

Z HISTORII KINA

Optyczne instrumentacje

„Muzyka rysunkowa” w przedwojennej Polsce

PAWEŁ SITKIEWICZ

W 1934 r. „Kurier Warszawski” opublikował anons o treści: *Rysunkowy, 200-metrowy, dźwiękowy film z 10% zniżką od podatku i roczną legitymacją, sprzedam za 600 złotych. Warszawa, Parkowa 29, Binn*¹.

Za tym ogłoszeniem drobnym kryje się zagadkowy epizod z historii polskiej kultury filmowej dwudziestolecia międzywojennego. Autor anonsu nie był animatorem we właściwym tego słowa znaczeniu. Nie zrealizował kreskówki na wzór Disneya ani braci Fleischerów (jak pewnie sądzili czytelnicy „Kuriera”). Pod wskazanym adresem mieszkał inżynier Paweł Binn, polski pionier „muzyki rysunkowej”. Sięgając do nielicznych zachowanych źródeł, spróbuję wyjaśnić zagadkę jego twórczości. Zagadka ta posłuży z kolei za pretekst, by przyjrzeć się polskiej recepcji awangardowego fenomenu z pogranicza nauki i sztuki.

Inspiracje

Graficzny zapis dźwięku od zawsze fascynował artystów, inżynierów i uczonych. Muzyka jest bowiem niematerialna i ulotna. Zapis nutowy, przez wieki jedyna skuteczna metoda utrwalania muzyki (za pomocą konwencjonalnych znaków na papierze), potrafi co prawda oddać wysokość dźwięków, ich natężenie, długość i artykulację, ale barwę sugeruje w sposób nieporadny: przez nazwę instrumentu lub inne wskazówki słowne (np. *dolce*). W wypadku szmerów, hałasów oraz brzmień wykraczających poza skalę półtonową okazuje się często bezradny. Poza tym mechanizm nie działa w drugą stronę. Rysunki na papierze nie grają.

Przełom dokonał się za sprawą postępu w naukach ścisłych dzięki takim wynalazcom, jak Thomas Edison, Alexander Graham Bell, Theodore Case czy Lee de Forest. Wymyślili oni sposób utrwalania dźwięków na nośniku (za każdym razem w postaci formy graficznej) i odtwarzania ich w niezmiennym brzmieniu za pomocą specjalistycznego urządzenia, a także zbadali naturę dźwięku. Ze wszystkich wynalazków oferujących mechaniczną rejestrację muzyki jeden szczególnie pobudzał wyobraźnię zarówno artystów, jak i naukowców: optyczny zapis na brzegu taśmy filmowej.

Najprościej rzecz ujmując, mechanizm zapisu wygląda następująco: dźwięk za pomocą mikrofonu transmituje się do wzmacniacza, który przetwarza efekty aku-

styczne w impulsy elektryczne. Do wzmacniacza jest podłączona albo specjalna lampka, w której natężenie światła zmienia się pod wpływem wysokości, głośności i barwy poszczególnych tonów, albo oscylograf, którego drgania generowane przez dźwięki również wpływają na stopień naświetlenia brzegu kliszy, tyle że przez błyski odbite z lampy świecącej w sposób jednostajny. Postrzępiony wzorek stanowi wierne przełożenie dźwięku na formę graficzną. Urządzenie w projektorze potrafi zaś odwrócić ten proces, czyli przetransponować określone wzory optycznego zapisu na realistycznie oddane głosy, szmery i muzykę. System ten, rozwinięty w latach 20., zaczęto powszechnie stosować w kinie od początku lat 30.

Wielu filmowców, kompozytorów oraz artystów awangardy zadało wówczas pytanie: co się stanie, gdy na brzegu taśmy, zamiast optycznego zapisu, umieścimy wzór wykonany ręcznie? Projektor odtwarzał bowiem nie tylko ornamenty wkopowane za pomocą oscylografu, ale każdy wzór graficzny, która pojawił się na 3-milimetrowym brzegu kliszy. Oznaczało to, że formy plastyczne mogą grać, w dosłownym tego słowa znaczeniu. Odwieczna zagadka korespondencji sztuk, muzyki i malarstwa, miała zostać wreszcie rozwiązana.

Podobne wyzwania postawili przed sobą artyści we wcześniejszym pokoleniu, tuż po opatentowaniu gramofonu przez Thomasa Edisona, co dowodzi, że problem był uniwersalny i od zawsze zajmował świat nauki i sztuki. Okazało się jednak, że rowków gramofonowych – jak pisał Thomas Y. Levin w tekście na temat archeologii muzyki syntetycznej – *nie należy postrzegać jako pisma (...) ponieważ nie były możliwe do odczytania*². Doświadczenia laboratoryjne wykazały bowiem, że nie da się sprowadzić konkretnego dźwięku do stałego kształtu rowka (odpowiednika litery bądź głoski). Te same dźwięki w różnych badaniach przyjmowały inne kształty pod mikroskopem. Nie powiodły się również próby rysowania dźwięku bezpośrednio na płycie gramofonowej (lub walcu), choć podejmowano je wielokrotnie, chcąc złamać nieistniejący kod zapisu gramofonowego lub kreować nowe brzmienia. W 1927 r. Paul Hindemith, niemiecki kompozytor i dyrygent, pisał z rezygnacją: *Nie sądzę, by kiedykolwiek ten rodzaj inskrypcji mógł być przydatny w praktyce muzycznej*³. Efektem eksperymentów był trudny do zniesienia jazgot.

Dlatego też z taką nadzieją przywitano kolejny wynalazek: optyczny zapis dźwięku na taśmie filmowej. Od początku wydawało się, że to doskonałe narzędzie do tworzenia muzyki syntetycznej, gdyż pozwala zarówno na selekcjonowanie jednostek podstawowych, odpowiadających konkretnym tonom, jak i na kreowanie dźwięków fantastycznych – i to z matematyczną precyzją, której nie udało się uzyskać w eksperymentach z gramofonem. Na koniec zapis ścieżki akustycznej przybierał formy bardziej atrakcyjne dla oka niż rowki na walcu bądź płycie. A przynajmniej z początku tak się wydawało.

