

Warszawa, dnia 6 sierpnia 2019 r.

Dr hab. Małgorzata Przedpeńska-Bieniek
Profesor Uniwersytetu Muzycznego
Fryderyka Chopina
Wydziału Reżyserii Dźwięku
ul. Iwicka 19/43
00-735 Warszawa

UNIwersytet Warszawski
WYDZIAŁ POLONISTYKI
wpłynęło dnia 12.08.2019

Recenzja pracy doktorskiej mgr Jacka Pająka *Ewolucja dźwięku w polskim filmie fabularnym* sporządzona na zlecenie Rady Wydziału Polonistyki, Uniwersytetu Warszawskiego.

Jacek Pająk ukończył II Liceum Ogólnokształcące w Mielcu, w klasie matematyczno-informatycznej oraz Szkołę Muzyczną II stopnia w klasie saksofonu. W 2006 r. podjął studia na Wydział Reżyserii Dźwięku Uniwersytetu Fryderyka Chopina w Warszawie. W czasie studiów interesował się filozofią i ontologią dźwięku. Taki profil ma jego praca magisterska: *Dźwięk w filmie a pojęcie sztuki* (2011). Równolegle studiował administrację na Politechnice Warszawskiej, a tematem jego pracy magisterskiej: *Istota współtwórczości w dźwięku w filmie* (2013), było prawo autorskie. W dziedzinie reżyserii dźwięku jego dorobek to samodzielne realizacje: *Wołanie* (reż. M.Dudziak), *Mów mi Marianna* (reż. K.Bielawska), *Kosmos* (reż. M.Kamiński) oraz współpraca przy postprodukcji dźwięku, wielu polskich filmów, m.in.: *Excentryków, czyli po słonecznej stronie ulicy* (reż. J.Majewski), *Miasta 44* (reż. J.Komasa), *Bogów* (reż. Ł.Palkowski), *Papuszy* (reż. J.Kos-Krauze), *Cichej nocy* (reż. P.Domalewski). Był dwukrotnie w zespole nagrodzonym *The Golden Reel Award* za montaż dźwięku. Równolegle Jacek Pająk podjął studia doktoranckie w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, czego efektem jest przedstawiona praca. Wcześniej (2015) uzyskał tytuł doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej reżyseria dźwięku za film *Wołanie* i pracę teoretyczną: *Kształtowanie przestrzeni filmu Wołanie za pomocą dźwięku*. To także wystąpienia na konferencjach i warsztaty oraz publikacje, w tym autorska monografia: *Dźwięk w filmie - między sztuką a rzemiosłem*. Z pracą naukową doktoranta łączą się doświadczenia dydaktyczne. W szkole pomaturalnej Akademia Filmu i Telewizji w Warszawie prowadził praktyczne zajęcia z przedmiotu dźwięk w filmie, a na Reżyserii Dźwięku w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy z ilustracji dźwiękowej. Jest adiunktem w Warszawskiej Szkole Filmowej.

Jacek Pająk jest osobą niezwykle aktywną. Rozległość zainteresowań doktoranta, jego wykształcenia i zbieranych doświadczeń, jest walorem szczególnym. Zawsze bolałam nad brakiem oczekiwań, a także systematycznego przygotowania do pracy naukowej, w stosunku do

absolwentów Wydziału Reżyserii Dźwięku, nawet tych którzy swoją karierę związali z UMFC. Założono, że reżyser dźwięku realizuje się przez swoje dzieła. Nie udało się też doprowadzić do powstawania doktoratów artystyczno-naukowych, prowadzonych przez dwa zainteresowane tematem wydziały tej samej, lub różnych uczelni. Efektem takiego pojmowania spraw jest nisza badawcza, dotycząca sonorystyki filmu i muzyki filmowej, która powstała w polskim piśmiennictwie. Należy to przypisać przynależności tych zagadnień, do kilku dziedzin działalności naukowej i artystycznej (filmoznawstwo, muzykologia, reżyseria dźwięku), przy czym dla żadnej nie jest to kwestia wiodąca, podobnie jak dla kierunków badawczych UMFC (akustyki, teorii, psychologii muzyki). Stąd odczuwalny brak spojrzenia na filmowy dźwięk z punktu widzenia jego realizacji i miejsca jakie może i powinien zająć w utworach audiowizualnych oraz możliwości wzbogacenia sonorystyką przekazu jaki za sobą niesie film. Autorzy, którzy poświęcają tym zagadnieniom więcej wnikliwości, to przede wszystkim Francuzi i Niemcy (Michel Chion, Knut Hieckethier, Helga de la Motte-Haber, Hans Emos). Polskich prac o takim charakterze jest niewiele, a nazwisk piszących teoretyczne dysertacje reżyserów dźwięku, zaledwie kilka. Tym cenniejsze wydaje się wszechstronne, interdyscyplinarne wykształcenie, jakie zdobył doktorant, a jego aktywność naukowa tylko potwierdza, że zajął się bardzo potrzebnym zagadnieniem.

Rozprawę doktorską Jacka Pająka stanowi praca *Ewolucja roli dźwięku w polskim filmie fabularnym* przygotowana pod kierunkiem dr hab. Seweryna Kuśmierczyka. Jest to praca pionierska, ponieważ dotychczas teoretyczne prace dotyczące sonorystyki filmu praktycznie się nie zdarzały. Trudno też zawrzeć w takiej dysertacji obszerniejsze omówienie, ale można wskazać kierunki rozwoju i proces ewolucji zagadnień dźwiękowych w filmie i tak się stało. Niewątpliwie jest to *zaczątek* wart kontynuacji.

