

*Janusz Łastowiecki*

Uniwersytet Zielonogórski

## PRÓBA PRZESZCZEPIENIA TYPOMORFOLOGII PIERRE'A SCHAEFFERA DO ANALIZY WYBRANYCH SŁUCHOWISK EKSPERYMENTALNYCH POLSKIEGO RADIA

Poruszanie zagadnień związanych ze słuchowiskiem eksperymentalnym wymaga podjęcia badawczego ryzyka. Przejawia się ono w metodologii wciąż niewytworzonej, określanej przez znawców i praktyków jako poszukiwana<sup>1</sup>. Jeśli jest problem z logocentryczną eksplikacją muzyki eksperymentalnej, tym bardziej stanie się prawdopodobne, że w przypadku słuchowisk o charakterze poszukującym również pojawią się sfery niedostępne poukładanej logice opisu. Niniejszy tekst jest jedynie próbą spojrzenia na percepcję słuchowiskowego eksperymentu, uobecnionego zarówno w produkcjach Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, jak i Teatru Polskiego Radia. Wykorzystany w tym celu język Pierre'a Schaeffera brzmi nieco archaicznie i przypomina odległe dla humanistyki czasy, w których paradygmat myślenia strukturalnego wpływał na analizy kolejnych tekstów. Jednocześnie cel artykułu, a więc próba opisu dźwięków „nowych” w obrębie faktury słuchowiska, łączy się z tematyką kolejową. Typomorfologia Schaeffera jest tutaj źródłowym kompendium, na którym można wciąż bazować, dookreślając niepewne miejsca audialnej lektury. Przełomowym wydarzeniem, w kontekście refleksji Schaeffera, stało się także oddzielenie dźwięku od jego źródła (akuzmatyka), które także będzie istotne dla proponowanych tu interpretacji. Odgłos pociągu jako jeden z pierwszych przedmiotów dźwiękowych, jaki zarejestrowany został przez Schaeffera, stanowi dla niniejszego tekstu bazę podmiotową, wokół której rozważania francuskiego kompozytora nabiorą odpowiedniego przełożenia. Warto zatem rozpocząć od fascynacji kolejowych, a konkretnie – od krótkiej etiudy, która rozpoczęła drogę Schaeffera do sformułowania nowego języka do mówienia o „nowej” muzyce.

---

<sup>1</sup> Warto w tym kontekście sięgnąć do tekstu Bogusława Schaeffera „W poszukiwaniu muzyki absolutnej” (w: *Studio Eksperyment. Leksykon*. Red. Magda Roszkowska, Bogna Świątkowska. Warszawa 2012 s. 103–107).

Lata czterdzieste. Choć pobrzmiewa wtedy jeszcze w pamięci klasyczny *Śpiew kolei żelaznych* Berlioza, tli się już myśl awangardowa, dążąca do zerwania z harmonicznym metrum dzieł twórcy symfonii romantycznej<sup>2</sup>. Luigi Russolo w 1913 r. pisał:

„Każdy dźwięk [mowa o utworze klasycznym – J.Ł.] niesie ze sobą splot wrażeń, dobrze już znanych i zużytych, które nastrajają słuchacza do nudy, na przekór staraniom wszystkich muzycznych innowatorów. My, futuryści, kochaliśmy harmonie wielkich mistrzów i cieszyliśmy się nimi. Beethoven i Wagner przez wiele lat poruszali nasze serca. Dziś mamy ich już jednak dosyć i większą radość niż słuchanie po raz kolejny *Eroiki* czy też *Pastoralnej* sprawia nam wyobrażenie sobie kombinacji dźwięków tramwajów, silników samochodowych, powozów i krzyczących tłumów”<sup>3</sup>.

Fascynacja Schaeffera dźwiękami pociągów objawiła się poprzez jego słynną *Étude aux chemins de fer*. Przy pracy nad nią powstało coś na kształt planu filmowego. Kompozytor umieścił sprzęt rejestrujący na paryskiej stacji Batignolles, a do samego nagrania zaangażował kilka lokomotyw i grupę maszynistów. Pierwsze reakcje były różne. Od umiarkowanych głosów zadowolenia po głęboko sceptyczne sądy. Poszukiwania partytury bazowej do „kolejowej impresji” okazały się bezowocne. Zapis Schaeffera nie był bowiem tożsamy z wykonaniem. Zgodnie z jego zasadą muzyki nowej (od konkretnego do abstrakcji) rozwój dźwięku nie prowadził do rozpoznania o charakterze lokacyjnym, czy – mówiąc szerzej – przestrzennym. Punktem wyjścia był konkretny, zaś percepcja kończyła się w rejonach bezkresnej abstrakcji. Schaeffer, odpierając ataki, miał powiedzieć: „dopóki pociąg jest rozpoznawalny, dopóki oznaczanie dominuje, [...] dopóty mamy do czynienia z literaturą, nie z muzyką”<sup>4</sup>.

Odnosnie do tej właśnie wypowiedzi Schaeffera, pojawia się w analizach form słowno-muzycznych istotny problem. Słuchowisko, umocowane jednak w literaturze nie tylko poprzez adaptację, ale i postać tekstu, swoistej partytury dla aktorów i reżysera, nie jest już tak swobodnym przekazem jak ten, którego autorem stał się Schaeffer. Interesujące jest natomiast spojrzenie na warstwę muzyczną w izolacji od tekstu. Kompozytorzy radiowi, autorzy opraw muzycznych, posiłkując się tekstem, często tworzą *ambient*, który poszerza odczytania utworu o nowe konteksty. Połączenie refleksji nad sztuką z obserwacją zjawisk o naturze fizycznej staje się w tym przypadku synkretycznym kluczem do wyodrębnienia trudnych do klasyfikacji semantycznej abstrakcyjnych sygnałów radiowych. Tym

<sup>2</sup> Szerzej o klasycznych kompozycjach odwołujących się formą do tematyki kolejowej pisze Lidia Zielińska, zob.: Lidia Zielińska: „Romantyka kolei żelaznych i inne epizody z dziejów dźwiękowych manipulacji”. *Monochord. De musica acta. Studia et commentarii* 8/9 (1995) s. 41–47.

