Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Aniela Pilarska-Traciewicz
Uniwersytet Jagielloński

DŹWIĘKOWA PERCEPCJA OBRAZU. MICHEL CHION, *AUDIO-WIZJA. DŹWIĘK I OBRAZ W KINIE*

Tegoroczny Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty poza bogactwem repertuaru filmowego zaowocował również niezwykle ciekawą premierą wydawniczą. Z okazji dwunastej edycji festiwalu ukazało się wyczekiwane od wielu lat pierwsze polskie tłumaczenie książki francuskiego kompozytora i filmoznawcy Michela Chiona *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, traktującej o relacjach między dźwiękiem i obrazem. Autor *Audio-wizji* przedstawia pogłębioną analizę wybranych utworów filmowych i zjawisk audiowizualnych, kładąc nacisk na sferę audio i udowadniając, że dopiero percepcja warstwy dźwiękowej pozwala na właściwy odbiór sfery wizualnej danego audiowizualnego zjawiska czy też wybranej sceny filmowej. W ten sposób dochodzi do niezwykle istotnego dla teorii Chiona zawarcia „audio-wizualnego kontraktu".

W ramach nowohoryzontowego cyklu dotyczącego związków dźwięku i obrazu, prowadzonego przez Grzegorza Kurka i Jana Topolskiego, można było zobaczyć dziesięć wyselekcjonowanych filmów, począwszy od *Play Time* Jacques'a Tatiego. Jak zaznaczyli organizatorzy sekcji, każdy z wybranych filmów miał obrazować kolejne z kluczowych zagadnień dla relacji dźwięk–obraz, omawianych przez Chiona w *Audio-wizji*, jak chociażby: asynchroniczny montaż obrazu i dźwięku, rola odgłosów spoza kadru, szum fundamentalny, perspektywa słyszenia i tak dalej.

Publikacja tłumaczenia książki Chiona jest tym bardziej ciekawa, że na gruncie dyskursu w polskim filmoznawstwie brakuje szerszego świeżego spojrzenia na kwestię zmysłowej percepcji kina, wykraczającej poza podejście wzrokocentryczne. Szczególne uznanie należy się tłumaczowi, Konstantemu Szydłowskiemu, któremu

© for this edition by CNS

udało się zgrabnie wybrnąć z teoretycznych zawiłości przekładanych przez siebie francuskojęzycznych pojęć, opartych częstokroć na neologizmach lub skomplikowanych językowych złożeniach, czasem trudnych do oddania w języku polskim. Tym niemniej całość została konsekwentnie poprowadzona, oddając zarówno naukowy tok myślenia autora, jak i czasem wręcz felietonistyczną swobodę językową i bezpośredniość w stosunku do czytelnika.

Michel Chion opiera swą teorię na przemyśleniach poprzedników (odwołuje się chociażby do Pierre'a Schaeffera, Maxa Steinera czy Maurice'a Merleau-Ponty'ego), lecz dla potrzeb swoich badań stwarza i wyjaśnia wiele autorskich terminów, układających się w siatkę pojęć służących omawianiu licznych filmowych przykładów. Terminologia ta, oparta na niejasnych neologizmach, może być dla niewtajemniczonego czytelnika nieco uciążliwa, dlatego na końcu publikacji zamieszczono specjalny słownik używanych pojęć, często bez dodatkowego wytłumaczenia zupełnie niezrozumiałych. Przedstawiona teoria audiowizualnych zjawisk ma starannie uporządkowaną formę, przedstawioną w chronologicznym porządku (od narodzin filmu dźwiękowego, poprzez telewizję, wideo art, aż do współczesnych teledysków). Należy zauważyć, że *Audio-wizja* stanowi pewnego rodzaju podsumowanie teorii zawartych w trzech wcześniejszych książkach Chiona o dźwięku — zbiera i próbuje usystematyzować pomysły opracowywane w ciągu wielu lat pisania naukowych artykułów, badań ze studentami oraz tworzenia własnej muzyki.

