

Filmy dla muzyki. Edgard Varèse i Bill Viola

1.

Wraz z wydzieleniem obszaru tematycznego „film i muzyka” możliwy staje się tyleż kompleksowy, co zróżnicowany sposób podejścia do znaczenia muzyki w obrębie multimedialnych aranżacji filmowych, a sam obszar tematyczny okazuje się przy tym bardziej wieloraki i otwarty niż w wypadku powszechnie przyjętego sposobu podejścia do fenomenu znaczenia muzyki w obrębie multimedialnych aranżacji filmowych, wiązanych zazwyczaj z pojęciem muzyki filmowej. Wyrażenie „Film i muzyka” sugeruje możliwość strukturalnego porównania osobnych form wyrazu intermedialnej interakcji, w której sfera filmu i sfera muzyki jawią się jako równowartościowi partnerzy. „Film” i „muzyka” obejmuje zarazem te gatunki, które sprzeciwiają się zawężonej pojęciowości branej z muzyki filmowej (jak na przykład filmy koncertowe czy dokumentacje muzyczne^[1]), ale które tym bardziej wskazują na pełen symbiozy stosunek ruchomego obrazu i poruszającej muzyki.

Takie podejście do przedmiotu obejmuje również fenomen, który w badaniach systematycznych nad muzyką filmową nie został jak dotąd rozpoznany jako odrębny temat. Niniejsza rozprawa, jako że uwzględnia zagadnienie komplementarnego uzupełniania wizualności tym, co akustyczne, zajmuje się fenomenem filmów stworzonych do określonej muzyki, a więc tym, co Siegfried Kracauer trafnie nazywał „muzyką zobrazowaną” [„verbildliche Musik”]^[2]. Fenomen ten zostanie przedstawiony na przykładzie filmów, którym za podstawę służyła muzyka Ludwiga van Beethovena i – będąca (70) głównym przedmiotem tego artykułu – muzyka Edgarda Varèse’a. Nie chodzi tu o recepcję muzyki klasycznej w obrębie muzyki filmowej, w której segmenty istniejących już kompozycji znajdują zastosowanie w ramach zbiorczej ilustracji muzycznej filmu. Wspólnym podłożem omawianych przykładów jest raczej to, że określony fragment muzyczny – z zakresu tak zwanej muzyki klasycznej – zostaje przeważnie zachowany w całej swojej postaci^[3], a następnie opatrzony obrazem. Kolejne kryterium związane z dyskutowanymi tu filmami „dla” muzyki, doty-

[1] W związku z tym pragnę nadmienić, że – o ile mi wiadomo – w badaniach nad muzyką filmową jak dotąd nie powstała żadna spójna systematyka, która stosownie rozróżniałaby rozmaite gatunki charakteryzujące się bardzo odmiennym podejściem do muzyki w medium filmu (por. Mungen 2003, s. 64–66).

Najbliższe takiej systematyce są kategorie Kracauera (1964, s. 202–213).

[2] Kracauer 1960, wydanie niemieckie 1985, s. 209.

[3] Do przykładu Beethovena w fantazji Disneya odnosi się to jedynie z zastrzeżeniem, ponieważ za podstawę do wizualizacji posłużyła tu muzyka poddana skrótom.

czy następującej okoliczności: z reguły to sama muzyka tworzy przy tego rodzaju adaptacjach muzyki klasycznej akustyczną stronę aranżacji filmowej. Obce szmery czy też dialogi nie stanowią zazwyczaj akustycznych części składowych tych form[4].

W produkcji filmowej zasadniczo zachowuje się kolejność, zgodnie z którą najpierw tworzone są obrazy, a dopiero przy drugim podejściu dodawane do nich bądź dopasowywane dźwięk i muzyka. Kolejność ta koreluje z zachowaniem percepcyjnym odbiorcy filmu. Wprawdzie obraz i muzyka podczas projekcji filmu wchodzi w analogiczny względem siebie związek, a jednak dominuje to, co wizualne. Theodor Wiesengrund Adorno i Hanns Eisler tłumaczą tę dominację widzenia od strony antropologii kultury:

Adaptacja do po mieszczańsku racjonalnego, a wreszcie wielkoprzemysłowego porządku, jakiej dokonało oko, przyzwyczajając się do uprzedniego pojmowania rzeczywistości jako rzeczywistości rzeczy, a właściwie towarów, nie została dokonana przez ucho. Słuchanie jest w porównaniu z patrzeniem *archaiczne*[5].

Z takiego twierdzenia wywodzi się rozumowanie, zgodnie z którym muzyka może być pojmowana jako ucieleśnienie uświadomionych, a w ukryciu zawsze obecnych dźwięków naszego świata. Odnośnie do sytuacji muzyki w obrębie wymienionej skłonności percepcyjnej człowieka Eisler i Adorno wypowiadają się dalej następująco:

Podczas gdy wszelka kultura dotknięta jest takimi tendencjami, w muzyce występują one ze szczególną drastycznością. Oko stale jest organem wysiłku, pracy, koncentracji, coś określonego postrzega ono jednoznacznie. W odróżnieniu od niego ucho jest raczej zdekoncentrowane, pasywne. Nie trzeba go, tak jak oczu, najpierw otworzyć. W porównaniu z nimi ma ono w sobie coś drzemającego, otepiałego. W tym drzemaniu (71) kryje się tabu, które społeczeństwo nałożyło na lenistwo jako takie. Muzyka już od zawsze była próbą przechytrzenia tego tabu. Samo drzemanie, marzenie, otepiałość uczyniła ona przedmiotem sztuki, wysiłku i poważnej pracy[6].

Film dla muzyki – jeśli podjąć próbę rozwinięcia tej pięknej opinii Eislera i Adorna o muzyce przez powiązanie jej z przedmiotem tych rozważań – wspiera proces stawania się świadomym i sytuuje tak zwaną muzykę absolutną na powrót we właściwym jej kontekście, łącząc ją tym sposobem (ponownie) z tematami, które czerpie ona ze świata.

Temu szczególnemu przypadkowi w obrębie rozległego obszaru muzyki filmowej, kiedy to film powstaje do już istniejącej muzyki, przypada wyjątkowa funkcja o tyle, o ile – jakkolwiek muzyka pojawia się pierwsza, a obrazy tylko pod nią podkłada – stosunki recepcji nie ulegają w swej hierarchii odwróceniu. A zatem nawet w filmie „dla”

[4] Niniejsza rozprawa nie zakłada pełnego i wyczerpującego opisu problemu. Chodzi tu raczej o to, by połączyć pierwsze rozważania nad tą tematyką z sugestią zbadania tej formy muzyki w filmie z różnych

punktów widzenia, żeby w ten sposób – być może – sprowokować dalsze badania naukowe.

[5] Eisler i Adorno 1944, s. 41.

