

Ptacy

i ludzie

dokumentalna

Ballada

**o Eugeniuszu
Rudniku**



Bolesław Błaszczyk i inni

Ptacy

i ludzie

dokumentalna

Ballada

**o Eugeniuszu
Rudniku**

Bolesław Błaszczyk i inni

Ptacy

i ludzie

dokumentalna

Ballada

**o Eugeniuszu
Rudniku**

BIBLIOTEKA SEPR

Seria pod redakcją Michała Mendyka i Agnieszki Pindery

Ptacy i ludzie.

Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku

Redakcja: Agnieszka Hatowska, Małgorzata Poździk

Korekta: Agnieszka Hatowska

Współpraca: Katarzyna Radomska

Projekt graficzny, skład i łamanie: Magda Burdzińska

Fotografia na okładce: Andrzej Zborski © Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

© Autorzy i autorki

© Fundacja Automatophone (Bôlt Publishing)

© Muzeum Sztuki w Łodzi

© Wydawnictwo Krytyki Politycznej

**automa
tophone**

BÔLT

ms
Muzeum Sztuki

**krytyka
polityczna**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury, uzyskanych z dopłat ustanowionych w grach objętych monopolem państwa, zgodnie z art. 80 ust. 1 ustawy z dnia 19 listopada 2009 r. o grach hazardowych, w ramach programu „Muzyczny ślad” realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

instytut muzyki i tańca
|||||T

ISBN Muzeum Sztuki w Łodzi
978-83-66696-03-7

ISBN Krytyka Polityczna
978-83-66586-44-4

Od wydawcy

Michał Mendyk i Agnieszka Pindera 9

1

Polak melduje z kosmosu

Szkic do biografii Eugeniusza Rudnika

Bolesław Błaszczyk 15

2

Peregrynacje Pana Podchorążego

A pośrodku ryczy lew

Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia

Zuzanna Solakiewicz 175

I to jest poezja, jakiej potrzebuję.

Rudnik w laboratorium słowa

Bolesław Błaszczyk 197

3

Szkice do portretu mistrza

Ręce garncarza

Daniel Muzyczuk i Agnieszka Pindera **233**

Reżyseria: Eugeniusz Rudnik

Jan Topolski **251**

To nie jest *Śpiewnik domowy* Eugeniusza Rudnika

Michał Mendyk **265**

Eugeniusz Rudnik.

Kalendarium twórczości i realizacji

Bolesław Błaszczyk **317**

Bibliografia **351**

Indeks **359**

Od wydawcy

**MICHAŁ MENDYK
i AGNIESZKA PINDER**

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

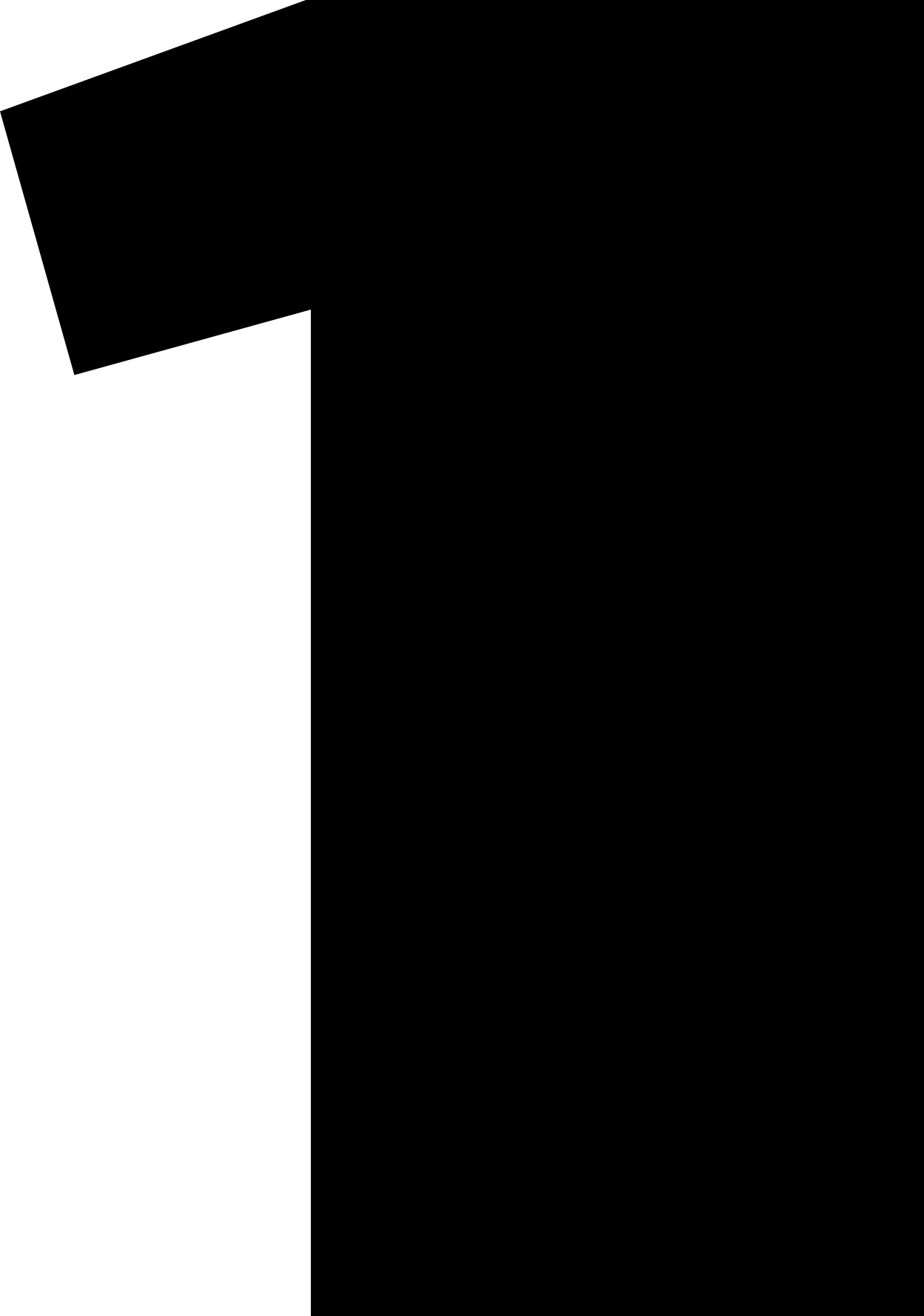
Tytuł najnowszej publikacji, podobnie jak jej poszczególnych sekcji, został zaczerpnięty z bogatej listy utworów Rudnika. *Ptacy i ludzie* to na niej dzieło wyjątkowe, bo stanowiące rodzaj autobiograficznego wyznania, w którym wątki osobiste splatają się z politycznymi, a reportażowy konkret z ironiczną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

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

Na ostatnią część – *Szkice do portretu mistrza* – składają się eseje problematyzujące twórczość Rudnika z perspektywy filmu, sztuk wizualnych oraz muzyki, autorstwa Michała Mendyka, Daniela Muzyczuka i Agnieszki Pindery oraz Jana Topolskiego.

Staraliśmy się oddać w ręce czytelnika możliwie pełny obraz genialnego „self-made mana” (jak go nazywa Błaszczyk) w dziedzinie dźwiękowych eksperymentów w niemal wszystkich znanych ich przejawach. Mamy nadzieję że eksperyment się udał.

**Polak
melduje
z kosmosu**



Szkic do biografii Eugeniusza Rudnika

BOLESŁAW BŁASZCZYK

Omaggio all'anonimo. 1932–1954

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

notatek, napisał dziesiątki krótszych i dłuższych tekstów poetyckich. Próba opisanego życiorysu i spuścizny Eugeniusza Rudnika to dla badacza zadanie wdzięczne, ale też ogromnie trudne. Dzieła, niczym przydrożne znaki, wyznaczają gęstym szpalerem ścieżkę życia artysty. Nie sposób opisać wszystkie utwory tego twórcy, przy jednych zatrzymam się więc na dłużej, o innych tylko wspomnę, wiele zaś ze względu na ograniczenia formalne tej publikacji pominię. Pragnę na podstawie zachowanych dokumentów i zapisków twórcy odtworzyć okoliczności, w jakich powstawała sztuka Eugeniusza Rudnika.

Naturalną osią tej opowieści będzie wizja Eugeniusza Rudnika jako polskiego „self-made mana”, ikony kultury wysokiej, która zarazem do końca pozostała chłopakiem z mazowieckiej wsi. Jeden z przyjaciół tak o tym mówił: „Musiał jednak odnieść światowy sukces, aby przekonać się, że wieś jednak trwa w nim, i to w sposób obsesyjny”¹.

Eugeniusz Rudnik urodził się we wsi Nadkole koło Kamieńczyka, niedaleko Wyszkowa. Tereny te zatopione są w przepięknej, malowniczej scenerii rzek Bug i Liwiec. Wieś usytuowana jest nieopodal ujścia Liwca do Bugu, w otulinie Nadbużańskiego Parku Krajobrazowego. Sama osada leży nad zakolem Liwca – stąd nazwa. Od Bugu oddzielają wieś lasy sosnowe i brzeziny. Miejscowość ma charakter letniskowy, przybysze z Warszawy wynajmowali tu lub kupowali domy. Bywał tu między innymi Ignacy Jan Paderewski.

Dość częsta na polskiej wsi była praktyka zatrzymania na gospodarce dorosłego syna choćby pół roku dłużej, nim zostanie powołany do służby wojskowej. W tym celu rodzice podczas spisów statystycznych i przy innych okazjach podawali późniejszą o przynajmniej pół roku datę urodzenia, rzadko potem sprawdzano to z księgami parafialnymi. Dlatego też, choć Eugeniusz przyszedł na świat 28 października 1932, we wszystkich biogramach widnieje konsekwentnie podawana przez niego samego data 28 marca 1933 roku.

Rodzice, Bronisława i Franciszek, żyli z uprawy pięciu hektarów niezbyt żyznej ziemi V i VI klasy. Na świat przychodziły ich kolejne dzieci: Kazimierz, Władysław, Stanisława, Sabina, Eugeniusz i Tadeusz. Rodzeństwo było sobie bliskie, wszyscy inteligentni, błyskotliwi i obdarzeni poczuciem humoru. Szczególna więź łączyła Stasię i Gienia.

Jako dziecko Eugeniusz był zżyty z przyrodą, z naturą. Gdy jako dorosły człowiek powrócił do Nadkole, powiedział: „Las, w którym mieszkam, jest od niepamiętnych czasów własnością mojej rodziny. Znam tam każde drzewo, znam każdą ranę, jaką zadano poszczególnym drzewom w czasie wojny i po wojnie”².

Wrażliwość słuchową Gienia ukształtował i naznaczył w dzieciństwie wiejski pejzaż dźwiękowy – skrzypiące koła wozów i trzaski wierzei stodoły, szum kołowrotów studni, dudnienie wiatraka, odgłosy pracującego młyna, bicie

dzwonów w oddali, głosy ludzkie i leśne ryki zwierząt, a także przeraźliwe dźwięki śmierci oraz zniszczenia.

Wojna pozostała w świadomości Gienia jako oderwane obrazy: ucieczka wozem z płonącej wsi, odkryte auto wypełnione niemieckimi oficerami wylatujące w powietrze zabite krowy. Potem echa opowieści o warszawskich masakrach, powojenna ulga.

Po ukończeniu szkoły podstawowej w Kamieńczuku szesnastoletni Eugeniusz trafił do elitarnego Liceum Korpusu Kadetów mieszczącego się w Warszawie przy ulicy Wiśniowej 56, w czteropiętrowym ceglanym budynku byłych carskich koszar. Mieszkał w przyszkolnym internacie. Razem z klasą ćwiczył strzelanie na Polach Mokotowskich. W niedzielę kadeci w odświętnych mundurach maszerowali na nabożeństwo do kościoła przy placu Zbawiciela.

Młody Gienio 1 grudnia 1949 roku wstąpił do Związku Młodzieży Polskiej. Przyjaźnił się wówczas z innym elewem Liceum Korpusu Kadetów, o niespełna pięć lat młodszym Janem Pietrzakiem. Jeszcze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych odbywały się zjazdy absolwentów, z których większość pozostała w wojsku jako zawodowcy.

Z okresu spędzonego w Liceum Korpusu Kadetów zachowały się w prywatnym archiwum Rudnika dwa ciekawe dokumenty. Pierwszy to fotografia, która ukazała się w prasie 9 września 1951 roku i znakomicie ilustruje szczególnie klimat polityczny epoki. Przedstawia ona uśmiechniętego Gienka przyodzianego w odświętny mundur, wręczającego kwiaty i wymieniającego uścisk dłoni z rozpromienionym młodzieńcem Azjatą w uniformie udekorowanym orderami. Zdjęcie podpisano: „Witamy synów i obrońców bohaterskiej Korei – przedstawiciel kadetów wita bohatera Koreańskiej Republiki Ludowo-Demokratycznej, pułkownika Kim Ki-ok”.

Zachował się także wzorowo prowadzony przez Gienka zeszyt do matematyki. Ze szkoły chłopak wyniósł rzetelność, dryl, dyscyplinę i umiejętność utrzymania wojskowego porządku oraz sentyment do militariów – także fonicznych.

Maturę Gienek zdał celująco w maju 1951 roku, przez rok pomagał rodzinie w gospodarstwie, a w październiku 1952 został studentem warszawskiej Wojskowej Akademii Technicznej imienia Jarosława Dąbrowskiego. Wojsko stało się dla niego zarówno miejscem intensywnego kształcenia, dobrego startu, jak i dramatycznego zdarzenia, które zaważyć mogło na całym jego życiu.

W grudniu 1953 roku, podczas trzeciego semestru studiów Eugeniusza, na mocno zakrapianej uczelnianej zabawie sylwestrowej doszło do nieprzyjemnego incydentu. Jeden z radzieckich oficerów postanowił odbić Gieniowi partnerkę taneczną. Doszło do szamotaniny, w wyniku której Rosjanin otrzymał cios w twarz. To zdarzenie zakończyło karierę wojskową Eugeniusza. Studia w jednej chwili stały się przeszłością – Eugeniusz został wyrzucony z uczelni.

Ze względów politycznych ta towarzyska afera zakończyła się wyrokiem sądu wojskowego. Skazaniec, po pewnym czasie spędzonym w więzieniu, został postawiony przed wyborem: długa kara więzienia w zakładzie zamkniętym lub „krótki” (roczny) pobyt w wojskowej kompanii karnej. Młody i silny Gienek wybrał pracę. Na szczęście trafił do kopalni. Inni, których zabrano do kamieniołomów, często szybko rozstawali się z tym światem. Jako górnik przez czternaście miesięcy pracował na przodku kopalni „Dymitrow” w Bytomiu³. Bez jednego dnia wolnego – jako elektrykarzowi nie przysługiwały mu nawet urlopy świąteczne. W Boże Narodzenie oraz w Wielkanoc konserwował i naprawiał sprzęt. Przez cały okres kary zapadał na kolejne zapalenia płuc.

Wielu skazanych żołnierzy z kompanii karnej Gienia było analfabetami. Dyktowali Gienkowi swe listy. Skazańcy pracowali z zawodowymi górnikami; sztygarzy i koledzy opiekowali się więźniami, powierzając im lżejsze prace.

Po odbyciu kary, pod koniec 1954 roku, wycieńczony Eugeniusz trafił do podwarszawskiej Kobyłki. Nie wiadomo dziś, co go tam przywiodło. Można domniemywać, że chciał zamieszkać jak najbliżej stolicy, nosząc się z zamiarem powrotu na uczelnię. Poznał tu Danielę, dziewczynę spokojną i uroczą, wychowaną w dobrej rodzinie. Co ciekawe, prawdopodobnie to sylwetkę ojca Danieli uwieczniła Zofia Nałkowska w powieści *Dom nad łkami*. Mężczyzna zmarł tragicznie na własnym polu, kiedy zwoził siano, śmiertelnie rażony piorunem podczas burzy. Matka Danieli powtórnie wysłała za mąż. Rodzina rozpoczęła hodowlę pieczarek. Pracochłonna uprawa wymagała częstych wypraw na Służewiec – po gnój – i na Burakowską – po grzybnę. Znaczną część kursów po stolicy i do Kobyłki wziął na siebie Gienek, pomagając w ten sposób swej dziewczynie i jej bliskim.

Atmosfera w kraju stopniowo się ocieplała. Gienek nie rezygnował z nadziei dokończenia studiów. Zgłosił się na uczelnię i próbował wyprostować swój zawikłany status, ale nie pozwolono mu na kontynuację nauki.

- 1 Krzysztof Riege, *Człowiek który spopielił organy*, scenariusz, archiwum autora.
- 2 *Mówi Eugeniusz Rudnik*, zbiór nagrań oraz tekstów, archiwum autora.
- 3 Eugeniusz Rudnik przybliżył wstrząsające szczegóły swego pobytu w karnej kompanii kopalnianej w audycji Anny Kaczkowskiej *Pe-Es, czyli więzień w kopalni*, Polskie Radio Lublin, 2006.

Milcząca gwiazda. 1955–1964

Biografię artysty można przedstawić przynajmniej na dwa sposoby: w suchym, beznamiętnym kalendarium życia i prac albo poprzez ukazanie charakteru postaci. Rudnik słynął ze swego poczucia humoru. Niepodobna w jego biografii pominąć anegdoty, które chętnie opowiadał, nierzadko bardzo autoironiczne. Żył w okresie szczególnym i bardzo dramatycznym i wyraźne umiejscowienie wydarzeń biograficznych na osi czasu pozwala w pełni zrozumieć ich znaczenie. Dlatego w niniejszym tekście podjęta została próba pogodzenia dwóch perspektyw: „kalendarzowej” oraz „anegdotycznej”.

Do najbarwniejszych historyjek opowiadanych przez Rudnika należy anegdota o tym, jak rozpoczął pracę w Polskim Radiu:

Do radia trafiłem z powodów urologicznych. Mianowicie – w 1955 roku przyjechałem do Warszawy z Kobyłki, gdzie wonczas mieszkalem, szukać roboty. [...] szedłem ulicą Emilii Plater, gdy nagle odczułem potrzebę wizyty w przybytku urologicznym, *pissoir de Varsovie*. Na rogu ulic Noakowskiego i Koszykowej znajdował się wtedy taki obiekt, w miejscu, gdzie dzisiaj jakiś Wietnamczyk ma swój bar. Kiedy już skorzystałem z usług, ruszyłem przypadkowo ulicą Noakowskiego w stronę Politechniki. Pod numerem dwudziestym na tej ulicy znajdowała się wtedy centrala Polskiego Radia i w bramie stał chłop w butach z cholewami. Ja też byłem w butach z cholewami, a jak wszyscy wiemy, chłop chłopą poznaje po butach z cholewami, więc przywitałem się z nim i okazało się, że jest to pan Chmielewski, zasłużony habilitowany woźny z Polskiego Radia. W trzecim zdaniu, na pytanie, co mnie sprawdza, odpowiedziałem, że szukam roboty, i on mi zasugerował, żebym poszedł do Kępki. No i ja poszedłem – na pierwsze piętro, do oficyny, w której znajdowała się administracja Polskiego Radia, gdzie poznałem dyrektora Kępkę i powiedziałem mu, że szukam roboty. Musiałem zrobić na tym poważnym dżentelmenie pozytywne wrażenie, bo zatrudnił mnie jako technika, któremu podlegali wszyscy hydraulicy od przepychania klozetów i stolarze, którzy jak się krzesłu ułamała noga, to ją wyjmowali z urzędnika, który się nią nadział, [...] wysyłałem ludzi ze smółką na dachy¹.

Dwudziestotrzyletni Gienek rozpoczął swą pierwszą pracę 15 marca 1955 roku na stanowisku technika. Dyżur zaczynał o 7.40, a kończył o 15.40. 28 marca 1955 – w dniu swych „oficjalnych” dwudziestych trzech urodzin – podpisał stałą umowę w Polskim Radiu.

Pełna nazwa obejmowanego etatu brzmiała: Technik Wydziału Napraw i Konserwacji, Biuro Administracyjne, Pion Ogólny, Komitet do spraw Radiofonii „Polskie Radio”. Na tym stanowisku przepracował pełne trzy lata. Nie bez ironii podkreślał rolę sprawczą „Dyrektora Biura Zdzisława Kępki” w uruchomieniu swej radiowej kariery.

Do Kobyłki rodzina Rudników wracała na wakacje. Z młodymi do Warszawy przeniosła się mama Gienka, dla której udało mu się załatwić w Polskim Radiu pracę w kuchni. Zadaniem specjalnym pani Bronisławy i zarazem jej wielką troską było doglądanie najmłodszego syna Tadeusza, który również opuścił rodzinną wieś i po odbyciu służby wojskowej jako lotnik osiadł na warszawskiej Pradze. Niestety, mimo zabiegów rodziny wsiąkł bez reszty w „szemrane towarzystwo”. W 1985 roku został zamordowany, a okoliczności zdarzenia pozostały niejasne. Śledztwo umorzono.

Eugeniusz już 19 października 1955 roku ubiegał się o przyjęcie na Wydział Elektryczny Wyższej Szkoły Inżynierskiej dla Pracujących, podkreślając w podaniu, że pracuje jako technik w Polskim Radiu, ma dobre warunki i bardzo chciałby skończyć studia na WSI.

Prośbę poparł zwierzchnik: „Obywatel Rudnik jest sumiennym pracownikiem i wskazanym jest, by mógł dalej kształcić się i pogłębić zasób swoich wiadomości”².

W przygotowanym w lipcu 1956 roku raporcie dotyczącym godzin nadliczbowych wymieniono zajęcia młodego technika: „porządkowanie pracowni BHP, zaplanowanie drewna, planowanie kabli i przewodów oraz wykonanie szkicu elewacji domów Aleja Niepodległości 18/20/22”³. Zdaje się, że odkryto w młodym pracowniku talent rysunkowy, który po latach miał się w pełni rozwinąć przy tworzeniu partytur i list montażowych filmów.

W marcu 1957 roku Eugeniusz i Daniela pobrali się i zamieszkali w Kobyłce przy ulicy 17 Stycznia 13. 10 września przyszedł na świat ich pierwszy syn Krzysztof. Ten niemal rówieśnik SEPR miał w przyszłości asystować ojcu przy pracy. Świeżo upieczony ojciec nie porzucił zawodowych ambicji, zapisał się na kurs eksploatacji urządzeń elektroakustycznych, co dawało mu uprawnienia do pracy w studiu i na stanowisku nagrywająco-odtwarzającym, a także przy konserwacji magnetofonów. Tu właśnie na jednym z „NO” młodego, sprawnego technika wypatrzył Józef Patkowski. W październiku Rudnik został wytypowany spośród wielu pracowników do pomocy w tworzącym się Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia. Grube i potwornie ciężkie radzieckie kable przenosiły

sygnał z przerwami, niezawodny był tylko sprzęt enerdowskiej firmy Radio Funk Technik (RTF). Wkrótce Włodzimierz Sokorski, postępowy prezes Komitetu do spraw Radia i Telewizji, wyasygnował fundusze na wysokiej klasy zachodnią aparaturę. Rudnik powiadał o nim: „Moim zdaniem był najlepszym z około dwudziestu prezesów, których przetrwałem w radiu, miał wyobraźnię”⁴.

16 stycznia 1958 roku młodego pracownika przeniesiono do Rozgłośni Programów dla Zagranicy. Nadal był technikiem, ale przydzielonym do Wydziału Konserwacji z uposażeniem w wysokości tysiąca pięciuset złotych. W SEPR wciąż przybywało ambitnych obowiązków, a rodzinie młodego technika – nowych potrzeb. 27 listopada 1958 urodził się Andrzej.

Na rozliczeniu z grudnia 1958 roku Eugeniusz kwituje odbiór należności „za wykonanie czynności związanych z obsługą aparatury elektronicznej w Studio Muzyki Eksperymentalnej”⁵.

Przez trzy lata Eugeniusz dojeżdżał z Kobyłki do studia w Warszawie. Jednak wkrótce po urodzeniu się drugiego syna Rudnikowie otrzymali przydział na lokal pracowniczy na stołecznym Mokotowie. Zamieszkali na nowym osiedlu czteropiętrowych bloków. Dwupokojowe mieszkanie numer 25 przy ulicy Projektowanej 19A⁶ (później przemianowanej na Fryderyka Joliot–Curie) znajdowało się w odległości około trzech minut spaceru od pachnącej nowością siedziby Polskiego Radia przy ulicy Malczewskiego (dziś aleja Niepodległości 77/85). Rudnikowie mieszkali tam do końca życia.

Eugeniusz, młody ojciec, miał swój udział w jeszcze jednych narodzinach – w pojawieniu się zupełnie nowego gatunku muzycznego – opery radiowej. Pierwszym polskim utworem tego typu była *Muzyczna opowieść niemalże o końcu świata* Jerzego Sokorskiego, która powstawała w roku 1958, a w następny miała swą antenową premierę.

Warto czasem posłuchać filmowych ścieżek dźwiękowych w całym oderwaniu od obrazu, choć tworzone je jako ilustracje. Tak jest w przypadku muzyki do *Spaceru staromiejskiego* Andrzeja Munka, skomponowanej przez Andrzeja Markowskiego. Brzmienie tego filmu – obsypanego nagrodami, również zagranicznymi – jest przykładem symbiozy muzyki instrumentalnej i „elektronicznej” (jak dawniej mawiano) oraz zastosowania nowatorskich wówczas przetworzeń dźwięku. Markowski był autorem pomysłu filmu, on też skomponował sekwencje instrumentalne. Wszystkie dźwiękowe interwencje elektroniczne i transformacje są dziełem Eugeniusza. Bohaterką filmu Munka jest mała dziewczynka, uczennica szkoły muzycznej, przechadzająca się po warszawskiej Starówce. Opuszcza ona nużącą lekcję i wyrusza w nieznany świat. Poznaje go dzięki dźwiękom. W *Spaceru...* prawda obrazu i prawda dźwięku nie są tożsame. W filmie nie ma dialogów, są za to sugestywne efekty dźwiękowe, dalekie od rzeczywistych brzmień. Gdy szczeka pies lub dozorca

zamiata chodnik, gdy na wąskiej uliczce pojawia się wielki traktor, a szewcy naprawiają w warsztacie buty lub też kiedy dziewczynka, wszedłszy do kościoła, trafia na instalację i strojenie organów, słysząc skomponowane, syntetyczne dźwięki elektroniczne. Są one onomatopeiczne, ale tylko do pewnego stopnia, mają przy tym ciekawe barwy i tworzą struktury zawierające sens muzyczny. Nie służą wyłącznie ilustracji opowiadanej historii, lecz przekraczają pewną granicę umowności i zaczynają stanowić odrębny byt.

Muzyka Markowskiego do *Spacerku...*, uzupełniona strukturami dźwiękowymi Rudnika, jest niezaprzeczalnie nowatorska. W scenie w kościele dziewczynka wyjmując z futerału skrzypce i grając pojedyncze dźwięki *pizzicato*, nasłuchuje powracającego od sklepienia kościoła odbicia. Nawarstwiające się impulsy budują strukturę bliską muzyce psychodelicznej, której rozkwit nastąpił dopiero dekadę po realizacji filmu.

W jednym z kolejnych ujęć dziewczynka obserwuje widoczne na ścianie budynku wizerunki armat, obrazowi towarzyszy cisza. Nagle tuż za dziewczynką ktoś próbuje uruchomić silnik motocykla. W następnej chwili odgłosy zapuszczanego motoru towarzyszą zbliżeniu kamery na armaty, a raptowne ruchy czynione przez operatora odwzorowują szarpnięcia podczas oddawania wystrzału. Widz zostaje jakby wciągnięty w świat wyobraźni bohaterki filmu czy może jej percepcji – w niezwykle oryginalnej formie ukazano tu korelację bodźców wzrokowych i słuchowych. Wszystkie elementy następują po sobie w szybkim tempie. Munk nie epatuje określonym efektem dłużej niż kilka sekund, a montaż oddaje tylko istotę ukazywanego zjawiska, dziewczynka patrzy na staromiejskie mury. Gdzieś w tle dźwiękowym przez moment rozbrzmiewa fragment pieśni *Bogurodzica*. Nagle klakson autobusu wyrwa dziecko z zadumy. Przepiękny, nowiutki niebieski jelec właśnie ostrożnie przejeżdża przez bramę Barbakanu. Z otwartego okna domu słyszymy, jak chór rytmicznie recytuje łaciński tekst. Słowa nie są przypadkowe. To trawestacja piętnastowiecznego panegiryku, napisanego przez biskupa Stanisława Ciołka ku czci Krakowa, która w moim tłumaczeniu brzmi następująco:

O, miasto Warszawo,
Jedność w obfitości Twych mieszkańców
Służy jako ozdoba:
Mnóstwo duchownych, godność mężczyzn,
I matrony z wielką liczbą dzieci.
Bogactwo w obfitości.

W scenie dziecięcej zabawy w wojnę słyszymy nagranie, które Rudnik wykorzystuje później w *Lekcji*. Okrzyki, nawoływania, komendy dziecięcego oddziału

milkną, gdy nadlatują prawdziwe samoloty. Zabawa splata się ze świeżym jeszcze wspomnieniem bombardowań miasta. Obrazom dziecka biegnącego wśród ruin i rumowisk towarzyszy gra na niskich strunach fortepianu, przerywane sygnały radiowe, rytm metronomu. Dziewczynka wraca do domu i zbesztana przez rodziców za spóźnienie smutno zamyka za sobą drzwi. Z wnętrza mieszkania dobiega wkrótce mozolne ćwiczenie skrzypcowej etiudy. Dziecięca fascynacja światem dźwięków właśnie odkrytych i tych czekających jeszcze na poznanie została za drzwiami. Jednak widz – podobnie jak dziewczynka – wie, że to dopiero początek dźwiękowego odkrywania świata.

Rok 1958 to pierwsze realizacje sygnowane przez Rudnika. Natomiast wszystko wskazuje na to, że pierwszą zewnętrzną produkcją sceniczną, w której jako młody technik brał udział, był o rok późniejszy spektakl *Kaukaskie kredowe koło* Bertolta Brechta w reżyserii Ireny Babel, z muzyką Paula Dessaua, wystawiony w stołecznym Teatrze Powszechnym. Za opracowanie muzyki odpowiedzialna była Maria Wytysińska, potrzebne były też dodatkowe dźwięki, które do inscenizacji wykopiował z fonoteki i zmontował na taśmie Gienek. Pierwszą pracą samodzielnie opatrzoną przez Eugeniusza generowanymi dźwiękami była inscenizacja *Profesora Mamlocka* Friedricha Wolfa, wystawiona w Państwowym Teatrze Żydowskim w reżyserii Idy Kamińskiej. Autorską muzykę stworzyła Maria Wytysińska, z którą Gienio współpracował przy przedstawieniu Brechtowskim i która nakłoniła go do dostarczenia materiału elektronicznego.

W tym samym roku uzdolniony technik był też akuszerem pierwszej polskiej kompozycji na taśmę magnetofonową. *Etiuda konkretna (na jedno uderzenie w talerz)* Włodzimierza Kotońskiego to rozwinięcie eksperymentu dźwiękowego, który kompozytor zastosował przy ścieżce do filmu animowanego *Albo rybka*, realizowanej zresztą we współpracy z Rudnikiem. Szczegółowo zadysponowane przetworzenia nagranych dźwięków uderzania „miękką pałką w średniej wielkości talerz turecki” składają się na utwór trwający dwie minuty i czterdzieści jeden sekund.

W odróżnieniu od przeważającej większości dotychczasowych utworów muzyki konkretnej materiał ten został potraktowany w sposób bardzo ściśle, wzorowany na serialnych kompozycjach elektronicznych. Dźwięk talerza został sfiltrowany na pięć pasm o różnej szerokości i przetransponowany na jedenaste wysokości zgodnie z przyjętą skalą. Utworzono również specyficzną skalę czasów o jedenastu długościach trwania i sześciu sposobach artykulacji, wyrażającą się stosunkiem czasu trwania dźwięku do następującej po nim pauzy w ramach przypadającej dla tego dźwięku jednostki czasu, i odpowiadającą im skalę dynamiczną, mającą jedenaste stopni i sześć form obwiedni (trzy narastające i trzy opadające). Całość skomponowana została

zgodnie z regułami totalnej serializacji⁷. Eugeniusz Rudnik tak po latach wspominał pracę nad tym utworem:

Nie będę tał, że była to praca mordercza. Patrzę dziś z niejakim rozczuleniem na tę formę plastyczną, która widnieje w partyturze. Kleiłem ze sobą (wówczas jeszcze klejem, bo w kraju nie było taśmy do klejenia taśm magnetofonowych) miniaturowe odcinki taśmy magnetycznej i blanku, czyli taśmy niemagnetycznej. Należało stworzyć najpierw dźwięk wyjściowy, potem ukształtować go dynamicznie, potem bardzo precyzyjnie wymierzyć żądany odcinek czasu i po sobie zmontować. Kształtowałem też w czasie realnym dynamikę. Podczas zgrywania w ciągu na przykład półtorej sekundy wykonywałem gest tłumikiem zmieniający poziom dźwięku o dokładną liczbę decybeli⁸.

Na przełomie maja i czerwca młody technik był zajęty obsługą historycznego seminarium *Zastosowanie techniki radiowej w realizacji kompozycji muzycznej*, zorganizowanego przez Józefa Patkowskiego. Rudnik zetknął się wtedy z wieloma ciekawymi postaciami ówczesnego radia, teatru i muzyki. Wśród nich był Krzysztof Penderecki, niemal rówieśnik Gienia, oraz jedyny zagraniczny gość imprezy – ekstrawagancki włoski kompozytor Franco Evangelisti.

Pierwszą dużą produkcją fabularną początkowego okresu działania SEPR stał się film *Milcząca gwiazda* (koprodukcja z kinematografią wschodnioniemiecką) – ekranizacja powieści Stanisława Lema *Astronauta*. To pierwszy w dziejach polskiej kinematografii film ze stereofoniczną ścieżką dźwiękową. Jest to nadzwyczajny przykład inwencji i fantazji twórców. Staranna aktorsko i jak na owe czasy sprawna realizacja tworzy spójną całość, jakkolwiek dzisiaj zabawne mogą się wydać ówczesne wyobrażenia o przyszłości. W polskiej wersji językowej można posłuchać Danuty Szaflarskiej dubbingującej japońską aktorkę czy Andrzeja Szczepkowskiego eksponującego przedniojęzykową wymowę głoski „t”. Film razi jednak i śmieszy swą ideologiczną formułą. Założenie scenariusza, poszczególne epizody i puenta są bowiem z założenia nośnikami komunistycznej propagandy. Trzeba pamiętać, że Lem zaprotestował przeciwko nadaniu takiego wydźwięku swej opowieści i domagał się (bezsukcesownie) usunięcia swego nazwiska z czołówki filmu.

Ta pierwsza polska pełnometrażowa produkcja science fiction cieszyła się powodzeniem wśród widzów. Film trafił nawet do dystrybucji w Stanach Zjednoczonych, rozpowszechniano go pod kilkoma różnymi tytułami i w różnych wersjach montażowych (od siedemdziesięciu ośmiu do stu trzydziestu minut) oraz dubbingowych – w tym z diametralnie odmienną od oryginalnej ścieżki Markowskiego muzyką. Jak głoszą napisy początkowe, „nagrania muzyki elektronicznej dokonano w SEPR”. Realizatorami byli Eugeniusz Rudnik i Krzysztof Szlifirski, niestety ich nazwiska w napisach pominięto. Muzyka instrumentalna

Markowskiego, wykonywana przez orkiestrę wschodnioniemieckiej wytwórni filmowej pod dyktando kompozytora, otwiera i zamyka film świetnymi symfonicznymi freskami, a sama ścieżka wypełniona jest elektroniką typową dla swej epoki. Generowana z nielicznych jeszcze w studiu urządzeń, wykorzystująca nagrania fal radiowych oraz transformacje głosu ludzkiego (jako mowę robota), jest świadectwem wyobraźni dźwiękowej swych autorów. W dużej mierze dzięki muzyce i nagromadzeniu efektów dźwiękowych groźba inwazji z Wenus staje się dla widza na moment realna, a polityczny przekaz mniej irytujący i groteskowy. Warstwa elektroniczna powstawała w obecności Markowskiego, który wybierał i akceptował propozycje realizatorów. Wraz z nim pojawiał się w warszawskim studiu duch satyry i żartu. Pracę przy polsko-niemieckiej koprodukcji Markowski okraszał okrzykami w stylu: „Za Oświęcim, za Majdanek, za Treblinkę!”, po czym stosowano jakieś wyjątkowo brutalne środki foniczne.

Warto tu sprecyzować, jaką pracę przy tym filmie wykonał Gienek. 20 kwietnia, jeszcze na adres w Kobyłce, wytwórnia wystawiła Eugeniuszowi dokument: „Niniejszym zlecamy Obywatelowi stereofoniczne nagranie i montaż muzyki elektronicznej i konkretnej do filmu *Milcząca Gwiazda* – w wersji normalnej i panoramicznej”⁹. Prócz powyższych zadań Rudnik został zobowiązany do następujących czynności: „stereofoniczne nagranie specjalnych efektów dźwiękowych oraz ich przetworzenie na drodze elektroakustycznej; synchronizacja z obrazem, montaż taśm muzyki i efektów obu wersji filmu”¹⁰.

6 grudnia Rudnik, mający pozostać anonimowym współtwórcą pierwszego polskiego filmu science fiction, meldował o zakończeniu prac przy filmie: „Zużyłem 23 taśmy na 20 minut. Pracowałem 351 godzin”¹¹.

Józef Patkowski ciągle nawiązywał nowe kontakty, a dzięki temu Studio Eksperymentalne prowadziło wymianę nagrań z innymi ośrodkami w Europie, stale przybywało więc nowych materiałów. W połowie 1960 roku Patkowski uczynił Eugeniusza Rudnika odpowiedzialnym za kwestie związane z taśmami – czystymi, roboczymi i archiwalnymi, za prowadzenie ich ewidencji, właściwą ich konserwację i przechowywanie. SEPR coraz częściej odwiedzali goście, również sławy z zagranicy. W roku 1960 młody realizator mógł się pochwalić współpracą z wieloma ówczesnymi znakomitościami, takimi jak Andrzej Dobrowolski, Franco Evangelisti, Roland Kayn, Włodzimierz Kotoński, Luigi Nono, Daniele Paris, Krzysztof Penderecki, Zbigniewowie – Turski i Wiszniewski. Zbierał przy tym bezcenne doświadczenia. W dniu swych dwudziestych ósmych urodzin rozpoczął prowadzenie osobistego dziennika, który stanowi dziś arcyciekawy dokument. W pierwszych zdaniach zadeklarował, że chce pisać o osobowościach, z którymi zetknął się w studiu „w warunkach pozbawionych pozy i sztuczności”¹². Praca z nimi była

intensywna, wyczerpująca, trwająca niekiedy długie miesiące, a nawet lata. W takiej sytuacji nawet najlepiej ułożony kompozytor tracił wystudiowaną pozę [...]. W czasie tych długich posiedzeń nadawałem realne kształty jego pomysłom. Rolę swą mógłbym porównać do roli żony-męczennicy, która może oglądać męża przy pracy, przynosić mu do fortepianu kawę, czy zapisywać nuty, wtedy gdy mąż ją o to poprosi, wołając przez drzwi pokoju, w którym jest zamknięty. Mnie nie mógł wołać, byłem z nim zawsze¹³.

W słowach młodego realizatora niewiele było przesady. Dużo później określał swą rolę w nagraniach jako „położnej dzieła” i „pielęgniarki psychiatrycznej”. W otwierającym notatnik długim wywodzie Rudnik snuje znamienne refleksje – zwraca uwagę, że samym twórcom trudno było określić, czy to, co powstaje w SEPR, jest muzyką. Wątpliwości tego rodzaju wyrażano wówczas na antenie radia, docenić zatem należy zakres refleksji, które snuje Eugeniusz, będąc jednym z głównych sprawców zamieszania związanego z nowymi brzmieniami.

Warto na chwilę zatrzymać się tu nad problemem współautorstwa realizatora kompozycji powstającej w studiu elektroakustycznym. Moim zdaniem dotąd nie przykładano należytej wagi do zawartości semantycznej samych pojęć związanych z omawianym zagadnieniem. „Realizacja” oznacza przecież urzeczywistnienie – w tym przypadku projektu, planu, założeń lub partytury kompozytora. Urzeczywistnienie to zaś w przypadku muzyki zamknięcie zbioru pomysłów w zamkniętą formę, zgraną na jednym nośniku i opatrzoną tytułem. Z punktu widzenia pierwszego polskiego realizatora muzyki elektroakustycznej, którym był Rudnik, wygląda to następująco: powtarzającą się bolączką kompozytorów jest niedostatek umiejętności konstrukcyjnych, wzbranianie się przed podejmowaniem radykalnych decyzji owocujące wydłużeniem czasu produkcji, stratami materiałowymi. W takiej sytuacji to „realizator” dopełnia obowiązków kompozytora i czyni utwór skończonym.

Słowo „realizacja” ma bardzo szeroki zakres znaczeniowy – w filmie krótkometrażowym realizacja zajmuje pozycję równorzędną z reżyserią. Pojęcie „realizator” wskazuje też na stopień funkcyjny, nieco mniej istotny od twórcy, artysty czy autora. Subtelny niuans semantyczny czyni niesłychanie istotną różnicę, wartościującą znaczenie i wpływającą na ocenę kompetencji czy rangi osoby podejmującej się realizacji. Patkowski forsował pojęcie „performer”. Jego zdaniem byłby to właściwszy odpowiednik pojęcia „realizator”, bo przydający mu rolę „wykonawcy” utworu, podobnie jak to ma miejsce w interpretacji w muzyce instrumentalnej czy wokalne. Ten termin ustawiałby osobę towarzyszącą kompozytorowi we współtworzeniu utworu w jeszcze innym świetle, sytuując ją na pozycji interpretatora.

A jak swoją rolę postrzegał sam Rudnik? Nieco rozjaśnia tę kwestię poniższa wypowiedź:

Na Zachodzie kompozytor pracował w studiu sam. Szef studia brał kompozytora pod rękę, pokazywał mu sprzęt, po czym mówił: „A teraz rób pan!”¹³. Przestraszeni faceci dłubali przez parę dni, zanim zaczęli cokolwiek rozumieć [...]. Nie było obok inżyniera dźwięku, który zdej- mował z barków kompozytora zadania montażowo-techniczne: dbał o jakość dźwięku, walczył z szumami, trzaskami i przydźwiękami [...]. W Warszawie było nas czworo, bo chyba tylko w Albanii siła robocza była tańsza niż w Polsce¹⁴.

Rudnik w swoim notatniku sporo miejsca poświęcił Patkowskiemu i Markowskiemu – opisywał ich, nie szczędząc odważnych anegdot: „Wprowadziłem termin »płqsawica horyzontalna«. Termin dotyczy atmosfery, która wytworzyła się przy realizacji »Horyzontów«”¹⁵.

„Urodzinowy” wpis z 28 października kończą gorzkie konstatacje o niedostatecznym wykorzystaniu studia. Następny pojawia się dopiero rok później.

W 1960 roku Eugeniusz wziął udział m.in. w produkcji estradowo-kabaretowej „eksperymentalnej opery” *Album Chagalla, czyli jak samochód przestraszył się konia*, wystawionej w należącym do Związku Studentów Polskich modnym Klubie „Stodoła”, mieszczącym się wówczas w prymitywnym baraku przy ulicy Emilii Plater. Muzykę do spektaklu skomponował Benedykt Konowski, była to jednocześnie jego praca dyplomowa przygotowana na wydziale kompozycji PWSM. Spektakl miał premierę 21 kwietnia 1960 roku. Przedstawienie grywano trzy razy w tygodniu, nie odniosło jednak wielkiego sukcesu i szybko zeszło z afisza. Sam afisz był zresztą pięknym dziełem Zbigniewa Makowskiego, mogącym ozdabiać dziś wnętrza entuzjastów polskiej plastyki popaździernikowej. Dla Rudnika było to jednak kolejne ważne doświadczenie – tym razem o jego umiejętności upomniała się kultura popularna. Napracował się przy tym projekcie. Zgodnie z umową stworzył naturalistyczne efekty akustyczne, poddał je deformacjom, dokonał synchronicznego montażu, przegrał materiały na dwóch prędkościach, a także zarejestrował wybrane fragmenty spektaklu i poddał je przetworzeniom.

Po sukcesie *Trenu Ofiarom Hiroszimy* Krzysztof Penderecki był coraz bardziej zajęty. W 1961 roku zjawił się w SEPR z namalowanym flamastrami schematem formalnym i pomysłem muzyki na taśmę, wykorzystującej głos ludzki jako tworzywo. Forma graficzna była pierwszą konkretyzacją koncepcji kompozytora. Na projekty kolejnych sekwencji utworu składały się wielobarwne grafy na siedemnastu arkuszach formatu A3 oraz na dziesięciu kartach A4. „Tłumaczenie” znaków ze sfery plastycznej na dźwięki, „upartyturowienie” zapisu wypełniało długie godziny, dni i noce mozolnej pracy studyjnej. Wspólne poczucie humoru skracało jednak twórczą mękę. Rudnik z Pendereckim – niemal

rówieśnicy – pracowali w swobodnej atmosferze, mieli podobne poczucie humoru i stanowili dobrany duet. *Psalmus 1961* zyskał spory rozgłos. W recenzjach i analizach krytycznych doszukiwano się w nim problematyki związanej z ludzką egzystencją. Uznawano go za przejmującą próbę refleksji nad kondycją człowieka współczesnego. Tak Eugeniusz wspominał pracę nad tym dziełem:

Kompozycja powstała w urokliwej atmosferze niemal chłopięcej zabawy. Niektóre sekwencje są kaprysem kompozytora i zawierają improwizację [...]. W czasie pracy nad utworem nie padło ani jedno zdanie o śmierci, bombardowaniu. Utwór ten zrodził się jako *divertissement poétique*¹⁶.

Ćwierć wieku później Rudnik opracował projekt filmu, który miał pokazać oryginał partytury Pendereckiego w interesującej formie, łączącej dokument z filmem artystycznym. Niestety projekt ten nie został zrealizowany.

24 października 1961 roku Eugeniusz w swym dzienniku odnotował wykonanie *Trenu* Pendereckiego podczas festiwalu Warszawska Jesień. Zdecydowanie nie podobały mu się prezentowane tego samego wieczoru kompozycje Sylvana Bussottiego i Jana Klusáka ani też utwór Rolanda Kayna. Z tym ostatnim nieco wcześniej spędził setki godzin w budynku przy Malczewskiego, realizując pedantycznie rozpisany przez autora projekt. Partytura opracowana w specjalne celofanowe okładki trafiła do Warszawy na długo przed przyjazdem niemieckiego kompozytora. Rudnik wraz z Patkowskim i Szlifrskim optymistycznie założyli czas realizacji na poziomie jednej strony na tydzień. Po przyjeździe apodyktycznego Kayna, (do którego w studiu szybko przylgnął pseudonim Kain) prognozy te zostały błyskawicznie zweryfikowane. Rudnik zanotował: „[...] przez prawie trzy tygodnie ciężkiej pracy (Krzyś Szlifirski i ja) zrobiliśmy coś około 12 sekund, poczem Roland z wielkim hukiem wyjechał swoim czerwonym, sportowym wozem, depcząc to, co zrobiliśmy”¹⁷. Praca szła jak po grudzie i w jej trakcie dochodziło do poważnych nieporozumień, które starano się łagodzić strzelistymi aktami poczucia humoru. Andrzej Markowski odręcznie zredagował nawet specjalną szczegółową instrukcję komunikacji na linii kompozytor–realizatorzy:

Co ma mówić Gienio do Kayna:

STRENG VERBOTEN! GEHEIMNIS!

TEKST ur¹⁸:

Ja nie chcę teraz pracować – ja jestem biedny niewolnik – i chce mi się jeść! Ich will nicht arbeiten jetzt! Ich bin arme sklave – und Ich muss essen!

Mam Cię w dupie – stary psie gumowy! Ich habe Dir in mein Arsch – Du Alte

Gummi-Hund!!!

Czasami Cię lubię – ale teraz na pewno nie. Von Zeit zu Zeit Ich liebe dich sehr – aber jetzt – ich hasse dich!

Pracujesz jak Twój samochód. Elegancko, ale za szybko – Du arbeitest so wie Deine Wagen. Sehr elegant aber zu schnell.

Zrób sobie przerwę i napij się trucizny! Mach mal pause – Trink cyjankali!

Co sądzisz o życiu pozagrobowym? Was denkst Du über die Hintergrableben?

Gówno! Scheisse!

Chciałbym Ci skleić taśmę! Ich möchte Dir Band zusammenkleben

Poszła won! Geh weg!!!

Lubię z Tobą pracować! – Ich finde ganz gut die Arbeit mit Dir – lieber Rolandino.

Po coś tu przyjechał? Nigdy Niemiec z Polakiem nie będzie kleić taśm więcej – Wozu bist Du hier gekommen? Niemals ein Deutscher mit ein Pole wird zusammen mehr die Bande kleben

Chodźmy spać! Już późno! – Gehen Wir schlafen – ist schon sehr spät¹⁹.

W końcu Kayn zerwał współpracę. Tego dnia w mieszkaniu Markowskiego odbyła się – jak to określił Rudnik – „pożegnalna stypa”, podczas której gospodarz oraz Kazimierz Serocki obwiniali Patkowskiego (nieobecnego w kraju podczas nagrań) za powstałą sytuację.

Kiedy pytano Eugeniusza o przyjaźnię, zawsze na pierwszym miejscu wymieniał nazwisko Andrzeja Markowskiego. Ich relacje nie ograniczały się do zawodowych, wykraczały poza formalne kontakty służbowe. Markowski miał skomponować w SEPR muzykę do inscenizacji *Nosorożca* Ionesco w Teatrze Dramatycznym. Na żmudny proces pracy od podstaw nie było czasu, obaj panowie z przyczyn etycznych nie chcieli sięgać do materiałów pozostałych po *Milczącej gwiazdzie*. Markowski za radą Gienia zasiadł zatem do fortepianu i „zaimprovizował z dużą łatwością”²⁰. Przyjaciół zarejestrował materiał, który stał się kanwą ilustracji dźwiękowej sztuki reżyserowanej przez Wandę Laskowską. Odgłosy ulicznej hysterii tłumów również zaimitował Markowski, zresztą ze znakomitym rezultatem. Niewielkie przetworzenie i zwielokrotnienie dźwięku przez realizatora dopełniło efektu. Rudnik nie byłby sobą, gdyby nie zauważył: „Jest absolutnie pewne, że Ionesco właśnie to słyszał, pisząc swoją sztukę, którą nota bene Teatr Dramatyczny położył na łopatki [...] poza Świderskim, który był dobry jako Świderski, ale słaby jako Bérenger”²¹.

Dowody zażyłości łączącej wybitnego dyrygenta i kompozytora z Rudnikiem można znaleźć choćby w jednym z listów:

Gieniulka – maja Gienulka! [...] Ciekaw jam bardzo, czy był Pan uprzejmy roleczkę (kilka...) zwinąć z dziełek moich? [...] Mam robić krótki film [...]. Parę złotych wleci – bo oczywiście MY

razem nieodłączna para paralitycznie-paranoidalno-parasolowo-parafinowa!!! [...] miałem b. śliczny koncert z Davidem i Igorem UŚSTRACHAMI²² [...] Ciao-Amen²³.

We wrześniu Gienio pracował z Kotońskim nad ilustracją do *Ladacznicy* z *zasadami* Jeana-Paula Sartre'a. Oprócz dokonania nagrań mikrofonowych altówki trąbki i perkusji, a potem przeprowadzenia ich deformacji „chodziło o kompozycję hałasu białych polujących na murzyna”²⁴. Obecny na premierze Gienio był niezwykle rozzaczarowany usunięciem poruszającej sceny z Danutą Szaflarską zwlekającą z otwarciem drzwi. Z precyzyjnej ilustracji dźwiękowej z tego właśnie momentu byli z Kotońskim szczególnie zadowoleni.

24 października, podczas pracy nad ścieżką dźwiękową do filmu *Uprzejmi*, w studiu doszło (na kanwie dość błahego sporu estetycznego) do karczemnej awantury, której uczestnikami byli: wykonawczyni głównej roli Irena Kwiatkowska, reżyser Edward Musiałowicz, kompozytor muzyki Zbigniew Turski oraz Eugeniusz Rudnik. „Używano terminów np. takich: »rączki przy sobie«, »poszoł wont ze studia«”²⁵. Turski, skądinąd słusznie dochodzący praw do swej muzyki, postawił Gienia pod ścianą, proponując, aby ten okłamał reżysera, że przez pomyłkę skasował materiały wyjściowe i w związku z tym modyfikacja reżyserska jest niemożliwa. „Atrakcji” realizacyjnych w Studiu nie brakowało, Eugeniusz nie mógł narzekać na nudę w pracy. Podczas realizacji muzyki do sztuki *Historia fryzjera* Vasco Turski rzucił w pewnej chwili do obecnego na sesji reżyserującego spektakl Erwina Axera: „Erwinie, pozwolisz, że wyjdę”.

Kompozytor tak też uczynił, była to jednak dość niefortunna chwila, nie uzgodniono bowiem jeszcze sposobów deformacji materiałów nagranych przez orkiestrę w sali YMCA. Eugeniusz spędził więc kolejną samotną i niezwykle pracowitą noc na Malczewskiego, decydując samodzielnie o sposobach przetworzenia ogromnego materiału.

W swoich notatkach Rudnik wspomina także o kolejnej współpracy z Turskim. Była to realizacja ilustracji dźwiękowej do filmu *Historia żółtej ciżemki*. Gienio zapisał, jak zwykle barwnie:

Mieliśmy ilustrować sceny leśne. Kompozytor był „antykonceptyjny”, co przewidując, przewertowałem masę najbardziej „leśnych” efektów, kierując się często tylko jakością techniczną nagrania. Ilustracja została niestety odrzucona przez Chęcińskiego, czemu trudno się dziwić, gdyż były to autentyczne odgłosy dżungli tropikalnej odtworzone z połową prędkości [...]. Po decyzjach reżysera zaczęliśmy grać „cienie” na naszych rodzimych kukułkach, świerszczach kawkach itp. Jako tło do lasu posłużył super *tonmischung*²⁶ zrobiony z ryków godującego jelenia przegrany kilkakrotnie (każde przegranie o oktawę w dół) na płycie pogłosowej [...]. Reżyserowi kompozytor udowodnił, że jest to dźwięk uzyskany ze smyczków²⁷.

W tym samym roku Eugeniusz wziął udział w realizacji kilkunastu ilustracji filmowych i teatralnych Pendereckiego.

W „posiedzeniach” poprodukcyjnych czasem uczestniczył reżyser, który najczęściej był świadkiem następującego dialogu otwarcia:

Penderecki: Gieniu, coś na dryblasza na lampie.

Rudnik: Służę uprzejmie.

Tu realizator włączał dźwięk lub prezentował deformację. Penderecki w tym czasie uważnie obserwował reakcję filmowca, jeśli ten się krzywił, kompozytor rzucał się w fotelu i teatralnie besztzał Rudnika, krzycząc, że to nie ma sensu. Po przeprowadzeniu pozornie żmudnego procesu w istocie kosmetycznych zmian wracano mniej więcej do gotowego już punktu wyjścia. Filmowiec zaś promieniał zadowoleniem. Twórczy tandem działał doskonale, w rezultacie wszyscy, w tym – co najważniejsze – sam reżyser, byli zadowoleni.

Jesienią Rudnik pracował przy dwóch słuchowiskach z muzyką Zbigniewa Wiszniewskiego. Ta współpraca również znakomicie się układała. Zresztą z Wiszniewskim przyszło mu nieraz – z przyczyn czysto produkcyjnych – nocować w studiu. Było to niezgodnie z radiowym regulaminem i doprowadziło w końcu do ostrej interwencji samego prezesa Radiokomiteu, Włodzimierza Sokorskiego. Eugeniusz zanotował w swym dzienniku:

W obu ilustracjach panuje duża oszczędność przy operowaniu materiałem dźwiękowym, natomiast profil dynamiczny, synchronizacja i montaż są robione raczej „na ucho” [...]. Pracujemy przy szumach bardzo niskich, doskonały efekt daje tu nagrywanie uprzednio określonego filtra pasma poprzez płytę [pogłosową – przyp. BB], której wyjście jest również podane na filtry²⁸.

Eugeniusz, którego funkcję określano wówczas jako „mikser”, stawał przed rozmaitymi wyzwaniami realizacyjnymi, wchodząc w rolę znanego wówczas w polskim filmie imitatora dźwięków Zygmunta Nowaka. Na życzenie pewnego reżysera w studiu pojawiła się na przykład kostiumolożka, która oceniała, na ile odgłos stukania pantofelków postaci kobiecej w XVI wieku różnił się od tożsamego dźwięku w wieku XVIII, a Rudnik musiał stworzyć dźwięk zadowalający ekspertkę. Bywało trudno i łatwo, miło i nieprzyjemnie, ale praca studyjna szybko stała się jego pasją.

Eugeniusz chwalił sobie kooperację z Dobrowolskim przy jego *Passacagli* z 40 na 5. Świadome kompozytorskie wybory materiałowych praźródła, podejmowanie przez twórcę muzyki odrębnych i ciekawych technicznych zadań, dokładność, skupienie na celu podczas eksperymentów budziły u młodego realizatora zaufanie i pełną akceptację. W takich warunkach proces twórczo-realizacyjny był udany, przebiegał spokojnie, bez nadmiernego

zmęczenia i poczucia bezładnego dryfowania w poszukiwaniu sensu estetycznego i odpowiedniego wyrazu, które dość często towarzyszyło Gieniowi. Notował:

Nieprawdą jest, że muzyka elektronowa daje szansę kompozytorowi, że jego idea zostanie zrealizowana z dokładnością większą, niż to robiła orkiestra w przypadku muzyki klasycznej. Gdy wchodzą w grę takie elementy ze zdjęć mikrofonowych, jak pogłos czy filtracje, wiele jest przypadkowości [...]. Praca w Studio, ciężka jak cholera, sprawia mi dużo satysfakcji i przyjemności, że w moim ręku powstają jakieś wartości, których nie było, a które być może pozostaną [...]»²⁹.

Notatnik z tego okresu zawiera niejedną ciekawą wzmiankę, jak choćby i ta:

Mój współpracownik Bohdan Mazurek z P.W.S. Muzycznej zatrudnia się w Studio „na umowę”. Jest, rzekłbym, chętny do pracy i ma nerw w obsłudze magnetofonów. Całymi dniami gramy mikstury czy elementy profilowania do struktur³⁰.

Od początku istnienia SEPR z reguły Rudnik rozpoczynał pracę z kompozytorem w studiu od tak zwanych prób materiałowych. Składała się na nie prezentacja źródeł dźwięku w czystej formie i po użyciu urządzeń przekształcających. Kompozytor miał następnie czas na wybór środków i zanotowanie partytury wykorzystującej w zapisie parametry wyrażone w hercach, decybelach i sekundach. Utwór Zbigniewa Wiszniewskiego realizowany przez Rudnika w 1962 roku nosi zresztą tytuł *Db, Hz, Sek* – zawierający skróty miar poziomu głośności, wysokości i czasu trwania dźwięku³¹.

Rudnik wciąż zbierał doświadczenia, nie był jednak zadowolony z przeprowadzki SEPR do pomieszczenia nr 108, czyli słynnego „czarnego pokoju” – studia zaprojektowanego przez Oskara Hansena. Przeszkadzały mu mankamenty użytkowe – niewystarczające oświetlenie, złe wykorzystanie powierzchni, rozmieszczenie aparatury, niedrożny układ komunikacyjny, przeszkadzające okablowanie. Pisał:

Nad koncepcją zaciążyła wyraźnie idea abstrakcji, która wzięła górę nad życiową praktyką [...]. Jakość się broni, chociaż jest bardzo ciasno oraz ciemno. Wszelkie próby przeombowania przychodzą bardzo opornie. Przy takich okazjach w Krzysiu [Szlifirskim – przyp. BB] odzywa się Artysta Plastyk Oponent. Ostatnie słowo należy zawsze do „Hansena” jako pojęcia, terminu, abstrakcji. Udało się wyrzucić stojaczek-rupieć. „Stół kompozytora” dalej wiedeń pod oknem z rozpaczy i żaden kompozytor nie tknął go. Partytury i listy montażowe [filmów – przyp. BB] kładzie się na podłodze.

Łatwo zrozumieć poczucie dyskomfortu – realizator spędzał w studiu mnóstwo czasu.

Studio otrzymywało tymczasem kolejne zlecenia i było ich coraz więcej. Konieczna więc stała się koncentracja całego zespołu, wszyscy musieli dokładać starań, by studio działało jak najefektywniej. Wydaje się, że Gienek się wybijał. Latem 1962 roku Patkowski w pociągu relacji Darmstadt – Baden-Baden rozpoczął swój list do niego w ten oto sposób: „Drogi i kochany Gienku! Wzruszyła mnie doprawdy Twoja aktywność i troska o studio”³².

Nie ulega wątpliwości, że muzyka bardzo często jest jednym z najistotniejszych elementów w kinie, decydujących o odbiorze i ocenie dzieła. W warszawskiej eksperymentalnej placówce, „obdźwięczano” – jak mawiał Rudnik – wiele znakomitych filmów. Należy podkreślić, że niemała ich liczba została nagrodzona i wyróżniona na międzynarodowych konkursach. Jednym z wielu filmów, do których ścieżkę dźwiękową stworzono w SEPR w 1962 roku przy udziale Rudnika, było arcydzieło animacji – *Labirynt* autorstwa Jana Lenicy. W latach 1963 i 1964 nagrodzono je na konkursach i festiwalach w Annecy, Buenos Aires, Krakowie, Melbourne, Oberhausen, Nowym Jorku, Paryżu, San Francisco i Vancouver. Wyróżnienie każdego filmu, który był po części dziełem Rudnika, stało się dla niego źródłem radości i satysfakcji.

W grudniu 1962 roku Eugeniusz pracował ze Zbigniewem Turskim nad muzyką do spektaklu *Borys Godunow* wystawianego w Teatrze Polskim. Kompozytor prosił realizatora: „Panie Genku, jak najmniej kościoła katolickiego, a jak najwięcej wektora”. „Cudowne powiedzenie – komentował ironicznie autor dziennika – Tu zawarta jest główna koncepcja utworu”³³.

Obowiązki służbowe Gienka zostały uściślone i zawężone do zadań czysto produkcyjnych i twórczych. Przestał się zajmować archiwizacją nagrań i gospodarką nośnikami. Patkowski rozbudowywał studio i zatrudniono więcej pracowników. Niestety dokumentację prowadzono wtedy dość wyrywkowo i niesystematycznie, w dziennikach studia przy ogromnej liczbie pozycji brakuje tak podstawowej danej jak daty produkcji lub choćby ukończenia pracy. Wprowadzano na przykład wyłącznie datę wpłynięcia do archiwum, z punktu widzenia historyka jest to oczywiście informacja ciekawa, ale o trzeciorzędnym znaczeniu. Uważano widocznie, że najlepszym dowodem wykonania pracy będą dokumenty finansowe firmy, czyli Komitetu. Wydaje się, że w studiu nikt nie myślał, że niektóre powstające tu prace staną się historycznymi i klasycznymi dokonaniem sztuki światowej, traktując nawet w łonie samej placówki określenie „eksperymentalne” jako wyróżnik pewnej tymczasowości, przejściowości, form niedomkniętych, niepewnych swej jakości. Powstawały tam niezliczone prace. Pośród dziesiątek ilustracji rodziły się ważne dzieła autonomiczne.

Przedostatniego dnia 1962 roku Gienek zapisywał: „Motamy z Włodziem »Mikrostruktury«. Na razie nic ciekawego”³⁴.

Rudnik postanowił ponownie, po siedmiu latach, złożyć swe dokumenty do Wyższej Szkoły Inżynierskiej dla Pracujących mieszczącej się przy ulicy Narbutta. Ubiegał się o przyjęcie na trzeci semestr studiów na Wydziale Elektrycznym, wnosząc jednocześnie o zezwolenie na uczęszczanie na wykłady z matematyki i fizyki, których programu nie dokończył z powodu przerwanych studiów w WAT. W czerwcu zdał egzaminy wstępne (w tym z języka niemieckiego) i 3 września 1962 roku został studentem uczelni wieczorowej. Patkowski dostosował dla Gienia siatkę godzin pracy w SEPR, tak aby każdego dnia oprócz sobót i niedziel, mógł po pracy od 16.00 do 21.00 uczestniczyć w wykładach. Ambitny młody człowiek przepracował i przestudiował w ten sposób cztery i pół roku.

W SEPR zdarzały się rozmaite nieprzewidziane sytuacje, a Gienek, który (kiedy nie studiował), trwał na swym stanowisku, mógł służyć jako kontakt alarmowy. 6 grudnia 1962 roku Penderecki pisał do przyjaciela:

Drogi Gieniu, zostawiłem listę montażową w pudełku z taśmą (od Baryczowej³⁵). Proszę Cię bardzo, przyslij mi ją expresem. Przyjadę prawdopodobnie dopiero po 15tym się pewnie umówić z Andrzejem – Ukłony dla Rodziny. Cześć! Krzysztof³⁶

Na początku roku Tomasz Sikorski tworzył w SEPR swą pierwszą pracę z zastosowaniem taśmy magnetofonowej, korzystając z asysty technicznej Bohdana Mazurka oraz z pomocy Eugeniusza Rudnika, który odnotował tę wspólną pracę w swym notatniku. Po ukończeniu utworu zaproponował kompozytorowi nadanie tytułu *Mikroinwencje*. Pisał później: „Tomek nie obraził się. Natomiast obraził się szef”³⁷. Utwór ostatecznie zatytułowany *Echa II* jest jedną z najciekawszych polskich kompozycji wykonywanych przez zespół instrumentalny z towarzyszeniem nagranych materiałów elektronicznych. Zaproponowany wcześniej tytuł nie dawał jednak Gienkowi spokoju, więc... postanowił stworzyć własne *Mikroinwencje*³⁸. Zasypany zleceniami czas na urzeczywistnienie swego planu znalazł dopiero w grudniu.

Po latach Rudnik zapisał taką refleksję na temat samodzielnej pracy twórczej:

Funkcja realizatora stwarza niebywałą pokusę spróbowania własnych sił w kreowaniu utworów. Pracując z wieloma kompozytorami, ślizgam się wokół spraw, które mnie frapują, które przewiduję [...]. Jeśli z technologicznej próby otrzymuję rezultat muzyczny, to samobójczym gestem byłoby wyrzucenie zrobionej taśmy do kosza³⁹.

Przed Eugeniuszem w tym okresie otwały się nieoczekiwane możliwości samodzielnej kreacji artystycznej, rozpoczął się dla niego nowy rozdział w karierze zawodowej. Rudnik zaproponował i zapoczątkował w SEPR tworzenie krótkich przerywników dźwiękowych mających urozmaicić ramówkę radiową i telewizyjną. Foniczne nazwał przerywnikami, a dla tych audiowizualnych wymyślił określenie „teledysk”, którego oszałamiająca kariera trwa w języku polskim po dziś dzień. Pomysł przyjęto, mając na uwadze wymaganą od studia funkcję służebną wobec programu antenowego. 11 lipca 1963 roku Gienek zanotował: „Dziś właśnie skończyłem akcję »M – Manius – Malina«, czyli muzyka ilustracyjna dla programu szybkiego obiegu”⁴⁰. Zaraz potem udzielił wywiadu na temat nowych mikroform do „Muzyki i Aktualności”. Opisuje następnie, jak „ktoś ważny” z tego programu stwierdził na antenie, że najlepszą z propozycji dźwiękowych Gienia ilustrujących ramówkę jest... cisza między dwoma – jak się wyraził – „etiudyszczami”. Trudno było oczekiwać, że muzyka eksperymentalna z miejsca podbije serca redaktorów i decydentów programowych, jednakże ton i sposób oceny nie mogły być dla początkującego twórcy niczym przyjemnym. Wydaje się, że w gronie ludzi radia Rudnik nie spotykał zbyt wielu partnerów do dyskusji. Zamiast jednak gryźć się brakiem akceptacji, snuł plany ciekawych działań autonomicznych. Notował: „Cykl historyczny – zrobić koniecznie! Zniszczyć resztę świata. To się uda”⁴¹. Ostatecznie „cykl historyczny” ograniczony został do jednej miniatury zatytułowanej *Łokietek się boi*. Wkrótce jednak przyszedł dzień, w którym wczesna, jeszcze skromna brzmieniowo i treściowo twórczość Gienia zabrzmiała przed zewnętrznym gremium oceniającym.

W notatniku Eugeniusz upamiętnił moment ukończenia jednej z pierwszych własnych prac. Pod datą 22 września 1963 napisał: „Myślę, że to jest ważna data, bo zrobiono pierwsze dzieło”⁴². Powszechna Agencja Reklamy ogłosiła konkurs na dźwiękowe przerywniki programu radiowego pod hasłem „Bezpieczeństwo Drogowe”. *Znaki drogowe* Eugeniusza Rudnika otrzymały III nagrodę wyrażoną w niebagatelnej dla młodego pracownika kwocie dwóch tysięcy złotych. Imprezie patronowały Ministerstwo Komunikacji, Komenda Milicji Obywatelskiej oraz Państwowy Zakład Ubezpieczeń jako sponsor główny.

Taśma z tym materiałem zaginęła, ale pozostały inne z tego samego jesienno „rzutu” twórczości Gienia. Zawierają one interesujące miniatury. Zachęcony sukcesem autor utworzył i zarchiwizował ich co najmniej kilkanaście, najkrótsza trwa pięćdziesiąt sekund, a najdłuższa trzy minuty. „Twórczość kwitnie: *Łokietek się boi* jest zrobiony [...]. Audycja z moją ilustracją zrobioną na bazie własnych materiałów. Sporo gratulacji”⁴³.

W 1963 roku w „czarnym pokoju” pojawiał się Andrzej Trzaskowski, niezwykle uzdolniony kompozytor jazzowy i aranżer, ojciec późniejszego prezydenta Warszawy. Ukończył muzykologię na Uniwersytecie Jagiellońskim, a swoje

zainteresowanie rozwijał, ucząc się prywatnie u Bogusława Schaeffera w Krakowie oraz uczęszczając do pracowni SEPR, gdzie zgłębiał u Rudnika interesujące go zagadnienia elektroakustyki i montażu. W tamtych latach SEPR odwiedzało wielu studentów z wydziału kompozycji PWSM, ale jedynie Trzaskowski określił w swym życiorysie te wizyty jako prywatne studia u Eugeniusza Rudnika. Trzaskowski był ciekawy nowych technologii, dociekliwy w zakresie innowacyjnych rozwiązań pozwalających na realizację kompozytorskich marzeń.

W maju Penderecki przywiózł do SEPR robocze nagrania instrumentalne w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Krakowskiej kierowanej przez Henryka Czyży. Służyły one jako jeden z budulców opery radiowej *Brygada śmierci* – ukończonej na początku czerwca 1963 roku w asyście Rudnika. Ze względu na niezgodność formy z regulaminem utwór nie był brany pod uwagę przy nominacji na konkurs Prix Italia, ale ostatecznie „pojechał” do Włoch jako poemat muzyczny. Skomplikowane dzieje opisywanej po wielokroć radiowej formy Pendereckiego i kwestia jej krańcowo różnych ocen są już dziś ogólnie znane. Trzeba tylko nadmienić, że zarówno nagrania mikrofonowe porażającego tekstu Leona Weliczera w celowo beznamiętnej interpretacji Tadeusza Łomnickiego, jak i montaż były dla Eugeniusza niełatwym doświadczeniem, nie tylko warsztatowym.

W połowie czerwca 1963 roku w SEPR miało miejsce ważne wydarzenie. Studio otrzymało konsoletę mikserską firmy EMT, a w „czarnym pokoju” pojawił się Hansen z własnym projektem dostosowanej do niej krosownicy. Gienio odnotowywał w swoich zapiskach z zadowoleniem, że testy obydwu urządzeń były obiecujące.

Z kolei we wrześniu Eugeniusz zapisał:

Boguś [Mazurek – przyp. BB] wrócił z CCCP [w cyrylicy – skrót rosyjskiej nazwy ZSRR – przyp. BB] raczej bardzo rozczarowany. Chciałbym tam pojechać bardziej niż gdzie indziej [...]. Boguś jednak grał *Mikrostruktury* na swoim dyplomie. Bezcelność. Na pewno ten problem jeszcze kiedyś „wyjdzie”⁴⁴.

Trudno dziś dociec, dlaczego Mazurek na egzaminie do PWSM przedstawił kompozycję Kotońskiego, której przecież nawet nie realizował. W relacjach ze współpracy wewnątrzstudiowej taki zgrzyt pomiędzy tymi dwoma „nadwornymi” realizatorami zdarzył się tylko raz.

Studyjna codzienność w tym okresie obfitowała w interesujące i odważne realizacje, pojawiali się kolejni twórcy pragnący sprawdzić się we wciąż nowej materii elektronicznej. A przecież, jeśli uświadomimy sobie, że od pamiętnego przełomu polityczno-kulturalnego Polskę dzieliło wówczas zaledwie siedem lat,

specjalnej wymowy nabiera taki oto zapisek Gienka: „Zdaje się, że już działa uchwala KC brzydząca się socrealizmem w kulturze”⁴⁵.

Co czytał Gienio w 1963? *Biblię*, a szczególnie upodobał sobie *Apokalipsę*, *Księgi Rodzaju i Wyjścia*, poezje Tuwima i Gałczyńskiego, *Młode lwy* Irvina Shawa, „wielką frajdę” odczuwał przy czytaniu *Listów Nikodema* Jana Dobraczyńskiego, podczas lektury *Niewidomego w Ghazie* Aldousa Huxleya zauważył „coraz mniej to lubię, ale mnie pociąga [...] Od Andrzeja Markowera dostałem książkę *Nie od razu Kraków rozkopano*. Ładna dedykacja – »Gienowi – artyście«”⁴⁶.

Oczywiście nie wszystkie zlecone produkcje zrealizowane w warszawskim studiu były arcydziełami. W wigilijny wieczór 1963 roku Gienek żartował: „Zrobiłem chałturę pt. *Przygody Brudaska*”⁴⁷. Obiegówka umoralniająca milusińskich. Myjcie się dzieci, bo się wam przysni ten film”⁴⁸.

Patkowski systematycznie organizował w SEPR spotkania zespołu, połączone z przesłuchiowaniem materiałów i gotowych prac. Gienek aktywnie włączał się w te konwersatoria i poruszał na nich kwestie coraz bardziej oddalające się od warsztatu inżynierskiego, a zbliżające się do kompozytorskiego. Po jednym z takich spotkań zanotował: „Podniosłem problem, czy pętla jako materiał strukturujący uzasadnia formalnie dzieło, które w ramach pętli jest aleatoryczne. Zmienne zdania, ale dyskusja *interesante*”.

27 grudnia 1963 zapisał:

Zrobiłem dziełko o roboczym tytule *Mikroinwencje*. Józio uznał to za kompozycję i wydał polecenie zaksięgowania tegoż w dziale kompozycji z konsekwencjami odtworzeń i wysyłki za granicę. Dziełko improwizowane jak wszystkie inne. Posiada tę zaletę, że jest „odpętlone”. Nie udało mi się dociec z jakiego materiału powstało. To zresztą nie jest ważne. Mit o analizie materiałowej udało mi się kilkakrotnie zrujnować. Chciałbym robić jutro kompozycję pod tytułem *Przeciw naturze*, gdzie byłyby w maksymalnym stopniu zgwałcone obiegowe struktury uchodzące za poprawne. „Cykl historyczny” nie wychodzi. Za dużo o nim myślałem [...] Czekam na natchnienie. W jakimś sensie. Cześć pieśni⁴⁹.

Pod koniec roku 1963 Gienek wykonał jeszcze jedną eksperymentalną pracę. Tym razem na własny użytek zmontował z odrzutów dokumentalnych kolaż trwający niespełna osiem i pół minuty, roboczo oznaczył go jako „Lekcja” i postawił pudełko z taśmą na półkę, mając cichą nadzieję na zaprezentowanie swej pracy szefowi, jeśli nadarzy się ku temu odpowiednia okazja. Nie chciał bombardować go swą twórczością. Być może postąpił właściwie, bo o ile *Mikroinwencje* – zabrane przez szefa – zaginęły, o tyle nowa taśma przeleżała bezpiecznie na prywatnej półce Gienia, czekając cierpliwie na swe odkrycie.

O tworzyw *ad hoc* zmontowanego materiału znów zdecydował przypadek. Stykając się na co dzień z katalogiem efektów akustycznych oraz setkami zapisów słowa aktorskiego i dokumentalnego, Gienio ulegał fascynacji ich różnorodnością. Dźwięki prosiły się wręcz o próbę organizacji w szerszą wypowiedź. Eugeniusz określał swą utrwaloną na taśmie formę jako najbliższą plastycznemu kolażowi. Niektóre materiały zawierały małe opowieści, były same w sobie, jak to określał Rudnik, „mikrodramatyczne”. Z tego faktu być może wywodzi się późniejsza anegdota literacka utworu, chociaż żadne ze „zdarzeń” wprowadzonych do kompozycji nie stanowi w zasadniczy sposób o jej fabule. Utwór nie jest przecież „lekcją”, co najwyżej próbą błyskotliwego, frapującego montażu. Gienio miał za sobą bezcenne doświadczenia pracy przy *Spacerku staromiejskim*. W tym pozbawionym dialogów filmie narrację zbudowano niemal wyłącznie na wysublimowanych efektach dźwiękowych ułożonych w spójne sekwencje. Eugeniusz próbował więc na poły abstrakcyjnego i konkretnego (sensu stricte) „filmu audialnego”. W niedalekiej przyszłości tego rodzaju próba twórcza miała się okazać jego znaczącym sukcesem.

Krzysztof Penderecki z wesołością wspominał wspólne długie godziny spędzone z Gieniem przy aparaturze. Kiedyś obiecał mu pięćset złotych dodatkowego wynagrodzenia za pracę przy jednej z animacji noszącej tytuł *Gorycz*, po czym w nawale zajęć zapomniał o obietnicy. Rudnik przypominał sobie o niej przy okazji następnego spotkania i zwrócił się do przyjaciela: „Krzysiu, czuję do ciebie nie żal, lecz gorycz”. Kompozytor natychmiast rozliczył się z dowcipnym przyjacielem. Inna słynna anegdota z okresu ich współpracy dała tytuł jednemu z filmów o Rudniku⁵⁰. Pewnego razu Penderecki w pokoju warszawskiego hotelu odebrał telefon od Michaela Meschke, dyrektora sztokholmskiego Marionetteater, który dopytywał o obiecaną dawno przez kompozytora ilustrację muzyczną do inscenizacji *Króla Ubu*. Obarczony licznymi zadaniami Penderecki, który zupełnie zapomniał o wykonaniu zamówienia na szwedzką premierę, oświadczył z zimną krwią, że muzyka jest gotowa i czeka na wysyłkę. Następnego ranka niczego niespodziewającego się kompozytora obudził kolejny telefon ze Szwecji. Sekretarka z teatru poinformowała go, że Meschke postanowił pofatygować się do Warszawy, aby osobiście odebrać taśmę, z tym że podróżuje bez polskiej wizy, zatem najlepiej byłoby, gdyby Penderecki w ciągu kilku godzin pojawił się z przesyłką na Okęciu. Kompozytorowi na moment pociemniało w oczach, grzecznie coś wymamrotał, po czym natychmiast wykreślił numer do Studia Eksperymentalnego. Rudnik usłyszał w słuchawce błagalny jęk przyjaciela: „Gieniu, ratuj!”. Pracowali bez wytchnienia, dokonując niebywałych procedur. Nie było czasu na eksperymenty ani błędy. Po kilku godzinach Gienek pomknął taksówką na lotnisko z pudełkiem taśmy. Poddenerwowany Meschke, który przegapił swój samolot i musiał zmienić

godzinę wylotu, z ulgą wziął od Gienia zgrabny pakiecik i wrócił ostatnim rejssem do Sztokholmu z gotową ilustracją. Okazała się ona zresztą udaną integralną częścią wybitnej inscenizacji zaprojektowanej plastycznie przez Franciszkę Themerson. Przedstawienie to było chętnie wznawiane.

W notatniku Gienia pod datą 11 lutego 1964 roku znajduje się sensacyjny zapis o czołowym polskim kompozytorze XX wieku:

Lutosławski zwrócił się do mnie o współpracę w realizacji kompozycji pod wspólnym nazwiskiem. Wielka rzecz. [...] Zaliczyłem V semestr, teraz jest trochę więcej czasu, więc wezmę się za to. Trzeba zrobić mnóstwo materiału, a On pomoże zagospodarować to w czasie.

Niestety ta współpraca nie doszła do skutku. Sądzić należy, że Lutosławski chciał spróbować swoich sił w domenie elektroakustycznej – jeszcze przed utworzeniem SEPR postulował na łamach prasy utworzenie tego typu placówki eksperymentalnej.

Eugeniusz coraz śmielej działał samodzielnie. W jego notatniku można przeczytać takie zapiski: „Zrobiłem dwie kompozycje. Obie nie mają jeszcze tytułu. Jedna świąteczna, a druga zrobiona przez dwie godziny z głosu sprawozdawcy z redakcji duńskiej”. Wciąż dzielnie łączył obowiązki studenckie z pracowniczymi: „Semestr zaliczony pozytywnie i w terminie. Duże zmęczenie duszy i ciała”. 23 lutego 1964 roku odnotował ukończenie elektronicznej ilustracji do filmu Janusza Majewskiego zatytułowanego *Docent H.*, którą opracowywał wraz z Andrzejem Kurylewiczem.

Na potrzeby wewnętrznego seminarium zaplanowanego na 25 marca zsumował swe doświadczenia technologiczne i kompozytorskie w tekście *O niektórych problemach muzyki eksperymentalnej (z doświadczeń realizatora)*. W połowie lutego przekształcił swój rękopis w siedemnastostronicowy maszynopis. Z tekstu Rudnika dowiadujemy się, że studio we wczesnym okresie bardzo często zajmowało się poprawianiem wadliwie wykonanych nagrań dziennikarskich, zwłaszcza zrealizowanych w terenie. Rudnik w nieodmiennie żartobliwym tonie informuje:

Co jest lepsze, czy określona, niezależna od studia ilość skandalicznych audycji na antenie, czy znacznie większa ilość bardzo złych? Jest pewne, że ze skandalicznych nagrań, nawet przy najlepszych chęciach, możemy zrobić tylko bardzo złe. A poprawiamy bardzo często. Audycji poprawionej przez studio nic już nie uchroni przed emisją (oczywiście pomijając cenzurę polityczną)⁵¹.

Późną jesienią 1964 roku w SEPR pojawił się Andrzej Dobrowolski w związku z realizacją *Muzyki na obój i taśmę magnetofonową*. Praca okazała się

wyjątkowo żmudna, trwała do końca lipca 1965. Została ona precyzyjnie udokumentowana w *Dzienniku pracy „Oboe 812”*, systematycznie prowadzonym przez realizatora, który zapisywał każdy kolejny krok i decyzję produkcyjną dotyczącą powstającego utworu. Sam Rudnik wymawiał tytuł swego dziennika jako „oboje”, bawiąc się jego wieloznacznością.

Dwadzieścia siedem stron zapisanych drobnym pismem w szkolnym trzydziestodwukartkowym zeszyte w kratkę z pieczęcią „Komitet do spraw Radio i Telewizji. Studio Eksperymentalne” jest unikatowym świadectwem żmudnej pracy. Tekst daje wgląd w istotę studyjnych działań twórczych, odsłania podłoże i detale eksperymentu. Wyjaśnienie tajemniczych liczb w tytule dziennika znajduje się w innym notatniku:

Ma być 120 składowych. Znachor, aptekarz, wyrafinowany lek, rycyna. Centymetrowe odcinki, ale zrobiłem sobie tak, jak sobie życzył. 812, bo od 8 do 12 pracował, bo uczył i miał żony i dzieci. Całymi miesiącami nigdy się nie spóźniał. Niebotyczna procedura, umęczony jak potępieniec. Generatorem Bruelem – zasiliał silnik wzmacniacza mocy, dostrajania dźwięków konkretnych i prędkości przesuwu taśmy⁵².

Warto przytoczyć kilka fragmentów zapisków z samego dziennika *Oboe 812*:

13 XI 64

Pierwszy dzień pracy nad kompozycją

Zrobiono montaż materiału nagranego w studio mikrofonowym, dając każdemu zaakceptowanemu do dalszej pracy dźwiękowi kolejny numer. Dźwięki oddzielone białymi blankami. Poszczególne klasy materiału oddzielone zieloną taśmą. Stwierdzono, że w paśmie (jak na rysunku) istnieją przebiegi zakłócające. Odfiltrowanie tego pasma absolutnie nie wpływa na jakość dźwięku (w sensie zubożenia), a skuteczniej eliminuje zakłócenia leżące w tym martwym paśmie. W zasadzie przyjęto do dalszej obróbki wszystkie nagrane dźwięki, eliminując tylko te, gdzie popełnił błąd instrumentalista.

17 XI 64

Dalszy ciąg montażu i eliminacji kiksów. Kompozytor dokonał następnie identyfikacji wysokości dźwięków przez zdudnianie dźwięku danego z tonem sinusoidalnym. Można tu popełnić co najmniej dwa niżej opisane błędy:

$f1/f\text{ gen} = 2$ znaczy to że zdwajamy poprzez oktawę lub $f1/\text{gen} = 1/2$ jw. tylko w drugą stronę gdzie $f1$ – częstota podstawowa dźwięku oboju

Zdudniano się z którąś składową dźwięku badanego. Oczywiście w tym przypadku można równocześnie popełnić błąd opisany w punkcie 1. Jest to strojenie czysto muzyczne i w ogóle b. subiektywne

18 XI 64

[...] Wynikło zagadnienie sklejki.

Stwierdza się, że przy aktualnej technologii klejenia nie do uniknięcia jest słyszalność sklejki. A oto przyczyny zjawiska: klejąc w szynie z bardzo starannym podklejaniem sklejką powodujemy żłobkowanie taśmy (rys.), gdzie stosunkowo dużą siłą przyciskamy taśmę nie do płaszczyzny, ale do krzywizny dna rowka. Sama sklepka jest przecież niesprężysta i odkształca się trwale, przyjmując profil dna rowka. Taka taśma (zniekształcona mechanicznie) inaczej przesuwa się przed głowicami, na rolkach prowadzących itd. I to właśnie powoduje, że na pętli powstaje punkt. Inne metody klejenia – tzn. ręczna i „duży skos” – dają również punkt. Przy klejeniu ręcznym nie żłobkujemy taśmy. Przy dużym skosie sklepka z zasady jest węzłkowata, powodująca bardziej słyszalne zniekształcenia.

Próby wyżej opisane przeprowadzono na dźwięku oboju i tonie prostym. Efekty i wnioski identyczne [...]

Zgrano pierwszy wielodźwięk. Muzycznie bardzo interesujący. Po nałożeniu już trzech składowych jest chyba niemożliwa identyfikacja źródła, z którego pochodzą dźwięki składowe. Barwa wielotonu i jego „gęstość” jest nieporównywalna z gemiszem⁵³ sinusowym [...]⁵⁴.

W partyturze zanotowano mierzący dziesięć centymetrów odcinek glissand w różnych kierunkach. Oto w jak nietuzinkowy sposób Rudnik opisuje proces uzyskania efektu:

Szukamy odpowiedni gemisz
Stroimy go
Czynimy nań glissando (we właściwą stronę!)
Glissando jest b. płytkie (zgodnie z partyturą)
Tę odzywkę puszczamy w płytę
Mierzmy długość
Wracamy do warstw wyjściowych
Wymieniamy ten dźwięk
Ponownie zgrywamy
Jesteśmy zadowoleni
Kształtujemy dynamicznie całą strukturę

Pierwsze glissando (o którym wyżej) pojawia się na poziomie – 40 dB. Cała wszak struktura pojawia się na poziomie – 40db do + 10 dB
 Zgrywamy z drugą warstwą o wiele intensywniejszą i głośniejszą
 Jest dobrze. Cieszymy się
 Śmiejemy się, bo nic nie słychać, nie tylko kierunku glissanda, ale jego jako takiego i kilku dalszych dźwięków, bo zostały absolutnie zamaskowane przez warstwę sąsiadkę (współbrzmiącą)⁵⁵.

Dziennik nie jest beznamiętnym zapisem kolejnych działań. Znalazły się w nim także zapiski zawierające istotne spostrzeżenia i głębszą refleksję. W jednym z ostatnich wpisów datowanych 22 lipca 1965 roku Rudnik konstatuje:

W zasadzie zakończono realizację muzyki. Pozostały poprawki i małe dogrywki impulsowe. Kompozytor, poznając coraz bardziej technikę realizacji, przekroczył „barierę ścisłości” partytury. Paradoksalnym wręcz nonsensem jest traktowanie szmerowej faktury korpuskularnej jako belki o określonej wysokości. Jeżeli ta faktura zostanie obniżona o np. dwie oktawy, to poszczególne korpuskuły nabierają ciężaru kamieni rzuconych na pustą beczkę śmiechu [...]. Zapatrzenie w partyturę (w sensie graficznym) tak absorbuje uwagę kompozytora, że traci zupełnie kontakt ze szczegółem dźwiękowym, którego jakość decyduje w jakimś stopniu o całości. Brak żywego kontaktu z dźwiękiem jest jakimś zaprzeczeniem tworzenia dzieła muzycznego⁵⁶.

O wiele dosadniej i bardziej złośliwie odniósł się Gienio do tego zjawiska po niemal pięćdziesięciu latach:

Dawała się zauważyć nadreprezentacja tzw. kompozytorów „uczonych”. Tak, kiedy dowiedział się, jak działa generator, sprawdzał w encyklopedii definicję częstotliwości i ile to jest 1 herc. Przychodził do mnie i oświadczał, że jego utwór powstanie w specjalnej skali. Do jej określenia potrzebny był współczynnik o wartości pierwiastka ósmego stopnia z trzech. Po tych zabiegach prosił mnie, bym mu nagrał na taśmę dźwięk o częstotliwości 120,273 Hz. To nie miało żadnego sensu, bo najlepszy magnetofon miał trzyprocentową normę niedokładności przesuwu, czyli zamiast 100 Hz mogło być 97 albo 103. On pitolił te tysięczne w partyturze, a ja traciłem czas, udając, że je ustawiam [...]. Byli tacy kompozytorzy, którzy rwali się, by samemu montować muzykę. Nie mogłem patrzeć, jak niezgrabnie łapią taśmę, więc po prostu zabroniłem im zbliżać się do mnie podczas pracy na mniej niż półtora metra⁵⁷.

Nie osądzajmy Eugeniusza pochopnie. Bufonada? Kabotyństwo? Pycha? Nic z tych rzeczy. Był to przede wszystkim realistyczny, bo poparty praktyką ogląd rzeczywistości.

- 1 *Eugeniusz Rudnik – cud*, „Gazeta Magnetofonowa” 2016, nr 5.
- 2 Dokument z archiwum Eugeniusza Rudnika.
- 3 Ibidem.
- 4 *Rzęch, Bzdryngiel i Wysięk*, z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Jędrzej Słodkowski, „Gazeta Wyborcza”, 4.04.2013.
- 5 Dokument z archiwum E. Rudnika.
- 6 Interesująca jest koincydencja liczb w adresie z rokiem utworzenia Polskiego Radia (1925).
- 7 Włodzimierz Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2002, s. 36, 37.
- 8 Rozmowy z Eugeniuszem Rudnikiem do filmu *Gieniu, ratuj!*, reż. Bolesław Błaszczyk, prod. TVP, 2008.
- 9 Dokument z archiwum E. Rudnika.
- 10 Ibidem.
- 11 Ibidem.
- 12 Eugeniusz Rudnik, *Notatnik*, strony nienumerowane, archiwum E. Rudnika.
- 13 Ibidem.
- 14 *Rzęch...*, op. cit.
- 15 Chodzi o audycję „Horyzonty muzyki”.
- 16 *Rzęch...*, op. cit.
- 17 E. Rudnik, *Notatnik*, op. cit.
- 18 Żart językowy odnoszący się do niemieckiego pojęcia *Urtext*, czystego autorskiego zapisu nutowego.
- 19 Oryginał rękopisu Andrzeja Markowskiego, archiwum E. Rudnika.
- 20 E. Rudnik, *Notatnik*, op. cit.
- 21 Ibidem.
- 22 Chodzi oczywiście o słynnych skrzypków rosyjskich Dawida i Igora Ojstrachów.
- 23 List Andrzeja Markowskiego do Eugeniusza Rudnika, archiwum E. Rudnika.
- 24 E. Rudnik, *Notatnik*, op. cit.
- 25 Ibidem.
- 26 Niem. *Tonmischung* – pol. mikstura dźwiękowa.
- 27 E. Rudnik, *Notatnik*, op. cit.
- 28 Ibidem.
- 29 Ibidem.
- 30 Ibidem.
- 31 Rudnik nie przepadał za pracą z Wiszniewskim, potocznie określał jego utwór jako „Decybelszmergelsekunden”.
- 32 List Józefa Patkowskiego do Eugeniusza Rudnika, 18.07.1962, rękopis w archiwum E. Rudnika.
- 33 E. Rudnik, *Notatnik*, op. cit.
- 34 Ibidem.
- 35 Chodzi o Magdalenę Barycz, kierowniczkę produkcji Studia Miniatur Filmowych w Warszawie.

- 36 Oryginał listu w archiwum E. Rudnika.
- 37 E. Rudnik, *Notatnik*, op. cit.
- 38 Taśma z tą pierwszą autonomiczną kompozycją Rudnika zaginęła.
- 39 *Do jazzu zbliża mnie element improwizacji*, z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Magdalena Radziejowska, „Jazz” 1972, nr 5.
- 40 E. Rudnik, *Notatnik*, op. cit.
- 41 Ibidem.
- 42 Ibidem.
- 43 Ibidem.
- 44 Ibidem.
- 45 Ibidem.
- 46 Ibidem.
- 47 Tytuł roboczy filmu Edwarda Sturlisa *Kto tu mieszka?*.
- 48 E. Rudnik, *Notatnik*, op. cit.
- 49 Ibidem.
- 50 *Gieniu, ratuj!*, op. cit.
- 51 Eugeniusz Rudnik, *O niektórych problemach muzyki eksperymentalnej (z doświadczeń realizatora)*, maszynopis w archiwum E. Rudnika.
- 52 E. Rudnik, *Notatnik*, op. cit.
- 53 „Gemisz” to spolszczone pojęcie „tongemisch” ze słownika niemieckich inżynierów dźwięku, oznaczające miksturę tonów prostych.
- 54 Eugeniusz Rudnik, *Dziennik pracy „Oboe 812”*, archiwum E. Rudnika.
- 55 Ibidem.
- 56 Ibidem.
- 57 *Rzęch...*, op. cit.

Dixi. 1965–1970

Druga połowa lat sześćdziesiątych była dla Rudnika okresem wzmożonej aktywności twórczej i realizacyjnej. Nie miał już czasu na eseje, które wcześniej chętnie pisywał. Rozwodził w nich wiele problemów, z którymi spotykał się w swej pracy, oraz zagadnienia związane z działalnością studia elektroakustycznego. Ostatnim dużym tekstem, pochodzącym mniej więcej z połowy dekady, jest zachowany w maszynopisie esej *O problemie ingerencji techniki w proces fabrykowania audycji (z doświadczeń realizatora)*. Zawiera on ciekawe obserwacje i refleksje, a przy tym dosłownie skrzy się humorem. Jest też świadectwem wielkiej pasji, jaką była dla niego elektroakustyka. Rudnik podkreślał, że miłości do dźwięku nauczył go Andrzej Markowski. Sam obdarzony łatwością tworzenia, sprawił, że podczas licznych wspólnych sesji Gienek odkrył w sobie podobny dar. W usługowych, ulotnych pracach ilustracyjnych montowanych przez Rudnika kipiało od pomysłów. Przerywniki jego autorstwa już w 1965 roku ubarwiała popularną audycję radiową „Muzyka i Aktualności”. Tkwiąca w nim potrzeba komentowania i wyrażania stawała się aż nazbyt jaskrawa. Podjęcie przez Gienka próby twórczej nie na zlecenie było tylko kwestią czasu. Kompozycja *Korzeń*¹ pojawiła się jako pokłosie ilustracji muzycznej do animowanego filmu pod tym samym tytułem. Utwór powstał wiosną 1965 roku, ale wpisano go do dziennika pracy studia dopiero 1 grudnia, w grupie kilkunastu innych miniatur Rudnika, wśród których trzyminutowy *Korzeń* był jedną z najdłuższych. Czasem trwania wyprzedzał go tylko (tytułem wyprzedzając zarazem swą epokę) inny drobiazg z tej serii *Dwaj pierwsi na księżycu*. W zbiorze tym pojawiły się inne ciekawe lub zabawne tytuły. Słowotwórcza inwencja Eugeniusza stała się jego znakiem rozpoznawczym.

