



*Przez zabawę ku źródłom dźwięków —  
przyczynek do badań instalacji  
dźwiękowych w twórczości  
Lidii Zielińskiej*

MARTA DZIEWANOWSKA-PACHOWSKA

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

The Chopin University of Music, Warsaw

✉ [marta.dziewanowska-pachowska@chopin.edu.pl](mailto:marta.dziewanowska-pachowska@chopin.edu.pl)

DOI: [10.2478/prm-2022-0003](https://doi.org/10.2478/prm-2022-0003)

Pierwsza definicja sztuki instalacji, pochodząca z *Oxford English Dictionary* z 1969 roku, brzmiała: „Duże dzieło sztuki (zazwyczaj rzeźba) stworzone specjalnie do danej przestrzeni galerii, muzeum czy innego miejsca”<sup>1</sup>. Choć straciła ona już na aktualności ze względu na rozszerzenie zakresu pojęcia i różnorodność realizacji tego typu dzieł, to wciąż przykłada uwagę wykorzystane w niej określenie „duże dzieło sztuki”. Niektóre instalacje rzeczywiście charakteryzują się znaczącymi gabarytami, jednak to nie fizyczne właściwości stanowią o wyjątkowości tego rodzaju przedsięwzięć, a przymiotnik „duże” należy raczej odnieść do ich złożoności koncepcyjnej i realizacyjnej. W sposób szczególny uwaga ta odnosi się do instalacji dźwiękowych, czyli obiektów i sytuacji, w których obok innych elementów rolę wyróżniającą odgrywa aspekt brzmieniowy. Stąd też zainteresowanie tym nurtem wykazują przede wszystkim kompozytorzy skłaniający się ku muzyce eksperymentalnej i twórczości elektroakustycznej.

1 Cyt. za: Monika Jadzińska, „Duże dzieło sztuki”. *Sztuka instalacji — autentyzm, zachowanie, konserwacja*, Kraków 2012, s. 100.

Oprócz dźwiękowości w dziełach z tego gatunku istotny jest sposób kształtowania lub wykorzystania przestrzeni. Zgodnie ze stanowiskiem Łukasza Guzka, polskiego badacza sztuki XX i XXI wieku, to „związek przestrzeni i obecności jest cechą definiującą specyfikę formy dzieł sztuki instalacji”<sup>2</sup>. Stąd też interaktywność oraz partycypacyjność stanowią te cechy gatunku, które sprawiają, że działalność w tym zakresie staje się szczególnie inspirująca dla artystów poszukujących nowych środków wyrazu oraz sposobów pobudzenia zaangażowanego, aktywnego odbioru ich dzieł. Nie mniej frapującym czynnikiem jest specyficzne podejście twórców do zagadnienia czasowości, odbiegające od tradycyjnego, linearnego pojmowania funkcji czasu w kompozycjach muzycznych, a także zainteresowanie możliwościami włączania elementów wizualnych oraz obiektów fizycznych do utworów, co wiąże się z dbałością o spójność i wielorakość multisensorycznych wrażeń, jakich odbiorca powinien doświadczyć.

W historii muzyki polskiej sztuka instalacji dźwiękowych ma dość długą tradycję. Jednymi z pierwszych polskich utworów tego gatunku są dwie *Kompozycje przestrzenno-muzyczne* z 1968 i z 1970 roku, stworzone przez Zygmunta Krauzego we współpracy z architektką Teresą Kelm — odpowiedzialną za warstwę przestrzenną<sup>3</sup>. Muzyka i przestrzeń tworzą w nich integralną całość. Odbiorca spaceruje po specjalnie zaplanowanym i przygotowanym pomieszczeniu, kształtując własną wersję słuchanego utworu, zarówno w zakresie kolejności i dynamiki poszczególnych brzmień, jak i czasu trwania muzycznych odcinków. Sposób odbioru utworu jest odmienny od tego, do którego został przyzwyczajony w sytuacji tradycyjnego koncertu. Zamiast biernej postawy, jaką wymusza na słuchaczu fotel umiejscowiony na widowni, twórcy instalacji wymagają od uczestnika wydarzenia ruchu w przestrzeni, podejmowania decyzji, aktywnej percepcji. W ten sposób rola odbiorcy ulega redefinicji, a eksperyment — związany

---

2 Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa 2007, s. 6.

3 Opisy wymienionych instalacji Zygmunta Krauzego wraz z ilustracjami znajdują się m.in. w: Krzysztof Szwaigier, *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego*, Kraków 2008, s. 109–115, 141–146.

z fascynacją Krauzego ideą unizmu — staje się przyczynkiem do dyskusji nad tradycyjnym podejściem do czasu i przestrzeni w muzyce.

Choć nowatorskie utwory Krauzego dość długo pozostawały unikatowe na skalę Polski, to w latach 80. XX wieku twórczość łącząca muzykę, przestrzeń, obiekty i elementy wizualne i wymagające zaangażowania odbiorcy znalazła się w granicach zainteresowań także innych rodzimych kompozytorów. Wśród nich była Lidia Zielińska, której wielowątkowa i bogata twórczość nie została dotąd poddana gruntownym opracowaniom przez teoretyków i muzykologów<sup>4</sup>. U źródeł wielu jej utworów tkwi fascynacja literaturą, przede wszystkim XX wieku, część powstała we współpracy z przedstawicielami środowiska plastycznego i teatralnego. Odzwierciedlenie jej głębokiej świadomości oddalenia współczesnego człowieka od mentalności dawnych epok, a także różnorodności obecnie współistniejących cywilizacji odnajdujemy chociażby w odautorskiej nocie programowej towarzyszącej instalacji *Motetus universalis* z 1998 roku:

Pieśni Pigmejów, chorał gregoriański, a nawet *Pasje* Bacha — to dla nas dziś tylko obiekty estetyczne. Trzeba dużej wiedzy i empatii, by uchwycić całe bogactwo

