

W numerze m.in.:

SZTUKA DŹWIĘKU

Alan Williams *HISTORYCZNE I TEORETYCZNE PROBLEMY WPROWADZENIA DO KINA ŚCIEŻKI DŹWIĘKOWEJ*

Autor polemizuje z szeroko rozpowszechnioną tezą, jakoby przejście do epoki kina dźwiękowego miało związek z naturalnym rozwojem tego medium w kierunku coraz bardziej przekonującego realizmu, którego miałyby łaknąć odbiorca. Odwołuje się do historii udoskonalania technologii dźwiękowej w kinie i dowodzi, że siłą napędową była postępująca mechanizacja spektaklu filmowego, co sprzyjało obniżeniu kosztów produkcji, a także ujednoczeniu formy spektaklu, tak by nie zależała ona od sprawności czy fantazji operatora. Pierwszym ważnym filmem dźwiękowym był *Śpiewak jazzbandu*. Williams analizuje przyczyny popularności tego nienajlepszego filmu, zwraca też uwagę na fakt, że to nie samo wprowadzenie dźwięku było momentem kluczowym, ale związana z tym radykalna zmiana stylu gry i rozbudowanie fabuły.

Marek Hendrykowski *DŹWIĘK NA EKRANIE. PRZEŁOM DŹWIĘKOWY W FILMIE*

Marek Hendrykowski opisuje przemiany audiowizualności od początkowych prób integracji obrazu i dźwięku podczas przełomu dźwiękowego w kinematografii końca lat 20 aż do zadomowienia się we współczesności nowych mediów tworzących nową jakość komunikacji; nowa ikonosfera i audiosfera zdecydowały o zmianach w naszym modelu percepcji. Według autora audiowizualność jest kategorią semiotyczną, antropologiczną i estetyczną odnoszącą się do dominującego w drugiej połowie XX wieku sposobu artykulacji kultury. Polega ona przede wszystkim na integracji znaków dźwiękowych i obrazowych – przechodząc różne fazy rozwoju staje się dziś faktem dokonanym, oczywistym dla współczesnej rzeczywistości.

Agnieszka Karpa *SONIC FICTION, CZYLI O WSPÓŁCZESNEJ AUDIOSFERZE*

Autorka analizuje współczesną przestrzeń akustyczną, powstałą w wyniku rozwoju mediów elektronicznych; bada akustyczny aspekt nowych cyfrowych środowisk, takich jak cyberprzestrzeń, rzeczywistość wirtualna czy Internet. Ową „przestrzeń akustyczną” czy też audiohiperprzestrzeń odnosi przede wszystkim do elektroakustycznej przestrzeni Internetu, obfitej w żywe strumienie audio-danych, pliki dźwiękowe oraz cały kompleks interaktywnych narzędzi i działań audialnych, a także do twórczości muzycznej, która przez stosowanie elektronicznych technologii buduje wirtualne przestrzenie. Karpa zauważa, że współcześnie muzyka i sztuka dźwięku w ogóle (zwłaszcza elektroniczna) traktowana jest już nie jako środek strukturyzacji czasu, ale przestrzeni. Opisuje nowe formy i zjawiska, jakie pojawiły się pod wpływem rozwoju mediów elektronicznych – dźwiękowe rzeźby, interfejsy oddziałujące z ruchem ciała, hiperinstrumenty, a także nowe techniki i strategie traktowania samego dźwięku – turntablism, scratching, prowokacyjna działalność Plagiatorów i Plunderfoników oparta na „kradzieży” dźwięków już zastanych, muzyka ambient, jungle i hip hop.

