

TOMASZ MISIAK

# ANTENY ZAMIAST KORZENI.

## RADIO JAKO INSTRUMENT MUZYCZNY

### TOMASZ MISIAK

Dr hab., pracownik nauko-  
wo-dydaktyczny Instytutu  
Dziennikarstwa i Komunikacji  
Społecznej Dolnośląskiej  
Szkoły Wyższej we Wrocławiu.  
Autor książek *Estetyczne  
konteksty audiosfery* i *Kultu-  
rowe przestrzenie dźwięku*.  
Podstawowy obszar jego  
zainteresowań to: *sound  
studies*, ekologia akustyczna,  
obecność dźwięku w kultu-  
rze współczesnej, muzyka.

*Fale radiowe przenikają przez nasze ciało,  
nie działając na nasze zmysły. [...] Nocą  
pod wygwieżdżonym niebem jesteśmy  
wystawieni na działanie sygnałów  
elektromagnetycznych ze słońca i galaktyk,  
przy czym niektóre z tych sygnałów są  
niewidzialne. Czuły odbiornik radiowy  
reaguje na te sygnały i może je przetwarzać  
na słyszalny dźwięk. Jednakże bezpośrednio  
zmysły nie przekazują nam informacji  
o istnieniu świata fal radiowych<sup>1</sup>.*

**JOHN R. PIERCE, EDWARD E. DAVID**

**N**iewidzialne elektromagnetyczne fale radiowe przez długi czas stanowiły wyzwanie dla nauk przyrodniczych, przypominając nam, że wiele niedających się bezpośrednio zaobserwować fenomenów wpływa na otoczenie, którego jesteśmy częścią. Zainteresowanie naukowców różnymi rodzajami fal występujących w przyrodzie przyczyniło się między innymi do pojawienia się badań poświęconych dźwiękom. Te szczególnego rodzaju fale, w zasadniczy sposób różniące się na przykład od fal świetlnych, wymagały nowego podejścia, które umożliwiłoby pokazanie niezwykle zróżnicowanego świata dźwięków – zbioru fenomenów ulotnych, przemijających i sprawiających kłopoty, gdy chce się je opisywać, stosując obiektywne standardy badań naukowych. Współcześnie fale dźwiękowe możemy już mierzyć, porównywać, a nawet oglądać, lecz wciąż – jako bezpośrednio niewidzialne – stanowią one wyzwanie dla naszej wyobraźni.

---

<sup>1</sup> J.R. Pierce, E.E. David, *Świat dźwięków*, tłum. A. Rakowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, s. 22.

John R. Pierce i Edward E. David – pracownicy zakładów telefonicznych Bella oraz popularyzatorzy wiedzy o dźwięku – już w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku zaobserwowali, że dźwięk zachowuje się w sposób specyficzny i wymaga innego sposobu obrazowania niż te, które znamy ze standardowych doświadczeń przyrodniczych:

*Dźwięk jest oczywiście pewnego rodzaju przepływem mocy, przemieszczaniem się energii z miejsca na miejsce. Strzała, bieżąca woda czy płynąca rzeka przenoszą energię z jednego miejsca na drugie. Dźwięk przewodzony przez otaczające nas powietrze nie jest jednak strumieniem powietrza płynącym od źródła do ucha. Jest on raczej podobny do fali powstającej na łanie zboża kołysanego przez wiatr. Fala przenosi się wzdłuż łanu, podczas gdy łodygi zboża pozostają wrośnięte w ziemię<sup>2</sup>.*

