

JAN TOPOLSKI

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach

Zakład Teorii Muzyki

e-mail: j.topolski@am.katowice.pl

<https://orcid.org/0000-0002-0750-8195>

<https://doi.org/10.14746/h.2025.4.6>

Haptyczne dokumenty o dźwięku i muzyce

Haptic documentaries on sound and music

Abstract. *The article is an analysis of four documentary films about experimental music at the turn of the 20th and 21st centuries: “Step Across the Border” (1990), “Touch the Sound” (2004), “15 Corners of the World” (2014), and “Preemptive Listening” (2024). The main theoretical context is the sensory theory of cinema (Laura U. Marks and Marta Stańczyk), audio-vision (Michel Chion), and affective theories (Luis-Manuel Garcia, Brian Massumi). The creators of these films translate sound into image and vice versa in various ways, with the key areas of this exchange being synesthesia, multimodality, and texture. Evelyn Glennie, who appears in two of the four films, emerges as the leading character and symbol of this new type of perception.*

Keywords: *Step Across the Border, Touch the Sound, 15 Corners of the World, Preemptive Listening, haptic perception, synesthesia, texture*

Słowa kluczowe: *Przekrocz granicę, Dotyk dźwięku, 15 stron świata, Zapobiegawcze słyszenie, haptyczna percepcja, synestezja, faktura*

Wstęp

Dokument muzyczny jako gatunek po blisko 100 latach istnienia wykształcił wiele powtarzalnych i rozpoznawalnych strategii komunikacyjnych, zgodnie z definicją Ricka Altmana¹. Zarysowując tylko obszar badań, wśród jego podga-

¹ Por. R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. Maria Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

tunków można wyróżnić film koncertowy, film z trasy, film biograficzny, a nawet grający z konwencją mockument, czyli fałszywy dokument. W każdym z nich znajdziemy uznane i wymieniane w wielu rankingach arcydzieła, jak choćby – w tym pierwszym – *Stop Making Sense* (reż. Jonathan Demme, 1984) o Talking Heads czy *The Last Waltz* (reż. Martin Scorsese, 1978) o The Band². Oba charakteryzują się dynamicznym montażem różnych planów z wielu kamer, częstymi zbliżeniami na muzyków i publiczność, a także dźwiękiem rejestrowanym na planie. Filmy koncertowe zazwyczaj zachowują także jedność czasu i miejsca akcji oraz integralność formy utworów. Jak wskazuje Marcin Kicka, można widzieć w nich bezpośrednią konsekwencję rewolucji technologicznej (mobilne kamery, czuła taśma) i estetyki *direct cinema* lat 60. XX wieku³.

W tym artykule chciałbym zająć się jednak nie tyle jakimkolwiek konkretnym podgatunkiem dokumentu muzycznego i jego definiowaniem, ile pewną strategią twórczą, którą można rozpatrywać w perspektywie zmysłowej teorii kina. Nacisk położony tu będzie na synestestyczne ujęcie muzyki oraz oddawanie jej za pomocą haptycznych faktur (Laura U. Marks), co naświetla także teoria audio-wizji Michela Chiona (*rendering*, czynniki materializujące) oraz cieleśnie rezonujące afekty w ujęciu Briana Massumiego. Wśród omawianych filmów znajdują się tytuły z przełomu XX i XXI wieku, poświęcone głównie improwizacji, eksperymentowi i dźwiękowi jako takiemu. Nie wydaje mi się jednak, żeby poniższe uwagi ograniczały się tylko do dokumentów o awangardzie w treści i/lub awangardowych w formie. Na tym polu po prostu szczególnie manifestuje się strategia haptyczna, którą w mniejszym natężeniu można znaleźć także w wielu innych przykładach, również w kinie mainstreamowym.

Po wprowadzeniu teoretycznym zajmę się wybranymi filmami w chronologicznej kolejności, co podkreśli związki estetyczne i tematyczne pomiędzy nimi. Nowojorski gitarzysta Fred Frith jest pierwszoplanowym bohaterem w *Przekrocz granicę* (*Step Across the Border*, reż. Werner Penzel i Nicolas Humbert, 1990), ale odgrywa też ważną rolę w dokumencie o Evelyn Glennie, *Dotyk dźwięku* (*Touch the Sound. A Sound Journey with Evelyn Glennie*, reż. Thomas Riedelsheimer, 2004). Z kolei muzyka elektroakustyczna pojawia się w wydaniu studiów eksperymentalnych ery analogowej w *15 stronach świata* (reż. Zuzanna Solakiewicz, 2014), jak i cyfrowej postaci w *Preemptive Listening* (reż. Aura Satz, 2024).

² Na przykład na obszernej liście najlepszych dokumentów muzycznych sporządzonej przez redakcję magazynu „The Rolling Stone” tytuły te zajmują odpowiednio 4. i 2. miejsce. Zob. T. Grierson et al., *70 Greatest Music Documentaries of All Time*, „Rolling Stone”, November 25, 2021, <https://tiny.pl/846-q6cz> [dostęp: 3.07.2025].

³ Por. M. Kicka, *Direct cinema a dokument muzyczny. Wpływ kina bezpośredniego na powstanie i kształt dokumentalistyki muzycznej*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 91, ss. 50–51.

1. Teoria

Od lat zmysłową teorię kina (*sensuous theory*) w Polsce popularyzuje Marta Stańczyk, która poświęciła jej swój doktorat, wydany niedawno także przez Universitas⁴. Po licznych uwagach wstępnych i szeroko zarysowanych kontekstach tak określa to podejście:

Zmysłowa teoria filmu jest wewnętrznie zróżnicowana, kładąc nacisk na tak różne aspekty, jak przełamywanie okulocentryzmu, zastępowanie odbioru audiowizualnego multisensorycznym, ucieleśnionym doświadczeniem, rehabilitacja subiektywności, wskazywanie na fenomenologicznie ukonstytuowane intersubiektywne (i intercielesne) mechanizmy, przełamywanie tradycyjnego podziału na pięć zmysłów (i związanej z nim hierarchii zmysłów wyższych i niższych czy drugorzędnych), refleksja nad synestezją i immersyjnością, związek sensorium z afektami czy uwarunkowane kulturowo, społecznie, historycznie i politycznie doznanie ciała i jego transpozycja do materiału filmowego. Punktem wyjścia dla tak różnych teoretyków, jak Vivian Sobchack, Jennifer M. Barker, Martine Beugnet, Steven Shaviro, Anne Rutherford, Brigitte Peucker, Laura U. Marks, Elena del Río, Spencer Shaw, a na gruncie polskim Paulina Kwiatkowska czy Justyna Budzik, jest przywrócenie do refleksji rezonującego ciała, którego reakcje są ignorowane być może właśnie dlatego, że są niezależne od naszej woli⁵.

