

Dariusz Brzostek

Katedra Kulturoznawstwa UMK

## Audiosfera w utworach literackich Stanisława Lema i ich (dźwiękowych) adaptacjach

Napisać: „Posłuchajmy Lema”, to postawić czytelnika w sytuacji niewygodnie dwuznacznej. Sytuacja ta wynika, rzecz oczywista, z dwuznaczności samego słowa „posłuchać”. Możemy bowiem równie dobrze posłuchać tego, „jak ktoś mówi”, oraz tego, „co ma do powiedzenia” – a nawet, w konsekwencji, „być posłuszni jego słowom”. W odniesieniu do Stanisława Lema dwuznaczność ta nabiera szczególnej wagi, gdyż polski odbiorca jego słów znajduje się pod przemożnym wpływem fantazmatu „Lema-filozofa”, a nawet „Lema-mędrca” – umysłu najwyższej klarowności, z niebywałą przenikliwością diagnozującego bolączki współczesności i równie wnikliwie stawiającego prognozy w kwestii nadchodzącej przyszłości – zaledwie majaczącej na horyzoncie. Zapewne dobrze byłoby, gdybyśmy kiedyś „posłuchali” Lemowych diagnoz, dziś jednak chciałbym zaproponować, abyśmy „posłuchali Lema” w innym sensie (dalekim od „posłuchu”, jaki wzbudzać mogą jego słowa) – dlatego stawiam w tym miejscu proste pytanie: Jak brzmi Lem?

Pytanie to odsyła nas wprost do złożonej i niejednorodnej audiosfery Lemowych dzieł, do wypełniających ją dźwięków i wybrzmiewających w niej głosów, do „bezwzględnej ciszy kosmosu”, do „wszechogarniającego szumu przyszłości”, do „niepokojącego stukania w kosmicznej bazie”, do „tajemnego szeptu robota”... Tak bowiem brzmią światy, w których osadza Lem swe futurologiczne spekulacje, nadając im kształt fantastyczno-naukowych opowieści o człowieku, który, między innymi, nasłuchuje. Warto przyrzeć się im nieco uważniej, sprecyzowawszy wpieryw kilka prostych terminów operacyjnych. Do opisu sfery audialnej utworów literackich Lema, a dokładniej: walorów brzmieniowych świata przedstawionego, doskonale nadają się pojęcia, które zaproponował niegdyś Maciej Gołąb w celu scharakteryzowania dźwiękowych aspektów przedstawienia teatralnego, wyróżniając m.in. fonosferę, czyli pozamuzyczny wymiar audiosfery – swoiste „fakty akustyczne”, zdarzenia dźwiękowe nieplanowane i przypadkowe, generujące zaszumienie przestrzeni akustycznej, a także sonos-

ferę, obejmującą pozamuzyczne, lecz skomponowane, brzmieniowe elementy audiosfery, przede wszystkim jej efekty dźwiękowe ilustrujące akcję, wprowadzające nastrój etc. Trzeci aspekt fonosystemu – melosfera obejmuje dyskursywny i muzyczny aspekt fonosystemu, a więc to, co intencjonalnie skomponowane w sposób estetyczny (jak mowa wiązana z jej rytmiką i instrumentacją głoskową czy wykorzystane kompozycje muzyczne)<sup>1</sup>. Rzecz jasna, w przypadku narracyjnych, epickich tekstów literackich należących do konwencji science fiction ów fonosystem realizuje się przede wszystkim na poziomie opisu fenomenów dźwiękowych należących do świata przedstawionego, rzadziej zaś w warstwie językowo-brzmieniowej samego tekstu<sup>2</sup>. Aby posłuchać niezliczonych, egzotycznych światów Lema, musimy jednak sformułować w tym miejscu jeszcze jedno, nieodzowne pytanie: Czy Lem był czuły na sygnały płynące z audiosfery? Czy jako pisarz posługiwał się także uchem? Nie jest to, bynajmniej, pytanie bezpodstawne, jeśli się pamięta wyznanie, jakie uczynił Lem, tocząc w *Filozofii przypadku* swą tyradę przeciwko Ingardenowskiej koncepcji „wyglądów uschematyzowanych”, która uwierała go swą dosłownością:

Co się wreszcie samej „wizualizacji” tyczy – „wyglądów uschematyzowanych” – nic mi o nich, jako czytelnikowi literatury, nie wiadomo. Nie widzę żadnych koni, ani czytając dzieło Simpsona o ewolucji konia, ani – „Trylogię” Sienkiewicza z jej dzianetami i bachmatami<sup>3</sup>.

Lem przyznaje więc, że czytając (a także pisząc), „nic nie widzi”, nie przekuwa w wyobraźni słów w obrazy i nie posługuje się obrazami, aby nadać im kształt słowny:

Rozkoszuję się **językową** stroną opisów, która tak mi wystarcza, że ani chcę, ani umiem cokolwiek sobie unaocznić. Również i wtedy, gdy piszę powieść, niczego sobie nie wyobrażam. Pomysły pojawiają mi się w świadomości bezobrazowo, co prawda, i nie całkowicie językowo, ponieważ nie są one zrazu porządnie rozczłonkowane na okresy zdaniowe, lecz stanowią raczej osobliwą „mgłę znaczeniową”, która wyraźnie ciąży w pewnych kierunkach (pozaprzestrzennych – bo semantycznych)<sup>4</sup>.