Tego rodzaju porównania i przybliżenia stanowiły zarazem efekt silnej potrzeby metaforyzacji fenomenów związanych z dźwiękiem, za pośrednictwem której można by formułować bardziej ogólne wizje świata, przeciwstawiające się dominującym, opartym na doświadczeniach wizualnych formom dyskursu. Frederick V. Hunt, akustyk i wynalazca, któremu zawdzięczamy między innymi sonar – technikę nawigacji wykorzystującą efekt propagacji dźwięku (*sound navigation and ranging*) – również zauważa, iż „człowiek żyje w niespokojnym oceanie powietrza ciągle wzburzonym przez zakłócenia zwane falami dźwiękowymi”<sup>3</sup>. Z biegiem czasu sposoby metaforyzowania doświadczeń związanych z dźwiękiem wzbogaciły się dzięki różnym urządzeniom przekształcającym fale akustyczne, wśród których prym wiodło radio i związane z nim anteny. Skierowane w niebo pionowe konstrukcje od początku istnienia radia stanowiły niewyczerpane źródło inspiracji dla artystów, którzy – zafascynowani zdobyczami techniki – przedstawiali nowe wizje interakcji pomiędzy człowiekiem i światem, co znalazło swoje odbicie w sformułowanym niegdyś przez australijskiego krytyka sztuki McKenziego Warka spostrzeżeniu, iż „zamiast korzeni mamy anteny”<sup>4</sup>. Bez względu na efekty tych inspiracji, które pojawiały się na różnych polach nowatorskich praktyk artystycznych, doświadczenia związane z radiem w znacznym stopniu wpłynęły także na zmianę myślenia o muzyce.

Muzyka przez większość czasu obywatela się bez radia. Zmienił to dopiero wiek XX. Marek Sosenko przypomina, że „za inaugurację ery radia w powszechnej rozrywce uważa się dzień 25 kwietnia 1920 roku, kiedy to koncert słynnej śpiewaczki Nellie Melby, zorganizowany przez dziennik «Daily Mail», odbierany był i słyszany przez jeszcze nielicznych, ale znajdujących się w całej Europie posiadaczy radiofonów”<sup>5</sup>. Współcześnie trudno już sobie wyobrazić muzykę bez tego

<sup>2</sup> Tamże, s. 34.

<sup>3</sup> Cyt. za: R. Murray Schafer, *Foreword*, [w:] J.-F. Augoyard, H. Torgue, *Sonic Experience. A guide to Everyday Sounds*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2005, s. XI.

<sup>4</sup> Zob. M. Wark, *Virtual Geography. Living with Global Media Events*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

<sup>5</sup> M. Sosenko, *Marconi, Monczarski i my...*, [w:] *Radio. Szanse i wyzwania*, red. T. Leśniak, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1997, s. 124–125.

środka przekazu – zrewolucjonizował on nie tylko sposoby prezentowania sztuki, ale także jej odbiór oraz związane z nią rodzaje tworzenia. Radio od początku swojego istnienia wydawało się naturalnym medium dla muzyki przede wszystkim dlatego, że stanowiło swoiste zwieńczenie poprzedzających je wynalazków umożliwiających rejestrowanie i odtwarzanie dźwięku – od fonografu przez gramofon po magnetofon i związane z tymi urządzeniami nośniki dźwięku. Za pośrednictwem radia doszło jednak nie tylko do nieznanego wcześniej na taką skalę upowszechniania muzyki zawartej na różnych nośnikach czy też do transmisji koncertów i innych wydarzeń o charakterze audialnym, ale też do wykształcenia się nowych form twórczości, które przyczyniły się do zmiany myślenia o muzyce jako zbiorze określonych praktyk artystycznych.

W polskiej przestrzeni językowej Kazimierz Dobrzyński w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku postulował na przykład ustanowienie odrębnej dziedziny sztuki, czyli fonografiki. I choć ta propozycja terminologiczna raczej nie przyjęła się w kontekście rozważań nad sztuką dźwięku, to intencje leżące u jej podstaw wskazują na siłę relacji łączących muzykę z szeroko rozumianym zbiorem technik i technologii rejestrowania, przekształcania i transmitowania dźwięku. Dobrzyński pisał, że fonografika „to sztuka przetwarzania w skomplikowanym procesie warsztatowym dźwięków w struktury brzmieniowe szyfrowane w sposób np. elektroakustyczny na jednej z postaci nośnika fonograficznego”<sup>6</sup>. Radio sprzężone jest zatem z fonografiką – sztuką rejestrowania i przekształcania dźwięku, w sposób immanentny, choć – na co zwraca uwagę Dobrzyński – należy pamiętać o historycznej drodze formowania się tych zależności; drodze, która ukazuje pierwszeństwo fonografiki względem radiofonii:

*Jeśli pierwsza radiostacja rozpoczęła pracę w Pittsburgu w roku 1920, to pierwsze płyty gramofonowe w postaci płaskich dysków zaczęto produkować seryjnie już w roku 1895. Postęp techniczny warsztatu fonograficznego i rozwój artystyczny tej dziedziny pomiędzy rokiem 1895 a 1920 jest szalony. Wprowadzono już zapis elektroakustyczny, udoskonalono strukturę masy szelakowej, zmniejszając poziom szumów, i zaczęto kształtować sposób „tłumaczenia” wielowymiarowego świata środowiska dźwiękowego w świat konwencji monofonicznej, zaczęto wprowadzać elektroakustyczny sposób nie tylko zapisywania, ale i odtwarzania dźwięku. Bez tych osiągnięć rozwój radiofonii, a zwłaszcza możliwość wykorzystania radia do przenoszenia, poza informacją, dźwięku muzycznego, byłby zupełnie niemożliwy<sup>7</sup>.*

W konsekwencji radio, jak też sprzężone z nim urządzenia oraz techniki zapisu i odtwarzania dźwięku wyznaczyły szereg praktyk, które zarysowały nowe perspektywy rozwoju muzyki. Skorzystała z nich nie tylko sama muzyka, ale także sztuka dźwięku wykraczająca poza tradycyjne ramy muzyki rozumianej jako twórczość oparta na zakorzenionych w kulturze paradygmatach, takich jak na

<sup>6</sup> K. Dobrzyński, *Fonografika. Estetyka i pedagogika*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 101.

<sup>7</sup> Tamże, s. 106–107.

przykład zapis nutowy czy określone formy kompozycji związane z tradycyjną muzyką instrumentalną. W tym sensie związek radia z muzyką ma charakter paradoksalny. Z jednej strony bowiem radio w dużej mierze przyczyniło się do uprzyśpieszenia tradycyjnych form muzycznych, z drugiej zaś otworzyło muzykę na te fenomeny, które przez długi czas traktowano jako zaprzeczenie samej muzyki: szum, hałas czy kompozycje pozbawione tradycyjnych wyznaczników strukturalnych, takich jak melodia, harmonia i rytm. Muzyka konkretna, muzyka elektroniczna oraz sprzężona z nimi forma słuchowiska od początku nie tylko związały radio z muzyką, ale były także nowymi formami twórczości, które rządziły się swoimi prawami i przesunęły granice oddzielające niegdyś kompozytora od wykonawców czy dźwięki muzyczne od dźwięków codzienności bądź fenomenów generowanych elektronicznie przy pomocy urządzeń włączonych w obieg radia – pierwszego na arenie komunikacyjnej elektronicznego multimediu zmieniającego nasze nawykowe myślenie o dźwięku i możliwościach jego modyfikowania.

Aby dostrzec wieloaspektową sieć relacji łączącą radio z muzyką, należy zatem odejść od tradycyjnego traktowania go jako medium dokumentującego i przekazującego określone treści czy formy twórczości i zacząć myśleć o nim jak o multimediu generującym nowe praktyki artystyczne i uruchamiającym nieznanne wcześniej sposoby myślenia o muzyce zarówno w kontekście tworzenia, jak i odbioru, nie wyłączając jednocześnie kwestii związanych z dystrybucją, transmisją czy dokumentacją. Jednym z elementów artystycznych strategii niestandardowego posługiwania się tym medium w twórczości muzycznej było, zainicjowane już na początku XX wieku przez artystów awangardowych, wykorzystywanie radia jako instrumentu muzycznego. Jakie konsekwencje dla muzyki miały takie gesty? Jakie racje stały za włączeniem dźwięków emitowanych przez radio w przestrzeń kompozycji muzycznej? By odpowiedzieć na te pytania, wskażę trzy przykłady twórczych realizacji, które w XX stuleciu wyznaczyły drogi poszerzania pola estetyki muzyki za pośrednictwem radia traktowanego jako instrument muzyczny i nowe źródło dźwięku.

