

Katarzyna Figat
(Uniwersytet Łódzki)

Usłyszeć film: przyczynek do dyskusji na temat edukacji z zakresu dźwięku i muzyki filmowej

Na wstępie – dygresja osobista. Z „pierwszego” zawodu jestem reżyserem dźwięku. Przez pięć lat studiowałam praktyczne i estetyczne aspekty realizacji dźwięku filmowego, telewizyjnego, serialowego, nagrań muzycznych czy nagłośnienia, a za chwilę minie czwarty rok mojej aktywności zawodowej na różnych polach. Zawsze, kiedy przyznaję się do swojej profesji, rozmówcy pytają mnie: „dlaczego w polskim filmie tak źle słyszać?”. Na tak postawione pytanie nie mam odpowiedzi, często sama nad tym ubolewam. O takim stanie rzeczy decyduje wiele czynników, ale zawsze w takich chwilach przypomina mi się uwaga Alicji Helman poczyniona w roku 1973 przy okazji analizy relacji audiowizualnych w filmie *Na wylot* Grzegorza Królikiewicza (1972): „jest ewenementem na tle naszej kinematografii, która poza nielicznymi wyjątkami jest tworzona przez głuchych reżyserów dla głuchej publiczności”¹. Jakkolwiek to stwierdzenie brzmi dość agresywnie, określa do dzisiaj – jak się wydaje – sedno problemu, przed którym stoję na początku niniejszego tekstu. Z jednej strony pojawia się zagadnienie kształcenia w zakresie kreacji dźwięku filmowego adeptów sztuki, z drugiej, równie paląca kwestia – kompetencji audialnych widzów. Obydwa te aspekty są, w pewnym stopniu, uwarunkowane kulturowo; niemałe znaczenie ma tu także niemal całkowity brak kształcenia słuchowego oraz profil edukacji filmowej na wszystkich szczeblach szkolnictwa.

W niniejszym artykule podejmę próbę uporządkowania zagadnień związanych z percepcją i analizą dźwięku filmowego – a właściwie próbę wskazania przyczyn braku tychże, oraz wybranych inicjatyw mających na celu poprawę tego, jak się okaże, dość opłakanego stanu.

Mimo niemal dziewięćdziesięcioletniej historii dźwięku filmowego, refleksje dotyczące sposobu, w jaki warstwa dźwiękowa oddziałuje na widza, czy też uczestniczy w kształtowaniu narracji filmu, sprowadzają się zwykle do podkreślania funkcji muzyki (ilustracyjnej) – mającej najczęściej

¹ Alicja Helman, *Sonorystyka filmu „Na wylot”*, „Kino” 1973, nr 9, s. 16.

uwydatniać stany emocjonalne bohaterów, oraz roli dialogów² jako nośnika informacji – ich słyszalność i zrozumiałość jest w zasadzie jedynym wymaganiem stawianym przez większość widzów. Niemal całkowite ignorowanie innych warstw tkanki dźwiękowej wynikać może z traktowania dźwięku jako medium ograniczającego się do odtwarzania rzeczywistości³, z pominięciem jego potencjału w zakresie rozszerzania znaczeń danych w obrazie filmowym czy też kreacji nowych znaczeń w obrębie struktury dźwiękowej lub na styku z warstwą wizualną. Rzeczywistość dźwiękową w filmie zwykle się postrzegać jako pewnik, zatem: percypować zamiast analizować, dzięki czemu odbierane przez widza walory emocjonalne⁴ dominują nad świadomością mechanizmów jej (ścieżki dźwiękowej) oddziaływania. Z tej też przyczyny dźwięk w filmie najczęściej dostrzega się w kontekście negatywnym, gdy wystąpi błąd techniczny w zakresie kształtowania tkanki dźwiękowej (na przykład dialogi przestaną być czytelne), lub też kiedy zamierzenie artystyczne twórców filmu okaże się niezrozumiałe dla widza (na przykład celowa, acz nieznaająca uzasadnienia w kontekście całości dzieła, scena pozbawiona dźwięku diegetycznego⁵).

Oczekiwania tego rodzaju wydają się niezwykle miałkie, zwłaszcza biorąc pod uwagę bogactwo możliwości kreacyjnych w warstwie dźwiękowej, a przede wszystkim zwykle nieuświadomione, podprogowe oddziaływanie dźwięku w filmie. Jak zauważa Michel Chion, „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”⁶. Korzeni tej sytuacji dopatrywać się można, z jednej strony, w kulturowo usankcjonowanym okocentryzmie, a z drugiej – w dojmujących brakach edukacji muzycznej

² Czy też szeroko rozumianej warstwy słownej – dominantą słowną bywa, szczególnie w filmach dokumentalnych, narracja ponadkadrowa, czyli tzw. lektor (*voice-over*). Niemalą rolę odgrywają także wszelkie wypowiedzi mieszające się w warstwie metadiegetycznej filmu – jak chociażby monologi wewnętrzne bohaterów.

³ Warto zwrócić uwagę na potencjał kreacyjny warstwy dźwiękowej już nawet na poziomie rzekomego odtwarzania rzeczywistości – w zasadzie rzeczywistość dźwiękowa bardzo rzadko odpowiada rzeczywistości akustycznej, z którą obcujemy w codziennym świecie rzeczywistym.

⁴ Uświadomione lub też nie – warstwa dźwiękowa w przeważającej ilości przypadków oddziałuje na widza na poziomie podświadomości, zatem wywołująca podprogowych skojarzeń lub emocji.

⁵ Dźwięk diegetyczny – pochodzący z przestrzeni filmowej, od źródeł widocznych w kadrze (przestrzeń wewnątrz kadrowa) lub też mających uzasadnienie w danej przestrzeni, ale pochodzących spoza kadru (przestrzeń pozakadrowa). Jedną z podstawowych funkcji dźwięku filmowego jest nie tyle odtwarzanie profilomowej rzeczywistości, co jej poszerzanie (szczególnie przy użyciu zaawansowanych technologii dźwięku przestrzennego).

⁶ Michel Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydlowski, Warszawa-Kraków 2012, s. 5.

i dźwiękowej (nie tylko w ramach edukacji filmowej czy medialnej, ale przede wszystkim w kształceniu ogólnym – na wszystkich szczeblach nauczania).

Nie ulega wątpliwości, że we współczesnym świecie ogólny, codzienny odbiór wrażeń wzrokowych i słuchowych nienastawiony gatunkowo czy sytuacyjnie cechuje się ogromną dysproporcją ilości informacji wzrokowych względem słuchowych. Poczucie otrzymywania przeważającej ilości informacji drogą wzrokową wynika także z biologicznych mechanizmów percepcji charakterystycznych dla człowieka, dodatkowo warunkowanych specyfiką ich rozwoju w procesie wychowania i edukacji. Jak pisze Urszula Jarecka, „oko zapewnia natychmiastowy dostęp do świata. [...] Całe ludzkie doświadczenie, wszelkie bodźce, nawet słuchowe i dotykowe, aby mogły być prawidłowo odczytane przez umysł, muszą najpierw zostać wyrażone w kategoriach wzrokowych”⁷. Jej spostrzeżenia potwierdza John Berger, zwracając dodatkowo uwagę na pierwotność spostrzeżeń wzrokowych względem umiejętności ich wysłownienia: „to właśnie wzrok potwierdza nasze miejsce w otaczającym świecie [...] – wyjaśniamy ten świat poprzez słowa, ale słowa nigdy nie oddadzą tego, w jaki sposób jesteśmy przezeń otoczeni” i dalej: „związek pomiędzy tym, co widzimy, i tym, co wiemy, nigdy nie jest jednoznaczny. [...] Wiedza, racjonalne wyjaśnienia nigdy do końca nie odpowiadają temu, co widzimy”⁸. Z drugiej strony, w przeciwieństwie do zmysłu wzroku, zmysłu słuchu nie możemy wyłączyć – postrzeganie słuchowe ma charakter bezwarunkowo ciągły, a także dookólny⁹, dzięki czemu pełni także rolę ostrzegawczą (na przykład podczas snu).

Istotnym faktem jest jednak to, że to słuch jest pierwszym zmysłem, który uruchamia się w nowo kształtującym się organizmie. Zgodnie z ustaleniami z zakresu neurobiologii, za Walterem Murchem, stwierdza się, że „jako pierwszy ze zmysłów uaktywnia się słuch, około czterech i pół miesiąca po poczęciu [czyli jeszcze w łonie matki – K.F.] [...] Narodziny budzą cztery pozostałe, dotychczas uśpione zmysły, które walczą o uwagę dziecka – ten wyścig wygrywa błyskawicznie działający i najbardziej

⁷ Urszula Jarecka, *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999, s. 49–50.

