



Marta Lisok,  
**CIAŁA, KTÓRE DRŻĄ. DŹWIĘK  
W TWÓRCZOŚCI KONRADA  
SMOLEŃSKIEGO**

rys. Maja Starakiewicz

Jedną z metafor zakotwiczonych w doświadczeniu słuchowym może być ilustracja zamieszczona w traktacie *Utriusque Cosmi Historia* Roberta Fludda z 1617 roku. Na rycinie przedstawiono proces strojenia świata, w którym kula ziemską została ujęta jako korpus instrumentu, na jakim boska ręka rozpina struny<sup>1</sup>. Świat ma w tej wizji kształt owalu poprzecinanego liniami wyobrażającymi relacje dźwiękowe przenikające każde ciało i przedmiot. Ta ilustracja mogłaby towarzyszyć powstałej ponad trzysta lat później koncepcji „pejzażu dźwiękowego” (*soundscape*), rozwijanej od późnych lat 60. XX wieku przez R. Murraya Schafera. Jak pisał ten kanadyjski kompozytor, pedagog i badacz: „Będę traktował świat jako makrokosmiczną kompozycję muzyczną. [...] Dziś wszystkie dźwięki należą do *continuum* możliwości znajdujących się wewnątrz wszechogarniającego królestwa muzyki. Oto nowa orkiestra: uniwersum dźwiękowe! A oto muzycy: wszyscy i wszystko, co brzmi”<sup>2</sup>.

Zadaniem ustanowionej w ten sposób<sup>3</sup> interdyscyplinarnej „nauki o pejzażu dźwiękowym” są opis i analiza środowisk dźwiękowych, kładące podstawy dla dziedziny rozpatrującej dźwięk w kategoriach: psychologicznych, społecznych i historycznych. Sformułowany na tym polu program edukacyjny, nazwany „czyszczeniem uszu” (*ear cleaning*), miał poprzez pobudzanie wrażliwości słuchowej zastępować ultrawizualny charakter kultury Zachodu symbiotyczną wizją środowiska, badanej z perspektywy nie oka, lecz ucha<sup>4</sup>.

Jednym z artystów konsekwentnie sięgających na gruncie polskiej sztuki po dźwiękowe narzędzia w rozbijaniu bezpiecznych, ugruntowanych struktur odbiorczych, do których widzowie zostali przyzwyczajeni w zwykle cichym, sterylnym *white cube*, jest Konrad Smoleński. W swojej twórczości wielokrotnie badał nie tylko doświadczenie hałasu, ale i złowrogiej ciszy. Były w jego pracach zwiastunami nieuchronnej apokalipsy. Wystrzały, ogłuszające dźwięki, uporczywy kaszel, szumy, kakofonia to środki używane przez Smoleńskiego do budowania scenariuszy kresu,

1 R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warren, Gdańsk 2009, s. 54.

2 Tamże, s. 95.

3 *Soundscape* można tłumaczyć jako „pejzaż dźwiękowy”. Określenie to wyrasta na gruncie wzrokocentrycznych metafor. Zob. R. Sirko, *Gry przestrzenne, gry z przestrzenią, gry poza przestrzenią*, „Glissando” 2015, nr 26; A. Nacher, *Sto tysięcy miliardów dźwięków – podróż poza wzrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk, aural safari)*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3.

4 M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej, metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o pejzażu dźwiękowym*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 187.

których wspólnym mianownikiem jest aktywizowanie u odbiorców lęku przed doświadczeniem własnej cielesności i skończoności.

Już we wczesnych pracach artysty widoczne było zainteresowanie malowniczymi zakończeniami. W 2008 roku Smoleński zbudował z desek napis *Śmierć*, który następnie podpalił. Akcję mogli zobaczyć z okien podróźni przejeżdżający pociągiem ekspresowym na trasie Warszawa – Poznań. W tym samym roku artysta zbudował napis *The End* z chińskich fajerwerków; konstrukcja ta uległa zaplanowanej destrukcji w spektakularnej akcji podczas finisażu wystawy. W ramach wystawy *Sześciolinia* w Muzeum Fryderyka Chopina w 2013 roku zaprezentował instalację *Pleśń*. Zakłócając ułożoną narrację muzeum, zawiesił w jednym z pomieszczeń mikrofony o odwróconym działaniu. Wydobywały się z nich dźwięki kaszlu, dławienia i ciężkich oddechów chorych zapożyczone z nagrań instruktażowych dla studentów medycyny. Niepokojące dźwięki płynące z mikrofonów przywoływały cielesność, która osaczała odbiorcę, przypominając nie tylko o chorobie samego Chopina, ale i zużywaniu się każdego ciała oraz jego nieuniknionym rozpadzie: „Chrząkaniem i kaszlnięciami przypominamy, że to nie muzyka sfer, ale szum krwi jest naszym najbliższym porządkiem dźwiękowym. Drugim odniesieniem, które towarzyszyło mi przy tym projekcie, jest przebieg sygnału w zapisie dźwiękowym. Dostałem kiedyś mikrofon, który kilkanaście lat obsługiwał szkolne apele i dyskoteki. Gdy podniosłem go do ust, poczułem w nozdrzach skondensowany zapach papierosów, sali gimnastycznej, kolorofonu, szkolnego hymnu i sztandarów. Nie po raz pierwszy odwracam kierunek biegu sygnału audio, używając mikrofonu do wyplucia naniesionej w jego wnętrzu śliny. Mikrofon użyty jako głośnik staje się wydechem, który w tym przypadku emituje skrywane przejawy naszej cielesności”<sup>5</sup>.

