

Słyszalny krajobraz

KRZYSZTOF LIPKA

Miasto i krzyk*

Dzisiejsze wielkie miasta są z jednej strony zachwycającymi, z drugiej przerażającymi tworem. Nieziemski hałas, jaki nieodłącznie towarzyszy wszelkim przejawom miejskiego życia, najczęściej wywołuje nasz protest, nie jesteśmy w stanie wytrzymać takiej rzeczywistości. Wydaje się nam ona nieestetyczna aż do absurdu.

Łacińskie słowo *absurdus* znaczy dokładnie: „rażący słuch”; znaczenie: „niedorzeczny” jest wtórne. Nie ma w tym więc żadnej przenośni, nasze miasta są absurdalne również w dosłownym znaczeniu. Hałasy miejskie są tak okropne, że nawet samo miasto jako organizm może się ich przestraszyć. Wyobraźmy sobie miasto zamierzchłych czasów, antyczne lub średniowieczne, w które dostałby się z nagłą współczesny zgiełk; nietrudno przyjąć, że ów organizm takiego hałasu mógłby nie przetrwać.

Najstarszy w naszej kulturze ślad związku miasta i hałasu można znaleźć w Starym Testamencie. Słynny fragment niezbyt obszernej, lecz ważnej Księgi Jozuego, dotyczący zdobywania przezeń Kanaanu, opowiada znaną ogólnie, lecz dość powierzchownie historię oblegania Jerycha.¹ To jeden z najbardziej fabularnie barwnych i zadziwiających epizodów w Biblii. Oto kilka wybranych wersetów (13, 15, 16, 20):

„13. A siedm kapłanów wzięwszy siedm trąb z baranich rogów, przed skrzynią Pańską szli, idąc i trąbiąc w trąby; a zbrojni szli przed nimi, ostatek też ludu pospolitego siedł za skrzynią Pańską, gdy idąc trąbiono w trąby. (...)”

15. Ale dnia siódmego wstali rano na świtanie, i obesli miasto tymże sposobem siedm kroć; tylko dnia tego obesli miasto siedm kroć.

16. I stało się, gdy siódmy raz obchodzili, a kapłani trąbili w trąby, rzekł Jozue do ludu: Krzyczcież teraz; albowiem Pan podał wam miasto. (...)”

20. Tedy krzyczał lud, gdy zatrąbiono w trąby, albowiem gdy usłyszał lud głos trąb, krzyczał i lud wielkim głosem, i upadł mur na miejscu swem, i wszedł lud do miasta, każdy przeciw miejscu, gdzie stał, i wzięli miasto”.²

Jest to historia wielce tajemnicza; jakkolwiek by ją tłumaczyć, zawsze pozostanie wiele niejasnych momentów. Już sama liczba kapłanów, trąb, dni i okrążeń miasta, czyli wszystkiego po siedem, jest liczbą szczególną, najważniejszą niewątpliwie w Starym Testamencie, ponieważ „dokończył Bóg dnia siódmego dzieła swego...” (Gen. II, 2). A zatem i „mężowie waliący” pod Jerychem w sześć dni stworzyli własny sukces i do dokończenia swego dzieła, zdobycia miasta, doszli również siódmego dnia.

Obchodzenie miasta przez sześć pierwszych dni po jednym razie, z dęciem w trąby, przy niczym więcej niezakłócaniej ciszy („ani będzie słyszany głos wasz”) ma charakter magiczny, a zarazem psychologiczny – metoda nękania ma wywołać w obleżonych psychozę lęku. Oblegani świetnie pojmują sens magiczny działań i są nimi w najwyższym stopniu zaniepokojeni. Do zdobycia miasta dochodzi dnia siódmego, kiedy to po raz pierwszy obchodzący mury nie poprzestają na jednym okrążeniu. Już więc w chwili rozpoczęcia drugiego obejścia uwięzieni w Jerychu się orientują, że tego dnia nadszedł ich kres.