MUZYKA I FILM

Piotr Kletowski *RYSZARD WAGNER JAKO PREKURSOR SZTUKI KINEMATOGRAFICZNEJ*

Kletowski odnajduje w Ryszardzie Wagnerze wyraźnego prekursora sztuki kinematograficznej. Podkreśla, że Wagner zarówno w swych pracach teoretycznych, jak i scenicznych realizacjach – zmierzał do urzeczywistnienia Gesamtkunstwerk, „sztuki sztuk”, której pełnym ucieleśnieniem byłby właśnie film. Podstawą Gesamtkunstwerk miałyby być przyporządkowanie wszystkich elementów scenicznego widowiska jednej idei – stworzenia spektaklu będącego syntezą wszystkich sztuk, połączonych ze sobą poprzez muzykę. Autor uważa, że sceniczne rozwiązania zaproponowane przez kompozytora, zmierzające do pełnej iluzji rzeczywistości świata przedstawionego na scenie, urastały do wymiarów audio – wizualnego widowiska, kojarzącego się z kinematograficznym przedstawieniem. Wagnerowski dramat muzyczny stał się inspiracją dla twórców sztuki filmowej, zwłaszcza tych, którzy postrzegali kino jako medium umożliwiające stworzenie syntezy sztuk – Gesamtkunstwerk – zwłaszcza Sergiusza Eisensteina. Radziecki reżyser wyśledził wspólną wszystkim sztukom, ale centralną dla filmu, ideę organizacji artefaktów, jaką jest montaż, a jego dzieła, stworzone przy współpracy z kompozytorem Sergiuszem Prokofiewem doskonale wpisują się w paradygmat wagnerowskiego Gesamtkunstwerk.

Jeff Smith *NIESŁYSZANE MELODIE? KRYTYKA PSYCHOANALITYCZNEJ TEORII MUZYKI FILMOWEJ*

Smith rozważa silnie zarysowany w teorii muzyki filmowej spór pomiędzy teoretykami zakorzenionymi w psychoanalizie, a kognitywistami dotyczący kwestii „niesłyszalności” muzyki filmowej. Podczas kiedy podejście badaczy z pierwszego obozu mogłoby zmieścić się w stwierdzeniu, że „dobra muzyka filmowa, to taka, której nie słyhać” a tym samym, że zwrócenie przez widza uwagi na muzykę w filmie zakłóca odbiór samego filmu, kognitywiści uważają taki sąd za przesadny i dowodzą, że widz najczęściej jest zupełnie świadomy owej muzyki i jej funkcji narracyjnych. Owo zagadnienie Smith opisuje poprzez zanalizowanie kompozycji Franza Waxmana oraz melodii *Fascination* w filmie *Miłość po południu* Billy’ego Wildera.

Iwona Sowińska *KILKA TRUDNOŚCI Z HISTORIĄ MUZYKI FILMOWEJ*

Sowińska w swoim tekście zastanawia się nad różnymi modelami badania muzyki filmowej i jej historii – nad jej ujęciem diachronicznym, synchronicznym, nad socjokulturowymi jej kontekstami. Zestawia ze sobą dwie książki: Tatiany Jegorowej *Soviet Film Music. An Historical Survey* (na temat muzyki filmowej w kinie radzieckim) oraz *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music* Russela Lacka. Zestawienie to wypada zdecydowanie na korzyść drugiej - podczas gdy Jegorowa traktuje swój przedmiot dość sztywno a zarazem powierzchownie, Lack jest bardziej elastyczny, a jego tekst wielowymiarowy. Sowińska wspomina też o sytuacji muzyki filmowej w Polsce i o różnicach potraktowania jazzu w kinie europejskim i polskim.

WIDZĘ MUZYKĘ. Z Zygmuntem Koniecznym rozmawia Łukasz Maciejewski

Zygmunt Konieczny opowiada Łukaszowi Maciejewskiemu o tym, jak postrzega relację muzyki filmowej i samego filmu, jej miejsce w strukturze całego dzieła – według kompozytora ma być logiczna, poprawna i bez reszty związana obrazem, podporządkowana mu, a jednocześnie nie pozostająca jedynie ilustracją. Mówi też o specyficznych cechach swojego stylu, o zasadzie pisania muzyki „pod aktorów” i o sposobach kreowania muzyki do poszczególnych dzieł konkretnych, szczególnych reżyserów.

