

Szukając miejskich dźwięków Wywiad z Enrico Coniglio

Przekład: Marek Jeziński i Edyta Lorek-Jezińska

Przyjęto 8 października 2020; zaakceptowano 15 października 2020; opublikowano 30 grudnia 2020.

Marek Jeziński: Czym jest dla Pana dźwięk miasta? Czy postrzega Pan miasto jako pewnego rodzaju przypadkowy zlepek hałasów, czy może raczej jako usystematyzowany zestaw doznań dźwiękowych?

Enrico Coniglio: Miasto współczesne to problematyczny temat, to miejsce rozproszenia, fragmentacji, a jednocześnie – ponownej agregacji, gdzie każdy fragment jest kawałkiem gigantycznej układanki. Rozpowszechniony wokół nas, oszałamiający miejski kontekst akustyczny, którego doświadczamy, składa się w dużej mierze z elementów dźwiękowych występujących w tle, trudnych do wyśledzenia pod względem źródła pochodzenia, a które połączone dają coś, co można nazwać „szumem tła”. To pytanie przypomniało mi o „efekcie mgły”, jakie dawały stare telewizory z lampą katodową. Wydaje mi się to nieco podobne do zbioru niewyraźnych dźwięków, które odbieramy doświadczając miasta: czasem przychodzi pokusa, by poskładać je w jakąś ułożoną strukturę, może po to, by uporządkować chaos. Ale jest to raczej taki niewyraźny hałas (ten sam termin używany jest w żargonie wideo i audio), w którym trudno jest cokolwiek rozróżnić. I tu zaczyna się nasza rola: od nas zależy zrozumienie, dekodowanie i rozszyfrowanie tej akustycznej układanki, a na końcu ponowne ułożenie jej w jakąś kompozycję.

MJ: Do jakiego stopnia pejzaż dźwiękowy poddaje się semiologicznej interpretacji i bierze udział w definiowaniu charakteru danego miasta?

EC: Wiara w to, że miasto w swojej formalnej rzeczywistości, definiuje swój *soundscape*, to właściwe podejście. Ale miasto nie jest odczuwającym organizmem, to jego logika osadnicza definiuje ów *soundscape*. Zrozumienie miasta i jego krajobrazu może być operacją de-kodyfikacji, czyli odczytywania znaków, które są świadectwami historii danego miejsca. W interpretacji semiologicznej, miasto jest w istocie pojmowane jako zbiór języków, komunikatów, a zatem – jako obiekt do odczytania. W tym znaczeniu da się pomyśleć, że podejście narracyjne może pomóc społeczności, która osiedla się na danym terenie, zrozumieć jej rolę w konstruowaniu przestrzeni miejskiej, a poprzez to, dzięki transpozycji, także przestrzeni

akustycznej. Z drugiej jednak strony, nie jestem przekonany, że dźwięki otoczenia są podobne do muzycznej partytury – ten pomysł zbyt często rodził uproszczone lub nawet romantyczne interpretacje pejzażu dźwiękowego. Nie ulega wątpliwości, że niektóre dźwięki, wychwytywane przez ucho (drony, rezonanse, sygnały), odnoszą się do muzycznej pamięci, którą nam wpajano, ale takie podejście w ogóle mnie nie przekonuje.

***MJ:* Czy istnieje jakiś dźwiękowy wyznacznik, który mógłby Pan przypisać swojemu miastu?**

EC: Moje miasto, Wenecja, jest inne, niż te, o których rozmawialiśmy przed chwilą i chociaż zostało gruntownie przekształcone między XIX i XX wiekiem, nie przeszło większych zmian, które ujednolificały pozostałe miasta we Włoszech. Z jednej strony, to miasto do dziś zachowało swoją unikalność, w której dźwięk wody wyraźnie dominuje i w symboliczny sposób ujawnia historyczny charakter portowy miasta, z drugiej zaś strony, przemysł turystyczny ostatecznie w znaczący sposób zmodyfikował „topofonię” tradycyjnego miasta. Można jednak przeanalizować różne obszary makro, które – ze względu na jednorodność – mają specyficzne właściwości akustyczne, jak choćby historyczną część miasta, obszar laguny oraz miasto kontynentalne. Wszystko zatem zależy od skali obserwacji. Osobiście interesuje mnie obserwowanie sposobu, w jaki te obszary dźwiękowe nakładają się na siebie, by zrozumieć, co się dzieje na marginesach – tam, gdzie zjawiska stają się niepewne, krajobrazy zostają skażone, a sama koncepcja specyficzności, tożsamości dźwiękowej – zostaje zamazana.