Obecność „żenujących”, cielesnych odgłosów uwyrażnia wykształcony w XIX wieku model bezszelstnego odbioru dzieła. Kontemplacyjne nastawienie do sztuki i fundujące go zdyscyplinowane ciało, które nie zakłóca ciszy sali koncertowej, galerii czy muzeum, stało się obowiązującym wzorem doświadczenia sztuki. W salach koncertowych i muzeach, jako sanktuariach słuchania i przyglądania się, obowiązywał określony zestaw reguł zachowania narzucających potrzebę przyswojenia sposobów właściwego posługiwania się ciałem<sup>6</sup>. Zgodnie z zasadami etykiety kontemplowania dzieła należało między innymi powstrzymać kaszel i rozmowy oraz tłumić jakiegokolwiek dźwięki ciała świadczące o odbywających się w jego wnętrzu procesach fizjologicznych. To kulturowe wyparcie cie-

5 Tamże.

6 M. Libera, *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*, Warszawa 2012, s. 141.

lesnego wymiaru słuchaczy-odbiorców zostało uwyrażnione przełomowym gestem w historii zarówno sztuki, jak i muzyki XX wieku, jakim była kompozycja 4'33 Johna Cage'a, przygotowana w 1952 roku dla pianisty, który przez cztery minuty trzydzieści trzy sekundy miał nie wydawać żadnego dźwięku, a jedynie oddzielić zamykaniem i otwieraniem kłapy fortepianu trzy części utworu mającego na celu uwrażliwić odbiorców na dźwięki otoczenia. Kompozycja Cage'a była tarczą odbijającą dźwięki miejsca, w którym się rozgrywała<sup>7</sup>, problematyzując słuchanie jako praktykę artystyczną. Namysł nad „ciszą, która nie istnieje”, inicjujący potrzebę odkrywania i nazywania budujących ją części składowych<sup>8</sup>, pojawił się u Cage'a po raz pierwszy w trakcie eksperymentu w komorze bezdechowej<sup>9</sup>: „Nie istnieje pusta przestrzeń ani pusty czas. Zawsze jest coś, co można zobaczyć, coś, co można usłyszeć. W rzeczywistości, choćbyśmy nie wiem jak próbowali uzyskać ciszę, nie uda nam się jej osiągnąć. Dla pewnych celów inżynierskich jest rzeczą pożądaną zaprowadzić możliwie największą ciszę. Służy do tego komora bezdechowa – pomieszczenie, w którym nie odbijają się dźwięki. Kilka lat temu miałem okazję przebywać w niej na Uniwersytecie Harvarda. Słyszałem tam dwa dźwięki: jeden wysoki, drugi niski. Kiedy opisałem je pracującemu tam inżynierowi, poinformował mnie, że wysoki dźwięk to mój system nerwowy, niski to moja krążąca krew”<sup>10</sup>.

Działania Cage'a z wsłuchiowaniem się w odgłosy własnego ciała stały się przyczynkiem do wielu eksperymentów na polu sztuki eksplorujących zawarty w dźwiękach potencjał niesamowitości<sup>11</sup>. W tym kontekście istotne wydaje się przywołanie obiektu *A bruit secret* Marcela Duchampa z 1916 roku, bazującego na odgłosie wydobywającym się z przedmiotu umieszczonego w zwoju sznurka, który jest słyszalny jedynie przy potrząsaniu. To ukrycie i hipnotyczna siła sekretu wiążanego z dźwiękiem, często wygrywane w pracach *sound artu*, są dla okulocentrycznej kultury szczególnie intrygujące. Realizacje Smoleńskiego wpisują się w badania nad niesamowitym potencjałem dźwięku-widma, objawiającym niepokojącą podszewkę w tym, co oswojone i familiarne.

Na przykład narastający, drażniący dźwięk generowany przez mikrofony pojawił się w jego pracy *The End of the Radio* z 2012 roku. Z kilkudziesię-

7 T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Poznań 2012, s. 60.

8 J. Cage, *Tematy i wariacje*, przeł. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 246.

9 P. Lichota, *Tradycje hałasu w sztuce dźwięku*, Poznań 2016, s. 103.

10 J. Cage, *Experimental Music*, w: J. Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown (CT) 1961, s. 8.

11 D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014, s. 121.

sięciu ustawionych blisko siebie urządzeń wydobywał się zniekształcony dźwięk zaczerpnięty z przemów zarejestrowanych podczas pochodów. Nagrania nie były czytelne, lecz tworzyły chmurę nakładających się na siebie głosów, z których można było wyłapać tylko pojedyncze słowa.

Niepokój trudnego do zidentyfikowania dźwięku powracał w praktyce *sound bombing* w ramach złowieszczco brzmiących, prowokacyjnych koncertów duetu BNNT, granych od 2012 roku przez zamaskowane postaci z dachu furgonetki przemierzającej miasto.