⁸ John Berger, *Ways of Seeing*, tłum. własne, Londyn 1972, dostępny przez: <http://engl101-f12-lombardy.wikispaces.umb.edu/file/view/BergerWaysOfSeeing.pdf> (dostęp: 28 grudnia 2015).

⁹ Z takiej specyfiki zmysłu słuchu wynika także permanentne narażenie człowieka na bodźce dźwiękowe, które we współczesnym świecie staje się coraz silniejsze – żyjemy bowiem w coraz większym hałasie. Teoretycznie możliwe jest zatkanie uszu – w analogii do zamknięcia czy zasłonięcia oczu – jednak wymaga to o wiele bardziej skomplikowanej operacji ruchowej. Co więcej, ze względu na specyfikę fal dźwiękowych fizyczne „zamknięcie” uszu zwykle skutkuje jedynie obniżeniem poziomu akustycznego bodźców, a nie całkowitym odcięciem od nich.

dominujący zmysł wzroku – lecz nie da się zaprzeczyć, że dźwięk tam był wcześniej, przed wszystkimi innymi zmysłami”¹⁰. Co ważne, jak podkreśla Urszula Jarecka, „we wczesnych stadiach rozwojowych poznanie, doświadczanie świata jest synkretyczne, wzrok nie jest wyróżniany spośród reszty zmysłów. Zapach i dotyk są wówczas bardziej użyteczne, bardziej funkcjonalne niż wzrok, który jako ostatni rozwija się w pełni nie tylko w rozwoju zarodkowym, lecz także w toku ewolucji”¹¹. Wzrok zaczyna wyraźnie dominować nad resztą zmysłów dopiero w momencie zetknięcia się dziecka z pierwszymi twórcami kultury¹².

Ta dominacja oka nad pozostałymi drogami dostępu do kultury pogłębia się wraz z obowiązkiem uczęszczania przez dziecko do instytucji wychowawczo-oświatowych kolejnych szczebli. Kształcenie szeroko rozumianych kompetencji słuchowych – przede wszystkim aktywnego, analitycznego słuchania (czy w ramach *stricte* zajęć muzycznych, czy innych) zostaje w toku edukacji zarzucone na rzecz trenowania umiejętności o odmiennym charakterze (szczególnie wizualnych, jak czytanie ze zrozumieniem), a wraz z wiekiem uczniów punkt ciężkości przesuwają się coraz bardziej z socjalizacji na rzecz przekazywania wiedzy. Ma to uzasadnienie w specyfice rzeczywistości pozaszkolnej, do życia w której szkoła winna uczniów przygotować. Jak zauważa Maciej Białas, „stechniczowane, konsumpcjonistyczne społeczeństwo ponowoczesne nie wydaje się ziemią obiecaną dla powszechnej edukacji muzycznej [i, co za tym idzie – rozwijania kompetencji audialnych – K.F.]. Szkoły bowiem

¹⁰ Walter Murch, *Womb Tone*, tłum. własne, 2005, dostępny przez: <http://transom.org/2005/walter-murch> (dostęp: 12 grudnia 2015).

¹¹ Urszula Jarecka, *Świat wideoklipu...*, s. 56.

¹² W okresie ciąży oraz po narodzeniu dziecka rodzicom nakazuje się dbałość o rozwój słuchowy maleństwa. Nierzadko słyszy się o zaleceniach dotyczących puszczenia dzieciom w trakcie ciąży określonych gatunków muzycznych czy też kompozycji danych kompozytorów (zdecydowany prym wiodą tu Bach i Mozart). Także bardzo popularna akcja *Cała Polska czyta dzieciom* (20 minut dziennie, codziennie) odnosi się do kształtowania osobowości oraz gustów poprzez dostarczanie im bodźców słuchowych w postaci czytanych na głos książek (nie bez znaczenia jest są tu też walory integrujące dziecko i rodziców podczas codziennej lektury). Należy jednak zwrócić uwagę, że już książeczki dla dzieci przygotowywane i wydawane są w taki sposób, by były przede wszystkim atrakcyjne wizualnie, zatem: dominują w nich intensywne kolory, wyraziste kształty itp., a ich zawartość merytoryczna czy też wartość językowa nierzadko schodzi na drugi plan. Kolejny etap obcowania dziecka z kulturą to zwykle oglądanie filmów animowanych w telewizji lub z innych nośników – zastrzeżenia do nich są w zasadzie analogiczne jak do książkowych wydawnictw dziecięcych. Warstwa dźwiękowa takich filmów opiera się zwykle na słowie oraz muzyce, a pojedyncze efekty dźwiękowe mają za zadanie uczynić określoną sytuację ciekawszą czy zabawniejszą, zatem wyczerpują kryteria atrakcyjności – elementu dodatkowego, wypełniającego, jednocześnie: atrakcyjnego, chwytliwego, ale niewnoszącego nic nowego do zapropinowanej struktury.

są dziś zorientowane raczej na przekazywanie tej wiedzy i tych umiejętności, które przysposabiają uczniów bezpośrednio do życia w owym społeczeństwie”¹³.

Z analizy podstaw programowych kształcenia ogólnego w Polsce jasno wynika, że jedynie na etapie przedszkolnym w puli najważniejszych celów wychowania i nauczania znajduje się założenie dotyczące „wprowadzenia dzieci w świat wartości estetycznych i rozwijania umiejętności wypowiadania się »poprzez muzykę«, taniec, śpiew, małe formy teatralne oraz sztuki plastyczne”¹⁴. Przedszkole jest też jedynym szczeblem kształcenia, na którym ważną rolę odgrywają zajęcia muzyczno-ruchowe, czyli tzw. rytmika¹⁵. Mają one na celu umuzykalnienie i uświadliwienie dzieci, a także kształtowanie umiejętności koordynacji ruchowej przy muzyce. Na dalszych etapach edukacji, zgodnie z zaleceniami zawartymi w odpowiednich dokumentach, wskazuje się na konieczność kształcenia innych umiejętności, w tym czytania (ze zrozumieniem), myślenia (matematycznego i naukowego¹⁶), komunikowania się (w mowie i w piśmie), wykorzystywania nowoczesnych technologii w procesie uczenia się oraz pracy zespołowej. Co ciekawe, wśród podstawowych celów kształcenia na żadnym dalszym etapie edukacji nie wymienia się wprost umiejętności aktywnego słuchania czy też słuchania ze zrozumieniem¹⁷. Oczywiście, w programach nauczania nadal znajdujemy pozycje związane z podstawową edukacją muzyczną („edukacja muzyczna” w ramach nauczania wczesnoszkolnego; „muzyka” w ramach nauczania w klasach IV–VI

¹³ Maciej Białas, *Multimedia w edukacji muzycznej*, [w:] *Edukacja medialna. Nadzieje i rozczarowania*, red. Marek Sokołowski, Warszawa 2010, s. 236.

¹⁴ *Podstawa programowa wychowania przedszkolnego dla przedszkoli oraz innych form wychowania przedszkolnego*, załącznik nr 1 do rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 30 maja 2014 r., dostępne przez: https://men.gov.pl/wp-content/uploads/2014/08/zalacznik_1.pdf (dostęp: 25 marca 2016).

¹⁵ O istotnej roli tych zajęć świadczy szeroko zakrojona debata, która miała miejsce w 2013 roku po ogłoszeniu przez władze decyzji o wycofaniu dofinansowania zajęć dodatkowych dla przedszkolaków, w tym także rytmiki. Wzięli w niej udział zarówno rodzice, wychowawcy, jak i nauczyciele rytmiki, zgodnie wskazując na ogromne znaczenie zajęć umuzykalniających w rozwoju dzieci na etapie przedszkolnym.

¹⁶ W *Podstawach programowych...* dla kolejnych szczebli edukacji pojawia się sformułowanie „myślenie naukowe” dla określenia umiejętności wykorzystywania wiedzy o charakterze naukowym oraz formułowania wniosków (opartych na badaniach empirycznych) w zakresie nauk przyrodniczych oraz społecznych.