Czy zatem Lem, pisząc (i czytając), słyszy? Co ciekawe, odpowiedzi udzielić nam może sam autor w tej samej książce poświęconej „literaturze w świetle empirii”, w *Filozofii przypadku*:

<sup>1</sup> Zob. M. Gołąb, *Próba definicji fonosystemu przedstawienia teatralnego na przykładzie TIS MW2 Bogusława Schaeffera*, „Pamiętnik Teatralny” 2003, nr 3–4.

<sup>2</sup> W twórczości Lema takim przypadkiem byłaby z pewnością powieść *Powrót z gwiazd*, oferująca czytelnikom także swoistą namiastkę domniemanej „mowy przyszłości” w postaci neologizmów włączonych w obręb narracji („polidukt”, „rast” etc.) – brzmiących w uszach czytelnika „obco” i „futurystycznie”.

<sup>3</sup> S. Lem, *Filozofia przypadku*, Warszawa 1997, t. 1, s. 37.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 37–38.

Są ludzie – do których należą – zdolni, kiedy słyszą tak zwany „biały szum”, to jest jednolity hałas, rozmazany po wszystkich tonach skali dźwiękowej, rzutować w ów szum dowolnie wybraną w myśli melodię i następnie słyszą już ową melodię, tak jak gdyby rzeczywiście jej dźwięki dochodziły ich z zewnątrz, podczas kiedy szum (dalej słyszalny) staje się wtedy jej tłem. Hałas nie może być ani zbyt silny, ani zbyt słaby; „najlepszy” jest ten, jaki wypełnia kabinę samolotu. Gdy się już melodię „rzutowało” w ów miarowy szum, kontynuowanie jej słyszenia nie wymaga żadnej takiej aktywności świadomej, którą można by subiektywnie wyczuć. Odwrotnie: doprowadzenie do tego, aby melodia „ustała”, wymaga rozmyślnej aktywności, podobnie jak odmienienie „słyszanej” w danej chwili – na inną. Przy pewnym „wysłuchaniu się” można nawet „rozpoznawać” głosy śpiewaków i dźwięki poszczególnych instrumentów towarzyszącej im orkiestry. Lecz można sprawić i to, aby pierwotny „szum” stał się sobą – bez żadnej „muzykalnej reszty”<sup>5</sup>.

Ta dźwiękowa wrażliwość, do której przyznaje się Lem, nie narzuca się czytelnikowi podczas pierwszej lektury jego fabuł – skupionej zazwyczaj na futurologicznej egzotyce świata przedstawionego, staje się jednak wyraźnie zauważalna wówczas, gdy zaczyna się szukać jej tekstowych śladów. Najwyraźniej widać to w utworach pozbawionych przyszłościowego sztafażu science fiction. Zwróćmy uwagę na taki oto fragment *Szpitala Przemienienia*:

Kilkaset kroków dalej las urywał się. Zboczem szedł w górę rząd uli, pomalowanych zielono i ceglasto jak gliniane świątki. Miejsce to kryło w sobie echo; Stefan odważył się zbudzić je klaskaniem. Rozgrzane powietrze odpowiedziało kilkakrotnie, coraz słabiej i głuszej. Ciszę podszywał wielogłosy brzęk pszczół. Czasami któryś z uli poczynął śpiewać natarczywie. Wyglądały z dala jak niezdatna klawiatura wiejskiego instrumentu.

Poszedł przed siebie i po dobrej chwili zauważył ze zdziwieniem, że brzęk uli, które zostawił za sobą, nie ucicha, przeciwnie, wzmacnia się nawet. Coraz niższy, basowy, napełniał powietrze, aż, gdy dno parowu, którym szedł, zrównało się z trawiastymi brzegami, ujrzał niedaleko kwadratowy budynek z czerwonej cegły, podobny do pudła osadzonego na krótkich betonowych kostkach. Z trzech stron horyzontu ściągały tam szeregi drewnianych słupów z przewodami, a przez na oścież otwarte okna niesło się miarowe granie<sup>6</sup>.

Oto, ku własnemu zaskoczeniu, bohater odkrywa miejsce, w którym kryje się echo. Co więcej, uświadamia sobie, że w miejscu tym współbrzmia ze sobą dwa głosy – polifoniczny śpiew roju, czyniący z ula rodzaj „wiejskiego instrumentu”, oraz basowy pomruk elektryczności, nawiedzający ów sielski pejzaż niczym widmo cywilizacji. Te dwa głosy wyznaczają zarazem swoiste bieguny doświadczenia akustycznego obecnego w dziele Lema – rozpiętego między niezmaconą ciszą przestrzeni i niepokojącym człowieka milczeniem kosmosu,

<sup>5</sup> Ibid., s. 54–55.

<sup>6</sup> S. Lem, *Szpital Przemienienia*, Kraków 1982, s. 114–115.

a równie natrętnym szumem i zgiełkiem cywilizacji, zwłaszcza zaś jej najbardziej spektakularnych zdobyczy. Bywa zresztą i tak, że protagoniści Lemowskich opowieści, śladem Stefana, lekarza ze *Szpitala Przemienienia*, w swym nasłuchiowaniu świata myślą szum z komunikatem lub biorą milczenie natury za wypowiedź odległej, kosmicznej cywilizacji: „W słuchawkach salwami powtarzały się trzaski atmosferycznych wyładowań. Ich tłem był szum, tak głęboki i niski, jakby stanowił głos samej planety”<sup>7</sup>. Trudno im się zresztą dziwić, skoro nieustannie są wystawieni na alienujące doświadczenie samotności i pustki, niczym pilot Pirx podczas jednej ze swych misji:

Bezwzględna cisza wypełniała cały statek. Wsłuchany w nią, prawie nie poruszając się, zawisły przed wielkim własnym cieniem, który trwał skośnie pochylony na ścianie, przymknął oczy. Zdarzało się czasem, że ludzie zasypiali w takim zawieszeniu, ale było to niebezpieczne – byle zryw silników, uruchomionych dla manewru, mógł cisnąć bezbronnym o pokład czy strop. Nie słyszał już ani wentylatorów, ani szumu własnej krwi. Wydało mu się, że potrafiłby tę ciszę nocną statku odróżnić od każdej innej. Na ziemi czuło się ograniczenie ciszy, jej skończoność, chwilowość. Wśród księżycowych wydm człowiek niósł z sobą własne, małe milczenie, uwięzione we wnętrzu skafandra, który wyolbrzymiał każde skrzyknięcie rzemieni nośnych, każde chrupnięcie stawów, tętno, nawet oddech – tylko statek nocą zatracił się w czarnym, lodowym milczeniu. Podniósł zegarek do oczu; dochodziła trzecia. Jeżeli tak dalej pójdzie, wykończę się – pomyślał. Odbił się od wypukłej ścianki działowej i niczym gaszący szybkość ptak wylądował z rozpostartymi rękami na progu kajuty. Z daleka, jakby z żelaznych podziemi, dobiegł go ledwo słyszalny dźwięk.

Bang – bang – bang.

Trzy uderzenia<sup>8</sup>.

To złudzenie wywołane otępieniem? Uszkodzenie skomplikowanego mechanizmu statku kosmicznego? A może sygnał, który należy odczytać i zinterpretować? Tak rozpoczyna się historia Terminusa, fantastycznonaukowa opowieść, w której w kosmicznej przestrzeni zdaje się straszyć pocziwy, wiktoriański *poltergeist* – „stukający duch”, przybywający z zaświatów:

Podniósł głowę. Gdzieś, niedaleko, rozległo się stukanie. Ktoś uderzał młotkiem w metal. Płynął za tym dźwiękiem, to narastającym, to ginącym, aż dostrzegł wpuszczone w podłogę zardzewiałe szyny. Kiedyś wtaczano nimi lory do głównych ładowni. Leciał teraz szybko, z podmuchem powietrza na twarzy. Dźwięk kołatał głośnie. Naraz zobaczył pod stropem rurę. Wychodziła z poprzecznego korytarza. Stary, calowy przewód rurociągu. Dotknął go. Rura zadrgała. Uderzenia łączyły się w grupy, po dwa, po trzy.

Nagle zrozumiał. To był alfabet Morse’a.

– Uwaga... Trzy uderzenia<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> S. Lem, *Solaris*, [w:] idem, *Solaris. Niezwykły świat*, Kraków–Wrocław 1986, s. 9.

<sup>8</sup> S. Lem, *Terminus*, [w:] idem, *Opowieści o pilotach Pirxie*, Warszawa 1980, s. 119.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 110–111.

W istocie mamy tu zarazem przesłanie z zaświatów (jego nadawca bowiem już nie żyje), jak i komunikat z przeszłości (jest to bowiem przekaz będący echem dawnych wydarzeń). W świecie Lema cała audiosfera pozostaje bowiem przede wszystkim domniemaną sonosferą, a zatem domeną potencjalnej komunikacji – niemal wszystkie dźwięki znaczą lub mogą znaczyć, wpisując się w strukturę kodu, języka. Nawet wówczas, gdy rozlewają się w opresyjny, niezrozumiały zgiełk przyszłości, do której „powrócił z gwiazd” Hal Bregg: „Między płaszczyznami białodymnego szkliwa otwierały się kolorowe, oświetlone pasażo o przezroczystych stropach, deptanych nieustannie przez setki stóp na wyższym, następnym piętrze, wszechogarniający szum to rozlewał się, to ścieśniał, kiedy tysiące ludzkich głosów i dźwięków, dla mnie niezrozumiałych, dla nich znaczących, zdławiał kolejny tunel tej nie wiadomo dokąd wycelowanej podróży...”<sup>10</sup>. W Lemowskiej audiosferze, rozpostartej niezmiennie między „wiekuistą ciszą nieskończonych przestrzeni” a hałasem cywilizacji, najistotniejsze napięcie przebiega bowiem właśnie między szumem a sygnałem. W pewnym wymiarze niemal wszystkie opowieści autora *Solaris* traktują však o „stosunku szumu do sygnału” (SNR) – w jego aspekcie komunikacyjnym (problem kontaktu z obcymi formami życia), ale także biologicznym (mutacje i proces ewolucji gatunków) oraz kulturowym (perspektywy rozwoju cywilizacji i rola przypadku). Nie wypada więc się dziwić, że tak wiele jego utworów sytuuje swych bohaterów na pozycji „słuchaczy”, przedstawiając zarazem mniej lub bardziej skomplikowane „sytuacje słuchania”: kosmicznego szumu (*Głos Pana*), wykładów sztucznej inteligencji (*Golem XIV*), usterek automatów (*Terminus, Powrót z gwiazd*), głosu planety (*Solaris*) czy wreszcie... muzyki na statku kosmicznym (*Obłok Magellana*):

Miał bladą, osuniętą twarz człowieka przebywającego stale w zamkniętej przestrzeni i gęstą sieć żyłek na drgających niekiedy powiekach, bo słuchał muzyki z zamkniętymi oczami. Grano drugą symfonię Kreskaty. W pewnej chwili zerknąłem w bok i osłupiałem: Goobar, pochylony w tył, spał z głową na oparciu fotela. Obudziło go dopiero gwałtowne finale<sup>11</sup>.