Doktorant do przeprowadzenia swojego wywodu wybrał pięć polskich filmów fabularnych, które powstawały od 1957 do 2012 r. Są to *Pętla*, reż. W.J.Has, 1957; *Faraon*, reż. J.Kawalerowicz, 1965; *Wesele*, reż. A.Wajda, 1972; *Dolina Issy*, reż. T.Konwicki, 1982 i *Imagine*, reż. A.Jakimowski, 2012. Można z takim zestawieniem dyskutować i wskazywać inne *ważne dźwiękowo* w polskim filmie tytuły, ale jest tu wiele różnych możliwości. Znając dokonania polskiej kinematografii, wybór, jakiego dokonał doktorant dla potrzeb swojej pracy, uważam za trafny. Każdy z filmów reprezentuje sposób operowania dźwiękiem charakterystyczny dla okresu w którym powstał. Jest to dźwięk oceniany przez współczesnych jako znakomity. Także dziś mając na uwadze możliwości technologiczne oraz wynikającą z nich przyjętą formę ekspresji, możemy ocenić te dzieła reżyserów dźwięku, jako szczególne. Wszystkie ujęte w pracy filmy są uważane za wybitne, zarówno w czasach kiedy powstały, jak i obecnie. Mamy więc do czynienia z reprezentatywną grupą dokonań, z którymi środowisko filmowe nieustająco próbuje się mierzyć, jako rodzajem wzorca. Ze strony doktoranta, jest to wybór głęboko przemyślany i wynika z kilkuletnich badań, czego wyrazem są wcześniejsze wystąpienia i publikacje poświęcone warstwie sonorystycznej aż trzech (*Faraon*, *Wesele*, *Imagine*)

z pośród pięciu omawianych w pracy filmów. Pozostaje pytanie, czy wybrano właściwe ramy czasowe, w których analizowane filmy powstawały, skoro dźwięk w filmie pojawił się ponad dwadzieścia lat wcześniej? Ta decyzja także wydaje się słuszną, bo dopiero w okresie po II wojnie światowej osiągnięto stabilność technologiczną, opanowano narzędzia jakimi się posługiwano i wypracowano kod wielowarstwowego porozumiewania się z widzem, który określamy jako *język filmu* (Georges Sadoul). Dla realizacji dźwięku, punktem zwrotnym stało się użycie taśmy magnetycznej, jako podstawowego nośnika zapisu, co w znaczący sposób wpłynęło na rozwój możliwości zarówno kreacji, jak i technicznej jakości ścieżek dźwiękowych. *Pętla* to film, który powstał w tym historycznym momencie. Z kolei *Imagine* zamyka pewien etap, bo następnym krokiem rozwoju dźwięku w filmie staje się format *Dolby Atmos*. Trudno jednak mówić o spektakularnych dokonaniach, bo ciągle jesteśmy na etapie opanowywania nowego, bardzo skomplikowanego narzędzia, a więc także właściwym wyborem doktoranta, wydaje się pozostawienie analizy filmów, tak realizowanych dźwiękowo, na nieco późniejszy okres. Jest też filmem zapisanym na kopii optycznej w formacie *Dolby Digital*, tuż przed upowszechnieniem się w Polsce kina cyfrowego i projekcji z dysków DCP.

Praca składa się ze wstępu, wprowadzenia, rozdziałów poświęconych omówieniu i analizie poszczególnych filmów oraz podsumowania. Cenne wydają się rozdziały teoretyczne zamieszczone w ramach wprowadzenia. W pierwszym z nich: *Ewolucja paradygmatu roli dźwięku w filmie* (s. 10), autor prezentuje zmiany zachodzące przez lata w potrzebie korzystania z dźwięku jako elementu współtwórczego, która i dziś bywa po stronie scenarzystów i reżyserów iluzoryczna. Zwracają uwagę wypowiedzi Aleksandra Ledóchowskiego (s. 12), który wprowadza pojęcie *czwartego języka filmu*, czy Michela Chiona (s. 15), którego najbardziej utrwalonym sformułowaniem stała się *wartość dodana*, jako swoisty *bonus*, który dzięki współpracy obrazu i dźwięku powstaje w postaci poszerzenia spektrum wrażeń. Interesujące są przywołane wypowiedzi wybitnych reżyserów dźwięku lat 70. XX w. inż. Jana Czerwińskiego i prof. Jana Szmańdy (s.12). Nie pozostawili prac teoretycznych, ale żywe były (i dalej są) środowiskowe dyskusje, które można streścić: *chcemy, umiemy, słuchamy i uczymy się zdobywszy światowej kinematografii, ale mało kto od nas tych umiejętności wymaga czy oczekuje, a tylko się nas ogranicza* (m.in. finansowo i czasowo). Ciekawym przyczynkiem są cytowane wypowiedzi prof. dr hab. Alicji Helman i prof. Henryka Kuźniaka (kompozytor muzyki filmowej, montażysta i twórca dźwięku do wielu filmów dokumentalnych) dotyczące *Na wylot* (G.Królikiewicz, 1973), które uważane jest za początek *sound design* w naszej kinematografii (s. 14) oraz praca habilitacyjna prof. dr hab. Joanny Napieralskiej (reżyser dźwięku, *sound designer*, s. 15), która pozwala spojrzeć na sonorystykę filmów ze współczesnej perspektywy. W ten sposób autor przybliży czytelnikowi kontekst w jakim powstawały ścieżki dźwiękowe omawianych filmów. Z tekstu, zgodnie z prawdą, wynika, że nadal o roli dźwięku w filmie mówi się i pisze w Polsce niewiele, najczęściej z naszych środowiskowych inspiracji lub kiedy sami zdecydujemy się prowadzić warsztaty czy pisać i to w sposób bardziej popularny niż