Naukowo wspierają ją liczni neuropsycholodzy i kognitywiści. Już w XIX wieku Ernst Heinrich Weber wskazał, że bodźce dotykowe wpływają na percepcję innymi zmysłami: informacje odbierane przez jedną z modalności mogą być odbierane przez inną (np. szorstkość można zarówno poczuć, jak i zobaczyć). Opiera się na tym wielokrotnie opisywane i wykorzystywane w praktyce twórczej zjawisko synestezji – z początku traktowane jako anomalia, obecnie uznawane za powszechny fenomen. Carol Kranowitz postulowała zerwanie z kulturowym podziałem na odrębne zmysły i zaproponowała podział na te środowiskowe i wewnętrzne, w tym introcepcję i priopercepcję. Te same neurony mogą reagować zarówno na światło, jak i dźwięk czy dotyk.

Stąd na gruncie kina Viviane Sobchack tak często mówi o synoptycznej i cielesnej percepcji, a Laura U. Marks wręcz o skórze filmu, podkreślając wszystkie ziarniste faktury, które skłaniają do aktywnego odbioru. Ta ostatnia metafora może przywoływać na myśl ujęcie procesu słuchania u Jean-Luka Nancy'ego. Traktuje ją niczym napinanie skóry w membranie bębna: zewnętrzne bodźce wprawiają ją

⁴ M. Stańczyk, *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, Universitas, Kraków 2023.

⁵ M. Stańczyk, *Ucieleśnione doświadczenie kinowe. Sensuous theory i jej krytyczny potencjał*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2019, ss. 114–115, <https://tiny.pl/31m6xpgb> [dostęp: 3.07.2025].

w rezonans, wywołujący także reakcje wewnątrz ciała⁶. Samo pojęcie „haptycznej” wizualności zostało zaproponowane przez historyków sztuki w XIX wieku jako opozycja do tej „optycznej”. Alois Riegl opisywał ją jako oglądanie przedmiotów z bliska, w kontakcie z materią i fakturą, a nie z oddali, kiedy stają się tylko figurami na tle, w głębokiej przestrzeni. Marks jako przykłady haptycznego odbioru podawała starorzymską metaloplastykę, średniowieczne książkowe miniatury czy tradycje tkactwa i haftu.

Haptyczna percepcja jest zazwyczaj definiowana przez psychologów jako połączenie taktylnej, kinestetycznej i proprioceptycznej funkcji, sposób, w jaki doświadczamy dotyku zarówno na powierzchni ciała, jak i wewnątrz niego [...]. W *haptycznej wizualności* to same oczy działają niczym narządy dotyku [...]. *Optyczna wizualność* z kolei zakłada rozdzielenie oglądającego podmiotu od przedmiotu. Haptyczne spojrzenie preferuje przemieszczanie się po powierzchni obiektu, a nie zanurzanie w iluzorycznej głębi; nie zależy mu na rozróżnianiu form, ale dostrzeganiu faktur. Bardziej skłania się ku ruchowi niż skupieniu, bardziej ku muskaniu niż wpatrywaniu się. [...] Dzieła, które proponują nazywać haptycznymi, zapraszają nas do spojrzenia, które przez jakiś czas porusza się po powierzchni ekranu, zanim widzowie zorientują się, co właściwie oglądają. Takie obrazy przekształcają się w figury stopniowo, jeśli w ogóle⁷.

W tym duchu haptyczna auralność również skupiałaby się na fakturze i ziarnie dźwięku, często o trudno rozpoznawalnym źródle – jako analogii figury w malarstwie – słuchanym z bliskiej, cielesnej perspektywy⁸. Innym istotnym filozoficznym tłem tak zarysowanej koncepcji jest fenomenologia percepcji w ujęciu Maurice’a Merleau-Ponty’ego, a zwłaszcza zwrot afektywny, zapoczątkowany przez Gilles’a Deleuze’a i Briana Massumiego. Ten pierwszy użył haptycznej terminologii w celu opisanego sposobu działania płócien Francisa Bacona⁹. W ujęciu Deleuze’a dzieła sztuki to bloki wrażeń, połączenia perceptów i afektów. Massumi z kolei – podążając tropem Spinozy i Nancy’ego – akcentuje intensywność poruszenia ciała. W jego rozumieniu afekt to coś przedindywidualnego i przedjęzykowego, pewien rezonans pomiędzy światem a człowiekiem. Stąd nie może dziwić, że przekracza on wszystkie zastane kategorie i podziały:

Można powiedzieć, że afekt to wirtualne jako punkt widzenia, o ile tylko ową metaforą wizualną będziemy posługiwać się nader ostrożnie. Afekt ma bowiem charakter syneestetyczny, ponieważ wiąże się z udziałem poszczególnych zmysłów w sobie nawzajem: miarą potencjalnych interakcji jakiejś rzeczy żywej jest jej zdolność do przekształcania efektów jednego trybu zmysłowego w efekty innego trybu (dotyk i wzrok to najbardziej

⁶ Por. J.-L. Nancy, *Listening*, transl. Ch. Mandell, Fordham University Press 2007.

⁷ L. Marks, *Skin of the film, The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000, ss. 162–163.

⁸ Taką adaptację wprowadza także Lisa Coulthard w tekście *Haptic Aurality: Resonance, Listening and Michael Haneke*, „Film-Philosophy” 2012, no. 16.