Już w 1921 roku związany z rosyjskim kubofuturyzmem Wielimir Chlebnikow (Wiktor Władimirowicz Chlebnikow) – rosyjski pisarz, poeta, artysta, zainteresowany także matematyką, historią, mitologią i ornitologią, który w swych śmiałych i niekiedy profetycznych wizjach dążył do sformułowania utopijnej wizji uniwersalnego języka umożliwiającego porozumienie ponad wszelkimi podziałami – zarysował artystyczny projekt wykorzystujący radio w celu synergicznego połączenia człowieka z technologią. Esej zatytułowany *Radio przyszłości*, w którym znajduje się opis artystycznej wizji Chlebnikowa, napisany został rok przed śmiercią artysty, a także rok przed początkiem stałego nadawania audycji przez rosyjską radiofonię. Mamy zatem do czynienia z projektem futurystycznym w dosłownym sensie tego słowa, bo przewidującym możliwe konsekwencje (estetyczne, artystyczne, polityczne, edukacyjne i ekonomiczne) oddziaływania radia.

Chlebnikow nazywał radio „centralnym drzewem świadomości” oraz „wielkim czarnoksiężnikiem”, który przy pomocy swoich fal „połączy całą ludz-

kość”<sup>8</sup>. Artysta porównywał stacje radiowe do „sieci pajęczych lin” bądź „lotu ptaków wiosną”, które ujawniają „nowiny z życia ducha”. Za sprawą działań artystycznych to nowatorskie medium miało projektować i przekazywać nowe idee, stwarzając „nieznane brzegi” dla całej ludzkości. Artyści mieli zaś tworzyć „radio-książki”, „radio-galerie”, „radio-ekrany” czy „radio-kluby”, gdzie można by było zobaczyć i usłyszeć wszystko, od najdrobniejszego dźwięku natury do wielkich wydarzeń z ekscytującego życia miast. Radio emitujące odpowiednią muzykę miało według Chlebnikowa nie tylko służyć edukacji, ale i przyczynić się do stworzenia nowej kultury pracy oraz, niczym „rzucane przez artystów nad całą ziemią zaklęcie”, w symultanicznych doświadczeniach połączyć wszystkie nasze doznania zmysłowe.

Antycypując możliwości mass mediów i ich globalizujący charakter, esej Chlebnikowa zawiera także *implicite* wezwanie do artystycznych eksperymentów, które charakterystyczne dla radia dźwięki wplotłyby w nowatorskie kompozycje muzyczne. To jeden z pierwszych tego typu awangardowych projektów zwracających uwagę na estetyczny walor dźwięków, będący konsekwencją funkcjonowania nowych technologii. Szumy, piski, sprzężenia, które z pragmatycznego punktu widzenia oceniane były jako efekt uboczny funkcjonowania nowych mediów, mogą bowiem stanowić pełnoprawne elementy muzycznych kompozycji<sup>9</sup>. Nie wiemy, jak brzmiałyby efekty takich eksperymentów przeprowadzonych przez Chlebnikowa i innych artystów z tamtego okresu, ale możemy doprowadzić do rekonstrukcji ich projektów. W 2003 roku dwóch hiszpańskich artystów, Miguel Molina i Leopoldo Amigo, bazując na eseju Chlebnikowa, zaproponowało swoją interpretację jego wizji w postaci nagrania, które mogłoby stanowić swobodną ilustrację tez rosyjskiego futurysty. Można na nim usłyszeć, jak dźwięki radia łączą się z ptasimi trelami, odgłosami morskich fal, ludzkim głosem i fragmentami muzyki, stanowiąc rekapitulację wizji sprzed niemal stu lat<sup>10</sup>.