akademicki. Niezależnie naukowy, dyskurs na temat sonorystyki filmowej pozostaje luką i jest niezwykle potrzebny.

Rozdział drugi to: **Rozwój technologii i rozwój dźwięku** (s. 17). To także zagadnienie niezwykle ważne, ale na szczęście znacznie lepiej opisane. Nie mniej zebranie takich wiadomości w pracy analizującej dźwięk w filmach uważam za przydatne, szczególnie, że jesteśmy na *paczku drogi* w kreowaniu nowego dla filmoznawstwa tematu. Rzuca to bowiem światło na prowadzone analizy i wskazywane problemy natury technologicznej, z jakimi borykali się twórcy ścieżek dźwiękowych analizowanych filmów. Znakomity jest cytat ze skryptu prof. dr inż. Romana Wajdowicza (s. 22), z lat 50. XX w., który niestety jest ciągle aktualny i oddaje także *myślenie o dźwięku* zarówno współczesnych widzów jak i realizatorów filmowych. Brakuje natomiast odwołań do dwóch fundamentalnych w tej dziedzinie pozycji: *Styl i technologia filmu: Historia i analiza* Barrego Salta i wielotomowej *Historii kina* pod redakcją prof. dr hab. Tadeusza Lubelskiego, dr hab. Iwony Sowińskiej i dr hab. Ryszarda Syski, które dają znakomite, różnorodne spojrzenie na omawiane zagadnienie, a cały rozdział byłby jeszcze ciekawszy. Zwróciłam też uwagę na kilka nieścisłości:

- *Zgranie* filmu metodą analogową, odbywało się z kilku do najwyżej kilkunastu taśm (s. 21). W studio WFDiF w Warszawie było 6 odtwarzaczy i tyle kanałów w konsolocie, a w trzech studiach WFF Łódź razem 18 odtwarzaczy. W sali synchronizacyjnej stał 20-kanałowy stół mikserski. Stoły nie były programowane, obsługiwał je człowiek (albo 2, 3). Ograniczenie wynikało też z ogromnego przyrostu szumów, który niwelował wszelkie rozbudowane efekty artystyczne. Folder Toya Studios *lekko rzeczywistość podbarwił*;
- *Ślady stereofonii* z lat 50. w Łódzkiej WFF (s. 21) *zaowocowały* już w latach 70. XX w., kiedy powstał dźwięk do ok. 15 filmów w systemie Todd-AO, a nie dopiero *po 50. latach*;
- *W Polsce pierwsza Nagra rozpoczęła pracę w 1963 r.* Błąd został zacytowany z mojej książki (s. 24). Już go poprawiłam (*Sztuka dźwięku*, 2017).

Kolejny rozdział: **Zespołowy i twórczy charakter realizacji dźwięku w filmie** (s. 30), bazuje na wcześniejszej monografii Jacka Pająka i przybliża czytelnikom kolejny aspekt pracy nad sonorystyką filmu. Wskazuje na złożony charakter procesu oraz niezbędną współpracę grona kilku bądź kilkunastu twórczych osób, które działają pod wspólnym kierownictwem głównego reżysera dźwięku nazywanego *sound supervisorem*, a od kilku lat co raz częściej *sound designerem*, co lepiej odpowiada sprawowanej przez niego roli.

Ostatnia część wprowadzenia to: **Założenia metodologiczne analizy sonorystycznej dzieła filmowego** (s. 37). Doktorant przedstawia w nim swój sposób analizowania dźwięku filmowego w którym odnosi się do postaci, czasu i przestrzeni opisywanych dźwiękiem w powiązaniu z innymi elementami tworzącymi dzieło filmowe. Wykorzystuje też podział ścieżki dźwiękowej na naturalne warstwy: dialogów, efektów i muzyki. Dla porządku, jest jeszcze warstwa ciszy, chociaż mało niestety wykorzystywana. W swych analizach odwołuje się do prac Michela Chiona, prof. dr hab. Zofii Lissy i Davida Bordwella (s. 38), a jednocześnie zwraca

ca uwagę, na niezwykle ubogie piśmiennictwo polskie w tej dziedzinie, co było już wspomniane (kilka ważniejszych opracowań przytacza w przypisie ¹⁰² na s. 39). Ciekawym aspektem prowadzonych analiz jest warsztat reżysera dźwięku, jakim dysponuje Jacek Pająk. Dzięki takiej umiejętności może korzystać ze specyficznych narzędzi i dokonywać pomiarów, niedostępnych przeciętnemu badaczowi, a więc tak prowadzone analizy są bardziej wielostronne i dogłębne. Szczególnie, gdy wykorzystywane narzędzia wskazują dane obiektywne. Kolejne rozdziały to analizy dźwięku pięciu wybranych filmów:

Pętla Wojciecha Hasa. Dźwiękowe studium choroby bohatera (s. 42). Film jest debiutem reżysera, ale zawiera szereg elementów stanowiących istotną tkankę wszystkich późniejszych jego filmów. Należy do nich pewna teatralność, inscenizacyjność, czy kreacja rzeczywistości. Jej najsilniejszym dźwiękowym ekwiwalentem jest specyficzne przekazywanie tekstu, które stało się znakiem rozpoznawczym Gustawa Holoubka, także wtedy debiutanta. Powstał w okresie *Szkoły polskiej* i chociaż nie należy do jej głównego nurtu, nie sposób nie zauważyć ich cech wspólnych. Bohater *Pętli* jest wyobcowany. Jego problemy tkwią w psychice, subiektywnym widzeniu świata, świadomości, która jest spaczona i odległa od rzeczywistości. Tak postawione *zadanie*, musi być realizowane wielopłaszczyznowo, ze szczególnym wykorzystaniem narzędzi, które są niekonkretne i wieloznaczne. Począwszy od scenografii, przez światło, kostium, pracę kamery, aż po dźwięk. Dźwięk operuje jeszcze wtedy niewielkim zasobem środków, ale ma w sobie *tajemnicę* i daje szansę na stworzenie pojęć stanowiących konkluzję, która powstaje w podświadomości widza. Aby uzyskać większą autentyczność, zdecydowano się (dźwięk Bohdan Bieńkowski) na nagrania 100%, bardzo wtedy trudne. Film realizowano skromnymi środkami, pospiesznie i *na uboczu* (WFF Wrocław). Ciekawa jest przedstawiona przez doktoranta analiza sytuacji, stanowiącej wyzwanie techniczne i *walkę* z szeroką gamą niemożności. Pokazuje w jaki sposób technologia wymusza pewne działania (nienaturalny pogłos, zmiany barwy, brak konsekwencji w doborze planów dźwiękowych, zauważalne łączenia nagrań 100% z postsynchronami) czy akceptację nie do końca *wymarzonych* efektów. To cecha wspólna wszystkich realizacji tego okresu. Podobnie jak ubogość warstwy efektowej, jej wybiórczość, a przez to także efekt kreacyjny - tendencyjność, która staje się walorem. Znaczący element warstwy dźwiękowej stanowią efekty synchroniczne. Część zrealizowano w studio i te są nie przekonujące, pozbawione poczucia przestrzeni, inne nagrano 100% i na ich naturalność zwraca doktorant uwagę. Natomiast wiele efektów i wydarzeń dźwiękowych pojawia się pozakadrowo, poszerzając przestrzeń *filmowego* świata. Ta część analizy jest bardzo interesująca. Nie jest to świat realny, ale słyszany przez bohatera i podobnie jak on *chory*. Ta warstwa, mimo wielu mankamentów technicznych, decyduje o nieprzemijającej sile opracowania dźwięku. Dla mnie sporym zaskoczeniem jest opis warstwy dźwiękowej zamieszczony w scenariuszu. Przy okazji możemy sprawdzić, jak bardzo taki plan *rozmija się* z ostateczną realizacją. Istotnym elementem *Pętli* jest muzyka Tadeusza Bairda. To także znak czasu. Większość filmów polskich tego okresu wypełniona

jest muzyką masywną, współczesną, atonalną. Nie jest ona towarzysząca obrazowi ani ilustracyjna, ale stanowi rodzaj kontrapunktu, *byt*, którego trudno nie zauważyć. Zgrzyt i dyskomfort, który silnie wpływa na podświadomość i samopoczucie widza, a przez to odczuwanie atmosfery filmu i stanów psychicznych bohatera. Umiejętne podkreślenie przez Jacka Pająka konstrukcji muzycznej filmu jest dużym walorem, podobnie jak ocena muzyki wewnątrz kadrowej, która staje się nie tylko muzycznym efektem, ale dopełnia (także przez teksty śpiewanych piosenek) rozchwianie i zagubienie psychiczne bohatera. Warta uwypuklenia jest konkluzja doktoranta: w wielu miejscach tło dźwiękowe zastępuje naturalny szum taśmy, lub charakterystyczny dźwięk kamery. Odkrywamy to obecnie, kiedy przy rekonstrukcji dźwięku, szum analogowy okazuje się niezbędnym elementem klarownego brzmienia ścieżek dźwiękowych wielu starszych filmów.