[6] Ibidem, s. 43.

muzyki dominuje to, co wizualne, natomiast to, co akustyczne, oddziałuje (z reguły) z podświadomości. W filmach tego typu podejmuje się pytanie o zasadę istnienia obrazowego komponentu muzyki (w którym odbija się świat). Bardziej niż w zwykłym filmie fabularnym, w którym oczywiście mogą pojawić się znaczące fragmenty muzyczne, przedmiotem filmu staje się tu wartościowość – obrazowość – właściwa samej muzyce. W zderzeniu z obrazami filmowymi muzykę ocenia się, objaśnia, zmienia, ba, nawet poddaje pewnej formie analizy. Naszym zadaniem jest przede wszystkim zrozumieć na przywołanym w rozprawie tytułowym przykładzie analityczną jakość ruchomego obrazu podkładanego pod muzykę. Obrazy filmowe amerykańskiego artysty sztuki video, Billa Violi, które stworzył on do kompozycji Varès'a *Déserts*, rozczłonkują pierwowzór, rozkładają muzykę na zindywidualizowane jednostki przeżywania. Obraz staje się instrumentem analitycznym, przy pomocy którego muzykę możemy przeżywać i słuchać w bardzo określony sposób[7].

2.

Zanim przejdę do filmu Violi, chciałbym przedstawić krótki przegląd form ilustracji muzycznej wykazującej cechy obrazu.

Już w historii teatru i w XIX-wiecznej historii mediów wizualnych znaleźć można wiele przykładów utworów muzycznych uteatralizowanych przy pomocy medium obrazu. Należy tu wymienić przedstawienia symfonii Beethovena, czy też innego rodzaju muzyki z akcją sceniczną, w których prezentowano pomalowane i poruszające się (72) płótna, tak zwane *Wandeldekorationen* (dekoracje zmienne) i *tableaux vivants*[8]. Od początku XIX wieku *tableaux vivants* stanowiły samodzielne teatralne medium obrazowe, jako że przy pomocy pozujących aktorów oraz rekwizytów teatralnych przedstawiano na scenie – najczęściej z muzyką – nie tylko słynne malowidła lub inne projekty, lecz także dowolnie wymyślone obrazy. W późniejszych dekadach XIX wieku odbywały się przedstawienia wielkoformatowych obrazów z rzutnika, którymi opatrywano songi. Praktyka ta była kontynuowana w czasach filmu niemego, kiedy to projekcje z muzyką, już powszechnie znane w Stanach Zjednoczonych jako *songslides*, można było zobaczyć i usłyszeć w przerwach między poszczególnymi filmami[9]. Zarówno *tableaux vivants* z muzyką, jak i *songslajdy* były ważnymi zwiastunami pierwszej generacji filmów dźwiękowych na początku XX wieku.

Od początków historii filmu interesowano się tym, jak zsynchronizować obraz z dźwiękiem (względnie muzyką). Już we wczesnych filmowych próbach Thomasa Edisona z około połowy lat dzie-

[7] Metafora rozczłonkowania [w oryg. *sezieren*, przeprowadzać sekcję – przyp. tłum.] zapożyczona jest od Hartmuta Böhmego. Por. Böhme 2001, s. 6.

[8] Mungen 2001, s. 337–341. Synonimami *tableaux vivants* są w języku niemieckim *Lebende Bilder*, a w języku angielskim *living pictures*.

[9] Zob. Abel 2001.

więćdziesiątych XIX wieku punktem wyjścia była synchronizacja obrazu dźwiękowego z filmem i fonografem^[10]. I tak William Kennedy Lurie Dickson, współpracownik Edisona, który przeprowadzał eksperymenty w latach 1894–1896, w pierwszym w historii „filmie dźwiękowym” gra na skrzypcach krótkiego walca, do którego tańczy dwóch mężczyzn. W filmie widać, jak grający na skrzypcach Dickson stoi przed olbrzymich rozmiarów lejkiem do nagrywania. Zdołano odrestaurować oryginalny walec fonografu, a następnie zsynchronizować go z materiałem filmowym wykorzystanym podczas projekcji^[11].

Istnienie innych tego rodzaju filmów dźwiękowych poświadczane jest wielokrotnie od roku 1903, kiedy to do krótkich filmów podkładano dźwięk z płyt gramofonowych. Próbowano „zharmonizować” obrazy filmowe z dźwiękami gramofonowymi, przy czym w centrum podejmowanych starań stał nie język mówiony, lecz słowo śpiewane. Arie i sceny operowe były pierwszym filmowym polem doświadczalnym dla prób synchronizacji dźwięku z obrazem. Pionier filmu, Oskar Messter, wprowadził ten rodzaj filmów w Niemczech. Niedostatecznie dopracowana synchronizacja gramofonu z obrazem filmowym była jako metoda uzależniona od warunków poszczególnych projekcji i nie zawsze jej troską były perfekcyjne wyniki. W tych udźwiękowionych obrazach, opartych najczęściej na ariach operowych, rzadko miało miejsce coś takiego, jak przekucie na scenę [In-Szene-Setzung] pierwotnej sytuacji dramatycznej. Ukostiumowany aktor trwał dość nieruchomo (73) w swego rodzaju zastygłej pozie, co przywodzi na myśl praktykę *tableaux vivants*.

Z filmami, u podstaw których leżą bardziej obszerne fragmenty muzyczne, postępowano w kwestii obrazu w całkiem inny sposób, niż pokazują to przykłady songslajdów i obrazów udźwiękowionych. Ze wspomnianych teatralno-medialnych inscenizacji muzyki orkiestrowej w XIX wieku w centrum zainteresowania znajdowała się przede wszystkim *VI symfonia* Beethovena, *Pastoralna*. Utwór ten szczególnie dobrze nadawał się do ujęcia w obrazy, gdyż Beethoven łączył pięć części symfonii z programem, który inspirował do konkretnego uprzedmiotowienia muzyki. Chciałbym w tym miejscu w kilku słowach omówić dwa przykłady filmowej recepcji *Pastoralnej*^[12]. Pierwszy odnosi się do projektu filmu niemego Alfreda Lampela z roku 1912. Mimo że film ten zaginął, zanim jeszcze zdołano go wyświetlić, jesteśmy o tym projekcie bardzo dobrze poinformowani dzięki pamiętnikom jednego z aktorów. W trakcie kręcenia zdjęć scenariusz został tak dalece zsynchronizowany z muzyką, że podczas gdy aktorzy realizowali zalecenia scenariusza, skrzypek grał symfonię Beethovena w aranżacji na jeden głos. Przy planowanych projekcjach filmu zamierzano następnie posłużyć się nagraniem gramofonowym Wiedeń-

[10] Por. Loughney 2001.

[11] Rysunek ibidem, s. 218. Odnośnie do restauracji zob. ibidem, s. 217.

[12] Szczegółowo na ten temat w: Mungen 2001, s. 351–357.

skich Symfoników. Inny tytuł filmu z warsztatu Lampela, *Die Moldau*, pozwala sądzić, że idea podstawowa była jednakowa, a mianowicie zbliżenie ku sobie muzyki i filmu. Poezja symfoniczna Bedřicha Smetany pod takim samym tytułem stała się tu punktem wyjścia dla filmu.

