

...krok przez granicę

Transkulturowe przestrzenie dokumentu muzycznego

MACIEJ STASIOWSKI

*Człowiek idzie ulicą / Ulicą w dziwnym świecie
Może to już Trzeci Świat / Może jest tu pierwszy raz
Nie włada językiem / Nie posiada waluty
Pochodzi z zagranicy / Otacza go dźwięk
Dźwięk*

Paul Simon ¹

Multikulturalizm nie istnieje. Ten wykreowany przez poprawność polityczną i konserwatywny utopijny termin w potocznym rozumieniu stwarza obraz świata jako homogenicznej mieszkanki ras i kultur, w której nie ma miejsca dla różnic, nierówności czy lapsusów w tłumaczeniu. Skoro każdy głos wyraża to samo, po co w ogóle się odzywać? Bez dreszczu emocji obecnego przy konfrontacji poglądów, wysiłku wkładanego w wyjaśnianie czy opisywanie zjawisk nieznanych naszemu rozmówcy, słowem bez geograficznej, kulturowej bądź mentalnej bariery, którą moglibyśmy przekroczyć, nie warto podejmować wysiłku.

Uciec z mapy świata

Teksty Arjuna Appaduraia ² przedstawiają nieco inną perspektywę. Każda kultura jest już „zanieczyszczona” przez obce elementy, definiowana przez ciąg „przepływów” (*scapes*). Multikulturalizm, jako sposób myślenia, przynależy do lat 90. i odzwierciedla dążenia do równouprawnienia, walki z rasizmem, ale i potrzeby zwrócenia większej uwagi na wspólną planetę – w reakcji na kryzysy naturalne i prognozy ekologów. Druga dekada XXI w. odchodzi jednak od modelu globalnej wioski ku lokalizmowi i kulturowemu nomadyzmowi, celebrując nie tylko „skonstruowaną” przez Zachód platformę dialogu, ale i próbę jego nawiązania. Większą rolę zaczęły odgrywać „pielgrzymki”, formy turystyki egzystencjalnej (Stephan Micus, Steve Tibbetts, Ry Cooder) oraz mapowanie wielokulturowej tkanki, z której składa się „brzmienie” wielkich miast.

Podróżnicy pokroju Stephana Micusa, muzyka nagrywającego dla wytwórni ECM, który każdą płytę komponuje za pomocą odmiennego, „egzotycznego” instrumentarium, rozumieją wielokulturowość muzyki jako ciągłe mieszanie się pomysłów i wzajemną wymianę doświadczeń, czego rezultatem jest hybryda stylów o unikatowym brzmieniu. Brzmieniu, jakie kolejny muzyk zabierze ze sobą w podróż. *Micus nie dąży do tego, by grać na tych instrumentach w sposób tradycyjny, ale by rozwijać nowe możliwości, które uważa za immanentnie w tych instrumen-*

*tach zawarte. W wielu kompozycjach wykonywanych w całości przez siebie łączy instrumenty, które nigdy wcześniej nie spotkały się ze sobą. Powstały w ten sposób dialog odzwierciedla jego wizję muzyki transkulturowej*³. Opisując muzyczne tułaczki amerykańskiego gitarzysty Ry'a Coodera, George Plasketes zwraca uwagę na potrzebę ciągłej otwartości na obce wpływy, konfrontacji z nimi i – w jakimś stopniu – przyswojenia ich przez muzykę. Perspektywa ta rzadko pojawiała się w klasycznych koncertach (*Festiwal, Woodstock*), dokumentach (*Don't Look Back*, reż. D. A. Pennebaker, 1967; *Journey Through the Past*, reż. Neil Young, 1972) czy autokreacyjnych blockbusterach (*Song Remains the Same*, reż. Peter Clifton i Joe Massot, 1976). *Te odmiennie sesje międzykulturowe reprezentują muzyczne, jak również duchowe poszukiwania żeniące ze sobą tradycję muzyki współczesnej i dawnej, jednoczą olbrzymie rozpiętości geograficzne i łączą kultury. Artystami, którzy angażują się w takie projekty, są spełnieni muzycy i kompozytorzy, jak również muzykolodzy, żywiący pasję i szacunek dla muzyki i jej korzeni*⁴. Projekt muzycznej antropologii Coodera, rozpoczęty tuż po doświadczeniach współpracy z muzykami kubańskimi, afrykańskimi i indyjskimi, był zwrócony ku jego własnej kalifornijskiej przeszłości – niezwykłemu zlepkowi wpływów, których rozpiętość przedstawił w trylogii składającej się z *Chavez Ravine* (2005), *My Name is Buddy* (2007) i *I, Flathead* (2008). Nierzadko ponownie nagrywał zanikające już tradycyjne pieśni. Twórczość Coodera przekonuje, że „muzyka świata” nie musi być redukcjonistyczną etykietą, a staje się odpowiednikiem wizy paszportowej. Odbiera muzyce globalność. Przywraca jej konkretną przestrzeń i epokę.

Miejsce muzyki

*Muzyka popularna iluminuje miejsce bądź to bezpośrednio przez teksty i wizualizacje, bądź metaforycznie przez wyczuloną percepcję, przez dźwięki uznawane za symboliczne dla danego miejsca (...) oraz przez występy stwarzające przestrzeń dla emocji*⁵. Pojęcie muzyki transkulturowej najlepiej wprowadzić wraz z koncepcją transkulturowej przestrzeni, będącej – podobnie jak filozofia twórcza Micusa – przestrzenią styku kultur i ich kreatywnego dialogu. Co jednak podkreślają władki do albumów twórcy *Desert Poems*, a także wizualizują przedstawione tu filmy, produktem spotkania nigdy nie będzie „etnicznie czysta” stylistyka. Muzycy pokroju Micusa, Coodera, Steve'a Tibbettsa czy Freda Fritha dążą do zderzenia, transformacji i wytworzenia nowej wartości ze współpracy. Rezultaty ich działań bezpiecznie nazwać więc „muzyką pogranicza”. *O przestrzeniach transkulturowych orzekają przypadki, nieprzewidziane i przelotne spotkania lub konfrontacje, które w sposób losowy ukierunkowują aktywność powstałą z geograficznej, terytorialnej, naturalnej lub sztucznie postrzeganej przepaści oddzielającej i rozróżniającej ludzi o odmiennych obyczajach, manierach, języku. Przestrzenie te są zatem produktem przelotnych interkulturowych relacji, specjalnej dynamiki przestrzennej i komunikacyjnej...*⁶