- 4 W literaturze muzycznej i muzykologicznej dostępne są omówienia i analizy zaledwie kilku dzieł Lidii Zielińskiej. Szerszej analizy utworu *Cascando* podjęła się Monika Jazownik w książce *Wokół dramatu absurdu schizofrenią naznaczonego. „Cascando” Lidii Zielińskiej według Samuela Becketta* (Poznań 2003). Natomiast artykuły na temat twórczości kompozytorki napisali w ostatnich latach m.in. Beata Maruszko (*Poszukiwanie środków ruchowych do muzyki elektroakustycznej na przykładzie „Ballady sopra Ballata na taśmę” Lidii Zielińskiej*, w: *De musica commentarii*, vol. 2, red. Teresa Brodniewicz i Hanna Kostrzewska, Poznań 2010, s. 283–298), Maciej Jabłoński (*Podłuchane, podpatrzone. O muzyce Lidii Zielińskiej*, „Ruch Muzyczny” 2014 nr 1, s. 98–101), Dominik Puk (*Technika „powiększająca” i technika „pomniejszająca”: o rewizji, czyli powrocie do istoty relacji koncertujących w „Concerto. Re Maggiore” Andrzeja Kwiecińskiego i „Sinfonia Concertante” Lidii Zielińskiej*, w: *Fora Akademickie w latach 2014–2019*, red. Teresa Adamowicz-Kaszuła, Poznań 2021, s. 129–149; *O przeklinaniu wojny przez Lidzię Zielińską: „Dźwiękówisko V: Nie podoba mi się to...”*, w: *Dzieci i doświadczenie wojny — wiek XX i XXI*, red. Małgorzata Grzywacz i Małgorzata Okupnik, Poznań 2020, s. 279–295) i Jacek Szerszenowicz (*Między surkonwencjonalizmem i surrealizmem: cykl „Ukiyo-e” Marcela Chyrzyńskiego i „Ukiyo” Lidii Zielińskiej wobec tradycji japońskiej i europejskiej*, w: *Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2020, s. 395–412).

powiązań słów z muzyką, odczytać konteksty kulturowe, religijne, obyczajowe etc. My w najlepszym przypadku rozumiemy pojedyncze wyrazy i cieszymy się współbrzmieniem dźwięków<sup>5</sup>.

Wyróżniającym się zakresem działania Zielińskiej jest muzyka elektroakustyczna i szeroko pojęta twórczość multimedialna. Należy także podkreślić istotny wkład kompozytorki w popularyzację muzyki współczesnej — zarówno poprzez zaangażowanie w przygotowanie festiwali (Warszawska Jesień, Poznańska Wiosna Muzyczna) oraz pełnienie znaczących funkcji w stowarzyszeniach muzycznych (Związek Kompozytorów Polskich, Polskie Stowarzyszenie Muzyki Elektroakustycznej), jak i przez wygłaszanie wykładów w polskich i zagranicznych uczelniach oraz publikację artykułów dotyczących muzyki najnowszej, eksperymentalnej czy ekologii dźwiękowej<sup>6</sup>.

Wśród szczególnie ważnych dla kompozytorki źródeł inspiracji należy wymienić z jednej strony naturę dźwięku (poszukiwania właściwości różnorodnych brzmień), co stanowi rezonans studiów kompozytorskich u Andrzeja Koszewskiego, z drugiej natomiast — fascynację badaniami dotyczącymi pejzażu dźwiękowego i ideami głoszonymi przez ojca tego nurtu, Raymonda Murraya Schafera. Obydwa wspomniane pola zainteresowań znajdują odzwierciedlenie w twórczości instalacyjnej Zielińskiej — dziedzinie podatnej na różnorodne eksploracje w zakresie brzmienia i percepcji oraz umożliwiającej realizację działających na wyobraźnię dźwiękowych eksperymentów. Te ostatnie natomiast stanowią niewyczerpane źródło pomysłów na przybliżanie muzyki najmłodszym słuchaczom. W katalogu twórczości Zielińskiej można więc znaleźć szereg tytułów stworzonych z myślą o tak wymagającej grupie odbiorców, jaką są dzieci.

Pierwsza instalacja Zielińskiej — *Musique d'ameublement* — powstała w 1986 roku, natomiast w 1988 kompozytorka stworzyła *Muzeum dźwięku* — projekt o charakterze edukacyjnym, w ramach którego prezentowany

5 Lidia Zielińska, *Motetus universalis* — opis instalacji autorstwa kompozytorki.

6 Na upowszechnienie zagadnień związanych z pejzażem dźwiękowym wśród polskich odbiorców istotny wpływ wywarł współtworzony przez Zielińską w latach 90. XX wieku kwartalnik „Monochord”.

był szereg instalacji dźwiękowych w kilku pomieszczeniach<sup>7</sup>. W dorobku Zielińskiej znajduje się kilkanaście instalacji, a także szereg performance'ów<sup>8</sup> oraz utworów intermedialnych trudnych do jednoznacznego sklasyfikowania, plasujących na granicy różnych gatunków, między innymi<sup>9</sup>:

1. *Musique d'ameublement*, instalacja interaktywna (1986),
2. *Muzeum dźwięku*, „żywa” instalacja dla dzieci (1988),
3. *Muzyka potencjalna* [nr 1]. *Spiskowa teoria dźwięku*, instalacja (1988),
4. *Projekt dla końca korytarza*, instalacja (1994),
5. *Bukiet z jarzyn*, audio-instalacja interaktywna (1997),
6. *Motetus universalis* (*Muzyka potencjalna* nr 2), instalacja (1997),

