Martyna Ziółkowska

O obecności "IX Symfonii" Ludwika van Beethovena w "Mechanicznej Pomarańczy" Stanleya Kubricka, czyli o widzialności słyszalnego

Pisma Humanistyczne 6, 19-23

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Martyna Ziółkowska

O OBECNOŚCI *IX SYMFONII* LUDWIKA VAN BEETHOVENA W *MECHANICZNEJ POMARAŃCZY* STANLEYA KUBRICKA, CZYLI O *WIDZIALNOŚCI SŁYSZALNEGO*

To, jak my, ludzie, obchodzimy się z naszymi zmysłami, oddziałuje zarówno na nasze samopoczucie, jak i nasz stosunek do świata.
Wolfgang Welsch

Prymat kultury wizualnej nad audytywną konstytuuje współczesną metaforę poznawczą w ramach różnorodnych filozofii, które weryfikując **wiedzę o zmysłach**, wskazują na ową dominację widzenia (swoistego pradogmatu) nad słyszeniem. Jedną z najbardziej sugestywnych propozycji widzialności pozostaje wciąż fenomenologia percepcji Merleau Ponty'ego, która ontologię świata sprowadza do dychotomii **widzialne – niewidzialne**. Układ ten wyklucza słyszalność jako źródło poznania jednakże nie wyklucza obecności zmysłu słuchu w pełnym percypowaniu świata. Słyszalność jest o tyle interesująca dla Ponty'ego, o ile odnosi się do świata sztuki. Dowodem na to jest krytyka filozofii Sartre'a, który zaproponował fenomenologiczną analizę doświadczenia estetycznego jednakże w ramach innej perspektywy badawczej[1]. Refleksja Merleau Ponty'ego będzie wyznaczać jeden ze sposobów istnienia słyszalności w ramach filmu - jako jednego z możliwych horyzontów doświadczenia percepcyjnego, które moglibyśmy nazwać swoistym „byciem w świecie" utożsamianym ze „światem przedstawionym *Mechanicznej Pomarańczy*". Drugim sposobem wyjaśnienia sugestywnej obecności *IX Symfonii* Ludwika van Beethoven jest **teoria montażu** Siergieja Eisensteina, która wiąże się z opisem fenomenu kina jako tego, który uruchamia, mobilizuje i czyni dramatyczną sytuację pod względem fizycznym nieruchomą. Myśl przewodnia tego artykułu będzie oscylować pomiędzy tymi propozycjami, jednakże ze względu na niezwykłe bogactwo odwołań ikonicznych, jak i paradygmat estetyczny filmu nie

[1] Krytykę tę przywołuje i komentuje Piotr Mróz (w:) *Sztuka jako projekt: Filozofia i estetyka Maurice'a Merleau – Ponty'ego*, Kraków 2002 r., s. 69 – 108

sposób nie przywołać tutaj szerszego kontekstu, który wyznaczać będzie nazwisko Nietzschego i pojęcia: muzyka absolutna, kicz. Równie istotny kontekst - kontekst aksjologiczny - wyznaczają słowa samego Kubricka *„Człowiek odwrócił się od religii i obwieścił śmierć swoich bogów, imperatywy lojalności wobec państwa i narodu zanikają, zaś wszystkie dotychczasowe wartości moralne i społeczne ulegają erozji"*[2].

XI Symfonia Beethovena funkcjonująca w kulturze jako **ikona** wyznania zwracającego się do ludzi z wiarą w ideę braterstwa i powszechnej miłości i jako **symbol** korony całego życia i całej twórczości wielkiego geniuszu muzycznego, została zaadaptowana przez Kubricka w jego interpretacji książki Anthony Burgessa pod tym samym tytułem jako hermetyczny tekst kultury *„Kubrick ukazuje przemoc w drastycznych obrazach i dokłada muzykę, która ekscytuje nasze zmysły, kierując myśli w stronę świata, gdzie uznawało się przyrodzoną godność człowieka – na przykład w IX Symfonię Beethovena, zajmującą główne miejsce w filmie"*[3]. Celem tego artykułu nie będzie analiza filmu jako „spektaklu okrucieństwa", ale jako **konglomeratu** widzialności i słyszalności w ramach Eisensteinowskiej formuły filmu czwartego wymiaru.

