Jan Topolski
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu,
Wydział Humanistyczny, Katedra Kulturoznawstwa,
Instytut Nauk o Kulturze

ORCID: 0000-0002-0750-8195

Materialna, ale niesamowita. Elektroniczna muzyka Andrzeja Markowskiego i SEPR w filmach fantastycznych

DOI: 10.14746/rfn.2022.23.4

WSTĘP. KOINCYDENCJE

Zacznijmy od stwierdzenia prostej koincydencji: kino fantastyczne narodziło się w Polsce w tym samym okresie co awangarda muzyczna – w czasach odwilży po śmierci Józefa Stalina, osłabienia doktryny socrealizmu i października '56, kiedy polityka kulturalna w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej uległa znaczącej rewizji[1]. Włodzimierza Sokorskiego, przedwojennego komunistę, absolwenta filozofii i weterana wielkiej wojny ojczyźnianej, można uznać za jej symbol. W latach 1952–1956 był ministrem kultury i sztuki, zdobył wówczas złą sławę wśród artystów jako główny propagator realizmu socjalistycznego. Z kolei od 1956 do 1960 pełnił funkcję przewodniczącego Komitetu do Spraw Radiofonii i to pod jego patronatem rozkwitła działalność Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. W kolejnej dekadzie Sokorski objął pieczę także nad Telewizją, dokąd sprowadził m.in. Starszych Panów, Olgę Lipińską, Irenę Dziedzic, Adama Hanuszkiewicza i wiele innych osobowości.

Spójrzmy na kilka kolejnych zbieżności czasowych. *Milcząca gwiazda* w reżyserii Kurta Maetziga z 1959 roku to rówieśniczka *Emanacji* Krzysztofa Pendereckiego i *I Symfonii* Henryka Mikołaja Góreckiego. Film przygodowy *Wielka, większa i największa* w reżyserii Anny Sokołowskiej przypadł z kolei na rok 1963, czyli czas *A piacere* Kazimierza Serockiego i *Mikrostruktur* Włodzimierza Kotońskiego. Telewizyjne nowele fantastyczne Janusza Majewskiego *Awatar, czyli zamiana dusz* oraz *Docent H.* z 1964 roku powstały w tym samym czasie co *Diphthongos* Wojciecha Kilara i *Prologi* Tomasza Sikorskiego. W tej samej telewizji publicznej rok później powstały średnie metraże *Przyjaciel* i *Profesor Zazul* duetu Marek Nowicki i Jerzy Stawicki, a scena muzyki współczesnej gościła w 1965 *Les Sons* Witolda Szalonka i *Lekcję* Eugeniusza Rudnika. To ostatnie nazwisko w kontekście filmu jest szczególnie istotne, bo właśnie Rudnik, jako technik SEPR, był współodpowiedzialny za większość produkcji posiłkujących się efektami elektroakustycznymi.

Nawet awangardowe utwory muzyczne bywały przeznaczone na tradycyjną orkiestrę, więc wymagały od dyrygentów otwartości, kompozytorskiej wyobraźni i perfekcjonizmu interpretacyjnego. Jedną z takich postaci był niewątpliwie Andrzej Markowski (1924–1986), który współtworzył kanon polskiej muzyki współczesnej: oprócz wspomnianych wyżej twórców, prowadził m.in. premiery dzieł Augustyna Blocha, Andrzeja Dobrowolskiego, Bogusława Schaeffera i Bo-

[1] Por. P. Bojarski, *1956. Przebudzeni*, Warszawa 2016; M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października*, Warszawa 2012; L.C. Vest, *Awangarda. Tradition and Modernity in Postwar Polish Music*, Oakland 2020.

lesława Szabelskiego. W wielu hasłach biograficznych[2] przewijają się wzmianki o jego dokonaniach w dziedzinie muzyki ilustracyjnej: to Markowski miał jako pierwszy wykorzystać dźwięki konkretne w teatrze, był też współautorem koncepcji krótkometrażowego *Spacerku staromiejskiego* (1958) w reżyserii Andrzeja Munka. Do tej pory jedynym tekstem analizującym dokonania Markowskiego na polu kina pozostaje praca magisterska Zofii Kułakowskiej[3]. Skrót tej pracy ukazał się w „Kwartalniku Filmowym" w roku 1961. Mimo iż autorka stwierdziła, że „muzyka filmowa Andrzeja Markowskiego stanowi interesujący materiał do badań zarówno dla muzykologów jak i teoretyków filmu. W ciągu siedmiu lat pracy kompozytorskiej na terenie filmu polskiego, Markowski może wykazać się dużymi osiągnięciami we wszystkich gatunkach filmowych […]"[4] , nikt nie podjął dalszych badań.

W niniejszym tekście chciałbym zająć się tym tematem od momentu, w którym porzuciła go Kułakowska i skoncentrować się głównie na elektroakustycznej muzyce filmowej Markowskiego. Pojawia się ona przede wszystkim w dwóch gatunkach: eksperymentalnej animacji i fantastyce naukowej, jednak z racji objętości oraz spójności wywodu ograniczę się do tej ostatniej. Artykuł składa się z dwóch podrozdziałów. Pierwszy wprowadza istotne współrzędne. Przybliżam w nim sylwetkę twórczą Andrzeja Markowskiego i opisuję pierwsze lata działalności SEPR (uwzględniając inżynierów Eugeniusza Rudnika i Krzysztofa Szlifirskiego) w kontekście filmowym. Następnie wprowadzam kilka kluczowych pojęć z audiowizualnej teorii Michela Chiona (rendering) oraz psychoanalizy Ernsta Jentscha i Zygmunta Freuda (niesamowite). W podrozdziale drugim zajmuję się dokładniej ilustracjami muzycznymi dyrygenta-kompozytora do pełnometrażowych filmów fantastyczno-naukowych – *Milczącej gwiazdy* (1959), *Wielkiej, większej i największej* (1963) – i noweli *Przekładaniec* (1968). W podsumowaniu krótko wspominam także o filmach eksperymentalnych – *Spacerek staromiejski* (1958) i *Taki jest świat, Gabrielo* (1962).

1. WSPÓŁRZĘDNE

Andrzej Markowski

Andrzej Markowski urodził się w 1924 roku w Lublinie w rodzinie o tradycjach muzycznych: jego ojciec był śpiewakiem, a brat również kompozytorem[5]. W 1941 roku młody artysta trafił pod opiekę Artura Malawskiego, który zaczął udzielać mu lekcji z teorii muzyki. Pracę przerywała im aktywność konspiracyjna, a potem udział w powstaniu warszawskim. Pieśń *Szumi las* Markowskiego zdobyła popularność wśród jego uczestników. Po przejściu przez obóz w Mauthausen Markowski wyjechał do Londynu, gdzie studiował kompozycję u Aleca Rowleya w Trinity College of Music. Po 1947 roku kontynuował naukę w Warszawie, w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (studiował dyrygenturę u Witolda Rowickiego i kompozycję u Tadeusza Szeligowskiego). W tym okresie pracował intensywnie jako korepetytor (1947–49) i kierownik muzyczny (1949–50) Teatru Dramatycznego w Szczecinie, a potem Teatru Nowego w Warszawie (1950–53).

Już jako absolwent PWSM, w 1954 roku, został drugim dyrygentem w Filharmonii Poznańskiej, a rok później dyrygował także w Filharmonii Śląskiej w Katowicach. W 1957 roku Markowski wraz z Włodzimierzem Kotońskim, Kazimierzem Serockim i Janem Krenzem wziął udział w Ferienkurse für Neue Musik w Darmstadcie, gdzie zapoznał się z najnowszymi trendami (i prowadził wykłady o muzyce filmowej). W ciągu swojej bogatej kariery pracował w Filharmonii Krakowskiej (1958–1964), Filharmonii we Wrocławiu (1965–1969), Filharmonii Narodowej w Warszawie (1971–1977) oraz Filharmonii w Łodzi (1981–1986). Jako dyrygent interesował się głównie muzyką dawną i współczesną, propagując je najpierw w Krakowie w cyklu Musica Antiqua et Nova, a potem na założonym przez siebie festiwalu Wratislavia Cantans (1966). Prowadził ponadto wrocławski Festiwal

[2] Por. M. Komorowska, *Markowski Andrzej*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. m, Kraków 2000, s. 97, a także: https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=112673 [dostęp: 18.09.2023].

[3] Z. Kułakowska, *Muzyka filmowa Andrzeja Markowskiego*, praca magisterska powstała pod kierunkiem prof. Zofii Lissy, 1961, maszynopis w Bibliotece Instytutu Muzykologii UW.

[4] Z. Kułakowska, *Problemy instrumentacji w muzyce filmowej Andrzeja Markowskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 1961, t. 11, nr 2 (42), s. 39.

[5] Biogram za:https://polskieradio24.pl/39/156/artykul/3061636, andrzej-markowski-kompozytor-o-szerokich-horyzontach [dostęp: 18.09.2023].

Polskiej Muzyki Współczesnej i Festiwal Muzyki Organowej i Klawesynowej oraz wziął udział w licznych zagranicznych tournées czołowych polskich orkiestr.

Jako kompozytor Andrzej Markowski zdobył uznanie głównie na polu muzyki filmowej. Spośród największych produkcji fabularnych z jego udziałem trzeba wymienić *Pokolenie* (1954) i *Popioły* (1965) w reżyserii Andrzeja Wajdy oraz *Pana Wołodyjowskiego* (1969) Jerzego Hoffmana; potem zainspirował tego pierwszego do zrealizowania filmu *Dyrygent* (1979)[6]. Markowski miał okazję współpracować również z innymi wybitnymi reżyserami: Jerzym Kawalerowiczem przy *Cieniu* (1955) i Kazimierzem Kutzem przy *Krzyżu Walecznych* (1958). Jak widać, istotne miejsce zajmują tu historie wojenne, wybierane przez twórcę być może także z powodu jego własnej biografii. Należy do nich zaliczyć również pełnometrażowe fabuły – *Godziny nadziei* (1955) Jana Rybkowskiego, *Historię jednego myśliwca* (1958) Huberta Drapelli i *Rannego w lesie* (1963) Janusza Nasfetera – oraz dokument *Wrzesień (tak było)*, zrealizowany przez Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka w roku 1961. Filmy *Między wrześniem a majem* (1969) i *Warszawska opowieść* (1970), autorstwa Romana Wionczka, znaczą koniec filmowej aktywności Markowskiego.

W ramach filmów krótkometrażowych szczególnie intensywnie rozwinęła się współpraca Markowskiego z Kazimierzem Urbańskim przy jego czterech autorskich animacjach: *Materii* i *Igraszkach* (oba z 1962), *Moto-gazie* (1963) i *Trenie zbója* (1967). Kompozytor pracował jednak także przy wielu innych awangardowych filmach: impresji o Xawerym Dunikowskim *Idę do słońca* (1955) Andrzeja Wajdy, antywojennym eseju *Życie jest piękne* (1957) Tadeusza Makarczyńskiego, wycinanej animacji *Był sobie raz…* (1957) Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy oraz portrecie malarza-schizofrenika *Dziki żywot koguta – bez światła i bez słońca!* (1968) Roberta Standy. Ponadto Markowski odpowiadał za muzykę również w bardziej konwencjonalnych animacjach dziecięcych (*Pajacyk i pikuś*, reż. Tadeusz Nehrebecki (1958); *Legenda staroegipska – Ozyrys*, reż. Stefan Janik (1959); *Były dwa pieski*, reż. Marek Kononowicz (1960)) oraz reportażach i filmach oświatowych (*Światła dnia*, reż. Jerzy Jaraczewski (1963); *Szkice lubelskie*, reż. Andrzej Piekutowski (1964); *K.R.I./…*, reż. Władysław Forbert (1964); *Dom na osiedlu*, reż. Jerzy Kaden (1964); *Na krakowskim Rynku*, reż. Kazimierz Urbański (1965)).

SEPR

Studio Eksperymentalne Polskiego Radia zostało założone z inicjatywy muzykologa (ale także studenta fizyki) Józefa Patkowskiego w 1958 roku; oficjalnym celem Studia było ilustrowanie słuchowisk radiowych efektami elektronicznymi i konkretnymi. Zespół kompletowano wiosną 1958 roku, a oficjalna inauguracja Studia odbyła się 1 listopada. W skład zespołu wchodzili początkowo technik Eugeniusz Rudnik oraz inżynier Andrzej Owczarek, którego pół roku później zastąpił Krzysztof Szlifirski. Od samego początku profil SEPR uwzględniał także ścieżki dźwiękowe dla kina oraz, ku początkowej niechęci decydentów i kontrolerów, utwory autonomiczne. Pionierem na obu polach był Włodzimierz Kotoński, autor muzyki konkretnej do animacji *Albo rybka* (1958) Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego oraz słynnej *Etiudy na jedno uderzenie w talerz* (1959). W pierwszej dekadzie istnienia Studia powstało w nim blisko 50 ilustracji filmowych, wśród których dominowały gatunki: animacja eksperymentalna (12) i dziecięca (7), dokumenty o sporcie (3) i sztuce (4) oraz reportaże i publicystyka (3)[7].

