

Magdalena Kąkol

CO SŁYCHAĆ W KINIE? czyli kilka słów o filmowym dźwięku

„Wczoraj widziałem świetny film z Robertem de Niro”, „chciałabym obejrzeć najnowszą produkcję braci Cohen” – mówiąc o percepcji filmu zazwyczaj używamy sformułowań odnoszących się wyłącznie do zmysłu wzroku, zapominając o warstwie dźwiękowej. Na to zjawisko zwrócił uwagę Michel Chion, francuski filmoznawca i kompozytor: „Zadziwia, że mówi się nadal «zobaczyć» film, jakby nigdy nie uświadomiono sobie zmiany, jaką było wprowadzenie ścieżki dźwiękowej, lub raczej zadowala się schematem klasyfikującym dźwięk jako dodatek”¹. Zastanawiając się nad naszymi językowymi przyzwyczajeniami, kulturoznawca, Iwona Sowińska, podkreśla znaczenie mającego już bardzo długą tradycję prymatu wizualności w kulturze zachodniej². Skupieni na bodźcach wzrokowych, lekceważymy docierające do naszych uszu dźwięki. Bywa też jednak inaczej. Warstwę audialną filmu, przynajmniej od strony językowej, doceniają mieszkańcy Québecu, którzy obok zwrotu „regarder un film” („oglądać film”) stosują także inny: „écouter un film” („słuchać filmu”).

Rzut uchem wstecz

Wielu autorów prac poświęconych zagadnieniom dźwięku w filmie zaznacza, że kino nigdy nie było nieme, pomimo, że takim mianem często określamy produkcje powstające od początku dziejów dziesiątej Muzy, aż do końcówki lat 20. XX wieku, kiedy to zsynchronizowany z zarejestrowanym obrazem dźwięk stopniowo stawał się standardem. Wcześniej, projekcjom zazwyczaj towarzyszyła gra pianisty (tzw. tapera), a w przypadku bardziej uroczystych pokazów angażowano orkiestrę. W powszechnym użyciu były tzw. kartoteki – zbiory utworów muzycznych lub ich fragmentów (wśród nich między innymi

¹ M. Chion „Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie”, tłum. K. Szydłowski, wyd. Stowarzyszenie Nowe Horyzonty – Korporacja ha!art, Warszawa – Kraków 2012, s. 5.

² Zob. I. Sowińska „Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów”, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2001.



Filmoteka Szkolna

urywki z dzieł Chopina, Bacha czy Beethovena) przyporządkowane do określonych kategorii wiążących się z konkretnym uczuciem, nastrojem czy wydarzeniem. W spisie treści tych zbiorów nutowych widniały takie tytuły jak na przykład „muzyka kościelna”, „scena śmierci” czy „scena gonitwy”. Sugerowane przez autorów tych antologii ilustracje muzyczne można było dobrać jako akompaniament do poszczególnych scen dowolnego obrazu. Pierwszym znanym nam filmem, do którego muzyka została specjalnie skomponowana, jest „Zabójstwo księcia Gwizjusza” (1908) w reżyserii Charles’a le Bargy i André Calmettes’a. Partyturę do tego dzieła, zapoczątkowującego nurt określany jako film d’art, skomponował słynny francuski kompozytor – Camille Saint-Saëns³.

Praktyka wykonywania muzyki „na żywo”, w trakcie wyświetlania filmu, nie była jedynym rozwiązaniem, jakie pojawiło się w pierwszych dziesięcioleciach istnienia kina. Od samego początku wynalazców nurtował problem synchronicznej rejestracji obrazu i dźwięku. Pierwsze próby w tej dziedzinie podejmowano już w latach 1894-1915. Francuskie „fonosceny”, realizowane przez wytwórnię Gaumont za pomocą tzw. chronofonu, najczęściej przedstawiały występy popularnych w tamtych czasach śpiewaków i komików. W Niemczech kilkuminutowe filmy o podobnej tematyce nagrywano dzięki wynalazkowi zwanemu biofonem, a w Stanach Zjednoczonych używano do tego celu systemu Cameraphone⁴. Pomimo znaczących osiągnięć technologicznych, wciąż borykano się z problemami idealnej synchronizacji obrazu i dźwięku, a także odpowiedniego nagłośnienia. Z tego powodu wspomniane wynalazki nie miały długiego żywota.