⁹ Por. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logika i wrażenie*, tłum. K.M. Jaksender, J. Tercz, Epe-rons-Ostrogi, Kraków 2018.

oczywiste, lecz bynajmniej nie jedyne przykłady; zasadnicze znaczenie mają zmysły interoceptyczne, zwłaszcza zaś propriocepcja). Afekty to wirtualne synestetyczne perspektywy zakorzenione w faktycznie istniejących rzeczach poszczególnych, które je ucieleśniają (a zarazem funkcjonalnie ograniczają)¹⁰.

2. Dotyk dźwięku, przekrocz granicę

Film *Step Across the Border* to portret Freda Fritha, jego przyjaciół i szerzej nowojorskiej sceny free improvisation końca XX wieku. Przewijają się tu takie postaci, jak Joey Baron, Iva Bittova, Arto Lindsay, Jonas Mekas, Zeena Parkins i oczywiście John Zorn. Reżyserami są założyciele firmy Der Andere Blick i duetu CineNomad, Nicolas Humbert i Werner Penzel. *Przekrocz granicę* nakręcone jest w duchu *cinema direct* i konsekwentnie unika kliszy gadających głów. Przykładowo przewijający się niczym refren wywiad z Frithem został nagrany w orientalnym street foodzie, a muzyk opowiada o swojej filozofii twórczej dosłownie znad parującej miski z makaronem. W innych scenach chodzi, jeździ i biega albo bawi się z dziećmi czy robi zakupy w lokalnym sklepie, co odróżnia dokument od gatunkowej normy.

Inną jego szczególną cechą są zdjęcia autorstwa Oscara Salgado: czarno-białe, analogowe, noszące wyraźny ślad nośnika. To ziarnista taśma 16 mm, która umożliwia grę ze światłocieniem i fakturą obrazu. W awangardową estetykę wprowadzają już animowane i skaczące napisy początkowe, zsynchronizowane z gitarową muzyką. Potem w wielu momentach twórcy zestawiają analogiczne faktury audiowizualne, zależnie od pory zdjęć i pogody. Jazgotliwej improwizacji zespołu w drugiej scenie towarzyszy dynamiczny montaż obrazów w bliskim planie z różnych pojazdów, a szybkim i brudnym ozdobnikom w wysokim rejestrze skrzypiec – równie szybki i chaotyczny bieg kamery z ręki wzdłuż polnego murka z kamieni. I odwrotnie, długo trzymane dźwięki saksofonu oddane są deszczowymi, mglistymi i nocnymi ujęciami Nowego Jorku.

Kluczem do połączenia warstwy dźwiękowej i obrazowej wydaje się tu więc faktura. Luis-Manuel Garcia w jednym ze swoich esejów o EDM (*electronic dance music*) zauważył, że może ona oznaczać bardzo różne modalności i zmysły. Badacz odnosi się m.in. do autorki z kręgu teorii afektywnej, Eve Kosofsky Sedgwick, jak i teoretyka *sound studies*, Steve’a Goodmana oraz jego rozważań o namacalności i cielesności dźwięku. To istotne cechy muzyki techno – często operującej bardzo niskimi częstotliwościami i wysokim poziomem natężenia – ale występują one w każdej stylistyce, nie tylko EDM.

Dźwięk w żadnym sensie nie jest zjawiskiem nieuchwytnym – jego drgania i napięcia odbieramy bezpośrednio za pomocą narządów czucia. Co więcej, może on wywoływać

¹⁰ B. Massumi, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 124, https://tiny.pl/1643_5vd [dostęp: 3.07.2025].

doświadczenia haptyczne za pomocą swojej barwy czy faktury, przekazując w ten sposób pewien element udotykowania bez zapośredniczenia. [...] Najważniejsze badania dotyczące relacji między dotykiem a afektem znajdziemy w kategorii „faktura”. Jak sugeruje Eve Kosofsky Sedgwick w *Touching Feeling*, „postrzeganie faktury zawsze tak naprawdę oznacza natychmiastowe zanurzenie się w aktywnym, narracyjnym hipotetyzowaniu, badaniu i pojmowaniu sposobów, na jakie fizyczne właściwości działają i są poddawane działaniu w czasie”. [...] Sedgwick definiuje również fakturę jako multimodalne zjawisko sensoryczne, które może być percepcyjnie odbierane za pomocą wzroku, słuchu czy dotyku. Być może jednak powinniśmy postrzegać fakturę jako zjawisko amodalne, które wywołuje doświadczenie wykraczające poza funkcję konkretnego narządu zmysłu¹¹.

Garcia twierdzi, że muzyka EDM afektywnie wpływa na odbiorcę, także za pomocą ziarnistych dźwięków i złożonych faktur. Podobnie dzieje się z dokumentem *Przekrocz granicę*, który często operuje przy tym skrajnymi kontrastami audio-wizualnymi. W jednej trzeciej filmu następuje wyłączenie muzyki i odsłonięcie dźwięków atmosfery. Nagłą cichość ucieleśnia szelest unoszącej się na wietrze reklamówki, mruczenie czarnego kota czy szuranie grabek, którymi japoński mnich pielęgnuje tradycyjny „suchy” ogród (*karesansui*). To ostatnie, medytacyjne ujęcie znów zderzone zostaje ze zbliżeniami na hydrauliczną prasę zgniatającą ze zgrzytem przemysłowe odpady.

Michel Chion w swojej *Audio-wizji* wyróżnia materializujące czynniki dźwięku, które odsyłają do jego źródła i sposobu wydobywania. „Mają między innymi zdolność przekazywania informacji o materiale (drewno, metal, papier, tkanina), który wywołuje dźwięk, jak również o sposobie jego wywoływania (pocieranie, uderzenie, nierówne oscylacje, regularne powtórzenia)”¹². Warto zauważyć, że każdy ze wymienionych materiałów to przecież także inna faktura, podobnie jak inną fakturę mają wspomniane wcześniej dźwięki szelestu, mruczenia, szurania czy zgniatania. Każde z nich jest też ściśle powiązane ze źródłem i sposobem wytwarzania odgłosów – co ma zapewne na celu uwrażliwienie odbiorców na rozszerzone techniki gry na instrumentach.

