

Dźwięk na ekranie

Przełom dźwiękowy w filmie

MAREK HENDRYKOWSKI

Nie ulega wątpliwości, że wprowadzenie na ekran mechanicznie rejestrowanego i odtwarzanego dźwięku było dla kina w ówczesnym stadium jego rozwoju rewolucją. Rewolucją nie dlatego, że odtwarzany dźwięk pojawił się od tego momentu na stałe w salach kinowych, lecz dlatego, że pojawił się w nich w innej niż dotąd postaci. Związana z nim innowacja technologiczna, naprędce wprowadzona, źle opracowana i niedostatecznie przyswojona, niosła ze sobą skutek paradoksalny. Z jednej strony niewątpliwie była świadectwem postępu, z drugiej – w generalnie wywoływanych efektach – stanowiła przejaw estetycznego, artystycznego i kulturowego regresu. Burząc dopiero wzniesiony kunsztowny most między *rei visae* i *rei audita*e, kino cofnęło się na lata w rozwoju.

To nie przeciw dźwiękowi w ogóle protestowali wówczas wielcy artyści i miłośnicy kina, bo ten był przecież od początku obecny w kinowym spektaklu: od Los Angeles i Nowego Jorku, przez Paryż, Warszawę i Moskwę, aż do Pekinu i Kioto. Nie wolno zapominać, że przełom dźwiękowy w kinie dokonał się w momencie triumfu radia: w okresie raptownej fenomenalnej kariery, jaką zrobiło ono na świecie w drugiej połowie lat dwudziestych i na początku trzydziestych. Dźwięk był *en vogue*, radio w modzie, przekaz dźwiękowy stanowił wtedy dla milionów ludzi na całym świecie ogromną atrakcję i kino nie mogło, ot tak sobie, całej tej kulturowej ekspansji dźwięku po prostu zlekceważyć. Właściwym przedmiotem sporu musiało być zatem co innego.

O co więc naprawdę szło z przełomem dźwiękowym? Nie była to przecież w świecie ruchomych obrazów żadna nowinka po kilku poprzednich nieudanych próbach wprowadzenia na ekrany filmów dźwiękowych. Przełom 1927 stanowił kolejne, tym razem zakończone powodzeniem, natarcie na od dawna wytyczonym kierunku rozwoju kinematografii. Strona materialno-ekonomiczna tego ryzykownego przedsięwzięcia miała oczywiście niebagatelne znaczenie, zmieniając wiele w przemyśle filmowym: zarówno w sferze produkcji (nowy model widowiska, odmienne niż dotąd metody realizacji), jak i przede wszystkim w zakresie globalnego rozpowszechniania i eksploatacji (adaptacje sal kinowych, całkiem inna aparatura do projekcji filmów).

Sprawę najważniejszą i prawdziwą istotę konfliktu stanowiło co innego, a mianowicie estetyka; ściślej: zbyt niski początkowo (i niski jeszcze przez długie lata) stopień integracji wizualnej i audialnej sfery widowiska kinematograficznego. W kinie wczesnodźwiękowym dźwięk nie nadążał za finezją sfery wizualnej i doskonałością formy, jaką osiągnęło kino nieme. Premicrowy sukces najpierw *Don Juana* (inny tytuł polski *Wieża miłości*, 1926), a potem *Śpiewaka*

jazzbandu (1927) w reżyserii Alana Croslanda sprawił, że Rubikon kina dźwiękowego został w tym momencie przekroczony i oba składniki widowiska ekranowego, czyli obraz i dźwięk, zaczęły występować razem.

Sukces ten miał jednak wymiar przede wszystkim komercyjno-ekonomiczny i w niczym nie zmieniał faktu, iż w ramach niezbyt jeszcze zaawansowanych technologii rejestracji i projekcji kina wczesnodźwiękowego tworzywo wizualne i tworzywo akustyczne egzystowały w praktyce oddzielnie. Trudne do pokonania przeszkody techniczne sprawiły, że nie było też mowy o równouprawnieniu ich obu. Postęp przyniósł regres. Kino nieme nie było przecież kinem bezdźwiękowym! W ciągu ponad ćwierćwiecza rozwoju sztuki filmowej zdołało ono wykształcić nie tylko nowy, ale i bardzo wyrafinowany w niektórych przejawach model kultury widowiska ekranowego. Żywe słowo, żywa muzyka, nawet efekty produkowane za pomocą przemysłowych maszyn dźwiękowych – wszystko to istniało w salach kinowych całego świata.

Współcześni historycy kina niemego i miłośnicy tej sztuki wiedzą doskonale, jak niezwykłą i niepowtarzalną wartość stanowił udział żywej muzyki w spektaklu kinowym ery niemej. Akompaniament solowy pod ekranem, oryginalne kompozycje symfoniczne na orkiestrę, taperzy, wieloosobowe zespoły muzyków – atmosfera kinowego świata. Rozpadła się niemal z dnia na dzień wspaniała kultura budowania audialności widowiska niemego. Sfera akustyczna filmu dźwiękowego w wersji mechanicznie zarejestrowanej i odtwarzanej została niejako z dnia na dzień dodana do sfery wizualnej bez koniecznego stopnia integracji, pełniąc względem niej jedynie rolę bezdusznego dodatku.

