

„O TYM CAŁY POCIĄG SZEPTAŁ, MRUCZAŁ I MAMROTAŁ”. AKUZMATYKA PIERRE’A SCHAEFFERA I JEJ RADIOWE REALIZACJE

Zacznijmy od filmu, w dodatku jednego z najważniejszych w dorobku polskiej kinematografii. Przesuwają się kadry z *Pociągu* Jerzego Kawalerowicza¹. Na zegarze północ. Pociąg rusza ze stacji. Podnosi się semafor. Wśród pasażerek (mniej może u pasażerów) panuje już co prawda lekkie poruszenie, ale spowodowane jest ono raczej osobą Zbigniewa Cybulskiego niż tym, co ma nastąpić na końcu. Aktor co chwilę wyskakuje z pociągu i wskakuje z powrotem. Kilkanaście lat później jego „kolejową” śmierć komentować będą pasażerowie pociągu w *Siekierzadzie*, które to zdarzenie Janek Pradera, bohater powieści Stachury, skwituje fonicznym komentarzem:

O tym to zatem więc cały pociąg szeptał, mruczał i mamrotał z rzadkim, zgodnym przejęciem. O tej to śmierci naglej i niespodziewanej wszyscy rozprawiali w zatłoczonych przedziałach i zawalonych korytarzach jadącego na zachód przez zimowe pola pociągu².

Widz oglądający dziś *Pociąg* nie będzie miał trudności z powiązaniem osobliwego *soundtracku* do filmu z tragicznymi zdarzeniami, które staną się udziałem Cybulskiego. Nagle spoza kadru, bo z głośników, zaczyna płynąć głos Wandy Warskiej. Nie ma słów, jest tylko przeciągły szept. Utwór przypomina jazzowy temat Artie Shawa z jego *Moonray* (Andrzej Trzaskowski dokonał jego adaptacji na potrzeby tego właśnie filmu). Wokaliza Warskiej nie zapowiada tragedii, nie brzmi katastroficznie³. Usypia, gubi czujność. Odmyka drzwi pociągu i zaprasza widzów do podróży. Jak jednak zrozumieć niepokojący ton tej pieśni i osadzić go na tle migotliwej, kolejowej rzeczywistości? Odpowiedzi w czysto filmoznawczym kluczu nie znajdziemy. Zawiedzie również logocentryczne literaturoznawstwo. Nie możemy pozostawić tego filmowego elementu bez komentarza, motywując go jedynie wyborem danej stylistyki filmowej. Musimy znaleźć kod do opisanego tego dźwięku. Kilkadziesiąt lat temu przed podobnym problemem stanął francuski kompozytor i twórca muzyki konkretnej, Pierre Schaeffer.

¹ *Pociąg*, reż. J. Kawalerowicz, Zespół Filmowy KADR 1959.

² E. Stachura, *Siekierzada albo zima leśnych ludzi*, reż. J. Warenycia, Polskie Radio 2010, 1’28” – 1’48”.

³ Szerzej analizą filmu zajmuje się Stanisław Judycki. Zob. S. Judycki, *Uczucia i nieskończoność. 50 lat filmu „Pociąg” Jerzego Kawalerowicza*, „Analiza i Egzystencja” 2011, nr 3, s. 95-106.

Opracował systematyczny słownik zdarzeń dźwiękowych. Nieraz konfrontował go ze swoimi realizacjami radiowymi. Tematem jego pierwszej etudy stał się właśnie pociąg. Niniejszy tekst jest wprowadzeniem w świat muzycznej kolei i próbą przeszczepienia języka Schaeffera do opisu konkretnych zjawisk dźwiękowych uobecnianych w słuchowiskach. Zobaczmy, jak pomysł Schaeffera koresponduje z późniejszymi dokonaniem Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia (a więc dotyka form eksperymentalnych), jak i adaptacji zrealizowanych dla Teatru Polskiego Radia.

