

Michał Pick

ORCID: 0000-0001-9599-0825

Uniwersytet Wrocławski

Co jest grane? O relacjach muzyki i ruchomego obrazu w wideoklipach muzycznych

Słowa kluczowe: obraz, synteza, teledysk, wideoklip

Keywords: image, synthesis, music video, video, clip

„Kiedy muzyka, obraz i teksty są we wzajemnej relacji, pojawiają się pytania o przyczynę i skutek — czy muzyka generuje wymiar wizualny, czy też obraz w jakiś sposób przekształca słowa i muzykę?”¹. Pytanie, które zadaje Carol Vernallis, autorka studium poświęconego estetycznym oraz kulturalnym kontekstom wideoklipów muzycznych, jest doskonałym punktem wyjścia do rozważań nad korelacją dźwięku i obrazu, jakie zachodzą w przypadku tej formy wizualizacji muzyki. Czy obraz definiuje dźwięk, czy dźwięk zmienia obraz? Jak wiele zależy od pełnej asymilacji i synchronizacji obu tych płaszczyzn? Co się stanie, gdy pozabawimy obraz dźwięku bądź podmienimy ścieżkę dźwiękową? A przede wszystkim, gdzie to wszystko się zaczęło i dokąd nas doprowadziło?

W 1924 roku francuski kompozytor Erik Satie wraz z malarzem Francisem Picabia stworzyli balet *Relache* oraz muzykę do filmu *Antrakt* René Claira, który wyświetlano w przerwach spektaklu. Była to pierwsza w historii filmu ścieżka dźwiękowa komponowana pod kolejne klatki z precyzyjną synchronizacją dźwięku i obrazu, co — jak uważa Rafał Księżyk — „musiało być rozkoszą dla fonometry”². Rok później niemiecki animator Oskar Fischinger, malarz Matthias

¹ C. Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetic and Cultural Context*, New York 2004, s. 156.

² R. Księżyk, *Wyracanie kultury. O dandysach, hipsterach i mutantach*, Wołowiec 2018, s. 102.

Holl i węgierski kompozytor Alexander Laszlo podjęli współpracę przy produkcji serii krótkich animacji zsynchronizowanych z muzyką skomponowaną przez Laszla. Abstrakcyjne animacje przedstawiały geometryczne kształty renderowane w akwarelach, których przejścia i pulsacje były ściśle podporządkowane rytmowi muzyki³. Fischinger dzięki swojej twórczości zasłużył na miano pioniera animacji muzycznej. Autorskie „poematy optyczne” opracowywał już na przełomie drugiej i trzeciej dekady ubiegłego wieku, a więc na kilkadziesiąt lat przed pojawieniem się grafiki komputerowej⁴. Krytyk filmowy Glenn Kenny wspomina niemieckiego animatora i podkreśla niebagatelny wpływ artysty na rozwój sztuki video-artu, pisząc:

Oskar Fischinger w latach 20. XX wieku był pierwszą osobą, która tworzyła obrazy podporządkowane dźwiękowi. Ten zabieg dał mu swobodę tworzenia takich wizualizacji, jakie sugerowała muzyka. Często przybierały one formy abstrakcyjnych kształtów geometrycznych⁵.

Prace wynalazcy lumigrafu⁶ dały początek eksperymentom w zakresie wizualizacji muzyki, a współczesna spuścizna Fischingera w tej dziedzinie dostrzegalna jest głównie w animacjach towarzyszących licznym utworom z gatunku szeroko pojmowanej muzyki elektronicznej⁷ lub pod postacią animowanych wizualizerów⁸, będących popularną metodą multimedialnej promocji nagrań muzycznych, a przy okazji ciekawą, niejako zastępczą, formą wizualizacji poszczególnych piosenek czy nawet całych albumów⁹.

Tę nieco zapomnianą postać 22 czerwca 2017 roku, czyli w rocznicę 117 urodzin Fischingera, postanowiło przypomnieć szerokiemu gronu odbiorców Google. Tego dnia strona tytułowa wyszukiwarki witała nas okolicznościowym „google doodle”¹⁰, w ramach którego mogliśmy wcielić się w kompozytora, by później podziwiać, jak nasza kompozycja „ożywa” w reprezentujących wybrane dźwięki figurach geometrycznych¹¹.

³ H. Marcovitz, *The History of Music Videos*, Gale 2012, s. 15.

⁴ Artysta jest autorem między innymi efektów specjalnych do filmu *Kobieta na Księżycu* (1929) Fritza Langa, który uznawany jest za jeden z pierwszych filmów science fiction.

⁵ H. Marcovitz, *op. cit.*, s. 16.

⁶ Lumigraf — instrument, który wytwarzał kolorowe obrazy poprzez naciskanie dłonią na gumowe, ograniczone ramą płótno. Do jego obsługi potrzeba było dwóch osób, jedna manipulowała płótnem, druga zmieniała kolory wiązki światła rzucanej na „ekran”. Więcej zob. CVM, *The Lumigraph*, <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/Lumigraph.htm> (dostęp: 16.04.2021).

⁷ Zob. np. Aphex Twin, *T69 Collapse* (reż. Weirdcore, 2018); Autechre, *Gantz Graf* (reż. Alex Rutterford, 2002); Justice, *Stop* (reż. Mrzyk and Moriceau, 2018).

⁸ Ang. *visualiser* — zazwyczaj minimalistyczna animacja, często opierająca się na motywie okładki albumu, z którego pochodzi dany utwór. Czasami przybiera bardziej rozbudowane formy, będąc właściwie niczym innym jak animowanym wideoklipem.

⁹ Zob. np. Paul McCartney, *Egypt Station* (2018); Pearl Jam, *Gigaton* (2020).

¹⁰ Okolicznościowa (zazwyczaj interaktywna), tymczasowa zmiana logo na stronie głównej Google, mająca na celu uczczenie świąt, wydarzeń, osiągnięć i ludzi.

¹¹ Zob. <https://www.google.com/doodles/oskar-fischingers-117th-birthday> (dostęp: 29.02.2020).

Polski czytelnik zainteresowany tematem początków wizualizacji tworzonych do muzyki powinien jednak szczególnie zainteresować się twórczością małżeństwa Franciszki i Stefana Themersonów, rodzimych artystów awangardowych, którzy już w latach trzydziestych poprzedniego stulecia prowadzili eksperymenty polegające na łączeniu ruchomych obrazów z dźwiękiem. W roku 1933 stworzyli *Drobiazg melodyjny* — reklamę, która została pomyślana jako wizualizacja utworu muzycznego Maurice'a Ravela¹².

Najciekawsze i najbardziej różnorodne eksperymenty zmierzające do formalnego zespolenia obrazu z dźwiękiem zostały jednak podjęte w innej produkcji Themersonów — w zrealizowanym do *Słowieńni* (1922) Karola Szymanowskiego *The Eye and the Ear* (1944). Cztery pieśni — odpowiednio *Zielone słowa*, *Święty Franciszek*, *Kalinowe dwory* oraz *Wanda* (wszystkie w angielskim przekładzie autorstwa Jana Śliwińskiego) — zostały wówczas poddane sugestywnej wizualnej interpretacji, której celem było jak najwierniejsze dopasowanie obrazu do dźwięku. Każda z miniatur poprzedzona jest deskryptywnym komentarzem Jamesa McKechniego, który wyjaśnia symbolikę pojawiających się w klipie figur geometrycznych, kształtów i pozostałych elementów animacji, podporządkowanych bądź to odpowiednim instrumentom lub ich poszczególnym partiom, bądź to wokalizom sopranistki (Sophie Wyss), bądź to rytmowi czy też akcentom rytmicznym samej pieśni. To bodaj pierwszy przykład w historii kinematografii tak kompleksowo potraktowanej próby zespolenia dźwięku z ruchomym obrazem (animacją), co pozwala uznawać *The Eye and the Ear* za formę prototypową względem muzyczno-obrazowych wariacji nazwanych później teledyskami.

