

Cóż się zmieniło, gdy ekran kinowy zadźwięczał słowami, odgłosami i muzyką? W istocie przecież kino nigdy nie było bezdźwięczne, bo w epoce niemej obrazowi towarzyszył akompaniament muzyczny. Gilles Deleuze, analizując wnikliwie konsekwencje estetyczne rewolucji dźwiękowej w kinie, za najważniejszy uznał fakt, że akt mowy nie odsyłał już do drugiej, obok patrzenia, funkcji oka, jaką było czytanie, ale stał się słyszalny. Obraz wizualny został uzupełniony o nowy komponent – słowo, zyskując cechę dystynktywną dyskursu, którą Benveniste zdefiniował jako relację osobową „Ja-Ty”. Tym samym kino wchłonęło sferę ludzkich interakcji rozumianych jako konsekwencja wymiany zdań (a także ciszy), a więc komunikowania się postaci, w kontinuum od desocjalizacji do socjalizacji. *Akt mowy* – mówi Deleuze – w *autonomicznym procesie cyrkulacji, rozprzestrzeniania się i ewolucji tworzy interakcje między oddalonymi od siebie, rozproszonymi jednostkami i grupami*. Kilka spośród publikowanych poniżej tekstów w sposób mniej lub bardziej oczywisty rozwija ten wątek. Pisze o tym Katarzyna Lenarczyk w artykule o dźwięku w filmach Davida Lyncha i Paweł Mackiewicz, gdy analizuje funkcje muzyki i efektów akustycznych w filmach Andrzeja Wajdy.

O innych aspektach przejścia od kina niemej do kina dźwiękowego pisze Alan Williams. Stawia tezę, iż prace nad techniką rejestracji dźwięku były wymuszone sytuacją ekonomiczną przemysłu filmowego, która wymagała obniżenia kosztów produkcji przez maksymalną jej mechanizację i uniformizację. Przy czym rewolucja ta, zgodnie z samą ideą rewolucji, dokonywała się niezwykle burzliwie, a konflikt, jak dowodzi w swoim esej, Marek Hendrykowski, ogniskował się przede wszystkim wokół kwestii estetycznych, ponieważ początkowo *dźwięk nie nadążał za finezją sfery wizualnej i doskonałością formy, jaką osiągnęło kino nieme*. Naturalistyczny sposób posługiwania się dźwiękiem sprawiał, że najpierw działał on tautologicznie wobec warstwy wizualnej, dublując informacje zawarte w obrazie. W dalszej części artykułu autor dokonuje opisu tendencji rozwojowych estetyki obrazu dźwiękowego po dzień dzisiejszy. Najnowszym tendencjom artystycznym w tej dziedzinie oraz innowacjom technicznym, które w sposób zasadniczy przekształcają nasze postawy i oczekiwania wobec sztuki, poświęcony jest tekst Agnieszki Karpy.

Piotr Kletowski zwraca uwagę na ciągłość rozwojową sztuki, postrzegając w operze Wagnera jądro założeń estetycznych, rozwiniętych potem w kinie.

Osobna grupa tekstów mówi o muzyce filmowej, która jest dziś odrębnym gatunkiem. Opowiada o tym Zygmunt Konieczny w rozmowie z Łukaszem Maciejewskim, a problemom metodologicznym, jakie stwarzają próby kwalifikacji muzyki filmowej, poświęca swoje rozważania Iwona Sowińska. Jeff Smith, poddając krytyce tradycyjne ujęcia psychoanalityczne, dowodzi, że fałszywe jest założenie, jakoby dobra muzyka filmowa była niesłyszalna. Wspierają to przeświadczenie teksty: Alicji Helman o muzyce w filmach Carlosa Saura i Marty Piotrowskiej o muzyce u Wima Wendersa.

O skomplikowanych relacjach pomiędzy słowem a obrazem u Białoszewskiego pisze Izabela Tomczyk, przypominając mało znane eksperymenty z filmem podejmowane przez niego i innych artystów z jego grupy. Należeli do niej Adrianna Buraczewska i Roman Klewin, którzy opowiadają o tym w rozmowie z autorką. Barbara Głębička-Giza analizuje te kwestie na przykładzie twórczości filmowej Tadeusza Konwickiego.

Na koniec dwa teksty z dziedziny historii kina nawiązują do problematyki tomu poprzedniego. Anna Mikonis pisze o życiu filmowym Wilna, a Barbara Gierszewska opowiada o przedwojennych kinach lwowskich.

Marcin Giżycki pisze o drodze twórczej Paula Morrissey'a od awangardy po kino komercyjne.

T. R.