

**Sławomir Wieczorek**

Instytut Muzykologii

Uniwersytet Wrocławski

## Vancouver w Budapeszcie<sup>1</sup>

Bogaty i zróżnicowany był program konferencji założycielskiej Central European Society for Soundscape Ecology (CESSE), która odbyła się w dniach 29 listopada–1 grudnia w Budapeszcie. Sesje z akademickimi referatami, autoprezentacje projektów artystycznych oraz instytucji zajmujących się sound artem, warsztaty, koncerty i dyskusje nad możliwościami i formą przyszłej współpracy intensywnie wypełniły trzy dni. Intencją pomysłodawcy i organizatora Csaby Hajnóczego – muzyka, pedagoga, ekologa akustycznego, pracującego na co dzień na Uniwersytecie Sztuki i Projektowania Moholy-Nagy w Budapeszcie – była integracja środowisk zajmujących się w centralnej Europie tematyką dźwiękową – badaczy, artystów, kuratorów czy praktyków – oraz zorientowanie przyszłych działań na problematykę ekologiczną. Punktem wyjścia było powołanie organizacji działającej pod banderą World Forum for Acoustic Ecology. Pomysły na współpracę w ramach takiego swoistego sonicznego trójmorza ewoluowały już w trakcie konferencji. Ostatecznie uczestnicy spotkania, zawodowo związani między innymi z Budapesztem, Pragą, Nitrą, Lublaną, Mariiborem, Zagrzebiem, Rijeką, Belgradem, Peczem, Bukaresztem, Wrocławiem, Warszawą, Toruniem, Krakowem, Paryżem i Kopenhagą, podpisali deklarację utworzenia niezależnej sieci nazwanej tymczasowo Central European Network for Sonic Ecologies (CENSE). Deklaracja zaprasza wszystkie osoby oraz instytucje podzielające zainteresowanie dźwiękiem w kontekście artystycznym, naukowym, edukacyjnym i ekologicznym do współpracy i współtworzenia organizacji. Z dyskusji przeprowadzonych po spotkaniu wynika, że z nazwy organizacji wkrótce zniknie zawężające i budzące raczej niechęć uczestników określenie geopolityczne.

Założone przez organizatora cele spotkania sprawiły, że program był niezwykle różnorodny. Większość referatów stanowiły prezentacje projektów artystycznych (instalacji, map, spacerów, performansów, field recordingu) bazujących

---

<sup>1</sup> Relacja pierwotnie ukazała się na stronie internetowej magazynu „Glissando”: <http://glissando.pl/aktualnosci/vancouver-w-budapeszcie/>.

w różny sposób na pracy z dźwiękiem. Zdarzały się też wystąpienia o charakterze przyrodoznawczym (o dźwiękowej komunikacji ptaków), ekologicznym (na temat wpływu ruchu samochodowego na przyrodę) czy akustycznym (o pomiarach i walce z hałasem generowanym przez transport szynowy – 128 slajdów w 20 minut!). Na tym tle referaty uczestników z Polski niespodziewanie przyjęły dość spójną formę zorientowanej kulturowo refleksji nad historycznymi sposobami postrzegania hałasu w kontekście radia (wystąpienie Joanny Walewskiej i Dariusza Brzostka) oraz procesów modernizacyjnych w Warszawie lat 30. (referat Magdaleny Zdrodowskiej i Sławomira Łotysza). Sam miałem przyjemność przedstawić działalność Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego związanej z Instytutem Kulturoznawstwa oraz Instytutem Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego.