Dwaj niemieccy animatorzy, Rudolf Pfenninger oraz Oskar Fischinger, odegrali w tej części Europy kluczową rolę jako pionierzy, a zarazem popularyzatorzy – odpowiednio – „dźwięczącego pisma” (*tönende Handschrift*) oraz „grających ornamentów” (*klingende Ornamente*), wywierając duży wpływ na recepcję muzyki optycznej w Polsce. To na ich dorobek powoływać się będą dziennikarze, to ich osiągnięcia staną się punktem odniesienia dla lokalnych wynalazców, takich jak Paweł Binn. Obaj filmowcy zajęli się eksperymentami z „muzyką rysunkową” krótko po przełomie dźwiękowym: Pfenninger między 1929 i 1930 r., a Fischinger dwa lata później. Interesowało ich wymyślanie nowych, syntetycznych tonów lub

na odwrót – kopiowanie dźwięku znanych instrumentów za pomocą obliczeń matematycznych i oscylografu. Lubili badać, jak brzmią w projektorze określone formy graficzne i jak ekspresja artystyczna przekłada się na efekt akustyczny. Swoją twórczość łączyli z pisaniem tekstów programowych oraz udzielaniem wywiadów, które odbiły się szerokim echem w prasie lat 30. (dotarły również do Polski). Fischinger oprócz tego realizował autorskie filmy animowane, które w podobny, ale mniej dosłowny sposób – tj. na zasadzie skojarzeń – przekładały muzykę na abstrakcyjne obrazy w ruchu. Do jego największych osiągnięć zalicza się cykl *Studiów* (1929-1934) oraz *Błękitna kompozycja* (*Komposition in Blau*, 1935). Natomiast Pfenninger wykorzystał rysowany dźwięk do zilustrowania tradycyjnej kreskówki własnego autorstwa (*Pitsch und Patsch*, 1932) oraz dwóch filmów lalkowych braci Diehl (*Serenade* i *Barcarole*, oba z 1932 r.).

Recepcja dźwięku rysowanego w Polsce

„Ilustrowany Kuryer Codzienny” w grudniu 1932 r. donosił w krótkiej notce opatrzonej zdjęciem, które przedstawiało łysego mężczyznę z rolką papieru pokrytego geometrycznymi wzorami: *Berliński muzyk Fischinger stworzy nowy rodzaj elektrycznej muzyki, powstającej bez jakiegokolwiek instrumentu, a jedynie drogą elektrycznych drgań. Harmonijne dźwięki i tony wywoływane są przez regularne ornamenty, wyrysowane na długich wstęgach papieru*⁴. Idea muzyki rysowanej dotarła więc do Polski bardzo szybko, głównie za sprawą niemieckiej prasy, a zakorzeniła się, gdyż panował sprzyjający klimat dla artystów zainteresowanych korespondencją sztuk. W tamtych latach poeci awangardowi szukali nowych form graficznego zapisu ludzkiej mowy oraz dźwięków otaczającego świata; malarzy i filmowców fascynował koncept „muzyki wizualnej”. Stefan Themerson już w 1928 r. snuł wizje urządzenia przekładającego *wrażenia optyczne, które polegałyby na specjalnym abstrakcyjnym podejściu do rzeczywistości, na wrażenia akustyczne*⁵.

Notka z „Ikaca”, artykuł młodego Themersona oraz inne relacje dziennikarskie z początku lat 30. dowodzą niezbicie, że muzyka rysowana nie mieściła się w wyobraźni ludzi, którzy nie zetknęli się jeszcze z optycznym zapisem efektów akustycznych. W cytowanej zapowiedzi – postrzegam ją jako grzech pierwotny polskiej refleksji na temat „grających ornamentów” – prawie żaden fakt się nie zgadza: Fischinger nie był muzykiem, w grudniu 1932 r. miał na koncie pewne sukcesy, dźwięki nie były harmonijne, funkcję „instrumentu” pełnił tak naprawdę projektor podłączony do wzmacniacza i głośnika, a ornament grał ze ścieżki wkopowanej na marginesie kliszy, a nie z rysunków na papierze. Nawet zdjęcie było nieprawdziwe. Wstęgi pokryte wzorami wykonano tylko po to, aby Oskar mógł z nimi pozować dla ciekawskich fotoreporterów⁶.

Kolejne doniesienia prasowe układają się w obraz mylący, ale pełen nadziei. Publicysta „Słowa Polskiego”, pisząc w 1932 r. o „malowanej muzyce” Pfenningera, wyobraził sobie akt twórczy zbyt dosłownie: jako *wymalowanie pędzlem na brzegu taśmy filmowej znaków na wzór tych, jakie powstają przy nakręcaniu filmu dźwiękowego*⁷. Nie dostrzegając sprzeczności w takim opisie, wierzył w matematyczną precyzję wykonanych pędzlem zygzaków, co pozwolił imitować wszystkie instrumenty, a także wymyślać nowe: *Te wymalowane znaki, stworzone na podstawie dokładnych eksperymentów fizycznych z dziedziny fotografii dźwiękowej,*

wydają przy reprodukcji dźwięki, jakie nigdy nie zostały nadane, jakoby wyszły one z jakiegoś skomplikowanego instrumentu. Czysty paradoks: malarstwo ścisłe.

Oba przykłady dowodzą ponadto, że *tönende Handschrift* traktowano w Polsce jako wynalazek awangardy muzycznej, a wcale nie filmowej. W magazynie „Radjo”, gdzie często pisano o nowinkach technicznych związanych z rejestracją i transmisją dźwięku, Fischinger zostaje przedstawiony jako twórca nowego instrumentu muzycznego, a nawet następcą Thomasa Edisona. Wykorzystując taśmę filmową i projektor, komponuje muzykę przyszłości, którą otacza aura fantastyki rodem z opowiadań E. T. A. Hoffmanna. *W ten sposób dawna „utopia”, pisania muzyki przez rycie bruzdy na płycie gramofonowej (czyli nie przez „nagrywanie”), nabiera nowego znaczenia, co prawda, w innej formie*⁸ – czytamy w artykule. Fischinger odwrócił bowiem proces: najpierw powstają znaki, a potem tony.

Jeszcze kilka lat później Marian Neuteich pisał o „dźwięku rysowanym” jako odmianie muzyki mechanicznej (bez związku z filmem), zastanawiając się, jak potoczy się rozwój tej formy sztuki. Jego wnioski stanowią połączenie lęków, nadziei i braku wyobraźni. Obawiał się, że wykonywanie muzyki mechanicznej będzie wymagać wykształcenia ścisłego, a nawet kompetencji naukowych⁹. Rynek muzyczny skurczy się, gdyż nikt nie będzie potrafił obsługiwać skomplikowanych syntezatorów. Rysowany dźwięk, o nieograniczonym potencjale kreatywnym, zastąpi żywych instrumentalistów, którzy masowo stracą pracę. Taśma filmowa w projektorze stanie się ponadto systemem zapisu dźwięków dla kompozytorów, którzy będą stawiać znaki na kliszy, a nie na pięciolinii. Z tych przewidywań sprawdzi się tylko jedno: muzyka mechaniczna zdobędzie w XX w. dużą popularność.