W filmie wczesnodźwiękowym podstawowym zadaniem był synchron mający z założenia integrować w spójną całość strukturę ekranowego spektaklu i on dyktował codzienną praktykę komunikacyjną kina na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. W przypadku filmu animowanego (spod znaku Disneya i Myszki Miki) wypadło to całkiem nieźle, bo rysowani aktorzy, rekwizyty i cały *entourage* łatwo podporządkowywał się woli realizatora. Co innego w filmie z udziałem żywych aktorów. Tu proces rejestracji dźwięku – nie tylko z powodu niedoskonałej techniki – piętrzył przed filmowcami tysięczne trudności i przez szereg następnych lat niebawale ograniczał pole twórczego manewru.

Nie myślimy i nie percypujemy oddzielnie okiem i uchem. W naszej dzisiejszej potocznej świadomości świat obrazów i świat dźwięków istnieją razem i nierozdzielnie jako dwa komplementarne względem siebie systemy percepcji. Na podstawie własnego doświadczenia, głęboko uzasadnionego dziedzictwem kulturowym, jesteśmy jednak skłonni sądzić, że wzrok ma dla człowieka charakter prymarny, słuch – znaczenie pomocnicze. Sądzimy tak, choć zdajemy sobie sprawę, że niekiedy proporcje te mogą zmienić się zasadniczo. W życiu ludzi niewidomych brak wzroku rekompensowany jest często niezwykłym, znacznie przekraczającym zdolności percepcji człowieka widzącego, wydoskonaleniem zmysłu słuchu i dotyku. Mimo to wzrok uważa człowiek ery Gutenberga za podstawę własnej percepcji świata.

To samo dotyczyło ruchomych obrazów wzbogaconych o dźwięk. Kulturę filmu dźwiękowego trzeba było budować praktycznie całkiem od nowa. Nie tylko oburzony Chaplin¹ czy Eisenstein, Pudowkin i Aleksandrow z ich słynnym manifestem², ale nawet spora liczba innych płomiennych manifestów artystycz-

nych kina dźwiękowego – wszystko to nie było w stanie zmienić pierwotnego statusu kina nowej ery z właściwym mu prymatem oka, które niepodzielnie panowało nad uchem. Sposób użycia, modus filmowego wykorzystania tej sfery zdecydował o tym, że dźwięk w kinie wczesnodźwiękowym stał się jedynie dopełnieniem, akustycznym dodatkiem do całej pierwszorzędnie ważnej reszty i na ekranie musiał podporządkować się stronie wizualnej.

Ciekawy i godny głębszej refleksji jest ów konfrontacyjny w istocie sposób traktowania słyszenia i widzenia przekazu ekranowego. Dźwięk przeciw obrazowi. Nieprzypadkowo kluczowym pojęciem wspomnianego wyżej manifestu kina dźwiękowego był przecież właśnie kontrapunkt. Nie tylko w teorii, ale i w praktyce twórczej. Spostrzeżenie to nie dotyczy wyłącznie serii awangardowych eksperymentów formalnych w rodzaju *Studie 1-16* (1930-1932) i *Komposition im Blau* (1933) Oskara Fischingera czy *Colour Box* (1935), *Rainbow Dance* (1936) i *Trade Tattoo* (1937) Lena Lye'a, ale także filmów reprezentujących główny nurt rozwojowy kina lat trzydziestych.

Jeśli ułożyć z serii klasycznych dziś tytułów ówczesnych filmów reżyserowanych przez Hitchcocka, Vidora, Sternberga, Claira, Langa, Chaplina, Eisensteina i innych pewien ciąg ewolucyjny, dla przykładu: *Szantaż* (inny polski tytuł *Męka milczenia*) – *Dusze czarnych* – *Błękitny anioł* (*Niebieski motyl*) – *Pod dachami Paryża* – *M-morderca* – *Światła wielkiego miasta* – *Aleksander Newski*, okaże się, że właśnie inwencja w zakresie rozwiązań i chwytów opartych na kontrapunkcie wizualno-dźwiękowym odgrywa w nich pierwszoplanową rolę. Zabiegi te nie są jednak regułą, lecz właśnie wyjątkiem od reguły – uparcie ponawianą próbą odejścia od powszechnie wtedy panującej naturalistycznej konwencji filmu dźwiękowego.

Powróćmy do zasadniczej kwestii semiotyki dźwięku w przekazie kinematograficznym. Otóż typowa dla kina po przełomie dźwiękowym konwencja naturalizmu dźwiękowego, z bardzo charakterystycznym dla niej zamiłowaniem do stosowania dźwięku synchronicznego (nawiasem mówiąc, kontynuowana niezmiennie po dzień dzisiejszy przez telewizję) czyniła ścieżkę dźwiękową „przezroczystą” dla znaczenia, rezerwując ingerencję znakową w ekranowy przekaz dla muzyki i komentarza zza kadru. Obraz jest solistą, a dźwięk jedynie akompaniatorem. Nie wyklucza to substancjalnego bogactwa użytych dźwięków, jak powiadał David Wark Griffith, *od śpiewu słowika do huku Niagary*. Dźwięk pełni jednak w ramach tej konwencji rolę tła dźwiękowego. Warstwa dźwiękowa ma w niej jeszcze charakter niesamodzielny, co oznacza, iż funkcjonuje ona nie tylko wtórnie (czyli podrzędnie), ale i z reguły tautologicznie wobec warstwy wizualnej, potwierdzając jej mimetyczne właściwości i dublując gros zawartych w niej informacji.

Naturalizm jako konwencja użycia dźwięku w filmie na długie lata narzucił sposób myślenia na temat dźwięku filmowego w ogóle. Prekursorski manifest Eisensteina, Pudowkina i Aleksandrowa o kontrapunkcie dźwiękowym w filmie opublikowany w roku 1928 był głosem wołającego na puszczy. Praktykę językową kina wczesnodźwiękowego zdominowała obrazowo-dźwiękowa tautologia przedstawić. Podobnie jak niegdyś wizualny znak kinematograficzny występował w roli rzeczy, którą oznaczał, tak później audialny znak kinematograficzny powtórzył znak równości między swoją ekranową reprezentacją a oznaczanym przez nią desygnatem, skazany na rolę sekundanta obrazów wizualnych.