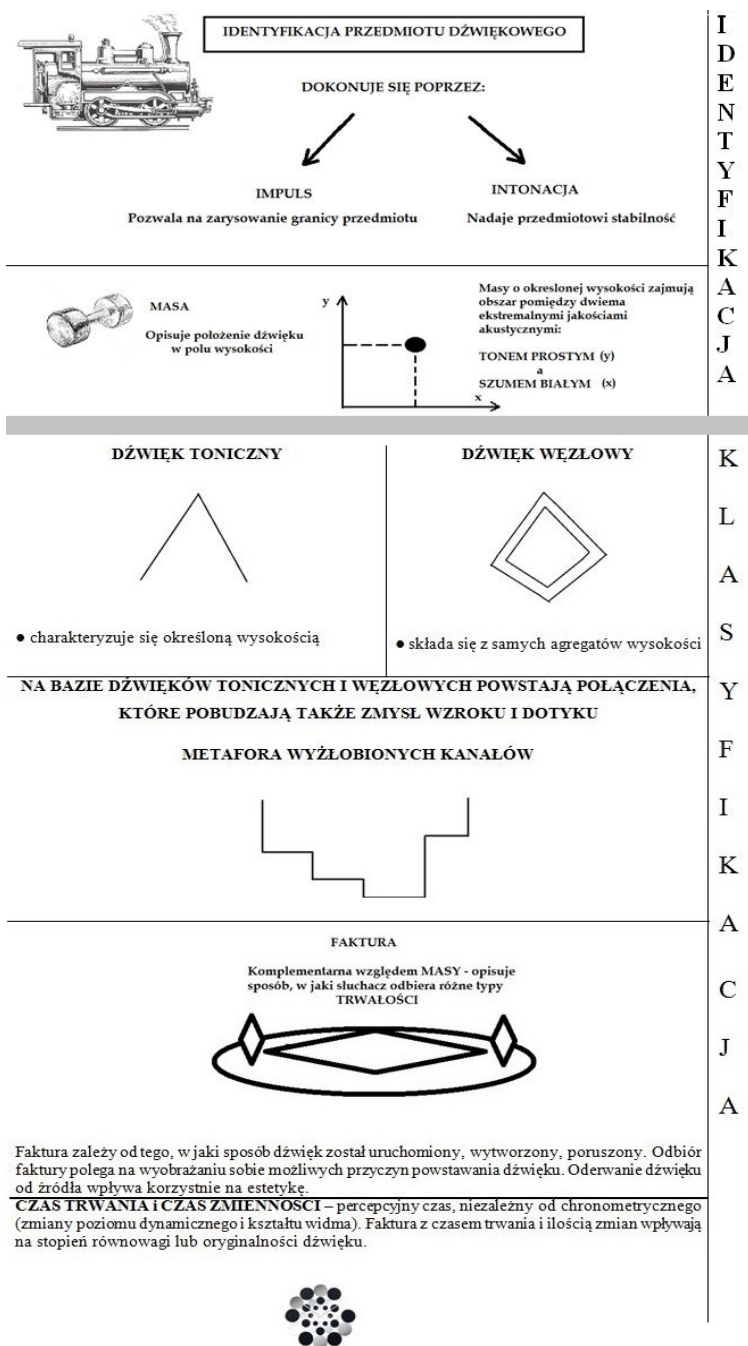
Dziś mija już ponad pięćdziesiąt lat od premiery filmu Kawalerowicza, a wokaliza Warskiej funkcjonuje już jako samodzielny utwór. Można ją usłyszeć w formie dżingla zapowiadającego audycję lub jako podkład pod czytane fragmenty poezji⁴. Muzyka wyprzedziła film. Przykład znany nie od dziś. *Mystery Train*, *Pociąg z forsą*, *Morderstwo w Orient Expressie*. Można wymieniać tytuły rzędami. W każdym z nich *soundtrack* stawał się metaforą i bohaterem, choć nie zawsze uświadamianym. Mimo że to nie film jest tematem niniejszego tekstu, zjawiska dźwiękowe pojawiające się w utworach radiowych często nawiązują do konkretnej poetyki filmowej, wyraźnie zaznaczając filmowe inspiracje za pomocą rozbudowywanych pejzaży dźwiękowych.

Na gruncie współczesnej muzykologii pojawiły się narzędzia, dzięki którym można ustalić związki muzyki z mechaniczną koleją. Połączenie refleksji nad sztuką z obserwacją zjawisk o naturze fizycznej staje się w tym przypadku synkretycznym kluczem do wyodrębnienia trudnych do klasyfikacji semantycznej sygnałów radiowych. Tym wszystkim fonicznym zabiegom wytwarzającym efekt drogi kolejowej, mijanych stacji i zbliżającego się celu przyjrzymy się ze strony akuzmatyki Schaeffera. Będzie to zaledwie próba większej całości, która będzie wymagać pogłębionej analizy, określającej dźwięk w kategoriach masy, dynamiki, barwy harmonicznego, profilu melodycznego, ziarnistości i ruchu. Ten artykuł to dopiero początek tak nakreślonej drogi⁵.