<sup>3</sup> Luigi Russolo: *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*. Przekł. Julian Kutyla. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. Christoph Cox, Daniel Warner, przekł. Julian Kutyla i in. Gdańsk 2010 s. 32.

<sup>4</sup> Cytat pochodzi ze strony internetowej festiwalu Warszawska Jesień. W 2012 r. kompozycje Schaeffera stały się jednym z głównym tematów kolejnej edycji konkursu, zob.: <http://www.warszawska-jesien.art.pl/wj2012/program/utwory/1461003264>, dostęp 16 V 2016.

wszystkim fonicznym zabiegom wytwarzającym efekt jazdy kolejną przyjrzymy się ze strony typomorfologii Schaeffera. Będzie to zaledwie próba większej całości, która wymagać będzie pogłębionej analizy, określającej dźwięk w kategoriach masy, dynamiki, barwy harmoniczej, profilu melodycznego, ziarnistości i ruchu. Artykuł ten to dopiero początek tak nakreślonej drogi<sup>5</sup>.

Zacznijmy od krótkiego wprowadzenia w akuzmatykę. Schaeffer jako pierwszy dokonał swoistej dekonstrukcji akademickiej definicji muzyki. Tradycyjna notacja muzyczna została zastąpiona przez kompozycję opartą na dźwiękach niemuzycznych, w tym na opisywanych tu sygnałach kolejowych. Kompozytor francuski jako jeden z pierwszych zdał sobie sprawę z wagi urządzeń rejestrujących dźwięk. To one umożliwiły mu pokonanie bariery zapisu nutowego. Nie ma bowiem gotowej partytury u Schaeffera. Jest pewna abstrakcja, a więc pomysł na utwór. Konkretyzację przynosi natomiast wykonanie (a nie partytura nutowa), poprzedzone montażem w profesjonalnym studiu radiowym<sup>6</sup>. Nie zapis na papierze, ale magneto-fon i mikser stały się dla Schaeffera drogą ku nowej muzyce<sup>7</sup>. Szybko zdał sobie sprawę, że słuchacz współczesny, podobnie jak słuchacz Pitagorasa z I w. p.n.e., odbiera konkretny dźwięk, nie dostrzegając, z jakiego źródła pochodzi. Celem analizy Schaeffera miała być identyfikacja, klasyfikacja (typologia) i szczegółowy opis przedmiotów dźwiękowych (morfologia) w oderwaniu od ich informacji źródłowej.

Istotnym dla rozważań o słuchowisku aspektem jest nierównomierność wykonania i odsłuchu. Schaeffer zdawał sobie sprawę, że dana kompozycja, zgrana w studiu, będzie docierać do słuchacza w różnym czasie od jej wykonania. Słuchacz będzie odbierał dźwięki w różnych przestrzeniach, a więc każda percepcja przyniesie zupełnie inne skojarzenia i doznania. Tutaj narodziła się akuzmatyka, którą za Schaefferem tłumaczymy jako sposób słuchania dźwięku w oderwaniu od jego źródła<sup>8</sup>. W ramach akuzmatyki kompozytor umieszcza swój obiekt dźwiękowy, który objawia się jedynie w doświadczeniu akuzmatycznym<sup>9</sup>. Nie możemy więc utożsamiać żadnego z zaproponowanych przez Schaeffera terminów ze znanymi nam kontekstowo pojęciami z klasycznych koncepcji akustyki. W słowniku napisanym przez twórców cytowanej antologii tekstów dotyczących kultury dźwięku znajdziemy taką definicję obiektu dźwiękowego:

„Obiekt dźwiękowy [object sonore]: termin wymyślony przez Pierre'a Schaeffera określający najmniejszą cząstkę pejzażu dźwiękowego. Choć może się odnosić do jakiegoś rzeczywistego obiektu (na przykład dzwonka, oznacza czysty dźwięk, niezależnie od źródła i treści semantycznej)”<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Typomorfologię przyswoiła polskiej myśli muzykologicznej i radioznawczej Ewa Schreiber, która przeszczepiła myśl Schaeffera na polski grunt badawczy, zob.: Ewa Schreiber: *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafjera i Gerarda Griseya*. Warszawa 2012.

<sup>6</sup> Bogusław Schaeffer: *Kompozytorzy XX wieku*. Kraków 1990 s. 230.

<sup>7</sup> Zob.: Pierre Schaeffer: „Akuzmatyka”. W: *Kultura dźwięku*, op. cit., s. 107–111.

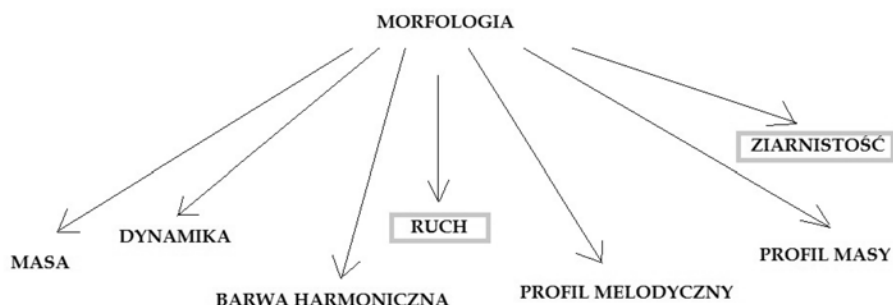
<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid., s. 109.

<sup>10</sup> „Słownik terminów”. W: *Kultura dźwięku*, op. cit., s. 509.