Sednem nie jest jednak dźwięk trąb, choć przyjęło się uważać, że to on spowodował zawalenie murów Jerycha, ale właśnie ów potężny wrzask wydany przez tłum oblegających. Nie wydaje się, by Stary Testament miał sugerować realną sytuację, w której mury miasta, obiektu otwartego na wolnym powietrzu, bez względu na to, do jakiego stopnia byłyby nadwerżone, zaniedbane czy zmurszałe, zwały się nagle od siły i wstrząsu potężnej fali powietrza i dźwięku. Jeśli uznamy tę historię za prawdziwą, mamy oczywiście do czynienia z cudem.

Podobna realna reakcja rzeczywistości na hałas nie wydaje się możliwa. Bowiem – jak interpretuje słowo *absurdus* Albert Camus³ – rzeczywistość jest głucha. Są oczywiście sposoby przekroczenia absurdu (głuchoty) rzeczywistości. Jednym z nich jest muzyka; tak jak potrafiła ona wraz z krzykiem obalić mury Jerycha, tak w czasach nowszych umiała miejski wrzask uestetyzować.

Idea mimetyczna w muzyce jest oczywista, choć właśnie w muzyce, w przeciwieństwie do innych sztuk, nigdy nie stanowiła podstawy ani zasady. Myśl, że każde zjawisko słuchowe może stać się materiałem muzycznej kompozycji, narodziła się w średniowieczu (w XIII wieku). Już wówczas starano się naśladować odgłosy przyrody czy świata kultury brzmieniem ludzkiego głosu, poszukując maksymalnej dźwiękowej wierności.

Estetyzacja odgłosów miejskich ma poważne tradycje, lecz także ograniczenia, nie wszystko bowiem poddaje się owym zabiegom. Jednym z takich opornych elementów są krzyki miejskie (i inne hałasy), które budzą irytację, złość, sprzeciw. Sztuka jednak zmierzyła się nawet z tym problemem. Od czasów

renesansu do współczesności znajdujemy w literaturze muzycznej kompozycje wykorzystujące krzyki i hałasy naszych miast. Są one poddawane różnorodnej artystycznej obróbce, cytowane wprost lub układane w specyficzne tkanki dźwiękowe, od zapisów nutowych do nagrań robionych na ulicach. Przykłady te stanowią dowód marzeń człowieka o totalnej estetyzacji swego otoczenia, dotyczących nawet tak niemożliwych do opanowania aspektów rzeczywistości jak krzyki i hałasy. Dążenia do ujarznienia i uatrakcyjnienia miejskiego zgiełku, jakie znajdujemy w muzyce renesansowej, należą niewątpliwie do najstarszych śladów marzeń człowieka o estetyzacji miejskiej rzeczywistości.

W epoce renesansu, kiedy mimetyzm wokalny przelotnie osiągnął szczególne mistrzostwo, dążono do jak najwierniejszego odwzorowania brzmień rzeczywistości aparatem *stricte* muzycznym. Wśród licznych zjawisk dźwiękowych naśladowanych ludzkimi głosami przez Clémenta Janequina (1485-1558), takich jak *Ptasie nawoływania*, *Bitwa pod Marignan*, *Polowanie* czy *Niewieście paplanie*, do najciekawszych należą właśnie sceny oddające życie ówczesnego społeczeństwa, także miejskiego. Niezwykła wyobraźnia dźwiękowa tego twórcy, wynalazcy tak zwanej realistycznej *chanson* onomatopeicznej, przejawia się nie tylko w umiejętnościach dźwiękonaśladowczych, ale także w grupowaniu brzmień w muzyczną, koronkowo utkaną z oryginalnych cytatów całość polifoniczną.⁴

Do takich właśnie mistrzowskich dzieł należy *chanson* zatytułowana *Okrzyki Paryża*, ułożona z zebranych nawoływań ulicznych przekupniów. Utwór jest skonstruowany z zawołań targowych, okrzyków handlarzy i kolporterów reklamujących rozmaite artykuły czy roznoszących ogłoszenia. Linie głosowe lub poszczególne motywy, prowadzone symultanicznie, wprost nawiązują do charakterystycznej melodyki pokrzykiwań, towarzyszy im kunsztowny kontrapunkt, imitujący natrętne zachwalanie, obcesowe powtórzenia, namowy, perswazję, echo etc.