- 
- 7 Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie informacje dotyczące poszczególnych instalacji i projektów pochodzą z korespondencji prowadzonej z kompozytorką we wrześniu 2021 roku i materiałów z jej domowego archiwum.
  - 8 Zgodnie definicją zaproponowaną przez Monikę Jadzińską, „«instalacja» to termin odnoszący się do różnego rodzaju prac, projektów, których cechą wspólną jest łączenie różnych form, mediów, obiektów [...], nowych technologii [...], jak również wykorzystanie przestrzeni, miejsca oraz elementów sensualnych tworzących swoistą jedność z elementami materialnymi” (M. Jadzińska, „*Duże dzieło sztuki*”..., op. cit., s. 95). Jedną z istotnych cech sztuki instalacji jest performatywność, a więc nastawienie na działanie w obrębie zaproponowanego przez artystę środowiska. W przypadku performance'ów mamy natomiast do czynienia z takimi działaniami artystycznymi, które „performer wykonuje zarówno przed publicznością, jak i przed sobą samym” (Jacek Wachowski, *O performatywności sztuk performatywnych*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Kraków 2013, s. 18). Artysta wykorzystuje zatem najczęściej własne ciało jako narzędzie oddziaływania na odbiorcę. Rozróżnienie tych gatunków nie zawsze jest oczywiste, gdyż instalacje mogą stanowić przestrzeń realizacji performance'ów.
  - 9 Poza wymienionymi sama kompozytorka — w korespondencji z autorką artykułu z września 2021 roku — wśród działań instalacyjnych i im pokrewnym wskazała także: *Sztuczny kult* na taśmę magnetofonową, taśmę wideo, neony i obiekty plastyczne (1985), *Seans* (projekt multimedialny na taśmę, kamerę wideo i rysujące dzieci, 1986), *Heldenleben. Podsluchane, podpatrzone*, kompozycja na taśmę audio, taśmę wideo i teatr cieni (1986–1987), *To samo*, performance na 10 magnetofonów kasetowych i 45-metrowy wyrób dzieciarski w kolorze MPO orange (1988), *Głosy*, wideo-performance (1992), *Szkieł z natury*, spektakl multimedialny (2002), *Ze szkiełownika 2*, spektakl multimedialny (2003), *Otwórz uszy! Otwórz oczy!*, miniatura audiowizualna dla dzieci na skrzypce, brzmienia elektroakustyczne i obrazy stereoskopowe (2006), *Muzyczne pejzaże*, performance multimedialny na 8–12 muzyków, elektronikę, wideo i dziecięcą publiczność (2011), *Na polu*, minispektakl (2011). Objętość i zakres niniejszego artykułu nie pozwala na analizę i omówienie przynależności gatunkowej wszystkich wymienionych dzieł.

7. *Alles gab's schon mal / Wszystko już było*, instalacja audiowizualna (2006),
8. *Lutosławski DIY*, instalacja i flash mob (2013),
9. *Plasterki muzyki*, instalacja interaktywna dla dzieci i dorosłych (2013),
10. *Looks Chinese, sounds Polish*, instalacja oktofoniczna (2013),
11. *Polish Sonorities*, instalacja oktofoniczna (2014).

Każda z realizacji (niekiedy ta sama instalacja była prezentowana wielokrotnie i dostosowywana do nowych warunków) niesie inne wartości i budzi różne skojarzenia, wymaga od odbiorcy szczególnego rodzaju aktywności, pobudza do samodzielnego kształtowania odbioru i budowania znaczeń. Niektóre tytuły wprost wskazują na źródła inspiracji (jak choćby *Musique d'ameublement*, bezpośrednio odwołująca się do twórczości Erika Satie, czy *Lutosławski DIY*), inne zaś — na pozór abstrakcyjne — znajdują swoje wyjaśnienie w budowie lub sposobie funkcjonowania obiektu. Jak już zostało wspomniane, ważną przestrzenią działań Lidii Zielińskiej jest twórczość skierowana do dzieci i młodzieży. W znacznej części wyżej wymienionych instalacji (poz. 1., 2., 3., 6., 7., 9.) kompozytorka wskazywała najmłodszych jako grupę docelową uczestników. W artykule zostaną omówione dokładniej wybrane instalacje, wdrażające odmienne podejścia do roli odbiorcy, a tym samym — różnorakie poziomy jego zaangażowania.

Jak zauważa Krzysztof Sz wajgier, aspekt brzmieniowy w twórczości Zielińskiej eksplorowany jest w dwóch zakresach — pod względem harmonicznym oraz źródłowym<sup>10</sup>. Doskonałym przykładem drugiego z wymienionych zakresów jest instalacja *Muzyka potencjalna. Spiskowa teoria dźwięku* z 1988 roku — dzieło na pozór pozbawione warstwy akustycznej. Zgodnie z odkompozytorskim opisem instalacja może zostać zrealizowana na dwa sposoby — zbudowana z prawdziwych instrumentów (niekoniecznie sprawnych) i naturalnej wielkości obiektów (*ready-mades*) lub jako „zminiaturyzowany model zamknięty w przezroczystej obudowie”<sup>11</sup>. Obydwe wersje łączą zasada konstrukcji przedmiotów:

10 Krzysztof Sz wajgier, *Muzyczne archipelagi Lidii Zielińskiej*, nota programowa do płyty *Muzyka polska dzisiaj. Portrety współczesnych kompozytorów polskich — Lidia Zielińska*, PRCD 1742, s. 5.

11 Lidia Zielińska, *Muzyka potencjalna* [nr 1]. *Spiskowa teoria dźwięku* — opis instalacji otrzymany od kompozytorki.

Wszystkie one [obiekty — MD-P] połączone są misterną siecią linek, której początek stanowi „zawlecza od granatu”, a po drodze umieszczone są różne mechanizmy wyzwalamy dźwięk z instrumentów. Tak więc gdyby szarpnąć zawleczkę, to piórko na linie uruchamia strunę harfy, wychylenie tej struny powoduje skok młoteczka fortepianowego, ten z kolei naciąga procę, z której pada strzał w środek gongu — i tak dalej. Szczegóły zależą od rodzaju instrumentów, jakie się uda pozyskać na miejscu.

Zawlecza oczywiście nie zostanie fizycznie uruchomiona, służy jedynie do wyzwolenia dźwiękowej wyobraźni widza. Cała akcja fizycznie trwałaby minutę, natomiast jej oglądanie i analizowanie trwa nieco dłużej, zawiera też pewne momenty humorystyczne<sup>12</sup>.