Być może najbardziej zdumiewający ze wszystkich Lemowskich fenomenów dźwiękowych przytrafia się jednak Halowi Breggowi podczas wizyty na przedziwnym złomowisku automatów, które niepokoi go „dźwiękiem osobliwym, niepodobnym do odgłosu pracy maszyn”:

Zajrzałem do środka; nie było tam tak zupełnie ciemno, jak mi się wydało w pierwszej chwili. Od martwego żaru nagrzaných blach ledwo mogłem oddychać i cofnąłbym się natychmiast, gdyby nie poraziły mnie posłyszane głosy. Bo to były

<sup>10</sup> S. Lem, *Powrót z gwiazd*, Kraków–Wrocław 1985, s. 11.

<sup>11</sup> S. Lem, *Obłok Magellana*, Warszawa 1967, s. 283.

ludzkie głosy – zniekształcone, zlewające się w ochryply chór, niewyraźne, bełkotliwe, jakby z mroku, gadał stos popsutych telefonów; zrobiłem dwa niepewne kroki, coś chrupnęło mi pod stopą i wyraźnie, od podłogi, odezwało się:  
 – Proszszę puana... proszszę puana... proszszę łasskawie...  
 Znieruchomiałem. Duszne powietrze miało smak żelaza. Szept płynął z dołu<sup>12</sup>.

Chwilę później Bregg staje się świadkiem swoistej „mszy robotycznej” – zmuszony do wysłuchania owego chóru zawodzących automatów, skazanych na dezaktywację i oczekujących w rozpacz swego kresu. Ich śpiew przyjmuje ostatecznie formę cybernetycznej litanii, w której wybrzmiewają nazwy zaskakujących instancji opatrnościowych: „klaso urojonych... klaso mocna... klaso pusta... klaso klas...” i dalej „ucieczko ponadskończonych... ucieczko mgławic... ucieczko gwiazd...”<sup>13</sup>. A wszystko to stopione w jeden, niekończący się hałas, „chrzęst rdzawych głosów” wypełniający owo przekłete miejsce, w którym świat porzuconych robotów kończy się „nie hukiem a zgrzytaniem” skorodowanych blach.

Obraz ten porównać można chyba tylko z innym pamiętnym pejzażem dźwiękowym – wyjętym z najstynniejszej Lemowskiej opowieści, *Solaris*, w której narrator usiłuje oddać twórczą aktywność solaryjskiego oceanu, porównując ją, w sposób jakże znamieny, do „geometrycznej symfonii”, zaś siebie samego do „głuchego słuchacza”:

Wszystkie zestrzelenia cudownie giętkich płaszczyzn miękną, flaczeją, obwisają, zaczynają się zjawiać potknięcia, formy niedokończone, maszkarowate, kalekie, z niewidzialnych głębin wznosi się rosnący szum, ryk, powietrze, wyrzucane jak w jakimś agonalnym oddechu, trąc o zwężające się cieśniny, chrapiąc i grając gromowo w przelotach, pobudza zapadające się stropy do rżenia jakby potwornych jakichś krtani, obrastających stalaktytami śluzu, martwych głosowych strun, i widza ogarnia momentalnie, mimo rozpętującego się, najgwałtowniejszego ruchu – jest to przecież ruch zniszczenia – zupełna martwota<sup>14</sup>.

Ów opis rozpadu symetriady, ujęty w dźwiękowe formy narastającego szumu oraz agonalnego oddechu obcej formy życia(?) przywodzi na myśl wcześniejsze Lemowskie pejzaże dźwiękowe, znane choćby z *Obłoku Magellana*, gdzie młodzieńczy patos poszukiwał muzycznych metafor dla dokonań ludzkości ruszającej na podbój kosmosu, który wybrzmiewał dlań „niebiańską muzyką kryształowych sfer”, kusząc obszarami „wiecznej szczęśliwości” – zastąpionymi ostatecznie przez „milczącą czarną pustkę”. Niebiańskie harmonie ujęte w symfoniczne formy „głuchego Niemca, Beethovena”, którego słuchają w natchnieniu bohaterowie *Obłoku...*, znajdują zatem swe zwień-

<sup>12</sup> S. Lem, *Powrót z gwiazd*, s. 150.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 150, 152.

<sup>14</sup> S. Lem, *Solaris*, s. 141.



czenie w „geometrycznej symfonii rozpadu” odgrywanej przez enigmatyczny ocean dla „głuchych słuchaczy” na solaryjskiej stacji, a sama audiosfera zyskuje status melosfery – rozbrzmiewając w uszach protagonistów obfitością dźwięków osobliwych, lecz muzycznych i skomponowanych.