Deszczowa piosenka, reż. Gene Kelly, Stanley Donen (1952)

Dźwięk jako obraz

Tautologia, o której mowa, sprawiła, że filmowe reprezentacje dźwięku od samego początku uzyskały w praktyce komunikacyjnej kina status całkowitej wiarygodności. Szybko też zorientowano się, że dźwięk – zarówno należący do świata przedstawionego, jak i (zwłaszcza!) dochodzący spoza jego granic – niezwykle sugestywnie nadaje wyraz temu, co widać na ekranie i umożliwia nowy rząd dusz. Widać to (a także słysząc) doskonale na przykładzie kina totalitarne-go, w którym – czy to w kronice, czy w filmie fabularnym – strona dźwiękowa pełni, równie nieznośną w obu przypadkach, funkcję agitatora i propagandzisty, z góry narzucając demonstrowanym obrazom arbitralnie określoną przez nadaw-cę, demagogiczną wymowę.

Nie jest dziełem przypadku, że właśnie w tamtym okresie zawrotną wręcz karierę zrobił w kinie głos spikera zza kadru. Analizując mechanizmy manipula-cji propagandowej hitlerowskich kronik filmowych³, Siegfried Kracauer pier-wszy pokazał, jak wielką rolę odgrywa w nich autorytatywny demagogiczny komentarz podawany z offu. Dla uniknięcia ewentualnych nieporozumień należy jednak w tym miejscu zaznaczyć, że żadne z ekranowych zastosowań dźwięku i żaden z poszczególnych chwytów kina dźwiękowego sam przez siebie nie mo-że być uważany – jak niekiedy sądzono – za wolny od manipulacji lub przeciwnie, immanentnie nią naznaczony. Żaden zabieg formalny z dźwiękiem używany na różne sposoby nie ma właściwości, które chroniłyby go automatycznie przed nadużyciem. Nie sam chwyt bowiem w tej materii decyduje, lecz takie, a nie

inne jego wykorzystanie, nadające elementom dźwiękowym zamierzony sens w ramach szerszej całości.

Znak ważności w przebiegu niniejszych rozważań przesuwają się w tym momencie na kwestię aspektów znaczeniowych audialności, z jaką mamy do czynienia w uniwersum ruchomych obrazów. Uniwersum to nie jest raz na zawsze dane, określa je zmieniająca się praktyka komunikacji: filmowej, telewizyjnej, audiowizualnej itp. Jedno przecież, jak długo istnieje kinematografia, pozostaje stale aktualne. Naturalny czy sztucznie spreparowany, synchroniczny czy asynchroniczny (patrz normatywne ograniczenia dotyczące dźwięku w *Maniście – DOGMA 95*)⁴, analogowy czy cyfrowy – w całej swojej dotychczasowej historii dźwięk w przekazie kinowym i telewizyjnym, na monitorze komputera etc. od pierwszej chwili znaczył i nigdy nie przestał być znakiem. Jedną z zasadniczych, pierwszorzędnie ważnych tez tego studium wyznacza pogląd, że dźwięk na ekranie jest obrazem. Również obrazem. Znaczy to, że na wszystkich poziomach kinematograficznego istnienia ma on charakter językowy, niosąc z sobą możliwości ekspresji niedostępne dla obrazów wizualnych, ale tak jak one podlegając tym samym ogólniejszym regułom języka ruchomych obrazów.

Sformułowanie „film – sztuka obrazu” pozostaje nieprawdziwe tak długo, jak długo dotyczy ono tylko obrazów wizualnych, a nie akustycznych. Ileż to mówi się „obraz i dźwięk”, obrazy filmowe funkcjonują domyślnie jako coś przeciwstawnego dźwiękom. Najzupełniej niesłusznie. Obraz (wizualny) i dźwięk (obraz audialny) na ekranie przeciwstawiają się sobie tylko w sferze percepcyjnej ze względu na właściwy im sposób odbioru – *ex visu* bądź *ex auditu*. Nie chodzi przy tym wyłącznie o różnicę, jaka dzieli dwa różne zmysły i dwa odmienne systemy percepcyjne. Ani też o to, że wizualne obrazy kinematograficzne zdają się dysponować szerszym zakresem umowności ekranowego znaku niż ekranowe dźwięki. Ani nawet o to, że dźwięk (szum, cisza, mówione słowo itp.) jawi się nam jako „cytat z natury”, a więc coś odbieranego wprost – bez pośrednictwa znaków.

Od początku istnienia kinematografii dźwięk był zawsze elementem umownym. W kinie niemym, ze względu na technologiczną niedoskonałość mechanicznej reprodukcji dźwięku, a zwłaszcza problemy z utrzymaniem audiowizualnego synchronu, szeroko upowszechniła się praktyka dźwiękowego akompaniamentu na żywo w sali kinowej. Głównie stanowiła go wykonywana przez tapera lub kinową orkiestrę muzyka, ale sporadycznie również słowo w funkcji komentarza, melorecytacji bądź śpiewu (jak w przypadku respektującej porządek partytury operowej ekranizacji *Carmen* Cecila B. DeMille’a, 1915). Obok szybko konwencjonalizującego się repertuaru rozmaitych tematów muzycznych *ad hoc*⁵ niejednokrotnie zdarzały się kompozycje pisane specjalnie dla filmu (już w roku 1908 muzykę do wyprodukowanego przez wytwórnię Film d’Art *Zabójstwa księcia Gwizjusza* napisał Camille Saint-Saëns).

