



## AUDIOWIZUOLOGIA POLSKA

**Antoni Michnik**

Na przełomie pierwszej i drugiej dekady nowego wieku Verlag der Buchhandlung Walther König wraz z szeregiem innych instytucji wydało trzy książki, które stanowiły kluczową część projektu *See This Sound* badającego z perspektywy nowego wieku historię związków między muzyką i dźwiękiem oraz wizualnością i sztukami wizualnymi. Poszczególne tomy ułożyły się w bogate kompendium audiowizuologii, zawierające analizy związków między percepcją tego, co widzialne, a percepcją tego, co słyszalne, a także na mapowanie audiosfery sztuk wizualnych i performatywnych oraz sfery wizualnej muzyki.

Lista Polaków, o których w tych publikacjach znalazła się jakakolwiek wzmianka, jest krótka, ale bardzo ciekawa: Zbigniew Karkowski, Łukasz Łysakowski, Józef Robakowski, Fryderyk Chopin, Józef Tykociński-Tykociner, Ryszard Waśko. Pionier udźwiękowienia kina, dwóch przedstawicieli filmowej neoawangardy, członek kolektywu działającego w gatunku *live cinema*. I dwóch kompozytorów, aktywnych głównie poza granicami Polski. Dorzucmy jeszcze przeważnie nieujmowanego jako reprezentanta kultury polskiej Romana Haubenstocka-Ramatiego.

Świadczy to oczywiście przede wszystkim o tym, że historię polskich audiowizualnych eksperymentów trzeba dopiero napisać: projekt, który rozciągałby się choćby od wynalazców pokroju Juliana Ochorowicza po ludzi pióra takich jak Olga Tokarczuk, od pionierek i pionierów fonografii i radia po współczesne artystki i artystów sztuki dźwięku. W publikacji znalazłoby się miejsce zarówno dla twórczości Tadeusza Kantora, jak i dla idei Jerzego Rosołowicza, projektów Oskara Hansena, działań Ewy Partum czy prac Doroty Błaszczak.

A jakie miejsce przypadłoby w takiej książce polskim kompozytorom i kompozytorkom? Bardzo istotne, choć sugerujące zmianę sposobu pisania o niektórych postaciach oraz generalne przewartościowanie współczesnych kanonów. W takiej publikacji tematy i rozdziały układają się w całą sieć zagadnień oplatających sferą wizualną współczesną kompozycję muzyczną. Interesować nas będą te postacie, które problematyzowały poszczególne wątki tego spłotu.

Zacznijmy od kwestii partytury. Pojawienie się w XX w. nowych sposobów generowania dźwięków (od elektronicznej syntezy dźwięków po operowanie taśmą magnetyczną) przyniosło rewolucję w podejściu do notacji oraz dało impuls do wielkiego rozwoju rozszerzonych technik wykonawczych. Nowe języki notacji kształtowały się w pierwszej kolejności na gruncie muzyki elektronicznej. Pokażna grupa partytur graficznych do utworów Andrzeja Dobrowolskiego, Włodzimierza Kotońskiego i Ryszarda Szeremety wiąże się z kompozycjami powstającymi i realizowanymi w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia. W następnej kolejności osiągnięcia te zaczęły być przeszczepiane na grunt muzyki instrumentalnej (przykładem tego jest *Polimorfia* Krzysztofa Pendereckiego z 1961 r.).



Kluczowe znaczenie dla ukształtowania się nowych języków notacji miały poszukiwania Bogusława Schaeffera, które obejmowały znacznie szerszy obszar zagadnień i problemów. Z jednej strony próbował on opracować nowe modele kompozycji, dostosowane do nowych sposobów notacji, z drugiej – należał do tych,