Audiowizualna jedność *Faraona* Jerzego Kawalerowicza (s. 73), to tytuł kolejnego rozdziału. Superprodukcja, o nieograniczonym budżecie i możliwościach. Miejscem realizacji była WFF Łódź. Produkcja trwała 3 lata. Wszyscy podkreślają wyjątkową precyzję i wykorzystanie do maksimum technicznych możliwości jakimi dysponowano. To znakomity *representant* lat 60. zarówno pod względem technicznym, jak i artystycznym. Jerzy Kawalerowicz to przedstawiciel kina reżyserskiego, a więc jednolitość wypowiedzi filmowej to w całości jego zamysł i wyegzekwowana realizacja. Stąd trudne kontakty ze Stanisławem Piotrowskim, współtwórcą z dużą już wtedy renomą, na które zwraca uwagę doktorant. Kawalerowicz lekceważył technologię. Uważał, że w każdych warunkach film musi obronić się innymi walorami (*Kawalerowicz, Zawód: reżyser*, s. 13). Nie podążał za nowościami, był konserwatystą (Piotr Knop, s. 105, 106) i w tym przekonaniu mieścił się jego stosunek do dźwięku, którego nadmiar nie lubił. Analiza zaprezentowana przez Jacka Pająka, prowadzona jest przez pryzmat technologicznych i technicznych możliwości oraz artystycznych ich konsekwencji. Należy się zgodzić, że mimo posiadania *Nagry*, realizacja zdjęć 100% nie była brana pod uwagę, ze względu na ogólny poziom problemów technicznych. Za to znakomitym skutkiem pracy operatorów dźwięku były liczne nagrania egzotycznych efektów i atmosfer wykorzystane w filmie, a także rejestracje (rydwan), które pomogły wykreować odpowiednie dźwięki w studio. Nagrania 100% wykonano w hali zdjęciowej i uzupełniono o postsynchrony. Łączenie takich nagrań nadal było trudne. Najczęściej decydowano o postsynchronizowaniu całych scen i tak jest w omawianym filmie. Postsynchrony robiono opisaną metodą (s. 74). Doktorant nie zaakcentował tego, ale lata 60. zaowocowały rozwojem urządzeń pogłosowych (tzw. płyt), za to zwraca uwagę, że w wielu miejscach operowanie pogłosem jest bardziej naturalne niż w poprzednim filmie. Według pomiaru, dynamika magnetycznej ścieżki dźwiękowej *Faraona*, to 60 dB, ale jak zauważa Tomasz Duksza (przypis²⁶, s. 80), to nie jest dźwięk jaki słyszeli widzowie. Wykonując optyczną kopię dźwięku ograniczano dynamikę (35-40 dB), a także pasmo częstotliwości (7 kHz) broniąc się przed zniekształceniami. Całość uzupełniał niedoskonały odstuch i ekrany kin, które tłumiły część wysokich dźwięków, stąd jedna z teorii na-

kazywała dodawanie wysokiej średnicy (dźwięki o częstotliwościach 3,5-5 kHz) jako rekompensaty. Opisana *oszczędność* warstwy sonorystycznej filmu ma podstawę techniczną (szumy taśmy), ale należy podkreślić, że uczyniono z niej walor i element kreacji, co trafnie zostało zauważone. Kawalerowicz nie czuł potrzeby intensywnego ilustrowania muzyką swoich filmów, chociaż doceniał jej wpływ na obraz i jego rytm (*Kawalerowicz, Zawód: reżyser*, s. 77). Może męczyła go maniera twórcza lat 50., ale też (co wspominał A. Wałaciński) obawiał się historycznego dysonansu. Ostatecznie powstała muzyka wokalna i sygnałowa (trąby), wewnątrzkadrowa, ale balansująca na granicy ilustracyjności i uogólnienia co jest ciekawym zabiegiem, powtórzonym przez reżysera w kolejnym filmie (*Matka Joanna od aniołów*). Niewątpliwie ponadczasową wartością ścieżki dźwiękowej *Faraona*, jest jej przystawalność do obrazu i służebność filmowi, co prawidłowo opisał we wnioskach doktorant.

Rozdział trzeci zatytułowano *Dialektyka dźwięków w Weselu Andrzeja Wajdy* (s. 108). Ta realizacja pokazuje skok technologiczny i możliwości kreacyjne dźwięku w latach 70. XX w. Na pewno nie można określić sonorystyki filmu jako ubogiej czy oszczędnej. Jednocześnie widoczne są ograniczenia (bezzprzewodowe mikrofony osobiste i implanty), które dziś nie są już problemem. Reżyserem dźwięku była Wiesława Dębińska, laureatka pierwszej polskiej nagrody za dźwięk (*Krajobraz po bitwie*, Łągów 1971), a miejscem realizacji WFDiF w Warszawie. Doktorant podkreśla ważny udział Stanisława Radwana, ale pozostaje niedosyt, że nie przeprowadził z nim rozmowy, albo chociaż nie uczestniczył w spotkaniu z nim: *Muzyka w filmach Andrzeja Wajdy*, jakie zorganizowano w tym roku na Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie. Kompozytor poruszył tam pominięty w pracy wątek swojej stałej obecności na planie, podobnie jak zespołów muzycznych, które w miarę potrzeb wykonywały także utwory *na żywo*. Wspominał współpracę z operatorem Witoldem Sobocińskim, który dopasowywał pulsację muzyki i pracę kamery, a więc czasem na zdjęciach zmieniali wcześniej planowane tempo lub utwory. Pozostaje to w kontraście do stwierdzenia autora (s. 111), że reżyser uczestniczył w doborze utworów czy dynamice tańców. Podstawą konstrukcji filmu była muzyka wewnątrzkadrowa, dlatego tak ważne było wcześniejsze zaprojektowanie jej doboru (Anna Grabowska) wzajemnych powiązań utworów oraz przynależności do konkretnych scen (Stanisław Radwan). Andrzej Wajda, nie znał się na muzyce i potrafił oceniać propozycje dopiero w ramach gotowych fragmentów filmu. Należy mniemać, że cała praca odbywała się poza jego świadomością. Wzorzec potrzeb i oczekiwań reżysera stanowiło teatralne wystawienie *Wesela* oraz zaadoptowany dla filmu tekst dramatu, który determinował czas epizodów. Ważnym aspektem jest problem nagrań 100%, ale jednocześnie *novum*, zaakcentowane przez doktoranta: adaptacje akustyczne studia nagrań, które pozwoliły łączyć nawet małe fragmenty dialogów rejestrowanych na planie z postsynchronami. W podobny sposób łączono nagrywane w różny sposób efekty synchroniczne. Jacek Pająk trafnie wskazuje, że naturalność tych połączeń ufatwiła muzyka, ale postsynchrony w większości przypadków są dobrze dopasowane do widocznej w kadrze przestrzeni, co stanowi osiągnięcie lat 70. Walo-