Najbardziej niezwykłym ze sposobów udźwiękowienia filmu stał się japoński kunszt benszi, uprawiany również w innych krajach Azji, między innymi w Syjamie. Artyści benszi, obok funkcji narratorów i aktorów podkładających na żywo w trakcie każdego seansu głosy ekranowych postaci, byli również akompaniatorami i niedościgłymi w perfekcyjnym mistrzostwie twórcami najróżniejszych efektów dźwiękowych. Nic dziwnego, że kunszt ten, przez dłuższy czas skutecznie opie-

rając się inwazji dźwięku filmowego reprodukowanego mechanicznie, przetrwał w azjatyckiej kulturze filmowej o wiele dłużej niż przesądzający o jego zbędności przełom dźwiękowy końca lat dwudziestych. Mechanicznie czy na żywo, tak czy inaczej znaczyło jednak umownie.

W widowisku ekranowym obrazy dźwięków są elementami tej samej kategorii co obrazy wizualne. Wizualny tekst kinematograficzny składa się z obrazów optycznych, zaś audiowizualny – z obrazów optycznych i akustycznych.

Oto cała różnica. Jedne i drugie mają charakter *par excellence* językowy. Fakt, iż wydają nam się w toku percepcji równie naturalne, nie przekreśla w niczym tego, że są w obu swoich postaciach znakami. Z punktu widzenia semiotyki składają się one z dwóch różnych, lecz ściśle ze sobą powiązanych w ramach danego komunikatu ekranowego odmian znaków kinematograficznych: wzrokowych i słuchowych. Niczego w tym względzie nie przesądza też postępująca stale naprzód, zmieniająca się co pewien czas technologia ich wytwarzania.

Alfred Hitchcock posłużył się w *Ptakach* (1963) prekursorską na owe czasy technologią efektów dźwiękowych sztucznie preparowanych za pomocą instrumentów elektronicznych. Ostateczny rezultat wypadł nad wyraz sugestywnie. Żywym ptakom fruującym po ekranie dodano przeraźliwie brzmiące sztuczne dźwięki. Nowa technologia preparowania dźwięku filmowego otworzyła w ten sposób pole twórczego manewru niedostępne w przypadku technologii tradycyjnych, dotąd stosowanych. Czy zmieniło to jednak coś w samym sposobie odbioru tych znaków?

Nie. W przestrzeni widowiska ekranowego nadal przecież słyszymy wykreowane z mistrzowską sugestywnością obrazy ptasich głosów, ani przez chwilę nie zastanawiając się podczas projekcji nad tym, w jaki sposób zostały one technicznie wykonane, przetworzone, zmontowane, opracowane.

W *Rozmowie* Francisca Forda Coppoli (1974) najważniejsze zdanie filmu: *Zabiłby nas, gdyby mógł* – wypływa na krótki czas z morza szmerów, muzyki, przypadkowych dźwięków, odgłosów wielkomiejskiego zgłęku, spośród wielu innych nieważnych słów. Zostaje wyłowione i zarejestrowane przez precyzyjną aparaturę podsłuchową, wydobyte i oczyszczone za pomocą najnowocześniejszych urządzeń odtwarzających obsługiwanych przez zawodowych inwigilatorów, którzy poszukują tych słów ukrytych niczym igła w stogu siana w chaosie rzeczywistości.

Właśnie wokół tego jednego zdania (nawiasem mówiąc, sformułowanego w trybie przypuszczającym), bohater opowieści zbuduje sobie pewną konstrukcję wyobrażeniową, na którą składa się przekonanie o śmiertelnym niebezpieczeństwie zagrażającym dwojgu młodych rozmówców, i rozpocznie serię działań usiłujących zapobiec zhi. Rzeczywisty sens podsłuchanej rozmowy odsłonięty zostaje w filmie stopniowo, drogą wielokrotnego zestawiania jej z coraz nowymi kontekstami sytuacyjnymi (wyobrażenia, retrospekcje, zdarzenia bieżące itp.), które nadają wypowiedzianym słowom odmienne, a niekiedy diametralnie różne znaczenie. Co jest w nich prawdą, a co fałszywym tropem? Korekta wyjściowego sensu pociąga za sobą najdalej idące konsekwencje. Rzekomo prześladowani młodzi ludzie zmieniają się nagle w parę przebiegłych, wyrafinowanych zbrodniarzy; kontrahent nagrania z prześladowcy staje się ofiarą; „czysta” i „naturalna” sytuacja zwykłej rozmowy przeobraża się w sprytnie zainscenizowaną

pułapkę. Nagranie, któremu bohater, zgodnie ze swym profesjonalnym sumieniem, nie miał poświęcać bliższej uwagi, coraz głębiej i bardziej dramatycznie ingeruje w jego życie osobiste. Obraz dźwiękowy staje się w ten sposób ośrodkiem konstrukcji całego filmu. Mikrokosmos kilku słów ledwie słyszalnej rozmowy przeistacza się w ogromny makrokosmos ekranowego uniwersum.