Pod względem ikonograficznym niemy film Lampela nawiązywał do dziewiętnastowiecznych beethovenowskich programów teatralnych. Film opierał się na historii, której akcja osadzona była w idylli alpejskiej przyrody. Jak bardzo różnorodne może być pole skojarzeniowe konkretnego utworu muzycznego, ukazuje *Fantazja* Walta Disneya z 1942 roku. W filmie tym do znanych utworów muzycznych Strawińskiego, Bacha i Dukasa, jak również do *VI symfonii* Beethovena Disney podłożył filmy rysunkowe. W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku poszukiwano ambitnego pod względem artystycznym połączenia obrazu i dźwięku, w którym muzyka miałaby przejmować zadania nie tylko drugorzędne. Właśnie w medium filmu rysunkowego dostrzeżono potencjalne rozwiązanie tego często dyskutowanego problemu. Dla Kurta Weilla na przykład, który po przymusowym opuszczeniu Niemiec w połowie lat trzydziestych pracował w Ameryce, właśnie ten gatunek, z jego pantomimicznym potencjałem, tworzył teoretyczny ideał skutecznego powiązania ruchomego (74) obrazu i muzyki w filmie^[13]. Z powodu dochodzących tu do głosu nadziei na nowy gatunek obrazowo-dźwiękowy nie dziwi fakt, że tak prominentny dyrygent jak Leopold Stokowski przejął muzyczną część filmu Disneya. Również odpowiedzialny za stronę obrazową, Oskar Fischinger, był reprezentantem awangardy, co z obrazów do filmu *Fantazja* nie zawsze można wywnioskować:

A dalej należy jeszcze wspomnieć o filmach rysunkowych, które często posługują się mieszkanką imitacji natury i abstrakcji, a niekiedy tylko abstrakcjami, aby przetransponować muzykę na obrazy. Trend ten [...] dochodzi w filmach Oskara Fischingera do pełnego rozkwitu. Jego samowolne twory składają się z systemów poruszających się geometrycznych figur, które kurczą się i rozciągają, spowalniają i popędzają, stosownie do zsynchronizowanej z nimi muzyki Liszta lub Brahmsa^[14].

Disney i Fischinger wymyślają do muzyki Beethovena historię, która w pełnych marzeń sekwencjach odwołuje się do tego, co nierzeczywiste. Kracauer, zafascynowany, choć krytyczny, konstatuje odnośnie do *Fantazji*: „Choć to muzyka wywołuje obrazy, ciągle jest przez nie obezwładniana”^[15]. I rzeczywiście, muzyka Beethovena zostaje zepchnięta na margines przez kolory i formy, a także przez postacie i krajobraz fantazji, w którym zniesiono siłę ciężenia. Z jednej strony jest ona motorem obrazów, z drugiej zaś jej percepcja odbywa się nieświadomie.

Natomiast medialna koncepcja *Fantazji*, ukierunkowana na popularyzację tak zwanej muzyki klasycznej, okazała się wbrew temu nader nowoczesna. Zainteresowanie filmem wywodzi się z innego po-

[13] Mungen 2001a, s. 9.

[15] Ibidem, s. 209.

[14] Kracauer 1964, s. 209–210.

ziomu niż poziom treści i odnosi się do początków poszczególnych sekwencji, z których każda łączy świat realnego postrzegania ze światem fantazji, pozwalając przejść jednemu w drugi, tak jak człowiek przechodzi ze stanu czuwania w stan snu z towarzyszącymi mu marzeniami sennymi. Najpierw odbiorca widzi pokazanych jako postaci-cienie muzyków orkiestry stojących na podium i słyszy strojenie instrumentów. Dopiero wtedy, gdy orkiestra zaczyna grać, rozpoczyna się film animowany i rozprasza się prozaiczna rzeczywistość muzykującej orkiestry. W ten sposób autorzy filmu bardzo świadomie (przed rozpoczęciem poszczególnych epizodów) odzwierciedlają sytuację recepcyjną widza kinowego, i to w kontekście muzyki klasycznej. Fantazja słuchacza koncertowego, którego odbiorca filmu ma sobie wyimaginować, zostaje wprowadzona w ruch i zmanifestowana przy pomocy środków filmu animowanego. (75) Obrazy, które w tej roli widz ogląda teraz przy akompaniamencie symfonii *Pastoralnej* Beethovena, przenoszą go w świat marzeń z baśniowymi postaciami i fantastycznymi krajobrazami. Tytuł Disneyowskiego filmu zapowiada pewien program: *Fantazja* jest apelem o to, by podczas słuchania utworów muzycznych puścić wodze własnej wyobraźni, jednakże w narzucanych przez samo „medium” granicach: naturalnie, w filmie fantazja zostaje znowu przycięta przez zderzenie z obrazami Disneya i Fischingera.

3.

W przeciwieństwie do Disneyowskiego filmu *Fantazja*, nastawionego na dużą skuteczność w odniesieniu do publiczności i zmuszonego uwzględniać czynniki ekonomiczne, w wypadku filmu *Déserts (Pustynie)* Billa Violi do muzyki Edgarda Varèse’a chodzi o projekt, który w kontekście sztuk plastycznych powstał jako dzieło na zlecenie o ambicjach przede wszystkim artystycznych. Porównać można jednak wspólne obu pracom założenie podstawowe: Disney, podobnie jak Viola, „obrazują” utwór z dziedziny muzyki klasycznej i w obu wypadkach obraz i muzyka wchodzi w analogiczny związek, to znaczy: chcą być odbierane równocześnie. Kolejnego punktu dla porównania dostarcza sytuacja inscenizacyjna, w której muzyka jest widzialnym fenomenem w sali koncertowej. Zmiana percepcji od rzeczywistości do „snu” została u Disneya uwypuklona dokładnie w miejscu przenikania postaci-cieni widzialnej (jeszcze) orkiestry w obrazy animowane. Violi chodzi nie tylko o kwestię percepcji, lecz także o to, co widzialne w muzyce w procesie jej powstawania: tak jak w filmie niemy, umiejscawia on orkiestrę w ciemnej przestrzeni przed ekranem. Podczas projekcji filmu muzycy na żywo grają utwór Varèse’a, a dyrygent troszczy się o synchronizację obrazu i muzyki. Viola buduje tu sytuację przestrzenną, która wpisuje się w kontekst historycznego zwrotu ku czasom filmu niemego, ale która zakorzeniona jest jednocześnie w kontekstach sztuki współczesnej, przede wszystkim w performansie i sztuce instalacji. To, że muzyka wykonywana jest na żywo i w zasięgu

wzroku, ma szczególne znaczenie również dla filmu. W wersji transmitowanej przez telewizję, która w mojej analizie posłużyła za punkt wyjścia, orkiestra została wyciemniona i jest niewidoczna.