Samych filmów fabularnych było najmniej, bo zaledwie pięć, ale tym istotniejszy wydaje się fakt, że w tym pionierskim okresie wszystkie one zawierały silny element fantastyczny lub naukowy (podobnie jak w animacjach na podstawie prozy Stanisława Lema[8]). Na tę zbieżność zwracało uwagę wielu badaczy, w tym

[6] W napisach początkowych pojawia się wzmianka: „Pomysł filmu powstał z opowiadań i rozmów z dyrygentem Andrzejem Markowskim", za: https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=12514 [dostęp: 18.09.2023].

[7] Podaję te dane na podstawie własnej kwerendy przeprowadzonej na zlecenie Instytutu Adama Mickiewicza, której wyniki prezentowałem częściowo w referacie przedstawionym podczas międzynarodowej konferencji organizowanej w dniach 13–14 października 2017 roku oraz w artykule *Afekty muzyki elektronowej*, [w:] *Czarny pokój i inne pokoje*, red. M. Libera, Łódź 2020, s. 225–247.

[8] *Wycieczka w kosmos* (1961) i *Pułapka* (1962) były owocem współpracy reżysera Krzysztofa Dębowskiego z kompozytorem Krzysztofem Pendereckim; znacznie później powstał film animowany *Maszyna Trurla* (1975) w reżyserii Jerzego Zitzmana z muzyką Antoniego Mleczki, również na podstawie opowiadań Stanisława Lema (*Cyberiada*).

Bolesław Błaszczyk i Dariusz Brzostek, który wielokrotnie wracał do wspomnianego tematu, ujmując go z różnych perspektyw. W jednym z artykułów Brzostek zauważył, że w latach 50. i 60. XX wieku zaszła istotna zmiana w udźwiękowieniu filmów i spektakli na podstawie Lema, a tę granicę tę wyznacza właśnie powstanie Studia Eksperymentalnego[9]. O ile we wcześniejszych słuchowiskach pojawiają się głównie dźwięki instrumentalne, o tyle potem, tak w radiu, jak i w telewizji, dominują już brzmienia elektroniczne. W tym zakresie polscy twórcy w niczym nie ustępowali brytyjskim koleżankom i kolegom z BBC Radiophonic Workshop, w którym powstawała m.in. oprawa kultowego serialu *The Who*. Brzostek tak szkicuje ten polityczny kontekst w pierwszej książce z serii poświęconej SEPR:

We wszystkich tych utworach efektem współpracy twórczej najwybitniejszego polskiego fantasty, adaptujących jego teksty filmowców oraz kompozytorów i inżynierów Studia jest obraz przyszłości w jej rozmaitych aspektach: społecznym, technologicznym i politycznym. Oto na ekranie kinowym przed oczami (socjalistycznego) widza rozpościera się rzeczywistość doskonale nowa, skonstruowana od podstaw w społecznych laboratoriach komunizmu – ekscytująca odkryciami nauki i/lub nieograniczonymi mocami technologii i/lub internacjonalistycznym, komunistycznym społeczeństwem żyjącym w harmonii. Do uszu odbiorców dobiega zaś brzmienie owego świata przyszłości – egzotyczne i fascynujące, choć przecież skomponowane tu i teraz, w kraju, który w owym czasie właśnie wkraczał na ścieżkę wiodącą wprost w (fantastycznonaukową) przyszłość. Aby złożyć należny szacunek pracy wykonanej przez SEPR, trzeba koniecznie podkreślić, że w tych futurologicznych, niewerystycznych opowieściach o wyimaginowanych (choć pożądanych przez komunizm) krainach jutra jedynym aspektem stricte realistycznym była właśnie oprawa muzyczna – tak bowiem w istocie brzmiały elektroniczne aparaty Studia – oferując słuchaczom dźwiękową namiastkę przyszłości już wówczas.[10]

Muzykę do dwóch ze wspominanych pięciu filmów stworzył Andrzej Markowski, któremu ze strony Studia pomagał inżynier Krzysztof Szlifirski. Są to omawiane poniżej *Milcząca gwiazda* i *Wielka, większa i największa*. Sam Lem zresztą spodziewał się nowoczesnej oprawy dźwiękowej do swoich utworów – jak opowiadał w jednym z wywiadów, „Muzykę przygotowuje Markowski. Będzie to oczywiście muzyka elektronowa"[11]. Kolejnymi dwoma filmami fabularnymi z udziałem SEPR były te z muzyką Krzysztofa Pendereckiego: oniryczny i monumentalny *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964) Wojciecha Jerzego Hasa oraz nowofalowe science fiction *Kocham cię, kocham* (1966) Alaina Resnais'a. Sam Szlifirski po latach dowcipnie wspominał swoje początki w Studiu i współpracę z Markowskim przy jednym z jego pierwszych filmów fabularnych. Jego wypowiedź daje równocześnie rzadki wgląd w motywację twórcy w słabo udokumentowanym okresie:

Odbywałem praktykę w Wytwórni Filmów Dokumentalnych […] Tam spotkałem kompozytora Andrzeja Markowskiego, który nagrywał muzykę do filmu *Historia jednego myśliwca* (1958). Szukał kogoś, kto by mu pomógł w zrealizowaniu […] fragmentu muzyki, która miała być muzyką elektroniczną. Ponieważ nikt wtedy za bardzo nie wiedział, co to jest ta cała muzyka elektroniczna, Markowski wybrał mnie, bo powiedziałem „ja wiem". […] Ten fragment opowiada o historii, która wydarzyła się podczas II wojny światowej. […] Jest tam scena, kiedy na kanale La Manche polski lotnik ląduje na spadochronie i dostaje się do boi ratunkowej. […] okazuje się, że w niej znajduje się już lokator – lotnik niemiecki. Markowski wyobraził sobie, że w tej scenie powinna znaleźć się muzyka elektroniczna jako ścieżka dźwiękowa, która w sensie psychologicznym będzie podpierała scenę. […] Chodziło o „klimat niepewności", a oprócz tego sygnały telegraficzne Morse'a[12]. Realizowaliśmy to na urządzeniach pomiarowych, których używano wówczas w WFD. […] Podczas jednego z takich spotkań zasugerował, abym poszedł do Józia

[9] Por. D. Brzostek, *Audiosfera w utworach literackich Stanisława Lema i ich (dźwiękowych) adaptacjach*, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki" 2016, nr 2, s. 1–13.

[10] J. Walewska, *SEPR jako laboratorium*, [w:] *Czarny pokój i inne pokoje*, red. M. Libera, Łódź 2020, s. 53–54.

[11] M. Krasicki, *W 1960 r. lecimy na Wenus! Przygotowania do wyprawy odbywają się w Berlinie. Rozmawiamy o nich ze Stanisławem Lemem*, „Gazeta Poznańska" 1959. Z teczki wycinków prasowych o filmie *Milcząca gwiazda*, przechowywanej w bibliotece Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego.

[12] Scenę tę należałoby uznać za pierwszą w polskim kinie fabularnym z udziałem muzyki elektroakustycznej, tym bardziej przełomową, że premiera filmu miała miejsce trzy miesiące przed inauguracją SEPR – por. J. Topolski, *Więcej niż kompozytor. Filmowe eksperymenty Andrzeja Markowskiego*, „Ruch Muzyczny" 2023, nr 4, s. 38–40.

Patkowskiego, który w Polskim Radiu organizuje takie właśnie Studio Eksperymentalne, które ma się zajmować muzyką elektroniczną.[13]

W dalszej części wywiadu Krzysztof Szlifirski dzieli kompozytorów pracujących w Studiu na kilka kategorii, zależnie od metody twórczej, i jednoznacznie określa Andrzeja Markowskiego jako „improwizatora". Podobnie wypowiadał się o nim Eugeniusz Rudnik, dla którego dyrygent stał się mentorem i przyjacielem, ucząc go miłości do dźwięku. Poznali się już w 1958 roku i współpracowali przy szeregu filmów, głównie animowanych. Jak opisuje Bolesław Błaszczyk w swojej monografii, panowie spotkali się ponownie w 1960 roku przy okazji pracy nad spektaklem *Nosorożec* wedle Eugène'a Ionesco w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Markowski wahał się przed użyciem gotowych brzmień z *Milczącej gwiazdy*, a jednocześnie miał blokadę twórczą przed komponowaniem czegoś nowego. W końcu Rudnik namówił go do improwizacji fortepianowej i wyjściowy materiał do elektronicznych przetworzeń był gotowy w godzinę[14].

W rozmowie z Zuzanną Solakiewicz inżynier SEPR wspomina, że dyrygent zawsze był w podróży, spóźniony w realizacji zadań lub po prostu „taki troszeczkę rozkojarzony z powodu ciężkiej soboty"[15]. Może dlatego Andrzej Markowski miał tak mało czasu na autonomiczne kompozycje, choć żywił co do nich duże ambicje, o czym świadczą choćby szkice do *Fantasmoskopu* (1966) na taśmę i orkiestrę. Współpraca obu twórców w dziedzinie teatru została udokumentowana w filmie Mariana Ussorowskiego *Sonata Belzebuba* (1968), który powstał na motywach spektaklu Witkacego we wrocławskim Teatrze Polskim. Po śmierci przyjaciela w 1986 roku Rudnik skomponował *Podzwonne – pamięci Andrzeja Markowskiego*, o którym tak pisał w liście do Bolesława Błaszczyka:

> Za czasów mojego dzieciństwa i wczesnej młodości po śmierci i pogrzebie co bogatszego i zacniejszego gospodarza, jego rodzina dawała na „gregorianki" i „podzwonne". Gregorianka – codzienna msza święta przez miesiąc, za duszę zmarłego. Podzwonne – przez jakiś czas, o określonej godzinie uderzano w dzwon w parafii zmarłego, ku jego czci. Ja „podzwaniałem" Jędrusiowi Markowskiemu – nieodpłatnie […] był w awangardzie awangardy! Miał odwagę wprowadzać do swojego dyrygenckiego repertuaru niekiedy nader śmiałe utwory ówczesnej młodzieży […]. Mocno przeżywał niepochlebne, czy wręcz zionące jadem recenzje konserwatywnych krytyków. Ciężko pracował, ciesząc się przy tym z każdego sukcesu. Wiele mu zawdzięczam! Był moim Mistrzem i zaszczycał mnie przyjaźnią. Był „królem życia" i dlatego właśnie w mojej muzyce żałobnej jemu poświęconej zabrzmiał cytat: „był sobie król, był sobie paź…"[16]

Rendering i niesamowite

Michel Chion, francuski kompozytor i teoretyk muzyki konkretnej, ma w swoim dorobku kilkanaście książek o kinie, w tym portrety wybranych reżyserów oraz ogólne rozważania estetyczne. Jest autorem teorii, której zarys zaprezentował (w przetłumaczonej także na język polski) *Audio-wizji*, a rozwinął w *Un art sonore, le cinéma* [Kino, sztuka dźwiękowa]. Chion kompleksowo podchodzi do poetyki kina, wskazując na wzajemne związki pomiędzy trzema warstwami dzieła: dźwiękiem, słowem a obrazem. Teoretyk z równą uwagą zajmuje się tu dźwiękiem, co muzyką, traktując tła (atmosfery) i odgłosy jako pełnoprawne elementy tej warstwy. Ma to zasadnicze znaczenie w kinie fantastycznonaukowym, gdzie najciekawsze efekty nie zawsze występują w stricte muzycznych kompozycjach. To właśnie na tym polu, nazwanym dopiero w latach 80. – po *Czasie Apokalipsy* i *Gwiezdnych wojnach*[17] – *sound designem* (czyli scenografią dźwiękową), działał Andrzej Markowski wraz z asystentami-inżynierami, Rudnikiem i Szlifirskim. Chion sporo uwagi poświęca kwestii realizmu dźwięku w kinie, dokonując kluczowego rozróżnienia między reprodukcją a renderingiem, czyli oddawaniem rzeczywistości.

[13] M. Libera, M. Mendyk, *O początkach SEPR i nie tylko. Rozmowa z Krzysztofem Szlifirskim*, [w:] *Czarny pokój i inne pokoje*, Łódź 2020, s. 57–58.

[14] Por. B. Błaszczyk, *Polak melduje z kosmosu. Szkic do biografii Eugeniusza Rudnika*, [w:] *Ptacy i ludzie. Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku*, Łódź 2020, s. 31.

[15] Za: *A pośrodku ryczy lew, z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Zuzanna Solakiewicz*, [w:] *Ptacy i ludzie…*, op. cit., s. 175.

[16] List Eugeniusza Rudnika do Bolesława Błaszczyka, 27.08.2008, za: B. Błaszczyk, *Ptacy i ludzie…*, op. cit., s. 127.

[17] *Gwiezdne wojny* (1977), reż. George Lucas, *sound designer*: Ben Burtt; *Czas apokalipsy* (1979), reż. Francis F. Coppola, *sound designer*: Walter Murch – ten ostatni uchodzi za autora terminu *sound design* i pierwszego twórcę, który się nim posługiwał.

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 postaci."[18]

W kolejnej wersji słowniczka terminologicznego Chion dodaje do tej definicji jeszcze jedną istotną uwagę: wspomniane doznania, choć oddawane za pomocą dźwięku, same nie muszą być dźwiękowe z natury[19]. Przywołuje przykład dialogu z *Panny młodej w żałobie* (1958, reż. François Truffaut), kiedy okazało się, że żadne jedwabne pończochy, bez względu na użyty do nagrania mikrofon, nie brzmiały tak miękko, zmysłowo i szeleszcząco, jak wyobraził to sobie jeden z bohaterów. Nawykowe kojarzenie dźwięku z jego (widocznym w obrazie) źródłem sprawia, że publiczność jest skłonna zaakceptować dźwięk innego pochodzenia, zazwyczaj nie będąc tej różnicy świadoma. Zlanie się warstwy audialnej z wizualną Chion nazywa iluzją redundancji, bo dźwięk tylko pozornie powtarza to, co jest obecne w obrazie. W istocie, w wielu scenach np. przemocy dzieje się wręcz na odwrót, bo widzowie nie mają żadnych wyobrażeń towarzyszących pokazywanym sytuacjom. To dźwięk sugeruje, jak szybko wymieniane są ciosy, jak ostro łamane są kości i jak śliskie okazują się wnętrzności.