Oba przywołane przykłady wydają się bardzo różne, z lingwistycznego punktu widzenia mówią jednak to samo. Odgłosy naturalnego świata, podobnie jak wszelkie dźwięki ekranowe, wytwarza się w kinematografii sztucznie, sprowadzając je najpierw do statusu wydarzeń kinematograficznych. Niezależnie od sposobu wytworzenia na ekranie stają się one za każdym razem obrazami dźwięku, czyli wpisanymi w ekranową czasoprzestrzeń znakami języka filmu. To nie huk Niagary słyszymy w filmie, lecz obraz akustyczny tego huku. Podobnie ma się rzecz z ciszą, muzyką, mową, szmerami. Takich obrazów (analogicznie wygląda to w przypadku obrazów wizualnych) można wyprodukować środkami kinematografii nieskończoną liczbę, wykorzystując do tego celu różne nośniki i bardzo wiele rozmaitych technik oraz metod.

Obrazy dźwiękowe, z jakimi mamy do czynienia w przekazie kinematograficznym, mogą być wytwarzane w najróżniejszy sposób. Różnie też były one dawniej i obecnie rejestrowane: fotooptycznie, magnetycznie, elektronicznie, cyfrowo – na cylinder, płytę gramofonową, ścieżkę dźwiękową, ścieżkę elektroniczną (lub ich wiązkę) umożliwiającą wykreowanie całej gamy efektów dźwiękowych, płytę kompaktową, twardy dysk itp. To tylko kwestia ich zmiennej postaci tekstowej związanej z daną technologią wytwarzania, utrwalania i projekcji. Od momentu jednak, kiedy stają się wydarzeniami kinematograficznymi, obrazom dźwięków przysługuje status znaków języka ruchomych obrazów. Oznacza to, że w tej samej chwili stają się one tworzywem i w sensie wypowiedzenio-twórczym można zrobić z nimi to samo, co ze znakami wizualnymi. Włącznie z powstrzymaniem i zawróceniem akustycznego obrazu huku Niagary, która oglądana na ekranie nagle zastyga na naszych oczach, a następnie cofa się do źródła.

Nie ulega wątpliwości, że kino odegrało wielką rolę w rozwoju zjawiska audiowizualności w kulturze współczesnej. Twierdząc tak, mamy na myśli nie postęp technologiczny, lecz rozwój kinematografii jako systemu komunikacji międzyludzkiej oraz rozwój filmu jako sztuki komunikowania. Audiowizualność jest kategorią pojęciową stosowaną od dłuższego czasu w semiotyce, antropologii kulturowej, filmoznawstwie, nauce o mediach, psychologii, teorii komunikacji i estetyce. Odnosimy ją obecnie do kina, telewizji, wideo, komputerów, multimediów. Niegdyś dotyczyła wyłącznie przekazów analogowych (rejestrowanych i odtwarzanych fotooptycznie lub magnetycznie), dzisiaj obejmuje również przekazy cyfrowe.

Perspektywą najbardziej uniwersalną, łączącą wszystkie wymienione zakresy i dziedziny naukowej refleksji, w przypadku audiowizualności okazuje się perspektywa lingwistyczno-semiotyczna. Każda z pozostałych stanowi jej pochodną. Audiowizualność bowiem najpierw istnieje i rozgrywa się w języku ruchomych obrazów. Warto więc rozpatrzeć całe zjawisko w kategoriach lingwistycznych, traktując je jako rezultat długotrwałego procesu integracji ekranowych znaków wizualnych i audialnych, mających względem siebie charakter komplementarny i włączonych odąd w jednolity system komunikowania.

Nowa ikonosfera – nowa audiosfera

Jeśli przyrzeć się skutkom, jakie wywołało jego powstanie i dalsza ewolucja, język ruchomych obrazów stanowi jedno z najbardziej fascynujących zjawisk cywilizacji i kultury XX wieku. Wiek XIX powołał do istnienia kinematografię jako wynalazek. Ale prawdziwa rewolucja dokonała się dopiero w następnym stuleciu. Wtedy właśnie powstał i wykształcił się nowy system komunikowania, a wraz z nim uruchomione zostały nowe, nieznane dotąd, możliwości i z trudem wyobrażalne dawniej doświadczenia, jak: pamiętna transmisja na żywo z lądowania człowieka na Księżycu (1969), podróże kamerą po wnętrzu ludzkiego organizmu (z mózgiem włącznie) czy holograficzny reportaż z podróży na odległego od nas o 330 milionów km Marsa, przedstawiający świt Słońca na Czerwonej Planecie, widziany okiem kamery Pathfindera (1997), zaprojektowanej przez Petera Smitha z University of Arizona w Tucson.

W operacji lądowania człowieka na Księżycu i sondy na Marsie najbardziej interesująca dla badacza języka ruchomych obrazów okazuje się nie technologia, lecz przede wszystkim antropologiczno-komunikacyjny aspekt tych osiągnięć. W przypadku transmisji z księżycowego spaceru astronauty Neila Armstronga poszerzenie czytelnych dla nas granic audiowizualnego oglądu rzeczywistości było o tyle łatwe, że w imieniu ludzkości spacerował tam osobiście jeden z nas, dzięki którego poczynaniom wszystko widzieliśmy i słyszeliśmy na ekranach swoich telewizorów. Na Marsie nie było jeszcze dotąd człowieka, a mimo to ruchome obrazy z tej planety znalazły się w katalogu naszych antropologicznych doświadczeń. Fascynujący jest w tym przypadku nie tyle sam wyczyn techniczny, który umożliwił tę wyprawę, ile semiotyczne „oswojenie świata nie z tej Ziemi” za pomocą od niedawna, bo trochę ponad stulecie, używanego przez człowieka aparatu i niezastąpionego w tej roli języka kinematografii.