Chion zajmuje się funkcjami dźwięku filmowego we wszystkich jego przejawach — w tym muzyki, której rola bynajmniej nie jest prymarna. Autora zajmują szumy, odgłosy natury, otoczenia, miasta, cisza, hałas. Teoria dźwięku filmowego stanowi umowną analogię do teorii muzyki filmowej, z naciskiem na efekty wykorzystywania tychże dźwięków, wywołujących u widza określone stany psychiczne. Autor posiłkuje się przykładami z filmów Chaplina, Tarkowskiego, rodzimego mu kina francuskiego oraz hollywoodzkiego mainstreamu.

Całość książki jest podzielona według wielopoziomowej struktury. Najważniejszy podział to dwie części: część pierwsza kładzie podwaliny dla teorii funkcji dźwięku w filmie, część druga — wyznacza metodę analityczną dla naukowej analizy. Główne zagadnienia poruszane przez Chiona to: projekcja obrazu na koncepcję dźwięku, trzy tryby słuchania filmu, scena audiowizualna, dźwięki realne i odtwarzane. Wszystkie omawiane zjawiska przedstawione są bardziej w kontekście brzmienia niż muzyki, która sama w sobie nie stanowi centrum zainteresowań autora.

Wśród różnorodnych typologii wypracowanych przez Chiona istotny wydaje się podział dotyczący nie tyle wielorakich aspektów samego dźwięku, co odnoszący się do sposobu jego percepcji. Chion przedstawia trzy tryby słuchania, powiązane z odmiennymi rodzajami rejestrowanych dźwięków, jak również charakteryzujące się nakierowaniem na inne cele czynności słuchania. Pierwszym omawianym trybem słuchania jest słuch przyczynowy — to z nim mamy najczęściej do czynienia

© for this edition by CNS

podczas percepcji utworów filmowych (oczywiście mowa o kinie, a nie telewizji czy wideo).

> Najszerszym przypadkiem jest słuch przyczynowy, który polega na posługiwaniu się dźwiękiem w celu okrycia jego przyczyny, na ile to możliwe. Jeśli przyczyna ta jest widzialna, dźwięk może wówczas dostarczyć o niej dodatkowych informacji, jak w przypadku zamkniętego pojemnika, kiedy po potrząśnięciu wydobywa się z niego dźwięk, który daje do zrozumienia, czy pojemnik ten jest pusty czy pełny. Jeśli przyczyna jest niewidoczna, dźwięk może stanowić główne źródło wiedzy na jej temat. Przyczyna może być także niewidoczna, ale znana dzięki uprzedniej wiedzy lub logicznej analizie. Słuch przyczynowy opiera się najczęściej na tego rodzaju wiedzy, bo rzadko zaczyna od zera.
>
> Nie należy przeceniać możliwości i dokładności przyczynowego słuchu. Jego zdolność do dostarczania pewnych i precyzyjnych informacji wyłącznie na podstawie analizy jest ograniczona. W gruncie rzeczy taki tryb słuchania, będąc najpowszechniejszym i najbardziej wpływowym, jest również najbardziej zwodniczy[1].

Drugi tryb słuchania, słuch semantyczny, rozumiany jest w bardzo językoznawczy sposób. Dotyczy on zawiłości fonetycznych oraz chociażby różnic między poszczególnymi językami i wynikających z nich trudności dla użytkowników danego języka w poprawnym zidentyfikowaniu i rozkodowaniu fonemów z innego języka, nieistniejących w ich języku rodzimym.

> Będę nazywać słuchem semantycznym taki, który odnosi się do określonego kodu lub języka, pozwalając na interpretację przekazu. Mam na myśli oczywiście język mówiony, ale też kod Morse'a, podobnie jak wszelkiego rodzaju podobne kody[2].

Ostatnim, trzecim, trybem słuchania, omawianym przez autora *Audio-wizji*, jest słuch zredukowany, służący badaniom warstwy brzmieniowej.

> Pierre Schaeffer słuchem zredukowanym ochrzcił taki słuch, który dotyczy cech i form właściwych dźwiękowi, niezależnie od jego przyczyny i znaczenia, i który traktuje dźwięk (werbalny, instrumentalny, anegdotyczny czy jakikolwiek) jako przedmiot badań, zamiast przez ów dźwięk się przebijać, zmierzając przezeń do czegoś innego (przydawka „zredukowany" została zapożyczona z pojęcia fenomenologicznej redukcji u Husserla)[3].

