

Autoreferat

Kiedy w 1977 roku, w trzeciej klasie liceum ogólnokształcącego w Tychach, zacząłem na poważnie zastanawiać się nad swoją pomaturalną przyszłością, w katalogu wszystkich wyższych uczelni w Polsce natrafiłem na Wydział Reżyserii Dźwięku na Akademii Muzycznej w Warszawie. Zestawienie muzyki i techniki studyjnej (o której miałem jedynie mgliste wyobrażenie) wydało mi się niezwykle fascynujące. Okazało się jednak, że kandydat na ten wydział musi mieć ukończoną szkołę muzyczną II stopnia. Moje wykształcenie muzyczne w tym momencie obejmowało ukończoną szkołę muzyczną I stopnia w klasie gitary klasycznej i dwa lata nauki gry na klarnecie. Aby spełnić wymagane warunki, w klasie maturalnej rozpocząłem równoległe naukę w Szkole Muzycznej II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach w klasie gitary klasycznej. Udało mi się przyspieszyć o rok ukończenie nauki i w 1981 roku zdałem egzamin wstępny na Wydział Reżyserii Dźwięku. Już na samym początku studiów okazało się, że oprócz nauki nagrywania muzyki muszę także poznać i opanować zasady tworzenia dźwięku do filmów. Na pierwszym roku studiów poznałem tak szeroki zakres zagadnień dotyczących dźwięku filmowego i możliwości twórczego działania za pomocą dźwięków i techniki studyjnej, że już rok później podjąłem decyzję, że swoją przyszłość będę wiązał z zawodem reżysera dźwięku w filmie. Reżyseria muzyczna w żadnym momencie nie została jednak odsunięta na drugi plan – jako pierwszy na Wydziale Reżyserii Dźwięku ukończyłem studia na obu kierunkach głównych: reżyserii muzycznej w klasie ad. Andrzeja Lupy i reżyserii dźwięku w filmie w klasie prof. Jana Szmańdy.

Okres studiów wspominam jako czas niezwykle intensywnego rozszerzania wrażliwości na dźwięk w najważniejszych jego aspektach (barwa, dynamika, artykulacja) zarówno w kontekście muzycznym, jak i filmowym. Fantastyczni pedagodzy już od pierwszych zajęć zawładnęli naszą wyobraźnią, odsłaniając dźwiękowe światy i ich detale, o których my, młodzi absolwenci szkół muzycznych z całej Polski, wyselekcjonowani na niezwykle trudnych egzaminach wstępnych, nie mieliśmy dotąd pojęcia.

Profesor Antoni Karužas i adiunkt Krystyna Diakon poprzez fonograficzną analizę znakomitych nagrań muzyki poważnej uwrażliwiali nas na brzmienie muzyki w wielu współgrających ze sobą aspektach, takich jak przestrzeń i przestrzenność nagrania, „bliskość w oddaleniu”, niuanse artykulacji dźwięków, ich dynamiki i barwy w zależności od koncepcji nagrania. Te zajęcia pozwoliły mi zrozumieć na czym polega twórczy proces realizacji nagrania muzycznego i jak dalece może on odbiegać od zwykłej rejestracji wykonania utworu muzycznego w postaci zapisu na taśmie magnetofonowej.

Jan Weber, niezrównany krytyk i popularyzator muzyki, na przykładach różnych, ale za każdym razem mistrzowskich, wykonań tego samego utworu demonstrował, jak umowny jest zapis nutowy i jak odkrywczą interpretacją partytury potrafi zmienić utwór wydawałoby się

precyzyjnie zapisany przez kompozytora. Niezwykle ciekawe były dyskusje na temat walorów fonograficznych dawnych nagrań muzyki klasycznej. Jan Weber ukształtował swój muzyczny gust w dużej mierze na monofonicznych audycjach radiowych, do jakich miał dostęp w swojej młodości, i nie był entuzjastą nowoczesnej, stereofonicznej techniki nagraniowej. Wartością nadrzędną był dla niego aspekt wykonawczy, interpretacyjny, a nie doskonałość obrazu fonograficznego.

Nagrywanie muzyki z uwzględnieniem współczesnych wymogów technologicznych i artystycznych uczyłem się w klasie prof. Marity Lipcówny, a potem w klasie ad. Andrzeja Lupy. Praca z mikrofonem i żywym dźwiękiem jest podstawą zawodu reżysera dźwięku wszelkich specjalności, kształtuje wrażliwość na detale brzmieniowe, uczy analitycznego słuchania takich cech dźwięku, jak barwa, dynamika, przestrzenność, klarowność. To właśnie te zajęcia uważam za szczególnie istotne w doskonaleniu umiejętności wysłyszenia, a następnie uchwycenia w postaci zapisu fonograficznego wszystkich pożądanых subtelności nagrywanego dźwięku i dotyczy to zarówno dźwięków muzycznych, jak i filmowych (tzn. głosu ludzkiego i szeroko pojętych efektów dźwiękowych).

Zasady funkcjonowania dźwięku w filmie szeroko i wnikliwie omawiał na wielu przykładach adiunkt Nikodem Wołk-Łaniewski. Zajęcia z „Estetyki dźwięku w filmie” były dla mnie ciągłym źródłem inspiracji, prowokowały do przełamywania schematów i odkrywania nowych połączeń obrazu filmowego z dźwiękiem.