Data przyjętą przez wielu historyków jako moment przełomu dźwiękowego jest rok 1927. Wówczas odbyła się premiera wyprodukowanego przez wytwórnię Warner Bros. „Śpiewaka jazzbandu” Alana Croslanda, uznawanego za pierwszy film długometrażowy zawierający dialogi zsynchronizowane z obrazem. Związki amerykańskiego kina ze sceną broadwayowską były wówczas bardzo silne, co widać także na przykładzie „Śpiewaka jazzbandu”. Popularny w tamtych czasach aktor musicalowy Al Jolson wcielił się w rolę Jackiego Rabinowitza, marzącego o karierze jazzmana, syna surowego kantora żydowskiego, który ostro sprzeciwia się zamiarom Jackiego i pragnie, by syn poszedł w jego ślady i śpiewał w synagodze.

³ A. Helman „Na ścieżce dźwiękowej”, PWM, Kraków 1968, s.10.

⁴ I. Sowińska „Przełom dźwiękowy” [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), „Historia kina”, t. II „Kino klasyczne”, Kraków 2011, s. 21-22.



Filmoteka Szkolna

Zarówno tematyka, jak i odtwórca głównej roli, wywodzili się więc wprost ze świata Broadwayu. Pomimo szczególnej uwagi, jaką dotychczas poświęcono „Śpiewakowi z jazzbandu”, przyznając mu znaczenie przełomowe, obecnie jego wyjątkowy status jest podważany. Filmoznawca Édouard Arnoldy podkreśla, że w katalogu wytwórni braci Warner już wcześniej znajdowały się setki krótko- i długometrażowych filmów dźwiękowych zrealizowanych za pomocą systemu Vitaphone, tego samego, który został wykorzystany przy produkcji słynnego „Śpiewaka”⁵. Niezależnie jednak od roli przypisywanej temu pojedynczemu dziełu, pod koniec lat 20. XX wieku najistotniejsze znaczenie miał proces popularyzacji filmu dźwiękowego, wypierającego stopniowo film niemy. Przemiany te przyspieszył sukces „Śpiewającego błazna” (1928) Lloyda Bacona, z Alem Jolsonem w roli głównej. Jeszcze przed końcem 1930 roku większość amerykańskich kin została wyposażona w aparaturę służącą do odtwarzania dźwięku⁶.

W Europie modernizacja kin przebiegała nieco wolniej, niemniej polscy widzowie poznali „Śpiewającego błazna” już rok po amerykańskiej premierze. Za pierwszy polski film dźwiękowy uznaje się „Moralność pani Dulskiej” (1930) w reżyserii Bolesława Newolina. Skomponowanie muzyki powierzono Ludomirowi Różyckiemu, twórcy znanego przede wszystkim z baletu „Pan Twardowski”. Film odniósł sukces frekwencyjny, ale spotkał się z ostrym przyjęciem krytyków. Jak pisze Leszek Armatys, „narzekano na «nieustanny akompaniament smażonych na patelni skwarków», a recenzent «Kuriera polskiego» stwierdził wręcz, że aparatura «Syrena Record» nie zdała egzaminu”⁷.

W kolejnych latach pojawiły się nowe osiągnięcia w dziedzinie filmowego dźwięku. Od 1930 roku możliwy stał się synchroniczny montaż obrazu i dźwięku, dzięki przystosowaniu do tego celu stołu montażowego, tzw. Movioli, która dotychczas pozwalała na montaż jedynie obrazu⁸. Zmniejszenie poziomu głośności szumów, zwiększenie mocy dźwięku czy skonstruowanie mikrofonów mniejszych rozmiarów, rejestrujących bardziej selektywnie,

⁵ E. Arnoldy „Des scènes chantées et du Film d’Art, de l’accompagnement musical approprié et du film musical: deux ou trois notes sur une histoire de la musique du cinéma muet” [w:] „1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze”, t. 38, Paris 2002, s.10. Wersja elektroniczna : <http://1895.revues.org/243>

⁶ I. Sowińska „Przełom...”, op. cit., s. 39-40.

