

Katarzyna Dzida - Hamela

Autoreferat

*"Bo piękno na to jest, by zachwycić
Do pracy - praca, by się zmartwychwstało".*

C. K. Norwid

Droga mojej wieloletniej edukacji naznaczona była spotkaniami z wyjątkowymi pedagogami, fascynującymi osobowościami i niezwykłymi ludźmi. Szczególnie wiele zawdzięczam prof. Annie Kozubskiej, w której klasie kontynuowałam naukę gry na fortepianie w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia w Cieszynie od roku 1981. To właśnie Pani Profesor uczyła mnie "słuchania" i "słyszania". Zwróciła moją uwagę na to szczególne współistnienie muzycznych jakości obiektywnych i ogromnie autonomicznego świata jakości subiektywnych - osobistych przeżyć i doznań estetycznych. Prof. Anna Kozubska z niezwykłą cierpliwością kształtowała moją indywidualną świadomość interpretacyjną, a co za tym idzie - wykonawczą. Do dziś pamiętam wrażenie, jakie wywołał na mnie *Koncert fortepianowy C-dur* Ludwika van Beethovena w wykonaniu Światosława Richtera, odtworzony z płyty analogowej przez Panią Profesor. Utwór ten stanowił wówczas jedną z pozycji mojego dyplomowego recitalu. Prezentacja ta była dla mnie inspiracją i motywacją o niezwykłej sile do poszukiwań coraz doskonalszej i bardziej trafnej interpretacji utworu muzycznego z pogranicza dwóch epok: klasycyzmu i romantyzmu. Pragnę również wspomnieć profesora Marię Foltyn - pedagoga o niesłychanej rzetelności w kształceniu ogólnomuzycznym. Wykazywała umiejętność cierpliwego egzekwowania właściwej - konsekwentnej postawy zaangażowania ucznia w realizację postawionych sobie celów i zadań nie tylko na niwie naukowej, ale też życiowej.

W tym relatywnie wczesnym okresie rozwoju moich rozmaitych artystycznych zainteresowań, z determinacją zgłębiałam historię kina i śledziłam współczesne produkcje filmowe, uczestnicząc w niezliczonej liczbie projekcji filmów podczas festiwali i w ramach programów tematycznych filmowych klubów dyskusyjnych. Już wówczas nabrałam przekonania, że moja działalność zawodowa musi znaleźć się w obszarze sztuk filmowych.

Te doświadczenia i nabytą wiedzę przenieśliśmy na grunt dalszej edukacji - na Wydziale Reżyserii Dźwięku w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Zderzenie z bogatą ofertą edukacyjną Wydziału, realizowaną przez wybitnych pedagogów i specjalistów wielu dziedzin sztuki, było prawdziwym spełnieniem moich marzeń. Wydział

Reżyserii Dźwięku stał się dla mnie miejscem łączącym idealnie wszystkie moje zainteresowania i pasje: muzyczne, filmowe oraz te dotyczące przedmiotów ścisłych. Okres studiów to czas niezwykle płodny w gromadzeniu wiedzy teoretycznej, ale też praktycznej - otwarcia na przeróżne eksperymenty w obcowaniu z materią dźwiękową, nie tylko w aspekcie muzycznym. Indywidualny charakter studiów dawał możliwość budowania wyjątkowych relacji mistrz - uczeń. Naukę "Reżyserii dźwięku w filmie" podjęłam w klasie prof. Michała Żarneckiego. Pan Profesor przekazywał swą wiedzę, uwzględniając pewien margines moich samodzielnych działań w aspekcie kreacji dźwięku filmowego. Pozwalał też na zachowanie własnego, indywidualnego charakteru moich prac. Ten sposób kształcenia studentów próbuję przenieść na grunt mojej własnej praktyki dydaktycznej. Prof. Krzysztof Szlifirski stopniowo i mądrze uczył mnie kształtowania umiejętności "obsluchiwania" otaczającej rzeczywistości, co pobudziło moją ciekawość do pozyskiwania różnych dźwięków, jako składowych elementów wielowarstwowej ścieżki sonorystycznej filmu. To wówczas uświadomiłam sobie, iż całe moje życie było i jest „zanurzone” w niesłuchanie wielowymiarowej rzeczywistości, rozbrzmiewającej muzyką i dźwiękami otoczenia. Prof. Nikodem Wołk - Łaniewski na wykładach z "Estetyki dzieła filmowego" prezentował najlepsze europejskie i światowe produkcje, których audiowizualna analiza poszerzyła moją wiedzę, uzmysłowiła mi niezliczoną ilość zależności pomiędzy dwiema sferami filmu - wizualną i audytywną, istotę roli dźwięku i jego wpływ na wymowę sceny, czy sekwencji.

Studia na Wydziale Reżyserii Dźwięku pozwoliły mi na zdobycie unikalnej wiedzy i umiejętności z szeroko pojętej dziedziny sztuki reżyserii dźwięku, szczególnie zaś w reżyserii dźwięku filmowego.