Istotą tej instalacji nie są konkretne przedmioty ułożone w odgórnie ustalony sposób czy wydobywające określone dźwięki, co odróżnia pracę Zielińskiej od rzeźby, nadając jej jednocześnie tymczasowy, ulotny charakter. Kluczowy jest natomiast *modus operandi*, prowadzący do wywołania aktu twórczego u odbiorcy, pobudzenia dźwiękowej wyobraźni, „usłyszenia” brzmień bez ich realnego wywoływania. Warto zwrócić uwagę także na związek każdej realizacji z miejscem, w którym następuje jej prezentacja — obiekty za każdym razem są pozyskiwane na nowo, w pewien sposób zostają zatem powiązane z określoną przestrzenią, czasem oraz środowiskiem społecznym. Rolą odbiorcy jest aktywna percepcja, stworzenie sobie wyobrażenia dźwiękowego. „Usłyszenie” sekwencji poszczególnych brzmień daje także, w pewnym stopniu, możliwość zbliżenia się do warsztatu pracy Zielińskiej, u której — jak sama podkreśla — proces komponowania odbywa się „w głowie”, a zapis czy rejestracja są już czynnościami czysto fizycznymi, zwieńczeniem pracy nad projektem<sup>13</sup>. *Muzyka potencjalna* jest zatem swoistą partyturą, w której zamiast zapisu nutowego wykorzystane zostają odpowiednio ułożone i połączone ze sobą obiekty.

O ile w przypadku *Muzyki potencjalnej* zadaniem odbiorcy jest odkrycie brzmienia ukrytego w przedmiotach i wyobrażenie go sobie, o tyle

12 Ibidem.

13 Lidia Zielińska, *Podróże podtrzymują mój stan zachwyty nad światem*, w: Agnieszka Lewandowska-Kąkol, *Dźwięki, szepty zgrzyty. Wywiady z kompozytorami*, Warszawa 2011, s. 154.

w *Projekcie dla końca korytarza* (1994) uczestnik otrzymuje możliwość realnego wyzwolenia dźwięków poprzez poruszanie się wśród zawieszonych „instrumentów”. Zostaje więc zaproszony do ruchu w zaciemnionej przestrzeni, w której obiekty niczym stalaktyty zwisają z sufitu. Są umieszczone na tyle blisko siebie, że nie ma możliwości, by poruszać się w wyznaczonej przestrzeni bez potrącenia ich, a więc bez wywołania brzmienia. Obecność odbiorcy jest konieczna dla uruchomienia instalacji, przy czym tym razem kształtuje on brzmienia słyszalne także dla siebie i innych. Przebywanie kilku osób we wskazanej przestrzeni powoduje powstawanie współbrzmień. Instalacja będąca przestrzennym instrumentem może zachęcać zatem do gry solo, jak i w zespole.

W zupełnie inny sposób związek dźwięku i przestrzeni wygląda w instalacji *Wszystko już było*, zaprezentowanej po raz pierwszy w listopadzie 2006 w Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Prezentacji warstwy brzmieniowej towarzyszą trójwymiarowe obrazy, do których obejrzenia niezbędne jest wykorzystanie czerwono-cyjanowych okularów. Projekcja oryginalnej, 12-kanałowej, wersji odbyła się w specjalnie zbudowanym okrągłym tunelu (wejście i wyjście są w tym samym miejscu), w którym rozmieszczono sześć ekranów i głośników. W tej wersji uczestnicy poruszają się wewnątrz tunelu, kilkakrotnie mijając znajdujące się to po prawej, to po lewej stronie ekrany i głośniki będące źródłami dźwięku. Istnieje także możliwość zajęcia miejsca siedzącego obok tunelu i przysłuchiwania się stłumionym odgłosom wydobywającym się z wnętrza konstrukcji (percepcja bez warstwy wizualnej). Omawiana instalacja była też pokazana w bardziej „katedralnej” wersji, w grudniu 2007 roku w Zamku Ujazdowskim w Warszawie, przy użyciu trzech ekranów, rozwieszonych na trzech ścianach pomieszczenia, i sześciu głośników (po dwa przy każdym ekranie). Uczestnicy zaopatrywani byli w okulary przy wejściu do pomieszczenia, a następnie zajmowali miejsca siedzące na środku pomieszczenia, pomiędzy ekranami.

Chociaż uczestnik nie ma wpływu na kształt wcześniej przygotowanych warstw wizualnej i akustycznej, to charakterystyczny dla form instalacyjnych warunk jego obecności w przestrzeni pozostaje spełniony w obydwu opisanych przypadkach. W pierwotnej wersji kluczowy jest ruch



w przestrzeni, przemieszczanie się widza między ekranami i głośnikami poprzez zataczanie kolejnych kręgów aż do momentu, gdy okazuje się, że „wszystko już było”. Natomiast w pozbawionej elementu ruchu wersji „kameralnej” odbiorca w istocie nadal „przemieszcza się” — choć już niekoniecznie fizycznie — pomiędzy ekranami i źródłami dźwięku. Do niego należy decyzja, na który obraz i na które dźwięki w danym momencie zwróci uwagę, w jaki sposób ukształtuje własną wersję utworu. Wszystkie brzmienia są zaczerpnięte z natury — skojarzenia z konkretnymi sytuacjami i wydarzeniami są w takim przypadku nieuniknione i pozostają indywidualne. Kompozytorka zachęca tym samym do baczego przyglądania się i przysłuchiwania się otaczającej przestrzeni, uważności na nią, odkrywania ukrytego w niej piękna. We wprowadzeniu do instalacji przeznaczonym dla dzieci zauważa, że

[...] większość wynalazków to odkrycia. Przyroda podsuwa wiele wzorów do naśladowania. [...] Wystarczy patrzeć i dostrzegać. Obrazy i dźwięki w tym utworze wszystkie pochodzą z natury. Nawet jeśli wydają się dziwne, to żaden z nich nie jest sztuczny. Przyroda sama podsuwa pomysły, tylko przysuń ucho trochę bliżej. A jeśli mimo to nie słyszysz, jak rośnie trawa, użyj Twojej wyobraźni. Tak zaczynają wszyscy wynalazcy<sup>14</sup>.

Dla samej kompozytorki dźwięki natury są niewyczerpaną inspiracją, a kolekcjonowanie ich podczas podróży stanowi jeden z ważnych elementów jej warsztatu. Nagrane dźwięki zamieszcza we własnym archiwum, dla którego stworzyła specjalny system katalogowania<sup>15</sup> — na potrzeby poszczególnych utworów wybrane nagrania są przez nią poddawane dowolnym przekształceniom. Jeśli weźmiemy pod uwagę naturę ludzkiej percepcji, zdominowaną przez zmysł wzroku<sup>16</sup>, to tego typu zachęta do słuchania świata wydaje się szczególnie istotna, a formy instalacyjne mogą pełnić ważną rolę w uświadamianiu o istocie dźwięku w świecie i o tym, jakie różnorodne znaczenia może on ze sobą nieść.