Z dzisiejszej perspektywy może się wydawać nieprawdopodobne, by ktokolwiek traktował projektor filmowy jako instrument muzyczny. Aby zrozumieć ten punkt widzenia, trzeba się wsłuchać w retorykę sporu na temat muzyki syntetycznej z lat 30. Wolia Saraga, konstruktor fotoelektrycznego generatora dźwięków, sugerował na łamach „Muzyki”, że prawdziwe instrumenty elektryczne nie są przetworzeniem instrumentów już istniejących, lecz ich sposób działania oraz artykulacja tonów opierają się na całkiem nowych zasadach. Jako przykład podał aparat fal eterowych teremin (własc. *theremin*, skonstruowany przez rosyjskiego wynalazcę Lwa Termena), na którym gra się przez modulowanie fali ręką, nie dotykając urządzenia¹⁰. Dźwięk rysowany na kliszy także nie przypominał ani nut, ani tradycyjnego instrumentu.

Inaczej o dźwięku rysowanym myśleli twórcy z kręgów awangardy plastycznej i filmowej. Marzyły im się „symfonie obrazów” oraz „optyczne instrumentacje”. Liczyli, że uda się przełamać niewidzialną barierę, która oddziela dwie sfery: akustyczną i wizualną, by usłyszeć obraz i zobaczyć dźwięk. *Dźwięki fortepianu, które się widzi*¹¹ – donosił z zachwytem „Ilustrowany Kuryer Codzienny”, prezentując czytelnikom wynalazek przyszłości: oscylograf projekcyjny, który wyświetla dźwięk na ekranie w postaci sinusoidy. *Co za tematy! (...) migocą szelesty, konspiracyjną pomruki; wreszcie następuje spętanie gwarów i zwycięstwo rytmu, harmonii*¹² – pisał w 1930 r. Karol Stromenger, przewidując, że kino dźwiękowe, gdy już zaspokoi głód realizmu, skieruje się w stronę czystej fantazji. Uważał jednocześnie, że *mistyczne zaślubiny obrazu z muzyką* nastąpią w odległej przyszłości. Zapewne nie wiedział, że awangardowi artyści z Europy Zachodniej mieli już w tej dziedzinie pewne dokonania.

Eksperymenty z muzyką wizualną były prowadzone od początku drugiej dekady XX w. – i to na czterech płaszczyznach¹³. Po pierwsze, awangardowi filmowcy próbowali zastąpić narrację w niemych filmie literacką kompozycją muzyczną lub symfoniczną (jak Viking Eggeling w *Symfonii diagonalnej* z 1924 r.), posługując się środkami wyrazu zaczerpniętymi z podręcznika orkiestracji: rytmem, kontrapunktem, frazą, harmonią lub dysonansem elementów na ekranie. Po drugie, twórcy animacji abstrakcyjnej szukali wizualnych ekwiwalentów dla muzyki odtwarzanej ze ścieżki dźwiękowej (jak Oskar Fischinger w cyklu *Studiów*), granej na żywo lub istniejącej w wyobraźni widza (jak Arnaldo Ginna i Bruno Corra w swych próbach filmowych z lat 1911-1912). Synchronizacja muzyki z choreografią bezprzedmiotowych form miała ujawniać ukryte relacje między sferą wizualną i akustyczną, prowadząc do efektu synestezji. Po trzecie, producenci komercyjnych kreskówek (jak Walt Disney w cyklu *Głupiutki symfonie*, 1929-1939) odkrywali mniej dosłowne związki między muzyką i obrazem, ilustrując melodie za pomocą roztańczonego, synkopującego świata animacji, w którym ruchy i działania postaci synchronizowano ściśle ze ścieżką dźwiękową. Na drugiej i trzeciej płaszczyźnie działali prawie wszyscy animatorzy zainteresowani w latach 30. przekładem muzyki na obrazy (fabularne lub rozpostarte na szerokiej skali sztuki abstrakcyjnej), m.in. Mary Ellen Bute, Alexandre Alexeïeff i Claire Parker, Len Lye czy Charles Blanc-Gatti. Czwartą, najbardziej elitarną grupę stanowili artyści eksperymentujący z dźwiękiem rysowanym, jak Fischinger i Pfenninger.

Współczesnemu historykowi kina łatwo oddzielić te cztery równoległe płaszczyzny, ale na początku lat 30. mogły się one wydawać rozległą równiną, co prowadziło do nieporozumień. Niewielu widzów pojmowało, jak powstaje rysowany dźwięk oraz czym się różnią abstrakcyjne *Studia* z regularną ścieżką dźwiękową od *tönende Handschrift* lub orkiestracji form geometrycznych w stylu Vikinga Eggelunga. Nie próbowano nawet na siłę rozdzielać filmów awangardowych od popularnych kreskówek, czego dowodem wypowiedź Waltera Ruttmanna dla polskiej prasy. Niemiecki pionier animacji eksperymentalnej uznał *nowe, filmowe wyzyskanie dźwięku* za element łączący filmy Disneya z jego awangardową twórczością¹⁴. Mateusz Gliński, redaktor naczelny „Muzyki”, w opublikowanym wykładzie radiowym pisał zaś: *Najbliżej filmu dźwiękowego przyszłości są znane powszechnie filmy rysunkowe. Czym się tłumaczy ich niebywałe powodzenie? Chyba nie dziecinnie naiwną treścią. Tłumaczy to powodzenie doskonale zharmonizowanie pierwiastków ruchu z dźwiękiem muzycznym*¹⁵. Inaczej mówiąc: Disney mógł uchodzić za twórcę awangardowego, na równi z Eggelingiem.