Obrona pracy magisterskiej pt. "Dubbing a odbiór dzieła filmowego jako audiowizualnej całości" w roku 1995, której promotorem był prof. Nikodem Wołk - Łaniewski, zaowocowała uzyskaniem tytułu magistra sztuki i propozycją współpracy z Wydziałem Reżyserii Dźwięku w Akademii Muzycznej w Warszawie na stanowisku pracownika dydaktycznego w charakterze asystentki w klasie prof. Michała Żarneckiego oraz prof. Andrzeja Bohdanowicza. W roku 2010 uzyskałam tytuł doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej reżyseria dźwięku na podstawie przedstawionej rozprawy doktorskiej "Funkcje i rola poszczególnych elementów warstwy dźwiękowej filmu Jana Jakuba Kolskiego pt. *Pornografia*". Promotorem w przewodzie doktorskim była prof. Małgorzata Lewandowska, recenzentami: prof. Krzysztof Szlifirski i prof. Nikodem Wołk - Łaniewski. W roku 2011 zostałam zatrudniona na stanowisku adiunkta na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Obecnie współpracuję z prof. Andrzejem Bohdanowiczem, prowadząc zajęcia z następujących przedmiotów: "Reżyseria dźwięku w filmie", "Zgrania wielokanałowe filmu fabularnego", "Reżyseria dodatkowa" - na studiach stacjonarnych II st. oraz "Operowanie dźwiękiem w filmie" - na studiach stacjonarnych I st.

Wielu naszych wychowanków otrzymało prestiżowe nagrody na międzynarodowych konkursach. Pragnę tu w szczególny sposób wyróżnić osiągnięcia Aleksandry Ciepłoch oraz Marty Olko. Obie studentki naszej klasy otrzymały nagrody główne *Gold Award* w ramach *Student Recording Competition* na konwencjach organizowanych corocznie przez Audio Engineering Society - Międzynarodowe Stowarzyszenie Inżynierii Dźwięku w kategorii *Sound For Visual Media*.

Ze spotkań ze studentami - przyszłymi twórcami czerpię wiele satysfakcji. Ich młodzieńczy zapał i ciekawe, niekonwencjonalne pomysły, stanowią dla mnie inspirację do dyskusji estetycznych, na temat opracowywanej przez nich warstwy dźwiękowej wybranego filmu. Jestem głęboko przekonana, iż jest to zajęcie obarczone ogromną odpowiedzialnością. Metodyczna i merytoryczna praca powinna zawsze uwzględniać indywidualną wrażliwość studenta i właśnie tę indywidualną wrażliwość pobudzać, kształtować i rozwijać. Staram się przygotowywać studentów do realizacji określonego, wyobrażonego celu estetycznego - kompozycji warstwy audytywnej, któremu należy podporządkować wszelkie dostępne środki techniczne i decyzje technologiczne. Działanie to poprzedzam wnikliwą, wielopłaszczyznową analizą warstwy wizualnej wybranej formy filmowej. Dla początkujących adeptów sztuki reżyserii dźwięku przygotowuję materiały do zgrań wielokanałowych, pochodzące z oryginalnych filmów, w których realizacji uczestniczyłam osobiście jako autor dźwięku. Stanowią one doskonałą bazę ćwiczeń, w sprawnym posługiwaniu się warsztatem reżysera dźwięku oraz poznawaniu nowych narzędzi, o różnym spektrum możliwości opracowywania warstwy audytywnej. Z kolei fakt współpracy z najlepszymi polskimi reżyserami otwiera przede mną możliwość włączenia studentów w działania na profesjonalnym planie zdjęciowym w charakterze obserwatorów, a czasem także współpracowników. Zapoznanie studentów z techniką realizacji dźwięku metodą zdjęć stuprocentowych jest często pierwszym "dotknięciem" przez nich żywej filmowej materii.

W roku 2002 otrzymałam Nagrodę Rektora I stopnia Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie za osiągnięcia dydaktyczne w roku akademickim 2000/2001, zaś w roku 2013 - Nagrodę Rektora II stopnia Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie przyznaną z okazji Święta Edukacji Narodowej.