Eksperymenty Themersonów słusznie kojarzą się z wcześniejszymi o kilka lat animacjami Fischingera, jednak w pracach polskiej pary, oprócz figur geometrycznych i segmentów klasycznej animacji rysunkowej, pojawiały się także ludzkie postaci. Oryginalne, a z perspektywy czasu wizjonerskie prace Themersonów — wprowadzające elementy „wizualnego dyrygenta” czy wizualizacje partii poszczególnych instrumentów indywidualnymi figurami — są pomostem dla współczesnych form łączenia muzyki i ruchomego obrazu (podporządkowywania jednej bądź ścisłej korelacji obu warstw), odznaczając się wyraźnie między innymi w pracach Michela Gondry'ego, o którym piszę w dalszej części pracy.

Konstatacje te pozwalają nam w podsumowaniu tego teoretyczno-historiograficznego wstępu raz jeszcze przywołać postać Oskara Fischingera, któremu w dwóch krótkich zdaniach udało się uchwycić istotę dwoistej natury relacji, będącej podstawą niniejszego tekstu. „Muzyka to nie tylko świat dźwięków. Istnieje również muzyka, która ożywia świat obrazów”¹³ — powiedział autor *Poematu optycznego* (1938). Cytat ten przyjąłem za myśl przewodnią dalszych rozważań.

¹² U. Jarecka, *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999, s. 113.

¹³ O. Fischinger, *A Statement About Painting (1951)*, <http://www.oskarfischinger.org/Fisch1951Painting.htm> (dostęp: 14.04.2021).

Traktując wideoklip jako artystyczny kolaż złożony z wielu form rozmaitej proveniencji, swoisty „koktajl konwencji, gatunków i stylów”¹⁴, pragnę zwrócić uwagę na zachodzącą wewnątrz jego struktury integrację niejednorodnych elementów treści: muzyki, słowa oraz obrazu filmowego. Dążenie do syntezy, równoczesnego operowania i łączenia rozmaitych form przekazu¹⁵, świadczące o polimedialności gatunku, pozwala na podjęcie tropu, jaki w swojej pracy proponuje Urszula Jarecka. Poruszając wątek podobieństw i różnic między językiem filmu a językiem muzycznych wideo, autorka *Świata wideoklipu* dochodzi do ogólnych rozważań nad przekładalnością jednego języka sztuki na drugi. Badaczka uznaje wideoklipy za formę, w której zachodzi wyjątkowa synteza sztuk¹⁶. Jednym z jej głównych — według Jareckiej — składowych jest „zasada asymilacji”, w przypadku wideoklipów polegająca na uznaniu równoważności wszystkich poziomów jego konstrukcji, co w założeniu prowadzi do harmonijnego połączenia obrazu, dźwięku i słowa¹⁷. Na asymilowanie elementów różnych gatunków sztuk zwraca uwagę, na przykładzie pieśni, także Susanne Langer, pisząc: „w pieśniach muzyka »unieważnia« słowa i zdania, wszelkie literackie konstrukcje słowne”¹⁸. W wyniku destrukcji pierwotnie spójnych systemów uczestniczących w syntezie i konstrukcji nowych jakości powstaje materia, która nie jest już ani muzyką, ani słowem¹⁹.

Na powinowactwo między filmem a wideoklipem w kontekście łączenia obrazu i dźwięku wskazuje również Mirosław Przyłipiak. Podkreśla on istniejące od samego początku kinematografii współistnienie ruchomego obrazu i muzyki. Doszukując się w tej relacji głębszego pokrewieństwa, badacz podąża śladami teorii, w myśl której kino jest rodzajem muzycznym, ściślej „muzyką wizualną”²⁰. Zgodnie z jej założeniami pokrewieństwo filmu i muzyki wynika z samej istoty tychże, która w obu przypadkach sprowadza się do sztuki rytmów, napięć oraz porządku. Odbierany wielobodźcowo przekaz sprawia przyjemność i wyzwala u odbiorcy uczucie satysfakcji, ponieważ pobudza ośrodki ludzkiej psychiki, le-

¹⁴ U. Jarecka, *op. cit.*, s. 101–102.

¹⁵ Idiomatycznych dla wideoklipu; montaż cięty bądź miękki, kolażowa/mozaikowa konstrukcja, intensywność przekazu, kondensacja treści, a także tych zapożyczonych z innych sztuk, głównie filmu; fabularność, struktura dramatyczna wielu miniatur, wprowadzanie czołówek, napisów końcowych itp.

¹⁶ *Ibidem*, s. 124.

¹⁷ W przypadku wideoklipów muzycznych stworzonych dla obrazowania muzyki instrumentalnej brak warstwy słownej niejednokrotnie wiąże się ze wzbogaceniem warstwy muzycznej o dźwięki niedziegietyczne, pochodzące bezpośrednio „ze świata klipu”. Zob. np. Daft Punk, *Da Funk* (reż. Spike Jonze, 1997); Aphex Twin, *Rubber Johnny* (reż. Chris Cunningham, 2005).

¹⁸ Cyt. za: A. Helman, *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 8.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Przyłipiak, *Tam, gdzie rodzą się sny*, „Film na Świecie” 1990, nr 10 (37), s. 5.

żące u podstaw organizacji życia całego gatunku — tę błogą homeostazę wyzwała rytm. Jak tłumaczy Przyłipiak:

Człowiek jest istotą totalnie zrytmizowaną. Spożywa posiłki o określonych porach, dniem działa, nocą śpi. Rytmicznie bije jego serce, rytmicznie oddycha [...]. Rytm jest więc głęboką zasadą ustroju ludzkiego, niezbywalną potrzebą naszego układu wegetatywnego²¹.

Mając to na uwadze, możemy domniemywać, że rytm w przypadku wideoklipów — agogika, ale też rytm wewnątrz kadru, rytm montażu, a nade wszystko wskazana korelacja — w sposób wysoce sugestywny odpowiada na wyzwanie ludzkiego organizmu. Jest on czynnikiem decydującym o wrażeniu integralności dzieła, wchodzi w sferę semiotyki przekazu kinematograficznego na równi z jego stroną wizualną. Jak podkreśla Marek Hendrykowski: „Dźwięk tworzy integralny element kompozycji ruchu w filmie, a ruch potrzebuje rytmu”²². Dyskutowany w tym miejscu synkretyzm wideoklipu, zdolność asymilowania czy wręcz zawłaszczania elementów filmowych i umiejętne z nich korzystanie, a także podobieństwa oraz różnice obu gatunków według Urszuli Jareckiej najlepiej prezentuje zestawienie zawarte w tabeli 1.

Tabela 1. Różnice formalno-konstrukcyjne pomiędzy filmem a wideoklipem

Momenty różnicujące	Film	Wideoklip
Geneza	pierwotny jest obraz	pierwotna jest muzyka
Istota	fabała	wariacje muzyczno-obrazowe
Konstrukcja	— współistnienie wymiarów na płaszczyźnie — kompozycja służąca narracji (ciągła)	— synteza wymiarów: „bryła” — kompozycja „mozaikowa” (interpunkcyjna)
Odbiór	— koncentracja na dziele — dzieło jako „bohater sensu”, wydarzenie	— odbiór rozproszony — miniatura jako „jedna z wielu” w anonimowym „tłumie” odbiorców cyfrowych

Źródło: U. Jarecka, *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999, s. 126.

Badaczka omawia wskazane w tabeli relacje i, cytując Roda Whitakera²³, zwraca uwagę, że film narodził się jako sztuka czysto wizualna — najpierw był obraz, później ruch, a na końcu pojawił się dźwięk²⁴. Istnienie wideoklipu muzycznego jest bowiem ściśle uzależnione od istnienia poprzedzającego go nagrania muzycznego, co stanowi główną różnicę genologiczną obu form. W temacie różnic warto zauważyć także, że mimo operowania podobnym tworzywem film i wideoklip wypracowały odmienne formy konstrukcji. Zgodnie z propozycją Ja-

²¹ *Ibidem*, s. 5.

²² M. Hendrykowski, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Poznań 2014, s. 77.