Przeźreń transkulturowa może być omawiana na przykładzie literatury postkolonialnej oraz twórczości reżyserów-podróżników. Tym bardziej można ją opisać w muzyce. W niniejszym tekście będzie mnie interesował sposób przedstawienia tej „przeźreń spotkania” w filmach towarzyszących muzycznym podróżom dokumentującym tworzenie „trans-kulturowego” albumu, takich jak *Under African*

Skies (reż. Joe Berlinger, 2011), *Buena Vista Social Club* (reż. Wim Wenders, 1999), w produkcjach mapujących dane zjawisko, jak np. brzmienie Istambułu w dokumencie Fatiha Akina *Życie jest muzyką* (*Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul*, 2005), bądź opowiadających o podróżach Manfreda Eichera (założyciela wytwórni ECM) do studiów nagraniowych rozlokowanych po całej Europie (*Sounds and Silence*, reż. Peter Guyer, Norbert Wiedmer, 2009). Przestrzeń transkulturowa jako rezultat dialogu dwóch kultur nie może być utożsamiana jedynie z egzotycznym – z perspektywy europejskiej – miejscem, takim jak Hawana czy Johannesburg. To dynamiczna relacja przekalibrowująca optykę uczestników, którą w formie doświadczeń z podróży muzycy „zabierają” ze sobą do domu (*Heima*), zwracając uwagę na niehomogeniczność swego miejsca zamieszkania (*Step Across the Border, Dotyk dźwięku /Touch the Sound/*, reż. Thomas Riedelsheimer, 2004).

Takie nastawienie wykazują twórcy opisanych tu dokumentów muzycznych, nierzadko będących formami łączącymi klasyczny *rockumentary*, biografię artysty z dokumentem etnograficznym, estetyką *cinéma vérité* bądź eseju filmowego. Dokument muzyczny, skoncentrowany dotąd na biografiach muzyków czy zespołów, w latach 70. przeżywał rozkwit. Produkcje poświęcone kapelom hardrockowym z lat 80. – co potwierdziły parodie gatunku, takie jak *Oto Spinal Tap* (*This is Spinal Tap*, reż. Rob Reiner, 1984) – reprezentowały konwencję mocno już w tym czasie wyeksplloatowaną. Perspektywa biograficzna skierowana na kwestie warsztatu muzyków skupiała się zazwyczaj na przygodach zespołu w trasie, rzadziej na celu ich podróży. Wraz z takimi dokumentami, jak *Step Across the Border* (reż. Nicolas Humbert, Werner Penzel, 1990), narodziła się potrzeba głębszej filozoficznie eksploracji tematu – charakterystyki sceny muzycznej i idei stojącej za twórczością. Lokalne gwary muzyczne, egzotyczne miejsca przestały być celem wyprawy. Stała się nim twórcza strategia muzyka, którego działalność nie ogranicza się do rytmu tras koncertowych i sesji nagraniowych. Opisywane przeze mnie muzyczne dokumenty przywracają poczucie zakotwiczenia. Ilustrują piosenkę „teledyskiem”, rozbiegają utwór na części, prezentując proces twórczy etap po etapie. W końcu zestawiają kompozycje z pejzażami i taktylnością scenarii, choć nie w prostej reprezentacji, ale konstruując „topografię zderzeń kulturowych” – przeświadczeń i wyobrażeń na temat muzyki wywiedzionych także ze stojących za nią koncepcji. Tak konstruowana „szata graficzna” jest zdolna zaprezentować zagadnienia bardziej złożone konceptualnie – np. naszej percepcji.

Przestrzeń

Trofea, dary, artefakty – trzy nazwy określające ten sam przedmiot w zależności od sposobu, w jaki weszło się w jego posiadanie, dobrze ilustrują nastawienie, z jakim traktuje się obcy komponent: urozmaicone brzmienie muzyki bądź strukturę reorganizującą całą kompozycję. *Odnalezienie geograficznych korzeni brzmień i stylów muzycznych, zlokalizowanie artysty bądź sceny muzycznej w przestrzeni fizycznej stało się głównym tematem poruszonym w prasie muzycznej, biografiach artystów i „rockumentaries”*⁷. Nowym bohaterem sceny muzycznej staje się nie turysta, a pielgrzym, nomada – kolekcjoner dźwięków z dokumentu Fatiha Akina.

Wrażliwe ucho

Bohaterem filmu *Życie jest muzyką* jest Alexander Hacke, basista niemieckiego industrialnego kolektywu Einstürzende Neubauten. Bohaterem jest też Istambuł – miasto-most kultur łączący Europę z Azją. Film rozpoczyna się cytatem z Konfucjusza: *Jeśli chcesz poznać cywilizację, posłuchaj jej muzyki*. Hacke wyrusza więc do Turcji z mikrofonami i sprzętem nagrywającym, by zarejestrować na taśmie różnorodność kultury (współczesnych muzyków, a także ikony tureckiego popu). „Błądząc” po muzycznych subkulturach/dzielnicach miasta, napotka na różnorodną mieszankę stylów współczesnych i tradycyjnych. *Postanowiłem złowić dźwięki tego miasta* – mówi artysta. W efekcie łowca, nie uczestnik, już w trakcie pierwszego spotkania z zespołem rockowym bierze gitarę do ręki. Niepartycypacyjna etnografia nie zadziałała w tym przypadku. Jego rozmówcy – nieważne, czy wykonują rap, grają krautrocka czy kurdyjską muzykę ludową (zakazaną przez rząd aż do lat 90.) – sprzeciwiają się sztywnej kategoryzacji, rzekomej „przepaści” między muzyką wschodnią i zachodnią. Bogactwo polega na synkrytyzmie wpływów, a ulica jest optymalną strefą takich spotkań, przypadkowych i tym bardziej kreatywnych, bo właśnie tu może się zderzyć rap z pieśnią ludową.