Chion oczywiście szczegółowo opisuje i przedstawia wyniki swoich eksperymentów ze studentami (chociażby odpowiedź na pytanie: czy dźwięk zmienia sam film, czy tylko jego odczytanie?), mających na celu obalenie stereotypów na temat relacji dźwięk-obraz obecnych w myśleniu o filmie. *Audio-wizja* z tego względu może stanowić wyzwanie czy nawet zagrożenie dla tradycyjnego postrzegania dźwięku oddzielanego od obrazu, traktując z dużą dozą ironii standardowy podział na dźwięki diegetyczne i niediegetyczne.

---

[1] M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Warszawa-Kraków 2012, s. 25.

[2] *Ibidem*, s. 27.

[3] *Ibidem*, s. 28.

© for this edition by CNS

Podstawowym zadaniem filmowej teorii dźwięku opracowanej przez Chiona jest nadanie dźwiękowi należytego miejsca w sztuce audiowizualnej, głównym celem publikacji *Audio-wizji* jest zatem wywalczenie równoprawnego ontologicznego statusu dźwięku w kinie w stosunku do obrazu. Badacz niestrudzenie walczy z poglądem, jakoby dźwięk stanowił w kinie jedynie dodatek:

> Stanowisko to polega na tym, że przez trzydzieści lat kino doskonale radziło sobie bez synchronicznego dźwięku, zanim nagle zostało weń wyposażone. Pomimo że w ostatnich latach ścieżka dźwiękowa stała się dużo bogatsza, bardziej rozbita i natarczywa, nawet i teraz definicja kina pozostała nietknięta, ontologicznie sprowadzając je do zjawiska wizualnego. Film bez dźwięku pozostaje filmem, ale film bez obrazu, lub przynajmniej bez wizualnego kadru projekcji, już filmem nie jest. Ewentualnie może być mowa o dziele konceptualnym, jak w skrajnym przypadku *Weekendu* Waltera Ruttmanna z 1930 roku, o którym autor powiedział, że jest „filmem bez obrazów", otrzymanym za pomocą montażu dźwięków na taśmie filmowej[4].

W tym miejscu należałoby dogłębnie przybliżyć koncepcję dźwięku przedstawioną przez Chiona i jego miejsca w zjawiskach audiowizualnych — a ponieważ nie jest to możliwe, zainteresowanych czytelników zachęcam tym bardziej do sięgnięcia po książkę. Badacz stara się przedstawić swoją koncepcję dźwięku, nie tylko odwołując się do pojęć z muzykologii, lecz nieustannie dookreśla jego znaczenie, funkcję i miejsce, porównując je z odpowiednikami tych wartości w obrazie. Wychodzi więc od próby określenia najmniejszej sensownej dźwiękowej jednostki w strukturze filmu oraz w jego technicznej realizacji.

> W praktyce filmowej dźwięki podobnie jak zdjęcia montuje się, to znaczy, że są one zapisywane na odpowiednich fragmentach taśmy magnetycznej lub celuloidowej, którą można ciąć, składać i przesuwać wedle uznania.
>
> Z punktu widzenia obrazu wykorzystanie montażu spowodowało powstanie specyficznej jednostki filmowej, jaką jest ujęcie. […] Widać od razu, że nie istnieje nic odpowiedniego dla dźwięku. Montaż dźwięków w kinie nie wynalazł żadnej specyficznej jednostki. Nie doznajemy jednostek montowanego dźwięku, cięcia nie drażnią ucha i nie pozwalają na wydzielenie rozpoznawalnych całości[5].

Montaż dźwięków może być jednak słyszalny lub niesłyszalny. Dodatkowo może bezpośrednio wpływać na postrzeganie ruchu i upływu czasu w filmie.