Te analogie są jeszcze wyraźniejsze w scenach, gdzie Frith dialoguje na skrzypcach z mewami na morskim klifie czy eksperymentuje z różnymi kuchennymi utensyliami. Dzięki detalom filmowcy wydobywają z obrazu podobną ziarnistość, jaka charakteryzuje dźwięki gitary. W innych scenach podkreślają z kolei wielozmysłowe sprzężenia, jak w montażowej sekwencji w dwóch trzecich czasu trwania *Step across the Border* (jak się okazuje, tytuł jest nadzwyczaj wieloznaczny). Stopniowo rozrzedzające się uderzenia w bębny ustępują miejsca obrazom płonących traw, gaszonych przez staruszkę płachtą z liści. Dym, żar, skwierczenie, a z

¹¹ L.-M. Garcia, *Beat, ciało i ziarno. Udobywanie dźwięku i afekt w elektronicznej muzyce tanecznej*, tłum. A. Klichowska, „Glissando” 2018 nr 33, ss. 58 i 64.

¹² M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2012, s. 93.

drugiej strony kłapięcie, szmer, wiatr. Potem płynąca woda przechyla bambusowe rurki, ptaki zrywają się do lotu, heblowane drewno nabiera kształtu. Wszystkie te materializujące czynniki dźwiękowe składają się na feerię faktur, które odbiera się właśnie haptycznie, a nie tylko optycznie czy audialnie.

O podobnym poszerzeniu percepcji opowiada późniejszy o 14 lat dokument *Dotyk dźwięku* w reżyserii Thomasa Riedelsheimera, znanego z wielu dzieł o artystach i zmysłach (najnowszy to *Tracing Light*, 2024). Film skupia się na postaci głuchej perkusistki szkockiego pochodzenia, Evelyn Glennie. Refrenem są jej przygotowania do wspólnego nagrywania swobodnie improwizowanej płyty z Fredem Frithem, którego postać łączy oba dokumenty. Ale to nie jedyny wspólny motyw, bo reżyser w wielu scenach zdaje się nawiązywać do konkretnych ujęć z *Przekrocz granicę*. W obu tytułach pojawia się Roosevelt Island Tramway i panorama Nowego Jorku z tej oryginalnej kolejki linowej; w obu też muzycy dialogują z morskimi ptakami (tutaj zamiast skrzypiec występuje... krótkofalówka). W centrum wciąż stoi jednak niezwykła historia Glennie, która w jednej czwartej trwania filmu opowiada o swoim szkolnym nauczycielu.

Odkryłam, że po zdjęciu aparatu słuchowego moje uszy słyszą mniej, ale ciało słyszy więcej. Dlatego nauczyciel perkusji, do którego zaczęłam chodzić w wieku 12 lat, zaferował, żebym odkrywała to wszystko razem z nim. Zaproponował, żebym położyła rękę na ścianie sali, w której mieliśmy lekcje. I grał na przykład na dwóch starych ręcznie strojonych kotłach. Stroił je tak, aby uzyskać między nimi duży interwał. Oboje kładliśmy rękę na ścianie, po czym uderzał w bęben i pytał, którą odebrałam jego dźwięk. Czułam go w tej części dłoni i dalej aż do dołu [pokazuje – J.T.]. Potem uderzał w drugi bęben i pytał o to samo. A ja pokazywałam na przykład ten fragment dłoni [pokazuje inną część – J.T.]. I stopniowo zmniejszał interwał, aż byłam w stanie wyczuć nawet minimalne różnice. Wtedy zaczęłam patrzeć na ciało jako na pewnego rodzaju pudło rezonansowe. [...] Gdy ktoś mnie pyta, w jaki sposób coś słyszę, odpowiadam „Nie wiem. Słyszę za pomocą całego ciała. Otwieram się na dźwięk. A ty jak to robisz?” „Ja używam uszu”. „Co to znaczy? Co konkretnie słyszysz?”¹³.

Doświadczenie Glennie nie jest bynajmniej doświadczeniem ograniczonym dla osób zmagających się z utratą słuchu. Wiele muzyków w XXI wieku eksperymentuje z poszerzonym, cielesnym odbiorem muzyki. Simon Löffler w swoim utworze *c* (2013) zaprasza małe grupy odbiorców do założenia wyciszających słuchawek, a następnie chwycenia między zęby bambusowej deszczułki przewodzącej wibracje. Wojtek Blecharz – zainspirowany, podobnie jak Garcia, muzyką techno – w *Body-Operze* (2018) umieszcza z kolei głośniki pod materacami, na których leżą słuchacze. Takie zabiegi są też typowe dla sound artu, gdzie używane są dźwięki o masywnym wolumenie (Konrad Smoleński) lub przeciwnie, bardzo delikatnym (Robin Minard).

¹³ *Dotyk dźwięku*, reż. Thomas Riedelsheimer, 2004, 25' i 34', transkrypcja własna.

Riedelsheimer w *Dotyku dźwięku* również na wiele sposobów przekracza granice pomiędzy zmysłami, co tworzy iście deleuzjańskie bloki perceptów (i afektów). W otwierającej scenie crescendo uderzeń w gong oddane zostaje oddalającym ruchem kamery, jakby ucieleśniającej emisję fal dźwiękowych w przestrzeni. Jednocześnie zabieg ten jest odwrócony w następującym niedługo później ujęciu, w którym Glennie gra na werblu pośrodku wielkiej hali kolejowego dworca. Tutaj to *zoom in* w stronę rąk i pałeczek prowadzi percepcję widowni w kierunku taktylnego doświadczenia. Podobne zbliżenia na schody, buty i obcasy w miejskim czy lotniskowym otoczeniu zdają się oddawać wielozmysłowe postrzeganie głównej bohaterki, gdzie słuch jest tylko częścią sensorium.