Z bogatego programu wydarzenia chciałbym bardziej szczegółowo opisać kilka wybranych elementów. Darko Fritz objaśnił nieznane wcześniej szerszemu gronu konteksty pobytów Luci Ferrariego na wyspie Korčula. Dotychczas powszechnie było wiadomo o materiale dźwiękowym nagrany na tej wyspie przez Ferrariego na potrzeby *Presque rien*. Jednak Ferrari przyjeżdżał tam przez wiele lat, najpierw prywatnie (w 1959 roku w czasie podróży poślubnej), a później w związku z odbywającymi się w Vela Luka w latach 1968, 1970 oraz 1972 Międzynarodowymi Spotkaniami Artystów. O Spotkaniach można przeczytać po polsku z racji pobytu na nich Tadeusza Kantora czy Aliny Szapocznikow. W sierpniu 1968 roku tematem Spotkania była mozaika. To właśnie wówczas Ferrari prowadził na wyspie wspomniane nagrania terenowe, nasuwa się więc całkiem oczywiste pytanie o związek między tematem spotkań a formą ukończoną dwa lata później kompozycji. Co więcej, jak wynika z badań Darko Fritza, w ramach festiwalu w 1968 roku Ferrari przygotował z mieszkańcami miasteczka i lokalnymi muzykami z orkiestry dętej swoisty happening dźwiękowy, którym dyrygował za pomocą sygnałów świetlnych z łódki (Arsenij Awraamow byłby z niego dumny). Ten nieznany epizod w artystycznej biografii Ferrariego łączy się z opisanymi niedawno przez Erica Drotta politycznymi sympatiami twórcy, związanymi z ideami demokratyzacji sztuki i postulatami paryskiego maja 1968 roku. W 1972 roku do programu Spotkań odbywających się pod hasłem nowych form integracji obywateli, filmu, telewizji, muzyki i sztuk wizualnych Ferrari zaproponował nakręcenie filmu. Nie są jednak znane szczegóły tej niezrealizowanej koncepcji.

Jednym z najciekawszych i najbardziej inspirujących wystąpień był referat Balázsa Kovácsa, który na co dzień pracuje na Uniwersytecie w Peczu. Ku obnoszącej się ze swym ekologicznym przesłaniem sztuki dźwięku wykrzyknął „sprawdzam”, pytając przekornie, czy rzeczywiście jest ekologiczna. Weryfikacja nie dotyczyła jednak autorskich deklaracji, badacz nie analizował programowych tekstów ani podejmowanych wątków, lecz swoją uwagę skupił na wykorzystaniu w sztuce dźwięku urządzeń elektrycznych o niskim poborze czy zasilanych odnawialnymi źródłami energii oraz na posługiwaniu się materiałami

biodegradowalnymi i poddającymi się recyklingowi. Kovács nie rozliczał i nie tropił w sztuce dźwięku przykładów rozbieżności między głoszonymi intencjami a sposobem ich realizacji, lecz przedstawił po prostu prace dźwiękowe zgodnie łączące oba aspekty. Część z nich powstała i była prezentowana w ramach organizowanego przez badacza symposium PhotoSynth, poświęconego sztuce zasilanej własnymi źródłami energii. Ponadto opowiedział on o położonej we wsi pod Peczem farmie (Soundfarm), na której żyje wraz z rodziną i która stała się swoistą przestrzenią wystawienniczą różnego rodzaju ekologicznych praktyk artystycznych. Kovács dyskutowane przez siebie idee przedstawił również podczas warsztatów dla uczestników, na których pokazywał możliwości zastosowania w sztuce dźwięku urządzeń o niskim poziomie zasilania.

W programie wydarzenia zaplanowany był też spacer dźwiękowy. Było to krótkie, choć intensywne doświadczenie dla uczestników. W duchu nieco chuligańskim, aczkolwiek mającym także swój ekologiczny wymiar, jeden z prowadzących postanowił rozhuścić parkujące na ulicy samochody tak, aby odezwały się zainstalowane w nich alarmy. Rzeczywistość postawiła się jednak performerowi i pomimo jego dość wytężonych starań żadne z kilkunastu bujanych aut nie wydało pożądanego dźwięku. Intensywność doświadczenia nie była więc związana z fonicznymi atrakcjami odkrywanymi dzięki uważnemu słuchaniu, a raczej z oczekiwaniem na rozwój wypadków i możliwymi reakcjami przypadkowych świadków działań performerów. Nagromadzone napięcia zostały jednak szybko rozładowane, ponieważ wytyczona trasa spaceru poprowadziła w końcu do pobliskiego baru...