Urodzony w 1883 w Paryżu, a zmarły w 1965 roku w Nowym Jorku Edgard Varèse był jednym z najbardziej znaczących kompozytorów XX wieku^[16]. Po zdobyciu wykształcenia w Paryżu (76) przybył najpierw do Berlina, a w 1915 roku opuścił Europę, by udać się do Stanów Zjednoczonych i pracować w Nowym Jorku. Zarówno jako kompozytor, jak i jako dyrygent optował tu za Nową Muzyką. Jego kompozytorski rozkwit przypada na lata 1920–1936, kiedy to pisał utwory na orkiestrę z dużą obsadą, które co prawda później – jak w wypadku *Bourgogne* – częściowo zniszczył. Następnie dopiero w latach pięćdziesiątych powrócił wraz z dwoma dużymi projektami do życia publicznego – z *Poème électronique* dla zaprojektowanego przez Le Corbusiera pawilonu Philipsa na światowej wystawie w Brukseli w 1958 roku i z *Déserts*, których komponowanie rozpoczął w 1950 roku^[17]. Oba utwory sięgają po możliwości „son organisé”, czyli brzmień elektroakustycznych, które włączane są do przedstawienia dzięki wcześniejszemu nagraniu na taśmie dźwiękowej.

W odniesieniu do prądów w muzyce francuskiej, reprezentowanych na przykład przez Erica Satie’ego, jak również w nawiązaniu do konceptów Amerykanina Charlesa Ivesa, centralną była dla Varèse’a idea uprzestrzennienia muzyki. Wraz z czynnikiem przestrzeni w muzyce w grę wchodzi aspekt, który zaniedbuje strukturę muzyki – modelowanej w gruncie rzeczy w sposób decydujący przez czas – i który dodatkowo świadomie włącza w obręb pojęcia muzyki aspekty innych form sztuki, głównie z zakresu sztuk plastycznych. Muzyka Varèse’a wystrzega się pospolitych modeli formalnych, jak stwierdza Grete Wehmeyer, która wychodząc od opisu muzycznych klasterów dźwiękowych, swoją własną analizę *Déserts* opiera na obserwacji „epizodów” lub „anegdot” muzycznych^[18]. Przestrzenny aspekt muzyki osiągniany jest u Varèse’a wskutek płaszczyznowego kształtowania motywów, które za pośrednictwem barw brzmieniowych (przede wszystkim perkusji) zostaje rozwinięte w głąb. Jego muzyka sprawia przez to raczej wrażenie statycznej niż „rozwijającej się”. *Déserts*, których paryskiej premierze w 1954 roku towarzyszył wielki skandal^[19], były dziełem, wraz z którym Varèse-kompozytor przełamał swoje prawie dwudziestoletnie milczenie.

Istnieją liczne oznaki, wśród nich wiele wypowiedzi samego Varèse’a (zob. niżej), świadczących o tym, że *Déserts* w pierwotnym zamysle nie miały być utworem czysto orkiestrowym, czyli takim, jaki przedstawiono na premierze w Paryżu, lecz jako muzyka dającym się w idealny sposób zrealizować w kontekście filmu^[20]. Olivia Mattis

[16] Do Varèse’a ogólnie por. Wehmeyer 1977 i Griffiths 2001.

[17] Griffiths 2001, s. 274.

[18] Wehmeyer 1977, s. 83–85.

[19] Mattis 1992, s. 190.

[20] Ibidem, s. 193 i n.; Wehmeyer 1977, s. 81–82.

wykazała ponadto, że *Déserts* we wczesnym stadium koncepcji pomyślane były nawet jako część wielkiego multimedialnego spektaklu, który podczas wielogodzinnej prezentacji miałby doprowadzić do połączenia różnego rodzaju mediów – w całkowitej zgodzie z głoszoną przez Varèse’a zasadą uprzestrzennionej muzyki, w której obraz i dźwięk (77) stanowią dwie strony tego samego fenomenu^[21]: „the final musical incarnation of *Déserts* is but one aspect of a grand, apocalyptic conception which combined visual images with the organized sound”^[22].

Varèse, jako szermierz multimedialnej koncepcji sztuki, kierującej się ku idei Gesamtkunstwerku, zainteresowany był także filmem jako artystyczną formą wyrazu. Pracował on w filmie i wyposażył w muzykę dwa dokumenty Thomasa Boucharda poświęcone artyście (Fernandowi Léger i Joanie Miró). Partytura do filmu o Légerze, którego premiera odbyła się w 1946 roku, jest kompilacją jego własnych utworów orkiestrowych, w filmie o Miró natomiast korzystał on również z muzyki innych kompozytorów^[23].

Dla Hollywood i jego rynkowych kryteriów Varèse miał wszakże niewiele sympatii, chociażby z tego powodu, że – mimo kilku podejmowanych prób – jego nieprzeciętne pomysły stworzenia muzyki do filmu (zob. niżej) nie spotkały się z uznaniem. I tak na przykład do filmu *Carnegie Hall* Borrisa Morrosa przedłożył on muzykę, którą następnie jednak wycofał^[24]. *Carnegie Hall* – w takiej postaci, w jakiej później wszedł do kin – jest interesującym przypadkiem o tyle, o ile akcja filmu fabularnego tworzy w nim ramy, w obrębie których muzykę klasyczną ze słynnymi wykonawcami (odgrywanymi w filmie, tak jak Leopold Stokowski, siebie samych) zaprezentować można w sytuacji koncertowej. A zatem w pewnej mierze także i ten film pasuje do przedstawianej tu tematyki, oferuje jednak mało interesujące próby rozwiązań problemu konfrontacji muzyki i obrazu, gdyż sposób opatrywania muzyki w obrazie w obrębie (odtworzanej) sytuacji przedstawiania wchodzi raczej w zakres filmu koncertowego.

Varèse mimo wszystko okazywał pewne zafascynowanie *Fantazją* Walta Disneya. Film ten wywarł na nim wrażenie ze względu na możliwości popularyzacji muzyki klasycznej, tak że w 1952 roku dążył on początkowo do urzeczywistnienia projektu *Déserts* wspólnie z Disneyem i jego współpracownikami, Fischingerem i Stokowskim, dwoma artystami, których bardzo cenił^[25]. Do realizacji filmu *Déserts à la Disney* jednak nie doszło. Pozycje estetyczne były nie do pogodzenia. Widać to wyraźnie w jednym z listów Varèse’a z 1940 roku, w którym wyjaśnia on swój punkt widzenia pewnemu producentowi filmowe-

[21] „Image and sound were two sides of the same phenomenon for the composer”. Mattis 1992, s. 188.

[22] Por. ibidem, s. 190.

[23] Ibidem, s. 202. Na temat Varèse’a i filmu zob. ibidem, s. 198–203.

[24] Ibidem, s. 203.