Osobistej inspiracji w podobnej podróży, lecz do Nepalu, szukał inny artysta, egzystencjalny turysta Steve Tibbetts – jeden z czołowych artystów wytwórni ECM. *Mój projekt stypendialny polegał na tym, by pojechać gdzieś, ponagrywać dźwięki i wykorzystać właściwości takie jak zdarzenie i wysokość dźwięku do zainicjowania procesu kompozycji*⁸. W twórczości Tibbettsa muzyczne doświadczenie miejsca jest bardzo istotne. Jego albumy to diariusze z wypraw po azjatyckich stepach czy też wspinaczek górskich w Tybecie. Jak piszą Chris Gibson i John Connell: *egzystencjalni turyści pragną porzucić współczesność i przybliżyć się do tubylczych ludów i ich kultur*⁹.

Nie pojąłem tego miasta... – przyznaje Hacke – *ledwie skrobnałem po powierzchni*. Choć jego misją było kolekcjonowanie brzmień, udało mu się nawiązać kontakt z obcą kulturą, która stale podlega wpływom epoki mass mediów i tym chętniej sięga do własnej przeszłości, promując etniczne style oraz instrumenty, umacniając własną specyfikę na muzycznej mapie świata. *Nie pojąłem tego miasta...* – mógłby przyznać też niejeden muzyk mieszkający w Istambule.

Dokument *Sounds and Silence* został poświęcony założycielowi wytwórni ECM – Manfredowi Eicherowi. Jaką przestrzeń kreuje dokument Petera Guyera i Norberta Wiedmera? Eichera oglądamy głównie w podróży, obserwującego odwiedzone miejsca z okien samolotu, rzadziej pociągu czy samochodu, wizytującego studia nagraniowe rozrzucone po całej Europie. Centrum jego muzycznego świata leży jednak w Monachium. Reżyserzy sugerują, że Eicher przez okno swojego biura ogląda cały świat. Od tego ujęcia rozpoczynają się i nim kończą kolejne eskapady – nieważne, czy do tunezyjskiego mieszkania Anouara Brahema, czy do estońskiego kościołka, w którym Arvo Pärt nagrywa nową kompozycję, czy też te z udziałem Dino Saluzziego i Anji Lechner we wspólnym projekcie *El Encuentro*.

Eicher nie prześlizguje się po powierzchni. Zachowuje za to dystans, by objąć całą rozpiętość kultur, z których wywodzą się artyści wydający w ECM. Zachowuje również indywidualne podejście do każdego z nich, stosując selektywną ingerencję. Ponadto stwarza warunki do spotkań muzycznych, zapoznając ze sobą artystów,

organizując comba na kształt jazzowych. Choć na co dzień absorbuje go produkcja studyjna oraz nadzorowanie procesu kompozycji, to jako muzyk czasami sam sięga po bas. Trudno w tym kontekście mówić o rozwoju jego osobistego stylu, jednak faktem jest unikatowe, klarowne brzmienie płyt ECM mające się kojarzyć z surowym, północnym krajobrazem. Temu skojarzeniu sprzyja piękno okładek albumów realizowanych w wytwórni, a przedstawiających miejsca nieraz geograficznie bardzo odległe od rodzimych krajów artystów, ale nigdy od tworzonej przez nich muzyki.

Spotkanie w połowie drogi

Paul Simon przybył ponownie do Johannesburga latem 2011 r., 25 lat po nagraniu tam swojego najlepiej sprzedającego się albumu *Graceland*. Za podróż w 1985 r. do RPA – kraju, na który Artyści Przeciwko Apartheidowi nałożyli embargo kulturowe – Simonowi przypięto łątkę wyzyskiwacza i powszechnie go skrytykowano za pogwałcenie zakazu. A jednak Harry Belafonte wypowiadający się w dokumencie *Under African Skies* nie żywi do muzyka urazy. Sukces *Graceland* – nazwanego przez jednego z występujących w filmie krytyków *samplerem miejsc i pomysłów* – przyczynił się do popularności na świecie muzyków, z którymi Simon dzielił honoraria autorskie (Ladysmith Black Mambazo, Stimela).

Opowiem Ci moją wersję historii, Ty powiesz mi swoją i zobaczymy, co tak naprawdę się wydarzyło. Dokument Joe’a Berlingera jest historią o powrocie i konfrontacji dwóch wersji wydarzeń po ukazaniu się *Graceland* – złamanie zakazu, a więc wykazanie braku solidarności z innymi artystami, którzy usiłowali w ten sposób wpłynąć na polityków, oraz promocja afrykańskich artystów i Paula Simona w projekcie dającym twórczą satysfakcję obu stronom. Mimo że w świadomości szerszej publiczności wciąż tkwił obraz Afryki nękanej dyktaturą, eksperyment Paula Simona pomógł pokazać pomijane dotąd oblicze Czarnego Łądu jako miejsca genezy większości amerykańskich stylów muzycznych.

Z kolei na potrzeby dokumentu Wima Wendersa Ry Cooder powrócił na Kubę zaledwie dwa lata po sukcesie nagrałego wraz z lokalnymi muzykami albumu *Buena Vista Social Club*, który zapewnił mu największy rozgłos. *Musisz zapytać starszych ludzi, gdzie mieścił się klub towarzyski Buena Vista.* Fizyczna lokalizacja legendarnego i nieistniejącego już miejsca, w którym spotykali się najlepsi muzycy kubańscy, posłużyła za nazwę projektu nagrodzonego Grammy i jako tytuł filmu Wendersa. O ile jednak Cooder w swoim projekcie stara się na nowo odkryć korzenie muzyki, na której się wychował, zbierając muzyków odpowiedzialnych za kreację nowych brzmień, o tyle film próbuje jakby na nowo zakorzenić wytwarzane przez muzyków rytmy w scenarii współczesnej Hawany. Zarówno w przypadku Coodera, jak i Simona wymiana musiała przebiegać w obu kierunkach. Sesje nie narzucały krępującego rygoru, a piosenki powstały nawet z kilku linijek tekstu i akordu wymyślonego „na poczekaniu”. Jak wspomina Ibrahim Ferrer: *Zacząłem śpiewać jakiś kawałek, a Ry siedział w kabinie; wydawało się, że nie spuszcza ze mnie wzroku. Usłyszał mnie i postanowił nagrać tę piosenkę.* Cooder podchwytował nuconą melodię, a Ferrer improwizował słowa do muzyki. W dzielonej „transkulturowej” przestrzeni studia brzmienie stało się pochodną negocjacji instrumentalistów, swobodnej wymiany pomysłów.