¹⁷ Oczywiście, umiejętności komunikacyjne w tradycyjnej (oralnej) formie bazują na umiejętności słuchania, ale jest to słuchanie wykorzystujące inne mechanizmy poznawcze. Wyjątkiem wśród zajęć edukacyjnych wydaje się być nauka języków obcych, gdzie umiejętność rozumienia (semantycznego) tekstów obcojęzycznych ze słuchu jest jedną z czterech podstawowych umiejętności językowych.

szkoły podstawowej oraz w gimnazjum¹⁸), ale jakość ich realizacji nierzadko pozostawia wiele do życzenia¹⁹. Także ogólne założenia programowe dotyczące treści edukacyjnych proponowanych uczniom w ramach tych przedmiotów wskazują na prymat przekazywania im wiedzy muzycznej nad rozwijaniem umiejętności aktywnego słuchania²⁰ oraz kształtowania gustów i chęci udziału w kulturze muzycznej.

Ogólne uwagi dotyczące zarzucenia celowego rozwoju umiejętności słuchowych na rzecz umiejętności bazujących na zmyśle wzroku znajdują swoje odzwierciedlenie także na gruncie edukacji filmowej. Co więcej, odnoszą się one zarówno do kwestii powszechnej edukacji filmowej²¹, jak

¹⁸ Zgodnie z *Podstawą programową kształcenia ogólnego dla gimnazjów i szkół ponadgimnazjalnych...* (dostępne przez: http://www.ceo.org.pl/sites/default/files/news-files/podstawa_programowa_do_ponadgimnazjalnych.pdf, dostęp: 25 marca 2016), na poziomie ponadgimnazjalnym edukacja muzyczna może, ale nie musi być realizowana w ramach przedmiotu „historia muzyki” (tylko na poziomie rozszerzonym), a także – w wybranych zagadnieniach – w ramach przedmiotu „wiedza o kulturze” (na poziomie podstawowym).

¹⁹ W nauczaniu przedszkolnym i wczesnoszkolnym elementy edukacji muzycznej prowadzone są w ramach kształcenia nauczycieli na studiach wyższych z zakresu pedagogiki, ale taka forma edukacji nauczycieli nie determinuje, po pierwsze, poziomu ich indywidualnej wrażliwości czy predyspozycji słuchowych, a także – co istotniejsze – ich kompetencji do nauczania innych, szczególnie tak wymagającej grupy docelowej, jaką są małe dzieci. W nauczaniu „muzyki” często spotykane są sytuacje, w których muzyki uczą nauczyciele doksztalceni na kursach podyplomowych, bez precyzyjnego wykształcenia w tym zakresie, co, oczywiście, odbija się na jakości kształcenia i uczenia.

We wstępie do kluczowej w tym obszarze tematycznym publikacji *Edukacja muzyczna w Polsce. Diagnozy, debaty, aspiracje* można wprost przeczytać: „przyglądając się debacie muzyczno-edukacyjnej ostatnich kilku lat, a zwłaszcza tym jej wątkom, które koncentrują się na diagnozie stanu praktyki nauczania muzyki w polskich szkołach [stwierdzić można], iż jest to debata zdominowana w znacznym stopniu pojedynczym »tonem«. Za jej nurt główny uznać trzeba praktykę odmieniania przez różne przypadki pojęcia »narodowe niepowodzenie«, a czasami nawet »narodowa klęska«. [...] Wśród przyczyn tego stanu wymienia się na ogół ubogą i nieracjonalnie ukształtowaną ofertę powszechnej edukacji muzycznej proponowanej przez szkoły, a także liczne niesprzyjające czynniki o charakterze obiektywnym i subiektywnym zlokalizowane w bliższym bądź dalszym otoczeniu oświaty” (por. *Problemy i wyzwania edukacji muzycznej w Polsce*, [w:] *Edukacja muzyczna w Polsce. Diagnozy, debaty, aspiracje*, red. Andrzej Białkowski, Mirosław Grusiewicz, Marcin Michałak, Dorota Szwarzman, Warszawa 2010, s. 12–13).

²⁰ Co zresztą nie dziwi – o wiele łatwiej jest przekazywać uczniom wiedzę z zakresu historii czy teorii muzyki niż umiejętności analityczne czy też praktyczne (improwizacja, śpiew). Jest to także nierzadko, niestety, spowodowane nieprzygotowaniem nauczycieli muzyki do zawodu (patrz powyżej).

²¹ Nie jest moim celem rozpatrywanie kwestii powszechności – czy raczej jej braku – w odniesieniu do edukacji filmowej, ani dyskutowanie możliwości i jakości kształcenia w tym zakresie zależnie od szczebla edukacji. Na potrzeby niniejszego tekstu przyjmuję założenie, że edukacja filmowa powinna, zgodnie z podstawą programową, być realizowana w ramach przedmiotów „język polski” oraz „wiedza o kulturze”. Dyskusyjną, acz także niepoddaną pogłębionej analizie, kwestią pozostają też kompetencje (lub ich

i kształcenia wyższego, zatem profesjonalnego filmowców, a także filmoznawców i, z drugiej strony, muzykologów²².

Powszechna edukacja filmowa, zgodnie z odpowiednimi rozporządzeniami Ministerstwa Edukacji, powinna – zatem może, ale nie musi – być realizowana począwszy od szkoły podstawowej. W formie aktywnej (analiza, interpretacja przekazów filmowych) powinna być wprowadzona do nauczania już w ramach zajęć z języka polskiego w klasach IV–VI szkoły podstawowej. Co ciekawe, wśród kształtowanych umiejętności ucznia wymienia się w ramach pkt. II – „analiza i interpretacja tekstów kultury” – ppkt 7 oraz 8 w brzmieniu: „[uczeń] wyodrębnia elementy dzieła filmowego i telewizyjnego (scenariusz, reżyseria, ujęcie, gra aktorska); wskazuje cechy charakterystyczne przekazów audiowizualnych (filmu, programu informacyjnego, programu rozrywkowego), potrafi nazwać ich tworzywo (ruchome obrazy, warstwa dźwiękowa)”²³. Już tego rodzaju zapisy zwalniają nauczycieli od aktywizacji uczniów w zakresie słuchania filmów na rzecz analizy elementów ich warstwy wizualnej czy też interpretacji prezentowanych obrazów²⁴. Na wyższych szczeblach edukacji filmowej kształcenie uczniów sprowadza się, w większości przypadków, do eksplorowania powinowactw literatury i filmu²⁵, a także do wprowadzania elementów historii filmu²⁶.

Ta opłakana z punktu widzenia filmu jako integralnej audiowizualnej całości sytuacja znajduje swoje odbicie także na polu kształcenia wyższego – edukacji filmowej profesjonalistów, zarówno filmoznawców, jak i adeptów praktycznych zawodów filmowych. Analiza programów studiów wyższych na kierunku „filmoznawstwo” wykazuje, że – obok często prowadzonych zajęć z „wiedzy o muzyce” czy też „historii muzyki” w ramach kształcenia ogólnego, a także bardzo szerokiego wachlarza

ograniczonosc) nauczycieli w zakresie wiedzy o filmie, w szczególności – o dźwięku i muzyce filmowej. W dalszej części artykułu odniosę się także do coraz szerszego wachlarza możliwości dokształcania w tym zakresie, które oferują widzom instytucje pozaszkolne.

²² Szczególnie muzyka filmowa znajduje się coraz częściej w kręgu zainteresowań specjalistów muzykologów.

²³ *Podstawa programowa kształcenia ogólnego dla szkół podstawowych*, załącznik nr 2 do rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 30 maja 2014 r., dostępne przez: https://men.gov.pl/wp-content/uploads/2014/08/zalacznik_2.pdf (dostęp: 25 marca 2016).

²⁴ Odrębnym problemem jest brak wyposażenia pracowni szkolnych w sprzęt odpowiedni do prowadzenia jakichkolwiek zajęć z zakresu edukacji filmowej, ze szczególnym uwzględnieniem braku podstawowego nagłośnienia, które jest warunkiem koniecznym do analizy warstwy dźwiękowej dzieł filmowych.

²⁵ Nierzadko także malarstwa i filmu, szczerzątkowo realizowanych w ramach przedmiotu „plastyka”.