Lemowskie kosmiczne fantazje inspirowały przez lata reżyserów filmowych oraz twórców teatru (szczególnie radiowego), stanowiąc zarazem wyzwanie dla kompozytorów i realizatorów dźwięku, mierzących się z problemem, jak przełożyć na język muzyki ów kształt rzeczy przyszłych, jaki wyłaniał się z futurologicznych opowieści autora *Solaris*. O ile z ekranizacjami powieści bywało różnie, o tyle – trzeba to przyznać – Lem miał szczęście do kompozytorów, jego dzieła ilustrowali bowiem muzycznie najlepsi z najlepszych – twórcy doskonali w swoim rzemiośle i nielekąjący się eksperymentów, śmiało sięgający po brzmienia rodem z przyszłości. Już pierwszy Lemowski oryginalny scenariusz – do animacji Krzysztofa Dębowskiego *Wycieczka w kosmos* (1961) – opatrzył muzyką, zrealizowaną w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, Krzysztof Penderecki. Ten sam zestaw twórców spotkał się raz jeszcze rok później przy realizacji innej animowanej adaptacji pomysłu Lema – *Pułapki*. W roku 1963 Jindřich Polák porwał się na ekranizację *Obłoku Magellana*, tworząc film *Ikarie XB-1*, do którego ścieżkę dźwiękową skomponował Zdeněk Liška (twórca muzyki m.in. do słynnego *Palacza zwłok* Juraja Herza). Natomiast w roku 1972 filmową adaptację *Solaris* sygnowaną przez Andrieja Tarkowskiego wzbogacił muzycznie pionier rosyjskiej muzyki elektronicznej, Edward Artemiew, używając w tym celu osławionego radzieckiego syntezatora analogowego ANS. Aż dwukrotnie ilustrował muzycznie adaptacje tekstów Lema Andrzej Markowski – po raz pierwszy w filmie Kurta Maetzig *Milcząca gwiazda* (1959), po raz drugi w obrazie Andrzeja Wajdy *Przekładaniec* (1968). Trzeba wymienić tu także liczne słuchowiska radiowe: *Czy pan istnieje, Mr. Jones?* (1955, reż. Michał Melina, opracowanie muzyczne: Andrzej Pruski); *Kryształowa kula* (1956, reż. Michał Melina, realizacja akustyczna: Ewa Sawnor), *Solaris* (1960, reż. Józef Grotowski, muzyka: Jerzy Kaszycki); *Solaris* (1975, reż. Józef Grotowski, opracowanie muzyczne: Barbara Królikowska), *Astronauci* (1977, reż. Marek Kulesza, muzyka: Zbigniew Wiszniewski) czy *Katar* (1979, reż. Józef Grotowski, opracowanie muzyczne: Antoni Krupa), by wspomnieć tylko kilka adaptacji najwcześniejszych.

Przedsięwzięciem bezprecedensowym w świecie Lemowskich adaptacji muzycznych była, rzecz jasna, czekająca wiele lat na swoje pełne polskie wykonanie, opera Krzysztofa Meyera *Cyberiada* [opera fantastyczno-komiczna w 3 aktach (11 obrazach)], pisana w latach 1967–70 i wystawiona po raz pierwszy w Wuppertalu w roku 1986, zaś w Polsce – w 2013 przez Rana Arthura Brauna. Nie tylko była ona pierwszą śmiałą próbą przełożenia alegorycznych cyberopowieści Lema na język teatru muzycznego, ale także zaini-

cjowała cały szereg operowych realizacji jego tekstów, wśród których miejsce szczególne zajmują kolejne adaptacje *Solaris*, dokonywane przez: Michaela Obsta (1996), Karola Nepelskiego (2008), Enrica Correggię (2011) i Detleva Glanerta (2012). Warto w tym kontekście przywołać także balet Aleksandry Gryki *Alpha Kryonia XE* (2006) – będący swobodną adaptacją motywów z *Trzech elektrycerzy* – którego autorka, łącząca elementy instrumentalne i elektroniczne, deklarowała zarazem: wiarę w naukę i słabość do science fiction. Współcześnie fantastyka Lema bywała także obiektem zainteresowania artystów związanych z muzyką nieakademicką – eksperymentalną elektroniką: Jacaszek, *Lem Koncept*, (2008); Krojc, *Pirx* (2012) oraz rockową alternatywą: Ścianka, *Niezwyknięzony*, (2015 – płyta dokumentująca słuchowisko w reżyserii Grzegorza Pawłaka).

Jak sądzę, przełom w poszukiwaniu adekwatnej oprawy dźwiękowej dla fantastycznych fikcji dokonał się jednak między wczesnymi realizacjami radiowymi z lat pięćdziesiątych (*Czy pan istnieje, Mr. Jones?, Kryształowa kula*) a pierwszymi ścieżkami dźwiękowymi do adaptacji filmowych (Penderecki, Liška), zaś umowną granicę wyznaczać może tu rok 1957 – data powołania do istnienia Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia<sup>15</sup>, które umożliwiło realizację elektronicznej i elektroakustycznej oprawy dźwiękowej do filmów i słuchowisk (m.in. Krzysztofowi Pendereckiemu do obrazów Krzysztofa Dębowskiego). O ile bowiem w pierwszych adaptacji radiowych utworów Lema opracowanie muzyczne wykorzystuje bardzo konsekwentnie tradycyjne partie instrumentalne, o tyle wszystkie nagrania filmowe oraz późniejsze realizacje Teatru Polskiego Radia (np. *Solaris* z roku 1975) opierają się w całości na efektach dźwiękowych oraz partiach muzycznych realizowanych za pomocą instrumentów elektronicznych. Zarówno Penderecki, Liška, jak i, nieco później, Artemiew uznawali bowiem zgodnie, że akuzmatyczne dźwięki elektroniczne stanowiąc będą najbardziej adekwatną reprezentację audiosfery świata przyszłości oraz brzmienia kosmosu (we wszystkich jego, bliskich Lemowi, wymiarach – od ciszy, przez szum, po sygnały „z innego świata”)<sup>16</sup>, podążając tropem, który w tym samym czasie wytyczali pionierzy radiowej elektroniki z BBC Radiophonic Workshop<sup>17</sup>. Jeden z twórców i pracowników Studia, Bolesław Błaszczyk, wspominał zresztą po latach: „Studio Eksperymentalne Polskiego Radia od swego powstania w 1957 roku było źródłem muzyki kojarzonej z wyobrażeniami kosmosu. Niezwykłość brzmień, robotyka, automatyzacja, międzyplanetarne podróże, spektakularne katastrofy, wybuchy słońc

<sup>15</sup> Zob. *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów/Leksykon*, red. M. Roszkowska, B. Świątkowska, Warszawa 2012.