W pół wieku po śmierci Janequina pomysł jego został podchwycony przez kompozytorów angielskich, którzy – naturalną kolejną rzeczą – najpierw interesowali się odgłosami wsi (wzór stanowiło swoiste arcydzieło, stworzone przez Richarda Deringa, *The Country Cries*), a w dalszej kolejności skomponowali szereg utworów odtwarzających podobną metodą nawoływania handlarzy w późnorenesansowym Londynie. Nie wyklucza się też wpływów quodlibetów florenetyńskich czy Adriana Willaerta, który imitował okrzyki z rynku w Arras. Madrygaliści angielscy, działający już na przełomie renesansu i baroku, ujęli ten temat z akcentami swobodnego manieryzmu, dodając także do ulicznego nawoływania – manierystyczny w samym pomysle tego zestawienia – akompaniament dworskich instrumentów.

Kompozycje instrumentalne angielskiego renesansu, szczególnie zespołowe, należą do największych osiągnięć tego czasu w Europie. Henryk VIII i Elżbieta I należeli do władców wszechstronnie muzycznie wyszkolonych; zachowało się całkiem sporo kompozycji Henryka VIII, oboje panujący grywali na kilku instrumentach, zbiory w katalogu Henryka VIII zawierały między innymi przeszło dwieście dwadzieścia instrumentów dętych. Nic więc dziwnego, że w angielskich kompozycjach głosom przekupniów towarzyszą tak wysoko cenione instrumenty, zarówno strunowe (rodzina wiol), jak i dęte. Nieco późniejsze utwory imitujące odgłosy Londynu, o których mowa, utrzymane są w konwencji fantazji polifonicznych epoki elżbietańskiej i jakobickiej (czasów Jakuba I).

Thomas Weelkes (1575-1623) i Orlando Gibbons (1583-1625) obaj byli profesorami muzyki w Oksfordzie i organistami katedry Westminster, żyli mniej więcej w tych samych latach, działali na dworze królewskim, codziennie znajdowali okazje do pochwywania miejskich odgłosów i następnie zestawiania ich w swoiście żartobliwym panegiriku ulicznego zgiełku. Renesansowa uroda i obyczajowe śmieszności oddają ówczesną fonosferę – łącznie z przejawami kakofonii – z niezwykłym mistrzostwem i z pełną świadomością harmidru rodzącej się wielkomiejskiej cywilizacji. To z tego rodzaju kompozycji wywodzą się dzisiejsze reportaże uliczne. Okrzyki przekupniów, nawoływania handlarzy, wykrzykiwanie kolporterów, symultaniczne zachęcania, reklamy, zaczepki oszustów i żebraczków, piosenki przedmieść, słowem: wszystko, co tylko da się wykrzyknąć ludzkim głosem, zostało w tych kompozycjach ułożone w wyszukaną tkankę polifoniczną, włącznie z motywami chorału, gdyż nawet słynna fraza licznych angielskich fantazji typu *In Nomine* (z mszy *Gloria tibi Trinitatis* Johna Tavernera, zm. 1545) znalazła się w utworze Gibbonsa. Jednakże tekst anonimowej pieśni imitującej krzyki na targu w Londynie wydaje się najdowcipniejszy:

„Słuchajcie, słuchajcie! Sześćioletnia dziewczynka zaginęła w kolejce do toalety! Ktokolwiek widział, ktokolwiek wie... Lampy najnowsze, abażury! Makrele, świeże makrele! Szczotki, miotły, najpiękniejsze w mieście! Kto reflektuje na przejażdżkę po rzece? Płaszcz! Pomarańcze z Sewilli! Zioła przeciw skorbutowi! Piwo! Króliki! Koguty! Melasa! Wspaniałe weneckie szkło! Kobieta zaginęła 30 lutego! Doprowadzić za nagrodą! Cynowe naczynia kuchenne! Tape, tape! Bing, bing! [onomatopeje]. Trzewiczki sznurowane i półbuciki dla młódki, a dla starych para kaloszy! Sery wszelkiego rodzaju! I piosenka na pożegnanie! Alleluja!”.