Skalę nieporozumień wokół rysowanego dźwięku ilustrują dwa najbardziej fachowe artykuły z polskiej prasy lat 30. na temat „grających ornamentów”. Jerzy Toeplitz, który dużo wiedział o poczynaniach artystycznej awangardy, dał się ponieść wyobraźni, pisząc, że w doświadczeniach Fischingera z muzyką rysowaną w pierw powstały abstrakcyjne kompozycje na taśmie filmowej, które następnie zostały pomniejszone i wkopiowane na marginesie kliszy¹⁶. *Obie taśmy miały identyczny rysunek, a dźwięk ściśle odpowiadał obrazowi* – czytamy w artykule. Efekt wizualny, którego widzieć nie mógł, ocenił zaś jako „ciekawyy”, choć gorszy od „staroświeckich” awangardowych dodatków abstrakcyjnych, w których brała udział „naturalna muzyka”. Prawdopodobnie widział tylko ilustracje w prasie niemieckiej.

Janusz Maria Brzeski, autor drugiego tekstu, również był kompetentnym znawcą awangardy i z pewnością widział niektóre filmy Oskara Fischingera (kilka *Studiów* pokazywano bowiem w polskich kinach). Czytał ponadto na temat optycznego zapisu dźwięku na taśmie, dlatego znał w teorii proces powstawania „grających ornamentów”. Jednak z pewnością ich nie słyszał, a już tym bardziej – nie widział. Gdy próbował nakreślić sylwetkę Fischingera, obie metody realizacji filmu zwały mu się w jedną. W artykule Brzeski wyraża konwencjonalny zachwyt nad muzyką matematyki i inżynierii: *Sztuczny dźwięk posiada niezwykle wielkie wartości, jest dokładny i bezwzględnie, chemicznie czysty. Tu nie istnieje możliwość jakiegoś fałszu czy niedokładności – cała bowiem muzyka przed jej sfotografowaniem jest wielkim i przejrzystym wykresem, łatwym do skontrolowania i wykluczającym szmery (...)*¹⁷. Z drugiej strony zachwyca się ekranowym efektem: *Śmieszne gwiazdki, trójkąty, linie, punkty stały się naraz zrozumiałymi dla wtajemniczonych znakami, zastępującymi ten czy inny głos, nutę czy szmer*¹⁸. Problem w tym, że *Studia* nie mają nic wspólnego z rysowanym dźwiękiem, gdyż powstały do muzyki zarejestrowanej w tradycyjny sposób; i na odwrót – rysowanego dźwięku nie widać na ekranie, gdyż abstrakcyjne kształty znajdują się na ukrytym w aparaturze marginesie taśmy.

To nie koniec różnic. *Studia* miały pewien potencjał komercyjny. Fischinger sięgał po muzykę popularną albo taką, która wpada w ucho, a następnie ilustrował ją obrazami abstrakcyjnymi o bogatym ładunku skojarzeń. Zdaniem Brzeskiego, dzięki Fischingerowi *film awangardowy stał się dla szerokiej mas publiczności atrakcją*¹⁹. Jak słusznie zauważył historyk kina Jörgen Jewanski: *on nigdy nie korzystał z klasycznej muzyki współczesnej. Prawdopodobnie dlatego, by zapewnić łatwiejszy odbiór swojej twórczości: abstrakcyjne filmy połączone z muzyką były bardziej lekkostrawne, a połączenie nowego i znajomego – przystępne dla publiczności*²⁰. László Moholy-Nagy pisał wręcz o konflikcie estetycznym, o *oglądaniu awangardowych filmów w trakcie słuchania mieszczańskiej muzyki*²¹.

Jednak uwaga ta nie odnosi się do „grających ornamentów”, które odznaczały się matematyczną surowością oraz całkowitym brakiem widowiskowości, odpychając każdego, kto oczekiwał wizualnych symfonii z prawdziwego zdarzenia. Rysowany dźwięk, zarówno ten zaimprovizowany, jak i zbadany wcześniej za pomocą aparatury, wymagał włączenia w umyśle nowego trybu i zaakceptowania filmu, którego w najgorszym razie nie widać, który atakuje uszy kaskadą dźwięków nieprzyjemnych lub obcych, którego forma graficzna to surowiec przetwarzany w procesie projekcji.

Tu docieramy do jądra paradoksu rysowanej muzyki w polskim dwudziestoleciu międzywojennym; paradoksu, który pozwala nam zrozumieć rozterki inżyniera Binna.

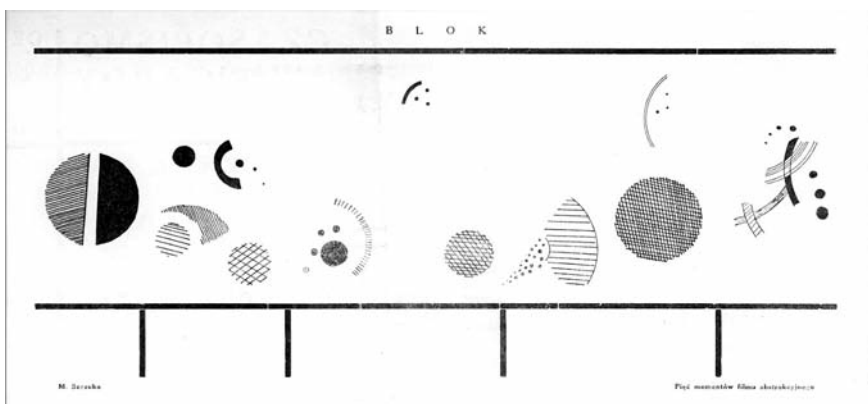
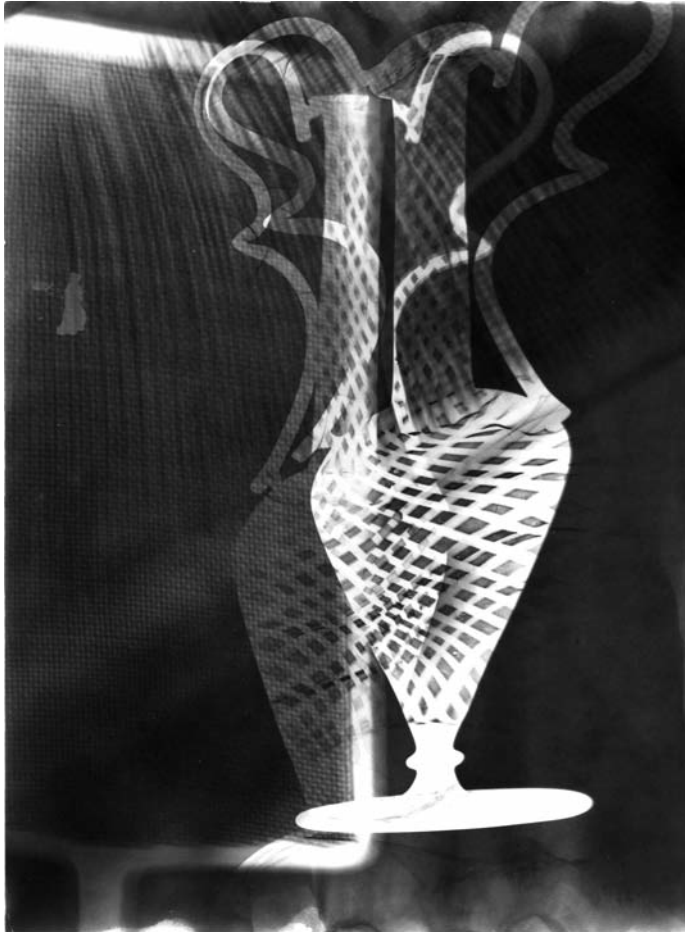
Jestem przekonany, że ten, kto zetknął się z ideą *tönende Handschrift*, był przekonany, że grające ornamenty widać na ekranie i że jest to cudowna symfonia sztuki abstrakcyjnej, „optyczna instrumentacja” form zaprojektowanych dzięki matematyce. Publicyści, nie wyłączając Brzeskiego i Toeplitza, albo w dobrej wierze zmyślali, jak wygląda „muzyka rysunkowa”, albo mylili ją z animacją abstrakcyjną, którą znali z kin. Ci zaś, którzy faktycznie zetknęli się z optycznym zapisem dźwięku, nie traktowali „grających ornamentów” na kliszy jako filmu rysunkowego (ani żadnej innej odmiany kina). Widzieli zwykły nośnik, syntezytor muzyki mechanicznej albo ekscentryczny system notacji.