rem, któremu doktorant poświęcił cały rozdział jest realizm dźwięku wcześniej w filmach nieobecny. Celnie zwraca uwagę na jego pozorność, która jest precyzyjnie reżyserowaną dźwiękowo kreacją, a wraz z filmem postępuje jej odrealnianie wspomagane przetwarzaną muzyką (Eugeniusz Rudnik). Zauważa, że postaci mają swoje ekwiwalenty muzyczne i dźwiękowe, wkomponowane w naturalny sposób w strukturę ścieżki dźwiękowej filmu. Również dźwiękowo wprowadzane są nierealistyczne zjawy i widma. Sonorystyka wielu filmów Andrzeja Wajdy, jest bardzo precyzyjnie i ciekawie zrealizowana. Trudno uwierzyć, że działo się to bez udziału reżysera, dla którego dźwięk pełnił tylko funkcję służebną (przypis²² s. 113), a praca nad nim odbywała się w wielkim pośpiechu, bo reżyser na tym etapie realizacji był już zajęty kolejnym projektem. Struktura dźwiękowa *Wesela*, także z punktu widzenia współczesnych możliwości i poziomu realizacji stanowi wydarzenie ponadczasowe. W przedstawionej analizie brakuje mi, podkreślenia skokowego rozwoju dyscypliny oraz kierunku w jakim zmierza, a więc kreacji, opowiadania dźwiękiem, wzbogacania obrazu i współtworzenia *wartości dodanej*. Na tym tle brak jest także wyraźnego wskazania ograniczeń technicznych, a co za tym idzie barier z jakimi zmagali się twórcy. Nadal dźwięk zapisywano analogowo, korzystano z taśmy magnetycznej i zapisu optycznego ze wszystkimi wynikającymi z tego konsekwencjami. Poprawiła się jakość mikrofonów, możliwości adaptacyjne pomieszczeń. Niewiele zmieniła się sytuacja wykorzystywanych modyfikatorów dźwięku w tym pogłosu.

Dźwięki dzieciństwa. Sonorystyka Doliny Issy Tadeusza Konwickiego (s. 150) to temat kolejnego rozdziału. Film powstał w WFDiF w Warszawie, a okres postprodukcji zbiegł się z ogłoszeniem stanu wojennego, co jak podkreślają twórcy pozwoliło na długą, a przez to także precyzyjniejszą pracę (s. 155). Doktorant zwraca uwagę na *rekrutację* ekipy. W tym kontekście nie dziwi zatrudnienie Nikodema Wołk-Łaniewskiego, znanego z poetyckiego podejścia do filmowego dźwięku (*stworzenie przestrzeni przez dźwięk*, s. 154), a jednocześnie osoby otwartej na nowości techniczne (system redukcji szumów firmy Dolby, pogłosy cyfrowe) i eksperymentującej. Tak powstały film jest *tym co najlepsze* udawało się osiągnąć w polskiej kinematografii tamtych lat, a więc znakomitą reprezentacją okresu. Nadal odbieramy go jak dzieło powstałe współcześnie. W przeprowadzonej analizie bardzo istotne wydaje się omówienie decyzji technologicznych oraz ich uzasadnienia. Wskazują na świadome myślenie o warstwowości dźwięku i przygotowanie, już na etapie zdjęciowym, do kreacji w której przeszkodą mogą stać się wady nagrań (s. 156). Ważne jest podkreślenie nowatorstwa (za Stefanem Czyżewskim s. 152), bo był to okres *kina moralnego niepokoju* i ogromnego nacisku na materiały paradokumentalne (kamera z ręki, dźwięk 100%) nawet kosztem ich jakości technicznej i artystycznej (s. 154). Doktorant pisze o rozbudowanych nagraniach efektów i atmosfer. Jest to informacja czytelna dla reżyserów dźwięku. Należy dodać, że do przeciętnego filmu potrzeba ok. 500 efektów. Dziś korzystamy z dostępnych powszechnie fonotek z całego świata, wtedy taki dostęp był ograniczony, a kopie analogowe pogarszały jakość zbiorów. Efekty wykorzystujemy wielokrotnie, ale też operatorzy starają się, aby mieć własne