[25] Ibidem, s. 193. O Fischingerze zob. ibidem, s. 188–189.

mu z Hollywood. Varèse nakreśla tu szczegółowo swoje wyobrażenia na temat muzyki dla filmu, (78) odwołując się do własnego konceptu „son organisé”, wyprodukowanego wcześniej i nagranych na taśmę elektroakustycznego dźwięku:

A new dramatic situation in a motion picture will call for a corresponding new use of the organized sound, its direct purpose being to achieve an adequate response. ... Much of the criticism of the over-loud blaring of the conventional symphony orchestra throughout the march of a film comes from a realization – conscious or unconscious – that the emotional appeal of the music is too reminiscent of past experiences and does not correspond directly enough to actions taking place on the screen... There is a discrepancy between actual happenings and a sound commentary produced entirely by concert instruments which had already reached their climax in the 18th and 19th centuries, and whose texture cannot possibly suggest the sounds we expect to find surrounding the action nor the visually logical source of these sounds. ... [When] on the screen we see a tremendous cataclysm of nature, cyclone or tornado for example, the accompanying commentary by a large symphony orchestra is too apt to evoke for the hearer not this particular, real drama of nature, but rather a gesticulating conductor leading his men through a tempest of William Tell or The Flying Dutchman or any other too well-remembered program music. Why not startle the imagination into a realization of the actuality of the unfolding drama (whether of nature or of human lives) by the use of combinations of sound possible today but which never before today could have been produced?[26]

Wysuwany przez Varèse'a ideał muzyki dla filmu jest, jeśli mierzyć go obowiązującymi wtedy, ustalonymi przez Hollywood standardami, nieortodoksyjny, a przez przywołany obraz żywo gestykującego dyrygenta, w swoją koncepcję muzyki filmowej włącza on nawet krytykę zwykłego funkcjonowania przemysłu koncertowego[27]. Idealna muzyka filmowa, jak twierdzi Varèse, przede wszystkim nie powinna wywoływać skojarzeń z tym, co znane. Należy raczej za pomocą jak najbardziej zindywidualizowanych nawarstwień dźwięku ewokować to, co nowe. Podobnie jak określona scena filmowa w swojej odrębności wytwarza – jak pisał Varèse – bardzo określoną, pojedynczą „sytuację dramatyczną”, tak też dobra muzyka filmowa powinna reagować właśnie na to, co w tej sytuacji jest unikatowe – wbrew pogładowi, jakoby muzyka filmowa miała wspierać czy też powodować pojawianie się znanych modeli uczuciowych. Taką właśnie „aktualną brzmieniowość” [„aktuelle Klanglichkeit”] można by, tak Varèse, z powodzeniem osiągnąć, stosując w szczególności nowe środki naszych czasów. Wzmiankę o tym, że owa aktualna brzmieniowość jak dotąd nie jest dostępna, należy interpretować jako zapowiedź jego działań na polu elektroakustyki w okresie powojennym. Już w 1940 roku Varèse myślał o muzyce dla filmu, co urzeczywistnił później w swoim projekcie *Désert* dzięki włączeniu muzyki elektroakustycznej.

[26] Ibidem, s. 201.

[27] Por. cytaty Varèse'a pod koniec artykułu.

Kolejny istotny aspekt w ideale muzyki filmowej Varèse'a jest, jak można to (79) zrekonstruować na podstawie rozmaitych źródeł, tak samo nieortodoksyjny, jak zaznaczająca się tu rezerwa względem oczekiwań audytywnych. Wnioskując z przemyśleń poprzedzających projekt *Déserts*, zgodnie z wyobrażeniem Varèse'a idealnie byłoby móc odwrócić zwykły porządek produkcji filmowej: a zatem najpierw trzeba by mieć muzykę, na którą film mógłby potem odpowiedzieć^[28]. Muzyka do *Déserts* jest w związku z tym realizacją ideału muzyki filmowej, który był ideałem Varèse'a.

Za następny ważny katalog uwag do szczególnej estetyki muzyki dla filmu według Varèse'a można uznać „propozycję” [„proposal”] wyposażania muzyki w obrazy, sformułowaną przez niego w 1952 roku i zawierającą dość konkretne wskazania odnośnie do tego, jak realizować film do *Déserts*. Tekst ten jest ważnym dokumentem właśnie z perspektywy rozwijanej tu tematyki. Jako komplementarny do samej muzyki wyznacza bowiem nadrzędne ramy, w obrębie których ma się rozwijać praca filmowa. Pozwolę sobie na obszerny cytat:

The idea of the project is to produce a picture new in conception in its relationship between images and sound. Not a travalogue or anecdotal [sic], this picture will reveal certain aspects of the U.S.A., its theme being the American Deserts. – By deserts must be understood all deserts: deserts of earth (sand, snow, mountain), deserts of sea, deserts of sky (nebulae, galaxies, etc.), and deserts in the mind of man. – For this multiple conception of deserts, visual image and sound will be used in its unique way to communicate the beauty and the mystery of that solitude which finds such an intense, though perhaps not consciously understood, response in every human heart. [...] – For the realization of my project the score will be written first, rehearsed and recorded on the sound track. Duration, 20 to 30 minutes approximately. The score will be a complete unit in itself. The dynamic tensions, rhythms (or better RHYTHM, element of stability) will naturally be calculated with the film as a whole in mind. The director of the photography will familiarize himself thoroughly with the score and details will be discussed before he starts his shooting expedition. From the film material he brings back, a choice will be made, a continuity extracted, in which images, sequences etc. will be used to obtain planes and volumes which will be organized and so composed as to obtain a final montage to be fitted to the already existing musical construction. The views of earth, sky, water will be filmed in parts of the American deserts: California (Death Valley), New Mexico, Arizona, Utah, Alaska: sand deserts, lonely stretches of water anywhere, solitudes of snow, steep deserted gorges, abandoned roads, ghost towns etc. For star galaxies, nebulae, mountains of the moon, existing photographs could be used. Camera: 35 millimeter, black and white, infra-red (if desirable colour) telescopic. The whole must give a sense of timelessness, legend, Dantesque apocalyptic phantasmagoria. – I have chosen deserts because I feel them and love them, and because in the United States this subject offers unlimited possi-

[28] Por. wywiad z George'em Charbonnierem, we fr. oryginalne w: Mattis 1992, s. 339. W niem. tłumaczeniu w: Wehmeyer 1977, s. 81.

bility of images which are the very essence of a poetry and magic and which few people realize are to be (80) found in this country. – I think that the time is ripe for such an undertaking. People realize more and more that quality not only counts but is beginning to pay. It might also be interesting to stress later on that this is the first time that a score has been written with a film in mind before the photographs were taken. – There will be no expenses for actors, narrator, sets etc. I plan to use an instrumental ensemble of twenty men, and a small chorus of the same number. The expenses to be figured on will be: chorus, ensemble, conductor, recording, filming, photographers, sound men, travelling etc.[²⁹]

4.

Urodzony w 1951 roku w Nowym Jorku Bill Viola uchodzi za jednego z najbardziej znaczących artystów wideo-artu naszych czasów. W jego pracach wideo wprowadzone zostaje w kontekst instalacji. Ruchomy obraz działa zatem nie dla samego siebie, lecz w kombinacji ze zdarzeniami dźwiękowymi wypełnia przestrzeń, którą kształtuje artysta. Dzieje się tak na przykład w instalacji wideo i audioinstalacji pod tytułem *The Greeting* z 1995 roku, która odwołuje się do obrazu włoskiego artysty renesansu Iacopo da Pontormo. W *The Greeting* pokazuje się w ekstremalnym zwolnieniu powitanie dwóch kobiet, w którym rzeczywisty czas trwania sceny wynoszący 45 sekund rozciągnięty zostaje do 10 minut prezentacji. Obrazy wideo wyświetlają się na ekranie w ciemnym pomieszczeniu i towarzyszą temu powoli zmieniające się brzmienia[³⁰]. Biorąc pod uwagę kontekst wczesnych, dziewiętnastowiecznych instalacji obrazowo-dźwiękowych z zakresu sztuki rozrywkowej (zob. wyżej), w tej pracy Violi zwraca uwagę bliski związek z formą *tableau vivant*. Viola odtwarza malowidło włoskiego renesansu i przenosi je ze stanu spoczynku w stan ruchu, który sprawia, że każdego momentu ekspresji postaci doświadczać możemy jako pojedynczego gestu[³¹]. W formie rozszerzonej Viola wraca do tej tradycji Żywego Obrazu także w filmie *Déserts*, choć czyni to w sposób bardzo indywidualny. W partiach filmu odwołujących się bezpośrednio do człowieka (81) (zob. niżej), nadal działa zasada *tableau*, jednak – inaczej niż w wypadku obrazu Pontormo – nie naśladuje się konkretnego pierwowzoru.