<sup>16</sup> Eksperymenty te dokumentuje wydawnictwo płytowe *Polak melduje z kosmosu*, Bôlt Records 2014 (zawierające m.in. kompozycje Pendereckiego, Liški i Artemiewa).

<sup>17</sup> Zob. L. Niebur, *Special Sound. The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, Oxford University Press 2010, s. 10–14.



– to wszystko mogła pomieścić wyobraźnia twórczego inżyniera dźwięku”<sup>18</sup>.

Warto byłoby zatem prześledzić sposób, w jaki muzyka oraz efekty dźwiękowe (*sound design*) tworzą akustyczną reprezentację osobliwości Lemowych światów w ich adaptacjach filmowych. Nie jest to jednak łatwe, gdyż powieści polskiego autora nader rzadko bywały adaptowane w sposób wierny, dostarczając raczej reżyserom fabularnych i/lub tematycznych inspiracji oraz pretekstów do konstruowania własnych opowieści, dlatego też dość trudno jest znaleźć filmowe sceny, które byłyby dokładnymi intersemiotycznymi przekładami języka literackich opisów na rozwiązania muzyczne czy efekty dźwiękowe. Zapewne najłatwiej będzie dokonać takiego zestawienia w odniesieniu do filmu Kurta Maetzig’a *Milcząca gwiazda* (*Der schweigende Stern*) z muzyką Andrzeja Markowskiego, zrealizowaną w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia. Obraz ten jest bowiem dość dokładną adaptacją fabuły powieści Lema *Astronauci* (1951). Trzeba jednak w tym miejscu zwrócić uwagę, że muzyka instrumentalna, pojawiająca się wyłącznie w czołówce oraz zakończeniu filmu, ustępuje miejsca zrealizowanym także przez Markowskiego (przy współdziałaniu Eugeniusza Rudnika i Krzysztofa Szlifirskiego) efektom dźwiękowym tworzącym w istocie pejzaż akustyczny filmowego świata w jego trzech podstawowych aspektach: przyszłości (brzmienie laboratorium pełnego sprzętu elektronicznego, dźwięki statku kosmicznego), przestrzeni pozaziemskiej (egzotyka dźwiękowa planety Wenus), komunikacji z obcą cywilizacją (dźwiękowe osobliwości oraz sygnały sformułowane w nieludzkim języku).

Zapewne najlepszą ilustracją owego przekładu intersemiotycznego sonosfery Lemowskiej powieści na język efektów dźwiękowych jest scena komputerowej translacji pozaziemskiego komunikatu. W *Astronautach* zamyka się ona w kilku, dość lakonicznych, zdaniach:

Brzęczyki odezwały się w Nastawni wysokimi głosami, ale i bez ich wezwania wszyscy dyżurni oderwali się od pulpitów, wpatrzni w pierwsze dostępne ludzkiemu pojmowaniu pojęcia „raportu”...

Pierwsze odczytane zdanie brzmiało:

*krzem tlen glin tlen azot tlen wodór tlen*

Oznaczało ono Ziemię<sup>19</sup>.

Mamy tu zatem „wysokie głosy brzęczyków” informujących o rozpoczęciu emisji komunikatu oraz dość enigmatyczne „odczytanie pierwszego zdania” – z ekranu komputerowego monitora. Filmowa ścieżka dźwiękowa

<sup>18</sup> B. Błaszczyk, *Polak melduje z kosmosu*, [w:] *Polak melduje z kosmosu*, Bôlt Records 2014, s. 8.

<sup>19</sup> S. Lem, *Astronauci*, Warszawa 1970, s. 24.

wprowadza w tym miejscu o wiele więcej brzmieniowych konkretów, postępując się w tym celu wyłącznie brzmieniami generowanymi lub modyfikowanymi elektronicznie. Oto bowiem sama Nastawnia (która, jak wiemy z powieści, „była okrągłą salą z białego marmuru, w którym płonęły zielonkawe ekrany”<sup>20</sup>) rozbrzmiewa bezlikami anonimowych, lecz bez wątplenia komputerowych głosów. Co więcej, z głośników dobiega elektroniczny dźwięk nie tłumaczonego jeszcze komunikatu – przywodzący na myśl modulowane fale sinusoidalne, co znajduje swe uzasadnienie w takim oto spostrzeżeniu narratora, konstatującego, że „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«”<sup>21</sup>. Niezwykłość owej muzyki, która nie może wszak być „muzyką instrumentalną”, oddają właśnie egzotyczne, elektroniczne brzmienia dobiegające uszu zaskoczonych naukowców oraz odbiorców filmu. Trudno tu, rzecz jasna, odróżnić, sam komunikat od elektronicznego szumu w kanale komunikacyjnym, choć łatwo jest dostrzec zastanawiające regularności w postaci powtarzających się sekwencji dźwięków – sugerujące ich sensowny charakter. Największa zmiana w ścieżce dźwiękowej dotyczy jednak samego „odczytania komunikatu”, które w filmie powierzone zostaje samemu Mózgowi Elektronowemu, przemawiającemu głosem ludzkim, choć zmodyfikowanym w znaczącym stopniu przez elektroniczne efekty brzmieniowe, by nadać mu „nie ludzki”, „cybernetyczny” i, koniec końców, futurologiczny charakter. Oto „postludzki” inteligentny mechanizm odczytuje ludzkości „nie ludzkie” przesłanie z innego świata.