nagrania, inne niż koledzy. W przypadku filmu o tak jednolitej strukturze przyrodniczej, *barwne* opracowanie tę i atmosfer należy do zadań ekstremalnie trudnych. Sztukę tę z wykorzystaniem efektów z *Doliny Issy*, Nikodem Wołk-Łaniewski powtórzył przy realizacji *Pana Tadeusza*. W analizie jest też brakujący w poprzednim rozdziale fragment opisujący możliwości techniczne dostępne na sali synchronizacyjnej (s. 157), która i tak przeszła w międzyczasie *lekką* modernizację. Natomiast w rozdziale *Wnętrza otwarte na dźwięk* odczuwam brak informacji wyjaśniającej znaczenie operowania efektami i atmosferami w sytuacji wykorzystania postsynchronów. Dotyczy to nie tylko operowania planami dźwiękowymi dialogów i efektów synchronicznych, ale także tworzenia od podstaw *przestrzeni i perspektywy*, którą w sposób naturalny przekazują mikrofony jako element nagrań 100%. Natomiast precyzyjny jest opis metody jaką takie *przestrzenie* wykreowano. Ostatnim elementem dźwięku jest muzyka Zygmunta Koniecznego, który był dla takiego filmu osobą właściwą. Jego muzyka, wraz z pieśniami nagranych przez ekipę filmową tworzy znakomite uzupełnienie i spaja się z całością dźwięku co zostaje znakomicie opisane i zanalizowane. Osobnym zagadnieniem jest filmowa adaptacja literatury, szczególnie, gdy poza treścią chce się przekazać jej poetycką formę. Ta część analizy jest niezwykle trafna i w dobry sposób przedstawia rolę sonorystyki w tworzeniu klimatów, wrażeń, wzruszeń, niedopowiedzeń, czyli ogólnego klimatu całego filmu. Niewątpliwie jest to cenny element i znakomicie pokazuje, jak ważną rolę może w filmie pełnić dźwięk. Należy mniemać, że ze strony Tadeusza Konwickiego reżyser dźwięku nie otrzymał szczegółowych dyspozycji, bo o tym nie napisano, natomiast wystarczającą, a często cenniejszą informacją od reżysera jest nakreślenie oczekiwanych wrażeń i nastrojów, które on przetworzy na dźwięki, jakie z obrazem wytworzą w odbiorze widza *wartość dodaną* i tak się właśnie stało. Podsumowując analizy *Wesela i Doliny Issy* można zauważyć, że zgodnie z opiniami zamieszczonymi w rozdziale *Ewolucja paradygmatu roli dźwięku w filmie* (s. 10), polscy reżyserzy dźwięku znakomicie znali trendy światowe i jeżeli dostawali taką możliwość wcielali w życie idee sformułowane przez Michela Chiona w 1990 r., chociaż w Polsce książka ukazała się dopiero dwadzieścia dwa lata później, a techniczne możliwości jakimi dysponowali były znacząco skromniejsze.

Ostatni rozdział pracy nosi tytuł *Bohater w świecie dźwięków. Imagine Andrzeja Jakimowskiego* (s. 182). Film powstał już w technologii cyfrowej, a jego bohaterami są osoby niewidzące. Jest zrealizowany w formacie *Dolby Digital*, a więc dźwięk ma dodatkowe walory – dookólną przestrzeń, pełne pasmo częstotliwości słyszanych przez człowieka i dynamikę 96 dB. Doktorant słusznie już na wstępie zaznacza, że przez swoją analizę pokaże jak: *reżyser może kształtować film świadomie korzystając z możliwości jakie daje nowoczesne kino dźwiękowe*, ponieważ o czym wcześniej wspomiano, standardem jest ciągle brak wśród polskich reżyserów takiej wiedzy, a więc i możliwości. Cenne są uwagi dotyczące problemów z dźwiękiem nagrany na planie oraz pokazanie technicznych możliwości, aby móc takie rejestracje wykorzystać. Brakuje natomiast podkreślenia, jak ważna jest praca operatora

dźwięku na planie, jakość materiałów 100%, własne nagrania efektów i atmosfer oraz że nie wszystkie mankamenty takich rejestracji *da się zreperować* dzięki posiadanym dziś narzędziom, chociaż problem zostaje zasygnalizowany. Bardzo szczególna uwaga kończy rozdział *Bohater w świecie dźwięku: wiarygodny dźwięk docierający do widza, który „patrzy” oczami kamery niezmiernie rzadko jest dźwiękiem, jaki w rzeczywistości „słyszała” kamera na planie zdjęciowym* (s. 192). Obecne nasze umiejętności i możliwości pozwalają na taką realizację dźwięku, a odstępstwa od reguły bywają błędem technicznym, ale też świadomym zabiegiem artystycznym, co znakomicie jest rozwinięte w kolejnym rozdziale: *Realizm dźwiękowy a perspektywa słyszenia postaci* (s. 192). Uważam że tak zasygnalizowany problem może być zaczątkiem większego, osobnego opracowania. Zwraca także uwagę skromne omówienie warstwy muzycznej filmu. Dla mnie to także znak zachodzących zmian. We współczesnym filmie muzyka, którą prof. dr hab. Zofia Lissa w swojej pracy (*Estetyka muzyki filmowej*) uważała za główny element artystycznej wartości ścieżki dźwiękowej filmów, począwszy od lat 70. XX w. staje się jednym z elementów dźwięku i często wcale nie wiodącym, co świetnie rozumieją zarówno Zygmunt Konieczny, jak i Tomasz Gąssowski, autor muzyki do tego filmu. Pozwala to nawiązać do rozdziału *Zespołowy i twórczy charakter realizacji dźwięku w filmie* (s. 30), w którym doktorant prezentuje złożoność zjawiska, jakim jest współczesny filmowy dźwięk, wąską specjalizację w kreowaniu poszczególnych jego elementów i niezwykle twórczy charakter ostatecznej wypowiedzi dźwiękowej, którą słusznie co raz częściej nazywa się *sound designem*. Inny zaprezentowany problem, który mógłby stanowić temat do szerszych rozważań to warunki odsłuchu, czyli różnice w odbiorze filmu, który oglądamy w różnych miejscach, z różnym poziomem głośności i w różnych formatach. W sytuacji, gdy sonorystyka filmów nabiera tak wielkiej roli poznawczej i artystycznej, sprowadzenie jej do treści dialogów, *ubarwionych* muzyką wydaje się dużym nieporozumieniem.

