

Od wydawcy

Michał Mendyk i Agnieszka Pindera 9

1

Polak melduje z kosmosu

Szkic do biografii Eugeniusza Rudnika

Bolesław Błaszczyk 15

2

Peregrynacje Pana Podchorążego

A pośrodku ryczy lew

Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia

Zuzanna Solakiewicz 175

I to jest poezja, jakiej potrzebuję.

Rudnik w laboratorium słowa

Bolesław Błaszczyk 197

3

Szkice do portretu mistrza

Ręce garncarza

Daniel Muzyczuk i Agnieszka Pindera 233

Reżyseria: Eugeniusz Rudnik

Jan Topolski 251

To nie jest *Śpiewnik domowy* Eugeniusza Rudnika

Michał Mendyk 265

Eugeniusz Rudnik.

Kalendarium twórczości i realizacji

Bolesław Błaszczyk 317

Bibliografia 351

Indeks 359

Od wydawcy

**MICHAŁ MENDYK
i AGNIESZKA PINDERA**

Ptacy i ludzie. Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku to trzecia z kolei pozycja w serii „Biblioteka SEPR”, projekcie zainicjowanym przez Fundację Automatophone i Muzeum Sztuki w Łodzi. Poprzedził ją *Czarny pokój i inne pokoje*, zbiór tekstów poświęconych Studiu Eksperymentalnemu Polskiego Radia pod redakcją Michała Libery i Michała Mendyka, oraz biografia założyciela legendarnego ośrodka pt. *Patkowski. Ambasador muzyki z Marsa* opracowana przez Agnieszkę Pinderę.

Tytuł najnowszej publikacji, podobnie jak jej poszczególnych sekcji, został zaczerpnięty z bogatej listy utworów Rudnika. *Ptacy i ludzie* to na niej dzieło wyjątkowe, bo stanowiące rodzaj autobiograficznego wyznania, w którym wątki osobiste splatają się z politycznymi, a reportażowy konkret z ironiczną literacką metaforą i subtelnym dźwiękowym symbolizmem. Taka zresztą była – uwieczniona w prywatnych notatkach oraz prasowych i radiowych wywiadach – opowieść Eugeniusza Rudnika o nim samym. Rozpięta pomiędzy kronikarską precyzją a mitologiczną umownością. Po narracyjną strategię mistrza sięgnęliśmy w naszej „balladzie dokumentalnej” (kolejne zapożyczenie ze słownika bohatera publikacji), dbając o faktograficzną rzetelność, ale też o wielość i różnorodność perspektyw oraz poetyk.