***MJ:* W swojej twórczości odwołuje się Pan do różnorodnych pejzaży dźwiękowych: są w nich odgłosy przyrody z egzotycznych dla europejskiego słuchacza miejsc, ale też nagrania pochodzące z typowych dla współczesnego człowieka lokalizacji: miast, przemysłu, pracujących maszyn, pracujących ludzi. Na przykład nagrywał Pan ludzi pracujących w Murano przy wytapianiu artystycznego szkła lub w młynie oliwnym. Czy słuchanie miasta/przemysłu/ludzi pracujących w mieście oznacza wsłuchiwanie się w dźwięki jakiegoś szczególnego typu? Na co wyjątkowo zwraca Pan uwagę podczas nagrań?**

EC: Słuchanie dźwięków tradycyjnej pracy, takich jak wspomniane w pytaniu jest niezwykle fascynujące, a przy tym pozwala odkryć, jak rozwijało się rzemiosło w obliczu postępu technologicznego, który dokonywał się w specyficznych kontekstach. Piec do wytopu szkła artystycznego na Murano charakteryzuje się dziś odgłosem typowym dla współczesnych pieców do topienia szkła, ma obudowę, która pochłania wszystkie drobne odgłosy pracy. A ta praca jest nadal w dużej mierze wykonywana tradycyjnie, jak dmuchanie szkła ustami i za pomocą tradycyjnych narzędzi (szczypce, nożyczki, foremki). Podobnie w przypadku olejarni – obecnie są one w pełni zmechanizowane, wypełnione ciężkimi dźwiękami, a głos ludzki jest zanurzony w hałasie maszyn i nie pozostawia zbyt wiele miejsca na bukoliczne wyobrażenia o pracy. A to, co mnie interesuje to dźwięki „marginalne/uboczne”, wyłaniające się z pozornych kontrastów między człowiekiem a maszyną, miastem a wsią, krajobrazem naturalnym a przetworzonym przez człowieka, gdzie źródła akustyczne mieszają się i przenikają. Tam, gdzie pojawia się sprzeczność, a klasyfikacje i katalogowanie tracą sens.

MJ: Czy mógłby Pan opowiedzieć, jak wyglądały początki Pana zainteresowania nagrywaniem dźwięków (czy to miasta, czy to przyrody – ożywionej czy nieożywionej)? Nagrania terenowe to jednak pewna nisza, młodzi ludzie chcąc pracować z dźwiękiem raczej myślą o typowym graniu muzyki na instrumentach, tworzeniu zespołów, nagrywania płyt. Jak było w Pana przypadku? Jak to się stało, że trafił Pan na nagrania terenowe i sam się nimi zainteresował?

EC: Urodziłem się w latach 70. w mieście zamieszkanym przez stałych mieszkańców – to coś, co niestety, Wenecja w dużej mierze utraciła. Dlatego też od dzieciństwa moje uszy były przyzwyczajane do tego, by słuchać: proszę pomyśleć tylko o mieście bez samochodów! Niedawno odświeżyłem sobie moje stare kasety audio z lat 80., na których znalazłem nagrania zarejestrowane moim tanim Walkmanem, gdy jeszcze nie wiedziałem nic na temat historii fonografii. W zasadzie uważam się za muzyka, a nie producenta muzyki elektronicznej. Wiele lat później, około połowy pierwszej dekady lat 2000 odkryłem nagrania terenowe poprzez słuchanie sieci, webzinów oraz przez media drukowane.

MJ: Czy nagrania terenowe, jak choćby pracę wiejskiego młyna oliwnego, traktuje Pan muzycznie, czy szuka Pan w nich (i w nagraniach i w samych dźwiękach) struktur harmonicznyc

EC: Wspomniałem wcześniej, że nagrania terenowe nie są muzyką, choć można w nich zidentyfikować struktury, sekwencje rytmiczne, a nawet nuty i harmonie, które nawiązują do naszej zachodniej koncepcji muzyki. Celem mojej pracy w młynie w Tordibetto w Umbrii nie było pokazywanie elementów muzycznych, ale raczej eksploracja barwy dźwięku jako zjawiska akustycznego, niemal w ujęciu „makro”. Muszę zaznaczyć, że dźwięk istnieje w znaczeniu ontologicznym, a jego uchwycenie i praca nad nim jest działaniem poetyckim – działaniem, które buduje znaczenia.

MJ: Czy mógłby Pan podzielić się z nami swoimi spostrzeżeniami na temat roli procesu cyfryzacji w nagraniach terenowych? Trudno sobie wyobrazić nagrywanie dźwięku bez udziału technologii, ale czy nie oznacza to całkowitego uzależnienia od rozwiązań technicznych?