Kolejną filmową sceną, której dźwiękową reprezentację dość łatwo odnieść do Lemowskiej fabuły, jest konfrontacja z „metalowymi mrówkami” – domniemaną obcą i sztuczną formą życia na Wenus. W powieści przyjmuje ona formę fabularnego zdarzenia o dość dramatycznym przebiegu:

Wyciągnąłem rękę, żeby wziąć stworzonko, i zatrzymałem się. Przecież to, mimo nikłych rozmiarów, jedna z tych istot, które osiemdziesiąt lat temu zbudowały pocisk międzyplanetarny. Będzie się więc bronić – może jakimś śmiertelnym promieniowaniem? Spojrzałem na wskaźnik radioaktywności. Promieniowanie nie wzrasta. Zacząłem obchodzić stworzonko ze wszystkich stron i zauważyłem rzecz bardzo dziwną. Ilekroć odwracałem od niego głowę, martwiało i trwało nieruchomo jak kropla zastygłego metalu. Kiedy zaś patrzyłem wprost na nie, zaczynało drgać, zwracało się ku mnie ostrym końcem, z którego wysuwał się drucik, a w słuchawkach rozbrzmiewały urywane dźwięki. Powtarzały się, wciąż takie same. Cóż to miało znaczyć? Czy chciało mi w ten sposób coś zakomunikować? A tamte, zastygłe w szklistej masie, czy były martwe? Stałem zupełnie bezradny. Gdybyż mieć w tej chwili u boku kogoś z towarzyszy! Do wściekłości doprowadzało mnie, że tak bardzo niczego nie rozumiem. Wyciągnąłem składany nóż i położyłem go tuż

<sup>20</sup> Ibid., s. 23.

<sup>21</sup> Ibid., s. 23–24.

przy stworzonku. Zdawało się nie zwracać na to uwagi. Odwróciłem głowę i zerknąłem kątem oka. Znieruchomiał. Oddaliłem się na kilka kroków. Ani drgnęło. Zacząłem się zbliżać, nie spuszczać go z oczu. Wysunęło swój błyszczący drucik, spiralki zadrgały i w słuchawkach rozległ się dźwięk.

– Pal to diabli!

Wyciągnąłem rękę – pisk w słuchawkach nasilił się. Mimo to wziąłem je w palce. Nic się nie stało. Trzymałem je tuż przy szybce hełmu: ton w słuchawkach wzmógł się. Czyżby wyrażało w ten sposób swoje niezadowolenie?

Wydobyłem z kieszeni płaskie, metalowe pudełko i wrzuciłem stworzonko do środka. Brzęknęło. Było niewątpliwie z metalu. Zatrzasnąłem pokrywkę. Pisk w słuchawkach od razu ustał – to przynajmniej rozumiałem: metalowe ścianki pudełka nie przepuszczały fal elektromagnetycznych<sup>22</sup>.

W scenie filmowej możemy usłyszeć diegetyczny dźwięk pozakadrowy – swoisty „dźwięk terytorium”<sup>23</sup> reprezentujący brzmienie planety Wenus oraz dźwięk przyporządkowany „metalowej mrówce”, wchodzącej w, opisaną w cytowanym powyżej fragmencie powieści, komunikacyjną interakcję z astronautą. Kluczowy jest tu jednak fakt, że oba dźwięki mają taki sam, elektroniczny, charakter, co sprawia, że tworzą one komplementarną całość w ramach ścieżki dźwiękowej, sugerując wprost, że metalowe mechanizmy przynależą do egzotycznego świata „obcej planety”, w którym człowiek okazuje się li tylko intruzem. Dzieje się to oczywiście kosztem potencjalnego realizmu owej sceny w jej aspekcie dźwiękowym, wszak cały pejzaż akustyczny nabiera w uszach słuchacza elektronicznego, a zatem „sztucznego” charakteru – ignorując dźwięki pochodzenia naturalnego (osuwanie się gruntu, upadek ciała etc.), by uwypuklić efekt obcości miejsca, w którym znalazł się bohater.

Ostatnią powieściową sceną, której reprezentację akustyczną bez trudu odnajdziemy w ścieżce dźwiękowej filmu, jest moment odsłuchiwanie nagrań z wenusjańskich „kryształów pamięci” przechowujących „»paczkę« utrwalonych drgań elektrycznych” i działających „niczym płyta gramofonowa”. Powieść przynosi następujący obraz literacki w formie opisu scalonego:

Nikt się nie odezwał. Przekreślił wyłącznik wzmacniacza na wózku. Rozległ się głuchy szum, potrząskiwanie, potem kilka nieprzyjemnych, opadających raptownie gwizdów. Nagle z głośnika popłynęła melodia. Mroczna, skupiona, gwałtowna i pełna trwogi. Nie budziła lęku, lecz była nim samym; lęk był w niej jak w olbrzymich szkieletach gadów jurajskich, zastygłych w poczwarnym skurczu, tak jak je przychwycił strumień rozpalonej lawy i na wieki zatrzymał w pozie pełnej niewypowiedzianego bólu i przerażenia. Była jak te olbrzymie kości, które prze-

<sup>22</sup> Ibid., s. 185–186.

<sup>23</sup> Jest to dźwięk tła, który „naznacza dane miejsce lub daną przestrzeń dzięki swej rozległej i ciągłej obecności”. M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Warszawa–Kraków 2012, s. 63.

stały już być kręgosłupami i żebrami, już nie należą do życia, a jeszcze nie stały się skałą wapienną, częścią martwego świata. Jak one, była równocześnie dziwaczna, wstrętna – i bliska, wywołując wrażenie niemal człowiecze. Chciałem krzyknąć: Dość, dość, wstrzymajcie to! – ale ust nie mogłem rozewrzeć i słuchałem porażony, jakbym przez szkło oglądał konwulsje potwora głębinowego o dziwacznych, niepojętych kształtach, o którym nie wiem nic – prócz tego, że ginie.