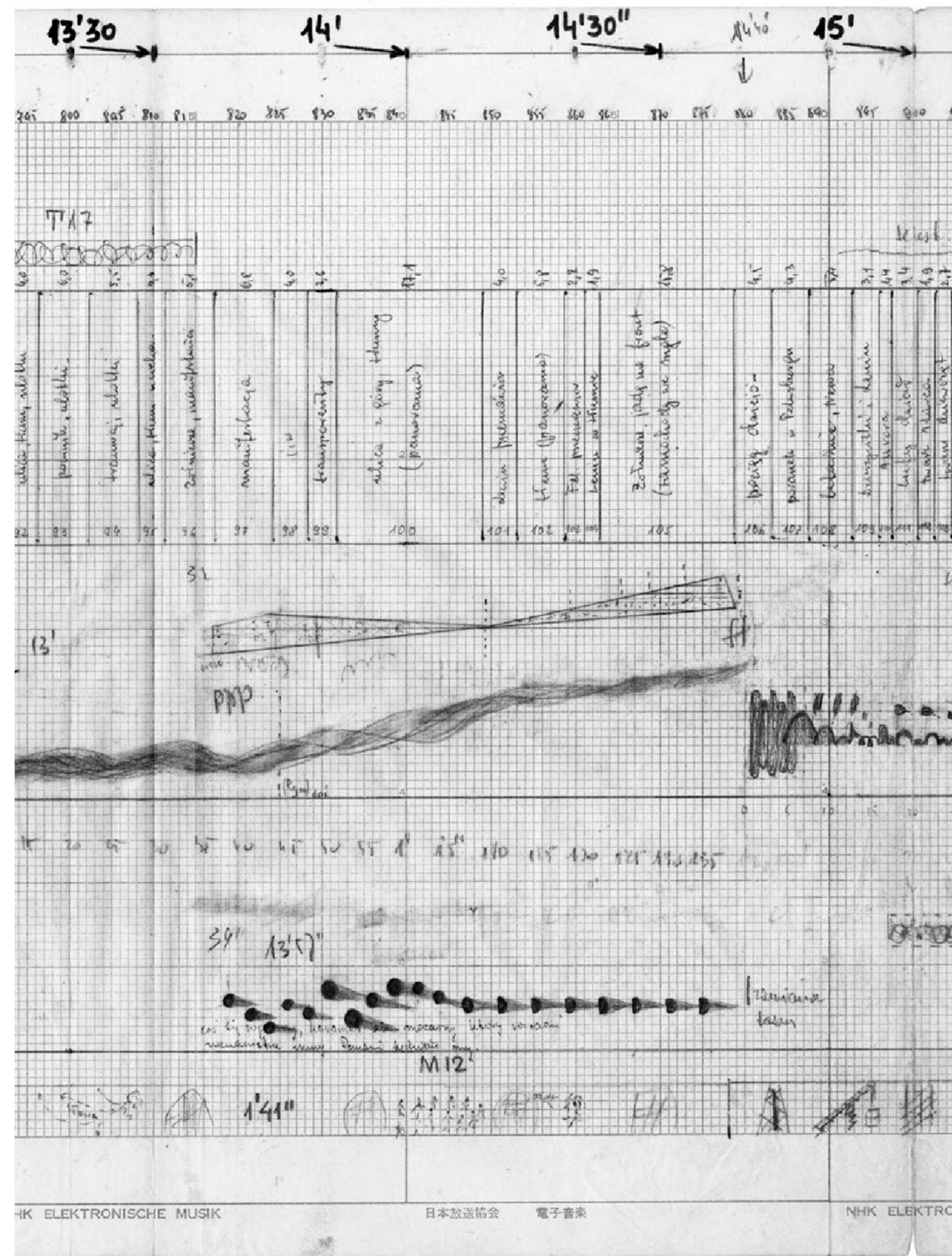
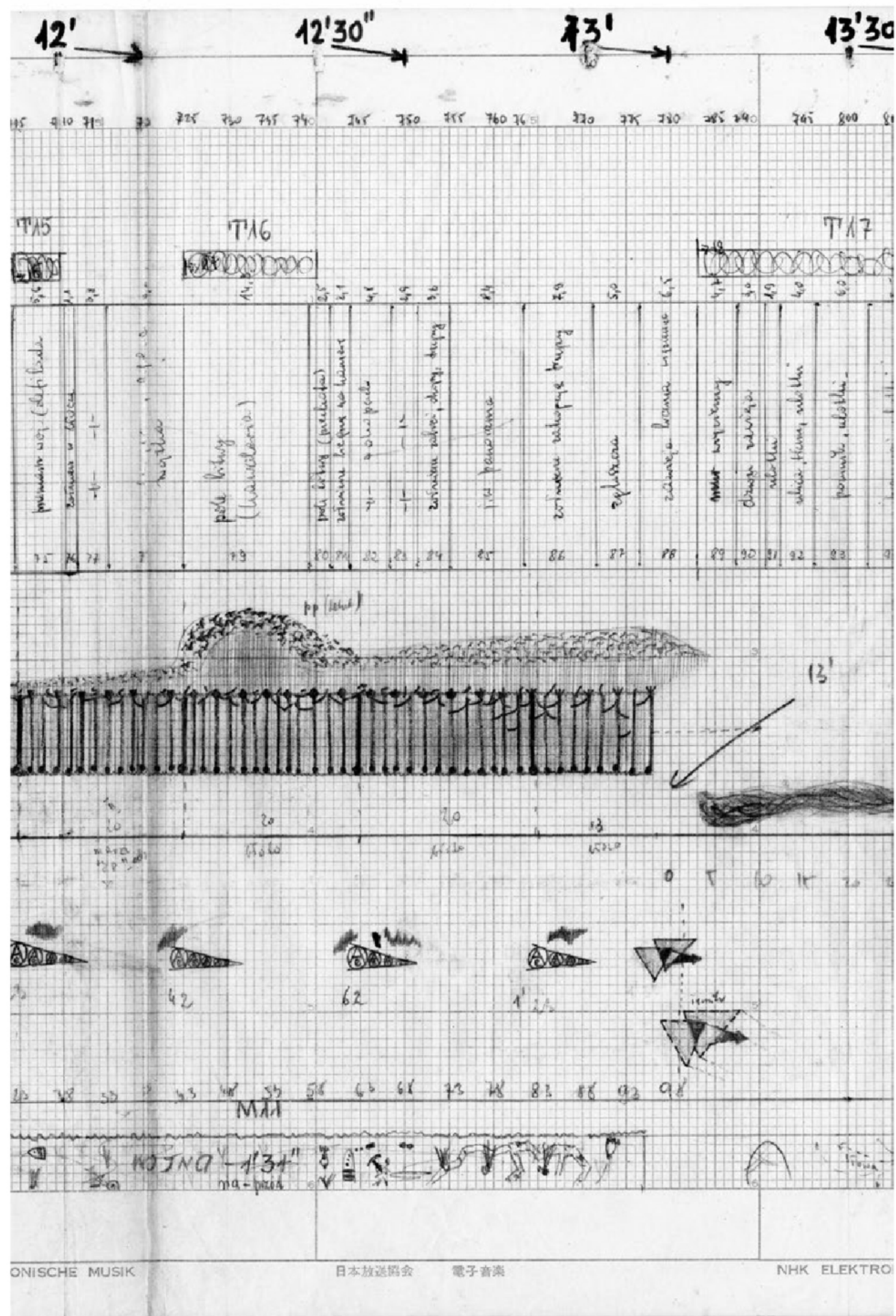
Ptacy i ludzie składają się zatem z trzech części. Pierwsza – zatytułowana *Polak melduje z kosmosu* – to szkic do biografii Eugeniusza Rudnika autorstwa jego wieloletniego przyjaciela i badacza twórczości, Bolesława Błaszczyka. Kolejna sekcja – *Peregrynacje Pana Podchorążego* – zawiera rozmowę przeprowadzoną z kompozytorem przez Zuzannę Solakiewicz, a także esej Błaszczyka dotyczący językowo-literackiej osobności wszechstronnego artysty.