> Dźwięku nie obowiązuje kadr, ani nie ogranicza żadne wcześniej wyznaczone miejsce. Symultanicznie można nałożyć na siebie tyle dźwięków, ile tylko przyjdzie ochota, bo nie ma tu żadnych ograniczeń. Dźwięki ponadto mogą należeć do różnych poziomów rzeczywistości, począwszy od konwencjonalnej, akompaniującej muzyki niediegetycznej aż po synchronizowany dialog, który jest diegetyczny. Natomiast kadr wizji może niemal bez wyjątków zajmować tylko jeden z tych poziomów naraz.
>
> W kinie nie ma dźwiękowej ramy, ani nic analogicznego do wizualnego ograniczenia obrazów, jakim jest kadr.

---

[4] *Ibidem*, s. 116.

[5] *Ibidem*, s. 37.

© for this edition by CNS

> A zatem jak zachowują się dźwięki nałożone na obraz kinowy? Określają się względem kadru i jego treści, więc niektóre zostają przez obraz wchłonięte jako synchroniczne i wewnętrzne, a inne unoszą się nad jego powierzchnią i brzegami jako dźwięki zza kadru. Jeszcze inne o niediegetycznym charakterze zdają się zajmować miejsce niewidzialnej fosy orkiestry (muzyka off) lub na jakimś balkonie jako głos z offu. Krótko mówiąc, ze względu na to, co widać na ekranie w każdym następującym momencie, wiadomo, jak rozchodzą się i zmieniają dźwięki[6].

Chion przedstawia i analizuje następnie szereg typologii dźwięków. Poza wspomnianym powyżej podziałem na dźwięk „zza kadru", dźwięk „in" i dźwięk „off", autor różnicuje przykładowo dźwięki akusmatyczny i wizualizowany oraz wprowadza kolejny podział na dźwięk tła, dźwięk wewnętrzny i dźwięk na żywo. Skomplikowane rozważania teoretyczne zobrazowane są prostymi schematami graficznymi, które przybliżają zawiłe naukowe teorie niespecjalistom, tak by publikacja była przystępna również dla czytelników niemających wykształcenia związanego z muzyką czy dźwiękiem. Chion omawia również synchronizację oraz pełnioną przez dźwięki w filmie interesującą rolę interpunkcji, chociażby w prowadzonych przez bohaterów dialogach. Autor stosuje w kontekście audio-wizualności typowo muzyczne pojęcia (jak harmonia, dysonans, kontrapunkt), które niekoniecznie odnoszą się do muzyki jako takiej. Sama muzyka podlega zresztą również wypracowanym przez Chiona podziałom. Jednym z ciekawszych wydało mi się rozróżnienie na muzykę empatyczną (podkreślającą emocje bohaterów) i anempatyczną.

Pytanie o miejsce dźwięku w obrazie filmowym popycha Chiona do kontrowersyjnego stwierdzenia, że nie istnieje coś takiego jak „ścieżka dźwiękowa" w filmie.

> Jeśli w ogóle można mówić o audio-wizualnej scenie, należy założyć, że jest ona ograniczona, o strukturze określonej przez krawędzie kadru. Dźwięk w kinie zawiera się i nie zawiera się w obrazie. Nie ma specjalnego miejsca mieszczącego w sobie dźwięki, dźwiękowej sceny gotowej przyjąć ścieżkę dźwiękową, a więc ścieżka dźwiękowa nie istnieje[7].

Nie jest to zresztą jedyna kontrowersja teoretyczna w tej książce, ale ponieważ wszystkie stawiane przez Chiona tezy są poparte bogatą argumentacją, stanowi ona niezwykle interesującą lekturę — z którą zapewne nie każdy teoretyk kina od razu się zgodzi, lecz dla prześledzenia samego toku rozumowania autora oraz badań, którym poświęcił tak wiele lat życia, koniecznie warto do niej sięgnąć.

Osobną poruszaną w publikacji kwestią jest mowa. Chion zauważa, że w hierarchii dźwięków filmowych zajmuje ona pierwsze miejsce (następnie muzyka, a na szarym końcu — jego ulubione — odgłosy/szumy).