Obiekt dźwiękowy, niezależny od doświadczenia fizycznego i metafizycznego, jest w typologii Schaeffera trudny do zaszeregowania i metodologicznego uchwycenia. Przyjmuje on bardzo chimeryczną postać, uzależnioną od taśmy, na której został zarejestrowany. Każda zmiana spowodowana jest dokonywanymi zabiegami, a taśma (łącznie z jej deformacją) diametralnie zmienia oblicze obiektu dźwiękowego. Schaeffer dokonał systematyzacji niesystemowych dźwięków. Nie jest celem niniejszego tekstu wnikanie w dokładne definicje zaproponowane przez Schaeffera<sup>11</sup>.

Typologię uzupełnia morfologia. Stanowi ona znacznie bardziej precyzyjne studium badania przedmiotów akustycznych. Składa się na nią siedem kryteriów:



Rys. 1. Kategorie morfologiczne według typologii Schaeffera.

Ziarnistość i ruch (dwie ostatnie kategorie wymieniane przez Schaeffera) odwołują nas do trwałości. Właśnie te pojęcia najpełniej oddają metaforykę pisanina o dźwiękach, jaka wynikała z analiz francuskiego kompozytora. Ziarnistość charakteryzuje mikrostrukturę dźwięku i określa całościową percepcję złożonych elementów fonicznych z ich nieregularnością. Schaeffer używa w pewnych momentach porównań do tkaniny materiału czy ziarna minerału. Dźwiękowi ciągłemu (syrena lokomotywy) odpowiadać będzie ziarnistość spoista (przeskok kół na szynach), a jednorazowemu impulsowi (gwizdek konduktora) – ziarnistość harmoniczna (szum pociągu, który przechodzi w *ambient*<sup>12</sup>). To między tymi dwiema kategoriami – spoistą a harmoniczną – wytworzą się dźwięki rojące. Doznania spoiste mogą być matowe lub gładkie, natomiast kształty wytwarzane przy dźwięku harmonicznym będą grube, zwarte lub cienkie<sup>13</sup>. Tak można właśnie odczytywać nie tylko odgłosy natury, lecz także ludzki głos czy szmer.

<sup>11</sup> Pojęcia z zakresu typologii Schaeffera prezentuje w sposób szczegółowy w swojej pracy Ewa Schreiber (op. cit.).

<sup>12</sup> Ambient rozumiem tu jako jednostajny, trwały szmer, ekwiwalent dźwiękowego tła, który wykorzystuje elektronicznie kreowaną melodię wynikającą z powtarzalności pewnych sygnałów konkretnych (np. szum wiatru, stukot kół o szyny, przesypywanie piasku).

<sup>13</sup> Szerzej pisze o tym Ewa Schreiber (op. cit., s. 200–210).

Schaeffer w latach czterdziestych XX w. pracował już w studiu radiowym. Dźwiękoszczelne pomieszczenia oraz jakość nagrań dokonywanych w sterylnych warunkach nie satysfakcjonowały kompozytora. Chciał wyjść na zewnątrz: nagrywać kroki, śpiew ptaków, odgłosy nadciągającej burzy czy lokomotywy na stacji. Dzisiaj nazwalibyśmy go twórcą *field recordingu*<sup>14</sup>. Nie stworzył jednak podstaw dla ekologii dźwięku, jak tego dokonał nieco młodszy, kanadyjski kompozytor Raymond Murray Schafer, twórca koncepcji pejzażu dźwiękowego. Schaeffer postulował, by dźwięki zarejestrowane w plenerze nie były dla odbiorcy rozpoznawalne przy pierwszym kontakcie. Chodziło o wypracowanie nowych kategorii, w jakich rozumiane i interpretowane mogą być dźwięki. Postanowił każde z nagrań przetworzyć w studiu i wypraprować z nich realistyczne sygnały, stapiając je w nową, muzyczną całość. Lokomotywa zatem nie jechała już jak lokomotywa. W dźwięku węgla dokładanego do kotła usłyszymy rozsuwane drzwi, a odgłos kół zamieni się w dźwięk przewracających się przedmiotów. Schaeffer uważał, że wbrew klasycznym zasadom harmonii, statyczności i syntezy (a więc ekwiwalentów twórczej koncepcji dzieła) należy wysunąć na plan pierwszy umysł odbiorcy-słuchacza. Muzyka nie wynikała z kompozytorskiej koncepcji, ale ze słuchowej percepcji. To nasłuchujący ma wytworzyć imaginatywny świat stworzony z naturalnych sygnałów. Leopold Blaustein, pisząc o percepcji utworów radiowych, wskazywał na ich wyobrażane, doświadczalne zmysłowo i awizualne elementy, pisząc o „imaginatywnych słuchowiskach montażowych”, „nieimaginatywnych słuchowiskach montażowych” i „słuchowiskach muzycznych”<sup>15</sup>. W słuchaniu uobecniają się przecież zarówno przedmioty odtworzone, jak i imaginatywne. Przedmioty odtworzone z kolei wyodrębniane są za pomocą przedmiotów odtwarzających. Kolaże Schaeffera obejmowały każdy z powyższych typów. Muzyczność była jednak jej warunkiem *sine qua non*. Schaeffer tworzył utwory muzyczne rytmiczne, ale oplecione węzłami o różnym natężeniu. Opisując nową muzykę, badacze dostrzegli w utworach pragnienie twórcy do wywołania u słuchacza percepcyjnych kryzysów. Każdy utwór rozwijany jest tak, by odbiorca mógł uzyskać satysfakcję. Jest ona jednak szybko zatrzymywana, przelamywana. Poetyka nowej muzyki, jak pisał Umberto Eco, jest ucieczką od powtarzalnego przedstawiania świata, uparcie trwałego cyklu niczym przypominany przez niego mit wiecznego powrotu. Nowa muzyka odchodzi od prymatu twórcy, którego dzieło musimy bezgranicznie podziwiać<sup>16</sup>. Klasyczna koncepcja wyrażała konieczność. Nowa, uobecniona w postaci utworów francuskiego

<sup>14</sup> *Field recording* – proces polegający na nagrywaniu dźwięku poza studiem radiowym. Wśród polskich realizatorów tej idei można wymienić Marcina Dymitra „Emitera”, który realizuje swoje pomysły i nagrywa dźwięki w różnych regionach Polski. Jednym z ciekawszych utworów Dymitra jest *Nieprzewodnik miejski*, w którym stara się szukać połączenia jakości cyfrowej z analogową. Eksponuje jednocześnie element organiczny, który funkcjonuje u niego jako adaptacja ekologii muzyki.

