

„Any resemblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed” – pamięć w twórczości Alвина Luciera

DOI: 10.14746/rfn.2025.26.11

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 26 (35), 2025: 139–149.
© Antoni Michnik. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2025.

Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

MÓZG I PAMIĘĆ¹

W roku 2020 działająca w Australii grupa twórców bioartu, Nathan Thompson, Guy Ben-Ary i Matt Gingo, wraz z neuronaukowcem (*neuroscientist*) Stuartem Hodgettsem zaprosiła Alвина Luciera do projektu, w ramach którego autor pionierskiego dzieła neuro-muzyki *Music for Solo Performer* oddał swoją krew, przetworzoną następnie na organizm, który dzisiaj, cztery lata po śmierci dawcy, w ramach instalacji *Revivication* symuluje działanie jego mózgu, sonifikowane w czasie rzeczywistym i rezonujące w przestrzeni galerijnej – tak jak od 60. lat czytane i sonifikowane fale mózgowo rezonują w perkusjonaliach podczas wykonywania *Music for Solo Performer*.

Uważam Luciera za jednego z najważniejszych kompozytorów XX i XXI wieku – konceptualnego, artystę-badacza analizującego w swych najważniejszych

utworach cały szereg rozmaitych zagadnień zarówno z zakresu teorii kompozycji, jak i rozmaitych nurtów badań nad dźwiękiem. W przypadku jego twórczości, zwłaszcza w heroicznym okresie lat 1966–1980, mamy do czynienia przede wszystkim z postkonceptualnym operowaniem ideami, przez co dla pogłębionego zrozumienia tej twórczości należy sięgać także (a może nawet przede wszystkim) po narzędzia spoza pola klasycznej muzykologii – wchodząc na grunt historii nauki, historii sztuki, performatyki, czy różnych nurtów *sound studies*. Natomiast, to właśnie ze względu na owo zacięcie do kompozytorskich badań artystycznych Lucier pozostaje do dziś inspirującym punktem odniesienia dla kolejnych pokoleń twórców muzyki eksperymentalnej, fascynującym pionierem *soundartu*, czy badań artystycznych pod auspicjami *sound studies*, wreszcie *fellow-travellerem* i komentatorem muzycznych minimalizmów².

¹ Niniejszy tekst został początkowo przygotowany jako wykład performatywny na sesję „(Nie)pamięć i zapomnienie w muzyce” (Wrocław, 06.06.2025). Struktura tego wykładu miała częściowo oddawać performatywnie pracę pamięci w utworach Luciera. Wymogi piśmiennictwa akademickiego sprawiły, że zrezygnowałem ze stosowania w obecnej wersji chwytów literackich, które mogłyby tekstualnie pełnić podobną funkcję.

² Zob. A. Michnik, *Alvin Lucier. Inna tradycja muzyki eksperymentalnej*, <https://glissando.pl/aktualnosc/alvin-lucier-inna-tradycja-muzyki-eksperymentalnej> (dostęp: 30.12.2025). W tekście tym starałem się – co przyświeca mi także w niniejszym eseju – spojrzeć na postać Luciera możliwie szeroko, poszukując nieoczywistych perspektyw na jego bogatą twórczość. Uważam bowiem, że wciąż zbyt często postrzegana jest ona przez pryzmat kilku najbardziej znanych kompozycji, podczas gdy jej aktualność zawiera się m.in. właśnie

Rozmaicie rozumiana pamięć jest nie tyle nawet ważnym elementem jego kompozycji, co ich częstym tematem – poczynając od słynnego *I Am Sitting in a Room* oraz całej grupy kompozycji przełomu lat 60. i 70., aż po utwory z lat 90., na czele z *I Remember*, inspirowanym kultową książką Joe Brainarda.

Pamięć rozumiana jako zasób wiedzy, z którego możemy korzystać, podlega nieustannym kulturowym transformacjom. Rozumiana jako ilość miejsca, z którego możemy korzystać, zapisując różne materiały na twardych dyskach lub w chmurze, lub zasób mocy przerobowych maszyn – stanowi kluczowy temat współczesnej twórczości artystycznej na najróżniejszych polach. Dodajmy do tego pamięć kulturową, czy też zbiorową, budowaną z sieci cytatów, odniesień czy aluzji. A także eksplorację pamięci wpisaną w kompozytorskie gry z akuzmatyką i psychoakustyką. Wreszcie – w kontekście sztuk performatywnych (w tym muzyki) dochodzi kwestia różnych rodzajów pamięci oraz sposobów pamiętania wpisanych w różne podejścia do wykonawstwa, zakładane przez rozmaite kompozycje. Wszystkie te rodzaje pamięci – indywidualna, autobiograficzna, traumatyczna, zbiorowa, kulturowa, wykonawcza, odbiorcza, a także pamięć maszynowa, pamięć protetyczna („zewnętrzną” pamięć człowieka, której nośnikami mogą być listy, notatki, zapiski, partytury lub media), metaforyczna pamięć wpisana w architekturę i akustykę przestrzeni, a nawet cieleśna pamięć społeczna – stanowią ważny element jego kompozycji. Różnorodna praktyka artystyczna Luciera czyni z niego ukrytego, praktycznego teoretyka pamięci, którego kompozycje stanowią autonomiczne eseje na temat jej różnych wymiarów. Konsekwencja, z jaką wątki te powracają w jego utworach, sprawia, że nie sposób ująć roli pamięci w jego twórczości przez pryzmat jednej wybranej myśli, czy teorii.

Music for Solo Performer to utwór niejako uwikłany od swego powstania w kwestie związane z pamięcią na kilku poziomach. Należał do kompozycji, które zwiastowały futurystyczną telepatyczną muzykę przyszłości, w której zmieni się relacja kompozytor–wykonawca–publiczność, pociągając za sobą także pytania o znaczenie pamięci wykonawczej w muzyce przyszłości. Wszak jedną z technik pobudzania

w jej różnorodności. Stąd dzisiaj najciekawsze jest dla mnie postępujące niuansowanie obrazu jego praktyki kompozytorskiej – w tym zestawianie z nieoczywistymi obszarami jego działalności.

wykorzystywanych w utworze fal mózgowych alfa jest koncentracja na wspomnieniu.

Co więcej, *Music for Solo Performer* przez lata funkcjonowała jako kompozycja enigmatyczna, oparta na pamięci zawartej w tradycji wykonawczej przekazywanej z ust do ust. Lucier opublikował oszczędną partyturę tekstową w książce *Chambers* (1980), jednak techniczne przygotowanie realizacji utworu pozostawało dalej zagadką. Na przestrzeni lat Lucier publikował więc kilka różnych wersji partytury–diagramu zawierającego układ poszczególnych elementów tworzących rezonujące środowisko w trakcie wykonań. Po latach podobnie pisał o partyturach przyjaciół tworzących wraz z nim Sonic Arts Union w latach 60. i 70.: „w *Hornpipe* [Gordona Mummy – AM] lub *Runthrough* [Davida Behrmanna – AM] nie było żadnych partytur, za którymi trzeba by było podążać; partytury były inherentnie wpisane w układ obwodów [*circuitry*] – dla mnie była to nowa idea”³.