Inną funkcję pełnią audiowizualne zestawienia w reszcie filmu. Reżyser, operator i montażysta w jednym poszukuje haptycznych sposobów przedstawienia dźwięku. W scenie na początku dokumentu powiewające na silnym wietrze flagi początkowo są zsynchronizowane z właściwym im odgłosem, który stopniowo ustępuje jednak tremolu na tam-tamie. Choć w obu przypadkach można mówić o materializujących czynnikach dźwięku – łopot tkaniny i vibracje płyty – to jednak sposoby jego wywołania są zasadniczo inne. Ten drugi zresztą nie od razu poddaje się identyfikacji, podobnie jak figury w haptycznej wizualności.

W scenie pod koniec filmu Frith rzuca rolkami z wykresami EEG z rusztowań w opuszczonej fabryce, gdzie właśnie nagrał płytę z Glennie. Efekt jest spektakularny tak wizualnie, jak i audialnie, głównie z racji dużego pogłosu tej lokacji. W powtórcie tej sceny, gdy oboje bawią się rolkami, Riedelsheimer używa jednak dźwięku z offu – solo Glennie na marimbie. Inną ilustracją repetytywnej i eufonicznej faktury muzycznej staje się na moment zmarszczona wiatrem powierzchnia jeziora. Dopiero na samym końcu widzimy na ekranie pałeczki i sztabki – następuje moment synchronizacji. Michel Chion wprowadził to pojęcie, żeby nazwać „nieodparte i spontaniczne spojenie, które wytwarza się między zjawiskiem dźwiękowym i wizualnym, gdy wydarzają się jednocześnie”. Innym terminem francuskiego kompozytora i teoretyka, którym można opisać tego typu zabiegi, jest *rendering*:

Widz rozpoznaje dźwięk w filmie jako prawdziwy, wyrazisty i dopasowany, nie wtedy, gdy dźwięk rzeczywisty w takim samym rodzaju sytuacji lub o takiej samej przyczynie zostanie zreprodukowany, ale wtedy, gdy dźwięk oddaje (czyli przekazuje, wyraża) doznania kojarzone z jego przyczyną. Jako przykłady realistycznego oddawania wrażeń można wspomnieć dźwiękowe efekty wyznaczające rytm w scenach akcji w niektórych filmach (świst szabli i mieczy w filmach fantastycznych lub historycznych, co oddaje zwinność), [...] dźwięk ciosów w filmach bokserskich i tak dalej, ale także wszystkie dźwięki mające oddawać wrażenie materialności lub niematerialności, kruchości lub oporu, zmysłowości lub surowości, ciężaru lub lekkości, zużycia lub całkowitej nowości i tak dalej. Dźwięki te są wytworzone w tym celu, a zdecydowanie w mniejszym stopniu po to, żeby odtwarzać rzeczywisty odgłos danego przedmiotu lub postaci¹⁴.

¹⁴ M. Chion, *Audio-wizja...*, s. 187.

W *Dotyku dźwięku* pasażer marimby zdają się więc oddawać lekkość i kruchość opadających powoli wstęg. Narastający rezonans gongu na początku renderuje przestrzeń, którą kamera ukazuje poprzez *zoom out*. Podobnie, w *Przekrocz granicę* można zaryzykować tezę, że rozciągnięte frazy saksofonu mają oddawać lekkość torebki na wietrze, a szybkie i szorstkie obiegniki skrzypiec – fakturę murka z kamienia. Albo odwrotnie? W obu filmach często trudno bowiem stwierdzić, czy na początku procesu twórczego powstawał obraz czy dźwięk. Czy sceny montowano pod nagrania improwizacji, czy odwrotnie – dobierano muzykę do nakręconych wcześniej obrazów. To także przykład sukcesu tej wielozmysłowej strategii.

3. Wycieki dźwięków, puls syren

Dwa kolejne omawiane filmy sytuują się w obszarze muzyki elektroakustycznej i sound artu. *15 stron świata* Zuzanny Solakiewicz to pozornie filmowy portret Eugeniusza Rudnika, legendarnego inżyniera, który stał się kompozytorem i przez wiele dekad był filarem Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Pozornie, bo w istocie dokument ten dotyka istoty muzyki elektroakustycznej jako takiej, a zwłaszcza jej związków z otoczeniem, pejzażem dźwiękowym, odgłosami konkretnymi i związanymi z nimi kontekstami. Reżyserce udało się nie tylko nagrać z Rudnikiem wywiad, ale także pokazać go przy pracy oraz uzyskać dostęp do prowadzonych przezeń twórczych dzienników. O obu tych aspektach pisał Maciej Komornik w pogłębionej recenzji dokumentu.

Jego rozważania wahają się pomiędzy postawą uległą wobec materii dźwiękowej (pada nawet godne *Traktatu o manekinach* Brunona Schulza stwierdzenie o „potrzebie podporządkowania się rozbudowanej materii”) a podejściem rzemieślnika, który dźwięk traktuje fizycznie i namacalnie, co zresztą nadaje wypowiedziom kompozytora obrazowości. Kiedy opisuje efekty swojej pracy bryłami, postrzega je jako rozszerzenie obserwowanej przestrzeni (tytułowe *15 stron świata*). [...] Przedstawiona w filmie praca kompozytora to rzeczywiście rzemieślnicze operowanie materiałem, cięcie żyłką, sklejanie, nakładanie, przewijanie taśmy. Najpewniej wszystkie te operacje można sprowadzić do szeregu operatorów logicznych i uczynić częścią programu komputerowego, który umożliwi osiągnięcie podobnych efektów. Rzecz jednak właśnie w tym, że muzyka elektroniczna współcześnie schowała się za niezliczoną liczbą interfejsów. Tymczasem w przypadku pracy z taśmą dźwięk wciąż styka się z palcami i jest w dosłowny sposób zależny od równie realnych materialnych narzędzi. Dźwięk zaiste jest u Rudnika bryłą – i nie jest to pusta przenośnia¹⁵.