Udźwiękawiania filmów uczyłem się w klasie prof. Jana Szmańdy. Był to czas twórczych eksperymentów, zdobywania profesjonalnej wiedzy i umiejętności oraz porządkowania własnych przemyśleń na temat dźwięku filmowego. Kilkaset filmów, jakie obejrzałem w warszawskich kinach w okresie studiów, pozwoliło mi wyselekcjonować te elementy i cechy dźwięku filmowego, które od tamtego czasu stały się dla mnie szczególnie ważne w całej mojej dotychczasowej pracy zawodowej. Zaliczam do nich zwłaszcza wszystkie aspekty związane z nagrywaniem, a później z finalnym brzmieniem dialogów filmowych w kontekście ich funkcjonowania w przestrzeni wykreowanej w obrazie filmowym, a także w połączeniu z pozostałymi warstwami dźwięku filmowego, takimi jak efekty synchroniczne i niesynchroniczne, atmosfery dźwiękowe oraz muzyka. Moje poglądy dotyczące dialogu w filmie w aspektach estetycznych, technologicznych i semantycznych przedstawiłem w 2010 roku w rozprawie doktorskiej p.t. „Przedwiośnie – film w reżyserii Filipa Bajona. Dialogi i gwary wielojęzyczne – problemy realizacyjne”. Promotorem rozprawy była prof. Małgorzata Lewandowska.

Drugą grupą dźwięków filmowych, do których już od czasu studiów mam szczególny stosunek, są efekty synchroniczne. Jest to zbiór dźwięków wynikających z „dziania się” na ekranie (wszelkie kroki, uderzenia, manipulowanie przedmiotami), niezbędnych, aby udźwiękawiana scena brzmiała realistycznie. W zależności od charakteru filmu mogą to być np. kroki zabójcy, kłapanie szczęki smoka, świst i cięcie miecza czy otwieranie się kapsuły hibernacyjnej na statku

międzygwiezdnym. Czasem efekt synchroniczny wychodzi na pierwszy plan, niosąc wielki ładunek dramatyzmu i wtedy silnie oddziałuje na emocje widza (np. dźwięk odbezpieczanego przy skroni rewolweru, skrzypnięcie klamki w opustoszałym starym domu, niespodziewane uderzenie itd.). Umiejętne złożenie dialogów i efektów synchronicznych w koherentną całość umieszczoną w przekonująco wykreowanej przestrzeni akustycznej jest dla mnie kluczem do uzyskania wiarygodności świata przedstawianego na ekranie. Z kolei tak stworzona środkami filmowymi rzeczywistość może posłużyć za punkt wyjścia do odrealnienia tego świata, do budowania wrażenia subiektywnego odbioru bodźców przez bohatera. Jednym z najczęściej stosowanych rozwiązań subiektywizujących percepcję sygnałów z otaczającego świata jest ingerencja w sferę audio i zaburzenie spójności wykreowanej rzeczywistości filmowej przez np. deformację przestrzeni akustycznej lub zmianę proporcji głośności dialogów i efektów synchronicznych.

Obrona pracy magisterskiej 30 września 1986 roku zakończyła pierwszy etap moich związków z Wydziałem Reżyserii Dźwięku. W następnym dniu zostałem asystentem prof. Jana Szmańdy i rozpocząłem pracę dydaktyczną w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, która trwa do dziś. Od 28 lat prowadzę zajęcia z przedmiotu reżyseria dźwięku w filmie, obecnie na stanowisku adiunkta. Zdobywanie doświadczeń zawodowych przy kolejnych filmach pozwoliło mi na ugruntowanie wiedzy i uporządkowanie zbioru umiejętności, jakie uważam za niezbędne do profesjonalnego wykonywania zawodu operatora dźwięku filmowego. Moja praca ze studentami obejmuje dwa równoważne obszary działań. Jednym z nich jest nauczanie podstaw warsztatu w stopniu pozwalającym na kompetentną i twórczą pracę w trudnych warunkach planu zdjęciowego oraz na kreatywne działania w studiu postprodukcyjnym. Zgodnie z powiedzeniem, że „artystą się bywa, a rzemieślnikiem trzeba być zawsze”, właśnie nauka rzemiosła jest, moim zdaniem, istotą pięcioletnich studiów, ponieważ dopiero na takiej bazie można się wznieść na poziom sztuki. W dziedzinie filmu zakres działań operatora dźwięku jest uzależniony od oczekiwań i wyobraźni reżysera, ale zawsze pozostaje pewien margines twórczej swobody.

Drugim obszarem edukacji jest kształtowanie wrażliwości na dźwięk, rozwijanie umiejętności analitycznego słuchania otaczającego świata i późniejszego konstruowania dźwiękowych światów filmowych za pomocą odpowiednich środków artystycznych i technicznych. Harmonijne połączenie tych dwóch sfer to niezbędny warunek, aby absolwent stał się kompetentnym operatorem dźwięku, konstruktywnym i kreatywnym partnerem reżyserów filmowych.

Moja działalność pedagogiczna nie ogranicza się wyłącznie do Wydziału Reżyserii Dźwięku Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

W Akademii Filmu i Telewizji kilkakrotnie prowadziłem zajęcia dotyczące pracy operatora dźwięku na profesjonalnym planie filmowym. Uczestnikami tych wykładów byli studenci I i II roku.

W 2010 roku zbudowałem duże studio do nagrań i postprodukcji dźwięku filmowego. Była to realizacja spontanicznego pomysłu, ale jednocześnie naturalna ewolucja zawodowego rozwoju i doświadczeń. Od początku działalności studia zatrudnienie znalazła w nim grupa studentów V roku wydziału Reżyserii Dźwięku (obecnie wszyscy są już absolwentami z tytułami magistrów sztuki), a część tej grupy stanowi stały zespół imitatorów dźwięku, gdyż studio wyspecjalizowało się w nagraniu efektów synchronicznych do filmów fabularnych. Wykonuje się tu również inne prace i nagrania związane z postprodukcją dźwięku. Ze studia korzystają też aktualni studenci reżyserii dźwięku, nagrywając efekty synchroniczne do swoich szkolnych etud.