Na początek krótkie wprowadzenie w typomorfologię. Stanowiła ona zaledwie wstępną fazę prowadzonego przez kompozytora programu badań muzycznych. Celem analizy Schaeffera miała być identyfikacja, klasyfikacja (typologia) i szczegółowy opis przedmiotów dźwiękowych (morfologia). Schaeffer dokonał systematyzacji niesystemowych dźwięków. Nie uznawał ich nieorganiczności, oddalenia od weryfikowalnych empirycznie sygnałów i wizualnych przedstawień przedmiotów. Poniższa tabela zbiera pojęcia wypracowane na gruncie typologii Schaeffera wraz z ich klasyfikacją.

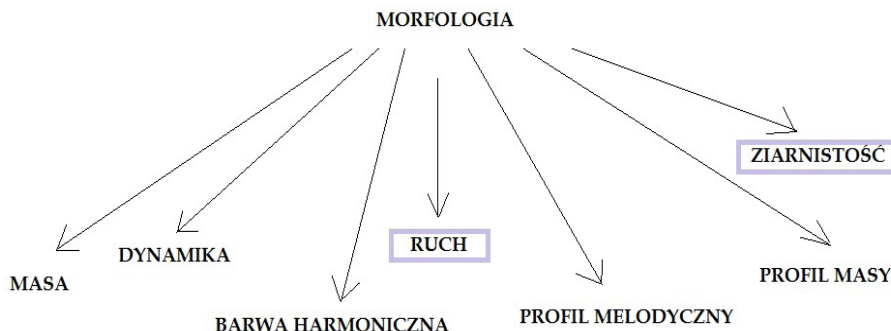
⁴ Utwór funkcjonuje m.in. jako dżingiel cyklicznej audycji II Programu Polskiego Radia „W Dwójce raźniej”.

⁵ Typomorfologię przyswoiła dla polskiej myśli muzykologicznej i radionawczej Ewa Schreiber, która przetłumaczyła myśl Schaeffera na polski grunt badawczy. Zob. E. Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gerarda Griseya*, Warszawa 2012.



Tab. 1. Typologia przedmiotów dźwiękowych (opracowanie własne)

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



Ziarnistość i ruch (dwie ostatnie kategorie wymieniane przez Schaeffera) odsyłają nas znowu do trwałości. Właśnie te pojęcia najpełniej oddają metaforykę pisania 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) będzie odpowiadać ziarnistość spoista (przeskok kół na szynach), a jednorazowemu impulsowi (gwizdek konduktora) – ziarnistość harmoniczna (pociągowy szum, który przechodzi w *ambient*⁶). To między tymi dwiema kategoriami, spoistą i harmoniczną, wytworzą się dźwięki rojące. Doznania spoiste mogą być matowe lub gładkie, natomiast kształty wytwarzane przy dźwięku harmonicznym będą grube, zwarte lub cienkie⁷. Tak można właśnie odczytywać nie tylko odgłosy natury, ale i ludzki głos czy szmer.

Do analizy fragmentów muzycznych w duchu morfologii proponuję wprowadzić wnioski z percepcji aspektowej⁸. Umożliwia ona polisemantyczne, uzależnione od intuicyjnych możliwości każdego słuchacza, spojrzenie na fakturę dzieła. Aspektowość powstaje na granicy myśli i doświadczenia zmysłowego. Z jednej strony wymaga informacji o przedmiocie z bazy zapamiętanych sygnałów (uaktywniają się zmysły), a z drugiej – generuje nowe fantomy skojarzeniowe, rozkładając je już według porządku metaforycznego (gwizdek konduktora – ptasi pisk). W jednym ze słuchowisk Henryk Bardijewski zestawiał głosy nieżyjących wodzów, poetów i aktorów w zupełnie

⁶ Ambient rozumiem tu jako jednostajny, trwały szmer, ekwiwalent dźwiękowego tła, który wykorzystuje elektronicznie kreowaną melodykę wynikającą z powtarzalności pewnych konkretnych sygnałów (np. szum wiatru, stukot kół o szyny, przesypanie piasku).

⁷ Szerzej pisze o tym Ewa Schreiber. Zob. E. Schreiber, *op. cit.*, s. 200-210.