którzy (jak Haubenstock-Ramati) szukali różnic między partyturami graficznymi a „grafikami muzycznymi” czy „emotywoGRAFAMI” i podkreślali odmienne rozłożenie akcentów w przypadku różnych sposobów operowania nowymi możliwościami notacji. Schaeffer wyciągnął szereg wniosków z poszerzenia pojęcia materiału dźwiękowego przez twórców pokroju Johna Cage’a i Pierre’a Schaeffera. Połączył tradycję notacji muzycznej z partyturami teatralnymi i zaczął tworzyć partytury graficzno-tekstowe, wytyczające ramy dla elementów performatywnych – na czele z partiami i całymi utworami „na aktorów”, a także (rozumianymi jako osobne rodzaje form muzycznych) happeningami oraz kompozycjami teatru instrumentalnego. Schaeffer wprowadził do swoich dzieł wątki performatywne, dzięki którym świadomie otworzył się na wizualność. W jego happeningach oraz utworach muzyki akcji wyraźnie dostrzeżemy komponowanie sfery wizualnej za pomocą światła, ruchu, relacji przestrzennych i elementów scenografii. Efektem były m.in. diagramy przestrzennego rozmieszczenia wykonawców, w których pojawiły się struktury organizacji przestrzeni wysuwające zarazem na pierwszy plan jej sceniczność (zjawisko to było szersze, podobne rysunki przestrzennego rozmieszczania elementów spotkamy choćby u Henryka Mikołaja Góreckiego w *Scontri*). Operując performatywnością sztuk wizualnych, Schaeffer wprowadzał do swoich dzieł obrazy (jak w ironicznym, dekonstruującym figurę kompozytora *Akcie twórczym*) oraz figurę malarza (na podobnej zasadzie co aktora), jak choćby w *Heraklitianie*. Utwór ten został pomyślany jako wiecznie zmienna forma z wymiennym wykonawcą instrumentalistą – w tej funkcji Schaeffer przewidział nie tylko perkusistę, harfistę czy wiolonczelistę, lecz także właśnie aktora oraz malarza (niestety, nie słyszałem, by ta wersja doczekała się kiedykolwiek realizacji).

Zainicjowany przez Schaeffera performatywny nurt w polskiej muzyce komponowanej został w drugiej połowie lat 70. oraz w następnej dekadzie zdecydowanie odrzucony. Niektóre z utworów autora *Non-Stop*, prawykonywane na festiwalach muzyki współczesnej, zostały wypchnięte do instytucji teatralnych – sam Schaeffer wyszedł na tym lepiej niż muzyka polska. Co więcej, w tym czasie wykształcił się nowy język opisu kompozycji eksperymentalnych wykorzystujących efekty brzmieniowe, który operował słownictwem sztuk wizualnych i zogniskował się wokół „barw” i „odcieni plam dźwiękowych”, a także „kolorytu” dzieła. Sonorystyczny charakter poszukiwań twórców pokolenia lat 60. i 70. został w ten sposób zaklęty w synestetyczny dyskurs dążący do operowania czystym dźwiękiem, pozbawionym komponentów wizualnych. To w samych dźwiękach miały zawierać się wszelkie barwy i inne (post?)wizualne komponenty – poszukiwania związane ze sztukami performatywnymi czy twórczością multi-, trans- i intermedialną zeszły w głównym dyskursie muzyki współczesnej na dalszy plan.

Nie znaczy to, że zmagania kompozytorów i kompozytorek z wizualnością wówczas ustały. Wręcz przeciwnie. Komponowanie gestów wykonawczych i ruchu scenicznego, stosowanie rozszerzonych technik wykonawczych oraz pozainstrumentalnych działań performatywnych – wszystko to znajdziemy w twórczości choćby Marty Ptaszyńskiej (*Un grand sommeil noir...*) czy artystów z kręgu krakowskiej Muzyki Centrum.



Charakterystyczne dla lat 70. okazało się przede wszystkim włączenie obrazu jako samoistnej, autonomicznej warstwy, która współtworzy kompozycję. Robił tak m.in. Krzysztof Knittel, zarówno w swych kompozycjach, np. w utworze *punkty/linie* (1973), w którym instrumentacja obejmuje slajdy, jak i w projektach grupy KEW, którą założył wraz z Elżbietą Sikorą i Wojciechem Michniewskim. Z całej trójki właśnie Knittel w największym stopniu był zainteresowany łączeniem dźwięku z obrazem – potwierdza to jego późniejsza działalność w latach 80. i 90., gdy chętnie wykonywał muzykę na żywo (solo i w różnych formacjach) do filmów współczesnych (zwłaszcza swego przyjaciela Piotra Bikonta) oraz historycznych. Podobne tendencje znajdziemy w środowiskach kontrkultury. Np. związana z trzecią falą jazzu oraz polską odmianą ruchu hipisowskiego formacja Onomatopeja, w której śpiewał późniejszy współpracownik Knittla Andrzej Mitan, wykonywała improwizacje wokalnie-instrumentalne. Podczas swoich koncertów oprócz filmów i wideo wykorzystywała także obrazy Cezarego Staniszewskiego. Analogiczne działania podejmowano też po drugiej stronie, np. członkowie katowickiej grupy Oneiron łączyli wernisaże swoich wystaw z koncertami zaprzyjaźnionego z nimi Henryka Mikołaja Góreckiego, Sikora zaś opracowała warstwę dźwiękową niezrealizowanego nigdy *Projektu trasy M-Z*, zakładającego umieszczenie głośników wzdłuż trasy z Muzeum Narodowego w Warszawie nad Zalew Zegrzyński. Dźwięk zaczął szeroką falą wlewać się do galerii, a kompozytorzy uczynili z warstwy wizualnej swych utworów narzędzie do osiągnięcia swoich zamierzeń. Instytucjonalny rozwój sztuki dźwięku był dodatkowym wsparciem dla rozwoju estetyki (post)punktu – z całym bagażem odniesień do tradycji dada i świeżych osiągnięć radykalnego performansu. Na przełomie lat 70. i 80. w pałacyku Szustra w Warszawie działała tzw. Galeria Muzyczna – ni to instytucja, ni to cykl wydarzeń, koncertów i wystaw, podczas których prezentowane były m.in. projekty Tomasza Sikorskiego (nie mylić z autorem *Samotności dźwięków*), performanse Knittla i utwory Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil.