<sup>15</sup> Leopold Blaustein: *Wybór pism estetycznych*. Kraków 2005 s. 148.

<sup>16</sup> Umberto Eco: „Konieczność i możliwość w strukturach muzycznych”. W: tegoż: *Sztuka*. Przekł. Mateusz Salwa, Piotr Salwa. Kraków 2008 s. 185.

kompozytora percepcja była możliwością. Schaeffer uważał, że lepszy jest nieudany eksperyment od udanego dzieła. Możliwość dzieła, potencjał, wykluczał obecność twórcy. Słuchanie wyprzedziło nagrywanie.

W jadącej lokomotywie u Schaeffera możemy wyraźnie wyodrębnić takie zjawiska akustyczne, jak: 1) śpiew ptaka, 2) kręcący się metalowy talerz, 3) kołaczący się garnek z wrzątkiem, 4) muzycy ćwiczący na perkusji w opuszczonej hali, 5) sterta węgla wysypywana z przyczepy<sup>17</sup>. Lokomotywa porusza się w zawrotnym tempie, ale co chwilę jej rytm przerywają pojedyncze dźwięki. Kompozycja jest nierówna czasowo, załamywana w zaplanowanych momentach. Lokomotywa Schaeffera powodowana jest dźwiękiem węzłowym, który składa się z agregatów różnej wysokości: gwizd jest krótki, ale wysoki, „przesypujący się” węgiel jest głośny i przeciągły, ale nie tak agresywny tonalnie. Spośród wymienionych przez Schaeffera kluczy dominuje tutaj ruch w postaci energii rozprężonej maszyny, która rwie się i łamie w strzelistych, wysokich tonach. Odwołuje się ona do doświadczeń kinestetycznych, otwierając jednocześnie pole do interpretacji aspektowej, a odchodzi od idei słuchania zredukowanego. Nagranie oddaje fascynację, jeszcze poniekąd pozytywistyczną, organicznym modelem świata, w którym praca zmetaforyzowana w pulsujących dźwiękach ocala i rozwija świat.

\* \* \*

W Polsce powstało zaledwie kilka prac zorientowanych na próbę opisu zjawisk związanych z działalnością Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Zostały one zebrane i wydrukowane w nieszablonowej publikacji *Studio Eksperyment*<sup>18</sup>. Prezentacji wybranych tekstów Józefa Patkowskiego, Bogusława Schaeffera czy Bolesława Błaszczyka towarzyszy leksykon, w którym przedstawione pojęcia wydają się luźno związane z samą tematyką radiowego eksperymentu. Poprzez pojęcia takie, jak „estetyka usterki”, „poszerzenie pola” czy „nawłasno-skóryzm” autorzy uświadamiają, że hermetyczny świat awangardy może być rozumiany bardzo intuicyjnie. W przeciwieństwie do proponowanej tu typomorfologii Schaeffera, twórcy leksykonu postarali się o wytworzenie takiego języka, który przemówiłby do odbiorcy niewyrobionego, rozczytanego w popularnych pismach muzycznych, a nie w naukowych eksplikacjach. W świetle tych propozycji jasne i precyzyjne stają się rozpoznania konkretnych utworów Eugeniusza Rudnika, uznawanego za czołowego twórcę Studia Eksperymentalnego.

Studio Eksperymentalne Polskiego Radia otworzyło przed Rudnikiem możliwość precyzyjnego wniknięcia w świat dźwięków. W analogowej technice, z wykorzystaniem skrupulatnie montowanych taśm magnetofonowych, ten największy „taśmociół Rzeczypospolitej” stworzył wiele kolaży, które moglibyśmy nazwać

<sup>17</sup> Pierre Schaeffer: *Etiude aux chemins de fer*. Paris 1948.

<sup>18</sup> Zob.: przyp. 1.

„morfologicznymi kryształami”. Schaeffer zarejestrował całą gamę skojarzeń z koleją. Była sama jazda, był gwizd konduktora, syrena lokomotywy, buchający żarem piec lokomotywy. Rudnik w jednym ze swoich utworów, *Ptacy i ludzie*<sup>19</sup>, skupił się tylko na wjeździe pociągu na peron, a dokładnie na chwili, kiedy szyny wydają pisk, gdy trą o koła.

Cały utwór to kolaż pociętych głosów: starszej kobiety, która powtarza te same, pourywane fragmenty wypowiedzi („pięć lat robiłam”, „bo nie mam już pamięci”, „ja nic nie widzę”), muzyków dyskutujących o partyturze („masz partyturę?”), dziewczyny mówiącej po francusku i hiszpańsku (krótkie „oui” i „si”), ludzkich sylab, które nie mogą się wyklarować w komunikatywne zdanie. Pociąg pojawia się poprzez konkretny ton foniczny. Słuchacz słyszy finalny, przeciągły pisk szyn. W społecznej świadomości ten moment zatrzymania mógł przybierać złowróżbne skojarzenia. Ludzie czekali na dworcu, nie wiedząc, co wielotonowa maszyna ze sobą niesie i kto z niej wyjdzie. Masywność i ciśnienie dźwięku potęgowały treść, jaką wiózł sam pociąg. Rudnik wydłuża słuchaczom tę kategorię, każe słuchać zatrzymującej się maszyny na tle niespokojnej, drażniącej faktury. Na jej końcu słyhać niewyraźny płacz męski, mężczyzny w podeszłym wieku. Możliwości interpretacji jest kilka. *Ptacy* Rudnika opisują cierpienie ludzkie. To ogólne stwierdzenie można by uzupełnić o rozważania twórcy, które pojawiły się w eseju dźwiękowym Zuzanny Solankiewicz i Marcina Lenarczyka<sup>20</sup>. W eseju wywiązuje się interesująca rozmowa z Rudnikiem.