EC: Oczywiście jest, że bez postępu i zaawansowania technologicznego człowiek nie mógłby aspirować do uchwycenia i archiwizowania dźwięku. Od pierwszego nagrania „Au Clair de la Lune” w 1860 roku dokonanego przez Édouarda-Léona Scotta de Martinville’a nastąpił oszałamiający skok do przodu. Prawda jest taka, że wszyscy jesteśmy ofiarami, nazwijmy to, „prymitywizmu technologicznego” i że bez wsparcia cyfrowego lub analogowego nie byłibyśmy w stanie uprawiać naszej sztuki, praktykować zawodu, czy prowadzić badań.

MJ: Artyści i osoby zajmujące się nagrywaniem korzystają z coraz lepszych mikrofonów, stosują coraz dokładniejszą obróbkę dźwięku, używają coraz bardziej zaawansowanych programów do redukcji szumu. Czy to nas zbliża do prawdziwego brzmienia dźwięku? Do bardziej autentycznego obrazu świata?

EC: W pewnym sensie, jeśli nasze uszy są najbardziej wymyślnym mikrofonem, jaki mamy do dyspozycji, to wraz z postępem technologicznym możemy twierdzić, że budujemy mikrofony, które odbierają dźwięk w coraz bardziej realistyczny sposób. Ale czy to tak naprawdę nas interesuje? Przebudowywanie rzeczywistości? W jakim celu, jeśli nie dla prostej rozrywki? Przyjmując, że środowisko akustyczne jest środowiskiem typu *low-fidelity* – a mam na myśli środowisko także poza miejskim kontekstem – i biorąc pod uwagę, że mikrofony nadają nagraniom własną barwę, musimy przyjąć, że cały łańcuch wszystkich czynności przy nagrywaniu „koloruje” dźwięk i dodaje do niego szumy, a próbki dźwiękowe to przede wszystkim redukcja autentycznej rzeczywistości (ale czy istnieje autentyczna rzeczywistość?). Uważam, że nagrywanie w terenie nie powinno służyć reprodukcji rzeczywistości, ani też udawaniu, że rzeczywistość jest bardziej „przezroczysta”, niż naprawdę jest. Akustyczna rzeczywistość jakiegoś miejsca jest fałszywa, czy może lepiej – szorstka. Jestem przekonany, że wymyślenie „innej” rzeczywistości nie powinno być działaniem fikcyjnym, ale interpretacją.

MJ: Proszę sobie wyobrazić, że zaprasza Pan turystów na dźwiękowe safari w mieście. Jakiego typu dźwięki chciałby Pan uchwycić i zarejestrować? Na jakie dźwięki, według Pana, zwróciliby uwagę uczestnicy? Jakie miasto poleciliby Pan na tego typu poszukiwania?

EC: Jeśli mówimy o Wenecji, to przede wszystkim zaprosiłbym uczestników do przygotowania sobie mentalnej mapy tego miasta. By w swych badaniach terenowych nastawili się na kryteria analityczne, narzucając sobie pewne zasady, a nie jedynie polegając na własnych uszach. Zalecałbym to, bo – mówiąc szczerze – nie interesują mnie dźwiękowe zdjęcia miejsc (nie jesteśmy audio-turystami!), ale raczej odkrycia niewidzialnych tekstur. To, co mnie interesuje, to zrozumienie, dlaczego pojawia się jakiś dźwięk, skąd się bierze, jakie ekonomiczne struktury są jego podstawą, w jaki sposób dany teren jest używany przez osiedlonych tam ludzi. Jestem ciekaw, jakie krytyczne aspekty miasta mogą wyłonić się ze zbiorowego, czy też indywidualnego słuchania w towarzystwie przewodnika. Wenecja to miasto zupełnie inne, niż reszta świata. A miejskie safari zacząłbym od zadania pytania: czy możliwe jest zrozumienie, czym jest dzisiejsza Wenecja, wychodząc od jej „topofonii”? Słuchanie pejzażu dźwiękowego jest zawsze podróżą w czasie, zagłębieniem się w przyczynowość wydarzeń i w oddziaływanie człowieka na jego otoczenie.

MJ: Jak postrzega Pan interakcje miast i ludzi poprzez dźwięk? Człowiek współ-tworzy miasto także przy pomocy dźwięków – ich obecność to także obecność człowieka w świecie, ale jak możemy odczytać (usłyszeć?) ludzkie działania w opisie dźwiękowym?