PODMIOT I GŁOS

Tytuł niniejszego eseju zaczerpnąłem z tekstu, który Lucier w wielokrotnym zapętleniu powtarza, wykonując swą bodaj najsłynniejszą kompozycję *I Am Sitting in a Room*, w której ponawiane odtwarzanie i nagrywanie tego samego tekstu prowadzi do dowolnego zaszumienia kolejnych nagrań stopniowo nawarstwiającymi się częstotliwościami rezonującymi, właściwymi dla danego pomieszczenia⁴.

Michał Libera podkreśla w *Doskonale zwyczajnej rzeczywistości* proces dysocjacji Luciera od jego własnego głosu, który jako narzędzie akustycznej analizy danej przestrzeni zostaje oddzielony od podmiotu⁵. Libera interpretuje ten proces jako element szerszej tendencji procesualnego zwrotu w muzyce powojnia,

³ A. Lucier, *Origins of a Form: Acoustical Exploration, Science and Incessancy*, „Leonardo” 1998, vol. 8, s. 6.

⁴ Jako dodatkową warstwę metazaszumienia można potraktować w tym kontekście pamięć samego Luciera. Kompozytor po latach przyznawał, że pomyślał na *I Am Sitting in a Room* oparty był na fałszywym, mylnym wspomnieniu tanecznego performansu Trishy Brown. Zob. *I'm Not Hiding Anything*, Alvin Lucier w rozmowie z Danielem Foxem, <https://web.archive.org/web/20200712041935/https://van-us.atavist.com/im-not-hiding-anything> (dostęp: 20.05.2025).

⁵ M. Libera, *Doskonale zwyczajna rzeczywistość*, Warszawa 2012, s. 126–128.

rozluźniania kompozytorskiej kontroli nad finalnym kształtem wykonania czy też realizacji kompozycji.

Z perspektywy *sound studies* ów proces oddzielenia głosu w służbie audialnej analizy architektury budzi skojarzenia z rozmaitymi wizjami ekstrakcji, czy też ekskawacji dźwięku z przestrzeni, w których zostały wypowiedziane. Friedrich Kittler analizował swego czasu w *Gramophone, Film, Typewriter* kulturowe nadzieje i wizje przełomu XIX i XX wieku, związane z rozwojem fonograficznej reprodukcji dźwięku⁶. W tekstach Rainera Marii Rilkego, Maurice’a Renarda czy Salomo Friedlandera dostrzegał marzenie przekształcenia przestrzeni i/lub obiektów w „odczytywalne” artefakty zbiorowej kulturowej pamięci wykraczającej w przeszłość poza historyczny horyzont fonografii. Skoro telegraf, telefon i radio umożliwiły niewyobrażalną wcześniej audialną komunikację w przestrzeni – to czemu rozwój fonografii nie miały doprowadzić do komunikacji w czasie?

Podobną wizję informacji zapisanych w głazach, kamieniach, murach lub ścianach znajdziemy w XIX-wiecznych parapsychologicznych teoriach „stone tapes”, które ożyły w latach 70. na fali popularności brytyjskiego filmu telewizyjnego *The Stone Tape* (reż. Peter Sasdy, 1972). W kulturze powojnia tego typu futurystyczno-okultystyczno-paleontologiczne rozważania nad dźwiękiem powracały w różnych kontekstach i pod różnymi postaciami – świetny przykład stanowi tu np. figura „sonicznego odkurzacza” [*sonovac*] w *The Sound Sweep* JG Ballarda (1960). Za każdym razem tego typu podejście do dźwięku wiązało się nie tylko z przekonaniem o możliwości sonifikacji elementów rzeczywistości (a okres zimnej wojny to przecież czas wielkich osiągnięć na tym polu), lecz również – z wiarą w to, że w wyniku tego procesu możliwe jest dotarcie do „odczytywalnych” informacji, które nie będą stanowiły wyłącznie komunikacyjnego szumu⁷.

⁶ F. Kittler, *Film, Gramophone, Typewriter*, tłum. G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford 1999, s. 50–80.

⁷ W tym miejscu winien jestem krótkie rozwinięcie rozumienia kategorii szumu, jakie stosuję w niniejszym tekście. Na pierwszym planie stawiam tu szum rozumiany akustycznie, jako jeden z trzech elementów tworzących anglojęzyczny termin *noise* czy frankofoński *bruit*. Podążam tu za rozpoznaniem Michała Libery, zob. *Doskonałe zwyczajna...*, op. cit., s. 12–32. Na twórczość Luciera można jednak patrzeć też z perspektywy szumu rozumianego jako centralna kategoria teorii komunikacji. Takiemu ujęciu poświęciłem sekcję przywoływanego wyżej eseju, zob. A. Michnik, *Alvin Lucier...*, op. cit.

Dzisiaj podobne marzenia po części materializują się w praktykach paleospektrofonii (pojęcie Patricka Feastera), wykorzystującej wirtualne „igły” do ekstrakcji dźwięku z preedisonowskich fonoautogramów Édouarda-Léona Scotta de Martinville, ale też różnych historycznych kodeksów i innych manuskryptów. Ale czy tylko tam? No właśnie – istnieją środowiska, które liczą na to, że podobnie będziemy w stanie odtwarzać informacje zapisane dzięki „zgraniu” do świata cyfrowego naszych umysłów. Jednym z pionierów takiego myślenia był Erkki Kurenniemi – fiński pionier neuromuzyki, który prowadził swe eksperymenty równoległe z pracą Luciera nad *Music for Solo Performer*.

I Am Sitting in a Room stanowi najbardziej znaną z grupy kompozycji Luciera z przełomu lat 60. i 70. – na czele z *North American Time Capsule 1967* (NATC) oraz *Duke of York* (1971) – w których kompozytor eksplorował ludzki głos, poddając go radykalnym przekształceniom i wiążąc je bezpośrednio z tematyką pamięci oraz tożsamości.

Zacznijmy od tego drugiego utworu, w którym odbywa się dialog pomiędzy wspomnieniami dwóch osób. Wokalista oraz „syntetyk” [*synthetist*] negocjują wspólną pamięć poprzez próby odwzorowania przez wokalistę „wokalnych tożsamości” wybranych postaci (rzeczywistych lub fikcyjnych) – wraz ze specyfiką mowy lub śpiewu. „Syntetyk” ma za zadanie przetwarzać partię wokalisty w czasie rzeczywistym tak, by lepiej odpowiadała jego/jej wspomnieniu głosu danej postaci lub wyobrażeniom na ten temat (to zwłaszcza w przypadku postaci literackich lub historycznych, lecz prefonograficznych). Lucier opowiadał w rozmowie z Douglasem Simonem, że w znacznej mierze inspirację tego utworu stanowiły szafy grające – dzisiaj moglibyśmy dodać do tego choćby kulturę karaoke.