²⁶ W odniesieniu do dźwięku filmowego, sprowadza się ona najczęściej do wskazania przełomu dźwiękowego.

przedmiotów związanych z analizą, narracją i interpretacją filmu²⁷ – jedynie nieliczne ośrodki akademickie oferują studentom zajęcia dedykowane problematyce muzyki filmowej czy dźwiękowi filmowemu w ogóle. Wśród chlubnych wyjątków wymienić można konwersatorium „Muzyka filmowa” prowadzone na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie²⁸, ćwiczenia „Muzyka i film” na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu²⁹, a także wykład „Dźwięk i muzyka w filmie” na Uniwersytecie w Białymstoku³⁰. Na Uniwersytecie Łódzkim w programach studiów, które obowiązują od roku akademickiego 2016/17, zarówno na studiach I³¹ oraz II³² stopnia figuruje nowy przedmiot – „Dźwięk i muzyka w filmie”. Wart docenienia jest fakt umieszczenia takiego przedmiotu aż dwukrotnie w dwustopniowym cyklu studiów, co daje nadzieję na rozwinięcie kwestii dźwiękowych na poziomie zaawansowanym ze studentami studiów magisterskich. Sytuację ratować mogą oczywiście także inne przedmioty, w programach których znaleźć powinny się elementy wiedzy o dźwięku i muzyce filmowej oraz podstawowe umiejętności analityczne z tego zakresu (warsztat filmowy, podstawy wiedzy o filmie, podstawy analizy filmu etc.) oraz przedmioty fakultatywne. Także w ramach kształcenia na

²⁷ Oczywiście w ramach takich zajęć można sobie wyobrazić elementy dyskusji dotyczącej roli dźwięku w kształtowaniu narracji czy też odbioru (interpretacji), ale z doświadczenia studentki filmoznawstwa wiem, że należą one do rzadkości.

²⁸ Kierunek: filmoznawstwo i wiedza o nowych mediach, studia licencjackie; zgodnie z siatką godzin dostępną na stronie internetowej Instytutu Sztuk Audiowizualnych UJ (dostęp: 30 maja 2016) – 30 godzin, zakończone egzaminem – na trzecim roku studiów. Przedmiot prowadzony jest przez muzykolożkę i filmoznawczynię – dr hab. Iwonę Sowińską.

²⁹ Kierunek: filmoznawstwo i kultura mediów, studia licencjackie; zgodnie z dostępną na stronie internetowej Katedry Filmu, Telewizji i Nowych Mediów UAM (dostęp: 25 marca 2016) siatką godzin – 30 godzin, zakończone zaliczeniem na ocenę – na trzecim roku studiów.

³⁰ Kierunek: kulturoznawstwo, specjalność: filmoznawstwo-medioznawstwo, studia niestacjonarne II stopnia; 8 godzin [!], zakończony zaliczeniem na ocenę – na drugim roku studiów. Wnosząc z sylabusu tego przedmiotu dostępnego w Uczelnianym Systemie Obsługi Studenta UwB (dostępny przez: https://usosweb.uwb.edu.pl/kontroler.php?_action=katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot&prz_kod=0400-KN2-2DMF, dostęp: 27 marca 2016), mimo swojej obiecującej nazwy przedmiot ten skupia się na roli muzyki w ramach warstwy dźwiękowej. Prowadzący – prof. Edward Kulikowski – jest z wykształcenia i zawodu dyrygentem.

³¹ Kierunek: filmoznawstwo, studia stacjonarne I stopnia; 20 godzin, zakończony zaliczeniem na ocenę – na drugim roku studiów. Szczegółowy sylabus przedmiotu ani nazwisko prowadzącego nie zostały jeszcze upublicznione.

³² Kierunek: kulturoznawstwo, specjalność: filmoznawstwo, studia stacjonarne II stopnia; 20 godzin, zakończony zaliczeniem na ocenę – w drugim semestrze studiów. Szczegółowy sylabus przedmiotu ani nazwisko prowadzącego także nie zostały jeszcze upublicznione.

kierunku „muzykologia” potencjalnie uzasadniony przedmiot „muzyka filmowa” znaleźć można tylko na wybranych uczelniach³³.

Co szczególnie zastanawiające, także uczelnie edukujące adeptów sztuki filmowej nie zapewniają im gruntownego wykształcenia dotyczącego dźwięku filmowego³⁴. Wśród niemałej ilości przedmiotów dotyczących obrazu filmowego (kompozycji, narracji, realizacji; scenografii, kostiumów itd.), rzuca się w oczy – jak się wydaje³⁵ – niewystarczająca ilość godzin poświęconych zagadnieniom dźwiękowym. W największej publicznej uczelni o profilu filmowym, Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi³⁶, w pięcioletnim stacjonarnym cyklu edukacji kierownicy produkcji³⁷ dopiero na ostatnim roku studiów

³³ Na przykład na Uniwersytecie Jagiellońskim (przedmiot fakultatywny [!], konwersatorium w wymiarze 30 godzin, zakończone zaliczeniem na ocenę, prowadzony przez dr Annę Piotrowską; sylabus dostępny na stronie Instytutu Muzykologii UJ: <http://www.uj.edu.pl/documents/6464892/c0b1610b-b8c2-4606-9cc9-749011ac2d80>, dostęp: 26 marca 2016).

³⁴ Obecnie w Polsce jedynie na dwóch uczelniach muzycznych (Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy – studia licencjackie oraz Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie – studia licencjackie i magisterskie) kształci się zawodowych reżyserów (operatorów) dźwięku. Zastanawiający jest fakt, że specjalistyczne studia w zakresie reżyserii dźwięku w filmie, telewizji i multimedialnych organizowane są na Uniwersytecie Muzycznym, podczas gdy na państwowych uczelniach dedykowanym zawodom filmowym nie są one w ogóle prowadzone. Istnieje oczywiście także szereg niepaństwowych instytucji, przyuczających do zawodu operatora dźwięku (na przykład dwuletnia Akademia Filmu i Telewizji w Warszawie).

Odrębną kwestią pozostaje kształcenie kompozytorów muzyki filmowej, które w przypadku Polski (w przeciwieństwie do krajów zachodnich) najłatwiej określić można by jako funkcjonujące „w powijakach” (Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi – studia licencjackie w zakresie kompozycji muzyki filmowej; Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu – studia podyplomowe w zakresie kompozycji specjalnej, komputerowej oraz muzyki teatralnej i filmowej). Ze względu na zawiłość tej problematyki, uwarunkowania i jakość kształcenia reżyserów dźwięku oraz kompozytorów nie zostanie przedyskutowana na łamach tego tekstu.

³⁵ To spostrzeżenie wynika z prywatnych doświadczeń zawodowych autorki niniejszego tekstu. Wielokrotnie miałam okazję współpracować w charakterze operatora i reżysera dźwięku ze studentami kierunków filmowych (montaż, reżyseria, wydział operatorski) najwybitniejszych polskich uczelni (Szkola Filmowa w Łodzi, Uniwersytet Śląski w Katowicach) – i niemal każdorazowo napotykałam opór zdradzający braki w wiedzy i umiejętnościach dotyczących zarówno uwarunkowań technologicznych pracy z dźwiękiem (podczas zdjęć i w postprodukcji filmu), jak i w zakresie możliwości kształtowania struktury filmu z pomocą ścieżki dźwiękowej.

³⁶ Szkoła Filmowa w Łodzi, także ze względu na jej powszechne poważanie, została wybrana jako reprezentatywny przykład uczelni filmowej na potrzeby niniejszego artykułu. Sytuację analogiczną można by prześledzić na przykładzie dowolnej innej szkoły filmowej w Polsce (także niepaństwowej).

³⁷ Szczegółowa siatka godzin dostępna przez: <http://www.filmschool.lodz.pl/studia/specjalnosc/organizacja-produkcji-filmowej-i-telewizyjnej/11> (dostęp: 22 marca 2016).

odbywają zaledwie 30-godzinne ćwiczenia z przedmiotu „opracowanie dźwiękowe filmu – muzyka filmowa”; nieco więcej zajęć mają studenci sztuki operatorskiej³⁸ (w sumie 120 godzin dydaktycznych: „dźwięk w filmie” – 30 godzin wykładu oraz 30 godzin ćwiczeń; „muzyka filmowa” – 60 godzin wykładów – wszystkie zajęcia na pierwszym roku studiów). Zdecydowanie najwięcej tego rodzaju przedmiotów – co, ze względu na specyfikę zawodów, wydaje się bardzo uzasadnione – proponuje się studentom reżyserii³⁹ – w sumie 210 godzin dydaktycznych w trakcie trzech pierwszych semestrów studiów, w ramach przedmiotów „struktura ścieżki dźwiękowej” (90 godzin), „podstawy technologii dźwięku” (15 godzin) oraz „muzyka filmowa” (105 godzin!⁴⁰) oraz montażu⁴¹ – w sumie 375 godzin dydaktycznych rozłożonych na cały okres studiów, w ramach przedmiotów: „muzyka filmowa” (120 godzin), „technika i technologia dźwięku” (60 godzin), „realizacja dźwięku w filmie” (120 godzin), „kreacja dźwięku w filmie”⁴² (75 godzin). Najbardziej zastanawiający wydaje się brak analitycznego przedmiotu „estetyka dźwięku w filmie” (lub pokrewnego) dla studentów Wydziału Reżyserii, a także fakt zblokowania zagadnień dźwiękowych w pierwszej fazie studiów i całkowite ich pominięcie w dalszych latach.