14 Lidia Zielińska, *Wszystko już było* — opis instalacji autorstwa kompozytorki.

15 Por. L. Zielińska, *Podróże podtrzymują...*, op. cit., s. 143.

16 Por. Andrzej Klawiter, Anna Preis, *Słyszac człapiącego grubasa. O tym, jak posługujemy się słuchem w życiu codziennym*, w: *Słuchawy. Projektowanie dla ucha*, red. Katarzyna Krakowiak i in., Warszawa 2009, s. 41-42.

Instalacją, która stanowi w pewnym stopniu kontynuację działań mających na celu zaproszenie do odkrywania dźwięków dostępnych wokół nas są *Plasterki muzyki* (2013), stworzone we współpracy z Zytą Kaletą oraz Rafałem Zapałą. Tym razem kompozytorka odwołuje się do formy interaktywnego obiektu, który umożliwi jednocześnie zaangażowanie i integrację zmysłów słuchu, wzroku i dotyku. Premiera instalacji odbyła się w 2013 roku w ramach programu *Mała Warszawska Jesień*, w Świątyni Sybilli w Łazienkach Królewskich, następnie praca została pokazana podczas 43. Międzynarodowego Festiwalu Poznańska Wiosna Muzyczna. Druga prezentacja została wzbogacona o elementy dające „dzieciom warunki do podejmowania świadomych prób komponowania własnych «utworów», z elementów muzycznych zaprojektowanych przez kompozytorkę”<sup>17</sup>.

Instalacja ma kształt dość dużego kubika, „stoliczka” w formie sześcianu, z umieszczoną wewnątrz lampą, która podświetla bryłę od środka. Na jego blacie znajduje się sześć elementów o różnych kształtach i fakturach: kawałek futerka, trójkątne lustro, linia poprowadzona po wypukłych kropkach, układająca się w spiralę, kwadraty i prostokąty w wypukłe kropki, ułożone obok siebie niczym kostki domina, podłużny kształt z wężykiem w środku, o szorstkich, włochatych konturach, oraz „plamę” umieszczoną na krawędzi płaszczyzny, przypominającą „zaciek” pokryty wzorem w kratę. Do każdego z przedmiotów przyporządkowane są wcześniej przygotowane przez kompozytorkę próbki dźwiękowe. Dotknięcie danego elementu uruchamia określoną ścieżkę dźwiękową, której nie da się zatrzymać — trwa ona tyle, na ile została zaplanowana. Niektóre fragmenty są kilkusekundowe, inne trwają nawet ponad minutę, zachęcając do tego, by podczas ich brzmienia można było uruchomić dodatkowe dźwięki przez dotknięcie innego elementu. W ten sposób można utworzyć gęstsza strukturę harmoniczną.

Kompozytorka przygotowała do tego projektu trzy różne zestawy brzmień, umożliwiając w ten sposób kreację różnorodnych przestrzeni dźwiękowych. Każdemu kształtowi są zatem przypisane trzy różne ścieżki dźwiękowe, pochodzące z odmiennych środowisk: ze świata przyrody, z odgłosów

17 20. Biennale Sztuki dla Dziecka, <http://old.csdpoznan.pl/20-biennale-sztuki-dla-dziecka> [dostęp: 15.02.2022].

elektronicznych urządzeń stosowanych w życiu codziennym (co można określić jako elektroniczne śmietnisko) i z brzmień elektroakustycznych. Choć odbiorca ma w danym momencie do dyspozycji tylko sześć figur, pod którymi kryją się brzmienia pochodzące z jednej z trzech ww. grup, to repertuar środków, które mogą być wykorzystane do ukształtowania własnej kompozycji, jest dość szeroki i zróżnicowany. Z jednej strony wrażliwość na dźwięki pogłębianą jest poprzez budowanie skojarzeń między sferą wizualną, dotykową i słuchową, z drugiej — skojarzenia te są różne, w zależności od tego, czy bierzemy pod uwagę odgłosy pochodzące z natury, czy te charakterystyczne dla sonosfery zdominowanej przez ludzi, czy te kształtowane na potrzeby muzyki elektroakustycznej. Na przykład ścieżka dźwiękowa pochodząca ze świata przyrody, przypisana do miękkiego futerka, zawiera odgłosy wydawane przez dzikie zwierzęta przy strumieniu. Natomiast gdy w instalacji uruchomione są brzmienia pochodzące z muzyki elektroakustycznej, wówczas ten sam futrzasty element powiązany jest z liryczną melodią na tle dość nieprzyjemnego odgłosu sprzęgania źle ustawionych urządzeń nagłaśniających. Dotknięcie kształtu spirali wywołuje odgłosy lasu z szumem drzew i śpiewem ptaków (w środowisku przyrodniczym) lub odgłosy szlifowania różnych powierzchni (na „elektronicznym śmietniku”). We wszystkich przestrzeniach, z ostrym i raczej nieprzyjemnym dźwiękiem zestawione jest trójkątne lusterko — czy to ze skrzekliwym odgłosem wydawanym przez jakieś zwierzę, czy z dźwiękiem tarcia powierzchni giętkiej blachy, czy też z sygnałem przychodzącej wiadomości sms.

W przypadku *Plasterków muzyki* to odbiorca kształtuje dźwiękową rzeczywistość z przygotowanego wcześniej materiału, decyduje też o czasie trwania kreowanego przez siebie utworu (poszczególne ścieżki mogą być uruchamiane wielokrotnie bądź wcale) i zagęszczeniu brzmień (możliwość jednoczesnego uruchomienia odgłosów przypisanych do różnych kształtów). Zgodnie z intencją kompozytorki „możemy na tym «instrumencie» grać byle jak, chaotycznie. Ale jeśli odróżnimy sześć brzmień, możemy przecież zagrać, stworzyć własną kompozycję o charakterze na przykład lirycznym albo dramatycznym”<sup>18</sup>.