Ostateczny efekt stanowi złożona, kompozytowa [*composite*] tożsamość, zbudowana z warstw wspomnień różnych osób. W ten sposób utwór pracuje jako komentarz nie tylko wobec kulturowych praktyk związanych z obecnością nagrań w naszym życiu codziennym – lecz również wobec przemian funkcjonowania tradycji wykonawczych w obliczu rozwoju fonografii (szerzej na ten temat w dalszej części wywodu).

Z kolei w przypadku *North American Time Capsule 1967* Lucier już w tytule odwołuje się do idei „nośnika” stanowiącego zbiór przedmiotów tworzących złożone wspomnienie. Odnosząc się do idei „kapsuły czasu”,

Lucier sugeruje dokumentację współczesności w celu dalekiej transmisji. Kompozycja de facto nie posiada partytury. Istnieje jedynie tekst, w którym Lucier opisał procedurę pracy nad kompozycją od strony technicznej, a także zamieścił ustne instrukcje, jakie przekazał chórowi uniwersytetu w Brandeis, którego członkowie zostali zarejestrowani na nagraniu wydanym na albumie *Extended Voices* (CBS, 1968). Stąd wiemy, że Lucier nakazał im przygotowanie komunikatu, który opisałby ówczesną rzeczywistość cywilizacji odległej w czasie lub przestrzeni. Wiemy też – rzecz nie do rozpoznania na nagraniu – że wykorzystano kilka różnych języków, a także, że posiadając do dyspozycji tylko jeden prototypowy vocoder, Lucier ośmiokrotnie przeprowadzał nagrania, które później mieszał i zestawiał, przygotowując ośmiokanałową całość.

Z jednej strony, sugerując komunikat skierowany daleko „w czasie” od „tu i teraz”, Lucier odsyła do faktycznych praktyk tworzenia „kapsuła czasu”: artefaktów zakopywanych w ziemi z przeznaczeniem odkopania w przyszłości. Czy jednak musimy zakładać, że podróż nagrania musi odbywać się tylko w jednym kierunku? A może zaszumiona NATC odsyła także do ówczesnego rozwoju środowisk zafascynowanych tzw. EVP [*Electronic Voice Phenomenon*], czyli nasłuchiwanie szumów radiowych w poszukiwaniu komunikatów rzekomo przesyłanych z przyszłości, lub wręcz spoza czasu, przez zmarłych? Lata 50. i 60. wraz z rozwojem kultury magnetofonów przyniosły boom nasłuchiwanie szumów eteru i skupionej wokół postaci Konstantina Raudive i Friedricha Jürgensena audialnej pareidolii, nastawionej na wysłyszenie zakodowanych komunikatów i rozpoznanie w szumach rozmaitych głosów.

Z drugiej strony (daleko „w przestrzeni” od „tu i teraz”) *North American Time Capsule 1967* zapowiada (z wyprzedzeniem dekady) wysłanie w kosmos tzw. „złotej płyty” wraz z sondą Voyager. W ironicznej partyturze Lucier postuluje stworzenie przy pomocy vocodera komunikatu przeznaczonego dla potencjalnych kosmitów. Christopher Cox słusznie jednak podkreśla, że efektem jest radykalna „alienacja” samego głosu ludzkiego, który pod wpływem technologii nabiera charakteru radykalnie obcego obiektu dźwiękowego⁸.

⁸ Ch. Cox, *The Alien Voice. Alvin Lucier's North American Time Capsule 1967*, w: *Mainframe Experimentalism. Early Computing and the Foundation of the Digital Arts*, Berkeley, red. Hannah B. Higgins, Douglas Kahn, Berkeley 2012, s. 170–186.

„Wszelkie podobieństwo do mowy, z wyjątkiem może rytmu” faktycznie zostaje zniszczone.

Analogiczną technikę Lucier zastosuje wiele lat później – niejako „wypełniając” luki niedokończonych partii *Requiem* Mozarta w *Music with Missing Parts* (2007). Tutaj zaszumianie materiału wyjściowego (ułożonego w krótką, trzyminutową suitę i zapętlanego na takiej samej zasadzie co tekst *I Am Sitting in a Room*) prowadzi de facto do zwrotu w kierunku pamięci kulturowej – kolektywnej i indywidualnej. Orkiestra odgrywa przygotowany przez Luciera fragment tylko raz – a następnie słucha wraz z publicznością, jak w procesie zaszumiania częstotliwości rezonujące w danej przestrzeni akustycznej „uzupełniają” luki niedokończonej kompozycji.

Lucier nie wstrzymywał się przed bezpośrednim wykorzystaniem cudzego nagrania – najbardziej znany przykład stanowi *Nothing Is Real* (1992), gdzie rozszumiał w imbryczku i trzewiach fortepianu fragment *Strawberry Fields Forever* The Beatles – lub zacerpnięciem określonej struktury z cudzego dzieła – jak choćby w przypadku *Coda Variations* na tubę solo (2011), gdzie kolejne permutacje oparte zostały na ośmiu tonach zacerpniętych z kompozycji Feldmana. Najczęściej w takich sytuacjach dążył do wytworzenia mechanizmu czy też procedury, które procesualnie przekształcałyby materiał wyjściowy.

Stopniowa dekonstrukcja, czy raczej dekompozycja mowy prowadzi do dekonstrukcji podmiotu. W przypadku *I Am Sitting in a Room* Lucier zapowiada współczesne eksperymenty z zaszumianym powtórzeniem Leylanda Kirby'ego, który jako The Caretaker wykorzystał w swym monumentalnym *Everywhere at the End of Time* narastającą entropię szumu jako mechanizm oddający postępującą degradację pamięci w przypadku choroby Alzheimera⁹.

Tymczasem dla autora *Spherics* konfrontacja z własnym przetworzonym głosem ma w pewnej mierze charakter terapeutyczny. W pochodzącym z tego samego okresu *The Only Talking Machine of Its Kind in a World* Lucier ponownie eksploruje terytorium mowy nienormatywnej. Utwór zadedykowany został „każdemu, kto się jąka, gielkocze, sepleni, osobie, która się zacina lub mówi z błędami, w regionalnym dialekcie

⁹ Szerzej na ten temat zob. np. S. Wiczyńska, *Plądrofonia pamięci – James Leyland Kirby*, <https://glissando.pl/tekst/pladrofonia-pamieci-james-leyland-kirby> (dostęp: 30.12.2025).

lub z obcym akcentem, a także wszystkim innym niepewnym mówcom, którzy wierzą w uzdrawiającą moc dźwięku”. Partytura nakazuje mówić tak długo przez publiczny system nagłośnienia [*PA system*], aż ujawni się specyfika mowy danej osoby, a następnie, by przyjaciele tej osoby stworzyli z wykorzystaniem mechanizmu opóźnienia [*tape delay*] pętle abstrakcyjnego materiału dźwiękowego, „usuwając” niejako terapeutycznie owe „defekty” mowy. W tym wypadku powtórzenie staje się narzędziem nominalnie terapeutycznego w swym założeniu odsemantyzowania mowy. Pozostaje tylko kwestia tego, czy takie „wygładzanie” mowy nie jest aktem przemocy – audialnej tresury podporządkowującej „jedną w swoim rodzaju mówiącą maszynę” dominującym społecznie normom. Język, ale też i pamięć są dla Luciera wyraźnie nacechowane immanentną dziwnością.