> Mówiąc, że dźwięk w kinie ma prymat głosu, mam na myśli to, że niemal we wszystkich przypadkach głos zajmuje miejsce uprzywilejowane, jest on podkreślany i oddzielany od innych dźwięków. Podczas kręcenia filmu, nagrywając dźwięk, zapisuje się przede wszystkim głos, przecież najczęściej jest to po prostu nagrywanie głosu, wreszcie podczas opracowania dźwię-

[6] *Ibidem*, s. 57.
[7] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

kowego to właśnie głos jest specjalnie oddzielany zupełnie jak solowy instrument, przy którym inne dźwięki, melodie i szumy stanowią jedynie akompaniament.

Podobnie również doskonalenie technicznych środków przy nagrywaniu dźwięku na planie filmowym (nowe rodzaje mikrofonów i nowe systemy zapisu dźwięku) miało służyć przede wszystkim nagrywaniu mowy[8].

Chion oczywiście rozróżnia różnorakie warianty mowy w kinie, a konkretnie trzy typy, to znaczy: mowę teatralną, tekstualną i emanującą. Najpowszechniejszą, obecną od zawsze, jest mowa teatralna, która posiada funkcje: dramatyczną, psychologiczną, informacyjną i afektywną. Przynależy ona do bohaterów akcji danego filmu i jest zazwyczaj tożsama z dialogami postaci.

W odróżnieniu od tekstualnej mowy nie ma wpływu na zmieniający się obraz, a w odróżnieniu od emanującej mowy jest całkowicie zrozumiała, słowo po słowie. […] W wyjątkowym wypadku możemy słyszeć „wewnętrzny" głos postaci w czasie teraźniejszym, odpowiadającym teatralnej kwestii na stronie. Ale nawet wtedy słyszany tekst pozostaje jednym z konkretnych elementów akcji i nie ma mocy przekształcania przedstawionej rzeczywistości.

Teatralna mowa wpływa nie tylko na dźwięk, ponieważ warunkuje reżyserię w najszerszym znaczeniu. Począwszy od scenariusza, przez grę na scenie, oświetlenie, ruchy kamery, aż do montażu, wszystko jest pomyślane, wydawałoby się odruchowo, żeby nadać mowie postaci charakter głównej akcji i jednocześnie sprawić, żebyśmy zapomnieli, że mowa ta jest elementem tworzącym strukturę filmu[9].

Z kolei tekstualna mowa pełni funkcję komentarza z offu czy też narracji prowadzonej przez wszechwiedzącego narratora, który ma zdolność oddziaływania na to, co dzieje się na ekranie.

W skrajnym wypadku, jeśli tekstualna mowa całkowicie zdominuje narrację, autonomia audio-wizualnej sceny i jakiekolwiek pojęcie przestrzennej i czasowej ciągłości przestaje istnieć. Obrazy i realistyczne dźwięki są wówczas na jej łasce[10].

Trzeci typ — mowa emanująca — jest najrzadziej spotykana ze względu na swą antyteatralność i antyliterackość, a przez to niski stopień atrakcyjności z punktu widzenia fabuły.

Ostatnim omawianym typem dźwięków są — ulubione przez Chiona — wszelkie rodzaje odgłosów wydobywających się z otoczenia, szumów, hałasów miasta, okrzyków i tak dalej. Autor uważa je za niedocenione ani w praktyce filmowej, ani w analizie akademickiej.

Istnieją tysiące rozpraw o muzyce filmowej (pozornie najprostszy temat, bo najlepiej osadzony kulturowo), wiele prac o tekście dialogów i kilka esejów o głosie (nowy fascynujący temat), ale odgłosy jak szarzy szeregowcy pozostają w pogardzie teorii, która do tej pory traktuje je wyłącznie utylitarnie i figuratywnie, bagatelizując prawdziwe znaczenie[11].

---

[8] *Ibidem*, s. 11.
[9] *Ibidem*, s. 137–138.
[10] *Ibidem*, s. 138.
[11] *Ibidem*, s. 117.