Nomadyzm miejski

Kolejny krok przez granicę śledzi dokument Humberta i Penzela, który nie tyle jest skoncentrowany na nowojorskiej scenie Downtown z przełomu lat 80. i 90., ile prezentuje muzyczną aurę miasta, filozofując na temat metodologii twórczej, eksperymentów kompozycyjnych, roli doświadczenia i kontaktu z publicznością w muzyce improwizowanej. Jego bohater, a przy tym także *porte-parole* twórców, Fred Frith, to idealny przykład twórczej osobowości nomadycznej. Jest Anglikiem, który pierwsze szlify muzyczne zbierał z zespołem Henry Cow założonym na uniwersytecie w Cambridge, a po przeprowadzce do USA Nowy Jork stał się dla niego punktem wyjścia podróży, miejscem spotkań z lokalnymi i obcymi kulturami. W filmie występują członkowie licznych zespołów, w których Frith grał (Massacre, Skeleton Crew, Keep the Dog). Najistotniejszy jest wspólny mianownik tych projektów sytuujący muzyczne poszukiwania Fritha na obrzeżach gatunków: noise'u, jazzu, rocka. Istotne, by stale poszukiwać, by nie stać w miejscu. Nowy Jork pokazany w filmie Penzela i Humberta to miasto w ciągłym ruchu. Częstym motywem są tu podróże kolejką miejską, występy na żywo i rozmowy (także muzyczne) z innymi „podróżnikami”.

Step Across the Border to wizualny kolaż miejskich hałasów: ruchu ulicznego, klaksonów, zmieniających się stacji radiowych, gazet zamiatanych przez wiatr i uderzających o powierzchnię wody, dudnienia bębna. *Bardzo sobie cenię kontakt z lokalnymi mieszkańcami... Możesz dowiedzieć się, w jakich warunkach mieszkają i jaką muzykę gra się w ich stronach* – mówi Frith. Chodzi o to, by oddać doświadczenie życia w mieście jako egzystencję nomadyczną polegającą na przemieszczaniu się między stylami, nieustannym poszukiwaniu nowych wrażeń, nowych dźwięków. Odgłosy pompy, dłuta, narzędzi – wszystko może się przerodzić w muzykę: ostre dźwięki, hałasy robót drogowych, klaksonów i nagromadzenie sąsiadujących ze sobą dźwięków różnych subkultur. Piskliwe solo saksofonu Zorna i Frithowskie sprzężenie w gitarze, potem miejska kolejka, stukot kół, tory, perony, tory... *Bycie poniewieranym zaczyna cię męczyć, ta ciągła walka* – mówi bohater filmu. Nie składa jednak broni. Instrument „walczący” o miasto ma budzić, a nie usypiać czujność. *Muzyka zazwyczaj pozwala uciec od rzeczywistości*. Twórczość Fritha, co ilustruje *Step Across the Border*, jest jednak ściśle związana z przestrzenią i społecznością, w której powstaje.

W *Ocean of Sound* David Toop wyjaśnia, że nomadyczne praktyki są inherentne dla historii XX-wiecznej muzyki. *Muzycy zawsze kradli, pożyczali, wymieniali bądź nadużywali wpływów, ale przez ostatnie sto lat muzyka stała się żarłoczna w swej otwartości – w dużej mierze wampiryczna, kolonialna w swych gwałtownych eksploracjach, niespokojna, zdecentralizowana, ale jednocześnie prosząca o wzbogacenie jej o nowy wkład i dopływ darów*¹⁰. Ta wymiana odbywająca się podczas pracy nad albumem muzycznym (często będącym rezultatem przypadkowego spotkania) w opisywanych tu dokumentach zyskuje nowy wymiar.

Wizualizacje

Okładki albumów były kiedyś ciekawym uzupełnieniem muzyki, dodatkiem czy raczej naddatkiem odpowiadającym wizytówce zespołu. Od lat 60. podejście do szaty graficznej albumów z muzyką popularną zaczęło się zmieniać, idąc

w stronę poszerzania doświadczenia związanego z muzyką, a także reprezentacji innych aspektów koncepcji twórcy, nierzadko rozpostartej na inne media. Okładki Storma Thorgersona, Rogera Deana, w końcu i fotografie firmujące albumy wytwórni ECM przedstawiały krajobrazy wyobraźni, „krzyczące fotografie” bądź malowidła zapraszające do podróży nie tylko w czasie (słuchania longplaya), ale i (wykreowanej przez dźwięki) przestrzeni. Proces zachodzi dwuetapowo. Przestrzeń jest kodowana w piosence. Następnie kompozycja jest wizualizowana za pomocą konkretnej lokalizacji. Rozbudowując tę oprawę wizualną do formatu filmowego, a z drugiej strony kontynuując tradycję dokumentu muzycznego opisane poniżej produkcje nie zatrzymują się na poziomie opowieści, historii powstania albumu czy wyliczaniu muzyków działających w Downtown. Idą w stronę poetyckiego eseju. Pojawiają się w nich zabiegi techniczne mające zilustrować i zlokalizować słyszane dźwięki, z jednej strony zakorzeniając je w scenerii, z drugiej – komunikując, że nie tylko o ładne widoki tu chodzi.

Podróżując po świecie, zapragnęliśmy powrócić do Islandii. Heima po islandzku znaczy „w domu”. Odręcznie malowane napisy, krajobrazy i opowieści o przedmiotach nieożywionych przydają muzyce islandzkiego kwartetu Sigur Rós materialności. Cel był godny uhonorowania filmem dokumentalnym – oddać ojczyźnie to, czym się nasiąknęło. Na filmie koncerty grupy zamieniają się w misteria. Ważną rolę odgrywają w nich przestrzenie (sala w centrum kultury, pusta hala fabryczna, otwarte pole lub też dolina, która ma zostać zatopiona wraz z budową tamy), jak i pogoda oraz naturalny krajobraz, z którym najczęściej kojarzono muzykę grupy. Ale muzyka to też wiele innych wrażeń zmysłowych: barwa, faktura, dynamika, dla których reżyser szuka wizualnych ekwiwalentów, chropowatej faktury klifu, skał szorstkich jak elektroniczne sprzężenia.