⁸ Percepcja aspektowa – intuicyjny akt, w którym z zasobu wyobrażeń niesionych przez metaforę odbiorca wybiera znaczące aspekty tych wyobrażeń. Za: E. Schreiber, *op. cit.*, s. 159.

nowej dla nich przestrzeni⁹. Spektakl opowiadał historię zarejestrowanych przez ziemię głosów, które „odżywają” po latach w jednej z górskich jaskiń, czym doprowadzają turystów i mieszkańców do zbiorowej paniki. W tej akuzmatycznej wizji spotkały się dwa oblicza Schaefferowskiej morfologii, rozciągnięte między imaginacją a sygnałem uwarunkowanym doświadczeniem: głos Hitlera czy Twardowskiego jako źródło weryfikowalne historycznie i górskie tło jako niespodziewane miejsce występowania tego głosu (wykreowane w studiu radiowym). Materia i forma. Materia, czyli zatrzymany dźwięk (głos Twardowskiego) i jego rozpoznanie (skalne, górskie jaskinie), forma jako poznawanie obiektu w biegu, w ruchu. Głos ma być oderwany od swojego źródła, tak jak chciał Schaeffer. Hitler nie przemawia do tłumu na berlińskim placu, ale swoim głosem rozlega się na bezkresnych górskich polach i wchodzi między ziarniste skały, masywne pagórki i rozpadliny.

Pociąg jako temat utworu muzycznego pojawił się w koncepcji francuskiego kompozytora Schaeffera już w latach czterdziestych XX wieku. Choć pobrzmiewał wtedy jeszcze w pamięci klasyczny *Śpiew kolei żelaznych* Hectora Berlioz, tliła się już myśl awangardowa, dążąca do zerwania z harmonicznym metrum dzieł twórcy symfonii romantycznej¹⁰. Luigi Russolo w 1913 roku pisał:

Każdy dźwięk [mowa o utworze klasycznym – J.Ł.] niesie ze sobą splot wrażeń, dobrze już znanych i zużytych, które nastroją 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 *Eroici* czy też *Pastoralnej* sprawia nam wyobrażenie sobie kombinacji dźwięków tramwajów, silników samochodowych, powozów i krzyczących tłumów¹¹.

Schaeffer w latach czterdziestych XX wieku pracował już w studiu radiowym. Dźwiękoszczelne pomieszczenia oraz jakość nagrań dokonanych 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*¹². Nie był jednak rejestratorem spod znaku hiperealistów, ekologiem dźwięku, jak nieco młodszy kanadyjski kompozytor, Raymond

⁹ H. Bardijewski, *Głos Horacego*, reż. P. Łysak, Polskie Radio 1998.

¹⁰ Szerzej o klasycznych kompozycjach odwołujących się formą do tematyki kolejowej pisze Lidia Zielińska. Zob. L. Zielińska, *Romantyka kolei żelaznych i inne epizody z dziejów dźwiękowych manipulacji*, „Monochord. De Musica Acta. Studia et Commentarii” 1995, vol. 8/9, s. 41-47.

¹¹ L. Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 32.

¹² 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 poszczególnych 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.

Murray Schafer, twórca koncepcji pejzażu dźwiękowego. Schaeffer postulował, by dźwięki zarejestrowane w plenerze nie były dla odbiorcy rozpoznawalne w pierwszym kontakcie. Chodziło o wypracowanie nowych kategorii, w jakich rozumiane i interpretowane mogą być dźwięki. Postanowił każde z nagrań przetworzyć w studiu i wypreparować z nich realistyczne sygnały, stapiając je w nową, muzyczną całość. Lokomotywa zatem nie jechała już jak lokomotywa. W dźwięku węgla dokładanego do kotła usłyszemy rozsuwane drzwi, a odgłos kół zamieni się w dźwięk przewalających się przedmiotów. Schaeffer uważał, że wbrew klasycznym zasadom harmonii, statyczności i syntezy (a więc ekwiwalentów twórczej koncepcji dzieła) należy wysunąć na pierwszy plan umysł odbiorcy – słuchacza. Muzyka nie wynikała z kompozytorskiej koncepcji, ale 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”¹³ (przykład głosu Hitlera wśród górskich pól oscyluje między imaginatywnym a nieimaginatywnym typem i wiąże się z włączoną do słuchowiska przez Bardijewskiego melodią górską). W słuchaniu uobecniają się przecież zarówno przedmioty odtworzone, jak i imaginatywne. Przedmioty odtworzone z kolei wyodrębniane są za pomocą przedmiotów odtwarzających (tutaj: głos Hitlera)¹⁴. Kolaże Schaeffera obejmowały każdy z powyższych typów. Muzyczność była jednak jej warunkiem *sine qua non*. Nie była warunkowana jednak estetyczną przyjemnością, rozwijaną w harmonii i konsekwentnie prowadzonych frazach. 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, aby odbiorca mógł uzyskać satysfakcję. Jest ona jednak szybko zatrzymywana, przełamywana. 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 ucieka od prymatu twórcy, którego dzieło musimy bezgranicznie podziwiać¹⁵. Klasyczna koncepcja wyrażała **konieczność**. Nowa percepcja, uobecniona w postaci utworów francuskiego kompozytora, była **możliwością**. Schaeffer uważał, że nieudany eksperyment jest lepszy od udanego dzieła. Możliwość dzieła, potencjał, wykluczał obecność twórcy. Słuchanie wyprzedziło nagrywanie.