⁷ L. Armatys „Nasz iluzjon: «Moralność pani Dulskiej»” [w:] „Kino” nr 8/1970, s. 64.

⁸ M. Przedpeńska-Bieniek „Dźwięk w filmie”, Warszawa 2006, s. 176.



Filmoteka Szkolna

to tylko niektóre ze zdobyczy lat 30⁹. Nagrywanie wielokanałowe (uzyskanie dźwięku przestrzennego dzięki symultanicznej rejestracji wielu źródeł dźwięku za pomocą wielu mikrofonów) możliwe było już od 1938 roku, a w kolejnych dekadach coraz bardziej ulepszano tę technikę¹⁰. Do ostatnio wprowadzonych innowacji należy system Dolby Atmos, polegający na rozmieszczeniu kilkadziesiątu głośników dookoła widza (także nad jego głową), tak, by miał on wrażenie całkowitego zanurzenia w filmowym dźwięku. W Polsce system ten został po raz pierwszy zainstalowany pod koniec 2013 roku w jednym z katowickich kin.

Warto też wspomnieć o rzadko opisywanej praktyce – postsynchronizacji. Niewielu odbiorców filmów zdaje sobie sprawę, że słyszany przez nich dźwięk często nie został zarejestrowany na planie, ale „dograny” później w studio. Michel Chion, nazywając postsynchronizację ukrywanym i wstydlivym aspektem produkcji większości filmów, podkreśla, że praktykę tę zaczęto stosować na szeroką skalę pod koniec lat 40., kiedy to filmowcy coraz częściej robili zdjęcia w plenerze, mniej korzystając z atelier studiów filmowych i sztucznych dekoracji¹¹. Do dziś postsynchronizacja jest metodą powszechnie wykorzystywaną, co nie oznacza rezygnacji z dźwięku nagranych bezpośrednio na planie.

Zobaczyć dźwięk, usłyszeć obraz

Idea tworzenia dzieł, w których warstwa wizualna i audialna przenikają się ze sobą w sposób doskonały, zaprzętała umysły wielu artystów jeszcze przed narodzeniem się sztuki filmowej. Także zainteresowani tym problemem wynalazcy konstruowali specjalne instrumenty, które obok dźwięku, emitowały również różnobarwne światło¹². Tego rodzaju instrument umieścił w partyturze swojej V Symfonii „Prometeusz. Poemat ognia” op. 60 rosyjski kompozytor, Aleksander Skriabin.

W historii sztuki filmowej również pojawił się nurt ściśle związany z wyżej opisaną ideą, określany jako „muzyka wizualna”. Autorzy tych eksperymentalnych filmów próbowali przenieść język dźwiękowy na nierzadko abstrakcyjne obrazy. Tworzyli głównie animacje do

⁹ I. Sowińska „Przełom...”, op. cit., s. 48.

¹⁰ Początkowo była to stereofonia, później nagrywano także na więcej niż dwa kanały.

¹¹ M. Chion „Technique et création au cinéma. Le livre des images et des sons”, Paris 2002, s. 91.

¹² Zob. K. Peacock, „Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation” [w:] „Leonardo”, t. 21, nr 4/1988.



Filmoteka Szkolna

muzyki klasycznej (na przykład filmy Oskara Fischingera), jak i jazzowej (choćby krótkie metraże Lena Lye'a). Oglądając ich dzieła, warto zwrócić uwagę na to, jak potraktowali cechy wybranych utworów muzycznych – przykładowo w „Kanonie” (1964) Normana McLarena ruch przedstawionych obiektów przypomina sposób prowadzenia głosów muzycznego kanonu.