Stopniowo doszło do wyodrębnienia obrazu – slajdów, filmu czy wideo – jako osobnego narzędzia dostępnego twórcy w procesie komponowania, co stało się zapowiedzią dzisiejszych utworów opartych na performatywnych gestach audiowizualno-cyfrowych, m.in. dzieł Michaela Beila, Simona Steena-Andersena i Stefana Prinsa. To tendencja, którą możemy zaobserwować w kompozycjach tak różniących się od siebie twórców, jak Piotr Peszat i Jacek Sotomski czy Jagoda Szmytka i Anna Zaradny. W ich dziełach znajdziemy cały wachlarz relacji między warstwą wizualną, performatywną i dźwiękową. Dotyczy to również nowych mediów audiowizualnych, szczególnie rozwijanych w ostatnich latach systemów rzeczywistości wirtualnej (nieustannie prowadzone są badania nad udoskonaleniem przestrzennego wymiaru dźwięku w systemach VR – z myślą o wykonywaniu istniejących kompozycji, w tym tych niemożliwych do realizacji w codziennej rzeczywistości, oraz tworzeniu nowych).

Inna współczesna tendencja wiąże się z realizacjami *site-specific*, w których warstwa wizualna opiera się niejako na zastanej scenografii danego miejsca. W utworach tego typu są rozwijane idee wypracowane na gruncie sztuk wizualnych i performatywnych, przeszczepione za pośrednictwem instalacji dźwiękowych *site-specific*. Za przykład niech posłuży *Kamienica* Agnieszki Stulgńskiej, zrealizowana na dziedzińcu oraz w pomieszczeniach kamienicy-ostańca na warszawskiej Woli. W podobnym kierunku zmierza Wojtek Blecharz: część jego utworów (*Transcryptum*, *Park-Opera*) układa się w ciąg eksperymentalnych oper, które nie są aż tak silnie bezpośrednio związane znaczeniowo z danym miejscem, lecz zostały skomponowane tak,



by przy każdej realizacji wchodzić w niebanalne relacje z przestrzenią. Takie podejście, rozwijane od lat 90., jest również impulsem do reinterpretacji otwartych kompozycji doby neoawangardy – najlepszy przykład stanowi tu interpretacja kompozycji Schaeffera *Media* (1967) przygotowana w 1997 r. przez Marka Chołoniewskiego w budynku Konsulatu Generalnego Austrii w Krakowie z wykorzystaniem dwudziestu trzech (otwieranych bądź zamykanych) pomieszczeń.

Osobne miejsce należy poświęcić nieustającemu dialogowi, jaki toczy się na temat zagadnień audiowizualnych w środowisku artystycznym Łodzi, w znacznej mierze w kontekście idei oraz twórczości Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Świadczenia tego dialogu znajdziemy w twórczości Zygmunta Krauzego – na czele z *Pięcioma kompozycjami unistycznymi* – który mierząc się muzycznie z myślą Strzemińskiego, sam stał się punktem odniesienia dla następnych pokoleń kompozytorów. W latach 60. Krauze sformułował koncepcję unistycznej kompozycji muzycznej: pozbawionej narracyjnych struktur oraz kontrastów, opartej na mikrozmiarach. Z perspektywy audiowizuologii kluczowe znaczenie ma zastosowanie tych założeń do warstwy dźwiękowej pionierskiej *Kompozycji przestrzenno-muzycznej* (1968). To instalacja dźwiękowo-światłowa, którą Krauze zaprojektował wraz z Teresą Kelm oraz Henrykiem Morelem i w której architektura oddawała publiczności kontrolę nad percepcją całości kompozycji. W latach 70. dialog ze Strzemińskim i Kobro nadal był prowadzony, czego przykładem niech będzie zaproszenie Eugeniusza Rudnika przez Józefa Robakowskiego do współpracy nad ścieżką dźwiękową do filmu *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro*. Za osobny głos należy w tym kontekście uznać innego ważnego łódzkiego kompozytora – Bronisława Kazimierza Przybylskiego, który również nawiązywał w swych dziełach do malarstwa. W *Spazio, colori, tempo* wyszedł od obrazów belgijskiego abstrakcjonisty Jefa Verheyena. Przybylski, który studiował u Haubenstocka-Ramatiego, tworzył własne „grafiki muzyczne”, przygotował też kompozycję instrumentalną *Pokolenie*, przeznaczoną do odtwarzania z taśmy podczas zbiorowej wystawy malarskiej pod tym samym tytułem. W jego dorobku widać żywe zainteresowanie relacjami audiowizualnymi, połączone z poszukiwaniem osobistej, odrębnej estetyki, kontrproponcji do dialogu, jaki Krauze prowadził z unizmem. Paradoksalnie, być może najlepiej to widać, gdy spojrzeć się na obrazy Verheyena.