Genre ten bynajmniej nie zaginął wraz z polifonią. Już w początkach XVII wieku słynny Captain Tobias Hume napisał lekką piosenkę homofoniczną opartą na tekście reklamy tytoniu (*Tobacco is like love*). Później

oczywiście naśladowania miejskiego hałasu wyszły poza okrzyki przekupniów. Nawoływania gondolierów weneckich imitowali Adriano Bancchieri (w komedii madrygalowej) i Franciszek Liszt (na fortepianie). Patriotyczne okrzyki rozbrzmiewające podczas rewolucji francuskiej weszły w skład tekstu *Marsylianki*. Ignace Pleyel włączył w swój hymn patriotyczny innego rodzaju odgłosy górujące nad miastem: liczne działa i wszystkie dzwony Strasburga.

Ciekawe, że naśladowanie miejskiego zgiełku pozostało na wiele wieków specjalnością muzyki angielskiej, potem amerykańskiej; wielkomiejskie malarstwo dźwiękowe znajdujemy w dorobku symfonicznym Williama Waltona, Johna Irelanda, Ralpa Vaughan-Williamsa (*Symfonia Londyńska*, 1914).

Odkrycia, że każde zjawisko słyszalne, wszystko, co brzmi, może być muzyką, dokonano świadomie dopiero w latach 40. minionego stulecia. Sławę twórcy muzyki konkretnej zdobył Pierre Schaeffer, autor niezrównanych utworów zbudowanych na zasadzie montażu dźwięków otaczającej rzeczywistości. Zauważył on, że „hałas jest językiem rzeczy”.⁵ Zatem odgłosy miasta to krzyki ludzkie i hałasy rzeczy. Krzyki ludzi dla muzyki odkrył i wykorzystał już renesans, natomiast miejski hałas rzeczy dopiero wiek XX. Prekursorem mody na tego rodzaju efekty był futurysta Luigi Russolo (1885-1947), który już w 1914 roku komponował utwory na zbudowane przez siebie instrumenty (około trzydziestu tak zwanych russolofonów) wydające tylko hałasy i imitował nimi harmider miasta, fabryk, samochodów i aeroplanów. Georg Gershwin znakomicie naśladował zgiełk metropolii orkiestrą symfoniczną (*Amerikanin w Paryżu*, 1923), na co odpowiedział mu w podobnym stylu Darius Milhaud (*Francuz w Nowym Jorku*, 1962). Swego rodzaju antytezę dla renesansowego stylu Janequina stanowi też krótkometrażowy film amerykański z 1959 roku, *New York, New York*, który prezentuje gwar miejski za pomocą muzyki elektronicznej;⁶ czas przyniósł więc odwrócenie tendencji transpozycji głosu naturalnego na brzmienie całkowicie sztuczne.

W ostatniej ćwierci minionego stulecia nastąpiła moda na układanie kompozycji muzycznych z dokonanych na ulicach nagrań miejskiego zgiełku; to znów zasada quodlibetu na materiale konkretnym. W paru konkursach radiowych pojawiała się specjalna konkurencja: pocztówka dźwiękowa z Madrytu, Brukseli, Pragi, Mediolanu, Nowego Jorku. Michael Wilson ułożył natomiast całą symfonię radiową poświęconą odgłosom San Francisco. Na festiwalu Warszawska Jesień łączono się z licznymi ośrodkami na naszej planecie i zespalało odgłosy najróżniejszych miast, pokonując tym szczególnym sposobem przestrzenne ograniczenia. Są to oczywiście doświadczenia na pograniczu muzyki, elektroniki i estetyzacji, stanowiące syntezę najróżniejszych działań.

Pomiędzy mimetyzmem muzycznym i muzyką konkretną istnieje pokrewieństwo przez zmierzającą do tego samego efektu przeciwną metodę. Naśladowanie brzmień świata śpiewem (czasem z instrumentami) nie jest oczywiście tym samym, co posługiwanie się oryginalnymi dźwiękami rzeczywistości; zasadnicza różnica tkwi jednak niemal wyłącznie w materiale i w stosunku naśladowczym. Utwory wokalne wykorzystywały metodę mimetyczną wprost, podczas gdy muzyka konkretna odwrotnie – tylko kunsztownie grupuje naturalny materiał i układa go w sztuczną strukturę.