Eisenstein dla opisania idealnej konstrukcji montażowej wykorzystuje analogię do muzyki instrumentalnej, która w jego koncepcji staje się swoistą matrycą generującą **obrazową tonację frazy** - *„tam, na równi z brzmieniem zasadniczego, dominującego tonu, powstaje szereg podobnych dźwięków, tak zwanych nad i pod-tonów. Ich wzajemne zderzenia, zderzenia z podstawowym tonem itd. spowijają główny ton wielką ilością drugorzędnych dźwięków"*[4]. Bodziec jest tą kategorią, która prowokuje „fizjologiczność" odbioru, a którą Eistenstein nazywa „procesem wyższego rzędu czynności sytemu nerwowego". Paradoksalnie przeciwstawia sobie **klasyczność** muzyki Beethovena **fizjologiczności** Debussego, dając tym samym wyraz koncepcji montażu opartego na wizualnym nadtonie *„albowiem jeśli kadr percypuje się wzrokowo, a dźwięk – słuchowo, to nadton wizualny i dźwiękowy daje w sumie – i na tym polega jego istota – fizjologiczne odczucie"*[5]. Montaż według tonacji jest dla niego idealnym połączeniem „słyszę" i „widzę", które zamyka jednorodna formuła „odczuwam". Eisenstein nie bez powodu czyni taką analogię, gdyż najistotniejszą zasadą w ramach jego koncepcji pozostaje **rytm**. W analizie poszczególnych scen przywołuje on takie określenia jak „emocjonalne brzmienie", „oscylacja rytmiczna", „elementy o charakterze tonów", „konsonans

---

[2] *„Film na świecie"*, 1993, nr 3-4, s.65.
[3] J. Ovesen, *Wszystko jest kwestią wyboru* [w:] *Film na świecie*, nr 3-4 1993 r., s.38.
[4] S. Eisenstein, *Wybór pism*, Warszawa 1959 r., s.322.
[5] Tamże, s. 326.

i dominująca struna", „zagęszczenie frazy". Przywołując dominanty kompozycyjne w ramach określonych estetyk muzycznych tj. klasyczność czy fizjologiczność Eisenstein pisze o **ekstazie twórczej**, która towarzyszy *„procesowi zestawiania i kompozycji montażowej, (...) w której słyszy się i odczuwa frazy"* [6]. Koncepcja ta, naszkicowana zaledwie przez mnie, jest tłem teoretycznym w refleksji nad wizualną organizacją obrazów dość szczególnej sekwencji filmowej, podczas której widz konfrontuje się z wręcz orgiastyczną satysfakcją słuchania *IX Symfonii* przez głównego bohatera o imieniu Alex.

Poziom wizualnych atrakcji wyznacza kolejno zbliżenie: plakatu z wizerunkiem Beethovena, obrazu kobiety w lubieżnej pozie na tle której widzimy węża wijącego się wokół gałęzi, trywialną ikonę Chrystusa (zwielokrotniony, kolorowy, nagi w tanecznej pozie). Obrazy te możemy określić mianem **centralnych bodźców**, które będą intensyfikowane przez szczególną konstrukcję kompleksu **drugoplanowych podniet** w ramach tej frazy. Emocje widza są podsycane intensywnymi cięciami montażowymi ogniskującymi się wokół figury Chrystusa – części jego ciał (bo już nie ciała), stygmaty, kolorowa korona cierniowa zostaje tutaj przywołana poprzez rytmicznie następujące po sobie zbliżenia[7]. Dynamiczna figura Chrystusa (takie określenie w ramach tej kompozycji zdaje się być uzasadnione) to asumpt do twórczej ekstazy Alexa – naprzemiennie w równie intensywnym rytmie pojawią się obrazy z „jego wyobraźni". Dominantą wizualną staje się wizerunek jego samego jako Draculi. Wizualizacja tych podniet jest bezpośrednio związana z obrazami, które stworzyło kino jako sztuka intensyfikująca obrazy przemocy na potrzeby ekscytującej opowieści. Problem ten sytuuje się w tym kontekście jako naturalna zdolność kina do pobudzania „fizjologiczności" widza. W ramach tej sekwencji pojawia się to, o czym Eisenstein pisał *„Moje oczy znajdują się teraz w kamerze i utożsamiają się ze spojrzeniem bohatera filmu. On zaś patrzy moimi oczami"*[8]. Trudno mówić tutaj o identyfikacji tak, jak ją pojmuje np. Morin, ale nie możemy nie pominąć obecności tego zjawiska w ramach spektaklu, który budowany jest jako utwór rytmiczny mający na celu pobudzenie widza. Uczestnictwo widza pozostaje tutaj w sugestywny sposób zaprogramowane przez nieustanną oscylację pomiędzy kinestezją a cenestezją.