CO SŁYSZYMY?

Paweł Mackiewicz *MUZYKA I EFEKTY AKUSTYCZNE W FILMACH ANDRZEJA WAJDY OKRESU SZKOŁY POLSKIEJ*

Celem tekstu Mackiewicza jest określenie znaczenia, jakie dla struktury dzieła filmowego mają muzyka i efekty akustyczne. W pierwszej części tekstu, teoretycznej, autor stara się skodyfikować sądy teoretyków filmu na temat charakteru związków pomiędzy dźwiękiem a obrazem w filmie. Píše o technikach łączenia obu tych języków, o wpływie dźwięku na proces odbioru dzieła przez widza. Szczególny nacisk kładzie na wyjaśnienie relacji pomiędzy dźwiękiem a projektowaniem przestrzeni w filmie. W drugiej części, historyczno-interpretacyjnej, analizuje warstwę dźwiękową pięciu filmów Andrzeja Wajdy z okresu „szkoły polskiej”. Udowadnia, że w każdym z tych filmów starano się znaleźć artystyczną dominantę organizującą relację dźwięku i obrazu.

Alicja Helman *ZNACZENIE MUZYKI W FILMACH CARLOSA SAURY*

Muzyka w filmach Carlosa Saury – z równym upodobaniem wykorzystuje on klasyki muzyki poważnej, narodową muzykę hiszpańską, a także banalne przeboje muzyki popularnej. Helman twierdzi jednak, że Saury muzyka jako taka, jako kompozycja dźwiękowa o określonych walorach artystycznych nie jest tak naprawdę potrzebna – reżyser traktuje ją raczej jako źródło generujące pewne pola semantyczne, które decydują o znaczeniu i przesłaniu jego filmów. Muzyka w filmach Saury ma stanowić skomplikowaną sieć odniesień – nie tylko pozamuzycznych, ale często też pozafilmowych – ma odwoływać się i do samej tkanki danego filmu, i do całej twórczości reżysera, i do sytuacji, w jakiej twórczość ta powstawała (brak swobody twórczej w czasach reżimu frankistowskiego, naznaczenie przeszłością hiszpańskiej wojny domowej). Autorka analizuje też cykl baletowych filmów Saury (*Krwawe Gody*, *Carmen*, *Czarodziejska miłość*, *Tango*) – pełnych transpozycji planów fikcji i realności, gry inscenizacji baletowej, rzeczywistości diegetycznej i pozadiegetycznej.

Marta Piotrowska *MUZYKA W FILMACH WIMA WENDERSA*

Muzyka popularna jest bardzo ważnym elementem dla Wima Wendersa jako reżysera - nie funkcjonuje jednak w jego filmach jako tło, „podkład” służący podkreślaniu, dopełnianiu nastroju czy wzmacnianiu emocji, ale jako autonomiczny element, nierzadko ingerujący w filmowe opowiadanie. W epoce „kryzysu obrazu” to muzyka właśnie wypełnia lukę po obrazie, któremu brak już zdolności komunikacyjnych, przewyższa tym samym możliwości wizualnej narracji, bo potrafi przenosić znaczenia i emocje dużo lepiej niż wyjałowiony dziś obraz. W filmach Wendersa stopniowo zaciera się podział, a także w końcu zależność pomiędzy obrazem i dźwiękiem. W końcu reżyser wyraźnie przesuwając punkt ciężkości reprezentacji filmowej z uprzywilejowanej dotąd sfery wizualnej na dźwiękową, dając tym samym odpowiedź na kryzys kina.