Wkrótce na taśmie zrodził się pięciominutowy *Kolaż*. Materiał wyjściowy kolejnej pracy Gienka stanowiły przydźwięki wzmacniacza liniowego konsoli lampowej firmy Telefunken oraz zestaw kilku ścinków taśmy pochodzących ze studyjnego kosza. Nastąpił zatem recykling dźwiękowych odpadów, zwanych

przez Gienka „podłymi materiałami”. Nieużyte lub zużyte niechciane fragmenty czyichś nagrań zostały nobilitowane, a w nowym kontekście zyskały nieoczekiwane znaczenie. Kolażowe współlistnienie wadliwie nagranych materiałów mikrofonowych, wśród których słyhać riffy orkiestry rozrywkowej i fragmenty przemówienia, uznać można za naturalną reakcję autora na laboratoryjną sterylność i matematyczne zdeterminowanie ówczesnej muzyki elektronicznej. Wszystkie materiały następują po sobie linearnie, niepoddane jakiegokolwiek artystycznej deformacji, zanurzone są w nieprzyjemnym przydźwięku, porażając surowością i pokawałkowaniem typowym dla prawdziwych „resztek”. Programowy antyestetyzm tego radykalnego gestu fonicznego, jakim jest *Kolaż*, czyni zeń rodzaj manifestu i obrazoburczego performansu. Ten chropawy utwór, zapewne zbyt ostry jak na ówczesne standardy, premiery doczekał się dopiero po pierwszych międzynarodowych sukcesach autora, za to w okolicznościach, których można było pozazdrościć, a mianowicie na falach francuskiej państwowej rozgłośni radiowej, podczas koncertu transmitowanego z Sali ORTF 23 grudnia 1969 roku.

Wiosną 1965 roku SEPR odwiedził Aleksander Małachowski. W idealnym momencie Gienio przytomnie zdjął z półki swój stary montaż nazwany roboczo *Lekcja* i założył taśmę na magnetofon. Po uważnym wysłuchaniu Małachowski pochwalił nowatorską formę nagrania łączącą cechy reportażu, słuchowiska i poetycko-muzycznej bagateli. Dla Rudnika ta opinia wiele znaczyła, ponieważ zdanie Małachowskiego liczyło się w polityce programowej polskiej rozgłośni. Zaproponował on Eugeniuszowi zmontowanie kompozycji w nowej postaci, by mogła się znaleźć wśród utworów wysyłanych przez Polskie Radio na konkurs Prix Italia. Aby spełnić jego kryteria, utwór musiał zostać wydłużony do regulaminowych piętnastu minut. Gienio nie oczekiwał takich honorów dla swego w zasadzie debiutanckiego projektu. Uradowany propozycją dokonał jednak pożądaney operacji i rozbudował środkową część utworu, a następnie zgrał pierwotnie monofoniczne dzieło w wersji stereo. Utwór w tej postaci funkcjonuje pod tytułem *Lekcja II* i w latach sześćdziesiątych wybrzmiał w wielu polskich miastach w cyklu publicznych prezentacji twórczych możliwości radia, prowadzonych przez Małachowskiego oraz znanego teoretyka radia Józefa Mayena. Wysłuchanie utworu skłoniło tego ostatniego do następującej refleksji: „[...] mnie się wydaje i jest to moja sugestia, że radio jest instrumentem najbardziej powołanym do tego, ażeby integrację słowa i dźwięku przeprowadzić możliwie aż do głębi”². Zamówienie Małachowskiego sprawiło, że *Lekcja II* zyskała nową wymowę ideową, stając się swego rodzaju fonopłakatem wpisującym się w ówczesnie panujące trendy antywojenne. Podstawą dramaturgiczną utworu jest szkolna lekcja matematyki, ale padające liczby pod wpływem zderzenia z odgłosami wojny zmieniają się w statystyki śmierci.

Klasa zostaje wplątana w krwawą historię, a sugestywny kolaż staje się rozliczeniem z przeszłością i przestrogą przed kolejną katastrofą. Rudnik wyjaśniał:

Lekcji II nie skomponowałem na rozkaz. Powstała z mojej potrzeby zajęcia stanowiska wobec konfliktów społecznych, z którymi wszyscy się stykamy i musimy z nimi żyć, bądź jako ich ewentualni sprawcy, bądź też tylko jako uczestnicy. Wynikiem tego założenia jest kompozycja, zbliżona w swej ogólnej wymowie do utworu publicystycznego, nietrudnego, jak sądzę, do odczytania dla mieszkańca Europy³.

Odbiorcy w rozmaity sposób interpretowali utwór. Według niektórych ukazywał on obraz ucznia w szkolnej ławce, którego myśl podczas lekcji ucieka gdzieś daleko poza klasę, poza aktualną chwilę. Bengt Emil Johnson prezentację *Lekcji II* w szwedzkim radiu opatrzył wypowiedzią, w której wskazywał na czytelność skojarzeń pokonującą barierę językową. Nie jestem natomiast pewien, czy dziś ktokolwiek pomyślałby o tym, by na falach polskiej popularnej Jedynki przez kwadrans rozlegały się okrzyki komend i głosy hałasujących dzieci zmiksowane z kanonadą bitwy i okraszone absurdalnymi zbitkami zdań w rodzaju: „Polegli na polu chwały! To bardzo źle”. *Lekcja – etiuda dźwiękowa E. Rudnika*⁴ została wyemitowana 28 listopada 1966 o godzinie 22.00 w Programie Pierwszym Polskiego Radia w ramach „Wieczoru literacko-muzycznego”, tuż po audycji „Jazz naszych przyjaciół – ZSRR”, a przed „Chwilą poezji”. Nie uznano najwyraźniej awangardowego utworu za pozycję niezrozumiałą, elitarną czy nieodpowiednią dla najpopularniejszej w kraju anteny.

Jesienią 1965, z inspiracji Krzysztofa Szlifirskiego Eugeniusz podjął się realizacji interesującego projektu. Chodziło o opracowanie schematu urządzenia, które znalazłoby zastosowanie w studiu, a jednocześnie stanowiłoby przedmiot pracy dyplomowej Rudnika w Wyższej Szkole Inżynierskiej. Szlifirski wystosował do uczelni pismo, w którym uzasadniał: „Ponieważ podstawowym kierunkiem naszych badań jest obecnie problem barwy dźwięku, dlatego też proponuję, aby p. Rudnik opracował do naszych badań przesuwnik widma częstotliwości”⁵. Urządzenie to miało mieć również funkcję modelowania częstotliwości sygnału akustycznego. Po uzyskaniu akceptacji uczelni Eugeniusz przystąpił do pracy. W ciągu roku przygotował projekt w formie pisemnej pracy dyplomowej, a dwa lata później zrealizowano go i zbudowano urządzenie. Przesuwnik autorstwa Rudnika stał się częścią wyposażenia studia.

10 lutego 1966 roku zarchiwizowano taśmę będącą elementem zakrojonego na dużą skalę projektu kompozytorskiego Andrzeja Markowskiego. *Fantasmoskop* na taśmę i orkiestrę kameralną powstawał jako balet. Miał być podsumowaniem doświadczeń twórczych autora, który do tej pory poświęcał się głównie karierze dyrygenckiej. Markowski od dawna opowiadał

przyjaciółom, w tym Pendereckiemu i Rudnikowi, o mającym zachwycić świat muzyczny planowanym dziele, które określał jako „wielkie priam”. Niestety w natłoku zajęć Markowski nie zdołał sporządzić partytury orkiestrowej, choć podobno nagranie było już zaplanowane i wynajęto orkiestrę Radia Jugosłowiańskiego. Przy współpracy Eugeniusza kompozytor stworzył jednak w SEPR warstwę elektroniczną swego projektu składającą się z następujących części: 1. *Rytm pracy*, 2. *Taniec absurdu i pychy*, 3. *Taniec silnych*, 4. *Fantasmoskop*, 5. *Ażur-mary-Nietoperze-Lunatycy*. Niestety taśmy z tym materiałem w niewyjaśnionych okolicznościach zniknęły ze zbiorów studia. Wszelki ślad po nich zaginął. Markowski zmarł w 1986 roku, nie pozostawiając żadnych wskazówek mogących ułatwić odnalezienie bezcennych nagrań.

We wrześniu 1966 roku SEPR odwiedziła delegacja radzieckich kompozytorów i muzykologów goszczących na festiwalu Warszawska Jesień. Podczas prezentacji pewnego utworu jeden z delegatów zapytał ironicznie, czy Rudnik przypadkiem nie odtwarza utworu od tyłu i czy to w sumie nie wszystko jedno, bo ta muzyka i tak nie ma sensu. Goście zarechotali, a zaskoczony Gienek taktownie przemilczał zaczepkę. Dała mu ona jednak do myślenia – jak utworzyć i modelować dźwięk, by zachowywał sens muzyczny przy odtwarzaniu taśmy w każdym kierunku i z dowolną prędkością przesuwu względem głowic odczytujących magnetofonu? Z przemyśleń tych zrodził się poliwersyjny eksperyment materiałowy w pełnym znaczeniu tego określenia. Rudnik nadał mu tytuł *Skalary (studium technologiczne)*. Trwająca trzy lub sześć minut kompozycja ma dwanaście wersji: może być odtwarzana przy prędkości przesuwu taśmy 19 lub 38 centymetrów na sekundę, od przodu lub od tyłu, odczytywane mogą być obydwie ślady lub tylko jeden z nich. Sposób wykonania (odtworzenia) pozostawia się decyzji reżysera dźwięku. Charakter utworu sytuuje go wśród najciekawszych dokonań z kręgu otwartej formy muzycznej. Indeterminizm jest tu kontrolowany w ściśle określonych zakresach, a jednocześnie ostateczny kształt jednorazowego wykonania pozostaje autorowi obojętny. Rudnik usystematyzował dźwięki, których transpozycja lub odwrócenie nie wpływa w słyszalny sposób na ich profil. Wyselekcjonował pieczołowicie brzmienia podatne na przemiany, po czym bawił się atakiem, wybrzmiewaniem, „plastycznością” zręcznie manipulowanych dźwięków. Zgodnie z „sugestią” gości z ZSRR skonstruował utwór brzmiący spójnie, a przy tym frapująco w każdej z sugerowanych wersji. Połączenie swobody i dyscypliny na długo pozostało znakiem szczególnym twórczości Rudnika.

Jesienią 1966 roku zapadła decyzja o wyjeździe Gienka do Niemiec, związanym z zamówieniem kompozytorskim złożonym Kotońskiemu przez studio muzyki elektronicznej w Kolonii. Przy tym, co godne podkreślenia, Rudnika mianowano na pół roku kierownikiem technicznym całego kolońskiego studia.

Świadczy to najlepiej o renomie, jaką w wiodącym niemieckim ośrodku cieszyło się kierowane przez Patkowskiego SEPR. Decydujące znaczenie miał tu rzecz jasna ówczesny sukces polskiej muzyki współczesnej w Niemczech, zwłaszcza zaś dokonania Pendereckiego. Polscy twórcy cieszyli się rosnącym uznaniem. Po dopełnieniu formalności wizowo-paszportowych 13 listopada 1966 roku Kotoński i Rudnik wsiedli do pociągu do Kolonii.

Późna jesień w NRF była dla Rudnika czasem pierwszego spotkania z Zachodem i z nieznaną dotąd Europą. Niemiecka rozgłośnia wynajęła mu pokój w hotelu Lindenhof, przy Lintgasse 7. Pierwsze dni tego twórczego pobytu Kotoński i Rudnik poświęcili na aklimatyzację i zwiedzanie Kolonii. Po kilku tygodniach pracy Gienio musiał „wyskoczyć” do Warszawy na egzamin dyplomowy na uczelni, termin był bowiem ustalony od dawna. Po dwudziestogodzinnej spowolnionej atakem zimy podróży poprzez obydwa państwa niemieckie i pół Polski dotarł 5 grudnia do Warszawy. Do części pisemnej przystąpił nazajutrz, natomiast część ustną zdał 7 grudnia, dosłownie kilka godzin przed odjazdem powrotnego pociągu do Kolonii. Zadaniemi, z których opracowania wywiązał się na ocenę dobrą, były: „1. Omówić, wyprowadzić podstawowe wzory i przedyskutować wpływ sprzężenia zwrotnego na parametry wzmacniacza. 2. Podać stosowane metody badania nieliniowości układów przenoszenia”. Rudnik przedstawił komisji egzaminacyjnej własny projekt przesuwnika widma i częstotliwości. Jako szczęśliwy absolwent mógł wyruszyć w podróż powrotną i oddać się pracy w słynnym kolońskim studiu. Głównym zadaniem półrocznego stażu była realizacja dwóch kompozycji: *Klangspiele* Kotońskiego oraz *Contrabandt* Petra Kotika. Eugeniusz nadzorował też amplifikację instrumentów i dystrybucję dźwięku w wykonaniu utworu Bernda Aloisa Zimmermanna *Intercomunicazione per violoncello e pianoforte*. Co więcej, w toku doświadczalnym wykonał projekt systemu ośmiokanałowej projekcji dźwięku przeznaczonego na specjalny koncert wieńczący półroczny okres pracy. Miał też przywilej nieplanowanego udziału we współrealizacji premierowej kompozycji Karlheinz Stockhausena.

Pobyt w Kolonii obfitował w wyjątkowe spotkania. Eugeniusz nawiązał znajomości, spośród których wyjątkowo cenił tę z uroczą i wpływową Moniką Lichtenfeld oraz Ottonem Tomkiem. Największe wrażenie zrobił na nim jednak pierwszy kontakt ze Stockhausenem. Legendarny kompozytor pracował w sąsiednim pomieszczeniu nad projekcją przestrzenną utworu *Telemusik*, właśnie ukończonego w studio Nippon Hōsō Kyōkai (NHK) w Tokio, przygotowywano bowiem jego emisję koncertową. Gienek, przechadzając się po studiu podczas przerwy w pracy, ujrzał Stockhausena w momencie, gdy wraz z grupą swych asystentów w białych, wykrochmalonych kitlach próbował znaleźć sposób wyeliminowania dźwięku dobiegającego z głośnika odbiornika radiowego używanego podczas wykonania. Chodziło o to, aby tony fal ultrakrótkich

wychodziły bezpośrednio do urządzenia przetwarzającego, a potem do miksera, poprzez połączenia przewodami, a nie były słyszalne w swej czystej postaci. Rudnik przyglądał się pracy artysty, który niespodziewanie zwrócił się do niego z prośbą o konsultację. Gość z Polski zadziałał błyskawicznie, wyjął z kieszeni kombinerki i odciął odpowiedni odcinek miedzianego kabelka, dzięki czemu w najprostszy sposób osiągnął pożądaną efekt. Wspominając po latach to zdarzenie, komentował je słowami: „Polak potrafi”. Opowiadał, że swoim działaniem wywołał pewien szok i konsternację wśród obecnych techników, dla których modyfikacja pracy urządzenia była raczej zaplanowaną w szczegółach dekonstrukcją, nie zaś spontaniczną akcją inwazyjną. Ten „performans” Eugeniusza rozbawił Stockhausena, ale też był zadowolony z jego efektu. Kompozytor z miejsca zaproponował Rudnikowi współpracę. O prawdziwości tej anegdoty zaświadczał Włodzimierz Kotoński, naoczny świadek zdarzenia. Legendarny niemiecki twórca rzekł do śmiałego realizatora z Polski: „Panie Rudnik, niedługo wyjeżdżam do Hiszpanii, jeśli pan chce, proszę mi towarzyszyć. Ostrzegam, że w tamtejszej sieci jest sześćdziesiąt herców. Jeśli podejmie pan decyzję, proszę skontaktować się z doktorem Otto Tomkiem, który zapewni panu wszelką pomoc. Jak liczną ma pan rodzinę? Sprawdzi pan żonę i dzieci do Kolonii. Będzie pan ze mną pracował”⁶. Kto wie, jak potoczyłaby się kariera Rudnika, gdyby zdecydował się na tę fantastyczną propozycję Stockhausena, obejmującą najprawdopodobniej długie podróże artystyczne? Wieczorem długo rozmawiał o tej ofercie z Kotońskim. Tak radykalna zmiana z jednej strony wiązałaby się zapewne z nowymi, oszałamiającymi możliwościami, z drugiej jednak oznaczałaby trudne do przewidzenia komplikacje, ze spalaniem za sobą mostów i niemożnością powrotu do kraju włącznie. Rudnik, przemyślawszy wszystkie za i przeciw, odmówił. Stockhausen zdecydował jednak, że podczas prezentacji jego najnowszego dzieła Rudnik będzie jednym z realizatorów projekcji dźwięku.

Tymczasem Patkowski pisał w liście do Rudnika:

Drogi Gienku! Dziękuję najmocniej za list z grudnia, który sprawił mi wielką radość [...]. Zawsząd dochodzą mnie entuzjastyczne głosy na temat Twoich sukcesów w kolońskim Studio: Andrzej M.[arkowski], Otto Tomek etc. Cieszę się ogromnie, że warunki pracy ułożyły się tak pomyślnie, chociaż – zbyt dobrze mnie znasz – obawy typu „zawrót głowy” czasami mnie nawiedzają⁷.

Rzeczywistą troską szefa SEPR było to, aby uzdolniony pracownik nie zapominał, gdzie jest jego miejsce, by nie poczuł się zbyt pewnie i pamiętał, że najpierw jest „Eu”, a ewentualnie dopiero potem „geniuszem”. Patkowski chłodno upomina:

Sprawa służbowa: przyszło z Kolonii zamówienie na Twoją *Lekcję*. Nie wysłałem i z zasadniczych względów nie mogę wysłać. Musisz, Gienku, przyjąć do wiadomości, że w pewnych istotnych moim zdaniem sprawach mam ustalone zasady i nie widzę powodu, by ulegać czyjejkolwiek presji. Szkoda, że przedtem o tym nie pomyślałeś. Chciałbym już do tej sprawy nie wracać⁸.

Rudnik opowiadał poznanym w Kolonii osobom o swej dotychczasowej oryginalnej twórczości i, co zrozumiałe, wzbudziła ona zainteresowanie osób decydujących o programie antenowym rozgłośni WDR. Postawę Patkowskiego znacznie trudniej pojąć – zdaje się, że w Rudniku widział on szeregowego pracownika kierowanej przez siebie jednostki, który nie miał prawa proponować zewnętrznym podmiotom produkcji SEPR, choćby były własnego autorstwa i stanowiły wartościową wizytówkę placówki. Patkowski wymienia z podwładnym uprzejme uwagi, nawiązujące zapewne do dawniejszych pogawędek:

Sytuacja na froncie światowych eksperymentów (strasznie niezdarne to brzmi – wybaczyć chyba jest niepokojąca [...], dostrzegam wyraźne oznaki regresu [...]. Domyślasz się zapewne, o co chodzi, mikrofony kontaktowe Kotika, nawroty do instrumentalnych brzmień, łagodny, elegancki sukces [...], ten zakręt trzeba przetrzymać i nie wolno nam przestawiać naszej pracy [...], zmuszony jestem pisać to, co najchętniej powiedziałbym Ci w długiej, serdecznej rozmowie⁹.

Kierownik Studia prosi też Gienka o odpowiedź:

[...] ciekaw jestem bardzo szczegółów realizacji Włodka [...] waszej pracy i w ogóle nowinek muzycznych z wielkiego kolońskiego świata. Skrobnij parę słów, jak będziesz miał czas. Sądzę, że masz go tam i tak więcej niż my tutaj¹⁰.

28 kwietnia 1967 roku nastąpił uroczysty finał twórczego pobytu Polaaków w Kolonii. W auli Apostelgymnasium przy Biggestrasse 2 w Kolonii-Lindenthal po sześciu dniach prób, w cyklu „Musik der Zeit” odbył się historyczny koncert z prawykonaniami utworów skomponowanych przez takich twórców jak Kotik, Kotoński i Stockhausen. Podczas tego wydarzenia zaprezentowano rozmaite elektroniczne ingerencje w nagrany i odtwarzany materiał, dokonywane bezpośrednio w czasie realnym. W trzech wykonaniach spośród pięciu brali udział instrumentalści. Eugeniusz wraz z dwoma realizatorami przeprowadzili projekcję koncertową wszystkich prezentowanych tego wieczoru kompozycji. W przypadku *Klangspiele* Kotońskiego, zgodnie z tytułem, dokonano przestrzenno-barwowych działań z dźwiękiem. Na koncercie podczas symultanicznej prezentacji

stworzonych uprzednio dwóch taśm Rudnik wraz z Kotońskim, Kotikiem i Davidem Johnsonem przekształcali sygnał za pośrednictwem filtrów, sterując również na żywo dystrybucją dźwięku. Z punktu widzenia rodzaju czy gatunku utwór reprezentował „live electronis”, jednak przedmiotem manipulacji, której zwykle podlegał tradycyjny instrument, była tutaj taśma. Po raz kolejny Rudnik wystąpił jako wykonawca. Analogiczną funkcję spełniał w prawykonaniu zamówionego przez WDR utworu Kotika – jak głosił program: „an Filtern und Reglern – Eugeniusz Rudnik”. Była to ostatnia, poprzedzona przerwą, pozycja programu kolońskiego koncertu – niemal godzinna, zaawansowana technologicznie prezentacja *Contrabandt* zamykała długi wieczór.

W pierwszym tygodniu maja 1967 roku kolońskie studio wysłało Eugeniusza do Paryża, gdzie na zaproszenie Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) powtórnie wykonywał utwór Kotońskiego, monitorując jednocześnie jego emisję antenową. Rudnik wrócił do Polski 13 maja, a na pożegnanie otrzymał podziękowanie od szefa Abteilung für Neue Musik kolońskiej rozgłośni, doktora Ottona Tomka, „za fachową pracę, dobrą jej organizację i dyscyplinę powierzonego mu zespołu”¹¹. 27 maja 1967 roku Rudnik otrzymał list ze Stowarzyszenia ZAiKS z prośbą o przekazanie partytury bądź zapisu graficznego kompozycji *Korzeń* i *Collage*. Świadom wartości swych prac Eugeniusz stanął wobec problemu. Przygotowanie zapisu nutowego, wymaganego przy rejestracji standardowego utworu muzycznego, nie wchodziło w grę. Gienek mógł naszkicować graficzny schemat, sprawnie posługiwał się bowiem rysunkiem technicznym, ale poprosił ZAiKS o możliwość przedstawienia nagrań, co później w przypadku muzyki na taśmę stało się normą. Warto tu przypomnieć, że Stowarzyszenie ZAiKS już w 1965 roku objęło ochroną ilustracje muzyczne przygotowane na potrzeby radia, filmu i telewizji, ale jeszcze długo wypracowywano formułę identyfikacji i zapisu kompozycji elektronicznej dokumentującej prawo autora do utworu.

Wyróżniającą się kompozycją Rudnika z tego okresu jest ilustracja do filmu *Fobia* Juliana Antonisza. Ten ponaddziesięciominutowy film powstał częściowo bez użycia kamery: sekwencje rysowane bezpośrednio na taśmie projekcyjnej autor przeplótł z tradycyjną animacją. Technika non-camerowa w przyszłości miała stać się znakiem firmowym Antonisza. *Fobia* w czasie swej premiery stanowić mogła prawdziwą estetyczną prowokację, być może nawet mocniejszą w warstwie dźwiękowej niż w wizualnej. Na ścieżkę dźwiękową tego filmu składały się brutalistyczne odrzuty dźwiękowe, z rozmachem przesterowane urywki muzycznego folkloru i rozrywki, rażące foniczne odpady przywołujące na myśl wadliwie pracujące magnetofony z wręczającą się taśmą, tzw. brumienia niedoekranowanych połączeń, przeraźliwe transformacje (nie)ludzkich głosów, wrzaski dziecka, zacięcia starej płyty. Realizując *Fobię*, Antonisz

poddawał taśmę filmową drapaniu, a nawet podpalaniu. Kompozytor dla warstwy dźwiękowej zaproponował podobną estetykę, bliską mu zresztą także w muzyce autonomicznej. Muzyka, efekty dźwiękowe i przeprowadzane na nich przez Rudnika ekstremalne, okrutne zabiegi są bardzo różnorodne. Towarzyszą egzaltowanemu monologowi bohatera – artyście malarza Fobiana Ewarysta Dobdziaka, wiotkiego, delikatnego dandysa, budując kontrapunktyczny komentarz pełen dysonansów i zamierzonych usterek. Rudnik smaga widza i słuchacza filmu elektrycznym biczem. Impulsy, wypełniające z regularnością budowlanego kafara większość dźwiękowego przebiegu, budując rytm filmu. Wprowadzają przy tym specyficzny ład w wizualne panopticum Antonisza. Film ten nie okazuje się jednak odpychający, jest to kino pełne absurdu i grubej, a zarazem wysmakowanej groteski. Znajdziemy tu zarówno humor, jak i liryzm, co w znacznej mierze *Fobia* zawdzięcza swej ścieżce dźwiękowej.

Stworzona w 1967 roku i trwająca niespełna pięć minut autonomiczna kompozycja Rudnika *Dixi* dostąpiła oszałamiającego w tym czasie wyróżnienia. Nagrodzono ją na I Międzynarodowym Konkursie Muzyki Elektronicznej w Dartmouth College, w amerykańskim mieście Hanover w stanie New Hampshire. Na uczelni tej działało studio muzyki elektronicznej prowadzone przez Jona H. Appletona. Grono jurorów konkursu tworzyli: Milton Babbitt, George B. Wilson i Vladimir Ussachevsky. Utwór został wydany w USA na płycie dokumentującej finał konkursu i przeznaczonej do obiegu komercyjnego, a to była już nie lada sensacja. Płyta zawierała, obok kompozycji Rudnika, utwór *Bozzetti* Bohdana Mazurka, który także został wyróżniony w konkursie. Sama nagroda nie miała charakteru finansowego, jednak dochody ze sprzedaży płyty miały trafić do wyróżnionych twórców. Wydaniem i dystrybucją krążka zajęła się nowojorska wytwórnia Turnabout Vox. Pewnego dnia Eugeniusz otrzymał depechę, w której oprócz gratulacji Appleton informował go, że wytwórnia wyceniła honorarium twórcy na pięćset dolarów, ale otrzyma on tylko dwieście, bo pozostałą kwotę przeznaczono na reklamę płyty w prasie. Rudnik sformułował odpowiedź, w której zaproponował, aby na reklamę przeznaczyć dziesięć dolarów zamiast trzystu. Ponieważ telegram do Stanów miał wędrować drogą formalną, czyli z ramienia Radiokomitetu, Gienek udał się bezpośrednio do Henryka Cendrowskiego, sprawującego funkcję sekretarza prezesa Sokorskiego. Cendrowski po przeczytaniu treści planowanego telegramu Gienia zawołał: „Panie Eugeniuszu, niech pan nikogo o tym nie informuje, bo bez zgody NBP rozdysponował pan właśnie dziesięć dolarów amerykańskich!”¹².

Od strony konstrukcyjnej *Dixi* jest kolażem dokonany w czasie realnym, świadectwem biegłości realizacyjnej autora, który – pomijając proces kompozycji – z wybranych dość przypadkowo źródeł tworzy lakoniczną, zwartą formę. W autorskim komentarzu do utworu Eugeniusz pisał:

Dixi lub *dixit* – powiedziałem. Blank na taśmie z przodu, blank z tyłu – „tyle miałem do powiedzenia”. Mój komentarz, a raczej brak komentarza do utworu, w czasie gdy powstawały zwykle tasiemcowe technologiczne opisy kompozycji elektronicznych. „*Dixi et salvavi animam meam*” – „Powiedziałem i zbawiłem duszę moją” [parafraza cytatu z *Księgi Ezechiela* 3, 19 i 33 – przyp. BB].

W 2018 roku utwór Rudnika został wybrany do ekskluzywnej edycji PWM *Sto na Sto. Muzyczne dekady wolności*, która mieści sto utworów polskiej muzyki na płytach kompaktowych wraz z opisami i incipitami partytur. Ponieważ nie istniała autorska notacja utworu, na życzenie wydawcy dokonałem zapisu widma dźwiękowego, posługując się programem komputerowym do obróbki i montażu dźwięku. Tym sposobem *Dixi* znalazło się w wydawnictwie także w postaci graficznej.

Sonata Belzebuba. Andrzej Markowski to pełny tytuł filmu dokumentalnego ukazującego proces tworzenia muzyki do spektaklu teatralnego. Była to *Sonata Belzebuba*, czyli *prawdziwe zdarzenie w Mordowarze* na podstawie dramatu Stanisława Ignacego Witkiewicza. Sztukę w reżyserii Włodzimierza Hermana wystawiono w sezonie 1967/68 na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu.

Zdjęcia do filmu pochodzą naturalnie sprzed premiery spektaklu, a więc z roku 1967. Kamera towarzyszy nieprzerwanie Andrzejowi Markowskiemu, autorowi muzyki do spektaklu, poczynsz od rozmowy telefonicznej z reżyserem poprzez nagrania mikrofonowe muzyków w studiu, następnie transformację nagranej muzyki w SEPR, realizowaną przez Eugeniusza Rudnika, aż do zgrania gotowego materiału. Osią filmu jest portret kompozytora przy pracy. W jego obecności i pod jego kierunkiem kontrabasista nagrywa swoją partię w studiu radiowym. Nagrania chóru odbywają się z kolei w sali filharmonicznej. Kwartet smyczkowy oraz fortepian solo (gra na nim sam Markowski, również pobudzając bezpośrednio struny instrumentu) nagrywane są w pomieszczeniach Polskiego Radia. Odcinki muzyki na organy rejestrowano w sali koncertowej warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej. Na ekranie widzimy Markowskiego i Rudnika działających w słynnym „czarnym pokoju”, będącym sercem SEPR. Film dopełnia fragment próby gotowej inscenizacji. Jasne staje się, jak złożonym i długotrwałym procesem jest stworzenie muzyki do spektaklu. Z tej dokumentacji pracy twórczej wyłania się także wyrazista osobowość Markowskiego, który w nieśpieszny, lecz zdecydowany sposób przeprowadza rejestrację zakomponowanej w najdrobniejszych szczegółach muzyki. Być może według zamysłu autorów miał on być ucieleśnieniem muzycznego Belzebuba, który tka własną „sonatę”. Oprócz Markowskiego bohaterami filmu Ussorowskiego są realizatorzy dźwięku, a także

samo studio, w którym w ograniczonym czasie muzyk musi osiągnąć pełną koncentrację wykonawczą i dokonać zapisanej na zawsze artystycznej kreacji.

We wrześniu 1967 roku w SEPR pojawił się artysta, z którym współpraca miała znacząco utrwalić nazwisko Rudnika. Był nim czołowy norweski kompozytor Arne Nordheim. Już rok wcześniej odwiedził on Patkowskiego. Potem regularnie przybywał do Warszawy ze swoimi projektami. W latach 1968–1973 mógł tu skomponować lub opracować około dwudziestu prac autonomicznych i ilustracyjnych – za każdym razem w asyście Eugeniusza Rudnika. W eseju poświęconym obecności Nordheima w Polsce Norweg Ola Nordal opowiada o poszczególnych realizacjach¹³. Równie ważna jak muzyka była więź emocjonalna Nordheima z polskimi przyjaciółmi – z Patkowskim, Szlifirskim, a także z Lutosławskim i Kotońskim. Do grona tego należał też Eugeniusz Rudnik. Po przylocie z Oslo do Warszawy Nordheim nierzadko prosto z Okęcia udawał się do gościnnego domu Rudników i spożywał „rytualnie” swój ulubiony polski posiłek: biały barszcz z kielbasą. Rozmowy technologiczno-artystyczne zaczynały się już przy stole. Nordheim cenił sobie prostotę i swojską, nieskrępowaną atmosferę, której doświadczał u Eugeniusza. Zachwycał się rozmaitymi drobiazgami będącymi w znacznej mierze elementami siemieżnej PRL-owskiej codzienności, która dla przybysza z Zachodu stanowiła swoistą egzotykę. Krzysztof Szlifirski wspominał samochodową eskapadę z przystani promowej na polskim wybrzeżu do stolicy. Znużony rejssem Nordheim prowadził swoje volvo bardzo spokojnie, nie wyprzedzając żadnego pojazdu. W końcu utknął za furmanką ciągniętą przez jednego konia. Wlokąc się za nią przez kilka kilometrów, w końcu zasnął. Kierownicę schwycił polski inżynier i obudził Norwega. Zdecydowali, że utną sobie drzemkę w stogu siana. Kompozytor był zachwycony. Kiedy po odpoczynku chcieli ruszyć w dalszą drogę, z przerażeniem odkryli, że pękła rura wydechowa drogiego auta. Obaj panowie dopchali pojazd do pobliskiej wsi i znaleźli kowala, który zgodził się usunąć usterkę za pomocą palnika acetylenowego. I tu Nordheim doznał kolejnego zachwyty: prowizoryczna naprawa, odległa od standardów skandynawskich serwisów, okazała się skuteczna, a przy tym kowal swą pracę wycenił na śmiesznie niską dla gościa z Norwegii kwotę. Nordheim lubił wracać do Polski także z powodu smaku szczupaka w śmientanie, był w tej potrawie po prostu zakochany. Warszawskim kolegom przywoził zaś niedostępnego wówczas za żelazną kurtyną norweskiego łososia.

Polskie przepisy dewizowe były dla Nordheima zbyt skomplikowane, za usługi wykonywane przez warszawskie studio rozliczał się więc bezpośrednio z Patkowskim. Nie płacił pieniędzmi, lecz ogromnie kosztownym wówczas sprzętem, przywożonym z Norwegii. Nordheim przekazał na wyposażenie studia między innymi profesjonalne magnetofony, czterośladowy Teac, przenośny Lyrec oraz Tandberg, a także moduł do syntezy Mooga. Sprzęt ten służył realizacjom niemal do końca istnienia placówki.

Kontakt nawiązany przez Patkowskiego z Nordheimem okazał się bezcenny. Koryfeusz norweskiej muzyki otrzymywał wyjątkowe zamówienia. Oto Sonja Henie, legendarna przedwojenna łyżwiarka, potem mecenas kultury i sztuki, i jej mąż Niels Onstad ufundowali w pobliżu Oslo ośrodek sztuki współczesnej. Ceremonię jego otwarcia miała uświetnić specjalnie stworzona na tę okazję muzyka Nordheima. Hojna fundatorka nosiła pierścień ozdobiony bezcennym kamieniem zwanym *solitaire*. Norweg zdecydował się nadać kompozycji ten właśnie tytuł.

Podczas pracy Nordheima z Rudnikiem nad *Solitaire*, wczesną wiosną 1968 roku, powstał jeszcze jeden utwór Norwega – *Warszawa*, wykorzystujący między innymi przetworzone nagrania polskiej muzyki ludowej. Rudnik wspominał:

Niezwykłe było i to, że ten człowiek Północy posiadał tak „słowiańską” duszę. Słysząc to w utworze, chociażby w początkowym crescendo, które trwa dobrych kilkadziesiąt sekund. Wszyscy mieliśmy już „zadyszkę”, pragnąc w utworze jak najwięcej powiedzieć, a zarazem zademonstrować i warsztat, i znajomość technologii. Tymczasem przyszedł Nordheim, wziął pędzel i przeszedł pół kilometra płótna, malując jedną kreskę...¹⁴

Rok 1968 w kraju oraz na świecie był niezwykle pod wieloma względami. Poważna ingerencja władzy w program kulturalny, jaką było zdjęcie z afisza Mickiewiczowskich *Dziadów* w reżyserii Konrada Swinarskiego, protesty na Uniwersytecie Warszawskim i na ulicach stolicy, a następnie przymusowe wydalenie z pracy, szkół i usunięcie z kraju tysiący osób pochodzenia żydowskiego – to tylko najjaskrawsze, najbardziej dramatyczne akcenty polskiego pejzażu w roku 1968. Na europejskich i amerykańskich uczelniach również wrzało, ulice stały się miejscem gorących wystąpień i manifestacji. Śmiałe przemiany obyczajowe osiągały swoje apogeum. Środowiska artystyczne nawiązywały żywe relacje ze światem politycznym, z grupami anarchistyczno-wolnościowymi, w tym z młodzieżą robotniczą. Również w Polsce – w Ożarowie i Podkowie Leśnej – formowały się pierwsze polskie komuny hipisowskie. Powstające wówczas na świecie dzieła sztuki należą do najciekawszych w całym XX wieku, noszą w sobie czytelnego do dziś ducha swego czasu. W tym okresie Gienek, odizolowany od bieżących, burzliwych wydarzeń grubymi ścianami studia, poświęcał się pracy. Ale i dla niego rok 1968 był wyjątkowy. Wystąpił bowiem w zupełnie nowych rolach. Po raz pierwszy pojawił się na ekranie filmowym, i to w dwóch produkcjach. Zaproszono go do Skandynawii do udziału w dwóch epokowych wręcz przedsięwzięciach artystycznych. W dwóch krajach znalazł się na estradzie oraz w studiu jako pełnoprawny wykonawca muzyki. Został też ponownie zaproszony do kolońskiego Studio für Elektronische Musik.

4 maja 1968 roku Rudnik rozpoczął pracę nad kolejnym utworem Kotońskiego. *Aela* komponowana była w technice aleatoryzmu zdeterminowanego.

Główne parametry losowano przez rzuty dwiema kostkami do gry. Zakres eksperymentów towarzyszący komponowaniu utworu jest znakomicie udokumentowany w notatkach Eugeniusza. Jednym z opisywanych problemów było na przykład uzyskiwanie na drodze elektronicznej rezultatów dźwiękowych brzmiących tak jak źródła konkretne poddane deformacji. Praca nad *Aelq* trwała z przerwami do roku 1970.

W swych notatkach Eugeniusz wspominał czasem o różnych postawach członków zespołu studia wobec najrozmaitszych zagadnień estetycznych i technologicznych. Często bowiem dyskutowali podczas narad zwoływanych przez Patkowskiego. 16 maja 1968 roku Gienek zanotował: „Szef uważa nas za artystów. Otóż to!!! Artyści są wolni i nie muszą być precyzyjni”¹⁵.

2 czerwca 1968 roku wypunktował tematy dyskusji i poszczególnych wypowiedzi współpracowników. Choć nie są do końca jasne, dają pewien obraz zakresu podejmowanej w gronie pracowników problematyki.

1. Krótko o rozwoju
 - a. przypadek
 - b. wykonawca, maszyna, manipulacja
2. Partytura niejednoznaczna
3. Forma (Ania¹⁶)
 - a. forma na pierwszy plan!!!
 - b. kontrasty płaszczyzn o różnym typie faktury
 - c. ograniczenie materiałowe na rzecz jasnej budowy (*Dixi, Bozetti*)¹⁷

11 czerwca 1968 roku Rudnik rozpoczął swą pierwszą podróż do Skandynawii. Warszawę opuścił o dwudziestej drugiej i udał się nocnym pociągiem do Świnoujścia. Następny dzień spędził na promie do Szwecji, aby kolejnym nocnym połączeniem kolejowym z Ystad, z przesiadkami w Malmö i Göteborgu, 13 czerwca o ósmej rano dotrzeć do Oslo. Zanotował: „Pociąg prawie pusty. Nikt do nikogo nie mówił”. Wieczorem gościł na przyjęciu u Nordheima:

Bardzo norweskie przyjęcie – łośoś na surowo w sosie koprowym [...]. Dzień trwał bez dostrzegalnej przerwy. Dokładnie o pierwszej zaczął śpiewać tutejszy poranny słowik. Było zupełnie widno. Ludzie snują się całą noc. Taki polarny dzień wywiera niesamowite wrażenie. Odbieram to jako nieprawdopodobny spokój i poczucie bezpieczeństwa. Niebo jest całą (jedną godzinę trwającą) noc srebrzysto-białe tak jak i woda¹⁸.

4 czerwca 1968 obejrzał w telewizji film *Bonnie and Clyde*. „Straszny sadyzm. Przynębiający. Kamera fotografuje moment, gdy kula wybija oko dziewczynie”. Po zwiedzeniu nazajutrz galerii pop-art pisał:

Dużo typowej „malarskiej” młodzieży. Są i ostentacyjne brudasy. Fe! W sobotę wieczór na miasto wyszli „długowłosi”. Jest towarzystwo obrzydliwe. Hałasują i są bezczelni, tzn. zgrywają się. Głównie pryszczate „wymoczki” i chyba dlatego tak chcą się wyróżnić. Spoza Oslo ciągną całe karawany b. młodych ludzi¹⁹.

Oprowadzany przez Norwegów zwiedził Muzeum Muncha, nowy gmach Radia, Muzeum Kon-Tiki, statek polarny. Zachwycał się miastem. Podziwiał panoramę z „prostej i ładnej” wieży telewizyjnej, półwysep, na którym mieszkańcy żyją „w rajskich warunkach”, drewniane domy malowane na biało lub czerwono „sto razy rocznie”. „Wieczorem kolacja w »Continentalu«. Amerykańsko-secesyjny luksus. Ceny straszliwe. Dobrze, że byłem zaproszony. Dużo Amerykanów. Jedzenie znakomite”²⁰.

Gościnni gospodarze zorganizowali kilka spotkań z Rudnikiem. 15 czerwca 1968 roku dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Oslo poprosił go o listę dwudziestu polskich filmów do projekcji w ramach przeglądu polskiej kinematografii. Arne Nordheim zamówił u Polaka wybór nagrań wyprodukowanych w SEPR na dwugodzinny polski koncert. Głównymi powodami wizyty Rudnika były dwa projekty Nordheima. Pierwszy dotyczył koncepcji brzmieniowej monumentalnej grającej rzeźby, zbudowanej przez Arnolda Haukelanda z myślą o osobach niewidomych, która miała stanąć w parku specjalistycznego ośrodka w Skjeberg, oddalonego o sto kilometrów od Oslo. Również 15 czerwca Rudnik dyskutował z Nordheimem o uwarunkowaniach przestrzenno-akustycznych rzeźby. Snuli też wstępne plany dotyczące kompozycji muzycznej. Drugim zleceniem, pilniejszym, była dystrybucja dźwięku podczas planowanego na lato otwarcia centrum sztuki współczesnej Henie Onstad Kunstsenter w Høvikodden na obrzeżach stolicy. Jako szczytowy punkt ceremonii zaplanowano prawykonanie *Solitaire*. Osobnym zagadnieniem było zaplanowanie przestrzennej projekcji dźwięku w nowoczesnej architekturze norweskiego ośrodka. Testów dla obu projektów (grającej rzeźby w Skjeberg i przestrzennej dystrybucji dźwięku w centrum Henie Onstad) oraz doboru urządzeń dokonywano na Uniwersytecie w Trondheim, dokąd 17 czerwca kompozytor zabrał polskiego inżyniera. Kierując się jego uwagami, na uczelni zbudowano zautomatyzowany system służący przestrzennej dystrybucji materiału w głośnikach, który następnie praktycznie wdrożono w Høvikodden. Eugeniusz zgłębiał uwarunkowania technologiczno-przestrzenne planowanych działań. Zapisał kilkadziesiąt luźnych kartek, opatrzonych nagłówkiem *Ważne norweskie*, traktujących o kwestiach technicznych, zawierających rysunki, obliczenia i plany, a także schematy urządzeń elektronicznych. Jednym z najciekawszych dokumentów jest naszkicowana kolorowymi długopisami partytura *Solitaire*, którą Rudnik sporządził dla siebie jako nieodzowną pomoc przy kształtowaniu na żywo dźwięku w każdym z czterech kanałów.

Prócz pracy koncepcyjnej wziął też udział w studyjnym nagraniu kompozycji Nordheima *Colorazione*. Nie jest to kompozycja na taśmę, nawet w najmniejszym stopniu nie wykorzystuje nagranych materiałów. Utwór został wykonany przez zespół w składzie: Kåre Kolberg na organach Hammonda (chodzi o monstrialny model X-66 – najbardziej luksusowy i najdroższy w historii marki), Per Erik Thorsen na perkusji oraz Eugeniusz Rudnik wraz z kompozytorem, operujący zestawami filtrów i modulatorów kołowych. Eugeniusz otrzymał tu od Nordheima istotną i oryginalną funkcję łączącą realizację z kreacją. Na okładce płyty *Colorazione. Solitaire. Signals* Nordheim w swym miniesejie żartuje:

Z uwagi na fakt, że noty programowe do utworów powstają znacznie później od kompozycji, zawierają one przeważnie same kłamstwa. Usilnie podkreślam jednak, że u podstaw powstania *Colorazione* legła niezwykle precyzyjnie przemyślana intencja. Jest nią nieskrępowana zabawa trzema elementami – czasem, barwą i przestrzenią²¹.

Bawiącymi się byli Nordheim i Rudnik, modulujący dźwięki organisty i perkusisty i wysyłający je w zdeformowanej postaci do aparatury nagrywającej z piętnastosekundowym opóźnieniem, co umożliwiało im radosną manipulację. Warto dodać, że zupełnie odmienną formę, bez tradycyjnych instrumentów, przybrało warszawskie wykonanie kompozycji Norwega, które odbyło się 26 stycznia 1970 roku w Studiu S-2 w budynku Polskiego Radia. Wydrukowany program zapowiadał: „*Colorazione* jako gra barwy, czasu i przestrzeni, wykonanie utworu: Eugeniusz Rudnik”. Nordheim wygłosił najpierw w języku angielskim odczyt poświęcony własnej twórczości, a następnie zaprezentował swą kompozycję. Operując generatorami z SEPR, wytwarzał struktury, które Rudnik na żywo poddawał modulacjom, filtrowaniu, opóźnieniom i przestrzennemu panoramowaniu dźwięku.

Podczas skandynawskiej podróży Eugeniusz udał się też do Szwecji. 20 czerwca 1968 roku odwiedził sztokholmskie studio muzyki elektronicznej. Z zainteresowaniem oglądał jego wyposażenie, notując między innymi szczegóły połączeń modulatorów.

Powróciwszy do Polski, przystąpił wraz z Nordheimem do pracy nad jego *Odą do światła*, tworzoną jako muzyka do rzeźby dla niewidomych. 27 czerwca 1968 roku, tuż przed urlopem, po rozmowie z szefem zapisał intrygującą refleksję: „Czym chcę być? Na to nie ma odpowiedzi i nigdy nie będzie”²². Tego roku Gienkowi udało się połączyć wypoczynek z pracą. Wraz z rodziną został zaangażowany do produkcji filmu. Treścią *Leśnych ścieżek* Ussorowskiego są wakacje rodziny, która wyjechała z dużego miasta w Bieszczady. Rodzice i syn, przyzwyczajeni do miejskich wygod, z zaciekawieniem poznają życie na wsi i w lesie. W role bohaterów wcielili się Eugeniusz z żoną Danielą i synem

Andrzejem. Jego brat Krzysztof zagrał miejscowego chłopaka z leśniczówki. Pozostałe role dziecięce powierzono dwóm ślicznym bliźniaczkom. Pobyt Rudników w Bieszczadach był okazją do prawdziwego wypoczynku. Zdjęcia do filmu trwały trzy tygodnie, scenariusz realizowano nieśpiesznie w luźnej, wakacyjnej atmosferze. Eugeniusz, co chyba najważniejsze, skomponował muzykę do filmu i odpowiadał za realizację dźwięku. Baza ekipy znajdowała się w Kalnicy, tam też codziennie wieczorem biesiadowano. Całe towarzystwo gościł Leon Biehler – leśnik, miłośnik psów i koni, posiadacz terenowego łazika, pojawiający się również w *Leśnych ścieżkach*. Tak często przejeżdżano obladowanym pojazdem przez stary, drewniany mostek, że ten w końcu się zawalił. Na szczęście zdarzyło się to dwa dni po zakończeniu realizacji *Leśnych ścieżek*.

Pod koniec lipca 1968 roku Eugeniusz znów wyjechał do Norwegii, tym razem zaproszony przez Olego Henrika Moego, przedstawiciela fundacji Henie Onstad. Eugeniusz przez blisko miesiąc prowadził przygotowania do multimedialnej inauguracji nowego centrum sztuki. 2 sierpnia został przedstawiony fundatorom placówki Sonji Henie i Nielsowi Onstadowi.

[Sonja] była bardzo rada z tego spotkania i ucieszyła się, że pomagam Arnemu. Rozmawialiśmy o muzyce. Chwaliła mój „niemiecki” [...]. Przygotowuje się tu wystawę: Picasso, Munch, Klee, Matisse i paru innych. Sądzę, że sporo pochodzi z prywatnej kolekcji fundatorów. Dziwni są ci ludzie. Np. Onstad miał dość brudną i spraną koszulę non-iron, ale spinki z kutego złota, wielkości śliwki. O diamentach noszonych na co dzień przez Henie lepiej nie mówić. Wszyscy wiedzą, że są prawdziwe [...]. W tej chwili muzeum otrzymuje ostateczny wystrój wnętrz. Niestety mnogość czerwonych pluszów, muślinowych firan, kokosowych dywanów i tym podobnych akcesoriów czyni niektóre wnętrza podobnymi do luksusowego burdelu lub willi bogacza²³.

Nordheima nie opuszczało poczucie humoru. Przedstawiając Rudnika Sonji Henie, zasugerował jej, że jest on byłym baletmistrem rosyjskiego zespołu Diagilewa, słynnym Nuriejewem, i że tańczył w pierwszych przedstawieniach *Święta wiosny* Strawińskiego, a obecnie komponuje w Warszawie muzykę elektronową.

Drugi norweski projekt, z którym związany był Eugeniusz, powstawał równolegle. 10 sierpnia 1968 roku Rudnik spotkał się w Sarpsborgu z Erlingiem Stordahlem, znanym w Norwegii śpiewakiem, aktywnie wspierającym środowisko osób niewidomych. W Skjeberg powstawał kompleks rehabilitacyjny dla niewidomych i niedowidzących (mieszkania, szkoła, szpital, teatr). Lokalizacja była nieprzypadkowa – z okolicą tą związana była postać średniowiecznego ociemniałego króla Norwegii Magnusa IV Ślepego. Po spotkaniu Gienek wykonał szkice i notatki uściślające problemy projektu, którego celem nadrzędnym miał być klarowny odbiór przestrzennej muzyki przez osoby niewidome. Projekt

ten był zarazem eksperymentem dydaktyczno-artystycznym sprawdzającym, czy niewidomy będzie mógł wyobrazić sobie i odwzorować formę i kształt obiektu na podstawie przestrzennych wrażeń muzycznych. Rzeźba przybrała kształt specyficznego krzyża. U góry symetrycznych dwudziestometrowych pionowych słupów poziomo umocowano stelaż z podwieszonymi rurami i płytami stalowej blachy. Elementy te miały rezonować pod wpływem muzyki i wiatru. W całej konstrukcji umieszczono liczne głośniki. Eugeniusz zauważał:

Jeśli „rezonans”, to należy zakomponować go w tkankę muzyczną kompozycji, musi być komponentem, a nie zakłóceniem [...]. Rzeźba stoi w kotlinie między kamienistymi górami porośniętymi lasem świerkowym. W środku tej kotliny znajduje się wzniesienie, które zostało przez rzeźbiarza adaptowane i ukształtowane w formę geometrycznej bryły [...]. Drugi komponent to echo odbite od kamienistych zboczy [...]. Trzeci komponent to niewątpliwie dość duże natężenie śpiewu ptaków. Dźwięki te wkomponują się w muzykę, co należy uwzględnić [...]. Chodzi tu raczej o stworzenie ciekawej atmosfery dźwiękowej niż o koncert o dużej skali dynamicznej. [...] Jeśli chodzi o wyraz emocjonalny muzyki, będziemy dążyć do liryki, ale liryki surowej, wręcz stalowej. Winno się wyeliminować dźwięki typu szumowego. [...] Rzeźba niestety nie zachwyca, jest to forma do złudzenia przypominająca słup wysokiego napięcia [...]. Koncepcja, żeby dużym masom mechanicznym przyporządkować dźwięki niskie, a małym wysokie, zatrze obraz przestrzenny. Jest to na pewno za trudne do odebrania. Tak można robić z punktowymi źródłami światła rozrzuconymi w jakiejś przestrzeni [...], można by dokładnie odebrać kształt rzeźby (jeżeli się ma oczy) [...]. Z chwilą, kiedy pojawi się źródło dźwięku, stan akustyczny kotliny zmieni się zasadniczo. Można powiedzieć, że dźwięki elektroniczne są obce, odbierze się je jako brutalną ingerencję, jako zakłócenie istniejącego stanu, który umówiono się nazywać naturalnym. Ten stan naturalny zmienia się bez przerwy. Dochodzą nowe źródła, a inne zanikają. W kotlinie w tej chwili „pojawił się” dźwięk samolotów, a za miesiąc czy dwa zginą typowe dla wsi norweskiej źródła dźwięku (zwierzęta, maszyny rolnicze)²⁴.

Z pewnością analiza wielu czynników dokonana na miejscu przez Eugeniusza wpłynęła na zawartość kompozycji Nordheima i sposób umieszczenia głośników w konstrukcji rzeźby. 17 sierpnia w Trondheim przesłuchiwał on powstałe w Warszawie taśmy, kształtując dźwięk w nowy sposób. Uniwersyteccy elektronicy opracowali bowiem system fotokomórek sterujący poziomem i dystrybucją przestrzenną sygnału dźwiękowego pomiędzy głośnikami pod wpływem natężenia aktualnego światła.

Prace w Høvikodden weszły tymczasem w fazę finałową. Z Eugeniuszem konsultowano zagadnienia realizacyjne, i to nie tylko brzmieniowe, lecz także związane z warstwą wizualną. 13 sierpnia Rudnik zanotował:

Osiem karuzel²⁵ (o pojemności 640 obrazów lub filtrów) zainstalowane jest pod sufitem sali. Obrazy (przeźrocza) łącznie z pornograficznymi będą wyświetlane na przemian na wszystkich ścianach [...]. Reflektory pod- i nadsufitowe z tarczami z różnymi filtrami, które to tarcze będą się obracać z różną prędkością. Jednym z fragmentów iluminacji ma być jakiś film. Aparaturę filmową Philipsa (z odczytem magnetycznym) montuje się w reżyserni, w której i tak jest piekielnie ciasno, mają tam być dwa magnetofony stereo, jeden czterościeżkowy, gramofon, konsoleta. Na ścianach [...] nie będzie obrazów, bo byłyby komiczne efekty, gdyby je oświetlić barwnym światłem. O tym osobiście przekonałem Sonię Henie, która zapytała mnie, co o tym sądzę. Efekty świetlne są raczej chyba tanie. Ich autor to śmieszny bałaganiarz. Skupuje tony różnych rzeczy (osiem karuzel, dwa aparaty projekcyjne, magnetoфон, dziesiątki reflektorów różnego typu) [...] Trzyma się również synchronów. Kiedy uderzą b. niskie dźwięki, będzie zupełnie ciemno. Proponowałem jakąś grę na zasadzie kontrapunktu, nie zgodzili się [...]. Może na próbach wpadną na ten pomysł. Próba ilustracyjności może okazać się banalna²⁶.

Inauguracja placówki – oszałamiającej stylem i nowoczesnością – wypadła wspaniale, uroczystość tę 23 sierpnia 1968 zaszczycili obecnością król Norwegii Olaf V oraz księżniczka Sonja, a także wielu innych znakomitych gości. Przestrzenne prawykonanie *Solitaire* oraz pozostałe wydarzenia wieczoru stały się częścią najnowszej historii sztuki norweskiej.

14 września 1968 roku w SEPR dokonano niezwykłych nagrań. Bohdan Mazurek, Eugeniusz Rudnik i John Tilbury byli wykonawcami kompozycji przeznaczonej na obsługiwany przez nich instrument Shozyg. Pod tajemniczą nazwą, stanowiącą również tytuł utworu, kryło się urządzenie zaprojektowane i zbudowane przez Anglika Hugh Daviesa. To zestaw przeważnie metalowych przedmiotów dźwiękowych stanowiących elementy wyposażenia kuchni i warsztatu. Były wśród nich brzeszczoty, wyrzynarka, meblowe kółka osadzone na łożyskach kulkowych, różnej wielkości sprężyny, krajarka do jajek, blaszki i tym podobne miniaturowe metalofony. Pomędzy tymi elementami autor zamontował przystawki piezo-elektryczne, mikrofony kontaktowe, a całość zamknął w... okładce encyklopedii stanowiącej zgrabną skrzynkę na instrument. Na grzbiecie woluminu, z którego Davies wyrwał wszystkie kartki, widniał napis „Sho-Zyg”, stanowiący skrót zawartości haseł tomu. Z instrumentu wyprowadzono dwa odseparowane tory sygnału, a zatem poprzez połączenie z zewnętrznym wzmacniaczem Sho-zyg stawał się normalnym stereofonicznym instrumentem elektrycznym. Davies zbudował kilkanaście kopii swego urządzenia. Jedną z nich Tilbury przywiózł do Warszawy i wraz z przyjaciółmi nagrał ponaddwunastominutowy materiał. Chociaż kompozycja *Shozyg* była, ogólnie rzecz biorąc, improwizowana, tekstowa partytura Daviesa dawała konkretne wskazówki dotyczące

technik gry – za pomocą palców i/lub akcesoriów, takich jak pilniki igłowe, małe śrubokręty, żyłетки, zapalki, grzebienie, małe silniki elektryczne, pędzelki czy monety. Autor instruował też wykonawców, by podczas wykonania eksplorowali możliwości instrumentu, barwy jasne, przytłumione, dźwięki krótkie i wybrzmiewające. Kompozytor dopuścił kilka wersji wykonania. Tilbury, Mazurek i Rudnik nagrali dwie z nich. W pierwszej grał sam Anglik, a Polacy przetwarzali na żywo sygnały wychodzące z Shozygu poprzez modulator kołowy oraz filtry i urządzenia opóźniające. W drugiej wersji każdy z artystów nagrał osobno swoją improwizację. Trzy powstałe w ten sposób taśmy realizatorzy zgrali i zmiksowali w całość. Rudnik wystąpił więc w jednym utworze zarówno jako realizator, jak i instrumentalista.

1 października 1968 roku w Erling Stordahls Blindepark w Skjeberg uroczyste odsłonięto grającą rzeźbę z zainstalowanym wewnątrz nagraniem kompozycji Nordheima *Ode til lyset*, czyli *Oda do światła*. Okazało się, że obcowanie z rzeźbą jest niezrównanym doświadczeniem także dla osób widzących. Zgodnie z przewidywaniami realizatora słowiki mieszkające w parku wchodziły swymi głosami w interakcję z odtwarzaną kompozycją Nordheima. Eugeniusz wspominał:

Podczas prób ptaki zlatywały się, wyciszyłem na moment materiał z taśmy. One zaś śpiewały jak szalone, ewidentnie przybliżały się, żeby atakować niewidzialnych konkurentów w trelach. Arne mógł powiedzieć królowi, żeby kazał wystrzelać słowiki, w pobliżu znajdowała się bowiem baza NATO, ale zakomponował przebieg komputera tak, żeby nagle wyciszał materiał, zaordynował więc celowe pauzy na solo żywego słowika! Po latach znalazłem się znów późną wiosną w parku z kompozytorem, nic nie trzeba było zmieniać, modyfikować brzmień, czynna bez przerwy instalacja wciąż działała na otoczenie w pokojowej z nim symbiozie, a żywe słowiki śpiewały jak dawniej. Za bardzo odkrywczy uważam też pomysł fotokomórki liczącej przechodniów na skwerku, której pomiar wpływał na gęstość zmian, na temperaturę zdarzeń dźwiękowych. Oczywiście dziś zadanie zaprogramowanie komputera do tego typu działań jest relatywnie proste, w latach 70. pracowaliśmy na granicy fantazji i na zasadzie genialnych olśnień, które następnie mozolnie należało wcielić w życie...²⁷

Honoraria za pracę w Norwegii pozwoliły Eugeniuszowi na kupno pierwszego, wymarzonego auta. Śliczny, czerwony Volkswagen Typ 3 Stufenheck został przyprowadzony do Warszawy przez kolegę kompozytora. Gienek jeszcze przez wiele lat nie miał czasu zdać egzaminu na prawo jazdy. Pierwszym kierowcą Gienia – po osiągnięciu odpowiedniego wieku i zdobyciu uprawnień – stał się jego syn Krzysztof.

W listopadzie 1968 roku Eugeniusz zajmował się w Warszawie bieżącą produkcją, pracy nie brakowało, i to nie tylko twórczej. Konserwacją sprzętu SEPR zajmował się Wojciech Makowski, Eugeniusz jednak nadal czuł się za nią

odpowiedzialny. Jesienią tego roku wynotował szesnaście usterek aparaturowych, w tym uszkodzenie generatora marki Bruel & Kjaer, brak stabilizacji miernika częstotliwości, występujące na rozmaitych urządzeniach: nieliniowość tłumików, przydźwięki, zniekształcenia, szumy, trzaski, rozstrojenie, „pływanie” dźwięku, brak korespondencji międzykanałowej itp. Opisywał szczegółowo wady i wykonywał staranne rysunki poglądowe. Co szczególnie interesujące, kryterium stanowiła dla niego najwyraźniej ocena słuchowa, nie inżynierska, mierzona w jednostkach, lecz uwzględniająca przede wszystkim cechy dźwięku, nieraz bardzo subtelne. Słyszenie estetyzujące najlepiej chyba określa kompozytorski profil Rudnika.

Pod koniec roku, korzystając z zaproszenia Ottona Tomka, Eugeniusz ponownie zagościł w Kolonii, aby w legendarnym ośrodku WDR stworzyć utwór, tym razem własny. Była to *Vox humana*, blisko siedmiominutowa pierwsza polska kompozycja przeznaczona do projekcji czterokanałowej.

Jedną z najciekawszych realizacji autonomicznych dokonanych przez Rudnika jest *Concerto na taśmę i fortepian* Szabólcza Esztényiego. Niezwykle skomplikowany i przemyślany w najdrobniejszych szczegółach przez węgierskiego twórcę proces produkcji dzieła obejmował mikrotonowe przestrajanie fortepianu oraz stworzenie i wdrożenie specjalnego systemu przekształceń elektronicznych. Koncepcją utworu Esztényiego była symbolizacja systemowej opresji dominującej nad bezsilną i bezradną jednostką. Kompozytor w zawołowany sposób pragnął zawrzeć w artystycznej formie świadomą metaforę totalitaryzmu. Początkowo jednak nie wspominał o tym zamyśle asystującemu mu Rudnikowi, który wyprowadzony z równowagi zajmującymi całe dni nieustannie drobiazgowymi procedurami w końcu nie wytrzymał i wybuchnął, że to wszystko nie ma sensu. Esztényi spokojnie wyłożył mu wtedy swe założenia ideowe, na co Gienek roześmiał się szczerze i wypalił: „To czemu, k..., nie mówiłeś od razu?!”. Od tej chwili niełatwą pracę Rudnik wykonywał z entuzjazmem i ekscytacją, jakby wypełniał pewnego rodzaju tajną misję.

Renoma Rudnika rosła znacznie bardziej w środowiskach teatralnym i filmowym. Dla kompozytorów i muzykologów był on wciąż pariasem bez wykształcenia muzycznego. Kolejni kompozytorzy nawiązywali jednak z Rudnikiem bliskie relacje twórcze, które budowali na zaufaniu do coraz bardziej cenionego realizatora. 17 listopada 1969 roku Stanisław Radwan napisał do niego:

Gienio drogi, [...] muzykę do *Irydiona* opieram na głosie ludzkim – chóry etc., jednak zarówno dramaturgia muzyczna, jak i sceniczna domaga się zarówno pewnych deformacji, jak i rozszerzenia tej materii w kierunkach różnych, ale genetycznie spójnych²⁸.

Gdy Rudnik pojawił się w Sztokholmie na festiwalu Fylkingen, dotarło do niego, że nie jest sam. Jego twórczość idealnie wpisywała się w nurt poezji dźwiękowej, eksperymentów lingwistycznych od lat podejmowanych w Europie, a w Skandynawii w szczególności. Poznał wówczas wielu spośród stałych gości festiwalu – najlepszych twórców tego nurtu. Byli tam Bob Cobbing, Åke Hodell, Henri Chopin, Bengt Emil Johnson, Lars-Gunnar Bodin – później znacząca postać muzyki komputerowej, François Dufrêne, Brion Gysin – aktywny potem w kulturze alternatywnej, Bernard Heidsieck, Ferdinand Kriwet, a także wybitny teoretyk sztuki i artysta Dick Higgins.

26 sierpnia 1969 roku kierownictwo Redakcji Muzycznej Programu Trzeciego Polskiego Radia w osobach Andrzeja Kormana i redaktora naczelnego Jana Mietkowskiego zaprosiło Eugeniusza do udziału w konkursie na sygnał stacji. Główne założenie sformułowano jako „maksymalna różnorodność z przewagą muzyki rozrywkowej”, czas trwania od trzech do dziesięciu sekund, a nagroda wynieść miała trzy tysiące złotych. Rudnik nie wygrał konkursu, lecz wysłana praca spodobała się kierownictwu Programu Pierwszego. Wówczas na antenie tej rozgłośni pojawiły się charakterystyczne elektroniczne dżingle Rudnika, z których przynajmniej jeden, wykorzystywany później w popularnej audycji „Lato z Radiem”, przetrwał na antenie pół wieku!

Rondo skomponowane przez Rudnika w 1969 roku to forma trwająca sześć i pół minuty, złożona z wysublimowanych transformacji ludzkiego głosu. Zbudowana jest z uporządkowanych struktur. W kompozycji słychać dbałość autora o atrakcyjność brzmieniową. Brzmienie mowy w barwnych ujęciach Rudnika fascynuje, uwodzi, oczarowuje.

Szkoda, że nie doszło do muzycznego spotkania Eugeniusza Rudnika z Mateuszem Świącickim. Plany współpracy – jak się zdaje – przybrały już konkretny kształt, bo znakomity jazzman z myślą o przyszłych działaniach z Eugeniuszem zatrudnił w swoim zespole Bez Atu „dwóch gitarzystów – maniaków eksperymentalnego big-beatu”²⁹. Z korespondencji wynika, że nie udało się pogodzić zobowiązań i znaleźć terminu odpowiadającego obu artystom. Gdyby do tej współpracy doszło, nastąpiłoby istotne polskie zdarzenie artystyczne łączące jazz, rock oraz elektronikę, i to jeszcze latach sześćdziesiątych.

- 1 W 1995 kończyłem studia na warszawskiej AMiFC. Doskonale pamiętam, że *Korzeń* był
- 2 jedynym tytułem Rudnika w zasobach uczelnianej fonoteki. O nagraniach płytowych ani
- 3 innych dostępnych w raczkującym wówczas Internecie naturalnie mowy nie było. To oczy-
- 4 wiście szczegół, ale zabawne, że z kilkuset kompozycji Rudnika powstałych po 1965 katalog
- 5 akademickich zbiorów zakończył się w na jego wczesnej miniaturze.
- 6 Wypowiedź Józefa Mayena, nagranie w archiwum Eugeniusza Rudnika.
- 7 Eugeniusz Rudnik, *Lekcja – eksplikacja*, maszynopis w archiwum E. Rudnika.
- 8 „Radio i Telewizja” 1966, nr 48.
- 9 List Krzysztofa Szlifirskiego do dziekana Wydziału Elektrycznego wyższej Szkoły Inżynierskiej,
- 10 2.10.1965, kopia w archiwum E. Rudnika.
- 11 Rozmowy z Eugeniuszem Rudnikiem do filmu *Gieniu, ratuj!*, reż. Bolesław Błaszczyk, prod.
- 12 TVP, 2008.
- 13 List Józefa Patkowskiego do Eugeniusza Rudnika, maszynopis w archiwum E. Rudnika.
- 14 Ibidem.
- 15 Ibidem.
- 16 Ibidem.
- 17 Eugeniusz Rudnik, Sprawozdanie z podróży do NRF, październik 1967, archiwum E. Rudnika.
- 18 Składanie sprawozdań było obowiązkiem pracownika Radia i Telewizji. Bezpośrednio wyma-
- 19 gał ich w formie pisemnej Sergiusz Mikulicz, pełnomocnik do spraw kontaktów z zagranicą.
- 20 Wypowiedź Eugeniusza Rudnika, nagranie w posiadaniu autora.
- 21 Ola Nordal, *Rola Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia w karierze kompozytorskiej*
- 22 *Arne Nordheima*, [w:] *Czarny pokój i inne pokoje. Zbiór tekstów o Studiu Eksperymentalnym*
- 23 *Polskiego Radia*, Warszawa–Łódź: Fundacja Automaton–Muzeum Sztuki, 2018.
- 24 Eugeniusz Rudnik, *Notatnik 1967–1971*, archiwum E. Rudnika.
- 25 Ibidem.
- 26 Anna Skrzyńska.
- 27 Tytuł utworu Bohdana Mazurka.
- 28 E. Rudnik, *Notatnik 1967–1971*, op. cit.
- 29 Ibidem.
- 30 Ibidem.
- 31 *Colorazione. Solitaire. Signals*, wyd. Philips, 1969.
- 32 E. Rudnik, *Notatnik 1967–1971*, op. cit.
- 33 Ibidem.
- 34 Eugeniusz Rudnik, *Ważne norweskie*, archiwum E. Rudnika.
- 35 Tzw. Kodak-Karuzele – magazynki z przeżroczami.
- 36 E. Rudnik, *Notatnik 1967–1971*, op. cit.
- 37 Wypowiedź E. Rudnika, nagranie w archiwum autora.
- 38 List Stanisława Radwana do Eugeniusza Rudnika, 17.11.1969, rękopis w archiwum E. Rudnika.
- 39 List Mateusza Świąćckiego do Eugeniusza Rudnika, 29.10.1969, archiwum E. Rudnika.

Gry. 1970–1973

Czym żył Rudnik na początku 1970 roku? Odpowiedź na to pytanie można znaleźć w jego notatkach. Były to między innymi: muzyka kreowana „*in statu nascendi* (może Moog), rozwinięcie metody pracy nakładczej – zwiększy to przepustowość i efektywność pracy, uczyni ją lżejszą. Odblokuje się czas na dokumentację i opracowania technologiczno-estetyczne. Odblokować czas na systematyczne i kontrolowane dźwiękotwórstwo”¹.

Rudnik zyskał już pewną rozpoznawalność w Skandynawii. W styczniu 1970 roku otrzymał telegram od duńskiej sekcji ISCM, zaproszono go do udziału w koncercie monograficznym Nordheima. Według prasy podczas wieczoru muzycznego, który odbył się 4 lutego w kopenhaskim Muzeum Sztuki Antycznej Glyptotek, „inżynier z Warszawy zademonstrował imponujący spokój i rzadko spotykany profesjonalizm”². W Kopenhadze Eugeniusz odbył jeszcze robocze spotkanie z autorami projektu skandynawskiego pawilonu na Expo w Osace, ustalając kwestie przestrzennej selektywności dystrybucji dźwięku w kompozycji Nordheima. Potem do 11 lutego pracował z nim w Oslo. Tu też konsultował realizację baletowego spektaklu telewizyjnego z muzyką Antonia Bibala, poświęconego kosmonautom, którzy oddali życie w służbie nauki.

Kolejne krajowe zamówienie popchnęło Eugeniusza na nową ścieżkę rozwoju zawodowego i ku ekscytującemu wyzwaniu. *Gry* to niemal półgodzinny film muzyczno-baletowy. Była to superprodukcja polskiej telewizji, pierwszy w jej historii program nakręcony w kolorze. Choreografię opracował Conrad Drzewiecki, kostiumy zaprojektowała Xymena Zaniewska, a scenografię – Mariusz Chwedczuk. Reżyser Grzegorz Lasota stworzył widowisko, jakiego wcześniej nie było. Ilustrowane muzyką Rudnika, stało się najlepszą artystyczną produkcją telewizyjną świata w roku 1970, uhonorowano je bowiem nagrodą Prix Italia wręczoną na prestiżowym konkursie we Florencji. Jury wyróżniło program właśnie za ilustrację muzyczną, ale podkreśliło też doskonałą współpracę wszystkich twórców *Gier*. Początek spektaklu to odkrywanie przez tancerza przestrzeni,

kształtów, form i barw. To poznanie porządku świata, które wykreował swym tańcem słynny Gerard Wilk, zostaje zachwiane przez pojawiające się kolejne postacie kobiece. Miłosny niepokój, chaos pragnień ucieleśnione są w końcu przez dwanaście par tancerzy. Widz jest świadkiem inkarnacji dwóch światów – „ty i ja”, „my i oni”. W filmie nie pada ani jedno słowo, ale obraz i dźwięk wciągają odbiorcę w gry miłości, pożądania, losu i śmierci.

Zdjęcia Jana Laskowskiego, ruch, światło, kolor, dynamizm, montaż, kostiumy, metamorfozy wykonawców, nawet ich olśniewający fantazją i wyobraźnią makijaż oraz wolny od banału erotyzm budują wyjątkowy nastrój dzieła. Film nagrodzono również Brązowym Lajkonikiem w Krakowie. Widowisko nie mogło być jednak w tamtym czasie wyemitowane w kraju. Telewizja Polska nadawała wówczas wyłącznie program czarno-biały. Uznano, że w wielu scenach kolor niesie zawartość dramaturgiczną i zaprezentowanie go w czarno-białej telewizji nie ma większego sensu. Wkrótce pojawiła się możliwość nadawania w kolorze, jednak o filmie zapomniano. Nigdy nie został wyemitowany w macierzystej telewizji, a archiwalna kopia *Gier* jest już zapewne w fatalnym stanie technicznym. W *Grach* użył Rudnik między innymi nagrań muzyki J.S. Bacha i poddał je elektroakustycznym odkształceniom. Materia, z której utkał zdecydowanie psychodeliczne brzmienie filmu, to ścinki Bachowskich fraz włączane do własnych struktur, subtelna gra motywami i budowanie przepięknych pejzaży, jakby organicznie zrosniętych z warstwą wizualną, niewolną od gwałtownych interwencji, chropawych i nagłych zdarzeń fonicznych.

W choreografii wykorzystywano czterdziestometrowe wstęgi szyfonu poruszane przez tancerkę, polacie aksamitu i atlasu unoszone powietrzem z dmuchawy, rozmaite olbrzymie geometryczne formy, na przykład kolorowe kule podrzucane lub przetaczane przez tancerza, w niektórych scenach postaci poruszały się w kilkuset kilogramach kleistej mazi. To studium ruchu i kształtu Rudnik opisał dźwiękiem. Cała wizja, wypełniona ruchomymi formami i barwami, była dla niego partyturą. Znalazło się tu miejsce i na narrację, i na emocje. We Florencji podkreślano, że w warstwie muzycznej *Gier* elektronika spleta się i dopełnia z idiomem baroku. Doceniono twórcze przetworzenie muzyki Bacha. Chwalono dojrzałość muzycznego i choreograficznego eksperymentu przeprowadzonego na bazie najwyższej muzycznej tradycji, którą ucieleśnia Bach. Nietrudno zrozumieć rozgoryczenie Eugeniusza podziałem nagrody finansowej związanej z Prix Italia. Gratyfikację w wysokości 2400 dolarów (przyznaną – przypomnijmy za oryginalną warstwę muzyczną) rozdysponowano w Polsce wśród twórców filmu następująco: reżyser otrzymał 950 dolarów, dwie autorki scenografii – po 550 dolarów, choreograf – 450, autor zdjęć – 200. Eugeniusz musiał zadowolić się sumą 250 dolarów, co oczywiście i tak stanowiło w PRL kwotę niemalą, była to bowiem równowartość

średniej rocznej pensji. Film zaprezentowano także we francuskim ośrodku muzyki elektronicznej w Bourges. Gry wyemitowano 2 czerwca 1972 w cyklu „Films et musique expérimentale” i prawdopodobnie na tym dzieło zakończyło swój ekranowy żywot.

12 października 1970 roku Rudnik rozpoczął pracę nad kolejną zakrojoną na wielką skalę kompozycją. W grubym notatniku, opatrzonym nagłówkiem *Cała prawda o tym, jak powstawaliśmy „My”*, Eugeniusz opisał wszystkie teoretyczno-formalne elementy i warianty projektu o roboczych tytułach *Pauza* lub *Przerwa*. Wstęp miało stanowić nagrane ogłoszenie konferansjera: „Proponuję 10 minut przerwy”, następnie słuchacz miał stać się uczestnikiem osobliwego antraktu przedstawienia cyrkowego. Opracowywaną formę autor określił w szkicu jako „funk-ballet” – „balet radiowy”. W zamyśle twórcy miał to być „traktat o anatomii absurdu, gdzie nie najważniejsze są te czy inne obiekty (struktury dźwiękowe), lecz połączenia z innymi służyć mają próbie docieczenia głębszych i ogólniejszych zasad rodzących te niedorzeczności i absurdy, których my sami jesteśmy autorami. My ludzie”³.

Warto przyjrzeć się niektórym teoretycznym założeniom utworu mającego ostatecznie przyjąć tytuł *My*, najlepiej bowiem odzwierciedlają ówczesne horyzonty autora. Wśród pomysłów znalazły się: „Dwie różne narracje z dwu różnych kanałów, różne tzn. sprzeczne sobie”, „Po tańcu na linie skoczek spada i dzieci wybuchają śmiechem”, „Zasada montażu filmowego – zaduma, spostrzeżenie szczegółu (można zatrzymać taśmę i powtórzyć). Zatrzymanie na »Józef Stalin«”, „Bardzo realistyczny materiał głęboko deformować. W trakcie koncertu np. skrzypcowego, zaczyna kaszleć dziecko chore na koklusz. Ten kaszel przeradza się w strukturę, która trwa po zerwaniu koncertu”, „Cięż bez sensu”, „Ksiądz – środek. Ksiądz przechodzi z tacy na lewo”⁴.

W notatkach do projektu *My* Eugeniusz opisał ideową osnowę swej artystycznej wypowiedzi, pomiędzy uwagami o utworze zapisuje refleksje o swej twórczości:

Zbieram odpady i strzępy świata dźwięków i buduję z nich metaforyczną całość. Słuchacz ma być wciągnięty w narrację, musi czuć się niejako w środku akcji, nie jako obserwator, lecz jako uczestnik i współautor [...]. Sytuacje w moim pojęciu dowcipne wymagają od słuchacza wysiłku (ich rozszyfrowania). Zdarzenia miały być nowo kreowanymi sytuacjami, noszącymi w sobie gorzki humor, ale pełen sympatii dla człowieka⁵.

Z myślą o słuchaczu, o „zwykłym człowieku” Rudnik zbudował atrakcyjny eksperyment percepcyjny. Nieświadomie zbliża się w tym do myśli konstruktivistów, wierzących w niewymagającą wyjaśnień siłę „nowych form”.

Eugeniusz w projekcie zastosował rozwiązania znane z filmów Eisensteina i Pudowkina, różne typy montażu – atrakcji: równoległy, skojarzeniowy, analogii, refrenowy. Pragnąc „unicestwić wszelki ład, próbować zasad innego porządkowania”, podsuwa odbiorcy całe serie wyrafinowanych, lecz zdecydowanych skojarzeń. Wśród mniej więcej setki źródeł jest i głos samego autora odbierającego telefon. Są piosenki, rozmowy, kłótnie, ekstatyczne okrzyki. Rudnik zabiera słuchacza na apele harcerskie i wojskowe, na capstrzyki, na gwarny targ, stawia go na sali sądowej. Nie waha się przed brutalnością ani w warstwie treściowej, ani w brawurowym montażu. Gdzieś słychać zamierzone wadliwe wejścia materiałów, ostre cięcia i rozmaite foniczne brudy, za które niektórzy odbiorcy lubią dźwiękowy dokument. My to także wycieczka Rudnika w nadrealizm, to krzywe zwierciadło, szydercza, psychodeliczna hiperwizja. My jako kompozycja jest ciągiem sekwencji, w których dominującą rolę odgrywają głos i słowo. Ich obecność i rozmieszczenie podlega jednak „gramatyce i składni muzycznej”, nie zaś literackiej.

Ukończoną niemal dwudziestoosmiodminutową pracę opatrzył Rudnik rozbudowanym komentarzem, nie do końca oczywistym, publikowanym później jako omówienie kompozycji. Czytamy w nim między innymi:

Człowiek często nie zauważa rzeczy, które nie są jakoś zdeformowane. Banalność jest nieostrzegalna. Ale istnieje przecież wokół nas w formie zdarzeń, sytuacji, rzeczy, przedmiotów i zachowań ludzkich. Nawet najbardziej bogate i barwne życie jest po brzegi wypełnione banałem codzienności. Z drugiej strony te najprostsze działania ludzkie zawierają pewną domieszkę tajemniczości, niesamowitości, magii czy bezsensu. Oczywiście dostrzeganie ich zależy od woli i intencji obserwatora. Próbowalem słuchać uważnie [...]. Za szczególnie interesujące uważam te sytuacje, wyrażone głosem, w których demonstruje się określona (często wymuszona lub bierna) relacja: jednostka – zbiorowość (grupa, tłum, masa).

Np.: kapłan – wierni, dyrygent – orkiestra, wykładowca – słuchacze, dowódca – żołnierze, sprzedawca – klienci.

Nie akceptuję anarchii. Pytam. Skąd respekt dla animatora działań zbiorowych, skąd wypływa konieczność jego kreacji? Dlaczego tworzymy zastępowego, komendanta, wodza, Führera, autora czerwonej książeczki czy bóstwo? Dlaczego może ulec psychozie 50, 150, czy nawet 700 milionów ludzi? Czy jest to tylko nie podlegająca dyskusji konieczność organizacji społeczności ludzkiej, czy może działanie w kierowanej grupie daje jednostce, często jakże złudne poczucie zwiększonego bezpieczeństwa? Ale przecież najpewniej umiera się w najlepiej zorganizowanej grupie jak w wojsku. Dlaczego? [...] Utwór rozgrywa się we właściwym czasie i własnej przestrzeni. Stereofonia nie służy tu odwzorowaniu „przestrzeni pierwotnej”, w której rozgrywały się zdarzenia i akcje. Jest środkiem, a nie celem. Chciałem

zbudować formę radiową, to jest utwór, który mógł powstać i może istnieć tylko na taśmie magnetofonowej. Świadomość tego faktu i spełnienie wynikających stąd wymogów uważam za warunek *sine qua non* przy próbie szukania nowych form radiowych. Każda inna postać jego bytu zawierałaby zbyt duży stopień niedookreśloności, o wiele większy niż partytura, tekst czy scenopis. Podstawowym tworzywem utworu są materiały ze zbiorów „taśmoteki efektów” – instytucji bardzo radiowej i jednocześnie przedziwnej. Pełno tam rzeczy zaskakujących, osobliwych, wręcz niewiarygodnych. Bóg jeden wie, kto, kiedy i dla czego utrwalił na taśmie niektóre zdarzenia, nazwał je efektem akustycznym i opatrzył odpowiednim numerem katalogowym. Czerpanych stąd materiałów nie upiększałem. Zachowałem ich chropawość, wrażliwą jakość techniczną i szarość. Traktowałem je jako tworzywo dane i świadomie nie dokonywałem renowacji. Te „podłe materie” wykorzystałem nie przez zamilowanie do brzydoty, lecz przez szacunek dla faktu. Czy warstwa znaczeniowa utworu, którą próbowałem formułować, jest w tej pracy najważniejsza? Nie. Nie musi być nawet dokładnie tak rozumiana. Dla mnie równie ważna jest muzyczna logika wyводу. Jednym z komponentów tej propozycji jest świadomość bardzo subiektywnej reakcji człowieka na dźwięk. Liczę na to. Ludzie – „święci pańscy” chyba również – noszą w sobie czerni o barwie smoły obok nieskazitelnej bieli. Te dwie barwy słysząc w ich głosie! Ja operuję szarością – sumą obu.

Tytuł utworu „MY”. My znaczy my – ludzie. Nie – Ourselves, jak przetłumaczono tytuł na konkurs Prix Italia lecz bardziej: „We the People”⁶.

Eugeniusz trafnie opisywał *My* jako publicystyczno-poetycki traktat dźwiękowy. Tym projektem antycypował jednocześnie potężne formy, które miał kreować w następnych dekadach. Kompozycja była nominowana do Międzynarodowego Konkursu Sztuki Radiowej i Telewizyjnej Prix Italia, odbywającego się w 1970 roku we Florencji w kategorii słuchowiska radiowego.

Z konkursu tego przywiózł laury za film *Gry*. Szczególnie zależało mu jednak na tym, by *My* stało się przynajmniej przedmiotem oficjalnego zamówienia szefa SEPR, ale nie udało się tego osiągnąć. Rozczarowany pisał: „Zakup *My*, albo skasować. ZKP – nie interesuje mnie tak jak i Spatif czy inne niyorganizacje ani życzę sobie kupczenia walorami, które posiadam”⁷.

My stało się przedmiotem wnikliwych analiz i refleksji językoznawców, muzykologów i ludzi radia. W utrwalonym na taśmie zapisie poświęconym utworowi Rudnika wypowiedzieli się Krystyna Laskowicz, Magdalena Radziejowska, Aleksander Jackiewicz, Aleksander Małachowski, Józef Mayen. Wypowiedzi te uświadamiają, że interpretacja dzieła jest interesującym otwartym procesem, zwłaszcza dzieła tak złożonego jak radiowa hybryda gatunkowa stworzona przez Rudnika.

W tym samym czasie Arne Nordheim zaprosił Eugeniusza do współpracy przy spektakularnym przedsięwzięciu – tworzeniu muzyki do multimedialnej

instalacji w pawilonie skandynawskim Wystawy Światowej w Osace w Japonii, w 1970 roku. Wśród notatek Eugeniusza na temat założeń ideowych prezentacji czytamy: „dlaczego wzięliśmy kurs na samobójstwo, przegrywamy walkę ze środowiskiem, sytuacja kryzysowa, odwiedzający sami mają formułować komentarz, sztuka wprzęgnięta do walki o sumienie”⁸. Istnieje partytura dźwiękowej ilustracji skandynawskiej wystawy. Jest to wykonany przez Rudnika w jednym egzemplarzu kolorowy kolaż złożony z dowcipnych rysunków kredkami i z powycinanych fragmentów gazet naklejonych na wielką płachtę papieru. Sześć taśm o czasie trwania od siedemnastu do dwudziestu dwóch minut, opisanych jako „Osaka plus minus”⁹, zmontowano do 10 kwietnia 1970 roku w Warszawie. Na Expo odtwarzane były w pętach symultanicznie, nieprzerwanie przez sześć miesięcy trwania imprezy. Podczas projektowania dźwięku Rudnik, prócz szeregu notatek, sporządził też robocze ilustracje plastyczne poszczególnych taśm, posługując się wyciętymi z gazet fotografiami. Tak wizualizował dla siebie ogólną ideę każdej warstwy dźwiękowej. Brzmiąc jednocześnie, podczas prób, zmieniały się w chaos – zbyt gęsty i męczący. Gienek przywołał maksymę Hansena „gdyby nie chmury, nigdy nie zauważylibyśmy błękitu nieba”. Inżynier zasugerował Norwegowi włączenie do projektu lżejszych interludii o ściśle uporządkowanej strukturze. Była to typowa muzyka generowana elektronicznie. Na wystawie „o stałej godzinie wciska guzik Japonka i leci ten rzęch”¹⁰ – zapisywał Gienek.

Prezentacja Skandynawów podczas tej Wystawy Światowej przyjęła postać ekologicznego alarmu dla Ziemi. Był to projekt interaktywny, odwiedzających angażowano do działania na przykład w ten sposób, że każdy z nich otrzymywał ekranik wielkości rakietki do ping ponga. Manipulując tą płaszczyzną, odbiorca musiał „złapać” ultrafioletowy obraz rzucany z naściennych projektorów. Już w czasie trwania wystawy w Osace Rudnik stworzył we współpracy z Tadeuszem Zimeckim audycję radiową pod tytułem *Za dwadzieścia parę lat*, przybliżającą ideę skandynawskiego pawilonu. Tekstowi czytanemu przez lektora towarzyszyła ścieżka dźwiękowa, którą stanowiła, rzecz jasna, praca Nordheima, odpowiednio przez Rudnika zmontowana i zaadaptowana. Przed jej nagraniem Gienek naszkicował przebieg zdarzeń, posługując się zestawem flamastrów i tworząc estetyczną, atrakcyjną plastycznie partyturę audycji radiowej. To jeszcze jeden dokument jego kompozytorskich predyspozycji i kompetencji.

Eugeniusz z pewnością miał nadzieję, że będzie mógł wziąć udział w przygotowaniach do uruchomienia olbrzymiej instalacji podczas tak ważnego wydarzenia, jakim było Expo. Linie lotnicze SAS zapewniały Rudnikowi transkontynentalny przelot. Niestety Polskie Radio nie wyasygnowało funduszy na diety wyjazdowe, co uniemożliwiało pokrycie kosztów pobytu w Japonii.

Polskę na wystawie światowej w 1970 roku reprezentowała między innymi słynna w PRL-u Łódzka Milicjantka¹¹.

Zgodnie z ekologicznym przesłaniem ekspozycji pawilonu Nordheim dokonał udanego recyklingu prac wykonanych z Rudnikiem. Całość zestawionych ze sobą materiałów zatytułował *Lux et Tenebrae* (o podtytule *Osaka Impression*), a na ich podstawie skomponował jeszcze utwory *Poly-poly* oraz *Fem Osaka Biter*, w którym pojawia się głos Anny Skrzyńskiej czytającej po polsku fragmenty życiorysu Nordheima.

W Polsce Nordheim zmontował też swą muzykę do norweskiego filmu dokumentalnego poświęconego Expo, a pod koniec 1970 roku Eugeniusz realizował *Pace*, kompozycję zamówioną u Nordheima przez Polskie Radio, to jest przez Patkowskiego.

23 grudnia w Malborku Rudnik uczestniczył w posiedzeniu rady przygotowującej realizację multimedialnego widowiska *Cena wolności*, do którego scenariusz napisał Andrzej Szczypiorski. W obecności dwóch ministrów i muzealników wyznaczano zadania. Reżyserem monumentalnej realizacji, której koszt oszacowano na dwa i pół miliona złotych, został Szwed Sture Balgård. Rudnikowi powierzono opracowanie projektu technicznego urządzeń elektroakustycznych, wybór materiałów dźwiękowych oraz przygotowanie szkicu warstwy dźwiękowej. Miał też przeprowadzić próby układu sterowania, uruchomienie wstępne oraz określenie formy ostatecznej widowiska.

Prostokąt dynamiczny Józefa Robakowskiego z warstwą dźwiękową stworzoną przez Rudnika to film z 1971 roku. Dziś jest cennym dziełem w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Minimalizm formy i środków dominuje nie tylko w obrazie. Jako tło dla barwnych geometrycznych wariacji Rudnik wprowadza jednorodne generowane tony o długich wybrzmieniach, na równoległym planie dźwiękowym umieszczając uporczywe rytmiczne ostinato. Dźwięk ten jest aluzją do dynamiki maszyny, widzowi może się kojarzyć z niewidzialną automatyczną prasą formującą na gorąco bryłę obserwowanego prostokąta. Maszyny fascynowały Rudnika, a nawet – jak sam przyznawał – były jedną z jego obsesji towarzyszących mu od pierwszych samodzielnych twórczych prób na taśmie, realizowanych w 1959 roku. Trwające niewiele ponad dwie minuty dzieło obu artystów cechują homogeniczność i prostota.

W marcu 1971 roku Kotoński donosił w liście z Berlina Zachodniego:

Drogi Gieniu! Przed kilku dniami oglądaliśmy w telewizji przeszło półgodzinny film o Pendereckim produkcji WDR, na którym obok sławnych ludzi, jak Skrowaczewski, Ormandy, Penderecki senior oraz Ludwik Erhardt zobaczyliśmy w dużych zbliżeniach pięknie mówiącego po niemiecku Eugeniusza Rudnika. Film nadawano o 21.30 na pierwszym programie, to znaczy, że oglądało go kilkanaście milionów ludzi¹².

Wkrótce Rudnik zadebiutował w Skandynawii jako kompozytor. Na IV Festiwal Fylkingen udał się na osobiste zaproszenie Larsa-Gunnara Bodina. 18 kwietnia poleciał rejsem Polskich Linii Lotniczych LOT do Sztokholmu, a trzy dni później jego utwór po raz pierwszy zabrzmiał publicznie. Była to kompozycja *Divertimento*, poświęcona pamięci Guillaume'a Apollinaire'a. Założeniem warsztatowym Gienia w tym ponaddziesięciominutowym utworze było ukrycie przed słuchaczem „technologii” muzyki na taśmę, która – jak uważał – „winna być środkiem, a nie celem”¹³. Ten montażowy majstersztyk pierwotnie nosił tytuł *Divertissement poétique*. Rudnikowi udało się zrealizować zamierzenie, by kompozycja mogła oddziaływać w sferze ekspresji muzycznej, ale i poetyckiej. Tytuł sugeruje zabawę i lekkość. Adekwatny do tego charakteru jest sposób użycia źródeł. Są to wokalizy z nagrania filmowego, a także fragmenty innych nagrań – piosenka zespołu Filipinki, audycja „Rewia przebojów”, dziecięca piosenka, oracja Lucjana Kydryńskiego, szepty dziewcząt, tekst *Tutuguri* wykorzystany przez F.B. Mâche'a do realizowanej w SEPR kilka lat wcześniej kompozycji *Nuit blanche*, interpretowany przez Andrzeja Łapickiego, komentarz nagrany przez Annę Skrzyńską do audycji „Horyzonty muzyki”, tekst poetycki czytany przez Irenę Jun, użyty wcześniej przez Bogusława Schaefera do *Monodramu*, fragment *Króla Ubu* czytany po szwedzku oraz nagranie dyskusji astronomów rozprawiających o filozofii czasu. „Zbiór ten składał się z »okruchów«, które w swym pierwotnym, nieartystycznym bycie urzekły mnie swoistym niepowtarzalnym pięknem”¹⁴.

W daleko posuniętej transformacji materiału Rudnik starał się „zachować szacunek dla tworzywa o niezwykle szlachetności, jakim jest głos ludzki”¹⁵. Pozostało sporo notatek produkcyjnych do utworu, niezwykle ciekawych pod kątem wyjątkowego stosunku twórcy do słowa i ludzkiego głosu. Na uwagę zasługuje też fakt użycia w *Divertimento* instrumentu Mooga. „Firmowa” prezentacja utworu w SEPR odbyła się 29 marca 1971 roku, kompozycja została pozytywnie przyjęta przez współpracowników, lecz Eugeniusz nie mógł doczekać się opinii zagranicznych słuchaczy z odmiennego wówczas pod każdym względem świata. Prawykonanie *Divertimento* miało miejsce 21 kwietnia 1971 roku i obyło się w Szwecji. Był to niezaprzeczalnie sukces. Eugeniusz pisał: „Mój utworek zyskał bardzo dobre recenzje ustne i w prasie. Wszyscy dostrzegli w nim porządek, rozwój i przede wszystkim myślenie muzyczne. Również forma została, powiem, odczytana”¹⁶. Rudnik bez trudu zjednał sobie przyjaciół w międzynarodowym gronie artystów. Kompozytor i poeta Sten Hanson napisał do Eugeniusza po jego powrocie do kraju: „Bardzo się cieszę, że byłeś. Polubiłem twoje piękne utwory i Ciebie osobiście. Naturalnie mam nadzieję, że nasze kontakty będą częstsze”¹⁷. W odpowiedzi Gienek prosił:

...chciałbym, abys zechciał przeprosić naszych wspólnych przyjaciół, jeśli w moim zachowaniu, gestach, opiniach mogło być coś, co ich dotknęło [...], jesteśmy różni od Skandynawów, [...] mój sposób bycia był autentyczny, wyzbyty wszelkich gier teatru dyplomatycznego, [...] najważniejszym jest, aby być wiernym sobie, a nie protokołowi [...] dziwnym trafem, wiele spraw artystycznych bardzo nas łączy¹⁸.

Gienek korespondował również z innym kompozytorem – Bengtem Emilem Johnsonem, który obiecał mu rekomendację w Hessischer Rundfunk w sprawie festiwalowej emisji utworu *My* w rozgłośni frankfurckiej. Bodinowi, który po raz pierwszy zaprosił go do Sztokholmu, dziękował:

Czas ten był dla mnie wielką szkołą, przygodą artystyczną, intelektualną i towarzyską [...].
Cieszę się, że moja twórczość jest bliska temu, czemu patronuje Twoja Organizacja¹⁹.

Eugeniusz wspominał w liście do Bodina o swych próbach dotyczących dźwięku spacializującego – ruchomego w przestrzeni. Informował go też o rozmowie z Markowskim, dyrektorem artystycznym wrocławskiego festiwalu *Wratislavia Cantans*, na który szykowano duży koncert muzyki z kręgu Fylkingen. Dzięki Gieniowi prezentacja ta (i to dwukrotnie) odbyła się we Wrocławiu już w końcu sierpnia 1971 roku. Również i tu zabrzmiało Rudnikowe *Divertimento*, które miesiąc później zaprezentowano w wilanowskim Muzeum Plakatu podczas Warszawskiej Jesieni, w październiku w Oslo, w ośrodku Henie Onstad, a w listopadzie w salzburskim Mozarteum. 21 lutego 1972 roku utwór zagrano w warszawskiej Filharmonii Narodowej w ramach cyklu „Muzyka kreowana”, następnego zaś dnia w Klubie „Stodoła”. *Divertimento* w spektakularny sposób rozpoczęło swe życie koncertowe i antenowe.

Gienek skrupulatnie notował, jakie wrażenie wywarły na nim utwory, których słuchał wiosną podczas Fylkingen. Mówią one wiele o jego sposobie odbierania nowej muzyki. Przy utworze B.E. Johnsona *The Mirror of Thirst* zapisał: „Drgawki modulatorowe albo po generatorze impulsów. Dużo ciszy. Grup. Organizacja wybitnie horyzontalna”.

- Ake Hodell, *USS Pacific Ocean* – „Nieporadność realizacyjna. Nie integruje się”.
- François Dufrêne, *Paris–Stockholm* – „Duszenia, jęki, pocałunki, pornofonia – poprawione pogłosem, mało przetworzone [...] całość ekshibicyonistyczna i obrzydliwa”.
- Bob Cobbing, *Chamber music* – „Całość zrobiona ze słów, jakie pojawiają się u Joyce’a. Technika służy tu tylko do zagęszczeń. Muzyka jest tylko w interpretacji aktorskiej”.