Szczególnie istotne zdaje się zaakcentowanie fizycznej pracy z taśmą magnetyczną, która przewija się w licznych scenach *15 stron świata*. Procesowi jej przewijania, zwalniania, przyspieszania czy zapętlenia na stole montażowym

¹⁵ M. Komornik, *Konstruktor dźwięków. Kilka słów o filmie „15 stron świata” Zuzanny Solakiewicz*, „Kultura Liberalna” nr 29(341) z 21.07.2015 r., <https://kulturaliberalna.pl/2015/07/21/komornik-konstruktor-dzwiekow-15-stron-swiate> [dostęp: 3.07.2025].

towarzyszy synchroniczny dźwięk. Odbiorcy słyszą i widzą jednocześnie dźwięk i jego nośnik – rzecz nie do pomyślenia przy cyfrowej muzyce elektronicznej. Zarazem kolejnego sensu nabierają uwagi Chiona o czynnikach materializujących. Ręczne cięcie i klejenie taśmy oraz sterowanie jej przesuwu bezpośrednio wpływa na brzmienie. W kompozytorskim rzemiośle Rudnika mamy do czynienia z dosłownie taktylnym podejściem do materialnego nośnika i zawartego na nim dźwięku.

Często stawia on zresztą opór: stara technologia się psuje, analogowy sprzęt dodaje swoją charakterystykę (opóźnienia, brudy), co Komornik kojarzy z filozoficzną prozą Schulza. Warto tu zaakcentować, że Solakiewicz nakręciła swój dokument w ostatnich latach życia Rudnika, a także wiele lat po likwidacji Studia przez Polskie Radio. Sprzęt został uratowany przez działania pasjonatów, którzy przeciwstawili się komercyjnej logice instytucji i wynieśli część urządzeń do swoich domów. Kompozytor jest więc tu niejako kustoszem zamierającej tradycji i pracuje na dawno wycofanych z użytku urządzeniach. Jeśli chodzi o przemyslenia Eugeniusza Rudnika – poniżej wybór wypowiedzi z filmu – to one prawdopodobnie nakierowały twórców na użycie wielozmysłowych translacji z dźwięku na obraz:

Zależało mi na tym, żeby była horyzontalna prezentacja łańdów, zbudowanych z obcych człowiekowi, nieistniejących w przyrodzie elementów, które nie rażą i nie odpychają swoją kosmicznością i obcością. [...] Te śmieci fastrygowane w utwór są tak dopieszczane, wyczyszczone, wyczyszczone, skrócone, wydłużone – że zaczynają być obiektami w jakimś sensie doskonałymi, skończonymi. [...] Każdy mikroelement winien być doskonale skończony, domknięty, żeby nie było przypadkowych wylewów, wycieków. [...] Abstrakcyjny jest być może ów głos ludzki, abstrakcyjny człowiek. Lecz jest to taki rodzaj abstrakcji, jak abstrakcyjne jest obnażone ciało. Wbrew temu, co sądzą marynarze, uważam, że ciało o gładkiej skórze zawsze będzie piękniejsze od starannie i nawet najlepszą japońską techniką wytatuowanego¹⁶.

Dla bohatera *15 stron świata* dźwięk to bryła, obiekt trójwymiarowy, w czym podąża śladem morfologii Pierre’a Schaeffera – koryfeusza muzyki konkretnej, zresztą nauczyciela Michela Chiona i orędownika ziarnistości dźwięku. W pewnym momencie Solakiewicz dopytuje w wywiadzie Rudnika o trzy osi, na których można opisać brzmienie. W warstwie wizualnej (za zdjęcia odpowiada Zvika Gregory Portnoy, za montaż Mateusz Romaszkan) zostaje to zilustrowane zdjęciami... zwykłych miejskich bloków. Ich bryły przewijają się potem w całej sekwencji, której towarzyszy elektroakustyczna muzyka Eugeniusza Rudnika. Także tutaj można mówić o międzymysłowej translacji obiektów i poszerzaniu konwencjonalnej percepcji dźwięku.

Twórcy *15 stron świata* wielokrotnie testują granice haptycznego obrazu, jak w scenach tańca w połowie trwania filmu, co wiąże się z cytowaną wyżej wypowiedzią kompozytora o ludzkim ciele. Naga tancerka filmowana jest przez półprzezroczystą tkaninę, której faktura stanowi kluczowy element sekwencji.

¹⁶ *15 stron świata*, reż. Zuzanna Solakiewicz, 2014.

Solakiewicz celowo filtruje tu wizualne bodźce i zamazuje figuratywność, żeby dać miejsce muzyce, ruchowi i dotykowi. Jeszcze inaczej działa koncepcja przestrzenności dźwięku (Marcin Lenarczyk) i jej rozwój w trakcie trwania całego dokumentu. W początkowych ujęciach cytowane są materiały archiwalne: film z muzyką Rudnika i dokument o Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia. Z racji czasu ich powstania dźwięk jest tu jednokanałowy (mono). Następnie niecałe pół godziny filmu zostało zmiksowane w standardowej panoramie (stereo). Dopiero opowieść o 15 stronach świata i powiązany z nią utwór wprowadza do dźwięku przestrzennego (*surround*). Taka dramaturgia działa oczywiście tylko w odpowiednio wyposażonej sali kinowej: wejście wielokanałowości można rozumieć tu jako działanie afektywne, aktywujące pokłady propriocepcji, czucia głębokiego i orientacji ciała w przestrzeni.

Na tym samym poziomie operuje film *Preemptive Listening*, w reżyserii wizualnej artystki Aury Satz. Ten audiowizualny esej stanowi wynik wieloletniego badania dotyczącego alarmowych syren i jest prezentowany w wielu galeriach na całym świecie – w Polsce po raz pierwszy na festiwalu Sonics & Scenics w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie¹⁷. Sama autorka opisuje swoje założenia w napisach początkowych: „to eksperyment polegający na słuchaniu przyszłości. Partytura pozwalająca zachować w pamięci przyszłość poprzez dźwięk. Ponad 20 współpracowniczek i współpracowników zostało zaproszonych do wyobrażenia sobie dźwięku syreny na nowo, potraktowania go jako sygnału: wezwania do uwagi, wezwania do działania, wskazówki dotyczącej możliwej przyszłości”¹⁸.