Studio Oskara Fischingera,
w którym zainscenizowano produkcję „grających ornamentów”

Każdy, kto stawał przed okazją obejrzenia „muzyki rysunkowej” na taśmie, a następnie wysłuchania jej za pomocą projektora, wracał do domu rozczarowany, gdyż efekt nie pokrywał się z fantazją o „mistycznych zaślubinach” odległych dyscyplin artystycznych. Muzyka rysowana pozwala przede wszystkim kreować brzmienia syntetyczne, niczym z filmu science fiction, albo trudny do zniesienia jazgot. Jak pisze William Moritz, *kiedy [Fischinger] odebrał z laboratorium swoje pierwsze rolki z „Grającymi ornamentami” i kazał technikom odtworzyć film na testowym projektorze, byli oni przerażeni dziwnymi dźwiękami i bali się, że kolejne taśmy pełne hałasu mogą zniszczyć ich sprzęt!*²². Wbrew temu, co uważał Brzeski, *możliwość jakiegoś fałszu jest wręcz wpisana w proces kreacji takiej muzyki*. Chcąc zilustrować w reklamie firmy piekarsko-ciastkarskiej obraz jadącego czołgu, Jan Jarosz, lwowski pionier animacji, posłużył się w 1934 r. dźwiękiem rysowanym²³. Im ciekawsze formy graficzne, tym większa kakofonia.

Na marginesie warto zaznaczyć, że powodem całego zamieszania był prawdopodobnie artykuł-manifest Oskara Fischingera z „Deutsche Allgemeine Zeitung” (z 8 lipca 1932 r.), przedrukowywany i cytowany na całym świecie. Znali go na pewno Brzeski z Toeplitzem. Jak w wielu manifestach, szczupła wiedza praktyczna miesza się z wizją przyszłości, a nawet myśleniem życzeniowym. To w tym tekście pojawiają się określenia, które spotęgowały oczekiwania krytyki wobec rysowanego dźwięku. Fischinger pisze o „kompozytorze jutra”, który nie będzie stawiał nut na papierze, o *niesłuchaniu czystych dźwiękach*, o artyście łączącym cechy malarza i muzyka, o jedności wszystkich sztuk oraz precyzji wykonania nieosiągalnej przy użyciu zwykłych instrumentów²⁴. Dopiero po latach przyznał, że kierunek eksperymentów został wyznaczony błędnie.



Dwa przykłady wizualnej muzyki z dwudziestolecia międzywojennego:
Drobiazg melodyjny Themersonów (1933) i *Pięć momentów filmu abstrakcyjnego*
 Mieczysława Szczuki (1924)

Laboratorium inżyniera Binna

Paweł Binn nie był jedynym polskim animatorem w latach 30., który apelował o pomoc na łamach prasy. W 1936 r. za pośrednictwem „Szpilek” Zenon Wasilewski szukał *uczciwego i inteligentnego przedsiębiorcy celem realizacji kilku oryginalnych pomysłów grotesek (filmów rysunkowych)* ²⁵, a na łamach „Kina” z 1934 r. Koło Przyjaciół Polskiego Filmu Rysunkowego w Brześciu prosiło o wsparcie finansowe dla Włodzimierza Kowański – polskiego Disneya ²⁶. Było to doświadczenie pokoleniowe wielu pionierów animacji, niezależnie od szerokości geograficznej. Artykuły prasowe Fischingera, w których tłumaczył on proces powstawania dźwięków rysowanych, miały ten sam cel, co ogłoszenie w „Kurierze Warszawskim” – przyciągnąć inwestorów. Niemieckiemu pionierowi też nie udało się znaleźć instytucji, która wsparłaby finansowo jego projekt.

Anons Binna pozwala również zrozumieć, jak płytki był w tamtych latach rynek animacji w Polsce: główną zachętą dla kupca miał być nie sam film, nie wykorzystanie ekscentrycznej techniki ani wartości artystyczne, ale 10-procentowa obniżka podatku, którą właściciel kina uzyskiwał za wyświetlanie w formie nadprogramu krótkometrażowego filmu polskiej produkcji o walorach edukacyjnych bądź artystycznych. Z przedwojennej prasy wiemy, że kiniarze, chcąc zdobyć ulgę, byli gotowi rozpowszechnić odstrasżające widzów dzieła awangardy, lecz zapewne ten eksperyment okazał się zbyt ekstremalny.