Katarzyna Lenarczyk *DŹWIĘK W FILMACH DAVIDA LYNCHA*

Katarzyna Lenarczyk śledzi rozwój języka dźwiękowego, tak silnie i autonomicznie obecnego w filmach Davida Lyncha (który bardzo często jest także dźwiękowcem swoich filmów). Język ten, równie istotny jak język obrazu, jest nie tylko twórczym „wynalazkiem” reżysera, ale także wyrazem postmodernistycznych tendencji w kinie lat 80 i 90. W filmach Lyncha prawie nigdy nie ma ciszy – gęste atmosfery dźwięku (często ocierające się o muzykę konkretną) służą do głębszej charakterystyki osób i miejsc, często konstruowane są na zasadzie kontrapunktu, podkreślony do granic możliwości bardzo silnie wpływa na odbiór przez widza rzeczywistości filmowej. Tak jak Lynch lubi deformować przedstawiany świat, tak samo zniekształca dźwięk i wyizolowuje go z naturalnego kontekstu tworząc tym samym niepowtarzalną jakość swojej twórczości.

SŁOWO I OBRAZ

BYŁA TO JAKAŚ ODNOWA DLA KAŻDEGO Z NAS. Z Adrianną Buraczewską i Romanem Klewinem rozmawia Izabela Tomczyk

Zapis rozmowy ze współautorami *Snu pięciu osób* – krótkich form filmowych Mirona Białoszewskiego, którym poświęcony jest publikowany w kolejności tekst Izabeli Tomczyk.

Izabela Tomczyk *FILMIKOWANIE W TWÓRCZOŚCI MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO*

Tekst poświęcony jest mało znanej działalności Mirona Białoszewskiego, określonej mianem „filmikowania”. Są to krótkie formy filmowe, powstające na przełomie lat 60. i 70., którym nadano wspólny tytuł *Sny pięciu osób*. Tekst jest próbą scharakteryzowania tych filmowych eksperymentów oraz umiejscowienia ich w twórczości autora *Pamiętnika z Powstania Warszawskiego*. Tomczyk stara się udowodnić, iż mimo że podstawą artystycznego warsztatu Białoszewskiego (zarówno teatru, jak i tekstu) jest słowo, doskonale odnajduje się on również w opowiadaniu o rzeczywistości przez obraz. Co więcej, te dwie tak zdawałoby się odmienne formy ekspresji mają wspólne korzenie – potrzebę dotarcia do źródła sztuki. „Filmikowanie” traktowane jako zabawa stało się inną formą zapisywania życia, które samo w sobie było dla Białoszewskiego zabawą. „Filmiki” będąc zabawą, nie przestają jednak być sztuką. To w pełni świadome działanie artystów-indywidualistów. Według Tomczyk formą tej sztuki jest konwencja kina niemego i oniryczność. Swoje dociekania autorka oparła, w dużej mierze, na rozmowach ze współautorami *Snu pięciu osób* – Romanem Klewinem i Adrianną Buraczewską.

Barbara Głębińska-Giza „DOLINA ISSY”, „LAWA” I „KRONIKA WYPADKÓW MIŁOSNYCH”. O AUTORSKIEJ TWÓRCZOŚCI TADEUSZA KONWICKIEGO

Tadeusz Konwicki znany jest jako pisarz i filmowiec, którego twórczość nieodmiennie nawiązuje do Litwy jako miejsca idealnego i na zawsze utraconego. Konwicki jest również scenarzystą i adaptatorem filmowych wersji *Doliny Issy* Czesława Miłosza, *Dziadów* Adama Mickiewicza oraz - co u niego zupełnie wyjątkowe - własnej powieści *Kronika wypadków miłosnych*. Celem artykułu jest analiza zamysłu adaptacyjnego łączącego wymienione filmy w "tryptyk litewski". Jego istotą jest przełożenie powieści na język i strukturę twórczości Konwickiego, który w ten sposób staje się ich nowym autorem oraz - jako czytelnik i interpretator - także bohaterem. We wszystkich filmach występuje bowiem postać starego "nieznajomego", którego pamięć organizuje wszystkie wydarzenia. W ten sposób Konwicki duchowo wiąże się z Miłoszem i Mickiewiczem - swoimi dwoma współziomkami. "Litewski tryptyk" jest zatem całością jako emocjonalny portret duchowości autorów, których Litwa ukształtowała i połączyła w duchowy węzeł wiecznych wygnańców.