„Głos jest najważniejszym sygnałem akustycznym dla nas, ludzi. Jest pierwszym naszym dźwiękiem (płacz, gdy wychodzimy z łona matki) i ostatnim tchnieniem, gdy oddajemy Bogu ducha, idąc za rzekę w cień drzew. Dźwięk głosu człowieka zdeformowany z natury rzeczy oznacza dramat. Ktoś umiera, płacze, jest bity albo jęczy ze strachu. My się buntujemy, my czujemy lęk, gdy docierają do nas sygnały nienormalnego, zdeformowanego ludzkiego głosu”<sup>21</sup>.

Warto na chwilę odejść od samej tematyki kolejowej i zwrócić uwagę na sposób opisywania ludzkiego głosu przez Rudnika. Ten człowiek techniki, opierający swoje elektroakustyczne działania na prawach fizyki, posługuje się bardzo obrazowymi i baśniowymi wręcz kategoriami. Tu więc leży klucz do uwolnienia radiowych eksperymentów z odium niewłaściwych przekonań, jakie rozgłaszają laicy. Traktując te projekty wyłącznie w kategoriach technicznych, pozbawiamy je partycypacji w szerszej recepcji i dialogu z takimi nośnikami kultury jak film, teatr czy obraz malarski. Kompozycja Rudnika zatytułowana *Śniadanie na trawie w grocie Lascaux* jest jednym z najwyrazistszych przykładów na intersemiotyczne przełożenie toposu obecnego w przekazach wizualnych na język dźwięku. Ukaza-

<sup>19</sup> Eugeniusz Rudnik: *Ptacy i ludzie*. W: *Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*, 4 CD, Polskie Radio 2009.

<sup>20</sup> Zuzanna Solankiewicz, Marcin Lenarczyk: *15 stron świata. Esej dźwiękowy*. CD Bólt Records 2015 BR ES19.

<sup>21</sup> Zuzanna Solankiewicz, Marcin Lenarczyk: *15 Corners of the World. Sound Essay*. Płyta CD, Studio Eksperymentalne Polskiego Radia 2015.

nie człowieka pierwotnego jest tu podyktowane poszukiwaniem „nowego” głosu. Twórca upodabnia go do brzęczącej pszczoły, ryku mamuta. W samym centrum jednak pozostaje człowiek z jego subtelnością. W jednym z haseł wprowadzonych przez twórców leksykonu *Studio Eksperyment* jest erotofonia.

„Rudnik zauważył, że podczas pracy z głosem, która pozbawia słowa znaczenia, obejmującej montaż, odwrócenie i transpozycję, przy zrytmizowaniu głosek za pomocą zapętlenia, dochodzi do zaskakujących efektów sugerujących akt erotycznego zbliżenia. Warunkiem koniecznym jest zastosowanie głosów przeciwnych płci”<sup>22</sup>.

Dorobek myśli i zdarzeń dźwiękowych, jakie zaproponowano słuchaczom w produkcjach Studia Eksperymentalnego, zaowocowała również w produkcjach znacznie bardziej rozpoznawalnych, a mianowicie w słuchowiskach. Znajdziemy w nich wiele fonicznych zjawisk, które warto odczytać za pomocą typomorfologii. W słuchowisku Grzegorza Walczaka *Kaktus*<sup>23</sup> w reżyserii Zbigniewa Kopalki z pozornie realistycznej sytuacji przechodzimy do abstrakcji. Kilka osób rozmawia ze sobą w przedziale pociągu. Jedna z nich natrętnie nasuwa skojarzenia z wykolejonym pociągami. Niebawem okazuje się, że złowieszcze wizje to nie fikcja. Katastrofa nie jest tu wyrażona żadnym drastycznym efektem. Przejście ze sceny przed tragedią do następnej zostało wypełnione spokojną muzyką, która z sekundy na sekundę jest zwalniana i wyciszana. Po katastrofie kolejowej na moście, prowadzący rozmowę bohaterowie nadal próbują kontynuować konwersację. Dziwi ich jednak, że „pociąg nie zarzuca przy wekslowaniu”, „nie dudni”. Dojmująca cisza. Panika podsycana jest obrazem konduktora z białymi skrzydłami, umazanego sadzą maszynisty. Efekt podskakującego pociągu zamienia się w doznanie „płynięcia”. Z ziarnistości przechodzimy natychmiast do trwałości. Cisza uruchamia dialog i niweluje ruch. Słuchacz nie wie już w końcu (czemu odpowiada niepewność bohaterów), czy akcja dzieje się w pociągu, samolocie czy na statku. Scenariusz został przetworzony radiowo przez jednego z najważniejszych awangardystów radia, Kopalkę. To ten reżyser jest autorem często przypominanych słów: „Słowo w radiu ma śpiewać, a muzyka – mówić”<sup>24</sup>. Jego eksperymentatorski zmysł umożliwił w słuchowisku przestrzenną dezorientację. Kolejowa rzeczywistość zamienia się w abstrakcyjną podróż w oparach mgły. Pociąg pędzący po szynach staje się pociągami-widmo, który mknie kilka tysięcy stóp nad ziemią.

Odmienne rozłożenie proporcji akustycznych można usłyszeć w adaptacji utworu Stanisława Ignacego Witkiewicza *Szalona lokomotywa*. „Zostanie z nas tylko marmelada” krzyczy jedna z bohatererek<sup>25</sup>. Nie to jest jednak kluczem tej metafory dźwiękowej, a naprzemienne występowanie huku, trzasku i podsycanej

<sup>22</sup> *Studio Eksperyment*, op. cit., s. 64.