Poszarpany chór raz jeszcze zagrzmiał i zgasł. Już tylko głośnik szumiał miarowo pod prądem.

Milczałem i towarzysze milczeli, gdzieś w dole słychać było delikatny szelest pracującego mechanizmu. Długo trwało, zanim odważyłem się spytać:

– Co to było?

– Tak brzmi kryształ... jednego z tych przyrządów... – powiedział Czandraskar podchodząc do aparatu. Wyjął z uchwytów metalową kruszynę.

– Przyszła mi myśl, żeby przemienić te drgania elektryczne na dźwięki. Nie wiadomo wcale, czy takie jest przeznaczenie tego dziwnego tworzywa... To, że przetłumaczone na dźwięki drgania stwarzają melodię, jest, być może, tylko przypadkiem...

– A inne? – spytałem, wskazując na rozsypane srebrzyste ziarna.

– Nic, zupełny chaos dźwięków, rozdzierający słuch – odparł matematyk<sup>24</sup>.

Scena filmowa jest krótka i zwięzła – oto mózg elektronowy statku kosmicznego dokonuje translacji „utrwalonych drgań elektrycznych” i z pokładowych głośników rozlega się sekwencja elektronicznych dźwięków o częstotliwości zbliżonej do częstotliwości mowy ludzkiej, lecz zupełnie nieodróżnialnych od, również elektronicznego, szumu tła. Nie sposób tu zatem wyodrębnić komunikatu, ani tym bardziej określić, czy jego nadawcą był żywy organizm, czy też mechanizm lub sztuczna inteligencja, wszystkie te, czysto brzmieniowe, cechy dystynktywne potencjalnej mowy zostają bowiem utracone w procesie przekładu sygnału elektrycznego na dźwięk generowany elektronicznie. Sama sekwencja „sztucznych brzmień” przypomina natomiast bliźniaczo kompozycje muzyki elektronicznej (np. Arnego Nordheima, Bohdana Mazurka, Eugeniusza Rudnika) realizowane w owym czasie w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia<sup>25</sup>. W ten sposób międzygwiazdowa komunikacja okazuje się ostatecznie pretekstem do prezentacji estetycznego aspektu dźwięków elektronicznych.

We wszystkich wspomnianych powyżej ścieżkach dźwiękowych, w różnym stopniu i w różny sposób, rozwijana jest strategia twórcza zapoczątkowana w roku 1956 przez Louisa i Bebe Barronów w sprawie muzycznej do filmu Freda M. Wilcoxa *Zakazana planeta (Forbidden Planet)* – skonstruowanej jako integralna sonosfera „obcego świata” złożona wyłącznie z dźwięków elektro-

<sup>24</sup> S. Lem, *Astronauta*, s. 243–244.

<sup>25</sup> Problem wykorzystania elektryczności w muzyce i rozmaitych formach sztuki dźwiękowej omawia szeroko Douglas Kahn w swojej książce *Earth Sound, Earth Signal. Energies and Earth Magnitude in the Arts*, Berkeley 2013.

nicznych<sup>26</sup>. Syntetyzowane analogowo elementy muzyczne, efekty specjalne oraz dźwięki akuzmatyczne współtworzyły w niej pejzaż dźwiękowy, dzięki któremu kształtowały się „futurystyczne” oraz „kosmiczne” aspekty filmowego świata. W ten sposób ukonstytuowała się zarazem swoista „dźwiękowa osobliwość” elektronicznego brzmienia – przypisanego mocą konwencji i powielanej praktyki twórczej do filmowej (oraz radiowej) fantastyki naukowej z jej typowymi atrybutami: statkami kosmicznymi, automatami i robotami, zaawansowanymi technologiami, laboratoriami oraz pozaziemskimi światami – wszystkimi brzmiącymi „elektronicznie”, a zatem egzotycznie i osobliwie w uszach odbiorcy tego typu fikcji w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Trudno zresztą nie dostrzec tu analogii nieco głębszej, i z ducha Lemowskiej, oto bowiem kosmiczne brzmienia międzygwiazdnych stacji wypełnionych eksperymentalnymi laboratoriami naukowymi wytwarzane były równie eksperymentalnymi metodami w nie mniej naukowych, futurystycznych laboratoriach muzycznych (zwanymi niekiedy „studiami eksperymentalnymi”!), w których badano strukturę i naturę dźwięku (by przywołać tu tytuł pamiętnej, akuzmatycznej kompozycji Bernarda Parmegianiego – *De Natura Sonorum*, 1975)<sup>27</sup>. Czyż wolno nam zatem dziwić się, że twórczość Stanisława Lema, pełna „bezwzględnej ciszy kosmosu”, „wszechogarniającego szumu przyszłości”, „trzasków atmosferycznych wyładowań”, „stukających automatów”, „basowego pomruku planety” i „gaworzących robotów”, stała się (i wciąż się staje!) inspiracją dla niekończących się eksperymentów z dźwiękiem (nie tylko muzycznym)?

<sup>26</sup> Zob. R. Leydon, „*Forbidden Planet*”. *Effects and Affects in the Electro Avant-garde*, [w:] *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*, red. Ph. Hayward, John Libbey Publishing 2004, s. 61–76.

<sup>27</sup> Na temat związków wyobraźni naukowej z eksperymentalną sztuką dźwiękową i muzyką elektroniczną zob. D. Kahn, op. cit.