Trudności w nauczaniu przedmiotów związanych z dźwiękiem i muzyką w filmie są analogiczne, jak te związane z nauczaniem muzyki oraz edukacji filmowej na wcześniejszych etapach szkolnictwa, zatem: brak wcześniej trenowanej umiejętności aktywnego, analitycznego słuchania, utrudnienia logistyczne, a przede wszystkim – brak konkretnych kompetencji wykładowców w tym zakresie. Od bardzo dawna dyskutuje się, kto powinien prowadzić zajęcia z dźwięku czy muzyki filmowej na uczelniach

³⁸ Szczegółowa siatka godzin dostępna przez: <http://www.filmschool.lodz.pl/fileups/spm/20131119124508-sztuka-operatorska-2013-14.pdf> (dostęp: 22 marca 2016).

³⁹ Szczegółowa siatka godzin dostępna przez: <http://www.filmschool.lodz.pl/fileups/spm/20151105152708-siatka-programowa-rez-jednolite.pdf> (dostęp: 25 marca 2016).

⁴⁰ Warto zwrócić uwagę na dysproporcję wymiaru godzinowego – zajęcia z muzyki filmowej zajmują połowę czasu przeznaczonego na omówienie wszystkich zagadnień dźwiękowych, przy czym należy przypuszczać, że w ramach pozostałych zajęć także podejmowany jest temat muzyki filmowej.

⁴¹ Szczegółowa siatka godzin dostępna przez: <http://www.filmschool.lodz.pl/studia/specjalnosc/montaz-filmowy/5> (dostęp: 22 marca 2016).

⁴² Warto zwrócić uwagę na fakt większej ilości zajęć dotyczących dźwięku na kierunku montaż względem kierunku reżyseria. Szczególnie zagadkowym jest, że przedmiot „kreacja dźwięku w filmie” (według siatek godzin jest to jedyny przedmiot prowadzony częściowo przez aktywnego zawodowo operatora dźwięku – dr hab. Joannę Napieralską) przeznaczony jest dla montażystów. Może to wynikać z tendencji produkcyjnych we współczesnym przemyśle filmowym, a szczególnie telewizyjnym, by montażysta obrazu umiał samodzielnie przygotować także opracowanie dźwięku w filmie.

wyższych. Z racji wspomnianych luk programowych, po ukończeniu studiów do nauczania takiego przedmiotu pełnych kompetencji nie zyskuje ani filmoznawca, ani muzykolog, ani absolwent kierunków *stricte* muzycznych (kompozycja, teoria muzyki). Zagadnienia te pozostają bowiem na styku wiedzy i kompetencji filmoznawczych, muzycznych, wymagają szczególnego stopnia wrażliwości i umiejętności słuchowych potencjalnego wykładowcy, a z racji swej efemeryczności – są niezwykle trudne w werbalizacji i opisie.

Zagadnieniem z tymi trudnościami powiązaniem jest kwestia piśmiennictwa dotyczącego omawianych problemów. Na polskim rynku wydawniczym dostępne są jedynie nieliczne pozycje dotyczące dźwięku i muzyki filmowej; żadna z nich nie osiągnęła statusu kompletnej czy też przeglądowej. Kanoniczną pozycją jest oczywiście *Estetyka muzyki filmowej* Zofii Lissy⁴³, będąca propozycją z pogranicza muzykologii filmowej i filozofii, oraz inne dzieła z dorobku tej autorki. Cenione są także prace prof. Alicji Helman – muzykolożki i filmoznawczyni, zajmującej się między innymi zagadnieniami z zakresu historii i estetyki muzyki filmowej⁴⁴. Wśród nowszych wydawnictw warto wymienić książkę Iwony Sowińskiej *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*⁴⁵ – co wyjątkowe i warte podkreślenia, pozycja ta traktuje dźwięk w filmie jako integralną całość, nie wskazując na wyróżniającą się rolę muzyki filmowej, a także podejmuje szereg zagadnień związanych z percepcją dźwięku filmowego – oraz interesującą, choć zaliczającą się ponownie do literatury szczegółowej książkę Anny Piotrowskiej *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*⁴⁶.

Wymienione pozycje są książkami poświęconymi problemom ze spektrum szeroko rozumianego dźwięku filmowego, ale z cały czas zauważalną dominacją muzyki filmowej. Zagadnienia dźwiękowe są także podejmowane w wielu pozycjach o charakterze przeglądowym czy też podręcznikowym z zakresu wiedzy o filmie, jak choćby *Podstawy wiedzy o filmie* Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa⁴⁷, monumentalny (choć odrzucany

⁴³ Por. Zofia Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

⁴⁴ Por. Alicja Helman, *Rola muzyki filmowej*, Warszawa 1966; eadem, *Na ścieżce dźwiękowej*, Kraków 1964, oraz szereg mniejszych tekstów opublikowanych na łamach czasopism filmowych.

⁴⁵ Por. Iwona Sowińska, *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2011, oraz szereg publikacji z zakresu muzykologii filmowej, na przykład eadem, *Polska muzyka filmowa w latach 1945–1968*, Katowice 2006, czy eadem, *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013.

⁴⁶ Por. Anna G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014. Dodatkową zaletą tej pozycji jest szczegółowy i kompetentny opis zagadnień związanych z filmowym musicalem (w drugiej części tomu).

⁴⁷ Por. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, rozdziały: *Dźwięk* oraz *Muzyka*. Ogromną zaletą tej pozycji jest dołączenie do przekrojowych rozważań teoretycznych analiz filmowych, unaoczniających omawiane zagadnienia.

przez akademickie filmoznawstwo) *Język filmu* Jerzego Płazewskiego⁴⁸, cenną w świecie *Film Art: Sztuka filmowa. Wprowadzenie* Davida Bordwella i Kristin Thompson⁴⁹, czy nawet popularnonaukowe *Kino bez tajemnic*⁵⁰.

Z drugiej strony, brak dotychczas w Polsce⁵¹ pozycji kompleksowej, która w sposób problemowy i przekrojowy opisywałaby zagadnienia związane z dźwiękiem filmowym. Na poziomie realizacyjnym ten postulat w dużej mierze spełnia *Dźwięk w filmie* Małgorzaty Przedpełskiej-Bieniek⁵²; nadzieją napawało także polskie wydanie książki *Dźwięk w filmie. Teoria i praktyka* Davida Lewisa Yewdalla⁵³, jednak niedoskonałe tłumaczenie oraz *stricte* technologiczny charakter publikacji nadał jej charakter niszowy, przystępny jedynie dla praktyków filmowych na wysokim stopniu zaawansowania zawodowego. Nadal brakuje jednak wydawnictwa na prawach podręcznika, prezentującego przegląd dźwiękowych zagadnień estetycznych i teoretycznych wraz z przykładami, który pozwoli zarówno filmoznawcom, adeptom sztuki filmowej, jak i zainteresowanym widzom na przeanalizowanie najważniejszych choćby kwestii w sposób szczegółowy i dogłębny.

Jakkolwiek dramatyczny obraz rysuje się na podstawie dotychczasowych analiz, wydaje się, że w ostatnich latach zaobserwować można dobrą zmianę polegającą na zwiększeniu obecności i popularności zagadnień związanych z dźwiękiem oraz muzyką filmową w działaniach festiwalowych oraz pozaszkolnych instytucji edukacji filmowej⁵⁴. Dotyczy to zarówno upowszechnienia tej tematyki wśród szerokiej widowni i jej edukacji u podstaw, jak i dokształcania profesjonalistów.

⁴⁸ Por. Jerzy Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, lub inne wydania.