Wzniosłość dźwięku ujawniona została również w realizacji *Boga nie ma* z 2009 roku. Praca składała się z drgających, zakurzonych głośników estradowych ułożonych w formę przypominającą mur. Używając zestawu głośników, ale nie podłączonych do źródła samego dźwięku, Smoleński generował tzw. biały szum, generowany przez prąd krążący w obwodach. Przywołując energie nie mogącą znaleźć ujścia, artysta snuł opowieść o fiasku wierzeń przeciwstawiających się potężnym siłom. Odnosił się do lęku, który towarzyszy jednostce pozbawionej oparcia w konstrukcjach symbolicznych. Zamiast wygłaszania przykazań, rozkazów i nakazów dźwiękowa rzeźba Smoleńskiego milczała. Tytuł kierował ku fragmentowi z *Radosnej wiedzy* Fryderyka Nietzschego: „Czy nie błąkamy się, niczym po nieskończonej nicości? Czy wokół nie zieleje pusta przestrzeń? Czy nie zrobiło się zimniej? Czy nie nadchodzi wciąż noc i noc? Czy nie trzeba przed południem zapalać latarni? Czy nie słyhać już wrzawy grabarzy, którzy pogrzebali Boga? Czy nie czuć już woni boskiego rozkładu? – wszak i bogowie ulegają rozkładowi! Bóg umarł! Bóg pozostaje umarły!”<sup>12</sup>.

Podobnie odczucie trwogi pojawiło się w pracy *To jest większe ode mnie* z 2012 roku, kiedy artysta zaprojektował emitujące ogłuszający hałas drewniane konstrukcje przypominające fragmenty monstualnych słuchawek albo archaiczne figury bóstw. Sposoby używania dźwięku w działaniach Smoleńskiego pozwalają sytuować jego działania w kontekście historii tworzenia prainstrumentów. Powstawały one z potrzeby przywołania duchów przodków, które stawało się możliwe właśnie przez użycie dźwięków wprowadzających uczestników rytuału w stan trwogi, wywołując ich rozdrażnienie i rozedrganie<sup>13</sup>.

## Wibracja

Jacques Attali po publikacji książki *Bruits*<sup>14</sup> w 1977 roku, w której przekonywał, że muzyka wyprzedza ekonomię i politykę, dzięki czemu zwia-

<sup>12</sup> F. Nietzsche, *Radosna wiedza*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk 2008, s. 138.

<sup>13</sup> P. Lichota, *Tradycje hałasu w sztuce dźwięku*, dz. cyt., s. 67–91.

<sup>14</sup> J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis (MN) 1985.

stuje nowe relacje społeczne, został uznany za jednego z największych filozofów muzyki w Europie. Uważał, że każda muzyka, jako organizacja dźwięków, jest narzędziem do tworzenia lub jednoczenia społeczności. W tym kontekście można postawić pytanie: Jaką rzeczywistość opisywałaby najgłośniejsza praca Konrada Smoleńskiego z Biennale w Wenecji z 2013 roku? Nie bez znaczenia jest tu kontekst miasta. Praca *Everything Was Forever, Until It Was No More* powstała w Wenecji, w której – jak napisał Jean-Paul Sartre – „ciszej się słyszy”<sup>15</sup>.

Brak miejskiego hałasu uwyraźniony doświadczeniem ciszy znajduje swoje odbicie również u Winfrieda Georga Sebald: „W tym mieście budzi się inaczej niż zwykle. Dzień mianowicie rozpoczyna się cicho, przerywany tylko pojedynczymi zawołaniami, odgłosem podciągania blaszanych rolet, uderzeniami skrzydeł. [...] cisza nad Wenecją tego wczesnego ranka, kiedy białe opary wnikały przez na wpół otwarte okno do mego pokoju i osuwały wszystko, tak że leżałem jakby pośród morza mgły, ta cisza wydała mi się czymś nierealnym, tak jakby zaraz coś miało ją gwałtownie zakłócić”<sup>16</sup>.

Smoleński, odwołując się do praktyki audioterroryzmu, przygotowywał w audiosferze Wenecji dźwięk tak silny, że oddziaływał na ich ciała w sposób fizyczny, powodując drżenie. Artyści tego nurtu w sposób świadomy wykorzystują fizjologiczne reakcje ciała na zbyt głośne dźwięki. Do najbardziej znanych audioterrorystów należy Mark Bain, który wykorzystuje infradźwięki (dźwięki poniżej progu słyszalności). W serii *Archisonic* z 2008 roku za pomocą induktorów sejsmicznych wprawiał w drgania budynek galerii, który funkcjonował jak olbrzymi instrument. Jego działania na architekturę można nazwać rzeźbami dźwiękowymi, po których odbiorca może się przemieszczać i zmieniać w ten sposób trajektorie swojego doświadczenia.

