



DUCHY I POTWORY #2: Jaką muzykę słyszeć w próżni?

O związkach między muzyką elektroakustyczną a filmami science-fiction

Modzie na ścieżki dźwiękowe do starych filmów science fiction towarzyszy zadziwiający kompleks wobec tej „prawdziwej” – eksperymentalnej muzyki elektroakustycznej. Choć niewykluczone, że ów „kosmiczny biznes” przyczynił się w XX wieku do uwolnienia dźwięków i poszerzenia naszej wyobraźni o wiele bardziej niż Schaefferowska teoria „słuchania akuzmatycznego” i cała praktyka muzyki konkretnej.

Nie tak dawno o „fantastyczno-naukowym” dorobku Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia pisał dla Muzykoteki Bolesław Błaszczak. Jego entuzjazm nie zawsze podzielają pionierzy polskiej muzyki elektronicznej. Tak na ów temat wypowiedział się przed pięciu laty Eugeniusz Rudnik, współtwórca m. in. ścieżki dźwiękowej do filmowych superprodukcji *Milcząca gwiazda* (1959) i *Test pilota Pirxa* (1978) oraz słuchowiska o Mirostawie Hermaszewskim *Polak melduje z kosmosu* (1978):

„Jeszcze dziś większość słuchaczy kojarzy elektroniczne dźwięki z zielonymi ufoludkami albo robotami. Ja od początku z tym walczyłem, choć nie było łatwo. Byłem przecież obciążony tradycją tandetnych amerykańskich filmów science fiction, w których nieustannie rozbrzmiewały archaiczne instrumenty elektroniczne. Zresztą Studio Eksperymentalne Polskiego Radia bardzo szybko zostało wciągnięte do tego «kosmicznego biznesu»”.

(Dziennik „Polska Europa Świat”, 13.03.2009)

Można chyba zrozumieć motywacje autora powyższej wypowiedzi, wzięwszy pod uwagę jego modernistyczne, bądź co bądź, aspiracje. Ale też nie warto brać opinii Eugeniusza Rudnika za dogmat. Choćby dlatego, że przez dobrych kilka dekad to filmy science-fiction pozostawały dla szerokiej publiczności główną, jeśli nie jedyną szansą na kontakt z dźwiękami należącymi do nowej „elektroakustycznej” domeny. Co istotne, to medium - w przeciwieństwie do abstrakcyjnej twórczości eksperymentalnej - budowało dla nowych dźwięków wiarygodny kontekst znaczeniowy i emocjonalny, pozwalając im zakorzenić się w kulturze i powszechnej świadomości. Trzeba przy tym zaznaczyć, że ów kontekst nie zawsze był tak banalny, jakby chciał Rudnik. Świadczą o tym jego własne prace, ale też na przykład muzyka Zdenka Liški fo filmu Jindřicha Poláka *Ikaria XB 1*.

Polskiemu czytelnikowi należy się garść informacji o czeskim kompozytorze oraz czechosłowackim obrazie z 1963 roku. Pomysł na film został w pewnym sensie ukradziony Stanisławowi Lemowi. Scenariusz - opowiadający o, zakończonej wyjątkowym odkryciem, podróży ziemskiej ekspedycji do układu Alfa Centauri – opiera się na wątkach powieści *Obłok Magellana* polskiego pisarza, o czym jednak nie wspomiano w napisach końcowych. *Warto* przy tej okazji zwrócić uwagę na szczególne związki prozy Lema nie tylko z kinem science fiction Bloku Wschodniego (co oczywiste), lecz także z rozwojem ilustracyjnej muzyki elektronicznej w regionie. Bez Lema nie byłoby *Milczącej gwiazdy*, *Testu Pilota Pirxa* i *Solaris* Andrieja Tarkowskiego (z syntezatorową ścieżką dźwiękową Edwara Artemieva), ale też niezliczonych fantastyczno-naukowych krótkometrażówek udźwiękowionych przez Eugeniusza Rudnika oraz dziecięcej animacji *Wycieczka w kosmos* z muzyką... [Krzysztofa Pendereckiego](#).

Jeśli zaś chodzi o Zdenka Lišku (1922-1983) – to kompozytor ciekawy z wielu powodów, co potwierdza światowy renesans zainteresowania jego dorobkiem, publikowanym systematycznie przez opiniotwórczą brytyjską wytwórnię płytową Finders Keepers Records. Kilkadziesiąt ilustracji czeskiego kompozytora, tworzonych zarówno do eksperymentalnych animacji, jak i wysokobudżetowych filmów fabularnych głównego nurtu, odznacza się przede wszystkim oryginalnym brzmieniem, wynikającym zarówno z niestandardowej instrumentacji, jak i z pionierskiego wykorzystania narzędzi elektronicznych. Tak, Liška eksperymentował z nowymi dźwiękami tylko i wyłącznie na wielkim ekranie, nie przejmując się chyba zbytnio argumentami przytaczanymi m.in. przez Eugeniusza Rudnika.