Dążenie do idealnego zespolenia warstwy wizualnej i dźwiękowej zaowocowało także praktyką zwaną „mickey-mousing”, polegającą na dokładnym zsynchronizowaniu niemal każdego ruchu postaci z akcentami rytmicznymi lub wznoszeniem się i opadaniem linii melodycznej. Choć nazwa ta odsyła nas wprost do filmów ze słynną Myszka Miki, „mickey-mousing” pojawił się w wielu innych animacjach ze studia Walta Disneya (zwłaszcza w latach 30. i 40.), między innymi w serii „Silly Symphonies”, z której pochodzą takie filmy jak „Taniec szkieletów” (1929) czy „Kraina muzyki” (1935). Praktyka ta bywa czasem postrzegana negatywnie w przypadku zbyt mechanicznego, „literalnego” dublowania treści wizualnych i dźwiękowych.

Z czego składa się ścieżka dźwiękowa?

Tradycyjnie wyróżnianymi elementami dźwiękowymi w filmie są dialogi, muzyka i efekty. Relacje pomiędzy tymi trzema składnikami kształtują się różnie, w zależności od intencji twórców. W kinie hollywoodzkim zazwyczaj na pierwszy plan wysuwają się dialogi – priorytetem jest ich czytelność, dlatego proporcje pomiędzy poziomem ich głośności a poziomem głośności innych dźwięków niejednokrotnie daleko odbiegają od naszych codziennych przyzwyczajęń odbiorczych. Stąd nawet w scenie wielkiego wybuchu bez problemu rozumiemy wymianę zdań bohaterów, którzy w realnych warunkach w ogóle nie byłiby słyszalni.

Z innym podejściem spotkamy się w niektórych filmach Jeana-Luca Godarda i Jacques'a Tatiego, należących do twórców przelamujących powszechnie panujące zasady konstruowania ścieżki dźwiękowej. Przykładowo w „Amatorskim gangu” (1964) Godarda z trudem można wychwycić wypowiedane przez bohaterów kwestie, zagłuszone przez hałasy i gwar panujący w kawiarni. W „Playtime” (1967) Tatiego najważniejszą rolę odgrywają wszelkie odgłosy, dialogi potraktowane są jak jeden z nich i ich treść nie ma dużego znaczenia.



Filmoteka Szkolna

Niekiedy zaciera się także granica pomiędzy muzyką i efektami dźwiękowymi. Poszczególne odgłosy mogą bowiem być zorganizowane na podobieństwo kompozycji muzycznej. Na marginesie warto dodać, że podejście takie bliskie jest postawie kompozytorów tzw. muzyki konkretnej, czerpiących materiał do swoich utworów z dźwięków otaczającego świata, a więc takich odgłosów jak na przykład szum wiatru, stukot kół pociągu, gwar uliczny, itp.

Skąd dobiega dźwięk?

Pomimo, że w sali kinowej dźwięk dobiega do nas z tych samych głośników, lokalizujemy go w różny sposób w stosunku do wyświetlanych obrazów. Dźwiękiem diegetycznym określa się te zjawiska akustyczne, których źródło umieszczone jest w świecie przedstawionym filmu – przykładowo odgłos bzyczenia pszczoł w scenie pokazującej ul. Jeśli natomiast nie możemy wskazać źródła dźwięku w filmowym świecie, dźwięk nazywamy niediegetycznym. Wykorzystany w filmie ten sam utwór muzyczny może mieć charakter niediegetyczny (gdy zostaje „sztucznie” dodany do sceny i wiemy, że pokazane postaci nie słyszą go), jak i diegetyczny (na przykład, gdy twórcy sugerują, że utwór wykonuje widziana przez nas orkiestra bądź jeden z bohaterów włącza płytę z tym utworem).

W odniesieniu do tego podziału, wyróżnia się także dźwięk pozakadrowy (voice-off) i ponadkadrowy (voice-over). Obydwa terminy dotyczą sytuacji, w której nie widzimy w kadrze źródła dźwięku. Jeśli wiemy, że jest ono umieszczone w filmowym świecie – na przykład słyszymy pytanie niepokazanej osoby, widząc reakcje na nie innego bohatera – mamy do czynienia z dźwiękiem pozakadrowym. Z kolei dźwięk ponadkadrowy dotyczy zjawisk akustycznych nierozgrywających się w przedstawionej wizualnie przestrzeni, choćby głosu narratora, osoby pozostającej „na zewnątrz” filmowych realiów.