EC: Podejrzewam, że bardzo niewiele osób mieszkających w miastach zwraca uwagę na akustyczne środowisko wokół nich. Dzieje się tak dlatego, że wszystko, do czego jesteśmy przyzwyczajeni, bierzemy za pewnik. Uruchamiamy naszą uwagę tylko wtedy, gdy znajdziemy się w sytuacji zawieszenia normalności w codziennym życiu, a także często wtedy, gdy coś wyda się nam egzotyczne, a poprzez to interesujące. W życiu codziennym nasze podejście jest pasywne, można uznać, pozbawione osądu moralnego. Zdumiewa mnie, jak zwykły pasażer w metrze jest w stanie znieść pisk hamulców wagonika, którym anonimowo udaje się każdego ranka do pracy. Prawdą jest, że przyjmuje się, że współczesne miasto, teraz już od ponad wieku, od kiedy samochody zastąpiły powozy konne, jest niewyraźną mieszanką dźwięków, które odzwierciedlają nasz sposób życia w takim miejscu: rodzaj wszechobecnej akustycznej dezaklimatyzacji naszej zachodniej kultury.

***MJ:* A na koniec i przy okazji. Czy może Pan podzielić się z nami swoimi upodobaniami muzycznymi i dźwiękowymi? Jakiego typu dźwięki sprawiają Panu przyjemność, a jakich Pan nie toleruje? Czy mógłby Pan wymienić kilku artystów-muzyków czy kompozytorów, którzy są dla Pana ważni z jakichś względów? Jakich artystów z zakresu *field recording* szczególnie Pan ceni?**

EC: W życiu codziennym słucham różnorodnych dźwięków, ale to zależy od tego, w jaki sposób wykorzystuję muzykę o różnych porach dnia: podczas pracy, gdy spaceruję ulicą, gdy prowadzę samochód, gdy gotuję... Nie mam szczególnych upodobań do jakichś artystów jako takich, ale do ich niektórych dzieł. Bardzo bliskie są mi utwory klasycznych kompozytorów, takich jak: Alvin Lucier, Eliane Radigue, Bruno Madera, Luigi Nono. A ostatnio na przykład, śledzę prace BJ Nilsena, Philla Niblocka, Chrisa Watsona, Andrei Polliego, Jany Winderen, Jeza Riley'a Frencha, Kate Carr, Daniela Menche, Erica La Casa, Simona Scotta, a także interesuję się działalnością wytwórni płytowych, które wydają ich dzieła. Ponadto zapoznają się z pracami takich artystów, jak Giulio Aldinucci, Giovanni Lami, Giuseppe Ielasi, Attila Faravelli, Francesco Giannico, Nicola Di Croce. To niektórzy z moich włoskich przyjaciół, którzy również, ale nie tylko, działają w obszarze nagrań terenowych, ale też nie chciałbym być nieuprzejmy i zapomnieć o kimś, kogo darzę atencją. I oczywiście, cenię również wszystkich tych artystów, których zapraszam do publikowania na moim netlabelu Galaverna [www.galaverna.org]. Och, zapomniałem... nienawidzę reggaetonu, opery i włoskiego rocka!

Enrico Coniglio (ur. 1975)

Pochodzący z Wenecji włoski kompozytor, muzyk i artysta, zajmujący się dźwiękiem. W swojej sztuce łączy inspiracje muzyczne (ambient, muzyka klasyczna i współczesna, elektroakustyka), *field recording*, dźwięki otoczenia i dźwięki dronów. Realizuje projekty artystyczne, związane z estetyką krajobrazu, obrazujące utratę tożsamości miejsc i ewolucję terenów zamieszkałych przez ludzi (jak Laguna Wenecka). Poza utworami *stricte* muzycznymi, opracowuje oprawy dźwiękowe do krótkometrażowych filmów fabularnych, filmów dokumentalnych, wystaw dzieł sztuki i przedstawień teatralnych.

Enrico Coniglio współpracuje także z innymi artystami, tworząc okazjonalne projekty muzyczne, jak choćby: „Open to the Sea”, „Tavoloparlante”, „Lemures”, „Aqua Dorsa”, „Herion” oraz „My Home, Sinking”. Poza licznymi koncertami we Włoszech, swoje prace dźwiękowe prezentował także w Irlandii, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii, Rosji podczas muzycznych festiwali, w galeriach sztuki, teatrach i salach koncertowych. Wraz z Leandro Pisano, przy współpracy Nicoli di Croce, prowadzi niekomercyjny netlabel Galaverna, zajmujący się promowaniem nagrań terenowych i *soundscape'ów*.

Więcej na stronie artysty: <http://www.enricoconiglio.com>