---

[6] S. Eisenstein, *Wybór...*, s.324.

[7] Warto w tym kontekście przywołać pogląd Eisensteina dotyczący tego środka wyrazu filmowego: „Zbliżenia nie tylko rozszerzyły nasz pogląd na życie, ale także pogłębiły go; nie tylko pokazały nam nowe rzeczy, lecz także odkryły sens dawno już znanych" Ujawnia to pewien paradoks w ramach istoty kina jako demaskatora konkretnej rzeczywistości. S. Eisenstein, *Wybór...*, s. 205.

[8] Tamże, s.275.

IX Symfonia Ludvika van Beethovena[9] jest przywoływana w opisanej wyżej sekwencji na zasadzie muzycznego kontrapunktu. Tło wizualne przestaje być tylko tłem - staje się horyzontem pewnego doświadczenia percepcyjnego i jednocześnie dekonstrukcją hermetycznego tekstu kultury. W ramach układu **figura – tło** fenomenologiczna refleksja Merleau – Ponty'ego weryfikuje *IX Symfonię* jako **objet esthétique**. Jest on związany z pewną materią dźwiękową i jako taki *„został uposażony przez twórcę (kompozytora) w pewną strukturę, formę. Będąc zatem bytem indywidualnym, rzeczywistym <domaga> się zatem ode mnie percepcyjnej współkonstytucji. Utwór muzyczny jest więc dla Ponty'ego bytem realnym, zajmującym określone miejsce. Same dźwięki traktuje on jako coś już znaczącego, ustrukturowanego, znajdującego się w polu percepcyjnym, w kontakcie z operacyjną świadomością"* – pisze Piotr Mróz.[10] W konsekwencji układ figura – tło jest dla nas istotny już od pierwszych dźwięków wielkiej symfonii. „Pojawienie się dzieła w określonym polu jest rezultatem dokonywanej przez ucieleśnioną świadomość konfiguracji w obrębie realnie istniejących elementów"[11]. W ramach fenomenologicznie ujmowanej rzeczywistości to ucieleśniona świadomość porządkuje świat. Dokonuje to już nie na poziomie percepcji, ale działania - swoistego aktu świadomości. Porządek dźwięków – rytm – pojawiający się na tle wizualnych atrakcji zostaje potraktowany jako asumpt do aktu świadomości w ramach konkretnej cielesności. Prymat widzialności wypełnia się więc tutaj w układzie figura – tło, w polu fenomenalnym, w którym konkretny obiekt, realny byt jakim jest *IX Symfonia* jest dla **naszego widzenia** (używając słów Ponty'ego).

Wróćmy jeszcze na chwilę do podziału wyraźnie podkreślanego przez Eisensteina na „klasyczność" i „fizjologiczność" muzyki. Podział ten jest interesujący w tym przypadku w odniesieniu do pewnych paradygmatów estetycznych konstytuujących zjawiska: muzyki absolutnej i kiczu. Wyznaczanie takich opozycji znajduje swoje uzasadnienie w analizowanej przeze mnie sekwencji tylko na potrzeby sugestywnych **wizualnych brzmień**. Pozwolę sobie odwołać się do różnych poglądów na ten temat, które wyznaczą bardzo istotny kontekst. Wprowadzony przez Wagnera termin muzyka absolutna swój bezpośredni genotyp odnajdywał właśnie w *IX Symfonii* Ludwika van Beethovena. Muzykę absolutną rozumiał Wagner jako *„muzykę oderwaną, odciętą od swych korzeni, języka, a więc muzykę czysto abstrakcyjną"*[12]. Idea muzyki

---

[9] Tak nazywa go główny bohater.