Studio jest wykorzystywane także w innych celach. W ostatnim roku nagrałem i zmiksowałem cykl autorskich piosenek studenta Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, które stanowiły integralną część jego dyplomowego wernisazu. Zrealizowałem nagranie słuchowiska opartego na spektaklu kabaretu z Klubu Komedii w Warszawie. Kilkakrotnie gościłem w studiu grupę licealnej młodzieży z Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Dzieci Niewidomych w Laskach. Młodzi ludzie z wielkim zaangażowaniem próbowali swych sił w dziedzinie imitowania dźwięku, a także poznawali tajniki pracy nad dźwiękiem filmowym. Na zorganizowanych w formie wykładu i warsztatów spotkaniach dowiedzieli się między innymi, z jakich elementów składa się ścieżka dźwiękowa filmu fabularnego, a poprzez selektywne słuchanie poszczególnych warstw lub pojedynczych dźwięków mieli okazję zrozumieć, jak złożoną strukturę dźwiękową ma współczesny film fabularny z wielokanałowym dźwiękiem dookólnym w systemie Dolby Digital. Młodzież z Lasek miała również okazję zetknąć się z bohaterami i ekipą serialu „Ranczo”. Zorganizowałem wizytę w hali zdjęciowej ATM, gdzie kręcone były ostatnie sceny serialu, a rozmowa z reżyserem i aktorami oraz obserwowanie pracy ekipy podczas kolejnych ujęć były dla młodych ludzi zupełnie nowym, ciekawym doświadczeniem.

Na planie zdjęciowym „Rancza” (lipiec-sierpień 2014) swoje praktyki studenckie odbyło pod moim nadzorem osiem osób z kierunku reżyseria dźwięku bydgoskiej Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego. Nawiązane podczas praktyk kontakty mają swoją kontynuację. Studenci z Bydgoszczy przyjeżdżają do mojego studia, gdzie mogą uczestniczyć w nagraniu efektów synchronicznych oraz nagrywać efekty także do własnych filmów. W marcu 2015 roku prowadziłem na tej uczelni dwudniowe zajęcia warsztatowe poprzedzone wykładem na temat imitacji efektów dźwiękowych w filmie. W wykładzie uczestniczyli wszyscy studenci reżyserii dźwięku, a także duża grupa licealistów z Zespołu Szkół Plastycznych w Bydgoszczy, interesujących się sztuką filmową.

W porozumieniu z prof. Maciejem Wojtyszką z warszawskiej Akademii Teatralnej i prof. Robertem Glińskim z Gdyńskiej Szkoły Filmowej zostałem opiekunem artystycznym filmu dyplomowego studentki prof. Glińskiego, pani Agnieszki Maskowic, a także sześciu etud filmowych realizowanych przez studentów II roku Akademii Teatralnej.

W ramach VIII Festiwalu Nauki w 2004 roku byłem autorem trzech ćwiczeń warsztatowych, podczas których grupy ochotników, zgłaszające się spośród uczestników, wzięły czynny udział w profesjonalnym nagraniu postsynchronów do jednej sceny z filmu „Przedwiośnie”. Odważni ochotnicy w warunkach studyjnych użyczyli swoich głosów Małgorzacie Lewińskiej, Mateuszowi Damiękiemu i Maciejowi Stuhrowi.

Ważnym elementem rozwoju pedagoga związanego ze sztuką dźwięku jest podnoszenie własnych kwalifikacji i rozszerzanie horyzontów artystycznych. Niezwykle cennym doświadczeniem był dla mnie udział w trzyletnim kursie (2010-2013) dotyczącym sztuk multimedialnych, zorganizowanym przez Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina i Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. Rozwijająca się w szybkim tempie synkretyczna sztuka multimedialna opiera się w dużej mierze na nowoczesnych technologiach audio i wideo, wspartych techniką komputerową; łączy różne obszary sztuk wizualnych i muzycznych, tworząc zupełnie nowe sfery działań artystycznych. Wśród prowadzących kolejne spotkania byli uznani w świecie twórcy i performerzy, m.in. prof. Marek Chołoniewski, prof. Krzysztof Wodiczko, prof. Stephen Teutsch, Robin Rimbaud "Scanner", Miłosz Łuczyński, Krzysztof Knittel, Richard King, Larry Sider, Bruno Tarrière, prof. Jörg Lensing. Na zajęciach o charakterze wykładowo-warsztatowym miałem okazję poznać kreatywne możliwości nieznanymi mi dotąd dziedzin sztuki, np. video mappingu, oraz nauczyć się podstaw korzystania z nowych technologii i posługiwania się specjalistycznymi programami komputerowymi, które mogą mieć zastosowanie także w dziedzinie dźwięku filmowego.

Prawdziwą przygodę z filmem zacząłem jeszcze podczas studiów. W 1984 roku zostałem asystentem Michała Żarneckiego w fabularnym filmie Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego „...jestem przeciw”. Było to moje pierwsze zetknięcie z profesjonalnie zorganizowanym planem zdjęciowym i okazją do samodzielnej pracy z doświadczoną ekipą filmową.

Moim głównym filmem dyplomowym był wyprodukowany przez WFD w Warszawie (1986) film dokumentalny „Dzień dziecka na wsi” w reżyserii Pawła Kędzierskiego. Film dokumentalny z dziećmi w głównej roli przyniósł kolejne doświadczenia. Nieprzewidywalność sytuacji na planie wymuszała nowe dla mnie podejście do pracy operatora dźwięku – niezwykle ważna stała się umiejętność poprawnego nagrywania dźwięku w pierwszym dublu, gdyż drugiego mogło już nie być. W filmie dokumentalnym rzadko zdarza się możliwość powtórzenia ujęcia.