Zgodnie z etymologią słowa „terroryzm”, wywodzącego się od greckiego słowa *treo* (drzeć, bać się; stchórzyć, uciec) i czasownika łacińskiego *terreo* (wywoływać przerażenie, straszyć), celem pracy Smoleńskiego było osaczenie odbiorców siłą dźwięku wychodzącego od uderzenia dzwonu, przetworzonego i emitowanego z głośników. Zgodnie ze scenariuszem artysty raz na godzinę nad weneckimi Giardini rozlegało się miarowe bicie dzwonów. Ich dźwięk docierał do innych pawilonów i zalewał zgromadzone na Biennale dzieła sztuki. Dzwony odmierzały czas. W momencie gdy cichły, zaczynało działać „pudło rezonansowe” pawilonu, występującego tu w roli gigantycznego instrumentu. Z głośników wydo-

15 J.-P. Sartre, *Wenecja z mojego okna*, przeł. J. Kossobudzki, „Twórczość” 1962, nr 10, s. 73.

16 W.G. Sebald, *Czuję. Zawrót głowy*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1988, s. 49–50.

bywały się komputerowo przetworzone dźwięki: zarejestrowane wcześniej bicie dzwonów. Artysta opisywał działanie pracy: „Spreparowany dźwięk tak samo traktuje szafki, ludzi, podłogę i szklany sufit. Przenika je i wszystko zaczyna drżeć. Stąd z ludzkiego punktu widzenia takie poczucie jedności ze środowiskiem, rozpuszczenia się, zniknięcia, stania się równym z podłogą, szafką, jest ciekawe. I, jak sądzę, właśnie to powoduje u odbiorców pomieszanie niepokoju z zachwytem”<sup>17</sup>.

Idąc za rozwijanymi od XIX wieku wyobrażeniami dźwięku, między innymi niemieckiego fizyk i fizjologa Hermanna Helmholtza, jawi się on jako forma wibracji rezonującej w ciele słuchacza. Modele te powstają w orbicie analizowanych przez Jonathana Crarego<sup>18</sup> zjawisk towarzyszących narodzinom pojęcia ważnego podmiotu, który nie jest tylko biernym odbiorcą bodźców płynących z otoczenia, ale współtworzy je w odpowiedzi na trafiające doń sygnały z zewnątrz. W tym kontekście *Everything Was Forever, Until It Was No More* przypomina o falowej budowie materii, jednocząc ciała odbiorców z miejscem i splatając je w całość.

Jak zauważa Tomasz Misiak, człon „sfera” w pojęciu audiosfery, rozumianej jako całokształt dźwięków otoczenia, kieruje uwagę na kulisty charakter przestrzeni rozchodzenia się fal akustycznych i ich powiązania z przestrzenią<sup>19</sup>. Wskazuje na relacje między zjawiskiem akustycznym a jego uczestnikiem<sup>20</sup>.

Dźwięki w pracy Smoleńskiego zastąpiły kolory, materiały i kształty jako podstawowe komponenty języka sztuki. Swoją siłą i stopniowym jej wyciszaniem wyznaczały formę, kształt, granice doświadczenia, będąc przykładem topografii bazującej na niewizualnej percepcji<sup>21</sup>.

17 *Wenecja 2013. Dźwięk musi rozsadać. Rozmowa z Konradem Smoleńskim*, <http://magazynsum.pl/rozmowy/wenecja-2013-dzwiek-musi-rozsadzac-rozmowa-z-konradem-smolenskim> [dostęp: 2.12.2016].

18 J. Crary, *Techniques of Observer. On Vision and Modernity In the Nineteenth Century*, London 1992.

19 T. Misiak, *Od przestrzeni akustycznej do akustycznej cyberprzestrzeni. Słyszenie w refleksji filozoficznej a muzyka elektroniczna*, [http://kaleka.net/files/od\\_przestrzeni\\_akustycznej\\_do\\_akustycznej\\_cyberprzestrzeni](http://kaleka.net/files/od_przestrzeni_akustycznej_do_akustycznej_cyberprzestrzeni) [dostęp: 16.08.2012].

20 A. Regiewicz, *Między ustami a brzegiem klozetu czyli o problemach z klasyfikacją odgłosów jedzenia*, w: *Od-głosy jedzenia*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Częstochowa 2015, s. 16.

21 Innym przykładem topografii opartej na niewizualnej percepcji jest teoria tzw. linii śpiewu australijskich Aborygenów, gdzie informacje o drogach wyznaczonych przez duchy przodków przechowuje się w pieśniach, za: B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, przeł. J. Ruszkowski, Poznań 1998. Oznaczanie przestrzeni przez śpiew występowało również u Saamów, por. *Yoik: A Presentation of Saami Folk Music*, red. M. Arnberg, I. Ruong, H. Unsgaard, Stockholm 1997.

Ich brzmienie związane było zarówno z pozycją odbiorcy i jego potencjalnym ruchem, jak i echem dyktowanym przez architekturę, jego sferyczną dynamiką zależną od pogody i wilgotności powietrza<sup>22</sup>. Było namową do głębokiego słuchania, w którym niemożliwe jest zdystansowanie się od własnego ciała i otoczenia<sup>23</sup>. Przypominało zaproponowaną przez sytuacjonistów taktykę dryfu, będącego sposobem gry z przestrzenią, uwrażliwieniem na daną sytuację<sup>24</sup>. Było próbą wyjścia poza strategię spektaklu, polegającą na „[...] przekształcaniu tego wszystkiego, co w działalności ludzkiej ma postać płynną, w zakrzepłe rzeczy, które jako negatyw bezpośrednio doświadczanych wartości stają się wartością jedyną”<sup>25</sup>.

Doświadczenie inicjowane w pracy Smoleńskiego było próbą przekroczenia dystansu wprowadzonego przez różnego rodzaju audialne protezy izolujące słuchacza w prywatnej przestrzeni dźwiękowej<sup>26</sup>. Pozbawieni możliwości odgródzenia się od odgłosów, odbiorcy definiowali swoje ciało w stosunku do otoczenia jako naturalnego medium dźwięków. Bezpośrednio na własnej skórze każdym mięśniem odczuwali drżenia wywoływane przez zalewające ich fale akustyczne. Ich ciała były osadzone w czasowości i materialności budynku, zakorzenione w fizycznym wymiarze otoczenia i wypełniających go przedmiotów.