Szkic do biografii Eugeniusza Rudnika

BOLESŁAW BŁASZCZYK

Omaggio all'anonimo. 1932–1954

Życiorys Eugeniusza Rudnika to osobny rozdział w historii polskiej radiofonii i muzyki współczesnej. Ścieżka kariery zawodowej tego prekursora muzyki eksperymentalnej była niezwykła. Rozpoczął działalność radiową od dozoru technicznego, następnie była pomoc technologiczna, asysta przy tworzeniu wczesnej muzyki elektroakustycznej, potem współrealizacja eksperymentalnych dzieł Krzysztofa Pendereckiego czy Arnego Nordheima, samodzielna realizacja kompozycji zleconej, a w końcu indywidualna twórczość i praca pedagogiczna. Jego dorobkiem można by bez problemu wypełnić kilka karier artystycznych. W samym tylko Archiwum Polskiego Radia znajduje się trzysta pięćdziesiąt sześć rekordów obejmujących twórczość Rudnika – autonomiczną, ilustracyjną i realizacje utworów innych kompozytorów, a trzeba dodać, że zbiór ten nie uwzględnia audycji słownych, słowno-muzycznych, spektakli teatru radiowego oraz słuchowisk z jego oprawą muzyczną. Dwieście innych prac Rudnika znajduje się w Fonotece Telewizji Polskiej. To jednak nie wszystko. Około dwustu pudełek z taśmami trafiło do domowego archiwum kompozytora, a wraz z nimi – około pół tysiąca kopert z krótkimi odcinkami taśmy oraz setki nieopisanych krążków taśmy przechowywanych luzem. Nagrania te zawierają skomponowane efekty, gotowe miniatury, „stany dźwiękowe”, szkice, materiały wyjściowe, warstwy, utwory niezmontowane, nagrania rozmów oraz „rękodźwiękopisy” bądź „dźwiękorekopisy”. Prawdopodobnie jeszcze inne materiały znajdują się w archiwach filmowych lub teatralnych. Część z pewnością uległa zniszczeniu. Artysta przez przeszło pół wieku pracy sporządził też wiele



Szkice do portretu mistrza



...język muzyki jest bardzo ubogi, a muzyka od zawsze posilkuje się terminami z architektury, z plastyki i innych dziedzin [...] Mówi się barwa. Przecież barwa to jest kolor [...] świat poznajemy okiem, a nie uchem. I ucho jest o wiele bardziej analityczne. Otrzymujemy po tysiącokroć więcej informacji wizualnych i percypujemy, i analizujemy. One nas kształtują i opisują. Analizujemy świat bardziej okiem niż uchem. I ja budowałem scenografię, budowałem atmosferę, rozumiesz? Ja oświetlałem⁵.

Zgodnie ze słowami Rudnika doświadczenia wizualne przekuwał on na metody pracy z materiałem dźwiękowym. Jak sam mówił, „dobarwiał” czy „oświetlał” audialnie wybrane przez siebie elementy narracji.

Relacjonując w wywiadzie z 1978 roku pracę nad ścieżkami dźwiękowymi do filmu i telewizji, Rudnik stwierdził: „Jeżeli do filmu krótkiego »wymyślona« jest tradycyjna muzyka instrumentalna, to słuchając jej, ma się na ogół wtórne asocjacje. [...] Chodzi o to, by budować pewne struktury dźwiękowe z niczym się nie kojarzące poza tym, co przedstawiają, przylegające wyłącznie do danego filmu”⁶. Ta wypowiedź jest silnie zakorzeniona we francuskiej teorii „przedmiotów dźwiękowych”, rezonuje też z bardziej lokalnymi systemami refleksji nad muzyką filmową. Według Pierre’a Schaeffera „przedmiot dźwiękowy” jest podstawową jednostką dźwięku na taśmie. Dźwięk wyodrębniony z rzeczywistości za pomocą nagrania dźwiękowego zostaje zdekontekstualizowany. Otworzyło to drzwi do wprowadzenia dźwięków akusmatycznych, czyli takich, które są wyalienowane ze swojego źródła i jako takie mogą być słuchane samodzielnie. Poprzez przeplatanie obiektu dźwiękowego z dźwiękami instrumentów elektronicznych inżynierowie mogli przetwarzać je dalej i w ten sposób zacierać związek ze źródłem. W filmie połączenie tego rodzaju wyalienowanego dźwięku z innym obrazem może prowadzić do nieoczekiwanych efektów.