The Caretaker wraz z Williamem Basinskim, wytwórną Ghost Box oraz teoretykiem kultury Markiem Fisherem stali się współtwórcami współczesnego przededefiniowania kulturowych znaczeń wpisanych w entropię zaszumionych nagrań. Powtarzany, ulegający degradacji komunikat odsyła dzisiaj wprost do przeszłości i wspomnień – niekiedy do nostalgii, niekiedy do traumy. Współczesne kulturowe znaczenie audialnych eksperymentów spod znaku tzw. hauntologii – oznaczającej dzisiaj nie tylko nurt poststrukturalnej myśli krytycznej, lecz także nurt niezależnej muzyki eksperymentalnej – sprawia, że w Lucierze być może łatwiej jest dostrzec kompozytora spoglądającego w przeszłość, niż artystę sięgającego w latach 60. i 70. po najnowocześniejsze technologie. A przecież nie ma tu żadnej sprzeczności.

MINIMALIZMY I SZTUKA LAT 60. – ODRZUCENIE HISTORII I INNE MODELE CZASOWOŚCI

Pamela M. Lee w klasycznej już dzisiaj pracy na temat sztuk wizualnych lat 60. podkreślała splot wprowadzenia czasowości do malarstwa, rzeźby, instalacji, happeningów i performansu z szerszym odrzuceniem XX-wiecznej historii¹⁰. Czasowość i indywidualne doświadczenia czasu, pamięci i historii stanowiły

zdaniem badaczki sprzeciw wobec kolektywnej przeszłości i związanego z nią dziedzictwa. Lee w przekonującym wywodzie prowadzi czytelniczki i czytelników poprzez różne rodzaje tytułowej „chronofobii” oraz różne formy i nurty twórczości artystycznej, wychodzi jednak od minimalizmów w sztukach wizualnych lat 60. i sporu, jaki wybuchł na temat problematyki czasu w pracach Donalda Judda, czy Roberta Morrisa. Z jej analiz wyłania się złożona heterogeniczna czasowość minimalistyczna, rozpięta między różnymi zjawiskami artystycznymi dekady.

Moja teza jest prosta – w przypadku pokolenia kompozytorów, do którego należał Lucier, możemy mówić o analogicznych poszukiwaniach, fascynacji czasowością oraz indywidualną, osobistą pamięcią. Libera w przywoływanym już esejku akcentuje fascynację pamięcią w twórczości Mortona Feldmana¹¹. Podążając za Brianem Kaneem (ale też choćby Jamesem Pritchetttem¹²), podkreśla złożoną relację między powtórzeniem, pamięcią a zapominaniem w późnych kompozycjach autora *Palais de Mari*. Natomiast wg mnie zdanie „powtórzenie funkcjonuje w muzyce X równocześnie jako wsparcie pamiętania i zapominania” pasuje w równej mierze do utworów Feldmana, jak i do kompozycji Luciera.

Minimalistyczne modele czasowości opierały się na zamrożonym trwaniu, mgnieniu oka, lub powtórzeniu wpisanemu w serie lub pętli sprzężenia zwrotnego. Za symbol pierwszego typu twórczości możemy uznać dronowy, wychylony ku wieczności nurt minimalizmu z La Monte Youngiem na czele. Za symbol drugiego – estetykę gagu, mgnienia i kompresji czasu spod znaku Fluxusu (w tym też niektóre, wczesne kompozycje Younga). Za symbol trzeciego – minimalizm pętli, przesunięcia fazowego, modułowych form łukowych, spopularyzowanych przez Steve’a Reicha, Terry’ego Rileya i Phillipa Glassa.

Eksperymenty z pamięcią Feldmana stanowią w tym kontekście nieomal antyminimalizm – bliższe są estetyce redukcjonizmu wymuszającego paradoksalną maksymalizację koncentracji. To osobny nurt czasowości, w którym znajdziemy choćby *Operę* Emmetta Williama – skrajny Fluxusowy eksperyment z grą między powtórzeniem, procedurami,

¹⁰ P. M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge–London 2004.

¹¹ M. Libera, *Doskonale zwyczajna...*, op. cit., s. 129–132.

¹² <https://rosewhitemusic.com/piano/2010/11/28/beginning-palais-de-mari> (dostęp: 20.05.2025).

nudą, koncentracją i rozciąganiem czasu. Czas staje się przestrzenią nawigowalną, otwartą na zapętlania lub rozszczepienia, przewijanie, czy wręcz osuwiska.

Rozpoznanie Lee fascynująco współbrzmia z pismami Paula Connertona, który w swych książkach zajmował się społecznymi wymiarami pamięci kolektywnej. Connerton uważał, że społeczności przez wieki przede wszystkim performowały pamięć poprzez rytuały i praktyki cielesne (zob. *Jak społeczeństwa pamiętają?*), podczas gdy późna nowoczesność wiąże się ze specyficznymi formami zapomnienia, związanymi z fundamentalnym przekształcaniem przestrzeni¹³. Connerton analizował de facto procesy tworzenia przestrzeni, które za Marciem Augé możemy określić mianem nie-miejsca [*non-lieu*]¹⁴.

Zdaniem Connertona, w trakcie przemian nowoczesności doszło do rozerwania związku między pamięcią a cielesnymi praktykami upamiętniania na rzecz przeniesienia pamięci na wybrane miejsca oraz przestrzenie. W tym ujęciu zwrot w stronę komemoracji poprzez tworzenie miejsc pamięci [*lieux de mémoire*] – przywołajmy tu termin zmarłego niedawno Pierre'a Nory – byłby de facto rewersem wzrastającej produkcji nie-miejsca¹⁵.

Tymczasem Lucierowska eksploracja akustyki różnych przestrzeni nasycza je specyficzną pamięcią opartą na rezonansach. Lucier wykorzystywał ją często jako narzędzie do osiągnięcia celu stanowiącego sedno wykonania poszczególnych kompozycji. W *Vespers* powtarzalne dźwięki mają na celu akustyczną eksplorację przestrzeni w celu pokonania trasy przez wykonawców poruszających się z zawiązanymi oczami. W *Bird and Person Dying* uważne słuchanie powtórzeń i różnic również podporządkowane jest wyznaczonemu celowi – osiągnięciu określonych efektów akustycznych (powstanie fantomowych tonów poprzez wywołanie zjawiska heterodynowania). Na *I Am Sitting in a Room*

możemy również spojrzeć z podobnej perspektywy – jako na kompozycję, w której ludzka tożsamość, ludzki głos rozpuszcza się w nagraniach kolejnych generacji, wybijając w to miejsce audialną tożsamość przestrzeni¹⁶.