18 Lidia Zielińska, *Plasterki muzyki* — opis instalacji otrzymany od kompozytorki.

Atrakcyjny kształt i prostota działania zachęcają najmłodszych do eksperymentów, dając jednocześnie możliwość kształcenia kreatywności i uwagi. Podobnym zainteresowaniem dzieło może cieszyć się wśród dorosłych. Tak jak w przypadku wcześniejszych instalacji, jednym z celów *Plasterków muzyki* jest uwrażliwienie na otaczające człowieka dźwięki, zachęcenie do uważnego ich postrzegania i oceny. Pobudzanie do kreacji odbywa się w atmosferze zabawy, która jest zachowaniem szczególnie sprzyjającym uczeniu się. Częściej bowiem niż codzienne okoliczności, jak pisze James E. Gordon, „zabawa [...] wpisuje się w te znaczenia, które wiążą się z doświadczeniem i które dobrze zapamiętujemy”<sup>19</sup>.

O ile zabawa stanowi dość naturalny sposób nawiązywania relacji z dziećmi, o tyle wykorzystanie jej elementów w dziełach skierowanych *stricte* do dorosłego odbiorcy wymaga sięgnięcia po nieco inne narzędzia. Dobrym przykładem jest wykorzystanie zjawiska *flash mob* — sytuacji polegającej na wykonywaniu wcześniej zaplanowanych czynności w określonym miejscu i czasie przez grupę często nieznaną, ale umówioną ze sobą wcześniej osób, które po zakończeniu akcji rozpięchają się w tłumie, jak gdyby nigdy nic<sup>20</sup>. Jest to rodzaj rozrywki, który z jednej strony stanowi ekscytujące wyzwanie dla grupy zaangażowanej w organizację wydarzenia, a z drugiej — jest atrakcyjne także dla osób „niepoinformowanych”, zaskoczonych niecodzienną sytuacją. Elementy takiego działania Lidia Zielińska wykorzystała w instalacji *Lutosławski DIY*, zaprezentowanej po raz pierwszy w Pekinie podczas Międzynarodowego Festiwalu Musicacoustica Beijing w październiku 2013 roku, a następnie w kwietniu 2014 w Polsce. Dzieło realizowane jest w dwóch formach — jako instalacja oraz flash mob. W Polsce *Lutosławski DIY* jako instalacja dźwiękowa *sensu stricto* „witała” gości przybyłych na koncerty odbywające się podczas 22. Świętokrzyskich Dni Muzyki. W foyer kieleckiej filharmonii rozstawione zostały głośniki, z których wydobywały się charakterystyczne

19 James E. Gordon, *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, przekł. Olga Kaczmarek, Warszawa 2011, s. 21.

20 Zob. *Flash mob*, w: *Dobry słownik*, <https://dobrysloownik.pl/slowo/flash+mob/222070/> [dostęp: 30.06.2022].

motywy z *Koncertu wiolonczelowego* Witolda Lutosławskiego — oryginalnie rozpisane na trzy trąbki. Jest to jeden z utworów, w których kompozytor wykorzystał technikę aleatoryzmu kontrolowanego. Instalacja dawała możliwość zapoznania się z tą techniką kompozytorską w sposób praktyczny — nie tylko ze względu na odtwarzanie poszczególnych motywów na kilku różnych głośnikach rozstawionych przy wejściu do budynku, ale także dzięki możliwości pobrania przez odwiedzających partii jednej z trzech trąbek w formie dzwonka na komórkę. W ten sposób słuchacze, którzy ściągnęli dzwonki, mogli uczestniczyć w swoistym flash mobie i stać się wykonawcami fragmentu dzieła Lutosławskiego — czy to poprzez współdziałanie z innymi wyposażonymi w dzwonki uczestnikami wydarzenia, czy też poprzez interakcję z dźwiękami wydobywającymi się z głośników. Znowu zabawa posłużyła nauce — tym razem poszerzając wiedzę melomanów z zakresu współczesnych technik kompozytorskich oraz twórczości jednego z czołowych polskich twórców. Jak zaznacza Zielińska w opisie instalacji:

Sekwencje muzyczne są tak przygotowane, aby ich wspólne granie zachowywało intencje Lutosławskiego. Można je inicjować i wspólnie odtwarzać zarówno w przestrzeniach Filharmonii, jak i w dowolnym innym miejscu, gdzie spodziewamy się spotkać nieznanym bądź znajomym melomanów<sup>21</sup>.

Instalacja — poza aspektem edukacyjnym i ludycznym — pełniła więc także rolę społeczną, zachęcając uczestników festiwalu do nawiązywania więzi, rozmowy i wspólnego działania.

Idea uwrażliwiania odbiorców na pejzaż dźwiękowy, który, podobnie jak wytwory kultury, może być traktowany jako swoiste dobro narodowe, godne upowszechniania i promowania za granicą, jest stale obecna w twórczości Lidii Zielińskiej — bez względu na to, do jakiej grupy wiekowej odbiorców dane dzieło jest kierowane. Podczas wspomnianych festiwali w Pekinie i Kielcach obok instalacji *Lutosławski DIY* prezentowana była instalacja funkcjonująca w Chinach pod tytułem *Looks Chinese, Sounds*

21 Lidia Zielińska, *Lutosławski DIY* — opis otrzymany od kompozytorki.

*Polish* (2013), w Polsce zaś jako *Polish Sonorities* (2014)<sup>22</sup>. Z jednej strony wówczas projekt *Lutosławski DIY* przybliżał obcokrajowcom postać i dzieło polskiego mistrza, a z drugiej — instalacja *Looks Chinese, Sounds Polish / Polish Sonorities* prezentowała brzmienia charakterystyczne dla polskiego środowiska dźwiękowego. W realizacji pekińskiej osiem głośników, z których „wydobywa się przestrzenny soundscape, zmieniający się w ciągu 80 minut (z możliwością zapętlenia w nieskończoność)”<sup>23</sup>, zostało rozstawionych w foyer sali koncertowej, znajdującej się „w zabytkowym budynku o chińskiej tradycyjnej architekturze i zdobnictwie [...], stawiając w opozycji elementy wizualne i audialne”<sup>24</sup>. W oryginalnym kształcie instalacja została zatem przygotowana specjalnie dla konkretnego pomieszczenia/otoczenia, spełniając założenia sztuki *site-specific*. W przypadku drugiej oraz kolejnych prezentacji — już pod zmienionym tytułem — planowane miejsce realizacji nie było już przez kompozytorkę traktowane jako element instalacji. Przygotowany przez nią materiał brzmieniowy nawiązuje w różnym zakresie do dźwięków, które można usłyszeć w Polsce — w otoczeniu natury, na wsi oraz w mieście. Jak podkreśla Zielińska, „wszystkie brzmienia mają charakter kontemplacyjny, nieinwazyjny. Nie są dokuczliwe, nie przeszkadzają innym aktywnościom odbywającym się w sąsiednich przestrzeniach”<sup>25</sup>.