W 2014 roku zostałam odznaczona Medalem "Zasłużony Kulturze Gloria Artis" III stopnia przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Pracę zawodową rozpoczęłam w roku 1992 jako asystentka wybitnych reżyserów dźwięku: prof. Małgorzaty Lewandowskiej i prof. Andrzeja Bohdanowicza w filmie "Białe małżeństwo" w reżyserii Magdaleny Łazarkiewicz. Współpraca, w tak znakomitym gronie twórców jak: Jan A.P. Kaczmarek - kompozytor, Zbigniew Wichłacz - operator obrazu, Magdalena Dipont- scenografka, Elżbieta Radke - kostiumolog, Katarzyna Rudnik - Glińska - montażystka obrazu, Teresa Budzisz - Krzyżanowska, Henryk Bista, Jan Englert, Jolanta

Fraszyńska, Bartek Opania, utwierdziła mnie ostatecznie w przekonaniu o słusznym wyborze drogi zawodowej. Pierwsze kroki stawiane w profesjonalnych produkcjach filmowych uświadomiły mi też specyficzny - zespołowy charakter pracy w twórczej realizacji filmu. Spotkanie artystów z różnych dziedzin sztuki wymagało ode mnie nie tylko umiejętności współpracy, ale też pokory wobec filmowego twórcy. Artystyczny i zawodowy staż, jaki odbyłam u boku prof. Małgorzaty Lewandowskiej i prof. Andrzeja Bohdanowicza był doświadczeniem, które trudno przecenić. Możliwość obserwacji mistrzów zawodu w ich twórczych działaniach, dodawała mi pewności w późniejszym samodzielnym już podejmowaniu zawodowych, czasem trudnych decyzji, osiąganiu kompromisów, przy jednoczesnym profesjonalnym podejściu w realizowaniu założeń artystycznych, estetycznych i technicznych warstwy dźwiękowej filmu.

Innym doświadczeniem zawodowym o zupełnie odmiennym charakterze była współpraca w roku 1993 z wybitną dokumentalistką - Marią Zmarz - Koczanowicz przy realizacji filmu pt. "Ślub w Iwoniczu". Operator - Jarek Szoda, kompozytor - Zygmunt Konieczny, montażystka - Grażyna Gradoń to twórcy, których zawody stanowią ich pasję. Obserwując zaangażowanie każdego z nich zrozumiałam, że wykonywanie profesji filmowych wymaga całkowitego poświęcenia nie tylko swojej wrażliwości, ogromnej ilości czasu, nawet tego prywatnego, by ostatecznie dzieło było dojrzałe, dopracowane i spójne. Film bowiem całkowicie "wchodzi" w nasze życie. Istotne wydarzenia, nawet te osobiste, my - filmowcy utożsamiamy z konkretnym tytułem filmu, który wówczas realizowaliśmy.

W roku 1995 otrzymałam propozycję debiutu w charakterze samodzielnego operatora dźwięku w pełnometrażowym filmie fabularnym Jacka Bromskiego "Dzieci i ryby", w którym wystąpiłam też w roli aktorskiej jako "reżyser dźwięku Kasia". Przyjęcie pełnej odpowiedzialności za realizację dźwięku - od okresu przygotowawczego - poprzez realizację nagrań stuprocentowych na planie zdjęciowym, udźwiękowienie i zgranie - po odbiór optycznej kopii wzorcowej 35 mm, było pierwszym egzaminem sprawdzającym, którego wynik mógł zaważyć na mojej dalszej karierze zawodowej. Opieka producencka Doroty Ostrowskiej - Orlińskiej oraz Ewy Jastrzębskiej dodawała mi odwagi w podejmowaniu wielu decyzji i stwarzała młodej debutantce poczucie bezpieczeństwa.

W roku 1998 przyjąłem propozycję realizacji warstwy audytywnej do filmu "Amok" w reżyserii Natalii Korynckiej - Gruz. Był to czas wprowadzenia nowej wielokanałowej technologii realizacji dźwięku DOLBY SR. Montaż dźwięku do filmu "Amok" odbył się w Polsce, zaś premiks materiałów miał miejsce w Studio NEW D.E.S. w Brukseli, a zgranie finalne filmu w studiu CINEBERTI również w Brukseli. Było to dla mnie niezwykle doświadczenie zawodowe, naznaczone współpracą z belgijskim realizatorem studia zgrań - Alain'em Lemaitre, z którym dyskusje estetyczne przynosiły konkretne rezultaty. Tak

rozpoczął się kolejny etap moich poszukiwań dotyczących nowych rozwiązań w kreacji filmowego dźwięku przestrzennego.

Film pt. "U Pana Boga za piecem" w reżyserii Jacka Bromskiego, zrealizowany w nowym czterokanałowym formacie DOLBY SR, przyniósł mi *Nagrodę Indywidualną za dźwięk* na XXIII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w roku 1998 oraz Nominację do Polskiej Nagrody Filmowej Orzeł 1998 w kategorii *Najlepszy dźwięk*.

Następne filmy realizowałam już w technologii DOLBY DIGITAL w wielu studiach europejskich: Barrandov - w Pradze, Cineberti - w Brukseli i polskich - S1 w WFDiF w Warszawie, Alvernia Studios - w Krakowie i Toya Studios - w Łodzi.

Rok 2000 przyniósł kolejne wyróżnienie - Nominację do Polskiej Nagrody Filmowej Orzeł 1999 w kategorii *Najlepszy dźwięk* do filmu "Tydzień z życia mężczyzny" w reż. Jerzego Stuhra. Kolejne spotkanie zawodowe z tym artystą zaowocowało filmem "Obywatel" w roku 2014.