## Hałas

Smoleński przez generowane w jego pracy dźwięki dzwonu anektował ogromne terytorium: całe Giardini i zasiedlające go tymczasowo Biennale. Jego praca nasuwała skojarzenia z wykorzystującą pozamuzyczne dźwięki słynną *Symfonią syren fabrycznych* Arsenija Awraamowa, do której wykonania wykorzystany został zestaw maszyn: działa okrętowe, bucuki mgłowe i gwizdki, klaksony samochodowe, syreny fabryczne, artyleria, hydroplany oraz specjalnie zaprojektowana gwizdawka parowa, która wplatała w kompozycje motyw z *Międzynarodówki*. Symfonia została odegrana w Baku w roku 1922 w ramach obchodów piątej rocznicy rewolucji

22 D. Ihde, *Listening and Voice. Phenomenology of Sound*, Athens (OH) 1976.

23 F. Lopez, *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 117.

24 J. Stasiowska, *Przeczyść uszy, przetrzyj oczy, przewietrz mózg – ekologia akustyczna, soundscape studies, sound studies*, „Glissando” 2015, nr 26, s. 55.

25 G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 45.

26 E. Flügge, *Rozważania nad osobistą przestrzenią dźwiękową. Ku praktycznemu ujęciu jednostkowego doznania słuchowego*, przeł. S. Królak, M. Pasicznik, „Glissando” 2015, nr 26, s. 17.



październikowej. Jej przebieg koordynował zespół dyrygentów używających flag i pistoletów. Kompozycja miała być buntem wobec muzyki tradycyjnej, a jednocześnie odzwierciedlać życie codzienne rosyjskich robotników i nobilitować odgłosy towarzyszące ich pracy w fabrykach<sup>27</sup>.

*Symfonia syren fabrycznych* wskazywała na przełom w historii doświadczeń audialnych. Wielki entuzjasta hałasów, który próbował stworzyć muzykę odzwierciedlającą ewolucję na polu techniki, jaka zaszła na początku XX wieku, uwyrażniając przesunięcia akcentów związane z rewolucją przemysłową, futurysta Luigi Russolo pisał: „Życie przeszłości było ciszą. Dopiero w XIX wieku wraz z wynalezieniem maszyn narodził się hałas. Dziś hałas triumfuje i panuje niepodzielnie nad wrażliwością człowieka. Przez wiele stuleci życie upływało w ciszy, bądź przynajmniej w spokoju. Najgłośniejszy z hałasów, które przerywały tę ciszę, nie był ani długotrwały, ani intensywny, ani różnorodny. W końcu jeśli pominąć wyjątkowe poruszenia skorupy ziemskiej, huragany, sztormy, lawiny i wodospad, natura jest cicha”<sup>28</sup>.

Artyści początku XX wieku do swoich prac często zaprzękali technikę, służącą im do podejmowania dociekań nad istotą materii, co wiązać można ze zmianą paradygmatu naukowego dokonującego się w tym okresie w świetle badań prowadzonych nad wieloma niewidocznymi i niemierzalnymi siłami (np. promieniami rentgenowskimi czy falami elektromagnetycznymi). Linda Henderson nazywa tę tendencję „modernizmem drzeń”. Badaczka tropiła jej ślady w twórczości artystów awangardowych, zwracając uwagę na dzieła sztuki, na których teoria fal świetlnych, magnetycznych czy dźwiękowych odcisnęła szczególne piętno<sup>29</sup>.

„Ewolucja w kierunku dźwięku-hałasu nie była wcześniej możliwa. Ucho człowieka żyjącego w XVIII wieku nie mogło znieść nieharmonijnej intensywności niektórych akordów, jakie wytwarza nasza orkiestra. Nasze ucho czerpie z tego przyjemność, ponieważ jest już dostrojone do hałaśliwego, nowoczesnego życia. Nasze ucho jest niezaspokojone i domaga się coraz większych wrażeń akustycznych”<sup>30</sup>. W manifestie *Sztuka hałasów* z 1913 roku Russolo przedstawił nurt alternatywny dla tradycji muzycznej. Czerpiąc inspiracje z przemysłowego pejzażu dźwiękowego, wskazywał, że specyfika nowoczesnego życia, zdominowana przez przed-

27 T. Misiak, *Kulturowe przestrzeni dźwięku*, dz. cyt., s. 52.

28 L. Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 32.

29 L. Henderson, *Vibratory Modernism: Kupka, Boccioni, and the Ether of Space, w: From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art and Literature*, red. B. Clarke, L.D. Henderson, Stanford (CA) 2002, s. 126–149.