W okresie od ukończenia studiów do debiutu filmowego byłem także współpracownikiem Dyrekcji Nagrań Muzycznych Polskiego Radia w Warszawie, dla której zrealizowałem kilka nagrań orkiestry Andrzeja Trzaskowskiego oraz piosenek Danuty Błazejczyk i Haliny Frąckowiak.

Cztery lata po dyplomie i po kilku filmach asystenckich (m. in. „Pan Kleks w kosmosie” Krzysztofa Gradowskiego, „Modrzejewska” Jana Łomnickiego, „Korczak” Andrzeja Wajdy) zadebiutowałem w 1990 roku filmem „Femina” w reżyserii Piotra Szulkina.

Moje doświadczenia z pracy na planie filmowym znajdują zastosowanie także w dziedzinie nagrań muzycznych. W 2011 roku zostałem zaproszony przez fonograficzną firmę Musicon do współpracy przy realizacji nagrania plenerowego koncertu Warszawskiej Jesieni 2011 – utworu „Oratorium na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy” (koncepcja dramaturgiczna Zorka Wollny, kompozytor Artur Zagajewski). Podstawową trudność przy tym nagraniu stanowiło rozmieszczenie wykonawców (instrumentalistów i recytujących mieszkańców stolicy) w oddalonych od siebie grupach na obszarze skweru pomiędzy budynkami, a także na balkonach kilku budynków. Nagranie zakończyło się sukcesem i zostało włączone do materiałów dokumentujących Warszawską Jesień.

Kolejną dziedziną mojej aktywności zawodowej jest rekonstrukcja dźwięku filmowego. W 2011 roku reżyser Janusz Majewski, z którym wcześniej pracowałem przy filmie „Mała matura 1947”, zaproponował mi odrestaurowanie ścieżki dźwiękowej filmu „Zakłète rewiry” z 1975 roku, arcydzieła polskiej kinematografii. Na drodze żmudnych zabiegów w domenie cyfrowej udało mi się wyczyścić i zsynchronizować spore partie dialogów oraz skorygować brzmienie filmu zgodnie z wymaganiami współczesnych systemów odsłuchowych w kinach.

Rekonstrukcja i digitalizacja filmów jest znakomitym osiągnięciem współczesnej techniki filmowej pod warunkiem, że służy do usuwania niedoskonałości technicznych starych filmów, a nie do ich unowocześniania, np. poprzez dokładanie nowych dźwięków w celu zmiany formatu dźwięku z monofonicznego na dookólny. Rekonstrukcja (czy raczej rewitalizacja) pełni rolę służebną i ma na celu odsłonięcie piękna oryginału spod uszkodzeń i zakłóceń, a nie „poprawianie” filmu. Moim zdaniem byłaby to niedozwolona ingerencja w dzieło. Analogicznie konserwator obrazu nie domalowuje nowych wąsów łasiczce, ale raczej zdejmuje kurz i brud z oryginalnych, namalowanych przed wiekami.

W 2013 roku zajmowałem się rewitalizacją kolejnego filmu – „Wszystko, co najważniejsze...” Roberta Glińskiego – przy którym miałem okazję pracować w 1991 roku jako operator dźwięku. Film w oryginale posiadał ścieżkę dźwiękową w analogowym czterokanałowym systemie Dolby SR. Po digitalizacji obrazu i przekonwertowaniu wyczyszczonego dźwięku do formatu Dolby Digital 5.1 film uzyskał postać pliku cyfrowego DCP. Zgodnie z wyznawaną przeze mnie zasadą, przy zmianie formatu i nośnika nie zmieniłem zawartości ścieżki dźwiękowej oraz jej charakteru przestrzennego.

Film „Wszystko co najważniejsze” (scenariusz na podstawie wspomnień Oli Wat, żony Aleksandra Wata, polskiego poety futurysty ze Lwowa lat trzydziestych) był dla mnie prawdziwym wyzwaniem artystycznym i technologicznym. Był to film realizowany w większości w Kazachstanie, w zbudowanych na stepie dekoracjach, oddalonych o dwie godziny drogi od Ałmaty, a także w wielu obiektach naturalnych. Do dziś zadziwia rozmach inscenizacyjny tego filmu i czas realizacji (kilkadziesiąt dni zdjęciowych w Kazachstanie, nie licząc okresu zdjęciowego

w Polsce. Dźwięk na planie realizowałem w wersji monofonicznej, zgodnie z ówczesnym standardem, jednakże podczas montażu filmu producent powziął decyzję o udźwiękowieniu filmu w czterokanałowym systemie Dolby SR. Było to przedsięwzięcie pionierskie w polskiej kinematografii, zwłaszcza z uwagi na finalne zgranie, które po raz pierwszy mogło odbyć się w Polsce, w nowym studiu Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Stworzenie przestrzennego dźwięku w oparciu o monofoniczne materiały stuprocentowe było w czasach techniki analogowej zamysłem skomplikowanym, wymagającym pomysłowości i kreatywności. W czteroosobowym zespole, w skład którego wchodził jeszcze operatorzy dźwięku Urszula Ziarkiewicz i Mariusz Kuczyński oraz montażysta dźwięku Jan Graboś, udało się nam wypracować rozwiązania techniczne i artystyczne, które przyniosły nadspodziewanie dobry efekt. Film „Wszystko co najważniejsze” zdobył w 1992 roku na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni Grand Prix (Wielką Nagrodę Jury "Złote Lwy") i szereg innych nagród, w tym nagrodę za dźwięk.

Po raz drugi Robert Gliński zaprosił mnie do współpracy w roku 2013. Propozycja dotyczyła realizacji filmu opartego na motywach powieści Aleksandra Kamińskiego „Kamienie na szaniec”.

W nawiązaniu do ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku; Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.) ten właśnie film przedstawiam jako dzieło stanowiące podstawę dopuszczenia do postępowania habilitacyjnego.

Jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć do „Kamieni na szaniec” reżyser Robert Gliński szczegółowo przedstawił mi swoją wizję filmu. W jego zamierzeniu film miał mieć trzy fazy, zrealizowane zarówno środkami aktorskimi, jak i poprzez zmiany w plastyce obrazu.

Koncepcja rozwiązań dźwiękowych pozwalających różnicować te fazy miała się wykrystalizować dopiero na etapie udźwiękowienia. W dużej mierze była bowiem zależna od ostatecznego kształtu zmontowanego obrazu, od przebiegów dramaturgicznych i rozłożenia akcentów oraz od charakteru muzyki autorstwa Łukasza Targosza. Uzgodnionym na wstępie założeniem generalnym było uzyskanie w ostatecznym kształcie filmu jak najbardziej realistycznego dźwięku, od którego można byłoby w kilku scenach odejść w stronę dźwięku subiektywnego, wspartego elementami tzw. sound designu (specyficznych, wykreowanych efektów dźwiękowych). Omawiając realizm dźwiękowy filmu, próbowaliśmy z reżyserem między innymi przeanalizować przy pomocy mapy przedwojennej Warszawy, jakie dźwięki typowo miejskie można było usłyszeć w autentycznych miejscach wydarzeń w 1943 roku. Zaciekały nas zwłaszcza przebiegi linii tramwajowych. Jednakże w końcowym rezultacie nie usłyszymy w filmie charakterystycznego dzwonka i skrzypienia wagonów. Pomimo fizycznej bliskości Arsenалу i pętli tramwajowej na Placu Teatralnym (miała tam początek nawet jedna linia tylko dla Niemców), graficy od komputerowej scenografii

odwzorowującej ówczesną Warszawę nie mieli czasu, aby choć raz animować czerwony tramwaj w perspektywie widoku na Teatr Wielki. Zrezygnowałem zatem z dźwięków tramwajowych na rzecz innych, bardziej neutralnych atmosfer dźwiękowych, które zresztą w drugiej i trzeciej fazie filmu zostały stopniowo ograniczone. Najważniejszą ideą, jaka kierowała mną przy komponowaniu dźwiękowego świata „Kamieni na szaniec”, było osiągnięcie stanu skupienia uwagi na emocjach młodych bohaterów i ich prześladowców, i współodczuwania niesamowitego napięcia i osobistego dramatu „Rudego” i „Zośki”. Wszędzie tam, gdzie efekty niesynchroniczne nawet w niewielkim stopniu same zaczynały przyciągać uwagę, były one usuwane lub redukowane. Dotyczyło to wielu scen z drugiej i trzeciej fazy filmu.

Faza pierwsza przedstawia harcerską konspirację, marzenia o prawdziwej walce zbrojnej i dość beztrudne, ryzykanckie „zabawy” z Niemcami w postaci akcji małego sabotażu. Ta część filmu kończy się zaprzysiężeniem harcerzy na pełnoprawnych żołnierzy polskiej armii podziemnej. Środkową część filmu rozpoczyna scena aresztowania Rudego i jego ojca, potem śledzimy usilne starania Zośki, chcącego za wszelką cenę odbić „Rudego” z rąk gestapo. Ostatnią sceną tej części jest zakończona połowicznym sukcesem akcja pod Arsenalem. Trzecią, bardzo wyciszoną fazę filmu tworzy sekwencja scen z ciężko rannym, umierającym „Rudym”, dylematy moralne „Zośki”, odwet na gestapowcach, którzy torturowali „Rudego” i wreszcie finalna scena filmu – dość przypadkowa śmierć „Zośki” podczas ataku grupy harcerzy na niewielki niemiecki posterunek gdzieś poza Warszawą.

Okres zdjęciowy został zaplanowany chronologicznie, zgodnie z układem scen w scenariuszu – pierwszego dnia kręciliśmy scenę w kinie, ostatniego dnia śmierć Zośki. Taki układ dni zdjęciowych, dość nietypowy przy realizacji filmów fabularnych (najczęściej kręci się wszystkie sceny w kolejnych obiektach czy lokalizacjach) został przyjęty ze względu na udział wielu młodych aktorów o niewielkim doświadczeniu filmowym. Chronologiczny rozwój poszczególnych postaci był dla nich, zdaniem reżysera, znacznie łatwiejszym zadaniem aktorskim niż konstruowanie ciągłości roli ze scen kręconych w kolejności wymuszonej dostępnością obiektów lub budową scenografii. Młodzi aktorzy wcielający się w bohaterów filmu zostali wyłonieni w drodze wielu castingów, a jednym z podstawowych kryteriów ich wyboru był „przedwojenny” wygląd. Szybko okazało się, że aktorzy, wywodzący się z kilku szkół teatralnych, w różnym stopniu zostali nauczeni prawidłowej emisji głosu. Zdecydowanie najlepiej przygotowani do zawodu aktora w tym aspekcie byli studenci z krakowskiej szkoły teatralnej, najgorzej wypadli studenci Szkoły Filmowej (PWSFTviT) w Łodzi. Zrozumiałość dialogu, która dla mnie jest elementarną cechą prawidłowego dźwięku filmowego, nagle stała się sprawą szczególnej troski.