Binn prowadził warsztat „muzyki rysunkowej” w swoim warszawskim mieszkaniu pod adresem Parkowa 29. Nie udało mi się ustalić wielu szczegółów jego biografii. Prawdopodobnie twórczością filmową zajmował się na marginesie pracy zarobkowej, która była zgodna z jego inżynierskim wykształceniem. Wiemy również, że pobierał urzędniczą pensję. W oficjalnym *Wykazie patentów udzielonych przez Urząd Patentowy* z lat 20. i 30. Paweł Domośław Binn pojawia się dwukrotnie: w 1929 r. opatentował *udarowy przyrząd wierniczy*, a w 1932 – *sposób opakowania past wszelkiego rodzaju, farb olejnych, terpentyny, pokostu oraz produktów naftowych* ²⁷. Leszek i Barbara Armatysowie, którzy poświęcili eksperymentom Binna cztery wersy w drugim tomie *Historii filmu polskiego*, piszą, że twórca ten kontynuował swoje doświadczenia z *podziwu godną wytrwałością aż do lat sześćdziesiątych* ²⁸, co może oznaczać, że kreacja dźwięków na taśmie była po prostu pasją warszawskiego inżyniera, której oddawał się po godzinach pracy.

Początki eksperymentów artystycznych Binna sięgają podobno roku 1932, co wydaje się prawdopodobne, zważywszy że w tym czasie ukazuje się duża liczba artykułów w prasie polskiej i zagranicznej na temat optycznego zapisu dźwięku. W 1934 r. powstał film *Muzyka rysunkowa* o długości 200 metrów (ok. 7 minut), będący podsumowaniem pierwszego okresu eksperymentów. Prawdopodobnie nikt go nie kupił, mimo że 1934 r. należy uznać za apogeum mody na „grające ornamenty”. Pracą Binna dziennikarze zainteresowali się dopiero w 1938 r. Rok później, w przededniu wojny, Binn udzielił obszernego wywiadu.

Reporter, który gościł w domu inżyniera, dał krótki opis jego laboratorium: *Duży pokój zavalony jest najprzeróżniejszymi aparatami. Na ścianie ekran. Na stołach pełno taśm fotograficznych, wykresów i notatek* ²⁹. Była to więc typowa produkcja chałupnicza, jakże charakterystyczna dla polskiej awangardy między-

wojnia. W podobny sposób pracowali inni pionierzy filmu animowanego i eksperymentalnego w latach 30.

Z zachowanych opisów i rozmów wynika, że Paweł Binn interesował się dwoma sposobami kreowania muzyki na taśmie. Po pierwsze, próbował zgłębić naturę dźwięku. Za pomocą oscylografu (lub innych urządzeń) oraz obliczeń matematycznych badał kształt ornamentów zapisu optycznego, aby uzyskać zaplanowany efekt i uniknąć fałszywych nut. *Barwa dźwięku w ten sposób nagranej taśmy przypomina instrumenty piszczałkowe. Dążeniem p. Binna nie jest jednak naśladowanie orkiestry czy też pewnego instrumentu, pragnie on stworzyć nowe dźwięki i nowe niesłyszane dotychczas współbrzmienia*³⁰ – pisał obecny na domowym pokazie dziennikarz. Z drugiej strony, w wywiadzie z 1939 r. filmowiec zdradził, że z łatwością tworzy dźwięki *drogą rysowania tych lub innych linii: samych prostych kresek (metoda impulsyjna), linii krzywych (metoda poprzeczna) lub wreszcie kombinacji* [obu metod]³¹. Czerpał przyjemność z odkrywania syntetycznych tonów.

Eksperymenty Pawła Binna zostały ocenione dość chłodno. Pierwszy z publicystów napisał kilka ogólników wyrażających podziw dla pioniera, którego eksperymenty doprowadzą do wynalezienia nowych tonów, a zarazem zwolnienia wszystkich muzyków, ponieważ każdą melodię za moment będzie się zapisywać metodą optyczną, z ominięciem orkiestry³². Drugi natomiast podał więcej szczegółów: *Melodie, które usłyszeliśmy na pokazie, nie brzmią zbyt mile dla ucha: brzęczenie, warkot łączą się często z właściwymi dźwiękami, powodując chwilami niemiłą kakofonię, sam jednak fakt, że słyszymy melodię, która powstała drogą pozamuzyczną, drogą rysunku technicznego i że jej barwa mimo wszystko przypomina orkiestrę, jest już poważnym krokiem naprzód*³³. Binn przekonał go jednak, że to skromne wprawki, w których drzemie ukryty potencjał. Aby go wyzwolić, trzeba udoskonalić metodę. W wywiadzie z 1939 r. chwalił się, że trudności zostały pokonane, a *dźwięk rysunkowy (...) nie jest więcej już tak suchym i trzeszczącym, jak to miało miejsce początkowo*³⁴. Nie wiem jednak, czy to prawda, gdyż autor wywiadu, Jerzy Guranowski, nie mógł tym razem potwierdzić słów Binna. Rozmowa odbywała się w redakcji pisma, a nie przy ulicy Parkowej.

Pozostaje ostatnia zagadka: czy film anonsowany w 1934 r. był tylko „ornamentem” na marginesie kliszy, czy może Binnowi przy okazji udało się zsynchronizować obraz z muzyką, tworząc na przykład abstrakcyjny film rysunkowy w stylu Oskara Fischingera? Zdrowy rozsądek podpowiada, że reklamowany film ograniczał się do wyrysowanej klatki po klatce ścieżki dźwiękowej. Obaj dziennikarze z 1938 r. dają do zrozumienia, że efekt jest wyłącznie akustyczny. Powtórzmy raz jeszcze: zamiast obejrzeć kreskówkę, musieli wysłuchać audycji złożonej z „brzęczenia”, „warkotu” i „niemiłych kakofonii”. Prawda okazuje się jednak zaskakująca.

Techniki zapisu optycznego z połowy lat 30. teoretycznie dawały możliwości zdublowania ścieżki dźwiękowej na ekranie, by jednocześnie słyszeć i widzieć „rysunkową muzykę”, ale efekt okazał się niewiele lepszy od widoku rowka na płycie gramofonowej. Dlatego awangardowi filmowcy szukali rozwiązań zastępczych. Już w 1932 r. Fischinger próbował synchronizować dźwięki zaprojektowane na papierze (docelowo wkopiowane na marginesie kliszy) z abstrakcyjnymi figurami, których kształt odpowiadał wzorkom ze ścieżki dźwiękowej. Planowany film nie wyszedł poza sferę prób, choć zachowały się szkice. Na podobny pomysł wpadł

szkocki animator Norman McLaren, który w filmie *Kropki (Dots)* z 1940 r. zgrał rysowany dźwięk własnego autorstwa z animacją non-camerową, będącą ekwiwalentem ścieżki muzycznej (tak więc i obraz, i muzyka były ręcznie rysowane). Binn poszedł jeszcze inną ścieżką.