W *Ikarii XB 1* nie brakuje momentów dźwiękowo banalnych, choć często zarazem bardzo atrakcyjnych. Efektownie brzmi bez wątpienia temat otwierający film - dzięki zdecydowanej motoryce i skoncentrowanym, syntetycznym barwom znakomicie wprowadzający widzów (słuchaczy) w atmosferę podróży międzygwiazdnej oraz ataku psychotycznego jednego z bohaterów. Muzyka spełnia swoją zwyczajową rolę - usankcjonowaną, zanim w ogóle zaczęto filmy udźwiękować. Budowanie dramaturgii i określonego nastroju, odzwierciedlanie emocji bohaterów – środki wypracowane w ramach tradycji tonalnej sprawdzają się tu znakomicie. Co istotne, tak rozumiana muzyka filmowa nie jest częścią rzeczywistości przez film opowiadanej; to rodzaj metanarracji słyszanej tylko po „naszej” stronie ekranu.

Podobną funkcję spełniają dwa tańce, stanowiące błyskotliwe futurystyczne fantazje na temat znanych Liške form muzyki popularnej. Te należą już jednak także do świata *Ikarii* - wszak słyszą je płasający międzygwiazdni podróżnicy. Podobnie jak zdeformowany ludzki głos, którym komunikuje się pokładowy robot (właśnie wkroczyliśmy w dźwiękową domenę, która tak bardzo irytowała Eugeniusz Rudnika...) oraz powracający efekt przemieszczającego się z niewyobrażalną prędkością statku kosmicznego (z obowiązkowym Efektem Dopplera). Tak, macie rację: w kosmicznej próżni ten ruch byłby niesłyszalny. Od zawsze jednak twórcy kina science fiction pozwalali sobie w tej kwestii na drobne nadużycie w imię zadośćuczynienia percepcyjnym przyzwyczajeniom odbiorców.

Wszystkie dźwięki, o których dotychczas była mowa, podlegały przynajmniej jednemu z dwóch zestawów praw – akustyki lub muzycznej retoryki. I dzięki temu mogły być - w sposób prawie jednoznaczny – odczytane przez widzów (słuchaczy). W *Ikarii XB 1* pojawia się jednak warstwa brzmieniowa, którą trudno bez wątpliwości uznać ani za część świata przedstawianego, ani za składnik emocjonalno-dramaturgicznej metanarracji. Chodzi o rozsiane i zwykle dosyć dyskretne efekty elektroakustyczne nie wpisujące się ani w psychologiczną, ani w mechaniczną logikę filmu. To warstwa najbardziej autonomiczna i subiektywna. Dopiero odbiorca może nadać jej jakieś konkretne znaczenie. Może też słuchać jej po prostu, w oderwaniu od fizycznego źródła (które trudno zidentyfikować) i jakiegokolwiek psychologicznego czy akustycznego znaczenia.

W ten sposób, nie opuszczając przestrzeni kina popularnego, zbliżyliśmy się do postulowanego przez Pierre'a Schaeffera „słuchania akuzmatycznego”. Nie korzystaliśmy przy tym z zawitych teorii, hermetycznych praktyk, ani pokoleniowej zmiany. Widzowie filmów science fiction praktycznie od razu okazali się gotowi do słuchania nowych dźwięków jako takich i - można przypuszczać - czerpania z tego doświadczenia estetycznej satysfakcji, niezależnie od filmowej narracji. Skąd taka otwartość?

Tajemnica tkwi chyba w atrakcyjności metafory podróży ku nieznanemu. Owszem, Pierre Schaeffer zaproponował zerwanie najbardziej oczywistych związków sztuki z otaczającą rzeczywistością - ekskluzywną i intymną wyprawę do wnętrza dźwięku. Cóż z tego, skoro kompozytorzy ścieżek dźwiękowych do filmów science fiction rozpoczęli gwiazdną odyseję, budując dźwiękowy pomost łączący naszą rzeczywistość z odległymi w czasie i przestrzeni światami. Z natury rzeczy chodziło o związek wieloznaczny i nieoczywisty. Taki, jakiego poszukiwali [Schönberg](#), [Cage](#) i Schaeffer...

Michał Mendyk (Polskie Radio)