Termin „rendering" wydaje się jeszcze bardziej adekwatny w odniesieniu do filmów fantastycznych, które, zgodnie ze swoją gatunkową charakterystyką, rozgrywają się w światach nierealistycznych: przyszłości dalszej lub bliższej, alternatywnej teraźniejszości lub pozaziemskiej przestrzeni. W tym przypadku kwestia materializacji wysuwa się na pierwszy plan i jest jednym z głównych zadań współczesnego *sound designu*. Nieprzypadkowo pojęcia rendering używa się też potocznie w dziedzinie animacji cyfrowej i wizualizacji na określenie finalnego etapu symulowania rzeczywistości[20]. Niektórzy pionierzy kina science fiction, tacy jak Bebe i Louis Barronowie w *Zakazanej planecie* (1956) w reżyserii Freda M. Wilcoxa, byli świadomi tego wyzwania. Na wyjątkowej ścieżce dźwiękowej tego amerykańskiego obrazu – wówczas raczej nieznanego w PRL – nie pojawia się ani jeden motyw typowy dla muzyki filmowej. Wszystkie atmosfery tła, modulowana mowa robota i efekty technologiczne (bronie, rakiety) powstały na drodze elektroakustycznych eksperymentów małżeństwa Barronów i w czołówce zostały nazwane *electronic tonalities*. Podobnie można by określić i traktować dokonania Markowskiego, Szlifirskiego oraz Rudnika w omawianych niżej obrazach, choć nie zawsze byłoby to zgodne z ich intencjami[21].

Co interesujące, takie podejście pozostawało nietypowe w kontekście mainstreamu gatunku w latach 50. i 60. XX wieku, gdzie wciąż dominowała orkiestra, czasem tylko z domieszką „kosmicznie" brzmiącego tereminu (a potem syntezatora). Warto przypomnieć, że jednemu z filmów science fiction najczęściej cytowanych w kontekście muzyki, czyli *2001: Odysei kosmicznej* (1968), początkowo miała towarzyszyć konwencjonalna symfoniczna kompozycja Alexa Northa. W ostatniej niemal chwili reżyser, Stanley Kubrick, zmienił zdanie i dokonał wyboru utworów klasycznych i współczesnych. Tak oto fantastyka naukowa umożliwiła zastosowanie wynalazków elitarnej awangardy (sonoryzm, elektroakustyka) w popularnym gatunku filmowym. Temu paradoksowi poświęciła swój artykuł Lisa C. Schmidt, skupiając się na historii instrumentu opatentowanego przez Lwa Termena. Pierwsza nazwa „eterofon" wskazywała nie tylko

[18] M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa–Kraków 2012, s. 187.

[19] Idem, *Film. A Sound Art*, tłum. C. Gorbman, New York 2009, s. 488.

[20] O tym zagadnieniu piszę więcej w artykule *Jak brzmią latające samoloty*, „Ekrany" 2023, nr 67, s. 12–18.

[21] Andrzej Markowski w rozmowie z Zofią Kułakowską wspomina na przykład, że zgranie dźwięku do *Milczącej gwiazdy* odbyło się bez jego udziału w NRD, co zniweczyło połowę koncepcji poprzez spłaszczenie warstw efektów i muzyki. Za: Z. Kułakowska, *Muzyka filmowa…*, op. cit., s. 19. W innej rozmowie z nią wspominał, że kompozytor powinien mieć kontrolę nad całą warstwą dźwiękową filmu we współpracy z reżyserem, by uniknąć „brudnej wielowarstwowości".

na złotą epokę radia i futurystyczną technologię gry „w eterze", ale także na inne konteksty:

> Taka terminologia sytuowała teremin w technofobicznej tradycji sięgającej wstecz do wynalezienia telegrafu, kiedy nowe technologie elektroniczne postrzegano jako „nawiedzone" [*haunted*] przez pozaziemskie światy. Najpierw telegraf, potem łączność bezprzewodowa, a następnie radiofonia – wzbudzały zarówno obawy, jak i nadzieje, że technologia może mimowolnie pomóc kontaktować się ze zmarłymi. Utopijnym aspektem obsesji na punkcie eteru była wiara, że nowe technologie można wykorzystać do kontaktowania się z przyjaznymi duchami lub siłami. Dopiero później pojawiły się spekulacje na temat obcych w przestrzeni kosmicznej lub innych wymiarach: wraz z pojawieniem się radia, a następnie telewizji, nadzieja na kontakt z innymi wymiarami przerodziła się w strach przed inwazją. […] Pierwszym filmem science fiction, w którym pojawił się teremin, był *Rocketship X-M* (1950) z muzyką Ferdego Grofé'a. To jednak zastosowanie go w trzech klasykach gatunku – *Dniu, w którym zatrzymała się Ziemia* (1951), *Czymś z innego świata* (1951) i *Przybyszach z przestrzeni kosmicznej* (1953) – z muzyką odpowiednio Bernarda Herrmanna, Dmitrija Tiomkina i Hermana Steina/Henry'ego Manciniego, ugruntowały skojarzenie tego instrumentu z czymś obcym [*alien*].[22]

Schmidt przytacza tu ustalenia innych badaczy, m.in. Jamesa Wierzbickiego i Jeffreya Sconce'a, którzy śledzili w kinie science fiction fenomen włączania „nawiedzonego" tereminu jako „obcego" elementu do ciała orkiestry symfonicznej. Ale słowo *alien* pada także w kontekście działalności przywołanego wcześniej BBC Radiophonic Workshop. Jak zauważał producent John Nathan Turner, w latach 60. muzyka instrumentalna zwykle „brzmi do pewnego stopnia identycznie, niezależnie od tego, czy historia rozgrywa się na Ziemi, czy na innej planecie. W muzyce elektronicznej można natomiast wydobyć tak wiele różnych dźwięków i szumów. Wywołuje ona wyraźnie poczucie obcości [*alien feel*]."[23] O analogicznym efekcie pisała w podobnym czasie polska muzykolożka Zofia Lissa, autorka wyczerpującej i do dziś inspirującej klasyfikacji funkcji muzyki w filmie. Jeden z rozdziałów *Estetyki muzyki filmowej* poświęciła twórczości konkretnej i elektronowej, wymieniając m.in. *Milczącą gwiazdę*. Za odpowiednie do tego typu ilustracji muzycznej uznała zwłaszcza sceny odrealnione i subiektywne, odnotowując prekursorskie użycie tereminu i fal Martenota. W podsumowaniu Lissa wymienia następujące funkcje muzyki:

> Przeważnie działanie muzyki elektronowej, konkretnej i preparowanej występuje w przemieszaniu z muzyką o tradycyjnym materiale dźwiękowym, co tylko podkreśla ich charakter i szczególne znaczenie, wzmaga ich swoiste oddziaływanie. Jak z podanych przykładów wynika, działanie ich ogranicza się na razie do podkreślania klimatu: a) fantastyki, b) niesamowitości, c) zjawisk niecodziennych, sytuacji niespotykanych, d) sytuacji subiektywnie odrealnionych (wizji, halucynacji), e) sztucznych tworów filmowego pararzeczywistego świata, f) wizualności filmowej abstrakcyjnego typu.[24]

Bezpośrednio po fantastyce Lissa wymienia drugi rodzaj klimatu, który wydaje się z tego typu muzyką zrośnięty i kluczowy: niesamowitość. Kategoria ta łączy w sobie wspominane elementy „obcości" i „nawiedzenia", przewijające się przez jej liczne psychologiczne i kulturoznawcze wcielenia: od klasycznych esejów *O psychologii niesamowitego* Ernsta Jentscha i *Niesamowitego* Zygmunta Freuda, po erudycyjną panoramę *Sinister Resonance* Davida Toopa. Ten anglosaski muzyk i myśliciel wielokrotnie stosuje wspomniany epitet w odniesieniu do dźwięku jako elementu przekraczającego bariery przestrzeni (jak w śpiewie niewidocznego Ariela z *Burzy* Szekspira) i czasu (jak w nagraniu zmarłej żony odtwarzanym przez bohatera *Japanned Box* Doyle'a). Dźwięku ożywiającego – bez udziału wykonawcy i dotyku – pozornie martwe instrumenty (jak drgające w rezonansie membrany bębnów) albo nawiedzone przestrzenie (jak kościół czy dom nocą w powieściach Dickensa). Obszernego materiału dostarczają Toopowi opowiadania i powieści grozy z czasów wiktoriańskich, a niektóre spośród nich (publikowane w czasopiśmie „Strand") pobudzały też wyobraźnię Freuda.

[22] L. Schmidt, *A Popular Avant-Garde: the Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring*, w: *Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film*, red. M.J. Bartkowiak, Jefferson, NC–London 2010, s. 30. Tłum. tu i dalej moje.

[23] Za: L. Niebur, *Special Sound: the Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, Oxford 2010, s. 185.

[24] Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 334.

W *Nawiedzonym domu* pies szczeka, kiedy narrator uderza przypadkowy klawisz fortepianu, a dzwonek na służbę dzwoni nieustannie, choć nie ma żadnej żyjącej osoby, by go nacisnąć ani żadnego służącego, by go usłyszeć. […] Dickens sugeruje, że szmery [*noises*], rzeczywiste i nierzeczywiste, ujawniają się poprzez świadomy, intencjonalny akt słuchania. Układ nerwowy wypełnia pustkę ciszy dźwiękowym widmem, wywoływanym przez swoje wyostrzenie. Jeśli wierzymy, że nie możemy poznać tego, czego nie widzimy, to istnieje możliwość, że nieruchome i nieożywione przedmioty prowadzą sekretne życie, które odsłania się tylko wtedy, gdy nie patrzymy albo zasypiamy. W opowiadaniu *Piaskun* Hansa Andersena celem tytułowego bohatera jest uzyskanie ciszy wystarczającej do uwolnienia wyobraźni. Dopóki dzieci nie są cicho albo jeszcze lepiej – śpią nieruchomo, nie mogą usłyszeć jego historii. Mały chłopiec Hialmar jest jednym z słuchaczy. Pewnej nocy, gdy znajduje się w łóżku, Piaskun dotyka magiczną różdżką wszystkich mebli w pokoju i zaczynają one mamrotać […] Skłonność dźwięku do wzywania lub towarzyszenia niesamowitym wrażeniom i nastrojom została tylko przelotnie odnotowana w obszernej literaturze poświęconej esejowi Freuda; zazwyczaj znaczenie dźwięku jest odkładane na bok na rzecz bardziej wzrokowych tematów.[25]

Do *Piaskuna*, ale we wcześniejszej wersji E.T.A. Hoffmanna, odwoływali się zarówno Ernst Jentsch, jak i Zygmunt Freud – zwłaszcza do występującej tam mechanicznej lalki Olimpii. Ten pierwszy psycholog główne źródło poczucia niesamowitości upatrywał w niepewności co do tego, czy dany przedmiot lub istota są ożywione. Podobne emocje wywołuje sytuacja odwrotna, gdy coś pozornie żywego okazuje się maszyną (jak np. lokomotywa widziana po raz pierwszy). Niepewność i niesamowitość wedle Jentscha szczególnie często odczuwają „kobiety, dzieci i marzyciele" (a więc bohaterowie filmu *Wielka, większa i największa*), osoby chore (jak tytułowy *Przekładaniec*) i pojawia się ona w środowisku nocnym lub zgoła nieznanym (jak Wenus w *Milczącej gwieździe*). Zatarcie czy zniknięcie znanego systemu odniesienia powoduje niepokój, co można odnieść też do kategorii muzycznych, takich jak melodia, harmonia czy rytm. Nieprzypadkowo Lissa w swojej książce zwraca uwagę na brak jasnych kategorii i słów służących do opisu elektronicznych brzmień, o czym będzie mowa również i w tym artykule. Jentsch zwraca szczególną uwagę na ucieleśnienie (w tym dźwiękowe), co można łączyć z renderingiem jako „wiernym odwzorowaniem" w rozumieniu Chiona. To istotny trop badawczy zarówno w kontekście omawianych filmów, jak i wątku androidów czy obcych, fundujących tożsamość kina fantastycznego:

> Osobliwy efekt niesamowitości staje się jeszcze bardziej wyraźny, gdy imitacje ludzkiej postaci nie tylko stają się przedmiotem percepcji, lecz dodatkowo wydają się wyposażone w określone funkcje cielesne lub mentalne. Dzieje się tak w przypadku bardzo nieprzyjemnego dla wielu ludzi wrażenia, jakie wywołują automaty. Znów należy tu pominąć przypadki, w których obiekty te są bardzo małe lub też dobrze znane wskutek codziennego użytkowania. Lalka, która sama otwiera i zamyka oczy, czy też mała automatyczna zabawka nie będą powodować tego rodzaju odczucia, podczas gdy na przykład naturalnej wielkości automaty wykonujące skomplikowane czynności, grające na trąbce, tańczące i tak dalej wywołują uczucie dyskomfortu. Im subtelniejszy mechanizm i im wierniej odwzorowana postać, tym silniej występuje ten szczególny efekt.[26]

Choć w omawianych niżej filmach nie występują postaci androidów, w wielu scenach bohaterowie zdają się mieć problem z rozróżnieniem między ożywionym a nieożywionym. W *Milczącej gwieździe* kosmonauci na Wenus poszukują jej mieszkańców, myląc ich czasem z sondami. W *Wielkiej, większej i największej* dzieci na planecie Vega spotykają tajemniczego chłopca oraz krajobraz i wnętrza o niejasnym statusie. I wreszcie, bohater *Przekładańca* po licznych operacjach zyskuje rozmytą tożsamość, w ramach której spotykają się różne osoby, płcie, a nawet zwierzęta. Freud zaczyna esej *Niesamowite* od pary słów *heimlich-unheimlich*, szukając ich odpowiedników w innych językach; w niemieckim na plan pierwszy wybija się opozycja względem domu (*Heim*) jako przestrzeni oswojonej. Także i w tym kontekście można rozpatrywać różnicowanie przez Andrzeja Markowskiego muzyki instrumentalnej i elektronicznej w zależności

[25] D. Toop, *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener*, London 2011, s. 126–127.