Jeden z koncertów miał miejsce w siedzibie Spatial Sound Institute. Poczucie oddalenia od wcześniejszego charakteru obrad, a nawet odczucie pewnej obcości, spowodował nie tylko fakt, że jest ona położona w sporej odległości od centrum Budapesztu, lecz sama specyfika tej inicjatywy – łączącej aspekty artystyczne i technologiczne z wyraźną dominacją elementów komercyjnych. Nie zdawałem sobie z tego aspektu wcześniej sprawy, wobec czego trochę zdziwił mnie sposób prezentacji stworzonego tam, skądinąd cennego, systemu przestrzennej projekcji dźwięku i dotychczasowej działalności centrum (a rozmowy z innymi uczestnikami konferencji potwierdziły, że nie byłem osamotniony w swojej reakcji). Poczuliśmy się więc jak na prezentacji nowego modelu smartfona, podczas której przekonuje się o wkroczeniu człowieka w nową erę – tym bardziej że usłyszeliśmy hipotezę o dźwięku przestrzennym jako nowym kroku w ewolucji człowieka i inne podobne podniosłe stwierdzenia. Sytuację ratowały niektóre z przedstawionych projektów – przede wszystkim te rekonstruujące wybrane przestrzenie dźwiękowe z przeszłości. Ta naprawdę odległa, ale i ciekawa rekonstrukcja akustyki paleolitycznej jaskini (wykonana na podstawie dobrze znanych badań Iégora Reznikoffa oraz Michela Dauvoisa na temat związków cech akustycznych tych przestrzeni z miejscem występowania wykonanych w nich malowideł). I ta sprzed kilkudziesięciu lat, gdy przedmiotem

rekonstrukcji stał się sposób prezentacji w przestrzeni *Poème électronique* Edgara Varèse'a. Żałowałem jednak, że prowadzący szybko przerwał unikalną możliwość usłyszenia klasycznego dzieła Varèse'a w postaci zbliżonej do intencji kompozytora, by przejść do prezentacji miałych rezultatów rezydencji artystycznych w Instytucie. Szczególnie niepokojąco zabrzmiał zadeklarowany całkiem na serio przez jednego z artystów zamiar wyleczenia zebranej publiczności ze skrywanych traum za pomocą stworzonej przez siebie muzyki. Wystarczyło położyć lewą rękę na głowie, a prawą na brzuchu i wsłuchać się w niskie dźwięki dobiegające z różnych stron sali. Nie podporządkowałem się tym instrukcjom, ponieważ przyzwyczailem się już do moich własnych traum i jest mi z nimi całkiem dobrze. Śmiem jednak wątpić w skuteczność i sensowność tego rodzaju terapii i zabiegów artystycznych. Wątek sztuki dźwięku i zdrowia psychicznego powrócił zresztą w trakcie jednej sesji z referentami. I jeszcze raz trudno nie zaprotestować przeciw zbyt rozpasanym artystycznym, wręcz demiurgicznym ambicjom czy wykorzystaniu nagrań z terapii podczas konferencji. Tym bardziej że nie służyły eksperckiej dyskusji nad metodami terapeutycznymi ze specjalistami z zakresu psychiatrii czy psychologii.