Film „Kamienie na szaniec” był od strony realizacyjnej trudnym przedsięwzięciem. Filmowanie przy użyciu dwóch kamer (a nawet trzech w scenie akcji pod Arsenalem, kręconej przez kilka dni) zawsze stanowi problem dla operatora dźwięku, wykorzystującego w postprodukcji

dźwięk zarejestrowany za pomocą mikrofonów kierunkowych. Różne kąty filmowania dwóch lub więcej kamer ograniczają możliwości pracy mikrofonów kierunkowych na tyczkach. Na potrzeby tego filmu został więc przygotowany rozbudowany zestaw do nagrań wielośladowych z ośmioma mikroportami, dwoma mikrofonami kierunkowymi i dodatkowym mikrofonem do nagrań pięciokanałowego dźwięku dookólnego. Nagrania wielośladowe na planie filmowym stały się już standardem, ich konsekwencją jest ogromna ilość nagranych materiału. Ma to dobre strony – podczas postprodukcji dźwięku można selektywnie wykorzystać materiał z różnych dubli i tym sposobem naprawić bądź udoskonalić wymagające takiej ingerencji fragmenty dialogów. Złą stroną nagrań wielośladowych jest konieczność przesłuchania wielu godzin materiału, co w przypadku ograniczenia czasu postprodukcji może być poważnym problemem.

Trzy fazy filmu, o których wspominałem wcześniej, zostały w filmie zaznaczone głównie poprzez muzykę, która wyraźnie zmienia się i już nie wraca do wcześniejszych motywów, oraz poprzez dobór efektów niesynchronicznych i atmosfer dźwiękowych. Pierwsza sekwencja ilustrowana jest energetyczną muzyką opartą na instrumentach elektrycznych (gitara, syntezatory) i perkusji o rock'n'rollowym charakterze. Taka muzyka w kilku scenach akcji małego sabotażu powoduje, że odbieramy działania chłopców jako rodzaj zabawy bez świadomości realnego zagrożenia ze strony Niemców. Atmosfery i efekty niesynchroniczne w tej części filmu w sposób realistyczny oddają akustyczne tło Warszawy (odległy ruch uliczny, ptaki, dzwony kościelne na Starówce, itp.).

Aresztowanie „Rudego” wymusza zmianę charakteru muzyki. Od tego momentu nie ma już motywów pogodnych, pojawiają się nowe instrumenty elektroniczne, a pulsujące nerwowo rytmy dobrze ilustrują narastające napięcie i wyścig z czasem. Efekty dźwiękowe w scenach tortur zostały precyzyjnie zakomponowane, podkreślając groźbę sytuacji i cierpienie harcerza. W celu uzyskania wrażenia pojedynku psychologicznego pomiędzy dwoma oprawcami z gestapo a Jankiem „Rudym”, atmosfery dźwiękowe zostały w tych scenach zredukowane do bliżej niesprecyzowanej atmosfery dalekiego miasta na granicy słyszalności. Po całej serii prób sprawdzających różne konfiguracje efektów i ich poziomów głośności takie rozwiązanie zostało przyjęte przez reżysera jako najlepsze dla całej sekwencji scen kolejnych przesłuchań. Pokój gestapowców jest odizolowany od reszty urzędu, nie słychać kroków na korytarzu za drzwiami ani telefonów gdzieś za ścianą, ale dzięki temu ważny staje się każdy oddech umęczonego chłopca i słyszana każda kropla krwi spadająca na tekturę rozłożoną na podłodze. Czas w tej części filmu staje się metafizycznym bohaterem. Każda minuta przesłuchania może przynieść kolejne cierpienie a nawet śmierć. W scenie, gdy Tango Notturmo śpiewane przez Polę Negri przebija się do świadomości ciężko pobitego „Rudego”, barwowa i przestrzenna deformacja muzyki służy najpierw do subiektywizacji słyszenia, by później płynnie zbliżać brzmienie do obiektywnej muzyki immanentnej (stare radio w dużej przestrzeni gabinetu,

głośniki nagłośnienia na korytarzu). Cały zabieg został wypracowany zgodnie z wcześniejszymi wyobrażeniami reżysera, które omawialiśmy jeszcze w trakcie zdjęć do tej sceny.

Dramatyczny kontrpunkt tworzą w tej części filmu trudne w oglądaniu sceny tortur i pełne napięcia sceny na zapleczu u jubilera, skąd przyjaciele mają wyruszyć na akcję odbicia więźnia. Pulsująca nerwowo muzyka z delikatnymi akcentami perkusyjnych instrumentów miesza się na tym samym poziomie głośności z tykającymi i dzwoniącymi zegarami, i podkreśla ciszę, jaką musi zachować przyczajona za zasłoną grupa spiskowców. W scenie pierwszego ataku na więźniarkę subiektywizacja dźwięku ma za zadanie oddać rozpacz „Zośki”, gdy w ostatniej chwili trzeba odwołać akcję z powodu braku zgody dowództwa. Silnik nadjeżdżającej ciężarówki staje się jedynym dźwiękiem słyszonym przez „Zośkę”, realistyczny świat gdzieś znika, subtelna elektroniczna struktura muzyczna miesza się z odgłosem silnika, by zaniknąć we wspólnym pogłosie w momencie, gdy ciężarówka mija zawiedzionych zamachowców. W tej krótkiej chwili za pomocą środków dźwiękowych wyrażony został dramat bezradnego „Zośki” i emocjonalna więź przyjaciół, bo jako widzowie wiemy, że wieziony na pace ciężarówki pobity „Rudy” wyczuł obecność przyjaciela.

W ostatnich scenach filmu wiodącą rolę pełni delikatna muzyka fortepianowa, a w sekwencji scen zemsty na gestapowcach pojawia się majestatyczna muzyka orkiestrowa, zwiastująca nadejście Dies Irae. W finale filmu ginie „Zośka”, trafiony kulą podczas mało istotnej akcji zbrojnej. W warstwie dźwiękowej tej sceny realizm przyrody ustępuje subiektywizacji środków dźwiękowych.. Gdzieś znikają odgłosy lasu, do ostatnich sekund filmu pozostajemy wyłącznie z subtelnym motywem fortepianowym i z zamierającym oddechem konającego chłopca. Takie zakończenie filmu zostało przyjęte po wypróbowaniu wielu różnych wariantów wzajemnych proporcji pomiędzy odgłosami natury, muzyką a oddechami bohatera. Bardzo istotne było tempo zanikania atmosfer dźwiękowych i poziom głośności pierwszego akordu fortepianu. Obserwując reakcje widowni na kilku projekcjach, za każdym razem zauważałem skupienie i ciszę, jakie towarzyszyły ostatniej scenie. Takiego stanu emocji oczekiwał reżyser i wydaje się, że użyte środki dźwiękowe doskonale spełniły swoje zadanie.