30 L. Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*, dz. cyt., s. 33.

kość, nie może być uchwycona przez tradycyjne instrumenty<sup>31</sup>. Owładnięty potrzebą stworzenia nowych dźwięków odpowiadających dynamice przemian industrialnych, Russolo próbował chwycić: szum zasysanej wody, powietrza lub gazu w rurach metalowych, terkot motorów, przesuwę tłoków czy zgrzyt piły mechanicznej. Z zapalem konstruował *intonarumori* – maszyny do wytwarzania hałasu, takie jak: pękacz, rechotacz, wyjec, pocieracz, wysadzac, gwizdac, bulgotacz. Jego instrumenty generowały nie prozaiczny odgłos, ale wszechogarniający duszny i klaustrofobiczny hałas. Miały imitować odgłosy aeroplanów, silników i automobili, umożliwiając zbliżenie sztuki do rzeczywistości<sup>32</sup>.

Hałasy Russola zagarniały przestrzeń, dublując głośnie pracą maszyn. Podobnie działa dźwięk w pracach Smoleńskiego, zawłaszczając określone terytorium i osaczając obecne w nim jednostki. Hałas, jako nieharmonijny, zbyt głośny albo długotrwały, służył jako narzędzie tortur. Dźwiękowa kaźń była uznawana za jedną z najcięższych kar. Wzrok można odwrócić, natomiast dźwięk przesywa na wskroś, wwierca się w ciało. Dlatego w starożytnych Chinach hałasowano w obecności skazanego, doprowadzając go nieustającą wrzawą do śmierci<sup>33</sup>. Możliwości rażenia dźwiękiem wykorzystywane były również w średniowieczu, kiedy skazańców zamęczano długotrwałym dzwonieniem<sup>34</sup>. W książce *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*<sup>35</sup> Steve Goodman analizuje niszczycielski wpływ dźwięku na ciało, jego związki z przemocą i strachem, a także eksperymenty z bronią soniczną, dowodząc, że dźwięk nie musi być głośny, aby był odbierany jako natarczywy. Jego negatywny odbiór jest związany raczej z zamkniętą przestrzenią i ograniczoną sprawczością osoby wystawionej na jego działanie<sup>36</sup>.

## Transy i przesilenia

Jak podaje Rufin Makarewicz, w języku polskim słowo „hałas” (i jego synonimy) pojawiło się w XVI wieku oraz pochodzi od ukraińskiego słowa *hałasaty*, które znaczyło „krzyczeć”. Niemiecki *Larm* pochodzi od włoskiego *al arem* (do broni), angielski *noise* bierze swój początek od łacińskiego *nocere* (czynić szkodę)<sup>37</sup>. W tym kontekście silny sygnał akustyczny jawi się jako stan alarmu przygotowujący ciało do walki o przetrwanie, przyspieszający

31 Tamże, s. 32.

32 Tamże, s. 35.

33 M.S. Czeskin, *Człowiek i hałas*, Warszawa 1972, s. 25.

34 Tamże.

35 S. Goodman, *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*, Cambridge (MA) 2012.

36 E. Flügge, *Rozważania nad osobistą przestrzenią dźwiękową...*, dz. cyt, s. 13.

37 R. Makarewicz, *Hałas w środowisku*, Poznań 1996, s. 12.

tętno, zwiększający ciśnienie krwi, rozszerzający źrenice, wprowadzający ciało w stan szczególnej czujności.

Czynienie hałasu było również działaniem magicznym. Szamani używali wyreżyserowanych doświadczeń audialnych przy wprowadzeniu siebie i członków grupy w stan transu. Jedną z metod była intensywna gra na bębnie, którego monotonne i długotrwałe dźwięki doprowadzały zebranych do poczucia oderwania się od rzeczywistości. „To na bębnach spoczywa ciężar zintegrowania uczestników w jednorodną zbiorowość. Bębnienie stapia pięćdziesiąt i więcej osób w jedno ciało; sprawia, że poruszają się one identycznie, tak jakby wszystkie były związane jedną nicią pulsu”<sup>38</sup>.

Rytuałom różnych kultur towarzyszyły podobne transowe doświadczenia słuchowe, które miały na celu zmianę percepcji uczestników. Odwołanie do **wrzawy obrzędowej**, symbolicznego traktowania dźwięków odrywających od codzienności, gwarantowało przekroczenie jej rutynowych struktur. Wśród pierwotnych ludów pochodzenie dźwięku przypisywano bogom. Był on uznawany za święty i zastrzeżony dla kapłanów, którzy używali go, aby nadać swoim działaniom bardziej tajemniczy wymiar<sup>39</sup>.

Hałas eksploatowany w obrzędach pełnił funkcję katalizującą; pozwalał na wydatkowanie nadmiaru energii i rozładowywanie napięcie. Rezonował w ciele, był niewidzialnym pomostem między otoczeniem a uczestnikami. Hipnotyzujący dźwięk bez względu na kontekst czasowy i geograficzny był znakiem szczególnego statusu uczestnika przechodzącego przemianę, dlatego utożsamiany był z kontrolowanym niebezpieczeństwem wpisanym w stan liminalny. Używano go jako aktywatora zmiany percepcji, który umożliwiał wejście w obszar doświadczenia ekstatycznego, zbiorowej hipnozy. Transowość dźwięku była załamaniem zwykłej czasowości. Hałas naznaczał przełomy, sygnalizował je i obwieszczał. Dzięki jasno określonym momentom przesilenia *continuum* czasowe mogło być zachowane, ramując aktywność jednostki i zapewniając jej poczucie bezpieczeństwa<sup>40</sup>. Oparty na dźwięku rytuał był wentylem bezpieczeństwa; pozwalał przy wsparciu wspólnoty przetrwać przesilenie, na przykład podczas lamentów, czyli śpiewania przy umierającym, które miały pomóc duszy oddzielającej się od ciała znaleźć drogę w zaświaty.