- Erik Thygesen, *Passions/Surfaces* – „Wokaliza monofoniczna, tekst kobiecy. Ma być z założenia sentymentalna [...]. Oddechy onanistyczne. Trochę płaczu [...]. Trochę infantylne”.
- Lars-Gunnar Bodin, *Winter events* – „Elektronika wczesna, wysiękowa [...]. Ma atmosferę. Nie boi się ciszy, panuje nad dynamiką. Pewna artykulacja”.
- Henri Chopin, *Le bruit de sang* – „Czysty bruityzm, przez który przeciskają się ślady głosu”.
- Bernard Heidsieck, *Biopsies* – „Różnorodny teksty na kupę. Nic się nie dzieje. Trochę filtrowania. Jakieś rozmowy na kablu”.
- Arne Mellnas, *Far out* – „Cały czas cieknie muzyka do tyłu. Rak jednosłowny staje się bardzo nękający. Cały utwór jest praktycznie raczny, żeby nie powiedzieć d’raczny. Artysta miał dużo odwagi, robiąc coś takiego”.
- Franz Mon, *Blaiberg Fun Era*²⁰ – „Bardzo głęboka transpozycja, aż do głębokości impulsów [...] Zacięcie eschatologiczne”.
- Anne Lockwood, *End* – „Całość jest przeciw współczesnej technologii. Zjemy (jemy) własne dzieci. Całość zbyt dogmatyczno-dydaktyczna”²¹.

Jeszcze w Szwecji Eugeniusz sformułował zwarte impresje, w których między innymi zauważa:

Większość z autorów *text-sound compositions* to oczywiście ludzie myślący zdaniem, a więc czas jest dla nich czymś, z czym można się nie liczyć. Można to nazwać brakiem dyscypliny i oszczędności w gospodarowaniu nim [...]. Wielkie wrażenie zrobił na mnie Luca (stara emigracja rumuńska). [...] Wiersz absolutnie cudowny. Chce się paść na kolana przed mową francuską²².

Gienek był zawiedziony niedostatecznym wykorzystaniem możliwości wyrazowych, jakie dawała czterokanałowa dystrybucja dźwięku. Zauważył, że dla wszystkich twórców prezentujących się na festiwalu kompozycja była zajęciem pobocznym. Trzej pracowali, podobnie jak on sam, jako technicy, trzech innych było wydawcami, a jeden reżyserem.

Pokłosiem kontaktów nawiązanych na festiwalu był przyjazd Christera Grewina do Warszawy w listopadzie 1971 roku. W asyście Eugeniusza zrealizował on wtedy w SEPR swoją kompozycję *Dialogi*.

Eugeniusz, zachęcony szwedzkim sukcesem *Divertimenta*, niemal od razu po powrocie 18 maja 1971 roku rozpoczął nowy autorski projekt. Kilkakrotnie wypisał czerwonym kolorem w swym notatniku swoje motto: „Co ja myślę, to ja powiem”²³, zachowując układ partyturowy, w którym kolejne głosy z opóźnieniem po poprzednim wypowiadają podaną frazę. Poniżej widnieje złożona z wyrazów „fuga”, a pośród nich na przykład: „niech żyje”, „baczność”,

„ognia”, „start”, „w imieniu”, „mama”, „tak”. Przy odczytywaniu, w następstwie wielopoziomowych spiętrzeń miało dochodzić do znaczeniowych spłotów rodzaju: „niech żyje start” czy „w imieniu ognia”. Takie były podwaliny idei utworu, który miał Gienkowi przynieść międzynarodowe laury i prawdziwą sławę. Prekompozycyjny plan pracy przewidywał sto pięćdziesiąt godzin produkcji utworu w Warszawie i dwadzieścia pięć godzin w Sztokholmie, Utrechcie lub Paryżu, czyli w miejscach, w których istniały warunki do realizacji wersji kwadrofonicznej i które dzięki kontaktom Józefa Patkowskiego były dostępne. Miejscem pierwszego wyboru było studio Sveriges Radio w Sztokholmie, najbardziej zresztą wygodne ze względu na planowaną premierę utworu na kolejnym festiwalu Fylkingen. Podczas pracy nad szkicem utworu Rudnik czytał teksty Bogusława Schaeffera, Umberta Eco i wypowiedzi Pabla Picassa. Z *Wielkiej encyklopedii powszechnej* wypisał również hasła: „mobile” i „kontredans”. Interesował się wówczas takimi zagadnieniami jak „organizowanie nowych typów wrażliwości”. Operacje na słowie miały być podstawą do przestrzennej gry dźwiękowej. Pod nagłówkiem „Połączyć czas z przestrzenią” zapisał: „Mimo że utwór w skończonej formie będzie istniał na taśmie, to nie będzie istniał jako muzyka, dopóki nie rozedrga się przestrzeń fizyczna. Każde wykonanie będzie inne, a nie tylko »dobre« czy »złe«”²⁴. Zamierzał „wysycić przestrzeń quasi-rytmicznymi ciągami drobin (punktów) oraz wielodźwiękiem animowanym”²⁵. Zakładając „rytmiczny montaż zdarzeń”, myślał również o „samoorganizującej się mgławicy”, szkicował grafy ukazujące obraz przebiegu i zawartości muzyki. Pojawiają się tam określenia „glissando fazowo-ambiofoniczne”, „korpuskularny gwizd” oraz inne świadectwa inwencji i wyobraźni autora. Prócz rysunków w notatniku Rudnika uwagę zwracają starannie przyklejone i opisane odcinki taśmy magnetofonowej w czterech kolorach, wyobrażające cztery tory odsłuchowe i stanowiące legendę do schematu przestrzennej gry akustycznej. Słowo miało zaś niezmiennie pełnić funkcję modułu rytmicznego, choć Rudnik nosił się z powtórzeniem osiągnięcia ze *Skalarów*, to jest wytworzenia muzyki, która miałaby estetyczny sens przy odtwarzaniu w obu kierunkach przesuwu taśmy. Prócz słowa budulcem stały się również oddechy i westchnienia wypreparowane z „żywej mowy”, według notatek „oddecho-westchnienia typu zmartwiona Matysiakowa”²⁶. Spośród wielu źródeł niemożliwych dziś do identyfikacji Rudnik użył nagrania brzmienia wiolonczeli oraz głosów Aleksandry Ślaskiej i Ireny Jun (w projekcie pojawia się nawet określenie efektu „wycie Jun”). Autor początkowo tworzył i obrabiał z nich niewielkich rozmiarów byty dźwiękowe, przeznaczone do struktutowania.

Późną jesienią 1971 roku Eugeniusz miał już gotowe miniaturowe przedmioty dźwiękowe, czyli krótkie odcinki taśmy posegregowane i złożone w precyzyjnie opisanych kopertach. Teraz mógł budować z nich coraz większe struktury,

kształtować ich przebieg, łącząc w odcinki i określając ich następstwo. Do wiosny 1972 roku zbudował już trzydzieści dwa modele trwające mniej więcej po trzydzieści sekund, po czym uformował z nich kilkuminutowe sekwencje rozdzielane cięciami bądź przenikaniem. W quasi-partyturowych szkicach odznaczających się swoistą urodą sekwencje te noszą nazwy robocze: „impulsy”, „blok”, „Śląska”, „rytmus”, „panopticum”, „zakalec domowy”, „dach melden”, „mowa trawa”, „bit”. Następnie połączył opisane wyżej sekwencje, tworząc utwór. Tytułowymi „mobilami” są więc na różnych poziomach zarówno elementarne byty początkowe, jak i utworzone z nich struktury, a następnie całe sekwencje. W kolejnych fazach pracy nad kompozycją rozpatrywano różne tytuły: *Dance figure*, *Kontredans*, *Suita*, *Zaniemówienie* czy *Les mobiles*. Te i dziesiątki innych koncepcji utrwalonych w notatniku wskazują, że Rudnik uczył się na własnych doświadczeniach – udanych i chybionych. Miał jednak ten komfort, że mógł w zasadzie natychmiast przetestować pomysły, korzystając z możliwości SEPR. Należy podkreślić inżynierską rzetelność Rudnika, jego kreatywność, a także umiejętność podejmowania konkretnych, nieodwracalnych decyzji materiałowo-montażowych, co znacznie przyspieszało proces tworzenia kompozycji. W omówieniu utworu autor tak opisywał osiągnięty efekt: „słowa przekształcone zostały w kombinacje dźwięków, przypominających niekiedy »słowa« z nieistniejącego języka. Te z kolei, zorganizowano w większe zrytmizowane struktury o dużej sile ekspresji”²⁷.

18 marca miało się odbyć spotkanie z szefem i „przesłuchanie na okoliczność czasu”, czyli praktyczny test rozmiarów i spójności formy. Niestety Patkowski owego „czasu” na przesłuchanie nie znalazł. Eugeniusz miał już jednak zarezerwowane sztokholmskie studio. Kwadrofoniczną wersję utworu kompozytor realizował od 4 kwietnia w Sveriges Radio, a jeszcze 10 kwietnia 1972 zanotował: „wyeliminować strzały, bo są zbyt semantyczne”²⁸.

17 kwietnia w Sztokholmie blisko dwunastominutowe *Mobile* zostały po raz pierwszy zaprezentowane publicznie właśnie w wersji kwadro, a już następnego dnia odtworzone w Warszawie w wersji stereo podczas seminarium *Rola radia i telewizji w edukacji muzycznej*, odbywającego się w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. 8 czerwca najnowszej produkcji Rudnika mogli wysłuchać polscy słuchacze audycji „Horyzonty muzyki” emitowanej w Programie Drugim Polskiego Radia. W lipcu 1972 roku *Mobile* były egzotyczną ozdobą jazzowego festiwalu w Oslo, ale dopiero kolejny rok miał przynieść tej kompozycji laury, o których jej twórca nawet nie marzył i których nikt w kraju się nie spodziewał. *Mobile* to najczęściej wykonywany utwór Rudnika – w następnych latach brzmiał na wielu festiwalach – w Berlinie, Bourges, Paryżu, Warszawie, Zagrzebiu. Zanim doczekał się polskiej premiery fonograficznej, ukazało się już kilka zagranicznych płyt zawierających tę kompozycję.

W Sztokholmie kompozytor nie tracił czasu. Ciągłe uzupełniana lista zamierzeń i działań Eugeniusza była długa jeszcze przed premierą *Mobili*. Sten Hanson przekazał Rudnikowi katalog dzieł zrealizowanych na potrzeby festiwalu, zdjęcia i recenzje z poprzedniej jego edycji, na której prezentowano *Divertimento*, a także taśmy z kopiami reprezentatywnych dzieł teatru Szwedzkiego Radia. W archiwum Eugeniusz szukał też wszelkich poloniców. Z kolei Bengt Emil Johnson wręczył mu teksty teoretyczne na temat „text-ljud komposition” – hybryd słowno-dźwiękowych. Polak spotkał się także z muzykami tworzącymi w folkowej stylistyce Harpans kraft, pragnących nawiązać z nim współpracę artystyczną. Gienek starał się też promować swoją coraz bardziej docenianą twórczość – Tadeuszowi Strugale proponował listownie swe kompozycje na kolejny festiwal Wratislavia Cantans, a Bohdanowi Pocijewi z „Ruchu Muzycznego” przekazywał sprawozdanie ze Sztokholmu. Odbił kilka spotkań ze szwedzkimi twórcami: Karlem-Erikiem Welinem i Olą Nordvallem. Na prośbę Krzysztofa Pendereckiego wydobył z filharmonii sztokholmskiej kopię nagrania *Jutrzn* wykonanej pod dykcją Antala Dorátiego. Eugeniusz odwiedził też inżyniera Wigena ze studia EMS, aby odebrać obiecane materiały technologiczne. Poprosił o prezentację instalacji oświetleniowej nowej sali w Fylkingen, planował bowiem realizację audiowizualną. Pragnął też ściągnąć na swą sztokholmską premierę Polonię ze stolicy i z Uppsali, co jego zdaniem było najtrudniejszym z zadań podczas pobytu... Wrócił do Polski z poczuciem sukcesu. Udzielił wywiadu Redakcji Skandynawskiej Polskiego Radia, rozmawiano z nim jako z utytułowanym polskim kompozytorem.

W maju 1972 roku ukazała się interesująca rozmowa Rudnika, w której wyznawał:

Znajduję pewne analogie między moją pracą a jazzem [...] niektóre elementy, czasem całe struktury są wynikiem improwizacji [...] być może jeszcze w tym roku zrealizuję w Studio kompozycję jednego z naszych wielkich muzyków jazzowych [...] muzyka, którą tu robimy, jest śmiertelnie poważna, a nie widzę powodu, dla którego musiałoby tak być²⁹.

Pierwszym quasi-jazzowym przedsięwzięciem Rudnika stały się pełne energii *Wokale*, skomponowane wspólnie z Bernardem Kawką, członkiem kwartetu Novi Singers. Pośród fraz zespołowych pojawia się błyskotliwe solo wokalne Kawki, Rudnik zaś radośnie ćwiartuje i deformuje materiał, korzystając z najlepszych narzędzi swego warsztatu. Kolejnym jazzmanem, z którym w przyszłości Rudnik współpracował, był Ryszard Szeremeta, członek tej samej znakomitej formacji, któremu powierzono kierowanie SEPR po usunięciu Józefa Patkowskiego w połowie lat osiemdziesiątych.

Wiosną 1972 roku w SEPR pojawił się Krzysztof Penderecki i zaproponował Gieniowi współpracę przy realizacji hymnu na uroczystość otwarcia letnich Igrzysk Olimpijskich w Monachium. Nad trzyminutowym utworem *Aulodia* pracowano w studiu przez półtora miesiąca. W nagraniach wzięła udział flecistka Barbara Świątek. Gienek nakładał wielośladowo kolejne ścieżki – w szczytowym punkcie było ich czterdzieści pięć. Pomysł Pendereckiego nawiązywał do użycia podczas tradycyjnych greckich igrzysk antycznego instrumentu dętego zwanego aulos. Aulodię określano zawody polegające na śpiewie – z akompaniamentem aulosu – o przeważnie żałobnych lub tragicznych asocjacjach. Starożytni Grecy orzekli, że przynoszą one słuchaczom melancholię zamiast radości, więc około 578 roku przed naszą erą zostały wyeliminowane z programu olimpiad. Podobny los spotkał niestety kompozycję Pendereckiego. Podczas bawarskiej kolaudacji nie została ona przyjęta przez organizatorów. Orzekli, że jest zbyt trudna i nie dość uroczysta. Artyści przystąpili więc w bojowych nastrojach do pracy nad nową realizacją. Zaprosili do udziału w tym projekcie będącego w wyśmienitej formie Bernarda Ładysza, zaangażowali także kilku aktorów, między innymi Włodzimierza Pressa, popularnego Grigorija z serialu *Czterej pancerni i pies*, oraz chór Filharmonii Narodowej. Penderecki rozpiśtał na głosy recytatorów i śpiewaków grecki tekst Pindara z Teb o „świętym pokoju” pochodzący z wyroczni delfickiej: „Czas igrzysk powinien być czasem pokoju i przyjaźni. Trwając niezłomnie przy dawnej tradycji, troszcząc się o swój kraj, trzymając się z dala od wojen, kiedy nadejdą radosne dni olimpijskie”³⁰. Rudnik wspominał: „Z drugim utworem postanowiliśmy się tak nie cackać”³¹. Po dokonaniu nagrań mikrofonowych studyjna obróbka w SEPR zajęła zaledwie kilka dni. Czasu było już niewiele. *Ekecheiria* powstawała w atmosferze zabawy. Prace nad tym utworem Gienio zarejestrował na potrzeby swego prywatnego archiwum. W zachowanych nagraniach słychać, jak uczestnicy sesji – kompozytor, śpiewak i realizator – beztrudno żartują, spontanicznie intonują kolejne propozycje materiałowe, momentami wydaje się wręcz, że są to odgłosy antycznej uczty greckiej, tyle że jej uczestnicy rozmawiają po polsku.

Eugeniusz polecał do Monachium, by przekazać nagranie, a tymczasem Pendereccy wypoczywali jeszcze nad polskim morzem. Patetyczny, nieco sztuczny charakter olimpijskiego hymnu Pendereckiego przypadł do gustu niemieckim producentom. Obecny podczas przesłuchania tego trzyminutowego utworu specjalista od psychologii tłumu z powagą oświadczył, że utwór należy przemontować, bo stadionowa publiczność nie zniesie tekstu w obcym sobie języku przez czas dłuższy niż siedemnaście i trzy dziesiąte sekundy, poczuje się oszukana, a następnie przystąpi do rzucania butelkami, co wywoła chaos nie do opanowania. Podobnie jak przy niezrozumiałym przekazie radiowym słuchacz przełączając odbiornik na inną stację, tak widz masowej ceremonii

nie chce być atakowany niejasnymi dla niego bodźcami. Odbiorca może się poczuć poniżony faktem, że nie rozumie sygnału, który ktoś do niego wysłał. Rudnika przekonały te argumenty, trzeba było jednak poinformować o tym kompozytora. Jeszcze tego samego dnia odnaleziono Pendereckiego. Na polskiej plaży pojawili się funkcjonariusze niemieckich służb specjalnych i przekazali twórcy wiadomość. Penderecki zadzwonił wtedy do Rudnika i powiedział: „Rób, co chcesz”. Gienek zawiózł do Monachium materiał w trzech warstwach nagranych na osobnych taśmach, procedura nowego montażu była więc dość prosta. W wynajętym studiu Radia Bawarskiego znany niemiecki aktor Joachim Fuchsberger nagrał tekst bazowy przetłumaczony na niemiecki, a Rudnik dołączył ten materiał do zgranych na nowo warstw, eksponując tekst grecki jako następujący po niemieckim. 26 sierpnia 1972 roku utwór wybrzmiał na Stadionie Olimpijskim, a za pośrednictwem mediów usłyszały go miliony odbiorców na całym świecie. Rudnik realizował projekcję dźwięku oraz asystował przy nagłośnieniu całej uroczystości, operując potężnym systemem z gigantofonami skierowanymi membranami ku niebu. Kiedy parę dni później światem wstrząsnęła informacja o dokonanej podczas Igrzysk zamachu, w którym zginęło jedenastu izraelskich sportowców, słowa hymnu wykorzystanego w kompozycji Pendereckiego zyskały nowe znaczenie.

Spośród licznych ówczesnych prac ilustracyjnych Eugeniusza należy wyróżnić stworzenie elektronicznej szaty dźwiękowej do filmu Andrzeja Wajdy *Wesele*. Reżyser spotkał się z realizatorem, aby przekazać mu ogólną koncepcję brzmienia kilku wybranych scen. Ten miał je odrealnić za pomocą dźwięku, wykorzystując zapętlenia i transformacje. Szczegółowe procesy Rudnik przeprowadził we współpracy ze Stanisławem Radwanem, który wraz z Czesławem Niemenem odpowiadał za muzykę w filmie.

Zrealizowana w tym samym czasie pięciominutowa kompozycja autonomiczna *Ready made* to panopticum zastanych zdarzeń dźwiękowych, obiektów znalezionych. Kompozytor wyjaśniał:

Tytuł utworu *Ready made* wg *Leksykonu PWN* oznacza „termin wprowadzony przez dadaistów, określający przedmioty codziennego użytku lub kompozycje z „nieartystycznych” przedmiotów, którym przez sam fakt wyboru nadawano rangę dzieła sztuki”. W latach 1970–72 gromadziłem dźwięki, na jakie natknąłem się w czasie normalnej pracy w studio. Były to głównie krótkie (4–5 sekund) odcinki nagranej taśmy [...]. Decyzja o zachowaniu określonego zdarzenia wynikała np. z tego, że było ono bardzo różne od świata dźwięków, w jakim obracałem się w danym momencie, a więc przez swój kontrast – ciekawe. Organizacja materiału szumowego jest pastiszem, naśladowującym styl niektórych utworów pierwszych lat muzyki elektronicznej³².

Surrealistyczny charakter utworu doskonale ilustruje pojawiająca się w nim anonimowa wypowiedź pochodząca z autentycznej audycji: „...chodzi o przybliżenie ryb morskich w rejonu górskie”.

15 czerwca 1972 Rudnik pojawił się w elbląskiej Galerii EL na V Biennale Form Przestrzennych, które zdominowały prezentacje łódzkiego środowiska artystycznego pod hasłem Kino-Laboratorium. Towarzyszył mu Józef Patkowski, który wystąpił z improwizatorską, legendarną już wówczas Grupą w Składzie z udziałem Andrzeja Bieżana. Rudnik zaprezentował tam kompozycję *My*. Na jednej z kart wydawanego na powielaczu unikatowego dziś „Notatnika Robotnika Sztuki” widać go za konsolą mikserską. Niestety dziś trudno odnaleźć dokumenty archiwalne z tej imprezy, fotografie i nagrania przepadły w pożarze Galerii EL, ogień strawił całe archiwum.

5 lipca 1973 roku Françoise Barrière listownie poinformowała Eugeniusza o uhonorowaniu jego *Mobili* główną nagrodą na I Międzynarodowym Konkursie Muzyki Elektroakustycznej w Bourges. Nie dowierzając swemu szczęściu, Eugeniusz udał się do Francji, by odebrać to zaszczytne wyróżnienie. Jego sukcesu nie powtórzył już żaden Polak³³.

Sukces kompozycji zapoczątkował utrzymywane przez kolejne trzy dekady stałe kontakty Rudnika z GMEB, przekształconym później w IMEB, a następnie z ośrodkiem paryskim INA GRM oraz francuskim środowiskiem muzyki elektroakustycznej. W obfitej korespondencji widać tamtejszą niefrasobliwość w pisaniu obcych nazw i nazwisk. Na jednej z kopert wysłanych z Francji do Eugeniusza w polu adresowym widnieje kuriozum: „Varsovie. Joliot Curie. Rue de Nique 19/25”. Łatwo się domyślić, że lapsus powstał poprzez ustną próbę przekazania brzmienia adresu, stąd powstała ulica de Nique. Patron prawdziwego adresu – Pierre Joliot Curie wzięty został za adresata. Nazwisko Rudnik zapisywano na najrozmaitsze sposoby, wśród których „Rudnick” stanowi klasykę gatunku. W zasadzie na każdej kopercie, która przyszła z Francji, oraz w nagłówkach listów widnieje przynajmniej jeden błąd. Korespondencja szczęśliwie trafiała jakoś do Eugeniusza. Być może urzędnicy pocztowi z Mokotowa przyzwyczaili się do różnych wersji jego imienia, nazwiska i adresu.

Rudnik nie osiadł na laurach zdobytych w Bourges. W swym dzienniku zanotował:

Po niespodziewanym międzynarodowym sukcesie mojego utworu *Mobile*, postanowiłem na zawsze skończyć z manipulacjami głosem ludzkim i skomponować *Ostinato*, wyczerpać do końca możliwości tej materii, miała to być swoista summa [...]. Początek pracy nad kompozycją materiału był wynikiem przypadku. Przegrywałem płyty pt. „Język francuski”. Lektor, który demonstrował sposób prawidłowego wymawiania poszczególnych fonemów, czynił to z emfazą i patosem, właściwym starej szkole aktorskiej. Postanowiłem tę groteskową

ekspresję przewartościować w mroczny dramat [...]. Użyłem ponadto brzmienia wiolonczeli, kilku dźwięków wydobywanych przez piosenkarkę, śpiewającą po angielsku, spółgłoski „r” wypowiadanej nad strunami fortepianu przy przyciśniętym pedale, dowcipnej improwizacji wokalne Krzysztofa Pendereckiego i Bernarda Ładysza. W mej wyobraźni powstał obraz tajemniczego „popielcowego” misterium, wyzbytego jednak treści religijnych, „odgrywanego” przez wędrowną trupę artystów, na przedkościelnym placu w małym francuskim miasteczku”³⁴.

Po pierwszych pracach nad utworem, jesienią 1973 roku, Eugeniusz dokonał czynu, którego moralną ocenę zostawmy etykom. Dzięki jego „postępkowi” powstał niezwykle, unikatowy dokument. Mianowicie za pomocą ukrytego mikrofonu, nie informując interlokutora, nagrał on swą rozmowę z Patkowskim na temat zatwierdzenia projektu *Ostinato*. Sześćdziesięciosiedmiominutowy materiał jest z jednej strony świadectwem zmagania ideowego artysty z jego szefem – podczas spotkania świetnie przygotowany Rudnik wytrwale udowadnia sensowność swego projektu. Z drugiej strony zapis potwierdza, że Patkowski w odpowiedzialny sposób kierował pracami w SEPR, dzięki czemu osiągnano wyrównany poziom artystyczny i utrzymywano wysokie standardy technologiczne. To rozmowa dobrego szefa z rzetelnym pracownikiem, a za-razem dyskusja przyjaciół oraz bezcenny dziś przyczynek do historii SEPR.

- 1 Eugeniusz Rudnik, *Notatnik 1967–1971*, archiwum Eugeniusza Rudnika.
- 2 *My Musik i „Glyptotek”, „Politiken”, 5.02.1970.*
- 3 Eugeniusz Rudnik, *Cała prawda o tym jak powstawaliśmy „My”,* archiwum E. Rudnika.
- 4 Ibidem.
- 5 Ibidem.
- 6 Eugeniusz Rudnik – *My – eksplikacja*, archiwum E. Rudnika.
- 7 E. Rudnik, *Notatnik 1967–1971*, op. cit.
- 8 Eugeniusz Rudnik, *Notatnik 1971–1976*, archiwum E. Rudnika.
- 9 „Plus Minus” to nazwa pawilonu skandynawskiego na Expo w Osace.
- 10 Eugeniusz Rudnik, *Ważne norweskie*, archiwum E. Rudnika.
- 11 Właściwie Leokadia Krajewska (1928–2020) – w latach 1945–1949 jako jedna z pierwszych polskich kobiet milicjantek kierowała ruchem drogowym na skrzyżowaniach w Warszawie, co uczyniło ją popularną ikoną powojennej stolicy.
- 12 List Włodzimierza Kotońskiego do Eugeniusza Rudnika, maszynopis w archiwum E. Rudnika.
- 13 Eugeniusz Rudnik, notka z programu koncertu przygotowanego w ramach cyklu organizowanego przez Warsztat Muzyczny w warszawskim radiowym Studiu M-1, mieszczącym się przy ul. Myśliwieckiej, 20.05.1971.
- 14 Ibidem.
- 15 Ibidem.
- 16 E. Rudnik, *Notatnik 1971–1976*, op. cit.
- 17 List Stena Hansona do Eugeniusza Rudnika, 7.06.1971, rękopis w archiwum E. Rudnika.
- 18 Brudnopis listu Eugeniusza Rudnika do Stena Hansona, 1971, archiwum E. Rudnika.
- 19 Brudnopis listu Eugeniusza Rudnika do Larsa–Gunnara Bodina, archiwum E. Rudnika.
- 20 W rzeczywistości utwór nosi tytuł *Blaiberg Funeral*.
- 21 Wszystkie cytaty dotyczące ocen poszczególnych utworów: E. Rudnik, *Notatnik 1971–1976*, op. cit.
- 22 Ibidem.
- 23 Ibidem.
- 24 Ibidem.
- 25 Ibidem.
- 26 Ibidem.
- 27 Eugeniusz Rudnik, *Mobile – eksplikacja*, maszynopis w archiwum E. Rudnika.
- 28 Eugeniusz Rudnik, *Mobile*, notatki produkcyjne, archiwum E. Rudnika.
- 29 *Do jazzu zbliża mnie element improwizacji*, z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Magdalena Radziejowska, „Jazz” 1972, nr 5.
- 30 Pindar, *Ody zwycięskie – olimpijskie, pytyjskie, nemejskie, istmjskie*, tłum. Mieczysław Brożek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987, s. 55.
- 31 *Rzęch, Bzdryngiel i Wysięg*, z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Jędrzej Ślódkowski, „Gazeta Wyborcza”, 4.04.2013.
- 32 Eugeniusz Rudnik, *Ready made – eksplikacja*, archiwum E. Rudnika.

- 33 Na konkursie w Bourges w 1998 roku Włodzimierz Kotoński otrzymał inną nagrodę –
Magisterium – za swój utwór *Tierra caliente*.
- 34 Eugeniusz Rudnik, *Ostinato* – *eksplikacja*, archiwum E. Rudnika.

Pracodawca obowiązany jest wpisać do zaświadczenia numer biletu zaś do biletu numer zaświadczenia.

POLSKIE KOLEJE PAŃSTWOWE



ZAŚWIADCZENIE

Seria A

Nr 064562

do biletów miesięcznych
pracowniczych

ob. Rudnik

Eugeniusz
(imię i nazwisko)

Kobyłka 41 w-wy
(dokładny adres w miejscu stałego

zamieszkania lub pobytu *)
ul. 17 Stycznia 13/2

(podpis posiadacza)

stacja

Kobyłka
(stacja miejsca stałego zamieszkania lub pobytu)

zatrudniony jest w charakterze

st. technik

w Komitecie ds. Radiofonii Polskie Radio
(dokładny adres miejsca pracy i nazwa zakładu pracy)

stacja

Warszawa - Śródmieście
(stacja miejsca pracy)

(pieczęć i (n)pel) pracodawcy i podpis)

Stwierdza się fakt stałego zamieszkania *)
pobytu

wymienionego w

Kobyłka ul. 17 Stycznia
(dokładny adres)

(pieczęć prowadzącego meldunki lub prez. rady narod.)



KOMITET DO SPRAW RADIOFONII
„POLSKIE RADIO”

SWIADECTWO UKOŃCZENIA
Kursu Techników

Ob. Rudnik Eugeniusz
(nazwisko i imię)

urodzony dnia 28 marca 1933 r. w Modkolu

pow. Węgrów woj. Warszawskie

po ukończeniu nauki w zakresie programu dwuletniego
1600 godzinnego kursu w Samod. Wydziale Szkol. Technicznego

i odbyciu wymaganej praktyki, zdał egzamin przed Komisją Egzaminacyjną powołaną
przez Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radiofonii „Polskie Radio”

Nr 68/57 z dnia 19 listopada 1957 r. na kursie Techników

Komitetu do Spraw Radiofonii „Polskie Radio” i został uznany za przygotowanego
do pracy przy eksploatacji i konserwacji urządzeń elektroakustycznych.

Ob. Rudnik Eugeniusz
(nazwisko i imię)

uzyskał uprawnienia:

Technika

w zakresie elektroakustyki

w Komitecie do Spraw Radiofonii „Polskie Radio”

Nr 25/TC

Warszawa

dnia 7 grudnia 1957 r.

[Signature]
(Przewodniczący Komisji Egzaminacyjnej)

Delegat DOSZ

[Signature]

[Signature]



[Signature]
Przewodniczący Komitetu do Spraw Radiofonii „Polskie Radio”

[Signature]

[Signature]
Przewodniczący Komisji Egzaminacyjnej

[Signature]

Ob. **Rudnik Eugeniusz**
(nazwisko i imię)

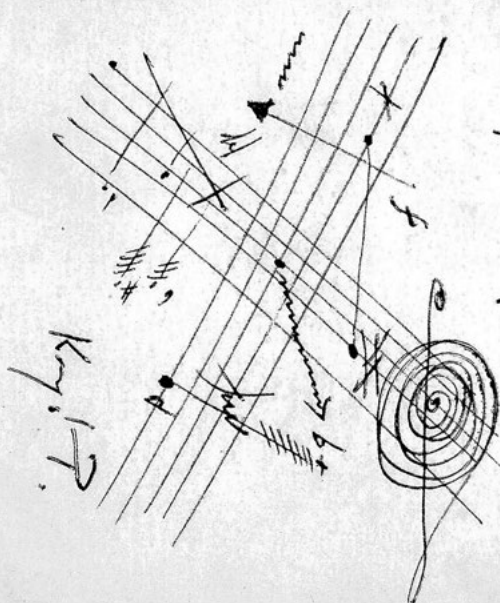
otrzymał następujące oceny w czasie nauki i na egzaminie końcowym:

- | | |
|--------------------------------|--------------|
| 1. Elektroakustyka i akustyka | bardzo dobry |
| 2. Fizyka | dostateczny |
| 3. Matematyka | dobry |
| 4. Materiałoznawstwo | dostateczny |
| 5. Lampy elektronowe | dobry |
| 6. Maszyny elektryczne | bardzo dobry |
| 7. Urządzenia zapisujące | bardzo dobry |
| 8. Urządzenia odbiorcze | bardzo dobry |
| 9. Urządzenia rezystorów | bardzo dobry |
| 10. Pracownia elektrotechn. | dobry |
| 11. Pracownia lamp elektron. | dobry |
| 12. Pracownia radiotechniczna | dobry |
| 13. Miernictwo elektryczne | dobry |
| 14. Miernictwo radiotechniczne | dobry |
| 15. Podstawy elektrotechniki | dostateczny |
| 16. Podstawy radiotechniki | dobry |
| 17. Urządzenia nadawcze | bardzo dobry |
| 18. Larys teletechniki | dostateczny |
| 19. Rysunek techniczny | dobry |
| 20. Urządzenia zasilające | dobry |
| 21. Nauka o Konstrykcji | bardzo dobry |
| 22. | |
| 23. | |
| 24. | |
| 25. | |


Dyrektor Biura Szkolenia

SKALA OCEN: bardzo dobry, dobry, dostateczny

Bożena Truchanowska i Wiesław Majchrzak



BIURO WYDAWNICZE
"TRUCHANOWSKI"

DOKŁADNY ADRES
PRZYSPIESZA DORECZ
LISTU



25

Wp
Engel Ruchik
Warszawa

Fr. Joliet - Curie 79A m 25

PAR

RSW „PRASA”

Ob. Eugeniusz Rudnik

Warszawa 25

ul. Fr. Joliot-Curie 19 A m 25

PR

POWSZECHNA
AGENCJA REKLAMY
Warszawa, ul. Bagatela 14
Skrytka pocztowa 242
Telefony: Centrala 8-82-51
Dyrektor 8-02-31
Dział Handlowy 8-02-97
Redakcja Wyd. Rekl. 21-54-50
Dział Wydawniczy 21-54-32
Dział Koordynacji
Reklamy Prasowej 21-74-59
Skrót telegraficzny AGPAR
Konta:
NBP W-wa, III O/M 1527-6-460
PKO Warszawa 1-6-100015
DATA 25.XI.63 r.

WASZ ZNAK

WASZE PISMO Z DNIA

NASZ ZNAK

251/R

SPRAWA

Powszechna Agencja Reklamy uprzejmie informuje,
że decyzją Sądu Konkursowego rozpatrującego prace nadesłane
na konkurs "Bezpieczeństwo Drogowe" - sygnał muzyczny,
przyznana została Panu

III nagroda w wysokości 2.000 zł
za pracę oznaczoną godłem "DG-310".

W związku z tym Ministerstwo Komunikacji, Główna
Komenda M.O. i Państwowy Zakład Ubezpieczeń wyrażają Panu
za naszym pośrednictwem serdeczne podziękowanie za udział
w konkursie.

Nagroda przekazana będzie pocztą do końca bieżącego
miesiąca. Wyniki Konkursu ogłoszone będą w prasie codziennej
i czasopismach.

SEKRETARZ KONKURSU

/ Alina Bancer /

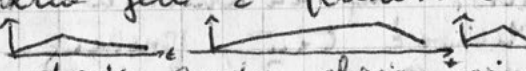
*To jest moja
piękna nagroda
z zgin.
Samochodowe "płuc
chyba zginęło.
11.1.2024*

do wtedy mający mieć wypracować przydę i
odgrywać w swoim zakresie kartowane nieporozumienie
kierując do dyspozycji faktów i wyprowadzając. Bardzo
pydatny instrument m.in. do budowania
karty, programu i do sprawy od dawna wydeji
w tym bardzo interesujący technicznie i estetycznie.
Powinno do rozwiązania bardzo problem pomiaru
impulsów. Problem ten może być b. ważny i już
dotychczas w tym kierunku, między innymi
impulsowe i stanowiącym inżynierii, myślenie" choć
nie było pełne zaniechanie.
17.11.61r.

Dalmy cię, druzgostwość. Do skomponowania
15-to sekundowego odcięcia musiałem przygotować
ca 100 druzgostwo brutto, tzn. że nie miałem one być
dotrzymywane w porządku. Wielokrotnie po skomponowaniu
dynamicznym zrywano z inżynierii, gdyż tak
samochodowe zrobiła druzgostwo (które w se. 10.11.61)
stanowią fragment liczący, jakiegoś zjawiska
druzgostwo, które, dzięki zarówno formalnie jak
i formalnie stanowiącemu jednemu.
Stwierdziłem, że przy zrywie ~~to~~ uformowanie druzgostwo
do czasu montażu ma być do siebie jak ~~20/1~~ 20/1.
Kierując się tym, widzę możliwości przygotowania realizacji.
Wydatki są, w tym czasie na komunikacji i
opracowanie przygotowanie jest ograniczony do minimum.
Nie może być w tym czasie komunikacji, który może
ocenić się w sprawie podtrzymywania przygotowania
funkcji myślenia. To bardzo ważne, że
funkcyjne jest, że w tym czasie w zasadzie dochodzi
od magnetoфона do kasety, jest to zaskakujące
wzrostem. Ostatnio średnia, przygotowanie produkcyjna
wynosi około 5" na cały godzinę. Połączcie ma to
bydło, że, nie wolno było "ochronie" brzmienia i kształtu
wypadać z rąk twórcy, co jest niedość, że nieporozumienie
i porządek. I tym samym, uważam, że tak powinno
być. Obserwacje są konieczne do przeobrażenia
materiałem mierzonym w tym samym przygotowaniu z to
"półki", "kropli" itp. i d.p.
Bardzo ważne jest, o obserwowanej sytuacji, że
moim zdaniem twórcy przed tym, między

Struktura melodyjnego budowania z dźwięku deszczu & drzew, jako jego, przypomina pasaż czy bieżący rozrany na uszy z instrumentów elektronicznych. Wracając precyzyjnie, że na drodze do współczesności między muzyką ludzką a instrumentami elektronicznymi to może wydawać się paradoksalne z względu na jakościowe podobieństwo dźwięków między np. melonem a jakimś białym agensem elektronicznym. Dobre ale prawdziwe. Stwierdzenie, że wieloletnie, gen. cyfrowe są daleko za nami. Po pominięciu zresztą tegoż uniesienie może dawać jako złowieszczy, jeśli nawet jest niepalące, że tak powiem, na wieloletnie go. Materialny przebieg i podjęcie odparcia drugie i trzecie.

24. VII. 1971.

Zatwierdzone realizacji "rozdziału" fragmentu kompozycji. Następny fragment to drugie ujęcie. Struktura to budowanie jest z jednostek dźwiękowych o kształcie  które są wybrane następne dość gęsto do siebie, wznosząc się w kierunku brzozy. Problemem technologicznym sprawa śledzi w punkcie ekstremum dynamicznego poziomu, które słuchacz się z dźwięku dochodzi nagrywanych fragmentów, nagrywanych na taśmie o określonej (postępniej) długości. Przy jednostkach jest "robienie" z dźwięku zycznego wtedy jakoś techniczne śledzi słuchacz przytoczenia, poprzez słuchac go jako niedostatecznie słuchacz. Tymczasem w tym momencie, na dźwięki który z przynajmniej się akceptuje.

30. III. 1971.

Podjęto dalsze prace nad realizacją odwołania kompozycji o faliste podobieństwo, jak to o której mówię wyżej. Oznaczenie występuje na analogiczne problemy i kłopoty, jak wyżej. Podstawowe "krota kpi"

SB1 123Y WA/36

TELEGRAM

5/TH/UPLO210 HANOVER NHAMP 68 6 627PEST =

Przyjęto
7/4 0706
dn 81 20TH WA
z
podpis Bq

= LT = EUGENIUSZ RUDNIK UL
JOLIOT 19A 25 WARSAW =

Odtelegrafowano

dnia..... g.....m.....

do

podpis

JUDGES MILTON BABBITT GEORGE WILSON AND VLADMIR UFSACHEVSKY
HAVE SELECTED YOUR COMPOSITION AS A FINALIST IN THE
COMPETITION FOR THE DARTMOUTH ARTS COUNCIL PRIZE WHILE THERE
IS NO MONETARY AWARD VOX RECORDS IS INTERESTED IN RELEASING
YOUR WORK ON A FORTHCOMING RECORDING WILL BE IN TOUCH SHORTLY
WARMEST CONGRATULATIONS JON H APPLETON DIRECTOR GRIFFITH
ELECTRONIC MUSIC STUDIO DARTMOUTH COLLEGE +

COL LT 19A 25

To jest depens od Appletons
o apozmubem i Dixi's
Amoyce

TOMASZ SIKORSKI
00-635 WARSZAWA
POLNA 40 M. 31

Warszawa
17 stycznia 1974

DO KOMISJI KWALIFIKACYJNEJ ZKP
WARSZAWA RYNEK ST. MIASTA 27

NINIEJSZYM GORĄCO PODIERAM
KANDYDATURĘ EUGENIUSZA RUDNIKA
NA CZŁONKA ZKP.

ZNAM TWÓRCZOŚĆ E. RUDNIKA I
SĄDZĘ, ŻE JEGO OSIĄGNIĘCIA
UPOWAŻNIAJĄ GO DO UBIEGANIA SIĘ
O GODNOŚĆ CZŁONKA ZKP.

BEDE BARDZO ZOBOWIĄZANY
JEŻELI KOMISJA POZYTYWNE
USTOSUNKUJE SIĘ DO MOJEJ RE-
KOMENDACJI.

Z POWAŻANIEM

T. Sikorski.

STOWARZYSZENIE AUTORÓW »ZAIKS«

WARSZAWA, UL. Hipoteczna 2. Telefon: 27-60-61



DRES TELE

WARSZAWA

N. B. P. III O
P. K. O. — 1-9-120012
Skrzynka pocztowa Warszawa 1, P-16
L. dz. 22 453/Ocz/74

Warszawa, da. 21. XI. 1974 r.

Engelnsz Rudnik

Niniejszym zawiadamiamy, że na posiedzeniu Zarządu w dniu 20 listopada br.,
został Pan (i) przyjęty (a) w poczet członków naszego Stowarzyszenia w charakterze członka ~~nie-~~
~~wyjącego~~ — zwyczajnego zaliczeniem do Sekcji Autorów Muzyki
Rozrywkowej i Tanecznej (B)

W związku z przyjęciem prosimy o wpłacenie do Kasy „Zaiks-u” ul. Hipoteczna 2 — I piętro
— pokój Nr 122 — albo za pośrednictwem P.K.O. następujących sum:

Wpisowe	zł 500,-
Składki członkowskie za: <u>XI-XII 74</u>	zł <u>10,-</u>
Opłata za Fundusz Pośmiertny (r o c z n i e) <u>72</u>	zł <u>120</u>
Opłata za pseudonim	
Opłata za legitymację (2 fotografie)	zł 50,-

Informujemy, że nieuregulowanie w terminie jednego miesiąca od daty niniejszego pisma obo-
wiązujących opłat członkowskich — w braku wpływów na koncie Pana (i) — spowodować może
unieważnienie uchwały dotyczącej przyjęcia do ZAIKS-u.

Załączamy blankiet dyspozycji do Funduszu Pośmiertnego ZAIKS-u, który po wypełnieniu prosimy
nam przelać.

Zal. 2

[Signature]
Z-ca Dyrektora Generalnego
(Ryszard Kozicki)

Piet Gerards,
Saroleastraat 63,
6411 LS HEERLEN -
N E D E R L A N D



Heerlen, 10.X.1979 -

Eugeniusz Rudnik,
P.a. Polskie Radio i Telwizja,
W A R S Z A W A -
ul. Woronicza 17,
P O L E N -

Dear Sir Rudnik,

A few weeks ago the Belgian radio (BRT III)
broadcasted in her thursdayereveningprogram
'New Music' a tape which was produced by you.
The tittle was 'Nous'.

I liked the composition that much that I wrote
a letter to the producer of the program 'New
Music', Karel Goeyvaerts. I asked hem if it
was possible to help me to get a copy of your
composition.

Goeyvaerts answered me in a letter wich I inclu-
de, that it was impossible for him to do this.
But he gave me your adress and suggested me to
ask it to you.

I hope you understand what I want. Is there
any possibility to get a copy of your composi-
tion 'Nous'?

I'm willing to pay the costs which are commi-
ted to it, also I'm willing to sent you a music-
cassette.

I hope you sent me your answer,
your faithfully,


(Piet Gerards) -

P.S. I'm just personal interrested in your mu-
sic and I don't want to use your music for
any commercial aim.

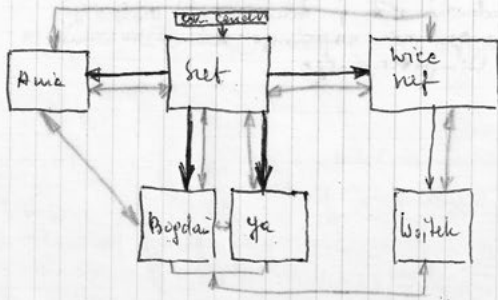
Celem głównym st. jest „produkcja” drzewek w różnych kształtach i formach artystycznych a do

- 1) hamperycie
- 2) filmy
- 3) teatry
- 4) ilust. radiowe i telewizyjne.
- 5) kalendarze
- 6) programy
- 7) symfony
- 8) notatki
- 9) wykazy
- 10) kalendarze

1988 kw. nie jest uderzony wg hierarchii wartości. W skrajnej
mniejszej i warunkach ~~brak~~ ^{nieobecny} formu może być najwęższym

you was born in a small town in the south of Poland. You studied at the University of Wrocław and then at the University of Wrocław. You were a member of the Polish resistance during the war. You were arrested and sent to the Auschwitz concentration camp. You survived the war and moved to the United States. You were a member of the Polish American community in the United States. You were a member of the Polish American community in the United States. You were a member of the Polish American community in the United States.

- 1) administracja
- 2) biuro konstrukcyjne (inżynierie)
- 3) licznosność
- 4) publicystyka krajowa i zagraniczna
 - a) wartości
 - b) bi
 - c) biurowo-przemysłowe i wydawnictwa
- 5) ~~prace naukowe~~ ^{prace naukowe} ~~typu~~ ^{typu} ~~analitycznego~~ ^{analitycznego} ~~metodycznego~~ ^{metodycznego} ~~po~~ ^{po} ~~realizacji~~ ^{realizacji}
- 6) dydaktyczne abstrakcyjne i autodydaktyczne zespoły
- 7) biurowe zapamiętanie (dyktando)



- 1) hiszpanie decyzyjnie
- 2) - wierzba informacyjna
współczesny a nie
lokalizacyjny

Schemat obvezi informaciji

hidoc le ti mi ma ^{me} miedychyph leantador.

Sztet - Wojtek
Ania - Wojtek
Pabła - Krupel

1

Zaświadczenie do biletów miesięcznych pracowniczych PKP wystawione na Eugeniusza Rudnika, starszego technika w Komitecie ds. Radiofonii „Polskie Radio”, 1959

2, 3

Świadectwo ukończenia przez Eugeniusza Rudnika Kursu Techników, 1957

4

Pocztówka z życzeniami Wesołych Świąt przesłana przez Krzysztofa Pendereckiego, 1962

5

Pismo informujące o otrzymaniu przez Eugeniusza Rudnika III nagrody w konkursie „Bezpieczeństwo Drogowe”, 1963

6

Wpisy z dziennika Eugeniusza Rudnika z dn. 17.03.1965 oraz 24.03.1965

7

Telegram informujący o zakwalifikowaniu się utworu Eugeniusza Rudnika do finału konkursu, 1967

8

Rekomendacja skreślona przez Tomasza Sikorskiego z poparciem kandydatury Eugeniusza Rudnika na członka Związku Kompozytorów Polskich, 1974

9

Dokument przyjęcia Eugeniusza Rudnika jako członka do Stowarzyszenia Autorów ZAIKS, z zaliczeniem do Sekcji Autorów Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej, 1974

10

List od Pieta Gerardsa z prośbą o przesłanie kopii kompozycji *My*, której nadawca miał okazję wysłuchać w belgijskim radiu (BRT III), 10.10.1979

11

Odręczna notatka Eugeniusza Rudnika zatytułowana *Studio i jego parametry w dniu 8 marca 1971*. Na schemacie znalazły się m.in. środki techniczne, warunki lokalowe, ale także takie pozycje jak: „życzliwość oraz postulatyczny i rzeczywisty brak zawiści” czy „Poczucie stanu zagrożenia. Brak jasnego celu. Nieprecyzyjne prawa i obowiązki”, 1971

Schemat obiegu informacji w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia opracowany przez Eugeniusza Rudnika. Diagram przedstawia „kierunek decyzyjności i egzekutywy” oraz obieg „informacji urzędowej, a nie towarzyskiej” między zatrudnionymi w SEPR: Anną Skrzyńską, Józefem Patkowskim (Szef), Krzysztofem Szlifirskim (Wiceszef), Bogdanem Mazurkiem, Eugeniuszem Rudnikiem oraz Wojciechem Makowskim, 1971

Moulin diabolique. 1974–1981

Życzenia, które Andrzej Markowski złożył Eugeniuszowi, były zwięzłe: „Wolne drogi od śniegu! Wolne miasto od hałasu!!! Ciszę, żart Ci proponuję na Rok Nowy”¹. Przynajmniej jedno z tych życzeń szybko się spełniło. Rudnik wchodził w 1974 rok jako doceniony na świecie twórca. Markowski wraz z Tomaszem Sikorskim zachęcili go, by wystąpił do Zaiksu o nadanie mu statusu członka organizacji. Zachował się list Sikorskiego z 17 stycznia 1974 roku popierający kandydaturę Gienia. Na decyzję komisji Rudnik musiał czekać blisko rok. Był kompozytorem bez dyplomu, niezrzeszonym w związku twórczym (ZKP). A zatem do sekcji kompozytorów muzyki poważnej go nie przyjęto. 20 listopada 1974 roku na posiedzeniu zarządu ZAiKS zaliczono go jednak w poczet członków zwyczajnych sekcji Autorów Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej! Fakt ten ogromnie ucieszył i rozbawił Rudnika. Czterdzieści lat później pisał w prywatnej korespondencji:

Jak będziesz w ZaiKS i jak już mnie przyjmą (urzędowo) do Koła Młodych ZKP, to weź, proszę, deklarację, to się zapiszę do II Sekcji [muzyki poważnej – przyp. BB]. Znudziło mi się to czterdziestoletnie dostarczanie ponuremu ludowi taniej rozrywki. Niech w tej branży króluje niepodzielnie Doda, Mandaryna i ten czerwono-rudy z kolczykiem w nosie. *Dixit!*²

Od początku roku 1974 Rudnik intensywnie pracował nad dwiema kompozycjami. Kontynuował eksplorujący głos ludzki projekt *Ostinato*, do którego przekonał Patkowskiego, a na zamówienie Polskiego Teatru Tańca tworzył niemal godzinną form/ę baletową – *Epitafium dla Don Juana*. Spektakl ten, przygotowany we współpracy z Conradem Drzewieckim, zaprezentowano pod koniec stycznia w Poznaniu, a w Warszawie dopiero w następnym roku. Obaj twórcy już przy realizacji *Gier* zauważyli, że są sobie estetycznie bliscy, że mówią tym samym językiem. Krytycy podkreślali nasycenie spektaklu mnogością treści,

podtekstów, zespolenie warstwy dźwiękowej z choreograficzną i plastyczną. Drzewieckiego porównywano do Maurice'a Bédarta.

[...] collage, w którym oryginalna muzyka hiszpańskiego baroku miesza się z odgłosami muzyki konkretnej, szmerem, śmiechem, śpiewem ptaków. Muzyczne aluzje i monumentalne nawarstwianie muzyki służy treściom fabularno-literackim³.

W tym okresie Eugeniusz rozpoczął produkcję dźwiękowych miniatur, którą kontynuował niemal do końca życia. Opatrzone pomysłowymi, czasem zabawnymi tytułami, stanowią nieopisaną jeszcze, wyjątkową część dorobku autora. Początkowo poszczególne taśmy zamykał w opisane, szare koperty jako budulec większych kompozycji. Z czasem jednak mikroformy, trwające od kilkudziesięciu sekund do kilku minut, zaczął komponować jako odrębne byty. Stworzył ich całe setki. Trzeba podkreślić, że każda z miniatur Rudnika jest skończoną całością, posiadającą sens i formę wypowiedzi artystycznej.

W lutym Rudnik przerwał komponowanie *Ostinato*, aby wyjechać do Francji. Studio GMEB w Bourges sfinansowało realizację prawie ośmiominutowej *Nature morte avec l'oiseau*. Tym samym Eugeniusz odebrał część nagrody, którą otrzymał rok wcześniej. W *Martwej naturze z ptakiem* posłużył się syntezatorem Synthi i po raz pierwszy użył niezwyklego nagrania, którego dokonał w połowie lat sześćdziesiątych w Nadkolu. Po latach opowiadał:

Na pięknych łąkach nad Bugiem bladym świtem usłyszałem śpiew słowika. Nagrałem około 2 minut na magnetofon Nagra. Zatrzymałem taśmę, cofnąłem i odtworzyłem. I ten skurczybyk, z dość sporej odległości to usłyszał. Z tego co wiem, ptak śpiewa nie po to, aby nas ucieszyć, tylko po to, aby obwieścić ptasiemu światu, że to jego teren, albo szuka partnera płci odmiennej, a niekoniecznie odmiennej, bo okazuje się, że zwierzęta też uprawiają jednopłciowy seksualizm, nie homo, ale tak... Usłyszał siebie. Podejrzewam, że wydedukował, że to jest partnerka, czy partner (nie wiem, kto kogo uwodzi wśród ptaków), albo wziął za wroga, który znalazł się na jego terenie. Więc przybliżył się i zaśpiewał głośniejsze, co znowu nagrałem i znowu odtworzyłem. Był zadziwiony partnerem, który daje czadu (bo grałem głośno) i tak wytrącony z równowagi, że niemal usiadł mi na mikrofonie, zaczął nawet ruszać skrzydłami. Było to dla mnie przeżycie nie tylko ornitologiczne⁴.

Rudnik także i później chętnie wykorzystywał transformacje tych nagrań, a głos słowika stał się jedną z jego dźwiękowych sygnatur. Mawiał, że nagranie śpiewu tego ptaka łatwo poddaje się „inteligentnej transkrypcji” i jest wdzięcznym materiałem do przetworzeń. Opowiadając o utworze z 1974 roku, dodawał:

Natura martwa, bo ten utwór ma w podtekście, że doprowadzimy do tego, że te słowiki tak będą śpiewać, jak ja je przetworzyłem. Pamiętając dźwięk chórów ptasich na olbrzymich łąkach, na dziesiętkach kilometrów kwadratowych łąk tuż za lasem, w zeszłym roku stwierdziłem, że niestety przez całe lato nie usłyszałem skowronka⁵.

W marcu 1974 roku Gienek ukończył w Warszawie *Ostinato*, po czym wyjechał do Belgii, zabierając ze sobą taśmy z warstwami utworu. Ośrodek IPeM⁶ w Gandawie należy do uniwersytetu oraz do belgijskiej radiofonii i telewizji państwowej. Tu Rudnik zrealizował czterokanałową, dłuższą od warszawskiej, bo siedemnastominutową wersję *Ostinato* oraz *Nature morte avec l'oiseau*, również w technice kwadro.

W kwietniu artysta był już na sztokholmskim festiwalu Fylkingen, gdzie zaprezentował *Nature morte avec l'oiseau*, *Ostinato* oraz skomponowane z Bernardem Kawką jazzowo-elektryczne *Wokale*⁷. 7 maja obu realizatorów SEPR – Rudnika i Bogdana Mazurka zelektryzował telegram od Françoise Barrière z Bourges. Rudnik otrzymał III nagrodę za *Ostinato*, a Mazurek V nagrodę za *Epizody*. 21 maja nadeszła kolejna radosna wiadomość: Dieter Kaufmann zaprosił Eugeniusza do udziału w dużym polskim koncercie w Wiedniu, zaplanowanym na wiosnę następnego roku. Pod koniec maja Gienek wybierał się już do Bourges. W jego archiwum zachował się charakterystyczny dokument: „Obywatel Rudnik wiezie ze sobą trzy taśmy magnetofonowe do Francji – uprzejmie proszę o niepobieranie opłaty celnej i nieczynienie trudności przy wywozie”⁸. Trudno dziś, w dobie względnie otwartych granic i szybkich przesyłów danych, wyobrazić sobie tamte realia.

28 maja 1974 roku w Palais Jacques Cœur w Bourges zaprezentowano *Nature morte avec l'oiseau*, a kierująca festiwalem GMEB Françoise Barrière przedstawiła Gieniowi pomysł jego udziału we wspólnej improwizacji instrumentalistów i kompozytorów – uczestników imprezy. Stworzył on więc na miejscu niespełna czterominutową formę, którą zatytułował *Etiuda monotematyczna*. 8 czerwca 1974 roku taśma z tym utworem towarzyszyła improwizatorom, a kompozytor realizował akustycznie występ. Następnego dnia w pobliskim zamku w Maupas wręczono nagrody, a podczas koncertu laureatów konkursu zabrzmiało *Ostinato*.

Dwa ostatnie miesiące 1974 roku Rudnik poświęcił pracy nad utworami zamówionymi przez Teatr Wielki. Skomponował *Muzykę baletową* oraz *Ring* (każdy z utworów trwa kwadrans). Przy okazji autor powołał do życia utwór autonomiczny – *Ring II* skrócony o dwie i pół minuty w stosunku do pierwowzoru. *Mane–Thekel–Fares* z choreografią Jerzego Makarowskiego miał premierę 15 lutego 1975 roku w Warszawie. Wydrukowany program otwierał ogromny nagłówek *Life & Rudnik electronic*. Osnowę ideową

spektaklu ujęto w kilku cytatach „pochodzących z dzieł ludzi podobno wybitnych i uczonych”, między innymi: „Stąpajcie lekko śmiertelni, najlepiej nie dotykając ziemi”. Autorzy na koniec oświadcza:

Formalnie proponujemy spektakl otwarty, w którym chcemy stale zmieniać wszystko, pozostawiając warunki wykonania tak dalece dowolne, aby stawały się każdorazowo przejawem dnia bieżącego⁹.

Muzykę Rudnika poprzedzał prolog – nagranie jednego z utworów zespołu Tangerine Dream, który pod koniec wtapiał się w tkanę brzmieniową skomponowaną przez Gienia. Recenzent pisał:

Spektakl przenikający się z happeningiem, formami manifestacji, demonstracji, stanowi rodzaj baletowego wydania jednego numeru codziennej gazety. Zespół tancerzy przekazuje widzom w formie metaforycznej szereg informacji znajdujących w codziennej prasie. Od alarmu na temat zatrucia środowiska biologicznego, poprzez komunikaty wojenne, wiadomości o aktach terroru, gwałtach, zacieśniającej się sieci zakazów i nakazów aż do walki o pokój¹⁰.

Tego wieczoru w Teatrze Wielkim oprócz *Mane–Thekel–Fares* zaprezentowano także balet *K + S + 2P* z muzyką Pendereckiego, Krzysztofa Komedy i Kazimierza Serockiego w reżyserii Marty Bochenek.

W połowie lat siedemdziesiątych Eugeniusz zasypywany był zamówieniami na ilustracje dźwiękowe dla filmu, telewizji i teatru. Jeśli spojrzeć na jego ogromny dorobek tego czasu, widać, jak tytaniczną pracę wykonywał. Warto wspomnieć dwie realizacje z roku 1974. Zbigniew Rybczyński tuż po swym debiucie (rodzaj jazzowego teledysku *Plamuz*) zrealizował kolejną znakomitą animację. Ośmiominutowa *Zupa* jest spektakularnym popisem sprawności i inwencji filmowca. Rudnik wyposażył ten film w ekscytujący montaż swych ulubionych fonicznych odpadów, poddanych fantazyjnym transformacjom i radykalnym deformacjom. *Zupa* wręcz kipi od dźwiękowych przypraw z kuchni Eugeniusza. Z kolei *Środek drogi* Piotra Andrejewa budzi uśmiech. Nawet bez muzyki Eugeniusza Rudnika byłby świetnym ironicznym spojrzeniem na realia wielkiej budowy dekady sukcesu. Dodane oszczędnie elektroniczne interwencje dźwiękowe potęgują absurd ukazanych sytuacji, dopełniając film estetycznie i pokrywając warstwę humoru.

Wśród licznych zajęć Eugeniusz znalazł czas na pomoc swemu synowi Krzysztofowi, który wraz z kolegą przygotowywał szkolną realizację w Liceum im. Rejtana. Wychowawca chłopców, znany w Warszawie profesor Ireneusz Gugulski, wyznaczył ich do stworzenia artystycznej oprawy rocznicy Rewolucji Październikowej. Kolega Krzyśka, którego mamą była scenografka Xymena

Zaniewska, przyniósł wypożyczone z telewizji polacie czarnego materiału i rozwiesił je na ścianach szkolnej auli. Rudnikowie – ojciec i syn – przygotowali oprawę dźwiękową. Jako źródło przetworzeń wybrano między innymi radziecką pieśń rewolucyjną. Krzysztof sam kleił taśmę w pętle, które potem zgrano w SEPR. Widowisko wypadło imponująco. Przeróżające transformacje muzyki przeszywały powietrze, dosłownie wbijając w krzesła widzów, którzy przejęci śledzili sugestywny teatr cieni, z olbrzymimi sylwetkami żołnierzy z bagnetami na karabinach.

W 1974 roku Rudnik zakosztował też pracy dydaktycznej. W roku akademickim 1974/75 prowadził w warszawskiej PWSM zajęcia z realizacji elektronicznej dla studentów kompozycji. Byli wśród nich m.in. Barbara Ćwiro, Barbara Okoń, Elżbieta Sikora, Dorota Szwarcman, a także Zbigniew Jaremkowski, późniejszy znakomity saksofonista jazzowy. Dwie ze studentek przygotowały dla Mistrza niezwykłą pamiątkę: *Słownik Rudniko-Polski*, artystycznie wykonany spis bon motów Eugeniusza. On sam żartował później, że jako pedagog zawiodł – nikt z jego studentów nie poświęcił się kompozycji.

Rudnika grano już na świecie, prócz wielu odtworzeń radiowych przybywały na jego koncerty publiczne wykonania poszczególnych utworów. W latach siedemdziesiątych prezentowano je między innymi w berlińskiej Staatsoper (NRD), na festiwalu Berliner Festwochen (w Berlinie Zachodnim), w amsterdamskim Stedelijk Museum, na Muzički Biennale w Zagrzebiu, w kolońskiej WDR, na trzech festiwalach w Paryżu (Festival d'automne à Paris, Festival Estival, Festival SIMC), w paryskiej galerii Annick le Moine, a także na festiwalu Núcleo Música Nueva w Montevideo. Liczne miłe wiadomości docierały do artysty z wykazów zagranicznych przysyłanych przez Zaiks – jugosłowiańska telewizja wyemitowała pewien film z jego muzyką, kanadyjska radiofonia zaprezentowała kilka kompozycji... Nietrudno wyobrazić sobie satysfakcję czterdziestoparoletniego twórcy, którego kariera wystrzeliła znienacka i wciąż nabierała tempa.

13 marca 1975 roku Eugeniusz wziął udział w koncercie *Tuba mirum – Neues Polen* odbywającym się w wiedeńskim planetarium na Praterze. Jego *My i Diavertimento* zestawiono z utworami Elżbiety Sikory i oryginalnymi, na poły improwizowanymi kreacjami Zdzisława Piernika.

Po 15 maja 1975 roku Bogusław Schaeffer rozpoczął w SEPR pracę nad warstwą elektroniczną do swej *Missa elettronica* na chór i taśmę. „Ojciec nowej muzyki w Polsce”, jak określał Schaeffera Kisiel¹¹, miał już gotową partię chóru i pisał do realizatora:

Szanowny i drogi Panie Eugeniuszu, [...] czy mógłby Pan postarać się o instrument z odniesieniami interwałowymi, bo chór wchodzi, wychodzi, wskakuje na określonych wysokościach dźwiękowych [...]. Czy mógłby Pan – dla mnie – dokonać selekcji materiału perkusyjnego

(Ranta¹²) pod kątem poszukiwania brzmień długich, a godnych religijnego przeznaczenia [...]. Zrobiłem na czysto *Sanctus* i *Agnus Dei* dla chóru Kurczewskiego¹³ [...], podejrzewam, że on obawia się aleatoryzmów niekontrolowanych i sztuczek graficznych, gdy będzie sama liturgiczna surowość jak za Ockeghema [...]. Proszę zarezerwować WIELKI CZAS I TAKĄŻ OCHOTĘ na ten okres¹⁴.

Eugeniusz istotnie chciał zająć się realizacją monumentalnej *Mszy elektro-nicznej*, ostatecznie jednak przypadło mu w udziale kilka fragmentów, a większość prac powierzono Barbarze Okoń-Makowskiej.

W 1975 roku Rudnik dwukrotnie pojawił się na ekranie, a muzyka w obydwu produkcjach była jego dziełem. W telewizyjnym dokumencie Bożeny Walter *W poszukiwaniu dźwięku* prócz Eugeniusza wzięli udział także: Kotoński, Makowski, Mazurek, Patkowski i Szlifirski. Widzowie mogli obejrzeć zainscenizowaną dyskusję ludzi dźwięku z człowiekiem obrazu. Toczy się ona na temat ścieżki dźwiękowej powstającej do pewnego filmu. Reżyser zgłasza swe pomysły, a Eugeniusz błyskotliwie komentuje. Jest niepokornym, żywym rozmówcą, przekonująco uzasadniającym swe muzyczno-technologiczne racje. Drugi film, w którym można było zobaczyć Rudnika, to *Pan Polny* Piotra Andrejewa, ukazujący nieprzystawalność starych metod pracy na roli do współczesności. W krótkim epizodzie kompozytor jako rolnik pojawia się przed kamerą.

Osobliwy film Krystyny i Michała Bogusławskich *Poślubny dzień* to super-produkcja Telewizji Polskiej z 1975 roku, realizowana w malowniczych plenerach. Jej współautorami byli Grzegorz Lasota i Jacek Hohensee, z którymi Rudnik wielokrotnie współpracował. Do fantasmagorycznej wizji perypetii młodej pary Eugeniusz dodał niezwykle brzmienia – oniryczne, wręcz psychodeliczne. Te elementy dźwiękowe są przerywnikami, spoiwem, a czasem kontrapunktem dla muzyki instrumentalnej oraz scen i piosenek z udziałem takich artystów, jak Maryla Rodowicz, Magda Umer, Andrzej Rosiewicz, Piotr Fronczewski czy Daniel Olbrychski.

Utwory Eugeniusza żyły już własnym życiem. Katowicki ośrodek TVP w tym samym roku wyprodukował program baletowy z cyklu „Teatr ruchu”. Oprawę muzyczną choreografii stanowiły *Dixi*, *Ready made* i *Wokale*.

Rok 1975 wypełniały rozmaite zobowiązania, Rudnikowi udało się jednak ukończyć kolejny autorski projekt. Dążył w nim do całkowitego zatarcia proveniencji użytych źródeł konkretnych. Wyjątkiem były rozpoznawalne struktury nawarstwionych fletów, które odtąd miały pojawiać się w kolejnych kompozycjach Eugeniusza. Dziewięciominutowy *Nokturn* został wyróżniony francuskim stypendium Association pour la Collaboration des Interprètes et des Compositeurs, a jego prawykonanie miało miejsce w paryskim Musée Guimet 6 lutego 1976 roku. W Paryżu *Nokturn* został też przedstawiony na Międzynarodowej

Trybunie Kompozytorów i trafił na anteny osiemnastu państwowych rozgłośni – od ZSRR do Kanady. We wrześniu zabrzmiał też na festiwalu Warszawska Jesień.

Ważnym wydarzeniem 1976 roku była dla Eugeniusza budowa domu w rodzinnym Nadkolu. Odkupił od rodziny część ziemi i wspomagany przez synów w ciągu wiosny i lata postawił piękny świerkowy domek, w którym można było mieszkać przez cały rok. Okolice Kamieńczyka stały się wówczas modne wśród znanych osób ze stolicy. Niedługo potem w pobliżu domu Rudników swe letnie rezydencje wybudowali Szymon Kobyliński oraz Zofia i Oskar Hansenowie.

Gienio upamiętnił nowy dom muzyką. *Cztery poematy*, ukończone w grudniu 1976 roku, otwierały planowany cykl pt. *Mój dom*. Dalszymi jego ogniwami zostały pojedyncze miniatury. *Poematy* to utwory o długości od dwóch do czterech minut. Rudnik sportretował w nich swych przyjaciół – Patkowskiego, Szlifirskiego, Mazurka i Markowskiego. W 1978 roku kompozycję wyróżniono na konkursie w Bourges. Rudnikowie cieszyli się nowym domem, a wkrótce ich rodzinna radość jeszcze się zwiększyła, bowiem 18 listopada 1977 roku przyszła na świat Kamila Maria, ich trzecie po Krzysztofie i Andrzeju dziecko.

Ready made '77 to niespełna ośmiominutowa nowa odsłona konceptu Rudnika z 1973 roku, nie była to jednak kompozycja radykalna, a miejscami wręcz liryczna, kołysząca jazzem, dudniąca wojskowymi marszami, intrygująca frazami żydowskich zaśpiewów. Struktura łukowa nachodzących na siebie zapętlonych motywów buduje nienazwany pejzaż wielobarwnego świata. Słuchacz ma przed sobą szeroką perspektywę oglądu, czy raczej nasłuchiwanie z oddali. Rudnikowy recykling gotowych obiektów ma charakter elegijny, może nawet religijny i ekstatyczny.

Jednym z ciekawszych zamówień, jakie Eugeniusz otrzymał w 1978 roku, była przestrzenna realizacja zatytułowana *Gołębie Warszawy*. Zaprezentowany na Rynku Starego Miasta, trwający ponad godzinę montaż poetycko-dźwiękowy poświęcony został burzliwej historii stolicy. Plądrofoniczny materiał, złożony przez autora z fragmentów piosenek, radiowych anonsów z czasów obrony miasta w 1939 roku, Chopinowskich fraz czy aktorskich recytacji, nagrano czterokanałowo i emitowano z ogromnych głośników ustawionych symetrycznie po czterech stronach Rynku. W przebiegu kompozycji wiele tekstów i motywów powraca. *Gołębie Warszawy* są bowiem w istocie muzyczną instalacją, której odbiorcami mieli być przechodzący mieszkańcy i turyści.

W 1978 roku Rudnik ponownie po dwóch dekadach współtworzył ścieżkę dźwiękową do pełnometrażowego filmu science fiction, koprodukcji z kinematografią radziecką. Filmowcy wzięli na warsztat kolejny utwór Stanisława Lema – opowiadanie *Rozprawa*. Podobnie jak dwadzieścia lat wcześniej pisarz po obejrzeniu pierwszej wersji zażądał wycofania swego

nazwiska z produkcji, z takim samym skutkiem jak w przypadku *Milczącej gwiazdy* – bez powodzenia. *Test pilota Pirxa* w reżyserii Marka Piestraka nie zebrał dobrych recenzji. Mocną stroną dzieła jest muzyka – instrumentalną napisał znakomity Arvo Pärt, mający już wkrótce zyskać światową sławę, a elektroniczną stworzył Eugeniusz Rudnik.

Kolejną „kosmiczną” propozycją złożoną Rudnikowi w tym roku była produkcja audycji *Polak melduje z kosmosu*. Pracę nad nią ukończono 10 lipca. Rzeczą trwała czterdzieści minut i została poświęcona orbitalnemu lotowi Mirosława Hermaszewskiego, któremu towarzyszył kosmonauta radziecki. Zamówienie zrealizowane we współpracy z Andrzejem Żmijewskim pochodziło z wysokiego szczebla. Rudnikowi przekazano dokumenty dźwiękowe, które miały się znaleźć w audycji, resztę pozostawiono twórcom. Nałożenie na siebie hymnów polskiego i radzieckiego było dwuznacznym posunięciem Eugeniusza – kakofonia nie pozwalała kontemplować rzekomego symbolu. Poddanie surowego materiału przemówień Gierka i Breżniewa misternym deformacjom spowodowało ledwo uchwytną zmianę sensu całości audycji. Propagandowy proporczyk udało się uczynić autonomicznym bytem. Rudnik wybrał do audycji nieoczywiste, a nawet intymne refleksje polskiego kosmonauty, uzyskując głębszy od zakładanego wymiar podjętego zadania artystycznego.

W pracy nad następnym zleceniem twórca nie miał już żadnej swobody. 3 kwietnia 1979 roku w moskiewskim Pałacu Zjazdów nieopodal Kremla uroczyste zainaugurowano Dni Kultury Polskiej, zorganizowane z okazji trzydziestopięciolecia PRL. Wydarzenie to otwierało widowisko muzyczno-poetyckie pod tytułem *Kantata polska* – monumentalny montaż muzyki, piosenki, baletu, poezji, filmu, laudacji i prezentacji historycznych. Rudnik odpowiadał za projekcję dźwięku w olbrzymim audytorium. Stworzył także ścieżkę dźwiękową do filmu *Wspólny lot ku gwiazdom*, przygotowanego specjalnie na to wydarzenie. Autorem scenariusza wieczoru inauguracyjnego był Janusz Cegiełka. Na scenie pojawiła się plejada gwiazd: Anna German, Ewa Podleś, Maryla Rodowicz, Zdzisława Sośnicka, Stefania Woytowicz, Andrzej Hiolski, Gustaw Holoubek, Kazimierz Kowalski, Konstanty Andrzej Kulka, Tadeusz Łomnicki, Jerzy Marchwiński, Leonard Mróz, Czesław Niemen, Józef Nowak, Jerzy Trela oraz Krystian Zimerman. Wykonawcom towarzyszyła orkiestra Filharmonii Krakowskiej kierowana przez Jerzego Katlewicza oraz Chór Politechniki Szczecińskiej pod dyktando Jana Szyrockiego. Podczas tego wydarzenia zabrzmiały utwory Chopina, Moniuszki, Szymanowskiego, Bairda, Góreckiego, Kilara i Pendereckiego. Wystąpił też Polski Teatr Tańca Conrada Drzewieckiego, zespoły Śląsk i Gawęda oraz folklorystyczny zespół gospodarzy. To nie wszystko. W kulminacyjnym momencie na scenie pojawiali się astronauta – podpułkownik Mirosław Hermaszewski, do dziś jedyny Polak, który odbył lot w przestrzeni kosmicznej, i towarzyszący

mu podczas misji Rosjanin – generał pułkownik Piotr Klimuk. Wojskowi wygłosili płomienne oracje opiewające wieczną przyjaźń polsko-radziecką. Bohaterom na scenie towarzyszyli synowie. Anegdotyczna wręcz różnorodność stylów wielogodzinnego multimedialnego spektaklu, rozmaitość technik prezentacji poszczególnych artystów i uczestników *Kantaty polskiej* oraz dość egzotyczne obyczaje i zawile procedury technologiczne gospodarzy sprawiły, że inżynier Rudnik musiał przemyśleć wiele kwestii i rozwiązać liczne problemy realizacyjne. Opowiadał później o tej imprezie jako o wyczerpującym maratonie, którego polityczna ranga dodatkowo podnosiła poziom napięcia i stresu. Na taśmie zachowały się m.in. skomponowane przez Rudnika na potrzeby tego wydarzenia *Kosmos*, *Rewolucja*, *Salut*, *Akcenty*, pozostały także notatki produkcyjne: „Co robić 31 III 79 – zmierzyć *Step* przed 41, – zmontować obie wojny – wgrać piosenki w kosmos – dać blank przed racami, żeby wystartował z początkiem filmu”. Następnego dnia po spektaklu w kremłowskiej sali bankietowej o godzinie 13.00 wydany został raut na cześć polskich gości. Eugeniusz wspominał, że wykazał się dobrą kondycją towarzyską podczas pobytu, zasługując tym sobie na uznanie i komplementy gospodarzy. Rudnik miał okazję odreagować ciężar moskiewskich wydarzeń: po drugiej stronie żelaznej kurtyny produkował własną muzyczną aspirynę. Pracował błyskawicznie. Swą miksturę sporządził w paryskim studiu INA GRM. Stworzony w Paryżu sześciopółminutowy utwór zatytułował *Étude de l'aspirine parisienne*. 9 kwietnia 1979 roku w studiu mieszczącym się w budynku Centre Georges Pompidou Rudnik ukończył jeszcze jeden utwór – siedemnastominutowy *Moulin diabolique*. Badał w nim groteskowość i grozę brzmienia komend wojskowych wypowiadanych w różnych językach, stosował ciężkie faktury, obsesyjne rytmy, tworząc nastrój jak ze złego, męczącego snu:

To zobaczenie w krzywym zwierciadle zabawy niekiedy bardzo starych chłopców [...]. Komendy tresują żołnierzy do sprawniejszego zabijania innych żołnierzy [...]. Wartość semantyczna, semiotyczna i asocjacyjna utworu ma uprzytomnić słuchaczowi istnienie obok nas owego diabelskiego młyna wojny, który obraca się bez przerwy. To nie karuzela w wesołym miasteczku, lecz diabelska „krwawa” karuzela wojen¹⁵.

Eugeniusz zadedykował ten utwór swej małej córeczce. Kilka lat później *Moulin diabolique* stał się kanwą muzyczną filmu baletowego *Piekielny młyn*, wyreżyserowanego przez Krzysztofa Riege.

Rudnik kontemplował paryską fonosferę i tworzył osobisty pejzaż dźwiękowy. Tak opisywał atmosferę miasta:

Paryż końca lat siedemdziesiątych, słyszany przeze mnie [...], zdarzenia i fakty dźwiękowe typowe dla tego cudownego miasta: przecinanie biletów w metro, atmosfery dworców – Północny, Austerlitz i inne, atmosfera targu niedzielnego przy ulicy Daguerre, w pociągu podmiejskim – bezdennie głupi i ekshibicjonistyczny dialog dziewczyn, potencjalnych żalonych mieszczek, rozmowa z dziewczyną z Saint-Denis na temat nowego papieża polskiego pochodzenia, katedra Notre Dame – spauperyzowana wzniosłość nowej liturgii rzymsko-katolickiej, atmosfera polskiego minigetta – uniżone powitania składane językiem polsko-rosyjsko-francuskim, żenująca cisza sklepu porno, żaloszny dźwięk kina porno, rozmowa przy kolacji w drobnomieszczańskim domu – ona inteligentka polska, on zmieszczaniły proletariusz francuski (5-letnie dziecko mówi źle po polsku i francusku)¹⁶.

15 stycznia 1980 roku Rudnik i Ryszard Szeremeta zakończyli pracę nad wspólną kompozycją, zatytułowaną *Omaggio all'anonimo*. W partyturze blisko dwunastominutowego *Omaggio* zapisowi nutowemu przeznaczonemu dla wokalistów towarzyszą na sekundowej osi czasu rozmaite fantazyjne elementy graficzne wyobrażające struktury elektroniczne. Szeremeta, obiecujący młody kompozytor związany z zespołem Novi Singers, coraz bardziej interesował się muzyką elektroniczną, rozwijał się w tej dziedzinie pod okiem najlepszych, a kilka lat później zastąpił Patkowskiego na stanowisku szefa SEPR. W styczniu i lutym 1980 roku Eugeniusz pracował nad muzyką do artystycznego dokumentu Marka Piestraka pod tytułem *Magazynier*. Imponujące himalajskie obrazy i portret jednego z członków wyprawy – tego, który zostaje w bazie, podczas gdy inni atakują szczyt, opatrzone zostały przez Rudnika niezwykle, ascetycznym dźwiękiem. Obaj twórcy spędzili ze sobą wiele czasu podczas produkcji *Testu pilota Pirxa*. Kompozytor pisał do reżysera:

Drogi Przyjacielu. Traktowanie na poważnie rzeczywistości jest nie do zniesienia. To właśnie gwarantuje, że zrobimy dobrą muzykę. Najbardziej ekscytuje mnie pytanie, czy z tybetańskiego kubka da się pić wódkę!

Na poważnie. Jest w porządku. Dobrze trafiłeś w wyborze współpracownika. Już pracuję nad kompozycją stanów dźwiękowych (atmosfer muzycznych), które nigdy dotąd nie zaistniały¹⁷.

Piestrak oddał w ręce Rudnika dźwięk swoich pozostałych „górskich” filmów z tego roku (*Północna ściana* i *Dzień karawany*). Nieco później poproszono Rudnika o konsultację częściowej modernizacji widowiska multimedialnego prezentowanego na malborskim zamku, któremu nadano nowy tytuł: *Krzyżem i mieczem*. Pokaz ten można podziwiać do dziś (2020). Najważniejszą pracą roku 1980 był jednak dla Eugeniusza *Tryptyk*, poświęcony pamięci Franca Evangelistiego. Ponad trzynastominutowa kompozycja jest hołdem dla

zmarłego, a bywającego niegdyś w SEPR włoskiego kompozytora, z którym połączyła Rudnika koleżeńska relacja. Tu jednak należy zaznaczyć wyjątkową genezę formy utworu. Syn Eugeniusza, Krzysztof, od 1971 roku regularnie bywał w jego pracowni. Jako licealista bardzo chętnie towarzyszył ojcu podczas pracy w studiu, czasem nawet powierzano mu pewne drobne zadania montażowe. Krzysiek do tego stopnia rozwinął swe zainteresowania muzyczne, że podjął samodzielne próby kompozytorskie, zaczął oczywiście od tworzenia konspektów technologiczno-ideowych. To właśnie notatki syna dotyczące własnego projektu z 1978 roku wykorzystane zostały dwa lata później przy tworzeniu *Tryptyku*. Materiał wyjściowy uzyskano z syntezatora Mooga, na taśmach zachowała się zresztą gra Eugeniusza na tym instrumencie. Po wyodrębnieniu kilkudziesięciu parosekundowych modeli autor zestawiał je w rozmaitych konfiguracjach, zgrywając ostatecznie dwie wersje: stereo i kwadro. Sam Evangelisti nie ukończył w SEPR swej realizacji. Rudnik zapamiętał go jako człowieka spontanicznego, o wielkiej fantazji. Do jego zamiłowania do ekstremalnych wyczynów pływackich, takich jak skok do Wisły z mostu Poniatowskiego, nawiązałem przy okazji opisu początków SEPR. Gienek wspominał też zabawne niekończące się dyskusje Markowskiego z Evangelistim na temat walorów płci pięknej i niegdysiejszych lub aktualnych podbojów miłosnych. Niespodziewana śmierć pięćdziesięcioletniego Franca wstrząsnęła Eugeniuszem. Po ukończeniu utworu wysłał taśmę z nagraniem do rektora Accademia Nazionale di Santa Cecilia, gdzie Evangelisti wykładał, a do taśmy dołączył list, w którym ciepło wspominał zmarłego kompozytora. 1 czerwca 1980 roku *Tryptyk* zabrzmiał w Bourges, gdzie kompozycję wyróżniono, a we wrześniu zaprezentowano ją na festiwalu Warszawska Jesień. Źródłem szczególnej radości kompozytora był współudział syna w sukcesie dzieła. Eugeniusz często prezentował Krzysztofowi fragmenty nowych utworów i prosił o szczerą opinię. Inne nagrania przynosił do domu i odtwarzał żonie. Starał się jednak na co dzień rozdzielać strefę pracy od domowego zacisza.

W marcu 1981 roku Rudnik zasiadał w jury moskiewskiego Międzynarodowego Festiwalu Programów Folklorystycznych. Spędził tam sześć dni. Podczas tego pobytu zaobserwował w sklepie spożywczym przygnębiającą scenę – każda osoba z kolejki po zakupieniu kilograma ziemniaków odrzucała po jednym do kartonu z napisem „Dla głodującej Polski”. Tego typu manipulacjami władze wzbudzały niechęć swych obywateli do zbuntowanego – wszak trwał wówczas Karnawał „Solidarności” – sąsiada. Moskwićzanie, którzy sami cierpieli z powodu niedoborów zaopatrzeniowych, nie kryli złości. W 1981 roku Rudnik wraz z innymi pracownikami SEPR wstąpił do NSZZ „Solidarność”. Raz poprowadził nawet – w zastępstwie Wojciecha Makowskiego – zebranie koła związku. Przyszłość nie rysowała

się jednak w jasnych barwach, a doświadczenie życiowe podpowiadało Eugeniuszowi, że szanse na dokonanie wolnościowego wyłomu w systemie są nikłe. Wiele wskazywało na to, że mroczne wojenne wizje pojawiające się w jego twórczości mogą się ziścić.

- 1 Archiwum Eugeniusza Rudnika.
- 2 List Eugeniusza Rudnika do autora, 14.03.2008, archiwum autora.
- 3 Krystyna Wiśniewska-Kępińska, *Epitafium dla Don Juana*, „Nurt” 1974, nr 6.
- 4 Wypowiedź Eugeniusza Rudnika, 3.06.2014, nagranie w posiadaniu autora.
- 5 Ibidem.
- 6 Instituut voor Psychoacoustics en Elektronische Muziek – Instytut Psychoakustyki i Muzyki Elektronicznej.
- 7 W 2016 utwór ten ukazał się na winylowej płycie dokumentującej festiwal Fylkingen 1974. Kwestia obecności Rudnika w wydawnictwach fonograficznych na świecie wymaga osobnego szczegółowego opracowania.
- 8 Zaświadczenie z 27 maja 1974, archiwum E. Rudnika.
- 9 Wszystkie cytaty z programu spektaklu *Mane–Thekel–Fares*, Warszawa: Teatr Wielki, 1975.
- 10 Janusz Ekiert, *Seks, uśmiech i zgroza*, „Ekspres Wieczorny”, 18.02.1975, nr 41.
- 11 Stefan Kisielewski.
- 12 Chodzi o mikrofonowe nagrania perkusyjne, których w SEPR na zamówienie Józefa Patkowskiego dokonał Michael Ranta.
- 13 Chodzi o Jerzego Kurczewskiego, dyrygenta chóru Polskie Słowiki.
- 14 List Bogusława Schaeffera do Eugeniusza Rudnika, niedatowany, maszynopis w archiwum E. Rudnika.
- 15 Eugeniusz Rudnik, *Moulin diabolique, eksplikacja*, archiwum E. Rudnika.
- 16 Eugeniusz Rudnik, *Notatnik 1971–1992*, archiwum E. Rudnika.
- 17 List Eugeniusza Rudnika do Marka Piestraka, archiwum E. Rudnika.

Muzyczka żałobna. 1982–1988

Pod koniec roku 1981 do Koła nr 10 NSZZ „Solidarność” Radia i Telewizji należał cały zespół etatowych pracowników Studia: Grażyna Karaśkiewicz, Barbara i Wojciech Makowscy, Bohdan Mazurek, Józef Patkowski, Krzysztof Szlifirski oraz Eugeniusz Rudnik. W listopadzie i grudniu 1981 roku w obiektach radio-telewizyjnych utrzymywana była gotowość strajkowa. Dyskutowano o koniecznych zmianach w środkach masowego przekazu, monopol informacyjny władzy uznano za sprzeczny z konstytucją, próbowano powołać samorząd pracowniczy. 11 grudnia powołano Radę do spraw Środków Społecznego Komunikowania, ale z oczywistych przyczyn nie rozpoczęła ona działalności. Nazajutrz po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego, w poniedziałek 14 grudnia, pracownicy radia nie zostali wpuszczeni do budynku przy ulicy Malczewskiego i wrócili do domów. Wojsko objęło nadzór nad wszystkimi obiektami radia i telewizji. W pierwszym okresie stanu wojennego program radiowy i telewizyjny nadawano z pułku łączności mieszczącego się przy ulicy Żwirki i Wigury. Praca wszystkich redakcji, które nie pełniły funkcji informacyjnych, została zawieszona. Program radiowy i telewizyjny pierwszych dni stanu wojennego składał się przede wszystkim z audycji informacyjnych, propagandowych, odtworzeń muzyki poważnej oraz programów dokumentalnych. Nadawano także sporo powtórek. Wielokrotnie wyświetlono między innymi film oświatowy *Polskie judaica* z muzyką Eugeniusza.

Strukturalnie SEPR było wydzieloną jednostką produkcyjną podlegającą Komitetowi do spraw Radia i Telewizji. Z chwilą przekształcenia radia w instytucję zarządzaną przez wojsko działalność SEPR została bezterminowo zawieszona. Dla ówczesnej władzy przynależność do zdelegalizowanego NSZZ „Solidarność” była wystarczającym powodem do szykan. Zespołu SEPR represje jednak nie dotknęły. W pierwszych dniach panowała dezorientacja. Po pewnym czasie pracownicy studia zostali poinformowani, że przebywają na urlopie okolicznościowym na czas nieokreślony. Miesięczne uposażenie mogli

odbierać w punkcie zorganizowanym w szkole przy ulicy Joliot-Curie. Pobory znacznie zmniejszono w stosunku do dotychczasowych, zgodnych z zaszeregowaniem, bo status tak zwanej gotowości gwarantował tylko minimalne wynagrodzenie. Pod koniec stycznia 1982 roku pozwolono na powrót do normalnego funkcjonowania tym komórkom Polskiego Radia, których kierownicy potrafili uzasadnić aktualną konieczność pracy. Musieli jednak z całym personelem przejść weryfikację przed komisarzami wojskowymi. Józef Patkowski kierujący SEPR nie miał najmniejszego zamiaru skorzystać z tych propozycji. Studio pozostawało więc zawieszone. Jego szef poświęcał się bieżącym sprawom Związku kompozytorów Polskich, którego był prezesem. Krzysztof Szlifierki, związany z wydziałem reżyserii dźwięku Akademii Muzycznej, podjął wkrótce normalne zajęcia dydaktyczne. Dla reszty pracowników SEPR brak pracy stanowił jednak poważny problem. W najtrudniejszej sytuacji znaleźli się Rudnik i Mazurek, dla których głównym źródłem zarobku były prace zlecane przez zewnętrznych kontrahentów, przede wszystkim producentów filmowych i telewizyjnych. Zamówienia czekały na realizację. Obaj komponujący realizatorzy zaczęli na własną rękę szukać możliwości powrotu do studia. Pod koniec lutego 1982 roku udało się im wejść do pomieszczeń produkcyjnych SEPR. Patkowski nie czynił wyrzutów ani trudności „łamistrajkom”. Konieczne było zorganizowanie weryfikacji, która – na szczęście symboliczna – dotyczyła jedynie fachowych, technicznych kwalifikacji. W twórczości Rudnika z nową siłą powróciły refleksje na temat przymusu, przemocy, określenia tożsamości osobistej i zbiorowej wobec opresji. Groźna rzeczywistość odjęła „obsesjom militarnym” twórcy ich symboliczność. Termin „wojna” w zbiorowej świadomości przestał odnosić się wyłącznie do okresu drugiej wojny światowej. Słowem tym zaczęto bowiem określać stan ówczesnego konfliktu władzy ze społeczeństwem. Równolegle z nadrabianiem zaległości realizacyjnych Rudnik rozpoczął pracę nad nowym utworem autonomicznym. Znaczenie tytułu *Elegia ofiarom wojny* było na tyle oczywiste, na ile odbiorca miał wykształcony nawyk czytania między wierszami. W dwudziestopięciominutową formę autor wmontował nagrania krzepiących kazań z kościoła w Kamieńczuku, parafii, do której należeli mieszkańcy Nadkola, na tle mrocznych atmosfer dźwiękowych. Odgłosy dzwonów, śpiewów, syren, różnego typu silników, helikopterów zatopił w dręczącej „industrialnej” poświacie. Źródła brzmieniowe są skutecznie zatarte, dźwięki zaczerpnięte z fonosfery zlewają się z generowanymi w studiu, dzięki czemu Rudnik uniknął wrażenia taniej plakatowości, a słuchacz mógł doświadczać przeżycia estetycznego. Po roku 1989 twórca ujawnił dedykację utworu: „ofiarom stanu wojennego”.

W okresie stanu wojennego niewiele było nowych zamówień, Eugeniusz miał więc sporo wolnego czasu i dla przyjemności montował żarty dźwiękowe.

Pewnego razu w przemyślny sposób pociął taśmę z zapisem wywiadu, którego w języku niemieckim udzielił Andrzej Dobrowolski. Tak powstała *Dobrowolska poezja konkretna*, foniczna zabawa odrzutami, nieudanymi fragmentami, humorystyczna ciekawostka. Czas stanu wojennego przynosił niespodzianki. Pod koniec roku w pracowni Gienia pojawił się kolega z piętra, pracownik techniczny. Poprosił inżyniera o odsłuchanie w wolnej chwili przyniesionej taśmy i ocenę wiarygodności nagrania, poprosił też o dyskrecję. Pod koniec dnia Gienek został wreszcie sam i wystartował materiał. Z głośników popłynął głos Lecha Wałęsy. Montaż jego rozmowy z mężczyzną charakteryzował się niską jakością, a przynajmniej dla inżyniera dźwięku brzmiał jak nieudolna „fastryga”. Zaszumione tło było wprawdzie jednolite, ale brzmiało, jakby zostało dograne do zapisu później. Okazało się, że to montaż potencjalnie kompromitującej rozmowy Wałęsy z bratem, sporządzony przez SB. Szykowany jako wystrzałowy manewr propagandowy mający zdyskredytować przywódcę nielegalnej „Solidarności”, stał się niewypałem, z którego śmiał się cały kraj. Wiadomo dziś, że taśmy montowano w „obiekcie nr 115”, czyli w pomieszczeniach Biura „B” MSW przy ulicy Samochodowej przylegającej do terenu Telewizji w Warszawie. Kiedy następnego dnia pracownik zgłosił się po odbiór taśmy, nie wydawał się zaskoczony, gdy Rudnik szczerze wyraził swą negatywną opinię na temat wiarygodności nagrania. Wydaje się, że został wytypowany jako jeden z konsultantów.

Okazało się, że prasa podziemna tamtego czasu nie myliła się, publikując takie opinie:

Przy pomocy nożyczek i magnetofonowej taśmy ze słowami Wałęsy można dzisiaj przypisać mu każdą wypowiedź. Przygotowanie takiego montażu dla specjalistów nie jest rzeczą trudną¹.

W tym miejscu warto przypomnieć słynną wypowiedź Rudnika na temat prawdy w dziele sztuki, sformułowaną wiele lat wcześniej:

Zastrzegam się po raz wtóry, że jest to wprawdzie nieprawda, ale która służy prawdzie wyższego rzędu, prawdzie artystycznej, przy całym, prawda, poszanowaniu prawdy wszelakiej².

Możliwości poruszania się po kraju były w tym czasie ograniczone. Aby w połowie lutego 1982 roku udać się do Nadkole, Eugeniusz musiał zdobyć zaświadczenie o posiadaniu działki oraz uzyskać zgodę na zmianę miejsca pobytu na jeden dzień. Pozwolenie takie wydawał mokatowski Urząd Dzielnicowy. Na wsi Eugeniusz uzupełniał braki w zaopatrzeniu. Na wyjazd zagraniczny musiał poczekać do jesieni.

W pierwszych dniach listopada 1982 roku Rudnik wyjechał do Bourges, by nagrać nową kompozycję. W *Berceuse* pojawia się powolny przepływ zdarzeń dźwiękowych, podobny do tego z *Elegii ofiarom wojny*. Brak tu jednak dźwięków konkretnych, cytatów z „repertuaru wojny”. Tworzywem ponadśmiominutowej kompozycji – wyciszonej, wypranej z barw muzyki elektronicznej – są wielotony, wiązki szumu kolorowego oraz impulsy z syntezatora Synthi traktowanego jako generator. Zachowały się notatki produkcyjne, które dają wgląd w warsztat pracy Eugeniusza Rudnika. Możemy w nich przeczytać między innymi:

Sekwencje zgrano ze sobą z minimalnym przesunięciem, co daje ładne dudnienie i barwy na dźwiękach ciągłych, i przykre repetycje na zdarzeniach impulsowych. Te ostatnie trzeba będzie poprawić nożyczkami. Słowem – zamaskować metodą³.

Autor zanotował też różne pomysły na tytuł, wśród których pierwsze miejsce należy przyznać *Muzyczne żałobnej w dawnym stylu*⁴. Kołysankę Eugeniusz zadedykował swej pięcioletniej córce Kamili oraz jej rówieśnicy, małej Clarice, dziecku Christiana Cloziera i Françoise Barrière, kierujących ośrodkiem w Bourges. Po latach Rudnik wyjaśnił, jaka była koncepcja tego utworu i jaką wskazówkę interpretacyjną zawiera jego tytuł: ojciec czuwa przy zasypiającej córeczce i pragnie tak przefiltrować i przetransformować dobiegający zza okna huk czołgowych gąsienic, by zamienić go w niegroźnie brzmiące odgłosy zabawek.

W 1982 roku Rudnik napisał scenariusz filmu. Miał on opowiadać o powstawaniu kompozycji Pendereckiego *Psalmus 1961*. Partytura tego utworu i notatki produkcyjne znajdowały się w zbiorach Eugeniusza. Film na podstawie tego scenariusza nigdy nie powstał, ale w tym samym roku przy współpracy Rudnika Krystyna Bogusławska zrealizowała abstrakcyjny obraz do utworu *Psalmus 1961*.

Na początku 1983 roku SEPR oficjalnie wznowiło działalność, a 22 lipca zniesiono stan wojenny. Studio wracało do normalnej produkcji, ale kierującemu nim Józefowi Patkowskiemu zaczęto utrudniać pracę. Generał Jaruzelski nie zamierzał puścić w niepamięć śmiałej wypowiedzi Patkowskiego o panującej w Polsce „pustyni muzycznej”. O swojej nadziei na jej zagospodarowanie Patkowski wspomniał 7 listopada 1981 podczas spotkania generała z przedstawicielami związków twórczych poświęconego „ugodzie narodowej”, z udziałem premiera Mieczysława F. Rakowskiego.