[10] *Sztuka jako projekt: Filozofia i estetyka Maurice'a Merleau - Ponty'ego*, Kraków 2002, s. 90.

[11] Tamże, s. 91.

[12] C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, Kraków 1979, s. 27.

absolutnej powstałej jako teoria symfonii głosiła, że *„muzyka właśnie dlatego, że uwalnia się od <ogladowości>, a w końcu także i od <afektywności>, staje się objawieniem <absolutu>"*[13]. Na przeciwnym biegunie sytuuje się tutaj estetyka *Mechanicznej Pomarańczy*, którą określa najpełniej pojęcie kiczu w ramach stylizowanego obrazu odwołującego się do szeroko rozumianej ikonografii kontrkultury. Kubrick zapożycza gadżety – ikony współczesnej kultury, która jest nastawiona: na wizualną atrakcję; na ekspresyjne piękno; na patos teatralny; na dysonans (piękno, które kryje w sobie trywialność). W ramach tej dychotomii reżyser zestawia ze sobą ideę muzyki, która nie poddaje się **oglądowości** ze strywializowaną ikoną, która wykorzystując swój wizualny prymat w kulturze zawłaszcza nawet dźwięki. Takie działanie przyjmuje postać ambiwalentną z jednej strony degraduje ideę i czyni ją karykaturalną w ramach dyskursu o przemocy. Z drugiej strony wpisuje ją w wyraźną estetykę narzucając jej nową jakość, którą wiąże się z obrazami przemocy. *Mechaniczna Pomarańcza* jawi się w tym kontekście nie tylko jako film o „przymusie patrzenia i przyjemności patrzenia"[14], ale również o przymusie widzenia słyszalnego. Kategoria klasyczności w tej sytuacji wyznacza odległy poziom kontekstualny, który poprzez konfrontację z konstrukcją wizualną (nastawioną na cielesność) mógłby być utożsamiany z postmodernistycznym dyskursem dotyczącym dwukodowości tekstów i ich dekonstrukcji.

Zasygnalizowane we wstępie nazwisko Nietzsche posłuży mi jako ostatni kontekst dla postawionej tezy. Jego **koncepcję kaleki** w ramach opozycji kultury wizualnej i audytywnej przywołuje Wolfgang Welsh. Nietzsche opowiada o Zaratustrze, jak ten pewnego dnia spotkał ucho: *„Nie dowierzałem oczom własnym: spoglądam, patrzę i mówię wreszcie: <toż to jest ucho! ucho wielkości człowieka!>. Przy bliższym dopiero wejrzeniu dostrzegł, że pod uchem porusza się coś żałośnie małego, ubożuchnego i mizernego. I rzeczywiście potworne uszysko było osadzone na malutkiej cienkiej łodyżce, łodyżka ta była człowiekiem!(...) Lud zaś pouczył mnie, że to wielkie ucho to nie tylko człowiek, lecz człowiek wielki, geniusz. Lecz ja nigdy nie dowierzałem i pozostawałem przy swoim przekonaniu, że to jest kaleka na wywrót, który ma wszystkiego za mało, a jednego za wiele"*[15]. O bohaterze filmu *Mechaniczna Pomarańcza* chciałoby się powiedzieć, że jest wielkim okiem, geniuszem ikonicznej przemocy, który ogląda *IX Symfonię* Ludwika van Beethovena.

---

[13] C. Dahlhaus, *Idea muzyki...*, s. 23.
[14] K. Klejsa, *Byłem wyleczony jak trza...* „Kwartalnik filmowy", 2000, nr 31/32.
[15] W. Welsh, *Na drodze do kultury słyszenia?* [w:] *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność"*, (red.) E. Wilk, Katowice 2001, s. 33.