Connerton, pisząc o pamięci społecznej, wychodzi od prostej, acz przewrotnej tezy – „wszystkie początki zawierają element przypomnienia”¹⁷. To zdanie znakomicie oddaje opisywany przez Lee splot odrzucenia historii i dowartościowania czasowości przez minimalizmy lat 60. To samo możemy powiedzieć o szeregu radykalnych gestów neoawangard muzycznych tego okresu – w tym o odrzuceniu klasycznej notacji przez Luciera w połowie lat 60. W swoim „tekstualnym” okresie, czyli do końca lat 70., Lucier będzie budował szereg różnych genealogii dla swoich muzycznych poszukiwań.

Jeśli z rozpoznania Pameli M. Lee wynika, że sztuki wizualne lat 60. de facto przekształcały historię, z całą jej przemocą i całym bagażem odrzucanego dziedzictwa, w czwarty wymiar nowej sztuki – formalistycznej lub zaangażowanej, osobistej lub wspólnotowej – to być może na muzyczne minimalizmy tego okresu powinniśmy patrzeć z perspektywy przestrzeni: w końcu redukcjonistyczny, dronowy minimalizm utworzył pod koniec lat 70. drogę do ekspansji dźwięku do przestrzeni galeryjnych, gdzie zadamował się jako materiał „czystych” instalacji dźwiękowych opartych na uznaniu dźwięku za rodzaj rzeźbiarskiego tworzywa¹⁸. Prace Luciera, na czele z *Music on a Thin*

¹⁶ W tym kontekście należy na marginesie wspomnieć o *In Memoriam Jon Higgins* na klarnet i oscylator – utworze będącym z kolei upamiętnieniem zmarłego przyjaciela (wokalisty), gdzie Lucier powraca w pewnej mierze do relacji przestrzennych oraz fantomowych tonów w przestrzeni wykonawczej. W tym wypadku kontekst nadany przez kompozytora stanowi raczej medytację nad różnymi rodzajami obecności kogoś, kogo już teoretycznie między nami nie ma... A jednak wciąż jest. Szerzej na temat utworu i jego relacji z *Bird and Person Dying*, D. Kahn, *Birds: Memories and Meditations on Alvin Lucier*, <https://disclaimer.org.au/contents/birds-memories-and-meditations-on-alvin-lucier> (dostęp: 30.12.2025).

¹⁷ P. Connerton, *Jak społeczeństwa...*, op. cit., s. 39.

¹⁸ Zob. wspaniały cytat Luciera na temat przestrzenności jego muzyki: „Most of the music we know is two-dimensional in conception; it's written on a page or moves from left to right in time. Now when you go from chant to polyphony, you have the illusion of depth, or another dimension, but it's only an illusion as in a painting. You can paint in perspective, but it's not really there; you're still on a flat, two-dimensional surface. And I think it's built into my work that I don't succeed very well when I'm thinking in two dimensions; it's always more interesting when I'm thinking in terms of three-

¹³ Zob. P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. M. Napiórkowski, Warszawa 2012; idem, *How Modernity Forgets*, Cambridge 2009; idem, *The Spirit of Mourning. History, Memory, and the Body*, Cambridge 2011.

¹⁴ Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

¹⁵ Należy w tym miejscu zaznaczyć, że nie chodzi tu bynajmniej o kategorię nie-miejsca pamięci w rozumieniu Romy Sedyki, która stosuje ten termin w odniesieniu do nieupamiętnionych, zatartych miejsc kaźni i przemocy. Zob. R. Sedyka, *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 86–107.

Long Wire oraz *I Am Sitting in a Room*, odegrały w tych procesach niebagatelną rolę. A skoro tak, to być może należy szukać antecedenencji dla eksperymentów tego typu, także tych Lucierowskich, poza tradycyjnie ujmowanym polem historii muzyki – w historii architektury, rzeźby, teatru. A może nawet poza polem klasycznie definiowanej twórczości artystycznej.

Zwrot w stronę przestrzeni, nacisk na wyjątkowość wykonania, ich „site-specyficzność”, wszystko to sprawia, że do dziś kompozycje Luciera akcentują to, co nieprzewidywalne, jednostkowe, niepowtarzalne – to wciąż często otwarte eksperymenty dźwiękowe, nakierowane bardziej na interakcje z danymi warunkami akustycznymi niż na zdefiniowane brzmienia.

W znakomitym rozdziale swej rozprawy Lee pokazuje na przykładzie pism Roberta Smithsona, jak poszukiwano teoretycznego uhistorycznienia tych nowych modeli czasowości¹⁹. Lee skupia się na odniesieniach do pism George’a Kublera oraz Norberta Wienera. Kubler był fascynującym badaczem sztuki mezoamerykańskiej, który inspirował (np. w rozprawie *The Shape of Time*) do patrzenia na historię poprzez kulturę materialną. Wiener – jeden z ojców cybernetyki – wprowadzał myślenie kategoriami systemów i redefiniował w tym kontekście kategorię entropii. Lee wyprowadza swój wywód dosłownie z marginesów tekstu *Quasi-Infinities and the Waning of Space* Smithsona – a dla nas znamienne jest, że tuż obok cytatów z Kublera i Wienera znajduje się także odniesienie do wyboru pism Johna Cage’a *Silence*. Natomiast znów możemy tu także odwrócić badaną zależność. Swego czasu pisałem już o tym, jak bardzo pasuje spojrzenie na Luciera poprzez pryzmat estetyki cybernetycznej teorii Wienera, poprzez kategorie systemów oraz entropii²⁰. Ale przecież również Kublerowskie myślenie o przeszłości nie było mu obce – czego świadectwo znajdziemy w utworach z lat 70., takich jak *Tyndall Orchestrations* (1976) czy *The Queen of South* (1972), gdzie na pierwszy plan

wysuwają się poszukiwania historycznych kontekstów dla własnych eksperymentów muzycznych poza polem muzyki, na gruncie nowoczesnych nauk przyrodniczych oraz kultury materialnej²¹.

Tworzone przez Luciera genealogie wpisywały się w powracającą w jego utworach z lat 60. i 70. problematykę pamięci, pamiętania, powtórzenia, entropii, sprzężenia zwrotnego, utraty danych. W utworach takich jak *Tyndall Orchestrations* przepisywał historię muzyki eksperymentalnej, a więc proponował alternatywny model kolektywnej pamięci. Ale jego utwory z tego okresu równocześnie konsekwentnie przywoływały różne aspekty oraz poziomy pamięci audialnej. Dotyczyły przywoływania wspomnień, aktywnego słuchania, używania wyobraźni dźwiękowej, orientacji w przestrzeni, eksplorowania akustyki. Równoległe – otwarta formuła partytur tekstowych prowokowała do wypełniania „brakujących” elementów partytury artystyczną inwencją wykonawców, prowadząc z jednej strony do eksperymentów z koncertowymi konwencjami, a z drugiej do podważenia dominującej pozycji „usankcjonowanej” przez kompozytora tradycji wykonawczej.