Nominację do Polskich Nagród Filmowych Orzeł 2001 otrzymałam również za dźwięk do filmu "Poranek kojota" w reżyserii Olafa Lubaszenko.

Dwa lata później Polska Akademia Filmowa uhonorowała mnie Nagrodą Orzeł 2003 w kategorii *Najlepszy dźwięk* do filmu "Pornografia" w reż. Jana Jakuba Kolskiego. Warstwa audytywna filmu została także dostrzeżona na XXVIII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, gdzie otrzymałam *Nagrodę Indywidualną za dźwięk*. Współpraca z Janem Jakubem Kolskim była dla mnie doświadczeniem niezwykłym. Warstwa dźwiękowa "Pornografii" jako dzieło artystyczne stanowiła podstawę mojego przewodu doktorskiego. W eksplikacji opisałam wagę roli i funkcji, jaką twórcy mogą wyznaczyć zarówno poszczególnym elementom warstwy dźwiękowej, jak i spójnej, zakomponowanej z wielu elementów sferze audytywnej. To właśnie jej współistnienie z obrazem urzeczywistnia zamierzony cel - wywołanie u odbiorcy określonego przeżycia estetycznego, jaki przyświeca każdemu twórczemu działaniu.

W roku 2012 zostałam uhonorowana Polską Nagrodą Filmową Orzeł w kategorii *Najlepszy dźwięk* do filmu "Róża" w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego.

Rok później wraz z Jackiem Hamelą, powołałam studio PROSOUND, w którym z powodzeniem realizujemy postprodukcję dźwięku do filmów, nagradzanych później na wielu festiwalach - także w kategorii *Najlepszy dźwięk*. Wdrażamy nowe technologie służące do opracowania, udźwiękowienia i zgrania filmów, a także do cyfrowej rekonstrukcji dźwięku. Daje mi to możliwość podnoszenia kwalifikacji zawodowych, które następnie przenoszę na grunt dydaktyczny. Studio poszczycić się może realizacją dźwięku do następujących kinowych filmów fabularnych: "Katyń" w reż. Andrzeja Wajdy (nominowany do Oscara - Nagrody Amerykańskiej Akademii Sztuki Filmowej w roku 2008 w kategorii: *Najlepszy film nieanglojęzyczny*), "Imagine" Andrzeja Jakimowskiego, "Afonia i pszczoły",

"Wenecja", "Jasminum" w reż. Jana Jakuba Kolskiego, "Wesele", "Dom zły", "Drogówka" w reż. Wojciecha Smarzowskiego, a także dokumentalnych: "Bruno Schulz 1892-1942" w reż. Adama Sikory, "Joanna" w reż. Anety Kopacz (film nominowany do Oscara - Nagrody Amerykańskiej Akademii Sztuki Filmowej w roku 2015 w kategorii *Najlepszy krótkometrażowy film dokumentalny*). W studiu zrekonstruowano cyfrowo dźwięk do wybitnych polskich dzieł filmowych tj.: "Ziemia obiecana" w reż. A. Wajdy, "Krótki film o miłości" w reż. K. Kiesłowskiego, "Chłopaki nie płaczą" w reż. O. Lubaszenko i wielu innych. Kształtowanie indywidualnego języka dzieła filmowego poprzez realizację warstwy dźwiękowej jest złożonym procesem intelektualnym, który przy kolejnych produkcjach filmowych jest coraz bardziej dla mnie fascynujący. Moja współpraca z tak znakomitymi reżyserami jak: Krzysztof Zanussi ("Skarby ukryte", "Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową"), Andrzej Wajda ("Tatarak", "Wałęsa człowiek z nadziei"), Jan Jakub Kolski ("Pornografia", "Afonia i pszczoły"), Jerzy Stuhr ("Tydzień z życia mężczyzny", "Obywatel"), Olaf Lubaszenko ("Chłopaki nie płaczą", "Poranek kojota", "E=MC²"/, Andrzej Saramonowicz ("Jak się pozbyć cellulitu"), Wojciech Smarzowski ("Dom zły", "Róża", "Drogówka" wyposażyla mnie w umiejętność "podążania za obrazem" w wyborze rozwiązań dźwiękowych. Nabywane doświadczenia w różnych gatunkach filmowych, konfrontacja z odmiennymi reżyserskimi stylami, upewniły mnie w przekonaniu, iż warstwa audytywna skomponowana dla konkretnego obrazu, powinna ściśle do niego "przylegać", korespondować z jego indywidualnym charakterem i ogólnym specyficznym nastrojem.