© for this edition by CNS

W odróżnieniu od ciszy dźwięki tła pojawiają się w filmach sporadycznie i są wprowadzane w sposób mało naturalny — a przede wszystkim nie są obecne (jak w normalnym świecie) przez cały czas. Dodatkowo często ulegają celowemu wypaczeniu poprzez hiperbolizację, stając się jeszcze bardziej skontrastowane z otaczającą je sterylną ciszą i czystością dialogów.

> Wszyscy słyszymy dźwięki filmowe, gwizdek pociągu, wystrzały, galop koni w westernach i stukot maszyn do pisania w scenach na komisariacie policji, ale zapominamy, że pojawiają się punktowo i zawsze są skrajnie stereotypowe. W rzeczywistości w klasycznym kinie między fragmentami muzyki i przede wszystkim wszechobecnymi dialogami prawie nie pozostaje miejsca dla czegokolwiek innego[12].

Chion, analizując kwestię dźwiękowego realizmu, podkreśla, że współczesne techniki nagrywania dźwięków są często mylnie brane za dowód wierności. Autor kontrastuje również idealne właściwości (w przeciwieństwie do realistycznych) pozbawionego zniekształceń, pogłosów i szumów, wyostrzonego dźwięku High Fidelity. Wysoka jakość dźwięku nie stanowi dla niego najwyższej wartości współczesnego kina dźwiękowego — czasami jest zgoła odwrotnie. Nienaturalnie wyostrzony, w pewien sposób zniekształcony dźwięk stanowi sztuczny wytwór, który zaburza stawiany przez Chiona postulat wierności, pełnej akustycznych zanieczyszczeń i szmerów.

> Mówię o jakości (technicznie precyzyjne i kwantyfikowalne kryterium, analogiczne do ostrości fotografii lub obrazu wideo), a nie o ryzykownym pojęciu wierności, które […] zakładałoby ciągłe porównywanie oryginału i jego reprodukcji, przedstawionych razem w tym samym miejscu, czyli zestawienie, którego się unika. Ktoś, kto słucha w domu koncertu na orkiestrę w ulubionej stacji radiowej, z pewnością nie może tego porównywać z prawdziwą orkiestrą grającą przed drzwiami! Wyrażenie „high fidelity" jest podyktowane czysto komercyjnymi względami i nie odpowiada niczemu konkretnemu, co dałoby się zweryfikować.
>
> Tak się aktualnie składa, że jakość jest traktowana jako wyraz wierności, czym wcale nie jest […][13].

W dalszych rozdziałach *Audio-wizji* autor poświęca nieco uwagi pozycji dźwięku w telewizji i w wideo-arcie, różnicując ją od pozycji postulowanej dla dźwięku w kinie. O ile funkcja i miejsce sfery audio w sztuce wideo nie jest przez autora w pełni sprecyzowana i klarowna, o tyle udało się Chionowi dość jasno przedstawić swoją koncepcję dźwięku w telewizji:

> Jeśli obraz ontologicznie określa kino, to tym, co oznacza różnicę między kinem a telewizją, nie jest wizualna specyfika obrazu, co inne miejsce, które przysługuje dźwiękowi.
>
> Telewizja, zresztą bez pejoratywnego odcienia, jest ilustrowanym radiem […]. Chodzi mi o to, że dźwięk, a zwłaszcza dźwięk mowy w telewizji jest zawsze na pierwszej pozycji, nigdy

[12] *Ibidem*, s. 118.
[13] *Ibidem*, s. 81.

© for this edition by CNS

nie jest poza kadrem i jest zawsze tutaj, na swoim miejscu, w związku z tym nie potrzebuje obrazu, żeby go można było umiejscowić[14].

W końcowych fragmentach książki autor przedstawia wnikliwe analizy poszczególnych scen wybranych filmów oraz badania przeprowadzone wśród swoich studentów. Chion skupia się na wnikliwych dociekaniach prezentujących związki dźwięków z obrazami w pojedynczych scenach czy wręcz ujęciach. Wychodzi od podstawowych pytań, podważając nasze odbiorcze przyzwyczajenia, uzmysławiając nam, że to, co wydaje się oczywiste i niewymagające komentarza, może być przedmiotem najbardziej interesujących dociekań zarówno teoretycznych, jak i empirycznych. Bezrefleksyjny widz nie zdaje sobie zapewne nawet sprawy z tego, jakie mogą być odpowiedzi na, zdawało by się, tak banalne pytania, jak:

— Co widzę z tego, co słyszę?