Ostatni koncert okazał się chyba najmocniejszym elementem całego wydarzenia. Nic na to nie wskazywało, a charakter koncertu zmienił się wraz z wejściem na scenę Mani Ristić – serbskiej skrzypaczki, improwizatorki i kompozytorki. Nagrania płynącej wody odtwarzane podczas jej występu nie miały nic wspólnego z tak uwielbianymi przez kronikarzy dźwiękowych przyjemnymi akwaticznymi odgłosami. Ristić bardzo świadomie zagrała tym stereotypowym brzmieniem, które w jej pracy zabrzmiało jednak ponuro i groźnie. Na tym tle artystka rozpoczęła występ dźwiękami ugniatanej folii termicznej. Jednoznacznie wskazała na wątek kryzysu migracyjnego, którego znakiem rozpoznawczym w sztuce współczesnej stało się już użycie tego złotawego materiału. Performerka posługiwała się prostymi gestami dźwiękowymi – grą smyczkiem na kartonowym pudełku z podłączonym mikrofonem kontaktowym, nietradycyjnymi sposobami wydobywania dźwięku na skrzypcach czy delikatnymi uderzeniami w gong, kiedy na zakończenie przechadzała się wśród publiczności. Udało się jej jednak stworzyć skromną, niepokojącą i spójną brzmieniową całość.

Finałowym segmentem było wykonanie kantaty na sopran i elektronikę *Beef Kohlraibi* Andrei Szigetvári. Autorka oparła kompozycję na własnych nagraniach zarejestrowanych na dworcu kolejowym Budapest Keleti we wrześniu 2015 roku, w czasie gdy koczowało na nim kilkuset uchodźców. Szigetvári nagrała i włączyła do utworu pełne nienawiści, wprost obrzydliwe wypowiedzi swoich rodaków, fantazjujących o zamordowaniu i spaleniu przebywających na dworcu osób, czy wypominających im bezpłatną wodę mineralną dostarczaną przez wolontariuszy. Słowa o wodzie opłacanej przez węgierskich podatników zostały zaakcentowane w szczególny sposób, a dźwięki wylewanej wody stały się istotnym elementem konstrukcji brzmieniowej kompozycji i po raz drugi

w czasie koncertu nabrały dramatycznego znaczenia. Nagrania mowy nienawiści skonfrontowano z rejestracją wypowiedzi uchodźców opowiadających o zniszczonych domach i zabitych członkach rodziny. Były one również wyśpiewane przez solistkę, podczas gdy słowa nienawiści recytowała, co pozostało czytelnym sygnałem odautorskich sympatii. Uwagę zwracały ponadto dwie arie napisane do słów Williama Szekspira pochodzących ze sztuki *Sir Thomas More*. We fragmentach bohater nawołuje wzburzonych mieszkańców Londynu, aby nie występowali przeciwko imigrantom z Francji, którzy „z dziećmi na plecach, z żalosnym dobytkiem” uciekli z niej przed prześladowaniami. Natomiast „barbarzyńskim narodem” nazywa ten, który odmawia pomocy i atakuje uchodźców „ohydłą przemocą” (tłumaczenie Piotra Kamińskiego). Siłą tego utworu było umiejętne zachowanie równowagi między elementami dokumentalnymi a estetycznymi, dźwiękowymi a muzycznymi, między field recordingiem a kompozycją, odniesieniami współczesnymi i podanymi wprost a historycznymi i metaforycznymi. Docenić należy odwagę kompozytorki, która tym utworem wystąpiła nie tylko przeciwko ksenofobii rządzących Węgry, ale i przeciwko swojemu społeczeństwu.

Włączenie obu opisywanych kompozycji w program konferencji na temat ekologii dźwiękowej w odmiennym świetle postawiło to dyskutowane w czasie obrad pojęcie i kazało jeszcze raz zastanowić się nad jego zakresem. Inicjator budapeszteńskiego spotkania na samo zakończenie przypomniał, że szczególną cechą ekologii dźwiękowej powinien być jej holizm, ponieważ przyroda i człowiek tworzą integralną całość, narażoną współcześnie na różnego rodzaju zagrożenia, wśród których tylko część stanowi zanieczyszczenie akustyczne czy konsekwencje zmiany klimatu. Trudno o bardziej inspirujące postawienie sprawy – trudno odrzucić zaproszenie do współtworzenia wspólnoty myślącej w ten sposób.