[26] E. Jentsch, *O psychologii niesamowitego*, tłum. A. Żukrowska, „Autoportret" 2014, nr 4, www.autoportret.pl/artykuly/o-psychologii-niesamowitego (data dostępu tu i dalej: 15.12.2022).

od scen rozgrywających się na Ziemi i w kosmosie (pierwsze dwa tytuły) albo w domu czy w biurze lub w gabinecie czy szpitalu (ostatni film).

2. FILMY

A. *Milcząca gwiazda* (reż. Kurt Maetzig, NRD/Polska 1959, 90')

Film opiera się na *Astronautach* Stanisława Lema z 1950–1951 roku, pierwszej powieści science fiction autora, uwzględniającej od razu aż dwa atrybuty gatunku: kontakt z pozaziemską cywilizacją i kosmiczną podróż. Fabuła rozgrywa się w latach 70. XX wieku i zaczyna od wspomnienia autentycznej katastrofy meteorytu tunguskiego (1908). Meteoryt okazuje się tu obcym statkiem, a jedynym ocalonym z katastrofy przedmiotem jest szpula z trudnym do odszyfrowania zapisem. Po jego zdekodowaniu okazuje się, że pojazd pochodził z Wenus, planety, której mieszkańcy żywią złowrogie zamiary wobec Ziemi. Ruszają przygotowania do lotu rakietą Kosmokrator, na której pokład okrętują się wybitni naukowcy z całego świata, a po pełnej wrażeń podróży docierają do celu i rozpoczynają badanie planety. Zmagają się tu z szeregiem zagrożeń, takich jak jonizacja, radioaktywność, anomalie grawitacyjne i sejsmiczne oraz potoki lawy, lecz nie mogą znaleźć Wenusjan. Pod koniec *Astronautów* okazuje się, że wszyscy oni zginęli w „imperialistycznej" wojnie, szerząc zniszczenie za pomocą tych samych technologii, jakich chcieli użyć w celu podboju i kolonizacji Ziemi.

Jerzy Jarzębski[27] przyznaje, że choć powieść Lema powstała w apogeum socrealizmu i zawiera liczne antykapitalistyczne aluzje, to znacząco odróżniała się od typowych dla epoki „produkcyjniaków", oferując dużą wiedzę z różnych dyscyplin i zapewniając przygodową akcję. Wszystko to zaowocowało czterema dodrukami w ciągu sześciu lat, licznymi tłumaczeniami (w tym niemieckim z 1954 roku) oraz zainteresowaniem filmowców – tak narodziła się pierwsza polska koprodukcja science fiction. W toku prac nad *Milczącą gwiazdą* strona NRD stopniowo przejmowała kontrolę i budżet tej produkcji, a reżyserii podjął się uznany niemiecki reżyser, profesor Kurt Maetzig. Może dlatego film okazał się znacznie bardziej uzależniony od wymogów realizmu socjalistycznego niż powieść, choć czas produkcji przypadł na lata odwilży (1957–59). Maciej Pepliński w swoim artykule odtwarza sztafaż epoki: „Kolektyw szlachetnych naukowców jako bohater zbiorowy, łatwa do odczytania polaryzacja ideologiczna w obrębie świata przedstawionego, utopijna wizja przyszłości, promocja międzynarodowej współpracy naukowej, krytyka użycia broni atomowej oraz patetyczny, niepozbawiony dydaktycznych i moralizujących tonów *happy end*"[28].

Wytwórnia DEFA nie szczędziła funduszy na *Milczącą gwiazdę*. Film kosztował trzy razy więcej niż przeciętne filmy fabularne realizowane w tym czasie, zastosowano ekskluzywną kolorową taśmę i szeroki format Totalvision (odpowiednik amerykańskiego Cinemascope). Niemiecka wytwórnia dysponowała w Babelsbergu studiami i atelier odziedziczonym po przedwojennej UFA, gdzie można było z rozmachem realizować zdjęcia trickowe, zaś za scenografię odpowiadał weteran polskiej kinematografii, Anatol Radzinowicz. Warstwa dźwiękowa, na przekór tytułowi, również była całkiem bogata: oprócz orkiestry symfonicznej grającej muzykę Andrzeja Markowskiego pod jego batutą, wykorzystano szereg efektów i atmosfer ze Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Wszystko zostało potem zgrane w Niemczech przy użyciu innowacyjnej, przestrzennej techniki czterokanałowej (*4-Kanal-Magnetton*), co potwierdzają zapowiedzi prasowe[29].

Twórcy muzyki mogli się przy tym posiłkować bogatym dźwiękowo językiem powieści Lema, choć Krzysztof Szlifirski nie przypomina sobie, by ją

[27] J. Jarzębski, *Astronautyczny debiut Lema*, [w:] S. Lem, *Astronauci*, Kraków 2004, s. 354–359.

[28] M. Pepliński, *Gatunek na usługach doktryny. Ideologia w polsko-enerdowskiej koprodukcji Milcząca gwiazda*, „Images" 2020, t. XXVIII, nr 37, s. 78. Wszystko to doprowadziło do wycofania się z przedsięwzięcia Stanisława Lema, który nie mógł znieść naiwnego uproszczenia fabuły – zgodnie z enerdowskim duchem *utopischer Film* – w kolejnych, aż dwunastu, wersjach scenariusza.

[29] Por. A. Liberak, *Kosmokrator ląduje!*, „Trybuna Robotnicza", Magazyn niedzielny, 1959, nr 122: „Znów klaps. – Uwaga! Cisza! Operator powtarza do mikrofonu numer sceny i jej ujęcie, na czterech ścieżkach dźwiękowych nagrywany jest dźwięk. Film bowiem będzie miał tzw. dźwięk przestrzenny i realizowany jest systemem Cinemascope, no i naturalnie w kolorach."

wówczas czytał[30]. Autor wielokrotnie opisuje choćby silniki Kosmokratora: najczęściej emitują one „potężny, śpiewny ton" (s. 127[31]), lecz w momencie przeciążenia – „ostry, wibrujący gwizd" i „gwiżdżący ton" (s. 164). Opisuje także brzmienie aparatury pokładowej („w niezmąconej niczym ciszy tykały dźwiękliwe liczniki Geigera", s. 145) i centralnego komputera Marax („głuche mruczenie prądu", „głos basowego brzęczyka", s. 97). Wypada zwrócić uwagę na różnicę w rejestrach (niski/wysoki) oraz zastosowanie wokalnego porównania przy opisie silnika, co ewidentnie personifikuje całą rakietę. W kilku scenach *Astronautów*/*Milczącej gwiazdy* to dźwięk okazuje się kluczowy, warto więc porównać ze sobą jego przekaz w obu mediach[32].

Jak półżartem pisze Pepliński, wenusjańska szpula (podobnie jak i sam film) z dzisiejszej perspektywy wydaje się nieznanym nośnikiem i artefaktem dawnej kultury, który wymaga odnalezienia narzędzia, by go odtworzyć. W powieści Lema szpula zostaje odczytana przez Mózg Elektronowy z Instytutu Matematycznego w Leningradzie, a „język »raportu« przypominał, jak się okazało, nie tyle mowę, ile raczej niezwykłą muzykę, ponieważ to, co odpowiada ziemskim słowom, występowało w nim jak gdyby w rozmaitych »tonacjach«" (s. 29). Na marginesie można zauważyć, że słowo „niezwykłe" sytuuje się bardzo blisko „niesamowitego". Pozaziemski przekaz występuje w innej powieści Lema, jednak proces jego rozszyfrowania okazuje się tam znacznie bardziej skomplikowany (*Głos Pana*, 1968).

W *Milczącej gwieździe* pojawiają się dwie sceny dekodowania w Nastawni, z czego pierwsza rozgrywa się w konwencji reportażu z narracją z offu. Kamera oddala się zza pleców naukowca obsługującego skomplikowany pulpit z wykresami, guzikami i pokrętłami (5'07"), ukazując tłumaczy z różnych krajów. Z tła dobiegają świergocące dźwięki i pulsujące tony sinusoidalne w dwóch rejestrach, a ekran, z tzw. krzywymi Lissajous, umieszczony w głębi laboratorium, wydaje się je wizualizować (5'15"). Po przebitce na konferencję naukową ponownie widzimy Nastawnię w planie ogólnym (6'14"), z bogatszym brzmieniowo i rejestrowo dźwiękiem, a kamera najeżdża na wenusjańską szpulę. Po kilku impulsach Sikarna woła „teraz!" (6'32") i z szumów wyłaniają się rozpoznawalne łacińskie słowa „Oxygenio… Hydrogenio". Po chwili ekran z krzywymi gaśnie, dźwięk cichnie, a naukowcy identyfikują skład chemiczny atmosfery Ziemi. Nagle ponownie odzywa się głos na tle pulsacji i syntetycznych wielotonów, a naukowcy dyskutują o pozaziemskim przekazie (7'32"). Daniel Muzyczuk słyszy tu środki typowe dla wczesnego kina science fiction, używa przy okazji słów takich, jak „niesamowite", „nieznane" i „niepokojące":

> Pomysł był prosty: nagrany głos ludzki został zmodulowany, co umożliwiło kompozytorom symulowanie stroju różnych urządzeń. Mechaniczne jakości zostały, ewokując niesamowity charakter spotkania z nieznanym. Ponieważ obraz przedstawiał wnętrze pełne ekranów i futurystycznego sprzętu, ze szpulą obracającą się pośrodku sali na specjalnie skonstruowanym odtwarzaczu, skłania to publiczność do uwierzenia, że dźwięki są odgrywane przy użyciu zaawansowanej technologii. Louis Niebur zastosował termin „synkretyczny akusmator" dla tej metody, która często stosowana była we wczesnych filmach science fiction. „Synkretyczny" aspekt filmu oznacza połączenie synchronizacji i syntezy, które budują związek między dźwiękiem a obrazem. […] Pojęcia „akusmator" [Michel] Chion używa w swojej analizie horrorów, gdzie rozpoznanie źródła niepokojących dźwięków jest kluczowe dla fabuły. Przez „synkretycznego akusmatora" należy zatem rozumieć efekt wywołany równoczesnym widzeniem futurystycznej maszynerii i słyszeniem syntetycznych dźwięków, co prowadzi do nieświadomego wnioskowania, że zjawiska te są ze sobą powiązane.[33]

Dalej, jakby dla oswojenia sytuacji, pojawia się kilka przebitek z górskiego krajobrazu, który za Freudem można by określić jako „swojski" (*heimlich*). Filmowy scenariusz wprowadza również wątek romansowy między niemieckim pilotem Brinkmannem a japońską lekarką Sumiko. W cichej scenie usypiania załogi –

[30] Cytat pochodzi z prywatnej rozmowy z autorem 9.11.2022. Co ciekawe, Szlifirski wyraźnie wspomina o dźwięku nie cztero-, lecz trzykanałowym, zaznaczając, że w Warszawie pracowali oddzielnie nad warstwami. Wspomagał ich w tym inżynier dźwięku, Gunter Witt, który przyjechał z Babelsbergu.

[31] Tu i dalej cyt. za: S. Lem, *Astronauci…*, op. cit.

[32] Podążam tu śladem Brzostka, jednak skupiał się on na trochę innych scenach i ich aspektach, por. D. Brzostek, *Audiosfera…*, op. cit.

[33] D. Muzyczuk, *Discontinuities and Resynchronisations: the Use of Sound in Polish Experimental Cinema from the 1930s to the 1980s*, [w:] *The Music and Sound of Experimental Film*, red. H. Rogers, J. Barham, New York 2017, s. 136.

nieobecnej w powieściowym oryginale – Sumiko pokazuje Brinkmannowi na aparacie uderzenia jego serca (20'40"). Mężczyzna chce się przekomarzać, czy bije ono normalnie, czy jednak wyjątkowo, kobieta ucina tę pogawędkę, ale elektroniczna stylizacja sugeruje pewną odmienność. Zaraz po dialogu zaczyna być słyszalna (21'00") ambientowa atmosfera laboratorium, typowa dla wielu scen we wnętrzach statków z kina science fiction (*Star Trek: The Original Series*, 1966–69). Delikatne pulsacje i świergoty, jakby syntetycznie nokturnowa fonosfera, wprowadzają nastrój uspokojenia i wyciszenia przed kolejną, również dopisaną do *Astronautów*, znacznie bardziej dynamiczną sceną: startem Kosmokratora.