— Co słyszę z tego, co widzę?[15]

Autor *Audio-wizji*, między innymi na przykładzie prologu *Persony* Bergmana, szczegółowo analizuje wszystkie możliwe kombinacje dźwięków i obrazów, ich relacje współzależności i wynikające z nich znaczenia dla odbiorców. Chion w swych eksperymentach stosuje wiele metod badawczych, dokładnie przy tym omawiając osiągnięte rezultaty. Jako przykład jednej z wykorzystanych przez siebie metod badawczych podaje metodę zakrywania:

Do obserwacji i analizy filmowej struktury dźwięku/obrazu, można zastosować metodę zakrywania. Polega ona na obejrzeniu kilkakrotnie danej sekwencji, raz zarówno z dźwiękiem jak i z obrazem, innym razem zakrywając obraz i wreszcie jeszcze raz wyłączając dźwięk. Pojawia się dzięki temu możliwość usłyszenia dźwięku jako takiego, a nie w postaci przekształconej przez maskę obrazu, jak również zobaczenia obrazu jako takiego, a nie odkrywanego przez dźwięk[16].

Ostatecznie rozważania Chiona doprowadzają badacza do utwierdzenia w przekonaniu o istnieniu „audio-wizualnego paktu", w którym dźwięk i obraz są sobie równe. Wiąże się z tym również ich formalna odrębność i niezależność, a zarazem powiązanie i współistnienie, dzięki któremu jedno dopełnia znaczenie drugiego, przy czym żadne z nich nie stanowi jedynie semantycznego dodatku.

Czy istnieje idealny porządek, zgodnie z którym powinno się oglądać audio-wizualne sekwencje? Nie wydaje się, by tak było. Proponuję, by dźwiękowe i wizualne elementy odkrywać oddzielnie, zanim złoży się je na powrót razem, dzięki czemu lepiej można zachować w miarę świeży i nowy słuch i spojrzenie, oraz otworzyć się na niespodziewane, audio-wizualne zestawienie.

Ma to sens, tylko jeśli się założy, że audio-wizualny pakt nie pociąga za sobą zupełnego przemieszania wszystkich elementów i pozwala im zachować pewną odrębność i przynależne

[14] *Ibidem*, s. 127.
[15] *Ibidem*, s. 153.
[16] *Ibidem*, s. 149.

© for this edition by CNS

im miejsce. Audio-wizualny pakt faktycznie pozostaje zestawieniem, a jednocześnie wytwarza związek[17].

Zamiast posłowia czytelnik napotka na wyjaśnienie stu teoretycznych pojęć używanych przez autora w całej publikacji, które często bez dodatkowego przypisu mogą wydać się skomplikowane i niezrozumiałe, co może zniechęcić poniektórych czytelników do zgłębiania prezentowanej przez Chiona teorii. Jak bowiem poradzić sobie, nie będąc specjalistą, a jedynie kinofilem, z pojęciem „dezakusmatyzacji", „nienieciągłości", „synchrono-kinematografu" czy „strydulacji"? Załączony słowniczek ma ułatwić swobodne poruszanie się po książce każdemu zainteresowanemu czytelnikowi. Na zakończenie autor przedstawia wykaz francuskojęzycznych publikacji omawiających relację dźwięku z obrazem. Do polskiego wydania dołączono również dodatkową minibibliografię polskojęzycznych pozycji analizujących pozycję dźwięku w kinie.

SONIC PERCEPTION OF IMAGE. MICHAEL CHION, *AUDIO-VISION: SOUND AND SCREEN*

Summary

The review describes the context of publishing of the Polish translation of Chion's book at 12th T-Mobile New Horizons International Film Festival. The author in her review delivers an abundant precis of this seminal book on the sound in the cinema and makes some interesting remarks on its terminological intricacies.

Translated by Aniela Pilarska-Traciewicz

[17] *Ibidem*, s. 149–150.

© for this edition by CNS