Udział naszych zmysłów w procesie wytwarzania tych obrazów ma charakter coraz bardziej umowny i względny. Potrafimy już widzieć uchem i słyszeć za pomocą wzroku. Pamiętamy, jak wyglądała ścieżka z zapisem dźwięku filmowego. Doświadczenie, jakim dysponuje współczesny człowiek w wyniku codziennego kontaktu z technologią audiowizualną, sprawia, że nie dziwi nas cyfrowy telefon rejestrujący i przesyłający na odległość wizualne wyglądy otaczającej nas rzeczywistości w formie zwanej MMS-em, a wielu ludzi nie zdaje sobie sprawy, iż dostępne naszym oczom obrazy dna morskiego i organów wewnętrznych podczas badania echosondą wytwarza się za pomocą fal akustycznych wykorzystywanych w coraz doskonalszych generacjach urządzeń ultrasonograficznych.

Język kinematograficzny – stosowany dzisiaj przez kino, telewizję, noktowizję, holografię, przekazy cyfrowe, telefonię komórkową, a także radar, mikrofon, echosondę, ultrasonografy, tomografy komputerowe, lasery, magnetyczny rezonans jądrowy i wiele innych przemysłowych aparatów, będących ekstensjami naszych zmysłów – wpłynął w ogromnej mierze na kształt kultury i świadomość człowieka współczesnego. Zmierzch ery Gutenberga upodrzednił słowo drukowane na rzecz XX-wiecznej cywilizacji ruchomego obrazu, zwanej również erą informacji. Pojawiła się nowa ikonosfera i nowa audiosfera. Obie zmieniły dotychczasowy model percepcji zarówno nas samych, jak i wszystkiego, co nas otacza. Hasłem wywoławczym tych przemian stało się pojęcie audiowizualności ⁶.



Śpiewak jazzbandu, reż. Alan Crosland (1927)

Czym jednak jest audiowizualność jako kategoria użyteczna w badaniach nad językiem szeroko pojętej kinematografii? Z perspektywy prezentowanego tu modelu teoretycznego języka ruchomych obrazów, w którym obraz dźwiękowy stanowi jakość pod każdym względem równorzędną wobec obrazu wizualnego, audiowizualność jest kategorią semiotyczną, antropologiczną i estetyczną odnoszącą się do dominującego w drugiej połowie XX wieku sposobu artykulacji kultury. W praktyce komunikacyjnej zjawisko audiowizualności opiera się na równoprawności, współdziałaniu i współdopełnianiu się znaków wizualnych i znaków audialnych w przekazach kinematograficznych, które w swej budowie stanowią swoiście zespoloną całość znaczeniową. Całość ta nie jest prostą sumą użytych w danym przekazie elementów wizualnych i audialnych, lecz jakością wyższego rzędu, będącą rezultatem zaawansowanej integracji semiotycznej obu rodzajów elementów. Proces ich korelacji reguluje mechanizm nadawczo-odbiorczy zwany syndromem audiowizualnym. Mechanizm ten nastawiony jest na łączne wydobywanie znaczeń warstwy wizualnej i warstwy dźwiękowej w przekazie kinematograficznym.

Audiowizualność nie jest, jak się niekiedy sądzi, zagadnieniem sprowadzającym się wyłącznie do rozwoju technologii. Kolejne fazy postępu technologicznego torują jedynie drogę temu zjawisku, otwierając przed użytkownikami coraz to nowe możliwości. Nie dość jest również wiązać ją z kulturą współczesną jako pewnym abstrakcyjnym systemem. Audiowizualność ma bowiem wyraz bardzo praktyczny i konkretny, a przy tym powszechny i codzienny. Dotyczy ona ciągłych zmian dokonujących się w ciągu całego stulecia w sposobie komunikowania za pomocą ruchomych obrazów. Ma też dzisiaj wymiar globalny, co oznacza nie tylko globalną skalę jej występowania, ale przede wszystkim ogólnoludzki zasięg przemian zachodzących w systemach komunikowania. Dotyczy to przede wszystkim codziennie ukazywanych niezliczonych przekazów filmowych i telewizyjnych ekranowych postaci, których najczęstszą czynnością jest mówienie. Interferencja znaków wizualnych i audialnych na ekranie staje się doświadczeniem antropologicznym z udziałem kilku miliardów uczestników komunikacji prowadzonej codziennie za pośrednictwem ruchomych obrazów. Poglądowym jej przykładem może być analiza semiotyczna tak zwanych zachowań językowych, czyli indywidualnych aktów mowy ukazywanych na małym i wielkim ekranie. Słowo mówione w tej formie stwarza przekaz nieporównanie bogatszy i bardziej nośny od słowa pisanego. Uważny obserwator przemian kultury współczesnej, Walter Jackson Ong nazwał to zjawisko „wtórną oralnością”⁷.

Tekst monologu czy dialogu zapisany w scenariuszu stanowi zaledwie werbalną namiastkę jego ekranowej wersji. Ta ostatnia angażuje przecież na swoje potrzeby nie tylko tekst słowny, lecz żywą mowę ekranowych postaci, a wraz z nią całą gamę zorkiestrowanych z sobą różnokodowych elementów, do których należą między innymi: postawa mówiącego i słuchającego, gra spojrzeń, mimika, gestyka, sposób mówienia, barwa i natężenie głosu, tempo, rytm, frazowanie, intonacja, pauza itp. Obraz wizualny przechodzi w obraz dźwiękowy i *vice versa*. Dochodzi do tego jeszcze wiele innych stricte filmowych relacji proksemicznych (np. zbliżenie czy narracja oparta na konwencji ujęcia-przeciwujęcia).