⁴⁹ Por. David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010.

⁵⁰ Por. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Konrad Klejsa, Tomasz Kłys, Piotr Sitarski, *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009.

⁵¹ Na rynku anglosaskim nie brakuje pozycji dotyczących zarówno teorii i analizy dźwięku w filmie, jak i praktyki dźwiękowej. Są one jednak stosunkowo trudno dostępne, a ich zdobycie pociąga za sobą nierzadko duże koszty. Przykładem takiej pozycji może być *Film Sound. Theory and Practice*, eds. Elisabeth Weis and John Belton, New York 1985, czy dzieła Michela Chiona – dostępne w języku angielskim. Także jakość polskich wydań (przede wszystkim tłumaczeń) tego rodzaju pozycji pozostaje dyskusyjna.

⁵² Por. Małgorzata Przedpełska-Bieniek, *Dźwięk w filmie*, Warszawa 2012, lub wydanie wcześniejsze.

⁵³ Por. David Lewis Yewdall, *Dźwięk w filmie. Teoria i praktyka*, tłum. R. Ochnio, Warszawa 2011.

⁵⁴ W dalszej części artykułu przybliżone zostaną wybrane inicjatywy, które – w subiektywnej ocenie autorki – reprezentowały wysoki poziom merytoryczny lub są szczególnie istotne z omawianej perspektywy. Przegląd ten nie wyczerpuje tematu, jednakże stanowi przekrojowe zestawienie najciekawszych tematycznych wydarzeń.

Jedną z pierwszych inicjatyw tego rodzaju dostępnych dla stosunkowo obszernej grupy widzów było wprowadzenie na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym T-Mobile Nowe Horyzonty sekcji „Nowe Horyzonty Języka Filmowego”, która – w swojej czwartej odsłonie, w roku 2012 – odbyła się pod hasłem „dźwięk w filmie”. Przeglądowi składającemu się z 10 niezwykle interesujących dzieł filmowych⁵⁵ towarzyszyły spotkania z twórcami – nie tylko reżyserami, opowiadającymi o swoich zamierzeniach artystycznych, ale także reżyserami dźwięku, będącymi praktycznymi realizatorami reżyserskich zamierzeń, a zarazem – współtwórcami owych dzieł⁵⁶. Opowiadali oni zarówno o technicznych czy też technologicznych uwarunkowaniach realizacji dźwięku filmowego w różnych okresach historii kinematografii (reżyser Piotr Szulkin w odniesieniu do swego filmu *Golem* [1979], ale także reżyser dźwięku Jacek Hamela – w kontekście *Róży Wojciecha Smarzowskiego* [2011]), jak i o możliwościach artystycznego zakomponowania dźwięku⁵⁷ czy kształtowania punktu widzenia/słyszenia za pomocą umiejętnego konstruowania warstwy dźwiękowej. Cyklowi pokazów i dyskusji towarzyszyła premiera pierwszego polskiego wydania ważnej pozycji książkowej dotyczącej dźwięku w filmie – *Audiowizji* Michela Chiona⁵⁸.

Analogiczny przegląd, dotyczący jednak dźwięku *stricto* w filmie dokumentalnym, odbył się na festiwalu *Camerimage* w roku 2015. Sekcja „Obrazy dźwięku na Camerimage” objęła 12 polskich i zagranicznych filmów dokumentalnych, charakteryzujących się, jak pisze we wprowadzeniu kurator sekcji dokumentalnej Michał Dudziewicz, „niezwykłą twórczą funkcją dźwięku, partyturą i orkiestracją brzmieniową, pełniącą rolę dodatkowego

⁵⁵ Lista poruszanych zagadnień wraz ze spisem prezentowanych filmów dostępna przez: <https://www.nowehoryzonty.pl/artikul.do?id=1349> (dostęp: 25 marca 2016).

⁵⁶ Bardzo interesującą inicjatywą było dołączenie do festiwalowego katalogu *Małego alfabetu dźwięku* skonstruowanego przez kuratora sekcji – Jana Topolskiego, który miał na celu przybliżenie zainteresowanym najważniejszych wyrażen związanych z analizą dźwięku filmowego. Por. Jan Topolski, *Mały alfabet dźwięku*, [w:] *Katalog 12. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego T-Mobile Nowe Horyzonty*, Wrocław 2012, s. 221–231.

⁵⁷ To sformułowanie ukuł w polskim piśmiennictwie filmoznawczym prof. Henryk Kuźniak, opisując swoją działalność artystyczną przy realizacji warstwy dźwiękowej filmu *Na wylot* (reż. Grzegorz Królikiewicz, Polska 1972). Por. Henryk Kuźniak, *Analiza strukturalna i treściowa obrazu filmowego. Punkt wyjścia dla ukształtowania warstwy dźwiękowej filmu*, Warsztat Realizatora Filmowego i TV, z. 3, Łódź 1995.

⁵⁸ Por. Michel Chion, *Audio-wizja...* Trzeba zwrócić uwagę na, niestety, wyjątkowo nieudane tłumaczenie tej książki. Przygotowanie tłumaczenia tak trudnej pozycji, balansującej na pograniczu wielu dziedzin sztuki, niewątpliwie stanowi ogromne wyzwanie, jednakże w tak szczególnych przypadkach warto byłoby poddać tekst korekcie specjalisty z zakresu dźwięku w filmie. Rezygnacja z takiego zabiegu spowodowała liczne wypaczenia sensu oryginalnego tekstu Michela Chiona.

komentarza do prawdziwych wydarzeń⁵⁹. Wartym docenienia jest, że taka sekcja została zaproponowana widzowi w ramach Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych, zatem typowo środowiskowej imprezy, skupiającej przede wszystkim operatorów obrazu oraz reżyserów filmowych. Kolejnym atutem tego przeglądu był fakt doboru dwunastu współczesnych filmów, wyprodukowanych w latach 2014–2015, co pozwoliło na udowodnienie, że kreatywne możliwości dźwięku filmowego wciąż są przez twórców eksplorowane, rozwijane i wykorzystywane, dzięki czemu nieustannie rozszerza się tradycyjne rozumienie filmu dokumentalnego jako twórczej interpretacji rzeczywistości.

Także na festiwalu Camerimage w roku 2015, Nagrodę Specjalną Camerimage „dla montażysty ze szczególną wrażliwością wizualną” odebrał wybitny amerykański montażysta obrazu i dźwięku Walter Murch. To znamienna postać, bowiem, wbrew panującym w środowisku filmowym ostrym podziałom na autorów obrazu i – niejako w opozycji – autorów dźwięku, łączy on te dwie profesje w sposób niekwestionowanie mistrzowski – jest wielokrotnym laureatem Oscara, w tym nagród za najlepszy montaż oraz za najlepszy montaż dźwięku w filmie *Anielski pacjent* (reż. Anthony Minghella, 1996). Przy okazji pobytu w Bydgoszczy odbyły się prelekcje oraz spotkania z Walterem Murchem, na których analizowano i dyskutowano zarówno zagadnienia montażowe, jak i dźwiękowe⁶⁰.

Wprawdzie dźwięk filmowy jako całość nie doczekał się jeszcze odrębnego festiwalu, ale od wielu lat dużą popularnością cieszą się różnego rodzaju imprezy związane z upowszechnianiem muzyki filmowej. Obok nierzadko spotykanych lokalnych festiwali oraz przeglądów poświęconych poszczególnym twórcom lub kompozytorom⁶¹, w Polsce odbywają się ogromne międzynarodowe imprezy o takim charakterze. Wśród najważniejszych wymienić trzeba PGiNG Transatlantyk Festival (pierwotnie:

⁵⁹ Por. Michał Dudziewicz, *Obrazy dźwięku na Camerimage*, dostępny przez: <http://www.camerimage.pl/pl/Obrazy-Dzwieku-Na-Camerimage.html> (dostęp: 25 marca 2016).

⁶⁰ To unikalne połączenie kompetencji widoczne jest także w jego najpopularniejszej książce – *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*. Łączy ona w jedną narrację spostrzeżenia dotyczące montażu obrazu i dźwięku, ze szczególnym uwzględnieniem oddziaływania tychże na widza. (Por. Walter Murch, *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*, tłum. K. Karpińska, Warszawa 2006.)