¹³ L. Blaustein, *Wybór pism estetycznych*, wyb. i oprac. Z. Rosińska, Kraków 2005, s. 148.

¹⁴ Podtytuł słuchowiska Bardijewskiego zawiera informację o jego odtwórczo-imaginatywnym charakterze: „Słuchowisko niemal dokumentalne pióra Henryka Bardijewskiego. Wędrowka w czasie której dokonano epokowego odkrycia odbyła się naprawdę. Samo odkrycie czeka jeszcze na swoją epokę”.

¹⁵ U. Eco, *Konieczność i możliwość w strukturach muzycznych*, [w:] *Sztuka*, przeł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008, s. 185.

W jadącej lokomotywie u Schaeffera możemy wyraźnie wyodrębnić takie zjawiska akustyczne, jak:

- 1) śpiew ptaka,
- 2) kręcący się talerz metalowy,
- 3) kotłujący się garnek z wrzątkiem,
- 4) muzycy ćwiczący w opuszczonej hali na perkusji,
- 5) sarta węgla wysypywana z przyczepy¹⁶.

Dźwięk powstaje w wyniku ruchu lub drgania przedmiotów. Ruch jest przenoszony w powietrze z odczuwalną zmianą ciśnienia¹⁷. Lokomotywa sunie w zawrotnym tempie, ale co chwilę jej rytm przerywają ostre kontury pojedynczych dźwięków. Kompozycja jest nierówna czasowo, załamywana w odpowiednich momentach, dokładnie wtedy, gdy słuchacz przyzwyczajają się już do ciężkiej masy jadącego przedmiotu dźwiękowego, jakim jest tutaj pociąg. Lokomotywa Schaeffera powodowana jest dźwiękiem węzłowym, który składa się z agregatów różnej wysokości: gwizd jest krótki, ale wysoki, „przewalający się” węgiel jest głośny i przeciągły, ale nie tak agresywny tonalnie. Spośród wymienionych przez Schaeffera kluczy dominuje tutaj ruch w postaci energii rozpędzonej 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, o organicznym modelu świata, gdzie praca zmetaforyzowana w pulsujących dźwiękach ocala i rozwija świat.

Pora teraz uzupełnić pionierski eksperyment Schaeffera o kilka przykładów z Archiwum Polskiego Radia. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia dało Eugeniuszowi Rudnikowi, bo o nim teraz będzie mowa, narzędzia do precyzyjniejszego opracowania faktury utworu. W analogowej technice, z wykorzystaniem skrupulatnie pociętych taśm magnetofonowych, ten największy „taśmocioł Rzeczypospolitej” stworzył wiele kolaży, które moglibyśmy nazwać „morfologicznymi kryształami”. Schaeffer zarejestrował całą gamę skojarzeń z koleją. Była sama jazda, był gwizd konduktora, syrena lokomotywy, kotłujący się piec lokomotywy. Rudnik w jednym ze swoich utworów, *Ptacy i ludzie*¹⁸, skupił się tylko na wjeździe pociągu na peron, a dokładnie na chwili, kiedy szyny wydają pisk, gdy trą o koła.

Cały utwór to pocięty kolaż głosów (starszej kobiety, która powtarza te same, porywane fragmenty wypowiedzi: „pięć lat robiłam”, „bo nie mam już pamięci”, „ja nic nie widzę”), muzyków dyskutujących o partyturze („masz partyturę?”), dziewczyny mówiącej po francusku (krótkie „oui” i „si”), ludzkich sylab, które nie mogą się wykla-

¹⁶ P. Schaeffer, *Etiude aux chemins de fer*, Paris 1948.