O tym, jak wielka rola przypada w filmie audiowizualnemu z istoty swej fenomenowi, jakim jest zachowanie językowe, przekonuje na przykład słynne

przemówienie dyktatora Hynkela wygłoszone przez Chaplina w *Dyktatorze* (1940). Parodiując złowrogie mowy Hitlera do narodu, Chaplin posłużył się w tym filmie nie tylko karykaturalnie zdeformowanym słowem zamienionym w bełkot, ale i dobrze znaną gamą audiowizualnych zachowań swego pierwowzoru. Przemawiający Führer pieni się i wrzeszczy, popada w komiczną ekstazę, aż w końcu dosłownie zatruwa świat wokół niego, czego wyrazem stają się więdnące pod wpływem trującej, zabójczej atmosfery jego słów mikrofony w kształcie kwiatów.

Wytworzony w wyniku wieloletniej ewolucji praktyki komunikowania się za pośrednictwem ruchomych obrazów syndrom audiowizualny umożliwia łączenie wizualnych i audialnych znaków ekranowych w strukturę semantyczną wyższego rzędu. Nie występują już one w przekazie z osobna, lecz działają symultanicznie. Poszerza się także z roku na rok coraz bogatszy repertuar nowych operacji montażowych, nowych połączeń i chwytów. Wraz z nim rozwija się instrumentacja i orkiestracja znaków audiowizualnych reprezentujących najróżniejsze subkody.

W efekcie zmienia się odbiorcza wrażliwość, rośnie audiowizualna kompetencja, pojawia się i stale powiększa nieosiągalna dawniej w takim stopniu kondensacja audiowizualnego przekazu.

Jak z tego wynika, istota zjawiska audiowizualności ma charakter w gruncie rzeczy językowy. Jest efektem głębokich zmian, jakie zaszły w XX wieku w sposobie traktowania znaków języka ruchomych obrazów. Audiosfera jako domena słowa i dźwięku, dawniej antagonistyczna w stosunku do ikonosfery, przestała przeciwstawiać się w przekazach kinematograficznych wizualnemu obrazowi. Przeciwstawne dotąd bieguny „audio” i „video” zaczęły wchodzić ze sobą w coraz ściślejszą kooperację semiotyczną. W konsekwencji zasadniczo zmienił się dotychczasowy uzus posługiwania się znakami wizualnymi i audialnymi (obejmujący zarówno sposób ich nadawania, jak i odczytywania).

Uzus ten stopniowo rozpowszechnił się w codziennej praktyce komunikacyjnej, przybierając postać wspomnianego wcześniej syndromu audiowizualności. Jego zasadniczy wyróżnik stanowi wspólna artykulacja całości złożonej z przetworzonych w ekranowe fantomy elementów różnych subkodów. Obraz audiowizualny, na który składają się równoprawne pod każdym względem obrazy wizualne i obrazy dźwiękowe, jest zjawiskiem heterogenicznym, wywołującym w umyśle asocjacje zarówno wzrokowe, jak i słuchowe. *Gros* umożliwiających jego powstanie językowych przemian dokonało się za pośrednictwem filmu i sztuki filmowej. Swoje późniejsze upowszechnienie syndrom audiowizualności zawdzięcza telewizji. To, co nastąpiło w ostatnim czasie, a co wiążemy z erą informacji przełomu XX i XXI wieku, jest niejako dalszym ciągiem otwierającym przed audiowizualnością kolejne stadium jej rozwoju.

Nowe media znoszą utrwaloną przez film i tradycyjną telewizję zasadę mechanicznej zamiany rzeczy w znaki.

Niepotrzebna im jest istniejąca poza przekazem – wykorzystywana w rozmaitych postaciach ekranowej mimesis – rzeczywistość dla kamery. Odrzucają fotograficzną i fonograficzną iluzję realności, zastępując ją iluzją elektronicznego symulakrum. Wraz z tym zmienia się blisko dwustuletnia konwencja realizmu fotografii, znacznie krótsza (liczona od wynalazku Edisona), ale także ugruntowana konwencja realizmu fonografii oraz ustalona przez ponad stulecie, głęboko wpisana w ikonosferę XX wieku ontologia obrazu kinematograficznego.

Wytwarzane cyfrowo obrazy nie wymagają profilmowej realności, same stają się hiperrealnością. Przypomina to poniekąd dawny szczególny status filmu animowanego, a zwłaszcza filmu *non camera*, odmienny od obrazów wykorzystujących realne wyglądy rzeczywistości. Komputerowa „nadrzeczywistość” daje się widzieć i słyszeć bez udziału fizycznej powłoki otaczającego nas świata. Uwolnione od realnego desygnatu ekranowe widmo elektroniczne i cyfrowe z powodzeniem konkuruje teraz z tradycyjną – fotograficzną i fonograficzną – reprodukcją realności, budując własne, alternatywne wobec tamtej uniwersum.

Dla teorii języka filmu oznacza to nie kres, lecz nowe wyzwanie. Nowe media rozszerzają dotychczasowe granice naszego pojęcia o tym, czym są kinematograficzne wyglądy realności, ale nadal posługują się językiem ruchomych obrazów. Cyfrowa audiowizualność nie zaczyna wszystkiego od nowa, nie tworzy absolutnie nowego języka. To język ruchomych obrazów ery elektronicznej wchodzi wraz z nią w nowe stadium swego rozwoju. Entuzjaści nowych mediów, zauroczeni ich niepowstrzymaną, niebawem dynamiczną, globalną ekspansją, żywią złudzenie, że niczego podobnego przedtem nie było. Semiotycy filmu dobrze wiedzą, że wcześniejsze rewolucje, jakie miały miejsce w komunikacji audiowizualnej, a zwłaszcza przywołana wcześniej ekspansja filmu dźwiękowego w drugiej połowie lat dwudziestych, zmieniały wiele. Zawsze jednak praktyka komunikacyjna dokonująca się za pośrednictwem ruchomych obrazów powracała do własnych źródeł.