Innym zabiegiem stosowanym przez filmowców są tzw. pomosty dźwiękowe polegające na przejściu z jednej filmowej przestrzeni do drugiej nierównocześnie w warstwie wizualnej i audialnej. Dźwięk z kolejnej sceny może pojawić się wcześniej lub później niż jej pierwsze ujęcie. Na przykład pod koniec sceny rozgrywającej się w zacisznym wnętrzu świątyni słyszymy okrzyki zachwalających swe towary kupców, a dopiero później widzimy rynek, na którym się oni znajdują.



Filmoteka Szkolna

Znaczenie muzyki

Muzyce w filmie często przypisuje się rolę czynnika wzbudzającego w odbiorcy emocje, kreującego nastrój i budującego napięcie. Pomimo tak istotnych funkcji, nierzadko pozostaje na drugim, a nawet dalszym planie. W historii wielokrotnie już pojawiały się stwierdzenia o tym, że najlepsza muzyka filmowa jest „niesłyszalna”, że nie powinna zwracać na siebie uwagi, ale dyskretnie towarzyszyć obrazowi, podkreślać uczucia bohaterów, atmosferę scen i charakter wydarzeń. Do takiego celu dążą zazwyczaj twórcy, którym zależy na jak najpełniejszym zanurzeniu odbiorców w świat przedstawiony na ekranie, ich zaangażowaniu w opowiadaną w filmie historię – skupienie się na muzyce mogłoby bowiem oderwać ich uwagę od prowadzonej narracji.

Niemniej można znaleźć wiele przykładów niestereotypowego traktowania muzyki w filmie, co bywa czasem jednym z wyznaczników stylu danego twórcy. Stanley Kubrick w scenach przemocy w „Mechanicznej pomarańczy” (1971) wykorzystał między innymi pełną lekkości i wdzięku uwerturę do „Sroki złodziejki” Gioachino Rossiniego i popularną musicalową piosenkę „Singin’ in the Rain” Nacia Herba Browna. Zaskakujące zestawienia muzyki i obrazu stosuje także Martin Scorsese – w finale jednego z jego pierwszych filmów „Kto puka do moich drzwi” (1967) przedstawionemu widokowi wnętrza kościoła wraz z rzeźbami Piety i ukrzyżowanego Chrystusa towarzyszy utwór rock’n’rollowy. Kontrasty wizualno-muzyczne odnajdziemy również w polskiej kinematografii. W „Życie jest piękne” (1957) Tadeusza Makarczyńskiego pełne tragizmu obrazy męczeństwa ludzi połączone zostały z takimi piosenkami jak „C’est si bon” czy „Arrivederci Roma”.

BIBLIOGRAFIA

Armatys Leszek „Nasz iluzjon: «Moralność pani Dulskiej»” [w:] „Kino” nr 8/1970

Arnoldy Édouard „Des scènes chantées et du Film d’Art, de l’accompagnement musical approprié et du film musical : deux ou trois notes sur une histoire de la musique du cinéma muet” [w :] 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, t. 38, Paris 2002, wersja elektroniczna : <http://1895.revues.org/243>

Chion Michel „Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie”, tłum. K. Szydłowski, wyd. Stowarzyszenie Nowe Horyzonty – Korporacja ha!art, Warszawa – Kraków 2012

Chion Michel „Technique et création au cinéma. Le livre des images et des sons”, Paris 2002

Helman Alicja „Na ścieżce dźwiękowej”, PWM, Kraków 1968

Peacock Kenneth, “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation” [w:] “Leonardo”, t. 21, nr 4/1988.

Przedpeńska-Bieniek Małgorzata „Dźwięk w filmie” Warszawa 2006

Sowińska Iwona „Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów”, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2001

Sowińska Iwona „Przełom dźwiękowy” [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), Historia kina, t. II Kino klasyczne, Kraków 2011