*Dziennik podróży, kartografia Islandii i dokument muzyczny, w jednym*¹¹. Sekwencje koncertów przeplatają się z ujęciami pękających lodowców, zimowych krajobrazów czy – wraz z narastającą intensywnością dźwięku – wzbierającymi rzekami i wodospadami (płynącymi do tyłu). Cienie osuwają się po zboczach gór, warstwy chmur suną nad krajobrazem. *Przyzwyczyliśmy się do grania w dużych, zatoczonych miastach* – mówią członkowie zespołu. Może dlatego powrót, a raczej rekonstrukcja muzycznego wrażenia w islandzkiej scenerii spotkała się z tak dobrym przyjęciem *Heimy* na festiwalach filmowych. Zabieg użyty w filmie sprowadza się do pokazania każdego z koncertów, jakie objęła trasa, za pomocą synekdochy – pojedynczego utworu. Podobnie jak w *Buena Vista Social Club*, gdzie „aktor” zostaje związany z przestrzenią, a muzyka z krajobrazem, w dokumencie o Sigur Rós akustyczne aranżacje utworów są zilustrowane przestrzeniami kameeralnymi (małomiasteczkowej stołówki, sali jadalnej, bądź – podłożonego pod napisy końcowe – oświetlonego świecami wnętrza domu, w którym ciasnota nie pozwalałaby nawet na rozstawienie zestawów głośnikowych). Zespół poszerzony o kwartet Amiina wykonuje kompozycję (*Samskeyti*) na gitarach akustycznych, fortepianie, skrzypcach i wiolonczelach. Natomiast koncerty plenerowe bądź sceny nakręcone w Reykjavíku, w opuszczonych halach i na rynku miasta, pozwalają na prezentację kompozycji rozbudowanych, narastających aż po zgiełkliwe crescendo. Ogranicza je już tylko horyzont.

Dobrze byłoby przytoczyć w tym miejscu słowa Simona Fritha stwierdzającego, że muzyka nie „odzwierciedla” krajobrazu, ale produkuje go za pomocą wła-

ściwych jej środków wyrazu¹². Analogicznie wrażenie „etnicznej” autentyczności zostaje wytworzone przez użycie odpowiednich instrumentów, rytmów, dźwięków. Film wzorem innych *rockumentaries* powraca do korzeni, fizycznej lokalizacji, z której muzyka Sigur Rós się wywodzi. Nie zawsze można dotrzeć do autentycznej genezy kompozycji. Czego nie można odszukać w krajobrazie, wytwarza się w montażu, barwie, rytmie filmu, a czasem w jeszcze dalej posuniętej stylizacji (jak w dokumentach Davisa Guggenheima *Będzie głośno (It Might Get Loud, 2008)* i *From the Sky Down (2011/)*).

Heima przedstawia widzowi odmienne oblicze Islandii, ojczyzny Björk. Czasem jest to dość ekscentryczna specyfika miejscowego folkloru: chatka rzeźbiarza, zagroda kolekcjonera kamieni konstruującego z głazów instrumenty muzyczne. Jeden z koncertów odbywa się w trakcie wiosennego święta, podczas innego zostaje opowiedziana historia przemysłu rybnego i zamknięcia przetwórni w Djúpavíku. Piosenki są dedykowane także miejscom, które wkrótce znikną z mapy. Ry Cooder w *Chávez Ravine* zrekonstruował muzyczny ślad po osiedlu mieszkalnym wyburzonym pod stadion Dodgersów. Analogicznie muzyka Sigur Rós utrwała ślad doliny – dosłownie, łapiąc wiatr do mikrofonu. Obecym komponentem wśród islandzkiego folkloru jest sam zespół i jego muzyka, bogatsza o doświadczenia przywiezione z zewnątrz. Jak potwierdza to dokument *Mistrzowie wrzasku* (reż. Ari Alexander Ergis Magnússon, 2005) portretujący lokalną scenę muzyczną, inspirację post-punkową dynamiką, elektroniką i innymi „południowymi” stylami ukształtowały nie tylko estetykę Sigur Rós. Określana jako kapela post-rockowa, inkorporuje w swoją muzykę tradycyjną poezję epicką (*rímur*), chóry, orkiestry dęte, a w jednej ze scen komponuje nawet utwór na „kamienną marimbę”. Na islandzki grunt przynosi rockowe instrumentarium, elektroniczne modyfikacje dźwięku oraz zapożyczoną od Jimmy’ego Page’a technikę drażnienia strun gitary smyczkiem.

Jak pisze Tony Mitchell: *Muzyka jest sposobem na wyrażenie tonów, nastrojów, atmosfery oraz pól siłowych krajobrazów i miejskich panoram za pomocą środków mimetycznych, którymi czysto muzyczne formy, dynamika, struktury i ruch zarówno odzwierciedlają, jak i ucieleśniają kontury krajobrazu*¹³. Film w analogicznym geście próbuje zwizualizować wrażenie muzyki. Ta dwukierunkowa relacja przechodzi na gruncie kina w autentyczną wymianę idei, metod reprezentacji, pomysłów, zupełnie jakby ścieżka dźwiękowa i oprawa wizualna były dwojgiem muzyków.

Zrealizowany w 2012 r. eksperymentalny projekt związany z ostatnią płytą kwartetu, *Valtari*, można by dla odróżnienia nazwać anty-Heimą. To fani tworzą w nim teledyski do utworów z albumu. Jak się jednak okazuje, niewielu artystów substytuuje jednak islandzkie impresje odmiennymi wrażeniami. Nic dziwnego: dialog ze specyfiką grupy trwa od ponad dziesięć lat ich obecności na scenie międzynarodowej (światowym sukcesem okazał się drugi album, *Ágætis byrjun*, redefiniujący styl zespołu). Narosła przez ten czas wizualna dokumentacja (teledyski, okładki albumów, opowieści muzyków) zdążyła ukonstytuować „zimowe” asocjacje tej muzyki.