Robert Gliński jest niezwykle doświadczonym reżyserem i wnikliwym, analitycznym słuchaczem. W swojej pracy dydaktycznej na różnych uczelniach filmowych prowadzi cykl wykładów o funkcjonowaniu muzyki w filmie i jej oddziaływaniu na widza. Podczas zgrania filmu „Kamienie na szaniec” wielokrotnie okazywało się, że zaproponowane przeze mnie przebiegi dynamiczne były zgodne z jego oczekiwaniami, natomiast często wzbudzały protest kompozytora, którego zdaniem poziomy głośności muzyki były zbyt niskie.

W filmie „Kamienie na szaniec” pojawia się wiele typów broni. W trakcie zdjęć zawsze używa się ślepej amunicji, ale na ścieżce dźwiękowej filmu możemy usłyszeć autentyczny dźwięk wystrzałów przy użyciu amunicji ostrej. W okresie postprodukcji dźwięku podczas dwóch sesji

nagraniowych na poligonach w Rembertowie i w okolicach Szczecina nagrałem metodą wielośladową każdy typ broni użyty w filmie. Wyselekcjonowane strzały seryjne i pojedyncze z broni krótkiej, długiej i maszynowej zostały precyzyjnie zmontowane razem ze strzałami zarejestrowanymi na planie zdjęciowym. Uzyskałem w ten sposób wierne brzmienie każdego użytego w filmie typu broni w prawdziwej akustyce przestrzeni miejskiej, pobudzonej do pogłosu przez strzelających ślepakami aktorów. Nie ma w tym filmie „ulepszania” brzmienia strzałów za pomocą zagranicznych bibliotek efektów dźwiękowych. Autentyzmu strzelanin nie udałoby się jednak osiągnąć bez dobrych efektów synchronicznych. Niewidzialne kule świszczą, trafiają w ściany domów, karoserie samochodów, drewnianą burtę więźniarki i plandekę, by czasami trafić w ciało człowieka. Wszystkie te dźwięki zostały specjalnie nagrane na etapie udźwiękowienia, gdyż w materiale dźwiękowym z planu słyhać wyłącznie spłonki materiałów pirotechnicznych używanych przez specjalistów od wizualnych efektów specjalnych.

Podczas zgrania filmu reżyser zwracał szczególną uwagę na delikatne prowadzenie atmosfer dźwiękowych i na poziom głośności muzyki budującej dramaturgię opowieści. W wielu miejscach filmu celowo zrezygnowaliśmy z przygotowanych materiałów dźwiękowych. Doświadczalnie sprawdzaliśmy różne warianty proporcji pomiędzy poszczególnymi efektami i warstwami dźwięku, i redukcja materiału audio zazwyczaj była słusznym wyborem. Niejednokrotnie okazywało się, że powściągliwość w wykorzystaniu środków dźwiękowych działała na korzyść filmu. Głównym celem tych zabiegów było zmuszenie widza do maksymalnej koncentracji podczas śledzenia akcji i do współodczuwania emocji uczestników zdarzeń.

Oba filmy Roberta Glińskiego, w których byłem operatorem dźwięku, zaczynają się podobnie skomponowanymi sekwencjami czarno-białych materiałów archiwalnych z progresywnie rozwijającymi się ścieżkami dźwiękowymi. W filmie „Wszystko, co najważniejsze...” poruszające archiwalia zapowiadają nadejście i nieuchronne starcie dwóch systemów totalitarnych – faszyzmu niemiecko-włoskiego i sowieckiego komunizmu. W „Kamieniach na szaniec” Joseph Goebbels charyzmatycznym przemówieniem rozpala tłumy, a wojenna machina III Rzeszy rusza na Polskę. Archiwalne przemówienie Goebbelsa zachowało się w złym stanie, jednak użycie nowoczesnych narzędzi komputerowych pozwoliło mi na co najmniej zadowalającą rekonstrukcję tego nagrania.

Przez trzydzieści lat pracy zawodowej realizowałem dźwięk w wielu formach audiowizualnych, najważniejsze z nich to filmy fabularne, seriale i teatry telewizyjne, w których miałem okazję pracować z wieloma wybitnymi twórcami. Byli wśród nich reżyserzy, m. in. Andrzej Wajda, Jan Łomnicki, Piotr Szulkin, Filip Bajon, Feliks Falk, Jerzy Łukaszewicz, Marta Meszaros, Jan Kolski, Janusz Majewski, Robert Gliński, Agnieszka Holland. Spośród wielu aktorów chciałbym wymienić Henryka Bistę, Adama Hanuszkiewicza, Wojciecha Siemiona, Zbigniewa Zapasiewicza, Andrzeja Seweryna, Krystynę Jandę, Maję Ostaszewską, Teresę Budzisz-Krzyżanowską, Janusza