Ciekawy rezultat powstał przy okazji współpracy Rudnika z Józefem Robakowskim, łódzkim filmowcem strukturalnym, przy realizacji filmu dokumentalnego zatytułowanego *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro* (1971) i opowiadającego o tej awangardowej rzeźbiarce. Zainteresowany rytmem i melodiami mowy Rudnik odgrywał w projekcie rolę kompozytora-inżyniera organizującego dźwięk w narracyjne i powtarzalne struktury. Odpowiadało to strukturalistycznemu podejściu Robakowskiego. Obydwaj potraktowali realizację obrazu poświęconego kluczowej postaci polskiej awangardy jako okazję do eksperymentu. Rzeźby Kobro tworzą wizualny rdzeń filmu, któremu towarzyszy głos lektora odczytującego fragmenty jej pism prezentujących jej sposób postrzegania sztuki jako metody kierowania rytmem ludzkiego ruchu. Wszystkie rzeźby są wprawiane w ruch, dzięki czemu widz może sobie uświadomić czasowy aspekt doświadczenia patrzenia tak na dzieło, jak i zajmowaną przez nie przestrzeń. Kamera stoi nieruchoma, podczas gdy rzeźby się obracają.

Jednym ze źródeł tego pomysłu są wiszące kompozycje Kobro wprawiane zwykle w delikatny ruch przez podmuch powietrza. Mroczne dźwięki Rudnika, oparte na mocno przetworzonych obiektach dźwiękowych, pogłosach i overdubbingu, podkreślały strukturę prac rzeźbiarskich, jednocześnie sugerując tragiczne elementy biografii artystki (która, podobnie jak jej mąż Władysław Strzemiński, zmarła przedwcześnie i w biedzie). W ten sposób zarówno obróbka filmowa, jak i muzyka pozwoliły Robakowskiemu na animowanie nieruchomych dzieł awangardowych.

W 1971 roku, gdy realizowano *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro*, Rudnik brał udział w odbywającym się regularnie w Sztokholmie festiwalu Fylkingen. Jego notatnik jest pełen komentarzy na temat kompozycji prezentowanych tam przez innych uczestników imprezy. Szczególne wrażenie wywarły na nim dzieła Bengta Emila Johnsona, szwedzkiego poety i kompozytora, z którym kilka lat później będzie współpracował w Studiu Eksperymentalnym, a także Larsa-Gunnara Bodina i Henriego Chopina. Kontakt z prezentowanymi tam przykładami *text-sound composition* dał Rudnikowi nowy impuls w jego pracy z mową. Podróż do Szwecji zbiegła się z ukończeniem przez niego kompozycji zatytułowanej *My* (1971), zawierającej aspekt narracyjny i pełne wypowiedzi zaczerpnięte z życia codziennego. Natomiast w pochodzącym z tego samego roku utworze *Mobile* (1971) kompozytor zdecydował się na unikanie semantycznego elementu mowy i skupił się w pełni na głosie jako materiale, który można kształtować jak każde inne źródło dla muzyki konkretnej. W notatkach sporządzanych podczas pracy nad kompozycją pisał:

Materiał wyjściowy nie jest nagrywany specjalnie. Istniał on w swoim pierwotnym, rzeczowym, informacyjnym, semantycznym, nieartystycznym bycie. Prosty proces technologiczny (bramkowanie), a następnie układanie tych „próbek” w „zdania” lub *mobile* – uczyniło materiał na tyle abstrakcyjnym, że mógł stać się tworzywem kompozycji muzycznej⁷.

Pierwszym krokiem w tym procesie jest zniekształcenie głosu i pozbawienie go wartości semantycznej. Ciekawe, że w notatkach po tych słowach pojawia się definicja „mobilu”, którą Rudnik przepisał z polskiej encyklopedii: „Rodzaj ruchomej rzeźby, złożonej głównie z płytek, drutów i prętów metalowych, poruszanej mechanicznie lub naturalnie przez ruch powietrza”⁸. Między obrazami abstrakcyjnych wiszących kompozycji Kobro a obróbką materiału dźwiękowego w utworze Rudnika zachodzi wyraźny związek. Pierwszy krok – desemantyzacja głosu – jest wstępem do potraktowania tych dźwięków jako „rzeźb”, które można postrzegać z różnych perspektyw w czasie. Podobnie jak *mobile* można je też „obracać”. Notatki Rudnika dostarczają dalszych wyjaśnień odnośnie



2



3