Ujrzyć dźwięk

Dokument *Dotyk dźwięku (Touch the Sound)* rozpoczyna się zbliżeniem powierzchni gongu. Na membranie pobudzanej filcowymi pałeczkami do kotłów można zauważyć tworzące się fale. Wraz z tym, jak uderzenia szkockiej perkusistki



Touch the Sound: A Sound Journey with Evelyn Glennie,
reż. Thomas Riedelsheimer (2004)

Evelyn Glennie narastają, kamera oddala się, odsłaniając wnętrze olbrzymiej hali fabrycznej, po której rozchodzi się dźwięk. Zabiegi techniczne zastosowane przez reżysera, Thomasa Riedelsheimera, mają na celu zilustrowanie sposobu propagacji wrażeń akustycznych. Objasniają również sposób, w jaki Glennie postrzega muzykę i ogólnie świat dźwięków. Słowo „postrzegać” nie jest tu niezręcznością językową. Glennie od jedenastego roku życia jest niemal całkowicie głucha. Opowiadając o latach dojrzewania, kiedy lekarz zdiagnozował u niej postępującą utratę słuchu, perkusistka wspomina liczne nakazy i obwarowania uniemożliwiające kontynuowanie edukacji muzycznej. Opowieść o ograniczeniach i specjalnym sposobie traktowania, będącym warunkiem dalszego funkcjonowania w społeczeństwie, Riedelsheimer zilustrował ruinami zameczku. Ściany wciąż stoją, ale dachu już nie ma. Glennie nie tylko przekroczyła opisywaną wcześniej barierę, ale „spog-



Buena Vista Social Club, reż. Wim Wenders (1999)

łąda” na słyszającego widza już z drugiej strony. Wypowiada się na temat ograniczonej definicji dźwięku, zaskoczona ignorancją względem rytmów, które nas otaczają – niezależnie, czy znajdujemy się (jak bohaterka) w ogrodzie zen (Karesansui), czy na szczycie wieżowca w centrum rozbudowującej się metropolii.

Dźwięk jest wszędzie – także w obrazie. W spotkaniach Glennie z muzykami odmiennych kręgów kulturowych w trakcie jej podróżowania (powrót do domu, występy w nietypowych miejscach, jak dworzec kolejowy czy fabryka cukru) wizualne ekwiwalenty odgłosów są tłumaczone ilustracjami jak z podręcznika fizyki: pióro opada na podłogę fabryki. Kiedy ma już dotknąć ziemi, reżyser wstawia kadr z rozchodzącymi się po wodzie kręgami. Dźwięk podróżuje w materii i *Touch the Sound* o tym przypomina. Sugestywne obrazy nie zawsze „zostają uzasadnione” muzyką, jak gdyby widz miał nie tylko znaleźć się „w skórze” bohaterki, ale i zmienić sposób, w jaki myśli się o dźwięku (w szczególności jest tu obalane przekonanie o jego niematerialnej naturze). Liczne są ujęcia tworzące swoistą „składnię zastępczą”: trzepoczące flagi, wzburzenia powierzchni gongu i innych „membran”, do jakich bębniarz przyłoży swoje pałeczki. Wszystko zostaje wzmocnione, nacechowane większą wrażliwością, czułością „sprzętu rejestrującego”.

Buldożery demolują budynek, podczas gdy na dachu wieżowca dwójka perkusistów stacza muzyczną „bitwę”. Już sama ulica, jak w *Step Across the Border*, jest kolażem odgłosów, mikroritmów miejskiej dżungli. Miastem targają fale. Poruszone wiatrem chmury odbijają się w szkle fasad budynków. W tej kakofonii Glennie nie czuje się niepewnie. Jej selektywny słuch wyłapuje tylko najgłośniejsze dźwięki – resztę odczuwa ciało. *Wielu z nas nie ma tej wybiórczości pomagającej ogarnąć to, co dzieje się wokół nas* – opowiada Glennie, siedząc na podeście w japońskim ogrodzie. Jakby na potwierdzenie tych słów niespodziewanie w kadrze pojawia się mnich z grabiami, pojedynczy ruchomy obiekt, na który nie zwracaliśmy wcześniej uwagi. Montaż wystawia na próbę nasze oczekiwania odnośnie do świata dźwięków, ale i zaskakuje. W jednej ze scen przez okrągłe okienko oglą-

damy malowniczy widok. Kamera cofa się, demonstrując, że nasza percepcja była narzucona przez cylindryczny tunel – długą na kilka metrów stalową rurę. Ilustracją teorii i praktyki jest też scena, w której Glennie gra na „waterphonie” w muzeum Guggenheima w Bilbao. Dźwięk rozchodzi się w górę spiralnych klatek schodowych. Naturalnie, gdyż struktura architektoniczna przypomina wnętrze ucha.

Wiele działań artystki zmierza do podkreślenia roli dotyku, sensytywności zmysłów innych niż słuch, a w tym również roli spotkania. Filmowi nadaje konstrukcję właśnie spotkanie muzyków (Glennie i Freda Fritha), do którego dochodzi w opuszczonej fabryce cukru. Muzycy, konfrontując się z nieznanym miejscem, najpierw badają brzmienie powierzchni ściennych, rur, instalacji i obiektów rozrzuconych po podłodze, by później użyć ich jako instrumentów. Artyści o zupełnie różnych doświadczeniach, wywodzący się z różnych kręgów najprawdopodobniej i muzykę postrzegają, odczuwają, konceptualizują w innych kategoriach. Ze względu na improwizowany charakter tych sesji oraz brak przygotowanego wcześniej (prefabrykowanego) materiału także kształt kompozycji w albumie został zdefiniowany przez samo spotkanie.

Paul

Powyżej opisane dokumenty obierają różne strategie w pokazywaniu tego, co niematerialne w transkulturowej przestrzeni, w podróży, jako rezultat spotkania. Nowatorska strategia przyjęta przez twórcę *Touch the Sound* ma odpowiedniki w opisywanych wcześniej dokumentach celebrujących wyjście naprzeciw, „spotkanie z” i przemianę pod wpływem drugiej kultury. Podobnie jak u Riedelsheimera, by zobaczyć dźwięk, trzeba jednak przekroczyć pewną granicę.