O ile w przypadku propozycji Chlebnikowa mamy do czynienia z projektami, które z uwagi na ograniczone możliwości technologiczne na początku XX wieku przez długi czas musiały czekać na swoje realizacje<sup>11</sup>, o tyle w przypadku twórczości amerykańskiego kompozytora Johna Cage’a wiele kompozycji wykorzystujących radio i sprzężone z nim urządzenia oraz nośniki dźwięku udało się zrealizować i udostępnić publiczności. W interesującym nas kontekście radia jako instrumentu i nowego źródła dźwięku na uwagę zasługuje w szczególności realizowany w latach 1939–1952 cykl *Imaginary landscapes (Krajobrazy nierzeczywiste)*. Marcin Borchardt zauważa, że

8 Oryginalny tekst eseju Chlebnikowa dostępny jest na stronie: <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/272.htm> (1 września 2017). Pozostałe cytaty w tym akapicie także pochodzą z tego eseju.

9 W tym kontekście wizja Chlebnikowa antycypuje również proponowaną na początku XXI wieku przez Kima Cascone’a „estetykę błędu”. Zob. K. Cascone, *Estetyka błędu: postcyfrowe tendencje we współczesnej muzyce komputerowej*, tłum. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Wydawnictwo „Słowo/Obraz, Terytoria”, Gdańsk 2010.

10 Nagranie zamieszczone zostało w dwupłytyowym wydawnictwie Baku: *Symphony of Sirens. Sound Experiments in the Russian Avant-garde*, ReR Megacorp, London 2008.

11 O innych projektach wyznaczonych przez dźwięk i radio rosyjskich artystów awangardowych zob. D. Kahn, G. Whitehead, *Wireless Imagination. Sound, Radio and Avant-garde*, The Mit Press, Massachusetts, 1994.

Krajobraz nierzeczywisty nr 1 (1939) jest prawdopodobnie pierwszym skomponowanym utworem elektroakustycznym w historii muzyki. Wyprzedza o niemal dekadę debiutancką etiudę konkretną Pierre'a Schaeffera *Étude aux chemins de fer* (Etiuda na kolej, 1948) i o ponad trzydzieści lat zabawy z funkowym breakiem miksowanym z dwóch gramofonów, które zostały «opatentowane» około 1973 roku przez nowojorskiego radiowego didżeja, znanego z kart historii rapu jako Kool Herc<sup>12</sup>.

Prekursorki charakter kompozycji Cage'a był już wielokrotnie przedmiotem pogłębionych rozważań<sup>13</sup>. Z uwagi na wielowątkowość twórczości amerykańskiego kompozytora użycie radia jako instrumentu muzycznego może się wydawać mało znaczącym epizodem, stanowi jednak ważny element jego pracy nad ideą dzieła niezdeterminowanego, które pozwoliłoby na wyswobodzenie twórczości muzycznej z więzów tradycji. Kompozycja, w której w sposób bezpośredni wykorzystane zostało radio, to *Imaginary Landscape No. 4* (1951) – utwór na dwanaście radioodbiorników z dyrygentem, w którym dwudziestu czterech muzyków niezależnie od siebie manipuluje potencjometrami siły dźwięku i strojenia częstotliwości radiowych. Utwór ten, oprócz tego, że wykorzystuje dźwięki wcześniej nieużywane w twórczości muzycznej, stanowi przykład zastosowania przez Cage'a nowego sposobu komponowania – aleatoryzmu. Integralną częścią kompozycji stał się w ten sposób przypadek, w efekcie powstały utwory w mniejszym lub większym stopniu niezdeterminowane pod wybranymi przez autora względami. W przedstawianym przykładzie kompozytor, posługując się księgą *I ching*, precyzyjnie określił wszystkie parametry wykonania: rytm, tempo, dynamikę oraz strojenie. Rola przypadku polegała na tym, że sam materiał muzyczny zależny był wyłącznie od sytuacji w eterze w momencie wykonania. Kompozycja z założenia miała brzmieć za każdym razem inaczej, w zależności od czasu i miejsca wykonania, co podkreślało jej niepowtarzalny, ulotny i procesualny charakter, cechy typowe dla wielu dokonań artystycznej awangardy<sup>14</sup>. Radio, a w szczególności dźwięki odkrywane pomiędzy częstotliwościami zarezerwowanymi dla komercyjnych stacji radiowych, pozwoliły na podkreślenie tych cech i wydobycie dodatkowych walorów estetycznych.