<sup>23</sup> Grzegorz Walczak: *Kaktus*. Reż. Zbigniew Kopalko. Polskie Radio nagranie z 5 III 1985 roku.

<sup>24</sup> Zbigniew Kopalko: *Reżyser o słuchowisku radiowym*. Warszawa 1966.

<sup>25</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Szalona lokomotywa. Sztuka bez tezy w dwóch aktach z epilogiem*. Reż. Jan Warenycia. Polskie Radio 2005.



muzycznie ciszy. Słuchowisko to jest dowodem na to, że cisza w radiu nie musi być wyrażana pauzą. Realizatorzy i reżyserzy mają sposoby na foniczne urzeczywistnienie ciszy, przy wykorzystaniu nawet wartości brzmieniowych ludzkiego głosu. Wprowadzenie przez realizującego słuchowisko Tomasza Perkowskiego pauzy nie przyniosłoby efektu ziarnistości harmoniczej. Tego typu ziarnistość określał Schaeffer przecież jako konglomerat dźwięków klarownych i rozedrganych. Między tymi wiązaniami mieszczą się dźwięki rojące: upadające kawałki metalu. Zderzenie pociągów imitowane jest za pomocą sygnałów, które nie rozwijają się płynnie, ale są dozowane słuchaczowi za pomocą krótkich interwałów, bez narastania i wyciszenia. Te akustyczne „skoki” wypełnia ciągła, długa częstotliwość, która w sąsiedztwie „obciętych” dźwięków przypomina osobliwą ciszę. Podobny motyw wykorzystywany jest w filmach, gdy potrzebne jest zbudowanie napięcia (gdy pieszy zatrzymuje się na środku ulicy na widok nadjeżdżającego samochodu). To paradoksalna sytuacja, którą nakreślił Witkacy, wpisując w podtytuł *Szalonej lokomotywy*: „sztuka bez tezy w dwóch aktach z epilogiem”.

Przenieśmy się z mechaniczystycznej wizji wykreowanej przez Witkacego do znacznie bardziej klarownej wizji, zaproponowanej przez autora pierwowzoru literackiego, Wasilija Grossmana. Pomocne nam tu będą inne elementy typomorfologiczne. Schaeffer wyróżnił w swoim traktacie metafory systemowe, inaczej mówiąc: ontologiczne. Miały one za zadanie „ewokację złożonego układu pojęć”. Tłumacząc to na prostszy język, tego typu obrazy dźwiękowe odwoływałyby się do rozpoznawalnych i wypracowanych już w kulturze tematów takich jak: wędrówka, płynąca rzeka czy przejście ze świata żywych do świata umarłych. W taką uniwersalną przenośnię wpisuje się słuchowisko *Wszystko płynie*, które wykorzystuje już w tytule znajome z lekcji filozofii określenie jońskiego myśliciela<sup>26</sup>. Słuchowisko realizuje w pełni założenia pejzażu dźwiękowego, bowiem potencjalne wizualizacje, które wpisał w nagranie Darek Błaszczuk, wynikały z jego inspiracji filmem Kawalerowicza i Tarkowskiego (tu: *Dziecko wojny*). W utworze opartym na motywach powieści Wasilija Grossmana motywem przewodnim jest droga. Iwan, bohater tej historii, wraca po trzydziestu latach katorgi syberyjskiej do Moskwy. Ale podróż nie biegnie w jednym kierunku. Nie ma stacji docelowych, nie ma finalnego rozwiązania akcji. Zapętlenie tej sytuacji spełnia się w metaforycznym wymiarze muzyki ambientowej Andrzeja Izdebskiego, która wzbogaciła pejzaż jadącego pociągu. W pewnym momencie słuchowiska sygnał stacji kolejowej (Moskwa) uruchamia długi, kilkunastosekundowy fragment muzyczny, który stanowi realizację założeń muzyki konkretnej. Dźwięki molowych akordów gitary oddają pole sygnałom „kolejowym”. Syrena pociągu wyznacza trasę przeciągłym i smutnym rykiem, który przynosi skojarzenia z ludzkim płaczem. Stukot szyn przechodzi w płynny *ambient*, w którym trudno oddzielić już pojedyncze dźwięki

<sup>26</sup> Wasilij Grossman: *Wszystko płynie*. Adaptacja radiowa i reżyseria Darek Błaszczuk. Polskie Radio 2012.

spoiste<sup>27</sup>. Dopiero płynne przejście do następnej sceny (której akcja rozgrywa się w syberyjskiej tajdze) przynosi dźwięki pojedyncze: uderzenia siekiery, upadające drzewa. We *Wszystko płynie* dominuje kontrastowy względem zastosowanego w *Szalonej lokomotywie* typ ziarnistości. Tutaj jest ona spoista. Można odnieść wrażenie, że pociąg nigdy nie stanie. Ma to związek z koncepcją Francesca Spampinato, który pisał o rzutowaniu metaforycznym w muzyce<sup>28</sup>. Wiąże się to z przygotowaniem intelektualnym. Słuchacz, który wykorzysta wiedzę z zakresu jońskiej filozofii, będzie w stanie pełniej zinterpretować konkretne zabiegi foniczne zastosowane w słuchowisku. Rzutowanie metaforyczne powinno dokonać się w dwóch etapach: pierwszy polega na powiązaniu emocji z doświadczeniem danego typu materii (woda jest kojarzona z ciągłym i łagodnym ruchem). Drugi etap to przypisanie określonego sposobu zachowania muzyce. W pejzażu Błaszczyka nie ma dźwięków węzłowych, dysharmonicznych. Z morfologicznych kryteriów dominujące staje się trwanie.