Mocną stroną dokumentu Joe Berlingera, poza faktem, że w ryzach trzyma go silny wążek powrotu i konfrontacji z niegdysiejszymi przeciwnikami (klamra w postaci rozmowy Paula Simona z Dalim Tambo, przywódcą i założycielem ruchu Artists Against Apartheid), jest prześledzenie rozwoju kompozycji – od ich powstania jeszcze w Ameryce, kiedy Simon w skupieniu przesłuchiwał ofiarowaną mu kasotę z nagraniem *Gumboots* Boyoyo Boys, po ostatnie szlify przed występem w *Saturday Night Live*. Na przykładzie pięciu piosenek z albumu reżyser pokazał ewolucję porozumienia z południowoafrykańskimi muzykami – negocjacji brzmienia na poziomie kompozycji. *Gumboots* tylko nowymi słowami odbiega od wersji, której Simon słuchał z kasy. Jednak już powstawaniu *Boy in the Bubble* towarzyszyła bardziej burzliwa atmosfera. Utwór rozpoczyna motyw akordeonowy. Kolejne sekcje powstawały z powycinanych fragmentów dłuższych *jamów*, odbywających się początkowo przy minimalnej interakcji białego muzyka z zespołem zebrany w studiu. Tekst *You Can Call Me Al* odnosi się w dużym stopniu do afrykańskiego doświadczenia Simona, ale podstawowy riff został wymyślony w trakcie improwizacji przez Raya Phiriego. Na przykładzie tego fragmentu, a później singla promującego album, zostaje rozwinięty wątek doświadczeń wyniesionych z pracy nad albumem i zmiany w strukturze tekstów pisanych przez Simona oraz większego wykorzystania sekcji rytmicznej przy pracy nad kolejnymi albumami (*Rhythm of the Saints*, *Songs from the Capeman*, *Surprise*). *Homeless* można uznać za optymalny przykład wymiany. Simon nagrał wersję demo i przesłał kasotę muzykom z Ladysmith Black Mambazo. Melodia i zaśpiew *Homeless*, *Homeless...* zostały uzupełnione przez ten słynny zespół *a capella* o chóralny wstęp.

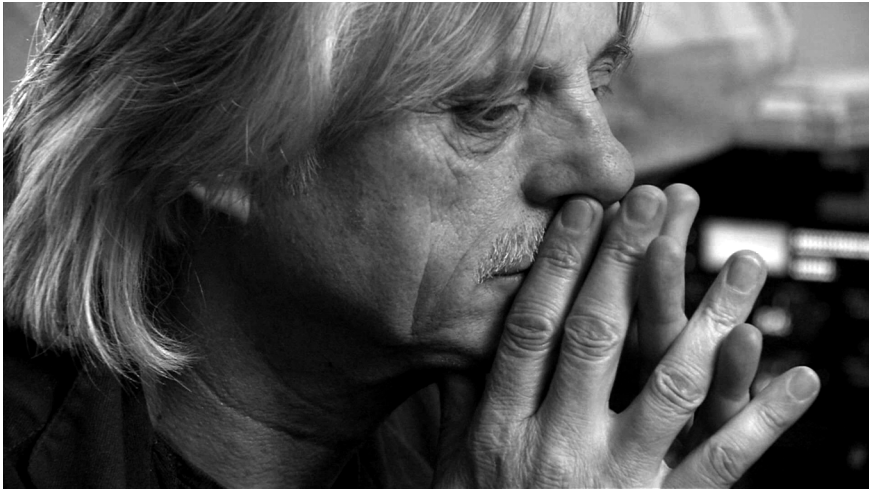
Ry

Przyglądanie się sesjom nagraniowym nie było naczelną strategią Wendersa przy pracy nad *Buena Vista Social Club*, jednak i tu geneza wielu utworów zostaje wyjaśniona. Wśród tradycyjnych kompozycji granych przez kolejne pokolenia muzyków pojawiają się ich nowe wersje, czasem całkowicie odmienne melodie do starych tekstów. Przykładem wspomniany już *Candela*, pod który Ry Cooder podłożył kilka akordów pasujących do melodii nuconej przez Ferrera, bądź też *Dos gardenias* z muzyką zaimprovizowaną przez Ferrera i Gonzáleza. Przez teksty zawarte w albumie *Buena Vista Social Club* przebija kilka pierwotnych funkcji muzyki jako sposobu kodowania przestrzeni w formie i dźwiękach. Właśnie te funkcje przywołuje Wenders, podkładając pod wykonanie *Pearl of the South* ujęcia „turystycznych atrakcji” Kuby: amerykańskich samochodów z lat 50., fabryk produkujących cygara i propagandy Fidela Castro, którą jest oplakatowane miasto. Ale turystów tu nie ma. Tak jak i o muzykach, których światowe kariery uniemożliwiło kulturowe embargo i izolacjonistyczna polityka państwa, nikt o nich nawet nie pamięta. Może dlatego Wenders opowiada o każdym z bohaterów w opustoszałych wnętrzach. W wielopiętrowym hotelu, w którego sali balowej odbywają się zajęcia z rytmiki, na fortepianie akompaniuje dzieciom Rubén González. Eliades Ochoa Bustamante przesiaduje na peronie kolejowym, jednak w zasięgu wzroku nie ma żadnego pociągu. Podobny nastrój wywołują kawiarnie i knajpy – zapewne na długo przed godziną otwarcia. Materiał zrealizowany podczas koncertu w Carnegie Hall, będący punktem kulminacyjnym filmu, płynnie przechodzi w sceny przedstawiające muzyków chodzących po ulicy (w Hawanie), przesiadujących w ulubionych miejscach: to ich dzień nieodświętny, który wciąż celebrują muzyką. Ironicznym komentarzem są ujęcia nowojorskich billboardów komentujących historię Buena Vista Social Club. Nieco później powróci kubańska propaganda: *Revolucja jest wieczna; Wierzymy w marzenia*. Jednak przed dotarciem do Carnegie Hall zespół zostaje powitany sloganem reklamowym z *Godzilli* Rolanda Emmericha: *Rozmiar ma znaczenie*.