W roku 1983 powstał intrygujący filmowy portret Eugeniusza Rudnika. Krzysztof Riege – zafascynowany artystą, który nigdy nie wyrzekł się swych korzeni – towarzyszy mu z kamerą przy benedyktyńskiej pracy w studiu, podczas cyzelowania detali wyrafinowanej produkcji muzycznej oraz na nadbrzeżach wsi, gdy Rudnik targuje się o cenę nawozu, doi krowę i przerzuca widłami

kompost. Artysta z powodzeniem gospodarował na piątej części hektara, hodował drobny inwentarz i trzodę chlewną. Tytułowy *Człowiek, który spopielił organy* to Rudnik, a „spopielone organy” to jeden z niezliczonych kryptonimów, które kompozytor nadawał swym strukturom dźwiękowym. Rudnik opowiedział Patkowskiemu o realizacji filmu, a gdy ten usłyszał tytuł, zażartował: „Aha, rozumiem, czyli bohater usiadł na rozpalonej blasze!”. Krzysztof Rudnik, który był świadkiem tej rozmowy, tak ją wspomina:

Ojciec nie wydawał się rozbawiony dowcipem Patkowskiego. Darzyli się raczej szorstką przyjaźnią. Podczas rozmów próbowali się wzajemnie „dźgnąć”. Wymierzając celne ciosy, inteligentnie się zwalczali, lecz w jakimś sensie lubili się bardzo⁵.

Riege, reżyser pierwszego filmu o Rudniku, zaprosił go do współpracy przy innym swym projekcie. Miał to być film baletowy pod tytułem *Picasso w Warszawie*. Akcję osadzono w okresie powojennej odbudowy stolicy. Choreografię opracować miała Zofia Rudnicka. Niestety do produkcji nie doszło. W 1983 roku Riege zrealizował wspomniany już *Piekielny młyn*, baletową impresję do muzyki Eugeniusza, w której jako scenografię wykorzystano zdemontowane elementy mostu Poniatowskiego składowane przez kilka lat obok Stadionu Dziesięciolecia.

W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych Rudnik całymi seriami tworzył miniatury, a dźwiękowy, osobisty „notatnik na taśmie” sporządzał w „dźwięko-rękopisach”. Przede wszystkim jednak określił swe twórcze priorytety. Używając środków reportażu i formy muzycznej, stworzył radiową balladę dokumentalną. Miał za sobą liczne doświadczenia – muzyka konkretna i generowana, słuchowisko, dokument, poezja konkretna, eksperyment dźwiękowy, ilustracja filmowa, teatralna, baletowa, instalacja przestrzenna, a także prace mieszczące się w obszarach definiowanych za granicą jako: *text-sound compositions*, *ars acustica*, *hörspiel*, *feature*. Rudnik znakomicie odnalazł się w nowych, odrębnych, swobodnych i obszernych formach paradokumentalnych. Jedną z nich, ukończoną 1 kwietnia 1984, *Homo ludens – balet radiowy nie pozbawiony elementów autobiografii*, to ponadpółgodzinny rejs poprzez foniczne odmęty. Rudnik wiedzie korowód postaci, złożony z tragikomicznych figur. Żongluje cytatami z dawnych produkcji – swoje kwestie wygłaszają Holoubek i Zapaśiewicz, a także konferansjer cyrkowy i licytator, występuje tam też podziemny bard Jan Kelus z gitarą, Andrzej Dobrowolski próbuje sklecić niemieckie zdanie, a radziecki astronauta komenderuje z kosmosu: „Mirośław, dawaj, zakancziwaj. Pust’ Mirośław zakluczył tankietkę u siebie”⁶, dziecięcy zespół fałszuje rosyjską piosenkę o Wańce, a mała Kamisia Rudniczanka wygłasza kwestię: „Ja wczoraj w czapkę zrobiłam... tego... pawia”⁷. Pojawiają się kolejne odniesienia – do sportu, walki, rywalizacji i śmierci. Fabularną praprzyczyną

pracy Rudnika jest bowiem zamach na izraelskich sportowców podczas olimpiady w Monachium w 1972 roku. Rudnik, który – jak wiemy – pracował przy muzyce do uroczystości otwarcia igrzysk, tak je wspominał:

Obserwowałem wysiłek setek ludzi, którzy walczyli o to, aby igrzyska „były świętem przyjaźni młodzieży z całego świata”. Nie były i chyba nigdy już nie będą. Czy ci ludzie przegrali? Nie wiem. Ja przegrałem⁸.

W spektakularnym montażu Rudnika na monachijskim stadionie Oberwiesfeld słychać na zmianę głos lektora niemieckiego i spikera sportowego polskiej telewizji sygnalizującego absurdalne lapsusy („brutalna interwencja chóru Filharmonii Narodowej”, „to nie jest kozak, to jakiś inny ludowy meksykański taniec”, „utwór wykonany pod dyktando Eugeniusza Rudnika”). „Sprawozdawca w czasie emisji »hymnu olimpijskiego« Pendereckiego komentował i tę dyscyplinę... jak mecz”⁹. Autor montażu odwraca bieg zdarzeń, burzy następstwo, przyczynę poprzedza skutkiem. Najpierw słychać żałobny marsz z Beethovenowskiej *Eroiki*, po nim następuje mowa w języku hebrajskim razem z greckimi strofami Pindara. Na teksty Rudnik narzuca fletowe płaszczyzny Pendereckiego z odrzuconej przez Komitet Olimpijski kompozycji inauguracyjnej. „Kolażowy balet imaginacyjny”, „film bez obrazu”, jak powiedział o *Homo ludens* autor, został doceniony w odrębnych „dyscyplinach” przez różne gremia. Nagrodzono go II nagrodą na konkursie muzyki elektroakustycznej w Bourges w 1984 roku oraz na konkursie twórczości radiowej Phonurgia Nova w Arles w roku 1987. Reprezentował też sztukę polską na wystawie *Documenta VII* w Kassel w 1985 roku i na wystawie sztuki radiowej *Babil des Ondes* w Centre Georges Pompidou w Paryżu w 1988 roku. Stał się inspiracją dla Jerzego Tuszewskiego do stworzenia audycji monograficznej o Rudniku, która została wyprodukowana przez radiofonie niemiecką¹⁰. Dla *Homo ludens* przygotowano nawet specjalną dodatkową niemiecką wersję językową. Rudnik nie sądził, że jego kolejna praca z 1984 roku także zyska rozgłos. Dziewięćminutowe, wyciszone i ascetyczne *Kamienne epitafium – pamięci księdza Jerzego Popiełuszki*¹¹ skomponował z zarejestrowanych mikrofonem kontaktowym i przetworzonych dźwięków kamieni pobudzanych do drgania na różne sposoby i poprzez rozmaite materiały – metal, drewno, szkło, cegłę. Kamienie użyte w nagraniu przywiózł z Nadkola. Zbudował monochromatyczny pejzaż dźwiękowy spleciony z kamieniami – „didaskalia” okrutnej zbrodni, powracającymi w jej wielotygodniowym przebiegu. Najpierw wybito nimi okna w mieszkaniu księdza, potem szybę samochodu, a finalnie użyto ich do obciążenia topionego ciała. „Pobudziłem do mówienia kamienie [...] zwykłe, przyszłe, przydrożne”¹². „Utwór ma korpuskularną strukturę i szarą fakturę.

Grałem na różnych odcieniach szarości”¹³. – opowiada autor. Niemal dekadę później zainspirowany *Kamiennym epitafium* Jerzy Kalina nakręcił film dokumentalny pod tytułem *Tama*. Nie pada w nim ani jedno słowo o budowie pamiatkowego krzyża na tamie we Włocławku, słychać jedynie muzykę Rudnika.

Kolejny kreowany dokument Rudnika, montowany wiosną 1984, bliski jest komedii. Istnieją dwie jego wersje: czterdziestoczworominutowy *Szkic do portretu Mistrza* i krótsza o czternaście minut *Ekecheiria – szkic do portretu Mistrza*. Twórca wciela się tu w psychologa twórczości, zestawiając nagrania robocze i odrzuty z produkcji „olimpijskich” z Pendereckim, Ładyszem i Świątek. „Podsluchiwanie” w wydaniu Rudnika nie razi, choć dużo tu przesadnych emocji oraz autokreacji bohaterów, kipią w nich radość i fantazja. Słyszymy prywatne wypowiedzi artystów, ich przejęzyczenia i śmiech. Odzywa się również autor filmu. To dzieło Eugeniusza zdaje się refleksją o tworzeniu i tworzywie. Podsluchany Penderecki jest energiczny i żywiołowy, a zdyscyplinowany „tonmeister” Rudnik wprowadza konieczny rygor i konkret w twórczym tyglu koncepcji i żartów. Należy dodać, że Eugeniusz poprosił Pendereckiego o zgodę na emisję utworu, zawierającego wszak rozmaite zarejestrowane prywatne wypowiedzi oraz zachowania, i otrzymał ją. W *Szku do portretu Mistrza*, podobnie jak w *Homo ludens*, przywołany zostaje czas igrzysk w Monachium. Jest w tym dokumencie cała gama przeżyć: tragicznych i komicznych. W roku swego powstania utwór reprezentował polską radiofonię na konkursie Prix Italia.

Duże formy Rudnika z lat osiemdziesiątych utrwaliły jego pozycję fonopety, polskiego przedstawiciela nurtu *text-sound*. Unikanie dosłowności, aluzje, gra z sensem i pojęciami, muzyczność opowieści, miłość do obiektów znalezionych, zapoczątkowane w *Lekcji* i *My*, stały się znakiem szczególnym artysty.

W 1985 roku przed SEPR otworzyła się nowa perspektywa – jednostka przeszła pod zarządek telewizyjnej Agencji Poltel. 24 kwietnia tego roku Eugeniusz Rudnik kreślił liczne bliższe i bardziej dalekosiężne plany – pozyskiwanie funduszy na działalność dydaktyczną, „okienko” w „ramówce” pod nazwą „SEPR prezentuje”, radiowy cykl „polska poezja dźwiękowa”, ochronę patentową nazwy placówki, zdobycie funduszy na naukowe opracowanie archiwum, edycję fonograficzną, cykl telewizyjny prezentujący dorobek studia, światowy konkurs kompozytorski z okazji trzydziestolecia istnienia SEPR (wśród jurorów takie osobistości świata kultury, jak Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki, Andrzej Wajda, Witold Lutosławski, Jan Lenica i Bogusław Schaeffer). Te pomysły Eugeniusz skrupulatnie notował, niestety pozostały one w sferze marzeń. Niewiele wcześniej Józef Patkowski odmówił uczestnictwa w spotkaniu z Jaruzelskim, który pragnął przypieczętować sukces „normalizacji”. Zapewne za tę odmowę inicjator i wieloletni mózg SEPR słono zapłacił: stracił

stanowisko i musiał odejść ze Studia. Na nic się zdały napływające z całego świata listy poparcia dla Patkowskiego, pod którymi podpisywały się autorytety nowej muzyki, między innymi Pierre Boulez i Iannis Xenakis¹⁴. Kierownictwo placówki objął kompozytor Ryszard Szeremeta, doskonale znany Eugeniuszowi ze wspólnego tworzenia wokalnie-elektronicznego utworu *Omaggio all'anonimo*. Zmiany organizacyjne zbiegły się z przeprowadzką Studia. Na początku 1986 roku nowym stanowiskiem technologicznym SEPR było już Studio 5 na parterze bloku C w gmachu przy Woronicza. Gdy wkrótce przeniesiono do tego bloku Teatr Polskiego Radia, wcześniej działający w ośrodku przy Myśliwieckiej, SEPR przeprowadził się na czwarte piętro. Studio „wędrowało”, lecz powrotu do „czarnego pokoju” przy Malczewskiego już nie było. Zaaranżowano w nim zwykły radiowy newsroom. Trzy pomieszczenia w gmachu Polskiego Radia przy ulicy Woronicza, tak zwane reżysernie efektów REF-1, REF-2, REF-3, działały przez kolejne dwie dekady. Rudnik został dysponentem jednego z nich, oznaczonego numerem 1071. Otrzymał klucz z wygrawerowanym numerem i swym nazwiskiem. Studia wyposażano w nowy sprzęt. W pracowni Gienia stały cztery potężne magnetofony stacyjne Telefunken oraz zaprojektowana w Doświadczalnym Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Radia i Telewizji specjalnie dla SEPR konsoleta Fonia. Najdroższe z zakupów – pierwszy komputer i syntezytor Yamaha DX-7 – nie zainteresowały Eugeniusza w najmniejszym stopniu. Chciał pozostać, jak sam mawiał, „taśmocięciem”. W jednym z wywiadów powiedział: „Ja jestem retro, byłem i pozostanę analogowy [...] Żeby było śmieszniej, mój syn jest wykładowcą matematyki na Uniwersytecie Warszawskim”¹⁵. W zarejestrowanej przez Jerzego Tuszewskiego dyskusji ze współpracownikami podkreślał:

Nie wiem, czy prawdziwym jest założenie przyjęte tutaj milcząco, że ewolucja (jeśli w ogóle w sztuce to pojęcie ma rację bytu, a raczej nie ma) jest mianowicie taka, że była muzyka na taśmę, potem był krótkawy jakby etap syntezytorów i potem była muzyka komputerowa. Śmiem twierdzić, że muzyka na taśmę i muzyka komputerowa z jej walorami, jej technologią i jej filozofią są to dwie prawie różne dziedziny sztuki. Ja tej ewolucji – jeśli istnieje – nie mogę się podporządkować, nie bardzo chcę jej ulegać.

Rudnik określał też wyrażnie swój najbliższy horyzont twórczy.

Jeśli ogarnia mnie lęk, co dalej z muzyką elektroniczną, to mam jedną szansę ratowania sam siebie. Chcę tworzyć zjawiska parateatralne, czy quasi-teatralne, bo radio też jest rodem z teatru, wszystko wszak wywodzi się od starożytnych. Pasjonują mnie formy hybrydowe, hybrydyczne, okołoliterackie, dźwiękowiska, dla których dziesięciolecia własnej pracy z wszelką materią dźwiękową uważam za ważne¹⁶.

Eugeniusz cenił sobie przyjaźń z Tuszewskim. Wprawdzie w 1986 roku znakomity radiowiec zilustrował swą audycję dla zachodniobерlińskiej rozgłośni muzyką Rudnika bez jego wiedzy i zgody, ale wkrótce po emisji przysłał kompozytorowi wynagrodzenie. Gieniowi zabrakło za to innego przyjaciela. W październiku 1986 roku odszedł Markowski. Prawie dziesięćminutowe *Podzwonne – pamięci Andrzeja Markowskiego* Eugeniusz opatrzył komentarzem:

Za czasów mojego dzieciństwa i wczesnej młodości po śmierci i pogrzebie co bogatszego i zacieńszego gospodarza, jego rodzina dawała na „gregorianki” i „podzwonne”. Gregorianka – codzienna msza święta przez miesiąc, za duszę zmarłego. Podzwonne – przez jakiś czas, o określonej godzinie uderzano w dzwon w parafii zmarłego, ku jego czci. Ja „podzwaniałem” Jędrusiowi Markowskiemu – nieodpłatnie. [...] był w awangardzie awangardy! Miał odwagę wprowadzać do swojego dyrygenckiego repertuaru niekiedy nader śmiałe utwory ówczesnej młodzieży muzycznej [...]. Mocno przeżywał niepoehlebne, czy wręcz zionące jadem recenzje konserwatywnych krytyków. Ciężko pracował, ciesząc się przy tym z każdego sukcesu. Wiele mu zawdzięczam! Był moim Mistrzem i zaszczycał mnie przyjaźnią. Był „królem życia” i dlatego właśnie w mojej muzyce żałobnej jemu poświęconej zabrzmiał cytat: „był sobie król, był sobie paź...”¹⁷.

Kamera telewizyjnego „Pegaza” zarejestrowała sekwencję wspólnego spaceru Pendereckiego i Rudnika na powązkowskim cmentarzu i ich rozmowę przy grobie wspólnego przyjaciela.

W kolejnych dwóch latach Eugeniusz oddał się realizacjom ilustracyjnym. Współpraca z Andrzejem Kondratiukiem zapoczątkowana telewizyjnym *Big-Bangiem* zaowocowała kolejnymi produkcjami. W 1987 roku powstała *Alicja*, monodram w wykonaniu Igi Cembrzyńskiej, oraz *Palma*, a następnie *Duodram* w wykonaniu Piotra Fronczewskiego, nagrywany w mieszkaniu reżysera. Rudnik pracował przy realizowanych w Polsce i Niemczech multimedialnych spektaklach Piotra Lachmana i Jolanty Lothe z udziałem aktora, kamery wideo i monitorów. Ciekawą historię ma telewizyjny spektakl baletowy *Guernica*. Jego pierwsza, czterdziestopięćminutowa wersja powstawała do gotowej muzyki Rudnika przez kilka tygodni, w październiku i listopadzie 1988 roku. W wyniku montażu obrazu dokonano skrajnych przekształceń scenariusza, co spowodowało całkowitą niezgodność warstwy wizualnej z dźwiękową. W konsekwencji produkcję zawieszono i dopiero w kwietniu następnego roku kompozytor został poproszony o skomponowanie nowej synchronicznej muzyki pod istniejący już zapis wideo, co też z satysfakcją uczynił, a cała forma została skrócona o kilka minut.

„Usługi” i sprawność Rudnika cieszyły się w środowisku radiowo-telewizyjnym i filmowym zasłużoną renomą, choć pod koniec lat osiemdziesiątych

zarzucano mu wtórność, powtarzanie całych struktur w odległych od siebie kontekstach, ograniczenie do gry ulubionymi motywami. Odpowiadał, że pragnie pozbyć się już maski eksperymentatora i że odnalazł swój język. Mówił między innymi: „Ten mój świat musi ulec pewnemu ograniczeniu, zdefiniowaniu. I jest mi bardzo przyjemnie, gdy przychodzi do mnie reżyser filmu i mówi, że na kolaudacji chwalono dobre »rudnikiana«”¹⁸.

Eugeniusz cieszył się też z trwania określonego profilu SEPR.

Zjawisko funkcjonowania warszawskiego Studia przez trzy dekady w tym samym niemal zbiorze ludzi z podobną orientacją estetyczną jest fenomenem godnym najwyższego szacunku. Nie przemawia tu przeze mnie narcyzm, ale pełna świadomość unikalności tego faktu¹⁹.

Rok 1987 przyniósł mu dwa wyróżnienia: Nagrodę Przewodniczącego Komitetu do spraw Radia i Telewizji za wybitne osiągnięcia w dziedzinie twórczości i realizacji eksperymentalnej muzyki elektronicznej dla programów Polskiego Radia i Telewizji oraz Złotą Odznakę Honorową Rady Narodowej Miasta Stołecznego Warszawy za zasługi dla Warszawy.

W 1988 roku Rudnik wzbogacił swój arsenał dźwiękowy o cenny nabytek. Poznańska Orkiestra Kameralna Amadeus kierowana przez Agnieszkę Duczmal jako jeden z zespołów Polskiego Radia posiadała jeszcze w ramach godzinowej normy nagrań nieco wolnego czasu do zagospodarowania. Korzystając z tej okazji, Eugeniusz zamówił wykonanie przez ten wybitny zespół smyczkowy precyzyjnie określonych, dokładnie opisanych struktur dźwiękowych. Powstały cztery taśmy doskonałych pod każdym względem materiałów – już nie „obiektów znalezionych”. Kompozytor szeroko potem wykorzystywał te nagrania w swych pracach, miksując je i przetwarzając.

- 1 /i+r/ [pseud.], *Spokojnie o wielkim świństwie*, „Z Dnia na Dzień” 1983, nr 33.
- 2 Eugeniusz Rudnik odpowiada na pytania dziennikarki NN, nagranie w archiwum autora.
- 3 Eugeniusz Rudnik, notatka z 6.11.1982, rękopis w archiwum E. Rudnika.
- 4 Muzyczni erudyci bez trudu wychwycą żart kompozytora. Trzy członcy odnoszą się do czterech różnych dzieł: cyklu *Muzyczek* i *Trzech utworów w dawnym stylu* H.M. Góreckiego, *Trzech utworów w dawnym stylu* K. Pendereckiego oraz *Muzyki żałobnej* W. Lutosławskiego.
- 5 Nagranie wypowiedzi Krzysztofa Rudnika w posiadaniu autora.
- 6 Eugeniusz Rudnik, *Homo ludens*, scenariusz dialogowy utworu, maszynopis w archiwum E. Rudnika.
- 7 Ibidem.
- 8 Eugeniusz Rudnik, *Od Autora*, maszynopis w archiwum E. Rudnika.
- 9 Ibidem.
- 10 Jerzy Tuszewski, *Komponisten als Hörspielmacher. Homo ludens oder Eugeniusz Rudnik und seine Funk-collagen*, prod. WDR, 1987.
- 11 Warto dodać, że na tragedię zareagował szybko, rozpoczynając pracę nad kompozycją 7 listopada 1984 r. Podtytuł utworu kompozytor przez kilka lat utrzymywał w tajemnicy.
- 12 Jerzy Bieniecki, *Bajadery Eugeniusza Rudnika*, „Teatr Polskiego Radia” 1997, nr 1.
- 13 Eugeniusz Rudnik, notatka z 2008 roku w posiadaniu autora.
- 14 List członków Confédération Internationale de Musique Électroacoustique do prezesa Mirosława Wojciechowskiego z 17.05.1985.
- 15 Dariusz Mazurowski, *Eugeniusz Rudnik. Rozmowy niesymetrycznej część 2*, „Estrada i Studio” 2000, nr 2.
- 16 Jerzy Tuszewski rozmawia z Bohdanem Mazurkiem, Eugeniuszem Rudnikiem, Krzysztofem Szlifirskim i Ryszardem Szeremetą, 1987, nagranie w posiadaniu autora.
- 17 List Eugeniusza Rudnika do autora, 27.08.2008, archiwum autora.
- 18 *Jestem akuszerem dźwięków*, Eugeniusz Rudnik odpowiada na pytania Andrzeja Zwanieckiego, 1987, maszynopis w archiwum E. Rudnika.
- 19 Jerzy Tuszewski rozmawia..., op. cit.

Homo radiophonicus. 1989–1999

Eugeniusz Rudnik chętnie wspominał pewien wywiad z końca lat osiemdziesiątych. Dziennikarka zapytała go: „Nad czym pan obecnie pracuje, Mistrzu?”. Eugeniusz odpowiedział: „Nad sobą, bez szansy większych rezultatów”¹. W tym okresie w SEPR zapanowała pewna stagnacja, Rudnik nie narzekał jednak na nudę. Pod koniec 1988 roku został zaproszony do udziału w projekcie muzycznym związanym z obchodami dwusetlecia Rewolucji Francuskiej, „Skarbnica dokonań artystycznych – Przesłanie z okazji dwusetlecia Rewolucji Francuskiej i Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela”. Niespełna dziesięciominutowy utwór *Guillotine – dg* po raz pierwszy został odtworzony publicznie w Bourges 13 lipca 1989 roku w przeddzień francuskiego święta. Zawarty w tytule kod „dg” w codziennej pracy studia oznaczał zawsze „dzieło główne”. Literę tę umieszczano na pudełkach z taśmami zawierającymi definitywne wersje, aby odróżnić je od materiałów wyjściowych, przejściowych, warstw i tak zwanych międzyzgrań. W tym jednak wypadku rozwinięcie skrótu to „deuxième génération”. Polski tytuł to zatem *Gilotyna drugiej generacji*. Zapętłona piosenka rewolucyjna *Ça ira* towarzyszy mechanicznym odgłosom – autor kompozycji świadomie pomiędzy innymi użył dźwięku *nomen omen* gilotynki do przecinania taśmy. Przywodzą one na myśl automatyzację śmierci. Przestrzenne gry i ambientalne perspektywy dźwiękowe odrywają utwór od doraźnej plakatowości.

Annus miraculi komponowany był w kwietniu 1990 roku w SEPR, ale powstał na zamówienie Südwestfunk (SWF) pod roboczym tytułem *Bestia*. Szczególnie poruszająca była kreacja Zofii Rysiówny, interpretującej w niemieckich tłumaczeniach teksty felietonów prasowych Ewy Szumańskiej i Grzegorza Musiała. Pamięć o tym, że aktorka przeżyła obóz koncentracyjny, wzmacnia wyraz dźwiękowego fresku Rudnika. *Annus miraculi* to traktat o pułapkach historii, świadectwo swego czasu – burzliwych przewartościowań w Europie, pytań o przyszłość. Czas nie udzielał jednak szybkiej odpowiedzi. Po dziewięciu latach kompozytor uznał aktualność przekazu i zaprosił Rysiównę do nagrania

polskiej wersji utworu, któremu tym razem nadał tytuł *Jesień ludów*, o kilka minut skracając formę. *Annus miraculi* nie otrzymał prestiżowej nagrody Karl Szczuka Preis, do której był nominowany w 1992 roku, ale jego odtworzenie na niemieckiej antenie było z pewnością aktem znaczącym. Prezentację dzieła w SWF poprzedziła dyskusja, w której wzięli udział Ursula Ruppel, Zofia Rysiówna, Piotr Lachman, Eugeniusz Rudnik i Andrzej Szczypiorski.

Również w 1990 Eugeniusz przedstawił *Via crucis – epitafium poświęcone pamięci polskich oficerów zamordowanych w kwietniu i maju 1940 roku przez NKWD i pogrzebanych we wsi Katyń koło Smoleńska*. Nad swym dźwiękowym holdem pracował od kwietnia do października. Ten ośmiominutowy utwór zyskał uznanie: w 1991 autor otrzymał za niego I nagrodę na I Międzynarodowym Forum Sztuki Radiowej Pro Arte Acustica Macrophon we Wrocławiu. Rok później włączono go do pakietu utworów Europejskiej Unii Radiowej w Genewie. W 2007 ukazał się obok dzieł Góreckiego, Panufnika i Pendereckiego w zawierającym cztery utwory albumie *Katyń 1940*. *Via crucis* była też elementem prezentacji internetowej Polskiego Radia, dokumentującej przebieg uroczystości katyńskich odbywających się na placu Piłsudskiego w Warszawie 9 i 10 listopada 2007 roku.

Na osobne omówienie zasługuje krótka – rozgrywająca się głównie w latach osiemdziesiątych – ale ciekawa historia Studia Eksperymentalnego Telewizji Polskiej. Jedną z jego realizacji, do której muzykę stworzył Rudnik, był *Pejzaż z ptakiem* Krystyny Bogusławskiej z 1991 roku. Za pomocą syntezatora wizji autorka wykonała transformacje obrazu zsynchronizowane ze skomponowaną wcześniej muzyką. Film wyprodukowano jako „przerywnik muzyki poważnej” dla Redakcji Muzycznej Telewizji Polskiej. Prezentowany na targach Midem w 1991 roku w Cannes został sprzedany do kilku europejskich stacji telewizyjnych. Jesień 1991 roku przyniosła Rudnikowi miły splendor. Na II Festiwalu Mediów w Łodzi „Człowiek w zagrożeniu” przyznano mu nagrodę honorową w dziedzinie radia za „nieprzemijające i uniwersalne wartości dokumentujące zagrożenia bytu ludzkiego we współczesnej cywilizacji”. W kolejnych latach Eugeniusz zasiadał w jury tego festiwalu.

W 1992 roku podczas festiwalu w Bourges Rudnik otrzymał nagrodę Euphonie d'Or, do której nominowane były wszystkie zwycięskie kompozycje z poprzednich edycji imprezy. Konkurs konkursów wygrały *Mobile* – wybrane spośród 4127 dzieł stworzonych przez 1730 kompozytorów... Kiedy dwa lata wcześniej wydano we Francji album płytowy zawierający kompozycje dawnych i nowych laureatów, Eugeniusz pisał do jego wydawców:

Siedemnaście lat to cała epoka! Wczesne lata 70. wolne wszak były od zalewu wspaniałych skądinąd, ale „groźnych” syntezatorów. Muzyka tamtych czasów była bardziej „podobna”

do autora i miejsca, gdzie powstawała, niż dzisiejsze znormalizowane, zunifikowane, porażające perfekcją techniczną produkcje [...]. Sądzę, że niezafalszowana autentyczność utworu z tamtej epoki skonfrontowana z dzisiejszym sposobem myślenia i komponowania jest wartością samą w sobie².

Znacznie wcześniej, w 1984 roku, kompozytor natrafił na dokument dźwiękowy, którego fragment po raz pierwszy wykorzystał w *Homo ludens*. W utrwalonej na taśmie wspomnieniowej wypowiedzi artystki ludowej Rudnik w szczególny sposób odnalazł siebie. Oto tekst nagrania, do którego publikacji niegdyś zobowiązał mnie artysta:

Garncarka ludowa: Ja myślę sobie: państwo o mnie nie pamięta i o wszystkich pamiętają, o mnie nie, że ja taka była zdolna do wszystkiego i jeszcze ostatnią robiła, już nie robiła, a jeszcze robiła. Temczasem znów więcej powiedzieli, że ja już niedowidza, i już mnie odprawili, bo ja nie widze na łoko, [...] ja tak nie zrobię, jak kiedyś. Dziś to tak – jak się mnie uda dopiro. Tam patrze, patrze łokiem jak słonko jednym, bo jednym nic nie widza wcale i jeszcze zrobię takie. I myślę sobie – niech te państwo pamięta, niech wspominają mnie, że ja jeszcze robiła. Nikt nie umiał, to ode mnie się wszystkie ponaučili, bo ja zrobiłam. A takie śmieją się ze mnie, nikt ze mną nie chce rozmawiać, bo ja się nauczyła sama z siebie, panie, sama z siebie. I tak jeszcze przeżyła, jeszcze żyje i mówię niech tam dla państwa, niech pamiętają. Mówie bierzcie, mówie, co chcecie, bo ja tak i tak już mówię, dla każdego dobra i tego, tego. Tego ni tego i tego. Tu było, państwo przyjedzie, tu wszystko siedzi, oni patrzą i oni mnie mówią, jakie robić, jakie co. I wszystko, wszystko, co mnie powiedzieli, to ja robiła. Nikt tego nie robił, później się ode mnie już nauczyli trocha tego. Niech będzie moja pamiątka. O, Jezu kochany, drogi... Zapomniał każdy o mnie. Wszystkie, pan taki, się naśmichają ze mnie, się uśmiechają...

Reporter: Gdyby ktoś się zainteresował, to na pewno te wyroby jeszcze trafiłyby do Cepelii. Te rzeczy to są jedyne w swoim rodzaju. Tutaj nikt tego więcej nie robi³.

O powyższym tekście Rudnik pisał po latach: „To moje ówczesne i dzisiejsze credo: »Ja sama z siebie«, tak myślę dziś o sobie i tak myślałam(-em) już wtedy, a nawet wcześniej”⁴. Taśmę z ukończonym szesnastominutowym utworem *Ptacy i ludzie – etiuda koncertowa na czworo artystów, troje skrzypiec, dwa słowiki, nożyczki i garncarkę ludową* opatrzył krótką dedykacją: „Rudnik – sobie! 8 grudnia 1992”. Wprowadzona figura garncarki jest puentą „etiudy” Eugeniusza. Umieścił w niej kilka innych ulubionych figur: głosy Świątek, Pendereckiego, Ładysza, śpiew słowika, trzask nożyczek – swego podstawowego narzędzia montażowego. Wyjaśniał:

Mój „uładzony *collage*”, nie jest klasy *silva rerum*, lecz stanowi byt o swoistej harmonii i logice. Analizowany w aspekcie semiotyczno-emocjonalnym jest naznaczony bliską mi aurą ludyczno-nostalgiczną. Niezwykle ważną funkcję w utworze pełni koda. Jest nią monolog wymienionej w tytule „garncarki ludowej” – oczywiście, acz przewrotne alter ego kompozytora. Zaś „ptacy” – to artyści, w tej liczbie Krzysztof Penderecki pracujący nad swoją kompozycją dla Igrzysk Olimpijskich w Monachium. Utwór zrealizowany został dla mnie i przeze mnie z powodu dwóch [moich – przyp. BB] „ważnych” rocznic, jakie zdarzyły się w bieżącym roku: 60-lecia urodzin i 35-lecia pracy w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia, które tylko ja zauważyłem⁵.

Artysta pomylił się – jeszcze w tym samym 1993 roku otrzymał radiową nagrodę Złoty Mikrofon „za wybitne osiągnięcia w dziedzinie twórczości radiowej, za autonomiczną muzykę eksperymentalną”.

W 1993 roku utwór *Ptacy i ludzie...* zaprezentowano w Perugii na konkursie Prix Italia. Rok później za tę kompozycję Rudnik otrzymał nagrodę specjalną na zorganizowanym we Wrocławiu pod auspicjami Europejskiej Unii Nadawców EBU III Międzynarodowym Forum Sztuki Radiowej Pro Arte Acustica Macrophon. Kompozytor prezentował też swe najnowsze dzieło podczas Wakacyjnych Kursów dla Młodych Kompozytorów i Muzykologów, organizowanych przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej w 1993 roku w Kazimierzu Dolnym. Pamiętam, że ze śmiechu spadaliśmy z krzeseł, chłonąc monolog ludowej artystki i rozpoznając nagrany głos Pendereckiego uporczywie pytającego w utworze: „A masz partyturę?”⁶. Tematem przewodnim kursów była muzyka filmowa. Oprócz Rudnika wykłady wygłosiły takie znakomitości, jak Jürgen Knieper, Michael Nyman oraz Krzysztof Penderecki. W naszych rozmowach najczęściej przewijał się jednak „film bez obrazu” Rudnika. Odkryciem dla słuchaczy był też koncert monograficzny Eugeniusza w Kazimierskiej Synagodze, który odbył się 4 września. W programie oprócz *Ptaków...* znalazły się *Homo Ludens*, *Mobile* i *Via Crucis*. Należy pamiętać, że do twórczości Rudnika czy Mazurka w zasadzie nie było wtedy dostępu. Sporadycznie pojawiała się na festiwalach, w radiu można było ją usłyszeć rzadko i wyłącznie w nocnym paśmie Programu Drugiego, w audycjach Marka Zwyrzykowskiego „Hortus musicus – hortus electronicus”. O ciekawych utworach powstających w SEPR można było się czegoś dowiedzieć tylko od wtajemniczonych, a o usłyszanych opowiadało się innym. Zagraniczne realizacje Rudnika znali nieliczni. W 1992 roku Eugeniusz wraz z belgijskim aktorem i twórcą radiowym Thierryem Genicotem oraz reżyserem filmowym Michelem Jakarem stworzyli półgodzinną pracę wideo *Silence du Rouge*, którą sami określali jako „wideotaniec radiofoniczny”. Archiwalne nagrania głosu Genicota poddane przez Rudnika przetworzeniom towarzyszą tancerce Brigitte Asselineau. W dawnych pomieszczeniach brukselskiej

rozgłośni radiowej przy Place Flagey „opisuje” ona ruchem urządzenia studyjne, konfrontując swe nagie ciało między innymi z zimnymi bryłami generatora tonów czy mikerskiej konsoly. Pokrewieństwo estetyczne Rudnika i Genicota, wspólna skłonność do wpisywania poetyckich kodów w obraz i dźwięk, a także wyraźny zmysł erotyczny domagały się twórczego rozwinięcia. *Suite électro-acoustique en vieux style* Rudnika z 1994 roku to ponadgodzinna muzyka zestawiona z tekstami Genicota odczytanymi przez anonimową kobietę. Została skomponowana do baletu *Nooit Nog Nu* dla pięciu tancerek – choreografię opracowała Veerle Bakelants. Spektakl ten po raz pierwszy zaprezentowano 2 sierpnia 1994 roku na festiwalu Tanzwerkstatt w Monachium.

Homo radiophonicus – tak czasem określał siebie Genicot, tak też myślał o sobie Eugeniusz. W 1992 roku Rudnik był stałym konsultantem Studia Reportażu i Dokumentu Radiowego. Latem 1993 roku został przewodniczącym rady Funduszu Promocji Sztuki Radiowej. W jej skład weszli między innymi Janina Jankowska, Krystyna Melion i Andrzej Mularczyk. Organizacja miała na celu wspieranie ambitnych form wykraczających poza tradycyjny reportaż czy słuchowisko, takich jak artystyczny dokument, byty radiowe z pogranicza gatunków czy *collage*. Szef głosił:

Fundusz będzie działał „niedemokratycznie i niesprawiedliwie”. Głównym naszym celem jest obrona gatunków specyficznie radiowych. Twórcy także spoza radia mogą przesyłać do rady swoje projekty. Zachęcam do walki z samą radą i oporem materii radiowej: czasem, przestrzenią, maszyną⁷.

Mularczyk dodawał, że „fundusz jest próbą samoobrony przed eksplozją »ptasiego radia«”⁸. Komercjalizujące się media potrzebowały kultury wysokiej. Eugeniusz nie rezygnował z inicjatyw mogących pomóc sprawie. Ważne były dla niego także relacje międzyludzkie w nowej postkomunistycznej rzeczywistości. Z 1993 roku pochodzi *Pan Jezus niewierzących*, jedenastominutowa ekspozycja poezji Romana Brandstaettera i księdza Jana Twardowskiego, recytowanej przez Krzysztofa Kołbasiuka. Kompozytor pisał:

Jeden z wierszy to *Hymn do Czarnej Madonny* Romana Brandstaettera. Ta „polska” matka błaga, aby polskie słowa nie krzywdziły. W moim kraju ogromna ilość publicznie wygłaszanych przemówień najeżona jest słowami, które krzywdzą, zabijają, ranią, nie łagodzą, nie wybaczą, nie leczą. [...] Chciałem, aby ważne w tym utworze słowo nie było komponentem nadrzędnym, dominującym, aby dźwięk, muzyka, efekt akustyczny były partnerami słowa poetyckiego⁹.

Wątki religijne w pracach Rudnika były rzadkością, funkcjonowały zawsze jako cytaty. Na konkurs Prix Italia, który w 1993 roku odbywał się w Rzymie, państwo Rudnikowie wybrali się razem. Wzięli wówczas udział w audycji, której Jan Paweł II udzielił delegacji Polskiego Radia. Twórca zachował w pamięci otwartość i naturalność papieża podczas tego spotkania.

Rudnik fascynował ludzi pióra. W 1992 roku Jerzy Bieniecki, twórca radiowy i dziennikarz Redakcji Literackiej Programu II, przeprowadził z Eugeniuszem serię rozmów i zamknął je w formę literacką zatytułowaną *Bajadery Eugeniusza Rudnika (scenariusz nie zrealizowanego słuchowiska dokumentalnego)*¹⁰. Z tekstu wylania się złożony, wielowątkowy wizerunek artysty. Obaj twórcy planowali realizację wspólnego dzieła radiowego, lecz niestety współpraca ta nie doszła do skutku. Bieniecki zmarł nagle w 1994 roku. Rudnik upamiętnił go w trzynastominutowym hołdzie muzycznym *Panichida*¹¹ – pamięci Jerzego Bienieckiego. Kompozycję tę odtworzono 9 listopada w bufecie radiowego bloku przy ul. Woronicza, gdzie zebrali się przyjaciele zmarłego. Gdy wybrzmiała muzyka, celebrowano pożegnanie przy kielbasie i wódce. W 1995 roku Andrzej Mularczyk napisał z myślą o Rudniku scenariusz utworu radiowego, mogącego stanowić dla niego ogromne pole do popisu. Eugeniuszowi tekst wydał się jednak zbyt „linearny” i ostatecznie zrezygnował z jego realizacji, a *Balkon przy głównej ulicy* nagrano jako tradycyjne słuchowisko. Jeszcze jeden niezrealizowany scenariusz, którego inspiracją był Rudnik, to projekt dokumentalisty Jana Sosińskiego. Film miał być zatytułowany *Zostaw tę siekierę, Eugeniuszu*¹² (tawestacja tytułu utworu zespołu Pink Floyd *Careful With That Axe Eugene*) i opowiadać „o wybitnym człowieku, mało znanym, szalenie skromnym i niezwykłym”. Niezwykła i eksperymentalna miała być również forma realizacji – zasadniczo z jednego ujęcia, z użyciem mieszanych technik, manipulacji prędkościami, ze zdjęciami z przestrzeni miejskiej, ze wsi oraz z pomieszczeń kompleksu radiowo-telewizyjnego na Woronicza. W 1995 roku premierę miał bardzo udany film kostiumowy z muzyką Rudnika – *Dama Kameliowa* w reżyserii Jerzego Antczaka. Od tamtej pory Eugeniusza stale zapraszano na Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Już od dekad jego nazwisko cieszyło się renomą w krótkim metrażu i artystycznej animacji spod znaku Jana Lenicy czy Daniela Szczechury. Znakomity kompozytor muzyki ekranowej Henryk Kuźniak rozstawił nazwisko Gienka w filmowej Łodzi. Mimo uznania w środowisku nie pojawiał się on jednak ani w Łodzi, na ani na sopockim festiwalu Dwa Teatry. Oddany był codziennej pracy studyjnej, wykonywanej coraz częściej nie na zamówienie, lecz z wewnętrznej potrzeby. Spod ręki Rudnika wychodziło coraz więcej miniatur, dziesiątki „dźwiękorękopisów” i szkiców na taśmie. Wkrótce w SEPR rozpoczęły się ciężkie czasy. Gwałtownie zmalało zapotrzebowanie na produkcje muzyczne Studia. Sporadycznie realizowano

ilustracje słuchowisk i programów telewizyjnych. Wśród przyczyn tego powolnego upadku znalazło się upowszechnienie cyfrowych narzędzi dźwiękowych oraz pauperyzacja i próba komercjalizacji państwowych mediów. Niekorzystne wyniki ekonomiczne spółki Skarbu Państwa, którą stanowi Polskie Radio SA, skłaniały jej władze do oszczędzania na jednostkach o profilu artystycznym, takich jak Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, Chór Polskiego Radia i Polska Orkiestra Radiowa, rozważano nawet ich likwidację.

1 kwietnia 1995 roku Rudnika zatrudniono na stanowisku reżysera form radiowych. W zakres jego obowiązków w ramach zryczałtowanego wynagrodzenia wchodziły: kompozycja i realizacja utworów zleconych przez wszystkie redakcje, konsultacja utworów realizowanych w SEPR, udział w kolaudacjach, nadzór merytoryczno-techniczny nad zbiorami oraz doradztwo merytoryczne w dziedzinie sztuki radiowej dla wszystkich redakcji. XI kategoria zaseregowania dawała twórcy pensję w wysokości siedmiuset pięćdziesięciu złotych miesięcznie. Rudnik przyjął wówczas propozycję przeprowadzenia cyklu wykładów w utworzonej właśnie w Warszawie Wyższej Szkole Dziennikarskiej im. Melchiora Wańkowicza. W tym samym 1995 roku do radiowej fonoteki przyniósł cztery komplety po trzy płyty i trzy kasety DAT wypełnione osiemdziesięcioma siedmioma autorskimi miniaturami. Łączny czas ich trwania wynosił sto osiemdziesiąt dziewięć minut. Twórca opatrzył utwory sugestywnymi tytułami i z myślą o swobodnym wykorzystaniu antenowym przez radiowych twórców literackich, dokumentalistów i dziennikarzy zamknął je w trzech zbiorach o wyraźnych profilach: *Stany*, *Rytmy* i *Kolaże*. Idealistyczny pomysł Eugeniusza „nie chwycił”. Po materiały nie zgłosił się nikt. Czasy artystycznych dywagacji i estetycznych rozterek szefów anten oraz wydawców audycji minęły bezpowrotnie. Wyparł je fetysz „słuchalności” wraz z innymi prawami rynku w domenę radia. W eter coraz szerszym nurtem płynęły strumień reklam i autopromocyjnych ogłoszeń nadawcy.

Z okazji siedemdziesięciolecia Polskiego Radia w warszawskim Muzeum Techniki zorganizowano wystawę *Wczoraj, dziś, jutro Polskiego Radia*. Warstwę dźwiękową złożono z archiwaliów emitowanych równocześnie z kilkunastu głośników, tworząc uciążliwy dla odwiedzających brzmieniowy chaos, zwielokrotniony pogłosem wewnątrz Pałacu Kultury i Nauki. Ten stan rzeczy skłonił Gienia do spreparowania piętnastu odrębnych oddzielonych ciszą miniatur, które nazwał *Interludiami*. Autorzy ekspozycji zgodzili się na wymianę jej fonosfery. „»Wstawki« podobne były do przyjemnego dla oka oświetlenia nieprzyjaznej przestrzeni zamkniętej. I o to chodziło!”¹³. Na zamówienie organizatorów jubileuszu Rudnik skomponował także siedmiominutowy *Annus mirabilis*, czterokanałowy miks dawnych i aktualnych sygnałów rozgłośni regionalnych Polskiego Radia uświetniający uroczystą galę, która odbyła się 28 stycznia 1995 w Studiu S-1.

Sygnały te, głównie przedwojenne, mają szczególny, niepowtarzalny wdzięk. Są przede wszystkim polskie, patriotyczne, sentymentalne, spokojne, dostojne, godne, łatwo „wpadające w ucho”. Niektóre są wręcz jednoznacznym, czytelnym znakiem – ikoną regionu, dla którego mieszkańców nadawano program. Dziś taki znak zwałby się oczywiście „logo” – to wszak stare polskie słowo. [...] Słuchacze, szczególnie starsi, „rozklejali się”. Niektórym szkliły się oczy, a i to było moim zamiarem. Przedwojenne, niegdysiejsze Polskie Radio również kształciło, bawiło i informowało, a było przy tym mniej jazgotliwe, infantylne i agresywne¹⁴.

Janusz Kukula, szef i główny reżyser Teatru Polskiego Radia, napisał po uroczystości krótki liścik do przyjaciela: „Na świecie żyje bardzo dużo ludzi (4,5 mld), ale Rudnik jest tylko jeden i mam zaszczyt zaliczać się do jego przyjaciół. Rudnik to dla mnie święto”¹⁵. Na okolicznościowym druku ciepłe słowa pod adresem Gienia napisali między innymi Tadeusz Mieczkowski, jeden z najlepszych realizatorów dźwięku, oraz aktorzy – Krzysztofowie Gosztyła i Kołbasiuk. W latach dziewięćdziesiątych w środowisku związanym z reportażem radiowym Rudnika ceniono jako jurora konkursów dokumentu i uczestnika kolaudacji telewizyjnych. Był on też autorem niezrównanych bon motów. W październiku 1992 roku pracował w jury Ogólnopolskiego Seminarium Reportażu Radiowego w Kazimierzu Dolnym. W dyplomie, który podczas tej imprezy wręczono Rudnikowi, oficjalnie gratulowano mu „ratowania najcenniejszych wartości pięknej sztuki reportażu radiowego”. Do historii przeszło jego pytanie skierowane do jednego z młodych autorów niezbyt udanej audycji: „Jakim prawem zmarnował pan dwadzieścia minut mojego życia?”¹⁶. W Łódzkim Muzeum Kinematografii oceniał dziesiątki filmów w kolejnych edycjach Festiwalu Mediów „Człowiek w zagrożeniu”. Jego uczestnicy do dziś entuzjastycznie wspominają performans Rudnika, który w trakcie wygłaszania błyskotliwego monologu wiodł zgromadzonych przez kolejne pomieszczenia Łódzkiego Muzeum, ozdabiając częściami garderoby oraz taśmą magnetofonową eksponowane tam rzeźby. W żywych działaniach czuł się swobodnie. 1 sierpnia 1994 roku w leśnej części swej działki w Nadkolu ustawił kolumny głośnikowe, skierował je w niebo i z pełną mocą, alarmując okolicznych mieszkańców, odtworzył swą audycję o Powstaniu Warszawskim¹⁷.

Autentyczne reportaże były źródłem przynajmniej trzech istotnych tytułów w katalogu prac Rudnika. Są to prace brzmieniowo i emocjonalnie bogate, obszerne, trwające około trzydziestu minut. *Diewuszka, wasze dokumenty* powstała w 1995 z „odrzutów” z audycji Ewy Jabłońskiej, poświęconej Polonii w Kazachstanie wywodzącej się w większości z Kresów. Kilkadziesiąt lat po deportacji ludzie ci próbują mówić „pokiereszowaną” polszczyzną, ale przechodzą mechanicznie, podświadomie na rosyjski, bo niestety „nie myślą po polsku”¹⁸.

Pochodząca z tego samego roku *Sekunda wielka – mała suita dokumentalna dla dorosłych* to rozwinięcie dokumentu Anny Kaczkowskiej o lekcjach

muzyki dla dzieci głęboko niedosłyszących. W obydwu pracach Rudnik wyeksponował wady, defekty wymowy, potknięcia językowe, wolę walki z ułomnościami. W drugim z nich z wirtuozerią operuje ciszą, zawiesza narrację, tłumii, zgłusza, zbliżając świat słabiej słyszających. Dzięki subtelny zabiegom montażowym udało mu się wytworzyć artystyczne metadokumenty radiowe, w których warstwa fabularna, informacyjna ustępuje pola muzyczności dźwiękowych zdarzeń. Dzieła prezentowane były w nurcie tradycyjnych form dokumentalnych. Rozszerzenie przez autora utartej formuły wpływało dodatnio na ich ocenę. *Sekunda wielka* otrzymała w 1997 roku nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Reportażu Radiowego „Polska i Świat” w Warszawie, a w 1998 – I Nagrodę na Małym Przeglądzie Form Dokumentalnych w Szczecinie. W tym samym roku zwyciężyła w konkursie na najlepszy reportaż radiowy Radia Lublin. Doceniono tu: „głęboko humanistyczne przesłanie i doskonałą kompozycję muzyczną”. Reprezentowała też Polskę na Prix Italia w Asyżu. Trzecia praca z omawianej grupy to radiowa ballada dokumentalna *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy*, która powstała jako pokłosie audycji *Skowronek* autorstwa Marii Brzezińskiej. W 2001 roku znana dokumentalistka zaprezentowała Rudnikowi swój materiał. Sięgająca lat okupacji opowieść Zysze Kuperszmidt, ocalonej przez Janinę Skowronek, została przez artystę odczytana na nowo. Pisał: „Poruszony, wstrząśnięty nagraniem, z furią rzuciłem się w wir realizacji, uruchamiając warsztat, technologię i estetykę muzyki eksperymentalnej”¹⁹. Interwencja artystyczna Eugeniusza była jednak oszczędna i dyskretna. Urzekają fragmenty utworu, w których wyzyskano moc pauzy, zmiłknięcia, gry ciszą. Głosy Heleny Szmuness i Zbigniewa Zapasiewicza występują w czystej, nieprzetworzonej postaci, spektakularnych efektów brak.

W 2002 roku *Przyjaciółki* wyróżniono nagrodą indywidualną na II Krajowym Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” w Sopocie, I Nagrodą na XVII Międzynarodowym Katolickim Festiwalu Filmów i Multi-mediów w Niepokalanowie, a lubelska rozgłośnia Polskiego Radia opublikowała zbiór tekstów wykorzystanych w filmie wraz z płytą.

W latach dziewięćdziesiątych Eugeniusz jak zawsze doglądał swego gospodarstwa w rodzinnej miejscowości, spędzając tu coraz więcej czasu. Rozglądał się też po okolicy. Zbudowana w 1957 roku asfaltowa droga łącząca Kamieńczyk ze wsią Gwizdały urywała się właśnie w Nadkolu, a na pięciokilometrowym odcinku był tu tylko żwirowo-piaskowo-błotny wertep²⁰. Do Nadkola nie dojeżdżał żaden autobus. W porozumieniu z Marianem Dzieciołem, burmistrzem gminy Łochów, Rudnik zainicjował Społeczny Komitet Budowy Drogi i 9 lipca 1995 roku stanął na jego czele²¹. Napisał statut organizacji, doprowadził do

jej zarejestrowania, a następnie przystąpił do akcji propagandowej. W starannie pisanych ogłoszeniach wieszanych w okolicy umieszczał płomienne apele o wpłacanie składek i regulowanie podatków gruntowych. Prowadził agitację w obydwu nadkolskich sklepach, stanowiących lokalne „centra kulturalne”. Po nabożeństwach pod krzyżem na końcu wsi zabierał głos w sprawie drogi, starając się przekonać zarówno rdzennych mieszkańców, jak i przyjezdnych osadników i letników. Do słuchaczy, jak się okazało, silnie przemawiał termin „małe ojczyzny”. Wartość inwestycji szacowano na dziesięć miliardów starych złotych. Budowa ruszyła latem 1996 roku. Eugeniusz za sterami walca drogowego uśmiecha się ze zdjęć w rodzinnym albumie. Po wielu perturbacjach w październiku 1997 roku miał miejsce odbiór techniczny drogi, uwieńczony przyjęciem w domu Rudników. Wzięli w nim udział przedstawiciele władz gminnych i wojewódzkich. Artyście udało się zmobilizować do działania dziesiątki osób, co, rzecz jasna, wzmocniło lokalną społeczność. Dzięki jego staraniom do Nadkola przyjeżdżał trzy razy dziennie autobus wyszkowskiego PKS-u. Po latach Eugeniusz mówił:

Dwie trzecie życia słuchałem o wielkich planach i komentowaniu cudzych dokonań, po czym bilansem często pozostawała pustka. Człecze – gdy przychodzi wieczór zobacz, czy skosiłeś trawnik, czy przyciąłeś gałąź, czy poprawiłeś znak drogowy, który przekrzywił pijany, czy uporządkowałeś teren wokół krzyża na wsi przy drodze? Nie czekaj, aż zrobią to „oni”, nie mów, że „oni” są głupi i źli²².

Eugeniusz nie uległ bezideowości czasów, które nadeszły. Jako twórca zakopał jednak definitywnie awangardowy topór, porzucił kostium eksperymentatora i zaczął produkować utwory, korzystając ze zbliżonych do siebie materiałów źródłowych, a nierzadko kilkakrotnie wykorzystywał te same elementy. W dziewięciominutowym *Theme: G-M-E-B* głoski składające się na skrót nazwy ośrodka²³ w Bourges nagrali dla kompozytora aktorzy Edyta Jungowska i Krzysztof Gosztyła. Ten sam materiał w dziesięciominutowym *Śniadaniu na trawie w Grocie Lascaux* z 2002 pełni funkcję „mowy praojców”, mającej nawiązywać do poezji konkretnej. Okazją do stworzenia tego utworu był projekt pod nazwą *Maman et Papa*, do którego zaprosili Rudnika szefowie francuskiego ośrodka. W jakimś więc sensie twórca dostarczył im *Śniadanie „odgrzewane”*. Naturalnie od strony warsztatowej nie można było Rudnikowi nic zarzucić, ale nie wychodziły już z jego pracowni kreacje na miarę *Lekcji*, *My*, czy *Homo ludens*. Na Konkurs Westdeutscher Rundfunk „Akustische Kunst” w Kolonii w 1997 roku powstały: *Rumor*, *Pourquoi Cocteau – epitafium na śmierć Wielkiego Aktora Georges’a Genicot* (zmarł w sierpniu 1997) oraz *Martwa natura z ptakiem, zegarem, strzelcem i panną*. Każda z tych kompozycji Rudnika

mierzy dokładnie dziewięć minut i pięćdziesiąt dziewięć sekund – regulamin konkursu określał maksymalny czas trwania utworu na dziesięć minut. *Martwa natura...* okazała się najbliższa upodobaniom jurorów i otrzymała nagrodę Prix Acustica 1996/97. Zdobyła również laury na Festiwalu Mediów „Człowiek w zagrożeniu” w 1997 roku. Utwór jest syntezą „ptasiej obsesji” autora, z którą – jak sam mówił – przez długi czas usiłował bezskutecznie walczyć. W niezliczonych akustycznych wariacjach wirtuozów bujających w obłokach Rudnik odkrywa się przed słuchaczem i ujawnia ptasią część swej natury, płochliwą i bohaterską zarazem, a nawet straceńczą. Mamy w utworze niemal Messiaenowski katalog ptaków: solowe trele, szalone rozwibrowane gromadne improwizacje, ponure krakanie wypreparowane z ludzkiego głosu. Zegar i dwa widoczne z ziemi gwiazdozbiory to tylko rekwizyty, a raczej dekoracje tej ptasiej manifestacji.

Pamięć Georges’a Genicota Eugeniusz uczcił powtórnie w 1998 roku, realizując w brukselskim studio RTBF blisko czterdziestominutową radiową balladę dokumentalną *Homo radiophonicus*. Została ona zgłoszona do berlińskiego konkursu Prix Futura jako produkcja belgijska.

W 1997 roku z okazji czterdziestolecia SEPR do Warszawy zaproszono kilku kompozytorów związanych z placówką. Z inicjatywy Bohdana Mazurka telewizja zarejestrowała kolektywną improwizację, w której udział wzięli Kåre Kolberg, François-Bernard Mâche, Arne Nordheim, a także Mazurek i Rudnik. Wydarzenie to miało miejsce 17 października w Studiu M-1 przy ulicy Myśliwieckiej. Zmontowanej siedemnastominutowej formie Mazurek nadał tytuł *Divertimento*. Muzycy mieli do dyspozycji dwa fortepiany, w tym jeden preparowany, wiele niekonwencjonalnych perkusjonaliów, miedzianą misę i naczynia z wodą. Eugeniusz w skupieniu obsługiwał rodzaj „shozygu” – amplifikowanego minizestawu przedmiotów dźwiękowych. Znakomicie odnalazł się w intuicyjnej, dźwiękowej zabawie przyjaciół. Zapowiadał, że na emeryturę wybiera się razem z wiekiem XX. Swoją ścieżkę zawodową uwieńczył monumentalną radiową balladą. *Peregrynacje Pana Podchorążego albo nadwiślańskie żarna* to zamówiona przez lubelski oddział Polskiego Radia niemal godzinna kompozycja. Literacką ośnowę dzieła stanowił cytat z powieści Andrzeja Szczypiorskiego *Początek*. U Rudnika towarzyszą mu fragmenty dzieł Wisławy Szymborskiej, Jana Pawła II, Bolesława Leśmiana i Tadeusza Różewicza. Głosów użyli Zofia Rysiówna, Aleksander Bardini, Krzysztof Gosztyła, Gustaw Lutkiewicz, Olgierd Łukaszewicz, Franciszek Pieczka i Zbigniew Zapasiewicz. W balladzie słysząc też wypowiedzi Leonida Breżniewa, Edwarda Gierka, Tadeusza Kantora, Andrzeja Wajdy oraz księdza z parafii w Kamieńczuku. Rudnik sformułował projekt utworu już w lutym 1998, a pracę ukończył rok później. Pociągają go poetyckie i muzyczne walory prozy Szczypiorskiego, jej pulsujący rytm:

Tutaj był środek ziemi, oś wszechświata, nagromadzenie braterstwa i nienawiści, bliskości i obcości [...] w tych żarnach nadwiślańskich Bóg polską mękę robił dla polskich głodnych [...] dla wszystkich męczenników i łotrów, świętych i szubrawców tej ziemi²⁴.

Słowa te, wypowiedane przez Franciszka Pieczkę, nie brzmią patetycznie, lecz ciepło i naturalnie. Kompozytor poprosił aktora, by podczas nagrania mówił swą kwestię, jakby zwracał się do własnego wnuka. Lutkiewicz z kolei myli się, potyka, kilka razy rozpoczyna swą frazę, pyta autora w reżyserce o sygnał gotowości. W utworze pokazano z bliska surowe, aktorskie rzemiosło, są tam strzępy wspomnień, dźwiękowe symbole i metafory krzyżujących się w Polsce traktów i kultur. O dość kontrowersyjnej książce Szczypiorskiego mówiło się w Niemczech, gdzie ukazała się pod tytułem *Die schöne Frau Seidenman*. W zrealizowanej wkrótce wersji dwujęzycznej niemiecki tytuł utworu Rudnika brzmiał jeszcze bardziej intrygująco: *Die Wandlung des Herrn Fähnrich oder die Mühisteine an der Weichsel – Eine dokumentarische mehrsprachige Rundfunk Ballade*. Tę adaptację zamówiła rozgłośnia SWF w Baden-Baden. Przedsięwzięcie stało się międzynarodową koprodukcją, w której wzięli udział również niemieccy lektorzy. Tak o tym *opus magnum* Rudnika pisała niemiecka krytyczka Eva-Maria Lenz, autorytet w dziedzinie radia:

Rudnik to napiera na słuchacza, to go oczarowuje bogatymi montażami, w których napięcia historyczne przerażają się w dźwięk: pieśni wolności i piosenki ludowe na przemian z wojennym zgłębieniem i wystrzałami, marsze – z tańcami, elementami liturgicznymi i symfonicznymi. Z jednej strony Rudnik powściąga zarówno patos, jak i rozmach wizjonerskich obrazów historycznych, rozczłonkowując je i nadając segmentom nowy rytm. Z drugiej strony potęguje w swojej kompozycji ich dobitność, przeplatając je w powtórzeniach i wariacjach kolejnymi fragmentami tekstu, tematami oratoryjnymi i żydowskim kadiszem²⁵.

Jacek Markowiak zauważył inne wymiary pracy Rudnika:

Drogi Przyjacielu! Słuchałem wielokrotnie. Słuchałem samotnie i w towarzystwie niemieckich przyjaciół. [...] To czysta poezja – jak by powiedział [Krzysztof] Karasek, obudzona przez słowo; powołujące do życia i każące mówić. I Ty mówisz; sposobem ci najbliższym: słowodźwiękiem [...] przez pryzmat własnego kulturowego wyczulenia nieustannie sprawdzając jego egzystencjalną użyteczność i wiarygodność. Budujesz całości. Tworzysz uniwersa. Syntetyzujesz. Pozostawiasz jednocześnie wyobraźni otwartość odbioru. Muzycznej metaforze nadajesz cechy realnej, choć subiektywnej rzeczywistości, sprowadzając ją jednocześnie do doświadczenia w ogóle. Dlatego i dla niemieckiego odbiorcy dwujęzyczność przekazu nie tylko nie zamazuje klarowności zamierzeń, ale wręcz przeciwnie, opisuje bardziej precyzyjnie obszar, po którym przyszło mu się poruszać: po Polsce jako symbolicznym środku

ziemi i osi wszechświata. Słuchając twego dzieła, odnosi się wrażenie, że ludzkie głosy-losy wpisane są w twarde konstrukcje muzyczne, że nawet wtłoczone bywają w coś, co można nazwać kleszczami konstrukcji. [...] Wsluchując się w dwujęzyczne zestawienia, odczuwa się „kolory” czasu; zdarza się, że słowa żarzą się i płoną, czasami natomiast milkną, zostają wyciszone lub płączą, przygotowując narodziny „nowego” czystszyego świata. Niektóre kojarzą się z orbitami i ruchami kosmicznymi. Kto wie, czy nie każesz nam w tych momentach wsluchiwać się w stworzenie świata. [...] Finał zdaje się zwiastować nie tylko dramat, ale i tryumf. To wielka sztuka²⁶.

W 2001 roku rozgłośnia SWF nominowała utwór do nagrody Karl Schenka Preis, a 5 lutego 2002 roku Deutsche Akademie der Darstellenden Künste przyznała *Peregrynacjom* Rudnika tytuł „Hörspiel des Monats” („Słuchowisko miesiąca” – stycznia 2002). Wyróżnienie tak uzasadniano:

Rudnik rozbija literacki cytat, niektóre jego fragmenty traktuje jako motyw przewodni, a następnie łączy je w pierwotną całość. Wyeksponowane są tu walory akustyczne polskiego i niemieckiego tekstu i one decydują o charakterze narracji, czyniąc ją zwartą i spójną. Różnorodne komponenty dźwiękowe: efekty akustyczne, różnojęzyczne cytaty językowe (klisze językowe), liczne cytaty muzyczne tworzą różnorodne, ciągle zmieniające się atmosfery, dając słuchaczowi coraz to inną szansę skojarzeń i asocjacji. Narracja zmierza ku głównemu tematowi, jakim jest Polska. Polska – jako „środek Ziemi, oś Wszechświata”, leżąca dokładnie na linii podziału między Wschodem a Zachodem. Wyrafinowana kompozycja dźwiękowa Rudnika wywiera głębokie wrażenie zarówno dzięki bogactwu materiału dźwiękowego, jak i też kompleksowym odniesieniom historycznym, przede wszystkim jednak dzięki otwartej formie i treści utworu, która potwierdza pogląd, iż ocena Historii zależy od punktu obserwacji²⁷.

- 1 Rozmowa autora z Eugeniuszem Rudnikiem, nagranie w archiwum autora.
- 2 List Eugeniusza Rudnika do Françoise Barrière i Christiana Cloziera, 9.10.1990, rękopis w archiwum E. Rudnika.
- 3 Tekst według nagrania w posiadaniu autora.
- 4 List. Eugeniusza Rudnika do autora, archiwum autora.
- 5 Eugeniusz Rudnik, *Ptacy i ludzie...*, eksplikacja, archiwum E. Rudnika.
- 6 Wśród słuchaczy tego niezapomnianego wykładu, prócz piszącego te słowa, znaleźli się między innymi: Anna Ignatowicz, Ewa Szczecińska, Paweł Mykietyn i Jarosław Siwiński.
- 7 Eugeniusz Rudnik, *Samoobrona sztuki radiowej*, „Antena” 1993, nr 30.
- 8 Ibidem.
- 9 Eugeniusz Rudnik, *Pan Jezus niewierzących*, eksplikacja, archiwum E. Rudnika.
- 10 Jerzy Bieniecki, *Bajadery Eugeniusza Rudnika*, „Teatr Polskiego Radia” 1997, nr 1, s. 79–93.
- 11 Nabożeństwo pogrzebowe w obrządku wschodnim.
- 12 Jan Sosiński, *Zostaw tę siekierę, Eugeniuszu*, scenariusz, archiwum E. Rudnika.
- 13 Notatka, 2007, archiwum E. Rudnika.
- 14 List E. Rudnika do autora, archiwum autora.
- 15 List w archiwum E. Rudnika.
- 16 Nagranie wypowiedzi Eugeniusza Rudnika w posiadaniu autora.
- 17 Elżbieta Ostrowska, Eugeniusz Rudnik, Jerzy Tuszewski, *Miecz wzniesiesz albo tarczę*, prod. Polskie Radio, 1994.
- 18 Eugeniusz Rudnik, *Diewuszka, wasze dokumenty*, eksplikacja, archiwum E. Rudnika.
- 19 Eugeniusz Rudnik, *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy*, eksplikacja, archiwum E. Rudnika.
- 20 W latach 70. zaczęto kłaść nawierzchnię na brakującym odcinku, jednak po zbudowaniu kilkuset metrów drogi skradziony został silnik jednej z niezbędnych maszyn, co na ćwierć wieku przerwało prace.
- 21 Córka kompozytora Kamila Rudnik jest autorką opracowania na temat udziału ojca w tej niecodziennej inicjatywie. Wydruk w posiadaniu autora.
- 22 Wypowiedź Eugeniusza Rudnika, 26.09.2008, nagranie w posiadaniu autora.
- 23 *Groupe de musique expérimentale de Bourges*, jedno z najważniejszych w świecie centrów muzyki elektroakustycznej, założone w 1970 roku w zabytkowym francuskim mieście przez Françoise Barrière i Christiana Cloziera.
- 24 Andrzej Szczypiorski, *Początek*, Paryż: Instytut Literacki, 1986.
- 25 Eva-Maria Lenz, prawdopodobnie zapowiedź antenowa audycji, autor tłumaczenia nieznanego, wydruk komputerowy, archiwum E. Rudnika.
- 26 Jacek Markowiak, list do Eugeniusza Rudnika, 2000, archiwum E. Rudnika.
- 27 Prawdopodobnie fragment zapowiedzi antenowej audycji, autor tłumaczenia nieznanego, wydruk komputerowy, archiwum E. Rudnika.

Epilogos. 2000–2016

Eugeniusz Rudnik działał na wielu polach, a jego praca była oceniana przez szereg gremiów. Jedni (m.in.: C. Drzewiecki, Sz. Esztényi, B.E. Johnson, J. Kalina, A. Kondratiuk, A. Markowski, A. Nordheim, K. Penderecki, B. Schaeffer, T. Sikorski, D. Szczechura, J. Tuszewski), nie zważając na to, że Eugeniusz nie miał akademickiego wykształcenia w dziedzinie sztuki, uznawali jego klasę i autorytet artystyczny. Inni do dziś wyrażają się o nim z pobyżaniem czy lekceważeniem. Nie powinno to jednak dziwić. Zarówno ceniący pracę Rudnika, jak i ci, którym był on obojętny, nie mieli dostępu do pełnego obrazu jego wszechstronnej działalności. W 2000 roku otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, ale nie wyobrażam sobie, by ktokolwiek z członków kapituły przyznającej odznaczenie miał szerszą wiedzę na temat jego twórczości. Jej entuzjastami byli gospodarze lubelskiego ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN, którzy w zasadzie co roku zapraszali go na swój festiwal. To tu odbyły się dwa czerwcowe wieczory autorskie Rudnika – jeden w 2000 roku, dzielony z Julią Hartwig, oraz rok później z księdzem Janem Twardowskim. Spotkania te były dla Rudnika znaczącym przeżyciem. Przy okazji mówił o swej pracy:

Praca z dźwiękiem [...] wymaga rzemieślniczego ciosania bryły [...], trzeba przy nadzwyczajnej koncentracji uwagi, stosunkowo głośno odsłuchiwać dźwięk, aby słyszeć nie tylko parametry techniczne, ale również sensy¹.

Od 1997 roku byłem muzykiem Polskiej Orkiestry Radiowej. W budynku, w którym pracowaliśmy, znajdowała się pracownia Rudnika. Podczas przerw w nagraniach często na korytarzu słyszeć było dobiegające z góry przedziwne dźwięki – wybuchy, strzały, opętańcze, nieludzkie jęki i elektroniczne, świdrujące wysokie tony lub dudnienia, od których drżała podłoga. Eugeniusz miał bowiem zwyczaj odsłuchiwania swych materiałów w wysokiej dynamice przy drzwiach otwartych. Wychodził wówczas na korytarz,

siedział w fotelu i zachęcał przechodzące osoby do oceny. W 2003 roku, po dekadzie, która minęła od kazimierskich kursów, przypomniałem się kompozytorowi. Zaprosił mnie do wnętrza i wskazał mi miejsce za konsoletą. Rozejrzałem się. Przede mną, wysoko na ścianie wisiała duża fotografia Andrzeja Markowskiego z rozpostartymi w dyrygenckim geście ramionami. Za plecami miałem portret Józefa Piłsudskiego z dyskretnym obrazeczkiem Jezusa Miłosiernego, z lewej ściany uśmiechał się John Cage. Duży zegar po prawej stronie bezgłośnie odmierzał czas. Pan Eugeniusz prezentował mi swoje nowe i starsze produkcje, ciesząc się z każdego mego zdumienia. Podczas kolejnych spotkań zaczęło do mnie docierać, jak wielki był dorobek samego Eugeniusza oraz rozległość działań SEPR. Znajomość przerodziła się w przyjaźń. Ośmielony jego otwartością poprosiłem go w 2004 roku o udział w projekcie 4'33", który realizowałem z Piotrem Czernym. Swoje wersje słynnego „cichego” utworu Johna Cage'a zgodzili się dla nas przygotować między innymi Krzysztof Knittel i Jarosław Siwiński. Zaproszonym artystom przekazywaliśmy tylko partyturę, poza tym dawaliśmy im wolną rękę. Eugeniusz w przewrotny sposób zrealizował to zadanie. Otrzymaliśmy od niego błyskotliwe nagranie pod tytułem *Johna pamięci rapsod frywolny* mierzące dokładnie cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy. Znalazło się ono na wydanej przez wydawnictwo Fis-dur Records płycie wraz z innymi wersjami kompozycji Cage'a. Rudnik dodatkowo poświęcił utwór przypadającemu wkrótce jubileuszowi osiemdziesięciolecia Polskiego Radia. Wielkimi krokami zbliżała się likwidacja SEPR jako jednostki produkcyjnej. Zapanował czas trudnych decyzji, tak dla władz Polskiego Radia, jak i pracowników studia. Mimo starań i zabiegów kuratorskich kierującego nim teraz Krzysztofa Szlifirskiego oraz protestów środowiska muzycznego nieuchronnie dążono do zamknięcia placówki. Eugeniusz nie rezygnował jednak z aktywności twórczej. W grudniu 2003 roku rozpoczął komponowanie utworu inspirowanego „reorganizacją SEPR”. Pracę nad tą dwunastominutową formą ukończył pierwszego dnia 2004 roku. Kompozycję opatrzył wymownym tytułem *Agonia pastoralna*. Do bieżących spraw odniósł się też w kolejnej trwającej pół godziny kompozycji *Manewry albo Dama i huzary – liryczny poemat dźwiękowy lub dźwiękowy poemat liryczny*. Eugeniusz zdradził mi, że w życzliwy sposób sportretował tu Jolantę Bilińską, kierującą wówczas Dyрекcją Nagrań, której podlegało Studio, oraz pracowników SEPR, siebie nie wyłączając, jako tytułowych huzarów.

Wiosną 2004 roku Rudnik opisał skrupulatnie setki materiałów dźwiękowych ze swej pracowni i w poczuciu obowiązku przekazał je do Archiwum Polskiego Radia. W porozumieniu z kierującą Archiwum Grażyną Kopeć weryfikował protokół zdawczo-odbiorczy zasobu. Przekazał Polskiemu Radiu wiele własnych

prac, stworzonych bez umowy, nie na zamówienie. Odesłał pracowników fizycznych przydzielonych mu do pomocy i sam segregował taśmy, płyty, wideo-kasety, listy montażowe zewnętrznych produkcji, starał się ocalić dziedzictwo SEPR. Podczas spotkań roboczych z władzami spółki często był traktowany jak uciążliwy petent. Uzbrojony w cenne dokumenty (np. partyturę *Psalmusa 1961*, ofiarowaną mu przez Pendereckiego) oraz kwiaty i czekoladki wędrował od drzwi do drzwi, przekonując wszystkich o wartości dorobku SEPR. Mimo ogromnego zapracowania Gienio znajdował czas na spotkania i uczestniczenie w życiu radia. Wraz z kolegami z kwartetu smyczkowego Grupa MoCARTA byliśmy zaszczytzeni obecnością Eugeniusza Rudnika i Bohdana Mazurka na naszym koncercie w Studiu S-1 im. W. Lutosławskiego 16 grudnia 2004. Wydarzenie to było transmitowane w Programie Pierwszym Polskiego Radia.

Zawirowania wokół SEPR narastały. Studio w starym kształcie przeszło do historii, funkcjonowało teraz jako redakcja umieszczona w strukturze radiowej Dwójki. Dowodził nią doświadczony Marek Zwyrzykowski, który kierował zamówienia do kompozytorów. Jego budżet był jednak coraz szczuplejszy. Państwo Rudnikowie spędzali teraz w Warszawie tylko część roku, a od marca do października mieszkali w pięknym domu w Nadkolu. Wraz z żoną i dziećmi otrzymaliśmy jesienią 2008 roku zaproszenie do tego domu. Gościnność gospodarzy przeszła nasze oczekiwania. Podziwialiśmy założoną i prowadzoną przez Eugeniusza całymi latami kronikę rodzinną – sporych rozmiarów wolumin w skórzanej oprawie. Na ścianach domu wisiały obrazy o tematyce wiejskiej i pejzaże, a pomiędzy nimi wizerunek Matki Bożej z wkomponowaną fotografią Rudnika, inkrustowany warkoczami taśmy magnetofonowej. Wykraczająca z ram własna kompozycja plastyczna Eugeniusza mogła kojarzyć się z dziełem Władysława Hasiora. Nadkolski dom Rudników pokazano w telewizyjnym programie „Mieszkaj lepiej”. Kompozytor wraz ze swymi sąsiadami, Szymonem Kobylińskim i Oskarem Hansenem, opowiadali w nim o życiu na wsi. Z Nadkola Rudnik przyjeżdżał czasem do Warszawy. Zachował swój klucz do pracowni, z której mógł korzystać tak jak dotąd – przez cały rok, o każdej porze dnia i nocy. W 2005 roku powstały tam: *Neomobile* – utwór oparty na niewykorzystanych materiałach do *Mobile*, *Ecce homo* poświęcony pamięci Jana Pawła II oraz *Epitafium* – zamęczonym w kamiennym piekle Gross-Rosen. Ten ostatni, zmontowany w trzech wersjach o różnej długości, był elementem instalacji przestrzennej zaprezentowanej 22 września 2005 roku i upamiętniającej ofiary katorżniczej pracy w kamieniołomach w Rogoźnicy, na terenie niemieckiego obozu z okresu drugiej wojny. Dla autora praca ta miała również wymiar osobisty, niewiele brakowało, by w latach pięćdziesiątych Eugeniusz sam znalazł się jako więzień w kamieniołomach.

Jubileusz półwiecza pracy zawodowej Eugeniusza Rudnika nie był obchodzony uroczystie. 15 marca 2005 roku otrzymał on od zarządu spółki list z gratulacjami oraz pamiątkowe upominki: portmonetkę ze skaju firmy Sagan oraz dwie płyty kompaktowe – Henryka Miśkiewicza i Mariana Hemara. Trudno dziś ustalić, dlaczego wybrano akurat te albumy, skądinąd znakomite. W ciągu pięćdziesięciu lat pracy Rudnika w Polskim Radiu przez tę instytucję przewinęło się osiemnastu prezesów. Eugeniusz widział, jak powiadał, prawie wszystko, dlatego też nader skromne upamiętnienie rocznicy nie wzbudziło u artysty szczególnych emocji, poza rozbawieniem. Tego samego dnia wręczył mi kserokopię swego dowodu osobistego zawierającego pochodzący z 1955 wpis z pierwszego dnia pracy i podzielił się ze mną cennymi wspomnieniami.

Już w 2005 roku wraz z przyjaciółmi zaczęłam zabiegać o włączanie utworów Rudnika do programów koncertowych. Najłatwiej szło mi na własnym podwórku. Na początku października 2005 w biurze/galerii Komuny Otwock zorganizowałem dwudniowy Radiodokument – Festiwal Twórczości Eugeniusza Rudnika z udziałem artysty. Podłogę pomieszczenia pokryły koce i śpiwory, publiczność na leżąc, w niemal całkowitej ciemności wysłuchiwała zestawu utworów. Kolejne pozycje zapowiadano, omawiano i komentowano, wychodząc na zewnątrz budynku. Wraz z kompozytorem myśleliśmy jednak o znacznie szerszej prezentacji jego sztuki w Warszawie. Dzięki energicznym staraniom Jerzego Kornowicza udało się urzeczywistnić ten projekt w ramach XIII Festiwalu Audio-Art – Przestrzenie Dźwięku 3. Od 8 do 10 grudnia 2005 roku w Centrum Sztuki Współczesnej odbywały się spotkania z artystą. Pierwszego dnia podczas koncertu zabrzmiały wybrane utwory autonomiczne. Nazajutrz wyświetlano filmy z muzyką Rudnika udostępnione przez Telewizję Polską i Filmołkę Narodową oraz Wytwórníę Filmów Dokumentalnych i Studio Miniatur Filmowych. Ostatni wieczór poświęcono prezentacji utworów innych kompozytorów, które zostały przez Eugeniusza zrealizowane. Podczas festiwalu można było również podziwiać plakaty dokumentujące życie koncertowe dzieł Eugeniusza. Tytuł całego cyklu spotkań, zaproponowany przez niego samego, brzmiał *ON*, czyli *Gala Anonima* i oddawał stan faktyczny, artysta pozostawał bowiem w najlepszym razie enigmatycznym „inżynierem dźwięku” z SEPR.

W 2006 roku, gdy francuska Bibliothèque nationale w Paryżu włączała do swych zbiorów część archiwów Groupe de musique expérimentale de Bourges, zwrócono się do Rudnika z prośbą o sporządzenie autorskich cyfrowych kopii trzydziestu wybranych utworów wraz z opisami. Miłe wyróżnienie wiązało się z koniecznością powrotu do dawnych prac. Retrospekcja sprzyjała refleksjom i ożywiała wspomnienia. Taki też nastrój dominował podczas uroczystego spotkania pracowników SEPR, zorganizowanego z okazji pięćdziesiątej rocznicy utworzenia placówki. Odbyło się ono 29 września 2007 roku w Sali

Laboratorium CSW w Zamku Ujazdowskim, w ramach festiwalu Warszawska Jesień. Nieco wcześniej, 26 sierpnia, artysta uczestniczył w koncertowej premierze *Johna pamięci rapsodu frywolnego*, która miała miejsce podczas Manifestacji Poetyckich.

W 2005 roku Eugeniusz zaproponował mi współpracę kompozytorską. Był to dla mnie ogromny zaszczyt. Do kolektywnej kompozycji zaprosił także Jarosława Siwińskiego. Szef SEPR Marek Zwyrzykowski poparł nasz projekt. Z ramienia dyrektorki programowej, Elżbiety Markowskiej, produkcję utworu zatwierdził jej zastępca Andrzej Sułek, podwyższając jednocześnie kwotę honorarium autorskiego ze stu do pięciuset złotych na osobę. Początkowy tytuł projektu, zaproponowany przez Eugeniusza – *La Balia*, był wyobrażeniem wanny wypełnionej winem, w której wspólne kąpiele mieli odbywać biesiadnicy. Ponadto nawiązywał do kompozycji Pawła Szymańskiego *La Folia*, również powstałej w SEPR. Ostatecznie utwór otrzymał tytuł *Epilogos*. Na początku 2007 Eugeniusz dostarczył każdemu z nas materiały wyjściowe do utworu *Ostinato*, których w 1973 roku nie wykorzystał. Wysłuchawszy ich, stworzyliśmy własne propozycje kontrapunktu do wybranych odcinków. Siwiński napisał i nagrał w swojej pracowni fragmenty fortepianowe, ja skomponowałem i wykonałem struktury solowe oraz na zmultiplikowane wiolonczele, które zarejestrowała Ewa Guziołek-Tubelewicz podczas sesji w Studiu im. W. Lutosławskiego. Gotowe półprodukty przekazaliśmy Rudnikowi. Zgodnie z założeniami konstrukcyjnymi potraktował nasze materiały zarówno jako warstwę towarzyszącą, jak i źródło do transformacji i montażu. Wkrótce odtworzył nam swoje propozycje całości. Wspólnie wybraliśmy końcową wersję utworu i zgodziliśmy się, by zadeedykować go pamięci Romana Jasińskiego, nestora polskiej radiofonii. Gotowy utwór na taśmie Rudnik zdeponował u Wojciecha Makowskiego i jak zwykle na pół roku opuścił Warszawę. Ustaliliśmy, że dopuszczamy wykonanie wersji alternatywnej z udziałem Rudnika za konsoletą, Siwińskiego za klawiaturą syntezatora i moim na wiolonczeli. Niestety wykonanie to pozostało w sferze planów, ale kompozycję w jej pierwotnej postaci zaprezentowano na festiwalu Electronica Nova we Wrocławiu w maju 2009 roku.

Kiedy pracowaliśmy nad *Epilogosem*, w Polskim Radiu miały miejsce niepokojące wydarzenia, następowały gwałtowne zwroty akcji. Eugeniusz śledził te zawirowania. Zarząd Polskiego Radia ogłosił plan rozwiązania poznańskiej Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia Amadeus, warszawskiej Polskiej Orkiestry Radiowej i Chóru Polskiego Radia w Krakowie. Wskutek protestów środowiska muzycznego do likwidacji orkiestr nie doszło. Chciano także zmienić zasięg i program radiowej Dwójki. Elżbieta Markowska oraz Andrzej Sułek zostali odwołani ze stanowisk. Podjęto też próbę zwolnienia z pracy Ewy Guziołek i Marka Zwyrzykowskiego. Zapobiegła temu nowa wiceszefowa Dwójki

Małgorzata Małaszko-Stasiewicz. W tym samym czasie usunięto z anteny dwoje dziennikarzy, Marię Szablowską i Tadeusza Szuka, których określono mianem „postgomuławsko-gierkowskich złogów”. 1 czerwca 2007 roku zabrano częstotliwości radiowej Dwójce, ograniczając poważnie zasięg programu. Podczas antenowej premiery *Epilogosu* Marek Zwyrzykowski w nerwach pomylił się podczas zapowiedzi utworu i przedstawił go jako *Dialogos*. Rudnik natychmiast wysłał do mnie oraz do Siwińskiego wiadomość tekstową okraszoną emocjonalnym ozdobnikiem: „Nie *Dialogos*, a *Epilogos*, kurwa”. Siwiński odpowiedział: „Może w takim razie *Depilogos*?”. Nasza wspólna kompozycja jest pamiątką gorącego i niespokojnego czasu.

W 2008 roku prezes Związku Kompozytorów Polskich Jerzy Kornowicz uroczystie ogłosił przyjęcie Rudnika w poczet członków organizacji. Godny ubolewania jest fakt, że po kilku dekadach nieprzerwanej twórczości krajowy dorobek fonograficzny Rudnika stanowiła jedna płyta, zawierająca audycję lokalnej rozgłośni, dołączona do niskonakładowej książki, niedopuszczonej zresztą do obrotu handlowego (*Przyjaciółki z Żelaznej ulicy*). Wydanie monograficznego albumu jawiło się jako konieczność, inicjatywa jednak nie wyszła z macierzystej instytucji twórcy. Wspólnie opracowaliśmy repertuar, a Eugeniusz rozpoczął starania o pozyskanie koniecznych środków. Po licznych perturbacjach w 2008 roku światło dzienne ujrzał czteropłytowy album *Eugeniusz Rudnik. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia* zawierający kilkanaście utworów. Artysta osobiście dopilnował, aby na opakowaniu tego wydawnictwa oprócz logotypu Polskiego Radia – jako formalnego producenta archiwalnych nagrań – znalazła się informacja o fundatorach. Album sfinansowały gminy Łochów i Wyszków, Starostwo Powiatowe i miasto Węgrów oraz przedsiębiorstwo kanalizacyjne „Wodrol” Pruszków S.A. Kompozytor wpadł na pomysł obdarowania każdego z nabywców oryginalnym dodatkiem – własnoręcznie pociął taśmę magnetofonową, na której zapisana była jego muzyka, na kilkaset odcinków. Każdy odcinek mierzył 9,5 centymetra, co przy jednej ze standardowych prędkości przesuwu taśmy odpowiadało jednej sekundzie. Chodziło – jak powiadał – o to, aby każdy mógł wziąć do ręki „kawałek dźwięku”, jedną sekundę muzyki, dotknąć materii, na której powstawała. Album został życzliwie przyjęty przez krytykę. Adam Wiedemann napisał:

Utwory Rudnika nie mają zresztą w sobie nic eksperymentalnego, są najzwyczajniej nieomyłne, a ich autor dysponuje tak wyrafinowanym gustem, że Krzysztof Penderecki (pełniący *nota bene* w *Ptakach i ludziach* rolę tenora buffo) może sobie o czymś takim co najwyżej zamarzyć. No właśnie, Penderecki jest omylny, a Rudnik nie, czy to nie ciekawe?²

Nakład rozszedł się błyskawicznie. Parę lat po wydaniu, jeszcze za życia artysty, album ten na zagranicznych aukcjach internetowych osiągał cenę pięciokrotnie wyższą od pierwotnej. W 2008 roku dojrzała koncepcja wyprodukowania filmu dokumentalnego o Eugeniuszu Rudniku. W *Gieniu, ratuj!* udało mi się uchwycić Rudnika przy pracy oraz utrwalić kilka jego niezrównanych opowieści. Podczas zdjęć często przejmował dowodzenie, reżyserował sam siebie i członków ekipy, a jednocześnie sprawiał, że pracowało nam się lekko i efektywnie. Zachowałem niezwykle materiał ukazujący proces realizacyjny kilku krótkich miniatur w wirtuozowskim wykonaniu Rudnika. Cięcie, klejenie taśmy, tworzenie pętli, miksovanie i zgrywanie kolejnych warstw. Niewiele minut upłynęło, a powstała skończona forma. Kamera złowiła wiele nadzwyczajnych obrazów – Rudnik w studiu palący papierosa na tle ściany ze znakiem zakazu palenia tytoniu, zaczepiona o but artysty taśma ciągnie się za nim, przechodzącym przez długi korytarz.

Mimo skupienia na pracy i wynikającej z tego pewnej izolacji Rudnik z zainteresowaniem śledził wydarzenia w kraju. Katastrofa samolotu wojskowego w Mirosławcu w styczniu 2008 roku poruszyła artystę do głębi. Jej ofiarom poświęcił swoją kompozycję *Larum*.

Rudnik został zaproszony do realizacji warstwy dźwiękowej wystawy *Jan III Sobieski i towarzysze broni*, która miała upamiętniać trzysta dwudziestą piątą rocznicę wiktoria wiedeńskiej. Wystawę zaprezentowano we wrześniu 2008 roku w Pałacu w Wilanowie. Eugeniusz znów mógł według własnej idei zaaranżować przestrzeń akustyczną historycznych pomieszczeń. Żałował, że tego typu zamówienia pojawiały się rzadko. Do Wilanowa przyjeżdżał swą granatową lancją. Wtedy jeszcze sam prowadził auto.

Ciekawostką biograficzną uzupełniającą wykaz rozmaitych jego ról było pojawienie się Eugeniusza 29 czerwca 2009 w polskim radiowym „serialu wszech czasów” – *W Jezioranach*.

Rudnik bywał w pracowni i wciąż komponował, a inspiracje płynęły także z przyziemnych, a zarazem niecodziennych zdarzeń. Tak było w przypadku szesnastominutowej kompozycji *Dzięcielina pałała na taśmę stereo*. 9 grudnia 2009 roku w Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki zorganizowano koncert z cyklu „Portrety kompozytorów”. Organizatorzy przyjęli zasadę, że podczas jednego koncertu przedstawiano sylwetki dwóch twórców reprezentujących różne pokolenia. Część pierwszą wieczoru wypełniły utwory Aleksandry Gryki (ur. 1977), druga należała do Rudnika. W czasie przerwy kompozytorka wraz ze swymi gośćmi opuściła salę i budynek Centrum. Uznała zapewne, że wypełniła swe zadanie, i zmieniła lokal, by w gronie przyjaciół celebrować część nieoficjalną. Eugeniusz był zaszokowany, zapewne po raz pierwszy spotkał się z takim zachowaniem. Zamiast ubolewać nad przebrzmiałymi kanonami dobrego

wychowania, wkrótce skomponował utwór, którego tytuł jest prześmiewczym rozwinięciem Mickiewiczowskiej strofy. W tym samym miesiącu dzielił się swymi doświadczeniami na seminarium pod nazwą *historia_muzyka@media.pl*, zorganizowanym w Warszawie przez Magdalenę Radziejowską i Centrum Edukacji Artystycznej. Wzięli w nim udział między innymi Danuta Gwizdalanka, Antoni Beksiak, Stanisław Krupowicz i Krzysztof Sz wajgier. Wykład Eugeniusza był zatytułowany *Muzyka radiowa*.

Ukazywały się kolejne płyty z utworami Rudnika. Wydawnictwo Bôlt Records oprócz oryginałów publikowało ich reinterpretacje, między innymi w wykonaniu Mikołaja Pałosza, Macieja Śledzieckiego, Marcina Lenarczyka, czyli DJ Lenara, oraz niemieckiego zespołu instrumentalnego Zeitkratzer. Nieco później muzyczny dialog z Rudnikiem podjęła Norweżka Maja Ratkje. W grudniu 2013 roku w Studiu im. W. Lutosławskiego odbył się ich wspólny koncert kompozytorski.

W tym okresie kompozytora odwiedziła także delegacja z Norwegii, poszukująca materialnych śladów prac, które realizował w Polsce wraz z Rudnikiem zmarły w 2010 roku Arne Nordheim. Nowe kontakty zaowocowały zamówieniem kompozycji poświęconej wybitnemu twórcy. Utwór miał uświetnić cykl imprez w ośrodku Henie Onstad. Eugeniusz skomponował piętnastominutowe dzieło, które zatytułował *Memini Tui*. Zawarł w nim ciepłe wspomnienie o przyjacielu, ale też odrobinę goryczy. Wynikała z faktu częstego pomijania przez Nordheima zasług warszawskiego realizatora. Brak wzmianek w wydawnictwach fonograficznych czy w programach koncertów mógł budzić frustrację. Eugeniusz nie czuł się już na siłach, aby skorzystać z zaproszenia na premierę swego *Memini Tui*, mimo że organizatorzy z Oslo zapewniali, że pokryją koszty podróży i pobytu tak kompozytora, jak i mającej mu towarzyszyć córki Kamili.

Rudnika z czasem coraz mniej interesowały publikacje płytowe oraz publiczne prezentacje jego utworów. Postępująca choroba żony spowodowała, że przejął wiele domowych obowiązków. Pani Daniela zmarła 31 stycznia 2012 roku po długiej i ciężkiej chorobie, otoczona miłością i opieką bliskich. Swe osiemdziesiąte urodziny Eugeniusz obchodził już sam. Odwiedzaliśmy go wówczas wraz z wydawcą Łukaszem Pawlakiem. Podczas tych spotkań powstała koncepcja albumu z kompozycjami premierowymi. Rudnikowi udało się podjąć pracę z nową energią. Jego ostatnia obszerna kompozycja to *ERdada 80/50/39'40"* – tajemnicze liczby zawarte w tytule oznaczają odpowiednio osiemdziesiąte urodziny, pół wieku pracy w SEPR i niemal czterdzieści minut nowej muzyki. *ERdada* była według autora dadaistyczną erratą. Pracę nad nią zakończył 22 kwietnia 2012 roku i zapisał:

*ERdadę trzeba kartkować, czytać fragmentami, ale nie jest to fabuła. Nie posiada rze-
mieśniczej śliczności, którą sobie przy komponowaniu często zakładałem, świadomie nie*

zabiegam o równowagę formalną. Z kolei – co również wyróżnia tę kompozycję – nie używam tu brudu, podłych materii. Buduję struktury quasi-poetyckie, które istnieją same dla siebie, interesują mnie przez chwilę, potem przerzucam stronicę i następuje fragment jakby innego utworu. Materiałami są rzeczywiście odrzuty sprzed ponad czterdziestu lat, które dziś wydają mi się piękniejsze, niż ja w on czas byłem... Jednak nie sprzedaję tu remanentu, nie pozbywam się towaru, który nie był chodliwy, wchodzę raczej na regał, chcąc zdjąć i okazać do spróbowania odbiorcy tych moich wytworów, które mi się szczególnie podobają. Czasem są wariacjami moich obsesyjnych struktur, „wlokących się” za mną przez całe życie. Na to nie ma lekarstwa³.

Utwór po raz pierwszy odtworzono publicznie w sali ośrodka IRCAM, należącego do słynnego Centre Georges Pompidou w Paryżu, 18 października 2013.

W październiku 2012 roku na łódzkim festiwalu producentów muzycznych Soundedit Rudnik został uhonorowany prestiżową nagrodą Człowiek ze złotym uchem, którą otrzymał za „pionierskie dokonania w dziedzinie produkcji muzycznej”. Do grona jej zdobywców należą między innymi: John Cale, Brian Eno, Bob Geldof, Bill Laswell, George Martin i Michael Nyman.

W 2013 roku *Kolaż* z 1965 umieszczono w jednym z albumów fundamentalnej serii „Anthology of Noise and Electronic Music”, opublikowanej przez brukselskie wydawnictwo Sub Rosa. To jedyny polski utwór obok prac takich twórców, jak Luciano Berio, Cabaret Voltaire, John Cage, Einstürzende Neubauten, Mauricio Kagel, Laibach, György Ligeti, Luigi Russolo, Pierre Schaeffer, Sonic Youth, Edgar Varèse, Wolf Vostell, Iannis Xenakis. Zaczęto również publikować na płytach zbiory archiwalne szwedzkiego festiwalu Fylkingen, a wśród nich *Wokale* Rudnika. Pojedyncze kompozycje umieszczano w muzycznych kompilacjach publikowanych w różnych krajach, a także w kolejnych wydawnictwach Bôlt Records, kierowanego przez Michała Mendyka. Album płytowy *ERdada na taśmę*, wydany przez Requiem, był w istocie debiutem fonograficznym Rudnika – świadomym i autorskim. Włączał się on aktywnie w każdy etap projektu, poczynsz od pomysłu umieszczenia płyty kompaktowej w oryginalnym pudełku od taśmy radiowej poprzez odręczne inskrypcje na opakowaniach aż po concept, którym zaskoczył wszystkich... Eugeniusz uruchomił w mieszkaniu małą wytwórnię „kartoflanych naszyjników”. Wykrawał otwory w plasterkach ziemniaków, które następnie suszył w kuchence mikrofalowej. Uzyskane w ten sposób obiekty, gotowe do nanizania na dołączony odcinek taśmy magnetofonowej, pakował do pudełek zawierających płyty.

Format taśmy magnetofonowej został przez ludzi radia zapomniany. Młodzi nie rozpoznają wręcz jej wyglądu ani pudełek do ich przechowywania. Nie umieliby obsłużyć magnetofonu analogowego. Moje epitafium dla taśmy magnetofonowej przybiera w wydawnictwie formę

kartoflano-analogowego medalu. Odcinek taśmy o długości 76,2 cm zawiera nagranie dwóch sekund mojej muzyki. Razem z biało-czerwonym blankiem z ciszą, nałożony na szpule magnetofonu tworzy dźwiękową pętlę. Na zdjęciu przy kopcu kartofli stoję na polu moich przodków. Z odcinka taśmy magnetycznej i własnoręcznie wyhodowanych i ususzonych ziemniaków tworzę rekwizyt, hold dla niepotrzebnych, niechcianych, podłych materii. To prezent dla słuchacza płyty *ERdada*, poetycki kolaż dopełniający mój najwspółczesniejszy dźwiękowy pejzaż, kształtowany przeze mnie przez ostatnie pół wieku pracy w studio i na roli. Prawdę o radio i prawdę o ziemi noszę w sobie. Dziękuję się dziś nią z Wami⁴.