Film Violi do muzyki Varèse'a powstał w 1994 roku na zaproszenie Ensemble Moderne we Frankfurcie przy współpracy z ZDF[³²]

[29] Ten nie opublikowany za życia Varèse'a tekst znajdował się w jego liście do Merle'a Armitage'a z 4 lipca 1952 roku. Cytuję za: Mattis 1992, s. 195–196.

[30] Viola 1999, s. 122.

[31] Hartmut Böhme (2001, s. 9) nie docenia, moim zdaniem, tego historycznego wymiaru, kiedy nazywa instalację „kiczowatą wideo-rekonstrukcją” malowidła. W szeroko pojętej estetyce Violi, którą można określić wręcz jako estetykę muzyczną i która, przez podejmowanie zasady *tableau*, wykazuje rysy niemal operowe, prace tego rodzaju, jak mi się wydaje, zaj-

mują miejsce centralne. Za punkt wyjścia silnie nacechowanej muzyką sztuki Violi można uznać jego spotkanie z pianistą i kompozytorem Davidem Tudorem oraz wieloletnią współpracę z tym artystą przy projekcie *Rainforest* od 1973 roku (wspomina o tym Viola 1999, s. 196). Na temat stosunku Violi do muzyki zob. także *The Sound of One Line Scanning*, w: Viola 1995, s. 153–168.

[32] Zweites Deutsches Fernsehen – program drugi niemieckiej telewizji publicznej [przyp. tłum.].

i Arte^[33]. Celem tego przedsięwzięcia było pośmiertne zrealizowanie czegoś z pierwotnych idei Varèse'a. Viola miał do dyspozycji około dwudziestu pięciu minut muzyki skomponowanej przez Varèse'a na czternaście instrumentów dętych, fortepian, dużą grupę perkusyjną i dwie taśmy ze spreparowanym dźwiękiem – muzyki, która operuje barwami dźwięku szybko zmieniającymi się w swoich różnorodnych niuansach i tworzy własną, nieregularną i skomplikowaną rytmikę. Parametr barwy dźwięku wiąże w muzyce Varèse'a zakresy muzyki instrumentalnej, granej na żywo, z muzyką elektroakustyczną z taśmy, funkcjonując ponadto jako element łączący z filmem Violi.

Viola, nawiązując do „propozycji” Varèse'a (zob. wyżej), nie opowiada historii w sensie akcji filmowej. Można tu wyróżnić dwa poziomy opowiadania obrazem. Z jednej strony Viola ukazuje widoki świata zewnętrznego – pejzaże o przeciwstawnym charakterze, jak najbardziej nawiązujące do założeń Varèse'a, z drugiej zaś przedstawia on widok wnętrza pomieszczenia, wymyślony przez siebie samego, interpolowany w trzech miejscach filmu i nieposiadający odpowiednika w „propozycji” Varèse'a. Obrazy filmowe ukazujące zewnętrzne widoki łączą ze sobą mniej lub bardziej wyraźnie rozpoznawalne treści. Niektóre obrazy są zniekształcone i jawią się przez to jako wyabstrahowane ze swojej pierwotnej przedmiotowości. Z tymi zewnętrznymi widokami skonfrontowane zostaje oświetlone lampami elektrycznymi wnętrze pomieszczenia. Tu znajduje się stół, przy którym zasiada mężczyzna, tutaj je on zupę, tu nalewa sobie wodę do szklanki, aż wreszcie pod koniec filmu miejsce to zanurza się w niewidocznej dotąd wodzie ukazującej się na pierwszym planie. Zaskakująca sekwencja końcowa odnosi się wyraźnie do metaforyki światła i koloru, nawiązującej do partytury Varèse'a. Tak jak w muzyce parametr barwy dźwięku jest wspólnym punktem odniesienia dla muzyki instrumentalnej i elektroakustycznej, tak i światło stanowi cechę wiążącą skrajnie przeciwstawnie ukazane krajobrazy zewnątrz i wnętrza. Główna akcja filmu zapowiada temat Violi. Chodzi mu o pokonanie powierzchni: „In short, landscape is the link between our outer and inner selves”^[34]. Wydaje się, że dzięki zastosowaniu metafory „landscape”^[35] przeciwstawność tego, co zewnętrzne, i tego, co (82) wewnętrzne, zostaje w tym właśnie zakończeniu zniesiona.

[33] Viola 1999, s. 197.

[34] W tekście *Landscape as Metaphor*, w: Viola 1995, s. 253–255 (255).

[35] Na ten temat zob. w szczególności pisma Violi. „Landscape” rozumie on niekoniernie jako konkretne miejsce: „Perception over Time Transforms the Landscape into Story. [...] The concept of Dreamtime and its song lines is an extraordinarily complex and beautiful system. In it, the landscape is engaged as a living thing, and the earth's features are revealed as pla-

ces where the totemic beings of the mythic time, called 'the Dreaming', emerge, reenter, and / or transform the surface of the earth. The landscape itself is an imprint, the living embodiment of the mythic time still accessible to those living today. Walking through the landscape then becomes a re-telling of the stories of these beings, usually through singing”. Por. *The Visionary Landscape of Perception*, w: Viola 1995, s. 219–225 (220).

Na podstawie pierwszej części filmu, zawierającej pierwszą interpolację przestrzeni wnętrza^[36], chciałbym ukazać kilka zasadniczych spraw dotyczących stosunku obrazu i dźwięku. Ważne są tu dla mnie trzy punkty. Po pierwsze, nakreślę ogólnie strukturę obrazu i muzyki. Po drugie, wypowiem się na przykładzie formotwórczych dyspozycji filmu i muzyki na temat tych aspektów treści, które odnoszą się do tytułu muzyki i filmu *Déserts* (czyli pustynie). W centrum znajdzie się tu pojęcie krajobrazu według Violi. Po trzecie, poruszę zagadnienie analitycznej jakości obrazów, wiwisekcyjnej siły medium filmu w relacji do jego założeń, czyli w relacji do muzyki.

5.