Współcześnie odnajdziemy uderzająco podobne napięcie. Marcin Stańczyk, uczeń Krauzego, konsekwentnie prowadzi dialog ze Strzemińskim – począwszy od *Powidoków słońca* (2005), przez *Three Afterimages* (2009), *Podzwieki* (2015), *Posłuchy* (2015) i *Aftersounds* (2014), aż po spektakl multimedialny *Afterthoughts* (2018), napisany z okazji setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości i będący przekładem idei „powidoków” na dźwięki oraz elementy kompozycji. Stańczyka silnie interesuje to, co „przed” dźwiękiem oraz „po” nim – „rezonans, pogłos, oddech wysiłku, grymas” (por. „Glissando” nr 18/2011, s. 106). W *Three Afterimages* kompozytor skupił się na wybrzmiewających alikwotach, w *Aftersounds* nagłośnił gesty wykonawcze, które dokonują się bez wzbudzania instrumentów. W 2011 r. Stańczyk mówił: „Dla mnie teatralizacja, oglądanie muzyki, jest bardzo ważne. Lubię patrzeć, jak wykonawca się stara, męczy” (por. „Glissando” nr 18/2011, s. 105). Przykładami radykalnego podejścia, odwołującego się do dorobku Strzemińskiego, są kompozycje *Blind Walk* (2015) oraz *Sursounds* (2018), w których wykonawcy krążą pomiędzy słuchaczami siedzącymi w czarnych opaskach na oczach. Podobne eksperymenty z „odcinaniem”



publiczności wzroku i reorientowaniem zmysłów znajdziemy współcześnie choćby w twórczości Francisca Lópeza, jednak w wypadku Stańczyka ważniejszy wydaje się ów powracający kontekst idei Strzemińskiego.

Z kolei Artur Zagajewski, uczeń Przybylskiego, prowadzi swoje poszukiwania nieco w kontrze do Strzemińskiego i Kobro, odwołując się raczej do koncepcji mechanofaktury Henryka Berlewiego oraz ogólnych założeń estetycznych konstruktywizmu i futuryzmu. W scenicznych utworach Zagajewskiego (takich jak np. *Stalooocy*) wyraźnie widać fascynację performatywnością postpunkową. Dostrzeżemy ją także w swoistym DIY jego partycypacyjnych kompozycji czy industrialnym rodowodzie rurek PCV, które uczynił ważnym instrumentem swych kompozycji. Zagajewski chętnie angażuje się również w projekty *site-specific*, czego najlepszym przykładem są *Unhum* na 23 muzyków i 52 przechodniów oraz *Oratorium* na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy przygotowane wraz z Anną Sz wajgier oraz Zorką Wollny, która sama regularnie komponuje i realizuje projekty wokalne z myślą o konkretnych przestrzeniach.

W łódzkim środowisku jak w soczewce skupiają się tendencje we współczesnych poszukiwaniach audiowizualnych, które wykraczają poza środowisko kompozytorskie. Inspirowane twórczością Strzemińskiego i Kobro obrazy Aleksandry Chciuk są otwartymi partyturami dla muzyków (cykl *Szpilen*) lub interaktywnymi instalacjami dźwiękowymi (cykl *Uni-Partytury*). Zarysowane powyżej konteksty zostały przekroczone w operujących warstwą wizualną (wideo, choreografią gestów wykonawcy) kompozycjach Kuby Krzewińskiego, szczególnie nastawionych na eksplorację cielesności. Choć... może Krzewiński w swoim zainteresowaniu fantomowymi kończynami podświadomie nawiązuje również do Strzemińskiego? W każdym razie na przykładzie tego środowiska znakomicie widać zarys części obszarów tematycznych, które można by było wskazać w potencjalnej audiowizuologii kultury polskiej, otwartej nie tylko na muzykę komponowaną, lecz także improwizowaną i popularną oraz na kulturę klubową. Dodajmy do tego tematykę filmu, telewizji, literatury, teatru, tańca, gier, designu, architektury, urbanistyki – lista potencjalnych zagadnień jest bardzo długa.