Oprócz tytułowej *ERdady* album zawiera trzy inne kompozycje: *Dzięćlina pałała na taśmę stereo*, *Memini Tui* i wspólnie przez nas skomponowane czterominutowe *Elektrowyzwoliny*, zawierające głos artysty i odnoszące się ponownie do fenomenu taśmy. Pod koniec utworu słychać znamienne słowa wypowiedziane przez Eugeniusza: „Taśma się niewątpliwie kończy”. Uroczysta premiera albumu, wyprodukowanego przy udziale Narodowego Centrum Kultury, odbyła się w warszawskiej Galerii Stara Kordegarda 28 marca 2014 roku. Celebrowaliśmy wtedy także urodziny Eugeniusza, który uroczyste przeciął złotymi nożycami taśmę magnetofonową. Licznie zebrani goście słuchali anegdot Mistrza przemawiającego z wypożyczonego z teatru tronu oraz raczyli się tortem uformowanym w kształt magnetofonu. Premierę miał wtedy również teaser powstającego właśnie filmu o Rudniku.

W roku 2014 Zuzanna Solakiewicz zrealizowała *15 stron świata* – artystyczny, wizjonerski dokument. Autorka odnalazła i pokazała szereg ekwiwalentów wizualnych muzyki Rudnika, przeprowadziła z nim wiele niezwykłych rozmów. W jej filmie sztuka Rudnika zajaśniała nowym blaskiem. Ten wspaniały portret artysty uhonorowano w sierpniu 2014 roku główną nagrodą w sekcji Tydzień Krytyki Filmowej podczas 67 Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Locarno. W tym samym roku prace Rudnika (muzyka, nagrania wideo oraz rękopisy i same taśmy) prezentowane były na wystawach *Kosmos wzywa* w Galerii „Zachęta” oraz podczas 4 Biennale Ars Polonia *Zbiegną się wszystkie świata strony* w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu. 12 kwietnia 2015 roku w londyńskim Institute of Contemporary Arts Mikołaj Błaszczyk zaprezentował wprost z taśmy wybrane utwory Rudnika. Niestety siły nie pozwoliły Eugeniuszowi wziąć udziału w wielu oryginalnych wydarzeniach, których był bohaterem lub pomysłodawcą.

20 lipca 2014 roku w Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w warszawskiej Królikarni prezentowałem w ramach cyklu „W brzask!” od godziny 4.15 muzykę Rudnika, odtwarzając ją wprost z magnetofonu, jakiego używano niegdyś w SEPR. Kompozycje Rudnika – zwłaszcza te, w których pobrzmiwa słynny słowik – współgrały z odgłosami budzącej się do życia przyrody

malowniczego parku. Artysta przemówił do zebranych słuchaczy – a było ich, zważywszy na wczesną porę, nadspodziewanie wielu – z przygotowanego nagrania o swych audialnych doświadczeniach terenowych. Rok później Eugeniusz miał się pojawić na festiwalu Archipelag Jazdów, organizowanym przez CSW na terenach okalających siedzibę Centrum. Prócz prezentacji muzyki artysta miał się także podzielić opowieścią o swych nagraniach terenowych, wyborze brzmieniowych źródeł, ingerencjach dźwiękowych w przestrzeni poza studiem i relacjach ze środowiskiem akustycznym. Niestety nie zdołał przybyć, ale odtworzyłem kilka wybranych przez niego nagrań oraz połączyłem się z nim telefonicznie. Kompozytor przemówił do publiczności festiwalowej z domu. Temu niezwyklej spotkaniu towarzyszyły dobiegające z oddali odgłosy burzy. Rudnik nawiązał w swym wystąpieniu do tych okoliczności, wyszukując aspekty odmiennych w tym momencie warunków w różnych miejscach: na Mokotowie, z którego dzwonił, i w Jazdowie, gdzie przebywali słuchacze. Pierwotny scenariusz zakładał, że obaj – przebrani w koncertowe fraki – weźmiemy udział w performansie *Dyrygowanie Trasą Łazienkowską*. Mieliśmy być widoczni dla kierowców z kładki nad arterią. Koncepcję zdarzenia opracowali Eugeniusz Rudnik oraz Bożena Wojtas. Ostatecznie na życzenie Eugeniusza w śpiącym deszczu wystąpiłem sam – niektórzy kierowcy zwalniali, inni trąbili – ingerencja „dyrygenta” w środowisko akustyczne się powiodła.

W 2015 roku z inicjatywy Marka Horodniczego z NCK i Łukasza Pawlaka kierującego wydawnictwem Requiem doszło do wydania albumu *Miniatury*. Ze względu na oryginalne opakowanie album nazywano „kostką Rudnika”. Wydawcy zgodnie z „tradycją” umieścili wewnątrz każdego egzemplarza skrawek taśmy magnetofonowej. Na trzech płytach zawarto wybór legendarnych krótkich form Rudnika, a na czwartej liczne reinterpretacje, wariacje i dźwiękowe komentarze do sztuki Mistrza, dokonane przez czterdziestu twórców młodego i średniego pokolenia, takich jak Dariusz Przybylski, Marek Pospieszalski, Jacek Sienkiewicz, Tomasz Sroczyński, Marcello Zamenhoff oraz zespoły Księżyc i Trzy Tony. Eugeniusz wielokrotnie mówił o swej idei: pragnął, by jego miniatury służyły kolejnym twórcom, by dla przyszłych generacji stały się przedmiotem transformacji i źródłem procesu artystycznego recyklingu dźwiękowego. Snuł rozważania o tym, jak będą brzmieć jego analogowe formy po upływie na przykład stu lat i jakimi środkami wówczas będą mogły być reinterpretowane.

Kompozytor niestety nie mógł być obecny na uroczystej premierze albumu *Miniatury*, która odbyła się 21 czerwca 2015 roku w warszawskim Muzeum Polin, reprezentowała go córka Kamila. Podczas tego wydarzenia zaprezentowano inspirowane twórczością Rudnika wariacje, impresje, remiksy i interpretacje. Na scenie pojawili się wykonawcy biorący udział w projekcie – Agim

Dżelilji, Michał Jacaszek, Bodek Pezda, CH District, czyli Mirosław Matyjasik, Adre'N'Alin, czyli Igor Szulc oraz zespoły Das Moon, Düsseldorf, Rigor Mortis i Vökuró. Również ja miałem zaszczyt wystąpić tego wieczoru, wraz z córką Barbarą i synem Michałem.

Rudnik jako Główny Celebrans Epitafium dla Taśmy Magnetofonowej i Naczelný Taśmociąg Kraju – jak sam siebie żartobliwie tytułował – doświadczał teraz nieoczekiwanej popularności medialnej – udzielał wywiadów, otrzymywał ciekawe propozycje prezentacji swego dorobku⁵. Jako człowiek obdarzony ogromnym poczuciem humoru proklamował nawet utworzenie NKWD (ER), Narodowego Komitetu Wielbicieli Dzieł (Eugeniusza Rudnika), miało to być „spontaniczne i oddolne” stowarzyszenie skupiające przyjaciół jego twórczości, wspierające go i reprezentujące wszędzie tam, gdzie nie mógł już dotrzeć osobiście. Często mawiał: „Moje życie jest pełne nadzwyczajnych paradoksów i zdarzeń nadrealistycznych”⁶. Wyznawca „sinusa uduchowionego” wciąż nagrywał krótkie formy, a także *Dźwiękorękopisy*. Porządkował i pieczołowicie opisywał stare taśmy. Zapraszał przyjaciół na swój warzony przez kilka dni bigos i wysmienity rosół. Dzielił się wtedy swoimi wspomnieniami i przemyśleniami, jak to:

Pochodzę ze wsi. W moich utworach pobrzmiewają echa twórczości rustykalnej. Typowy dla wsi sposób formowania myśli, charakterystyczna narracja, kultura i mentalność ulegają obecnie totalnej destrukcji ze względu na telewizję, internet i „umiastowienie” wsi. Z Warszawy przeprowadzają się na pobliskie wsie, między innymi do mojego Nadkół, działkowicze, letnicy, osadnicy, *nota bene* też „słoiki” w pierwszym pokoleniu. Jestem świadkiem tej kulturowo-społecznej transformacji. Rozmawiam z moimi kuzynami pod miejscowym sklepem – odpytuję ich: co to są lemiesz, grąźel, czym się różnią nawrót od poprzeczniaka, bruzda od miedzy. Nie wiedzą, raczej specjalizują się w nazwach i markach piwa. Nie będę tuił, że spisuję zanikające zwroty potocznej mowy lokalnej, wymierające obyczaje, zbieram też relikty rustykalnej kultury – narzędzia, naczynia, z których zresztą jadam, zabiegam jednak o to, aby mój dom na wsi nie stał się ekspozycją Cepelii. Żyłem w tym świecie jako chłopiec i teraz dobrze się czuję, kiedy obok mnie na stole stoi dzieżka z mlekiem wykonana w bardzo wyrafinowanym kształcie przez zduna z Jadowa⁷.

W 2016 roku można było jeszcze spotkać Rudnika w bufecie na parterze gmachu Polskiego Radia przy ulicy Malczewskiego, najczęściej w towarzystwie innego nestora, Jerzego Tuszewskiego. Na początku października 2016 roku Gienio upadł na ulicy. Odwiedziłem go po tym wypadku, miał się nieźle. O tym, że wykryto u niego nowotwór płuc, wiedzieli tylko najbliżsi. Na 24 października miał wyznaczone badanie tomograficzne. Rano nie odbierał telefonu. Odszedł we śnie.

Jerzy Tuszewski wyprzedził swego przyjaciela – zakończył swą ziemską podróż osiem dni wcześniej.

Pierwotny „kłopot z Rudnikiem” wynikał z niemożności zaszufładowania go jako twórcy, a także z podziałem jego twórczości na kategorie. Przez ponad pół wieku – wierny tradycyjnym metodom swego warsztatu, montażowi bezpośrednio na taśmie, niepoddający się pogoni za technologicznymi nowinkami, nieużywający komputera – tworzył „muzykę konkretną”, „ars acustica”, „feature”, „rzeźbę foniczną”, „hörspiel”, „musique pour la radio”, „dzieła radiowe”, słuchowiska narracyjne, radiowe ballady dokumentalne, zacierając granice pomiędzy zakresami pojęciowymi tych terminów. Dziś, po odejściu Rudnika, spory o nazwy nie mają już znaczenia. Spełniło się marzenie Gienia – inspiruje i zadziwia kolejne generacje twórców i odbiorców.

Sukces w tym sensie, że nie mam świadomości zmarnowanego życia, osiągnąłem z ogromnym trudem⁸.

- 1 *Słyszę i widzę dźwięk. Z Eugeniuszem Rudnikiem, kompozytorem, realizatorem i inżynierem dźwięku, gościem lubelskiego festiwalu „W kręgu bramy” rozmawia Joanna Zętar, „Gość Niedzielny”, 29.07.2001, nr 30.*
- 2 Adam Wiedemann, *Inżynier Rudnik*, Dwutygodnik.com. kwiecień 2009, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/12-inzynier-rudnik.html?print=1>, dostęp: 23.11.2020.
- 3 Eugeniusz Rudnik, *ERdada 80/50/3940*”, pierwsza eksplikacja utworu, archiwum E. Rudnika.
- 4 Wypowiedź Eugeniusza Rudnika, 28.03.2014, nagranie w posiadaniu autora.
- 5 8 stycznia 2015 w siedzibie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rudnik został odznaczony Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.
- 6 Wypowiedź E. Rudnika, 2005, nagranie w posiadaniu autora.
- 7 Ibidem.
- 8 *Słyszę i widzę dźwięk...*, op. cit.

TOWARZYSTWO POMOCY MŁODSZYM KOLEGOM -
- KOMPONENTOM -

Podręczny
SŁOWNIK
RUDNIKO-
POLSKI ♥

WYDANIE PIERWSZE
JESZCZE NIE SKONFISKOWANE
EGZEMPLARZ JEDYNY

SPORZĄDZIŁY - BARBARA OKOŃ, DOROTA SZYBCHAN MAR 1974



ARTYSTA NIE CZŁOWIEK - komplement
ARTYSTKA NIE DZIEWCZYNA → artysta nieczłowiek
ARTYSTA → prawdziwy artysta



BOŚNIA I HERCEGOWINA → Tito się
kzania; → rzeźb przypominający produkty
bratnich Jugosławian w dziedzinie filmu.



* JEŻELI KTOKOLWIEK SPÓDZIENIA SIĘ
PORZĄDKU ALFABETYCZNEGO JEST W BŁĘDZIE



KLIENT - natręt, rzadko → prawdziwy artysta, naj-
-częściej ktoś domagający się świadczenia usług dla
KONKURENCJA - nie istnieje ludności.

KONKURENT - jak dotąd tylko Bohdan Mazurek

KOMPLEKS KAWALERZYSTY → ufanie istnieją

KONTROL → niepokonany klient w czarnym pokoju

KRAUZULA - ZYGMUNT K.

KRZYWA GĘBA - MTRZ → TITO SIĘ KŁANIA

KSIĘGOWAĆ - rejestrować parametry → rachunku

KULAWA STONOGA → kategoria estetyczna

KUPOWAĆ - przeznaczyć → rzecz o wykorzystaniu
- nie



MISTRZU - jedyne dopuszczalna forma zwracania się do Mr. Rudnika

MY ARTYŚCI → my artyści prawdziwi zresztą

MY PRAWDZIWI ARTYŚCI - pluralis majesta -
-tis Mr. Eugeniusz Rudnik czyli → Mistrz

MY PRAWDZIWI ARTYŚCI NIE ŚWIADCZYMY USŁUG DLA LUDNOŚCI -
-hasło programowe



NIE !!! - najsrodeczniejsza forma powitania

NIE JEST TO DZIEŁO SZTUKI - ostrożna dezapro-
-bata

NIE PADAMY PRZED TYM NA TWARZ → nie
jest to dzieło sztuki



CHŁAM - wszelkie produkty oprócz ^{twórczości} _{→ MISTRZA}

CIABACH - okrzyk bojowy

CO ROBI SZCZĘŚCIE - sprzyja _{→ prawdziwym artystom}

CZARNY FOKUS - SE PR.TV WARSZAWA



DOBRODZIEJSTWO INWENTARZA - zaakcep-
-towane zniekształcenie

DZIEWCZYNY - 1. hmm.....
2. Emoro, Sewerzman, Okon

DZIADEK → doc. Andrzej Dobrowolski

DOBRY NIEMIEC - to wcale nie jak Fanstwo sądzi,
martwy Niemiec, ale P.H. Dittlich.



FURTIAN - Krzysztof Knittel



GEST FONICZNY - termin naukowy

GRAĆ - produkować → rzecz

GRAĆ JAK WŚCIEKLI → dotyczy intensywności
→ grania

GRAĆ NA OSTRO → dotyczy tempa i czasu trwania

GRAĆ NA SUCHO → grać bez udziału → rasi
→ artysty



GZEGZOLKA - nazwisko
- wytrych

JA BYM TEGONIE LEKCEWAZYL - ostrzeż.
spróbuję

NIECH CIEKNIE - niech jest

NIECH JEST - niech leci

NOŻYCZUCHY - przedmiot oddający nieocenione usługi → prawdziwym artystom



PIEKŁO I SZATAN I CZYLI... → np. Ewa Remus
albo inny kłopotliwy klient własny lub cudzy.

PRANIE KOLORÓW - wg → Mistrza stąka zająście domowe B. Mazurka

PSIAKEW - uwaga, młoda konkurencja na horyzoncie

PALANT → głupi palant, klient sierota umysłowa



RAJDONIEC - Dennis Eberthorl

RĄSIA ARTYSTY - to co znać na dziełach

E. Rudnika, Michała Anioła i innych
→ prawdziwych artystów

RANNY HIPOTAM WZASIE PORODU -
→ Tito się kłania

RZĘCH - najczystszy produkt → grania



SCHÄFFER W KAZAMATACH - rodzaj → rzęchu

SESJA NA DUS - to co się robi z dziewczynami;
→ grać na ostro

SIOSTRO SKALPEL → siostra seny

SIOSTRO SEWY → zachęta do pomocy technicznej

SESJA NA DUS - to już było!



TEGO SIĘ WŁAŚNIE OBAWIAKEM-

-elastyczna forma powitania

TITO SIĘ KŁANIA → Bośnia z Herosgowiną

TORBIELE - pojemniki na → chłam a niekiedy
na dzieła → prawdziwych artystów



UKAN - ten, któremu wszystko się kłania;
→ kompleks kawalerzysty

UROBEK - całokształt cudownego pierwotnie
materiału skutecznie przetworzonego
-mówiącego na → rękę, wyrzutek
→ sesji na dusz.



ZENIE - działanie → prawdziwych artystów
zmierzające do łączenia → rzeźb
w artystyczną całość

P R Z E D M O W A

Gigantyczna fala najróżnorodniej -
szych wydawnictw słownikowych zale-
wająca zarówno rynek krajowy jak i
księgarskie witryny zaprzyjaźnionych
krajów demokracji ludowej oraz poko-
jowo współistniejących z nami państw
/inne bowiem kraje nie leżą w kręgu
naszych zainteresowań/ wzbogaca się
obecnie o pozycję nadzwyczaj cenną:
Podręczny Słownik Rudniko - Polski,
ten właśnie, który Drogi Czytelniku
trzymasz w ręce.

Głęboka wiara, że także i ta skromna
książeczka, tak jak wszystkie wydawnie-
stwa słownikowe przyczyni się do pow-
szechnego rozwoju kontaktów między -
ludzkich, tego warunku sine qua non
dla osiągnięcia atmosfery odprężenia
i prawdziwie pokojowej współpracy,
dodawala nam siła i zapału do podjęcia
ambitnego zadania - redakcji i wydania
w pełni rewelacyjnego, choć z koniecz-
ności niekompletnego /język Mr Rudnika
ciągle rozwija się/ słownika. Niechaj
nasze dzieło dobrze służy Społeczeńst-
wu! Z poczuciem dobrze spełnionego
obowiązku

A U T O R K I

21

MY ARTYSCI -patrz → my prawdziwi arty
ści

MY PRAWDZIWI ARTYSCI -/pluralis ma-
jestatis/-Mr Rudnik

CO ROBI SZCZESCIE -sprzyja → prawdzi-
wym artystom

MY PRAWDZIWI ARTYSCI NIE SWIADCZYMY
USŁUG DLA LUDNOSCI -hasło programowe

TITO SIE KLANIA-patrz → Schäffer w ka-
zamatach

SCHAEFFER W KAZAMATACH-patrz → rzech

RZĘCH- najczęstszy produkt → grania

GRANIE -produkowanie → rzęchów

UROBEK- całość cudownego początkowo
materiału dźwiękowego, skutecz-
nie przetransformowanego na rzech

DOBRODZIEJSTWO INWENTARZA- zaakcepto-
wane zniekształcenia

MISTRZU - jedyna dopuszczalna forma
zwracania się do Mr Rudnika

GEST FONICZNY - termin naukowy

CHŁAM - wszelkie produkty oprócz
- twórczości → mistrza

KONKURENT - jak dotąd tylko Bohdan
Włodek: tylko do informowania studi! Mazurek
Artystyczne konkurencje → mistrze we iście!
PSIAKEW - uwaga, młoda konkurencja
na horyzoncie !

KONTROL - czasami Okoniówna; częściej
- jakiś inny bardziej lub mniej
spodziewany gość

DZIEWCZYN - Basia Cwioro, Dorota
- Szwarzman, B. Okon

CIABACH! - okrzyk bojowy

GZEGŻÓŁKA - a/ rodzaj → klienta
b/ rodzaj → rzeczu

KLIENT - czasami → kolaborant, jedna
z → dziewczyn, w ogóle klient

↑

Barbara Okoń, Dorota Szwarcman, *Podręczny słownik Rudniko-Polski*, wydanie pierwsze
jeszcze nieskonfiskowane, egzemplarz jedyny, maszynopis, rękopis, książka artystyczna,
Warszawa: Towarzystwo Pomocy Młodszym Kolegom Kompozytorom, 1974

Peregrynacje

Pana Pod-

chorążego



A pośrodku ryczy lew

**FRAGMENTY WYWIADU-RZEKI DO FILMU DOKUMENTALNEGO
15 STRON ŚWIATA¹. Z EUGENIUSZEM RUDNIKIEM ROZMAWIA
ZUZANNA SOLAKIEWICZ**

I. Gesty na kaca i pieszczoty Blochowej

Gdybyś mnie zapytała: Gieniu, w twoim 50 lat trwającym uniwersytecie, jakich najbardziej ukochanych profesorów wymienisz? To bym wymienił Markowskiego i Pendereckiego. Andrzej Markowski dlatego, że to był człowiek, który robił muzykę z wszystkiego, czyli z niczego. Z Markowskim było tak: nigdy nie miał czasu. Był zawsze w podróży. Zawsze wracał za późno. Wchodził chyba niejako w konflikt z żoną, bo nie bywał w domu. I nigdy nie zrobił w terminie żadnego filmu. Nawet jeden znany producent ze mną chciał zawrzeć taką agenturalną umowę, żebym śledził, gdzie Markowski bywa, bo kary umowne za przekroczenie terminu produkcji przekraczały już budżet filmu. Markowski przychodził do mnie w niedzielę o jedenastej, nieszczerólnie wypoczęty. Wchodziliśmy do studia. Stał tam fortepian. Na fortepianie stała lampa. Leżały jakaś grzechotka, jakieś rekwizyty, bo ktoś tam coś nagrywał wcześniej. Markowski był taki rozkojarzony troszeczkę z powodu ciężkiej soboty i zaczynał pobudzać te materie grające, brzęczące. Tutaj przeleciał biegnik po klawiaturze, potem uderzył w struny... i już mieliśmy kilkanaście minut nagranych materiału, z którym przechodziliśmy do mojego studia. Ja wtedy wpadałem w taki trans improwizacji ludycznej, masło maślane, i na wieczór była zrobiona bardzo zabawna, bardzo markowska, bardzo inteligentna, bezpretensjonalna, dobra muzyka filmowa. Ja się od niego bardzo, ale to bardzo dużo nauczyłem. Dlatego

właśnie, że dla niego muzyka była zabawą. Każda jego tkanka to była muzyka. Każda jego komórka to była muzyka.

On brał na siebie ryzyko. Rowicki otwierał Warszawską Jesień z muzyką elegancką Lutosławskiego i kończył Warszawską Jesień, gdy pojawiało się Biuro Polityczne i rząd. A na Andrzejkę gwizdano, jak zagrał utwór Pendereckiego, gdzie się waliło czymś tam w pudło skrzypiec czy szarpało fortepian. Podejmował ryzyko grania eksperymentalnych utworów na Warszawskiej Jesieni, co niekiedy spotykało się z dezaprobatą jeszcze konserwatywnej publiczności. Ale cierpiał, jak ktoś o nim dobrze nie mówił i nie pisał, ponieważ był bardzo łasy na pochwałę. Jak spotykaliśmy się w pracy i w gazecie takiej czy siakiej opublikowali negatywną opinię o koncercie Markowskiego, to on cierpiał.

Mówisz o tej sinusoidzie: depresja–euforia, depresja–euforia, depresja–euforia. Ty też ją miałeś, prawda?

Jak wiedziałem, że w danym dniu jestem w złej formie, to były dwie możliwości: albo rzuciłem robotę, albo wbrew sobie grałem. Trzeba przeboleć te cykliczne depresje. Sprawdziłem, że jeśli coś się podoba w stanie euforycznym, to znaczy, że to już było. Zawsze podoba nam się ta piosenka, którą już żeśmy słyszeli. A to, co mi się nie podobało w stanie depresyjnym, po iks latach okazuje się, że to był śladzik czegoś odkrywczego. Coś nowego tam było i budziło opory. Nie chciałem tego akceptować, ale mimo to odkładałem to na dwa tygodnie, żeby się odleżało. Jeżeli nie umiesz przejść przez te zapaści, to nie zrobisz nic mądrego.

Jeśli mam być szczery, to wszystkie moje dzieła są wykwitami homo ludens. Miałem straszliwy luksus permanentnego dostępu do studia. Mając świadomość wirtuozerii realizatorskiej i kompozytorskiej, opanowanie warsztatu totalne, wpadałem na trzy godziny w sobotę po śniadaniu do pierwszej, bo potem żona prosiła, żeby przyjść. Befsztyk żebym usmażył, ona będzie sałatkę robić. Wpadałem na te trzy godziny, brałem klucz, pograłem: *tiutiutiu*. Mnóstwo ludzi mnie namawia do napisania różnych książek. Prawdopodobnie nie napiszę żadnej, ale gdybym napisał, to o psychologii tworzenia. Dużo wiem o słabościach artystów, bo latami, miesiącami obserwowałem człowieka w akcji.

Andrzej Markowski całe życie marzył, że napisze utwór symfoniczny. Nie napisał. Utwór miał się nazywać *Priam*. Tam miało być wszystko: i cała orkiestra, i pięć chórów, i taśma magnetofonowa, i fortepian preparowany. Iks razy zaczynał, marzył o tym. I nie napisał tego, mimo że był człowiekiem bardzo utalentowanym i nadzwyczajnie dowcipnym. Nie opowiadał kawałów, tylko komentował sytuację, która wydawała się nijaka. On odnajdował w tym komizm. Jak panowała moda na tytuły: „eliminacje, perturbacje,

monstruacje, perwersanto, gesty na orkiestrę wzmocnione przez gesty na perkusję...”, to on powiedział: „po co to wymyślać i wygłupiać się, powinien być jeden tytuł: »gesty na kaca«”.

Planowałeś kiedyś zrobienie filmu o powstaniu utworu *Psalmus*. Zapisaleś wtedy tak:

W moim zbiorze cymeliów muzycznych jest manuskrypt kompozycji Krzysztofa Pendereckiego pt. „*Psalmus 1961*”. Utwór trwa 5 minut 55 sekund. Jest to teka zawierająca 17 arkuszy formatu A3 i 10 arkuszy formatu A4, wielobarwnych grafów, szkiców poszczególnych sekwencji wyżej wymienionej kompozycji. Szkice te, malowane ręką kompozytora, były graficznymi obrazami pomysłów muzycznych, które to obrazy tłumaczyłem, przenosiłem ze sfery znaków plastycznych w sferę znaków dźwiękowych, muzycznych, realizując utwór. Adekwatność dekodowania była akceptowana przez obecnego przy realizacji kompozytora².

Realizacja tego utworu była nadzwyczaj ważnym zdarzeniem w historii naszego Studia. Krzysztof Penderecki do niedawna nikomu nieznany kompozytor z południowej Polski był wschodzącą gwiazdą polskiej muzyki. Tuż po powołaniu do życia Studia Eksperymentalnego Józef Patkowski, kierownik Studia, zrobił seminarium – spotkanie kompozytorów, krytyków muzycznych, reżyserów teatralnych, reżyserów filmowych na temat muzyki elektronicznej i jej roli w sztuce audiowizualnej, jakbyśmy dziś powiedzieli. Chęć na marginesie powiedzieć, że okres po tzw. polskim październiku, moim zdaniem i nie tylko moim, był nadzwyczaj twórczym i płodnym okresem w historii kultury polskiej. Teraz się o tym nie wspomina. Nie ma powodów o tym wspominać. Mówi się o komunie, że była taka sama od początku do końca. Otóż nie. Ja bym poszedł dalej. Ja bym powiedział za poetą, że „o roku ów, kto ciebie widział w naszym kraju, dotąd lud ciebie zowie...”³. I sam bym od siebie powiedział, że ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu. Bo rzeczywiście ożywienie, poczucie wolności, życzliwość międzyludzka, której zawsze w Rzeczypospolitej brakowało; wtedy wykwitły, wybuchły. Ten okres po '56 roku, dzieła, jakie wówczas powstały, i nazwiska, jakie wtedy się zrodziły, autorytety, twórcy – to jest rzecz nadzwyczajna. Penderecki pojawił się na tym seminarium jako nieznany nikomu student. Na dobrą sprawę mam też jego podpis, jak dostał dietę: 240 złotych, 30 groszy.

Mówimy o seminarium: „Kompozytorzy, muzykolodzy, teoretycy. Seminarium muzyki konkretnej i elektronicznej”, tak?

Tak. '58 rok. Krótco po tym Penderecki zrobił *Psalmus*. Poprosił do studia panią [Halinę] Łukomską, małżonkę Augustyna Blocha, która napisaną przez Pendereckiego nibypartyturę wyśpiewała do mikrofonów w studiu. Nagrywał to Krzysztof Szlifirski.

To były niekonwencjonalne, wymyślane przez Pendereckiego struktury, brzmiące dość zabawnie, jak tego się słuchało za szybko w reżyserce. Łukomska w sposób zawodowy, przy dobrej emisji śpiewała mianowicie: „ddddddd, tttttttt, ppppppp, g-b-n” czy siedem spółgłosek tuż po sobie; tego typu łamańce, które były głównym tworzywem rzeczzonego wyżej utworu. Jak to zwykle ze mną bywało, do utworu weszły również podle materie czy śmieci leżące blisko kosza. Ponieważ jest rzeczą absolutnie prawdziwą, że materia jest ważna dla kompozytora, ale przy możliwości przetwarzania, transkrypcji, transformacji źródło bywa tak zamaskowane, że właściwie słuchacz słyszy rezultat, który nie przypomina, że to były jakieś strzępy, rzęchy, jak to się pieszczotliwie mówi. I w tym utworze jest sporo obcych materii.

Utwór zrobił ogromną karierę. Nie tylko dlatego, że potem związany został z nazwiskiem kompozytora, ale rzeczywiście jest to dobry utwór, bo już wtedy Penderecki pokazał pazur utalentowanego artysty. Jedno, co muszę powiedzieć, że rzeczony wyżej Pender albo Pendzio – tak go nazwał Andrzej Markowski – miał cechę, która mnie zadziwiła. Mianowicie większość kompozytorów w Studio wszystkie materiały, przetworzenia przejściowe, próby inżynierskie, które ja czyniłem na konsolecie, pieczołowicie opisywało i zachowywało: „a nuż się przyda”. I po dwóch, trzech, pięciu, trzydziestu czy pięćdziesięciu dniach pracy, bo o takich mówimy czasach, nagle w Studiu robił się magazyn kopert z kawałkami taśmy, które zaczynały przytłaczać obu dżentelmenów, czyli kompozytora i inżyniera dźwięku (mnie). Pendzio miał cechę, która mną wówczas wstrząsnęła. Jeżeli cośmy próbowali – jedna próba, druga próba, trzecia: Gieniu, spróbuj tak, a spróbuj tak, spróbuj tak – coś tam się uzyskało po trzech godzinach i nagle on uznał, że to jest dla niego nieinteresujące, to musiałem to niszczyć. Musiałem brać kółko i przecinać nożem taśmy, żeby już nigdy nie było szansy powrócić do tego materiału, który on uznał za bezpłodny, bezsensowny. I to niszczenie niepotrzebnego materiału powodowało, że zostawało mniej tych rzęchów. Było czyściej, było sterylnej. To była cecha jego twórczości.

Jaka była rola tych „szkiców malowanych ręką” stworzonych przez Krzysztofa Pendereckiego?

Te szkice są bardzo piękne, bo Krzysztof uczył się malarstwa, grafiki w młodości. One mają swój niepowtarzalny wdzięk.

Ale czy one były istotne w momencie powstawania utworu?

On rysował dwa układy współrzędnych. Na pierwszym czas na osi poziomej, a na osi pionowej częstotliwość, czyli wysokość dźwięku. Na drugim: czas i głośność, czyli te podstawowe, najważniejsze cechy dźwięku: czas trwania, wysokość i głośność. No i jeżeli ja brałem kartkę i miałem tu napisane czasy, tu płynęły sekundy, tu był ciąg bubububub, a potem był na dole ciąg dddddd, to znaczyło, że idzie ciąg przetworzonych głosek recytowanych przez Łukomską i w czwartej sekundzie trwania tego ciągu wchodziły niskie bybybybyby, to było prawie jednoznaczne.

Tak, ale ty używasz sformułowania „ja te obrazy tłumaczyłem”.

Ach, tak... Przenosiłem je...

Czy tam było coś, co było nieokreślone?

Ścisłe były opisane te dwa parametry: wysokość i czas trwania, ale ja jeszcze mogłem zmieniać barwę np. tej głoski, mogłem puścić rakiem to ddd. Oczywiście nikt nigdy tego tak nie powiedział, bo zwykle mówimy raczej do przodu. Czyli mogłem czynić wariacje na temat tych jego, jakby to powiedzieć, sygnałów strukturyzowania materiału. Albo niekiedy nie bardzo było wiadomo, co ta plama znaczy, bo to nie tylko ciężki głoski, ale np. klastery, czyli masy dźwiękowe. Dźwięki ciągłe, bo też takie zostały nagrane, były transponowane iks razy i potem zrobił się z tego klaster: współbrzmienie iks dźwięków ciągłych.

Piszesz tak o karierze filmowej utworu *Psalmus 1961*:

Przez 24 lata obserwowałem uważnie karierę tego utworu. Jest ona imponująca i godna pozazdroszczenia. Kompozycja miała dziesiątki wykonań koncertowych. Szczególnie interesująca jest kariera filmowa utworu. Przy mojej współpracy Krystyna Bogusławska realizowała film baletowy pt. „Psalmus” [1982, prod. TVP], gdzie „Psalmus 1961” tańczą mimowicie z pantomimy głuchych w Olsztynie. Krystyna Bogusławska do tego utworu zrealizowała abstrakcyjny film, posługując się techniką video. Zdziwiającym jest dla mnie

fakt, że obrazy mają wyraźny katastroficzny wydźwięk, traktują o ostatecznych kwestiach ludzkiej egzystencji, o bezsensie umierania, trwania i narodzin. A tymczasem zrealizowana przeze mnie kompozycja Krzysztofa Pendereckiego „Psalmus 1961” powstawała w urokliwej atmosferze niemal chłopięcej zabawy. Niektóre sekwencje są kaprysem kompozytora i mają improwizacje na zadany temat. W czasie dziesięć godzin pracy nad tym utworem nie padło ani jedno zdanie o śmierci, o bombardowaniu itp. Utwór ten zrodził się jako kaprys⁴.

Wiesz, jakie jest pytanie? Oczywiście i proste, to pytanie, na ile ważne jest, żeby słuchacz był w stanie odczytać intencję autora?

Materiałem wyjściowym *Psalmusa* jest głos ludzki. Głos ludzki jest najważniejszym sygnałem akustycznym dla nas ludzi, bo jest i pierwszym naszym dźwiękiem (to jest płacz, jak nam jest zimno, jak wychodzimy z łona matki) – nasz płacz i nasze ostatnie tchnienie, jak oddajemy Bogu ducha, idąc „za rzekę w cień drzew”. I teraz, zdeformowany dźwięk głosu człowieczego z natury rzeczy oznacza dramat, że ktoś albo umiera, albo płacze, albo jest bity, albo jęczy, albo krzyczy ze strachu obok nas, czyli my się buntujemy. My czujemy lęk, jeżeli docierają do nas sygnały nienormalnego, zdeformowanego ludzkiego głosu. I w *Psalmusie* to dddd, pppp jest zdeformowane i już daje u słuchacza skojarzenia śmiertelno-katastroficzne, z zaświatów.

Czy chcieliście tego?

Nie. Nie. Myśmy mieli nawet terminologię. Myśmy „pieścili Blochową”, hehehe, panią Łukomską. Terminologii ci całej nawet nie powtórzę. Jak żeśmy robili *Brygadę śmierci* tegoż [Pendereckiego] operę, gdzie był tekst żywcem z Oświęcimia, no to z natury rzeczy była atmosfera, że tak powiem, funeralna. Natomiast tutaj nie. Były zabawy na głoskach i ani śladu martyrologii, ani śladu Tanatosa z nami nie było. A słuchacz odebrał to inaczej z powodu, o którym mówię.

Ale tworząc, od razu wiedzieliście, że tak to zostanie odebrane, prawda? To znaczy zdawaliście sobie sprawę...

Nie, nie, nie. Ja o sobie mówię, ja nie wiedziałem. Zmądrzeliśmy dwadzieścia lat później.

Czyli dla was wtedy te głosy były psychologicznie niestraszne?

Nic strasznego w tym nie było. Nie było gwałtu na jednostce ludzkiej.

Na jednostce ludzkiej waszego ucha.

II. Stany dźwiękowe

Wyciągnijmy *Autoportret*⁵. To są twoje notatki do muzyki do filmu.

Tu jest oś czasu, a tu masz ujęcie – osiemnaście sekund i sześć klatek.

„Panorama ze zboża po drzewach”.

Wszystko jest jasne – jak spojrzysz na to, widać jak na dłoni, że robił ten film zawodowiec, bo zobacz – jest gęsto, gęsto, gęsto, gęsto, potem się rozrzedza. Tak? Narracja. Potem jest supergęsto, potem się rozrzedza. Bo tak ma być! Jeżeli słuchacz będzie atakowany sieczkarnią przez dziesięć minut trwania filmu, to zgłupieje i przeczuci się na inny kanał. Trzeba dać człowiekowi, który percypuje, wywód, czas na refleksję w tym długawym ujęciu, żeby mógł się zastanowić nad tym, co było, pomyśleć i zostać za chwilę zaatakowany w drugiej minucie i trzydziestej sekundzie czymś nowym.

Jak widzisz, tutaj są dwa ciągi, dwie warstwy muzyczne. Dlatego robiło się w dwóch warstwach i każda była oddzielnie pod obraz montowana, żeby zadbać o synchron, o koincydencję zdarzeń audialnych z wizualnymi. To jest rzecz niezwykle ważna. Jeżeli zdarza się synchron niedwuznacznie precyzyjny, to znaczy, że artyści panują nad tymi bytami. Byt obrazowy jest skorelowany z bytem dźwiękowym. Oczywiście zaraz dojdziemy do tego, co znaczy synchron. To znaczy tyle, że na przykład, jeżeli spada lampa ze stołu i zaczyna się palić mieszkanie, no to trzeba rypnąć w dźwięku tę lampę. I teraz cymes polega na tym, czy ma iść klatka w klatkę, czy może dźwięk musi być troszeczkę wcześniej, czy może trzy klatki po upadku tejże lampy ze stołu. I to można sprawdzić tylko praktycznie – pod obraz z inteligentną montażystką. Trzeba powiedzieć: poproszę synchronicznie, potem dwie klatki wyprzedzić albo trzy klatki opóźnić i wtedy zapada decyzja, o co chodzi, co chcemy osiągnąć.

Cała sztuka polegała na tym, żeby strzelić we właściwym momencie albo strzelić nie wtedy, kiedy butelki pękają, tylko kiedy już jest po całej akcji. Nie da się tego zdefiniować i przewidzieć. I powiem ci, że synchronizacja muzyki z obrazem i studia nad dynamiką zabierały mi osiemdziesiąt procent czasu, jaki poświęcałem na skomponowanie muzyki. Potem pozostaje już techniczna strona przyczepienia tego do obrazu na taśmie szerokiej czy teraz w komputerze. Więc strasznie ważny jest ostatni proces tzn. montaż muzyki pod obraz. Nieważne, gdzie się dzieje, czy w studio czy już w wytwórni filmowej.

Najważniejsze jest, żeby znaleźć właściwe proporcje między tymi składowymi, między komponentami ścieżki dźwiękowej, i właściwą relację do obrazu. Często niestety jest mi bardzo trudno patrzeć obojętnie na film, czy to dokumentalny czy fabularny. Wybacz, to jest choroba chyba nieuleczalna – zaczynam

śluchać profesjonalnie i zaczynam „wysłuchiwać” błędy. Są tam tak niewyobrażalne błędy!

Na przykład jakie?

Na przykład takie mianowicie, że za głośno idzie muzyka. Jeżeli mamy przekaz audiowizualny, to warunek *sine qua non* jest taki, że tekst musi być czytelny. Nie ma siły, choćby nie wiem jakie były argumenty, że muzyka musi brzmieć w całej swojej krasie, to nie ma prawa decybelami zagłuszać słowa, ponieważ jeżeli już mamy słowo, to jest ono ważniejsze. Chyba że ma znaczyć bełkot czy gest foniczny. A jeżeli jest jakiś wywód, ktoś mówi zdanie, które ma podmiot, orzeczenie i przydawkę, to trzeba słuchaczowi dawać szansę, żeby mógł to percypować. Bo jego się rozjusza, jeżeli muzykę odbiera jako zakłócenie. To podstawowy warunek: nie zakłócać tekstu, nie dominować wywodu.

Druga rzecz to manieryczne wleczenie muzyki po skończeniu sekwencji. Jeżeli tutaj jest to, co napisane, i widzisz: coś tutaj się działo ważnego, dokładnie kończy się w tym momencie. Montażysta nieinteligentny będzie włożył przez dalsze pięć sekund w muzyce ogon, który już tutaj nie ma żadnego sensu, bo tu się zaczęła nowa scena. A on myśli, że zapewnia ciągłość narracji muzycznej.

Często zdarza się też tak, na co mnie szlag trafia, że akurat kończy się sekwencja muzyczna i zaczyna się w muzyce inny temat, który już jako żywo nie pasuje do tego obrazu, a jego się dalej wlecze, bo trzeba go wyciszyć. Nie oznacza to, że ma być montowane na styk. Trzeba przedłużyć jeszcze o trzy sekundy poprzednią sekwencję, jeszcze raz powtórzyć tych parę nutek, a nie zaczynać nowego tematu, bo się robi pląsawica, nieład nieelegancki. To powinno iść ładnie do przodu.

Zapamiętaj po wsze czasy, bo jesteś młodą artystką – muzyka ma obowiązkowo skracać film. Ja to testowałem. Przychodził do mnie mój przyjaciel albo przechodzień, albo kolega, albo ktoś. Grałem film bez muzyki, a potem grałem ten sam film z muzyką. Potem pytałem, ile trwał film. I zawsze, jeżeli słuchacz ci powie, że o trzydzieści procent krócej trwa z muzyką, niż rzeczywiście pokazuje stoper, to znaczy, że jest dobrze. Muzyka ma przyspieszyć narrację, ma skrócić wywód. Ma nie być dłużyzn, ma nie być nudy.

Następny niewyobrażalny błąd przy niedoświadczonym reżyserze i niedoświadczonym kompozytorze, który pisze muzykę instrumentalną, to ten, że bierze perkusję. Chłopaki walą w baterie perkusyjne, że iskry lecą. Po czym siadają, zgrywają film z dialogami i z komentarzem i, chcąc spełnić warunek, o którym mówiłem przed chwilą – czytelności tekstu mówionego, ta perkusja idzie wtedy na poziom -40 db. I zostają z tego bzdryngle, nieporozumienia, zakłócenia.

Wymyśliłem taki termin i estetyczną prawidłowość, że ja robię stany dźwiękowe, atmosfery. Nie ma w tym jakiegoś nadmiaru działań. No, jeżeli trzeba wałnąć, to wałę, ale tam, gdzie będę koegzystował z dialogiem, robię stan dźwiękowy, który ma znaczyć to, co ja chcę, zarówno na poziomie głośnym 0 db, jak i na poziomie cichym –30 db, żeby nie tracił sensu, wyrazu, emocji. Wtedy jest w porządku. Trzeba tak komponować dynamikę w filmie, żeby na poziomie mezzo piano ta muzyka nie straciła swojego sensu i wyrazu. To jest ogromna sztuka tak komponować i takie faktury i takie instrumentarium czy takie barwy robić. Uwierz mi, że tego się nauczyłem – stany dźwiękowe.

O co chodzi, żeby osiągnąć – czego szukasz?

Odpowiedź na pytanie o funkcje muzyki w filmie czy o moje doświadczenie z muzyką filmową jest niesłuchanie trudna i chyba niemożliwa. Pani profesor Zofia Lissa napisała *buch*, nie wiem, trzysta czy czterysta stronnic: *Estetyka muzyki filmowej*⁶, którą czytałem wspaniale, wprzód i do tyłu, i do przodu. Pani profesor komentuje, wymienia około siedemdziesiąt funkcji, jakie pełni muzyka w filmie.

To jest ponad ludzką miarę. Mogę opisywać nastrój bohatera, mogę opowiadać dramat czy tragedię, która się zdarzy za chwilę. Mogę komentować stan emocjonalny bohatera, który się już zdarzył. Jeżeli chodzi o muzykę filmową, to ja tutaj zjadłem zęby i podejrzewam, że naprawdę mam sporo ważnych, wręcz – powiedziałbym nieskromnie – odkrywczych informacji, poglądów o tym, czym jest muzyka w filmie, w szczególności w filmie eksperymentalnym, rysunkowym, dokumentalnym.

Studio pracowało dla teatrów dramatycznych, dla filmu polskiego, dla filmu krótkometrażowego i dla telewizji. Oczywiście możesz powiedzieć, że muzyka elektroniczna pojawiła się naprzód w filmach o kosmosie, bo brzmiała kosmicznie. Wielkie dzieło Andrzeja Markowskiego według Stanisława Lema, mianowicie *Milcząca gwiazda*⁷, najbardziej kasowy film w demoludach, to był film z muzyką elektroniczną, ale to, co trzymamy w ręku i – trzymaj się krzesła, żebyś nie upadła – to jest film o Feliksie Edmundowiczu Dzierżyńskim⁸. Filmy o miłości można by również ilustrować muzyką, nazwijmy ją, eksperymentalną – jeżeli się umiało zrobić barwy i zawrzeć emocje, które nie były kosmiczne, obce, zimne, nie z tego świata. One były tego świata i miały tę zaletę, że słuchacza nie wprowadzały do filharmonii. Jak grasz muzykę instrumentalną, to chcemy czy nie, jesteśmy w jakiś tam sposób osłuchani. Skojarzenia mamy: muzyka fortepianowa – widzimy tego pana, który siedzi i poprawia się na krzeselku albo pana we fraku, który... Natomiast muzyka elektroniczna nie miała tych obciążań, była związana tylko z obrazem i nie dawała innych związków, korelacji i skojarzeń. Na tym polegała jej siła.

Mój udział w budowie dzieła audiowizualnego był ważny, ponieważ ja „budowałem scenografię”. Cymes polega na tym, żeby dziania w muzyce pozostawały współmierne. Nie powiem: synchroniczne. Współmierne z dzianiem się w obrazie. Bo mogła zaistnieć sytuacja, że trzeba było na przykład mnogość zdarzeń uspokoić. To znaczy dać leżący dźwięk o jednakowej wysokości.

Dlaczego tutaj akurat tak? Jakie są zasady dynamiki między obrazem a dźwiękiem?

A to trzeba by zobaczyć, rozumiesz. Ale zauważ, że nie tonowałem, nie zwalniałem obrazu, nie wyciszałem tego ruchu, nie temperowałem tego ruchu, tylko podkreślałem dynamikę i mnogość dziania się i dynamikę w tym obrazie. Poza tym... o, zobacz! Tutaj jest strasznie ważna rzecz. Te akcenty, które tutaj widzisz. To ma być w dźwięku. To oznaczało ni mniej, ni więcej, że było mocne uderzenie z dużym wybrzmieniem. Czyli zauważ, że pojawiały się w tym utworze jakieś podobne do siebie zdarzenia, które porządkowały obraz. Ja chciałem podkreślić ten, nazwijmy to, metronom.

Co tobie mówi ten rysunek, jak go czytasz?

Powiedziałbym, że tutaj było dużo gęstych punktowych zdarzeń na jednej warstwie. Zresztą ona muzycznie składa się jeszcze z dwóch. Był jeden ciąg zdarzeń. Tu był drugi z glissandami. A tutaj na warstwie drugiej były elementy precyzyjnie przyczepione do obrazu – zauważ, z dokładnością do klatki – uderzenia, które porządkowały ten ciąg.

Kiedy pracujesz nad muzyką do filmu, o co zaczepiasz dźwięk? Bo rozumiem, że praca polega na tym, że najpierw widzisz dostarczony ci obraz?

Tu zrobiłaś duży skrót myślowy. Otóż to, co tu widzimy, to jest film z czasów, kiedy nie istniał jeszcze zapis cyfrowy. Czyli był obraz. Jechało się do Studia Miniatur Filmowych, akurat w tym przypadku na Puławską. Raz i drugi oglądało się film w salce projekcyjnej. Potem raz i drugi oglądało się film na stole montażowym. Po nim pani montażystka czy producentka robiła listę montażową, czyli mi pisała: „ujęcie pierwsze: »schody, korytarz więzienny«, trwa to tyle a tyle”. Ja dostawałem taką listę na kartce papieru i musiałem sobie przypomnieć, co jest grane.

Czyli tworząc muzykę do filmu, miałeś go zobaczony dwa razy?

Musiałem go mieć w rozumie, w głowie. Potem przyszedł zapis cyfrowy, mogłem mieć ten obraz, jeszcze nie na DVD, naprzód na VHS – to był cud zupełny, że mogłem sto tysięcy razy wracać, ustalić miejsce, gdzie mi zawsze startował i iks razy przymierzać propozycje dźwiękowe do żywego, prawdziwego obrazu. To była rewelacyjna i rewolucyjna zmiana, ułatwienie i szansa na zrobienie naprawdę porządnej ilustracji muzycznej.

Każdy film, jak wiesz, jest procesem chorobowym, agonalnym, przedzejściowym. Życie jest brutalne, tworzenie filmu, o czym oboje wiemy, to proces bardzo trudny i kosztowny, ponieważ angażuje dużo ludzi, a jeżeli jest dużo ludzi: producent, aktor, reżyser, operator taki, operator siaki, kierowca, słońce, pogoda, deszcz, wiatr, burza, wódka – to idzie ze straszliwymi oporami. I przeważnie w momencie, kiedy reżyser przychodził do mnie ze swoim skończonym obrazem, to w dziewięćdziesięciu przypadkach na sto był już umęczony tym półrocznym czy rocznym działaniem i w większości przypadków traktował dzieło z jakimś obrzydzeniem ze względu na to, że się udręczył obocznymi trudnościami. Właśnie w tym momencie wkraczałem do procesu tworzenia dzieła filmowego. To ja wymyśliłem dla siebie tytuł prawie naukowy, że jestem „pielęgniarką psychiatryczną”. Pierwsze, co musiałem zrobić, to przywrócić wiarę w dzieło u samego reżysera. Sadzałem go koło siebie, włączałem film. Widziałem, że siedzi jak na szpilkach. Mój pierwszy komentarz po obejrzeniu filmu to zawsze były moje najtrudniejsze wystąpienia. Bo musiałem mówić rzeczowo. Świadczyłem usługę dla reżysera filmu, a trzeba zdawać sobie sprawę, że to reżyser sygnuje film i to on jest twórcą. To nie jest moje autonomiczne dzieło, które ja zagram na koncercie... Jeżeli był u mnie debutantem, to nawet nie miał pojęcia, jakim go szczęściem obdarzę, grając fakturami i metodą, i sposobami mnie znanymi.

Co to były za metody?

Po pierwsze, świat dźwięków, jakie ja proponowałem do każdego filmu, był znakomicie różny od znanego reżyserowi świata muzycznego, muzyki tradycyjnej, w której wyrósł. To znaczy z natury rzeczy w tym utworze była większość faktur – użyjemy tego słowa – czy struktur, czy barw, czy klasterów, czy akordów, które dotychczas nie zaistniały. To była pierwsza istotna różnica. Druga: ja musiałem sobie zdać sprawę, co chcę powiedzieć w tym filmie. Niekiedy idea się gubiła, rozumiesz? Niekiedy reżyser gubił kontakt z ideą, która miała być wyeksponowana, wyłożona w filmie – ideą artystyczną czy polityczną, czy etyczną, czy estetyczną, jaką byś chciała. Uderzenia w ten ciąg

znaczyły być może, że w tym momencie pojawia się twarz faceta, który miał być bohaterem, ale się gubił w tłumie, rozumiesz? Ja go wyciągałem z magmy zdarzeń, żeby słuchacz zwrócił uwagę, że to o niego chodzi. Uwierz mi, że często ratowałem film, powiem więcej: niekiedy przy nieszczególnie udanych wywodach filmowych, w sensie ładu w obrazie, niekiedy mi się zdarzyło, że dzięki perwersyjnej i perfidnej ilustracji muzycznej robił się film o czym innym.

Przez słuch można dużo intensywniej wpływać na emocje widza/słuchacza niż poprzez obraz, prawda?

Oczywiście, tak! Natomiast jeżeli się trafiło, że obraz niósł ewidentnie jakieś emocje, wyrażnie zdefiniowany przekaz emocji, który chciał przekazywać reżyser, i jeżeli ja to inteligentnie podparłem, poszedłem w tę samą stronę, to wrażenie, efekt były nadzwyczajne.

Właśnie. Jeśli chodzi o obraz, dźwięk i ich siłę: jeśli mam w filmie bardzo drastyczną scenę, czy dźwięk jest w stanie zrobić z niej groteskę?

Owszem, tak.

Są takie momenty, że dźwięk potrafi być silniejszy?

Słuchacz przewiduje, że w dźwięku pojawi się zdarzenie, które będzie skorelowane, również dramatyczne czy tragiczne. Natomiast jeżeli pójdziesz choćby odrobinę w stronę groteski, choćby ta groteska była groteseczką malutką, to wystąpi taka niezborność, że słuchacz to odczyta jako zamiar, żeby to było komiczne i nieprawdziwe.

W filmie *Bolka Błaszczyka*⁹ mówisz: „dwuipółsekundowe ujęcie jest za krótkie, żeby cokolwiek opowiedzieć dźwiękiem”.

No, rzeczywiście dwie i pół sekundy to jest nic. Siedemdziesiąt ileś centymetrów taśmy i rzeczywiście bzdryngiel z wybrzmieniem, a reżyser siada i mi opowiada: „Słuchaj, to jest tak: pub w Ameryce. Otwiera drzwi wahadłowe, wchodzi, strzela z pistoletu na butelki, które ustawia nad barmanem. Butelki spadają. Barman chowa się pod bufet. Nagle ten, który wszedł, kopie w stolik. Stolik się przewraca. Przy sąsiednim stoliku wstaje inny i strzela do tego bandyty”. On to opowiada, rozumiesz, żebym ja to wszystko w dźwięku opowiedział, bo tego w obrazie nie ma, bo tylko jest wejście i strzał. A on chce, żebym ja w muzyce opowiedział, co to z tego strzału wynikło. I to jest nieporozumienie. To jest nieporozumienie.

To jak się opowiada dźwiękiem? Bo z tego, co mówisz, rozumiem, że twoja praca polegała tak naprawdę na opowiadaniu?

Na dopowiadaniu, podkreślaniu, uwypuklaniu, maskowaniu, dobarwianiu. Moim dźwiękiem budowałem „scenografię obrazu”. Ja będę mówił, że moja rola jako muzyka ilustrującego film była rolą szczególną, bo – muszę zrobić teraz pewną woltę – zauważ, że ścieżka dźwiękowa w filmie to jest: muzyka, którą pan Kazio nagrał kiedyś tam z grupą klezmerów, potem panna Zosia dobrała tak zwane efekty synchroniczne, potem inny pan Kazio asynchroniczne, po czym przyszły dialogi, po czym dodano komentarze – czyli mamy pięć osób, które ingerowały samodzielnie, nieskojarzone i każdy wykonywał swój zawód. Ja byłem tak zaborczy, że eliminowałem pannę Zosię i pana Kazia. No, rzeczywiście, jeżeli ktoś strzela i leć z dymki z lufy, to niech tam sobie strzela, ale w dziewięćdziesięciu przypadkach na sto ja quasi-efekty inkrustowałem w muzykę moją albo dawałem coś, co było faktem muzycznym. Jeśli było skorelowane ze zjawiskiem wizualnym, to uderzenie w stół znaczyło strzał, rozumiesz? Ponieważ widziałś strzał, to bzdryngielek w muzyce został ponad wszelką wątpliwość odczytany jako dźwięk strzału. Czyli ja wkomponowywałem efekty akustyczne – że użyję tego powszechnego słowa – jako faktury muzyczne.

III. Tyle ścieżek przewidywalnych, co zaskakujących

Wiesz, mamy dwie postawy: klasyczną, humanistyczną, która wielkimi słowami...

Mam niejaką awersję do tekstów czy sztuki z „I” miękkim, rozumiesz?

Z czego ta awersja wynika?

Z niedokształcenia mojego, a może z pochodzenia i niechęci do wszelkiej celebry wśród kryształowych kandelabrow i marmurowych posadzek? To znaczy akceptuję, że ludziom jest potrzebny ten blichtr i ta atmosfera, że wchodząc do filharmonii czy do Teatru Wielkiego, przez chwilę są w innym świecie. I wychodzi ten aktor, te gesty ograne, rzeczzone wyżej „I”, ale mnie to śmieszy. Mówię „spadaj”.

Zaczęłem mówić o technologii, rękodziele i o mojej ewolucji. Jak zaczęła się inflacja i samotwórstwo maszyn, grałem na elektronicznych dźwiękach, szmerach i na kamieniach, powiedziałem sobie: Gieniu, jaki jest sens, jeżeli ty będziesz multiplikował te bzdety i kładł na półkę i zrobisz jeszcze dalsze pięćdziesiąt? Wtedy przerzuciłem się z robienia tam pięciu czy siedmiu, czy dwunastu minutowych utworów koncertowych i poszedłem w formy

hybrydowe, w *text-sound-composition*, tak to się nazywa, i to był kierunek bardzo głęboko, namiętnie preferowany i sponsorowany w Skandynawii. Ja tam funkcjonowałem jako dadaista, poeta i tam te moje formy były grane, po czym znalazłem wspaniałego sponsora w postaci radia kolońskiego, gdzie pracowałem w studiu muzyki elektronicznej Karlheinz Stockhausena i robiłem wielkie formy tekstowo-dźwiękowo-kolażowe. Uczeń marzą, żeby się wszystko mieściło we właściwej szufladce, a artyści znowu bardzo się cieszą, jeżeli te szufladki się nie zgadzają; mnie bardzo podnieca, jak się dywaguje, czy te *Peregrynacje Pana Podchorążego*¹⁰ to jest muzyka konkretna, czy to jest słuchowisko, czy to jest reportaż?

Kiedys zapytany przez jakiego kategoryzatora, do jakiego gatunku należy twój utwór, powiedziałeś: „balet radiowy”.

Hehe. Nie no, to jest w tytule „balet radiowy niepozbawiony elementów autobiograficznych”. Oczywiście balet, czyli ruch, pewne zbitki, piruety, pewne popisowe tam... nie wiem... te.

Interesuje mnie ten moment napięcia pomiędzy eksperymentowaniem, odkrywaniem a nabieraniem doświadczenia, co się dzieje nieuchronnie.

Budowałem w szczególności te formy hybrydowe, o których wydaje się – ludziom niedoświadczonym i laikom – że niejeden by coś takiego zrobił, bo to idzie i montuje się tak: jest pan Zapasiewicz przyklejony do Holoubka, a pośrodku ryczy lew. Przy moim ogromnym doświadczeniu technologicznym nie pamiętam już o procedurach technologicznych. One są jakby poza mną. Podkorowo idę. Martwię się o sensy i o elegancję wywodu, cytuję Pendereckiego – mojego rówieśnika i poniekąd przyjaciela: „nieważne, co się zdarzy w muzyce w danym momencie, byle się we właściwym momencie zdarzyło”. To będzie uderzenie w talerz czy akord, czy tuba.

W muzyce eksperymentalnej i najnowszej od pierwszej sekundy chorobliwie atakowano słuchacza zmiennością nieprzewidywalną. Słuchacz nie miał szans widzieć, dokąd facet zmierza. W muzyce klasycznej, gdy była forma sonatowa, wiadomo było, jak to idzie.

W muzyce eksperymentalnej trzeba tak inteligentnie dać szansę słuchaczowi, żeby on poczuł, że umie dekodować mój wywód. Jeżeli nie jest w stanie przewidzieć ani na jotę, dokąd ja zmierzam, to się czuje nieinteligentny, głupi, niedoświadczony. Trzeba dać mu szansę, że jak robię *diminuendo*, to żeby trwało tyle, żeby on był przekonany, że to idzie dobrze i wyciszy się do

zera. I że jak gram *crescendo*, to żeby wiedział, że prawdopodobnie dojdę do ekstremum i pewnie „rypsnę”, żeby podjąć grę ze słuchaczem. To znaczy: tyle ścieżek przewidywalnych, ile ścieżek zaskakujących.

W twoim archiwum prywatnym znalazłam list od dyrektora Groupe de musique expérimentale de Bourges. Zostałeś poproszony o utwór w ramach projektu, którego celem było zrealizowanie międzynarodowej suity muzyki elektroakustycznej na temat rewolucji francuskiej 1789 roku. Utwór miał się odnosić do wpływu, jaki rewolucja francuska wywarła na kulturę. Teraz przypomnę twoją odpowiedź:

Droży przyjaciele,

Rewolucja francuska dała światu wiele bezcennych dóbr duchowych będących wytworem geniuszu tego wielkiego narodu i jego ludu. Reszta świata prawie bez zastrzeżeń uznała te skarby za swoje. Niestety, najchętniej bez oporów ludzkość przywłaszczyła sobie ideę gilotyny. Ileż to razy po rewolucji, jakże piękne hasła „wolność, równość i braterstwo” wcielano w życie przy pomocy niezniszczalnej, wszechobecnej, wiecznej gilotyny...¹.

Święte słowa.

Słowa są święte, ale też bardzo dobrze charakteryzują twoje podejście do historii. Odzierasz nas z mitów. Dlaczego czujesz w mitach fałsz?

Nie wiem. Ale jeszcze pójść o krok dalej. Otóż GMEB to jest urokliwe małżeństwo. To są uczniowie Pierre’a Schaeffera. Jak zwijali majdan – a ja tam dostałem niezliczoną ilość nagród na ich konkursach (w wieku pięćdziesięciu lat przestałem już wysyłać utwory na te ich konkursy, bo mi nie wypadało, nie chciałem z małolatami startować) – więc jak zwijali majdan, to przez trzy lata pertraktowali z Francuską Biblioteką Narodową, żeby wybór dzieł nadesłanych na ich konkursy zdeponować w bunkrach atomowych (w dwóch postaciach: zapis analogowy i zapis cyfrowy) jako dobro kultury XX wieku. I oni zwrócili się do mnie, że zdecydowano we Francuskiej Bibliotece Narodowej, żeby cała moja spuścizna tam się znalazła – moje wszystkie utwory, nawet te, których oni nie słyszeli i których w Bourges nie było. *Gilotynę* wymienili jako pierwszy utwór, który chcą po wsze czasy.

W rozmowie z Jerzym Kuszewskim mówisz coś, co dla mnie się łączy z *Gilotyną*, o *Homo Ludens* – utworze stworzonym jako komentarz do tego, co się stało w trakcie olimpiady w Monachium, którą zresztą otwieraliście zrealizowanym przez ciebie utworem Pendereckiego.

Tak. *Ekecheiria*.

Mówisz tam:

Na olimpiadzie w czasie, w którym nie wolno strzelać, jak mówili starożytni. Broń zawieszano się. Zostali zabici ludzie¹². Dlaczego to musiało być dla mnie tak okrutnym, tak wielkim przeżyciem. No, widywałem śmierć. Tej akurat na szczęście nie widziałem, ale widywałem tych ludzi. Pracowałem z ludźmi, którzy chcieli bardzo dobrze, którzy chcieli, by te igrzyska były tym, czym mają być igrzyska olimpijskie: świętem młodości, miłości, przyjaźni i sportu. Jestem w stanie zrozumieć dramat dziesiątków tysięcy ludzi zaangażowanych w to, żeby igrzyska były godne i prawdziwe. Jestem w stanie zrozumieć dramat tych ludzi, ponieważ on jest dokładnie taki jak mój dramat. To, co wydarzyło się w Monachium, pozostawiło we mnie jakąś skazę, że właściwie na dobrą sprawę spełnić nie może się już nic¹³.

Jest rzeczą dla mnie i nie tylko dla mnie oczywistą, że Niemcy chcieli poprzez igrzyska w Monachium zatrzeć, zamazać odium faszyzmu, układu monachijskiego, aneksji Czechosłowacji czy Austrii. I jest rzeczą oczywistą, że w jakimś sensie to się udało. Niemcy weszli do Europy już bez tych ewidentnych faszystowskich, że tak powiem, obciążań. Obserwowałem tych ludzi, troskę, zabiegi, zapobiegliwość, przewidywalność, analizę logistyczną. Wszystko, co się może na igrzyskach zdarzyć. Tłum doskonale wykształconych ekspertów... aż tu nagle przyszły igrzyska i stało się to, co przekraczało wyobrażenia. Tak się złożyło, że ja musiałem grać na żywo *Ekecheirię* w czasie otwarcia. Żeby wejść na samą górę do kabiny w czasie festynu otwarcia igrzysk, to miałem chyba siedem do ośmiu przepustek. Na samej górze w kabinie był szef komitetu olimpijskiego, pułkownik oraz ichni Łomnicki, który w przypadku draki miał zagadać publiczność – bo jak jest siedemdziesiąt tysięcy ludzi i rozlegnie się strzał, to może, powstać panika – żeby był ktoś, kto by opanował tłum. Tak to zostało pomyślane. No i ja musiałem tam być, bo musiałem tam trzymać rąsą Gienia te tłumiki. Czułem się przez chwilę strasznie na samej górze w tej kabinie obstawiony.

Widziałem dobrą wolę, widziałem odpustowe piękno tego festynu. Potrzeby takich odpustów nie kwestionuję i nie budzi mojej odrazy. Bo to nie jest celebryty typu już rzeczony wyżej – marmurów teatru, bo tam jest sport, tam się biega, tam się człowiek poci. Tam się przegrywa albo wygrywa. Jest to jakieś. Jakbyś

posłuchała uważnie utworu *Homo Ludens*, który głównie dotyczy zdarzeń na igrzyskach w tym dniu żałoby, który się odbył po zamachu, to w tym utworze cytuję w trzech językach przysięgę olimpijską, która jest czytana przez śliczne dziewczyny po angielsku, po francusku i po niemiecku. Gdzie się mówi o przyjaźni, wiecznej miłości, pięknie starożytnej Grecji. Ale utwór kończy się skądś wyciętym słowem *finis, finis, finis*. Powiesz, że jestem głupi megaloman. Jak Boga kocham, po tym fakcie zbrodni na igrzyskach powiedziałem sobie i powiedziałem w tym utworze, że to jest koniec ruchu olimpijskiego. I słowo ciałem się stało, bo wiemy, że mniej więcej od tego okresu sportowcom amatorom płaci się szmal. Wiemy, że się „flituje” dragami, wiemy, że się przekupuje wynik. No, przyznasz, że igrzyska teraz to jest układ. To jest umowa gangsterów na zapleczu. Już nikt się nie łudzi, już nikt nie wzywa Olimpii. Nikt nie mówi o stadionie w Olimpii i o takich rzeczach. Ten *finis* na końcu utworu oznacza finisz idei olimpijskiej, żebyśmy się przestali łudzić, że tak dalej będzie pięknie, jak by nam się chciało.

Dlaczego opowiadasz przez wielkie zagadnienia, dlaczego nigdy nie opowiadasz o prywatnym świecie, dlaczego nie budujesz narracji indywidualnych bohaterów?

Zaskoczyłaś mnie, bo ja sobie nigdy tego pytania nie postawiłem. To znaczy, chciałaś mnie zapytać, dlaczego nie zrobiłem wstrząsającego dzieła, w którym się skarży porzucona dziewczyna z dzieckiem, prawda?

Tak.

To zadziwiające. Ja nigdy nie wiedziałem, że mam taką cechę, że mówię o zbiorowości i o słupach milowych w historii. Nie umiem odpowiedzieć, nie wiem. Choć w tych wielkich formach dotyczących konfliktów grup społecznych czy państw, czy zbiorowości, czy nacji, czy wrogów, czy przyjaciół jednak przybliżam się bardzo, ale to bardzo do człowieka. [...] Tylko wiesz co? Chyba brakło mi odwagi. Bo to trzeba być wielkim artystą. Mannem trzeba być, żeby wejść na czarodziejską górę.

Na tych sympozjonach licznych w Kazimierzach czy innych Supraślach nabrałem obrzydzenia, jak niedojrzałe dziewczęta czy chłopcy tuż po maturze zajmowali się tym, czym się rzeczony Mann winien był się zajmować. Młodzieniaszkowie obojga płci w sposób zupełnie bez troski włączyli w czyjeś życie i biorą się za problemy, które zaistniały, ale oni nie są zdolni do wyciągnięcia wniosków, w które ja uwierzę. Bo jak się ma dwadzieścia jeden lat, to można być genialnym matematykiem, można liryki miłosne wysokiej klasy tworzyć, ale już

Doktora Faustusa, kurwa, się nie napisze w dwudziestym roku życia. Są pewne tematy czy pewne rodzaje człowieczego nieszczęścia, człowieczego losu, którego nie mam odwagi komentować, bo nie czuję się upoważniony i dojrzały.

Moim zdaniem jest jeszcze inaczej, to znaczy ty opowiadasz o pojedynczym człowieku, zawsze mówisz o jego cierpieniu, ale mówisz o jego cierpieniu, o ile to cierpienie jest spowodowane historycznym wydarzeniem, historią, wielkim konfliktem. Mówisz o tym w jaki sposób historia powoduje nasze cierpienie.

Kontekst wymuszenia historycznego czy kosmicznego, czy losowego jakby mnie zwalnia, jakby daje mi prawo do komentowania. To znaczy rzucona z dzieckiem przez łobuza to nie jest to samo co „ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej”. Przed tym mam lęk, przed człowieczym losem, który jest wynikiem przypadku czy boskich zapisów, a nie wynikiem konieczności społecznych czy historycznych.

Poza tym, jak ktoś mi imputuje obsesję martyrologiczną, to ja przyznaję rację i się tego nie wstydę. Akurat mojej rodziny i mnie, Bóg łaskaw, nie dotknęły takie bezpośrednie nieszczęścia, ale co tu dużo mówić, moje pokolenie i kapkę starsze jest ponad wszelką wrażliwość chore na wojnę.

Jak siedzimy w tym miejscu [w Nadkolu], to może ci pokażę, gdzie leżał podporucznik Piotr Papuszaj, który dowodził obroną od Kamieńczyka do Broku na Bugu? Pokażę ci, gdzie on leżał pochowany. Mój ojciec miał obowiązek zająć się pochówkiem doraźnym. Pod tamtym krzyżem. Tam był zawsze cmentarz polski, niemiecki, rosyjski. A potem ich przenieśli do Kamieńczyka i jest taka kwatera we winklu i tam zostały zebrane hełmy z dziurami po szrapnelach i był krzyż na środku i był rzeźbiony Piotr. Porucznik Piotr Papuszaj, Wileńska Brygada Strzelców. Po czym przyszedł jakiś proboszcz, który zajął się remontem cmentarza, i wyrzucił całą secesję metalową. I barok, kurwa, jest i lastryko. Cywilizacja lastryko. I tam już nie ma tych hełmów z dziurami, bo chyba też poszły na złom. Ksiądz wyrzucił. I nie ma nazwiska Papuszaja. Jedyńm człowiekiem poza historykiem, który wie, kto to był Piotr Papuszaj, jestem ja.

Starzy ludzie mówią: ongiś wszystko było w porządku. Nie, gówno prawda, nie było. Ale teraz też dzieje się coś strasznie złego. W moich okolicach mieszka mnóstwo inteligentów: lekarzy, prawników, jakichś tam dyrektorów dużych przedsiębiorstw. Jak oni się tu zaczęli sprowadzać, myślałem, że z tej zbitki dwóch cywilizacji czy obyczajowości powstanie jakaś trzecia. Ale tych ludzi wiejskich nic nie łączy z miejskimi. Spotykają się w sklepie. Ukłonią się albo nie ukłonią.

I tam, gdzie ja teraz mieszkam – siedzimy na Kowalszczyźnie – to jest ziemia, włóka, która od zawsze należała do Kowalskich (moja matka była Kowalska), to się nazywała Kowalszczyzna albo Pod Kępą. Są nazwy odwieczne rejonów, jest Podpilcze, Chojna, Dąbrówka, Dębienie. I jak się nasprawdzało inteligentów i pokupowali działki, to chcieli mieć koniecznie adresy. No i okazuje się teraz, że ja nie mieszkam na Kowalszczyźnie, jak zawsze to było, tylko mieszkam na Bakaliowej i dalej jest Szczypiorkowa, jeszcze idę dalej i jest Rzodkiewkowa. Poszedłem do gminy i mówię: „Jak przyjdzie facet i będzie mówił, że mieszka na Kaktusowej, to przyslij go do mnie”.

A tu na wprost nad Liwcem uważało się, że nazywa się Nabaraku. Ładna nazwa. Nabaraku. Dlaczego Nabaraku? Otóż żyła tam dziewczyna psychicznie cofnięta, Gastołowna się nazywała, matka mi opowiadała. Na wsi takich ludzi delegowali z domu, no i ona mieszkała w baraku. A dziś tam jest ulica Zadębowa. Kiedy rozmawiam, że się tak wyrażę, z inteligentami, tymi osadnikami, to oni nie rozumieją, o czym ja mówię. Nie ma potrzeby zmieniać odwiecznej nazwy jakiegoś regionu na Szczypiorkową, prawda?

Skoro już jesteśmy przy niezamienianiu na Szczypiorkową, powiedz, czym to miejsce jest dla Ciebie?

To miejsce dla mnie jest ważne w sposób trudny do zdefiniowania. Jeśli wracamy do szczęśliwych czasów dzieciństwa, to w moim przypadku one były umiarkowanie szczęśliwe. Nie będę mówił o wojnie i pioruńskiej biedzie. Nie będę mówił o przedwojniu i dużej biedzie w moim domu. Moi rodzice byli pełni wdzięku, ale powiedzieć o nich, że byli dobrymi gospodarzami, chyba nie dałoby się. Jakoś zawsze było coś na opak – konia nie było, a to pług się zepsuł, a to wóz się rozsypał. Nas było sześcioro, ja najmłodszy. Nie byłem, jakby to powiedzieć, zaharowywany robotą, ale i nie byłem rozpieszczony. Skończyłem szkołę średnią. Ojciec zmarł młodo, nagle. Matka z bratem mieszkała.

Wracam często do tego i tak sobie analizuję: nie mogę nie mieć sentymentu, ale nie wiem, do czego ja mam sentyment? Do krajobrazu, nie wiem, do miejsca, do Liwca. Do atmosfery. Do intensywności promieni słońca.

- 1 *15 stron świata*, reż. Zuzanna Solakiewicz, zdj. Z.G. Portnoy, prod. Endrofina Studio, 2014.
- 2 Prywatne notatki Eugeniusza Rudnika udostępnione autorce.
- 3 Dokładnie: „O roku ów! kto ciebie widział w naszym kraju! Ciebie lud zowie dotąd rokiem urodzaju...”, Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*.
- 4 Prywatne notatki E. Rudnika, op. cit.
- 5 *Autoportret 1877–1926*, reż. Wojciech Słowikowski, prod. Wytwórnia Filmowa „Czołówka”, 1969.
- 6 Zofia Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964.
- 7 *Milcząca gwiazda*, reż. Kurt Maetzig, Polska/NRD, 1959.
- 8 Wzmiankowany wcześniej *Autoportret 1877–1926*.
- 9 *Gieniu, ratuj!*, reż. Bolesław Błaszczyk, prod. TVP, 2008.
- 10 Eugeniusz Rudnik, *Peregrynacje Pana Podchorążego albo nadwiślańskie żarna*, utwór ars acustica na taśmę, 1999.
- 11 Prywatne archiwum E. Rudnika udostępnione autorce.
- 12 Chodzi o tzw. Masakrę Monachijską, czyli atak terrorystyczny w czasie letnich igrzysk olimpijskich w Monachium w 1972 r., kiedy to członkowie palestyńskiej organizacji Czarny Wrzesień zabili jedenastu izraelskich sportowców i trenerów.
- 13 Prywatne notatki E. Rudnika, op. cit.

I to jest poezja, jakiej potrzebuję. Rudnik w laboratorium słowa

BOLESŁAW BŁASZCZYK

Utwory Eugeniusza Rudnika są sugestywne, pobudzają wyobraźnię, zdają się wypełzać w widzialność, wizualność, on sam określa je niekiedy jako filmy audialne. Ich językiem jest montaż. Jeśli jednak odbiorca dostroi odpowiednio swą uwagę, spostrzeże, że prace Rudnika to zwarte teksty – teksty akustyczne. Kompozytor ofiaruje nam dźwięk „do czytania”. Słowami i zdaniami tych tekstów są kolejne zdarzenia dźwiękowe i ich grupy. Niezależnie od tego z nagrań dobiega często ludzki głos, w którym Rudnik jest po prostu zakochany. Słowo nierzadko umieszcza w centrum swych radiowych form. To ono snuje narrację, buduje fabułę, przesłanie. Zarazem jednak to samo słowo jest u Rudnika przede wszystkim dźwiękiem, podobnie jak jest nim w radiu muzyka, efekt akustyczny czy cisza. Jak zauważał przyjaciel kompozytora:

Cechą charakterystyczną paradokumentalnych kolaży Rudnika jest przede wszystkim całkowite przewartościowanie estetyczne i znakowe dźwiękowej materii dokumentalnej różnego pochodzenia [...] Z „rzeczy gotowych”, ze strzępków taśmy, z tego „śmietnika” Rudnik komponuje zupełnie nową całość artystyczną, która jednocześnie rządzi się prawami: muzyki, poezji i eseju. Przy tym wyraźnie odnosi się do wielkich tematów epickich. Tu można powiedzieć bez paroli, że Rudnik pisze dźwiękiem, można by też określić jego dzieła jako „dźwiękowe poematy konkretne” – radiowe utwory „z pogranicza”. Trzeba dodać: jedynie zewnętrznie, formalnie przypominają one „teksty słuchowe” Ferdinanda Kriveta¹.

Sylwetka Rudnika wymieniana jest pośród takich nazwisk jak Bronisław Wiernik – natchniony poszukiwacz form paradokumentalnych, wynawca „immanentnej struktury dźwiękowej radia”, Jerzy Janicki i Andrzej

Mularczyk – twórcy błyskotliwych radiowych reportaży literackich i faktomontaży, czy laureaci Prix Italia – Witold Zadrowski i Jacek Stwora, tworzący foniczne eseje literackie. Rudnik ze swoimi „radiowymi baletami” czy „radiowymi suitami dokumentalnymi” wpisuje się w bogatą tradycję sztuki radiowej. Co ciekawe, z jednej strony podąża on ścieżką Pierre’a Schaeffera w duchu *recherches*, ale potrafi też jednocześnie w inteligentny sposób błaznować niczym Joker z opowieści o Batmanie lub przeobrazić się w równie złośliwego szyderczego destruktora, jak Sid – negatywny bohater filmowej opowieści *Toy Story*, majsterkowicz-zabawkokleta i piroman.

W hybrydach Rudnika przenikają się trzy funkcje słowa: informacyjna, poetycka i brzmieniowa. On sam powiada:

Jeżeli decyduję się, żeby muzyka współbrzmiała ze słowem, nieważne, czy jest to kreacja aktorska czy śmieci reporterskie, poświęcam temu zadaniu strasznie dużo czasu. Synchronizuję tę materię. Z integracji słowa i dźwięku rodzi się nowa wartość: dźwiękosłowo².

Słowo ma dla Rudnika takie samo znaczenie jak sfera akustyczna, w której je umieszcza, stosując elektroniczne przekształcenia. Pragnie jednak zachować jego szlachetność:

Bardzo zwarty, skondensowany, drapieżny, a jednocześnie elegijny, „wypowiedziany” jednym tchem tekst, będzie prawie na pewno, w moim utworze, rozbity, rozczłonkowany, poszarpany, a jednocześnie „spowolniony”, poddany repetycjom, multiplikacjom i innym transformacjom. Słowo nie padnie jednak ofiarą łatwej i tandetnej „technicystycznej” destrukcji, naruszającej pierwotną strukturę widmową mowy ludzkiej. Zabiegał będę o szczególną polifonię, koherencję komponentów i harmonię utworu³.

Rudnik pragnie nadto stwarzać nowości:

Założyłem, że po sekwencjach dynamicznych, zrytmizowanych nastąpią naprzemiennie, partie pojedynczych nieskorelowanych ze sobą „nibysłów”, gestów fonicznych, tajemniczych „odzywek” z nieistniejącego języka⁴. W toku wieloletniej pracy z całą jasnością doświadczyłem, że słowo niekiedy przejmuję prowadzenie muzyczne, a dźwięk zaczyna znaczyć. [...] Deformacja głosu ludzkiego w zaskakujący sposób mówi o jego boskiej proveniencji. Jego wymiary – wokalny i werbalny zachowują szlachetność, a asemantyczne głoski, zaczynają znaczyć poza słowami, poza nutami⁵.

Słowo więc u Rudnika gra, podczas gdy muzyka przemawia.

W symbolice zawartej w akustycznych sygnałach Rudnik odwołuje się do wiedzy kulturowej odbiorcy. Ten, w oceanie zdarzeń dźwiękowych, spragniony

wychwycenia sensu, lgnie do słowa. Tekst zbudowany jest tu jednak z ode-
rwanych fragmentów zdań, pojedynczych słów, drobiazgów, strzępów. Są
wśród nich onomatopeje, równoważniki zdań, wykrzykniki, komendy, wyliczanki,
bezekspresyjne komunikaty, gesty śródślowne, potknięcia, lapsusy, a także
same fonemy. Rudnik umie wyzyskać komiczną siłę swych znalezisk z dziedziny
mowy. Polisemiczne zestawienia słowno-dźwiękowe przyjmują u niego postać
zjawisk lingwistycznych. Na ten temat dyskutowano już przed laty w znako-
mitym gronie. Krystyna Laskowicz z Instytutu Filologii Polskiej poznańskiego
UAM, nie kryjąc swego entuzjazmu wobec kompozycji Rudnika *My* (1970), wy-
różniła w niej epifory, alegorie, porównania, synekdochy, peryfrazy, hiperbole,
inwersje i elipsy⁶. „Tekstowi” dźwiękowemu Rudnika przyglądała się również
wnikliwie Teresa Dobrzyńska z Instytutu Badań Literackich PAN:

Ciekawe są użyte tu techniki składniowe. [...] Jeden fragment był przylepiony do poprzed-
niego, ponieważ wychodził z tego samego punktu, na którym urywał się poprzedni. Ale
mieliśmy tam do czynienia z takimi technikami spajania, które są z pogranicza literatu-
ry i czegoś, co wchodzi już w strefę dźwięku [...]. W pewnym momencie utworu dziecko chce
wyrazić jakieś swoje życzenie, przedszkolak mówi: „chciałbym, żeby dzieci nie, żeby wszyst-
kim dzieciom nie...” i w tym momencie włączony jest fragment przywołujący rzeczywistość
wojskową. Ta włączona część intonacyjna, przechylająca się w stronę dźwiękowości, jest
niejako częścią zdania, które zostało otwarte i urwane. Zachodzi tu ciekawe przetworzenie
czegoś, co jest nieporadnym, urwanym zdaniem, ale urwanym jakby zasadnie i w miejsce
brakującej części włączony jest jakiś inny fragment. [...] Jeśli w collage'ach szuka się jakichś
możliwości artystycznych, to właśnie poprzez te różne możliwości, poprzez te gry, które on
daje w zakresie składni i tej materii, do której się odnosi. [...] Jeśli cytaty fascynuje, to właśnie
poprzez te możliwości⁷.

Józef Patkowski przestrzegał jednak językoznawców przed euforią:

Należałoby rozpatrywać ten utwór w kategoriach poetyckich i oczywiście również muzycz-
nych [...] mamy tutaj przykład tego co w poezji było już, istniało, poezję cytatów, gdzie ope-
rujemy różnymi blokami prefabrykatów już istniejących spraw. Istotne jest, czy jest to w ogóle
język nośny, który może powiedzieć wielkie i ważne rzeczy? Mam co do tego osobiście
prywatne wątpliwości [...] Jeśli ktoś się porywa na to, żeby przez 15 minut stworzyć formę,
gdzie [...] jest i przedszkole, kościół, są pieniądze na tacy, to to jest miałkie, to wszystkie te
dźwięki są żadne. Jestem oponentem utworu „My”. Byłbym bardzo ostrożny w przywiązy-
waniu zbyt wielkich walorów poetyckich, bo jednak jest to „kolaż cytatów”, w którym tego
poety jest bardzo mało, oprócz wyboru⁸.

Inny uczestnik cytowanej dyskusji Witold Billip chwali Patkowskiego: „Jestem bardzo szczęśliwy, że klasyk awangardy ostrzegł nas przed tą awangardą”⁹.

W świetle moich badań nad dziełami Rudnika i ich recepcją okazuje się on mimo wszystko autentycznym fonopoetą, fonopisarzem. Co więcej, oprócz kolażu audialnego, nobilituje też swe słowne „obiekty znalezione” poprzez ich zapis na papierze. Spisany z nagrań materiał tekstowy, wypowiedzany w utworach przez zwykle anonimowe postacie, jest lekturą wyjątkową. Cytaty o różnorodnej proveniencji umieszczone obok siebie układają się w osobliwe dialogi, tworzą fascynującą, wieloznaczną narrację. Narastają konteksty, zaskakują ukryte znaczenia, konotacje, wyłaniają się nieoczekiwane sensy – rodzi się literatura. Podczas gdy, jak powiada Rudnik, „mikrofon rejestruje wszystko z jednakową przyjemnością”, cierpliwy papier przyjmuje niezwykle zapis, jedne cechy tekstu relatywizując, inne wzmacniając¹⁰.

To jednak teksty cudze, anektowane tylko przez Artystę do jego własnej twórczości. A przecież sam także pisał. We wczesnych latach sześćdziesiątych „popęłnił” kilka esejów odnoszących się do praktyki pracy w radiu, bez wysiłku udowadniając, że oprócz bycia wirtuozem dźwięku jest także artystą słowa.

Przez lata opublikowano wiele rozmów z Rudnikiem – wywiady prasowe, radiowe, telewizyjne, szereg publicznych wypowiedzi, z których wiele zawarło w poświęconych mu filmach. Zachowało się też немало osobistych notatek, listów, eksplikacji utworów, wreszcie form rymowanych – zwykle dość frywolnych. Nie wolno także zapomnieć o niezliczonych dźwiękowych miniaturach, których tytuły stanowią błyskotliwe słowne mikroformy. Zamieszczony poniżej skrótyowy przegląd tekstów Rudnika ma uzupełnić prezentację jego sylwetki.

Zapytany o to, co sądzi o sobie, jak się określa, Rudnik powiada:

Jestem „naczelnym taśmocięciem kraju” (względnie „Głównym taśmocięciem RP”), „zawodowo zajmuję się pomiarami elektrycznymi wartości nieelektrycznych”, „uprawiam sinus uduchowiony”, „ja – rzęzący remiecha”, „jestem racjonalny jak inżynier, jak drwal, jak pracownik prosektorium”¹¹.

A także:

Znam się na:

1. roli – jestem chłopem
2. na wojnie – pamiętam
3. liturgii łacińskiej – ministrant

4. wojsku – byłem zawodowym wojskowym
5. na lotnictwie – jestem szybownikiem
6. na więzieniu – siedziałem w latach 1952–53
7. na górnictwie – pracowałem w kopalni
8. na technice – jestem inżynierem elektronikiem
9. na inżynierii dźwięku – zrealizowałem parę dób muzyki
10. na filmie – zrobiłem muzykę do ca 300 filmów
11. na teatrze – pracowałem z Jerzym Antczakiem
12. na rolnictwie – mam gminną farmę
13. na budownictwie – zbudowałem dom
14. na fortyfikacjach – zrobiłem muzykę do „Festung Breslau”
15. na ludziach – byłem grupowym w kopalni
16. na geodezji i sądownictwie – pięć lat procesowałem się o spa-
dek, którego przedmiotem była nieruchomości
17. na ornitologii – robiłem muzykę do sztuki „Leda z łabędziem”
18. na prezesach – miałem 17 prezesów ds. Radia¹²

Do tego, jak powiada, zatrudniony jest w „Polskim Radio SA, dawniej SB”¹³. W swych wypowiedziach artysta konsekwentnie stosuje retorykę będącą konglomeratem intelektualnego wywodu i parodii języka oficjalnego. Jako realizator cudzych kompozycji sformułował niegdyś następujący „regulamin”:

Trzy zasady mojej kolaboracji

1. Nie świadczę usług dla ludności zatrudnionej poza rolnictwem.
2. Muszę pana zadziwić tym, co zrobię, a niekoniecznie zaspokoić pańskie oczekiwania.
3. Nie przyjmuję zaliczek, bo to jest śmiertelnie niebezpieczne¹⁴.

W powyższy sposób Rudnik daje do zrozumienia wkraczającemu do Studia kompozytorowi, którego utwór ma realizować, że ona sam jako realizator będzie brał istotny udział w procesie kompozycyjnym, że nie zamierza pełnić funkcji asystenta, popychadła dla podejmującego współpracę twórcy. Używa przy tym sformułowania rodem z oficjalnej PRL-owskiej nowomowy, zaczerpniętego z jednego z niezliczonych przepisów zbiurokratyzowanego państwa. Następnie, w punkcie drugim, ukazuje siebie jako równorzędnego partnera – również artystę, na koniec zaś kłania się absurdowi. Oryginalna deklaracja zasad współpracy ponoć skutecznie przełamywała bariery towarzyszące jej trudnym początkom.

W 1964 roku spod pióra Rudnika wyszedł obszerny esej zatytułowany *O problemie ingerencji techniki w proces fabrykowania audycji (z doświadczeń*

realizatora). Przypomina publicystyczną pogadankę radiową, ale powstał jako referat do użytku wewnętrznego w SEPR.

Oto fragmenty:

Zrobienie audycji radiowej to wielce skomplikowana rzecz. W proces jej realizacji zaangażowane jest mnóstwo ludzi o różnych zawodach – od mechanika wozu transmisyjnego do cenzora i polityka. Motorem całego przedsięwzięcia jest [...] dziennikarz. [...] Mamy temat, zatwierdzony przez kolegium, mamy delegację i jedziemy w teren. Kilka formalności w odpowiednich dyspozyturach, wóz, kierowca, ekipa techniczna i wio [...] w Bieszczady, do stadniny w Ogieranach, aby tam na miejscu zgłębić i przekazać światu niezmiernej wagi problematykę koniuszego – byłego kawalerzysty i przy okazji dowiedzieć się co on postanowił w sprawie wiosennego stanowienia „młodzieży arabskiej”. Możemy również, w tym samym składzie i stroju jechać do Rady Państwa, aby utrwalić na taśmie doniosły fakt składania listów uwierzytelniających przez ambasadora Jego Królewskiej Wysokości Króla Ludowej Republiki np. Zanzibaru. Kierownikiem wozu jest technik czystej krwi, nie splamiony wiedzą akustyczną czy muzyczną, często nie obarczony dyplomem odpowiedniego technikum. Onże technik z dużą sprawnością rozciąga odpowiednie kable, przykręca doń mikrofony, wyszukuje źródło „napięcia” i zaczynamy grać. [...] Dziennikarz zadaje pytania bez ładu i składu, koniuszy się boi, ambasador się jęka, a taśma leci. [...] Obowiązuje zasada „coś się wybierze”, [...] tymczasem nagrywa się całe kilometry taśmy (a 300 zł/kilometr), które potem potnie się w bezlitosny sposób. W radio nie ma limitów na materiał taśmowy, [...] można grać ile się chce i co się chce. Więc gramy, taśma leci, technik raz ustalił poziom i nudzi się wspólnie z kierowcą. Zastanawiają się, co by tu zrobić. Nagle mamy rewelacyjny pomysł. Zahandlować nabiałem! [...] Jeden z nas, [...] idzie do pobliskich lub odległych zabudowań i kupuje płody ziemi – matki naszej, czyli jajka. W tym czasie zastępuje go przy pulpicie wieloletni wprawdzie radiowiec, ale kierowca i s o b e i miksuje. A bo to święci garnki lepią? Kierowca to nie człowiek techniki? Wskazówka zegara figlarnie podskakuje, głośnik kontrolny dawno wyłączony, bo aż przykro słuchać tego co oni tam plotą i gramy dalej. [...] Zakupy już załatwione. Szalejący reporter uporał się z rozmówcą. Niepowtarzalnie wracamy do stolicy. Właścicielem taśmy i całej jej wartości techniczno-polityczno-artystycznej staje się dziennikarz. Często taśmę trzeba przegrać. [...] Więc tłumik do „20”. Wskazówka do „0” i powracamy do odłożonego na chwilę zajęcia – robótki na drutach lub krzyżówki. Głośnik kontrolny wyłączony, bo ględzą, że przykro słuchać. Przegraliśmy, zalepiamy, podpisujemy i oddajemy taśmę dziennikarzowi. Teraz będziemy montować. Kto? Dziennikarz. W radio nie ma zawodu montażysty dźwięku. Na montaż przysyła się za karę pracowników z innych stanowisk eksploatacyjnych. Dziennikarz montuje. Ale jak? Niby dlaczego ma montować dobrze? Przecież on uczył się dziennikarki. Od pierwszego roku studiów, jeśli takowe skończył, marzyły mu się wielkie sprawozdania z koronacji i abdykacji, uogólniające syntezy polityczne a la Lippman, a nie montaż. [...] A był taki jeden, to jak go przyłapali na czytaniu Sartre’a w czasie montażu, to powstał wielki szum w intelektualnych

sferach radia. Ludzkie słowo nie wypowie tego, co się wówczas działo [...] W bibliotece ustalono specjalną listę, kto po kim będzie czytał „Mur” i „Komu bije dzwon” tegoż autora. Sam wiceprezes kiwał z przejęcia głową, mówił do dyrektora teatru: „Mościwy taki chudzina i Jean Paula czyta. Widzieliście dyrektorze coś podobnego – montażysta i Sartre. Obraza boska, powiada, niebywałe. On coś ukrywa. On musi coś umieć. [...] Bo ileż, ach ileż straciła kultura polska, że stójkowy zatłukł Janka Muzykanta. Dzisiejszy socjalistyczny wójt, obojętnie na jakim szczeblu, nie wyda już wyroku skazującego na ćwiczenie różgami. Jeżeli dostrzeże choć nikłą isierkę geniuszu w swoim rodaku, to nie dopuści, aby nad nim zaszumiły brzozy. Lepiej niech szumi wdzięcznie w audycjach radiowych. I szumi. I obraża się, że mu się uczycy każą (autentyczne). [...] Nie ma więc montażyistów. Na ten luksus pozwala sobie tylko dział polityczny. Wiadomo wielka polityka i potrzeba szybkości działania. [...] Dostrzega się wyraźną przewagę treści and formą w tym sensie, że łączą się słowa wycięte z różnych zdań wypowiedzianych w różnych stanach emocjonalnych rozmówcy. [...] Nagranie dokonane poza studiem posiada mnóstwo dźwięków towarzyszących, popularnie zwanych podkładem lub tłem. Może się zdarzyć, że podkład ten składa się z dźwięków łatwych do zidentyfikowania, które w swym naturalnym następstwie czasowym stanowią absolutnie przypadkowy, lecz w jakimś sensie logiczny ciąg zjawisk. Przystawiając beztroško zdanie lub jego część, dokonuje się jednocześnie montażu podkładu, budując znowu przypadkowe wprowadzie ale nielogiczne, nienaturalne następstwa. Taki poszatkowany przypadkowo podkład zaczyna „grać”, jest o wiele bardziej słyszalny niż naturalny, odwraca uwagę słuchacza. Staje się dokuczliwym, denerwującym zakłóceniem. [...] W czasie montażu dziennikarz słucha również siebie. Wiadomo, że w czasie nagrania działał w wielkim podnieceniu z uwagi na niepowtarzalność chwili, więc i jemu plątał się język. Pytania jakieś takie kanciaste, a nawet głupawe. Lippman i Osmańczyk robią to lepiej. Wyrzucamy więc pytania nagrane w terenie, mamy już odpowiedzi, więc budujemy pytanie nowe, pełne żelaznej logiki, po którym mogła nastąpić tylko taka odpowiedź, jaką właśnie zmontowaliśmy. Pędzimy więc do studia i tam, w zupełnie innych warunkach akustycznych, technicznych i psychicznych, nagrywamy tryskające erudycją i znajomością rzeczy pytanie. To nowe pytanie opatrujemy starą odpowiedzią i powstaje twór, który jest rozmową dwóch Polaków. Boże przebac. [...] Jeżeli mamy do czynienia z nagraniem wyjątkowo złym i z dziennikarzem wyjątkowo sumiennym, o znacznie większym niż przeciętne poczuciu odpowiedzialności, to niechybnie efekt jego pracy i on sam trafia do specjalnej radiowej komórki o wdzięcznej i wiele mówiącej nazwie „Studio Eksperymentalne”. Przyjdzie tu, aby poprawić nagranie. [...] Często w wyniku korekcyjnego przegrania uzyskuje się o wiele lepsze nagranie, które jednak nie powinno być na antenie, bo dalej jest i musi być złe. Nagranie to powinno się odbierać właścicielowi i kasować bez możliwości apelacji. [...] Znakomitą większość codziennego, antenowego błota winien spotkać taki los. [...] W przypadkach zupełnie kryminalnych podejmuje się próbę werbalnej perswazji, aby odwieść rozmówcę od chęci puszczenia na antenę utworu, który przyniósł. Mówi się więc, że w Ułan-Bator i Zanzibarze koczujący hodowcy koni mają lepsze audycje, że jednak XX wiek i Europa, że wstyd i hańba. [...] Stwierdzenie na kolegium

że „już i w Studio poprawiali” wystarczy aby ewentualnych przeciwników pokonać. A więc ten tor działalności Studia jest społecznie szkodliwy, bo jest to parawan, który maskuje czyjąś nieudolność czy wręcz lekceważenie obowiązków. [...] Stawiam pytanie – co jest lepsze, czy określona niezależna od Studia ilość skandalicznych audycji na antenie, czy znacznie większa ilość bardzo złych? [...]