1. Swoimi zdjęciami Viola odpowiada bezpośrednio na strukturę muzyki. Zmiana obrazu nieustannie koreluje z włączaniem się określonych instrumentów lub grup instrumentalnych w muzyce. Zgodności takie stają się wyraźne na przykład pod koniec pierwszej sekwencji, kiedy to migotanie obrazu w porównywalny sposób zostaje odzwierciedlone zmienną brzmieniowością w muzyce. A zatem przejście w stosunkowo długo wyświetlany obraz horyzontu na pustyni następuje równocześnie z wejściem *tutti* w muzyce. W zaskakującej synchronizacji z muzyką następują błyskawice, z których każda zbiega się z krótkim wejściem fortepianu oraz instrumentów dętych. Błyskawice Violi podchwytyją poniekąd malowniczo formę brzmieniową Varèse'a – prawie tak, jak kompozytor mógłby odpowiedzieć malarstwem dźwiękowym na obraz. Viola z tej dwoistej zasady w obrazie i muzyce nie robi bynajmniej reguły. Przeważnie rytm obrazów i przebieg muzyki przechodzą – nawet jeśli niezręcznie – w pewien rodzaj współistnienia, prowadząc częstokroć do pełnych znaczenia kontrastów. (83) Momenty, w których zdjęcia zbiegają się równocześnie z określonymi wejściami muzyki, tworzą niejako kłamerę spajającą na krótko podwójną linię czasową muzyki i ruchomego obrazu.

2. Formotwórcza dyspozycja Varèse'a staje się widoczna w omawianym tu fragmencie przy pierwszej zmianie płaszczyzn polegającej na przejściu od zewnątrz do wewnątrz. Viola przyporządkowuje obydwu określonym przez utwór Varèse'a zakresom, muzyce orkiestralnej i muzyce elektroakustycznej z taśmy, różnorodne pod względem narracji obrazowej płaszczyzny filmu. Ikonograficznie tworzy on przez odwołanie do utworu Varèse'a dwa kontrastujące ze sobą obszary. To przeciwstawne założenie celuje, podobnie jak inne elementy, w zasadnicze dla Violi *vis-à-vis* tego, co zewnętrzne, i tego, co wewnętrzne, krajobrazu jako przestrzeni fizycznej i krajobrazu jako zindywidualizowanego wyobrażenia^[37]. Pustynia jako metafora odwołuje się do

[36] Koniec pierwszej interpolacji następuje ok. 6'40".

[37] Por. pisemny projekt Violi do *Déserts* z października 1993 roku w: Viola 1995, s. 261–264 (262).

wewnętrznych stanów człowieka przebywającego w izolacji i samotności. Ale dla Violi jest ona równocześnie miejscem, w którym „zbiega się nieskończona przyszłość z nieskończoną przeszłością” [38], a więc kosmicznym stanem lub przestrzenią.

Pod fragmenty, w których ansambl gra muzykę wyłącznie *live*, Viola podkłada przestrzenie zewnętrzne – widoki pustyni i morza, jak również inne krajobrazy, przeważnie o tematyce przyrodniczej z czterema żywiołami: wody, ognia, powietrza i ziemi. Dla przykładu „woda” w filmie ukazana jest jako płaszczyzna; stając się widzialnym, migotające powietrze w niektórych scenach w sposób namacalny odzwierciedla strukturę znajdującą się w ruchu powierzchni wody. W ostatniej sekwencji mężczyzna rzuca się do tej wody, przecinając tym samym jej powierzchnię. Tuż za nim do wody wciągnięta zostaje lampa stołowa, która jakby w cudowny sposób nawet tam nie przestaje świecić – powstaje piękna utopia dzięki nałożeniu się tego, co zewnętrzne, na to, co wewnętrzne [39].

Trzem interpolacjom taśm dźwiękowych Viola przyporządkowuje sekwencje przestrzeni wewnętrznej ze stołem, ze znajdującymi się na nim rekwizytami i z mężczyzną. Podobnie jak w pierwszej interpolacji postępuje on w dwóch kolejnych, późniejszych miejscach filmu, doprowadzając do konfrontacji przestrzeni zewnętrznej z przestrzenią wewnętrzną. W momencie przechodzenia do pierwszej interpolowanej części z jej elektroakustycznymi dźwiękami obraz zaciemnia się na chwilę. Po jego rozjaśnieniu ukazuje się nam pomieszczenie (84) ze stołem pośrodku. Z lewej strony pada silne światło. Na stole stoi lampa, która później wpadnie do wody. Wytworzone elektroakustycznie dźwięki z jednej strony wchodzą w związek ze sztucznym światłem pomieszczenia, z drugiej zaś swoim zwolnionym tempem i wynikającym z tego opóźnieniem dają się odnieść do tak samo spowolnionych ruchów mężczyzny. W tym zestawieniu u Violi powstaje niemal wrażenie, jak gdyby muzyka akustycznie wypełniała wewnętrzne życie mężczyzny w całej jego kompleksowości. Akurat to, co elektroniczne, Viola kojarzy z tym, co ludzkie.

3. Ważną rolę w filmie Violi odgrywa układ barw. Sekwencje czarno-białe kontrastują z takimi fragmentami filmu, w których dominuje lub zostaje podkreślony jeden jedyny kolor – jak dla przykładu na początku granat nieba, kiedy to pojawiają się błyskawice lub też czerwień ognia. W odniesieniu do muzyki postępowanie Violi z barwami w sekwencjach o jednym bardzo wyraźnie zaakcentowanym kolorze można interpretować następująco: muzyka Varèse’a w swym brzmieniu całościowym ujęta jest z założenia raczej kalejdoskopowo. W swojej muzyce, wykazującej się mimo dużego zróżnicowania pewną mo-

[38] Z wywiadu z ZDF poprzedzającego emisję *Déserts*.

[39] Ilustracje świecącej pod wodą lampy zob. w: Viola 1999, s. 115 i Viola 1995, s. 264. Zob. także szkic do projektu w: Viola 1995, s. 261.

notonią, przykładał on nieustannie wagę do rozległego spektrum barw dźwięku. Krótkie, wciąż na nowo pojawiające się uwypuklenie pojedynczego koloru tonie u Varèse’a w różnorodności głosów. Natomiast dwa zasadnicze kolory dają się zdecydowanie wyróżnić – są one niejako wszechobecne w rozmaitych odcieniach. Jeden z tych idiomów koloru posługuje się dźwiękami głuchymi i głębokimi, drugi natomiast – wysokimi i przenikliwymi. Viola wykorzystuje te podstawowe kolory Varèse’a, rozciągając je w wybranych miejscach jak gdyby na większą płaszczyznę jako całość, a tym samym jako aspekt częściowy muzyki, podczas gdy Varèse włącza pojedyncze kolory do brzmienia całościowego, wykorzystując je raczej pointylistycznie. Granat nieba i czarno-biały kolor początku podchwytyują głębokie i niepokojące kolory zasadnicze Varèse’a, podczas gdy płonąca czerwień ognia przyporządkowana jest wzburzonym skłębieniom dźwięku wyższych rejestrów instrumentów.

6.