Rok rozpoczęcia mojej pracy zawodowej - 1995 - to jeszcze czas technologii analogowej zapisu i odtwarzania dźwięku. Szybka ekspansja nowej - cyfrowej wpłynęła imponująco na zmianę warsztatu pracy reżysera dźwięku. Byłam świadkiem i uczestnikiem tej rewolucji technologicznej. Fascynacja nowymi możliwościami (np. organizacji materiału dźwiękowego, łatwego i szybkiego dostępu do różnych wersji nagrań, czy też korzystania z narzędzi umożliwiających coraz bardziej precyzyjne oczyszczanie materiału stuprocentowego z planu filmowego, zagospodarowanie przestrzenne wielokanałowych formatów, rekonstrukcję ścieżki dźwiękowej starszych filmów itp.) nie przysłoniła mi jednak wartości nadrzędnej, jaką jest zachowanie równowagi pomiędzy sprawnym posługiwaniem się warsztatem reżysera dźwięku, a dążeniem do jak najlepszego efektu naturalności brzmienia poszczególnych elementów warstwy dźwiękowej i w efekcie końcowym stworzenie - spójnej audiowizualnej całości.

Dziś, z perspektywy wielu zawodowych doświadczeń, utwierdzam się w przekonaniu, iż każde dzieło literackie, muzyczne, plastyczne oczekuje od twórcy podejścia indywidualnego, zrozumienia jego całkowicie odrębnych zapotrzebowań. Nie inaczej dzieje się na linii film - reżyser dźwięku. W dobie wszechobecnej standaryzacji, unifikacji, powtarzalności i kalki, dzieło filmowe niezmiennie pozostaje szczególnym wyzwaniem do

podejmowania działań o charakterze niepowtarzalnym, autorskim i twórczym. Działania te czasem intuicyjne, ale poparte doświadczeniem i wiedzą reżysera dźwięku stanowią ekscytujący proces formowania komunikatu filmowego. Doświadczeniem zawodowym, potwierdzającym wyżej postawioną tezę, okazała się współpraca z Wojciechem Smarzowskim.

Warstwę dźwiękową filmu pt. "Róża" w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego wybrałam jako podstawę dopuszczenia mnie do postępowania habilitacyjnego wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.).

Bardzo trudno określić, w którym momencie moja twórcza wrażliwość dojrzała do tego, by przyjąć wyzwanie, jakim okazał się film "Róża". Już na etapie lektury i analizy scenariusza, nieoczekiwanie stanęłam wobec dzieła, które obok własnego niezaprzeczalnego waloru narracyjnego domagało się jakiejś zupełnie zagadkowej prostoty. Świat tytułowej Róży okazywał trudne do zdefiniowana pustki – te widoczne obiektywnie i te wewnętrzne, bardzo osobiste i bardzo intymne, wynikające z ludzkich - trudnych doświadczeń. Świat ten jest światem zupełnie wypalonym, dosłownie i w przenośni. Wojna i jej przerażająca potworność wзира tu z za każdego węgla, widoczna jest wszędzie, w każdym kawałku wypalanej ziemi i w oczach każdego ocalałego istnienia. Pewien zatem rodzaj pustki kazał mi słyszeć w obrazach Wojtka Smarzowskiego jedynie głuchą ciszę. Spod krajobrazu wojennej hekatombi wylaniał się świat równie potworny: pozbawiony intensywności ożywionej, na ogół pulsującej życiem natury. Natura bowiem, w tym miejscu świata, jakby niemal zupełnie zamarła. Jak w czasach dźwięku przestrzennego, coraz bardziej świadomych wymagań widza, a także licznych środowiskowych dyskusji na temat specyfiki narracji dźwiękowej kinowego filmu fabularnego zdobyć się na odwagę opowiadania strukturą delikatną, niemal niewidoczną? Z perspektywy reżysera dźwięku to zadanie karkołomne. Oczywiście nie miałam żadnych wątpliwości, iż na tak sformułowane **zapotrzebowanie własne** tego dzieła filmowego należało znaleźć właściwe rozwiązanie. Ostatecznie stanęłam wobec zadania skonstruowania dla filmu „Róża” tkanki dźwiękowej o bardzo specyficznych właściwościach brzmieniowych i ściśle oznaczonych kontekstach znaczeniowych.

Pierwszym i zupełnie podstawowym postulatem dotyczącym realizacji dźwięku do tego filmu było stworzenie jeszcze na planie zdjęciowym najwłaściwszych warunków dla prawidłowej realizacji nagrań stuprocentowych, zawierających całą pełnię oferty interpretacyjnej aktorów. Niezaprzeczalny i niepodważalny ich walor stanął u podstaw