Inaczej rzecz się ma w radiowej wersji *Siekierzady*<sup>29</sup>. Interpretator nie będzie miał do czynienia z zabiegami natury eksperymentalnej. Kolej objawia się w spektaklu wyłącznie jako realistyczne tło akcji. Nie doświadczamy audialnie końcowej tragedii, zostaje ona nam przez reżysera oszczędzona. Interesująco jednak na tle klasycznego słuchowiska przedstawia się muzyka. Poszukując dobrej ilustracji do dialogów postaci radiowych, reżyser słuchowiska, Jan Warenycia, sięgnął do płyty Mirosława Vitouša, Terje Rypdala i Jacka DeJohnette nagranej pod koniec lat siedemdziesiątych<sup>30</sup>. Muzyka tego tria wykroczyła poza ramy jazzu. Członkowie formacji, wykorzystując techniczne możliwości swoich instrumentów, osiągnęli efekty przywołujące w wyobraźni konkretne miejsca i zjawiska. Utwory *Will* i *Den Forste Sne* pozwoliły twórcy słuchowiska na stworzenie pejzażu leśnych mgieł, latających wiader z ogniem, a przede wszystkim na skojarzenie ze Stachurową Białą Lokomotywą. Saksofon barytonowy, skrzypcowe brzmienie kontrabasu i oniryczne takty perkusji zilustrowały pęknięcia i niezrozumienia monologów bohatera. Jako kolejne już słuchowiskowe nawiązanie do dokonań Polskiej Szkoły Filmowej można uznać „pociągowy dialog”, który otwiera słuchowisko (cytowany we wstępie). „Mamrocący pociąg” objawia się tu w postaci muzycznej. Wartości akuzmatyczne nie są tu więc dziełem oryginalnego ambientu czy dźwiękowego zabiegu, ale nagranej kilkadziesiąt lat temu muzyki.

Ciekawym pomysłem radiologicznym<sup>31</sup> jest natomiast realizacja drugiego z tekstów Stachury. Mowa o dźwiękowej metaforze zastosowanej w słuchowisku

<sup>27</sup> Ibid., 17'04"–17'37".

<sup>28</sup> Ewa Schreiber: op. cit., s. 209.

<sup>29</sup> Edward Stachura: *Siekierzada*. Reż. Jan Warenycia. Polskie Radio 2009.

<sup>30</sup> *Terje Rypdal/Mirosław Vitous/Jack DeJohnette*. ECM 1978.

<sup>31</sup> Termin „radiologiczny” wprowadziła Ewelina Godlewska-Byliniak, pisząc o radiowej filozofii dramatów Tymoteusza Karpowicza, zob.: Ewelina Godlewska-Byliniak: *Teatr radiologiczny Tymoteusza Karpowicza*. Warszawa 2012.

*Fabula rasa*<sup>32</sup>. Utwór ten to monolog wewnętrzny. Nie znajdziemy w tekście żadnych znaków fabularnej topografii. Mamy za to wewnętrzny strumień świadomości Ja i Nikt. Na końcu słuchowiska reżyser, Dariusz Błaszczyk, znowu przy wsparciu Andrzeja Izdebskiego, zastosował coś, co nazwać można dźwiękowo-stachurowym *credo*, wykraczającym poza temat utworu. Mimo że w tym słuchowisku wątek Białej Lokomotywy nie funkcjonuje jako metafora w tym wymiarze, co w *Siekiere-zadzie*, reżyser postanowił do niej sięgnąć na zasadzie kontrapunktu. Dubmasterowany<sup>33</sup> głos aktora (Mariusz Bonaszewski), rozdzielony przez twórcę po to, by odgrywał zarówno Ja i Nikt kończy swój monolog słowami:

„[...] narodzi się człowiek-Nikt, a z nim prawdziwie narodzi się wszystko i będzie żyć wiecznie, bo będzie rozumieć. Bo rozumieć to nie lękać się śmierci, nie lękać się śmierci. To przeżyć śmierć, przeżyć śmierć. To nosić w sobie swojego trupa [...]. Jak długo żyje lub wydaje mi się, że żyje? 39 lat nie słyszałem nigdy czegoś tak niesamowitego. To wszystko jest jakieś przerażające [...]. Ale to jakaś utopia, to niemożliwe”<sup>34</sup>.

Ostatnim słowom towarzyszy już przeciągły, harmoniczny podkład, który wyprowadza słuchacza z dźwiękowej otchłani. Po nim następuje pojedyncze szczekanie psa (dźwięk spoisty) i gwizd nadjeżdżającej lokomotywy. Całość domykają dźwięki akustycznej gitary, która przez wiele lat towarzyszyła samemu Stedowi. Głos Ja wchodzi w te gitarowe takty i wypowiada raz płacząc, raz wybuchając śmiechem, słowa „to niemożliwe”, „wszystko jest możliwe”. Łatwe jest w przypadku tego słuchowiska nadanie dźwiękowym przedmiotom konturów. Końcówka ilustruje zjawisko opisane przez Schaeffera jako „metafory wyźłobionych kanałów”. Polegają one na połączeniu zmysłu wzroku i dotyku. Sugestywność ujadającego psa sugeruje samotność, gwizd lokomotywy – białą barwę nadciągającego parowozu, a gitara – przejście z bytu do niebytu. Obrazowość motywu łączy się z doznaniem bólu. To nie lokomotywa przecież spowodowała śmierć Stachury, ale przypawiła go o stratę trzech palców prawej dłoni (opisywane już zdarzenie z elektrowozem).

Opis dźwięku ze słuchowisk eksperymentalnych to tylko próba przeszczepienia enigmatycznego wciąż nazewnictwa, jakie wprowadził Pierre Schaeffer. Nie jest to jedyny aspekt możliwych badań nad słuchowiskiem eksperymentalnym. Pole ku niemu daje wciąż estetyka, ukształtowana znacznie wcześniej niż myśl francuskiego kompozytora. W dwudziestoleciu międzywojennym pojawiła się refleksja fenomenologiczna Leopolda Blausteina<sup>35</sup>. Ugruntowana w percepcyjnym paradygmacie, poruszyła jednak zupełnie inne niuansy sztuki radiowej. Blaustein

<sup>32</sup> Edward Stachura: *Fabula rasa, czyli rzecz o egoizmie*. Reż. Dariusz Błaszczyk. Polskie Radio 2012.