ManFred

Szerzej topografię Nowego Jorku przekazuje ścieżka dźwiękowa, kolaż na miarę awangardowych dzieł audiowizualnych Arthura Lipsetta. Uwagę przykuwa fragment filmu (niemający jakiejś konkretnej, uporządkowanej struktury, a będący raczej kolażem sekwencji audiowizualnych), w którym kilka osób opowiada tę samą anegdotę. Montaż „przeskakuje” od jednej do drugiej, uwypuklając asynchroniczność. Ktoś zmierza do puenty, podczas gdy kto inny już się z niej śmieje. Podobny zabieg można obserwować w sposobie ukazania procesu twórczego. Melodia najpierw pojawia się w głowie. Frith ją nuci, siedząc w swoim mieszkaniu. Przez chwilę słyszymy ukończoną, zaaranżowaną wersję *Lost & Found*, by w kolejnej scenie pojawiło się jej wykonanie „na żywo”, w kameralnym gronie muzyków.

Każdy z filmów na swój własny sposób stara się przekazać to, czego w samej muzyce się nie dostrzeże, a w obrazie nie usłyszy. Wcześniej zostały opisane zabiegi z *Sounds and Silence*, w którym nierzeczywista przestrzeń „biura” Manfreda Eichera jest konstruowana na zasadzie boskiego punktu widzenia. Za sprawą ostrego montażu twórca przenosi widza do kolejnych studiów nagraniowych. Film opowiadający o podróżach wypełniając widoki zza okien przejeżdżających pojazdów lub znad skrzydła samolotu, co sugeruje, że Eicher ma niemal całą Europę „pod skrzydłami”, a już na



Sounds and Silence, reż. Peter Guyer, Norbert Wiedmer (2009)

pewno *pogranicza pomiędzy Orientem i Zachodem*, które przyciągają go do określonego rodzaju muzyki. Pod sceny odmierzające kolejne etapy narracji jest podłożony np. pulsujący rytm kompozycji *Nik Bärtsch's Ronin*, który towarzyszy podróżom Eichera przez studia nagraniowe w Tunezji, Bergamo, Kopenhadze, Frankfurcie. W *Sounds and Silence* pojawia się, choć na krótko, temat okładek ECM. Charakterystyczne krajobrazy, malownicze zdjęcia nieprzystępnej flory bądź rozmazane zbliżenia detali, kropel deszczu na szybie, powierzchni instrumentów – wszystko to ma ewokować nastrój muzyki, budzić skojarzenia z wyprodukowanymi przez Eichera dźwiękami. W jednej ze scen widzimy, jak bohater dokumentu nachyla się nad ekranem monitora i przegląda pokaźny katalog fotografii. Jedną z nich to nocny widok morza. Kamera robi zbliżenie na ikonę, po czym powierzchnia wody zaczyna falować, gdy fotografia zostaje zastąpiona materiałem filmowym. Całość uzupełnia saksofon Jana Garbarka, jednego z ikonicznych artystów ECM.

W *Edison's Teeth: Touching Hearing* Steven Connor pisze o zaskakującej naturze dźwięku i aktu słuchania: *Jednym z paradoksów słyszenia jest to, że wydaje się jednocześnie intensywnie cielesne (dźwięk dosłownie porusza się, trzęsie, dotyka nas) i w tajemniczy sposób niematerialne*¹⁴. O ile w muzyce zawartej na płycie *Sugar Factory* jakość dźwięku materializuje się w instalacjach, rurach i przedmiotach znalezionych w fabryce, o tyle odtworzenie go w warunkach studyjnych rzadko kiedy przynosi pożądany rezultat. Dźwięki pozostają specyfiką danej przestrzeni.

Po co więc próbować odtworzyć ją w filmie? Ponieważ celem jest nie tylko pokazanie miejsca, do którego odnosi się muzyka, ale jego ponowne odnalezienie. Muzyka na styku kultur, w wyniku spotkania i na mocy dialogu, kreuje w wyobraźni specjalne miejsce – *przestrzeń transkulturową*, w której oba elementy podlegają transformacji. Reprezentacje przestrzeni w dokumentach muzycznych – czy będą to ruchliwe uliczki Istambułu, opuszczone kluby Hawany czy też islandzkie krajobrazy – są bliskie oddaniu charakteru tego metaforycznego miejsca. Nie tylko one. Film, również za pomocą właściwych sobie środków, próbuje zilustrować muzykę, w której doświadczenie przestrzenne zostało wcześniej zakodowane. Wówczas nie będą to tylko „przepływy” krajobrazów, jakie Manfred Eicher ogląda zza szyby samochodu,

którym podróżuje, ale złożone w specyficzny sposób kadry, zabawy kolorami, fakturami, rytmem i dynamiką, pozwalające widzowi odczuć i ujrzeć dźwięk. Na tym styku kultury audialnej i wizualnej granice są po to, by je przesuwać.

MACIEJ STASIOWSKI

¹ P. Simon, *You Can Call Me Al*, album *Grace-land*, 1986.

² Por. A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pacek, Universitas, Kraków 2005.

³ http://www.ecmrecords.com/Catalogue/Artists/micus_stephan.php (dostęp: 20.01.2013).

⁴ G. Plasketes, *B-Sides, Undercurrents and Overtones: Peripheries to Popular in Music, 1960 to the Present*, Ashgate, Farnham – Burlington 2009, s. 97-98.

⁵ J. Connell, C. Gibson, *Sound Tracks. Popular music, Identity and Place*, Routledge, London – New York 2002, s. 88.

⁶ D. Tomas, *Transcultural Space and Transcultural Beings*, Westview Press, Boulder 1996, s. 1.

⁷ J. Connell, C. Gibson, dz. cyt., s. 91.

⁸ <http://www.stevetibbetts.com/ecm-bio-for-a-man-about-a-horse-2002-pt-2/> (dostęp: 20.01.2013).

⁹ C. Gibson, J. Connell, *Music and Tourism. On the Road Again*, Channel View Publications, Clevedon – Buffalo – Toronto 2005, s. 177.

¹⁰ D. Toop, *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Serpent's Tail, London 1995, s. 12.

¹¹ T. Mitchell, *Sigur Ros's Heima: An Icelandic Psychogeography*, „Transforming Cultures eJournal” 2009, nr 1, t. 4, <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/TfC/article/view/1072>, s. 192 (dostęp: 20.01.2013).

¹² Cyt za: T. Mitchell, tamże.

¹³ Tamże, s. 179.

¹⁴ S. Connor, *Edison's Teeth: Touching Hearing, w: Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*, red. V. Erlmann, Berg, Oxford – New York 2004, s. 157.



Under African Skies, reż. Joe Berlinger (2011)