²³ R. Whitaker, *The Language of Film*, Englewood Cliffs 1970.

²⁴ U. Jarecka, *op. cit.*, s. 125.

reckiej język filmu moglibyśmy przyrównać do figury płaskiej, skonstruowanej dzięki współpracy dwóch wymiarów: słowno-obrazowego i słowno-muzycznego, a jako że — stosownie do przyjętej optyki, to jest definiowania wideoklipu jako gatunku idealnie synkretycznego — w klipach żaden z wymiarów nie jest uprzywilejowany, struktura teledysków przypomina bryłę foremną o regularnych kształtach i wymiarach²⁵. Ta obrazowa, geometryczna wykładnia daje nam w przypadku analizy wideoklipów dowolność w zakresie interpretacji i percepcji, albowiem — jak podsumowuje swoje rozważania Jarecka — „Zawsze możemy przyrzeć się bryle z innej strony, z innej perspektywy (np. przyjąć postawę tylko widza lub tylko słuchacza)”²⁶.

O ile jednak nietrudno wyobrazić sobie sytuacje, w której celowo bądź niecelowo ignorujemy warstwę wizualną wideoklipu i skupiamy się tylko na samej piosence, o tyle oglądanie klipu z wyłączonym dźwiękiem jest aktywnością być może ciekawą (w zależności od klipu), lecz na pewno „niezgodną z jego [wideoklipu] przeznaczeniem”. Muzyczna geneza teledysku powoduje, że dźwięk w jego przypadku warunkuje istnienie — film niemy, dodatkowo pozbawiony oprawy muzycznej, nie stanowi dla nikogo kuriozum, choć dziś jest reliktem dawno minionej epoki początków kina; wideoklip pozbawiony dźwięku zdaje się tracić sens.

W parodystyczny sposób przekonują nas o tym nagrania opatrzone podtytułem *musicless music video*. Fenomen tych niemych trawestacji popularnych wideoklipów przewrotnie dowodzi, jak wielką rolę w teledyskach odgrywa muzyka, a właściwie jej ścisła relacja z obrazem. Oto bowiem w pozbawionym muzyki klipie do piosenki *Oops!... I Did It Again* (2000) Britney Spears widzimy roztańczoną wokalistkę, dojmującą ciszę zakłóca natomiast... charakterystyczne skrzywienie lateksu, w który ubrana jest Britney. W tle raz za razem buchają ogniste płomienie, a my słyszymy tylko lateks i obcasy przebierającej nogami piosenkarki²⁷. Podobnie komicznie wypada Michael Jackson, wykonujący ekwilibrystyczne figury taneczne w „głuchej” wersji teledysku *The Way You Make Me Feel* (1987)²⁸. Osobliwe jest obserwowanie tańczącego bez muzyki piosenkarza, który wzbogaca swoje popisy charakterystycznymi okrzykami. Zdezorientowana Tatiana Thumbtzen (modelka występująca w klipie) postukuje biżuterią, podążając za Jacksonem, my zaś z każdym kolejnym kadrem coraz mocniej uzmysławiamy sobie, że taniec — i to tak ekspresywny jak ten „Króla Popu” — potrzebuje muzycznego podkładu, w innym wypadku jest co najmniej... dziwnie.

²⁵ *Ibidem*, s. 128.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Zob. Britney Spears, *Oops!... I Did It Again (musicless music video)*, <https://www.youtube.com/watch?v=cm0evQaHIE4> (dostęp: 16.04.2021).

²⁸ Zob. Michael Jackson, *The Way You Make Me Feel (musicless music video)*, <https://www.youtube.com/watch?v=om8kt8gi93Q> (dostęp: 16.04.2021).

Skłania nas to do zastanowienia się nad istotą dźwięku i wielopłaszczyznowością jego percepcji w relacji z ruchomym obrazem oraz wpływem pozbawienia muzycznego wideo muzyki bądź zastąpienia jej dźwiękami niediegetycznymi na odbiór klipu. Taką problematykę podejmują badacze audioantropologii, zajmujący się *sound studies*²⁹. Objętość tego szkicu nie pozwala na dogłębną analizę zagadnień audioantropologicznych, niemniej multisensoryczność, będąca istotą odbioru teledysków, prowokuje, by przywołać opinię Tomasza Misiaka, który pisząc o badaniach nad dźwiękiem w kulturze współczesnej, zauważa:

jeśli zajmujemy się słyszeniem, to nie możemy zajmować się nim w izolacji od innych zmysłów. Taka izolacja jest bowiem nie tylko niekorzystna, ale też po prostu niemożliwa do przeprowadzenia. Odnosi się to zresztą także do dźwięku — nie da się wyizolować go z całej gamy fenomenów związanych na przykład z obrazem³⁰.

Jak bowiem w dalszej części pisze Misiak, nawet gdy zamkniemy oczy, będziemy coś widzieć, choćby jako obrazy mentalne³¹. To, że dźwięk ma zdolność do wywoływania w naszej wyobraźni konkretnych obrazów, nie jest spostrzeżeniem przesadnie odkrywczym. Co jednak, gdy obraz tworzony „pod” muzykę (utrzymany w korelacji ze zorganizowanym w formie piosenki dźwiękiem) tej muzyki pozbawimy?

Na to pytanie *musicless music videos* odpowiadają tylko częściowo. Są one w głównej mierze parodią dźwiękowych pierwowzorów i — nade wszystko — nie są całkowicie pozbawione dźwięków, powodują jednak, że w naszych głowach rodzi się pomysł czy nawet potrzeba weryfikacji tego, jak wideoklip funkcjonuje w oderwaniu od muzyki, będącej jego integralnym składnikiem. By „eksperyment” ten miał pożądane walory empiryczne, musimy wybrać wideo, którego wcześniej nie znaleźliśmy — ponieważ nawet jeśli dany klip widzieliśmy raz, choćby pobieżnie, istnieje prawdopodobieństwo, że obraz wywoła te wspomnienia i na zasadzie mentalnych powidoków zrekonstruuje w jakimś stopniu jego warstwę muzyczną. Jakie informacje jesteśmy w stanie wyodrębnić z całkowicie pozbawionego muzyki teledysku, który oglądamy po raz pierwszy? Sugerując się montażem — przede wszystkim jego rytmem — możemy domniemywać tempa utworu, jeśli mamy ku temu kompetencje, być może będziemy w stanie nawet wskazać metrum piosenki, a przynajmniej pewne rytmiczne akcenty i/lub istotne zmiany w obrębie struktury rytmicznej utworu. Wszelkie pozostałe dane, takie jak rodzaj wykonywanej muzyki, ekspresywność czy ogólny charakter utworu, określamy (mniej lub bardziej słusznie) na podstawie skojarzeń natury semantycz-

²⁹ Na ten temat zob. np. D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014; *idem*, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie „sound studies”*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5 (155), s. 13–27; A. Stanisz, *Audioantropologia: praktykowanie dyscypliny poprzez dźwięk*, „Prace Etnograficzne” 42, 2014, z. 4, s. 305–318.

³⁰ T. Misiak, *Konteksty i pytania badań nad dźwiękiem w kulturze współczesnej. Wprowadzenie*, „Audiosfera. Koncepcje — Badania — Praktyki” 2015, nr 1, s. 9.

³¹ *Ibidem*.

nej — głównie wyglądu i zachowania bohaterów teledysku. Muzyczny wideoklip całkowicie pozbawiony muzyki (dźwięku) staje się ni mniej, ni więcej pantomimą, a właściwie specyficznym rodzajem pantomimy — takim, który pozostawia informacyjny niedosyt, opowiadającym historię domagającą się dopełnienia. Doświadczenie to możemy przyrównać do oglądania filmu w obcym języku — muzyka odgrywa w tym przypadku rolę lektora, a spójność narracji i koherentność przekazu porządkują w znacznym stopniu techniki montażowe.