Nasz bohater tymczasem przygotowuje się do ostatniej batalii o zwycięstwo swego dzieła. Przesłuchanie. Odpowiedni politycy i cenzorzy zasiadają w pokoju o wymiarach 2 × 3 m i słuchają. Dlaczego mają słyszeć dobrze, jeżeli w 1905 lub 1944 byli głośnymi artylerzystami, lub mieli ciężkie dla ucha dzieciństwo [...] Krótkie wnioski:

1. Nauczyć dziennikarzy elementarnych podstaw elektroakustyki lub niech dziennikarz pozostanie dziennikarzem w sensie preradiofonicznym (jeśli to w ogóle możliwe)
2. Zaopatrzyć Radio we właściwy sprzęt, którego parametry nie będą zależeć od fazy księżyca (szczególnie sprzęt przenośny)
3. Reaktywować i nadać właściwą rangę zawodowi montażyście dźwięku
4. Ustanowić instytucję stałej Kontroli Technicznej (nawet produkcja naparstków podlega tejże)
5. Doraźnie ustanowić instytucję wyrывkowej kontroli z popularnym „maglem” jako narzędziem pracy. Kilka skasowanych nagrań spowoduje ożywienie, wyrwie zainteresowanych ze skrajnej stagnacji.
6. Będzie lepiej¹⁵.

Brawurowe tezy Rudnika, odczytywane przez niego na forum Studia, budziły salwy śmiechu członków zespołu, lecz dotyczyły zarazem istotnych aspektów pracy zarówno placówki, jak i całej instytucji.

Zlecenia muzyki ilustracyjnej, które miano w Studiu wykonać, wymagały wcześniejszego omówienia w łonie zespołu. Wstępne zapoznanie się z materiałem skłaniało do pisemnego formułowania wniosków realizacyjnych. Wśród rękopisów Eugeniusza zachowała się *Ocena artystyczna filmu pt. „Jak zaokrąglić sumkę na samochód”*. Jest to zapewne tytuł roboczy trudnego dziś do identyfikacji filmu, to jednak bez znaczenia. Oto w jaki sposób Rudnik przybliżył kształt filmu współpracownikom:

Wystawa obrazów (nowoczesnych), jeden z pacykarzy wystawia krowę jak żywą. Nikt na nią nie patrzy. Malarz jest smutny. Wystawa trwa ½ filmu. Przez cały ten czas reżyser pokazuje płótna, o których widz nie wie, czy są prawdziwe czy „satyryczne” [...] Malarz wraca na poddasze, montuje maszynę-monstrum do malowania (patrz – Lenica – „Labirynt” – te same „starożytne” detale maszyny) i maluje plamy ciekące. Niesie taki obraz na drugą z kolei wystawę, ale znowu nie ma szczęścia, bo teraz są naturaliści i nikt na jego obraz nie patrzy.

(Ma to być rzecz o modach w sztuce – jednak reżyserka – bystra sztuka – najprzód pokazała abstrakcjonistów, a potem socrealistów, nie tak, jak nas uczy historia sztuki ostatnich lat). Przez „drugą trzecią” część filmu pokazuje się [...] obrazy z II wystawy. Widzimy „dowcipny” obraz, z dojarką [...] stojącą koło byka z taaaakim przyrządem kopulacyjnym, dorysowanym przez szelmutkę reżyserkę. Widz jest skazany na oglądanie tych obrazów przez 2 minuty [...] Wnioski ideowe:

1. Plastyka – przeciętna
2. Animacja – „kwadratowa”
3. Montaż – zły
4. Tempo – dłużyzny
5. Idea – brak
6. Inspiracje dźwiękowe w naszym pojęciu – zerowe

Wnioski organizacyjne:

1. (i zasadniczy) Nie będziemy się kurwić za osiemset złotych przez sześć dni – bo nie brak nam na ostatnią ratę do „Trabandta”.
2. Możemy (tylko dla pieniędzy) – absolutna szczerzość – zrobić kilka jednoznacznych efektów, jakie „dyktuje” obraz, ale przez procedurę nie podniesiemy tego do rangi muzyki. Efekty mogą zrobić przez jedną niedzielę, a nie – „muzykę” przez sześć dni. Koniec. Kropka¹⁶.

Na potrzeby seminarium, które odbyło się w SEPR 25 marca 1964 roku, Rudnik zsumował swe doświadczenia technologiczne i kompozytorskie w tekście *O niektórych problemach muzyki eksperymentalnej (z doświadczeń realizatora)*. W siedemnastostronicowym maszynopisie dzieli się interesującymi także i dziś refleksjami:

Każdy film czy słuchowisko z „robotem”, „kosmokratozem” czy bliżej nieokreśloną „centralą” usiłuje się ilustrować muzyką elektroniczną bogato inkrustowaną glissandami. [...] Glissandowa muzyka elektroniczna najwcześniej oblała się o uszy słuchacza i dotarła do jego świadomości dostarczając tym samym „klientów” naszemu Studiu. Za równie barbarzyński uważam „zabieg” dokonywany na głosie ludzkim przy pomocy modulatora. Uważam to za zabieg zbrodniczy, nie mający racji bytu. Zarówno mowa jak i śpiew, jak mówi Tomasz Mann jest materiałem dźwiękowym najbardziej przepojonym „ciepłem obory”, nie dającym się porównać z brzmieniem jakiegokolwiek nieorganicznego instrumentu¹⁷.

W innym miejscu tego tekstu powiada:

Umiem w człowieczym głosie wysłyszeć wielkość, słabość i urok istoty ludzkiej – każdy z nas jest w końcu biedną sierotą próbującą oswoić ten świat dla siebie. Głos w moim ujęciu jest jakby fotografią twarzy – zakłopotanej zmęczonej, płaczącej, roześmianej czy w ekstazie.

Do zdania Georga Christopha Lichtenberga: „Ze wszystkich powierzchni świata najciekawsza jest powierzchnia twarzy ludzkiej”¹⁸, dopowiada: „Ze wszystkich dźwięków świata, najciekawszy, najbardziej tajemniczy jest dźwięk głosu ludzkiego”¹⁹.

W oryginalny sposób opowiada również o swoim cyklu miniatur *Maszyny*²⁰:

Posługując się analogią ślusarsko-poetycką można powiedzieć, że dzięki sprzężeniu, wirującej tarczy dźwiękowej, towarzyszy na jej obrzeżu snop iskier, przy czym tarcza jest promieniście podzielona na cztery lub pięć wycinków o różnych własnościach materiału, które ujawniają się w różnym kolorze i gęstości iskier²¹.

Rudnik nie byłby sobą, gdyby nie sięgnął po ironię:

Problematyczne są wywody „uczonych mężów” piszących o muzyce, którzy, rzecz charakterystyczna, w przypadku muzyki eksperymentalnej czują się kompetentni aby pisać o technologii [...] prowadzi to do kompromitujących absurdów, szczególnie w przypadku gdy głoszą metodę transformacji Fouriera dla przebiegów aperiodycznych o ciągłym widmie²².

Autor, wykpiwając fachowy żargon, apeluje o wymiar estetyczny twórczości studyjnej, słusznie obawiając się dominacji technologii nad sztuką.

Z tego samego okresu pochodzi inny dwudziestostronicowy rękopis, tym razem bez tytułu. Rudnik występuje tu jako autor poważnego, analitycznego tekstu o współpracy realizatora z kompozytorem, wspartego przykładami własnej pracy nad kompozycjami Andrzeja Dobrowolskiego i Krzysztofa Pendereckiego. Ze swadą porusza zagadnienia z domeny psychologii twórczości, przywołuje szczegóły procesu kompozycji itp. We wstępie pisze:

Być może wiele z poruszonych tu problemów ma charakter scholastycznych dociekań, których rozwiązanie nie przyniosłoby doraźnych korzyści nikomu ani niczemu. Na wiele z pytań nie oczekuję odpowiedzi i nie daję jej sam [...] inne zaś dotyczą pasjonującego zagadnienia współpracy dwu ludzi w wyniku której powstaje genialny absurd, jakim jest utwór muzyczny [...] Czy porozumienie i dwukierunkowa transmisja idei następuje w sferze stosunków rzeczowych czy emocjonalnych? Cały proces twórczy to ciągła walka tych dwu ludzi pełna

ataków, rozejmów, odwrotów, klęsk i zwycięstw. Poza tym każdy walczy z samym sobą, a obaj na wspólnym froncie z zaciekle opierającą się materią²³.

Rozbawienie budzi miniesej Rudnika *Kłopoty realizatora związane z „Kynologiem w rozterce” S. Mrożka*, pochodzący z 1966 roku. Skierowany, zapewne jako list, do Józefa Patkowskiego, dotyczy zamówienia na skomponowanie efektów do telewizyjnej adaptacji komediofarsy Sławomira Mrożka w reżyserii Erwina Axera. Mrożek w pierwotnej wersji tekstu zasugerował użycie muzyki elektronowej, ale Rudnik w oryginalny sposób stara się wyperswadować taką konieczność:

Cała ta afery utwierdza mnie w przekonaniu, że świat jest domem wariatów, do którego klucza szukam od około trzydziestu lat. Propozycja aby tę ilustrację robić w Studio jest nieporozumieniem, które zawinił Autor niebacznie używając słowa „elektronowa”. Gdyby w Telewizji Polskiej podjęto pracę nad dowolną sztuką w której padłyby takie np. słowa: „Elektro! Nowe twe majtki wznicią we mnie żądze”, lub też: „Elektro, nowa twa zbroja leży naci jak ułaj”, to ktoś wpadłby na pomysł ilustracji tejsze techniką elektronową²⁴.

W dalszym ciągu dobitnie i dosadnie kwestionuje reżyserską chęć wprowadzania efektów sztucznie generowanych w miejsce dźwięków naturalnych: „Ani ptaszki, ani pieski, ani pierdolenie nie muszą być elektronowe, a wprost przeciwnie. To ostatnie ma zasadnicze znaczenie w sztuce choć dzieje się piętro wyżej u Kowalskich”²⁵.

W skierowanej do Patkowskiego pisemnej prośbie o miniurlop znów sztych z oficjalnego stylu biurowego żargonu:

Do kierownika SE w miejscu W-wa 15 X 66r. Prośba. Uprzejmie proszę o udzielenie mi zwolnienia z pracy w dniach 23 X i 24 X r. a to celem przygotowania się do klasówki z miernictwa radiotechnicznego. Z tego typu zwolnień nie było jeszcze korzystane w tym semestrze. Jednocześnie (lojalnie i uczciwie) donosi się, że większość zakładów pracy (szczególnie instytutów naukowych) zrobiła „zamach” na wolne niedziele i soboty studentów W.S.I. [Wyższej Szkoły Inżynierskiej – przyp. BB], działając na bazie wzmożenia wydajności. Zauważa się również, że na podstawie „Naukowego Plenum Partii” ulgi dla wieczorowych miały być znakomicie rozszerzone (prasa wyliczała je wielokrotnie w pierwszych miesiącach tego roku). Obecnie 15-ty sekretarz Z.M.S. i 37-my sekretarz Związków Zawodowych, publicznie zauważyli, że nie jest wykluczone, że wystąpi się do Naczelnika Wydziału Gospodarczo-Organizacyjnego Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego z wnioskiem o przeanalizowanie możliwości zwolnienia konferencji, która zajęła by się przygotowaniem materiałów do rady w sprawie wyłonienia komisji ekspertów, którzy ustalą program debaty generalnej w sprawie kodyfikacji przepisów

dotyczących nabrzmiałego problemu studentów wieczorowych. Biorąc powyższe pod uwagę, proszę o pozytywne (mnie) załatwienie.

Eugeniusz Rudnik (student wieczorowy, średnia 3,85)²⁶.

Inny materiał pochodzący z lat sześćdziesiątych, zatytułowany *Automatyzacja procesów realizacyjnych w SEPR*, przypomina inżynierską dokumentację i jest pomyslową polemiką z nieujawnioną w tekście, nieznaną mi publikacją innego autora. Rudnik zawarł tu precyzyjne rysunkowe schematy, w których w systemie zależności powiązani są kompozytor „K”, realizator „R”, maszyny „M” i zachodzący pomiędzy nimi „układ sprzężenia” oraz „cel” (np. partytura, tekst lista montażowa filmu), „kooperowanie procesów decyzyjnych” i wreszcie „produkt końcowy” w postaci struktury dźwiękowej. Autor uwzględnia też „interakcje z otoczeniem (moda, reżyser, poglądy i upodobania mecenasa)”, wprowadza parametry woli i talentu, zongluje pojęciami agregacji i dezagregacji procesów, algorytmu działań, stochastyki i determinizmu. Brylując elokwencją, zwraca zarazem uwagę na fenomen muzyki eksperymentalnej: „Nie występuje tu pojęcie błędnej decyzji. Każda decyzja może być uznana subiektywnie zarówno za błędną jak i za poprawną, tak jak każde wynika z niej dzieło sztuki”²⁷.

Kolejny ciekawy przykład stylu Rudnika odnajdujemy we fragmencie jego listu do szefa wytwórni filmowej „Czołówka”:

Szef Produkcji Filmu „Kochajmy zwierzęta”²⁸ twierdził, że preliminarz budżetowy filmu jest wyjątkowo napięty, ilustrację muzyczną postanowiłem wykonać nieodpłatnie. [...] Fakt ten został przez Pana Wytwórnię przyjęty jako naturalny i nie wymagający komentarzy, choćby w formie podziękowania. Sprawę uważałem za zakończoną i załatwioną. Tymczasem w ostatnich dniach zwrócił się do mnie Przedstawiciel Pana Wytwórni, p. Zygmunt Krauze, domagając się w niewybrednych słowach i aroganckiej formie dalszych świadczeń rzeczowych, które w jego pojęciu wynikają z tytułu mego zobowiązania dotyczącego wspomnianej ilustracji. Zdarzenie to traktuję, jako godny ubolewania incydent, którego autor – p. Krauze przekroczył dopuszczalną moim zdaniem – granicę przyzwoitości²⁹.

W latach siedemdziesiątych Rudnik prowadził w PWSM zajęcia dla studentów kompozycji z realizacji elektronicznej. Znajdowały się wśród nich między innymi Barbara Okoń i Dorota Szwarzman, które ukradkiem zapisywały rozmaite bon moty i powiedzonka złotoustego, charyzmatycznego, choć według nich nieco narcystycznego wykładowcy. Żargon Rudnika, osadzony w realiach codzienności Studia Eksperymentalnego, dowcipne studentki zdekodowały w sposób żartobliwy, a mianowicie zredagowały *Podręczny*

słownik *Rudniko-Polski*³⁰, barwny rękopis w formie książeczki, ofiarowany profesorowi na zakończenie roku akademickiego 1973/74. Żart polegał na tym, że zarówno hasła „słownika” jak i ich objaśnienia są sformułowaniami Rudnika. Dzięki jednoegzemplarzowej publikacji wiemy dziś, że „RZĘCH” to „najczęstszy produkt grania”, „GRANIE” to „produkowanie rzęchów”, zaś termin „ŻENIĆ” wyraża „łączenie rzęchów w artystyczną całość”. Tymczasem „UROBEK” to „całość cudownego początkowo materiału dźwiękowego przetransformowanego na rzęch”. „BOŚNIA I HERCEGOWINA” i „TITO SIĘ KŁANIA” to „rzęch przypominający produkty bratnich Jugosłowian w dziedzinie filmu”, „KONTROL” to „niespodziewany klient w Czarnym Pokoju”, „DOBRY NIEMIEC” to Paul-Heinz Dittrich, a „KULAWA STONOGA” jest kategorią estetyczną. Hasła: „SIOSTRO, SKALPEL!” i „SIOSTRO, SZWY!” to „zachęta do pomocy technicznej”. Wyrażenia „NIECH CIEKNIE” i „NIECH JEST” oznaczają „niech leci” (czyli: niech brzmi muzyka). To tylko nieliczne przykłady zaczerpnięte z niezwykłego *cimelium*.

W obiegu Studia funkcjonowały także pojęcia chętnie używane przez Eugeniusza, a niewymienione w unikalnej pracy tandemu Okoń/Szwarcman. „Nutka szyjka” to odcinek taśmy wieszany na szyi (aby nie zginął), w sposób, w jaki krawiec wiesza centymetr krawiecki, a „nutka kędziorek” to taśma, która splątała się w węzełek. Choć sam Rudnik autorstwo tych określeń przypisywał niekiedy Andrzejowi Markowskiemu, to bezsprzecznie przyczynił się do ich upowszechnienia. W repertuarze Rudnikowych określeń dźwięków wspomniany „rzęch” (złożona struktura dźwiękowa) uzupełniały słynne: „bzdryngiel” (dźwięk krótki), „wysięk” (dźwięk krótki) i „upław” (dźwiękowy stan nieustalony).

„Tego się właśnie obawiałem” – tę „elastyczną formą powitania”³¹ słyszeliśmy najczęściej w słuchawce, dzwoniąc do Eugeniusza Rudnika. Był niebanalnym rozmówcą i gawędziarzem, choć nie wszyscy przepadali za jego sposobem bycia. Życzliwy odbiorca twórczości Rudnika powinien zapoznać się z nagraniami jego wypowiedzi. Rudnik był w nich nieprzewidywalny. Lubił przesadę, czasem z lekka konfabulował, lecz czynił to z rozbrajającym wdziękiem. Logicznym wywodom towarzyszyły czasem absurdalne tezy. „Sza-leństwo świata” zamykał Rudnik w starannych, stylowych frazach. Nagrań mówiącego (obojętnie na jaki temat) Rudnika słucha się z zainteresowaniem. Intrygują, bawią i uczą.

Kiedy projektował swój czteropłytowy album, zapowiadał:

Mam krążek pięknej taśmy niemieckiej o błyszczącym poliestrze i matowym podkładzie. Potnę ją na tysiąc jednakowych 19-centymetrowych odcinków – ta długość odpowiada jednej sekundzie, w każdym albumie znajdzie się taki odcinek. Gdy słuchacz otworzy pudełko, taśma spadnie mu do stóp – być może nigdy nie miał jej w ręku. W ten właśnie

sposób zetknięcia się z „tonband”³², znaczącym medium sztuki XX wieku. Bowiem album ten to nie tylko „denkmal” – mój pomnik, lecz także okazja do nauki³³.

Innym razem ubolewał nad postępującą degradacją ekosystemu:

Teraz nad chłopskimi, wiejskimi podwórkami, które obserwuję z mojego domu, nie latają jaskółki z bardzo prostej przyczyny: że jaskółek nie ma. I skowronków nie ma... i – dziwna sprawa – much nie ma, bo nikt na wsi polskiej nie chowa świń. A mucha, ta taka wsiowa, obrzydliwa, żyje w chlewie. I to jest koniec świata. Ja od trzech lat nie słyszę ptaków, które śpiewają. Za późnego Gierka sam widziałem, jak ktoś siał nawóz na polu, z tym że na worku było napisane po angielsku, że należy wysiewać w stosunku 1:50 zmieszany z piaskiem, a on siał żywy nawóz, więc trudno się dziwić, że zdechły pędraki, ale musiały również za tym w okolicy pozdychać ptaki, które dotknęły się do tego pędraka, czy innej mrówki³⁴.

Oto z kolei fragment twórczej autorefleksji:

Od początku pociągła mnie manipulacja dźwiękiem, który jest obciążony znaczeniem pozamuzycznym. Operowałem dwoma kategoriami zdarzeń – dla słuchacza przykrymi i przyjemnymi. Jeżeli były zbyt jednoznaczne i zbyt znaczące – wtedy je deformowałem i zbijałem materię tych dwóch kategorii. Bóg był dla mnie dobry, dał mi możliwość dekodowania i znadowania złotego środka, osiągnięcia klarowności przebiegu. Obserwowałem równocześnie, jak kompozytorzy starali się sprowokować, rozsierdzić słuchacza ciągle nowymi kreowanymi zdarzeniami. Nie od dziś wiadomo, że w dobrym utworze słuchacz powinien mieć szansę podążać za rozwojem narracji, w ramach wewnętrznie spójnej i jasnej dla niego formy. Owszem może być co chwilę zachwycany i zaskakiwany, ale musi wiedzieć, dokąd kompozytor idzie. Natomiast nie może występować płąsawica stanów takich, siakich i owakich, do tego ja będę rzeźił na płaczu, śmiechu, odgłosach aktu miłosnego czy konania człowieka, w efekcie czego powstanie totalny misz-masz-zupa audio-video. Poszedłem po rozum do głowy i tu właśnie składam Bogu najwyższemu podziękowanie za oślnienie mojego wsiowego komputera – czyli mojej głowy – że udawało mi się zachować właściwe proporcje elementów dźwiękowych w utworach³⁵.

O swej audycji *Polak melduje z kosmosu* opowiadał:

Nie chciałem robić czystej publicystyki – ale oddałem hołd Hermaszewskiemu, mojemu rodakowi. Z drugiej strony ten incydent w kosmosie był przejawem teatru absurdu, który rozgrywał się na naszych oczach. Słabości, niewydolności, głupie miny kosmonauty mnie śmieszą, ale nie robię z niego balona czy wała³⁶.

W 2005 krytykował skomercjalizowaną codzienność radiowej anteny, pełną natarczywych, przeszkadzających dźwięków:

Helokania dokonane na Szopenie³⁷ przez duchy nowych singersów³⁸. Ponury lektor mówi – „tu Jedyńka, słucham”. Ja do dzisiaj nie wiem, co znaczy to „słucham”. Czy to się odbywa telefonistka płci męskiej, do której ktoś dzwoni? Nie rozumiem intencji złowrogo powiedzianego „słucham”. I to nakładanie się tekstu na sygnał w postaci wiadomości, żeśmy dostali złoty medal w skoku w bok i że posiedzenie Sejmu zakończyło się o czwartej nad ranem mordobiciem. Taka informacja po helokaniu będzie dużym fragmentem surrealistycznego groteskowego tragicomicznego utworu. Ktoś, kto zarządził taką transformację tego sygnału, nie wiedział tego, z czego ja dworuję, a mógłby wiedzieć!³⁹

Wraz z wiekiem i doświadczeniem styl konwersacji Rudnika ulegał wyostrzeniu. Oto fragment wywiadu z roku 2009:

Dziennikarz: Dzień dobry. Pan Eugeniusz Rudnik?

E. Rudnik: Może pan zadzwonić wieczorem? Właśnie wróciłem od lekarza. Jestem w trakcie zawału. Wstawili mi rurki do naczyń okołosercowych i czuję się trochę medycznie.

D: Może przełożymy naszą rozmowę na inny czas?

ER: Do wieczora dojdę do siebie. Przedzwoni pan, powiedzmy, o dziewiętnastej?

D: Kłaniam się ponownie.

ER: Jest pan punktualny jak sama śmierć! Jest dokładnie siódma!⁴⁰

W dalszym ciągu rozmowy Rudnik wspomina:

Największym przeżyciem w pracy nad moimi materiałami kolażowymi była obróbka pieśni górali, którzy podczas którejś tam pielgrzymki Jana Pawła II do kraju, śpiewali „Co byście nom łojce długo zyli”. Tak się zaczyna zresztą mój utwór pod tytułem „Peregrynacje pana podchorążego albo nadwiślańskie żarna”. Niekiedy o poranku na Malczewskiego wciskałem guzik z tą pieśnią i tłum „telewizorów”⁴¹, którzy szli napić się czegoś ostrego po trudnym wieczorze albo chcieli zjeść śniadanie w bufecie przy Studiu S-1, stawał pod moimi drzwiami i słuchał, słuchał⁴².

(W podobny sposób osobiście dałem się „zwabić” w okolice pracowni Rudnika, co zapoczątkowało nasze kontakty). Eugeniusz operował często ulubionymi zwrotami, dopasowując je do danej okazji. W czyichś innych ustach stałyby się może wyświechtanymi frazesami, ale w jego wykonaniu brzmiały wciąż adekwatnie do kontekstu, nie raziły, słyszane nawet po raz setny. Powtarzane: „nie będę tail”, „w on czas”, „służę uprzejmie” lub absurdalne zdania: „Wszyscy strażnicy na Woronicza i na Malczewskiego są z Łochowa”, „Nieważne,

czy to była narzeczona dyrektora telewizji, obojętnie jakiej płci zresztą" albo: „Pociągga mnie funeralność i futeralność wiolonczeni” – pozostały w pamięci jego rozmówców. Podczas spotkań powracały ulubione kolokwializmy i anegdoty z domeny językowego żartu. Gienio z lubością wspominał wiszący w domu Andrzeja Markowskiego plakat pochodzący z jednego z jego francuskich koncertów, gdzie znalazł się solista Pierre Dolny⁴³. Bohaterem innej opowieści został pracownik Radia o nazwisku Kur. Na jednym z zebrań działu rozgłośni padło pytanie z sali dotyczące finansów. Rudnik miał spontanicznie zakrzyknąć: „Kur wie lepiej!”.

Wspominał w sposób żywy i barwny. Operował eleganckim stylem wypowiedzi, jeśli miał na to ochotę. Lecz bez trudu potrafił świadomie wcielić się w rolę chłopka–roztropka, swojaka i ziomka. Oto scena z restauracji w Oslo, w której podejmowano go w 1970 roku:

Nie można sobie wyobrazić gorszej kuchni niż norweska. Otrzymałem salceson, o smaku styropianu namoczonego w przepracowanym oleju. Po prostu „cofa”. Wódka na miareczki z metalu wyskalowana w mikronach – no, kurwa, zajzajer, bracie, że można się wściec. Borygo to koniak, szampan w porównaniu. Na lotnisku podali kartofle. Jak Chrystusa jedynego kocham, z maszyny bez oczkowania, częściowo tylko zdarta łupina, twarde. Nóż skrzypiał i w zębach skrzypiało – ja w życiu czegoś tak obrzydliwego nie jadłem. Za to w Trondheim Arne [Nordheim] kupił ogromne ryby, zrobił łososia w sosie koperkowym na surowo i to było wyśmienite!⁴⁴

W rozważaniach o słowie u Rudnika warto pochylić się nad tytułami wspomnianych *Miniatur*. Są wśród nich żarty (w tym wyraźnie aluzyjne polityczne i obyczajowe), neologizmy, oksymorony i onomatopeje. Z punktu widzenia muzykologa żartem z muzycznej tradycji jest tu zresztą samo formułowanie rozbudowanych tytułów dla tak drobnych form. W efekcie otrzymujemy parodie tytułów muzyki programowej. Oto wybrane spośród setek przykłady: *Stalowe stalaktyty*, *Arytmia Barbie*, *Ruiny Świątyni Ekumenicznej*, *Logopeda z Agory w Gorcach*, *Bunt wskaźników*, *Strzelnica (w budowie)*, *Druga pierwsza brygada*, *Jury obraduje nocą*, *Przedawniony nowicjat*, *Maszerują strzelcy w koło*, *Wesoła Wyprawa Krzyżowa*, *Zły sen Messiaena*, *Sygnaturka na trwogę*, *Ruiny świątyni ekumenicznej*, *Meblowanie gniazda*, *Nudą zionie*, *Wesoła wycinarka trzybiegowa*, *Rżnie z uśmiechem*, *Maszyna na głos pędzona*, *Rozmachmaszyna*, *Odrzutowiec dwutaktowy naddźwiękowy*, *Maszyna kościelna w Kościełisku*, *Niezgrany duet*, *Maszyna wiecznie żywa*, *Melodia ludowa (Janek Tkacz któremu krosno „gra” mazura)*, *Maszyna barokowa*, *Maszyna do zgniatania bezlitosna i bardzo skomplikowana*, *Maszyna-bezmyślny nadgorliwiec*, *Maszyna zmartwiona*, *Maszyna napędzana przez żuki*, *U-boot o napędzie ludzkim*,

Czołg o napędzie ludzkim, Supertuba konająca, Natarcie na dziewczęta, Modlitwa cyborgów, Pacyfikacja Mogiły (obecnie Nowa Huta), Przedziurawiona Tarcza Rakietowa, Pochówek na jednej nucie, Umiłowany bombowiec, Przemiał ptasich kości. Tytuły miniatur Rudnika korespondują z jego zabawnymi formami rymowanymi. Tworzył je ad hoc, czasem zapisywał i zazwyczaj dedykował konkretnym osobom ze swego otoczenia. Pośród utworów nadających się do zacytowania znajduje się wiersz napisany w 2008 roku podczas pracy nad telewizyjnym dokumentem:

Natenczas Rudnik chwycił na szyjce wiszący
 Kawalek dzieła sztuki i jakby niechący
 Skleił go wnet w pętelkę i gestem tancerza
 Włożył był na głowice tuż obok talerza
 Palcami prawej ręki nacisnął guziki
 I wnet w obu głośnikach dźwięczały figliki
 Były to niby głoski i achy i echy
 Jakby z dala płynące odgłosy uciechy
 Ostrej a wyszukanej orgietki w duecie
 W której nadobne dziewczę ćwiczyło na flecie
 On zaś ćwiczył nerwowo palcówki i gamy
 A Bolcio podniecony krzyknął – Gieniu, gramy!
 Ten zaś wciąż zasluchany w wysięki z głośnika
 Nader seksownym gestem poszukał guzika
 I przerwał. Zamknął tłumik! Wszystkim się zdawało
 Że Gienio wciąż gra jeszcze. To sprzężenie grało!
 Z głośników ciekły dalej bzdryngle i wysięki
 Choć Gienio do tej orgii nie przykładał ręki
 Bo wszak dobra muzyka gra w duszy słuchacza
 Czy jest to prezes radia czy sprzątaczką toalety
 Bo prawdziwy artysta do wszystkich dociera
 Czy jest to postna środa czy wielka niedziela [...]
 Wtem taśma się skończyła, a wszyscy myśleli
 Że Gienio rzeźił będzie do wielkiej niedzieli
 Bo on gra nieprzerwanie od początku świata
 I nie zwraca uwagi, że mijają lata
 Hej, artysto! Czas skończyć to granie taśmowe
 Wróć na wieś i w spokoju wypasaj znów krowę
 Do studia przyjdą nowe artyści cyfrowe
 I muzykę z komputra rozjuszą twą krowę⁴⁵

Trudno czasem cytować poetyckie frazy Rudnika, nie narażając się na zszarganie dobrego imienia ich bohaterów. Zatem w kolejnej odsłonie otwarcie seksistowskiego humoru Gienia zmieniłem imię bohaterki:

Przyszła Andzia do doktora
 I się skarży jestem chora
 Ten diagnozę stawia gładko
 Andziu kochasz się zbyt rzadko
 Znajdź chłopaka wnet do rzeczy
 Niechaj ci masuje pleczy
 Niechaj pieści ci podbrzusze
 Uratuje twoją duszę [...]
 Chociaż róża w pupę koli
 Z Andzią chętnie poswawoli
 Zwarcie z Andzią zmniejsza ból
 Kolcem Andzię w pupę kól
 Ja nie będę kolców się bał
 Kiedy będę Andzię pieścił [...]
 Stoi Andzia przy zmywaku
 myśli o innym chłopaku
 który chochlą miesza zupę
 i podziwia Andzi biust
 chciałby słodycz pić z jej ust
 ale jest małego wzrostu
 i nie ma jeszcze zarostu
 więc niech miesza jakiś czas
 jak dorośnie pójdą w las
 Andzia bardzo doświadczona
 tam przytuli go do łona
 i pokaże swe zalety
 bo ma cztery fakultety⁴⁶

Rudnik chętnie i często oglądał telewizję. Na swój celownik z sobie tylko znanych powodów wziął też popularną dziennikarkę telewizyjną:

Rano chętnie by się wstało
 Gdyby jeszcze się zachciało
 By przeleciał mnie o świcie
 Tego potrzeba kobiecie
 Więc wstawała nieprzerznięta

Wściekła, w sobie zapadnięta
 Szła do TV bawić gości
 Bez uśmiechu pełna złości⁴⁷

Latem 2009 budżet radiowej Dwójki uległ zmniejszeniu o połowę, co groziło znacznym ograniczeniem działalności lub likwidacją programu. Sprawie nadano rozgłos. Znowu, podobnie jak kilka lat wcześniej w sprawie rozwiązania SEPR, na temat skandalicznej sytuacji wypowiadały się liczne autorytety, między innymi Krzysztof Penderecki, który oświadczył, że gdy zajdzie potrzeba, osobiście stanie w obronie programu.

Dziennikarze stacji podjęli oryginalną formę protestu – przez kilka dni zamiast kolejnych pozycji programu, nadawano śpiew ptaków, *Warszawiankę* oraz tekst protestu. Rudnik pointował w ostrym stylu:

Jeśli o świecie już się bawisz ptakiem
 To zapłacisz głową lub czym innym takim⁴⁸.

Wysunął także własną koncepcję eskalacji protestu:

„Protest będzie wzmocniony przez nadawanie dźwięków wydawanych przez ryby i przygotowany będzie we współpracy z: Barbarą Okoń, poetką Krzysztofem Karaskiem i wybitną reportażystką z Lublina, panią Borowik de domo Maślak”⁴⁹.

Bezlitosnymi szyderstwami i błazenadą Eugeniusz Rudnik nie atakował na oślep, choć nie pragnął też nigdy obrażać ani krzywdzić konkretnych osób. Jego formy tekstowe odzwierciedlały w pewnym stopniu instytucjonalny absurd, onnipotencję biurokracji i własny sprzeciw wobec głupoty. Były nieznacznym, osobistym, chowanym na co dzień w szufladzie biurka refleksem ciosów różnego kalibru, które odbierał od życia już od wczesnej młodości. Były uśmiechem, a czasem chichotem artysty, który nikogo nie pozostawiał obojętnym.

- 1 Jerzy Tuszewski, *Polska sztuka słuchowa*, „Odra” 2003, nr 6, s. 67.
- 2 *Eksperymenty z dźwiękiem. Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Janusz Świąder*, „Dziennik Wschodni”, 23.01.1998, s. 4.
- 3 Eugeniusz Rudnik, notatki produkcyjne do utworu *Peregrynacje Pana Podchorążego albo Nadwiślańskie Żarna*, rękopis w archiwum Eugeniusza Rudnika.
- 4 Eugeniusz Rudnik, wypowiedź o utworze *Ostinato*, nagranie w archiwum autora.
- 5 Eugeniusz Rudnik, *ERdada*, eksplikacja, wydruk komputerowy w archiwum autora.
- 6 Krystyna Laskowicz, *Fonosfera w sztuce radiowej (Rekonesans)*, [w:] *Pierwsze Ogólnopolskie Sympozjum na temat „Funkcje dźwięku i muzyki w dziele radiowym”*, Warszawa 9–11 marca 1976, red. Hanna Górecka, Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji, 1977, s. 36.
- 7 Wypowiedź Teresy Dobrzyńskiej podczas dyskusji 9 marca 1976 r. w ramach sympozjum „Funkcje dźwięku i muzyki w dziele radiowym”, ibidem, s. 94. W dyskusji podczas sympozjum wzięli udział między innymi: Krystyna Laskowicz, Andrzej Chłopecki, Jerzy Kordowicz, Jerzy Krzysztoń, Józef Patkowski i Jerzy Tuszewski.
- 8 Wypowiedź Józefa. Patkowskiego, ibidem, s. 67, 68.
- 9 Wypowiedź Witolda Billipa, ibidem, s. 68.
- 10 Na różne aspekty języka i stylu komunikacji prezentowanego w pracach Rudnika zwróciła uwagę Marta Filipiuk-Michniewicz w swej pracy doktorskiej *Polski teatr radiowy w świetle estetyki słowa mówionego*, obronionej w Katedrze Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2010 roku.
- 11 Wszystkie cytaty w tym zdaniu pochodzą z wypowiedzi Eugeniusza Rudnika utrwalo-
nych w nagraniach w archiwum autora.
- 12 Eugeniusz Rudnik, omówienie do albumu płytowego *ERdada na taśmę*, Requiem Records, 2014.
- 13 Wypowiedź Eugeniusza Rudnika z 2010, nagranie w archiwum autora.
- 14 Ibidem.
- 15 Eugeniusz Rudnik, *O niektórych problemach muzyki eksperymentalnej (z doświadczeń realizatora)*, maszynopis w archiwum E. Rudnika. Tekst przytoczono z zachowaniem pisowni oryginalnej.
- 16 Eugeniusz Rudnik, *Ocena artystyczna filmu pt. „Jak zaokrąglić sumkę na samochód”*, rękopis w archiwum E. Rudnika.
- 17 E. Rudnik, *O niektórych problemach...*, op. cit.
- 18 Wypowiedź E. Rudnika z 2010, nagranie w archiwum autora.
- 19 Eugeniusz Rudnik, *Cała prawda o tym jak powstawaliśmy „My”*, archiwum E. Rudnika.
- 20 Wybrane kompozycje z tego cyklu zostały opublikowane pośmiertnie na płycie *Maszyny*, wyd. Requiem Records, 2019.
- 21 E. Rudnik, *Cała prawda...*, op. cit.
- 22 Ibidem.
- 23 Rękopis znajduje się w teczce – zespole dokumentów zatytułowanych przez twórcę *Stare bele drelichu*. Nie wiadomo, czy tekst powstał na użytek własny czy też publiczny.

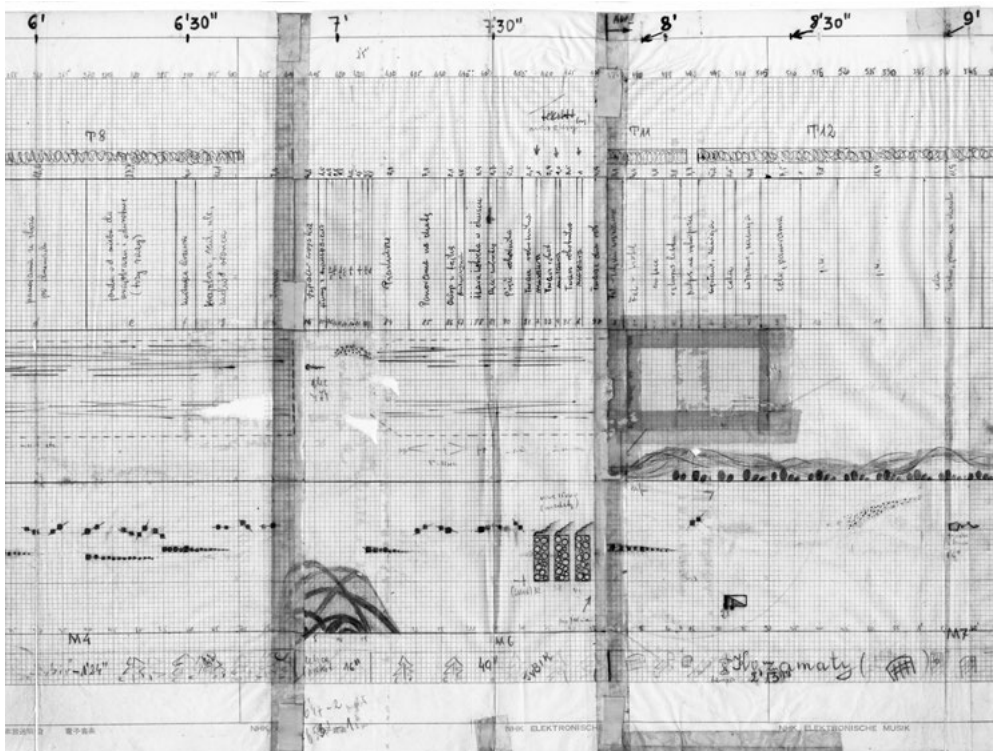
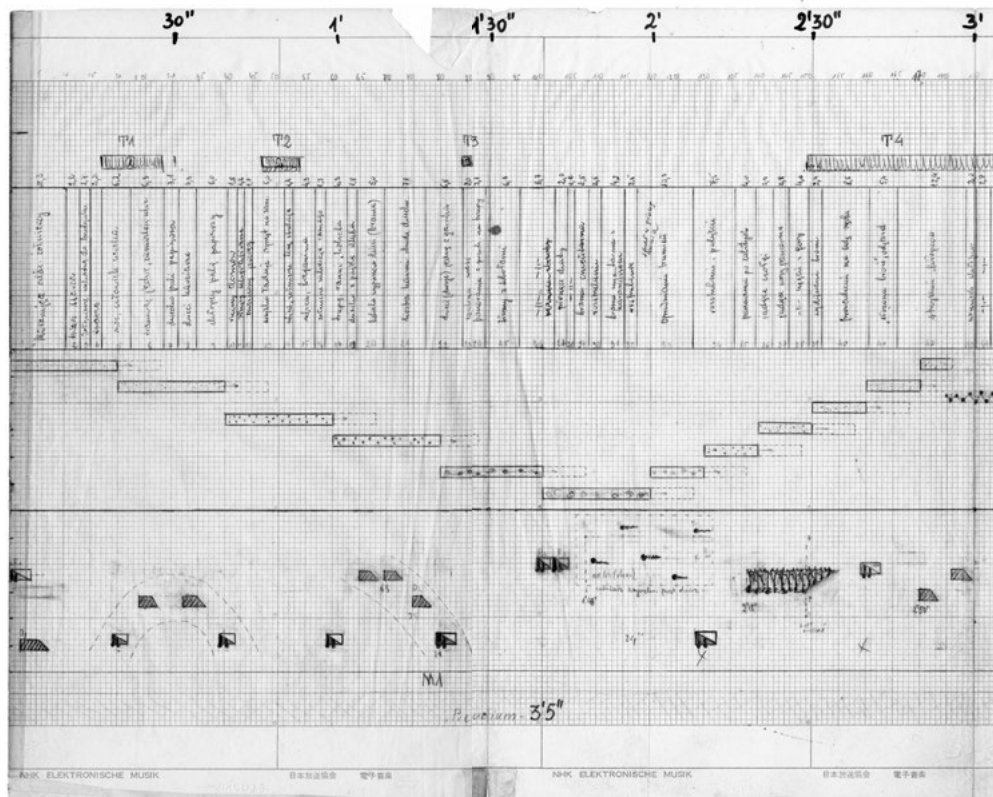
- 24 Eugeniusz Rudnik, *Kłopoty realizatora związane z „Kynologiem w rozterce” S. Mrożka*, rękopis w archiwum E. Rudnika.
- 25 Ibidem.
- 26 List Eugeniusza Rudnika do Józefa Patkowskiego, 15.10.1966, rękopis w archiwum E. Rudnika, pisownia oryginalna.
- 27 Eugeniusz Rudnik, *Automatyzacja procesów realizacyjnych w SEPR*, rękopis w archiwum E. Rudnika.
- 28 Tytuł roboczy filmu *Leśne ścieżki*.
- 29 List Eugeniusza Rudnika do Wytówni „Czołówka”, 7.12.1967, kopia maszynopisu w archiwum E. Rudnika. Zygmunt Krauze pełnił wówczas funkcję konsultanta muzycznego „Czołówki”.
- 30 Barbara Okoń, Dorota Szwarcman, *Podręczny Słownik Rudniko-Polski*, wydanie pierwsze jeszcze nieskonfiskowane, egzemplarz jedyny, maszynopis, rękopis, książka artystyczna, Warszawa: Towarzystwo Pomocy Młodszym Kolegom Kompozytorom, 1974.
- 31 Ibidem.
- 32 Określenie taśmy magnetofonowej w języku niemieckim.
- 33 Wypowiedź E. Rudnika z 2007 roku. Nagranie w posiadaniu autora.
- 34 Wypowiedź E. Rudnika z 2014 roku. Nagranie w posiadaniu autora.
- 35 Wypowiedź E. Rudnika z 2012 roku. Nagranie w posiadaniu autora.
- 36 Wypowiedź E. Rudnika z 2014 roku. Nagranie w posiadaniu autora.
- 37 Chodzi o transkrypcję elektroniczną frazy muzyki Fryderyka Chopina. W radiowej Jedynce wymieniono wówczas sygnały stacji na nowe.
- 38 Gra słów – aluzja do brzmienia zespołu wokalistów Novi Singers.
- 39 Wypowiedź E. Rudnika z 2005 roku. Nagranie w posiadaniu autora.
- 40 *Nagrałem Bóg wie ile dźwięków. Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Artur Borkowski*, „Magazyn – Kurier Lubelski”, 19.06.2009.
- 41 Określenie pracowników TVP używane przez pracowników PR.
- 42 *Nagrałem...*, op. cit.
- 43 Podane imię i nazwisko odczytywane łącznie tworzą znany polski wulgaryzm.
- 44 Wypowiedź E. Rudnika z 2009 roku. Nagranie w posiadaniu autora.
- 45 Eugeniusz Rudnik, *Gieniu, ratuj! Księga szósta. Filmowanie*, rękopis w archiwum autora. Podczas realizacji filmu Rudnik zaproponował kilka alternatywnych tytułów filmu: *Osiem i trzy czwarte*, *Szósta pieczęć*, *Kanał po burzy nad Azją*, *Ziemia obiecana a nie dana*, *Ostatnie tango w Nadkolu*, *Śmierć jak kromka chleba z dżemem*.
- 46 Eugeniusz Rudnik, bez tytułu, rękopis w archiwum E. Rudnika.
- 47 Ibidem.
- 48 Rozmowa telefoniczna Eugeniusza Rudnika z autorem, lipiec 2009, nagranie w archiwum autora.
- 49 Ibidem.

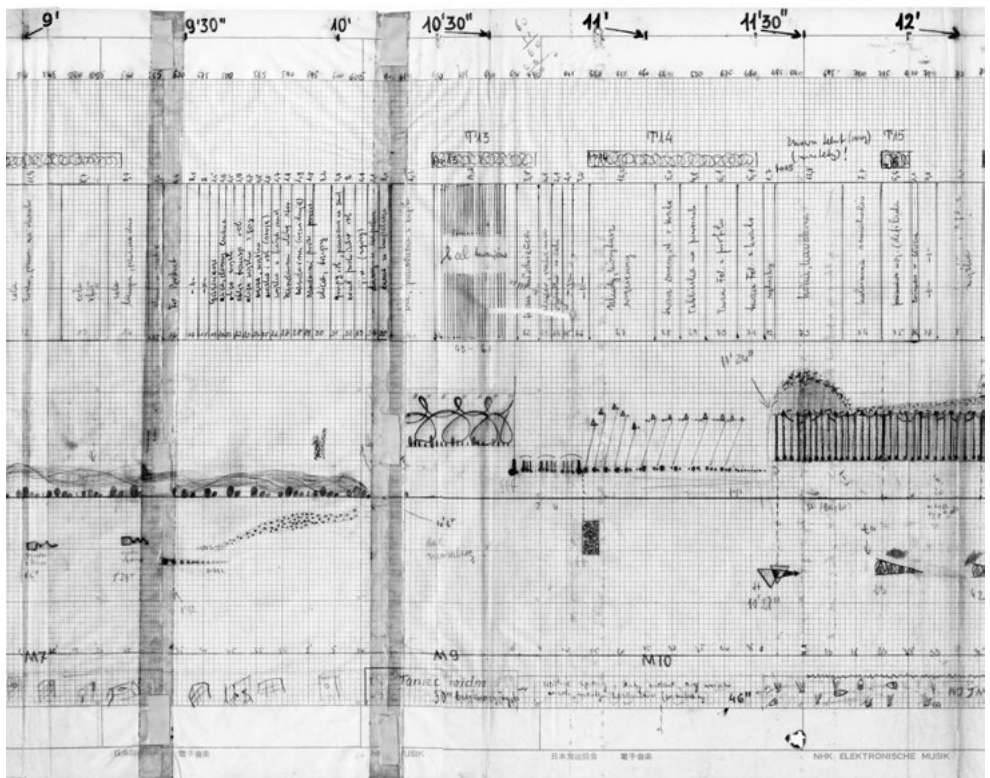
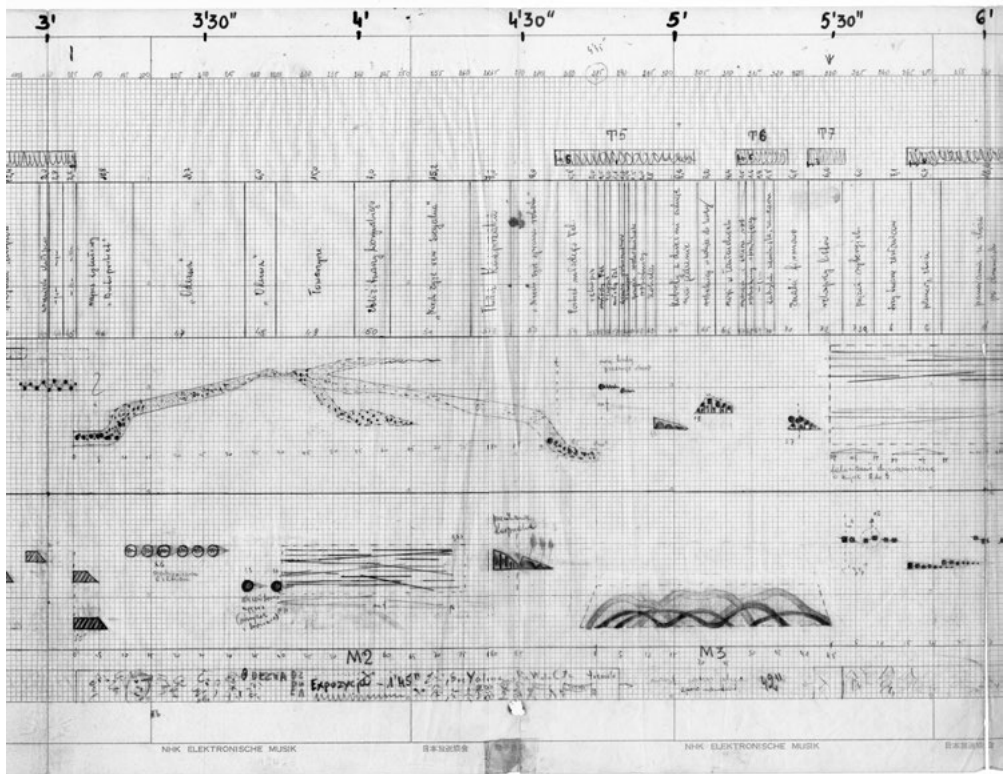
"Autoportret"

TEKST

06892

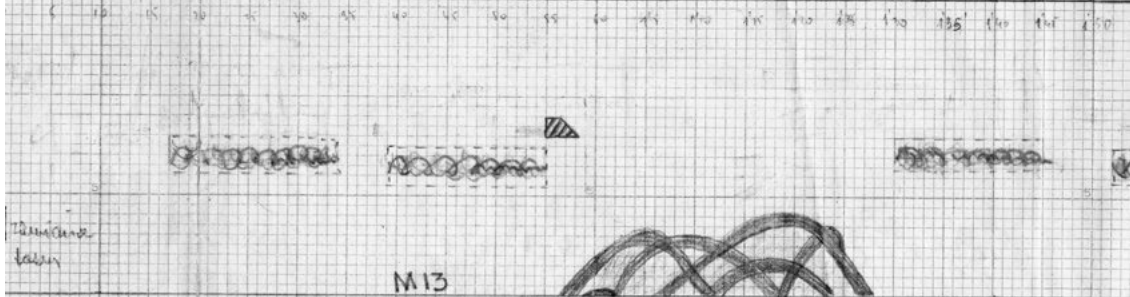
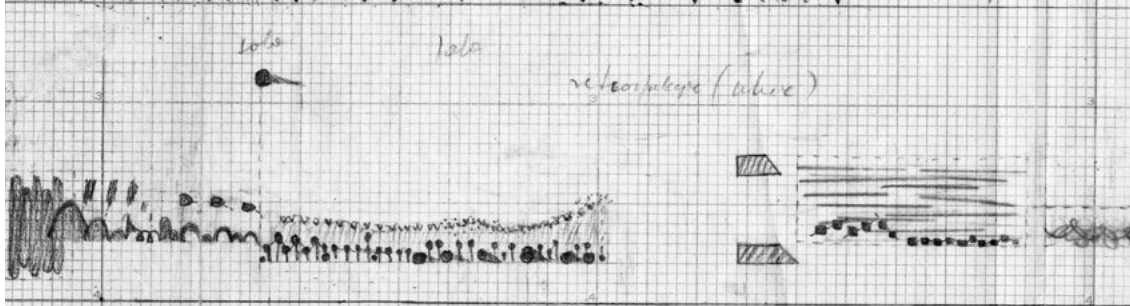
W	W16
Q	
W	
W2	
Q	





15' 15'30" 16' 16'30"

4.5	9.3	5.4	3.1	4.4	4.4	4.8	2.1	5.6	4.9	4.2	5.3	5.8	4.0	4.6	4.6	5.8	4.8	6.2	4.6	2.3	2.2	4.4	3.4	1.4
106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník	Prostý dvanáctník



STAL SOCYALIZM 1.52 sec. SOCYALIZM

16'30"

17"

5:10

5 980 985 990 995 1000 1005 1010 1015

Seit
entw. 1980
1981 - 1982

Wiederholung
1981

Wiederholung
1981

2. da 1981

5 100 110 120 130 140 150 160 170 180

ALIZM

Wiederholung
(mit 1981)

8"

NHK ELEKTRONISCHE MUSIK

日本放送協会

電子音楽

M1

~~указан~~ PRELUДИUM

M2

и и и и Европы и и и и

M3

и и и и

M4

и и и и и и и и

M5

и и и и

M6

и и и и

M7

и и и и и и и и KAZAMATY I

M8

и и и и

M9

и и и и

M10

и и и и

M11

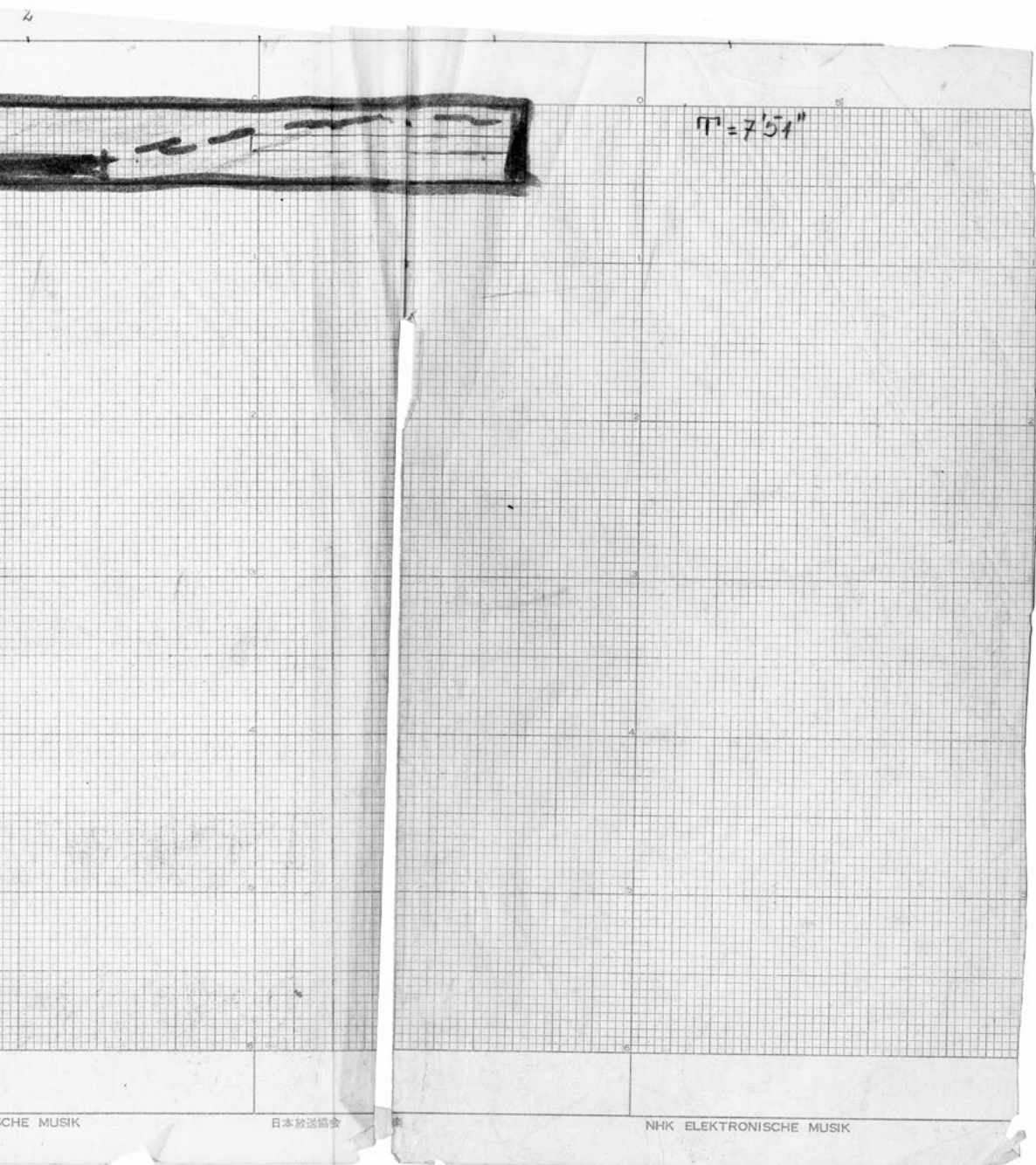
и и и и и и и и WOYNA WOYNA

M12

и и и и и и и и KAZAMATY II

M13

и и и и и и и и stas vs SOC Yalizm



↑

Notatki do muzyki do filmu *Autoportret 1877–1926*, reż. Wojciech Słowikowski,
prod. Wytwórnia Filmowa „Czołówka”, 1969

Szkice do portretu mistrza



Ręce garncarza

**DANIEL MUZYCZUK
I AGNIESZKA PINDERA**

Na pytanie: „A masz partyturę?” odpowiedź brzmi: „Och, Jezu kochany drogi!”. Trzask nożyczek przenosi słuchacza w tę i z powrotem między studiem, w którym trwa nagranie głosu do kompozycji Krzysztofa Pendereckiego, a pracownią garncarki ludowej. Ona opowiada o swojej praktyce i codziennym znoju, on, jakby się zaciął, jest w stanie pytać tylko o jedno – dowód, że praca została wykonana zgodnie z wcześniejszym planem. Ta wymiana między modernizmem i etnografią stanowi także ilustrację innego spotkania – teorii z praktyką, czyli szczególnego rodzaju konfliktu, który musiał towarzyszyć na co dzień pracownikom Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Dialog ten został zainscenizowany za pomocą nożyczek i lepiku na taśmie magnetycznej przez Eugeniusza Rudnika w jego późnej kompozycji zatytułowanej *Ptacy i ludzie* (1993). Uznawana jest ona za dzieło autobiograficzne, w którym kompozytor zawrzeć miał przemyślenia na temat swojej kariery. Posłużyły mu do tego m.in. strzępki z sesji z 1972 roku z udziałem Bernarda Ładysza i Krzysztofa Pendereckiego, gdzie pada pytanie o partyturę, oraz fragmenty śpiewanych przez zespół Filipinki słów „my albo oni! Kto kogo pierwszy, w nierównej walce...”, zapożyczonych z utworu opisującego odbudowę Warszawy po zniszczeniu w czasie drugiej wojny światowej. Rudnik jest w tej kompozycji obecny za pośrednictwem fragmentarycznego świadectwa leciwej garncarki: „Nikt nie umiał, ode mnie się wszystkie ponauczali”, a także: „Nikt tego nie robił, później się ode mnie już nauczyli. A ja się nauczyła sama z siebie [...] ja z tych dziesięciu palcy [...] żyłam”.

Być może to przypadek, że akurat garncarka posłużyła Rudnikowi do tego osobliwego wyznania. Zbieg okoliczności mógł sprawić, że taśma z nagraniem

trafiła w jego ręce, jednak w czasie słuchania monologu poczuł jakąś więź z przedstawicielką ludowego rzemiosła. Być może nawet pomyślał o wizualnym podobieństwie podstawowych narzędzi ich pracy: magnetofonu szpulowego i koła garncarskiego. Oba służą w końcu do wprawiania w ruch obrotowy materiału, który należy kształtować manualnie. Mógł nawet pomyśleć o audialnych aspektach pracy garncarki. Swoją kompozycją wpisuje się jednak w o wiele szerszą tendencję do wykorzystywania garncarstwa jako obrazu o właściwościach metaforycznych. W swoim studium poświęconym praktykom imitacji antropolog Michael Taussig dokonał użytecznego dla też niniejszego tekstu zestawienia dwóch obrazów przedstawicieli tego zawodu. Pierwszy z nich to narrator Waltera Benjamina, który nadaje osobisty kształt snutej opowieści:

Nie stara się przekazać wydarzeń samych w sobie, w czystej postaci (tak, jak to czyni informacja); zanurza wydarzenia w życiu relacjonującego, by przekazać je słuchaczom jako doświadczenie. Stąd też opowiadanie nosi na sobie ślad opowiadającego, tak jak gliniane naczynie – ślad dłoni garncarza¹.

Drugi obraz pochodzi z obszaru etnografii filmowej i jest narracją Frances Hubbard Flaherty dotyczącą filmu jej męża Roberta Flaherty'ego:

Kamera filmowa może dokładnie śledzić te ruchy, intymnie, do tego stopnia, że tak jak w przypadku naszych oczu, zaczynamy odczuwać te ruchy jako uczucie w nas samych. Przez chwilę dotykamy i poznajemy samo serce i umysł garncarza; uczestniczymy niejako w jego życiu, jesteśmy z Nim jednym. [...] Oto „droga” aparatu, tej maszyny: poprzez swoją wrażliwość na ruch może przenieść nas w nowy wymiar widzenia, tajemnicze, rytmiczne impulsy życia i miłości przenoszą nas do wnętrza ducha, w jedność ducha².

U Benjamina garncarz pozwala nam dostrzec specyfikę konstruowania osobistej narracji. Flaherty dodaje inny element – kamerę filmową, która poprzez związek z obserwowaną przez etnografa czynnością pozwala widzom na nawiązanie relacji z bohaterem filmu dokumentalnego. To spłot kilku elementów: garncarza jako wytwórcy, budowy narracji, która oddaje „prawdę” o przedmiocie oraz technicznych instrumentów pozwalających na komunikację. Z pewnością czynnikiem, który zapewnia nośność tego obrazu, jest również efekt obserwowanej czynności, czyli powstanie przedmiotu użytkowego. Klejący ręcznie taśmę magnetyczną Rudnik kształtował jednocześnie niematerialną kompozycję. Użyta przez niego metafora polega więc na tym, aby wystawić pomnik swej twórczości i jednocześnie puścić autoironiczne „oko” do słuchacza. Znaczenie mają wszystkie wymienione elementy tej metafory, ale najważniejszym z nich będzie dla nas samo wykorzystanie obrazu jako

metody eksplikacji twórczości audialnej. Garncarka zajmuje bowiem poczesne miejsce w wykreowanym przez Rudnika słowniku.

W 1973 roku na łamach „Forum Musicum”, periodyku pod redakcją Bogusława Schaeffera, ukazał się tekst traktujący o „przełamywaniu dotychczasowej izolacji plastyki i muzyki”. Bożena Strużyna-Gawrońska dokonała w nim przeglądu projektów realizowanych wówczas wspólnie przez kompozytorów, architektów i artystów wizualnych. Wspomniała interdyscyplinarne przedsięwzięcia artystyczne Teresy Kelm, Zygmunta Krauze i Henryka Morela (*Kompozycja przestrzenno-muzyczna*, 1968), Andrzeja Łobodzińskiego i Krystyna Zielińskiego (*Audycja II*, 1968), Romana Różyckiego i Bohdana Mazurka (*Phantasma*, 1969), Grzegorza Kowalskiego, Zygmunta Krauze, Henryka Morela i Cezarego Szubartowskiego (*5 X*, 1966), Bohdana Mazurka, Romana Różyckiego i Bogusława Schaeffera (*Medium foniczne*, 1969) oraz *Pomnik ku czci poległych partyzantów* Władysława Hasióra. Autorka artykułu nie wymieniła jednak wśród kompozytorów Eugeniusza Rudnika, chociaż – jak będziemy starali się udowodnić w toku tego eseju – chętnie korzystał on z języka oraz form charakterystycznych dla sztuk wizualnych.

Wyemancypowanie się Rudnika jako twórcy nastąpiło w 1965 roku, kiedy to zrealizował swoje pierwsze „oficjalne” autonomiczne kompozycje: *Kolaż*, *Korzeń* i *Lekcję*. On sam tak wspominał początki pracy w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, gdzie zaczynał jako technik, by z czasem przeistoczyć się w twórcę: „[ważna była] dziecięca radość z kilku kawałków sklejonej taśmy, którym nadawano jakiś tytuł, radość z zaistnienia czegoś, czego jeszcze nie potrafiłmy nazwać”³. To zdawałoby się banalne stwierdzenie opisujące praktykę pracy z taśmą mówi jednocześnie wiele o unikalnym stylu, jaki Rudnik wykształcił w toku aktywności kompozytorskiej. Jego twórczość podlegała impulsom z wielu źródeł, a my chcielibyśmy skupić się na tych wywodzących się ze świata wizualnego.

Rudnik jako pionier poruszał się po terytorium, dla którego nie opracowano jeszcze map, którego obiekty nie zostały dotąd nazwane. Dlatego w poszukiwaniach i próbach ich opisu tak chętnie sięgał po słownik terminów zapożyczony z domeny sztuk wizualnych. Na te właśnie aspekty własnej terminologii wskazywał w rozmowie z Zuzanną Solakiewicz i przy okazji opowieści o realizowaniu „ilustracji” (!) muzycznych do filmu tak o tym mówił:

...świat dźwięków, jakie ja proponowałem do każdego filmu, był znakomicie różny od znanego reżyserowi świata muzycznego [...] w tym utworze była większość faktur – użyjemy tego słowa – czy struktur, czy barw, czy klasterów, czy akordów, które dotychczas nie zaistniały. [...] [Moja praca polegała na] dopowiadaniu, podkreślaniu, uwypuklaniu, maskowaniu, dobarwianiu. Moim dźwiękiem budowałem „scenografię obrazu”⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

struktury tego, co stanowiło dla niego budulec: „Nie jest to »obiekt dźwiękowy«. Nie jest to pojedynczy dźwięk. Nie jest to (jeszcze) sekwencja mikro-muzyczna. Nie jest to »masa dźwiękowa«⁹. Pojęcie „mobilu” przeniesione z obszaru wizualności do sfery słuchu nabiera nowego znaczenia. W zeszycie metodologiczne refleksje Rudnika przeplatają się z notatkami z kwadrofonicznej wersji utworu, oferującej pełne doświadczenie dźwięków poruszających się w przestrzeni i związanych z tym różnych efektów percepcyjnych. Kompozytor twierdzi ponadto, że ze względu na walory poszczególnych przestrzeni, w których będzie prezentowany utwór, należy raczej mówić o wielu wersjach tej pracy. To okoliczności decydują o „kształcie” mobilu Rudnika. Takie rozumowanie jest również silnie związane z fragmentami pism Kobro prezentowanymi w filmie Robakowskiego, na przykład:

...nowa rzeźba powinna stanowić najbardziej skondensowaną i odczuwalną część tej przestrzeni. Osiąga to, ponieważ kształty jej przez swe uzależnienie wzajemne tworzą rytm wymiarów i podziałów. Jedność rytmu powstaje wskutek jedności jego skali obliczeniowej¹⁰.

Rzeźby Kobro i ich zmieniające się właściwości przestrzenne są odpowiednikiem mobilów w autonomicznej kompozycji Rudnika. Co więcej, te dźwięki, które w utworze *Mobile* mają proveniencję niegłosową, zostają w dokumencie powtórzone. W całym filmie występują obiekty dźwiękowe identyczne z pojawiającymi się w ostatnich czterech minutach *Mobili*. Tym samym film Robakowskiego oferuje nowe narzędzia do interpretacji motywacji Rudnika, które zaowocowały jednym z najbardziej znanych utworów kompozytora.

Rudnik wypracował zarysowaną powyżej metodologię pracy jako rodzaj kompromisu dla stosowanych wcześniej taktyk obróbki głosu, widocznych już w realizowanym przez niego *Psalmusie 1961* Pendereckiego oraz jego autorskiej *Lekcji*. *Mobile* to element progresji, której wcześniejszą zapowiedzią było *Divertimento* (1971), utwór w całości oparty na nagraniach głosów (w tym nagraniach Anny Skrzyńskiej pochodzących z audycji „Horyzonty muzyki”). Autor opisywał go następująco:

Zamierzeniem moim było, aby kompozycja ta mogła oddziaływać w sferze ekspresji muzycznej jak i, a może przede wszystkim, poetyckiej. Założeniem warsztatowym było ukrycie przed słuchaczem technologii muzyki na taśmę, która jak sądzę winna być środkiem, a nie celem. Drugie chyba najważniejsze założenie to prosta, ale wyraźnie zarysowana architektonika utworu. Stosowałem niekiedy daleko posuniętą transformację materiału dźwiękowego. Starałem się jednak zachować szacunek dla tworzywa o niezwyklej szlachetności, jakim jest głos ludzki. Materiał pochodził z różnych źródeł, często przypadkowych, znajdujących się w zasięgu ręki. Ta metoda wyboru nie była niczym wymuszona, nie była żadnym kompromisem ani rezygnacją.

Podjąłem próbę artystycznego uporządkowania świata dźwięków, wśród których obracam się z racji mego zawodu. Próbowałem budować uporządkowane struktury, często rozbijając wybrane elementy, po to by ukazać ich często niedostrzegalne walory¹¹.

Rudnik stworzył też w notesie strukturę utworu, a jego poszczególne segmenty nazwał: *Dialogi*, *Ley*, *Hades*, *Semantyka*, *Szum*, *Brylanty*, *Summa* oraz *Dialogi modernizowane*. Można tam również znaleźć rozważania stricte estetyczne:

Czy jest teoria komponowania muzyki? Nie ma. Teoria rodzi się razem z powstawaniem utworu. Dzieło sztuki jest wyzwaniem; nie wyjaśniamy go, dostosowujemy się do niego. Musi być szczypta szaleńczej zabawy i zuchwałej namiętności¹².

Mobile powstało, aby takiemu materiałowi dodać przestrzenności i potraktować przedmioty dźwiękowe niczym materialne obiekty rozwijane tak w czasie, jak i przestrzeni. W rozmowie z Józefem Patkowskim z 1973 roku, zatwierdzającej projekt do realizacji, której nagranie zachowało się w jego archiwum prywatnym, Rudnik prezentował *Ostinato* jako kolejny etap tych poszukiwań. Impulsem było nagranie lektora języka francuskiego, z którego kompozytor zaczął wycinać najbardziej bazowe fonemy. Materiał został poddany dalszej obróbce, która stanowiła wręcz katalog działań możliwych do wykonania w warunkach Studia Eksperymentalnego. Następnie dodał dźwięki wiolonczeli oraz nagrania ze wspomnianej już sesji nagraniowej z Ładyszem i Pendereckim. W interpretacji autora wymowa tego utworu znacznie różniła się od jego wcześniejszych „etiud”. Już w rozmowie z Patkowskim, na wczesnym etapie pracy, użył pojęcia „zapiewało”, natomiast w późniejszych zapiskach posunął się dalej w tworzeniu imaginarium rezonującego z kompozycją: „W mej wyobraźni powstał obraz tajemniczego »popielcowego« misterium, wyzbytego jednak z treści religijnych, »odgrywanego« przez wędrowną trupę artystów, na przykościelnym placu w małym francuskim miasteczku”¹³. Próbując uciec przed scenistycznym podejściem do muzyki eksperymentalnej, artysta zaczął wiązać swoją muzykę z ekwiwalentami wizualnymi. To już nie tylko ilustrowanie obrazu filmowego czy też używanie pojęć ze świata sztuk wizualnych do opisu modernistycznych z gruntu praktyk, ale całe powstające na taśmie wizualne światy. Wcześniejsze prace, takie jak *Mobile*, *Dixi* i *Divertimento*, rozbijały semantykę, a więc pozbawione były znaczeń. Tutaj zaś kompozytor sugerował kreowane światy, a te – nieprzypadkowo – miały koloryt ludowy.

Zamiłowanie do kultury plebejskiej łączy w nieoczekiwany sposób twórczość Rudnika z innym artystą starającym się pogodzić modernizm z inspiracjami pochodzącymi ze źródeł ludowych. Władysławowi Hasiorowi, bo o nim mowa,

poświęcił też Rudnik w swoich wypowiedziach najwięcej miejsca. Zbieżność metodologii pracy obydwu twórców trudno uznać za dzieło przypadku. Chcielibyśmy przyjrzeć się bliżej kilku punktom styczonym i skupić się nie tylko na poświadczonym przez nich dorobku, ale także uwidocznić sposób, w jaki postrzegali swoją rolę jako artyści. Kilka lat przed „narodzinami” Rudnika-kompozytora, prace Hasiora zaprezentowano na pierwszych w jego karierze wystawach indywidualnych. W owym czasie był już on rozpoznawany dzięki szczególnemu podejściu do codziennych przedmiotów. W 1962 roku pojawiła się w prasie recenzja jednej z tych ekspozycji:

Sztuka Hasiora denerwuje, zbija z tropu [...] jest prowokująca [...] poprzez swoją materię, poprzez bardzo dziwne, często bardzo nieprzyjemne skojarzenia plastyczne, jakie wywołują u widza te sterzące kawały zbitych szyb zestawiane ze zwitkami włosów, błyskotki i świecidełka wraz z zepsutymi zabawkami, z czymś, co jest w widoczny sposób brudne lub też w widoczny sposób oślizgłe [...]!¹⁴

Czy Rudnik czytał tę lub podobne recenzje? Czy odwiedził którąś z wystaw i miał możliwość przyjrzeć się z bliska jednemu z tworzonych przez Hasiora asamblaży? Co więcej, czy widział pokrewność stosowanej przez siebie techniki kompozytorskiej z praktyką rzeźbiarza? Czy w końcu wymyślony przez niego termin „podłe materie” był świadomą odpowiedzią na podkreślaną przez Hasiora praktykę używania „lichych materii”? Odpowiedzi do pewnego stopnia udzielił sam kompozytor, który chętnie o sobie opowiadał, w związku z czym zachowało się wiele relacji stanowiących dziś jego testament artystyczny. Pytany o swoją technikę Rudnik powiedział m.in.:

Odwolałam się do pewnych analogii, z zachowaniem, naturalnie, odpowiednich proporcji. Otóż, jeżeli by się weszło do pracowni znakomitego, wspaniałego polskiego artysty rzeźbiarza, malarza – czy jak kto woli – kolażysty, Władysława Hasiora, to ktoś, kto nie para się sztuką w sensie twórczym, zawołałby: „na Chrystusa Pana, jest to przecież ZŁOMOWISKO”. Otóż, tak jak widzisz i w tym pokoju, w którym jesteśmy, w moim studio, są wprawdzie koperty i pudełka, ale w nich ukryte jest także ZŁOMOWISKO. W tych tutaj kopertach znajdują się rozmaite „przedmioty dźwiękowe”. A więc, jest i ta lalka, i te żołnierzyki ołowiane Hasiora, ten złamany nóż – cały „śmietnik”, wszystko, co chcesz. Bo przecież ja w tym złomowisku blisko 30 lat się poruszam i z tego złomowiska od czasu do czasu pełną garścią wybieram poszczególne „przedmioty dźwiękowe”, różne strzępki rzeczywistości!¹⁵

Rudnik wspomniał też Hasiora w czasie rozmowy z Bolesławem Błaszczykiem, wskazując na stosowanie przez nich obu w strukturach – muzycznych czy rzeźbiarskich – opozycji, nieźborności i nieprzystawania¹⁶. Wyraźnie upodobał

sobie jedną konkretną pracę Hasiora, za pomocą której opowiadał o własnej twórczości. W rozmowie z Zuzanną Solakiewicz powiedział:

Na tym polega siła wszelkich kolaży, że zestawiasz ze sobą dwa byty, dwa obiekty, dwa zdarzenia, dwa zjawiska, które nie są skorelowane. Nie mają prawa nigdy ze sobą wystąpić. Że się odwołam po raz wtóry do tej nieśmiertelnej czarnoziemi czarnej ze świeczkami w wózku dziecięcym na wysokich kółkach u mojego ulubionego mistrza Hasiora¹⁷.

W rozmowie z autorem niniejszego tekstu wróciło natomiast to samo dzieło, ale już bez wskazania autora:

Znajduję coś niesłychanie interesującego w twórczości tych artystów, którzy budują kolaże. Uważam, że jeżeli artysta podchodzi i powiada, że to leży tu w śmietniku, laleczka bez rąk i wózek dziecięcy bez kółka, i on bierze ten wózek, tę laleczkę do wózka, sypie czarnoziem, wsadza tę laleczkę. Żaden z tych trzech elementów: ani laleczka, ani czarnoziem, ani wózek jest niepotrzebnym nikomu sprzętem, a tak zbudowany byt plastyczny zaczyna być czymś niesłychanie ważnym. Dlatego te podle materie moje, to przejęzyczenie, które się zdarzyło międzywani stanu, jak przemawiał, albo biskupowi, jak wygłaszał homilie¹⁸.

Widać tu wyraźnie wspólnotę opierającą się na wykorzystaniu odpadków i nadaniu im nowego życia przez montaż.

Konstruując wypowiedzi na temat roli odbiorcy ich sztuki, obydwaj twórcy posługiwali się przykładami wykraczającymi poza sztukę, jaką się zajmowali. Kompozytor wykorzystał przykład wizualny, podczas gdy rzeźbiarz dosłownie sięgnął po instrument muzyczny. Hasiór był zainteresowany wykorzystaniem dźwięku w swojej sztuce, ale posługiwał się również słownictwem, które musiało przemawiać do Rudnika za pomocą dźwiękowych metafor. Mówił na przykład o wstępnym etapie swojej pracy jak o materiale do wsłuchiwania się, by zrozumieć, co ma do powiedzenia, pojąć jego podszept:

Znamy drabinę ze snu jakubowego. Otóż okazuje się, że ten przedmiot, oprócz tych użytkowych funkcji, do których został powołany, właśnie, niespodziewanie, ma zdolność interpretacji pozafizycznej, interpretacji metaforycznej, poetyckiej. To jest jeszcze jeden dla mnie dowód w moim codziennym zmaganiu się z przedmiotami, różną materią, a nie klasyczną rzeźbiarską, jaką jest kamień, glina, drzewo. To jest właśnie to podsłuchiwanie, to spostrzeganie, jak przedmioty martwe mają ogromnie bogate, swoje cichutkie, w sobie zamknięte życie duchowe. I umieć to poruszyć, przypomnieć, odgrzebać, to jest obowiązkiem w moim zawodzie¹⁹.

Rudnik stworzył muzykę do filmu dokumentalnego o Hasiorze pt. *Będzie wciąć ogromniał*, który został zrealizowany przez Lucynę Smolińską i Mieczysławą Srokę już po śmierci artysty w 2000 roku. Wypowiedzi bohatera prezentowano w nim na tle zdjęć z Muzeum Tatrzańskiego oraz miniatur Rudnika. Padają tam tezy, które mogły rezonować z twórczością kompozytora:

Że w końcu lat pięćdziesiątych zacząłem montować eksponaty z wielu materiałów, nie jest to powód do nazywania mnie awangardowym. Już wtedy wiedziałem, że dobijanie się o komplement „awangardowy” jest tęsknotą prowincjonalną. [...] Używam materiałów, które znaczą, podszeptują. Każdy przedmiot ma swój sens, a złożone dają aforyzm. Nie odcinam kuponów od poetyki przedmiotów, lecz prowadzę studium materii, która ma ogromną energię emocjonalną. Aby się o tym przekonać, wystarczy zrobić prostą formę z różnych materiałów, a okaże się, że każdy z nich ma odrębny, indywidualny wyraz²⁰.

Również tutaj działanie Hasiora polega na poddaniu się możliwościom tkwiącym już w materiale, które należy odkryć drogą audialną.

W wypowiedziach na temat własnej praktyki artystycznej obaj odsłoniли zadania, jakie każdy z nich stawiał przed publicznością, projektując doświadczenie zakładające aktywność podjętą przez słuchacza czy widza. Kompozytor stosował w tym celu zasadę montażu filmowego, poprzez który mógł uzyskać „nieuchwytność znaczeniową pewnych fragmentów rzeczywistości dźwiękowej”²¹. Fragmenty, kawałki, okruchy czy wręcz odpady i strzępy, jak je nazywał, były często – jak już wspomnieliśmy – dodatkowo deformowane, by jak najbardziej zdystansować je od rzeczywistości. „Chciałbym – pisał w swoim dzienniku – aby słuchacz mógł się zadumać nad jakimś banalnym dźwiękiem, obejrzeć go dokładnie i zobaczyć dramat zdarzenia dźwiękowego, »rzeczy«, która ten dźwięk wydała”. Następnie kompozytor przechodził do łączenia tych wyizolowanych elementów w nowe i nieoczywiste konteksty, traktował je jak metafory, które odczytać miał za zadanie słuchacz: „Chodzi o wzbogacenie świadomości słuchacza o pewne treści niezawierające się wewnątrz samych obrazów dźwiękowych, ale wynikające z wzajemnych stosunków jednych partii materiałów do drugich (zadania skojarzeniowe). [...] Są to sytuacje absurdałne z punktu widzenia obowiązującego systemu logiki, logicznego następstwa zdarzeń”. Jak pisał, wzywał odbiorcę do podjęcia wysiłku rozszyfrowania ukrytych w utworze, często dowcipnych sytuacji. Co więcej, nie ograniczał roli słuchacza jedynie do rekonstrukcji zawołowanej, lecz jednak wytyczonej przez siebie ścieżki narracyjnej, a nadawał mu rolę daleko istotniejszą: „Słuchacz ma być wciągnięty w narrację, musi czuć się niejako w środku akcji, nie jako obserwator, lecz jako uczestnik i współautor”.

Rzeźbiarz z kolei dał wyraz swoim przekonaniom na temat roli odbiorcy sztuki w zgoła nietypowy sposób. W czarno-białym filmie dokumentalnym z 1968 roku artysta pokazany jest w swojej pracowni ze skrzypcami w dłoniach. Przedmiot nie został dobrany przypadkowo i służy Hasiorowi za rekwizyt do wyłożenia pewnej tezy:

Wierzę, że ten przedmiot u widzów budzi bardzo określone i tradycją utrwalone skojarzenia. Ale co mnie obchodzi, że jest to przedmiot, który być może zagra swoją rolę plastyczną również? I w końcu w moim zawodzie nie na tym rzecz polega, żebym ja niespodziewanie zagrał sonatę Beethovena na skrzypcach ²².

Mówiąc te słowa, artysta wrzuca do wnętrza instrumentu zapaloną zapalkę. W chwili, gdy z duszy skrzypiec wydobywają się płomienie, kontynuuje:

Tym skrzypczkom można nadać absolutnie inną rolę i wierzę, że ten widok jest widokiem sugerującym niedoświadczone skojarzenia. Ja wierzę, że to jest szansa na powstanie nowych jakichś refleksji. Natomiast znowu trudno mi brać odpowiedzialność za wartość tych refleksji, za ich ostatecznie ważną puentę. Bo to zależy od odbiorcy. To zależy od prywatnego kapitału poezji, którą wierzę, że każdy w sobie nosi. I tym właśnie fragmentem chciałbym w jakimś stopniu zademonstrować moją formę, mój sposób używania zastanych przeze mnie, wokół mnie przedmiotów, rzeczy, do celów czysto plastycznych ekspresji ²³.

Z kolejnych scen filmu dowiadujemy się jednak, że wiara w gotowość widza do pracy wyobraźni miała także drugie dno. Twórca wyjaśniał bowiem, iż ciąży mu odpowiedzialność, jaką kulturowo obarczeni są artyści i nazywana przez niego „posłannictwem”. Zakończył myśl słowami: „chciałbym być wolny od aż tak brzemiennych zobowiązań” ²⁴.

Badacze twórczości Hasiora zwracali uwagę na częste u niego odwołania do ludowej twórczości i religijności. Nie chodzi jednak o przewijającą się w jego realizacjach wizualną reprezentację prowincjonalnej jarmarczności, lecz o zainteresowanie analityczne i antropologiczne. Widać to najwyraźniej w prowadzonym przez artystę „fotograficznym laboratorium” – archiwum przezroczy, które wykonywał, kategoryzował, a następnie wykorzystywał w pracy popularyzatorskiej ²⁵. Na zbiór, tworzony na przestrzeni trzydziestu lat, składa się dwadzieścia tysięcy slajdów przedstawiających m.in. reprodukcje dzieł własnych i cudzych, w tym także dokumentacje współczesnych mu pomników oraz zdjęcia wystaw sklepowych czy reklam outdoorowych. O tej szczególnej kolekcji jej twórca mówił: „To całe moje fotografowanie, tzw. notatnik fotograficzny, jest dowodem, jak trenuję, ćwiczę oko, uczę się dostrzegać skalę dziwności w normalnym otaczającym mnie życiu” ²⁶. Artysta animował powstający

zbiór, nie tylko komponując pojedyncze slajdy w większe cykle tematyczne²⁷, ale także montując w ramce dwa fragmenty kliszy²⁸ i uzyskując tym samym efekt często surrealistyczny. Najciekawszy jednak w „notatniku fotograficznym” jest sposób, w jaki Hasior go performował. Jak wspomniano wcześniej, miał zwyczaj włączania widza w proces nie tylko interpretacji, ale wręcz tworzenia znaczeń. Tak też działo się z tym notatnikiem, ożywianym na różne sposoby w toku odbywających się nawet kilkanaście razy w miesiącu spotkań Hasiora z publicznością. Artysta każdorazowo budował narrację miniaturowej opowieści, komponując materiał wizualny na stelażu i tym samym projektując strukturę poszczególnych wykładów. Powracającym tematem tych slajdowisk była sztuka plebejska, której popularność tak tłumaczył:

...trzeba by wspomnieć o domu rodzinnym, pejzażu, z którego się wyrosło, ale to w pierwszym okresie moich studiów zostało zepchnięte jakby w podświadomość. [...] Ale dojrzewałem, widziałem coraz więcej, rozumiałam, no i zwrotnica się zmieniła [...]. Zaczęłam się przyglądać tej niezwykłej ziemi, jej żywej, tętniącej kulturze. Boże! Co tu się nie dzieje! [...] Wróciła intensywna pamięć kultury ludowej, obrzędów, świadomość, jak ważne są dla mnie te właśnie źródła inspiracji. [...] zdemonizowane pokłady żywej tradycji²⁹.

Podobną praktykę dostrzec można u Eugeniusza Rudnika. Zbieranie przez niego kilometrów taśm wiązało się początkowo z technologią pracy nad muzyką elektroakustyczną. Do jego archiwum trafiały fragmenty surowego materiału wyjściowego, ale też elementy odrzucone w procesie komponowania, niewłączone do ostatecznej wersji utworu. Zdarzało mu się do nich wracać i wykorzystywać je w innych przedsięwzięciach. O jednym z takich przypadków opowiedział w rozmowie z Zuzanną Solakiewicz: „Wziąłem te odrzucone materiały i mówię: Gieniu! Ty baranie! Najpiękniejsze rzeczy odrzuciłeś... Po latach dwudziestu tak to skomentowałem”³⁰. Ten doceniony wówczas na nowo po dwóch dekadach materiał stał się dla Rudnika punktem wyjścia dla utworu *Epilogos* (2007). W końcu do swej osobliwej kolekcji włączał także cudze odpadki, z których łuskał następnie pojedyncze słowa czy frazy oraz większe fragmenty wypowiedzi, by następnie budować wokół nich narracje kolejnych utworów. Jednocześnie wspomnianą już pracę polegającą na montażu organizowały listy przedmiotów dźwiękowych. Przykład jednej z takich list pozwoli zaobserwować metodę pracy i kryteria klasyfikacji różnorodnego materiału:

1. Wokalizy z nagrania filmowego
2. Piosenka śpiewana przez Filipinki
3. Audycja „Rewia przebojów”
4. Dziecko śpiewające piosenkę

5. Oracja Kydryńskiego
6. Szepty wielu dziewcząt
7. Tekst czytany przez Łapickiego
8. Tekst Anny (Skrzyńskiej)
9. Tekst dziecka, kobiety i mężczyzny czytających Kartę Praw Człowieka ONZ
10. Audycja „Horyzonty muzyki”
11. Tekst pani Jun
12. Tekst *Króla Ubu* po szwedzku
13. Tekst astronomów rozprawiających o filozofii czasu

Jest to archiwum, w którym każdy materiał istnieje na tych samych prawach i żaden nie jest lepszy od innych. Pozyskiwany w przeróżny sposób staje się następnie bazą do opowieści o człowieku i jego roli w zbiorowości, jak we wspomnianej już tutaj kompozycji *My*. Katalog został przeorganizowany w kolaż, w którym zestawienia budują znaczenia.

Jednak to *Miniatury*³¹ są dziełem spajającym wszystkie wymienione tutaj elementy w zorganizowane i ustrukturyzowane archiwum. Te najmniejsze formy muzyczne miały stać się zestawem utworów do przeróżnych zastosowań. Rudnik opisał je następująco:

1. To nie są dżingle, 2. Szlachetność materii, (w tym podłych), 3. Cytaty „opłątane”, 5. Reinterpretacja znaku przez następstwo (Eisenstein), 6. Swoboda realizatora w operowaniu materiałem, 7. Formy zamknięte (domknięte), ale nie hermetyczne, 8. Asocjacje – niekiedy niepożądane, 9. Fonosfera stworzona dla tej właśnie audycji, 10. Militaria, 11. Wariacje na tych samych motywach, 12. Pozorna niekoherentność znaków (lustro + futro, ziemia + wózek)³².

Ostatni punkt nieprzypadkowo wskazuje znów na Hasiorowskie *Dzieciom Zamojszczyzny* (1974). *Miniatury* obfitują w nawiązania do kultury ludowej i życia wiejskiego. Powstałe często z zestawienia dwóch przedmiotów dźwiękowych małe formy to studia najprostszych efektów montażu.

Ta kluczowa dla modernizmu metoda twórcza musi kojarzyć się z surrealizmem. Twórca muzyki konkretnej Pierre Schaeffer raczej odżegnywał się od takich związków i podkreślał, że nie dąży do zaskoczenia, ale raczej metodycznie wykorzystuje dane elementy technologii:

Muzykę można było zorganizować jedynie poprzez powtarzanie, zestawianie i nakładanie tych fragmentów dźwiękowych, stosując technikę porównywalną z „montażami” surrealistów. Nie miało to nic wspólnego z postawą estetyczną, ale raczej z ograniczeniem, z którego – o czym świadczą ówczesne teksty – robiłem wszystko, by się wyzwolić³³.

Jednocześnie jednak w czasie wykładów demonstrował montaż, zestawiając siodełko i kierownicę roweru w obiekt przypominający głowę byka i odnosząc się tym samym do słynnej *Głowy byka* Pabla Picassa z 1942 roku. W swoim *À la recherche d'une musique concrète* (1952) ponownie odwołał się do tego wizualnego przykładu i kolejny raz podkreślił, że to tylko wstęp do prawdziwych wyzwani związanych z montażem:

Ktoś kładzie kierownicę na siodełku roweru i wszystkich nas zachwyca. Gest jest odważny, prawdziwy, zwłaszcza jeśli widzimy w nim plan na przyszłość. Ale ten gest jest również dziecinny; pochodzi z psychologii elementarnej i nie mniej interesujące jest rozważenie go jako takiego. To mógłby być po prostu żart³⁴.

Nawet jeśli w tym fragmencie pobrzmiewa wstręt wobec tak prostych zestawień, to wizualna formuła ułatwiała Schaefferowi ujawnianie potencjału tkwiącego w muzyce na taśmie. Poza tym trafił w sedno, przywołując wynikające z takich zestawień poczucie humoru. Dla Rudnika było to coś kluczowego, również w powinowactwie z Hasiorem:

Są to sytuacje absurdalne z punktu widzenia obowiązującego systemu logiki, logicznego następstwa zdarzeń. Sytuacje w moim pojęciu dowcipne wymagają od słuchacza wysiłku (ich rozszyfrowania). Dowcip jest różnego gatunku, ciężący jednak do „czarnego humoru”. Ponad wszelką wątpliwość nie jest to nihilizm. Podnosząc banalność codzienności do rangi tworzywa, chcemy ją pokazać z bliska, nawet niejako pod lupą³⁵.

Montaż ma zatem uruchamiać aktywność odbiorcy.

Istotnym elementem w odbiorze miniatur jest lektura ich tytułów, które dzięki charakterystycznemu dla Rudnika poczuciu humoru oswajają również jego światy dźwiękowe. Podobnie jak w *Ostinato* studium technologiczne nagle nabiera swojskiego charakteru. Niejednokrotnie tytuły ilustrują zestawienie, które realizuje kompozytor, i przenoszą je na pole języka. Wyobraźnia ma tutaj ujarzmić technikę i budować świat o charakterze surrealistycznym. W ostatnich latach zaczęto interpretować Hasióra jako artystę poruszającego się w polu określonym przez surrealizm etnograficzny – związek między artystami, krytykami i etnografami, w którym dzięki technice montażu nauki o człowieku mogły spotykać się z twórczością: „Rzeczywistość kulturowa zbudowana była za sztucznych kodów, tożsamości ideologicznych oraz przedmiotów podatnych na zaskakujące pomysłowe zestawienia i przeciwstawienia: Lautreamontowskiego spotkania parasola z maszyną do szycia, skrzypiec i dwu dłoni klaskających w kurzu Afryki”³⁶. James Clifford zdaje się widzieć związek Rudnika i Hasióra z pokoleniem surrealistów między innymi w traumatycznych

doznaniach, w rodzaju doświadczenia wojny³⁷. Amerykański antropolog pokazuje również, jak

Procedury (a) cięcia oraz (b) integracji są podstawowe dla każdego przekazu semiotycznego. Cięcia i szwy procesu badawczego pozostają widoczne; nie ma łatwego przemyskania się nad wciąganiem surowych danych w homogeniczną reprezentację. Wpisywanie etnografii w model kolażu jest równoznaczne z unikaniem przedstawiania kultur jako organicznych całości lub jako zunifikowanych, rzeczywistych światów podległych ciągłemu dyskursowi wyjaśniającemu³⁸.

To w tym obszarze rozgrywa się gra między ludową garncarką, narratorem oraz technologiem – konstelacja, której krytyczny potencjał umożliwia głośny dźwięk nożyczek we wprawnych rękach kompozytora.

- 1 Walter Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, tłum. Adam Lipszyc, [w:] idem, *Konstellacje. Wybór tekstów*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012, s. 267.
- 2 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, [tłum. DM i AP], London–New York: Routledge, 1993, s. 200, 201.
- 3 *Samodzielnie, podczas pracy. Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Magdalena Radziejowska*, „Ruch Muzyczny” 1978, nr 5, s. 8.
- 4 Więcej na stronach 181–187 niniejszej publikacji.
- 5 *Stany dźwiękowe* – rozmowa Zuzanny Solakiewicz z Eugeniuszem Rudnikiem na temat muzyki filmowej. Fragment dokumentacji do filmu *15 stron świata*, reż. Zuzanna Solakiewicz, zdj. Z.G. Portnoy, prod. Endrofina Studio, 2014. Dzięki uprzejmości Zuzanny Solakiewicz.
- 6 *Inżynieria i estetyka*. Rozmowa z Eugeniuszem Rudnikiem, „Ekran” 1978, nr XXXII/1113.
- 7 Eugeniusz Rudnik, *Notatnik 1970–1976*, archiwum Eugeniusza Rudnika, strony nienumerowane.
- 8 *Wielka encyklopedia powszechna*, Warszawa: PWN, 1962–1969.
- 9 E. Rudnik, *Notatnik...*, op. cit.
- 10 Katarzyna Kobre, *Rzeźba i bryła*, [w:] *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, red. Małgorzata Jędrzejczyk, Katarzyna Słoboda, Łódź: Muzeum Sztuki, 2019, s. 19, 20.
- 11 *Eugeniusz Rudnik. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*, Warszawa: Polskie Radio, 2009, s. 78.
- 12 E. Rudnik, *Notatnik...*, op. cit.
- 13 *Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*, Warszawa: Polskie Radio, 2009, s. 88.
- 14 Paweł Solecki, *Święte strucle*, „Zwierciadło” 1962, nr 28.
- 15 Jerzy Tuszewski, *„Homo Ludens” albo Eugeniusz Rudnik i jego radiowe kolaże*, Kolonia, 1987, maszynopis w posiadaniu Bolesława Błaszczyka.
- 16 Nagranie rozmowy udostępnione przez Bolesława Błaszczyka.
- 17 *Stany dźwiękowe*, op. cit.
- 18 *How much Rudnik is in Penderecki, and how much Rudnik is in Nordheim?* Interview with Eugeniusz Rudnik, <https://post.moma.org/how-much-rudnik-is-in-penderecki-and-how-much-rudnik-is-in-nordheim-interview-with-eugeniusz-rudnik/>, dostęp: 25.11.2020.
- 19 Nagranie audycji radiowej „Zapiski ze współczesności”, Polskie Radio, 1992.
- 20 Teksty zostały zaczerpnięte z wyboru wypowiedzi Hasiora publikowanych w prasie w latach 1970–1981: Władysław Hasiór, *Myśli o sztuce*, Nowy Sącz: Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, 1986, s. 11, 14.
- 21 Eugeniusz Rudnik, *Cała prawda (w rękopisie) o tym jak powstał „My”*, wpis z dn. 12.10.1969. Dzięki uprzejmości Bolesława Błaszczyka. Wszystkie cytowane w niniejszym paragrafie przemyslenia Rudnika pochodzą z tej notatki.
- 22 *Pejzaże Władysława Hasióra*, reż. Grzegorz Dubowski, Telewizja Polska Warszawa, 1995.
- 23 Ibidem.
- 24 Ibidem.