Nie przypadkiem wśród osób odpowiedzialnych za muzykę do *Preemptive Listening* znajdziemy także Evelyn Glennie, grającą m.in. na gongach, cymbałach, waterphone i tundersheet. Reszta listy kompozytorek i kompozytorów to aktualne „who is who” muzyki eksperymentalnej naszych czasów, z istotnym akcentem na kobiety: Sarah Davachi, Rhodri Davis, Mazen Kerbaj, Christina Kubisch, Elaine Mitchener, Maja S.K. Ratkje, Laurie Spiegel, David Toop i Ilpo Väisänen. Dźwięki z instrumentów mniej lub bardziej rozpoznawalnych i w ogóle znanych mieszają się tu z elektronicznym feedbackiem i amplifikacją, danymi z obserwacji astronomicznych, nagraniami terenowymi, elektromagnetycznymi impulsami i wieloma innymi źródłami.

Trudność z identyfikacją źródeł jest strategią haptyczną i wyostreza nasz słuch, zgodnie z epitetem z tytułu, który można tłumaczyć jako zapobiegawcze czy wyprzedzające. Pierre Schaeffer wyróżniał trzy tryby słuchania: semantyczny (co dźwięk znaczy), przyczynowy (co generuje dźwięk) i wreszcie najistotniejszy

¹⁷ Wydarzenie odbyło się w czerwcu 2025 r. Dziękuję organizatorom za pomoc w pozyskaniu materiałów. Por. *Program festiwalu sztuki dźwięku i filmów artystycznych Sonics & Scenics*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://artmuseum.pl/wydarzenia/wakacyjny-program-sonics-scenics> [dostęp: 3.07.2025].

¹⁸ *Preemptive Listening*, reż. Aura Satz, 2024, 1’.

zredukowany, skupiający się na samym brzmieniu¹⁹. Satz używa kamery jako narzędzia takiej kontemplacji, choć w duchu multimodalnym i synestetycznym. Szczególnie zaznacza się to w kilku z 15 scen filmu, gdzie modulujące dźwięki zestawione są z pulsacją lamp ostrzegawczych. Błękit, pomarańcz i czerwień, znane z sygnałów świetlnych różnych pojazdów uprzywilejowanych, zostają przez autorkę określone jako „wizualny puls syreny”. Bettina Henzler w niedawnym artykule o afektywnych krajobrazach pisze:

Pojęcie synestezji jest kluczowego dla takiego obrazu człowieka: odnosi się ono do zjawiska – udowodnionego także przez ostatnie badania kognitywne – że różne percepcje nie są od siebie oddzielone i nie tylko się uzupełniają, ale wchodzą ze sobą w interakcje i tworzą jedność, syntezę. Według Marleau-Ponty’ego zdolność do łączenia doświadczeń zmysłowych, szczególnie wyraźna u pewnych osób – u których barwy wywołują postrzeganie dźwięków – jest w istocie obecna u wszystkich we wczesnym dzieciństwie i wywiera wpływ, choć w znacznie słabszym natężeniu, także u dorosłych. Odnosi się to w szczególności do aspektu zmysłu wzroku, który jest zasadniczy dla medium filmu, jak to ujęła Vivian Sobchack: „Mój zmysł wzroku jest zatem modalnością percepcji, którą można łączyć z innymi zmysłami i odwrotnie. Mój wzrok nigdy nie jest tylko wzrokiem – widzi to, co moje ucho może usłyszeć, moja ręka może dotknąć, mój nos może powąchać, a mój język może posmakować”²⁰.

Reżyserka w *Zapobiegawczym słuchaniu* porusza się pomiędzy wspomnianą optyczną a haptyczną percepcją, zmieniając odległość kamery do przedmiotu, czyli alarmowych syren. W początkowej scenie stosuje zdystansowane ujęcia z drona, które oddane są często jakby smyczkowymi, długo trzymanymi dźwiękami ze sporym pogłosem (tu akurat za muzykę odpowiada Evelyn Glennie). W kolejnej, kręconej w fabryce syren, reżyserka zagląda do ich środka, taktylnie eksploruje ich gładkie faktury i zakrzywione kształty. W warstwie dźwiękowej towarzyszą temu elektroakustyczne tony i impulsy – tak dźwięki, jak obrazy wymykają się łatwej identyfikacji. Gdy w niektórych scenach pojawia się rdza (na syrenie) albo śnieg (w otoczeniu), ta zmiana faktury wiąże się z większą ilością chrobotów czy zgrzytów w warstwie audialnej. Inne synestetyczne, multimodalne połączenia można zaobserwować w scenie z zainscenizowaną burzą w wodnym zbiorniku, z błyskającymi światłami alarmowymi. Ich błękitny kolor łączy się z kroplami wody na szybach i gwizdem wiatru.

Audiowizualny esej Satz działa także na poziomie afektywnym i cielesnym, grając z oczekiwanym przez nas hałasem. Przemyslaną decyzją reżyserki jest bowiem brak w filmie dosłownego brzmienia jakiegokolwiek syreny alarmowej. Jako

¹⁹ Por. M. Chion, *Audio-wizja...*, s. 208.

²⁰ B. Henzler, *Affektive Landschaften: Zur Bedeutung der synästhetischen Wahrnehmung in der Filmvermittlung*, „Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung” 2024, Nr. 18, s. 87; cyt. za: V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Oxford 1992, s. 78.

niewiedzący tego od początku widzowie jesteście jednak w nieustannej gotowości, napiętego oczekiwania na przeraźliwe wycie. W jednej z debat badaczka Judy Edworthy zauważyła, że „są to źródła hałasu, których nie można uniknąć. Jeśli dźwięk jest bardzo głośny, ciało reaguje w określony sposób. Występują reakcje zaskoczenia itp. A oczywiście syreny są bardzo głośne. Muszą takie być, ponieważ muszą być słyszalne na dużym obszarze. Jeśli znajdziesz się blisko jednej z nich, jej wpływ na twoje ciało i głowę będzie znaczący”²¹.