To właśnie efektowny montaż i edycja *musicless music videos* sprawiają, że część widzów zdaje się wierzyć, iż są to prawdziwe zakulisowe wersje teledysków — świadczą o tym liczne komentarze skonsternowanych użytkowników zamieszczane pod wideo. Dbałość o najdrobniejsze szczegóły, próba oddania charakterystyki lokacji, w której kręcony jest klip, perfekcyjna synchronizacja na linii dźwięk–ruch bohaterów wideo powodują, że realizm tych nagrań doprawdy bywa dezorientujący. Przeważający wśród nich element humorystyczny nie przeszkadza jednak — a nawet pomaga — w docenieniu spektakularności wideoklipowego połączenia: ruchomy obraz + słowo³² + muzyka, dowodząc raz jeszcze, że opinie o idealnej „syntezie sztuk” w przypadku tej formy wizualizacji muzyki są w pełni uzasadnione. Synteza ta, o mocno wiążącym charakterze, nieustannie dąży do zachowania balansu pomiędzy wymienionymi elementami składowymi.

Wniosek ten zdają się potwierdzać uwagi Jurija Łotmana. Autor *Semiotyki filmu* na marginesie rozważań o fabule w filmach wyróżnia trzy typy opowiadań, które zgodnie z jego obserwacjami występują w filmach jednocześnie — są to odpowiednio: opowiadania przedstawiające, werbalne i muzyczne (dźwiękowe). Jak podkreśla badacz, „zachodzące między nimi relacje mogą osiągać bardzo wysoki stopień złożoności. Brak jednej z odmian narracji, jej znacząca nieobecność (na przykład filmu bez podkładu muzycznego) bynajmniej nie upraszcza konstrukcji znaczeń, lecz jeszcze bardziej ją komplikuje”. I dodaje zaraz: „ponadto następstwo znaczących segmentów tekstu może tworzyć strukturę narracyjną wyższego rzędu, czyli taką, w której segmenty tekstu przedstawiającego i słownego lub muzycznego połączone bywają nie jako różne poziomy jednego momentu, lecz jako następstwo różnych momentów, a więc jako narracja”³³. Narrację zaś zawsze uzupełniają liczne skojarzenia pozatekstowe, wydatnie wzbogacające interpretację, której zakres ogranicza jedynie pojemność naszej „encyklopedii intertekstualnej”, by posłużyć się pojęciem Umberta Eco³⁴, lub — w ujęciu bardziej ogólnym — poziom indywidualnych kompetencji kulturowych odbiorcy. Szczególnie istotna w uwagach Łotmana jest eksplikacja synergii wynikającej z połączenia wszystkich trzech typów opowiadań i podkreślenie konsekwencji

³² Umownie, zważywszy na to, że zdecydowana większość teledysków powstaje do utworów słowno-muzycznych.

³³ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 143.

³⁴ U. Eco, *Dziwny przypadek ulicy Servadoni*, [w:] *idem, Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarzewicz, Kraków 1995, s. 122.

też — tworzenia struktur narracyjnych wyższych rzędów oraz zwrócenie uwagi na poważne zubożenie narracji w przypadku nieobecności jednego z wyszczególnionych przez badacza typów. To zaś może prowadzić do zaburzenia spójności dzieła, powodując problemy z dekodowaniem jego znaczeń.

Pora, by od uwag teoretycznych przejść do analiz i przekonać się, w jaki sposób twórcy wideoklipów wykorzystują sygnalizowane współzależności ruchomego obrazu i dźwięku oraz jak relacje te wzmacniają. Niemożliwe jest w tak krótkim szkicu, mając do wyboru setki tysięcy przykładów, dokonać definitywnego przeglądu badanego zjawiska, toteż konieczne wydaje się przyjęcie stosownego klucza doboru przykładów. Zaproponowane przeze mnie teledyski — w mojej ocenie — mogą być wzorem zarówno dla twórców klipowych miniatur, jak i ich badaczy. Łącząc rolę badacza oraz uczestnika kultury popularnej (wszak gdy analizujemy teksty kultury popularnej, takie jak wideoklipy, zachowywanie — wymaganego w innych przypadkach — akademickiego dystansu zawęża interpretacyjne pole widzenia; próba pogodzenia perspektywy naukowej z perspektywą widza-uczestnika wydaje się warunkiem *sine qua non* dla świadomego specyfiki kultury popularnej badacza), staram się dotrzeć nie tylko do akademików zajmujących się zawodowo badaniem kultury popularnej, ale i amatorów wytworów tejsze, określanych mianem „statystycznego odbiorcy”. Świadomy mnogości rodzajów i subkategorii wideoklipów wybrałem przykłady możliwie najbardziej różnorodne. Postanowiłem przeanalizować relacje ruchomego obraz z dźwiękiem zarówno w miniaturach instrumentalnych, pozbawionych werbalnej narracji (The Chemical Brothers, *Star Guitar*), jak i w teledyskach o idiomie tanecznym (Paula Abdul, *Straight Up*; Fatboy Slim, *Weapon of Choice*), klipach, które szczególnie nacisk kładą na manipulacje obrazem i tworzenie surrealistycznych, podporządkowanych muzyce impresji (The Chemical Brothers, *Let Forever Be*), oraz teledyskach, w których to bohater bądź bohaterowie swoją aktywnością naśladują czy wręcz — tak się przynajmniej może wydawać — wyzwalają poszczególne dźwięki i rytmiczne akcenty (Daft Punk, *Around the World*; Wiley, *Numbers in Action*; Eurythmics, *Sweet Dreams [Are Made of This]*). Zapewne moglibyśmy znaleźć jeszcze więcej wątków do analiz, niemniej nawet ta skromna grupa przykładów pozwala zwrócić uwagę na dwoistość i doniosłość relacji dźwięku oraz ruchomego obrazu, która fascynowała Fischingera, Themersonów, Łotmana i im podobnych.

Wzorowym przykładem w interesującym nas temacie jest wideo do utworu *Star Guitar* grupy The Chemical Brothers (reż. Michel Gondry, 2001). Pozornie zwyczajny klip, w którym zza pociągowej szyby obserwujemy dobrze znane każdemu podróżującemu krajobrazy — gęstwinę drzew i wysokich traw, zabudowę kolejnych stacji kolejowych, zwirowe nasypy wokół torów itp. — to majstersztyk w dziedzinie syntezy fonii i wizji. Obrazy przyspieszają wraz z muzyką, wraz z nią także zwalniają, choć nie mamy tutaj do czynienia z prostą synchronizacją, polegającą na zwykłym rytmicznym montażu. Francuski reżyser Michel Gondry

zadbał o najdrobniejsze szczegóły, odzwierciedlając rozmaite elementy instrumentalnej kompozycji. Na przykład podział rytmiczny, akcent na mocną miarę taktu, początkowo sygnalizowany jest pojawianiem się na drugim i czwartym takcie słupa trakcji kolejowej, później, gdy opuszczamy zajezdnię, w tych samych momentach ukazuje się nam niewielki budynek — być może pomieszczenie, w którym przebywa zawiadowca stacji. Kiedy tempo utworu przyspiesza i słyszemy gęstą pracę perkusyjnej stopy, obrazy migają nam przed oczami z idealną regularnością. Nagle, w momencie wjazdu pociągu do miasta, piosenka nieoczekiwanie zwalnia, a wraz z nią zwalniamy i my jako podróżni, pociąg wyhamowuje, na chwilę przechodzimy w tryb *slow motion*, a gdy co cztery takty słyszemy wybrzmiewający nieco dłużej syntezatorowy dźwięk, równocześnie z nim mijają nas inne pociągi. To jednak nie wszystko — Gondry zdecydował się zwizualizować nawet zmiany w obrębie kolorystyki dźwięków. Kiedy stają się one jaśniejsze, nabierają klarowności i poprzez modulacje wychodzą niejako na pierwszy plan, zdając się „bliżej” słuchacza, oglądane zza okna pejzaże rozświetla słońce. Podobnie, gdy muzyczny motyw ulega chwilowemu „rozmyciu” — dźwięk zostaje wówczas charakterystycznie wydłużony, nasz pociąg dokładnie w tym momencie mijają wysokie, górzyste pagórki, a przed naszymi oczami majaczy rozmazany pas piasku i kamieni.