konstrukcji warstwy dźwiękowej filmu. Filmu wpisanego w gatunek kina bardzo osobistego, kina eksponującego niemal końcówki nerwów głównych postaci, kina świadomie zrzekającego się wszelkich audiowizualnych fajerwerków na rzecz czystej, choć chwilami bardzo bolesnej prawdy. Urzeczywistnieniu tego założenia służyła pełna dokumentacja obiektów zdjęciowych pod kątem możliwości realizacji nagrań setkowych. Umieszczenie akcji filmu w okresie odległym od współczesności, w czasie II wojny światowej i zaraz po jej zakończeniu, całkowicie eliminowała możliwość realizacji zdjęć w pobliżu miast, węzłów komunikacyjnych, zakładów przemysłowych itp. Spełnienie tego wymagania było możliwe poprzez wybór obiektów zdjęciowych na Mazurach, w miejscu urzekającym swą malowniczością i oddalonym od zgiełku współczesności. Jak właściwa i płodna w skutkach była ta decyzja okazało się niemal natychmiast po rozpoczęciu prac realizacyjnych. Wyjątkowo korzystne tak dla sfery dźwiękowej jak również zdjęć okazały się: specyficzny inspirujący charakter miejsc, możliwość wewnętrznego wyciszenia i odszukiwania tej jakże ulotnej, a przecież bezcennej **sonorystycznej prawdy**, dotyczącej unikalnych cech bohatera i subtelnych walorów postaci oraz ich otoczenia.

Na specjalne podkreślenie w tym miejscu zasługują te wszystkie sceny, w których w sposób szczególny ujawnia się dźwiękowa, jednak **pozawerbalna aktywność bohaterów**: pozornie milcząca, a jednak nie pozbawiona własnej dźwiękowej reprezentacji i przez to osobiwa **obecność postaci**. Zamilczenia, zawieszenia głosu oraz liczne wyczekiwania wypełnione są tu niesłuchanie bogatą, bardzo intymną i osobistą ofertą rozmaitych pozawerbalnych jakości. Na szczególną uwagę zasługuje tu m.in. scena powrotu Tadeusza (Marcin Dorociński) z targu, gdy pobita Róża (Agata Kulesza) leży na podłodze w kuchni. Z trudem wypowiedane przez nią słowa dławi ból i cierpienie. Między słowa wdzierają się cisze i nagłe zahamowania wypełnione jękiem i jakby ludzkim skowytem. Nie oczekiwałam w tej scenie nienagannej dykcji i pełnego zrozumienia słów wypowiedanych przez cierpiącą Różę, bowiem pozawerbalna sfera znaczeń dźwiękowych przemawiała aż nadto wyraźnie. W innym miejscu filmu Tadeusz dowiedziawszy się o śmiertelnej chorobie Róży pozostaje sam ze sobą w strugach deszczu. Płacze. Każdy oddech, każde jego wstrzymanie, każde kolejne jęknięcie bardziej dobitnie opisują wewnętrzne pęknięcie i rozdarcie bohatera, niż jakiegokolwiek słowa. Czy wreszcie scena, gdzie Tadeusz czyta na głos książkę przy łóżku umierającej Róży. W momencie, gdy orientuje się, że to ostatnie chwile życia ukochanej, głos zaczyna drżeć. Coś zatrzymuje słowa w gardle i po chwili zupełnie gdzieś więzną. Z trudem przełykana ślina, gwałtownie zadławiony oddech, delikatny ruch dłoni zamykającej powieki Róży i dźwięki palców dotykających twarde włosy brwi Tadeusza. Refleksja bezsłowna, długa i cierpliwie wyczekana. Wypełniona dźwiękowo czymś wręcz anatomicznym i fizjologicznym, a jednocześnie jakże osobistym i wymownym. I jedna z ostatnich scen, gdy Tadeusz powraca do mazurskiej osady, by odnaleźć Jadwigę

(Malwina Buss). Podwórze znanego dobrze gospodarstwa, niegdyś należącego do Róży, teraz jakby bardziej wypełnione jest życiem. Władek i Amelia (Jacek Braciak i Kinga Preis) strofują bawiące się głośno dzieciaki, Jadwiga próbuje zagonić do obory kilka ogromnych wieprzy. Na podwórzu, nie śpiesząc się, powoli wchodzi Tadeusz. Przystaje na wprost Jadwigi. Rozpoznają w sobie "dawnych ludzi". Żadnych słów. Emocje i wzruszenie. Wszystko to, co niezbędne, ukryte jest w tkance delikatnych, jednakże odgrywających tu rolę pierwszoplanową dźwiękowych obecności i poruszeń. Świadomie omijam w tym miejscu próbę zdefiniowania opisywanych tu dźwiękowych zjawisk, ponieważ w moim przekonaniu doprowadziłoby to nieuchronnie do zawężenia znaczeń i emocji, jakie one niosą. Wydaje się, że dużo bardziej istotne, od próby ich kodyfikacji, jest spostrzeżenie, iż nie mniej ważne wydają się cisze i wybrzmiewające długie pauzy. Pauzy dostojne, bardzo znaczące. Dopiero w procesie postprodukcji scenę tę wzbogaciłam o pewien rodzaj brzmieniowej korespondencji, w której dopiero po chwili w tak zbudowany świat bohaterów wkracza rzeczywistość codzienna, rzeczywistość wiejska.