¹⁷ *Czucie i percepcja*, red. R.L. Gregory, A.M. Dolman, Poznań 2002, s. 72.

¹⁸ E. Rudnik, *Ptacy i ludzie*, [w:] *Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*, 4 CD, Polskie Radio 2009.

rować 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 wiozł sam pociąg. Rudnik wydłuża słuchaczom tę katorgę, każe słuchać zatrzymującej się maszyny na niespokojnej, drażniącej fakturze. Na jej końcu słyhać niewyraźny płacz męski, mężczyzny w podeszłym wieku. „Ptacy” Rudnika to ludzie bez semantycznego wyrazu, to zwierzęta, które nie mogą się opisać. Mówić mogą jedynie poprzez pisk, poprzez nerwowo urwane sylaby i drgać jak szyny zwiastujące nadjeżdżający pociąg.

Pora przejść do form bardziej logocentrycznych, czyli do klasycznie rozumianych słuchowisk. Znajdziemy w nich jednak wiele fonicznych zjawisk, które warto odczytać za pomocą akuzmatyki. W słuchowisku Grzegorza Walczaka *Kaktus*¹⁹ w reżyserii Zbigniewa Kopalki z pozornie realistycznej sytuacji przechodzimy do rzeczywistości pozamaterialnej. Kilka osób rozmawia ze sobą w przedziale pociągu. Jedna z nich natrętnie nasuwa skojarzenia z wykolejonym pociągiem. Niebawem okazuje się, że złowieszcze wizje to nie fikcja. Katastrofa nie jest tu wyrażona żadnym drastycznym efektem. Przejście ze sceny przed tragedią do następnej jest 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 jest podsycana 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”. Jego eksperymentatorski zmysł umożliwił w słuchowisku przestronną dezorientację. Kolejowa rzeczywistość zamienia się w abstrakcyjną podróż w oparach mgły. Pociąg pędzący po szynach staje się pociągiem-widmo, który mknie kilka tysięcy stóp nad ziemią. Zupełnie inaczej uobecniona jest katastrofa w kolejnym słuchowisku.

„Rozpędzony potwór na torach – tak określić można obraz kolei ze słuchowiska *Szalona lokomotywa* według dramatu Stanisława Ignacego Witkiewicza²⁰. „Zostanie z nas marmelada” krzyczy jedna z bohaterek. Niewykluczone. Nie to jest jednak kluczem

¹⁹ G. Walczak, *Kaktus*, reż. Z. Kopalko, Polskie Radio 1985.

²⁰ S.I. Witkiewicz, *Szalona lokomotywa. Sztuka w dwóch aktach bez tezy z epilogiem*, reż. J. Warenycia, Polskie Radio 2005, 23'33" – 24'03".

tej metafory dźwiękowej, a naprzemienne występowanie huku, trzasku i podsycanej muzycznie ciszy. Słuchowisko to jest dowodem na to, że cisza w radiu nie musi być wyrażana pauzą. Wielokrotnie sprawdza się bardziej jej kakofoniczna twarz. 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 się: upadające kawałki metalu. Zderzenie pociągów jest imitowane 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: *Sztuka w dwóch aktach bez tezy z epilogiem*.

Przenieśmy się z mechanicystycznej wizji wykreowanej przez Witkacego do klarownej metaforyki archetypów. Schaeffer wyróżnił w swoim traktacie metafory systemowe, inaczej mówiąc: ontologiczne. Miały one za zadanie „ewokacji 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 przenosić wpisuje się słuchowisko *Wszystko płynie*, które wykorzystuje już w tytule znajome z lekcji filozofii określenie jońskiego myśliciela²¹. Słuchowisko realizuje w pełni założenia pejzażu dźwiękowego, potencjalne wizualizacje bowiem, które wpisał w słuchowisko Darek Błaszczyk wynikały z jego inspiracji filmem Kawalerowicza i Tarkowskiego (tu: *Dziecko wojny*). W utworze, opartym na motywach powieści Wasilija Grossmana, motywem przewodnim jest droga. Ta sama droga, która wiodła kiedyś Odysa do Itaki, Józefa z opowiadań Schulza czy Kowalskiego – Malinowskiego, który wypadł z pociągu, by trafić do „przekłętej starej ziemi, która śni się po nocach”²².