Wydaje się, że od dźwiękowego naśladowania przyrody do posłużenia się gotowymi cytatami jest tylko krok; na zrobienie tego kroku muzyka zużyła jednak przynajmniej cztery stulecia. Świadomość materiału, brzmienia i jego kształtowania rozwija się, jak zwykle, znacznie wolniej niż dojrzewają rozwiązania techniczne. W samym XX wieku, zanim sięgnięto po autentyczne brzmienia maszyn, doprowadzono do perfekcji naśladownictwo dźwiękowe, posługując się tradycyjnymi instrumentami; *Pacyfik* 231 Artura Honeggera (1923) miał być imitacją niemalże do złudzenia przypominającą lokomotywę. Można by się zastanawiać, w czym tkwi większa wirtuozeria: w naśladowaniu instrumentami do niepoznaki brzmień naturalnych czy w układaniu brzmień naturalnych w kunsztowne mozaiki. A więc sama idea muzyczności dźwięków niemuzycznych nie jest nowa; przed naszymi czasami nie cytowano jednak, lecz naśladowano; podobnie w malarstwie – fragmenty autentyków pojawiły się w dwudziestowiecznych kolażach; przedtem fragmenty gazet można było odmalować, nigdy wklejać.

Krzyk jest z miastem związany nierozdzielnie, a tymczasem o estetyzacji krzyków miejskich w rzeczywistości nie może być mowy. Spróbujmy sobie jednak wyobrazić miasto bez krzyku i hałasu, miasto idealnej ciszy. Najlepszych przykładów dostarczają nieme filmy. W naszych czasach dzieło Fritza Langa *Metropolis* pokazywano w trzech wersjach; z podkładem tapera, w idealnej ciszy i wreszcie z oryginalną muzyką. Niezapomniana jest wersja całkowicie pozbawiona muzyki: film niemy odzyskuje ciszę, dziewiczość, azyl, o których – jak nam się zdaje – marzymy, ale zarazem, przyzwyczajeni do miejskiego zgiełku, tę sterylną ciszę obrzu odbieramy nie tylko jako złudę, lecz także jako kalectwo: miasto bez krzyku jest niemożliwe. Staje się nierzeczywiste, niemalże upiorne. Wydaje się bardziej nie do zniesienia niż miasto pełne wrzasku i rumoru.

Zwróciła na to uwagę już Zofia Lissa, która zwierza się w *Estetyce muzyki filmowej*: „W czasach filmu niemego byłam wielokrotnie obecna na próbach filmów niemych bez towarzyszenia muzyki. Nierealność świata ekranu i tego wszystkiego, co on przynosił, była wprost przygnębiająca! Postacie, ich ruchy, gesty w dziwny sposób zatracaly swą brylowatość, swój przestrzenny charakter. Niesamowita cisza towarzysząca

tym ruchom podkreślała fikcyjność świata ekranu w stopniu, w jakim nigdy jej nie doznawałam, oglądając film udźwiękowiony. Właśnie towarzyszenie muzyki (mimo iż w filmie niemym jakże niedoskonałe) nadawało fantomom ekranu ich quasi-rzeczywisty charakter. Bo dla człowieka co żyje, to się porusza, a co się porusza, to wywołuje hałasy i dźwięki”.⁷

W świecie realnym miasto można poddać estetyzacji niemal w całości, poza – jak się wydaje – krzykiem i hałasem. Są one z miastem nierozdzielnie związane, lecz estetyzować można je tylko na gruncie sztuki. Jedyną sztuką, która może się podjąć podobnego zadania, jest muzyka; krzyk może być w niej przedstawiony, przetworzony i uestetyzowany w swym naturalnym medium: w brzmieniu, w postaci bądź imitacji, bądź cytatu, ale tylko w formie niezwykle – jak widać – umownej i skonwencjonalizowanej.