Muzykę, która była wprawdzie pomyślana jako filmowa, ale do czasu jego filmu nie znalazła swego kontrmedium, będąc recypowaną jedynie jako muzyka koncertowa, Viola stawia w kontekście obrazowym. Muzyka, najbardziej abstrakcyjna ze sztuk, z pomocą możliwości, jakie daje film, na powrót staje się bliższa naszej własnej egzystencji. Nie widok grającego instrumentu jest tutaj kojarzony z muzyką, lecz obrazy wypływające z artystycznej indywidualności. (85) Varèse miał coś podobnego na myśli, jak na to wyraźnie wskazuje jego komentarz z 1952 roku, odnoszący się do powszechnie przyjętej sytuacji koncertowej: „I no longer believe in concerts – the sweat of conductors and the flying storms of virtuosos’ dandruff”^[40]. Varèse chciał na nowo zdefiniować muzykę w odniesieniu do środowiska naturalnego człowieka, i to za pomocą obrazów tego świata, a nie (jak przypadkowo powstających) obrazów ciężko pracujących muzyków. Film Violi dokumentuje tę wzajemnie się dopełniającą energię muzyki i ruchomego obrazu. Jego film analizuje muzykę Varèse’a w tym właśnie sensie.

Jak zatem kontynuować tę interpretację Violi?

Krajobraz przedstawiany jest w performansie Violi pod tytułem *Déserts* na trzech jakościowo różnych płaszczyznach:

1. Krajobraz w ujęciu zewnętrznym rozumiany jest jako odzwierciedlenie czegoś konkretnego, a więc krajobraz jako pustynia w sensie topograficznym. Aspekt takiego zewnętrznego odzwierciedlenia stanowi jednak zarówno dla Varèse’a z jego tworzeniem *Déserts*, jak i dla Violi z jego uwięzionymi w konkretnych obrazach jedynie punkt wyjścia, którego kontynuacją jest głębsze rozumienie pojęcia krajobrazu w muzyce i w sztukach plastycznych.

[40] Mattis 1992, s. 191.

2. Synestezyjnie utworzona analogia dramaturgii barw obrazu i dźwięku wyraźnie już wykracza poza owo ujęcie zewnętrzne, a poprzez obrazy Violi zostaje silnie naznaczona pierwiastkiem kosmicznym – przede wszystkim przez stale pojawiającą się asocjację z czterema żywiołami. Kolor – tak w muzyce, jak i w filmie – staje się najważniejszym środkiem artystycznego wyrazu.

3. Centralnym zjawiskiem we właściwym dla Violi rozumieniu krajobrazu jest rozpuszczenie powierzchni, zanurzenie w tym, co wewnętrzne (bądź zewnętrzne). Sceny wnętrza dopuszczają asocjację nawiązującą do estetyki *tableau* – nawet z odwołaniem się do historii sztuki, jak w obrazie Pontormo, choć mniej konkretnym. Mężczyznę można scharakteryzować jako swego rodzaju eremity, który wycofał się z życia w głąb siebie samego – pożywienie, woda, książka, a zwłaszcza światło są dla niego na tej duchowej emigracji ważnymi towarzyszami. „Pustynia” zostaje więc naznaczona jako miejsce kultury i nadziei. Jeśli przestrzenie zewnętrzne ukazują (przeważnie) zdjęcia przyrody, to w scenach wnętrza pojawiają się z kolei zdjęcia cywilizacji, czego symbolem jest przede wszystkim światło elektryczne, a więc coś sztucznego. Postać Violi rekapitułuje tu pewien topos z historii sztuki, okazując się swego rodzaju nowoczesnym Hieronimem, który wycofał się z życia na pustynię swojej własnej samotności, by oddać się studiowaniu, a następnie przełamał powierzchnię i (86) wręcz (na powrót) zanurzył się w świat zewnętrzny. Jak gdyby wymiana zewnętrznego na wewnętrzne i wewnętrznego na zewnętrzne gwarantowała ludzką egzystencję.

Viola konkretyzuje swoimi obrazami muzykę Varèse’a – zarówno w krajobrazach tego, co zewnętrzne, jak i tego, co wewnętrzne. Przebicie powierzchni, przejście z jednego stanu w drugi, umożliwia dostęp do innego świata. Varèse oddaje tę przeciwstawność zewnętrznego i wewnętrznego poprzez podobną brzmieniowość dwóch zakresów – muzyki wykonywanej instrumentalnie i dźwięków elektroakustycznych. Dokonaną przez Violę interpretację Varèse’a można rozumieć nie jako konkretyzację pewnej topografii, lecz jako konkretyzację zindywidualizowanego ludzkiego stanu – w tym wypadku eremity.

Mimo że omawiane przykłady filmów dla muzyki opierają się – jak mogliśmy to zaobserwować u Disneya i Violi – na dość różnorodnych założeniach artystycznych, można jednak stwierdzić, że muzyka koncertowa (w najszerszym tego słowa znaczeniu) pojawia się tu w kontekście plastycznym. Podobnie jak Varèse, również Disney nie był zainteresowany obrazem grających muzyków. Rzeczywistość koncertową przesłonił on pogrążonymi w marzeniach obrazami wyimaginowanego słuchacza muzyki. Wczesnym szermierzem tego rodzaju filmów muzycznych, którym towarzyszyć miała – za czym optował także Disney – popularyzacja muzyki klasycznej, był sam Claude Debussy. W 1913 roku wyraził się on następująco:

Tymczasem pozostaje nam jeden środek, by wzbudzić upodobanie ludzi nam współczesnych do muzyki symfonicznej – połączmy muzykę absolutną z filmem! Otóż film właśnie – taśma filmowa jako nić Ariadny – umożliwi nam wydostanie się z tego niepokojącego labiryntu. [...] Niezliczone rzesze słuchaczy, których zanudza *Pasja według św. Mateusza* czy też *Missa Solemnis*, odnalazłyby swoje pełne skupienie i odczuwanie, gdyby tylko ekran filmowy zajął się ich potrzebami. W filmie można by nawet ująć te chwile, które autor przeżywał podczas komponowania swojego dzieła...^[41]

Pomimo takiej wizji, w której film miał się stać ważnym medium recepcji muzycznej, filmy dla muzyki pozostały wyjątkami w historii filmu. Ten szczególny wypadek tworzenia obrazów filmowych po linii muzyki pozwala jednak w dużym stopniu rozpoznać zagadnienie ilustracyjnego komponentu obrazu i muzyki w obrębie całościowej aranżacji umuzycznionych obrazów. W filmie z muzyką obrazy na bieżąco konfrontowane są z wypowiedzią muzyczną, a film dociera ostatecznie do źródła muzyki. Jeśli uważnie przyjrzymy się filmom, w których znaczący udział przypada muzyce, (87) to za pośrednictwem obrazów filmowych możemy uzyskać także odpowiedzi na temat muzyki. Muzyka i film w sposób komplementarny i dla obu stron zapładniający tworzą w filmie swego rodzaju *vis-à-vis*.

przeł. MAREK KASPRZYK

Pierwodruk: Anno Mungen, *Filme für Musik. Edgard Varèse und Bill Viola*, „Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft” 2004, Heft 35 (*Film und Musik*), s. 69–87. Wydanie i tłumaczenie za uprzejmą zgodą Schüren Verlag Marburg / Veröffentlichung und Übersetzung mit freundlicher Genehmigung des Schüren Verlags in Marburg. Cyfry kursywne w nawiasach okrągłych odpowiadają stronom wydania oryginalnego.

[41] Debussy 1913, s. 216–217.