Inżynier Krzysztof Szlifirski wspomina, że dzięki specjalnym znajomościom kierownika produkcji, Henryka Szlacheta, miał okazję nagrywać odgłosy na zwykle niedostępnej Wojskowej Akademii Technicznej. Na potrzeby sesji włączono tunel aerodynamiczny, co wywołało przeciągłe i głośne glissando połączone z crescendem. To właśnie ten przetworzony dźwięk konkretny posłużył jako podstawa warstwy brzmieniowej sceny startu. Zaczyna się ona od atmosfery mostka (26'14"), przypominającej tę wcześniejszą z laboratorium, lecz jednak bardziej żywą, dzienną: elektroniczne impulsy są tu częstsze, a częstotliwości dźwięku wyższe. Po przebitce na plan ogólny rakiety, w tle rozpoczyna się powoli wnoszące się glissando (26'30"), do którego dołącza biały szum eksplozji rakiet napędowych (27'00"). Pełen zakres częstotliwości i potężny, czterokanałowy dźwięk mógł działać w kinach za czasów premiery wręcz cieleśnie, jako katartyczne rozładowanie napięcia obecnego w poprzednich scenach (nocnym i dziennym ambiencie).

Niedługo potem nadchodzi zagrożenie w postaci nieoczekiwanego roju meteorytów (36'12"). Powtarzalne i już oswojone impulsy mostka ustępują miejsca dudniącej pulsacji alarmu, do którego wkrótce dochodzą chaotyczne trzaski, akcentując kryzys. W momencie, gdy inżynier Sołtyk nakazuje wyrwać bezpieczniki przyspieszenia (36'27"), dochodzi do tego wznoszące się glissando i zdecydowanie bardziej dysharmoniczne, syczące szumy. Dopiero po udanym zbiciu szybki i przestawieniu pokrętła (36'40") Kosmokrator wymija przeszkody – glissando zmienia kierunek na opadający, a cała ścieżka dźwiękowa uspokaja się aż do całkowitej ciszy (36'56"). Warto tę scenę skonfrontować z anegdotami z SEPR. Jak pisze Błaszczyk w monografii Rudnika, który dla 23 taśm i 20 minut gotowej muzyki filmowej poświęcił 315 godzin pracy (sic!), „warstwa elektroniczna powstawała w obecności Markowskiego, który wybierał i akceptował propozycje realizatorów. Wraz z nim pojawiał się w warszawskim studiu duch satyry i żartu. Pracę przy polsko-niemieckiej koprodukcji Markowski okraszał okrzykami w stylu: »Za Oświęcim, za Majdanek, za Treblinkę!, po czym stosowano jakieś wyjątkowo brutalne środki foniczne."[34]

Bardzo interesująca charakterystyka brzmieniowa została w filmie przypisana zdalnym wenusjańskim sondom, rozmaicie nazywanym przez twórców i krytyków. Lem w *Astronautach* pisze o nich dość skrótowo:

> Srebrne ziarno drgnęło. Zwraca się ku mnie zaostrzonym końcem, w którym błyska iskierka – nie, nie, to wysuwa się z niej cienki jak włos drucik. Zarazem w moich słuchawkach rozlega się przerywany, krótki dźwięk. […] Wyciągnąłem rękę – pisk nasilił się. Mimo to wziąłem je w palce. Nic się nie stało. Trzymałem je tuż przy szybce hełmu: ton w słuchawkach wzmógł się.[35]

Kiedy Brinkmann wyciąga rękę, by chwycić jedną z sond, ton nie tylko nasila się – zgodnie z Lemowskim opisem – lecz również podwyższa. W odróżnieniu od powieści, w filmie jest cały rój sond, a schowanie jednej z nich do torebki na próbki nie zmienia zasadniczo brzmienia sceny.

Pejzaż dźwiękowy przypomina tu nieco dżunglę z okrzykami małp, choć jednak syntetycznymi. W powieści pilot jest z początku przekonany, że oto spotkał żywych Wenusjan i dopiero rozmowa z naukowcami z Kosmokratora uświadamia mu, że to tylko automatyczne próbniki. Zachodzi tu więc konfuzja typowa dla sytuacji niesamowitej wedle Jentscha – zarówno pod względem fabularnym, jak i brzmieniowym. Jak wspomina Szlifirski, sam Markowski podczas pracy przy *Milczącej gwieździe* mówił o tych „ziarnach", że mają wydawać dźwięki gwiżdżące i świszczące. W scenie, w której Brinkmann zostaje otoczony przez

[34] B. Błaszczyk, *Ptacy i ludzie…*, op. cit., s. 27.
[35] S. Lem, *Astronauci…*, op. cit., s. 201–202.

sondy (54'06"), zagęszcza się polifonia modulowanych i wysokich tonów sinusoidalnych, z licznymi odbiciami. Odwołując się do terminologii Chiona, można by więc powiedzieć, że odgłosy skaczących „insektów" wyrażają ich lekkość, sprężystość, żywość, a zarazem wielość. Ponadto podwyższenie i zgłośnienie tonu przy dotknięciu sond przekazuje informację o ich reakcji na dotyk, co wskazuje na interaktywny czy wręcz inteligentny ich charakter.

Niedługo później Brinkmanna wspiera reszta załogi Kosmokratora i wszyscy zwiedzają nieziemski krajobraz Wenus. W pewnym momencie (68'01") napotykają wieże zanurzone w bulgocącej magmie, która wpędza ich w niepewność co do swojej natury. „Co to może być?" – pyta pilot, na co Sumiko odpowiada – „Zupełnie jakby żyło!"; „Może to zwierzę?" – „Wygląda jak gotująca się lawa". Kosmonauci zaczynają piąć się po rampie jednej z wież, a magma podnosi się i jej jęzor podąża za ludźmi (68'45"). Krzysztof Szlifirski w rozmowie z uśmiechem wspomina, że na jego życzenie technicy z WAT przygotowali w menzurkach podgrzane oleje lotnicze o różnej gęstości. Andrzejowi Markowskiemu zależało na możliwie „żywym" dźwięku magmy, co również można odbierać w kategoriach Chionowskiego renderingu – w tym przypadku przez skojarzenie z ziemską lawą. Co interesujące, sam Lem w *Astronautach* w opisie zetknięcia z „czarną masą" (s. 244–246) w ogóle nie wspomina o żadnym wydawanym przez nią odgłosie. Swoje wrażenia po wyjściu z kina podsumował Bolesław Michałek, używając słowa „niepokojące", choć nie do końca poważnie.

> Na Wenus pojawiły się niepokojące szklane drzewa, pełzające różowawe chmury, potworne wyładowania elektryczne, obrzydliwe techniczne żuki i wreszcie – w czasie wyprawy bohaterów do „centrali" – niepokojące bulgotanie. Powtarzam, nie znam się na rzeczy, ale ten chlupot przeraził mnie. Oczywiście! Była to znowu bulgocząca plazma, coś w rodzaju rosnącego kosmicznego błotka, pełnego złowrogich bąbli, które ustąpiło dopiero w ostatniej chwili, kiedy jeden z uczestników wyprawy strzelił do niego z pistoletu neutronowego (?). Widok był przerażający – i byłbym prawdopodobnie wyszedł z kina (ze strachu), gdyby nie wspomnienie namokłych rekwizytów z Babelsbergu, które ułatwiły mi kontakt z rzeczywistością i utwierdziły w przekonaniu, że plazma nie wedrze się do kina „Śląsk".
>
> Jak z tego widać, reagowałem odwrotnie niż powinno się w kinie reagować; zamiast poddać się iluzji, ciągle od niej uciekałem, mówiąc do siebie, że to nieprawda. Reżyser i scenograf mogą to uznać za komplement; tak, ich wizja jest szalenie sugestywna. Ja natomiast mam wątpliwości, czy trzeba koniecznie straszyć zmęczonych, nerwowych ludzi przy pomocy chlupotania i występującej plazmy. Nawet jeśli ma to pośrednio służyć wypowiedzeniu myśli o konieczności zaprzestania prób atomowych.[36]

Choć Michałek w czytelny i zabawny sposób wskazuje mielizny konwencji science fiction, jego felieton stanowi też cenny dokument w kontekście niesamowitości. Odczucie tego stanu zostaje jednak osłabione u krytyka przez świadomość materialnego ubóstwa dekoracji. W innych recenzjach *Milczącej gwiazdy* chwalono jej warstwę dźwiękową, nie zawsze doceniając wszak wszystkich jej autorów (nazwisk Rudnika i Szlifirskiego brak zresztą w czołówce filmu). Krytyk „Dziennika Łódzkiego" zauważał, że „przy okazji słuchamy koncertu muzyki elektronowej pióra [sic!] Andrzeja Markowskiego, świetnie harmonizującej z atmosferą filmu"[37]. Z kolei w „Gazecie Robotniczej" recenzent napisał, że „osobne słowo należy się muzyce filmu. Mimo że nie przygniata swoją samoistną obecnością, akompaniuje przekonywująco akcji i scenerii obrazu. Jest dziwna, przejmująca, dyskretna, jest taką jak sobie wyobrażamy muzykę przyszłości."[38] Odmienne zdanie wyraziła filmoznawczyni Alicja Helman: „Dodatkową atrakcję miała stanowić muzyka elektronowa, która albo szkodzi filmowi wywołując niezamierzone efekty humorystyczne (scena z żukami) albo należy do tak zwanej »niesłyszalnej«, tj. w ogóle jej się nie zauważa"[39]. Z dzisiejszej perspektywy rozrzut opinii o muzyce – od dziwnej i przejmującej po humorystyczną i nieprzekonującą – daje do myślenia, udowadniając, że w tym przypadku nie można mówić o wspólnym guście.

[36] B. Michałek, *Astronautyka i plazma*, „Nowa Kultura" 1960, nr 12, s. 10.

[37] T. Woj, *Na łódzkich ekranach: „Milcząca gwiazda"*, „Dziennik Łódzki" 1959, nr 65, s. 4.

[38] T. Kurzawa, *Prelegenci w kosmosie*, „Gazeta Robotnicza Wrocław" 1960, nr 60. Wycinek prasowy z teczki filmu przechowywanej w bibliotece FINA.

[39] A. Helman, *Milcząca gwiazda w czasie i przestrzeni*, „Ekran" 1960, nr 12, s. 3.

Na koniec trzeba oddać głos Eugeniuszowi Rudnikowi, który po latach kpił z *Milczącej gwiazdy*, używając słów Michałka i jednocześnie zdradzając poważniejsze ambicje twórcze:

> Zgłaszano się do mnie w dwóch sytuacjach: albo kiedy był potrzebny kosmos, albo Hades – wtedy leciało się do Gienia. To był pierwszy stopień prymitywnego rozumienia potencjału tej muzyki. To się brało stąd, że pierwszym wielkim dziełem ilustracyjnym, jakie zostało zrealizowane w Studiu, była *Milcząca Gwiazda* według Lema z muzyką Andrzeja Markowskiego. Ja od pewnego momentu przestałem świadczyć usługi bulgocząco-kosmiczne albo piwniczno-hadesowe, bo mnie mdliło. Moją specjalnością były filmy o miłości, o macierzyństwie, śmierci, martyrologii czy funeralnym świecie, ilustrowane muzyką konkretną. Natomiast bulgoty kosmiczne po pierwsze wyszły z mody, a ja po prostu robiłem to z odrazą. Ja zilustruję w moim warsztacie dowolny film na dowolny temat. Potrafię wygenerować czy wynaleźć, wymyślić dźwięki, których cechą jest to, że dotąd nigdy nie zaistniały, nie dają żadnych skojarzeń, bo jak ktoś bierze muzykę instrumentalną, to natychmiast słuchacz widzi te żyrandole i marmury w filharmonii.[40]

Wydaje się jednak, że – jak udowadnia wielu badaczy (Brzostek, Niebur, Schmidt) – dźwięki elektroakustyczne również niosą ze sobą skojarzenia, choć w tym przypadku jest to być może efekt wtórnego uwarunkowania. Z racji ich częstego stosowania w filmach fantastycznych i przyrodniczych, zaczęły być przez widzów utożsamiane właśnie ze źródłami „pozaziemskimi", akusmatycznymi lub niewidzialnymi gołym okiem (w skali mikro- lub makro-). Potwierdzają to powyższe słowa Rudnika czy Michałka oraz wspominana historia użycia w kinie instrumentów takich jak teremin. Lissa zalecała dialektyczne przeciwstawienie medium elektronicznego i orkiestrowego – jako echo opozycji oswojony–niesamowity – i warto prześledzić to zagadnienie w kolejnych filmach Markowskiego. W pobieżnej ocenie w omawianym filmie każdorazowo występuje czytelne dostosowanie środków do miejsca: w ziemskim prologu i epilogu *Milczącej gwiazdy* rozbrzmiewają, jak pisała prasa, „symfoniczne freski", a elektroniczna muzyka ograniczona jest do wnętrz Kosmokratora i pejzaży Wenus[41].