Czy zatem zwrot Luciera w latach 80. w stronę klasycznej notacji możemy postrzegać w perspektywie przemian kultury pamięci? Może po odrzuceniu przeszłości w latach 60. pokolenie neoawangardy nie tyle (co wielokrotnie sugerowano) „stało się” konserwatywne/reakcjonistyczne – ile (z różnym artystycznym skutkiem) zainteresowało się, wraz z wchodzeniem w kolejne dekady życia, rozliczeniami z własną pamięcią, zmierzając przy tym nie tylko do większego upamiętnienia dorobku własnego, lecz również swych przyjaciół? Jeśli zgodzimy się, że kompozycje Luciera z lat 60. i 70. regularnie dotykają zagadnień związanych z pamięcią, to może w jego późniejszych pracach po prostu mamy do czynienia z innymi rodzajami pamięci?

RECORDS RUIN THE LANDSCAPE

145

W kontekście ówczesnych dyskusji na gruncie muzyki eksperymentalnej kluczowe znaczenie miały te dotyczące relacji pomiędzy partyturą, wykonaniem

-dimensional space”. A. Lucier, *Reflections: Interviews, Scores, Writings*, „MusikTexte”, Köln 1995, s. 182.

¹⁹ P. Lee, *Chronophobia...*, op. cit., s. 219–256.

²⁰ A. Michnik, *Alvin Lucier...*, op. cit., zob. również G. Douglas Barrett, *The Brain at Work: Cognitive Labor and the Posthuman Brain in Alvin Lucier’s Music for Solo Performer*, <https://www.pomoculture.org/2020/10/08/the-brain-at-work-cognitive-labor-and-the-posthuman-brain-in-alvin-luciers-music-for-solo-performer> (dostęp: 27.07.2025).

²¹ Pierwszy z tych utworów nawiązuje do eksperymentów Johna Tyndalla z płomieniami gazów i wydawanymi przez nie dźwiękami. Drugi – do badań Ernsta Chladniego nad wibracjami ciał stałych.

oraz nagraniem. W jaki sposób (lub sposoby) różne formy zapisu miały tworzyć nowe relacje w obliczu rozwoju muzyki elektronicznej, improwizowanej, aleatorycznej? Gdzie powinien być skierowany nacisk artystyczny w przypadku poszukiwania muzyki będącej odpowiedzią na rozwój sztuki konceptualnej?

Za symbol toczonych wówczas dyskusji możemy uznać ukutą przez Cage'a frazę, która dała tytuł książce Davida Grubbsa – *records ruin the landscape*²². To fraza tak naprawdę potencjalnie wieloznaczna – zapisy (ale czego, ale jak rozumiane) niszczą (ale jak, ale co to znaczy) krajobraz (ale czego, ale jak rozumiany). W wypadku Cage'a chodziło o zapisy fonograficzne zmieniające krajobraz ówczesnej kultury muzycznej poprzez zmianę relacji między partyturą i wykonaniem. Nagrania, jego zdaniem, dawały fałszywe, sformatowane poczucie doświadczenia kompozycji, a także profilowały podejście do kompozycji o otwartych partyturach. Co oczywiście nie zmienia tego, że sam Cage wydawał różne wykonania swych utworów na płytach – co więcej, tworzył także prace przeznaczone w pierwszej kolejności na płyty, a także pisał kompozycje, które proponowały wykorzystanie płyt jako instrumentów i nagrań jako narzędzi kompozytorskich.

Problemem dostrzeganym przez wiele postaci powojennego życia muzycznego było raczej to, w jaki sposób za pomocą nagrań kreować nowe interesujące praktyki wykonawcze oraz jak tworzyć nowe sposoby słuchania oraz nowe formy koncertu. Czy nagrania mogłyby nawet nie tyle zrujnować czy obalić istniejący model koncertu, ile posłużyć do budowy nowego pejzażu wykonawstwa oraz kultury koncertowej? Wszystkie te spory stanowią jeden z kluczowych kontekstów eksperymentów Luciera z pamięcią wykonawców w okresie jego konceptualnych poszukiwań, prowadzonych w latach 60. i 70. w oderwaniu od tradycyjnej notacji muzycznej.

Jedną z odpowiedzi kompozytora było radykalne zrównanie partytury wykonawczej z nagraniem. W kilku utworach – m.in. wspomnianym już *Duke of*

York – to nagranie staje się bezpośrednim punktem odniesienia dla wykonania.

Podobnie jest w (*Hartford*) *Memory Space* – kompozycji zakładającej wykonanie (dowolnie rozumianej) dźwiękowej notatki z wybranego miejsca przez muzyków, którzy następnie wspólnie odtwarzają instrumentalną grą tę audiosferę, wspomagając się zapisami swych doświadczeń. Praca pamięci będzie się w tym wypadku różnić w zależności od wybranego medium pierwotnego zapisu – inaczej będzie w wypadku powrotu do wspomnień poprzez tekstualną notatkę, a inaczej w przypadku wykonywania utworu z nagraniem w słuchawkach. Co powstaje w efekcie tego zabiegu? Czy mówimy wciąż o miejscu czy też przestrzeni pamięci [*memory space*]? Może wręcz o jednej z ówczesnych reinterpretacji nowożytnych, mnemotechnicznych „pałaców pamięci”, które fascynowały wówczas chociażby Roberta Ashleya? A może należy tu mówić już o pejzażu pamięci [*memoryscape*]? Może nie mamy tu do czynienia tylko z kreowaniem przestrzeni pamiętania, lecz syntezą różnych praktyk używania pamięci przy zastosowaniu różnych typów zapisów, rejestracji, źródeł? Dla mnie to po prostu dwa poziomy analizy – (*Hartford*) to kompozycja kreująca przestrzeń uwspólnionych indywidualnych reinterpretacji wspomnień, a zarazem jeden z węzłowych punktów szeroko zakrojonego projektu eksploracji pamięci przez Luciera w kluczowym okresie jego twórczości. Równocześnie, to jedna z tych kompozycji Luciera, których brzmienia nie sposób przewidzieć podczas danej realizacji.

Nieprzypadkowo na okładce zbioru *Chambers* znajduje się muszla – to specyficzna przestrzeń rezonansowa, która stała się kulturowym symbolem „oddawania” dźwięku ludzkiej kulturze²³. Na pamięć nośników spogląda Lucier bowiem w szerokiej, nieomal Kittlerowskiej perspektywie.

Memory Space znakomicie pokazuje głęboki związek między różnymi rodzajami rezonansów i wybrzmień w twórczości Luciera a ludzką pamięcią i rezonansami kulturowymi²⁴. „Jedyna w swoim rodzaju mówiąca maszyna na świecie” okazuje się maszyną

²² D. Grubbs, *Records Ruin the Landscape. John Cage, the Sixties, and Sound Recording*, Durham–London 2014. Jako motto do jednego z rozdziałów Grubbs wykorzystuje cytat z Luciera, w którym kompozytor *Bird and Person Dining* stwierdza, że dla niego technologia stanowi rodzaj danego krajobrazu, w którym po prostu żyje i tworzy. Zob. s. 45.

²³ Zob. F. Kittler, *Film, Gramophone...*, op. cit., s. 50–57.