Działaniami Cage'a szybko zainspirowali się także artyści europejscy, w tym polski twórca multimedialny Krzysztof Wodiczko, który w 1970 roku, wraz z wykonawcą i kompozytorem węgierskiego pochodzenia Szabolcsem Esztényim, zaprezentował swoje *Same tranzystory*.

*W akcji Same tranzystory [...] przygotowali pomieszczenie z dwunastoma radiami tranzystorowymi – w owym czasie sporą nowością w Polsce – i partyturą graficzną. Zespół muzyków z Sekcji Młodych Polskiego Związku Kompozytorów miał „grać” na radiach. Gru-*

12 M. Borchardt, *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla początkujących*, t. 1, Wydawnictwo „W podwórku”, Gdańsk 2014, s. 74.

13 Zob. J. Luty, *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Oficyna Wydawnicza „Atut”, Wrocław 2011.

14 Utwór ten miał swoją premierę pod dyktando kompozytora 10 maja 1951 roku w Nowym Jorku. Od tej pory wykonywany był wielokrotnie, a także umieszczany w wydawnictwach płytowych. Zob. na przykład John Cage, *Maelström Percussion Ensemble, Imaginary Landscapes*, hat[now]ART. 2007 (145, CD).

pa dyrygował Esztényi. Chociaż partytura określała głośność i częstotliwość, każde radio nastawione było na inne fale, co powodowało dysharmonię. Kolaż powstających dźwięków nie różnił się zbyt wiele od efektów zagłuszenia. Wszyscy występujący, w tym Wodiczko i Esztényi, mieli korki w uszach<sup>15</sup>.

Szum radiowy i zatkane uszy stały się w tym kontekście znakiem oporu przeciwko narzucanym przez ówczesną władzę formom przekazywania informacji i uczestnictwa w rodzącej się, zmediatyzowanej kulturze<sup>16</sup>. Podobne myślenie, eksponujące rolę szumu jako możliwego elementu oporu wobec narzucanych mechanizmów władzy, obecne jest do dzisiaj w wielu działaniach artystycznych podkreślających społeczno-polityczne zaangażowanie.

Współczesna artystka Donia Jourabchi w ramach artystycznej rezydencji w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, będącej częścią projektu *Sound of Culture – Culture of Sound*, problematyzując politykę dźwięku, szumu i głosu w kontekście ulicznych demonstracji, podkreślała znaczenie radiowego szumu w kreowaniu odpowiedniej postawy uważnego słuchania:

*Włącz odbiornik radiowy... spróbuj wyłowić jakiś szum... wstuchaj się weń... uważnie... jego zmienność... nawet w najbardziej jednostajnym szumie... współgra z naszą uwagą... oto nasza postawa słuchania... poruszaj się z radiem w przestrzeni, niejako ją przeszukując... wstuchaj się w to, co oddziałuje na złożoność szumu... jego rozmaite faktury... filtry i rezonanse jego akustycznych artykulacji... tego, co słyszymy, nie sposób zawrzeć w słowach... czy zamiast tego... potrafimy zakomunikować sobie nawzajem postawę czujnego słuchania, posługując się w tym celu artykulacją samego szumu?*<sup>17</sup>

Podążając za analizami Jacques'a Attaliego, dla którego muzyka, obok polityki i ekonomii, jest swoistym organizowaniem dysonansów i subwersji oraz przekształcaniem szumu, wskazane wyżej realizacje artystyczne – również plasujące się na przecięciu sztuki, polityki i ekonomii – stanowią eksplikację regulującej mocy szumu, w tym uzyskiwanego przez radio, które traktowane jest jako medium uwikłane w komercyjny rynek zbytu muzyki. Wykorzystywanie radia w sposób niestandardowy i estetyczna waloryzacja tych działań w muzyce mogą być zatem odczytane jako swoisty gest odmasowienia sztuki poprzez wyswobodzenie się z narzucanych przez media sposobów posługiwania się urządzeniami przeznaczonymi do upowszechniania kultury. Attali przypomina, że „to, co dziś nazywane jest muzyką, zbyt często stanowi tylko przykrywkę dla monologu władzy”<sup>18</sup>. Niebezpieczeństwo to, dostrzegane już przez Chlebniową na początku