I choć ostateczny efekt imponuje, to najbardziej zadziwiający zdaje się proces powstawania tego klipu. Reżyser, jak ma w zwyczaju, początkowo wszystko zaplanował na kartce, tworząc oryginalną i skomplikowaną wizualną partyturę. Później, by upewnić się, że całość zadziała tak, jak zaplanował, zbudował instalację z kaset VHS, pomarańczy, widelców, książek, butów, szklanek i mioteł — każdy z tych przedmiotów reprezentował inny muzyczny element kompozycji — a następnie jeździł pociągiem między Nîmes i Valence tak długo, aż uzyskał pożądaną liczbę ujęć o różnym stopniu gradacji światła i kolorów³⁵.

To, co do perfekcji doprowadził w *Star Guitar*, Gondry już cztery lata wcześniej próbował osiągnąć na planie teledysku do utworu *Around the World* zespołu Daft Punk (1997). Jak sam tłumaczy w dokumencie *The Work of Director: Michel Gondry* (2003)³⁶, była to jego pierwsza próba pełnej synchronizacji obrazu z muzyką. Każda z występujących w klipie postaci „odgrywa” partię innego instrumentu: wysocy atleci (jak nazywa ich reżyser) podążają za linią basu, roboty naśladują linię wokalną, mumie poruszają się w synchronizacji z perkusyjnym beatem, a kobiety ubrane w stroje pływackie tańczą do klawiszowej melodii. Stworzona przez Francuza scenografia — scena w kształcie winylowej płyty, prowadzące do niej z obydwu stron schody i ściana kolorowych, pulsujących światel — oraz postaci jakby wyciągnięte z różnych uniwersów doskonale koegzystują i współgrają

³⁵ Zob. video prezentujące proces powstawania klipu, <https://www.youtube.com/watch?v=GF0-wGbRqEs> (dostęp: 17.04.2021).

³⁶ *Reżyser teledysków: Michel Gondry (The Work of Director: Michel Gondry)*, reż. M. Gondry, O. Gondry, L. Bangs, USA 2003.

z klimatem inspirowanej dyskotekową sceną lat siedemdziesiątych elektroniczną muzyką Daft Punk³⁷.

Gondry, zyskując miano jednego z najlepszych twórców wideoklipów, jeszcze wielokrotnie zaskakiwał odbiorców swoimi pomysłami. Specjalizującego się w animacji i zafascynowanego poetyką snu reżyser *Zakochanego bez pamięci* (2004) charakteryzuje świadomość istoty i siły, z jaką na percepcje odbiorcy oddziałuje odpowiednia korelacja ruchomego obrazu z muzyką. Łącząc wszystkie swoje talenty i zainteresowania, w klipie do *Let Forever Be The Chemical Brothers* (1999) postanowił wykorzystać tę świadomość, by poddać widza wizualnej hipnozie. Stosując płynne, miękkie przejścia między kadrami, morfing, efekt rekurencji i multiplikacji obrazów, tworzących symetryczną wideomozaikę, Gondry zwizualizował senne koszmary głównej bohaterki teledysku (w tej roli aktorka i tancerka Stephanie Landwehr). Jej taneczne podrygiwania³⁸ — wymachy nogami, ruchy bioder, obroty, skłony i piruety — współgrają z warstwą rytmiczną utworu, a strumieniowi obrazów i ich hipnotycznemu przenikaniu (powielanie rozmaitych elementów bądź całych kadrów, kurczenie się lub powiększanie przedmiotów oraz ludzi itp.) każdorazowo towarzyszy świdrujący dźwięk syntezatora. W ten sposób reżyser tworzy szereg wizualnych rymów — dźwięk komentuje obraz, obraz uzupełnia dźwięk, a całość prezentuje się jako forma perfekcyjnie odpowiadająca onirycznej, surrealistycznej koncepcji klipu³⁹.

Podobny transowy efekt udało się osiągnąć Cyriakowi Harrisowi, reżyserowi wideoklipu Bonobo, *Cirrus* (2013). Za pomocą prostej animacji komputerowej Harris stworzył niezwykle bogaty wizualny kolaż, ściśle korelując wybrane elementy animacji z muzyką. Inspirowane *Tangiem* (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego wideo bywa nazywane przez dziennikarzy i krytyków „wizualną mantrą”⁴⁰. Tego typu określenia utwierdzają nas w przekonaniu, że umiejętne połączenie ruchomych obrazów i muzyki intensywnie oddziałuje na ludzką psychikę, mając w skrajnych przypadkach działanie niemal hipnotyczne. Świadomy tej relacji i odpowiednio zdolny artysta jawi się nam wówczas jako magik, operujący specyficznym tworzywem — muzyką dla oczu. Dziedzictwo Fischingera trwa — nawet jeśli ma charakter zaadaptowanej do współczesnej, multimedialnej rzeczywistości trawestacji.

³⁷ Dokładnie ta sama scenografia pojawiła się później w teledysku Freemasons, *Rain Down Love* (reż. Sarah Chatfield, 2007).

³⁸ Sekwencje taneczne inspirowane są musicaliem *Dames* (reż. Ray Enright, Busby Berkeley, USA 1934). Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=P76cUtCGRQs> (dostęp: 17.04.2021).

³⁹ Gondry upodobał sobie stosowanie rekurencyjnych pętli i eksploracje świata snów, czemu dawał wyraz zarówno przy realizacji filmów pełnometrażowych — *Jak we śnie* (2006), jak i innych wideoklipów; zob. np. Björk, *Bachelorette* (1997).

⁴⁰ Zob. K. Holmes, *Cyriak's Video For Bonobo's "Cirrus" Is a Cascading Visual Mantra*, <https://www.vice.com/en/article/d7xqmqz/cyriaks-video-for-bonobos-cirrus-is-a-cascading-visual-mantra> (dostęp: 17.04.2021).

W tym kontekście wypada zresztą odwołać się do założeń avant-popu, którego koncepcje znajdują zastosowanie w przypadku muzycznych wideoklipów. Mowa przede wszystkim o wynikającej pośrednio z avant-popu kulturze remiksu⁴¹, intertekstualnej (i hipertekstualnej) budowie dzieła tworzonego na zasadzie multimodalnego kolażu, który pasożytując na kulturze popularnej, składa się na:

interaktywną pajęczynę tworzącą pętlę informacji zwrotnej, sieci wymiany i przenikania się, w której artystyczna awangarda oraz kultura masowa błyskawicznie wymieniają informacje, tendencje stylistyczne, archetypy narracyjne i reprezentacje charakterów, wspierając się przy tym nawzajem⁴².

Wtórne wykorzystania koncepcji i rozwiązań niegdyś awangardowych, owo pasożytnictwo tekstów kultury popularnej, składające się na zjawisko „retromanii”, nie wyklucza całkowicie pomysłowości i poszukiwania „różnicy, która czyni różnicę”⁴³ względem konkurencyjnych teledysków. Za taki — ciekawy i pomysły — sposób synchronizacji obrazu z muzyką możemy uznać klip *Numbers in Action* (reż. Us; Chris Barret, Luke Taylor, 2011) rapera Wileya. Ustawiona na statywie kamera pokazuje wnętrze pustego magazynu. Przed obiektywem z filmowym kłapsem pojawia się Wiley i daje znak do rozpoczęcia nagrywania. W tym momencie zza jego pleców wyłaniają się duplikaty rapera — pierwszy z nich staje frontem do kamery z czerwoną piłką, którą chwilę później zaczyna odbijać od posadzki, a jej uderzenia jak gdyby wyzwalają dźwięk bębna basowego. Wiley numer dwa lokuje się bliżej lewej krawędzi kadru z wielkimi, sztucznymi dłońmi i równie mechanicznie zaczyna klaskać na dwa i cztery. Następnie zza prawej krawędzi kadru do kamery zbliża się, ubrany w biały T-shirt z napisem „lip sync”, Wiley numer trzy — gdy zaczyna rapować, wzdłuż widocznych w tle filarów spadają piłki do koszykówki, odbijające się w rytm uderzeń perkusyjnych tomów. Refren sygnalizowany jest przez pojawienie się kartki z napisem „1st chorus” — Wiley, pozostając w pełnej synchronizacji z beatem, rozwija plakaty z wypisanymi nań cyframi trzy, dwa i jeden. Refrenowe hasło „numbers in action” w podobnej plakatowej formie pojawia się jednocześnie na wspomnianych wcześniej filarach. Kolejne fragmenty piosenki każdorazowo zapowiada kartka z odpowiednią adnotacją, zaś multiplikowany raper w dalszych częściach utworu robi pompki, pajacyki, skacze nad i jednocześnie uchyla się przed kwadratowym pudłem, wypuszcza balony tworzące napis „ZERO”, rozbija ogromną,

⁴¹ Na ten temat zob. np. S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2018.