Podobnie będzie w *Wielkiej, większej i największej*, której pierwsze dwie nowele rozgrywają się na Ziemi (i towarzyszy im orkiestra oraz piosenka), a dopiero ostatnia wyprowadza bohaterów na planetę Vega (już z elektroakustycznym akompaniamentem). W popularnonaukowym *Taki jest świat, Gabrielo* napisom i scenom szkolnym towarzyszy swingujący zespół, zaś pojawieniu się postaci Guliwera – klawesyn, wprowadzający asocjacje z muzyką barokową, a więc i czasem powstania powieści Jonathana Swifta. Dopiero od momentu rozpoczęcia procesów pomniejszania i powiększania, wchodzenia w świat w mikro- i makroskali, pojawiają się brzmienia elektroniczne. Trochę inaczej wygląda to w *Przekładańcu*, gdzie słychać je tylko w futurystycznym szpitalu i gabinecie psychoanalityka, co może budzić skojarzenia z chorobą lub terapią. Z kolei w *Spacerku staromiejskim* dźwięki konkretne są oznaką bujnej wyobraźni bohaterki, małej skrzypaczki o znakomitym słuchu. Tu jednak różnice między realistycznym odgłosem a jego elektronicznym przetworzeniem zostały celowo zatarte. Jak widać, efektowne dychotomie mogą okazać się zbyt łatwym rozwiązaniem, na co zwracała uwagę już Zofia Kułakowska:

> Przejście Markowskiego do muzyki elektronowej i konkretnej w filmie jest logicznym następstwem traktowania orkiestry w każdej z kolejnych jego partytur filmowych. […] W późniejszych (od 1957 r.) filmach następuje na coraz większych odcinkach rozbicie faktury orkiestrowej. Poszczególne instrumenty lub ich zestawy zostają zastosowane w sposób sprzeczny z ich naturalnym przeznaczeniem. Fortepian – instrument przede wszystkim melodyczny – traktowany jest często jak ksylofon (do celów kolorystycznych) przez zastosowanie sekundowych współbrzmień, pojawiających się co pewien czas w różnych kontekstach instrumentacyjnych. Flet – instrument zazwyczaj bardzo ruchliwy […] we wstępie instrumentalnym do *Milczącej gwiazdy* potraktowany jest jako

[40] *Ile jest Rudnika w Pendereckim, a ile Rudnika w Nordheimie?* Eugeniusz Rudnik w rozmowie z Danielem Muzyczukiem, publikacja na stronie MoMA, wersja polska za: J. Topolski, *Reżyseria: Eugeniusz Rudnik*, [w:] *Ptacy i ludzie…*, op. cit., s. 255–256.

[41] Warto zwrócić uwagę na różnicę między oryginalnym polsko-wschodnioniemieckim filmem a jego zdubbingowaną i przemontowaną wersją amerykańską, dystrybuowaną pod tytułem *First Spaceship on Venus* (1960). W scenach rozgrywających się na Kosmokratorze i Wenus na elektroniczne dźwięki nałożono tu bowiem typową orkiestrową muzykę wybraną przez Waltera Greena i Gordona Zahlera, co zaciera klarowność tego podziału.

podstawa harmoniczna przebiegu dźwiękowego, którego element melodyczny realizuje się w sukcesywnie postępujących ku dołowi dwudźwiękach smyczkowych.[42]

B. *Wielka, większa i największa*
(reż. Anna Sokołowska, Polska 1962, 97')

Jerzy Broszkiewicz uchodzi za jednego ze współtwórców polskiej fantastyki naukowej dla dzieci i młodzieży, choć znany jest także z biografii muzycznych przeznaczonych dla dorosłych czytelników. Opublikowana w 1961 roku *Wielka, większa i największa* była pierwszą z dwóch książek opowiadających o parze młodych bohaterów, sąsiadów i przyjaciół zarazem: Ice i Groszku. Powieść stała się wielkim sukcesem, z ponad 20 wydaniami i milionem sprzedanych egzemplarzy, stąd wynikła rychła decyzja o ekranizacji, którą powierzono debiutantce Annie Sokołowskiej. Jak wyjaśnia sam Broszkiewicz we wstępie, trzy epitety zawarte w tytule odnoszą się do trzech przygód, rozgrywających się w Truszewie, na Saharze i w galaktyce Vega Oriox. We wszystkich przygodach inicjującą rolę odgrywa stary, zdezelowany opel Kapitan, który potrafi nie tylko mówić ludzkim głosem, ale i samodzielnie jeździć. Ika i Groszek w czasie tych podróży pod nieobecność rodziców pomagają także innym dzieciom lub – ogólniej – ludziom w potrzebie. W trzeciej noweli Kapitan przywozi ich na nadmorską plażę, gdzie pojawia się kulisty statek kosmiczny. Młodzi bohaterowie dostają się na jego pokład, próbują rozeznać się w zupełnie nowej rzeczywistości, a następnie zostają zabrani do galaktyki Vega. Zamieszkująca ją zaawansowana cywilizacja zaobserwowała na Ziemi wybuchy bomb atomowych i zaniepokojona rozwojem śmiercionośnej technologii postanowiła sprawdzić, czy młodzi Ziemianie niosą nadzieję na pokój.

W odróżnieniu od Stanisława Lema, Jerzy Broszkiewicz nie poświęca wiele miejsca na opis brzmienia statku kosmicznego i podróży międzygalaktycznej – może także z racji uproszczonego języka powieści. „Stali nadal bez ruchu, trzymając się za dłonie, oniemieli, niemal nie oddychając. Oto bowiem wyłaniał się przed nimi – z niczego, po prostu z powietrza – coraz wyraźniejszy kształt wielkiej jak dom, gładkiej jak lustro, srebrzystej kuli" (s. 115[43]). Andrzej Markowski wraz z inżynierami Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia nie mógł jednak ominąć takiej okazji. Scena rozgrywa się nad morzem, dlatego elektronicznie modulowane tremolo płynnie wyłania się z białego szumu fal (67'49"), co budzi skojarzenia ze wspomnianą *Historią jednego myśliwca*. Ika i Groszek wydają się najpierw słyszeć tylko narastający dźwięk – co sugerują dwa zbliżenia na parę (67'54" i 68'02") – a sama kula pojawia się dopiero później (68'10"). Byłby to więc typowy dla horrorów czy science fiction zabieg unaocznienia lub dezakusmatyzacji niewidzialnego wcześniej (akusmatycznego) źródła dźwięku wedle Michela Chiona[44]. W szerokim planie dzieci podchodzą do kuli, a brzmienia niejako rozszerzają się przestrzennie, po czym powraca szum morza.

Wewnątrz statku panuje niezwykła cisza, ale gdy Groszek patrzy przez iluminator na oddalającą się Ziemię (70'03"), odzywają się pulsacje i świsty z dużym pogłosem (do 70'30"). „Jakim cudem my lecimy? Żadnych rakietowych wybuchów" – słusznie dziwi się Ika, bo przecież zarówno u Lema, jak i w późniejszym kinie (sagi *Star Trek*, *Blade Runner*, *Nowy początek* itp.) tyle uwagi poświęca się kwestii brzmienia rakiet i pojazdów. Tymczasem Broszkiewicz pisze tylko, że „Srebrzysta Kula […] pędziła poprzez czarne przestrzenie kosmosu, rozjarzone smugami słońc, mgławic i gwiazd. Pędziła w ciszy niemal doskonałej" (s. 127). Gdy chłopak zaczyna zwiedzać wnętrze statku (70'49"), odkrywa, że wszystkie jego ściany mają sztuczną grawitację. Towarzyszą temu wysokie, sinusoidalne impulsy z dużym pogłosem, rozbrzmiewające także przy rozmowie młodych bohaterów. Punktualistyczna faktura muzyki i brak harmonicznej podstawy (czy to burdonu, czy tonu podstawowego) oddają jak gdyby stan nieważkości i zrównanie sufitu z podłogą w Srebrzystej Kuli.

Elektroniczne dźwięki ilustrują dialog Iki i Groszka niczym barokowa retoryka muzyczna: gdy ona wyznaje: „Ale mimo wszystko trochę się boję; ty przecież też?", a on odpowiada: „Och, jak rany!" (71'40"), słychać głuche, powtarzalne uderzenia. Potem

[42] Z. Kułakowska, *Problemy instrumentacji w muzyce filmowej…*, op. cit., s. 43–44.

[43] Tu i dalej cytaty za: J. Broszkiewicz, *Wielka, większa i największa*, Kraków 2004.

[44] M. Chion, *Audio-wizja…*, op. cit., s. 178.

następuje niespodziewany i niepokojący zabieg pozbawienia bohaterów głosu – pozostają same wysokie tony. Okazuje się, że oglądamy właśnie ujęcia kręcone z ukrycia przez Vegan, a gdy oni sami pojawiają się na ekranie (72'06"), powracają głuche uderzenia. To zatem odgłos ostrzegający i wyobcowujący. Warto przypomnieć, że Freud używał optycznych metafor (soczewki teleskopu) do wskazania wirtualnego charakteru naszych wewnętrznych postrzeżeń[45], co wskazywałoby na introspekcyjny charakter podróży Iki i Groszka. Kamera powoli oddala się, pokazując centrum dowodzenia z licznymi monitorami z obrazami i schematami. Towarzyszy temu wieloplanowa atmosfera dźwiękowa z wysokimi pulsacjami, repetowanym ćwierkaniem (72'45") i innymi brzmieniami.

Groszek przygotowuje przemówienie na powitanie Vegan, kiedy następuje bezgłośne lądowanie – w *Wielkiej, większej i największej* często to cisza okazuje się niesamowita. Pierwszemu ujęciu scenerii planety z dwoma słońcami (74'46") – zgodnie ze słowami chłopaka pustej „jak na Placu Defilad" – towarzyszy coś na kształt delikatnej melodii w środkowym rejestrze, jakby ptasie nawoływanie słyszalne z oddali. Tymczasem Broszkiewicz pisze:

> Pod stopami cichutko skrzypiał drobny żwir. Jakiś niewielki ptak bezszelestnie przeleciał nad głowami […] – Co tu tak szumi? – szepnęła Ika. Istotnie coś szumiało. A mówiąc dokładnie, w tym szumie były aż dwa różne szumy. Jeden, bliższy, przypominał szelest gęstych, suchych trzcin, wiklin poruszanych przez lekki wiatr, zarośli jesiennego lasu, na które opadają suche liście. Drugi, dalszy, lecz bez porównania szerszy i głębszy, przypominał tylko jedno, i chyba mógł być tylko jednym szumem. – To chyba morze – odpowiedział w końcu Groszek. (s. 135–136)

Tych brzmień nie słychać w dźwiękowej warstwie filmu, ale może to być efekt medialnego zapośredniczenia. Trzeba wspomnieć, że w co najmniej trzech momentach dochodzi do znaczącej utraty jakości: po pierwsze, jak zaznacza Krzysztof Szlifirski, analogowa taśma filmowa z racji własnych ograniczeń nie pozwalała inżynierom na zapis wielu (zwłaszcza wysokich) tonów. Po drugie, dziś oglądamy te filmy w postaci plików cyfrowych zgranych z emisji telewizyjnej, która nawet współczesne produkcje potrafi poważnie zubożyć brzmieniowo. Mimo to, w obliczu nieziemskiego krajobrazu Broszkiewicz używa jak najbardziej ziemskich skojarzeń, a podobnym tropem wydaje się podążać muzyka – odkształcanie znanych odgłosów i pejzaży składa się na nastrój niesamowitości.

Niedługo po lądowaniu na Vedze spokojna melodia zanika i następuje spiętrzenie osobliwych wydarzeń. Na ekranie pojawia się chmura baniek czy balonów, a w akompaniamencie – przetworzone studyjnie dźwięki instrumentu strunowego, zapewne fortepianu (75'28"). Gdy z baniek i balonów uchodzi powietrze, syk zostaje jakby zwielokrotniony w komorze pogłosowej (75'40"). Potem z góry sączy się ciemny dym, a wtóruje mu dysharmoniczny skrzek (75'52"), również amplifikowany przestrzennie (75'56"). Powracają elektroniczna melodia (75'59") i trącane struny (76'03"), a na to nagromadzenie bodźców Ika przytomnie reaguje okrzykiem „Uciekajmy!" (76'06"). Ta osobliwa burza z kłębami „atramentu lejącego się z nieba" i nawałem zdeformowanych dźwięków kończy się ucieczką podróżników do zjeżdżalni pod grzybkiem, prowadzącej do podziemnego schronu.

Na miejscu, gdy Groszek dotyka jednej z anten przy białej kuli, rozlega się dźwięk przypominający syrenę alarmową (77'35"). Z kolei kiedy Ika odgina inną antenę, rozbrzmiewa atonalna melodia grana na fortepianie i otwierają się drzwi (78'12"). Czyżby był to rodzaj futurystycznego instrumentu w rodzaju samplera, w którym pod każdym drutem zakodowano inny dźwięk konkretny? Dialogi z pogłosem i okrzyki z echem dają tutaj poczucie rozległej, lecz niewidocznej w kadrze przestrzeni. W pewnym momencie zamiast odbicia dociera do bohaterów krzyk (78'43" i 78'54") – młodzi ruszają na pomoc do jednego z ciemnych korytarzy. Wewnątrz słychać modulowane sygnały w niskim rejestrze (79'20") i ziarniste wysokie dźwięki (79'37"), gdy Ika przechodzi po kamienistym podłożu. To zapewne opisane przez Broszkiewicza „skrzypienie drobnego żwiru", odtworzone przy użyciu techniki akustycznej materializacji, Chionowskiego renderingu. W końcu młodzi podróżnicy docierają do groty ze świecącymi kryształami (80'02"), gdzie panuje spokojna, harmoniczna atmosfera dźwiękowa, przypominająca laboratorium snu z *Milczącej gwiazdy*.