Iwan, bohater słuchowiska, wraca po trzydziestu latach katorgi syberyjskiej do Moskwy. Podróż ta jednak nie biegnie w jednym kierunku. Iwan ciągle jedzie na Syberię i ciągle z niej wraca. 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 molowej gitary oddają pole sygnałom „kolejowym”. Syrena pociągu wyznacza trasę przeciągłym i smutnym rykiem, który przynosi skojarzenia z ludzkim płaczem.

²¹ W. Grossman, *Wszystko płynie*, reż. D. Błaszczyk, Polskie Radio 2012.

²² T. Konwicki, *Salto*, reż. H. Rozen, Polskie Radio 1980.

Stukot szyn przechodzi w płynny ambient, w którym trudno oddzielić już pojedyncze dźwięki spoiste²³. Dopiero płynne przejście do następnej sceny (która dzieje się w sberyjskiej 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 Spampinata, który pisał o rzutowaniu metaforycznemu w muzyce²⁴. 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 dominującym staje się trwanie. Iwan nie zostawia samotności w obozie, on ją z obozu wywozi i podróżuje z nią w każdym możliwym kierunku.

W radiowej *Siekierzadzie*²⁵ 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 radiowych postaci, reżyser słuchowiska, Jan Warenycia, sięgnął do płyty Mirosława Vitousa, Terje Rypdala i Jacka DeJonette z końca lat siedemdziesiątych XX wieku²⁶. Muzyka tego tria wykroczyła poza ramy jazzu. Wykorzystywali oni techniczne możliwości swoich instrumentów do tego stopnia, że odsyłały one obrazowo do konkretnych miejsc i zjawisk. Utwory *Will* i *Den Forste sne* pozwoliły twórcom słuchowiska na stworzenie pejzażu leśnych mgieł, latających wiader z ogniem, a przede wszystkim do skojarzeń z białą lokomotywą.

Saksofon barytonowy, skrzypcowe brzmienie kontrabas i oniryczne taktory perkusji zilustrowały pęknięcia i niezrozumienia Praderowskich monologów. Za kolejne słuchowiskowe nawiązanie do filmowej Szkoły Polskiej można uznać pociągowy dialog, który otwiera słuchowisko (cytowany we wstępie). „Mamroczący pociąg” objawia się tu w postaci muzycznej. Muzyka czesko-norwesko-amerykańskiego tria „szepcze i mamrota” to, co stać ma się na końcu i to bynajmniej nie z Cybulskim, ale z Praderą. Wartości akuzmatyczne nie są tu więc dziełem oryginalnego *ambientu* czy dźwiękowego zabiegu, ale nagranej kilkadziesiąt lat temu muzyki.

²³ *Ibidem*, 17'04" – 17'37".

²⁴ Cyt. za: E. Schreiber, *op. cit.*, s. 209.

²⁵ E. Stachura, *Siekierzada*, reż. J. Warenycia, Polskie Radio 2009.

²⁶ *Terje Rypdal/Mirolave Vitous/Jack DeJohnette*, ECM 1979.

Ciekawym pomysłem radiologicznym²⁷ jest natomiast realizacja drugiego z tekstów Stachury. Mowa o dźwiękowej metaforze zastosowanej w słuchowisku *Fabula rasa*. *Fabula rasa* to monolog wewnętrzny. Nie znajdziemy w tekście żadnych znaków fabularnej topografii. Mamy za to wewnętrzny strumień świadomości Ja i Nikt. Na końcu słuchowiska reżyser, Błaszczyk, znowu przy wsparciu Izdebskiego, zastosował coś, co można nazwać dźwiękowo-stachurowym *credo*, wykraczającym poza temat utworu. Choć w tym utworze Stachury temat białej lokomotywy nie funkcjonuje jako metafora w tym wymiarze, co w *Siekierzadzie*, reżyser postanowił do niej sięgnąć na zasadzie kontrapunktu.

Dubmasterowany 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 lęka się śmierci, nie lękać się śmierci. To przeżyć śmierć, przeżyć śmierć. To nosić w sobie swojego trupa [...] Jak długo żyję lub wydaje mi się, że żyję? 39 lat nie słyszałem nigdy czegoś tak niesamowitego. To wszystko jest jakieś przerażające [...] Ale to jakaś utopia, to niemożliwe.