Specyfika każdego z wymienionych wyżej mediów bynajmniej nie zostaje w tym ujęciu zamazana. Być może, stanie się tak, że coraz powszechniej stosowana technologia cyfrowa wyprze z czasem technologię analogową. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak w obecnej chwili to, że obie technologie będą w przyszłości współistnieć, tworząc wspólnie nową jakość. Nowatorstwo nie wynika tutaj z całkowitego przekreślenia długiej i bogatej tradycji komunikowania audiowizualnego. Kino z ponadstuletnią przebogatą historią stanowi dla dalszego rozwoju zjawiska audiowizualności niezwykle cenny układ odniesienia i wspaniałą tradycję, której znaczenie w rozwoju nowych mediów trudno przecenić.

Ekspansja technologii cyfrowej, podobnie jak niegdyś przełom dźwiękowy końca lat dwudziestych, niesie z sobą bilans w postaci zarówno zysków, jak i strat. Niewątpliwą korzyść stanowi wspólny mianownik cyfrowej technologii tworzenia, przetwarzania i odtwarzania ruchomych obrazów audiowizualnych. Nigdy dotąd dźwięk w jego rozmaitych postaciach nie był tak integralnie związany ze sferą wizualną przekazu kinematograficznego, tworząc z nią praktycznie jedność. Z drugiej strony dźwięczący obraz utracił dawną magię oddziaływania na widza, przestał być „prawdziwy” i „rzeczywisty”.

Nie mamy dziś absolutnie przekonania, że tworzywo dźwiękowe przekazu filmowego stanowi efekt rejestracji prawdziwego aktu mowy, zapis głosu, który rzeczywiście należy do mówiącego. Z dźwiękiem zapisanym cyfrowo i odtwarzanym na ekranie monitora można zrobić praktycznie wszystko, co oznacza, że stał się on podatny na wszelką manipulację. Jako widzowie i słuchacze straciliśmy poczucie autentyczności percypowanego przez nas przekazu. Obrazy audiowizualne naszej epoki trzeba już opatrywać komentarzem, ilekroć nadawcy zależy na tym, by adresat danego przekazu odzyskał przekonanie, iż to, co słyszy i ogląda, zostało naprawdę zarejestrowane i ma charakter autentyczny.

Konkluzja niniejszych rozważań nie będzie ani pesymistyczna, ani optymistyczna, lecz realistyczna. Rzecz w tym, że historyczna i kulturowa odmienność sposobów użycia języka kinematograficznego w filmie, telewizji, holografii, grach komputerowych i wytwarzanej cyfrowo rzeczywistości wirtualnej nie oznacza komunikacyjnej wieży Babel. Różnice dążeń i różne napięcia występujące między kolejno powstającymi systemami przekazu nie zmieniają faktu, że za każdym razem fundament semiotyczny ich wszystkich okazuje się wspólny.

Język ruchomych obrazów, zwany do niedawna językiem filmu, był, jest i będzie wykorzystywany przez różne media. W tym sensie pozostaje on systemem na swój sposób eklektycznym. To jego wielka zaleta, nie wada. Dzięki temu mogą one współistnieć i jeśli trzeba, skutecznie z sobą kooperować. Audiowizualność jako pierwszorzędnie ważny aspekt współczesnej praktyki komunikacyjnej nie jest dzisiaj domeną eksperymentu, lecz faktem dokonanym. W obecnym stadium rozwoju język ruchomych obrazów jako system komunikacji audiowizualnej ma bowiem charakter intermedialny: w zależności od specyfiki danego medium daje się adaptować na bardzo różne sposoby i na tym polega jego uniwersalna rola.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ Znakomity wykład prawdziwych przyczyn długotrwałej rezerwy Chaplina wobec filmu dźwiękowego zawiera studium Jana Mukałowsky'ego, *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa (Chaplin w „Światłach wielkiego miasta”)*, tłum. J. Mayen, w: tegoż, *Wśród znaków i struktur*, red. J. Sławiński, Warszawa 1970.

² S. Eisenstein, W. Pudowkin, G. Aleksandrow, *Przyszłość filmu dźwiękowego*, tłum. M. Humorek, w: S. Eisenstein, *Wybór pism*, red. R. Dreyer, Warszawa 1959, s. 189-191.

³ S. Kracauer, *Hitlerowski film wojenny w służbie propagandy*, w: tegoż, *Od Caligariego do Hitlera*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1958, s. 233-278; zob. również F. Hippler: *Formotwórcza siła filmu*, tłum. A. Gwóźdź, w: *Europejskie manifesty kina*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002.

⁴ [Lars von Trier, Thomas Vinterberg], *Manifest – DOGMA 95*, tłum. T. Szczepański.

Tekst w książce L. von Triera, *Spowiedź DOGMA-tyka*, tłum. T. Szczepański, Kraków 2000, s. 196-198.

⁵ Por. Y. Tsivian, *Akustyka seansu filmowego*, tłum. Z. Kuroczycka, w: *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina*, red. M. Hendrykowska, Poznań 1995, s. 85-115.

⁶ Podstawowe rozważania i konstatacje dotyczące kategorii audiowizualności zawierają książki Maryli Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985; *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, oraz *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.

⁷ W. Jackson Ong, *Wtórna oralność*, tłum. J. Japola, w: *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 178 i nast.