<sup>33</sup> Dubmastering – technika dublowania głosu, rozszczepiania go za pomocą odpowiednich metod montażowych.

<sup>34</sup> Edward Stachura: *Fabula rasa*, op. cit., 43'06"–44'09".

<sup>35</sup> Warto w tym miejscu wskazać tom *Wybór pism estetycznych* z tekstami Leopolda Blausteina, który ukazał się dekadę temu (Kraków 2005).

pytał o przyczyny utrudnień odbiorczych, wskazywał drogę akuzji, uwalniając refleksję o słuchowisku z kręgu porównań filmoznawczych czy w ogóle wizualistycznych. Zarówno typologia Blausteina, jak i ta rozwijana przez Schaeffera, bazowały na fenomenologicznej myśli Edmunda Husserla. Słuchanie zredukowane, akuzja, akuzmatyka to poniekąd różne realizacje tej samej myśli bazowej. W Polsce działa Łódzka Szkoła Radioznawcza, założona przez Elżbietę Pleszkun-Olejniczakową. Rozwijana przez ten ośrodek refleksja radioznawcza obfituje w analizy kulturoznawcze, dziennikarskie, a także te, które ujmują słuchowisko w kategoriach gatunkowego pogranicza. I to w tym ostatnim kontekście mieściłaby się analiza słuchowisk nielogocentrycznych, poszukujących jedynie dźwiękowego wyrazu i fonicznych środków komunikacji.

Monotonność, rytmiczność, senność kolei spowodowała wielu twórców radia do stworzenia złożonych metafor fonicznych. Większość z opisanych tu dźwiękowych zjawisk nie stanowi ilustracji, tła dla zdarzeń. Fabularna akcja tylko projektuje twórcy muzyczną metaforę, która ma zastąpić komunikat literacki i zamienić go w radiowe *differentia specifica*. Pojęcia z typomorfologii Schaeffera, takie jak spoistość, harmonia, dźwięki toniczne, dźwięki węzłowe, brzmia może i enigmatycznie, ale pozwalają ominąć kłopotliwe metaforyzowanie wynikające z braku odpowiedniego, muzykologicznego słownictwa. Nie sztuka opisać dźwięk za pomocą intuicyjnych wymiarów świadomości. Język Schaeffera jest wciąż, po tylu latach, stabilnym gruntem dla muzykologicznych i radioznawczych rozpoznań. Wartość tej metody wyjątkowo wpisuje się w ciąg metafor kolejowych, których dynamizm, energia i ruch wypływają z konkretnych realizacji. Metoda Schaeffera łączy skrupulatność strukturalisty z wolnością estetyka. Jego zwrot ku percepcji stał się źródłem współczesnego kształtu słuchowiskowych nowości, opartych na medialnym kontakcie ze słuchaczem, wymianie myśli i konsultacji. Analiza typomorfologiczna nie musi wcale wykluczać poznawczej niespodzianki, jaką przynoszą eksperymentalne utwory radiowe, ale pomaga uszeregować, nazwać i podnieść refleksję o dźwiękach do poważnej dyskusji nad metodologią badań nad radiem. Wreszcie, analizy zaproponowane przez Schaeffera stanowią otwarcie na poznanie obiektów dźwiękowych przez niewykształconych muzycznie słuchaczy, co sprawia, że każdy, na drodze swoistego egalitaryzmu, może zaprojektować własne odczytanie utworu eksperymentalnego.

SUMMARY

This text represents an attempt to confront the typomorphology developed by Pierre Schaeffer in the 1950s with an analysis and interpretation of experimental radio plays produced by the Polish Radio Theatre and the Polish Radio Experimental Studio. The examples studied are works whose plot and music explore the theme of rail travel. A train actually appears as a theme in Schaeffer's composition *Etude aux chemins de fer*, crucial for typomorphological analysis. The author dissects both radio adaptations (Edward Stachura's *Siekierozada* and *Fabula rasa*, Vasily Grossman's *Wszystko płynie* [Everything flows], and Stanisław Ignacy Witkiewicz's *Szalona lokomotywa* [The crazy locomotive]) and also original productions of the Polish Radio Theatre (Grzegorz Walczak's *Kaktus* [Cactus]). Apart from classic radio plays, also analysed are works produced by the Polish Radio Experimental Studio (*Śniadanie na trawie w grocie Lascaux* [Breakfast on the grass in Lascaux Cave] and *Ptacy i ludzie* [Birds and people] by Eugeniusz Rudnik). An interesting context for research into the audiosphere is the analysis of an essay in sound by Zuzanna Solakiewicz and Marcin Lenarczyk titled *15 stron świata* [Fifteen parts of the world]. The attempt to compare the notions developed within the typomorphology with auditory phenomena in selected radio productions is broadened to include the railway context, so vital for an understanding of Schaeffer's musical code. Interpreting sound in terms of mass, dynamics and continuity will establish new contexts for the study of artistic works broadcast on radio.

*Translated by Paweł Gruchała*

Janusz Łastowiecki, krytyk radiowy, na Uniwersytecie Zielonogórskim pisze pracę z zakresu specyfiki odbioru słuchowiska radiowego. Publikuje m.in. w czasopismach *Twórczość*, *Teatr*, *Fraza*, *Pro Libris*, *Tekstualia*. Stale współpracuje z portalami Teatr Polskiego Radia, Dziennik Teatralny i E-teatr. Zainteresowania autora skupiają się wokół teatru radiowego, muzyki eksperymentalnej z naciskiem na *ambient* i problematyki filmu współczesnego.