Ostatnim słowem 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 – biały kolor nadciągającego parowozu, a gitara przejście z bytu do nie-bytu. Obrazowość motywu łączy się z doznaniem bólu. To nie lokomotywa przecież spowodowała śmierć Stachury, ale przyprawiła go o stratę trzech palców prawej dłoni (opisywane już zdarzenie z elektrowozem).

Zainicjowane filmową muzyką zjawisko kolejowych możliwości dźwięku jest zjawiskiem nowym i dopiero krystalizuje swój język. Monotonność, rytmiczność, senność kolei sprowokowała wielu twórców radia do stworzenia złożonych metafor fonicznych. Zazwyczaj pomijane w eksplikacjach, klasyfikowane jako „asemantyczne”, ulotne i rzadko dyskutowane, przedmioty dźwiękowe, mogą stać się elementem naukowej refleksji. Pole ku temu daje nowoczesna technologia cyfrowa, która badaczowi umożliwia dokładną analizę określonych fragmentów (np. prosty edytor dźwięku w kom-

²⁷ Termin „radiologiczny” wprowadziła Ewelina Godlewska-Byliniak, pisząc o radiowej filozofii dramatów Tymoteusza Karpowicza. Zob. E. Godlewska-Byliniak, *Teatr radiologiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa 2012.

puterze). Niegdyś odsłuch radiowy na to nie pozwalał. Dźwięki „roily się”, używając języka Schaeffera, i mijały w percepcji odbiorcy równie szybko, jak się objawiały. To neutralizowało od razu refleksję w zarodku. Większość z opisanych tu dźwiękowych zjawisk nie stanowi ilustracji, tła dla zdarzeń. Fabularna akcja tylko projektuje dla twórcy muzyczną metaforę, która ma udźwignąć sens: czy to za pomocą spoistości, harmonii, dźwięków toniczyń, węzłowych czy płynnej trwałości. 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 wypływa z każdego gwizdu, szynowego przeskoku i symfonicznie dyrygujących ruchowi semaforów. Metoda Schaeffera nie wyeliminuje jednak estetycznej ciekawości. Analiza typomorfologiczna nie musi wcale wykluczać poznawczej niespodzianki, jaką przynoszą eksperymentalne utwory radiowe, ale może uszeregować, nazwać i podnieść refleksję o dźwiękach do poważnej dyskusji nad metodologią badań nad radiem.

Streszczenie. Tematem tekstu jest kolej jako koncepcja muzykologiczna. Motyw pociągu, podróży kolejowej uobecnia się w audiofilskim odsłuchu zarówno jako zestaw dźwięków konkretnych, jak i przetworzonych podczas masteringu w studiu radiowym. Analizie poddam zarówno pionierskie eksperymenty Pierre'a Schaeffera, prace Eugeniusza Rudnika ze Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, jak i kolejowe koncepcje audialne wykorzystane w adaptacjach utworów Brunona Schulza (*Sanatorium pod klepsydrą*), Wasilija Grossmana (*Wszystko płynie*), Edwarda Stachury (*Fabula rasa*, *Siekierzada*), Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Szalona lokomotywa*) czy Tadeusza Konwickiego (*Salto*). Perspektywą, z której dokonam analiz powyższych słuchowisk jest typomorfologia. Pozwala ona precyzyjnie rozszyfrowywać metafory dźwiękowe oraz dokonać analizy pojedynczych dźwięków wchodzących w zakres danego pejzażu dźwiękowego.

Słowa kluczowe: typomorfologia, odbiór audiofilski, ambient, pejzaż dźwiękowy, przedmiot dźwiękowy

Summary. The subject of the article is railway as a musicological concept. The motif of trains and train travel becomes present in audiophile listening as a set of specific sounds as well as altered ones in the mastering process. I am going to analyse the pioneering experiments of Pierre Schaeffer and the radio works by Eugeniusz Rudnik, as well as railway-related audio concepts used in the adaptations of works by Bruno Schulz (*The Hourglass Sanatorium*), Vasily Grossman (*Everything flows*), Edward Stachura (*Fabula rasa* and *Siekierzada*), Stanisław Ignacy Witkiewicz (*The Crazy Locomotive*) and Tadeusz Konwicki (*The Salto*). Typomorphology shall be applied in the analysis of the abovementioned plays. This perspective allows to decipher the sound metaphors accurately and also to analyze the individual sounds making up the soundscape.

Keywords: typomorphology, audiophile reception, ambient, soundscape, sound object