⁶¹ Przykładem cyklicznego wydarzenia tego rodzaju jest Festiwal Muzyki Filmowej Krzysztofa Komedy, odbywający się w tym roku (2016) już po raz ósmy. Szczegółowe informacje dostępne przez: <http://www.fmffk.pl> (dostęp: 25 marca 2016).

Także Muzeum Kinematografii w Łodzi organizowało doroczny Festiwal Muzyki Filmowej, mający na celu prezentację dorobku wybranego kompozytora. W ciągu niemal 20 lat działalności Festiwalu zaprezentowano dorobek Wojciecha Kilara (1997), Krzesimira Dębskiego (2002), Henryka Kuźniaka (2006), Jerzego Satanowskiego (2009) oraz wielu innych wybitnych twórców.

Międzynarodowy Festiwal Filmu i Muzyki Transatlantyk) oraz krakowski Festiwal Muzyki Filmowej. Utworzony przez Jana A.P. Kaczmarka (laureata Oscara za muzykę do filmu *Marzyciel*, reż. Marc Foster, w roku 2005) Transatlantyk to w założeniu „artystyczna platforma, która poprzez muzykę i film buduje silniejsze związki między społeczeństwem, sztuką i środowiskiem, inspirowane dyskusje na aktualne tematy społeczne”⁶²; oprócz pokazów filmowych i wydarzeń muzycznych organizatorzy proponują uczestnikom cały szereg wydarzeń o charakterze edukacyjnym: spotkania z twórcami (także kompozytorami), masterclasses oraz warsztaty dla profesjonalistów⁶³, ale także warsztaty dla dzieci i młodzieży oraz dla osób niedowidzących, spotkania i panele dyskusyjne⁶⁴. Na uwagę zasługują też coroczne konkursy kompozytorskie: Transatlantyk Instant Composition Contest, polegający na symulutanicznej kompozycji-improwizacji na żywo do wskazanego przez jury fragmentu filmowego⁶⁵, oraz Transatlantyk Film Music Competition, którego uczestnicy proszeni są o przygotowanie i zrealizowanie autorskiego opracowania muzycznego wskazanego fragmentu filmowego⁶⁶.

O ile Transatlantyk wydaje się być w dużej mierze dedykowany twórcom, Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie to przede wszystkim uczta dla widzów-melomanów. Współorganizowany przez RMF Classic Festiwal cieszy się niesłabnącą renomą na całym świecie, dzięki czemu co roku gościć może najwybitniejszych twórców i kompozytorów muzyki filmowej. Obok aranżowanych z rozmachem koncertów muzyki filmowej na żywo (z towarzyszeniem wysokiej jakości obrazu filmowego, do którego była komponowana), młodzi adepci sztuki kompozytorskiej mogą wziąć udział w masterclasses oraz warsztatach dotyczących zarówno

⁶² Informacje z oficjalnej strony internetowej festiwalu, dostępne przez: <http://transatlantyk.org/pl/pages/najlepsze-swiatowe-kino-i-muzyka> (dostęp: 25 marca 2016).

⁶³ Zestawienie proponowanych na zeszłorocznej edycji festiwalu warsztatów dostępne przez: <http://transatlantyk.org/pl/program/2015/edukacja-inspiracje/warsztaty-zapisy-trwaja> (dostęp: 25 marca 2016). Na szczególną uwagę w kontekście niniejszego artykułu zasługuje analityczny warsztat pt. *Alicja w krainie czarów Danny'ego Elfmana: fantastyczne połączenie muzyki i obrazu*.

⁶⁴ Zestawienie proponowanych na zeszłorocznej edycji festiwalu paneli dostępne przez: <http://transatlantyk.org/pl/program/2015/edukacja-inspiracje/panele-2> (dostęp: 25 marca 2016). Uwagę zwraca panel dotyczący dystrybucji audiobooków, odbywający się pod hasłem *Film bez obrazu, czyli słuchowiska w akcji*.

⁶⁵ Szczegóły dotyczące konkursu dostępne przez: <http://transatlantyk.org/pl/program/2016/muzyka/konkursy-kompozytorskie-2/transatlantyk-instant-composition-contest-4> (dostęp: 25 marca 2016).

⁶⁶ Szczegóły dotyczące konkursu dostępne przez: <http://transatlantyk.org/pl/program/2016/muzyka/konkursy-kompozytorskie-3/transatlantyk-film-music-competition-2016> (dostęp: 25 marca 2016).

kompozycji, jak i produkcji muzyki filmowej, a także zgłosić swoje prace do prestiżowego konkursu Young Talent Award, którego laureaci mają szansę zaprezentowania swoich dzieł festiwalowej publiczności, a także przedstawicielom branży filmowej i muzycznej z kraju i zagranicy. Oprócz warsztatów branżowych, FMF organizuje szereg innych atrakcji dla różnych grup wiekowych, między innymi warsztaty i koncerty dla najmłodszych w ramach akcji FMF 4 Kids, które „wprowadzają dzieci w świat muzyki filmowej, kształtując ich zainteresowania oraz wrażliwość”⁶⁷. Co ważne, Krakowskie Biuro Festiwalowe (organizator festiwalu) swoje działania – na mniejszą skalę – utrzymuje także w okresach pomiędzy festiwalami, nie ograniczając się do popularyzacji muzyki stricte filmowej.

Obok koncertów będących elementami festiwali filmowych, coraz częściej organizuje się też imprezy samodzielne, dedykowane danemu twórcy (najczęściej kompozytorowi) lub tematowi wiodącemu (na przykład muzyka z *Gwiezdnych wojen* czy filmów o Jamesie Bondzie). Wśród najbardziej popularnych wymienić można wydarzenie: „Hans Zimmer. Koncert muzyki filmowej”, które premierowo w Polsce zaprezentowano w listopadzie 2015 roku, a w związku z dużym zainteresowaniem na rok 2016 zaplanowano mu trasę koncertową; warto zauważyć, że koncerty te odbywają się w ogromnych halach, mogących pomieścić kilkutysięczną widownię, a nietanie bilety wyprzedają się z wyprzedzeniem. Na listopad 2016 zaplanowano też kolejne koncerty z cyklu John Williams Tribute Show – tym razem w Hali Ludowej we Wrocławiu. Oprócz koncertów dedykowanych najwybitniejszym twórcom coraz częściej organizowane są też takie, w programie których usłyszeć można najbardziej znane przeboje muzyki filmowej niezawężające się do twórczości jednego autora; przykładem takiej inicjatywy jest seria Koncertów Muzyki Filmowej⁶⁸, a także koncerty przygotowywane przez Polską Orkiestrę Muzyki Filmowej pod kierownictwem i dyrekcją ks. Przemysława Pasternaka⁶⁹, na których wykonywane są także hity z polskich filmów. Ogromną popularnością cieszą się też wydawnictwa płytowe, prezentujące ścieżki dźwiękowe z filmów⁷⁰.

⁶⁷ Cytat z oficjalnej strony Krakowskiego Biura Festiwalowego, dostępny przez: http://krakow.pl/informacje/148863,331,komunikat,edukacyjna_rola_krakowskiego_biura_festiwalowego.html (dostęp: 25 marca 2016).

⁶⁸ Szczegółowe informacje dostępne przez: <http://koncertfilmowy.pl/dowiedz-sie-wiecej> (dostęp: 25 marca 2016).

⁶⁹ Szczegółowe informacje dostępne przez: <http://www.polmus.com/#/Pol%20home> (dostęp: 25 marca 2016).

⁷⁰ Przede wszystkim z filmów hollywoodzkich, ale warto zwrócić uwagę choćby na album z muzyką z filmu *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* (reż. Janusz Majewski, 2015), który osiągnął ostatnio status Złotej Płyty. Sukces płyty i filmu (w recenzjach podkreślano przede wszystkim ogromną siłę i wartość muzyki w tym dziele) stał się impulsem do stworzenia musicalu opartego na fabule filmu, którego punktem centralnym są właśnie

Oddzielną gałęzią przedsięwzięć związanych z upowszechnianiem muzyki filmowej są wydarzenia odbywające się pod hasłem *Muzyka na żywo do filmów niemych*. Takie seanse spotyka się coraz częściej, zarówno w kinach lokalnych, jak w formie tras filmowo-koncertowych. Z ontologicznego punktu widzenia tego rodzaju inicjatywy dowodzą rozłączności tkanki dźwiękowej i wizualnej w filmie, jednakże, biorąc pod uwagę różnorodność środków wykorzystywanych przez współczesnych artystów do udźwiękowienia czy też umuzyycznienia filmów niemych, mogą być punktem wyjścia do dyskusji o zmieniającej się funkcji i specyfice muzyki w filmie. Do najciekawszych wydarzeń tego rodzaju należy Święto Niemego Kina, odbywające się cyklicznie w warszawskim Iluzjonie czy doroczny Festiwal Niemego Kina w krakowskim kinie Pod Baranami. Przykładem analogicznej inicjatywy o charakterze oddolnym jest działalność awangardowej formacji Niemy Movie⁷¹, która opracowuje dźwiękowo (nie tylko muzycznie!) kolejne pozycje z repertuaru kina niemego i na zaproszenie prezentuje je zarówno w kinach⁷², jak i innych w instytucjach kulturalno-rozrywkowych (na przykład w warszawskich klubokawiarniach).