Odbiorca porusza się pomiędzy brzmieniami, zbliżając się fizycznie do wybranego źródła dźwięku bądź mentalnie zwracając baczniejszą uwagę na wybrane fragmenty. Ci, którzy w Polsce mieszkają lub w niej byli, rozpoznają charakterystyczne odgłosy, jak hejnał mariacki czy stukot dorożki na bruku, śpiew ptaków czy bicie dzwonów. Ci, którzy Polski nie znają, mają okazję poznać jej sonosferę, współkreowaną przez charakterystyczne odgłosy. Instalacja stanowi odzwierciedlenie podstawowej idei ekologii

22 *Polish Sonorities* to pod względem dźwiękowym ta sama instalacja, co *Looks Chinese, Sounds Polish* — zmiana tytułu wynikała ze zmiany okoliczności prezentacji.

23 Opisy instalacji otrzymane od kompozytorki.

24 Ibidem.

25 Ibidem.

akustycznej<sup>26</sup> — jest próbą pokazania naturalnego środowiska dźwiękowego codzienności jako muzyki.

Przybliżenie wybranych projektów instalacyjnych autorstwa Lidii Zielińskiej kształtuje obraz kompozytorki świadomej otaczającego ją pejzażu dźwiękowego, potrafiącej go wykorzystać do celów artystycznych, ale także zwracającej uwagę na jego potencjał w kontekście kształtowania postaw społecznych. W poszczególnych pracach eksploruje ona różnorakie możliwości, jakie niesie ze sobą forma instalacji dźwiękowej. Jej dzieła tego typu w różnym stopniu angażują odbiorców — mogą opierać się na założeniu wyobrażenia dźwięku (*Muzyka potencjalna*), w zależności od wersji zakładać ruch w przestrzeni lub zachęcać do kierowania uwagi według własnego uznania na wcześniej przygotowane ścieżki dźwiękowe (*Wszystko już było, Looks Chinese, Sounds Polish / Polish Sonorities*), mogą także wymagać aktywnego działania w celu wydobywania dźwięków i ukształtowania własnych muzycznych kreacji (*Projekt dla końca korytarza, Plasterki muzyki, Lutosławski DIY*). Wspomniane prace wpisują się w zakres inspiracji i zainteresowań Lidii Zielińskiej charakterystycznych także dla jej pozainstalacyjnej działalności (m.in. muzyka elektroakustyczna, badania nad pejzażem dźwiękowym, zgłębianie natury dźwięku, zainteresowanie zagadnieniami percepcji i obcymi kulturami, a także dydaktycznym potencjałem twórczości). Dzięki temu w sposób bardziej „naturalny” kwalifikowane być mogą jako utwory muzyczne. Jednocześnie instalacje dźwiękowe Zielińskiej doskonale realizują założenia nurtu sztuki instalacyjnej, w szczególności zaś nierozzerwalność związku przestrzeni i obecności. W każdej z przedstawionych w artykule sytuacji artystycznych niezbędne jest zaangażowane uczestnictwo odbiorcy, które daje szansę na wielozmysłowe doświadczenie dźwięku, przestrzeni i własnego ciała oraz na wypełnienie twórczych założeń dzieła — czy to przez zabawę, czy przez głębokie wnikanie w istotę, jakość i źródło brzmień.

26 Por. Maksymilian Kapelański, *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „Muzyka” 2005 nr 2, s. 109.

## BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

20. *Biennale Sztuki dla Dziecka*, <http://old.csdpoznan.pl/20-biennale-sztuki-dla-dziecka> [dostęp: 15.02.2022].
- James E. Gordon, *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, przekł. Olga Kaczmarek, Warszawa 2011.
- Flash mob*, w: *Dobry słownik*, <https://dobrysloownik.pl/slowo/flash+mob/222070/> [dostęp: 30.06.2022].
- Lukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa 2007.
- Monika Jadzińska, „*Duże dzieło sztuki*”. *Sztuka instalacji — autentyzm, zachowanie, konserwacja*, Kraków 2012.
- Maksymilian Kapelański, *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „*Muzyka*” 2005 nr 2.
- Andrzej Klawiter, Anna Preis, *Słyszac człapiącego grubasa. O tym, jak posługujemy się słuchem w życiu codziennym*, w: *Słuchawy. Projektowanie dla ucha*, red. Katarzyna Krakowiak i in., Warszawa 2009, s. 41–50.
- Krzysztof Sz wajgier, *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego*, Kraków 2008.
- Krzysztof Sz wajgier, *Muzyczne archipelagi Lidii Zielińskiej*, nota programowa do płyty *Muzyka polska dzisiaj. Portrety współczesnych kompozytorów polskich — Lidia Zielińska*, PRCD 1742.
- Jacek Wachowski, *O performatywności sztuk performatywnych*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Kraków 2013.
- Lidia Zielińska, *Podróże podtrzymują mój stan zachwytu nad światem*, w: Agnieszka Lewandowska-Kąkol, *Dźwięki, szepty zgrzyty. Wywiady z kompozytorami*, Warszawa 2011.
- Lidia Zielińska, opisy instalacji dźwiękowych przesłane w korespondencji do autorki artykułu:  
*Alles gab's schon mal / Wszystko już było;*  
*Looks Chinese, Sounds Polish;*  
*Lutosławski DIY;*  
*Motetus universalis;*  
*Muzyka potencjalna [nr 1]. Spiskowa teoria dźwięku;*  
*Polish Sonorities;*  
*Plasterki muzyki.*