Analizy zostały wpisane w specyfikę każdego filmu i czas jego powstawania. Poszukiwania środków, którymi dysponował w danym momencie reżyser dźwięku, a które mógł wykorzystać dla oddania emocji potrzebnych w tworzeniu całościowej struktury odbioru filmu. Ciekawe jest położenie nacisku na ograniczenie techniczne i technologiczne realizacji oraz wypuklenie mankamentów i niemożności, przez pryzmat ich wpływu na ostateczny rezultat kreacji dźwięku w kontekście całości dzieła. Takie ukierunkowanie badań, było możliwe dzięki przygotowaniu zawodowemu doktoranta także od strony realizacyjnej dźwięku. Niewątpliwie zwróci też uwagę innych badaczy na dotychczas nie podnoszone kwestie, które odbierane są podświadomie, a mają w ostatecznym rozrachunku niebagatelny wpływ na percepcję filmu. Niezależnie autor *wyławia* z całości elementy kreacyjne ścieżki dźwiękowej, które zastosowano świadomie dla dopełnienia obrazu przekazywanego innymi filmowymi środkami. Tak prowadzona analiza pozwala śledzić z jednej strony stopniowe pokonywanie barier stworzonych przez niedoskonałości techniki, z drugiej rozwój technologii wspomagającej działania reżyserów dźwięku. Z punktu widzenia artystycznej jakości także można z filmu na

film, już na bazie samej analizy, obserwować rozwój arsenału wykorzystywanych środków i powiększających się możliwości dźwięku. Co za tym idzie postępującą zmianę brzmienia ścieżek dźwiękowych i ich bogactwa oraz drogę od namacalnej sztuczności i inscenizacji do naturalności przy wykorzystaniu możliwości technicznych do kreacji i subiektywizacji proponowanej szaty dźwiękowej filmów.

Analizy filmów są niezwykle skrupulatne i wielopłaszczyznowe. Bardzo trafnie uchwycone są kluczowe elementy zarówno te *utrudniające*, jak i te, które stymulują rozwój sonorystyki filmowej. W podsumowaniu znajdujemy klarowne wnioski wypływające z przeprowadzonych analiz. Jeżeli miałabym doszukiwać się braków, to żałuję, że doktorant nie zagłębił się bardziej w opracowanie Grzegorza Balskiego: *Polscy kompozytorzy muzyki filmowej 1944-1984*. Wypowiedzi kompozytorów rzucają bowiem jeszcze inne światło na opracowania dźwiękowe, a więc i muzyczne czterech pierwszych omawianych filmów. W pracy zamieszczono tylko krótką wypowiedź Wałacińskiego, a autor korzystał w tym przypadku z tych samych materiałów co G. Balski.

Podsumowując: autor wykazuje samodzielność w prowadzeniu badań i formułowaniu wniosków. Układ pracy jest przejrzysty, co ma znaczący wpływ na przystępność omawianych zagadnień. Tok postępowania analitycznego jest prawidłowy. Uwagę zwraca dyscyplina językowa i logika prowadzonej narracji. Autor stosuje prawidłową terminologię, formułuje myśli zrozumiałym językiem, wykazuje wiedzę humanistyczną zarówno z zakresu filmu, jak i omawianych zagadnień dźwiękowych. Praca spełnia wymagania pracy doktorskiej pod względem edytorskim. Pracę uzupełnia bogata i ciekawa bibliografia, która znając skąpość dostępnych materiałów piśmienniczych z zakresu omawianej tematyki wzbudza ogromny szacunek.

Stwierdzam, że praca doktorska Jacka Pająka rozwiązuje w sposób wyczerpujący przedstawioną problematykę. Na przykładzie pięciu analizowanych filmów, w sposób ciekawy i kompetentny przedstawia zmiany dźwięku filmowego w kontekście historycznym. Stanowi wkład w rozwój zawodowego piśmiennictwa na temat sonorystyki filmowej, jej osiągnięć i kierunków rozwoju. Może być przyczynkiem do dalszych badań, a w efekcie do powstania niezwykle potrzebnej obszernej i całościowej pracy o filmowym dźwięku, nie tylko w polskich filmach. Stwierdzam, że rozprawa spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgr Jacka Pająka do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Dr hab. Małgorzata Przedpełska-Bieniek, profesor UMFC