Budowanie dźwiękowego świata filmu „Róża” to także kompozycja warstwy i znaczeń atmosfer dźwiękowych. Na ogół zakres wyboru określonych jakości dźwiękowych mogących spełniać warunki podstawowe dla udźwiękowania filmu fabularnego jest dość szeroki. W przypadku tego wyjątkowego filmu został on świadomie i celowo zawężony. Wypalony wojną świat musiał dopiero budzić się do życia. Także w aspekcie dźwiękowym. Konwencja ta wykluczała więc atmosfery nasyczone i intensywne, tętniące życiem czy też nadmiernie złożone w swej strukturze. Pierwotny wybór i selekcja materiału podporządkowane były w pierwszym rzędzie koncepcji **ascezy i powściągliwości w zastosowaniu dźwiękowych środków wypowiedzi**. Celem było uzyskanie takiego statusu brzmienia atmosfer dźwiękowych, by w swej ilustracyjności (sprowadzonej do minimalnego, choć niezbędnego poziomu głośności) były one jakby "krok za obrazem". Pierwsze i jak się okazało najważniejsze wybory dotyczyły dźwiękowych struktur o charakterze horyzontalnym, poziomym, z rzadka zaburzonym pojedynczymi akustycznymi impulsami. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż operowanie dźwiękowymi reprezentacjami powietrza, przestrzeni, znaczeniami dźwiękowo niezmiernie delikatnymi, poszukiwanie najważniejszej między nimi relacji i wyważanie proporcji było zadaniem z pogranicza działań reżysera dźwięku i działań plastycznych, malarskich. Ten charakterystyczny dla konstrukcji warstwy efektów bocznych i atmosfer minimalizm, skromność, powściągliwość, ten pewien rodzaj "wycofania" stał się ważną częścią i niezbywalną cechą indywidualnego języka wypowiedzi sonorystycznej filmu „Róża”.

Kolejną cechą tego języka zasługującą na specjalne wyróżnienie jest sposób montażu dźwięku. O ile montaż obrazu odbywa się niemal zawsze „na ostro”, ujęcie w ujęcie i klatka w klatkę, o tyle kompozycja dźwięku w rozumieniu klasycznym powinna ujednociać

te zderzenia i dążyć do pełnej realizacji postulatów płynności narracji budując poczucie jedności miejsca i czasu akcji w ramach danej sceny. Wobec istoty narracji charakterystycznej dla stylu Wojtki Smarzowskiej takie klasyczne podejście nie byłoby właściwe i z zasady zostało przeze mnie całkowicie odrzucone. Inspiracją dla poszukiwań rozwiązań dźwiękowych innego typu, był montaż filmu odbiegający od tradycyjnego – **short cut** - polegający na łączeniu ze sobą fragmentów tego samego lub podobnego ujęcia bez użycia przebitki czy kontrplanu, pozbawianiu poszczególnych ujęć całego szeregu klatek, najogólniej rzecz ujmując: skracanie do niezbędnego minimum zakresu informacji wizualnych i szczególne, dynamiczne operowanie filmowym czasem. Dźwiękowa reprezentacja takich **wizualnych zderzeń** mogła mieć jedynie postać przeprowadzenia **równoległych zderzeń dźwiękowych**. Rozwiązanie to z pozoru jest proste, a jego realizacja nasycała niemałych trudności. Zestawianie z sobą przypadkowych struktur barwowych, dynamicznych i brzmieniowych daje na ogół odległy od oczekiwanego rezultat. Tu zaś, spotykane ze sobą rzeczywistości dźwiękowe nigdzie nie są dziełem przypadku. Specyficznemu sposobowi opowiadania obrazami towarzyszy strumień informacji dźwiękowej zaburzany delikatnymi, precyzyjnie zaplanowanymi zmianami kompozycji: skokami dynamiki, zmianami formalnymi w strukturze i barwie dźwięku tak, by każda filmowa sklejka niosła informacje nie tylko o zmianie punktu widzenia kamery, upływie czasu, ale także wprowadzała atmosferę niepokoju, podskórnego napięcia, na czym reżyserowi zależało szczególnie.

Ogromna amplituda emocji, które są częścią losów bohaterów filmu, domagały się mocnych, bezkompromisowych reprezentacji dźwiękowych, w opozycji do opisanego wcześniej minimalizmu, wycofania i formalnej, choć w żadnym przypadku nie znaczeniowej skromności. Poza efektami dźwiękowymi, właściwym elementem dla tworzenia takich struktur była muzyka Mikołaja Trzaski. Specyficzna brzmieniowo, często pozbawiona klasycznej formy, wyrażająca raczej „stany” niż akcję, stanowiła bardzo plastyczne narzędzie w budowaniu dźwiękowych znaczeń. Jej struktura pozwalała na wyselekcjonowanie elementów najbardziej pożądanych dla zachowania charakteru "rwanej" tkanki dźwiękowej dzieła filmowego. Sceny okrucieństw, gwałtów i przemocy, wypełniane są nieoczekiwanymi, dźwiękowymi "uderzeniami" i kaskadami dźwięków "pozamuzycznych" saksofonu. Brzmienia soczyste, powalająco głośne i dynamiczne. Często i z premedytacją "wyskakujące" z głośników i "wychodzące" przed obraz. Rozrywające przestrzeń między ekranem a widzem, porażające jak uderzenie piorunem, radykalne w każdym wymiarze i trudne do zastąpienia jakimkolwiek innym tworzywem dźwiękowym.