38 M. Deren, *Bogowie haitańskiego wudu*, przeł. Z. Zagajewski, M. Wiśniewska, Kraków 2000, s. 286.

39 B. Blesser, L. Salter, *Acoustic archaeologists interpret ancient spaces*, w: *Making the Walls Quake As If They Were Dilating With the Secret Knowledge of Great Powers*, oprac. M. Libera, M. Klein, Warsaw 2012, s. 54.

40 M. Lisok, *Rzeźba jako pojemnik na dźwięki*, w: *Przesilenia*, red. M. Lisok, Katowice 2017, s. 8.

Fizyczne i psychiczne wyczerpanie długotrwałym oddziaływaniem miarowego dźwięku powodowało uzyskanie aktywności mózgu podobnej do tej odnotowywanej podczas snu. Było więc sposobem na wprowadzenie się w stan hipnozy<sup>41</sup>. Tak modelowany dźwięk otwierał bramy do świata *sacrum*<sup>42</sup>. Był narzędziem kontaktu z siłami większymi od człowieka, ale też sygnałem sprawczym, wzywającym na modlitwę, narzędziem władzy, synonimem panowania w fonosferze. Miał pobudzać wiernych do modlitwy i sprowadzać błogosławieństwo, ale i ostrzegać przed niebezpieczeństwem, wojną czy zarazą. Zwyczaj dzwonienia z trwogi na burze, praktykowany od średniowiecza do XIX wieku, miał na celu ostrzeganie wiernych przed zbliżającym się gradem i nawałnicą<sup>43</sup>. Dźwięki dzwonów mapowały powietrze, uspokajając je i odbierając siłę zamieszkującym je demonom<sup>44</sup>: „[...] pospolicie w kościołach na burzę dzwonią. Naprzód, żeby przed nimi, jako przed trąbami Bogu poświęcone, szatani uciekali i odbiegali od swoich czarów. Po tym też, żeby ludzie do modlitwy byli pobudzeni i bożej pomocy przeciw burzom używali”<sup>45</sup>. I dalej: „[...] złe duchy zawsze odgania się hałasem, więc dlatego i dzwon ma wielkie znaczenie, zwalcza bowiem złe duchy, jako taki zaś może mieć korzystny wpływ na urodzaj, rozprasza burzę”<sup>46</sup>.

W pracy *Everything Was Forever, Until It Was No More* dźwięk powracał co godzinę, w zapętlnym cyklu bicia dzwonów i ich przetworzonym nagraniu, wprawiających w drzenie ciała odbiorców i samą architekturę. Smoleński dekonstruował w ten sposób bieg czasu<sup>47</sup>. W tej kompozycji największe znaczenie miało opóźnienie, stopniowe wytracanie mocy. Przetworzony przez artystę dźwięk był znakiem pęknięcia w strukturze znanej rzeczywistości, artykulacją momentu kumulacji energii i nagłej utraty sił, balansowania na granicy szczytu formy i bezsilności, procesów narastania i opadania, stopniowego dojrzewania i nagłego schyłku, nadmiaru graniczącego z agresją przechodzącego w odurzenie i ulgę.

Jak piszą kuratorzy pawilonu polskiego, Agnieszka Pindera i Daniel Muzyczuk, poszukiwania Smoleńskiego wykorzystane w ramach

<sup>41</sup> P. Lichota, *Tradycje hałasu w sztuce dźwięku*, dz. cyt., s. 160.

<sup>42</sup> M. Zych, *To fale i wiara. O dzwonach, złej pogodzie i etnografii*, w: *W krainie metarefleksji. Księga poświęcona prof. Czesławowi Rybotyckiemu*, red. J. Barański, M. Golonka-Czajkowska, A. Niedźwiedz, Kraków 2015, s. 326.

<sup>43</sup> Tamże, s. 305–326.

<sup>44</sup> Tamże, s. 305.

<sup>45</sup> M. Mąka, *Dzwony na burzę*, w: *Kapliczki i zabytkowy dzwonek na chmury w Targowisku*, red. M. Mąka, Kraków 2000, s. 31.

<sup>46</sup> A. Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921, s. 145.

<sup>47</sup> M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 32–33.

*Everything Was Forever, Until It Was No More* przywołały na myśl wizję iluzoryczności czasu współczesnego fizyka Juliana Barboura, roztaczającego wizję bezczasowego wszechświata, w którym jedną z kluczowych kategorii jest terażniejszość<sup>48</sup>. Wenecka praca Smoleńskiego stała się w tym kontekście maszyną do zaburzania czasu.

Naznaczanie czasu biciem dzwonu jako podstawowa forma kontroli dźwięku obwieszającego rytm przełomów: narodzin, zaślubin, alarmów i śmierci, został tu unieważniony przez wprowadzenie opóźnienia. Odbiorcy stali się w ten sposób świadkami entropii sygnalizowanej zaburzonym rytmem uderzeń i finalną wibracją, która wprowadzała w taki sam rezonans zarówno materię ożywioną, jak i nieożywioną. Razem z wygasającymi powoli drganiami odczuwało się stopniowy proces zaniku, ubywania, zastygania, wyczerpywania się sił cywilizacji, ale i przyrody. Ostatnie fale zwiastowały koniec symfonii świata, jaki znamy. Paraliż czasu, z którym eksperymentował Smoleński, przywołał na myśl niepokoje późnego antropocenu, z krążącym nad nim widmem przyszłości przynoszącej nieuruchomioną zagładę.