[45] Z. Kossowski, *Niesamowite jako źródło niepokoju i wiedzy*, „WunderBlock" 2022, nr 1, s. 75.

Pod zwałem baniek i przy akompaniamencie pulsujących szumów Ika i Groszek znajdują przygniecionego chłopca (80'15"), który budzi się, gdy zaczynają śpiewać piosenkę znaną z napisów początkowych (81'46"). Choć obcy nic nie mówi, najwyraźniej jest mieszkańcem Vegi. Chwilę później (82'45") pojawia się ciemna kula z mackami, do wtóru dźwięków modulowanych podobnie do tych, które zapowiadały pojawienie się statku kosmicznego na plaży. Groszek rzuca w kulę kamykiem, a wówczas dochodzi do eksplozji i roju jakby sztucznych ogni, z bardzo intensywnymi, zapętlonymi pulsacjami (83'08"), które powoli cichną i przechodzą w skrzek (83'25"). Cała trójka ucieka z groty przez zakrzywiony tunel, lecz w pewnym momencie (84'16") Groszek się potyka i zaczyna zjeżdżać w dół, co zostaje skomentowane za pomocą onomatopeicznej kaskady odkształconych dźwięków o długim pogłosie. Gdy młodzi bohaterowie znów podejmują wędrówkę w górę (85'05"), towarzyszy temu wznosząca się melodia, niczym efekt *anabasis* znany z barokowej retoryki muzycznej. Wreszcie podróżnicy dochodzą do osobliwej drabiny–pajęczyny (85'22"), co jest dopełnione coraz mniej przetworzonymi (a więc i bardziej rozpoznawalnymi) harfy, przechodzącymi w elektroniczny świergot.

Okazuje się, że chłopiec podstawiony w niebezpiecznej podziemnej scenerii to element próby poczucia solidarności, przygotowanej dla młodych Ziemian przez zaniepokojonych Vegan. Nic dziwnego, że muzyka w tych scenach brzmi znacznie bardziej harmonicznie i melodyjnie, aż do momentu dramatycznego crescenda (87'10"), zerwania się pajęczyny (87'27") i upadku na podłogę. Dopiero wtedy objawiają się autorzy całej tej inscenizacji, objaśniając sytuację Ice i Groszkowi modulowanymi głosami z ekranu (87'35"). Choć muzyka *Wielkiej, większej i największej* była z reguły chwalona, ten moment nie znalazł uznania recenzentów. „I w tej noweli jednak spotykamy pewne efekty niezamierzone, jak np. zniekształcone głosy popularnych i znanych aktorów, grających role obywateli Kosmosu. Jednak dla dzieci i te efekty, jak sądzę, mogą być niezauważalne"[46].

Wydaje się wszak, że był to świadomy zabieg realizatorów, którzy chcieli zmodyfikować głosy Vegan, podobnie jak wcześniej poddawali deformacji brzmienie instrumentów (fortepian, harfa) czy grali skojarzeniami z niby-ptasią melodią. Podobne zabiegi odkształcania znanych elementów występują także na gruncie scenografii (we wnętrzu schronu) i razem składają się na efekt niesamowitego. Jak zauważali Jentsch i Freud, dzieci są szczególnie wyczulone na tego typu doświadczenia, a Ika i Groszek od razu dostrzegają niezwykłą ciszę Vegi. Wypada przypomnieć też, że istotnym elementem koncepcji niesamowitego jest ożywiona lalka (Olimpia z *Piaskuna* Hoffmanna). Napotkany w schronie chłopiec wykazuje podobne cechy: nie mówi, ma ograniczoną mimikę i długo wydaje się automatem lub androidem – albo sobowtórem ziemskich dzieci. Jak pisał psychoanalityk Zbigniew Kossowski,

> Na niesamowite możemy spojrzeć jako na relację psychicznego z materialnym. Logika niesamowitego pozwala bowiem na materializację, ucieleśnienie wytworu psychicznego. Nagle spotykamy swojego sobowtóra, albo znajdujemy się w samym środku wydarzenia, które jest czymś przerażająco nieznanym i jednocześnie zdumiewającą materializacją czegoś znanego, co czasem wydaje się nieuchronne, jakby już wcześniej należało do naszej historii i naszego życia. A może w ogóle niesamowite to ucieleśnienie tego, co psychiczne, lecz niemożliwe do utrzymania w polu nie tylko świadomości i przedświadomości, ale i nieświadomości?[47]

„Największą" przygodę Ika i Groszek przeżywają zatem w swego rodzaju wirtualnej rzeczywistości, zainscenizowanej i wyreżyserowanej przez Vegan. Można ją uznać za ucieleśnienie wytworów psychicznych, której to interpretacji sprzyjają liczne sceny podglądania czy monitorowania. Niebagatelną rolę odgrywa tu dźwięk, przekazując informację o materiałach (ziarnista nawierzchnia) czy przestrzeni (pogłos w schronie). Pod koniec filmu Veganie – świadomi szoku i niesamowitości przygód, jakich przysporzyli dzieciom – usuwają ich wspomnienia z pamięci, żeby nie spowodować traumy po przylocie na Ziemię. Gdy Ika i Groszek rozmawiają ze sobą na plaży po wylądowaniu, sami nie wiedzą, co właściwie się wydarzyło (93'36"). „Patrz, dochodzi ósma. – Tak? – Zasiedzieliśmy się.

[46] A. Tyczyński, *Nowy film dla dzieci*, „Tygodnik Demokratyczny" 1963, nr 10.

[47] Z. Kossowski, *Niesamowite…*, op. cit., s. 74–75.

Cośmy właściwie robili? – No co? Spacer, zachód słońca… Właściwie nic. – Rzeczywiście. – Ale było ładnie. – Bardzo ładnie!"

C. *Przekładaniec*
(reż. Andrzej Wajda, Polska 1968, 35')

Telewizyjny film krótkometrażowy wybitnego reżysera powstał pomiędzy *Wszystko na sprzedaż* a *Polowaniem na muchy*. Scenariusz napisał sam Stanisław Lem, na podstawie udramatyzowanego opowiadania *Czy pan istnieje, panie Johns?* (1955). Akcja rozgrywa się na początku XXI wieku, w czasach powszechnie praktykowanej transplantologii, a głównym bohaterem jest adwokat, do którego zgłasza się kierowca rajdowy Fox. W wypadku ginie jego brat, lecz podczas operacji doktor przeszczepia wiele jego organów ocalonemu, co powstrzymuje towarzystwo ubezpieczeniowe od wypłaty odszkodowania (skoro zmarły nie zmarł w stu procentach…). Po kolejnym wypadku sprawa jeszcze bardziej się komplikuje, bo samochód wjeżdża w trybuny i znów cudem ozdrowiały kierowca zostaje złożony z ciał kilku osób, a nawet psa. Adwokat próbuje ustalić tożsamość swojego klienta, tytułowego przekładańca, w serii wizyt i rozmów z ubezpieczycielem, chirurgiem i psychoanalitykiem.

W dowcipnej noweli Wajdy dominuje jazzowa muzyka Markowskiego, z gościnnym udziałem zespołu Niebiesko-Czarni, ale w kilku scenach (w szpitalu i gabinecie) pojawiają się także dźwięki elektroakustyczne. To jedne z nielicznych tego typu brzmień w filmach reżysera, choć współpracował on przecież parokrotnie z kompozytorem. Jak napisała Małgorzata Bugaj w swoim artykule o *Przekładańcu*, „Za warstwę dźwiękową, składającą się głównie z muzyki jazzowej oraz typowych dla science fiction efektów audialnych, odpowiedzialny był Andrzej Markowski"[48] i warto ponownie zaakcentować słowo „typowe". Kilka lat później Wajda wyjdzie poza realistyczną konwencję także w *Weselu* (1973), gdzie obok muzyki Stanisława Radwana parokrotnie rozbrzmiewają „efekty audialne" Eugeniusza Rudnika z SEPR.

Przekładaniec rozpoczyna się od bardzo dynamicznie zmontowanego prologu z wyścigiem, który w warstwie dźwiękowej wypełnia swingująca muzyka z dużym udziałem puzonu, saksofonu i ksylofonu, oraz śmiech Bogumiła Kobieli obsadzonego w roli rajdowca Foxa. Perkusja napędza tempo na torze rajdowym i onomatopeicznie parodiuje sam wypadek (uderzenie w talerze, glissando instrumentów dętych). Scenie z sanitariuszami oraz pierwszym ujęciom w szpitalu również towarzyszy wystylizowany jazz Andrzeja Markowskiego. Po raz pierwszy modulowane dźwięki elektroniczne pojawiają się w scenie posiłku połamanego Foxa, rozpiętego na rusztowaniu i karmionego za pomocą rurek (6'40"). Nowoczesna technologia – podobnie jak w początku *Milczącej gwiazdy* – komentowana jest zatem przez nowoczesne, pulsujące dźwięki z dodatkowym dźwiękiem przypominającym sygnał kontrolny. W tym przypadku wiążą się one z odcieleśnieniem głównego bohatera, co wskazuje na zmianę jego stanu; odgłosy fizjologiczne płynnie przechodzą w technologiczne.

W kolejnym ujęciu wydaje się, że „sygnał kontrolny" zsynchronizowany został z migotaniem lampy oznaczającej salę numer siedem, w której leży poskładany (poprzekładany?) rajdowiec (6'52"). Adwokat rozmawia ze znanym chirurgiem, ten prosi pielęgniarki o podanie karty chorobowej Fox & Fox, a jej przeglądaniu akompaniuje słyszana już wcześniej pulsacja (7'12"). Po tym dialogu muzyka elektroakustyczna powraca w momencie, kiedy do drzwi dobija się pastor o kobiecym głosie, skarżąc się na wyniki operacji i zmianę tembru (10'03"). Gdy ów mdleje na widok narzędzi i wynoszą go na stół, rozbrzmiewa krótki, quasi-perkusyjny i bardziej szumowy przerywnik typowy dla SEPR (10'39"), na który ponownie nakładane są modulacje. Towarzyszą one, wraz z „sygnałem kontrolnym", także wyjściu lekarza ze współpracownikami (11'16"), co ostatecznie potwierdza związek tych barw z audiosferą futurystycznego szpitala, a nie żadnym konkretnym źródłem czy technologią.

Elektroakustyczne dźwięki pojawiają się po raz drugi pod koniec *Przekładańca*, gdy prawnik odwiedza psychoanalityka kierowcy (28'43"). Są to wysokie niby-świergoty, przekształcone przez pętle i pogłosy. Składają się one na niesamowitość wystroju gabinetu, w którym niby-ceglane ściany powiewają jak zasłony, a niby-telefon rozświetla się jak lampa. Terapeuta namawia adwokata do ukrycia Foxa podczas kolejnej sesji, której towarzyszą również elektroakustyczne

[48] M. Bugaj, *Wajda autoironicznie: Lem i Przekładaniec*, „Pleograf" 2018, nr 3, https://pleograf.pl/index.php/wajda-autoironicznie-lem-i-przekladaniec.

dźwięki (30'42"), jednak zdecydowanie bardziej ożywione. Ćwierkanie przechodzi przez różne rejestry, tak jakby stosowana metoda wolnych skojarzeń pobudzała je w równym stopniu, co bieg myśli kierowcy. Muzyka milknie, gdy psychoanalityk wychodzi na chwilę, by porozmawiać z prawnikiem, jednak obaj znowu wracają w drugiej części sesji (32'29"), której znakiem rozpoznawczym jest powtarzane słowo „relaks!". Fox jednak nie słucha, a na końcu jego częściowo psia natura prowadzi do tego, że gryzie swojego lekarza.

Podsumowując, w *Przekładańcu* Wajdy muzyka elektroakustyczna towarzyszy scenom sugerującym stan wykraczający poza normę fizyczną lub psychiczną – w scenach w szpitalu transplantologicznym oraz w gabinecie psychoanalitycznym. Niesamowite dźwięki towarzyszą pytaniom o tożsamość człowieka w czasach radykalnych przemian, w tym wypadku dotyczących medycyny i transplantologii. Muzyczną normą w noweli byłby zatem instrumentalny jazz, a elektronikę należałoby traktować jako oznakę szaleństwa lub ekscesu. Takie podejście wpisuje się w ówczesną tendencję kina światowego i zastosowań muzyki współczesnej, także instrumentalnej. W filmach pochodzących z tego samego roku 1968 – *Uwięzionej* (reż. Henri-Georges Clouzot) i *2001: Odysei kosmicznej* (reż. Stanley Kubrick) – utwory Iannisa Xenakisa czy Györgya Ligetiego towarzyszą scenom psychotycznego delirium oraz halucynacyjnej podróży. Uwagi Lissy z początku lat 60. okazały się prorocze, choć w tych przypadkach nie trzeba było nawet sięgać po dźwięki elektroniczne czy konkretne. Doświadczenia ze studiów eksperymentalnych zostały ostatecznie przeniesione na grunt muzyki orkiestrowej w technice płaszczyzn i krzywych dźwiękowych. Cytowana wcześniej Kułakowska sugeruje ślad podobnych rozwiązań w fakturze symfonicznego prologu do *Milczącej gwiazdy*. Zdaje się jednak, że Markowski nie rozwinął swojego stylu w podobnym kierunku co wspomniani wyżej twórcy czy Krzysztof Penderecki.