**BIOGRAM**

Marta Dziewanowska-Pachowska — doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, adiunkt w Katedrze Teorii Muzyki na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, od 2019 roku dyrektor Biblioteki UMFC. Ukończyła studia magisterskie na UMFC (dyrygentura chóralna) oraz na Uniwersytecie Warszawskim (cywilizacja śródziemnomorska). Wygłasza referaty z zakresu polskiej muzyki współczesnej na ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach, jest autorką artykułów i recenzji publikowanych w czasopismach muzycznych i muzykologicznych (m.in. „Muzyka”, „Colloquia Communia”, „Aspekty Muzyki”) oraz na portalach internetowych poświęconych muzyce (m.in. Map of Polish Composers), a także tekstów w programach koncertowych i książeczkach płytowych. Realizuje się także w działalności artystycznej jako dyrygent-asystent oraz wokalistka Chóru VRC, współpracowała też z innymi warszawskimi zespołami. Od 2019 jest członkiem Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich.

**STRESZCZENIE**

*Przez zabawę ku źródłom dźwięków — przyczynek do badań instalacji dźwiękowych w twórczości Lidii Zielińskiej*

Instalacje dźwiękowe są obecne w muzyce polskiej od lat 60. XX wieku, kiedy to swoje pierwsze kompozycje przestrzenno-muzyczne zaprezentował Zygmunt Krauze. Choć innowacyjne działania Krauzego dość długo nie znajdowały naśladowców

**BIOGRAM**

Marta Dziewanowska-Pachowska, PhD — lecturer at the Department of Music Theory, Faculty of Composition and Theory of Music, Fryderyk Chopin University of Music, since 2019 director of the University's Library. She completed MA programmes at the Fryderyk Chopin University of Music (choral conducting) and University of Warsaw (Mediterranean civilisation). Author of papers on contemporary Polish music delivered at national and international conferences, articles and reviews published in music and musicological periodicals (including *Muzyka*, *Colloquia Communia*, *Aspekty Muzyki*), and web portals dedicated to music (e.g. Map of Polish Composers), as well as texts included in concert programmes and CD booklets. She is also active as an assistant conductor and singer in the VRC Choir, and has worked with other Warsaw ensembles. Member of the Musicological Section of the Polish Composers' Union since 2019.

**ABSTRACT**

*Through Play to Sound Sources — A Contribution to Research of Lidia Zielińska's Sound Installations*

Sound installations have been present in Polish music since the 1960s when the first “spatial-musical compositions” were presented by Zygmunt Krauze. His innovative activities hadn't found followers in the Polish musical community for quite a while,

w polskim środowisku muzycznym, to już w latach 80. zainteresowanie kompozytorów formami multimedialnymi, angażującymi odbiorców do aktywnego uczestnictwa, znacznie wzrosło. Wśród twórców, którzy dostrzegli muzyczny potencjał nowej formy sztuki znalazła się Lidia Zielińska — chętnie eksplorująca możliwości sonorystyczne zarówno instrumentów tradycyjnych, jak i elektroakustycznych. W kontekście kształtowania jej indywidualnego języka kompozytorskiego ważną rolę odegrało także poznanie idei głoszonych przez Raymonda Murraya Schafera, spotkania z kanadyjskim kompozytorem oraz upowszechnianie jego myśli w polskim środowisku. Ważnym nurtem jej twórczej aktywności są także działania skierowane do dzieci. Wszystkie wymienione aspekty widoczne są w jej instalacjach, które — zgodnie z założeniami Łukasza Guzka, badacza sztuki XX i XXI wieku — nierozdzielnie łączą w sobie zagadnienia przestrzeni i obecności. Pod względem brzmieniowym projekty te stanowią spójną całość z poza-instalacyjną twórczością Zielińskiej, będącą przestrzenią eksplorowania zagadnień związanych z istotą i źródłami dźwięku, a także ekologią akustyczną. W artykule zostają dokładniej opisane następujące instalacje dźwiękowe Lidii Zielińskiej, z uwzględnieniem ich założeń kompozytorskich i sposobu realizacji elementów charakteryzujących formy instalacyjne: *Muzyka potencjalna* [nr 1], *Spiskowa teoria dźwięku* (1988), *Projekt dla końca korytarza* (1994), *Alles gab's schon mal / Wszystko już było* (2006), *Lutosławski DIY* (2013), *Plasterki muzyki* (2013), *Looks Chinese, Sounds Polish* (2013) oraz *Polish Sonorities* (2014).

**SŁOWA KLUCZOWE** Lidia Zielińska, instalacje dźwiękowe, twórczość dla dzieci, ekologią akustyczna

but in the 1980s composers started to be more and more interested in multimedia forms engaging recipients into an active participation. Among these artists was Lidia Zielińska—a composer willingly exploring the sonoristic possibilities of both traditional instruments and electro-acoustic ones. A big importance into the formation of her individual composition language was getting familiar with Raymond Murray Schafer's ideas, meetings with this Canadian composer and promoting his thought into the Polish community. An important current of her creative activities were also the actions focused on children. All these mentioned aspects can be seen in her installations that—according to the assumptions of Łukasz Guzek, a researcher of 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup>-century art—inextricably combine the questions of space and presence. In terms of sound, these projects and not-installation Zielińska's creations merge into a coherent whole: a space to explore problems related to sound's essence and sources, as well as acoustic ecology. This article describes in more detail the following sound installations of Lidia Zielińska, including their composition assumptions and way of realizing the elements characterising the installation forms: *Muzyka potencjalna* [nr 1], *Spiskowa teoria dźwięku* (1988), *Projekt dla końca korytarza* (1994), *Alles gab's schon mal / Wszystko już było* (2006), *Lutosławski DIY* (2013), *Plasterki muzyki* (2013), *Looks Chinese, Sounds Polish* (2013) and *Polish Sonorities* (2014).

**KEYWORDS** Lidia Zielińska, sound installations, works for children, acoustic ecology