„XXI wiek zamiast spełniania obietnic nowoczesności, świetlanej lub po prostu lepszej przyszłości, przynosi za sobą realną groźbę wyginięcia. Ziemskie dzieje do tej pory były postrzegane przede wszystkim przez pryzmat idei rozwoju i nieskończonej ewolucji, które miały doprowadzić nas do świata najlepszego z możliwych. Jednak okazało się, że historia wbrew prognozom i pokładanym w niej nadziejom nie jest wcale trwale związana z ideą postępu i nie układa się w linearną opowieść o progresie, lecz jest poprzecinana okresami katastrof, nazywanych masowym wymieraniem”<sup>49</sup>.

Z perspektywy geologicznej *homo sapiens* jest na ziemi stosunkowo niedługo, od około 250 tysięcy lat. Aby ułatwić umiejscowienie tego procesu na osi czasu, naukowcy posługują się analogią, odwzorowując historię planety na 24-godzinny dzień. Godzinie 00:00 w tym modelu odpowiada moment powstania Ziemi (około 4,467 miliarda lat temu), natomiast godzinie 24:00 – czasy współczesne. *Homo sapiens* pojawił się zgodnie z tym modelem umownie 4 sekundy temu. Techniczne możliwości modelowania i udoskonalania planety zgodnie z jego wizją szybko doprowadziły do jej wydrenowania i dewastacji. Perspektywa, w której niebawem jego centralne miejsce „gospodarza” zajmą inne, bardziej odporne gatunki, nie wydaje się zaskakująca.

<sup>48</sup> D. Muzyczuk, A. Pindera, *Everything Was Forever, Until It Was No More*, Warszawa 2013, s. 43.

<sup>49</sup> A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021, s. 51.

Konrad Smoleński pozwala w kolejnych doświadczeniach audialnych wybrzmieć katastroficznym przecuciom wpisanym w cywilizację antropocenu, rozwijającym się na granicy wzniosłości i przestrogi. Jednocześnie podsuwa odbiorcom cień nadziei niesiony przez symbiotyczną naturę dźwięku. Może to właśnie metafory oparte na baczym wsłuchiwaniu się w środowisko<sup>50</sup>, wplecione w głoszone przez filozofie nowego materializmu, doświadczenie spojenia, ciągłego rezonowania tego, co nieożywione i ożywione, okażą się sposobem na złagodzenie niepokojów towarzyszących nadciągającej nieuchronnie katastrofie ekologicznej. Zamiast wpisanej w kulturę oka, kontroli i dystansu, przyniosła zbawienną wizję dostosowania się, dostrajania do różnych nie-ludzkich form istnienia, harmonijnego współbrzmienia z innymi bytami.

---

50 W. Welsch, *W drodze do kultury słyszenia?* przeł. K. Wilkoszewska, w: *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, red. E. Wilk, Katowice 2001, s. 56.

**Marta Lisok** – ur. 1983, absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i filozofii Uniwersytetu Śląskiego, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Autorka książki *Dzikusy. Nowa sztuka ze Śląska* i licznych tekstów o sztuce. Redaktorka książek: *Głębokie słuchanie* (2019), *Próba sił* (2018), *Przesilenia* (2017), *Widmo* (2016), *Mocne stąpanie po ziemi* (2015), *Nocne aktywności* (2015), *O powstawaniu i ginięciu* (2014), *Mleczne zęby* (2013), *Drobnostki* (2012), *Nic nie widać* (2011), *Replikantki* (2010), *Przypadkowe przyjemności* (2009). Współpracowała z czasopismami: „Dwutygodnik”, „Fragile”, „Art&Buisness”, „Artpapier”. Kuratorka wystaw w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Bunkrze Sztuki w Krakowie, BWA w Tarnowie, BWA w Olsztynie, Galerii Szara Kamienica w Krakowie, Rondzie Sztuki w Katowicach, csw Zamek Ujazdowski. Kierowniczką Działu Programowego w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach. Stypendystka Marszałka Województwa Śląskiego i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

**Abstrakt:** Tematem tekstu jest wykorzystanie dźwięku w sztuce współczesnej na przykładzie twórczości Konrada Smoleńskiego. Recepcja jego twórczości w kontekście metafory drżącego ciała odbiorcy staje się znakiem przeciwwagi dla wpisanych w kulturę współczesną zapośredniczonych doświadczeń wzrokowych.

**SŁOWA KLUCZOWE:**  
**AUDIOSFERA,**  
**AUDIOTERRORYZM,**  
**INSTALACJA,**  
**RZEŻBA DŹWIĘKOWA**

**Abstract:** The subject of the text is the use of sound in contemporary art, based on the works of Konrad Smoleński. The reception of his art in the context of the metaphor of the trembling body of the recipient becomes a sign of a counterbalance to the mediated visual experiences inscribed in contemporary culture.

**KEYWORDS:**  
**AUDIOSPHERE,**  
**AUDIOTERRORISM,**  
**INSTALLATION,**  
**SOUND SCULPTURE**