W kontraście do tych wymagających niesłychanie mocnego ładunku i nasycenia brzmieniowego scen, kilka innych posiadających ogromny potencjał liryczny, postanowiłam poddać odmiennemu opracowaniu dźwiękowemu. Sceny „na wodzie” albo biesiady weselnej

całkowicie pozbawiłam efektów dźwiękowych, pozwalając w tych miejscach na pełną, autonomiczną wypowiedź muzyki. Wynikało to ze spostrzeżenia, iż w jej treści jest coś bardzo pierwotnego, archaicznego. Coś, co nie pozwala na doznania w pełni pozytywne, coś co nie do końca uspokaja, koi. Liryczny i refleksyjny zarazem motyw muzyczny, cytowany w filmie trzykrotnie, w równym stopniu „rozluźnia” jak i „napina” emocje. Nie odpuszcza, nie usiłuje wmawiać, że „jest dobrze” w rzeczywistości, w której nic nie jest dobrze, a najgorsze dopiero nadchodzi.

Praca nad filmem "Róża" nie miałaby sensu, gdybym nie odebrała filmu najpierw jako widz z określonym bagażem doświadczeń, jako kobieta, żona, matka. Mimo, iż znałam jego treść doskonale, brałam udział w realizacji nagrań na planie zdjęciowym, to jednak projekcja "surowej" wersji filmu (bez opracowanego jeszcze dźwięku) zrobiła na mnie kolosalne wrażenie. Postanowiłam je w sobie zatrzymać i sprawić, by choć w niewielkim stopniu dźwiękiem dopełnić, dookreślić dzieło w sposób całkowicie niezauważalny dla widza, przy zachowaniu wyrazistego stylu Smarzowskiego. Film ten traktuję szczególnie osobiście. Wiem, jak wielką część siebie oddałam, jako reżyser dźwięku ale też i człowiek temu wyjątkowemu obrazowi. A i tak pewien rodzaj niedosytu pozostanie prawdopodobnie na zawsze. Toteż ogromnie wspierające jest to, że film „Róża” w reż. Wojtka Smarzowskiego dotarł do audytorium całego globu - Europa, Azja i obie Ameryki. Miliony widzów i tyleż samo opinii, recenzji czy też po prostu zwykłych wzruszeń i refleksji. To także w jakimś sensie międzynarodowa wizytówka naszej polskiej wrażliwości, kondycji etycznej, estetycznej, społecznej i filmowej. To również dziesiątki nagród krajowych i zagranicznych.

Warto uprawiać piękny zawód reżysera dźwięku, dla tych małych i większych wzruszeń widzów i nas samych. Dziś, po wielu latach mojej aktywności zawodowej, mogę z dumą, ale i pokorą stwierdzić, że reżyseria dźwięku jako dyscyplina naukowa uzyskała w mojej zawodowej działalności status specjalny, funkcjonując na kilku uzupełniających się i wzajemnie przenikających płaszczyznach. Dwie z nich domagają się tu szczególnego wyróżnienia. Pierwsza to reżyseria dźwięku w zastosowaniach praktycznych - w kreacji warstwy dźwiękowej filmu: fabularnego - kinowego i telewizyjnego, dokumentalnego czy innych form audiowizualnych. To codzienna weryfikacja wyobraźni z rezultatem działań warsztatowych. To za każdym razem fascynacją podróż od scenariusza - tkanki literackiej - po gotowe dzieło artystyczne - film prezentowany na ekranie. Drugą płaszczyzną mojej działalności jest aktywność dydaktyczna. Jako praktyk zagadnienia wiem aż nadto, że efekty kształcenia można by sprowadzić do opanowania w stopniu perfekcyjnym warsztatu reżysera dźwięku. Od zawsze jednak towarzyszyło mi przekonanie, iż byłaby to strata czasu, nie tylko mojego, ale i tych, których mam zaszczyt spotykać na swej pedagogicznej drodze. Staram się zatem, by wraz ze sprawnością warsztatową rozwijać w młodych adeptach sztuki reżyserii dźwięku to, co w niej równie ważne - wrażliwość i świadomość audiowizualną oraz

poczucie odpowiedzialności za jakość i znaczenie komunikatu audiowizualnego, jakiego w niedalekiej przyszłości będą autorami.

U. Dzida-Hamela

Warszawa, dn. 05.05.2015