⁴² A. Antoszek, *Pionierzy jammer culture: Avant-Pop*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 17, s. 163. Zob. też manifest avant-popu *Smells Like Avant Pop* (w samym tytule manifestu mamy intertekstualne nawiązanie do innego tekstu kultury popularnej, mianowicie utworu *Smells Like Teen Spirit* zespołu Nirvana — M. Amerika, L. Olsen, *Smells Like Avant Pop*, 1992–1993, www.altx.com/memoriampomo.html (dostęp: 9.09.2021)).

⁴³ Termin zapożyczony od Gregory’ego Batesona. Zob. *idem, Umysł i przyroda: jedność konieczna*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1996, s. 300. Choć stosuję go w tekście w innym — pragmatycznym — kontekście niż Bateson.

przyozdobioną cyframi, kartonową ścianę czy też niszczy piniatowe symbole dolara i funta — wszystko rzecz jasna w pełnej synchronizacji z muzyką. Klip jest zabawny, dosłowny i efektowny. Wiley za każdym razem, stosownie do wykonywanej w danej scenie aktywności, pojawia się w koszulce z innym numerem, na koniec informuje nas natomiast „this is just a music video” — wideo to stara się jednak odznaczyć na tle bogatej konkurencji nietuzinkową formą i techniczno-wykonawczym rozmachem.

Reżyserski tandem Barret–Taylor w rozmowie z portalem muzycznym Pitchfork przyznał, że zainspirowali się pracami Michela Gondry’ego, za główne źródło inspiracji podając klip do *Star Guitar*⁴⁴, co przewrotnie utwierdza nas w przekonaniu, że nawet te ciekawe i — zdawałoby się — „świeże” pomysły są częstokroć kolejnymi przykładami wszechobecnej kultury remiksu. Jednocześnie, oglądając *Numbers in Action* po raz kolejny — redukując całkowicie element zaskoczenia towarzyszący pierwszemu seansowi — musimy dojść do wniosku, że Thersonowie podobny efekt, choć na odpowiednio mniejszą skalę, osiągnęli już w 1944 ro-ku (*The Eye and the Ear*).

Bardziej „tradycyjne” i zdecydowanie powszechniejsze formy korelacji dźwięk–ruchomy obraz w muzycznych klipach moglibyśmy wskazać na przykładzie licznych nagrań o mocnym idiomie tanecznym. Wideoklipy do muzyki tanecznej bądź takie, które zawierają taneczne sekwencje, mają — z reguły wszak artyści, tacy jak Thom Yorke (Radiohead), Michael Stipe (R.E.M.) czy Jay Kay (Jamiroquai) cenią sobie w tej materii przede wszystkim improwizację — zaplanowaną i wyćwiczoną choreografię, a ta powstaje w ścisłym związku ze ścieżką dźwiękową. Moglibyśmy więc przeanalizować, jak ruch — całe układy bądź pojedyncze figury — podąża za dźwiękiem na podstawie teledysków Madonny, Michaela Jacksona, Janet Jackson, a współcześnie choćby Lady Gagi czy Beyoncé. Byłyby to przykłady najbardziej oczywiste, w wielu przypadkach wręcz wzorcowe (doskonale zdajemy sobie sprawę, jak ogromnym perfekcjonistą był chociażby Jackson). Czasami wystarczy tylko włączyć jedną bądź kilka kamer i pozwolić artystom tańczyć⁴⁵.

Gdy zaś zależy nam na bardziej „artystycznym” obrazku i chcemy w tym celu dodatkowo wzmocnić relacje dźwięku z ruchomym obrazem, możemy sięgnąć po takie środki, jakie zastosował David Fincher podczas prac nad klipem do piosenki *Straight Up* Pauli Abdul (1989). Dynamiczny montaż porządkuje strumień obrazów, dopasowując go do tempa utworu, a liczne zbliżenia i koncentracja na szczególe dodatkowo podkreślają jego puls. Obraz sam w sobie dość ascetyczny — Fincher zdecydował się na czarno-białą stylistykę, a podział tła na dwie części powoduje, że w scenach, w których wokalistka ma za sobą białą planszę, otacza ją

⁴⁴ T. Breihan, *Director’s Cut*. Wiley: „Numbers in Action”, <https://pitchfork.com/features/directors-cut/8515-directors-cut-wiley-numbers-in-action/> (dostęp: 18.04.2021).

⁴⁵ Zob. np. Radiohead, *Lotus Flower* (reż. Garth Jennings, 2011); Atoms for Peace, *Ingenue* (reż. Garth Jennings, 2013).

specyficzna łuna, natomiast w momencie zaciemnienia kadru pojawiają się mocne, nadające zmysłowości cienie — za sprawą prostych środków (głównie technik montażowych) zyskuje na efektywności. Ostateczny produkt docenili odbiorcy — klip do *Straight Up* zdobył w 1989 roku cztery statuetki MTV Video Music Awards, odpowiednio w kategoriach: „Best Female Video”, „Best Editing”, „Best Choreography” oraz „Best Dance Video”.

W zestawie klipów tanecznych zdecydowanie wyróżnia się wideo *Weapon of Choice* (2001), wyreżyserowane dla Fatboy Slima przez Spike’a Jonze’a. Głównym i jedynym bohaterem klipu jest aktor Christophen Walken, który budząc się z drzemki na tarasie hotelu Marriot w Los Angeles, daje nam prawdziwe taneczne *one man show*. Poruszający się w rytm muzyki z gracją i lekkością Walken co ruszy patrzy nam prosto w oczy, a jego akrobatyczne pozy, harmonizujące z muzycznym akompaniamentem, przykuwają uwagę widza, bacznie obserwującego poczynania aktora-tancerza. Kamera śledząca z wolna bohatera przemieszcza się wraz z nim z pomieszczenia do pomieszczenia. Mężczyzna nie skupia się jedynie na naśladowaniu ścieżki instrumentalnej, wymachami rąk podkreślając także repetycyjne fragmenty tekstu („You can blow with this or you can blow with that”). Wielokrotnie podskakując i wykonując ruchy imitujące latanie, Walken ostatecznie rzuca się z piętra przez poręcz i... lewituje. Odbijając się kilkukrotnie od ścian, zawisa w końcu na tle ogromnego obrazu. Utwór zatrzymuje się wraz z nim, by z finałową frazą przyspieszyć raz jeszcze, czemu towarzyszy pikujący w stronę posadzki lot aktora. Ściągnięty na ziemię udaje się z powrotem na krzesło i taką oto klamrą kompozycyjną kończy się jeden z najciekawszych muzycznych klipów w bogatym portfolio Spike’a Jonze’a — teledysk uznany w plebiscycie organizowanym przez stację VH1 za „najlepszy wideoklip wszechczasów”⁴⁶. Obraz otrzymał w 2001 roku aż sześć statuetek MTV Music Videos Awards („Breakthrough Video”, „Best Direction”, „Best Choreography”, „Best Art Direction”, „Best Editing” i „Best Cinematography”), a rok później statuetkę Grammy w kategorii „Best Music Video”.