Dokładnie o takich dźwiękach pisał Steve Goodman w przełomowej książce *Sonic Warfare*²², wspominając tam m.in. o mitologicznych trąbach jerychońskich. Nieprzypadkowo ich współczesna reinkarnacja – w wersji libańskiego trębacza, improwizatora i artysty dźwiękowego Mazena Kerbaja – pojawia się także w filmie *Preemptive Listening*. Towarzyszy ujęciom z Jerozolimy, gdzie dzwony kościołów mieszają się z wezwaniami muezzinów – te ostatnie dobiegają z głośników przypominających syreny. Jak wspomina Satz, we współczesnej Palestynie podczas każdej rocznicy Nakby w 1948 r. rozlega się sygnał alarmowy, wydłużany każdorazowo o sekundę (obecnie to 77 sekund). Ze strony izraelskiej rywalizują z nim syreny upamiętniające dzień pamięci o Holokauście (dwie minuty). Przenikające mury i ciała dźwięki syren to być może najbardziej afektywne brzmienia, jakich każdy z nas może doświadczyć.

Podsumowanie

Temat omawianych filmów – muzyka improwizowana i elektroniczna, a także dźwięk sam w sobie – skłonił autorki i autorów do eksperymentalnych strategii twórczych. Częściej niż w innych muzycznych dokumentach Werner Penzel, Nicolas Humbert, Thomas Riedelsheimer, Zuzanna Solakiewicz i Aura Satz sięgnęli do sekwencji montażowych łączących warstwę audialną i wizualną za pomocą multimodalności i synestezji. Ujawnia się w nich haptyczne podejście do obrazu i dźwięku, zamazujące ich pochodzenie i znaczenie na rzecz namacalnych faktur oraz cielesnych rezonansów. Często ma to ścisły związek z bohaterami filmów, którymi są m.in. głucha perkusistka Evelyn Glennie w *Dotyk dźwięku* (odbierająca muzykę całym ciałem) albo Eugeniusz Rudnik w *15 stronach świata* (postrzegający dźwięki jako trójwymiarowe obiekty). W analizowanych dokumentach często odwróceniu ulega tradycyjny układ i hierarchia elementów: w *Preemptive Listening* do stworzenia muzyki zostało zaproszonych 20 osób, których utwory zostały później zmontowane, a następnie połączone z obrazem. Kluczowym elementem okazuje się także sama faktura – od gładkich cyfrowych powierzchni tego ostatniego filmu

²¹ J. Edworthy w: L.F. Cavallo et al., *Preemptive listening: a roundtable discussion about sirens* „Sound Studies” 2024, no. 10, vol. 2, s. 316, <https://tiny.pl/hhh7-h5r> [dostęp: 3.07.2025].

²² S. Goodman, *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*, MIT Press 2000.

do ziarnistej taśmy analogowej w *Step across the Border* – każdorazowa sprzężona z naturą samego dźwięku. Rozwiązania wypracowane na gruncie tych czterech tytułów mogą być wzorcem dla wielu innych dokumentalistek i dokumentalistów mierzących się z wyzwaniem zobrazowania muzyki w kinie.

Literatura

- Altman R., *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Cavallo L.F., Dorfman P., Edworthy J., Lavia L., Ouzounian G., Revell I., Satz A., Stern J., *Preemptive listening: a roundtable discussion about sirens*, „Sound Studies” 2024, no. 10, vol. 2, <https://tiny.pl/hhh7-h5r> [dostęp: 3.07.2025].
- Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydlowski, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2012.
- Coulthard L., *Haptic Aurality: Resonance, Listening and Michael Haneke*, „Film-Philosophy” 2012, no. 16.
- Deleuze G., *Francis Bacon. Logika i wrażenie*, tłum. K.M. Jaksender, J. Tercz, Eperons-Ostrogi, Kraków 2018.
- Garcia L.-M., *Beat, ciało i ziarno. Udotykwienie dźwięku i afekt w elektronicznej muzyce tanecznej*, tłum. A. Klichowska, „Glissando” 2018, nr 33.
- Goodman G., *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*, MIT Press 2000.
- Grierson T. et al., *70 Greatest Music Documentaries of All Time*, „Rolling Stone”, November 25, 2021, <https://tiny.pl/846-q6cz> [dostęp: 3.07.2025].
- Henzler B., *Affektive Landschaften: Zur Bedeutung der synästhetischen Wahrnehmung in der Filmvermittlung*, „Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung” 2024, Nr. 18.
- Kicka M., *Direct cinema a dokument muzyczny. Wpływ kina bezpośredniego na powstanie i kształt dokumentalistyki muzycznej*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 91.
- Komornik M., *Konstruktor dźwięków. Kilka słów o filmie „15 stron świata” Zuzanny Sokaliewicz*, „Kultura Liberalna” nr 29(341) z 21.07.2015 r., <https://kulturaliberalna.pl/2015/07/21/komornik-konstruktor-dzwiekow-15-stron-swiate> [dostęp: 3.07.2025].
- Marks L., *Skin of the film, The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000.
- Massumi B., *Autonomia afektu*, tłum. Adam Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, https://tiny.pl/1643_5vd [dostęp: 3.07.2025].
- Nancy J.-L., *Listening*, transl. Ch. Mandell, Fordham University Press 2007.
- Program festiwalu sztuki dźwięku i filmów artystycznych Sonics & Scenics*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://artmuseum.pl/wydarzenia/wakacyjny-program-sonics-scenics> [dostęp: 3.07.2025].
- Sobchack V., *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Oxford 1992.
- Stańczyk M., *Ucieleśnione doświadczenie kinowe. Sensuous theory i jej krytyczny potencjał*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2019, <https://tiny.pl/31m6xpgb> [dostęp: 3.07.2025].

Filmografia

15 stron świata, reż. Zuzanna Solakiewicz, 2014.

Preemptive Listening, reż. Aura Satz, 2024.

Step Across the Border, reż. Nicolas Humbert, Werner Penzel, 1990.

Stop Making Sense, reż. Jonathan Demme, 1984.

The Last Waltz, reż. Martin Scorsese, 1978.

Touch the Sound. A Sound Journey with Evelyn Glennie, reż. Thomas Riedelsheimer, 2004.