Muzyka rysunkowa z 1934 r. była połączeniem dźwięku rysowanego, *found footage*'u oraz techniki poklatkowej. Początkowe 17 metrów zawierało tablicę informującą, że ten eksperymentalny film jest zbudowany z *udźwiękowionych nut i sylab oraz prób synchronizacji ruchów artystów według nut, akcentów muzycznych i taktów*³⁵. Treść obrazów stanowi kilka metrów filmu angielskiego, *przeobionych na 170 metrów* – mówił Binn w wywiadzie. W innym miejscu zdradza, że opanował technikę naświetlania poszczególnych klatek w odpowiednim miejscu taśmy filmowej (*drogą pomnażania obrazu*) lub przestawiania kolejności kadrów, by móc synchronizować je pod ścieżkę dźwiękową. Oznacza to, że postać wycięta z angielskiego filmu została przemontowana klatka po klatce w *innych ruchach*, odpowiadających rytmowi muzyki. Muzyka zaś została wyrysowana ręcznie *za pomocą kresek* (krzywych i prostych), *co ma przypominać orkiestrę* – dodawał Binn. Przyznał jednak, że zawierała jeszcze wiele fałszywych tonów, gdyż system był niedoskonały. Animowany *found footage* Binna był prawdopodobnie pierwszym takim eksperymentem w kinie awangardowym. Podobne filmy zrealizuje w latach 50. Norman McLaren, posługując się techniką piksyłacji.

Opuszczając redakcję „Widomości Filmowych”, Paweł Binn zapewnił, że dostarczy kopię *Muzyki rysunkowej* redaktorowi Guranowskiemu, który zamierzał w czasie najbliższym zaprezentować [ją] przed gronem fachowców filmowych. Nawet jeżeli zdążył spełnić obietnicę, ta historia nie mogła zakończyć się happy endem. Miesiąc później wybuchła wojna.

Podsumowanie

Przed wojną „muzyka rysunkowa”, zarówno w Europie Zachodniej, jak i w Polsce, była – jak się okazuje – fenomenem głównie prasowym. W latach 30. napisano na jej temat setki artykułów na całym świecie, i to w najbardziej poczytnych dziennikach, prześcigając się w kreowaniu wizji, które opierały się na nieporozumieniu. Ustawione zdjęcie Fischingera ze wstęgą papieru w dłoni przebyło drogę od Niemiec do Japonii, rozbudzając apetyt na kino matematycznej precyzji. Największe umysły awangardy tamtej epoki, jak Walter Ruttmann, László Moholy-Nagy czy John Cage, dały się uwieść idei wiernego przekładu sztuki abstrakcyjnej na muzykę; idei, która wydawała się ukoronowaniem poszukiwań artystycznych XX w. Ale zaledwie garstka ludzi zetknęła się z rezultatem tych eksperymentów, jeszcze mniejsza grupa zrozumiała ich istotę, a już prawie nikt nie potrafił polubić efektu. W Niemczech odbył się prawdopodobnie tylko jeden seans rysowanych dźwięków Oskara Fischingera, w Haus der Ingenieure, a brak spodziewanego stypendium lub wsparcia finansowego doprowadził autora *Studiów* do porzucenia tej raczkującej dyscypliny, która tak naprawdę nigdy nie wyszła poza fazę testów³⁶.

Cytowany wcześniej krytyk Karol Stromenger, który w 1930 r. pełen optymizmu snuł wizję „symfonii obrazów”, cztery lata później pisał w gorzkim tonie: *Nie wierzę w nową sztukę – muzyki uwidocznionej na ekranie. (...) Są to marzenia*

astrologa, (...) coś ciekawego dla teorii sztuki, a obecnie jeszcze dość dalekiego praktyce filmowej³⁷. Na przeszkodzie stanęły bowiem kwestie finansowe, brak odpowiedniej technologii, a przede wszystkim brak spodziewanych arcydzieł. Jak na ironię, w pogoni za chimera „muzyki wzrokowej” najdalej – zdaniem Stromengera – zaszli Fleischer z Disneyem, a nie bezkompromisowi artyści, którzy nie spełnili pokładanych w nich nadziei.

Nie umniejsza to osiągnięć Binna, którego twórczość stanowi cenne uzupełnienie dorobku polskiej awangardy artystycznej międzywojnia. Dziś możemy śmiało uznać, że w latach 20. i 30. wizualna muzyka rozwijała się na wspomnianych wcześniej czterech płaszczyznach.

Przed wojną nie powstał co prawda żaden film będący orkiestracją form abstrakcyjnych na wzór *Symfonii diagonalnej* Eggelinga, ale zachowało się kilka projektów oraz „konceptów filmowych” zainspirowanych sztuką animowanych rytmów, co dowodzi, że ta odmiana korespondencji sztuk zajmowała polskich artystów plastyków, którzy nie znaleźli sposobu, by przenieść projekty na taśmę filmową³⁸. Zwłaszcza Mieczysław Szczuka w publikowanych na łamach „Błoku” (1924) „momentach filmu abstrakcyjnego” posługiwał się określeniami muzycznymi, jak „tempo”, „harmonia” i „dysharmonia”. *5 momentów filmu abstrakcyjnego* zrekonstruował w 2006 r. Marcin Giżycki. Jego adaptację można uznać za próbę odegrania przedwojennej partytury.

Również drugi typ przekładu środków muzycznych na filmowe znalazł godnych reprezentantów. Stefan i Franciszka Themersonowie w reklamowym *Drobiazgu melodyjnym* (1933) dokonali wizualizacji muzyki Maurice’a Ravela. Dopiero w realizowanym na emigracji filmie *Oko i ucho* (*The Eye and the Ear*, 1944) w pełni urzeczywistnili ideę dokładnego przekładu dźwięków na abstrakcyjne formy w ruchu, co stanowiło ukoronowanie ich artystycznych zainteresowań z lat 30. Jak pisał Themerson po wojnie: *Każda grupa instrumentów orkiestry miała sobie odpowiadający prosty kształt geometryczny. Np. skrzypce reprezentowały trójkąty, których wysokość na ekranie zmieniała się z wysokością tonu brzmiącego w danej chwili*³⁹. Nie był to więc przypadkowy związek między stroną dźwiękową i wizualną, ale – jak zresztą wskazuje tytuł filmu – świadomy eksperyment angażujący oko i ucho w poszukiwaniu pokrewieństw.