Dzisiejsze miasta są zrośnięte z hałasem – traktujemy go jak konieczne tło, bez którego żadne wydarzenia nie są możliwe. Jest to dzianie się „bez czegoś (dającego się wyraźnie obserwować i określić), co ma wyraźny kształt, krótko mówiąc: dzianie się bez czegoś, co się dzieje. (...) Ton miasta składa się z niezliczonych takich dźwięków, których nie sposób zindywidualizować w ich rozbrzmiewaniu i przebrzmiewaniu” – pisze Martin Seel i dalej dodaje uwagę na temat szumu artystycznego, który „jest szumem aranżowanym. Wylanianie się z szumu i wnikanie w szum jest często stosowaną metodą nowoczesnej muzycznej kompozycji”.⁸

A zatem można pomyśleć, że muzyka ma pewne pokrewieństwo z szumem, z hałasem, jakby była jakąś jego uładzoną i uporządkowaną wersją; wiele utworów XX wieku, w tym młodzieżowych, ale i klasycznych, można by poczytać za dowód na poparcie tej tezy. Inna sprawa, że w dzisiejszych miastach owa praktyka naśladowania przez pieśń – jak przez renesansową *chanson* – poszczególnych okrzyków byłyby już niemożliwa; nawet zgłębienie miejskie staje się „absurdalne”, ale zarazem od strony charakteru nieciekawy, nijaki. (O jego szkodliwości wypowiadano się zresztą już w połowie XX wieku⁹).

Czy zatem rzeczywiście przykłady filmu niemego odpowiadałyby naszym marzeniom? Czy miasto idealne powinno być spowite milczeniem? Czy też krzyk stanowi taki element miasta, w odniesieniu do którego można mówić o swoistej estetyce czy choćby antyestetyce? Dzisiaj hałas miejski jest dla nas czymś tak dalece oczywistym i pozornie naturalnym, iż raczej skłonni bylibyśmy przyjąć, że nie wrzask byłby w stanie miasto obalić, lecz właśnie unicestwienie hałasu zniszczyłoby całe miasto.

* Tekst ten został wygłoszony na dorocznej konferencji Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęconej problematyce miasta i urbanistyki (Lublin 2010) i przyjęty do druku w tomie posesyjnym.

Przypisy

- ¹ Stary Testament, Joz. VI, 1-21.
- ² Zgodnie z rodzinną protestancką tradycją posługuję się tekstem *Biblii Gdańskiej* (*Biblija Święta to jest Wszystko Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu z hebrajskiego i greckiego języka na polski pilnie i wiernie przetłómaczona*, Warszawa 1875, s. 215-216).
- ³ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Kraków 1991.
- ⁴ Janequin stosował różne metody w realistycznych *chansons*; tam, gdzie rzecz dotyczyła nie głosów ludzkich, a ptasich, posługiwał się metodą metonimiczną; por. K. Lipka, *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teleologicznym*, Warszawa 2010, s. 107-111.
- ⁵ Cyt. za: Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 268.
- ⁶ Tamże, s. 333.
- ⁷ Tamże, s. 110-111, przyp.
- ⁸ M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Kraków 2008, s. 172-173, 178.
- ⁹ E. Kahler, *Dezintegracja form w sztuce* (fragm. tegoż, *The Desintegration of Form in the Arts*, New York 1968), [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Warszawa 1987, t. 1, s. 219, tłum. U. Niklas: „Codzienne życie w takim środowisku, jakie znosić musi mieszkaniowiec metropolii, bliskie jest granicy wytrzymałości aparatu zmysłowego człowieka. Lekarze ustalili, że zbyt wielki hałas przynosi szkody systemowi nerwowemu. (...) Umysł człowieka, poddany różnorodnym doznaniom, jakie niesie środowisko dzisiejszych wielkich miast, broni się automatycznie, spychając możliwie najwięcej spośród nieużytecznych i nieprzyjemnych dźwięków i obrazów do nieświadomości, ażeby zrobić miejsce dla aktów świadomych”.

Od redakcji:

Ze względu na tematykę tego numeru poprosiliśmy autora o ten tekst, w zastępstwie przewidywanego wcześniej kolejnego odcinka *Słyszalnego Krajobrazu*, który ukaże się w następnym numerze.



EURO 2012, Warszawa. Fot. Justyna Chmielewska.