Weapon of Choice jest przykładem na to, jak ważny jest koncept (*vide Star Guitar*). Jonze, który — jak sam przyznaje — „uwielbia kręcić taniec”⁴⁷, doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że ruch komplementarny wobec muzyki to idealne połączenie. Oddając pole do popisu profesjonalistce — Christophen Walken zanim został aktorem, uczył się bowiem tańca w teatrze muzycznym⁴⁸ — reżyser udowodnił, że relacja dźwięk–ruchomy obraz broni się bez wizualnych fajerwerków (choć latający Walken zdecydowanie zalicza się do wskazanej kategorii).

⁴⁶ Zob. *Jonze Dominates Video Poll*, BBC News, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1951469.stm> (dostęp: 18.04.2021).

⁴⁷ Zob. *Spike Jonze On Directing Christopher Walken — Fatboy Slim — “Weapon of Choice”*, <https://www.youtube.com/watch?v=C8Yz9OLXu8Q> (dostęp: 18.04.2021).

⁴⁸ Zob. T. Perry, *Christopher Walken Dancing in over 50 Movies All Perfectly Spliced Into a Single Music Video*, <https://www.good.is/articles/christopher-walken-dancing> (dostęp: 18.04.2021).

Na proste środki, lecz w efektownym senno-futurystycznym *entourage*, postawił również duet Chris Ashbrook–David A. Stewart przy okazji realizacji klipu *Sweet Dreams (Are Made of This)* (1983) Eurythmics. Piosenka i towarzyszące jej wideo zapewniły grupie ogromny sukces komercyjny. Abstrahując od motywowanej sennymi fantazjami fabuły, *Sweet Dreams* to kolejny przykład efektownej syntezy warstwy dźwiękowej i wizualnej. Począwszy od otwierającego wideo stuknięcia pięścią w blat stołu, skończywszy na krowie żującej trawę na parzystą miarę taktu. Annie Lennox w roli niby profesor wygłaszającej wykład na temat logiki snów uderza drewnianym wskaźnikiem w biurko, czemu towarzyszy głośne tąpnięcie elektronicznej perkusji; pełne dwa takty później motyw się powtarza, gdy wokalistka dotyka globusa, później raz jeszcze, gdy wskazuje na siedzącego naprzeciwko Davida Stewarta — dopiero wówczas zwracamy uwagę, że Stewart, który zdaje się notować słowa Lennox, „wygrywa” na imitującej komputer klawiaturze maszyny perkusyjnej (model MKI firmy Movement System Drum Computer) ośmionutowy motyw przewodni kompozycji. Poprzedzający drugą zwrotkę instrumentalny łącznik, w którym rozrzedza się gęsto grana dotychczas melodia, uzupełniają obrazy pary muzyków medytujących w pozycji kwiatu lotosu, a jednogłoskowej wokalizacji w tle towarzyszą łagodne najazdy kamery kolejno na oczy, usta i hinduską „świętą kropkę” na czole wokalistki. Wolny, stonowany refren, zbudowany wokół pojedynczo akcentowanych akordów Cm i F, prowokuje do zmiany szybkości przenikania kadrów — każdy wers reprezentuje inny obraz, a dodatkowo jakby na przekór przy frazie *movin’ on* (pol. ‘idź dalej’) otrzymujemy każdorazowo stop-klatkę. W końcowych scenach obraz wyraźnie zwalnia, rozmijając się z tempem utworu. Logikę tego zabiegu zdaje się jednak wyjaśniać ostatni kadr, w którym widzimy przysypiającą w łóżku Annie Lennox — całość możemy więc traktować jako projekcje sennych fantazji bohaterki wideoklipu.

Jeśli przyjmiemy taką interpretację, dostrzegalną dysonansowość w relacji obrazu i dźwięku będziemy mogli wytłumaczyć przez odwołanie się do odmiennych (względem świata realnego) zasad organizacji, porządku, dynamiki i logiki czasoprzestrzennej świata onirycznego⁴⁹.

Obraz w wideoklipach, podobnie jak dźwięk, ma tendencję do otaczania i pochłaniania odbiorcy. Zarówno dźwięk, jak i obraz w przypadku muzycznych wideo mają charakter raczej procesowy i przejściowy niż statyczny, w dodatku ich granice są płynne oraz nieokreślone, nie zaś ściśle zdefiniowane. [...] Uważam, że w teledyskach wizja współpracuje z fonią poprzez adaptowanie fenomenologicznych właściwości dźwięku: te obrazy, podobnie jak dźwięk, otaczają nas, wysuwają się na pierwszy plan, by po chwili niknąć w tle. Płyną nieustającym strumieniem, a nawet rezonują z nami, naśladując konkretne cechy brzmieniowe⁵⁰.

Każde z opisanych przez Vernallis w przywołanym cytacie zjawisk mogliśmy zaobserwować w analizowanych do tej pory klipach. Dźwięk, który komentuje obraz; obraz, który komentuje dźwięk; swoiste „dźwiękonaśladowcze” zachowa-

⁴⁹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 199–200.

⁵⁰ C. Vernallis, *op. cit.*, s. 177.

nia poszczególnych sekwencji obrazowych — przesywające dźwięki syntezatora, naśladowące ruch przejść pomiędzy kolejnymi kadrami — wizualne rymy, polegające na dopasowaniu obrazu do dźwięku (pejzaże migające zza pociągowego okna w *Star Guitar*), stukot perkusyjnej stopy wyzwany przez odbijającą się piłkę bądź uderzającą w stół pięść, taneczne kroki, podskoki, piruety i wymachy kończyn perfekcyjnie zgrane z muzycznym podkładem.

Wszystko to potwierdza tezę o zachodzącej w przypadku muzycznych wideoklipów syntezie sztuk, a w domyśle — poszczególnych warstw tychże, przede wszystkim warstwy słowno-muzycznej, muzycznej i obrazowej. Hendrykowski w *Semiotyce ruchomych obrazów* pisze o „równoprawności, współdziałaniu i współdopełnianiu się znaków wizualnych i znaków audialnych” w przekazie kinematograficznym i dodaje — jak gdyby rozwijając myśl Łotmana — „całość, o której tu mowa, nie jest prostą sumą użytych w danym przekazie elementów wizualnych i audialnych. Stanowi ona jakość komunikacyjną wyższego rzędu, będącą rezultatem zaawansowanej integracji semiotycznej obu rodzajów elementów”⁵¹. Proces regulujący w ten sposób mechanizm nadawczo-odbiorczy zwiemy „syndromem audiowizualnym”, a ten nastawiony jest na łączne wydobywanie znaczeń warstw wizualnej oraz dźwiękowej w przekazie kinematograficznym⁵². Połączenie różnokodowych elementów różnej proveniencji (audiofonicznej i wizualnej) w semantyczną strukturę wyższego rzędu powoduje, że nie występują one w przekazie z osobna, lecz działają na zasadach złożonej korelacji symultanicznie. W ten sposób poszerzeniu ulega repertuar operacji montażowych oraz aranżacji, instrumentacji i orkiestracji znaków audiowizualnych reprezentujących rozmaite subkody. To zaś dobitnie wpływa nie tylko na odbiorczą wrażliwość, lecz także na zakres audiowizualnych kompetencji i kondensacji audiowizualnego przekazu⁵³.

Rzecz jasna nie we wszystkich wideoklipach zachodzi tak spektakularne i widowiskowe połączenie ruchomego obrazu i dźwięku. Istnieją miniatury, które jakby celowo starają się te relacje zakłócać, wprowadzając pewien dyskomfort w odbiorze⁵⁴. To jednak tylko wyjątki potwierdzające regułę, że dobre połączenie obrazu i dźwięku jest — czasami dosłownie — na wagę złota, o czym Oskar Fis-

⁵¹ M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 130–131.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, s. 132.