- 25 Fragmenty zbiorów wychodzą drukiem regularnie poczynwszy od 2017 roku w formie magazynu „NOT.FOT. Notatnik fotograficzny”, którego wydawcą jest Muzeum Tatrzańskie, opiekun schedy po artyście.
- 26 Władysław Hasior (wywiad), „Projekt” 1981, nr 2, s. 32.
- 27 Stworzył ich blisko 400! Por. Julita Dembowska, *Dwadzieścia tysięcy eksponatów plastycznych*, „NOT.FOT. Notatnik fotograficzny” 2017, Vol. 1, s. 44–48.
- 28 Stosował także inną metodę montażu – prze fotografowanie stworzonej z wybranych re-produkcji kompozycji.
- 29 *O sztuce plebejskiej z Władysławem Hasiorem rozmawia Aleksander Jackowski*, „NOT.FOT. Notatnik fotograficzny” 2018, Vol. 6, s. 21, 22.
- 30 *Stany dźwiękowe*, op. cit.
- 31 Miniatury to krótkie utwory tworzone przez Rudnika w trakcie całej jego kariery kompozytorskiej z myślą o zastosowaniu ilustracyjnym. Wybór tych miniatur z lat 1975–1995 zatytułowany *Miniatury (kostka Rudnik)* opublikowany został po raz pierwszy w 2015 roku na płycie wytwórni Requiem Records.
- 32 Eugeniusz Rudnik, *Notatnik*, archiwum E. Rudnika.
- 33 Pierre Schaeffer, *Treatise on Musical Objects*, tłum. Christine North, John Dack, [tłum. z ang. DM i AP], Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2017.
- 34 Pierre Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, tłum. Christine North, John Dack, [tłum. z ang. DM i AP], Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2012, s. 167, 168.
- 35 E. Rudnik, *Cała prawda...*, op. cit.
- 36 James Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, tłum. Monika Sznajderman, [w:] idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000, s. 147.
- 37 Eugeniusz Rudnik (1932–2016) i Władysław Hasior (1928–1999) byli dziećmi, gdy wybuchła druga wojna światowa, która w przypadku obu przywoływana jest jako znaczące doświadczenie życiowe, nie bez wpływu na twórczość. Hasior nie odżegnywał się od doświadczenia wojny, jednak nie chciał być przez nie postrzegany. Jak podkreślał: „Na pewno ten czas był czasem, który w jakiś stopniu odbił się na mojej psychice. Ale ja bym nie chciał dziś odcinać od tego kuponów i właśnie sprzedawać swoje przestraszone dzieciństwo w eksponatach”. Wypowiedź artysty zawarta w filmie dokumentalnym pt. *Pejzaże Władysława Hasiora*, op. cit.
- 38 J. Clifford, *O surrealizmie...*, op. cit., s. 162.

Reżyseria: Eugeniusz Rudnik

JAN TOPOLSKI

W rolach

Rudnik jako reżyser? Ta myśl brzmi świętokradczo. W niemal każdym wywiadzie przecież podkreślał swoją służebną rolę w złożonym procesie produkcji filmowej. A był z nią związany niemal od początku swojej pracy w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia. Nazwisko Eugeniusza Rudnika przewija się w ponad dwustu tytułach, chociaż nie zawsze oznaczenie wykonywanej funkcji jest jasne i nie zawsze podkreśla jego istotnie autorski wkład. Pojawiają się wśród nich: wykonanie czy realizacja muzyki albo nagrań, opracowanie czy kompozycja dźwięku, efekty dźwiękowe lub muzyczne, współpraca realizatorska i muzyczna, muzyka konkretna lub elektroniczna, wreszcie po prostu muzyka lub dźwięk. Jak on sam wspominał w wywiadzie z Danielem Muzyczukiem:

Myśmy [z Krzysztofem Pendereckim] zrobili nie tylko ten utwór *Psalmus 1961*, ale kilkanaście, jeśli nie kilkadziesiąt ilustracji do filmów krótkometrażowych, animowanych, dokumentów. Lata sześćdziesiąte to był złoty wiek polskiego krótkiego metrażu. Jak się teraz czyta wydania płytowe filmów Daniela Szczechury czy filmów z Bielska, czy z Semafora w Łodzi, najwybitniejsze dzieła tychże reżyserów były robione moimi rękami w Studio. Najpierw jako realizatora dźwięku, a potem jako kompozytora¹.

W niniejszym artykule proponuję jeszcze inne ujęcie jego działalności w kinie, a mianowicie spojrzenie na Rudnika jako inżyniera i asystenta innych twórców, autora oryginalnych ilustracji muzycznych, bohatera dokumentów, scenografa miniatur czy reżysera etiud. Te dwa ostatnie terminy wymagają może

doprecyzowania: nie chodzi bowiem oczywiście o to, że autor *Lekcji* faktycznie zajmował się na planie scenografii czy tworzył filmy, lecz o to że w wielu utworach muzyki autonomicznej możemy trafić na trop użycia ściśle kinowych technik i strategii twórczych. Zwrócili zresztą już na to uwagę Michał Mendyk i Kasia Świętochowska w artykule o montażowych aspektach dzieł Eugeniusza Rudnika².

Strukturę niniejszego tekstu wyznaczą główne problemy, z jakimi kompozytor mierzył się w materii audiowizualnej – wyznaczone na podstawie jego wypowiedzi, interpretacji krytyków i moich obserwacji – i pokazujące jednocześnie, jak jego myślenie i działanie wykraczały poza ilustrowanie gotowego filmu. Po pierwsze, chodzi o kwestię starą jak świat (a przynajmniej jak kino), czyli synchronizację (lub jej brak) pomiędzy obrazem a dźwiękiem. Po drugie, o emocjonalne i dramaturgiczne oddziaływanie danego dźwięku. Po trzecie, o bardzo istotne w praktyce Rudnika, „scenograficzne” podejście do muzyki rozumianej jako brzmieniowe tło akcji. Wreszcie po czwarte, o montażowe ujęcie formy czasowej, niezależnie od tego, w jakim medium jest realizowana. W większości będę się tu odwoływał do przykładów z lat siedemdziesiątych, chyba najbardziej twórczej dekady działalności Eugeniusza Rudnika.

W synchronie

Nie można zapominać, że lwią część filmów udźwiękowianych i umuzycznianych w historii SEPR stanowiły dokumenty, filmy oświatowe i animacje. W większości przypadków twórcy nie wychodzili zbyt daleko poza standardową synchronizację warstwy obrazowej z dźwiękową.

W przełomowej książce *Audio-wizja* Michel Chion wprowadza pojęcie synchrony oznaczającej punkty jednoznacznego i symultanicznego wystąpienia tego samego zdarzenia, których poszukują odbiorcy filmu, by potwierdzić swoje intuicyjne domysły o mocy kontraktu audiowizualnego³. W przytoczonym wcześniej wywiadzie Eugeniusz Rudnik mówił o tym jako „ściśłym przyleganiu”. Kwestia ta uwidacznia się szczególnie w dwóch filmach – można wręcz powiedzieć, że problematyzują one zjawisko synchroniczności, co jest o tyle ciekawe, że każdy z nich powstał w zupełnie odmienny sposób.

Podróż (1970) to klasyczna już dziś animacja Daniela Szczechury, która w uproszczony i symboliczny sposób przedstawia jego dojazdy pociągiem do Łodzi i z powrotem do Warszawy. Jako słuchacz Warszawskiej Jesieni reżyser należał do muzycznie obytych twórców i był w pełni świadomy prowokacyjnego aspektu swojego filmu polegającego na licznych powtórzeniach, w tamtym czasie wyklętych przez kręgi awangardowe. To podobno Rudnik utwierdzał Szczechurę w przekonaniu, że musi pozostać przy czystym koncepcie, musi

zagospodarować pustkę, jak kiedyś John Cage. Daniel Muzyczuk w swoim artykule na ten temat podsumował przebieg *Podróży*, używając terminów zaczerpniętych od Bertolta Brechta (V-effekt, efekt wyobcowania), Pierre'a Schaeffera (*acousmètre*, niewidzialne źródło dźwięku) i Michela Chiona (wspomniana synchreza):

Partytura jest zsynchronizowana z elementami mijanego krajobrazu: słupami linii elektroenergetycznych przed kamerą i za pociągami, z których każdemu przypisano nieco inny dźwięk. Odmienne struktury zostały zsynchronizowane z aktem otwarcia okna, dodając w ten sposób różnorodność do poza tym powtarzalnego krajobrazu dźwiękowego. Pozwoliło to również Szczechurze na wyraźne wskazanie, że wszystkie dźwięki użyte w ścieżce dźwiękowej mają widoczne źródła i pozostają w synchretycznej relacji z obrazem. V-Effekt nie jest tu tworzony przez animistyczne cechy, jakie syntetyczne brzmienia nadają obrazowi, lecz opiera się raczej na dziwnej muzykalności pozornie codziennych struktur dźwiękowych. To balansowanie na granicy kompozycji i niepewności pogłębia jeszcze fakt, że jest to film animowany. Ponieważ trwa sześć minut, dźwięki początkowo traktowane jako „naturalne”, niczym zjawiska nagrane w terenie, zamieniają się stopniowo w rytmiczną muzykę. Tutaj klasyczne, synchretyczne użycie *acousmètre* zostało zastąpione bardziej subtelny metodą wyobcowania, opartą raczej na odzwierciedlaniu stanu umysłu niż przedstawianiu niezwykłych obszarów rzeczywistości⁴.

Do tej interpretacji warto dodać jeszcze kilka uzupełnień. Słupy mijane przez pociąg zostały przez Rudnika dodatkowo dynamicznie zróżnicowane ze względu na to, czy znajdują się przed czy za wagonem, co wpływa na ostrość punktów synchrezy. Interesująco wypada wjazd na dworzec, kiedy pojawia się tłum ludzi na peronie, umuzyczniony w postaci dość intensywnego szumu czy też *noise'u*. Znacząco wykracza on poza do tej pory dość przewidywalne (Gérard Grisey: przedsłyszalne) efekty, podobnie jak ptak krążący nad bohaterem w parku, ilustrowany pozornie oczywistym glissandem. Szczechura i Rudnik zdają się bawić synchronicznością obrazu i dźwięku, pokazując, jak umowna to kwestia i jak łatwo przejść od realizmu do konwencji, zwłaszcza w medium filmu animowanego. Początkowo redundancja brzmienia okazuje się pozorna i tyleż testuje percepcyjne nawyki widza, co nadaje nowe znaczenie określeniu *mise en scène*, o czym dalej. Drugi z filmów to *Prostokąt dynamiczny* (1971) Józefa Robakowskiego. Stanowi on apogeum dość krótkiego, lecz fascynującego okresu współpracy między Warsztatem Formy Filmowej a Studium Eksperymentalnym Polskiego Radia. Tym razem sytuacja wyglądała odwrotnie niż w większości przypadków ilustrowania muzyką gotowych filmów i zbliżyła się raczej do radykalnych poszukiwań awangardy lat dwudziestych. To pulsujący, rytmiczny, wręcz transowy – choć tylko dwuipółminutowy – utwór Eugeniusza Rudnika

był pierwszy, zaś reżyser dostosował się doń z obrazem i montażem. Medium jest tu sama kamera i czerwony prostokąt kadrowany dynamicznie za pomocą przesłoni, z jednej strony odwołujący się do suprematyzmu i Malewicza, z drugiej zaś wpisujący się w abstrakcyjne kierunki lat sześćdziesiątych. Kompozytor tak wspominał tę współpracę:

Jak ja robiłem muzykę, ciągle słyszałem od reżyserów wyspecjalizowanych w krótkich czy eksperymentalnych formach: „Jakby to było dobrze, gdybym najpierw dostał muzykę i potem sobie mógł montować pod nią obraz”. Ja się domyślam, że to jest nawet podniecające, że jeżeli masz już byt audialny, gdzie czas jest zorganizowany, gdzie są akcenty, to aż się prosi, żeby do tego „przypiąć” obraz. [...] Oni [awangardiści] do mnie Ignęli z ogromną namiętnością, dlatego, że negowali zarówno formę, jak i wyglądy, jak mówią filmowcy. Jak przychodził do mnie filmowiec, to nie słyszał fortepianu, gitary, saksofonu, tylko słyszał, jak ja mówiłem o swoich fakturach „rzęchy”, które były zupełnie z innego świata. Kiedy ja podniecony jego obrazem umiałem znaleźć związki między jego abstrakcyjnym światem czy jego paranoidalnym światem, czy jego reinterpretacją świata a moją muzyką, no to był absolutnie szczęśliwy. Oczywiście, to, co jeszcze mogłem zaproponować, to mianowicie ściśle przyleganie muzyki do obrazu⁵.

Takie „przyleganie” w obszarze abstrakcyjnego kina awangardowego niewątpliwie ułatwiało jego odbiór przez widzów tak w latach siedemdziesiątych, jak cztery dekady wcześniej. Jednocześnie umożliwiało interesujące poszukiwania analogii barwowych i fakturalnych, co szczególnie dało się odczuć w dwóch filmach o znanych polskich artystkach z muzyką tworzoną w SEPR: *Kompozycjach przestrzennych Katarzyny Kopro* (Józef Robakowski / Rudnik, 1971) oraz *Abakanach* (Kazimierz Mucha / Bogusław Schaeffer, 1970), o czym dalej. Jednak na polu kina fabularnego czy dokumentalnego o wiele ciekawsze rezultaty przynosiło akurat lekkie choćby rozsynchronizowanie warstwy dźwiękowej i obrazowej. W rozmowie z Zuzanną Solakiewicz, poprzedzającej realizację jej dokumentu *15 stron świata*, Eugeniusz Rudnik dzielił się swoimi doświadczeniami w tym temacie:

...jeżeli spada lampa ze stołu i zaczyna się palić mieszkanie, no to trzeba rypnąć w dźwięku tę lampę. I teraz cymes polega na tym, czy ma iść klatka w klatkę, czy może dźwięk musi być troszeczkę wcześniej, czy może trzy klatki po upadku tejże lampy ze stołu. I to można sprawdzić tylko praktycznie – pod obraz z inteligentną montażystką. Trzeba powiedzieć: poproszę synchronicznie, potem dwie klatki wyprzedzić albo trzy klatki opóźnić i wtedy zapada decyzja, o co chodzi, co chcemy osiągnąć.

Cała sztuka polegała na tym, żeby strzelić we właściwym momencie albo strzelić nie wtedy, kiedy butelki pękają, tylko kiedy już jest po całej akcji. Nie da się tego zdefiniować i przewidzieć. I powiem ci, że synchronizacja muzyki z obrazem i studia nad dynamiką zabierały mi osiemdziesiąt procent czasu, jaki poświęcałem na skomponowanie muzyki⁶.

W ten sposób Eugeniusz Rudnik wykraczał poza czysto użytkową rolę ilustratora w stronę podejmowania decyzji twórczych, mających znaczenie dla charakteru i percepcji filmu. Przyspieszenie dźwięku wobec obrazu, a więc jego antycypacja czy zabieg odwrotny wpływają istotnie na warstwę narracyjną, co stwierdza filmoznawcza kognitywistyka. W ten sposób różnicowane i rozdzielane są bowiem poziomy świadomości bohatera filmu, reżysera i samego widza. To, czy postać w opisanej wyżej scenie nie słyszy pęknięcia butelek albo też słyszy je z opóźnieniem lub przyspieszeniem, dużo nam mówi o stanie jej umysłu. Zdradza też pozycję reżysera, np. jako wszechwiedzącego narratora, oraz naszą pozycję – uprzywilejowaną lub pozostającą w tyle względem samego bohatera.

W emocjach

Na potrzeby kwerendy realizowanej w roku 2017 dla Instytutu Adama Mickiewicza oraz późniejszego artykułu⁷ wyszczególniłem główne tematy filmów ilustrowanych w SEPR, czyli animacje dziecięce i eksperymentalne; dokumenty o artystach, historii czy sporcie oraz – wśród fabuł – science fiction. Choć renowa Studia rozpoczęła się od produkcji w tym ostatnim gatunku – chodzi zwłaszcza o adaptację prozy Stanisława Lema, czyli *Milczącą gwiazdę* (1959, Kurt Maetzig / Andrzej Markowski) i dwa krótkie metraże duetu Krzysztofów Dębowskiego i Pendereckiego (*Wycieczka w kosmos*, 1960 i *Pałapka*, 1961) – wydaje mi się, że w rzeczywistości ich udział jest przeceniany. To łącznie raptem pięć pełnych metraży oraz kilkanaście nowel i etiud, jeśli uwzględnimy starszą fantastykę spod znaku Poego albo filmy młodzieżowe i oświatowe. Jednak w wyobraźni zbiorowej i indywidualnej kosmos oraz elektronika zrosły się w jedno. Rudnik nie szczędził złośliwości pod adresem tej kliszy:

[...] [Z]głaszano się do mnie w dwóch sytuacjach: albo kiedy był potrzebny kosmos, albo Hades – wtedy leciało się do Gienia. To był pierwszy stopień prymitywnego rozumienia potencjału tej muzyki. To się brało stąd, że pierwszym wielkim dziełem ilustracyjnym, jakie zostało zrealizowane w Studiu, była *Milcząca Gwiazda* [...]. Ja od pewnego momentu przestałem świadczyć usługi bulgocząco-kosmiczne albo piwniczno-hadesowe, bo mnie mdliło. Moją specjalnością były filmy o miłości, o macierzyństwie, śmierci, martyrologii czy funeralnym świecie, ilustrowane muzyką konkretną. Natomiast bulgoty kosmiczne po

pierwsze wyszły z mody, a ja po prostu robiłem to z odrazą. Ja zilustruję w moim warsztacie dowolny film na dowolny temat. Potrafię wygenerować czy wynaleźć, wymyślić dźwięki, których cechą jest to, że dotąd nigdy nie zaistniały, nie dają żadnych skojarzeń, bo jak ktoś bierze muzykę instrumentalną, to natychmiast słuchacz widzi te żyrandole i marmury w filharmonii. Moja muzyka ma się tylko kojarzyć z obrazem i dawać asocjacje takie, jak chcę, pod wpływem bodźca audialnego, wizualnego. Dlatego do mnie szli artyści czwórkami i niekiedy na klęczkach⁸.

Z całej tej wypowiedzi oprócz kpiny przebija przede wszystkim ambicja. Ambicja, żeby zająć się muzyką filmową na poważnie, żeby wyjść poza sztaampę. Żeby muzyka konkretna i elektroniczna były w stanie podkreślić lub wywołać emocje innego gatunku niż „bulgocząco-kosmiczne” czy „piwniczno-hadesowe”. Jednocześnie Rudnik wspomina o asocjacjach wywołanych przez skojarzenia audialne. Ma tu pewnie na myśli materiał o określonej proveniencji, tak jak szczególnie chętnie przez niego wykorzystywane próbki przetworzonego ludzkiego głosu, które można usłyszeć w filmach tak różnych jak 18-minutowy *Środek drogi* Piotra Andrejewa i 8-minutowa *Zupa* Zbigniewa Rybczyńskiego (oba z 1974).

Ten pierwszy to pozornie jeden z licznych dokumentów propagandowych o peerelowskim przemyśle, w tym wypadku budownictwie drogowym. W szeregu scen przeplatają się obrazy z dnia pracy dyrektora państwowej spółki, z zarządzanego przezeń biura i placu budowy tytułowej drogi. Muzyka Rudnika komentuje paradoksalny kontrast pomiędzy opanowanym, zorganizowanym i dążącym do celu bohaterem a prawdziwym torem przeszkód w osiągnięciu planu oraz „bezsilnością mas” maskowaną gorączkową krzątaniem robotników. Ujęciom, w których dyrektor udaje się do pracy (przylot awionetką, jazda samochodem), towarzyszy ambientowa, przestrzenna ilustracja dźwiękowa z tajemniczymi wokalami i fonemami; z kolei tym z placu budowy – dynamiczne i powtarzalne impulsy. Jednak wraz z postępem akcji ta opozycja statyki i dynamiki zamazuje się, a na znaczeniu zyskują odkształcenia i zabrudzenia wyjściowych brzmień. W ten sposób abstrakcyjną, wydawałoby się, muzyka elektroniczna dostarcza mocniejszego komentarza do wymowy filmu, niż mógłby to wyrazić jakikolwiek lektor z offu. W późniejszym czasie Rudnik i Andrejew współpracowali jeszcze przy pełnych metrażach (*Klincz*, 1979; *Czułe miejsca*, 1980), choć w obu wypadkach wykorzystano tam dodatkowo instrumentalną muzykę Lecha Brańskiego.

Zupa to z kolei jedyny przykład wspólnego filmu Rybczyńskiego i Rudnika. Film zrealizowany w technice mieszanej jest surrealistyczną opowieścią o nowym związku i małżeńskim życiu mężczyzny. Kompozytor przygotował tutaj szereg synchronicznych efektów, które poprzez amplifikację nabierają

groteskowego charakteru: krojenie chleba, połykanie zupy, mycie zębów. W innych momentach pojawiają się jednak sugestywne brzmienia kreacyjne, jak na przykład w scenie z chusteczką (usterkujące dźwięki) i z nagim kobiecym ciałem (wspomniane abstrakcyjne wokalizy). Rudnik nie waha się odsłonić swój analogowy warsztat oparty na taśmach, ich cięciu i obróbce (ziarnisty prolog i glitchowy epilog) oraz na przemyślanym użyciu ciszy (scena nakładania obrączek). Dzięki temu staje się pełnoprawnym twórcą filmu, sterującym emocjami widzów i ich odbiorem, jak choćby w tych wszystkich momentach, w których najważniejsza okazuje się wyobraźnia i odczuwanie.

W tych dwóch tytułach bardzo podobny materiał – abstrakcyjne formy w przestrzennym pogłosie – pełni odmienną rolę, także emocjonalną. W *Zupie* intymny charakter ich źródła (głosu) łączy się symbolicznie z ukazaniem w obrazie intymnością ciała. W *Środku drogi* ten sam materiał wprowadza już nierealistyczny nastrój towarzyszący pojawieniu się głównego bohatera, dyrektora zstępującego dosłownie z niebios. Jednak takie zabiegi nie wyczerpywały jeszcze reżyserskich i kreatywnych ambicji Eugeniusza Rudnika w zakresie dzieła filmowego.

W scenografii

Rudnik podchodził bowiem dość niekonwencjonalnie do tradycyjnego podziału ról w kinie, stosował także swoje własne terminy. Zapytany w rozmowie z Zuzanną Solakiewicz o funkcje swojej muzyki filmowej żartował, że nie dysponuje takim aparatem naukowym jak Zofia Lissa, która w swoim „Buchu” wymienia kilkadziesiąt z nich⁹. Wspomniał jednak o „opowiadaniu, [...] dopowiadaniu, podkreślaniu, uwypuklaniu, maskowaniu, dobarwianiu” zarówno emocji, jak i narracji. W innym miejscu wywiadu mówi o jeszcze jednej, wydaje się, kluczowej roli, jaką mogły odgrywać jego dźwięki:

Wymyśliłem taki termin i estetyczną prawidłowość, że ja robię stany dźwiękowe, atmosfery. Nie ma w tym jakiegos nadmiaru działań. No, jeżeli trzeba wałnąć, to wałę, ale tam, gdzie będę koegzystował z dialogiem, robię stan dźwiękowy, który ma znaczyć to, co ja chcę, zarówno na poziomie głośnym 0 db, jak i na poziomie cichym – 30 db, żeby nie tracił sensu, wyrazu, emocji. Wtedy jest w porządku. Trzeba tak komponować dynamikę w filmie, żeby na poziomie mezzo piano ta muzyka nie straciła swojego sensu i wyrazu. To jest ogromna sztuka tak komponować i takie faktury i takie instrumentarium czy takie barwy robić. Uwierz mi, że tego się nauczyłem – stany dźwiękowe. [...] Mój udział w budowie dzieła audiowizualnego był ważny, ponieważ ja „budowałem scenografię”. Cymes polega na tym, żeby dziania w muzyce pozostawały współmierne. Nie powiem: synchroniczne.

Współmierne z działaniem się w obrazie. Bo mogła zaistnieć sytuacja, że trzeba było na przykład mnogość zdarzeń uspokoić. To znaczy dać leżący dźwięk o jednakowej wysokości¹⁰.

W pewnym sensie strategię tę słyszać we wcześniej omawianych filmach – *Zupie, Środku drogi i Podróży* – jednak lepiej będzie przysłuchać się jej w kolejnych tytułach z lat siedemdziesiątych. Weźmy kreacyjny dokument Bogdana Dziworskiego *Pięciobój nowoczesny* (1975), popis niezwykłych zdjęć i zbliżeń sportowców zmagających się w jeździectwie, strzelectwie, pływaniu, fechtunku i gimnastyce. W warstwie audialnej słyszać przede wszystkim odgłosy związane z kolejnymi dyscyplinami: tętent kopyt, plusk wody, szczęk szpad i wszechobecny intensywny oddech. Dzięki ich izolacji i amplifikacji brzmią nie tyle realistycznie, co hiperrealistycznie. W kilku momentach Rudnik zdecydował się na wytyczenie punktów synchrony, np., kiedy używa ptasich treli czy odgłosów orkiestry dętej w scenach adekwatnych w warstwie wizualnej. Jednak w tle tych wszystkich dźwięków raz po raz powracają fletopodobne tryle, ponownie nagrane ze sporym pogłosem, jakby z innej przestrzeni. To one właśnie stanowią swego rodzaju scenografię dźwiękową całego 8-minutowego filmu i przekładają się na jego wysoką spójność, choć nijak nie wiążą się z samą akcją. Innym przykładem wykreowanych przez Eugeniusza Rudnika „stanów dźwiękowych” jest jego muzyka do *Kompozycji przestrzennych Katarzyny Kobro* w reżyserii Józefa Robakowskiego (1971). To bardziej klasyczny dokument, w którym narrator z offu gęsto cytuje traktaty artystki, podczas gdy w obrazie widzimy jej kolejne realizacje. To jednak muzyka – poprzez użycie transowych powtórzeń i ambientowej przestrzeni – wynosi 10-minutowy film na artystyczny poziom. Syntetyczne brzmienia i ich rozwój w czasie wydają się wprost zainspirowane ideą „rytmu ruchu w przestrzeni” Kobro. Raz jest on regularny, innym razem pojawiają się synkopy; po dynamicznej kulminacji przychodzi rozładowanie w pojedynczych impulsach. W ten sposób Rudnik maluje prawdziwe tło dźwiękowe dla rzeźb artystki, w obrazie prezentowanych w obrotach na tle czarnym i nijakim. Abstrakcyjne, pozbawione prostych asocjacji brzmienia budują godne partnerstwo dla minimalistycznych i podstawowych struktur Kobro. Proces obmyślania i tworzenia stanów dźwiękowych można prześledzić w czteropłytowym albumie *Miniatury*, wydanym przez Requiem Records w postaci tzw. Kostki Rudnika. Zawiera on blisko sto pięćdziesiąt etud nagrywanych przez kompozytora między rokiem 1975 a 1995, barwnie zatytułowanych i podzielonych wedle kategorii. Drugi dysk, zatytułowany *Modlitwa cyborgów*, zawiera właśnie *Tła*, a wśród nich echa *W ustach zaplątanego*, pulsacje *Drzemki Herkulesa z Herkulesową* czy burdony *Pochówku na jednej nucie*. Te krótkie, bo głównie 30–150-sekundowe, ścinki z analogowego warsztatu inżyniera są skonstruowane tak, że mimo wewnętrznej dynamiki bardzo

łatwo wyobrazić sobie ich dowolne zapętlenie czy podłożenie pod różne obrazy. Wśród prezentowanych w albumie teł dominują te ambientowe i łagodne w brzmieniu, czasem harmonicznym spektralne (*Nostalgia totalna*, *Dziwne dzwony płaczliwe*), zdarzają się też jednak niespokojne świergoty (*Przemiał ptasich kości*), fletopodobne wyczekiwanie (*Poranek w Soplicowie*) czy niemalże minimal techno (*Bumcykcyki*). Rudnik okazuje się scenografem wszechstronnym, a paletę jego propozycji uzupełniają dwa pozostałe dyski z miniaturami, które można także traktować jak gotową bibliotekę autorskich sampli.

W reżyserii

Czy i kiedy kompozytor może faktycznie o sobie powiedzieć, że stał się reżyserem filmu i co miałyby to oznaczać? Oczywiście historia zna przypadki, kiedy twórca muzyki ma decydującą rolę, nawet jeśli niekoniecznie odbywa się to na samym planie: wspomnijmy *Requiem wojenne* Dereka Jarmana (1989) na podstawie wcześniejszego utworu Benjamin Brittena (1962) czy niedawny film *Last and First Men* (2019) Jóhanna Jóhannssona, dokończony już po jego śmierci. Poza wspomnianym *Prostokątem dynamicznym* Rudnika/Robakowskiego zdarzały się wcześniej i później sytuacje, kiedy to autor ścieżki dźwiękowej wodził prym w filmowym tańcu i to jego warstwa była gotowa, zanim powstał obraz. Pozostaje pytanie, co tak naprawdę zawiera w sobie zawód reżysera. Przypomnijmy, że po francusku termin ten tłumaczy się jako *mise en scène*, czyli dosłownie „umieszczanie na scenie” (teatru lub kina). Jeśli tak, to i kompozytor może się czasem na tym polu wykazać, jak wspominał Rudnik w rozmowie z Solakiewicz:

Niekiedy reżyser gubił kontakt z ideą, która miała być wyeksponowana, wyłożona w filmie – ideą artystyczną czy polityczną, czy etyczną, czy estetyczną, jaką byś chciała. Uderzenia w ten ciąg znaczyły być może, że w tym momencie pojawia się twarz faceta, który miał być bohaterem, ale się gubił w tłumie, rozumiesz? Ja go wyciągałem z magmy zdarzeń, żeby słuchacz zwrócił uwagę, że to o niego chodzi. Uwier mi, że często ratowałem film, powiem więcej: niekiedy przy nieszczególnie udanych wywodach filmowych, w sensie ładu w obrazie, niekiedy mi się zdarzyło, że dzięki perwersyjnej i perfidnej ilustracji muzycznej robił się film o czym innym¹¹.

Nie sięgając od razu po ilustracje „perfidne i perwersyjne”, w bogatym dorobku Rudnika z lat siedemdziesiątych możemy znaleźć przykłady tego typu prowadzenia idei wizualnej poprzez muzykę czy „umieszczania na scenie” zdarzeń. Jednym z nich jest *Kosmogonia* (1974) Danuty Adamskiej-Strus, 9-minutowa animowana impresja o stworzeniu świata. Już w początkowej

minucie, gdy dynamicznie zderzają się ze sobą gwiazdne mgławice, punktualistyczna muzyka Eugeniusza Rudnika – brząca niczym leniwe kapanie deszczu – wprowadza spokój, który trudno odnaleźć na ekranie. Dopiero kiedy z jednego obłoku formuje się Układ Słoneczny, pojawia się niskie, intensywne, klasterowe brzmienie jakby podkreślające doniosłość wydarzenia. Dynamicznie mocny akcent wprowadza oscylacja w wysokich rejestrach przy pojawieniu się pierwszych żywych organizmów w magmie Praoceanu. Za pomocą takich zabiegów kompozytor wskazuje istotne zwroty akcji nie mniej skutecznie, niż zrobiłaby to reżyserka za pomocą montażu, który swoją drogą w tym wypadku praktycznie nie spełnia swojej funkcji. A może właśnie Rudnik w swoich raptownych i wyrazistych zmianach idzie celowo wbrew Adamskiej-Strus stawiającej na płynność i procesualność? Jeszcze śmielsze tezy co do filmowego aspektu autonomicznych dzieł inżyniera-kompozytora postawili Mendyk i Świętochowska we wspomnianym już eseju. Z jednej strony wskazują na słuchowiskową proveniencję zwłaszcza wczesnej twórczości Rudnika. Stanowi to całkiem prawdopodobne uzasadnienie narracyjnego charakteru wielu jego kolaży, skoro często pracował przy udźwiękowieniu różnych radiowych produkcji. Autorzy sugerują jednak, że nie tylko wykształcił on – równolegle, a nawet wcześniej, choć z pewnością niezależnie od Luki Ferrariego – swoją wersję muzyki anegdotycznej, lecz również stosował techniki montażowe wprost wywiedzione z radzieckiej awangardy.

Właściwie cały otwierający [*Lekcję*, 1965] materiał zestawiany jest na zasadzie Eisensteinowskiego montażu intelektualnego. Na jednym oddechu wybrzmiewają kolejno dziecięce zabawy, odgłosy wybuchów bomb, fragment hymnu, krzyki mężczyzny uciekającego przed oprawcą, bohaterskie zawołanie „Polegli na polu chwały” oraz przewrotna pointa: „I morele bax”. [...] Klasycznym przykładem montażu równoległego w *Lekcji* jest nagranie pociągów jadących do Auschwitz przeplatane monotonnym głosem nauczycielki usiłującej wytłumaczyć proste zadanie matematyczne. Bardzo powszechny dziś zabieg filmowy opiera się na łańcuchowym zestawieniu fragmentów zdarzeń dwóch historii, co pozwala na równoczesne prowadzenie kilku narracji w dramatycznym zintensyfikowaniu. Ten sam materiał – odgłosy wagonów i fragment lekcji matematyki – na dalszym etapie rozwoju utworu zostaje „sklejony” w sposób – zdawałoby się – wprost zaczerpnięty z *Człowieka z kamerą* Dżigi Wiertowa (1929)¹².

Oczywiście tego rodzaju spekulacje sprawdzają się szczególnie w przypadku utworu, który ma tak wyraziste i rozpoznawalne źródła. Można też zastanawiać się, czy faktycznie naprzemienne zastawianie dwóch typów materiałów ma więcej wspólnego z montażem filmowym czy z formami muzycznymi typu rondo. Co się stanie, gdy tego typu metodę analityczną

zastosujemy do dzieła mniej charakterystycznego w asocjacjach i genezie? Proponuję wziąć na warsztat wielokrotnie nagradzane – m.in. Państwową Nagrodą I stopnia i Euphonie d'Or w Bourges – *Mobile* (1972), blisko 12-minutowy utwór na taśmę. Podobnie tutaj jednym z podstawowych źródeł jest głos ludzki, lecz w przeciwieństwie do *Lekcji* tym razem w zdecydowanej większości przejawia się on w abstrakcyjnych fonemach. Pozostały materiał nie jest już tak łatwy do identyfikacji, lecz w większości zdaje się także pochodzić z konkretnych nagrań poddanych obróbce. *Mobile* formalnie składają się z sześciu epizodów, choć podział ten nie jest ostry, a kolejne fragmenty przenikają się i powtarzają. W początkowych dwóch i pół minutach utworu pojawiają się podstawowe jego żywioły: punktowe fonemy (epizod 1) i rytmiczne bloki (epizod 2). Te pierwsze ulegają rozrzedzaniu i zagęszczaniu, pojawia się też wyrazista figura glissandowego łuku wokalizy (w drugiej minucie skierowanego w dół, a w trzeciej – w górę). W końcu czwartej minuty następuje epizod 3 z długo trzymanymi syntetycznymi brzmieniami. Potem powracają fonemy i bloki, które nakładają się na siebie w intensywnej, dysharmonicznej kulminacji mniej więcej w połowie utworu. Następne dwie minuty to stopniowe rozrzedzanie faktur i rytmów wywiedzionych z tejże kulminacji, więc ująłbym je łącznie (epizod 4). Wreszcie w połowie dziewiątej minuty zaczyna się budowanie finału najpierw poprzez spektralne drony, coraz częściej ożywiane blokami (epizod 5), aż do drugiej dynamicznej kulminacji w minucie dziesiątej. To po niej ponownie pojawiają się elementy wokalne, zaskakująco przypominające odgłosy ludowej zabawy (epizod 6), które stopniowo zanikają w harmonicznym poświacie. Jakby to mogło wyglądać w filmie? Zaczyna się w małym, dusznym wnętrzu; wąskie, ciemne kadry i zbliżenia twarzy, tłum i zgłęb. Potem cięcie, panorama, jakiś ruch – może winda albo metro, raczej podziemie. Cięcie, puste przestrzenie, nastrój oczekiwania. Wchodzi główna bohaterka z jej wokalizą, falowanie tłumy, przenikające się oblicza. Bohaterka, może posłańczyni lub proroczka z nowiną, pojawia się ponownie. Zaczyna się ożywiona dyskusja, narada na odległość z innymi, układ ujęcie/przeciwujęcie. Nowa scena: jakaś modlitwa czy inkantacja prowadzi do kulminacji. Rozświetlenie, dużo cięć, wylot na powierzchnię, rozszerzenie planu. Dalej następuje uspokojenie i zwolnienie, powidoki światła, opadanie kamery i długa jazda w jednym ujęciu nad lustrem wody. Spory kontrast z początkiem, kiedy wszystko było ciemne, a montaż szybki. Teraz jednak znowu pojawia się niepokój, jakaś kontrreakcja i opresja, może strzały. I ostatnia scena z podekscytowanym tłumem kłębiącym się gdzieś za ścianą, oczekującym na zmianę. To oczywiście subiektywny odbiór, wariacja na temat. Czy uprawniona? Wzbogacająca czy zubożająca *Mobile*? Nie zapominajmy na koniec, że Rudnik reżyserował także swoją pracę i obecność w Polskim Radiu. To być może jedno z bardziej zaskakujących

jego wcielań, poza rolę inżyniera poszukującego synchronizacji, kompozytora opowiadającego emocje i scenografa budującego tła. Jak w wywiadzie z Filipem Lechem wspominał Bolek Błaszczuk – autor pierwszego dokumentalnego filmu o Eugeniuszu Rudniku, miał on dość specyficzny zwyczaj kolaudowania swoich materiałów. Na koniec proponuję pozostać z tym obrazem, w którym nasz bohater siedzi na reżyserskim krzeselku wystawionym gdzieś w korytarzu budynku Polskiego Radia.

W gmachu na Woronicza długo nie miałem śmiałości podejść do Mistrza, pracującego piętro wyżej nad salą prób orkiestry. Spośród wielu dźwięków docierających do moich uszu podczas przerwy spędzanej oprócz bufetu na korytarzu zdecydowanie najmocniej przebijał się dźwięk dochodzący z jego pracowni, pokoju 1073. [...] Dlaczego te dźwięki tak bardzo niosły się po korytarzu? Rudnik miał zwyczaj odsłuchiwania swoich materiałów przy otwartych drzwiach, na pełen regulator. Wychodził na korytarz, tuż przy swoim studiu siadał w specjalnie ustawionym fotelu, palił papierosa – wtedy jeszcze granica między korytarzem a palarnią była umowna, przynajmniej dla niego. Mijające go osoby nie mogły przejść obojętnie, były zobowiązane przystanąć, posłuchać i wypowiedzieć swą opinię. To była Rudnika forma konwersacji z otoczeniem, dialogu ze światem. Był głównym aktorem tej dziwacznej korytarzowej sceny¹³.

- 1 *Ile jest Rudnika w Pendereckim, a ile Rudnika w Nordheimie? Eugeniusz Rudnik w rozmowie z Danielem Muzyczukiem*, publikacja na stronie MoMA, wersja polska.
- 2 Michał Mendyk, Kasia Świętochowska, *Tysiąc cięć inżyniera Rudnika*, „Glissando” 2018, nr 35.
- 3 Michel Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. Konstanty Szydłowski, Warszawa–Kraków: Korporacja Ha!art, 2012, s. 178.
- 4 Daniel Muzyczuk, *Discontinuities and Resynchronisations. The Use of Sound in Polish Experimental Cinema from the 1930s to the 1980s*, [w:] *The Music and Sound of Experimental Film*, red. Holly Rogers, Jeremy Barham, New York: Oxford University Press, 2017, s. 138 [tłum. JT].
- 5 *Ile jest Rudnika...*, op. cit.
- 6 Więcej na stronach 181–187 niniejszej publikacji.
- 7 Jan Topolski, *Afekty muzyki elektronicznej*, [w:] *Czarny pokój i inne pokoje*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019, s. XX.
- 8 *Ile jest Rudnika...*, op. cit.
- 9 Por. Zofia Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964.
- 10 Stany dźwiękowe – rozmowa Zuzanny Solakiewicz z Eugeniuszem Rudnikiem na temat muzyki filmowej. Fragment dokumentacji do filmu *15 stron świata*, reż. Zuzanna Solakiewicz, zdj. Z.G. Portnoy, prod. Endrofina Studio, 2014. Dzięki uprzejmości Zuzanny Solakiewicz.
- 11 Ibidem.
- 12 M. Mendyk, K. Świętochowska, *Tysiąc cięć...*, op. cit., s. 122.
- 13 Filip Lech, *Bolesław Błaszczyk: Od SEPR do punk rocka, czyli Polska epicentrum buntu* [WYWIAD], Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/boleslaw-blaszczyk-od-sepr-do-punk-rocka-czyli-polska-epicentrum-buntu-wywiad>, dostęp: 24.11.2020.

To nie jest *Śpiewnik domowy* Eugeniusza Rudnika

MICHAŁ MENDYK

Poniższy esej powstał na zgliszczach pewnego wywodu, który narodził się w mojej głowie na skutek wieloletniego obcowania z twórczością Eugeniusza Rudnika, a który w zetknięciu z biograficznymi faktami okazał się zgoła nieprawdziwy. Hipotezę *Śpiewnika domowego* streścić można następująco:

1. Eugeniusz Rudnik, choć powszechnie uważany za jednego z najważniejszych polskich twórców muzyki eksperymentalnej, nie był i tak naprawdę nigdy nie chciał być muzykiem ani kompozytorem.
2. Mimo to we własnej twórczości dźwiękowej posługiwał się precyzyjnie wyselekcjonowanym materiałem o stricte muzycznej proveniencji i pewnymi technikami z ich muzyczną naturą ściśle związanymi.
3. Źródłem głęboko muzycznej wrażliwości i wyobraźni naszego bohatera nie była żadna konwencjonalna wiedza dotycząca tworzenia i wykonywania muzyki, lecz jego osobiste doświadczenie słuchacza bardzo różnej maści muzyki, poddane twórczej projekcji oraz dekonstrukcji.
4. Owo doświadczenie przedstawić można jako usystematyzowany zbiór konkretnych dzieł tworzących swego rodzaju kanon, na wzór *Śpiewnika domowego* Stanisława Moniuszki czy *Wielkiego amerykańskiego śpiewnika*.

O ile trzy pierwsze stwierdzenia da się przynajmniej częściowo obronić w zderzeniu z faktami, o tyle czwarta teza jest tylko pozbawioną podstaw fantazją miłośnika twórczości Eugeniusza Rudnika. Pozostaje mi więc podzielić się z czytelnikami historią własnej porażki, która – jak to często bywa – okazała się bardziej pouczająca niż pożądaný sukces.

Zawartość muzyki w muzyce

Dzieła Eugeniusza Rudnika bardzo rzadko bywają muzyką. Z tych samych powodów, dla których nie są nią *Berlin – symfonia wielkiego miasta* Walthera Ruttmanna, *Sonata Kreutzerowska* Lwa Tolstoja czy *Wojna światów* Orsona Wellesa. Po prostu zbieżność nomenklatury, medium czy materiału nie czyni z kompozycji filmowej, literackiej czy nawet dźwiękowej dzieła muzycznego. W przypadku Rudnika kluczowy jest chyba kontekst instytucjonalny. Wszak jego odkrywcą był muzykolog Józef Patkowski, a twórczymi partnerami wybitni kompozytorzy – Krzysztof Penderecki, Bogusław Schaeffer czy Arne Nordheim. Warto jednak pamiętać, że stricte muzyczna misja macierzy Rudnika – Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia – wykluwała się bardzo długo¹. I niewiele brakowało, by „Gienio” trafił w 1958 roku do ośrodka poszukiwań teatralnych. Czy w tej równoległej rzeczywistości dzieła takie jak *Lekcja* (1965), *My* (1970) albo *Ptacy i ludzie* (1992) zniknęłyby z części biograficznej *Encyklopedii muzycznej PWM*, a trafiłyby na przykład do internetowej *Encyklopedii teatru polskiego*?

Traktowane z rezerwą, a często z przekorą konwencje muzyki eksperymentalnej rezonowały w autorskich pracach Rudnika przede wszystkim w latach 1965–75, by z czasem ustąpić miejsca coraz wyraźniejszym wpływom eksperymentalnego montażu filmowego (wszak ukończona w 1965 roku *Lekcja 2* to przede wszystkim popis technik radzieckiej szkoły filmowej, a w swoistym scenariuszu do *My* znaleźć można bezpośrednie odwołania do Eisensteina czy Pudowkina²), reportażu radiowego (także propagandowego – vide *Polak melduje z kosmosu* z 1978 roku³) i wreszcie radiowego teatru, który traktować zdawał się ze szczególnym dystansem. W dojrzałej twórczości naszego bohatera wyróżnić można więc przynajmniej siedem rozłącznych typów materiału dźwiękowego oraz modeli komunikacji dźwiękowej:

1. materiał elektroniczny pełniący funkcję muzyczną;
2. przetworzony materiał instrumentalny pełniący funkcję muzyczną;
3. nagrania głosu ludzkiego, poddane głębokiej dekonstrukcji oraz transformacji, występujące w roli zbliżonej do materiału konkretnego, jednakże z celowym zachowaniem funkcji emotywnej⁴;
4. nagrania konkretne w funkcji reportażowej;
5. nagrania konkretne w funkcji muzycznej;
6. nagrania teatralne (zwykle: deklamacja aktorska);
7. obszerne i w niewielkim stopniu przetworzone nagrania fragmentów muzyki innych autorów, występujące w podwójnej roli – muzycznej i symbolicznej.

Warto zaznaczyć, że wbrew deklaracjom samego Rudnika próżno szukać w jego utworach licznych zaawansowanych prób syntezy tych odrębnych idiomów dźwiękowych. Dlatego, choć nasz bohater chętnie powoływał się na kategorię gatunkową *ars acustica* (genetycznie stanowiącą efekt estetycznego i technicznego mariażu praktyk muzyki i teatru eksperymentalnego), trafniej specyfikę jego twórczości oddają na polu żartobliwe autorskie terminy, jak „radiowa ballada dokumentalna” czy „balet radiowy”, lub standardowe określenia gatunkowe, niezwiązane przy tym jednoznacznie z określonym medium czy dyscypliną, np. etiuda albo epitafium. Źródłem formalnej i ekspresyjnej dynamiki utworów Rudnika nie jest bowiem jakaś technologiczna czy estetyczna synteza, lecz konfrontacja, zderzenie i wzajemnie tarcie odległych dźwiękowych światów połączonych przez wspólne medium, kawałek taśmy i autorytarną decyzję twórcy. Jeśli czasem muzyka przestaje być po prostu muzyką, a reportaż po prostu reportażem, to wyłącznie dzięki iskrzącemu sąsiedztwu (często podkreślonemu brutalnym montażowym cięciem i szwem) absolutnie obcego sposobu budowania dźwiękowego komunikatu oraz jego słuchania. Nas oczywiście interesują najbardziej te momenty, w których muzykę – zwłaszcza cudzą – udaje się Rudnikowi uczynić czymś całkowicie nowym, zaskakującym, a wręcz egzotycznym.

Czy ten sam utwór puszczony od tyłu będzie brzmiał równie źle?

Według legendy powtarzanej przez samego Rudnika⁵, powyższe pytanie zadać miał mu w 1966 roku jeden z członków wizytującej Studio Eksperymentalne delegacji kompozytorów radzieckich. Nasz bohater odpowiedział na złośliwość utworem *Skalary* (1966), w przypadku którego wszystkie możliwe kierunki odtwarzania i prędkości przesuwu taśmy mają dawać równie „dobry” efekt. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że od tego momentu Rudnik coraz częściej i chętniej korzystał z faktu, że najprostsze zabiegi studyjne zastosowane do mądrze dobranego materiału przynieść mogą najciekawszy efekt. Banalne zapętlenia, kolażowe zestawienia czy efekty „przeskakującej płyty” stosował ze szczególnym upodobaniem wobec cudzej muzyki.

Popis swoistej wirtuozerii w tej materii przynoszą kolejne spotkania Rudnika z piosenką *Królewski zamek* z repertuaru zespołu Filipinki, których efektowną i przewrotną kulminację znajdujemy w utworze *Ptacy i ludzie* (1993). Oryginał autorstwa Mateusza Świącickiego (muzyka) i Jerzego Millera (słowa) znakomicie wpisuje się w bliską Rudnikowi wojenną martyrologię Polaków, ujmując przy tym wyrafinowanymi harmoniami wokalnymi oraz adekwatnym do tematu patosem. Sęk w tym, że nasz bohater upodobał sobie dwa szczególne półwersy:

[...] my albo oni
Kto kogo pierwszy [...]

W utworze *Ptacy i ludzie* zostają one огоłocone z oryginalnego kontekstu literacko-muzycznego, wielokrotnie powtórzone i okraszone stylizowanym odgłosem cięcia montażowego, którego asocjacja z brutalnym gestem dekapitacji wydaje się nieunikniona. Uwznioślony heroizm zostaje wypatroszony, ujawniając – zakamuflowaną wcześniej – naturalistyczną instynktowną przemoc. Bardzo przy tym prawdopodobne, że jest to przemoc towarzysząca „walce klasowej”. *Ptacy i ludzie* są bowiem opowieścią o „szorstkiej przyjaźni”, jaka łączyła Rudnika z Krzysztofem Pendereckim, poprowadzoną z perspektywy dzielącej dwóch artystów przepaści społecznej (chłop-inteligent z awansu versus spadkobierca bogatej burżuazyjnej tradycji kulturowej). Dodajmy, że narracja ta wybrzmiała w 1992 roku, kiedy większość pobratymców Rudnika szczerze uwierzyła w „koniec historii” oraz ostateczną realizację rewolucyjnego postulatu *égalité* za sprawą tryumfu... gospodarki rynkowej.

Z ideałami 1789 roku mierzył się nasz bohater także w młodszy o trzy lata dzieło, zamówionym przez rząd francuski dla uczczenia okrągłej rocznicy Wielkiej Rewolucji. Tyle, że tym razem spośród wolności, równości i braterstwa wybrał sobie ideę... humanitarnej dekapitacji. *Guillotine DG* (1989) to zaczepnie beztrudnie kolaż słynnych pieśni rewolucyjnych, jak *Ah! Ça ira! Ça ira! Ça ira!* czy *La Guillotine Permanente*, zwłaszcza tych przywołujących, skądinąd sympatyczną, postać Josepha-Ignace’a Guillotina. W ruch wprowadzają tę swoistą szafę grającą transowe, polimetryczne rusztowania elektronicznych ostinat oraz perkusyjnych „beatów”, w większości również wypożyczonych z repertuaru rewolucyjnego. Narzucającą się interpretacją dla tej ociekającej krwią i groteską maszynierii jest oczywiście topos *danse macabre*. Polska perspektywa każe przywołać motyw „chocholego tańca”. Miłośnicy twórczości Rudnika bez wątplenia pomyślą jednak o trzech fenomenach społeczno-artystycznych, które – zdaniem autora niniejszego tekstu – ukształtowały eksperymentalną wrażliwość twórcy. Jarmark, cyrk i parada wojskowa.

But you don't really care for music, do you?

Pora pogodzić się z tyleż kłopotliwym, co intrygującym faktem: prywatnie Eugeniusz Rudnik nie słuchał muzyki i prawdopodobnie za nią nie przepadał. A przynajmniej nie słuchał muzyki w sposób typowy – mniej więcej od czasów Mozarta – dla wykształconych i średnio bądź dobrze sytuowanych przedstawicieli świata zachodniego. W mieszkaniu artysty na warszawskim Mokotowie próżno było szukać płyt z muzyką Pendereckiego, Stockhausena

czy Alibabek, programów Warszawskiej Jesieni albo karnetu do filharmonii. Nawet radio zwykle milczało – Rudnik zdecydowanie preferował telewizję. W tej kwestii zgodni są Bolesław Błaszczyk, badacz twórczości i przyjaciel naszego bohatera, oraz syn – Krzysztof Rudnik. Wyjątek uczynił, i to wyłączanie w ostatnich trzech dekadach życia, dla *Pieśni legionowych*, ze szczególnym uwzględnieniem *Pierwszej brygady*. Trudno nie doszukiwać się w tej pasji motywacji pozamuzycznych, związanych z niewątpliwym patriotyzmem twórcy, ale też z jego nieskrywaną miłością do wojska i militariów. Tę ostatnią łatwo zdaje się wyjaśniać jego droga edukacji⁶, ale też intrygująco kontrastuje ona ze szczerym pacyfizmem deklarowanym niemal wprost już w *Lekcji* z 1965 roku⁷.

Zaskakujący, a może na swój sposób perwersyjny – w kontekście antysowietickich nastrojów społecznych lat osiemdziesiątych – przejaw militarnych fascynacji ojca wspomina Krzysztof Rudnik. Otóż Eugeniusz oglądał z lubością także moskiewskie parady wojskowe. Wziąwszy pod uwagę jego ideowy dystans wobec tych rytuałów, śmiało można postawić tezę, że chodzi tu w istocie o doświadczenie estetyczne, wywołane perfekcyjną kompozycją audiowizualną zbudowaną na fundamencie wojskowej musztry.

Bez konieczności odwołania do argumentu artystycznego łatwiej zrozumieć dwie kolejne fascynacje kulturowe Rudnika. O pierwszej chętnie opowiada syn Krzysztof – mowa o wiejskich jarmarkach. Drugą przywołuje wprost – w formie werbalnej lub dźwiękowej – sam Eugeniusz. W słownej partyturze/scenariuszu⁸ kompozycji *My* (1970) interesujące nas słowo „cyrk” – jako metafora formalna lub określenie specyficznej jakości muzyczno-dźwiękowej – pojawia się sześć razy. Poniżej dwa najbardziej plastyczne przykłady owej retoryki:

Jak zacząć? Chyba cyrkem, aby potem wyprowadzić w pole.

Może to nazwać *Przerwa* lub *Pauza* i dać na początek ogłoszenie konferansjera „proponuję 10 minut przerwy”, będzie to przerwa w cyrku.

Cyrk i jarmark – z tymi dwiema słabościami naszego bohatera łatwiej empatyzować aniżeli z miłością do wojskowych parad – komu bowiem obcy jest sentyment za dzieciństwem i sielskim (nawet jeśli nieprawdziwym) obrazem polskiej wsi?

Dźwiękowe echa przynajmniej jednego z trzech „Rudnikowych archetypów” powracają w niemal każdej jego dojrzałej kompozycji. Najczęściej są to marsze odgrywane przez wojskowe orkiestry dęte (polskie, radzieckie, francuskie, amerykańskie), nagrania stylizowanego (rzadko niestety autentycznego) folkloru muzycznego, wreszcie dźwiękowe strzępy autentycznych widowisk cyrkowych.

Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że oddziaływanie tych trzech modeli sięga o wiele głębiej – do samej istoty „muzycznej” wrażliwości naszego bohatera oraz do jego oryginalnego wyobrażenia artystycznej formy dźwiękowej. Być może nie są to formy tak wyrafinowane jak fuga, sonata czy chaconne, za to bez wątpienia o wiele bardziej adekwatne jako dźwiękowe zwierciadła biografii Rudnika oraz epoki, w której przyszło mu żyć.

Trivium Łochowskie

Mysząc o spektaklu cyrkowym, paradzie wojskowej oraz wiejskim jarmarku jako modelach formalnych dla twórczości czysto dźwiękowej, warto skupić się na ich cechach niezwiązanych ze specyfiką danego zmysłu, a dokładniej – znajdujących analogiczny wyraz w sferze dźwiękowej i wizualnej. Bez wątpienia należą do takowych: stopień ciągłości narracji, jej linearność oraz regularność rytmiczna. Wychodząc od powyższych kategorii, łatwo wskazać trzy odrębne schematy o wyrazistych, łatwych do rozpoznania i nieustannie powracających w utworach Rudnika właściwościach:

1. Parada wojskowa:

- narracja ciągła, z niewielką liczbą makroformalnych kontrastów;
- linearny, jasno ukierunkowany przebieg formy;
- wysoka dyscyplina rytmiczna.

Wzorcowymi (choć niepozbawionymi „wyjątków” potwierdzających regułę) przykładami realizacji powyższego są utwory *Ready-Made* (1977) oraz wspomniany już *Guillotine DG*. Oba złożone są z ciągu zbliżonych rytmicznie i ekspresyjnie epizodów, zintegrowanych (w skali całego utworu lub w jego obszernych fragmentach) regularną, niemal rozrywkową pulsacją. Słuchacz odnieść może wrażenie przepływających (a raczej „maszerujących”) żywiołowo obrazów dźwiękowych prowadzonych przez niewidzialnego tamburmajora, zapewne w stopniu podchorążego. Powyższy model formalny bardzo często niesie ze sobą dwuznaczną aurę emocjonalną, naznaczoną witalną transowością, ale też przeczuć totalnego zniewolenia (pamiętajmy o *danse macabre* i chocholim tańcu).

2. Spektakl cyrkowy:

- narracja złożona z ciągu krótkich, kontrastowych i gwałtownie po sobie następujących epizodów;
- epizody charakteryzujące się wyraźnie mniej lub bardziej cykliczną mikrostrukturą;
- wysoka dyscyplina rytmiczna wyłącznie w obrębie epizodów.

Ten model w najczystszej postaci odnaleźć można w utworach *Mobile* (1972) i *Divertimento* (1971), dosyć powszechnie uznawanych za arcydzieła stricte muzyczno-eksperymentalnej twórczości Rudnika. Kompozytor do mistrzostwa rozwinął w nich sztukę kreowania coraz to nowych dźwiękowych diamentów z wyabstrahowanych fonemów ludzkiej mowy, a także technikę, którą sam określał mianem „transformacji przez powtórzenie”⁹. Obserwator takiego „cyrkowego dźwiękowiska” raczony jest coraz to nowymi atrakcjami, które może podziwiać z różnych odległości oraz kątów.

3. Jarmark:

- narracja oparta na kalejdoskopowej, nieukierunkowanej zmienności;
- złożona symultaniczność zdarzeń i epizodów;
- swobodna polifonia metro-rytmiczna symultanicznych warstw.

Tym razem słuchacz porusza się po prawdziwym dźwiękowym targowisku różności, z których każda zdaje się być obdarzona własną wolą i potrzebą uwagi słuchacza. Epizody o bardzo różnej proveniencji pojawiają się i znikają tuż przy naszym uchu lub w oddali, krzyżują się w zupełnie nowe jakości muzyczne i semantyczne albo zwyczajnie zagłuszają się nawzajem; czasem też przekrzykują się w szybkim rytmie, co owocuje gwałtownymi „arpeggiowymi” skokami. Ciekawy wydaje się fakt, że właśnie taką formułę wybrał Rudnik, tworząc swoje dwie najbardziej autobiograficzne kompozycje: *Ptacy i ludzie* (1992) oraz *Peregrynacje Pana Podchorążego albo nadwiślańskie żarna* (1997).

Zaznaczyć trzeba, że powyższe modele strukturalne prawie nigdy nie występują w postaci czystej, często ciekawie ze sobą dialogują albo adaptują elementy bardziej konwencjonalnych form. Przyjrzyjmy się na przykład utworowi *Homo Ludens* (1984) stanowiącemu swoistą kronikę wydarzeń pamiętnych Igrzysk Olimpijskich w Monachium 1972 roku, w które Rudnik zaangażowany był osobiście jako realizator utworu *Ekecheiria* zamówionego u Krzysztofa Pendereckiego na uroczystość otwarcia. Igrzyska stały się kamieniem milowym w karierze obu twórców, ale też – niestety – w historii współczesnego sportu oraz relacji izraelsko-palestyńskich. Tak masakrę w Monachium wspominał w rozmowie¹⁰ z Zuzanną Solakiewicz nasz bohater:

Obserwowałem ogromny sztab [...] dobrej woli Niemców, którzy zbudowali stadion olimpijski [...] na miejscu dzielnicy Oberwiesenfeld, gdzie podpisywano układ monachijski o podziale Europy. [...] Niemcy chcieli poprzez igrzyska w Monachium zatrzeć [...] odium faszyzmu, układu monachijskiego, aneksji Czechosłowacji czy Austrii. I [...] w jakimś sensie to się udało. [...] Obserwowałem tych ludzi [...] Tłum doskonale wykształconych ekspertów [...] aż [...] przyszły igrzyska i stało się to, co się stało, a co przekraczało wyobrażenia.

W tym kontekście pewne zdziwienie mogą budzić liczne „cyrkowe” aluzje autora *Homo Ludens*.

Muzyka cyrkowa pojawia się w utworze kilkakrotnie, zaś kalejdoskopowa dynamika kolażu pozwala uznać, że ów „balet radiowy” (autorski podtytuł utworu) rozgrywa się raczej w namiocie niż w marmurowym gmachu. Co więcej, formalna logika „spektaklu cyrkowego” przeplata się w dziele z modelem „jarmarcznym”, który zdaje się nawet przeważać. Dlaczego tym razem Rudnik nie skomponował po prostu kolejnego „epitafium” czy „elegii”?

Pewne światło rzuca na tę kwestię (a także na stosunek Rudnika do konwenansów tzw. kultury wysokiej) kolejna wypowiedź w rozmowie z Solakiewicz:

[...] widziałem odpustowe piękno tego festynu [...] Potrzeby takich odpustów nie kwestionuję i nie budzi ona mojej odrazy [...] bo to nie jest celebra typu [...] marmurów teatru [...] bo tam jest sport, tam są dziewczyny, tam się biega, tam się człowiek poci [...] Tam przegrywa albo wygrywa [...] ja w sposób perwersyjnie okrutny cytuję w trzech językach przysięgę olimpijską, która jest czytana przez śliczne dziewczyny po angielsku, po francusku i po niemiecku. Gdzie się mówi o przyjaźni, wiecznej miłości, pięknie starożytnej Grecji [...] ale utwór kończy się skądś wyciętym słowem „finis”. [...] po tym fakcie zbrodni na igrzyskach powiedziałem sobie [...] i powiedziałem w tym utworze, że to koniec ruchu olimpijskiego. I słowo ciałem się stało, bo wiemy, że mniej więcej od tego okresu sportowcom-amatorom płaci się szmal. Wiemy, że się „flituje” dragami, wiemy, że się kupuje wyniki. [...] igrzyska teraz to jest układ. To jest umowa gangsterów na zapleczu. Już nikt się nie łudzi [...].

Wygląda więc na to, że Rudnik zastosował odniesienia do „spektaklu cyrkowego” oraz „jarmarku” absolutnie świadomie i celowo – jako swoistą dźwiękową projekcję wyjątkowej aury olimpiady, a zarazem jako pożegnalny hołd dla tego jedynego w swoim rodzaju „ludowego widowiska”. Owa – powracająca w kilku utworach naszego bohatera – tęsknota za „utraconym rajem” zbliża nas powoli do finalnej konstatacji na temat unikatowej i paradoksalnej kulturowej konstytucji Eugeniusza Rudnika, która być może zdecydowała w największym stopniu o oryginalności jego języka dźwiękowego. Zanim jednak do tego przejdziemy, czeka nas jeszcze trwająca zaledwie dwa akapity podróż transatlantycka.

Autoportret z Reichem i Cage'm (a jest tam też Attali)

Im głębiej przyglądamy się zwykle lekceważonym, formalnym aspektom twórczości Rudnika, tym silniej narzucają się analogie z amerykańską szkołą muzyki eksperymentalnej. Radiowe „spektakle cyrkowe”, a w większym jeszcze stopniu „jarmarki” wiele wspólnego mają z Cage'owskimi „muzycyrkami”¹¹, przenoszącymi

ideę kolażu ze sfery czysto estetycznej w domenę społeczną, a być może nawet ontologiczną. Najbardziej intryguje fakt, że sentyment Polaka za odchodzącymi formami masowej rozrywki doprowadził go do tych samych wniosków, do których Amerykanina skłoniła pogłębiona refleksja nad zaczerpniętymi z buddyzmu zen kategoriami „omnicentryzmu” oraz „interpenetracji”¹².

Druga transatlantycka analogia jest tyleż transparentna, co złudna. Otóż repetycyjność i transowość „parad wojskowych” Rudnika bez wątpienia zbliża je do klasycznych dzieł amerykańskiego minimalizmu, najbardziej wpływowego XX-wiecznego nurtu zachodniej muzyki klasycznej, opartego w dużym stopniu na doświadczeniach studia muzyki elektronicznej. Wszak „transformacja przez powtórzenie”, w szczególnej odmianie „przesunięcia fazowego”¹³, dała początek minimalizmowi Steve’a Reicha. Amerykański kompozytor kładzie jednak nacisk na naturalną ciągłość procesu muzycznego, którą porównuje do „odwrócenia klepsydry i obserwowania ruchu piasku w jej wnętrzu” czy „postawienia stopy na brzegu morza i oglądania, słuchania, odczuwania, jak fale stopniowo grzebią ją pod piaskiem”¹⁴. Takiej organicznej płynności próżno szukać w para-militarnych maszynach dźwiękowych Rudnika, których ruch zdaje się napędzać jakaś bezwzględna i totalitarna siła. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że źródłem owej różnicy mogą być diametralnie odmienne doświadczenia biograficzne (zarówno w sferze osobistej, jak i historycznej) obu twórców.

Życie i aktywność Eugeniusza Rudnika przypadły nie tylko na epokę wielkich XX-wiecznych totalitaryzmów, lecz także na czas tryumfu technologii reprodukcji dźwięku w procesie społeczno-ekonomicznej cyrkulacji muzyki. Jako niewątpliwy wirtuoz studia nagraniowego znalazł się w awangardzie tej rewolucji. Ale już jego wrażliwość i doświadczenia jako słuchacza związane były z zupełnie innym uniwersum – starszym nie tylko od rewolucji fonograficznej, lecz w ogóle od narodzin rynku muzycznego z figurą kompozytora, logiką prawa autorskiego i zjawiskiem utowarowienia muzyki. Mowa o uniwersum kultury oralnej, w którym muzyka, wolna jeszcze od merkantylnego zobowiązania oraz indywidualistycznej orientacji, pełniła przede wszystkim funkcje wspólnototwórcze. Rudnik-twórca należał więc do klubu Pierre’a Schaeffera, Glenna Goulda oraz Briana Eno. Rudnik-słuchacz tkwił natomiast w kosmosie Homera i Jana Gacy.

Najpełniejszy opis związków społeczno-ekonomicznego zaplecza muzyki zachodniej z jej kulturowym i politycznym znaczeniem przedstawił Jacques Attali w pracy *Bruits* (fr. hałas)¹⁵. Francuski ekonomista wydzielił trzy etapy rozwoju owej relacji. W fazie oralnej muzyka stanowi symulakrum „rytualnej ofiary”, kanalizując i sublimując społeczną przemoc (hałas). W fazie kapitalistycznej muzyka staje się obiektem rynkowej wymiany i zarazem „reprezentacją” rzekomej harmonii społecznej, zapobiegając po raz kolejny eskalacji

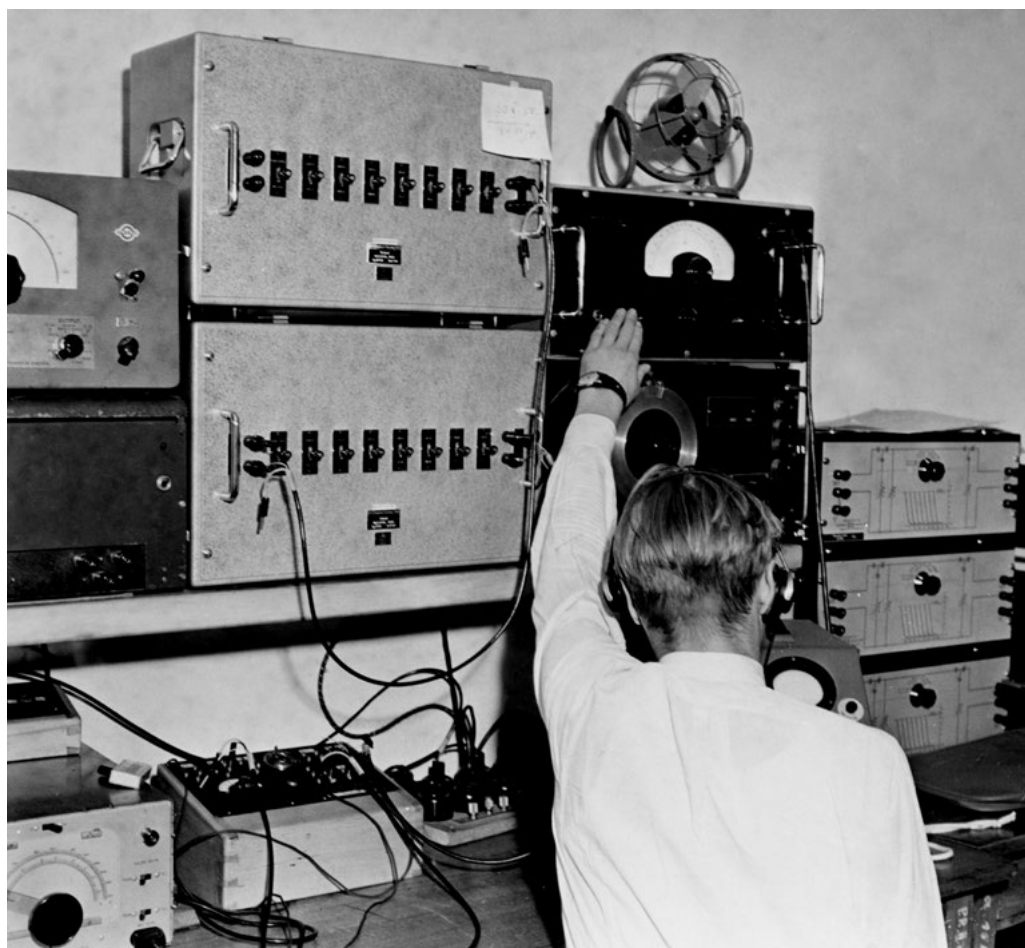
przemocy. Z kolei etap fonograficznego „powtórzenia” cechować ma tryumf prywatnej konsumpcji (i akumulacji) muzyki nad jej wspólnotowym oraz potencjałem. Co istotne, kluczowa rola muzyki w procesach sublimacji/pacyfikacji przemocy czyni z niej, według Attalego, zarówno znakomite zwierciadło aktualnych struktur społecznych, jak i potencjalną zapowiedź tych przyszłych. Jak w tym kontekście rozumieć można rozdarcie Rudnika pomiędzy uniwersum „rytualnej ofiary” a kosmosem „powtórzenia”? I jak wpływało ono na kanalizację przywoływanej przecież przez niego i problematyzowanej niemal w każdym utworze przemocy? Być może Rudnik znalazł się wśród „proroków” kolejnej, bliżej przez Attalego niezdefiniowanej fazy „komponowania”, w której muzyka kreowana ma być dla czystej twórczej satysfakcji, a granica między profesjonalistą i amatorem, muzykiem i słuchaczem zostaje zatarta? Jeśli estetykę i etykę samplingu oraz remiksu uznać za ucieleśnienie wizji Attalego – Rudnik zdaje się w nią znakomicie wpisywać. Ale to już temat na zupełnie inny esej.

Na koniec warto podkreślić, że paradoksalna (w pewnym sensie ahistoryczna) konstytucja muzyczna naszego bohatera stała się dla jego twórczości źródłem na wskroś indywidualnych formalnych, brzmieniowych i ekspresyjnych modeli, a jemu samemu pozwoliła być dźwiękowym eksperymentatorem, choć nigdy nie stał się do końca kompozytorem ani muzykiem. Śmiało można też zażytkować tezę, że Rudnik miał świadomość własnego paradoksu, czemu wyraz dał chociażby w przywoływanym już utworze *Ptacy i ludzie*. Zgodnie z tytułem kompozycja ta zdaje się mieć dwóch antagonistycznych bohaterów: Krzysztofa Pendereckiego oraz dialogującą z nim za sprawą studyjnej magii ludową garncarkę, której postać zwykło się interpretować jako alter ego samego autora. Co jednak, jeśli w tej autobiograficznej kreacji Rudnik postanowił swoim zwyczajem pozostać narratorem/bohaterem niewidzialnym? Ów polityczny dramat miałby wówczas trzech aktorów: reprezentującą uniwersum oralne garncarkę („nie mam już pamięci”, „sama z siebie się nauczyłam”), kompozytora „skodyfikowanej i urynkowanej harmonii” Krzysztofa Pendereckiego („a masz partyturę?”) oraz milczącego i wyalienowanego w laboratorium reprodukcji dźwięku Eugeniusza Rudnika. Czyżby to milczenie było w istocie wizjonerskim traktatem estetyczno-politycznym?

- 1 Niespełnionym prototypem stricte muzycznego ośrodka było wszak „studio eksperymentalne” Teatru Polskiego Radia, działające krótko na przełomie 1955 i 1956 roku.
- 2 „[...] Eisenstein – montaż atrakcji – zderzenie dwóch obrazów o treści na ogół przeciwstawnej (strajk, bydło –montaż przeciwności). Montaż skojarzeniowy – cmentarz, płacząca kobieta = wdowa. Montaż polifoniczny – krótkie kawałki, które integrują się w »obraz«. Pudowkin – montaż analogii – rusza lód, rusza lud. Montaż równoległy. Montaż refrenowy. Czarny romantyzm poetyzował ludzi, którzy muszą przegrać walkę o życie”. Tekst niepublikowany. Dostęp do rękopisu dzięki uprzejmości Bolesława Błaszczyka.
- 3 To (prawdopodobnie częściowo ironiczna) laurka dla Mirosława Hermaszewskiego, pierwszego Polaka, który odbył lot w kosmos.
- 4 Eugeniusz Rudnik: „Mnie na tym bardzo zależy, żeby pokazać przez głos ludzki człowieczą twarz jako taką – ze zmarszczkami, z nieułożonymi brwiami”. Za: *15 stron świata*, reż. Zuzanna Solakiewicz, zdj. Z.G. Portnoy, prod. Endrofina Studio, 2014.
- 5 Filip Lech, *Bolesław Błaszczyk: Od SEPR do punk rocka, czyli Polska epicentrum buntu* [WYWIAD], Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/boleslaw-blaszczyk-od-sepr-do-punk-rocka-czyli-polska-epicentrum-buntu-wywiad>, dostęp: 24.11.2020.
- 6 Eugeniusz Rudnik był absolwentem warszawskiego Liceum Korpusu Kadetów, studiował też w Wojskowej Akademii Technicznej, o czym szczegółowo pisze Bolesław Błaszczyk na stronach 17 i 18 niniejszej publikacji.
- 7 Dramatyczne dźwiękowe echa drugiej wojny światowej oraz Holokaustu zestawione zostają w tym utworze z „musztrą” szkolnej edukacji.
- 8 Tekst niepublikowany. Dostęp do rękopisu dzięki uprzejmości Bolesława Błaszczyka.
- 9 O technice tej opowiada on plastycznie w filmie dokumentalnym Zuzanny Solakiewicz pt. *15 stron świata*, op.cit. Jej istotą jest zapętlenie jednego lub (symultanicznie) kilku fragmentów nagrań i poddanie ich powolnym, stopniowym transformacjom (np. przez wzajemne modulacje lub po prostu desynchronizację).
- 10 Rozmowa przeprowadzona podczas prac nad filmem *15 stron świata* (2014). Jej obszernie fragmenty przeczytać można na stronach 175–194 niniejszej publikacji.
- 11 To niezdeterminowany utwór, którego istota sprowadza się do publicznego jednoczesnego wykonania w tej samej przestrzeni dużej liczby bardzo zróżnicowanych utworów muzycznych.
- 12 „W nieskończonej przestrzeni każda rzecz i każda istota ludzka znajduje się w centrum [...] wszystko porusza się we wszystkich kierunkach, przenika wszystko i jest przenikane przez wszystko” – tłum. MM („in All of Space each thing and each human being is at the center [...] all is moving out in all directions penetrating and being penetrated by every other”), John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- 13 Technika polegająca na jednoczesnym odtwarzaniu/wykonywaniu przez muzyka tego samego nagrania/tematu melorytmicznego w dwóch lub kilku różniących się nieznacznie tempach.
- 14 Steve Reich, *Muzyka jako stopniowy proces*, [w:] *Kultura dźwięku*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2010, s. 382–384.
- 15 Presses Universitaires de France, 1977.







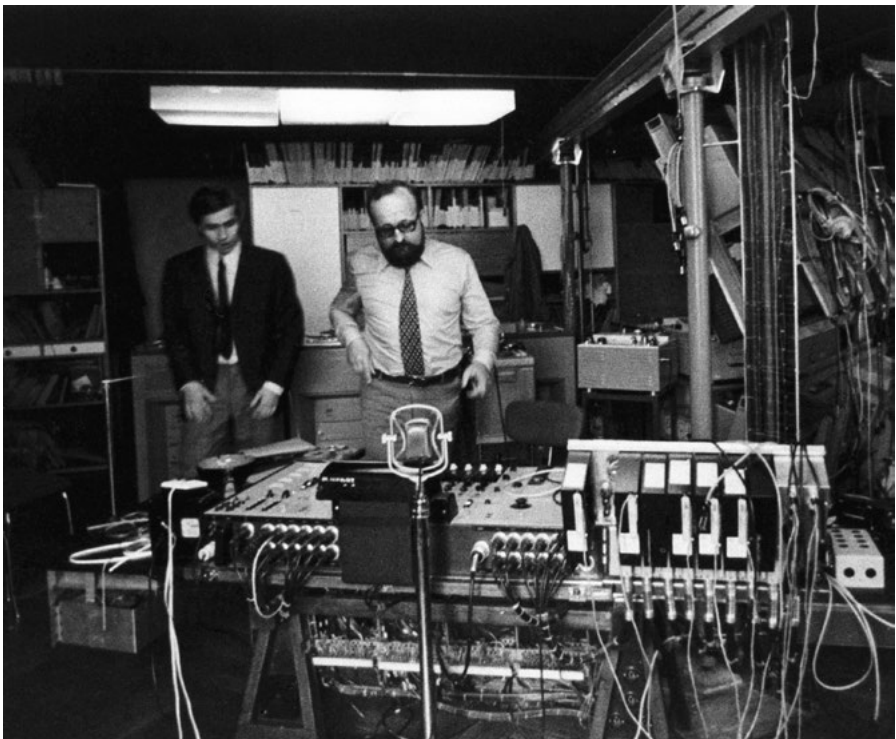




























15



16











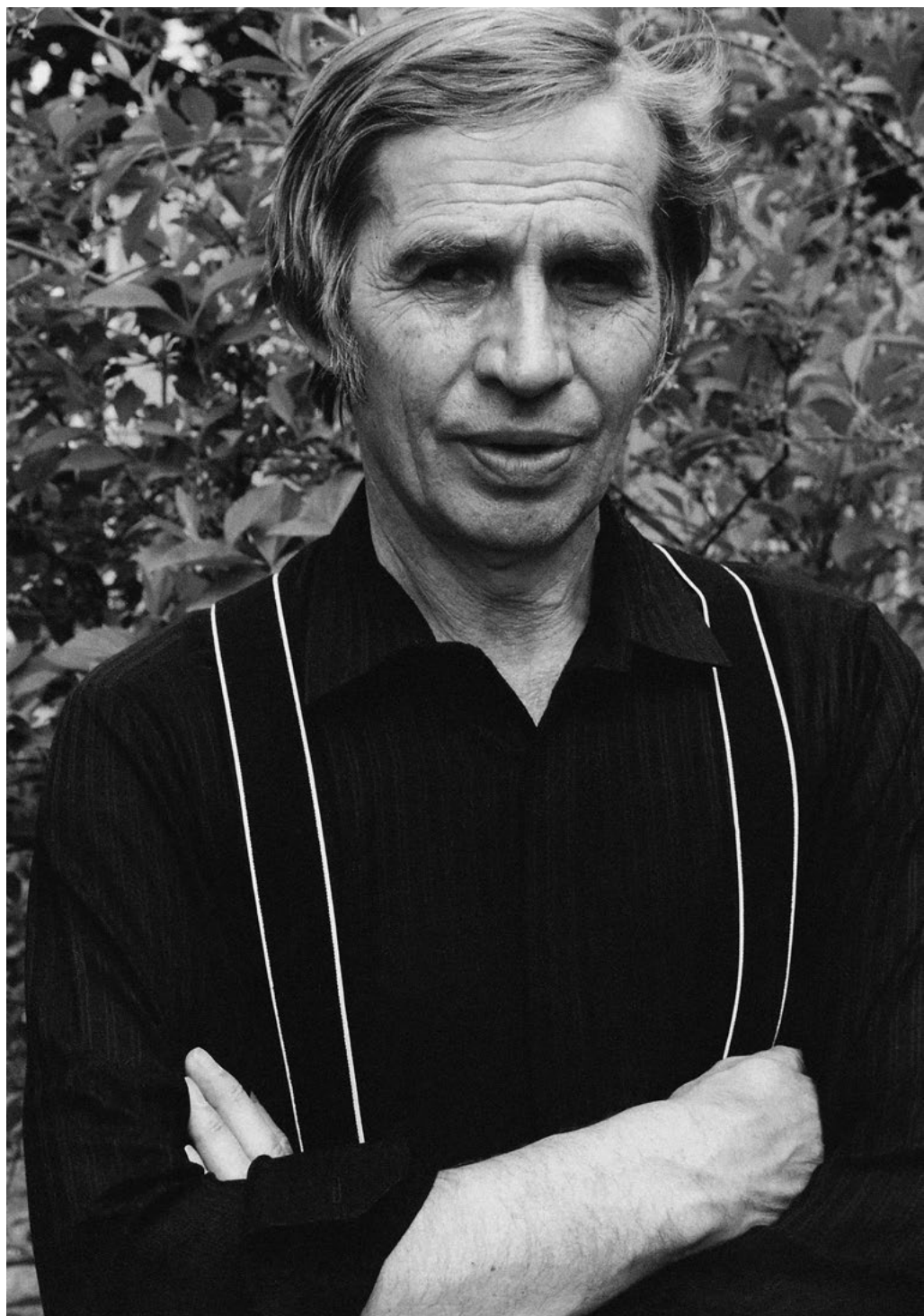














1

Eugeniusz Rudnik, ok. 1955 (dzięki uprzejmości rodziny)

2, 3

Eugeniusz Rudnik, nd (dzięki uprzejmości rodziny)

4, 5

Eugeniusz Rudnik podczas sklejania taśmy wg. partytury do utworu *Etiuda konkretna (na jedno uderzenie w talerz)* Włodzimierza Kotońskiego, ok. 1959 (dzięki uprzejmości rodziny)

6, 7

Eugeniusz Rudnik w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, 1962, fot. Zbigniew Kapuścik, Archiwum Muzeum ASP w Warszawie (dzięki uprzejmości Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie)

8, 9

Eugeniusz Rudnik sam oraz w towarzystwie Krzysztofa Pendereckiego w SEPR, połowa lat 60., fot. Andrzej Zborski (dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie)

10

Eugeniusz Rudnik, połowa lat 60. (dzięki uprzejmości rodziny)

11, 12

Włodzimierz Kotoński i Eugeniusz Rudnik w Apostelgymnasium, kwiecień 1967 (dzięki uprzejmości rodziny)

13

Eugeniusz Rudnik w SEPR, nd, fot. Mirosław Stankiewicz (dzięki uprzejmości Krystyny Stankiewicz i Anny Małgorzaty Stankiewicz)

14, 15, 16

Eugeniusz Rudnik i Wojciech Makowski, 15 lipca 1977, fot. Tadeusz Sudnik (dzięki uprzejmości autora)

17

Eugeniusz Rudnik we foyer podczas koncertu, nd

18

Eugeniusz Rudnik, listopad 1987, fot. Piotr Cieśla / Agencja Forum (dzięki uprzejmości autora)

19, 20

Eugeniusz i Daniela Rudnikowie podczas podróży, 1993

21

Eugeniusz Rudnik, początek lat 90. (dzięki uprzejmości rodziny)

22, 23

Eugeniusz Rudnik, koniec lat 90. (dzięki uprzejmości rodziny)

24

Koncert w kościele oo. Dominikanów, 17 listopada 2000 (dzięki uprzejmości rodziny)

25

Eugeniusz i Daniela Rudnikowie podczas wyrobu domowej kielbasy, 2001 (dzięki uprzejmości rodziny)

26

Eugeniusz Rudnik w SEPR, 2001 (dzięki uprzejmości rodziny)

27, 28, 29

Eugeniusz Rudnik w domu na wsi, nd (dzięki uprzejmości rodziny)

30

Eugeniusz Rudnik, fot. Magdalena Błaszczyk (dzięki uprzejmości autorki)

Eugeniusz Rudnik.

Kalendarium twórczości i realizacji

BOLESŁAW BŁASZCZYK

Niniejsze kalendarium opracowałem na podstawie dokumentów produkcyjnych muzyki oraz notatek kompozytora. Obejmuje ono chronologicznie – rok po roku, a w ramach danego roku alfabetycznie – kolejne tytuły prac, w których tworzeniu wziął udział Eugeniusz Rudnik. W ten sposób dokumentuję jego roczną aktywność. Zastosowałem przy tym konieczne rozróżnienie na „realizacje” i „kompozycje”. Pojęcie „realizacje” odnosi się do wszystkich produkcji, w których Rudnik realizował dźwięk, dokonywał deformacji gotowych materiałów lub też samodzielnie tworzył efekty brzmieniowe – nieraz całe struktury, które następnie były włączane do całości zapisu dźwiękowego i stawały się elementem autorskiego dzieła innego kompozytora. W wielu przypadkach zatem można mówić o współautorstwie artysty i fakt ten jest w niektórych spośród nich odnotowany w dokumentach produkcyjnych czy notatkach Rudnika.

Pod pojęciem „kompozycje” kryją się natomiast całkowicie autorskie dokonania Rudnika, samodzielnie skomponowane i zrealizowane techniką studyjną. W zależności od potrzeb zamawiającego w tej grupie znajdują się zarówno formy obszerne i złożone, autonomiczne i ilustracyjne, jak i zaledwie kilkusekundowe interwencje czy po prostu opracowania materiału dźwiękowego filmu.

W zestawieniu niniejszym wspomniano tylko powstający przez wiele dekad cykl pod tytułem *Miniatury*. Nie figurują tu tytuły poszczególnych miniatur. Są ku temu dwa powody: miniatury są niedatowane, a ponadto kompozytor stworzył ich tak wiele, że trudno je policzyć. Zresztą tylko część posiada tytuły, dodatkową więc trudnością jest rozstrzygnięcie, czy kompozytor traktował poszczególne z nich jako skończone formy czy może jako materiały do dalszego

strukturyzowania. W zestawieniu wyodrębniono tylko najwcześniejsze miniatury, opatrzone tytułem i datą powstania.

Poszczególne utwory z cyklu *Maszyny*, zaliczanego do miniatur, również nie znajdują się w poniższym opracowaniu. To samo dotyczy miniatur zgrupowanych przez kompozytora w 1995 roku w cykle: *Stany*, *Rytm* i *Kolaże*, a także materiałów utrwalonych na niedatowanych taśmach opatrzonych tytułami *Dźwiękorękopisy* i *Rękodźwiękopisy*. Pominęto również interwencje dźwiękowe komponowane przez Rudnika do Polskiej Kroniki Filmowej. Ich zestawienie wymagałoby wielu szczegółowych ustaleń, obecnie niemożliwych do przeprowadzenia z uwagi na ograniczenia w funkcjonowaniu archiwum WFD.

W obydwu grupach podaję niektóre podstawowe dane o utworze, przy czym:

- w grupie „realizacji są to:
 - a. w przypadku utworu autonomicznego – kompozytor;
 - b. w przypadku utworu teatralnego – autor dzieła, tytuł utworu/spektaklu, reżyser i miejsce danej inscenizacji;
 - c. w przypadku dzieła filmowego – tytuł, reżyser filmu, autor muzyki, nazwa producenta;
- w grupie „kompozycji” są to:
 - a. przy kompozycjach autonomicznych – tytuł
 - b. przy kompozycjach ilustracyjnych – te same parametry co w podpunktach b) i c) powyżej.

Jeśli nie podano inaczej – producentem danego nagrania jest Polskie Radio.

Podany rok realizacji i kompozycji może różnić się od roku podawanego przez innych kompozytorów czy autorów dzieła lub przez poszczególne jednostki produkcyjne – zespoły filmowe, teatry itd. Realizacja muzyki lub dźwięku przez Rudnika następowała bowiem czasami przed ostatecznym ukończeniem utworu autonomicznego, filmu czy prac nad spektaklem, stąd w niniejszym zestawieniu wiele tytułów nosi na przykład datę o rok wcześniejszą niż w innych dostępnych źródłach.

Niemal wszystkie gatunki oraz formy filmowe i telewizyjne mają tu swoją reprezentację – czołówki programów cyklicznych, sygnały, dźwiękowe logotypy, przerywniki, pozycje oświatowe, szkoleniowe, reklamowe, eksperymentalne, fabularne, dokumentalne i dokumenty inscenizowane, animacje, etiudy szkolne i seriale.

Autor dołożył wszelkich starań, aby poniższe kalendarium było wiarygodne i jak najpełniejsze, jednak z całą pewnością nie jest ono kompletne. Eugeniusz Rudnik przez ponad pół wieku swej aktywności twórczej i realizacyjnej

pozostawił niezliczoną ilość artystycznych śladów, które czekają jeszcze na swych odkrywców.

Bolesław Błaszczyk, 30 listopada 2020 r.