15 D. Crowley, *Dźwięki elektrycznego ciała*, [w:] D. Crowley, D. Muzyczuk, *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984. Katalog wystawy*, Muzeum Sztuki, Łódź 2012, s. 80, 84.

16 *Same tranzystory* w postaci nagrania dźwiękowego pojawiły się w dwupłytyowym wydawnictwie: *Sounding the Body Electric. Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1964–1984*, Muzeum Sztuki w Łodzi & Bött, 2013.

17 D. Jourabchi, *Zapiski o eksperymentach radiowych*, tłum. S. Królak, [w:] D. Jourabchi, T. Ter Weel, E. Jarzab, K. Marciniak, D. Batycka, *Warsound/Warszawa*, Warszawa 2016, s. 91.

18 J. Attali, *Szum i polityka*, tłum. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku...*, dz. cyt., s. 31. Zob. też: J. Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

XX wieku, współcześnie przybiera na sile i nie słabnie nawet w kontekście nowych możliwości prezentacji muzyki za pośrednictwem internetu. Jak podkreśla Attali:

*Sluchanie muzyki jest sluchaniem wszystkich szumów, zdaniem sobie sprawy, że ich zawłaszczanie i kontrola są odzwierciedleniem władzy, że są one przede wszystkim polityczne. Bardziej niż kolory i kształty, to dźwięki i ich układy kształtują społeczeństwa. Z szumem rodzi się zamęt i jego przeciwieństwo: świat. Z muzyką powstaje władza i jej przeciwieństwo: subwersja. W szumie można odczytać kody życia, stosunki między ludźmi<sup>19</sup>.*

Uwaga ta pozwala zrozumieć fascynację szumem w muzyce i innych formach twórczości artystycznych waloryzujących dźwięk, które wywodząc się z działań dwudziestowiecznej awangardy toczyły swoistą batalię o uznanie szumu za pozytywną wartość estetyczną. Jednak w obliczu współczesnych przemian technologicznych uwaga, którą wypowiada Attali, odnosi się także do modyfikacji samego szumu i jego uzależnienia od technologii cyfrowych. Współczesny, cyfrowo generowany szum nie jest już tym samym analogowym szumem z XX wieku. Najjaskrawiej widać to właśnie na przykładzie radia. Najnowsze radioodbiorniki nie wydają szumów. Przestrzenie pomiędzy częstotliwościami zarezerwowanymi dla stacji radiowych nie stanowią już ziemi niczyjej, którą można w dowolny sposób wykorzystać. Terytorium szumu zmniejsza się i przybiera postać nisz. Żeby do nich dotrzeć, musimy opuścić rynkową przestrzeń współczesnych urządzeń, by poszukiwać, naprawiać, przywoływać to, co z racji rozwoju cywilizacyjnego i korporacyjnego zawłaszczenia zepchnięte zostało na margines najnowszych technologii.

#### ANTENNAS AS ROOTS. RADIO AS MUSICAL INSTRUMENT

Radio is in the context of music usually presented as a medium for disseminating and democratizing art. Relevant to the commercial market, radio as a medium popularizing art is linked to music in an unbreakable way. This article outlines another aspect of the relationship between music and radio. Presenting selected artistic projects – especially those related to the avant-garde art of the first half of the 20th century – show various ways and associated artistic strategies and aesthetic goals of using the radio as a musical instrument and a new sound source. Through these activities, aesthetic valorisation of the noise in music has been made, which has allowed for the emergence of new forms of musical compositions emphasizing the role of the random and the indeterminability of selected elements of the musical work.

<sup>19</sup> Tamże, s. 29.