⁵⁴ Vernallis jako przykłady takich teledysków podaje Wang Chung, *Everybody Have Fun Tonight* (reż. Godley & Crème, 1986); R. Kelly, *Down Low (Nobody Has To Know)* (reż. Hype Williams, 1995) oraz Sting, *If You Love Somebody Set Them Free* (reż. Godley & Crème, 1985). Od siebie dodałbym chociażby klip do utworu *Polsko* Krzysztofa Zalewskiego (reż. P. Dzienis, 2017), w którym widzimy Daniela Olbrychskiego recytującego tekst utworu, słyszymy natomiast oryginalną ścieżkę dźwiękową i Zalewskiego jako wokalistę — brak synchronizacji obrazu z dźwiękiem rzuca się w oczy, mimo iż wyraźnie był to efekt zamierzony. Zalewski „naprawił” jednak to, co część widzów uznała za niedogodność, publikując wkrótce wersję z Olbrychskim recytującym do instrumentalnego podkładu (klip opatrzono podtytułem *Daniel Olbrychski version*).

chinger wiedział już niemal 100 lat temu i o czym pamiętać powinni współcześni twórcy wideoklipów. Nie możemy wszak zapominać, że poza walorami estetycznymi i technicznymi rewelacjami, pozwalającymi na osiąganie efektownych rezultatów, a także emancypacji teledysku, jaka nastąpiła wskutek nieuniknionej migracji tej formy z telewizji do Internetu, wideoklipy w dalszym ciągu pozostają głównie reklamowym produktem komercyjnym. Ogromna konkurencyjność, dostępność do narzędzi i multimediów pozwalających na tworzenie profesjonalnych klipów niemal każdemu, sprawiają, że coraz trudniej zaskoczyć odbiorcę, a nieustanne przyspieszanie świata wirtualnego i związana z tym nadreprezentacja treści powodują, że coraz trudniej też zatrzymać go na dłużej.

Analizowane przeze mnie relacje muzyki i ruchomego obrazu w muzycznych wideoklipach są zaledwie jedną z możliwych strategii komunikacyjnych, których jakościowe potraktowanie może skutkować zarówno sukcesem komercyjnym — czego dowodem są liczne nagrody, wyróżnienia i uznanie dla przywołanych we wcześniejszych akapitach klipów, zarówno ze strony krytyków, profesjonalistów, jak i odbiorców-amatorów — jak i dostrzeżeniem przez badaczy kultury popularnej. Multisensoryczna istota odbioru wideoklipów muzycznych, wynikająca z — podkreślanej przez Jarecką — wyjątkowości syntezy elementów i poziomów jego konstrukcji, domaga się kompleksowego, esemplastycznego⁵⁵ podejścia do badanej materii. Domaga się więc przyglądania się owej „bryle formnej” z wielu perspektyw, dostrzeżenia w niej „muzyki dla oczu” oraz „muzyki dla uszu”, a w idealnej konfiguracji — jakiej przykładem są omawiane w artykule klipy — muzyki jednocześnie dla oczu i uszu.

Bibliografia

Opracowania

- Antoszek A., *Pionierzy jammer culture: Avant-Pop*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 17, s. 162–163.
Bateson G., *Umysł i przyroda: jedność konieczna*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
Brzostek D., *Nasluchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

⁵⁵ Neologizm autorstwa Samuela Taylora Coleridge’a zastosowany do opisu wyobraźni jako „siły kształtującej” (zob. *idem, Biographia literaria*, przeł. B. Działoszyński, Warszawa 2019) w przypadku badań wykorzystujących „zwrot słuchowy” rozumie się jako „demokratyzację zmysłów w poznaniu, rozumieniu i wyjaśnianiu zjawisk społeczno-kulturowych”, co wyjaśnia, że „to, co akustyczne i słuchowe, jest multimedialną hybrydą angażującą wizualną, tekstową, czuciową i sonoryczną percepcję, łącząc z sobą dotyk z językiem, kolory z uczuciami, dźwięki ze smakami” (T.Z. Michalak, *Introduction: The Auditory Turn-on*, [w:] *idem, The Megaphone of Destiny — Composition, Voice, and Multitude in the Auditory Avant-garde of the Twentieth Century: Gertrude Stein, Samuel Beckett, John Cage, and Frank Zappa*, Vancouver 2013, s. 2).

- Brzostek D., *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie „sound studies”*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5 (155), s. 13–27.
- Coleridge S.T., *Biographia literaria*, przeł. B. Działożyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.
- Eco U., *Dziwny przypadek ulicy Servadoni*, [w:] *idem, Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarnewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 109–132.
- Eisenstein S., *Wybór pism*, przeł. L. Hochberg, red. R. Dreyer, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998.
- Helman A., *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1980, s. 7–20.
- Hendrykowski M., *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Jarecka U., *Świat wideoklipu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999.
- Księżyk R., *Wywracanie kultury. O dandysach, hipsterach i mutantach*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Marcovitz H., *The History of Music Videos*, Lucent Books, Gale 2012.
- Michalak T.Z., *Introduction: The Auditory Turn-on*, [w:] *idem, The Megaphone of Destiny — Composition, Voice, and Multitude in the Auditory Avant-garde of the Twentieth Century: Gertrude Stein, Samuel Beckett, John Cage, and Frank Zappa*, University of British Columbia, Vancouver 2013, s. 2–29.
- Miczka T., Helman A., *Słownik pojęć filmowych*, t. 9. *Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, red. T. Miczka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.
- Misiak T., *Konteksty i pytania badań nad dźwiękiem w kulturze współczesnej. Wprowadzenie*, „Audiosfera. Koncepcje — Badania — Praktyki” 2015, nr 1, s. 3–9.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhard, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Przylipek M., *Tam, gdzie rodzą się sny*, „Film na Świecie” 1990, nr 10, s. 3–12.
- Reynolds S., *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Wydawnictwo Kosmos Kosmos, Warszawa 2018.
- Stanisz A., *Audioantropologia: praktykowanie dyscypliny poprzez dźwięk*, „Prace Etnograficzne” 42, 2014, z. 4, s. 305–318.
- Vernallis C., *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, Columbia University Press, New York 2004.
- Whitaker R., *The Language of Film*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1970.

Filmografia

Reżyser teledysków: *Michel Gondry (The Work of Director: Michel Gondry)*, reż. M. Gondry, O. Gondry, L. Bangs, USA 2003.

Źródła internetowe

- Breihan T., *Director’s Cut*. Wiley: “Numbers in Action”, 3.05.2011, <https://pitchfork.com/features/directors-cut/8515-directors-cut-wiley-numbers-in-action/>.
- CVM, *The Lumigraph*, <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/Lumigraph.htm>.

Fischinger O., *A Statement About Painting (1951)*, <http://www.oskarfischinger.org/Fisch1951Painting.htm>.

Holmes K., *Cyriak's Video For Bonobo's "Cirrus" Is A Cascading Visual Mantra*, 28.01.2013, <https://www.vice.com/en/article/d7xqmqz/cyriaks-video-for-bonobos-cirrus-is-a-cascading-visual-mantra>.

Jonze Dominates Video Poll, BBC News, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1951469.stm>.

Perry T., *Christopher Walken Dancing in Over 50 Movies All Perfectly Spliced Into a Single Music Video*, 29.06.2019, <https://www.good.is/articles/christopher-walken-dancing>.

Spike Jonze on Directing Christopher Walken — Fatboy Slim — "Weapon of Choice", <https://www.youtube.com/watch?v=C8YZ9OLXu8Q>.

What's On: About the Relationship Between Music and Moving Image in Music Videos

Summary

The article discusses the relations between sound and moving image in music videos. The author, referring to the concepts of researchers such as Jurij Łotman, Carol Vernallis, Urszula Jarecka, Mirosław Przyłipiak, and others, draws attention to the special type of synthesis which occurs between sound and vision in music videos. Supporting his considerations with the analysis of representative video clips, the author proves that the mutual relation of sound and image is an important element of the narration present in music videos. Sound (in the form of a song) is the core element of music videos, but their polymedia nature allows to emphasize correlation and synthesis of individual layers comprising its structure. The higher-order communication quality created in this way results from the integration of semantically different-code elements, which can be seen in the analytical part.