: Acoustic Concepts and Parameters for Architectural Design*, Basel: Birkhäuser.
- Hejmej Andrzej (2015), W kulturze dźwięków. *Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 88–102.
- Husserl Edmund (1989), *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Losiak Robert (2015), *Malowniczość pejzażu dźwiękowego: o pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 45–57.
- Michalska Marta (2024), *Dźwięki, ludzie i nasłuchiwanie miasta. Wybrane elementy fonosfery Warszawy na przełomie XIX i XX wieku*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Ricoeur Paul (2006), *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Migasiński, Kraków: Universitas.
- Stiegler Bernd (2009), *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czubiec, Kraków: Universitas.

In the Vortex of Existence:
Auditory Aesthetics in Marcin Dymiter's *Notatki z terenu*

Abstract

This article examines the auditory aesthetics of Marcin Dymiter's essay collection *Notatki z terenu* [Field notes] through the lens of Edmund Husserl's phenomenological concept of time. In Dymiter's work, the city emerges as a phenomenological space: not a fixed object of description, but a dynamic field of experience in which the subject, through the act of listening, discovers new modes of being-in-the-world. According to Husserl's phenomenology, perception is not merely the apprehension of the present moment but a temporal process involving both the retention of what has passed and the protention of what is yet to come. Sound, therefore, is experienced not as an isolated event but as a continuous phenomenon shaped by memory and anticipation. The diverse urban soundscapes depicted in Dymiter's essays can be understood in terms of Husserlian temporality: while listening to the city, the subject simultaneously recalls past sounds, perceives present ones, and anticipates those yet to emerge. The article argues that the practice of attentive listening presented in *Notatki z terenu* can be interpreted as a form of phenomenological engagement with everyday experience, revealing the temporal and existential dimensions of urban life.

Keywords: temporality of consciousness, soundscape, auditory aesthetics, auditory memory, acoustic signature