3. PODSUMOWANIE

Powyższe filmy reprezentują tylko jeden z gatunków, w których rozbrzmiewa elektroakustyczna muzyka Andrzeja Markowskiego. Innym, nie mniej fascynującym, są ilustracje dźwiękowe kompozytora do animowanych, eksperymentalnych czy oświatowych etiud. Można się w nich doszukać wielu opisanych wyżej strategii: w *Materii* Urbańskiego dźwięk używany jest do renderingu nici i tkanin; w *Spacerku staromiejskim* oddaje niesamowitość doznań dziewczynki „słyszącej więcej". Jak wskazała Lissa, konkretne brzmienia i ich modyfikacje przekraczają tu granice między obiektywnym a subiektywnym, rzeczywistością a wizją, teraźniejszością a przeszłością. Staje się to najbardziej czytelne wówczas, gdy w obrazie widzimy dzieci bawiące się drewnianymi karabinami w ruinach warszawskiej Starówki, a bohaterka słyszy w tym czasie serie wystrzałów i przeloty bombowców.

Jednym z bardziej fascynujących filmów z muzyką Markowskiego i Rudnika jest ponad 50-minutowy *Taki jest świat, Gabrielo* (1962) produkcji wschodnioniemiecko-polskiej, w reżyserii Manfreda Gussmanna i Janusza Stara. Swego czasu stanowił jedno z większych przedsięwzięć Wytwórni Filmów Oświatowych, a obecnie pozostaje słabo znany i wymieniany jest tylko w jubileuszowych wydawnictwach producenta[49]. Elektroakustyczny dźwięk służy tu do materializacji i subiektywizacji doświadczenia pomniejszanej i powiększanej wciąż postaci Guliwera, pomagającego nauczycielowi fizyki objaśnić tytułowej uczennicy (i widzom przed ekranem) świat. Temu filmowi, podobnie jak nowo odczytanej scenie w boi ratunkowej z *Historii jednego myśliwca*, poświęciłem oddzielny artykuł[50].

W przedstawionych powyżej omówieniach fantastycznych filmów fabularnych – *Milczącej gwieździe*, *Wielkiej, większej i największej* oraz *Przekładańcu* – chciałem pokazać, jak wszechstronnie działają elektroniczne brzmienia wyprodukowane w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia. Andrzej Markowski, wraz z inżynierami Eugeniuszem Rudnikiem i Krzysztofem Szlifirskim, stworzyli podwaliny polskiego *sound designu*. Nie tylko wielowymiarowo renderował on nierealistyczne światy, ale również wywoływał złożone i intensywne procesy w widzach, zarówno ówczesnych, jak i teraźniejszych. Doświadczenie niesamowitości, napięcie pomiędzy oswojonym a nieznanym, deformacja znanych dźwięków – to zasługa elektroakustycznych efektów SEPR.

[49] M. Dondzik, K. Jajko, E. Sowiński, *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, WFO, Łódź 2018, s. 139–140.

[50] J. Topolski, *Więcej niż kompozytor…*, op. cit.

Paradoksalnie, często to właśnie eksperymentalne, wręcz „chałupnicze" metody ich osiągnięcia – wspominane nagrywanie cieczy i urządzeń w WAT czy WDF – spowodowały, że do dzisiaj zachowują swój autentyczny charakter i brzmienie nie do podrobienia. Jednocześnie materialność użytych źródeł (oleje, tunel, kamerton) i mediów (taśma, nożyczki, klej) przełożyła się na ucieleśniający potencjał tych elektroakustycznych dźwięków.

Za pomoc w napisaniu artykułu dziękuję Adamowi Wyżyńskiemu z biblioteki Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego oraz prof. Dariuszowi Brzostkowi z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Badania dofinansowano w ramach programu Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca „Białe plamy – muzyka i taniec".

BIBLIOGRAFIA

Birkholc Robert, *Ironia i poezja. Obrazy powojennej Warszawy w* Niedzielnym poranku *i* Spacerku staromiejskim *Andrzeja Munka*, https://edukacjafilmowa.pl/niedzielny-poranek-1955-i-spacerek-staromiejski-1958 (dostęp: 31.10.2022).

Błaszczyk Bolesław i in., *Ptacy i ludzie. Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Fundacja Automatophone (Bôłt Publishing), Krytyka Polityczna, Łódź 2020.

Błaszczyk Bolesław, Muzyczuk Daniel, *Pole Reports from Space*, książeczka z albumu Bôłt Records 2015.

Bojarski Piotr, 1956. *Przebudzeni*, Agora, Warszawa 2016.

Broszkiewicz Jerzy, *Wielka, większa i największa*, Zielona Sowa, Kraków 2004.

Brzostek Dariusz, *Audiosfera w utworach literackich Stanisława Lema i ich (dźwiękowych) adaptacjach*, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki" 2016, nr 2, s. 1–13.

Brzostek Dariusz, Walewska Joanna, *SEPR jako laboratorium*, [w:] *Czarny pokój i inne pokoje*, red. Michał Libera, Fundacja Automatophone i Muzeum Sztuki w Łodzi, we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza, Łódź 2020, s. 37–55.

Bugaj Małgorzata, *Wajda autoironicznie: Lem i Przekładaniec*, „Pleograf" 2018, nr 3, https://pleograf.pl/index.php/wajda-autoironicznie-lem-i-przekladaniec.

Chion Michel, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. Konstanty Szydłowski, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty/ Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2012.

Chion Michel, *Film. A Sound Art*, tłum. Claudia Gorbman, Columbia University Press, New York 2009.

Dondzik Michał, Jajko Krzysztof, Sowiński Emil, *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, WFO, Łódź 2018.

Dudziński Robert, *Fantastyka naukowa w polskim piśmiennictwie krytycznofilmowym przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku*, „Images" 2020, nr 37, s. 99–125.

Fred Krystian, *Sajens fykszyn made in Poland & NRD*, www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Milcz%C4%85ca+-gwiazda-12630.

Freud Zygmunt, *Niesamowite*, [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, t. 3, cz. 11, KR, Warszawa 1997.

Helman Alicja, Milcząca gwiazda *w czasie i przestrzeni*, „Ekran" 1960, nr 12, s. 3.

Jentsch Ernst, *O psychologii niesamowitego*, tłum. Agata Żukrowska, „Autoportret" 2014, nr 4, s. 30–35.

Komorowska Małgorzata, *Markowski Andrzej*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. m, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 97.

Kossowski Zbigniew, *Niesamowite jako źródło niepokoju i wiedzy*, „WunderBlock" 2022, nr 1, s. 69–84.

Krasicki M., *W 1960 r. lecimy na Wenus! Przygotowania do wyprawy odbywają się w Berlinie. Rozmawiamy o nich ze Stanisławem Lemem*, „Gazeta Poznańska" 1959 [wycinek prasowy przechowywany w teczce filmu *Milcząca gwiazda* w bibliotece Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego w Warszawie].

Kułakowska Zofia, *Muzyka filmowa Andrzeja Markowskiego*, praca magisterska powstała pod kierunkiem prof. Zofii Lissy, 1961, maszynopis w Bibliotece Instytutu Muzykologii UW.

Kułakowska Zofia, *Problemy instrumentacji w muzyce filmowej Andrzeja Markowskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 1961, t. 11, nr 2 (42), s. 39–44.

Kurzawa T., *Prelegenci w kosmosie*, „Gazeta Robotnicza Wrocław" 1960, nr 60 [wycinek prasowy przechowywany w teczce filmu *Milcząca gwiazda* w bibliotece Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego w Warszawie].

Ledóchowski Aleksander, *Koncert małej Małgosi*, „Ekran" 1958, nr 19, s. 10.

Lem Stanisław, *Astronauci*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Libera Michał, Mendyk Michał, *O początkach SEPR i nie tylko. Rozmowa z Krzysztofem Szlifirskim*, [w:] *Czarny pokój i inne pokoje*, red. Michał Libera, Fundacja Automatophone i Muzeum Sztuki w Łodzi, we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza, Łódź 2020.

Liberak A., *Kosmokrator ląduje!*, „Trybuna Robotnicza", Magazyn niedzielny, 1959, nr 122 [wycinek prasowy przechowywany w teczce filmu *Milcząca gwiazda* w bibliotece Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego w Warszawie].

Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.

Mackiewicz Paweł, *Muzyka i efekty akustyczne w filmach Andrzeja Wajdy okresu Szkoły Polskiej*, „Kwartalnik Filmowy" 2003, nr 44, https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/muzyka-i-efekty-akustyczne-w-filmach-andrzeja-wajdy-okresu-szkoly-polskiej/19

Michałek Bolesław, *Astronautyka i plazma*, „Nowa Kultura" 1960, nr 12, s. 10.

Muzyczuk Daniel, *Discontinuities and Resynchronisations: the Use of Sound in Polish Experimental Cinema from the 1930s to the 1980s*, [w:] *The Music and Sound of Experimental Film*, red. Holly Rogers, Jeremy Barham, Oxford University Press, New York 2017, s. 129–148.

Napiontkowa Maria, *Teatr polskiego Października*, IS PAN, Warszawa 2012.

Niebur Louis, *Special Sound: the Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, Oxford University Press, Oxford 2010.

Nowakowski Jacek, *Polskie science fiction*, „Magazyn Filmowy" 2017, nr 69 oraz https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,307,26810,1,1,Polskie-science-fiction.html

Pepliński Maciej, *Gatunek na usługach doktryny. Ideologia w polsko-enerdowskiej koprodukcji* Milcząca gwiazda, „Images" 2020, nr 37, s. 77–97.

Schmidt Lisa, *A Popular Avant-Garde: the Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring*, [w:] *Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film*, red. Mathew J. Bartkowiak, Mc Farland, Jefferson, NC–London 2010.

Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film, red. Mathew J. Bartkowiak, Mc Farland, Jefferson, NC–London 2010.

Toop David, *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener*, Continuum, London 2011.

Topolski Jan, *Afekty muzyki elektronowej*, [w:] *Czarny pokój i inne pokoje*, red. Michał Libera, Fundacja Automatophone i Muzeum Sztuki w Łodzi, we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza, Łódź 2020, s. 225–247.

Topolski Jan, *Jak brzmią latające samochody?*, „Ekrany" 2023, nr 67, s. 12–18.

Topolski Jan, *Reżyseria: Eugeniusz Rudnik*, [w:] Bolesław Błaszczyk i in., *Ptacy i ludzie. Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Fundacja Automatophone (Bôłt Publishing), Krytyka Polityczna, Łódź 2020, s. 251–265.

Topolski Jan, *Więcej niż kompozytor. Filmowe eksperymenty Andrzeja Markowskiego*, „Ruch Muzyczny" 2023, nr 4, s. 38–40.

Tyczyński A., *Nowy film dla dzieci*, „Tygodnik Demokratyczny" 1963, nr 10 [wycinek prasowy przechowywany w teczce filmu *Wielka, większa i największa* w bibliotece Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego w Warszawie].

Vest Lisa Cooper, *Awangarda. Tradition and Modernity in Postwar Polish Music*, University of California Press, Oakland 2020.

Woj T., *Na łódzkich ekranach: „Milcząca gwiazda"*, „Dziennik Łódzki" 1959, nr 65, s. 4.

SUMMARY

Jan Topolski

Material, but Uncanny. The Electronic Music of Andrzej Markowski and the Polish Radio Experimental Studio in Sci-Fi Films

The text focuses on three early soundtracks by conductor-composer Andrzej Markowski (1924–1986) for sci-fi films: *Milcząca gwiazda* (dir. Kurt Maetzig, 1959), *Wielka, większa i największa* (dir. Anna Sokołowska, 1962) and *Przekładaniec* (dir. Andrzej Wajda, 1968). Electroacoustic sounds were created with the help of engineers Eugeniusz Rudnik and Krzysztof Szlifirski in the Polish Radio Experimental Studio. Very physical methods and means of their production contributed greatly to the potential of embodying unreal worlds and objects. The simultaneous birth of musical avant-garde and sci-fi cinema in Poland led to the cliché of illustrating these films with electroacoustic sounds, which produce the experience of „uncanniness"

in the audience. A brief portrait of Markowski and a history of his film music output are then presented in a methodological framework, relying mainly on Michel Chion's notion of rendering. In the analyses that follow much space is dedicated to the comparison between sounds in the original novels (Stanisław Lem's *Astronauts* and Jerzy Broszkiewicz's *Wielka, większa i największa*) and their film adaptations. In the crucial scenes from *Milcząca gwiazda* the mysterious "reel" from Venus is musically decrypted in a laboratory; the "insect" probes' tones embody liveliness and multitude, and the gurgling of "lava" causes ambiguous reactions. In *Wielka, większa i największa* the sound effects of spaceship, soundscape of Vega planet and modulated voices or concrete sounds create the affect of Uncanny (Ernst Jentsch). Eventually, in *Przekładaniec* electroacoustic music is associated with madness or illness, as happened in many other films from that time. However, Markowski's innovative use of acoustic and electronic music made these three particularly remarkable.

Keywords
Stanisław Lem, Andrzej Markowski, Polish Radio Electronic Studio, rendering, uncanny, electroacoustic music, science fiction