1958

— REALIZACJE 1958

- *Albo rybka*, reż. Hanna Bielińska, Włodzimierz Haupe, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. SMF
- Jerzy Sokorski, *Muzyczna opowieść niemalże o końcu świata*, opera radiowa
- *Spacerek staromiejski*, reż. Andrzej Munk, muz. Andrzej Markowski, prod. SMF
- *Wystawa abstrakcjonistów*, reż. Jerzy Kotowski, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. Se-Ma-For

1959

— REALIZACJE 1959

- Włodzimierz Kotoński – *Etiuda na jedno uderzenie w talerz*
- Bertold Brecht – *Kaukaskie kredowe koło*, reż. Irena Babel, muz. Paul Dessau, Teatr Powszechny, Warszawa
- *Lunapark*, reż. Władysław Nehrebecki, muz. Andrzej Markowski, prod. SFR
- *Milcząca gwiazda/Die Schweigende Stern*, reż. Kurt Maetzig, muz. Andrzej Markowski, prod. WFF, DEFA (realizacja wspólnie z K. Szlifirskim)
- Zbigniew Wiszniewski – *Neffru*, opera radiowa (realizacja wspólnie z J. Patkowskim)
- Roman Śliwonik – *Noc saksofonów pełna*, reż. Zbigniew Kopalko, muz. Zbigniew Wiszniewski, Teatr Polskiego Radia
- Zbigniew Wiszniewski – *Orfeusz*, ilustracja do programu, prod. TVP
- *Ozyrys*, reż. Stefan Janik, muz. Andrzej Markowski, prod. SMF
- *Pajacyk, piesek i płomień*, reż. Władysław Nehrebecki, muz. Andrzej Markowski, prod. SFR
- *Rysunki dzieci*, reż. Kazimierz Karabasz, muz. Andrzej Dobrowolski, prod. WFD
- *Spadochroniarze*, reż. Jerzy Kaden, muz. Zbigniew Wiszniewski, prod. WFD
- Jerzy Kielbiński – *Wprawka*

— **KOMPOZYCJE 1959**

- Friedrich Wolf – *Profesor Mamlock*, reż. Ida Kamińska, muz. Eugeniusz Rudnik, Maria Wytysińska, Państwowy Teatr Żydowski, Warszawa

1960— **REALIZACJE 1960**

- *Album Chagalla czyli jak samochód przestraszył się konia*, reż. Jan Bińczycki, muz. Benedykt Konowalski, teksty Bogusław Choiński, Jan Gałkowski, Klub „Stodoła”, Warszawa
- *Dojeżdżamy*, reż. Robert Stando, muz. Mieczysław Kowalski, prod. WFD
- *Dwa pieski*, reż. Władysław Nehrebecki, muz. Andrzej Markowski, prod. SFR
- William Shakespeare – *Hamlet*, reż. Tadeusz Aleksandrowicz, muz. Józef Patkowski, Krzysztof Szlifirski, Teatr Dramatyczny, Koszalin
- Jules Romain – *Knock czyli triumf medycyny*, reż. Erwin Axer, muz. Zbigniew Turski, Teatr Współczesny, Warszawa
- *Koncert wawelski*, reż. Jan Łomnicki, muz. Krzysztof Penderecki, prod. WFD
- Eugène Ionesco – *Morderca bez poborów*, reż. Jan Kreczmar, muz. Zbigniew Turski, Teatr Współczesny, Warszawa
- Bertold Brecht – *Nędza i strach III Rzeszy*, reż. Konrad Swinarski, muz. Krzysztof Szlifirski, Eugeniusz Rudnik, Państwowy Teatr Żydowski, Warszawa
- Eugène Ionesco – *Nosorożec*, reż. Zygmunt Hübner, muzyka Włodzimierz Kotoński, Teatr Wybrzeże, Gdańsk
- *Nowy Janko Muzykant*, reż. Jan Lenica, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. SMF
- Jean Cocteau – *Orfeusz*, reż. Jan Bratkowski, muz. Tadeusz Kaczyński, Teatr Współczesny, Warszawa
- *Pan Trąba*, reż. Jerzy Zitzman, muz. Władysław Nehrebecki, prod. SFR
- Andrzej Dobrowolski – *Passacaglia 40 z 5*
- *Strzelnica – rewia pantomimiczna*, część spektaklu *Gabinet osobliwości*, V program Teatru Pantomimy, reż. Henryk Tomaszewski, muz. Andrzej Markowski, Teatr Polski, Wrocław
- *Strzelnica*, reż. Henryk Tomaszewski, muz. Andrzej Markowski, Wrocławski Teatr Pantomimy, Wrocław
- *Trochę inny świat*, reż. Kazimierz Karabasz, muz. Andrzej Dobrowolski, prod. WFD
- Maria Konopnicka – *Z przeszłości. Tryptyk dramatyczny*, reż. Zbigniew Sawan, muz. Andrzej Dobrowolski, Teatr im. A. Węgierki, Białystok

1961

— REALIZACJE 1961

- *Balony*, reż. Stefan Janik, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SMF
- *Bazyliśzek*, reż. Lidia Serafinowicz, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SMF
- *Czarodziejska pałeczka*, reż. Stefan Szwakopf, muz. Jerzy Matuszkiewicz, prod. SMF
- Janina Dąbrowska – *Dotti-Koń*, reż. Aleksander Małachowski, Teatr Polskiego Radia
- *Generał i mucha*, reż. Jerzy Zitzman, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SFR
- *Historia fryzjera Vasco*, reż. Jerzy Kreczmar, muz. Zbigniew Turski, Teatr Współczesny, Warszawa
- *Historia żółtej ciżemki*, reż. Sylwester Chęciński, muz. Zbigniew Turski, prod. WFF
- Jean-Paul Sartre – *Ladacznica z zasadami*, reż. Ewa Bonacka, muz. Włodzimierz Kotoński, Teatr Narodowy, Warszawa
- *Maria Stuart*, reż. Andrzej Sadowski, muz. Andrzej Markowski, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Słowackiego, Koszalin
- *Maszyna*, reż. Daniel Szczechura, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. SFL
- Leon Kruczkowski – *Niemcy*, reż. Józef Wyszomirski, muz. Zbigniew Turski
- *Niezwykła kariera*, reż. Tadeusz Wilkosz, muz. Jerzy Matuszkiewicz, prod. SMF
- Eugène Ionesco – *Nosorożec*, reż. Wanda Laskowska, muz. Andrzej Markowski, Teatr Dramatyczny, Warszawa
- Krzysztof Penderecki – *Psalmus 1961*
- *Scyzoryk*, reż. Leszek Lorek, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SFR
- *Szklany wróg*, reż. Stefan Janik, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SMF
- *Taki jest świat Gabrielo*, reż. Janusz Star, muz. Andrzej Markowski, prod. WFO
- Hanna Januszewska – *Tygrysek*, reż. Leokadia Serafinowicz, muz. Krzysztof Penderecki, Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”, Poznań
- *Uprzejmi*, reż. Edward Musiałowicz, muz. Zbigniew Turski, prod. SMF
- Maria Georges Valentini – *Wielka gra w Elzenberg*, reż. Jerzy Rakowiecki, muz. Zbigniew Wiszniewski, Teatr Polskiego Radia
- *Wycieczka w kosmos*, reż. Krzysztof Dębowski, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SMF

— KOMPOZYCJE 1961

- *Robot i ja*, reż. Stanisław Szwakopf, prod. SMF

- Mojżesz Dłużnowski – *Samotny statek*, reż. Ida Kamińska, muz. Eugeniusz Rudnik, Maria Wytysińska, Państwowy Teatr Żydowski, Warszawa
- *Zegary*, prod. Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa

1962

— REALIZACJE 1962

- *Bezludna planeta*, reż. Krzysztof Dembowski, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SMF
- Zbigniew Wiszniewski – *Burleska*
- *Cybernetyk*, reż. Stefan Szwakopf, muz. Joachim Olkuśnik, prod. SMF
- Zbigniew Wiszniewski – *dB – Hz – Sek* (inny zapis: *dB, Hz, s*)
- *Don Juan*, reż. Jerzy Zitzman, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SFR
- Adam Mickiewicz – *Dziady*, muz. Zbigniew Turski, Państwowy Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, Katowice
- *Gorycz*, reż. Waław Wajser, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SMF
- *Helikopter*, reż. Władysław Nehrebecki, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. SFR
- *Igraszki*, reż. Kazimierz Urbański, muz. Andrzej Markowski, prod. Se-Ma-For
- *Imieniny Jacka*, reż. Edward Sturlis, muz. Jerzy Matuszkiewicz, prod. Se-Ma-For
- Max Gundermann – *Kilka minut*, reż. Janusz Warnecki, muz. Zbigniew Wiszniewski, Teatr Polskiego Radia
- *Labirynt*, reż. Jan Lenica, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. SMF
- Ingmar Bergman – *Malowidło na drzewie*, reż. Stanisław Hebanowski, Teatr „5”, Poznań
- *Materia*, reż. Kazimierz Urbański, muz. Andrzej Markowski, prod. SMF
- Andrzej Dobrowolski – *Muzyka na taśmę magnetofonową nr 1*
- Eugène Ionesco – *Nosorożec*, muz. Andrzej Markowski, Teatr Dramatyczny, Warszawa
- *Porwanie*, reż. Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wieczorkiewicz, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SMF
- Jerzy Broszkiewicz – *Prawdziwe przygody Lamuela Guliwera*, reż. Stefan Szlachtycz, PWSTiF, Łódź
- *Pułapka*, reż. Krzysztof Dębowski, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SMF
- Joanna Górczycka – *Roland Szalony*, reż. Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wieczorkiewicz, muz. Krzysztof Penderecki, Poznań Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”, Poznań
- Stanisław Grochowiak – *Szachy*, reż. Jacek Szczęk, muz. Augustyn Bloch, Teatr Powszechny, Warszawa

- Zbigniew Wiszniewski – *Trzy postludia elektroniczne*
- *Tu, gdzie żyjemy*, reż. Kazimierz Karabasz, Lidia Zonn, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. WFD
- *Wielka, większa, największa*, reż. Anna Sokołowska, muz. Andrzej Markowski, ZRF „Start”
- *Zacne grzechy*, reż. Mieczysław Waśkowski, muz. Adam Walaciński, prod. ZF „Kadr”

— KOMPOZYCJE 1962

- *XX-lecie PPR (Dwudziestolecie PPR)*, reż. Stefan Janik, muz. Józef Patkowski, Eugeniusz Rudnik, Krzysztof Szlifierki, prod. SMF

1963

— REALIZACJE 1963

- Aleksander Puszkina – *Borys Godunow*, reż. Henryk Szletyński, muz. Zbigniew Turski, Teatr Polski, Warszawa
- Fiodor Dostojewski – *Bracia Karamazow*, reż. Jerzy Krasowski, muz. Krzysztof Penderecki, Teatr Polski, Warszawa
- Krzysztof Penderecki – *Brygada śmierci*
- *Diabły*, reż. Kazimierz Urbański, muz. Andrzej Markowski, prod. WFD
- *Dick i jego kot*, reż. Tadeusz Wilkosz, muz. Zbigniew Turski, prod. Se-Ma-For
- Tomasz Sikorski – *Echa II (quasi improvisazione)* na 1, 2, 3 lub 4 fortepiany, taśmę i perkusję (1961–63)
- *Król Midas*, reż. Lucjan Dembiński, muz. Krzysztof Penderecki, prod. Se-Ma-For
- Eugène Ionesco – *Król umiera czyli ceremonie*, reż. Jerzy Kreczmar, muz. Zbigniew Turski, Teatr Współczesny, Warszawa
- *Kto tu mieszka?*, reż. Edward Sturlis, muz. Jerzy Matuszkiewicz, prod. Se-Ma-For
- Włodzimierz Kotoński – *Mikrostruktury*
- *Niebezpieczeństwo*, reż. Jerzy Kotowski, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. Se-Ma-For
- *Młynek do kawy*, reż. Jerzy Zitzman, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SFR
- *Moto-Gaz*, reż. Kazimierz Urbański, muz. Andrzej Markowski, prod. SMF
- *Pan Plastyk*, reż. Katarzyna Latałło, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. Se-Ma-For
- Valentin Silvestru – *Przygoda śrubki*, reż. Wojciech Wieczorkiewicz, muz. Krzysztof Penderecki, Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”, Poznań
- *Przygoda żabki*, reż. Wacław Wajser, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SFR

— **KOMPOZYCJE 1963**

- *Docent H.*, reż. Janusz Majewski, muz. Andrzej Kurylewicz, Eugeniusz Rudnik, prod. Se-Ma-For
- Aleksander Fredro – *Dożywocie*, reż. Jerzy Kreczmar, Teatr Współczesny, Warszawa
- *Miniatury: Czasy, Dwadzieścia lat później, Krasnoludki wbijają pale mostowe, Kulawa maszyna na dużej hali, czyli połoninie, Łokietek się boi, Lekcja, Maszyna „Szybki Bill”, Mikroinwencje, Płaczące maszyny, Przebicie Ewy, Przerywniki („Landrynki”)*
- *Polowanie na śnieguły, Sympozjum, Wesele Prozerpiny, Preludia („Dżuma”), Abstrakcja*
- *Deszcz*
- *Przyjaciel*, reż. Marek Nowicki, prod. Se-Ma-For
- *Sygnały drogowe*

1964— **REALIZACJE 1964**

- Georges Bernard Shaw – *Androkles i lew*, reż. Erwin Axer, muz. Zbigniew Turski, Teatr Współczesny, Warszawa
- Bohdan Drozdowski – *Ballada polska*, reż. Jerzy Krasowski, muz. Krzysztof Penderecki, Teatr Polski, Warszawa
- *Cień czasu*, reż. Jerzy Kotowski, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. Se-Ma-For
- *Gdzie jesteś Luizy*, reż. Janusz Kubik, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. Se-Ma-For
- *Hałas*, reż. Zofia Wdowkówna-Ołdak, muz. Piotr Hertel, prod. SMF
- Ernest Hemingway – *Komu bije dzwon*, reż. Jerzy Goliński, muz. Krzysztof Penderecki, Teatr Wybrzeże, Gdańsk
- *K.R. I/...*, reż. Władysław Forbert, muz. Andrzej Markowski, prod. WFD
- Alfred Jarry – *Kung Ubu*, reż. Michael Meschke, muz. Krzysztof Penderecki, Marionetteater, Sztokholm
- *Malarze gdańscy*, reż. Marian Ussorowski, muz. Krzysztof Penderecki, prod. WFO
- Stanisław Ignacy Witkiewicz – *Matka*, reż. Jerzy Jarocki, muz. Krzysztof Penderecki, Teatr Stary, Kraków
- *Na krakowskim Rynku*, reż. Kazimierz Urbański, muz. Andrzej Markowski, prod. WFD
- Jerzy Broszkiewicz – *Przychodzę opowiedzieć*, reż. Bronisław Dąbrowski, muz. Krzysztof Penderecki, Teatr im. J. Słowackiego, Kraków

— **KOMPOZYCJE 1964**

- *Dwie kompozycje bez tytułu*
- *PRL 64*, reż. Stefan Janik, muz. Włodzimierz Kotoński, Eugeniusz Rudnik, prod. SMF

1965

— **REALIZACJE 1965**

- *Etiuda sportowa*, reż. Andrzej Trzos, muz. Krzysztof Penderecki, prod. WFD
- *Głos ma prokurator*, reż. Włodzimierz Haupe, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. ZZRF „Studio”
- *Guliwer*, reż. Stefan Szlachtycz, muz. Andrzej Markowski, prod. WFO
- *Kat i Katarzyna*, reż. Katarzyna Latałło, muz. Waldemar Kazanecki, prod. Se-Ma-For
- *Korzeń*, reż. Witold Giersz, muz. Waldemar Kazanecki, prod. SMF
- Eugène Ionesco – *Lokatorzy*, reż. Zygmunt Hübner, muz. Lucjan Kaszycki, Teatr Stary, Kraków
- Andrzej Dobrowolski – *Muzyka na obój i taśmę magnetofonową*
- *Na krakowskim Rynku*, reż. Kazimierz Urbański, muz. Andrzej Markowski, WFD
- *Ostatnie zero*, reż. Alina Maliszewska, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. SMF
- *I Pawilon (Pierwszy pawilon)*, reż. Janusz Majewski, muz. Andrzej Kurylewicz, Eugeniusz Rudnik, prod. Se-Ma-For
- Jerzy Broszkiewicz – *Przychodzę odpowiedzieć*, reż. Erwin Axer, Teatr Współczesny, Warszawa
- *Pustynia*, reż. Janusz Kubik, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. SMF Se-Ma-For
- William Shakespeare – *Sławna historia o Troilusie i Kresydzie*, reż. Bohdan Korzeniewski, muz. Krzysztof Penderecki, Teatr Polski, Warszawa
- *Słodkie rytmy*, reż. Kazimierz Urbański, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SMF
- *Strach ma wielkie oczy*, reż. Robert Stando, muz. Tomasz Sikorski, prod. WFD
- *Taki jest świat, Gabrielo/Die Reise nach Kosmatom*, reż. Manfred Gussmann, Janusz Starr, muz. Andrzej Markowski, prod. WFO, DEFA Babelsberg
- *XIII baran (Trzynasty baran)*, reż. Zofia Oraczewska, muz. Waldemar Kazanecki, prod. SMF
- Tadeusz Różewicz – *Wyszedł z domu*, reż. Jerzy Jarocki, muz. Krzysztof Penderecki, Teatr Stary, Kraków

— **KOMPOZYCJE 1965**

- *Allegro vivace*, reż. Anatol Radzinowicz, muz. Henryk Klejne, Eugeniusz Rudnik, prod. Se-Ma-For
- *Karol*, reż. Daniel Szczechura, prod. Se-Ma-For
- *Kolaż*
- *Korzeń*
- *Lekcja*
- *Lekcja II*
- *Miniatury: Drugi dzwon, Krosna Gościemińskiej, Nitujemy na orbicie, Odpalamy..., Permutacje, Pierwszy dzwon, Rytmy, albo nasza szkapę nie domaga, Spiskowcy i strażę, Szermierka umarłych, W pracowni Mefista, W samo południe, Wesoły murarz (etiuda budowlana), Złom wieziemy, złom...*
- *Skalary – studium technologiczne*
- *Struktury* (36 przerywników dźwiękowych)
- *Struktury II* (muzyka ilustracyjna)
- *Trzynasty baran*, reż. Zofia Oraczewska, muz. Waldemar Kazanecki, Eugeniusz Rudnik, prod. SMF

1966— **REALIZACJE 1966**

- *Czar kółek*, reż. Kazimierz Urbański, muz. Krzysztof Penderecki, prod. SMF
- *Dwa koncerty*, reż. Wacław Wajser, muz. Waldemar Kazanecki, prod. SFR
- *Elektryfikacja*, reż. Jerzy Jaraczewski, muz. Waldemar Kazanecki, prod. WFD
- Andrzej Markowski – *Fantasmoskop* na taśmę i orkiestrę kameralną
- *Passacaglia na Kaplicę Zygmuntowską*, reż. Janusz Kubik, muz. Krzysztof Penderecki, prod. WFO
- *Kartoteka*, reż. Witold Giersz, muz. Waldemar Kazanecki, prod. SMF
- *Mały i duży*, reż. Stanisław Janik, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. SMF
- Tadeusz Różewicz – *Wyszedł z domu*, reż. Wanda Laskowska, muz. Włodzimierz Kotoński, Teatr Narodowy, Warszawa

— **KOMPOZYCJE 1966**

- *Dwa roczniki*, reż. Jerzy Dmowski, muz. Jerzy Maksymiuk, Eugeniusz Rudnik, prod. WFD
- *Laboratorium dźwięku*, reż. Jerzy Popiel-Popiołek, prod. WFO
- Natalia Gołębska – *Legendy Zodiaku*, reż. Natalia Gołębska, Michał Zarzecki, Państwowy Teatr Lalek „Miniatura”, Gdańsk

- *Nasz wiek XX*, reż. Witold Giersz, prod. SMF
- *Nr 00173*, reż. Jan Habarta, prod. SMF
- *Pan Armata*, reż. Janusz Kubik, prod. Se-Ma-For
- Tadeusz Borowski – *Pożegnanie z Marią*, reż. Jerzy Antczak, Teatr TVP
- *Refleks 0,23*, reż. Edward Skórzewski, prod. WFD
- *Wykres*, reż. Daniel Szczuchura, prod. Se-Ma-For

1967

— REALIZACJE 1967

- *Człowiek z gramofonem*, reż. Ryszard Słapczyński, muz. Waldemar Kazanecki, prod. SMF
- *En face*, reż. Jacek Sierociński, Janusz Wiktorowski, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. Se-Ma-For
- Włodzimierz Kotoński – *Klangspiele* na taśmę i czterech realizatorów dźwięku
- Dubravko Detoni – *Phonomorphia*
- *Potwór*, reż. Anatol Radzinowicz, muz. Waldemar Kazanecki, prod. Se-Ma-For
- *Ręce do góry*, reż. Jerzy Skolimowski, muz. Krzysztof Komeda Trzciński, prod. ZF „Syrena”
- *Tren zbója*, reż. Kazimierz Urbański, muz. Andrzej Markowski, prod. SMF

— KOMPOZYCJE 1967

- *Dixi*
- *Fobia*, reż. Julian Antoniszczak, prod. SMF
- Wsiewołod Kurdiumow – *Ilja Muromiec*, reż. Natalia Gołębska, Michał Zarzecki, Państwowy Teatr Lalek „Miniatura”, Gdańsk
- *Sygnal Studia Filmowego Tor*

1968

— REALIZACJE 1968

- Włodzimierz Kotoński – *En face* – wersja koncertowa muz. do filmu *En face*
- Stanisław Ignacy Witkiewicz – *Gyubal Wahazar*, reż. Wanda Laskowska, muz. Włodzimierz Kotoński, Teatr Narodowy, Warszawa
- *Je t'aime, je t'aime*, reż. Alain Resnais, muz. Krzysztof Penderecki, prod. Les Productions Fox Europa, Parc Film
- Arne Nordheim – *Ode to Light*
- Arne Nordheim – *Solitaire*

- *Sonata Belzebuba*. Andrzej Markowski, reż. Marian Ussorowski (pseudonim Marian Rawitt), muz. Andrzej Markowski, realizacja i udział aktorski Eugeniusz Rudnik, prod. WF Czołówka
- *Niebieska kula*, reż. Mirosław Kijowicz, muz. Zygmunt Konieczny, prod. SFR
- Arne Nordheim – Warszawa

— KOMPOZYCJE 1968

- *Hasło Korn*, reż. Waldemar Podgórski, muz. Eugeniusz Rudnik wspólnie z Waldemarem Kazaneckim, prod. ZZRF „Rytm”
- *Hobby*, reż. Daniel Szczechura, prod. Se-Ma-For
- *Leśne ścieżki* (tytuł roboczy *Kochajmy zwierzęta*), reż. Marian Ussorowski (pseudonim Marian Rawitt), muz., realizacja i udział aktorski Eugeniusz Rudnik, prod. WF Czołówka
- *Metamorfoza* (muzyka ilustracyjna)
- *Metamorfoza*, reż. Jerzy Kumala, prod. SMF
- *Miniatury*, reż. Mirosław Kijowicz, prod. SMF
- Bohdan Mazurek, Eugeniusz Rudnik, John Tilbury – *Shozyg* (wspólna kompozycja i wykonanie), realizacja Bohdan Mazurek, Eugeniusz Rudnik
- *Vox Humana*, prod. WDR

1969

— REALIZACJE 1969

- Szabolcs Esztényi – *Concerto na taśmę i fortepian*
- Zbigniew Penhersi – *Samson i Dalila*, opera radiowa
- *W stulecie urodzin Lenina* – opracowanie muzyczne do audycji

— KOMPOZYCJE 1969

- *Arlekin*, reż. Mirosław Kijowicz, prod. SMF
- *Autoportret 1877–1926*, reż. Wojciech Słowikowski, prod. WF Czołówka
- *Panopticum*, reż. Mirosław Kijowicz, prod. SMF
- *Potem na pewno*, reż. Ryszard Kuźniński, prod. SFR
- *Rondo*
- *W poszukiwaniu wolności*, prod. SMF
- *Wczoraj dziś jutro*, reż. Antoni Nurzyński, Jerzy Skrzepiński, muz. Waldemar Kazanecki, Eugeniusz Rudnik, prod. WFD

1970

— REALIZACJE 1970

- Włodzimierz Kotoński – *Aela*
- Arne Nordheim – *Lux et Tenebrae*
- Arne Nordheim, Eugeniusz Rudnik – *Osaka plus minus*, element instalacji w pawilonie skandynawskim Wystawy Światowej, Osaka, Japonia,
- Arne Nordheim – *Pace*
- *Pod niebem Warszawy*, reż. Roman Wionczek, muz. Andrzej Markowski, prod. WFD

— KOMPOZYCJE 1970

- *Gry*, reż. Grzegorz Lasota, prod. TVP
- Ernest Bryll – *Kurdesz*, reż. Janusz Warmiński, muz. Włodzimierz Kotoński, Teatr Ateneum, Warszawa
- Stanisław Ignacy Witkiewicz – *Matka*, reż. Claude Régy, Théâtre Récamier Paris, La Compagnie Renaud-Barrault
- *Muzyka do audycji reklamowej dla ZRK „Kasprzak”*
- *My*
- *Podróż*, reż. Daniel Szczechura, prod. Se-Ma-For
- *Teledyski 1 – 6*

1971

— REALIZACJE 1971

- Christer Grewin – *Dialogues*

— KOMPOZYCJE 1971

- *Cena wolności*, widowisko na zamku w Malborku, reż. Sture Balgård, scenariusz Andrzej Szczypiorski
- *Divertimento*
- *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro*, reż. Józef Robakowski, prod. Se-Ma-For
- *Prostokąt dynamiczny*, reż. Józef Robakowski, prod. Warsztat Formy Filmowej, PWSTiF
- *Słupy betonowe*, reż. Zbigniew Kamiński, prod. Se-Ma-For

1972**— REALIZACJE 1972**

- Krzysztof Penderecki – *Aulodia*
- Krzysztof Penderecki – *Ekecheiria*
- Krzysztof Penderecki – *Ekecheiria I*
- *Iluminacja*, reż. Krzysztof Zanussi, muz. Wojciech Kilar, prod. ZF Tor
- *Wesele*, reż. Andrzej Wajda, muz. Stanisław Radwan

— KOMPOZYCJE 1972

- *Akcja Czechowice*, reż. Marek Piasecki, prod. Ośrodek Postępu Technicznego Katowice, Zakład Produkcji i Usług Filmowych na zlecenie Zjednoczenia Przemysłu Rafinerii Nafty
- Zbigniew Bargielski, Eugeniusz Rudnik – *Alicja w krainie czarów*, opera radiowa
- Lewis Carroll – *Alicja w krainie czarów*, reż. Stanisław Ochmański, muz. Zbigniew Bargielski, Eugeniusz Rudnik, Teatr Lalki i Aktora, Lublin
- Edward Redliński – *Czworokąt*, reż. Ryszard Żuromski, Teatr Dramatyczny, Koszalin
- *Dywizjon 300*, reż. Wojciech Słowikowski, prod. WF Czołówka
- *Gra o minikomputer*, reż. Teodor Zubowicz, prod. TVP
- *Korytarz*, reż. Jerzy Kopczyński, prod. Se-Ma-For
- *Mobile*
- *Tomo-Sadowski*, reż. Milan Lubicz, prod. WF Czołówka
- *Wielkie regaty*, reż. Sergiusz Sprudin, muz. Zbigniew Turski, Eugeniusz Rudnik, prod. WFD

1973**— REALIZACJE 1973**

- Paul Heinz Dittrich – *Aktion – Reaktion. Phasen für solo plus elektronische Klänge*
- Paul Heinz Dittrich – *I – dur (etiuda elektroniczna)*
- Paul Heinz Dittrich – *Kammermusik II* na obój, wiolonczelę, fortepian i dźwięki elektroniczne
- *Scherzo*, reż. Krzysztof Nowak, prod. Se-Ma-For
- *Sędziowie. Tragedya*, reż. Konrad Swinarski, muz. Stanisław Radwan, prod. WFF
- *Wypracowanie nie na temat*, reż. Wacław Florkowski, muz. Henryk Kuźniak, prod. WFD

— **KOMPOZYCJE 1973**

- *Ostinato*
- Artur Marya Swinarski – *Powrót Alcesty*, Teatr Ludowy, Warszawa
- *Ready made*
- Bernard Kawka, Eugeniusz Rudnik – *Wokale*

1974

— **REALIZACJE 1974**

- Wilhelm Zobl – *Andere die Welt sie braucht es* – „przypowieść dla kompozytora i słuchacza”

— **KOMPOZYCJE 1974**

- *Brzytwą po szkle*, reż. Jerzy Kotowski, prod. Se-Ma-For
- *Etiuda monotematyczna*
- *Muzyka baletowa*
- *Nature morte avec l'oiseau*, prod. GMEB
- *Ring*
- *Ring II*
- *Sérénité*, wg Jarosława Iwaszkiewicza, reż. Krystyna i Michał Bogusławscy, prod. TVP
- *Sezon*, reż. Bogdan Dziworski, prod. WFO
- *Ostinato*, wersja czterokanałowa, prod. Institut voor Psychoacustica en Elektronische Muziek, Gandawa, Belgia
- *Kosmogonia*, reż. Danuta Adamska-Strus, prod. Se-Ma-For
- *Cień tamtej wiosny*, reż. Marek Piestrak, prod. WFF
- *Szopka wigilijna*, reż. Piotr Szulkin, prod. WFD
- *Mistrz świata*, reż. Marek Piestrak, Witold Rumel, prod. TVP
- *Spełnienie*, reż. Romuald Dobrzyński, prod. Poltel
- *Mysia wieża*, reż. Daniel Szczechura, prod. Se-Ma-For, współpraca z kinematografią włoską
- *Nic oryginalnego*, reż. Janusz Wiktorowski, muz. Włodzimierz Kotoński, prod. SFR
- *Mane-theke!-fares*, spektakl baletowy, reż. Jerzy Makarowski, Teatr Wielki, Warszawa
- *Środek drogi*, reż. Piotr Andrejew, prod. WFO
- *Trwanie*, reż. Ryszard Raduszewski, prod. SMF
- *Łódziej*, reż. Anna Minkiewicz, Teatr Polski, Warszawa
- *Zupa*, reż. Zbigniew Rybczyński, prod. Se-Ma-For
- *Żywy obraz*, reż. Krzysztof Nowak, prod. Se-Ma-For

1975

— REALIZACJE 1975

- *Cienie czasu*, reż. Stanisław Janicki, muz. Henryk Kuźniak, prod. WFO
- *Siódmy Zjazd PZPR*, reż. Mirosław Chrzanowski, Piotr Halbersztat, Janusz Kędzierzawski, prod. WFD
- Andrzej Markowski – *Sygnały na otwarcie obrad Sejmu PRL* (6 wariantów)

— KOMPOZYCJE 1975

- *Cena ryzyka*, reż. Piotr Andrejew, prod. WFO
- Julian Strykowski – *Czarna róża*, reż. Roman Kłosowski, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra
- *Człowiek człowiekowi*, reż. Tadeusz Roman, prod. Naczelna Redakcja Programów o Krajach Socjalistycznych TVP
- *Człowiek, który spopiełił organy*, reż. Krzysztof Riege, prod. TVP
- *Ćwiczenia z wytrzymałości*, reż. Wiesław Czubaszek, prod. TVP
- Christopher Marlowe – *Edward II*, reż. Ryszard Żuromski, Teatr Lubuski im. Kruczkowskiego, Zielona Góra
- *Gołębie Warszawy*
- *Lato z radiem* – przerywniki do audycji
- *...nie zginęła*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Nokturn*
- *Poślubny dzień*, reż. Krystyna i Michał Bogusławscy, muz. Eugeniusz Rudnik, Stanisław Syrewicz, prod. TVP
- *Mozaika*, reż. Janusz Polom, prod. Se-Ma-For
- *Muszla*, reż. Jerzy Kalina, prod. SMF
- *Obrazy Bartosza*, reż. Danuta Kępczyńska, muz. Waldemar Kazanecki, Eugeniusz Rudnik, prod. WF Czołówka
- *Pan Polny*, reż. Piotr Andrejew, prod. WFD
- *Pieśni*, reż. Grzegorz Lasota, muz. Mieczysław Karłowicz, Eugeniusz Rudnik, prod. WFD
- *Pięciobój nowoczesny*, reż. Bogdan Dziworski, prod. WFO
- Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik – *Po premierze* – sygnał do programu, prod. TVP
- *Redakcja rolna* – sygnały: *Na chłopski rozum*, *Dwa krótkie przerywniki*, *Twarzą w twarz*, prod. TVP
- *Rosnące krajobrazy*, reż. Krzysztof Dembowski, prod. SMF
- Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik – Sygnał wywoławczy TVP oparty na motywie z *Koncertu fortepianowego e-moll* Fryderyka Chopina

- Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik – Sygnały: TVP program I, TVP program I Program województw
- *Śniadanie na trawie*, reż. Stanisław Lenartowicz, prod. Se-Ma-For
- *Teatr ruchu program baletowy*, reż. Andrzej Żurowski (układy taneczne Jadwigi Jarzynówny-Sobczak do utworów *Dixi*, *Ready made*, *Wokale*), prod. TVP
- *Trawę wyrosnąć*, reż. Wojciech Solarz, muz. Eugeniusz Rudnik, Andrzej Trzaskowski, prod. TVP
- *Trochę*, serial animowany – 23 odcinki, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Trzydzieści lat później*, reż. Wojciech Słowikowski, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, prod. WF Czołówka
- *Tylko w niedzielę* – przerywniki do programu telewizyjnego, reż. Krystyna Bogusławska, prod. TVP
- *W górę*, reż. Wiesław Czubaszek, Stanisław Pieniak, prod. TVP
- *W poszukiwaniu dźwięku*, reż. Bożena Walter, prod. TVP
- *Witold Lutosławski*, reż. Aleksandra Padlewska, muz. Witold Lutosławski, Eugeniusz Rudnik, prod. TVP
- *Wystawa*, reż. Tadeusz Makarczyński, muz. Eugeniusz Rudnik, Henryk Kuźniak, Jerzy Maksymiuk
- *Zachowaj ciszę*, reż. Stanisław Pieniak, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik

1976

— REALIZACJE 1976

- Bogusław Schaeffer – *Missa elettronica*
- Czesław Wrzos – *Monada* (w ramach zajęć Studium Muzyki Elektronicznej w PWSM 1975/1976)

— KOMPOZYCJE 1976

- *Autocross*, reż. Marek Piestrak, prod. Poltel
- *Bal wszechczasów*, reż. Roman Dobrzyński, Elżbieta Śmiarowska, prod. Poltel
- *Boks*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Cisza*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Cztery poematy*
- *Drzewo*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Dźwig*, reż. Zbigniew Kuźmiński, prod. Poltel
- *Entliczek – Słowniczek*, program TVP
- *Epitafium dla Juana*, reż. Conrad Drzewiecki, Polski Teatr Tańca, Poznań

- *Fantazja*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Legendy opactwa sulejowskiego*, reż. Bohdan Mościcki, prod. WFO
- *Lektura*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *List*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Nasz człowiek*, reż. Krzysztof Kieślowski, muz. Eugeniusz Rudnik, Stanisław Radwan
- *Ni to z legendy ni to z pamięci*, reż. Romuald Dobrzyński, muz. Eugeniusz Rudnik, Janusz Kruk (zespół Dwa Plus Jeden), prod. TVP
- *Odezwij się*, reż. Ryszard Żuromski, prod. Poltel
- *Piramida Hopsa*, reż. Krystyna Bogusławska, prod. TVP
- *Trochę dobrosąsiedzkich stosunków*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Poślubny dzień*, reż. Krystyna i Michał Bogusławscy, muz. Eugeniusz Rudnik, Stanisław Syrewicz, prod. WFD dla TVP
- *Punktualność*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Służbista*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Śnieg*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Wiersz*, reż. Andrzej Barański, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, prod. WFO
- *Wzorowa obsługa*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Zagrożenie*, reż. Waław Florkowski, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, prod. ZF Profil
- Aleksander Wampitów – *Zeszłego lata w Czulimsku*, reż. Andrzej Mako-wiecki, Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego, Zielona Góra
- *Zieleń*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- Jeane Racine – *Brytannik*, reż. Piotr Piaskowski, Lubuski Teatr im. L. Krucz-kowskiego, Zielona Góra
- *Zraz*, reż. Krzysztof Dembowski, prod. SMF

1977

— KOMPOZYCJE 1977

- *Biohazard*, reż. Janusz Kubik, muz. Piotr Marczewski, Eugeniusz Rudnik, prod. ZF Tor
- *Bitwa pod Cedynią*, reż. Krzysztof Riege, prod. Poltel
- *Cyrk*, reż. Jerzy Gruza, prod. TVP
- *Cztery*, reż. Stefan Janik, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, prod. SMF
- *Do granic samego siebie*, reż. Witold Rumel, prod. Poltel
- *Głód*, reż. Ryszard Raduszewski, prod. Polfilm
- *Jak dla komputera*, reż. Romuald Dobrzyński, prod. Poltel, koproduk-cja z telewizją szwedzką

- Edward Redliński – *Tacy jak my*, reż. Marek Piestrak, Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego, Koszalin
- *Nie pij tyle*, reż. Romuald Dobrzyński, prod. TVP
- *Plamy na słońcu*, reż. Józef Gębski, prod. WFD
- *Portret*, reż. Stanisław Lenartowicz, prod. Se-Ma-For
- *Powrót do Wilanowa*, widowisko plenerowe „światło i dźwięk”, Pałac w Wilanowie, Warszawa
- *Problem*, reż. Daniel Szczuchura, prod. Se-Ma-For
- *Ready made'77*
- *Rozkład zajęć*, reż. Stanisław Lenartowicz, prod. Se-Ma-For
- *Safari*, reż. Zbigniew Szymański, prod. SFA
- *Sprawa Mentena*, reż. Stanisław Trzaska, prod. Poltel
- *Stop*, reż. Ryszard Raduszewski, prod. Polfilm
- *Szkic do portretu trzydziestolatka*, reż. Ryszard Raduszewski, prod. Polfilm
- *Tolerancja*, reż. Ryszard Raduszewski
- *Zwiastowanie*, reż. Lech Majewski, muz. Janusz Hajdun, Eugeniusz Rudnik, prod. WFF
- *Szwedzkie parametry*, reż. Romuald Dobrzyński, prod. TVP
- *TVP w Laponii*, reż. Romuald Dobrzyński, prod. TVP
- *Ion Druce – Największa świętość*, reż. Ryszard Żuromski, Teatr Płocki, Płock

1978

— REALIZACJE 1978

- Bengt Emil Johnson, *Vittringar* („As 'In Time' Goes By...")
- Hans-Karsten Racke – *Biotron*

— KOMPOZYCJE 1978

- *Drugi dom*, reż. Andrzej Barański, prod. WFO
- *Gołębie Warszawy* (również jako *Ptaki Warszawy*), widowisko plenerowe
- *Herr seines Feldes*, muzyka do filmu, prod. Musikverlag H. Wewerka, Monachium, RFN
- *Król w szafie*, reż. Roman Załuski, prod. TVP
- *Nawet w niedzielę*, reż. Piotr Andrejew, prod. WFD
- *Palimpsest*, reż. Ryszard Raduszewski, prod. Polfilm
- *Pogłosy*, utwór radiowy wg poematu Stanisława Piskorza *Pogłosy*, reż. Jerzy Tuszewski
- *Polak melduje z kosmosu*, audycja radiowa, reż. Andrzej Żmijewski
- *Przerywniki świąteczne 78*, reż. Krystyna Bogusławska, Jacek Hohensee, prod. TVP

- *Recordissimo*, reż. Józef Gębski, prod. SMF
- *Test Pilota Pirxa*, reż. Marek Piestrak, muz. Arvo Pärt, Eugeniusz Rudnik, prod. PRF Zespoły Filmowe, Tallinfilm (ZSRR)
- *Upijanie*, reż. Ryszard Raduszewski

1979

— REALIZACJE 1979

- *Bezpośrednie połączenie*, z cyklu *Sytuacje rodzinne*, reż. Juliusz Machulski, muz. Henryk Kuźniak
- Paweł Szymański – *La Folia*, realizacja wspólnie z Bohdanem Mazurkiem

— KOMPOZYCJE 1979

- *Czułe miejsca*, reż. Piotr Andrejew, prod. ZF Kadr
- *Etude de l'aspirine parisienne*, prod. INA GRM
- *Gdzieś w górach*, prod. Sportfilm
- *Kantata Polska*
- *Klincz*, reż. Piotr Andrejew, muz. Lech Brański, Eugeniusz Rudnik, prod. ZF Kadr
- *Kronika 21*, reż. Witold Rumel, prod. Sportfilm
- *Moulin diabolique*, prod. INA GRM
- *Nous*, wersja francuska kompozycji *My*
- *Ourselves*, wersja angielska kompozycji *My*
- *Przy złotym wieńcu kładę swą pieśń* – muzyka do programu rozrywkowego *Studio Rozrywki* w hotelach „Victoria” i „Bristol” w Warszawie, reż. Ryszard Kubiak, prod. ZPR
- *We dwoje*, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, reż. Marek Wałaszek, prod. WFO
- *Wir*, wersja niemiecka kompozycji *My*
- *Wypracowanie*, reż. Andrzej Barański, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, prod. WFO

1980

— REALIZACJE 1980

- Arne Nordheim – *Puznor*
- Vlastimir Nikolovsky – *Etiuda*

— KOMPOZYCJE 1980

- *Anna i wampir*, reż. Janusz Kidawa, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, prod. ZF Silesia
- *Bitwa pod Warną*, reż. Romuald Dobrzyński, prod. Poltel
- Ireneusz Iredyński – *Dacza*, reż. Stanisław Pieniak, Teatr Polski, Warszawa
- *Dzień karawany*, reż. Marek Piestrak, prod. Poltel
- *Gdy nad Anną niebo gorzało*, reż. Romuald Dobrzyński, prod. ZF Silesia
- *Gorzkie żale w dozorcówce*, reż. Ryszard Żuromski, Teatr Dramatyczny, Gdynia
- *Judaica polskie*, reż. Witold Zadrowski, prod. Interpress Film
- *Krzyżem i mieczem*, widowisko plenerowe „światło i dźwięk”, prod. Muzeum Zamkowe w Malborku, Zamek Krzyżacki, Malbork
- *Magazynier*, reż. Marek Piestrak, prod. Poltel
- *Megality*, reż. Andrzej Barański, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, prod. WFO
- *Na początku był piasek*, reż. A. Jurga, prod. TVP, MTV (nazwa państwowej telewizji fińskiej), Finlandia
- *Ocalałe z ognia*, reż. Witold Zadrowski, prod. Interpress Film
- *Odpocząć za metą*, reż. Witold Rumel, prod. WFD
- *Olimpijskie obiekty Moskwy*, reż. Zbigniew Kupczyk, prod. Sportfilm
- Eugeniusz Rudnik, Ryszard Szeremeta – *O aggio all'anonimo*
- *Panienki*, reż. Jarosław Kusza, prod. WFF
- *Północna ściana*, reż. Marek Piestrak, prod. Poltel
- Jerzy Bieniecki, Witold Zadrowski – *Replika – opowieści nie tylko polskie*, słuchowisko radiowe, reż. Witold Zadrowski
- *Statysta*, reż. Marek Wałaszek, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, prod. SFR
- *Tryptyk – pamięci Franco Evangelisti*

1981

— KOMPOZYCJE 1981

- *Ciesielstwo*, reż. Krystyna Mokrosińska, prod. TVP
- Jerzy Tuszewski – *Festung Breslau*, słuchowisko radiowe
- *Konkurs*, reż. Anna Jurasz, prod. WFD
- *Kowalstwo*, reż. Krystyna Mokrosińska, prod. TVP
- Jerzy Tuszewski – *Leda z łabędziem*, słuchowisko radiowe
- *Ołowiany tor*, reż. Witold Rumel, prod. WFD
- *Pośpiech*, reż. Krzysztof Dębowski, prod. SMF
- *Przypadek*, reż. Krzysztof Kieślowski, prod. ZF Tor

- *Ptak nie ptak*, reż. Edward Sturlis, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, prod. Se-Ma-For
- *Struktury drewna*, reż. Krystyna Mokrosińska, prod. TVP
- *Synowie Hefajstosa*, reż. Krystyna Mokrosińska, prod. TVP
- *Witkacego twarz wielokrotniona*, reż. Grzegorz Dubowski, prod. Poltel
- *Wyrok*, reż. Krzysztof Riege, prod. TVP
- *Wawelska opowieść*, reż. Tadeusz Makarczyński, muz. Eugeniusz Rudnik, Andrzej Markowski, prod. WFD

1982

— KOMPOZYCJE 1982

- *Berceuse*, prod. GMEB
- *Dlouhá bílá stopa*, tytuł polski: *Długi biały ślad*, reż. Petr Tuček, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, prod. Poltel, koprodukcja z TV czeską
- *Dobrowolska poezja konkretna*
- *Dwie lekcje języka niemieckiego*, reż. R. Dobrzyński, prod. Poltel, WDR
- *Elegia – ofiarom wojny*
- *Elegy to the victims of the war*, wersja angielska kompozycji *Elegia – ofiarom wojny*
- *Hej kolęda, kolęda, czyli Wigilia w Łukowej*, reż. Jerzy Tuszewski, audycja radiowa
- *Obrabiarka*, reż. Jerzy Kalina, prod. SMF
- *Psalmus*, reż. Krystyna i Michał Bogusławscy, muz. Krzysztof Penderecki, Eugeniusz Rudnik, prod. Poltel
- *Sceny z Powstania Warszawskiego*, reż. Tadeusz Makarczyński, muz. Henryk Kuźniak, Eugeniusz Rudnik, prod. WFD

1983

— KOMPOZYCJE 1983

- *Gdzie Bug i Liwiec ku sobie płyną*, reż. Romuald Dobrzyński, prod. Poltel
- *Grossaktion Warschau 1943 albo niezwykła wojna niemiecko-żydowska*, słuchowisko radiowe, reż. Jerzy Tuszewski
- *Piekielny młyn*, reż. Krzysztof Riege, prod. TVP
- *Skarżynscy*, reż. Andrzej Matynia, prod. Poltel
- *Tam gdzie Liwiec się z Bugiem łączy*, reż. Romuald Dobrzyński, prod. TVP
- *Według Judasza*, reż. Andrzej Tomecki, opieka artystyczna – Zbigniew Zapasiewicz, Teatr na Targówku, Warszawa
- *Z czego Janów Podlaski słynie*, reż. Romuald Dobrzyński, prod. Poltel

- *Zagłada – Warszawskie Getto, kwiecień 1943*, audycja radiowa, reż. Jerzy Tuszewski, Andrzej Gass

1984

— KOMPOZYCJE 1984

- *Długosz*, reż. Krystyna Bogusławska, prod. TVP
- *Kamienne epitafium – pamięci księdza Jerzego Popiełuszki*
- *Rio Grande*, reż. Cezary Pawłowski, prod. Poltel
- *Siedem życzeń*, reż. Janusz Dymek, prod. Poltel
- *Szkic do portretu Mistrza*

1985

— KOMPOZYCJE 1985

- *Homo ludens – balet radiowy nie pozbawiony elementów autobiografii*
- *Łódź starożytna*, reż. Michał Nekanda-Trepka, prod. WFO
- *Odyseusze*, reż. Krzysztof Baranowski, prod. Poltel
- *Okruchy wojny*, reż. Andrzej Barszczyński, Jan Chodkiewicz, prod. ZF Profil
- *Serdeczne pozdrowienia*, reż. Helena Dąbrowska-Torres, prod. PWSTiF
- *Wojna między wojnami*, reż. Andrzej Barszczyński, Jan Chodkiewicz, prod. WFF

1986

— KOMPOZYCJE 1986

- *Big-bang*, reż. Andrzej Kondratiuk, prod. Poltel
- *Hydraulik*, reż. Anna Maria Farat, prod. SMF
- *Klej*, reż. Jan Steliżuk, prod. SMF
- *Otto Schimek*, słuchowisko radiowe, reż. Jerzy Tuszewski, prod. Sender Freises Berlin
- *Petrobaltic*, prod. Interpress Film
- *Plan ogólny*, reż. Stanisław Szwakopf, prod. SMF
- *Podzwonne – pamięci Andrzeja Markowskiego*
- *Christoph Hein – Prawdziwe dzieje A Ku*, reż. Bogdan Słoński, Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole
- *Wachta na Bałtyku*, reż. Andrzej Radomiński, prod. Interpress Film
- *Wideofon*, prod. TVP
- *Wodowanie*, reż. Leszek Galewicz, prod. SMF

1987**— KOMPOZYCJE 1987**

- *Akt-Orka II, Akt-Orka III*, spektakle multimedialne na podstawie tekstów Helmuta Kajzara, reż. Piotr Lachmann, Lothe Lachmann Theater, Videoteatr POZA
- *Alicja*, reż. Andrzej Kondratiuk, prod. TVP
- *Czas sępa*, reż. Zofia Oraczewska, prod. SMF
- *Dominikanin w ostrogach*, reż. Grzegorz Dubowski, prod. Poltel
- *Duodram*, reż. Andrzej Kondratiuk, prod. TVP
- *Gołąbek*, reż. Zofia Oraczewska, prod. SMF
- *Kajzar – Fragmenty*, spektakl multimedialny do tekstów Helmuta Kajzara, reż. Piotr Lachman, Centrum Sztuki Studio, Warszawa
- *Knapp*, reż. Maria Mrozek, prod. Poltel
- *Le Chant d'Amour et de Mort du Cornette Christophe Rilke*, reż. Serge Papeux, Theatre de l'Esprit Frappeur, Bruksela
- *Mistrz życia*, reż. Grzegorz Dubowski, prod. Poltel
- *Palma*, reż. Andrzej Kondratiuk, prod. TVP
- *Spione, Agenten, Soldaten*, audycja radiowa, prod. Sender Freies Berlin, RFN
- *Spotkanie z Rapperswilem*, reż. Grzegorz Dubowski, prod. Poltel
- *Świat według Sutora*, reż. Krzysztof Juśkiewicz, prod. Poltel
- *Umarły dom*, reż. Krystyna Bogusławska, prod. Poltel

1988**— KOMPOZYCJE 1988**

- Hans Christian Andersen – *Brzydkie kaczątko*, reż. Marek Chodaczyński, Teatr Lalek „Baniałuka”, Bielsko-Biała
- *Guernica*, reż. Marek Lewandowski, prod. TVP
- *Jacek i Małgosia albo opowieść o miłości i śmierci*, reż. Romuald Dobrzyński, prod. TVP
- *Klub Szóstego Kółka*, sygnał dźwiękowy jednego z segmentów programu *Akademia Zdrowego Ducha*, prod. TVP
- *Listy z nieba*, reż. Hanna Kramarczuk, prod. TVP
- *Niebo w herbie*, reż. Ryszard Raduszewski, prod. SMF
- *Sygnał dźwiękowy Redakcji Sportu i Rekreacji TVP*, prod. TVP
- *Szycha*, reż. Jerzy Kalina, prod. SMF

1989

— KOMPOZYCJE 1989

- *Gilotyna DG*, tytuł w języku francuskim: *Guillotine DG*
- *Guernica*, druga wersja, reż. Marek Lewandowski, prod. TVP
- *Magazyn Katolicki*, reż. Andrzej Jurga, prod. TVP
- *Modern music. Pejzaż z ptakiem*, reż. Krystyna Bogusławska, prod. TVP
- *Odżyję, aby rzec, że słońce świeci*, reż. Barbara Sałacka, prod. TVP
- *Rzeczpospolita samorządna*, reż. Ryszard Raduszewski, prod. TVP

1990

— KOMPOZYCJE 1990

- *A pamięć jest w nas. Deportacja*, reż. Tamara Sołonieicz, prod. TVP
- *Annus miraculi*, prod. SWF
- *Dotyk*, reż. Wiesław Jonasz, prod. Przedsiębiorstwo Zagraniczne „Odeon”
- *Droga*, reż. Andrzej Matynia, prod. TVP
- *Umieranie rzeki*, reż. Stanisław Trzaska, prod. TVP
- *Urodzeni nad Wisłą*, reż. Łukasz Zadrzyński, prod. PWSTiF
- *Via crucis – epitafium poświęcone pamięci polskich oficerów zamordowanych w kwietniu i maju 1940 roku przez NKWD i pogrzebanych we wsi Katyń koło Smoleńska*

1991

— KOMPOZYCJE 1991

- *Marian Kołodziej*, reż. Andrzej Matynia, prod. TVP
- *Opus sacrum*, reż. Antoni Dzieduszycki, prod. Skorpion Art
- *Przerywnik muzyki poważnej*, reż. Krystyna Bogusławska, prod. TVP
- *Rozregulował się czas*, reż. Krystyna Bogusławska, prod. TVP
- *Zapis z przeszłości, zapisane na taśmach*, reż. Stanisław Trzaska, prod. Poltel

1992

— KOMPOZYCJE 1992

- *Akademia Polskiego Filmu* – sygnał programu, prod. TVP
- *Albowiem sędzia był garbaty* – radiowa opera buffa

- *Impresje według Leśmiana*, reż. Waldemar Stroński, prod. TVP
- *Jan Lebenstein*, reż. Elżbieta Sitek, prod. TVP
- *Kino polskich filmów*, sygnał cyklu projekcji filmowych, Warszawski Ośrodek Kultury, Warszawa
- *Pan Jezus niewierzących*
- *Poezjo jakie twoje imię*, reż. Dorota Ceran, prod. TVP
- *Przegląd Kronik Filmowych* – sygnał programu, prod. TVP
- *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy*, słuchowisko radiowe, reż. Maria Brzezińska, Eugeniusz Rudnik
- *Ptacy i ludzie – etiuda koncertowa na czworo artystów, troje skrzypiec, dwa słowniki, nożyczki i garncarkę ludową*
- *Silence du Rouge*, reż. Michel Jakar, prod. La Chambre d'Ecoute, RTBF
- *Smutku wesolek – istnienia Leśmianem*, reż. Cezary Morawski, prod. TVP
- *Tama 1984–1991*, reż. Jerzy Kalina, prod. Studio Filmowe Wir

1993

— KOMPOZYCJE 1993

- *Ja i moi sędziowie*, prod. TVP
- Zbigniew Herbert – *Jaskinia filozofów*, słuchowisko radiowe, reż. Janusz Kukuła
- *Kartki z podróży*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. TVP
- *Kiedyś pomiędzy i teraz* – Wiesław Szamborski, reż. Franciszek Kuduk, prod. TVP
- *Pamięć o sześciu milionach*, reż. Jan Jankowski, prod. TVP
- Zbigniew Herbert – *Rekonstrukcja poety*, słuchowisko radiowe, reż. Andrzej Zakrzewski

1994

— KOMPOZYCJE 1994

- *Akademia zbrodni*, reż. Waldemar Karwat, prod. TVP
- *Dama Kameliowa*, reż. Jerzy Antczak, prod. TVP
- *I będzie jako drzewo*, reż. Tadeusz Arciuch, prod. TVP
- *Listy niewysłane*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. TVP
- Thierry Genicot, Eugeniusz Rudnik – *Nooit nog nu* – balet do utworu *Suite electroacustique en vieux style*, choreografia Veerle Bakelants, prod. RTBF

- *Pani Helena*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. TVP
- *Panichida – pamięci Jerzego Bienieckiego*
- *Piłkarska kadra czeka*, prod. TVP
- Thierry Genicot, Eugeniusz Rudnik – *Pourquoi Cocteau – epitafium na śmierć Wielkiego Aktora Georges Genicot*, prod. RTBF
- *Powstanie Warszawskie w dokumentach*, reż. Witold Zadrowski, prod. TVP
- Thierry Genicot, Eugeniusz Rudnik – *Suite electroacustique en vieux style*, prod. RTBF
- *W każdą pierwszą niedzielę*, reż. Barbara Sałacka, prod. TVP

1995

— KOMPOZYCJE 1995

- *Annus mirabilis*
- *Diewuszka, wasze dokumenty*
- *Kapliczka*, prod. TVP
- *Listy napisane*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. Studio Kamera, Łomża
- *Magazyn katolicki*, prod. TVP
- Elżbieta Gross-Ostrowska, Eugeniusz Rudnik, Jerzy Tuszewski – *Miecz wzniesiesz albo tarczę*, słuchowisko radiowe, reż. Jerzy Tuszewski
- *Od świtu do nocy*, reż. Artur Skonieczny, prod. TVP
- *Obłąd*, słuchowisko radiowe, reż. Janusz Kukuła, scenariusz: Janusz Kraśński na podstawie powieści Jerzego Krzysztonia
- *Sejmograf*, prod. TVP
- *Sekunda wielka – mała suita dokumentalna dla dorosłych*
- *Thème: G-M-E-B*

1996

— KOMPOZYCJE 1996

- *Dni tworzenia – dni zagłady*, reż. Mariusz Malec, prod. TVP
- Tadeusz Rózewicz – *Kartoteka rozrzucona*, słuchowisko radiowe, reż. Andrzej Zakrzewski
- *Listy*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. Studio Kamera, Łomża dla TVP
- *Obrazy wiejskie*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. Studio Kamera, Łomża dla TVP
- *Pytania*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. Studio Kamera, Łomża

1997**— KOMPOZYCJE 1997**

- *Bezdomna miłość*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. TVP
- Kåre Kolberg, François Bernard Mâche, Bohdan Mazurek, Arne Nordheim, Eugeniusz Rudnik – *Divertimento*, kompozycja kolektywna oraz film pod tym samym tytułem, reż. Bohdan Mazurek, prod. TVP
- *Martwa natura z ptakiem, zegarem, strzelcem i panną*
- *Rumor*

1998**— KOMPOZYCJE 1998**

- *Bezdomna miłość*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. Studio Kamera, Łomża dla TVP
- *Blizna*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. Studio Kamera, Łomża
- *Homo radiophonicus*
- *Widmo. Malarski żywot Ludwika de Laveaux*, reż. Teresa de Laveaux, prod. TVP

1999**— KOMPOZYCJE 1999**

- *Będzie wciąż ogromniał* – Władysław Hasiór, reż. Lucyna Smolińska, prod. TVP
- *Jesień ludów*
- *Peregrynacje Pana Podchorążego albo nadwiślańskie żarna*
- *Pontyfikat przełomu tysiącleci*, serial, 8 odcinków, prod. TVP
- *Powrót*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. TVP
- *Świat Jana Pawła II*, serial, 10 odcinków (produkcja w latach 1999–2002), reż. Tomasz Królak, prod. TVP
- *Zdążyć przed zachodem*, reż. Grażyna Kędziaławska, prod. Studio Kamera, Łomża dla TVP

2000**— KOMPOZYCJE 2000**

- *Będzie wciąż ogromniał*, reż. Lucyna Smolińska, Mieczysław Sroka, prod. TVP

- *Die Wandlung des Herrn Fähnrich oder die Mühisteine an der Weichsel – Eine dokumentarische mehrsprachige Rundfunk Ballade*, wersja niemiecka utworu *Peregrynacje Pana Podchorążego albo nadwiślańskie żarna*
- *Inwokacja 2000*, reż. Piotr Gralak, prod. TVP
- *Stan posiadania*, reż. Grażyna Kędzielawska, prod. TVP
- *Świat Jana Pawła II*, serial, reż. Tomasz Królak, prod. TVP

2002

— KOMPOZYCJE 2002

- *Ja, Papież*, reż. Paweł Woldan, Tomasz Królak, Grzegorz Szuplewski, prod. TVP
- *Śniadanie na trawie w grocie Lascaux*
- *Zapis z przeszłości. Otwarte archiwa*, reż. Stanisław Trzaska, prod. TVP

2003

— KOMPOZYCJE 2003

- *Manewry albo dama i huzary*

2004

— KOMPOZYCJE 2004

- *Agonia pastoralna*
- *Johna pamięci rapsod frywolny*

2005

— KOMPOZYCJE 2005

- *Ecce homo*
- *Epitafium zamęczonym w kamiennym piekle Gross Rosen*
- *Neomobile*
- *Vivat Academia Vivant Professores*, reż. Jerzy Kalina, prod. Film Studio MTM

2006

— KOMPOZYCJE 2006

- *Gwiazdor. Aleksander Wolszczan*, reż. Jan Sosiński, prod. TVP
- Anna Kaczkowska – *Pe-Es czyli więzień w kopalni*, audycja radiowa

- *Post Ostinato*
- *Ruratorium 1*
- *Ruratorium 2*

2007

— KOMPOZYCJE 2007

- Bolesław Błaszczak, Eugeniusz Rudnik, Jarosław Siwiński – *Epilogos*

2008

— KOMPOZYCJE 2008

- *Gieniu, ratuj! 50 lat twórczości Eugeniusza Rudnika*, reż. Bolesław Błaszczak, muzyka i udział aktorski – Eugeniusz Rudnik, prod. TVP
- *Jan III Sobieski i towarzysze broni*, warstwa dźwiękowa wystawy, Muzeum Pałacu w Wilanowie, Warszawa
- *Larum „Dlaboga, co się stało z Wami, Żołnierze?” – ofiarom katastrofy samolotu wojskowego „Casa”*
- *Ruchome okno*, reż. Stanisław Lenartowicz, prod. Studio Filmowe Anima-Pol

2010

— KOMPOZYCJE 2010

- *Dzięcielina pałała na taśmę stereo*
- *Logo PISF*

2012

— KOMPOZYCJE 2012

- *Erdada 80/50/39'40"*
- *Jorcajt*, reż. Zuzanna Solakiewicz, prod. Studio Filmowe Kronika
- *Memini tui*
- *Nie ma powodu by stąd odejść*, reż. Zvika Gregory Portnoy, prod. Zvika Gregory Portnoy

2013

— KOMPOZYCJE 2013

- Bolesław Błaszczak, Eugeniusz Rudnik – *Elektrowyzwoliny*

2014

— KOMPOZYCJE 2014

- *15 stron świata*, reż. Zuzanna Solakiewicz, prod. Endorfina Studio
- *Rodnik*, reż. Marcin Sauter, prod. BKF Newsreel

— NIEDATOWANE CYKLE KOMPOZYCJI:

- *Maszyny*
- *Miniatury*
- *Dźwiękorękopisy*
- *Rękodźwiękopisy*

2015

— KOMPOZYCJE 2015

- *Ptasiek*, reż. Patrycja Wiślak, prod. Warszawska Szkoła Filmowa

Wybrane prace powstałe po śmierci Eugeniusza Rudnika z wykorzystaniem jego kompozycji

2017

- *ERdada – baśń o Eugeniuszu Rudniku*, reż. Natalia Babińska (projekcji filmu w wersji przedstawionej na festiwalu Warszawska Jesień w 2017 roku towarzyszył performans w wykonaniu Babińskiej)

2019

- *Żniwa*, reż. Igor Gorzkowski, muz. Eugeniusz Rudnik, Adam Strug

Wykaz skrótów

- CWPiFT Poltel – Centralna Wytwórnia Programów i Filmów Telewizyjnych Poltel
- DEFA – Deutsche Film-Aktiengesellschaft, Babelsberg, Niemiecka Republika Demokratyczna
- GMEB – Groupe de Musique Experimentale de Bourges, Francja
- IMEB – Institut International de Musique Electroacustique de Bourges, Francja
- INA GRM – Institut National de l'Audiovisuel – Groupe de Recherches Musicales, Paryż, Francja
- IPEM – Institut voor Psychoacustica en Elektronische Muziek, Gandawa, Holandia

- KAW – Krajowa Agencja Wydawnicza
- LP – płyta analogowa, długogrająca
- muz. – muzyka
- NRD – Niemiecka Republika Demokratyczna
- ORTF – L'Organisation de la Radio-Télévision Française, Francja
- PISF – Polski Instytut Sztuki Filmowej
- Poltel – Centralna Wytwórnia Programów i Filmów Telewizyjnych „Poltel”
- PPR – Polska Partia Robotnicza
- PR – Polskie Radio
- PRF – Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów Zespoły Filmowe
- PWSM – Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, Warszawa
- PWSTiF – Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa, Łódź
- reż. – reżyseria
- RFN – Republika Federalna Niemiec
- RTBF – Radio Television Belgique Francophonique, Bruksela, Belgia
- RTF – Radiodiffusion-Télévision Française, Francja
- Se-Ma-For – Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”
- SEPR – Studio Eksperymentalne Polskiego Radia
- SFA – Studio Filmów Animowanych, Kraków
- SFL – Studio Filmów Lalkowych, Tuszyn
- SIMC – Societe International de Musique Contemporaine, organizacja międzynarodowa z sekretariatem w Amsterdamie
- SMF – Studio Miniatur Filmowych
- SWF – Sudwestfunk Baden-Baden, Niemcy
- TVP – Telewizja Polska
- WDR – Westdeutscher Rundfunk Köln, Republika Federalna Niemiec
- WFD – Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Warszawa
- WFF – Wytwórnia Filmów Fabularnych, Wrocław
- WFSiT – Wytwórnia Filmów Sportowych i Turystycznych Sportfilm
- ZF – Zespół Filmowy
- ZPR – Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe
- ZRF – Zespół Realizatorów Filmowych
- ZRK – Zakłady Radiowe im. Marcina Kasprzaka, Warszawa
- ZZRF – Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych

Podziękowania

Ta książka nie powstałaby bez wsparcia rodziny i przyjaciół Eugeniusza Rudnika oraz badaczy jego dorobku. W sposób szczególny redaktorzy i autorzy chcieliby podziękować:

Julianowi Kutyle,
Wojciechowi Makowskiemu,
Barbarze Okoń-Makowskiej,
Krzysztofowi Rudnikowi,
Krzysztofowi Szlifirskiemu,
Dorocie Szwarcman,
Kasi Świętochowskiej,
Bożenie Wojtas,
Wojtkowi Zrałkowi-Kossakowskiemu
oraz
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Dziękujemy także autorom zdjęć za zgodę na ich wykorzystanie i Karolowi Bagińskiemu za digitalizację.

Podziękowania za wspieranie Biblioteki SEPR zechcą także przyjąć Jarosław Suchan i Maja Wójcik.

Wybrana bibliografia

Archiwa:

Archiwum Akt Nowych, Warszawa.

Archiwum Dokumentacji Aktowej Telewizji Polskiej S.A., Warszawa.

Archiwum Krzysztofa Szlifirskiego, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa.

Archiwum Polskiego Radia, Warszawa.

Archiwum Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa.

Archiwa prywatne Bolesława Błaszczyka, Krzysztofa Knittla, Eugeniusza Rudnika

Prace naukowe:

Bocheńska Paulina, *Studio Eksperymentalne Polskiego Radia. Historia i charakterystyka działalności w latach 1974–1985*, Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2007.

Cooper Vest Lisa, *The Discursive Foundations of the Polish Musical Avant-Garde at Midcentury: Aesthetics of Progress, Meaning, and National Identity*, Bloomington: Indiana University, 2014.

Radziejowska Magdalena, *Polska muzyka elektroniczna. Dokumentacja 1958–1974*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1983.

Publikacje książkowe:

50 lat Związku Kompozytorów Polskich, red. Ludwik Erhardt, Warszawa: Związek Kompozytorów Polskich, 1995.

Adorno Theodor W., *Filozofia nowej muzyki*, tłum. Fryderyk Wayda, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.

Attali Jacques, *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1985.

Bardijewska Sława, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa: Elipsa, 2001.

Bittner Karolina, *Partia z piosenką, piosenka z partią*, Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2017.

Bolesławska-Lewandowska Beata, Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik: *Korespondencja. Część I: 1949–1969*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2016.

Borchardt Marcin, *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla pocztujących*, Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku, 2014.

Born Georgina, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley: University of California Press, 1995.

Cage John, *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

Chion Michel, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. Konstanty Szydłowski, Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art–Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, 2012.

- Cichy Daniel, *Internationale Ferienkurse für Neue Musik w Darmstadt*. *Dzieje, rola i znaczenie w myśli teoretycznej, praktyce kompozytorskiej i życiu muzycznym drugiej połowy XX wieku*, Kraków: Musica Iagellonica, 2009.
- Contemporary Composers on Contemporary Music*, red. Elliott Schwartz, Barney Childs, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- Czarny pokój i inne pokoje. Zbiór tekstów o Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia*, Warszawa–Łódź: Fundacja Automaton–Muzeum Sztuki, 2018.
- Demers Joanna, *Listening Through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Dźwięki elektrycznego ciała*, red. David Crowley, Daniel Muzyczuk, Łódź: Muzeum Sztuki, 2012.
- Forum Musicum 2: Muzyka w studio*, red. Teresa Chylińska, Bogusław Schaeffer, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1968.
- Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków: Musica Iagellonica, 2002.
- Fylkingen – Ny musik och intermediakonst. Sextio år av Radikal & Experimental Konst, 1933–1993*, Stockholm: Fylkingen, 2014.
- Gąsiorowska Małgorzata, *Rozmowy z Włodzimierzem Kotońskim*, Warszawa: Festiwal „Warszawska Jesień”, 2010.
- Gwizdalanka Danuta, *100 lat z dziejów polskiej muzyki*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018.
- Gwizdalanka Danuta, *Muzyka i polityka*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999.
- Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mówią dźwięków. Dialog muzyczny*, tłum. Magdalena Czajka, Warszawa: ME-KOMP, 2011.
- Heimerdinger Julia, *Neue Musik im Spielfilm*, Hofheim: PFAU, 2007.
- Helman Alicja, *Dźwięczący ekran*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1968.
- Horyzonty muzyki*, red. Józef Patkowski, Anna Skrzyńska, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.
- Jakelski Lisa, *Making New Music in Cold War Poland. The Warsaw Autumn Festival, 1956–68*, Oakland: University of California Press, 2016.
- Kaczyński Tadeusz, Zborski Andrzej, *Warszawska Jesień. Warsaw Autumn*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983.
- Knittel Krzysztof, *Między rzeczywistością a kreacją*, Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2010..
- Kotoński Włodzimierz, *Muzyka elektroniczna*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2002.
- Krogh Groth Sanne, *Politics and Aesthetics in Electronic Music. A Study of EMS-Elektronmusikstudion Stockholm, 1964–1979*, Berlin: Kehrer Verlag, 2014.
- Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964.
- Lissa Zofia, *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lwów: Księgarnia Lwowska, 1937.
- Music and Technology. Stockholm Meeting June 8–12, 1970*, Paris: UNESCO, La Revue Musicale, 1971.

- Muzyka Polska 1945–95: Materiały sesji naukowej, 6–10 grudnia 1995 w 20-lecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki*, red. Krzysztof Droba, Teresa Małecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków: Akademia Muzyczna, 1996.
- Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, red. Jan Topolski, Sławomir Wieczorek, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.
- Nyman Michael, *Muzyka eksperymentalna Cage'a i po Cage'u*, tłum. Michał Mendyk, Gdańsk: słowo / obraz terytorium, 2011.
- Okoń-Makowska Barbara, „Symfonia – muzyka elektroniczna” Bogusława Schaeffera w stylu epoki, Warszawa: Audiologos, 2013.
- Panek Waclaw, *Niedyskrepcje (nie tylko muzyczne)*, Komorów: Wydawnictwo Antyk Marcin Dybow-ski, 1998.
- Pindera Agnieszka, *Patkowski. Ambasador muzyki z Marsa*, Warszawa–Łódź: Fundacja Automato-phone–Muzeum Sztuki, 2019.
- Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków: Polskie Wy-dawnictwo Muzyczne, 1968.
- Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. Leszek Polony, Kraków: Akademia Muzyczna, 1986.
- Schaeffer Bogusław, *Symfonia: muzyka elektroniczna*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1968.
- Schaeffer Bogusław, *W kręgu nowej muzyki*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- Schaeffer Pierre, *Essai sur la radio et le cinéma*, Paris: Editions Allia, 2010.
- Schöning Klaus, *Neues Hörspiel. Texte Partituren*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- Sikorski Tomasz, *Echa II*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963.
- Sound Exchange. Experimental Music Cultures in Central and Eastern Europe*, red. Golo Föllmer, Markus Steffens, Melanie Uerlings, Friedberg: PFAU Verlag, 2012.
- Sound poetry. A Catalogue for the Eleventh International Sound Poetry Festival*, red. Steve McCaffery, Barrie Phillip Nichol, Toronto: Underwhich Editions, 1978.
- Studia Electronica w 60. rocznicę powstania Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia*, red. Ewa Nidecka, Krzysztof Kostrzewa, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2018.
- Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*, red. Ewa Bińczyk, Aleksandra Derra, Toruń: Wy-dawnictwo UMK, 2014.
- Studio Eksperyment. Leksykon. Zbiór tekstów*, red. Magda Roszkowska, Bogna Świątkowską, War-szawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013.
- The Music and Sound of Experimental Film*, red. Holly Rogers, Jeremy Barham, New York: Oxford University Press, 2017.
- Trevor Wishart, *On sonic art*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.
- Tuszeński Jerzy, *Paradoks o słowie i dźwięku: rozważania o sztuce radiowej*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2005.
- Ultra Sounds. The Sonic Art of Polish Radio Experimental Studio*, red. David Crowley, Warszawa–Karlsruhe–Łódź–Berlin: Instytut Adama Mickiewicza–ZKM–Muzeum Sztuki–Kehrer Verlag, 2019.

- Warszawska Jesień w tekstach Andrzeja Chłopeckiego, red. Marta Szoka, Katarzyna Naliwajek-Mazurek, Warszawa: Polskie Centrum Informacji Muzycznej, 2013.
- Warszawska Jesień w zwiercadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956–2006, red. Krzysztof Droba, Ewa Radziwon-Stefaniuk, Warszawa: Festiwal „Warszawska Jesień”, 2007.
- Wieczorek Sławomir, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014.
- Wielka encyklopedia powszechna PWN, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1962–1969.
- Winckel Fritz, *Osobliwości słyszenia muzycznego. Rozważania z pogranicza estetyki i nauk przyrodniczych*, tłum. Józef Patkowski, Krzysztof Szlifirski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1965.

Artykuły w gazetach i czasopismach:

- Bristiger Michał, *Demon zgrzytów*, „Polityka”, 8.11.1958.
- Brzostek Dariusz, *Audiosfera w utworach literackich Stanisława Lema i ich (dźwiękowych) adaptacjach*, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki” 2016, nr 2(4).
- Chion Michel, *Kino jako miejsce współistnienia dźwięków*, tłum. Konstanty Szydłowski, „Glissando” 2014, nr 26.
- Dróżdż-Satanowska Zofia, *Rozmowa o „Warszawskiej Jesieni”*, „Dziennik Ludowy”, 4–5.10.1958.
- Fiszer Edward, *O Studium Eksperymentalnym mówią*, „Antena” 1957, nr 5.
- Filseth Gunnar, *Beskjeden nordisk Expo-paviljong*, „Aftenposten”, 13.03.1970.
- Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Gorczycka Monika, *Wobec nowych wymiarów (na marginesie „Musique en relief” i „Epizodów”)*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 4(21).
- Jasiński Roman, *Wytyczne Dyrekcji Muzycznej Polskiego Radia*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 9.
- Kopalko Zbigniew, *Na tropach nowatorstwa radiowego*, „Antena” 1956, nr 1.
- Krzyżanowska Zofia, *Czy musimy być Robinsonami?*, „Antena” 1956, nr 1.
- Kwiatkowski Maciej, *O radiu – po gospodarsku*, „Antena” 1956, nr 1.
- Lem Stanisław, *Imperializm na Marsie*, „Życie Literackie” 1953, nr 7.
- Lem Stanisław, *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastycznonaukowego*, „Nowa Kultura” 1952, nr 39.
- Lissa Zofia, *„Koncert na orkiestrę” Witolda Lutosławskiego*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 8.
- Lissa Zofia, *Muzyka w polskich filmach eksperymentalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2.
- Lissa Zofia, *Z dziesięciolecia*, „Muzyka” 1954, nr 7–8.
- Lutosławski Witold, *Zagajenie dyskusji na Walnym Zejeździe Związku Kompozytorów Polskich*, „Ruch Muzyczny” 1957, nr 1.
- Malinowski Władysław, *Nowa muzyka czy nowy słuchacz?*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 4(17).
- Mycielski Zygmunt, *O twórczości muzycznej dziesięciolecia*, „Muzyka” 1955, nr 7–8.
- Nordheim Arne, *Skulptur og musikk*, „Kolon” 1967, nr 1(1).
- O muzyce i programach Polskiego Radia. Wywiad z Dyrektorem Muzycznym Polskiego Radia prof. Romanem Jasińskim*, „Antena” 1957, nr 3.

- O *Studiu Eksperymentalnym* mówią, „Antena” 1957, nr 7.
- Od nożyczek do samplera. Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Dorota Szwarzman, „Gazeta Wyborcza”, 15.12.1992.
- Patkowski Józef, *Muzyka i technika (po podróży do NRF)*, „Antena” 1956, nr 2.
- Patkowski Józef, *Muzyka mechaniczna*, „Ruch Muzyczny” 1957, nr 3.
- Patkowski Józef, *O muzyce elektronicznej i konkretnej*, „Muzyka” 1956, nr 3.
- Patkowski Józef, *O studiu eksperymentalnym*, „Antena” 1957, nr 11.
- Patkowski Józef, *Studio Eksperymentalne, czyli o dobrej robocie radiowej*, „Antena” 1959, nr 5.
- Patkowski Józef, *Z zagadnień muzyki eksperymentalnej*, „Muzyka” 1958, nr 4.
- Pawlowski Walerian, *Muzyka w Polskim Radio*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 9.
- Pociey Bohdan, *Koncert muzyki elektronicznej i konkretnej*, „Ruch Muzyczny” 1963, nr 7(22).
- Pociey Bohdan, *Muzyka polska 1960, czyli o potrzebie, kierunkach i granicach nowatorstwa*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 4(21).
- Pociey Bohdan, *Prądy i kierunki*, „Przegląd Kulturalny”, 13.10.1960.
- Pociey Bohdan, *Rzeczywistość dźwięku?*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 23.
- Radziejowska Magdalena, *20 lat Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia*, „Ruch Muzyczny” 1978, nr 4(22).
- Rakowiecki Jerzy, w ramach cyklu *O Studiu Eksperymentalnym mówią*, „Antena” 1957, nr 4.
- Rakowiecki Jerzy, *Wszystkie nasze dzienne sprawy... radiowe*, „Antena” 1957, nr 3.
- Ranta Michael W., *Opis instrumentarium perkusyjnego*, „Res Facta. Teksty o Muzyce Współczesnej” 1971, nr 5.
- Rzęch, *Bzdryngiel*, *Wysiłek*, z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Jędrzej Słodkowski, „Gazeta Wyborcza”, 4.04.2013.
- Schaeffer Bogusław, *Sytuacja w polskiej muzyce współczesnej*, „Życie Literackie” 1957, nr 51/52.
- Schiller Henryk, *Utwory kompozytorów obcych na festiwalu*, „Ruch Muzyczny” 1958, nr 2(22).
- Sobański Oskar, *Sprawa osobista. Rozmowa z Tadeuszem Makarczyńskim*, „Film” 1975, nr 29.
- Steege Benjamin, *Varèse in Vitro: On Attention, Aurality, and the Laboratory*, „Current Musicology” 2003, nr 76.
- Stockhausen Karlheinz, *Nowa muzyka elektroniczna i instrumentalna*, „Ruch Muzyczny” 1959, nr 17–18.
- Stopczyk Stanisław K., *Architektura i Muzyka – wywiad z Oskarem Hansenem*, „Projekt” 1965, nr 1.
- Studio Eksperymentalne*, „Antena” 1957, nr 3.
- Szeligowski Tadeusz, *Niebezpieczeństwa estetyzmu. Z przemówienia Tadeusza Szeligowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1961, nr 2(5).
- Terpiłowski Lech, *Granica zdrowego rozsądku*, „Głos Pracy”, 29.09.1960.
- Tardieu Jean, *Studio eksperymentalne*, „Antena” 1957, nr 3.
- Wodiczko Krzysztof, *Instrument – Laboratorium perkusyjne* (Opis pracy dyplomowej), „Res Facta. Teksty o Muzyce Współczesnej” 1971, nr 5.
- Zawadzka Zofia, *Nasz debiut w konkursie „Prix Italia”*, „Antena” 1957, nr 3.
- Zwyrzykowski Marek, *Początki muzyki elektroakustycznej w Polsce, czyli o wczesnym okresie działania SEPR*, „Glissando” 2005, nr 4.

Źródła internetowe:

- Błaszczyk Bolesław, Czy możemy mówić o „polskiej szkole” muzyki elektronicznej, <http://muzykote-kaszkolna.pl/wiecej-o-muzyce/natenczas-blaszczyk-ix>, dostęp: 7.12.2020.
- Nordal Ola, *The Sound Sculpture ode To Light: Arne Nordheim's First Project at the Studio Eksperymentalne*, <http://eog.chopin.nifc.pl/public/files/1468918039a62b1a70a7fecedbf35b96482153c062.pdf>, dostęp: 21.09.2018.
- Pasiecznik Monika, *A History of Electroacoustic Music in Poland from the Perspective of the Polish Radio Experimental Studio 1957–1970*, http://soundexchange.eu/#poland_en?id=1, dostęp: 7.12.2020.
- Polish Radio Experimental Studio: A Close Look*, <http://post.at.moma.org/themes/14-polish-radio-experimental-studio-a-close-look>, dostęp: 21.09.2018.
- Prodeus Adrianna, *Sztuka z doskoku. Rozmowa z Danielem Szczechurą*, „Dwutygodnik” 2010, nr 34, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/804-sztuka-z-doskoku.html>, dostęp: 7.12.2020.
- Schaeffer Bogusław, *Symfonia: muzyka elektroniczna*, <https://culture.pl/pl/dzielo/boguslaw-schaeffer-symfonia-muzyka-elektroniczna>, dostęp: 7.12.2020.
- Silent Film Sound & Music Archives*, www.sfsma.org/ARK/22915/hawkes-photo-play-series-piano-albums-vol-2, dostęp: 7.12.2020.
- Staszyszczyn Bartosz, *Krótki przewodnik po polskiej animacji*, <https://culture.pl/pl/artukul/krotki-przewodnik-po-polskiej-animacji>, dostęp: 7.12.2020.
- Strzemieczny Piotr, *Józef Robakowski: „Nie Penderecki, nie Lutosławski, nie Górecki, ale Rudnik”, „FYH!”*, 1.11.2016, <http://fyh.com.pl/rozmowy/jozef-robakowski-nie-penderecki-nie-lutoslawski-nie-gorecki-ale-rudnik/>, dostęp: 7.12.2020.
- The Passion of Krzysztof Penderecki*, <https://www.residentadvisor.net/features/1234>, dostęp: 7.12.2020.
- Wykład Arne Nordheim and Sverre Fehn on Composition, Space and Memory (po norwesku), House of Architects, Oslo, 1994, <https://www.youtube.com/watch?v=YKXs2X4kzIk>, dostęp: 7.12.2020.

Indeks

A

Adamska-Strus, Danuta 259, 260
 Andrejew, Piotr 108, 110, 256
 Antczak, Jerzy 136, 201
 Antonisz, Julian 54, 55
 Apollinaire, Guillaume 76
 Appleton, Jon Howard 55
 Asselineau, Brigitte 134
 Attali, Jacques 272–274
 Axer, Erwin 32, 207

B

Babbitt, Milton 55
 Babel, Irena 25
 Bach, Jan Sebastian 70
 Baird, Tadeusz 112
 Balgård, Sture 75
 Bardini, Aleksander 141
 Barham, Jeremy 263
 Barrière, Françoise 84, 107, 122, 144
 Barycz, Magdalena 36, 45
 Beethoven, Ludwig van 243
 Béjart, Maurice 106
 Beksiak, Antoni 152
 Benjamin, Walter 234, 248
 Berio, Luciano 153
 Bibalo, Antonio 69
 Biehler, Leon 62
 Bieniecki, Jerzy 129, 136, 144
 Bieźan, Andrzej 84
 Bilińska, Joanna 146
 Billip Witold 200, 216
 Bloch, Augustyn 178
 Błaszczuk, Barbara 156
 Błaszczuk, Bolesław 9, 10, 15, 45, 68, 186, 194,
 241, 248, 262, 269, 275

Błaszczuk, Magdalena 315
 Błaszczuk, Michał 156
 Błaszczuk, Mikołaj 154
 Bochenek, Marta 108
 Bodin, Lars-Gunnar 67, 76–78, 86, 237
 Bogusławska, Krystyna 110, 122, 132, 179
 Bogusławski, Michał 110
 Borowik, Czesława 215
 Boulez, Pierre 126
 Brandstaetter, Roman 135
 Brański, Lech 256
 Brecht, Bertolt 25, 253
 Breźniew, Leonid Iljicz 112, 141
 Britten, Benjamin 259
 Brożek, Mieczysław 86
 Brzezińska, Maria 139
 Bussotti, Sylvano 30

C

Cage, John 146, 153, 253, 272
 Cale, John 153
 Cegiella, Janusz 112
 Cembrzyńska, Iga 127
 Cendrowski, Henryk 55
 Chęciński, Sylwester 32
 Chion, Michel 252, 253, 263
 Chłopecki, Andrzej 216
 Chopin, Fryderyk 112, 211, 217
 Chopin, Henri 67, 78, 237
 Chwedczuk, Mariusz 69
 Cieśla, Piotr 314
 Ciołek, Stanisław 24
 Clifford, James 247, 249
 Clozier, Christian 122, 144
 Cobbing, Bob 67, 77

Cox, Christoph 275

Czerny, Piotr 146

Czyż, Henryk 38

Ć

Ćwioro, Barbara 109

D

Dack, John 249

Davies, Hugh 64

Dembowska, Julina 249

Dessau, Paul 25

Dębowski, Krzysztof 255

Diagilew, Siergiej 62

Dittrich, Paul-Heinz 209

Dobdziak, Fobian Ewaryst 55

Dobraczyński, Jan 39

Dobrowolski, Andrzej 27, 33, 41, 121, 123, 206

Dobrzyńska, Teresa 199, 216

Doda, zob. Rabczewska-Stępień, Dorota

Dolny, Pierre 212

Doráti, Antal 81

Drzewiecki, Conrad 69, 105, 106, 112, 145

Dubowski, Grzegorz 248

Duczmal, Agnieszka 128

Dufrêne, François 67, 77

Dzierżyński, Feliks Edmundowicz 183

Dzięcioł, Marian 139

Dziworski, Bogdan 258

Dželilji, Agim 155, 156

E

Eco, Umberto 79

Eisenstein, Siergiej Michajłowicz 72, 245, 266,
275

Ekiert, Janusz 117

Eno, Brian 153, 273

Erhardt, Ludwik 75

Eszényi, Szabolcs 66, 145

Evangelisti, Franco 26, 27, 114, 115

F

Ferrari, Luc 260

Filipiuk-Michniewicz, Marta 216

Flaherty, Frances Hubbard 234

Flaherty, Robert 234

Fronczewski, Piotr 110, 127

Fuchsberger, Joachim 83

G

Gaca, Jan 273

Gałczyński, Konstanty Idefons 39

Geldof, Bob 153

Genicot, Georges 141

Genicot, Thierry 134, 135

Gerards, Piet 102

German, Anna 112

Gierek, Edward 112, 141, 210

Goszyła, Krzysztof 138, 140, 141

Gould, Glenn 273

Górecka, Hanna 216

Górecki, Henryk Mikołaj 112, 129, 132

Grewin, Christer 78

Grisey, Gérard 253

Gryka, Aleksandra 151

Gugulski, Ireneusz 108

Guillotin, Joseph-Ignace 268

Guziolek-Tubelewicz, Ewa 149

Gwizdalanka, Danuta 152

Gysin, Brion 67

H

Hansen, Oskar 34, 38, 74, 111, 147

Hansen, Zofia 111

Hanson, Sten 76, 81, 86

Hartwig, Julia 145

Hasior, Władysław 147, 235, 240–249

Haukeland, Arnold 60

Heidsieck, Bernard 67, 78

Hemar, Marian 148

Henie, Sonja 58, 62, 64

Herman, Włodzimierz 56
 Hermaszewski, Mirosław 112, 210, 275
 Higgins, Dick 67
 Hiolski, Andrzej 112
 Hodell, Åke 67, 77
 Hohensee, Jacek Maria 110
 Holoubek, Gustaw 112, 123, 188
 Homer 273
 Horodniczy, Marek 155
 Huxley, Aldous 39

I

Ignatowicz, Anna 144

J

Jabłońska, Ewa 138
 Jacaszek, Michał 156
 Jackiewicz, Aleksander 73
 Jakar, Michel 134
 Jan Paweł II (Karol Wojtyła) 136, 141, 147, 211
 Janicki, Jerzy 197
 Jankowska, Janina 135
 Jaremkowicz, Zbigniew 109
 Jarman, Derek 259
 Jaruzelski, Wojciech Witold 122, 125
 Jasiński, Roman 149
 Jędrzejczyk, Małgorzata 248
 Jóhannsson, Jóhann Gunnar 259
 Johnson, Bengt Emil 49, 67, 77, 81, 145, 237
 Johnson, David 54
 Joyce, James 77
 Jun, Irena 76, 79, 245
 Jungowska, Edyta 140

K

Kaczkowska, Anna 19, 138
 Kagel, Mauricio 153
 Kalina, Jerzy 125, 145
 Kamińska, Ida 25
 Kantor, Tadeusz 141

Kapuścik, Zbigniew 314
 Karasek, Krzysztof 142, 215
 Karaśkiewicz, Grażyna 119
 Katlewicz, Jerzy 112
 Kaufmann, Dieter 107
 Kawka, Bernard 81, 107
 Kayn, Roland 27, 30, 31
 Kelm, Teresa 235
 Kelus, Jan 123
 Kępka, Zdzisław 21
 Kilar, Wojciech 112
 Ki-ok, Kim 17
 Kisiel, zob. Kisielowski, Stefan
 Kisielowski, Stefan (pseud. Kisiel) 109, 117
 Klee, Paul 62
 Klimuk, Piotr 113
 Klusák, Jan 30
 Knieper, Jürgen 134
 Knittel, Krzysztof 146
 Kobro, Katarzyna 236–238, 248, 258
 Kobylński, Szymon 111, 147
 Kolberg, Kåre 61, 141
 Kołbasiuk, Krzysztof 135, 138
 Komeda, Krzysztof 108
 Kondratuk, Andrzej 127, 145
 Konowski, Benedykt 29
 Kopeć, Grażyna 146
 Kordowicz, Jerzy 216
 Korman, Andrzej 67
 Kornowicz, Jerzy 148, 150
 Kotik, Petr 51, 53, 54
 Kotoński, Włodzimierz 25, 27, 32, 38, 45, 50–54, 58, 75, 86, 87, 110, 314
 Kowalski, Grzegorz 235
 Kowalski, Kazimierz 112
 Krajewska, Leokadia (pseud. Łódzia Milicjantka) 75, 86
 Krauze, Zygmunt 208, 235
 Kriwet, Ferdinand 67, 197
 Krupowicz, Stanisław 152

Krzysztoń, Jerzy 216
 Kukuła, Janusz 138
 Kulka, Konstanty Andrzej 112
 Kuperszmidt, Zysele 139
 Kurczewski, Jerzy 110, 117
 Kurylewicz, Andrzej 41
 Kuszewski, Jerzy 190
 Kuźniak, Henryk 136
 Kwiatkowska, Irena 32
 Kydryński, Lucjan 76, 245

L

Lachman, Piotr 127, 132
 Laskowicz, Krystyna 73, 199, 216
 Laskowska, Wanda 31
 Laskowski, Jan 70
 Lasota, Grzegorz 69, 110
 Laswell, Bill 153
 Lech, Filip 262, 263
 Lem, Stanisław 26, 111, 183, 255
 Lenarczyk, Marcin 152
 Lenica, Jan 35, 125, 136, 204
 Lenz, Eva-Maria 142, 144
 Leśmian, Bolesław 141
 Libera, Michał 9
 Lichtenberg, Georg Christoph 206
 Lichtenfeld, Monika 51
 Ligeti, György 153
 Lippmann, Walter 202, 203
 Lipszyc, Adam 248
 Lissa, Zofia 183, 257, 263
 Lockwood, Anne 78
 Łodzia Milicjantka (zob. Krajewska, Leokadia)
 Lothe, Jolanta 127
 Lutkiewicz, Gustaw 141, 142
 Łutosławski, Witold 41, 57, 125, 129, 176

Ł

Ładysz, Bernard 82, 85, 125, 133, 233, 239
 Łapicki, Andrzej 76

Łobodziński, Andrzej 235
 Łomnicki, Tadeusz 38, 112
 Łukaszewicz, Olgierd 141
 Łukomska, Halina 178–180

M

Mâche, François-Bernard 76, 141
 Maetzig, Kurt 194, 255
 Magnus IV Ślepy 62
 Majewski, Janusz 41
 Makarowski, Jerzy 107
 Makowska, Barbara, zob. Okoń-Makowska, Barbara
 Makowski, Wojciech 65, 103, 110, 115, 119, 149
 Makowski, Zbigniew 29
 Malewicz, Kazimierz 254
 Małachowski, Aleksander 48, 73
 Małaszko-Stasiewicz, Małgorzata 150
 Mandaryna, zob. Wiśniewska, Marta Kata-
 rzyzna
 Mann, Thomas 191, 205
 Marchwiński, Jerzy 112
 Markowiak, Jacek 142, 144
 Markowska, Elżbieta 149
 Markowski, Andrzej 23, 24, 26, 27, 29–31, 35, 39,
 45, 47, 49, 50, 52, 56, 77, 105, 111, 115, 127, 145,
 146, 175, 176, 178, 183, 255
 Martin, George 153
 Matisse, Henri 62
 Matyjasik, Mirosław 156
 Mayen, Józef 48, 68, 73
 Mazurek, Bohdan 34, 36, 38, 64, 65, 68, 103, 107,
 110, 111, 119, 120, 129, 134, 141, 147, 235
 Mazurowski, Dariusz 129
 Melion, Krystyna 135
 Mellnas, Arne 78
 Mendyk, Michał 9, 10, 153, 252, 260, 263, 265
 Meschke, Michael 40
 Mieczkowski, Tadeusz 78
 Mietkowski, Jan 67

Mikulicz, Sergiusz 68
 Miller, Jerzy 267
 Miśkiewicz, Henryk 148
 Moe, Henrik Ole 62
 Mon, Franz 78
 Moniuszko, Stanisław 112, 265
 Morel, Henryk 235
 Mozart, Wolfgang Amadeus 268
 Mrozek, Sławomir 207
 Mróz, Leonard 112
 Mucha, Kazimierz 254
 Mularczyk, Andrzej 135, 136, 198
 Munch, Edvard 62
 Munk, Andrzej 23, 24
 Musiał, Grzegorz 131
 Musiałowicz, Edward 32
 Muzyczuk, Daniel 9, 10, 233, 251, 253, 263
 Mykietyn, Paweł 144

N

Nałkowska, Zofia 18
 Niemen, Czesław 83, 112
 Nono, Luigi 27
 Nordal, Ola 57, 68
 Nordheim, Arne 15, 57–61, 65, 69, 73, 75, 141, 145, 152, 212, 266
 Nordvall, Ola 81
 North, Christine 249
 Nowak, Józef 112
 Nowak, Zygmunt 33
 Nuriejew, Rudolf 62
 Nyman, Michael 134, 153

O

Ojstrach, Dawid 32, 45
 Ojstrach, Igor 32, 45
 Okoń-Makowska, Barbara 109, 110, 119, 170, 208, 209, 215, 217
 Olaf V, król Norwegii 64
 Olbrychski, Daniel 110

Onstad, Niels 58, 62
 Ormandy, Eugene 75
 Osmańczyk, Edmund Jan 203
 Ostrowska, Elżbieta 144

P

Paderewski, Ignacy Jan 16
 Pałasz, Mikołaj 152
 Panufnik, Andrzej 132
 Papuszaj, Piotr 192
 Paris, Daniele 27
 Pärt, Arvo 112
 Patkowski, Józef 22, 26–31, 35, 36, 39, 45, 51–53, 57–59, 68, 79–81, 84, 103, 105, 110, 111, 114, 117, 119, 120, 122, 123, 125, 126, 177, 199, 200, 207, 216, 217, 239, 266
 Pawlak, Łukasz 152, 155
 Penderecki, Krzysztof 15, 26, 27, 29, 30, 33, 35, 36, 38, 40, 50, 51, 75, 81–83, 85, 102, 108, 112, 122, 124, 125, 127, 129, 132–134, 145, 147, 150, 175–180, 188, 190, 206, 215, 233, 238, 239, 251, 255, 266, 268, 271, 274, 314
 Pezda, Bogusław 156
 Picasso, Pablo 62, 79, 246
 Pieczka, Franciszek 141, 142
 Piernik, Zdzisław 109
 Piestrak, Marek 112, 114, 117
 Pietrzak, Jan 17
 Piłsudski, Józef 146
 Pindar z Teb 82, 86, 124
 Pindera, Agnieszka 9, 10, 233
 Podleś, Ewa 112
 Poe, Edgar Allan 255
 Portnoy, Zvika Gregory 194, 248, 263, 275
 Pospieszalski, Marek 155
 Press, Włodzimierz 82
 Przybylski, Dariusz 155
 Pudowkin, Wsiewołod Iłarionowicz 72, 266, 275

R

Rabczewska-Stępień, Dorota (pseud. Doda) 105
 Radwan, Stanisław 66, 68, 83
 Radziejowska, Magdalena 46, 73, 86, 152
 Ragers, Holly 263
 Rakowski, Mieczysław Franciszek 122
 Ranta, Michael 117
 Ratkje, Maja 152
 Reich, Steve 272, 273, 275
 Riege, Krzysztof 19, 113, 122, 123
 Robakowski, Józef 75, 236–238, 253, 254, 258, 259
 Rodowicz, Maryla 110, 112
 Rosiewicz, Andrzej 110
 Rowicki, Witold 176
 Różewicz, Tadeusz 141
 Różycki, Roman 235
 Rudnicka, Zofia 123
 Rudnik, Andrzej 23, 62, 111
 Rudnik, Bronisława 16, 22
 Rudnik, Daniela 18, 22, 61, 115, 147, 152, 176, 314, 315
 Rudnik, Eugeniusz *passim*
 Rudnik, Franciszek 16
 Rudnik, Kamila Maria 111, 113, 144, 155
 Rudnik, Kazimierz 16
 Rudnik, Krzysztof 22, 62, 65, 108, 109, 111, 115, 123, 269
 Rudnik, Sabina 16
 Rudnik, Stanisława 16
 Rudnik, Tadeusz 16, 22
 Rudnik, Władysław 16
 Ruppel, Ursula 132
 Russolo, Luigi 153
 Ruttman, Walther 266
 Rybczyński, Zbigniew 108, 256
 Rysiówna, Zofia 131, 132, 141

S

Sartre, Jean-Paul 32, 202, 203
 Schaeffer, Bogusław 38, 76, 79, 109, 117, 125, 145, 235, 254, 266
 Schaeffer, Pierre 153, 189, 198, 236, 245, 246, 249, 253, 273
 Serocki, Kazimierz 31, 108
 Sienkiewicz, Jacek 155
 Sikora, Elżbieta 109
 Sikorski, Tomasz 36, 102, 105, 145
 Siwiński, Jarosław 144, 146, 149, 150
 Skowronek, Janina 139
 Skrowaczewski, Stanisław 75
 Skrzyńska, Anna 59, 68, 75, 76, 103, 238, 245
 Słoboda, Katarzyna 248
 Słodkowski, Jędrzej 45, 86
 Słowikowski, Wojciech 194, 228
 Smolińska, Lucyna 242
 Sokorski, Jerzy 23
 Sokorski, Włodzimierz 23, 33, 55
 Solakiewicz, Zuzanna 9, 154, 175, 194, 241, 244, 248, 254, 257, 259, 263, 271, 272
 Solecki, Paweł 248
 Sonja, królowa Norwegii (od 1991) 64
 Sosiński, Jerzy 136, 144
 Sośnicka, Zdzisława 112
 Sroczyński, Tomasz 155
 Sroka, Mieczysław 242
 Stalin, Józef 71
 Stankiewicz, Anna Małgorzata 314
 Stankiewicz, Krystyna 144
 Stankiewicz, Mirosław 314
 Stockhausen, Karlheinz 51–53, 125, 188, 268
 Stordahl, Erling 62
 Strawiński, Igor 62
 Strugała, Tadeusz 81
 Strużyna-Gawrońska, Bożena 235
 Strzebiński, Władysław 237
 Sturlis, Edward 46
 Stwora, Jacek 198

Sudnik, Tadeusz 314
 Sulek, Andrzej 149
 Swinarski, Konrad 58
 Szablowska, Maria 150
 Szaflarska, Danuta 26, 32
 Szczechura, Daniel 136, 145, 251–253
 Szczecińska, Ewa 144
 Szczepkowski, Andrzej 26
 Szczypiorski, Andrzej 75, 132, 141, 142, 144
 Szeremeta, Ryszard 81, 114, 126, 129
 Szlifirski, Krzysztof 26, 30, 34, 49, 57, 68, 103, 110,
 111, 119, 120, 129, 146, 178
 Szmunn, Helena 139
 Sznajderman, Monika 249
 Sznuć, Tadeusz 150
 Szubartowski, Cezary 235
 Szulc, Igor 156
 Szumańska, Ewa 131
 Szwałgier, Krzysztof 152
 Szwarzman, Dorota 109, 170, 208, 209, 217
 Szydłowski, Konstanty 263
 Szymanowski, Karol 112
 Szymański, Paweł 149
 Szymborska, Wisława 141
 Szyrocki, Jan 112

Ś

Śląska, Aleksandra 79
 Śledziecki, Maciej 152
 Świątek, Barbara 82, 125, 133
 Świdorski, Jan 31
 Święcicki, Mateusz 67, 68, 267
 Świętochowska, Kasia 252, 260, 263

T

Taussig, Michael 234, 248
 Themerson, Franciszka 41
 Thorsen, Per Erik 61
 Thygesen, Erik 78
 Tilbury, John 64, 65

Tolstoj, Lew Nikolajewicz 266
 Tomek, Otto 51, 52, 54, 66
 Topolski, Jan 251, 263
 Trela, Jerzy 112
 Trzaskowski, Andrzej 37, 38
 Turski, Zbigniew 27, 32, 35
 Tuszewski, Jerzy 124, 126, 127, 129, 144, 145, 156,
 157, 216, 248
 Tuwim, Julian 39
 Twardowski, Jan Jakub 135, 145

U

Umer, Magda 110
 Ussachevsky, Vladimir 55
 Ussorowski, Marian 56, 61

V

Varèse, Edgar 153
 Vostell, Wolf 153

W

Wajda, Andrzej 83, 125, 141
 Walter, Bożena 110
 Wałęsa, Lech 121
 Warner, Daniel 275
 Weliczker, Wells Leon 38
 Welin, Karl-Erik 81
 Welles, Orson 266
 Wiedemann, Adam 150, 158
 Wiernik, Bronisław 197
 Wiertow, Dżiga 260
 Wigen, Knut 81
 Wilk, Gerard 70
 Wilson, George Balch 55
 Wiszniewski, Zbigniew 27, 33, 34, 45
 Wiśniewska, Marta Katarzyna (pseud. Manda-
 ryna) 105
 Wiśniewska-Kępińska, Krystyna 117
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy 56
 Wojciechowski, Mirosław 129

Wojtas, Bożena 155
 Wolf, Friedrich 25
 Woytowicz, Stefania 112
 Wytysińska, Maria 25

X

Xenakis, Iannis 125, 126, 153

Z

Zadrowski, Witold 198
 Zamenhoff, Marcello 155
 Zaniewska, Xymena 69, 108, 109
 Zapasiewicz, Zbigniew 123, 139, 141, 188
 Zborski, Andrzej 314
 Zieliński, Krystyn 235
 Zimecki, Tadeusz 74
 Zimmerman, Krystian 112
 Zimmermann, Bernd Alois 51
 Zwaniecki, Andrzej 129
 Zwyrzykowski, Marek 134, 147, 149, 150

Ż

Żmijewski, Andrzej 112

Wydawca:
Fundacja Automatophone
ul. Karmelicka 1/34
00-149 Warszawa

Współwydawcy:
Muzeum Sztuki w Łodzi
ul. Więckowskiego 36
90-374 Łódź

Wydawnictwo Krytyki Politycznej
(Stowarzyszenie im. Stanisława Brzozowskiego)
ul. Jasna 10 lok. 3
00-013 Warszawa

Druk: drukarnia Akapit, Lublin
Krój pisma: Gilroy
Papier: Alto 1.3 Creme

Warszawa-Łódź 2020
Wydanie I

Gienek, przechadzając się po studiu podczas przerwy w pracy, ujrzał Stockhausena w momencie, gdy wraz z grupą swych asystentów w białych, wykrochmalonych kitlach próbował znaleźć sposób wyeliminowania dźwięku dochodzącego z głośnika odbiornika radiowego używanego podczas wykonania. [...] Rudnik przyglądał się pracy artysty, który niespodziewanie zwrócił się do niego z prośbą o konsultację. Gość z Polski zadziałał błyskawicznie, wyjął z kieszeni kombinerki i odcinął odpowiedni odcinek miedzianego kabelka, dzięki czemu w najprostszy sposób osiągnął pożądaną efekt. [...] Ten „performans” Eugeniusza rozbawił Stockhausena [...] Legendarny niemiecki twórca rzekł do śmiałego realizatora z Polski: „Panie Rudnik, niedługo wyjeżdżam do Hiszpanii, jeśli pan chce, proszę mi towarzyszyć. Ostrzegam, że w tamtejszej sieci jest sześćdziesiąt herców. Jeśli podejmie pan decyzję, proszę skontaktować się z doktorem Otto Tomkiem, który zapewni panu wszelką pomoc. Jak liczną ma pan rodzinę? Sprowadzi pan żonę i dzieci do Kolonii. Będzie pan ze mną pracował”.

Tę oraz inne historie z życia Eugeniusza Rudnika, spisane przez jego wieloletniego przyjaciela i badacza twórczości, Bolesława Błaszczyka, odnajdą Państwo w niniejszym tomie. Szkic do biografii pioniera polskiej muzyki elektronicznej uzupełnia rozmowa przeprowadzona z kompozytorem przez Zuzannę Solakiewicz, a także eseje problematyzujące jego twórczość z perspektywy filmu, sztuk wizualnych oraz muzyki autorstwa Michała Mendiya, Daniela Muzyczuka i Agnieszki Pindery oraz Jana Topolskiego.

**automa
tophone**

ms
Muzeum Sztuki

BOLT
**krytyka
polityczna**

KRYTYKA POLITYCZNA



MUZEUM SZTUKI W ŁÓDZI