VARIA: Z HISTORII KINA

Anna Mikonis *ŻYCIE FILMOWE WILNA W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM. LATA 1919-1939*

Wilno okresu międzywojennego przeżywało rozkwit w każdej dziedzinie aktywności kulturowej. Anna Mikonis opisuje życie filmowe w Wilnie owego czasu – stan i repertuar kin (nie ustępujący innym miastom europejskim), naturę pokazów filmowych (projekcje połączone z rewiami i kabaretami), rozwój wileńskiej myśli filmowej – od krytyki na łamach periodyków i na falach radiowych, poprzez włączenie problematyki kina do *Śród Literackich*, aż do pogłębiających refleksję nad filmem czwartkowych spotkań organizowanych przez Związek Artystów Sztuki Kinematograficznej.

Barbara Gierszewska *RUCH FILMOWY WE LWOWIE W LATACH TRZYDZIESTYCH*

Gierszewska opisuje działalność filmową we Lwowie okresu międzywojennego: instytucje i stowarzyszenia, kluby filmowe (m. in. „Awangarda”), zaawansowany poziom kultury filmowej (obecność filmu w mediach, dojrzała krytyka, liczne spotkania kinomanów i dyskusje wokół kina), stan techniczny kin i problemy związane z finansowaniem ambitnych produkcji filmowych, a także wyraźnie lewicowy klimat ideowy tamtych lat. Autorka zaznacza także, że Lwów był jednym z pierwszych miejsc, gdzie bardzo poważnie rozważano wprowadzenie wiedzy o filmie do programu nauczania powszechnego – od początku kino traktowane więc było jako bardzo ważny element kultury.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *PAUL MORRISSEY – PRAWA RĘKA WARHOLA*

Paul Morrissey w kontekście swojej działalności w Fabryce Andy’ego Warhola był postacią szczególnie dwuznaczną. Wychowany w tradycyjnej rodzinie, z przekonania konserwatysta realizował jednak filmy będące na granicy pornografii. Morrissey nie tylko nie angażował się w hedonizm bywalców Fabryki (a więc także swoich aktorów), ale krytykował ich sposób życia. Będąc w centrum warholowskiej „społeczności” był też niejako jej przeciwieństwem. Giżycki zastanawia się nad rozdzwieniem między osobowością Morrisseya a jego twórczością (zwłaszcza trylogią *Ciało, Śmieci, Upał*) i jej miejscem w tradycji kina awangardowego.

KSIĄŻKI O FILMIE

Kinga Jelińska *KULTURA I DOŚWIADCZENIE AUDIOWIZUALNE*

Jelińska omawia książkę Maryli Hopfinger *Doświadczenie Audiowizualne* – antologię tekstów z lat wcześniejszych. Hopfinger stara się zrekonstruować i zanalizować mapę mediów audiowizualnych XX wieku oraz relacje między nimi i ich przemiany. Jelińska podkreśla błyskotliwość myśli autorki, jej próby całościowego ogarnięcia przestrzeni medialnej oraz umiejętność śmiałego stawiania pytań o kształt przyszłej kultury.

Małgorzata Hendrykowska *NAD MAPĄ ATLANTYDY*

Małgorzata Hendrykowska recenzuje wyjątkową na polskim rynku książkę Natana Grossa *Film żydowski w Polsce* (drugą już pozycję z serii *My, Żydzi Polscy*) – monografię kina żydowskiego na ziemiach polskich od początku wieku XX do jego lat 50. Monografia ta obejmuje filmy fabularne i dokumentalne o tematyce żydowskiej, realizowane przez żydowskich twórców i producentów dla żydowskich widzów. Pozycja ta idealnie wpasowuje się w nurt zainteresowania kulturą Żydów i odsłania tematy przez długie lata w Polsce zaciemniane.

FILM W POLSCE 2002

Oprac. Beata Kosińska-Krippner

Noty o autorach

Summary

Table des matières