Edukacja dotycząca dźwięku filmowego nie zawęży się jednak do popularyzacji muzyki filmowej i edukacji w tym zakresie. Obok wspomnianych sekcji problemowych i związanych z nimi przeglądów filmowych na festiwalach ogólnopolskich, trzeba wspomnieć o szeregu inicjatyw lokalnych dotyczących dźwięku w filmie jako całości. Niewątpliwie warta zauważenia jest działalność edukacyjna Narodowego Instytutu Audiowizualnego (NINA) w Warszawie, będąca jedną z jej aktywności statutowych. Na jesieni 2015 roku pod hasłem *Co słyszać w polskim filmie* odbył się cykl pokazów i spotkań z twórcami najciekawszych polskich filmów dokumentalnych i fabularnych powstałych w ostatnim roku. Zaproszeni przez kuratorkę cyklu, dziennikarkę filmową Olę Salwę, reżyserzy oraz operatorzy dźwięku wprowadzili szeroką publiczność w tajniki filmowego warsztatu dźwiękowego. Mimo sceptycyzmu dotyczącego kompetencji kuratorki cyklu w zakresie dźwięku filmowego⁷³, ogromną

standardy jazzowe, specjalnie przygotowane na potrzeby filmu (premiera *Króla Swingu* w reż. Sebastiana Gonciarza, pod kierownictwem muzycznym Wiesława Pierogórki odbędzie się 8 kwietnia 2016 w Hali Ludowej we Wrocławiu).

⁷¹ Szczegółowe informacje dostępne przez: <http://www.niemymovie.com/index.php> (dostęp: 25 marca 2016).

⁷² Na przykład w ramach cyklu Niemy Movie w Kinie Praha, szczegółowe informacje dostępne przez: <http://www.kinopraha.pl/cykl/niemy-movie-kinie-praha> (dostęp: 25 marca 2016).

⁷³ Sama Ola Salwa w rozmowie z autorką niniejszego tekstu podkreślała, że nie ma kompetencji szczegółowych dotyczących dźwięku w filmie, i podstawowym jej celem było rozpoczęcie dyskusji na temat, który – jak jej się (słusznie) wydawało – pozostaje niejako na uboczu dyskusji o filmie.

wartością okazała się przystępność prowadzonych rozmów, w dużej mierze bazująca na używaniu intuicyjnych pojęć i sformułowań, a także na objaśnianiu omawianych zagadnień na bardzo podstawowym, zrozumiałym dla każdego widza, poziomie. O randze i zainteresowaniu cyklem świadczyć może chroniczny niedobór miejsc na widowni sali projekcyjnej w siedzibie NINA, a także przeciągające się przy aktywnym udziale widzów do późnych godzin wieczornych dyskusje z autorami, nierzadko wykraczające poza temat danego filmu na obszary szeroko pojętej estetyki dźwięku w filmie.

Nie brakuje także inicjatyw środowiskowych, mających na celu poprawę stanu świadomości i wiedzy profesjonalnych twórców filmowych w zakresie dźwięku w filmie. Prymat na tym polu wiedzie Stowarzyszenie Film 1,2 zrzeszające przede wszystkim młodych adeptów sztuki. Z inicjatywy Pauliny Bocheńskiej, reżyser dźwięku, we współpracy z Toya Studios w Łodzi odbywają się cyklicznie warsztaty dotyczące dźwięku w filmie. Udział w nich wziąć może każda zainteresowana osoba, która zgłosi chęć uczestnictwa i przekonująco uzasadni swoje zgłoszenie, a wśród wykładowców omawiających wybrane zagadnienia dotyczące dźwięku w filmie (w formie *case studies*, prezentacji, warsztatów, Q&As...) spotkać można najwybitniejsze osobowości polskiego dźwięku filmowego (Jacek Hamela, Agata Chodyra, Marcin Lenarczyk, Michał Kosterkiewicz, Piotr Knop oraz wielu innych) i nie tylko (organizowane są także warsztaty z producentami, prawnikami, montażyстами obrazu i autorami scenariuszy, na których omawiane są zagadnienia związane z różnymi aspektami produkcji dźwiękowej na potrzeby filmu). Ta inicjatywa swoje odbicie znalazła także na Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”, na którym, na zaproszenie Toya Studios, wybrani twórcy prowadzą warsztaty i panele dyskusyjne dotyczące także dźwięku w filmie.

Biorąc pod uwagę wysoki, często wręcz światowy poziom działań artystycznych prezentowany przez polskich autorów dźwięku i muzyki filmowej, anonsowane w pierwszej części artykułu negatywne aspekty edukacji w zakresie dźwięku i muzyki w filmie wydają się trudne do bezdyskusyjnego przyjęcia i zaakceptowania. Nie ulega niestety wątpliwości, że w tym zakresie potrzebna jest ogromna praca u podstaw, która pozwoli kolejnym pokoleniom w procesie edukacji i kształcenia zyskiwać i rozwijać nie tylko kompetencje wzrokowe i komunikacyjne, ale także stricte słuchowe. Nie tracąc z horyzontu istotnej roli muzyki (kultury muzycznej) w harmonijnym rozwoju człowieka, szczególnie istotne wydaje się to zagadnienie w odniesieniu do edukacji filmowej.

Obecny stan edukacji w zakresie dźwięku i muzyki filmowej pozostawia wiele do życzenia. Przede wszystkim konieczne wydaje się powszechne uwrażliwianie i potrzeba nauczania aktywnego odbioru bodźców

audialnych w różnych formach przekazu, a w odniesieniu do filmu – upowszechnienie świadomości współistnienia i współdziałania dwóch równie istotnych warstw przekazu w dziele audiowizualnych (warstwy audialnej i wizualnej) zarówno wśród widowni (w tym: nauczycieli, edukatorów filmowych i wreszcie – uczniów), jak i twórców filmowych. Podejmowane na tym polu inicjatywy dają nadzieję na stopniową poprawę sytuacji, jednak niezbędna wydaje się częściowa choćby zmiana podejścia decydentów w sprawach powszechnej edukacji do kształtowania i rozwijania szeroko rozumianych kompetencji audialnych.

Jak zauważył już w 1935 roku Leopold Blaustein, „percepcja filmów jest rzeczywiście łatwa – ale nie jest to percepcja [...] walorów estetycznych filmu. Wymaga ona pewnego wykształcenia estetycznego [...]. Postulowane wyrobienie estetyczne powstać zaś może spontanicznie u nielicznych jednostek, u ogółu młodzieży natomiast może być tylko rezultatem aktywnej postawy wychowawców wobec sposobu percepcji filmu przez młodocianego widza”⁷⁴. Te nadal aktualne słowa w sposób szczególny odnoszą się do edukacji w słuchaniu i kompetencji estetycznych w odniesieniu do dźwięku filmowego. Parafrazując cytowaną wcześniej wypowiedź Michela Chiona, nie wystarczy *zobaczyć* film; w obliczu postępu technologicznego, zapoczątkowanego przełomem dźwiękowym, a skutkującego nieustającym rozwojem horyzontów estetycznych filmu, film trzeba także – a może: przede wszystkim? – usłyszeć. Tylko bowiem połączenie aktywnego odbioru na obu tych płaszczyznach daje szansę dostrzeżenia całościowego wyrazu dzieła filmowego i możliwość jego kompletnej percepcji.

⁷⁴ Leopold Blaustein, *O afektywnej postawie wobec wpływów filmów* [w:] *Wpływ wychowawczy filmów*, Lwów 1935 (cytat za: Henryk Depta, *Kultura filmowa – wychowanie filmowe*, Warszawa 1979, s. 83).