²⁴ Na temat różnorodnych ujęć, poziomów oraz kontekstów pojęcia rezonansu zob. np. J.-F. Augoyard, H. Torgue, *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*, tłum. A. McCartney, D. Paquette, Montreal–Kingston–London–Ithaca 2006, s. 99–110.

obdarzoną złożoną pamięcią, a przestrzeń ludzkiej pamięci okazuje się przestrzenią najróżniejszych rezonansów. To właśnie w tym miejscu eksploracja akustyki ponownie przecina się z kulturą terapeutyczną. Lucier powraca w tej kompozycji do procesów zasygnalizowanych w tekście *I Am Sitting in a Room* i wprost przywołanych w partyturze *The Only Talking Machine of Its Kind in a World*.

Lata 60. i 70. to przecież okres wielkiego rozwoju kultury terapeutycznej – powstawania nowych szkół psychoanalizy, opartej wszak na akcie mówienia, ale także np. eksperymentów z płytami przeznaczonymi do hipnozy... Równocześnie, to przecież także czasy rozwoju nowych, głęboko Foucaultowskich (tzw. ujarzmianie) narzędzi kulturowej korekcji mowy – wraz z rozwojem narzędzi do badania mowy medycyna wytwarza kolejne rodzaje logopedycznych terapii korekcyjnych. Do tego wraz z rozwojem nowoczesnych mediów audialnych i audiowizualnych normatywna mowa zyskuje potężne narzędzia i kanały kształtowania i wzmacniania kolektywnych oraz indywidualnych sposobów mówienia.

Czy Lucier niósł w sobie traumę terapii tego typu? Jego wczesne utwory często przepełnione są aluzjami do różnego rodzaju traumatycznych doświadczeń: w *Composition for Pianist and Mother* odwołuje się do niepewnego statusu społecznego młodego artysty, a także braku akceptacji ze strony rodziny. Z kolei w *Shelter* nawiązuje do lęków epoki atomowej. W tym kontekście *The Only Talking Machine of Its Kind in a World*, *I Am Sitting in a Room* oraz inne wokalne utwory z przełomu lat 60. i 70. tworzyłyby grupę kompozycji powracających na różne sposoby do specyficznej, osobistej traumy.

Wróćmy raz jeszcze do mowy. Dla Luciera mowa bezpośrednio wiąże się z tożsamością i w efekcie ze wspomnieniami. W latach 90. artysta wraca do tych wątków w serii utworów, w których głos rezonuje w różnych obiektach niczym w muszli (zob. np. wspomniany już *Nothing Is Real*) – a także w poświęconym Feldmanowi tekście *I Remember Morty*. Z kolei w kompozycji *I Remember* na głos i drobne obiekty (1997) zniekształcony głos ulega tak naprawdę analogicznym przekształceniom, jak w jego elektronicznych pracach z przełomu lat 60. i 70. Lucier opowiadał, że wrócił do tych wątków zainspirowany *Śmiercią Wergilego* Hermanna Brocha i sceną

morskiego szumu, której brzmienia próbował sobie wyobrazić w trakcie lektury.

Zaszumiony głos oddaje wyobrażenie pewnego pejzażu dźwiękowego – swoiste fantomowe, zapośredniczone wspomnienie.

Podobnie jest w *Heavier than Air*, utworze wokalnym z wykorzystaniem balonów wypełnionych wodorem, które stają się dzięki temu intymnymi głośnikami kierunkowymi. W partyturze Lucier pisze, by wykonawcy szeptali improwizowane zdania wedle konstrukcji ze słynnej książki Joe Brainarda *I Remember*. W efekcie porusza tu kwestię intymności wspomnień oraz pamięci – indywidualnej, subiektywnej, osobistej. Proponuje kompozycję ustanawiającą serię aktów indywidualnego obdarowania innych tymi wspomnieniami – przeniesienia pamięci z miejsca na relację. „Jedyna w swoim rodzaju mówiąca maszyna na świecie” staje się rodzajem cielesnego głośnika – przestrzennej technologii amplifikacji dźwięku.

PAMIĘĆ I CIAŁO

Ostatnią część *Jak społeczeństwa pamiętają* Paul Connerton poświęca praktykom cielesnym w naszym życiu codziennym. „Nasze ciała, które podczas upamiętniania w sposób stylizowany odtwarzały obraz przeszłości, zachowują ją także efektywnie w swej codziennej zdolności do wykonywania określonych wyćwiczonych zadań” – pisze²⁵. Connerton określa ten poziom kolektywnej pamięci mianem „cielesnej pamięci społecznej”. Ten temat wydaje się szczególnie ciekawy na zakończenie rozważań dotyczących miejsca pamięci w twórczości Luciera – jako wątek wciąż stosunkowo rzadko poruszany. Lucier jest bowiem bardzo często przedstawiany jako kompozytor idei, kompozytor zaprzęgający do pracy wyobraźnię i umysł w tak wielkiej mierze, że aż poddający pracę umysłu sonifikacji. Różnorodne wykorzystywanie nagrań oraz różnych technologii prowokuje niekiedy, by jego twórczość odcieleśniać, by negować jej biologiczny aspekt oraz mięsisty wymiar zawartej w niej performatywności.

Tymczasem Lucier był przecież także performerem, wielokrotnie pierwszym wykonawcą swych

²⁵ P. Connerton, *Jak społeczeństwa...*, op. cit., s. 145.

utworów. Co więcej, zdarzało mu się nawet parać aktorstwem – przede wszystkim w pierwszoplanowej roli w trylogii undergroundowych filmów George’a Manupellego, gdzie grał tzw. Dr Chicago, nieustannie ściganego ginekologa (przeprowadzającego operacje zmiany płci), wiecznie w wytartych ciuchach i z nieodłączną wadą wymowy.

Jako kompozytor–performer Lucier ustanawiał tradycję wykonawczą własnych kompozycji. Jako undergroundowy aktor–amator współtworzył także na polu kina eksperymentalnego świat ówczesnej neoawangardy, gdzie idee artystyczne często migrowały między dyscyplinami i środowiskami, a relacje między życiem, dokumentem a działalnością artystyczną były rozmyte, zachęcając do poszukiwań artystycznych w życiu codziennym. „Cieleśna pamięć społeczna” w utworach Luciera wiąże się z wyjściem poza tradycyjne wykonawstwo, z kreowaniem nowej performatyki, eksplorującej performatywność nowych instrumentów oraz związane z nimi techniki ciała – wychodzące poza sposoby używania ciała wyuczone na akademiach muzycznych.