Reprezentantem trzeciego typu korespondencji sztuk był z kolei Włodzimierz Kowańko, który szedł tropem Walta Disneya i wzorował się na formule *Głupiutkich symfonii*. Co prawda fabularne filmy Kowańki nie zachowały się, ale z licznych relacji prasowych wiadomo, że próbował ściśle, z dokładnością co do klatki, synchronizować muzykę z przysgodami rysunkowych bohaterów⁴⁰.

Paweł Binn okazał się równorzędnym partnerem dla Oskara Fischingera i Rudolfa Pfenningera, dołączając do elitarnego grona animatorów, którzy przekroczyli granicę laboratoryjnych doświadczeń i podjęli próbę dotarcia z rysowanym dźwiękiem do publiczności. Nade wszystko, jego osiągnięcia wyróżniają się na tle dorobku innych twórców europejskich pionierskim wykorzystaniem *found footage*’u.

PAWEŁ SITKIEWICZ

- ¹ „Kurier Warszawski” 1934, nr 13, s. 40.
- ² T. Y. Levin, „*Tones from out of Nowhere*”: *Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound*, „Grey Room”, lato 2003, t. 12, s. 41.
- ³ Cyt. za: tamże, s. 47.
- ⁴ *Grające ornamenti*, „Ilustrowany Kurjer Codzienny” 1932, nr 340, s. 4.
- ⁵ S. Themerson, *Możliwości radiowe*, „Wiek XX” 1928, nr 23; cyt. za przedrukiem w: *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1982, s. nlb.
- ⁶ W. Moritz, *Optical Poetry. The Life and Work of Oskar Fischinger*, Indiana University Press, Bloomington 2004, s. 44.
- ⁷ *Malowana muzyka*, „Słowo Polskie” 1932, nr 88, s. 9. Następnym cytatem za tym samym artykułem.
- ⁸ *Muzyczne instrumenty przyszłości*, „Radio” 1932, nr 47, s. 8.
- ⁹ M. Neuteich, *O muzyce mechanicznej*, „Muzyka Polska” 1935, nr 5, s. 33 i nast.
- ¹⁰ W. Saraga, *Muzyka elektryczna*, „Muzyka” 1936, nr 7-12, s. 88.
- ¹¹ „Ilustrowany Kurjer Codzienny” 1930, nr 243, s. 9, dodatek „Kurier Techniczny”.
- ¹² K. Stromenger, *Sztuka przyszłości*, „Kino” 1930, nr 3, s. 2.
- ¹³ Światowa i polska literatura na ten temat jest bardzo bogata. Zob. np.: R. Russett, C. Starr, *Experimental Animation. An Illustrated Anthology*, Van Nostrand Reinhold, New York 1975.
- ¹⁴ J. Toeplitz, *Rozmowa z Walterem Ruttmannem*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 28, s. 8.
- ¹⁵ M. Gliński, *O filmie dźwiękowym i dźwięku filmowym*, „Muzyka” 1931, nr 11-12, s. 485.
- ¹⁶ J. Toeplitz, *Śpiewające linie*, „Kurier Polski” 1934, nr 109, s. 6.
- ¹⁷ J. M. Brzeski, *Film absolutny. Abstrakcyjne obrazy i grające ornamenti Oskara Fischingera*, „Ilustrowany Kurjer Codzienny” 1933, nr 87, dodatek „Kurier Filmowy”, nr 13.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ J. Jewanski, *The Visions of Oskar Fischinger and Alexander László in 1935/1936 about a New Way of Visualizing Music*, w: *Oskar Fischinger 1900-1967. Experiments in Cinematic Abstraction*, red. C. Keefer, J. Guldemond, EYE Filmmuseum / Center for Visual Music, Amsterdam – Los Angeles 2012, s. 135.
- ²¹ Tamże, s. 136.
- ²² W. Moritz, dz. cyt., s. 43.
- ²³ M. Giżycki, *Przed 1945: prekursorzy i pionierzy*, w: *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008, s. 18.
- ²⁴ Tłumaczenie całego tekstu zamieszcza W. Moritz, dz. cyt., s. 179-181.
- ²⁵ Por. M. Giżycki, *Zenona Wasilewskiego droga do filmu animowanego*, „Studio” 1975, nr 5, s. 5.
- ²⁶ *Prawdziwy dramat Włodzimierza Kowańko, pioniera polskich filmów rysunkowych*, „Kino” 1934, nr 25, s. 2.
- ²⁷ *Wykaz patentów udzielonych przez Urząd Patentowy Rz. P. w roku 1929*, Warszawa 1930, s. 10; *Wykaz patentów udzielonych przez Urząd Patentowy Rz. P. w roku 1932*, Warszawa 1933, s. 107.
- ²⁸ B. i L. Armatysowie, *Film krótkometrażowy*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 2: 1930-1939, red. J. Toeplitz, WAiF, Warszawa 1986, s. 186. Paweł Binn zmarł w roku 1966 (zob.: www.nekrologi-baza.pl/zlista/23/, /dostęp: 26.01.2018/).
- ²⁹ *Muzyka... rysunkowa*, „Dobry Wieczór! Kurier Czerwony” 1938, nr 39.
- ³⁰ G. [J. Guranowski], *Ciekawy eksperyment Polaka. Dźwięk rysowany*, „Wiadomości Filmowe” 1938, nr 12, s. 1.
- ³¹ Gur. [J. Guranowski], *Muzyka rysunkowa. Nasza rozmowa z polskim wynalazcą p. Pawłem Binnem*, „Wiadomości Filmowe” 1939, nr 13, s. 2.
- ³² *Muzyka... rysunkowa*, dz. cyt.
- ³³ G., *Ciekawy eksperyment...* dz. cyt.
- ³⁴ Gur., *Muzyka rysunkowa...* dz. cyt.
- ³⁵ Tamże. Następnym cytatem za tym samym artykułem.
- ³⁶ Zob. W. Moritz, dz. cyt., s. 44.
- ³⁷ K. Stromenger, *Muzyka wzrokowa*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 50, s. 8.
- ³⁸ Zob. M. Giżycki, *Przed 1945...* dz. cyt., s. 23-24.
- ³⁹ Cyt. za: J. Zagrodzki, *Outsiderzy awangardy*, w: *Stefan i Franciszka Themerson*, dz. cyt., s. nlb.
- ⁴⁰ Zob. np.: *W zaczarowanej krainie*, „Kino” 1936, nr 29, s. 13.