Większość dokumentacji wykonania *Music for Solo Performer* przedstawia Luciera w nieruchomym skupieniu. Douglas Kahn jednak zauważa, że kompozytor/prawykonawca opracowywał szereg technik skupienia i medytacji, a także technik cielesnych – na czele z gestem nacisku palcami na oczy – mających na celu modelowanie różnych fal mózgowych. Wykonanie *Music for Solo Performer* pozostaje również cielesnym, organicznym aktem performatywnym – który kompletnie zmienia znaczenie i de facto znika przy zestawieniach utworu Luciera z dzisiejszą sonifikacją tkanek w ramach *Revivication* Thompsona, Ben-Ary’ego, Gingolda i Hodgettsa. Tymczasem każdy, kto miał okazję założyć na głowę instrumenty neuromuzyki, może potwierdzić, że dają one duże możliwości, ale wymagają specyficznego treningu i wymagającego performansu²⁶. Osiągnięcie ciekawych wyników wiąże się – tak jak w wypadku pracy nad innymi utworami muzyki współczesnej operującej rozszerzonymi praktykami wykonawczymi – z operowaniem indywidualną, wytrenowaną pamięcią cielesną. Świetny przykład stanowi tu *Clocker* (1978), gdzie tempo bicia zegara

regulowane jest wskazaniem czujników tzw. odruchu skórno-galwanicznego. Organiczno-cieleśny wymiar współczesnej performatyki zostaje tu przeniesiony na poziom głębszej, „podskórnej” kontroli ciała wykonawcy lub wykonawczynie. Lucier ponownie zestawia tu różne typy pamięci – odruchowy, organiczny wymiar pamięci ludzkiej z pamięcią maszynową, wprowadzaną z mechanizmów zegarowych.

W przypadku *Music for Solo Performer* mamy jednak do czynienia także z układem przestrzennym instalacji – tak jak w wielu innych pracach Luciera (np. od *Vespers* i *(Hartford) Memory Space* po *Bird and Person Dying*) kluczowa okazuje się cielesna pamięć wpisana w orientację w przestrzeni. To kolejny rodzaj pamięci ucieleśnionej, która wielokrotnie powraca w analizach Connertona jako fundamentalne narzędzie pamięci indywidualnej oraz zbiorowej²⁷.

Pamięć ciała przyjmuje u Luciera różne formy, dopełniając w swej różnorodności całą sieć typów pamięci: od pamięci nośników i maszyn, po pamięć audialną nasłuchującego podmiotu, od indywidualnych wspomnień do różnych form pamięci zbiorowej (intelektualnych genealogii, kulturowego dziedzictwa, tradycji wykonawczych), od idei kapsuły czasu po upamiętnienie przyjaciół, od pamięci wpisanej w zerwanie i nowe początki po przepracowanie traumy, rozpuszczenie podmiotu w zapomnieniu, lub intymne wyznanie. Wszystko w imię muzyki poszukującej, nieprzewidywalnej, eksperymentalnej.

BIBLIOGRAFIA

- Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Augoyard Jean-François, Torgue Henry, *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*, tłum. Andra McCartney, David Paquette, McGill-Queen’s University Press, Montreal–Kingston–London–Ithaca 2006.
- Barrett G. Douglas, *The Brain at Work: Cognitive Labor and the Posthuman Brain in Alvin Lucier’s Music for Solo Performer*,

²⁶ Connerton zresztą odwołuje się również do treningu muzycznego – konkretnie do cielesnej pamięci jazzowego pianisty–improvizatora. Ibidem, s. 174–177.

²⁷ Connerton wspomina w tym kontekście np. tradycję *ars memoria* i pałaców pamięci, a także różne aspekty architektury. Podkreśla przy tym kluczowe znaczenie naszego ciała jako punktu odniesienia dla przestrzeni i pamięci, zob. P. Connerton, *The Spirit...*, op. cit., s. 83–103. Dodajmy do tego cielesne mnemotechniki, na czele z muzyczną tradycją *manus guidonis*.

- <https://www.pomoculture.org/2020/10/08/the-brain-at-work-cognitive-labor-and-the-posthuman-brain-in-alvin-luciers-music-for-solo-performer> (dostęp: 30.12.2025).
- Connerton Paul, *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Connerton Paul, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. Marcin Napiórkowski, WUW, Warszawa 2012.
- Connerton Paul, *The Spirit of Mourning. History, Memory, and the Body*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Cox Christoph, *The Alien Voice. Alvin Lucier's North American Time Capsule 1967*, w: *Mainframe Experimentalism. Early Computing and the Foundation of the Digital Arts*, ed. Hannah B. Higgins, Douglas Kahn, University of California Press, Berkeley 2012, s. 170–186.
- Fox Daniel, *I'm Not Hiding Anything. An Interview with Alvin Lucier*, „Van”, <https://web.archive.org/web/20200712041935/https://van-us.atavist.com/im-not-hiding-anything> (dostęp: 30.12.2025).
- Grubbs David, *Records Ruin the Landscape. John Cage, the Sixties, and Sound Recording*, Duke University Press, Durham–London 2014.
- Kahn Douglas, *Birds: Memories and Meditations on Alvin Lucier*, <https://disclaimer.org.au/contents/birds-memories-and-meditations-on-alvin-lucier> (dostęp: 30.12.2025).
- Kittler Friedrich, *Film, Gramophone, Typewriter*, tłum. Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999.
- Lee Pamela M., *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, MIT Press, Cambridge–London 2004.
- Libera Michał, *Doskonałe zwyczajna rzeczywistość*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Lucier Alvin, *Origins of a Form: Acoustical Exploration, Science and Incessancy*, „Leonardo” 1998, vol. 8, s. 5–11.
- Lucier Alvin, *Reflections: Interviews, Scores, Writings*, „Musik-Texte”, Köln 1995.
- Michnik Antoni, *Alvin Lucier. Inna tradycja muzyki eksperymentalnej*, „Glissando”, <https://glissando.pl/aktualnosci/alvin-lucier-inna-tradycja-muzyki-eksperymentalnej> (dostęp: 30.12.2025).
- Pritchett James, *Beginning Palais de mari*, <https://rosewhitemusic.com/piano/2010/11/28/beginning-palais-de-mari> (dostęp: 30.12.2025).
- Sendyka Roma, *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 86–107.
- Wiczyńska Slasia, *Plądrofonia pamięci – James Leyland Kirby*, „Glissando”, <https://glissando.pl/tekst/pladrofonia-pamieci-james-leyland-kirby> (dostęp: 30.12.2025).

SUMMARY

Antoni Michnik

„Any Resemblance of My Speech, with Perhaps the Exception of Rhythm, Is Destroyed” – Memory in the Works of Alvin Lucier

The essay analyses various types of memory within artistic practice of Alvin Lucier. From recollections to recordings, and from commemoration to various echoes and resonances – Lucier's works deal with all kinds and meanings of memory. The essay tackles a vast array of Lucier's compositions – from his pioneering brainwave *Music for Solo Performer* to *I Remember* honouring Morton Feldman, and from seminal *I Am Sitting in a Room* to *(Hartford) Memory Space*. Lucier's compositions are analysed within the context of the works of fellow neoavantgarde composers (especially Feldman and John Cage) as well as fine arts of the 60s and 70s. Contemporary memory studies, especially the thought of Paul Connerton, serve as a crucial reference point for the narrative, in addition to the reflection on time in the arts of the 60s (Pamela M. Lee).

Keywords

Lucier, memory, voice, recordings, resonance