Gajosa, Daniela Olbrychskiego, Agatę Kuleszę, Jana Nowickiego, Marka Kondrata, Bogusława Linde, Mariana Dziędziela, Artura Żmijewskiego, Marcina Dobrocińskiego, Marię Seweryn, Dorotę Segdę i wielu, wielu innych. Współpracowałem z wybitnymi operatorami: Edwardem Kłosińskim, Dariuszem Kucem, Jackiem Petryckim, Witoldem Adamkiem, Bartoszem Prokopowiczem, Grzegorzem Kędzierskim, Łukaszem Kośmickim, Arkadiuszem Tomiakim, Krzysztofem Ptakiem, Pawłem Edelmanem i innymi. Praca z wybitnymi twórcami, często artystami klasy światowej, możliwość obserwowania powstawania dzieła filmowego i współuczestnictwo w tej kreacji, to dla mnie największy bonus w zawodzie operatora dźwięku, jego najjaśniejsza strona. Są jednak także i cienie tej profesji. Tu zdecydowanie na pierwszym miejscu jest niedocenywanie przez producentów roli dźwięku jako równorzędnego z obrazem środka wyrazu. Dotyczy to głównie okresu postprodukcji i polega na wywieraniu presji czasowej i ekonomicznej na autorów ścieżki dźwiękowej, na spychaniu na dalszy plan ich potrzeb i oczekiwań. Niejednokrotnie odczuwałem z tego powodu dyskomfort, a finalny efekt mojej pracy nie przynosił mi stuprocentowej satysfakcji. Ale może właśnie dzięki temu z nadzieją i pasją zaczynam każdy kolejny projekt.

Efekty mojej pracy jako operatora dźwięku zostały dostrzeżone i docenione. Na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 1992 roku otrzymałem nagrodę za dźwięk do filmu „Wszystko co najważniejsze” (na tym festiwalu film zdobył więcej nagród, w tym Grand Prix (Wielką Nagrodę Jury „Złote Lwy”) i Nagrodę Dziennikarzy, a później także Tarnowską Nagrodę Filmową Grand Prix oraz Nagrodę Pokojową na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Trieście – obie w 1994 roku). Otrzymałem także trzy nominacje do nagrody Orzeł (Polskie Nagrody Filmowe) w kategorii *najlepszy dźwięk* za filmy „Afonia i pszczoły” w reżyserii Jana Jakuba Kolskiego (2010), „Janosik. Prawdziwa historia” w reżyserii Agnieszki Holland (2010) i „Mała matura 1947” w reżyserii Janusza Majewskiego (2012).

Dużo satysfakcji dają mi nagrody i wyróżnienia dla filmów z dźwiękiem mojego autorstwa. Mój debiutancki film „Femina” w reż. Piotra Szulkina był nominowany do nagrody za najlepszy film na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 1991 roku, film „Odjazd” w reż. Piotra i Magdaleny Łazarkiewicz otrzymał Nagrodę Specjalną Jury na FFFF w Gdyni w 1992 roku, „Kolejność uczuć” w reż. Radosława Piwowarskiego zdobył w 1993 roku Grand Prix (Wielką Nagrodę Jury „Złote Lwy”) na FFFF w Gdyni, a także Złotą Kaczkę (przyznawaną przez pismo „Film”) w kategorii *najlepszy film polski* (za rok 1993). W 1994 roku film „Psy 2. Ostatnia krew” w reż. Władysława Pasikowskiego zdobył na Festiwalu Kina Akcji i Przygody w Valenciennes (1995) Główną Nagrodę. Film Łukasza Barczyka „Patrzę na ciebie Marysiu” zdobył w 2001 roku na festiwalu w Mannheim nagrodę specjalną oraz wyróżnienie jury ekumenicznego, a w Tarnowie nagrodę Grand Prix. „Moje pieczone kurczaki” w reżyserii Iwony Siekierczyńskiej zdobyły w roku 2003 Golden Plague (Chicago International Television Awards) w kategorii *telewizyjne dzieło dramatyczne*, a także nagrodę Pegaz (przyznawaną przez program telewizyjny „Pegaz”) w kategorii

film (za rok 2002) oraz Nagrodę Specjalną Organizatorów na Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Filmowej „Prowincjonalia” we Wrześni (2003). Na FPFF w Gdyni w 2010 roku film Janusza Majewskiego „Mała matura 1947” otrzymał Nagrodę Specjalną Jury, Nagrodę Publiczności na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Regiofun w Katowicach (2010), a także „Srebrną Szablę” w kategorii *film fabularny* na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Historycznych i Wojskowych w Warszawie (2011) oraz Nagrodę Specjalną Organizatorów na Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Filmowej „Prowincjonalia” we Wrześni (2011).

Seriale telewizyjne, przy których pracowałem jako operator dźwięku, także zdobywają nagrody i wyróżnienia. „Kasia i Tomek” jest dwukrotnym laureatem Telekamer w kategorii *serial komediowy* (w 2003 i 2004 roku), również „Ranczo” otrzymało dwie Telekamery, w kategorii *serial komediowy* (2009) i w kategorii *serial* (2015). „Ranczo” zdobyło jeszcze wiele innych nagród, a w 2015 roku było nominowane do nagrody Orzeł (Polska Nagroda Filmowa; 2015) w nowej kategorii *najlepszy filmowy serial telewizyjny*.

Dodatkowym źródłem satysfakcji są nagrody za dźwięk do filmów, do których efekty synchroniczne zostały nagrane w moim studiu. Są to: „Droga na drugą stronę” (reż. Anca Damian, nagroda za dźwięk dla Piotra Witkowskiego i Sebastiana Włodarczyka na Gdynia Film Festival w 2012 roku i rumuńska nagroda za dźwięk Gopo (Romanian Film Awards) w 2012 roku), „1920 Bitwa Warszawska” w reż. Jerzego Hoffmana – nominacja w kategorii *Best Sound Editing: Sound Effects, Foley, Dialogue and ADR in a Feature Foreign Language Film* w amerykańskim konkursie Golden Reel Awards 2012, „Obława” w reż. Marcina Krzyształowicza – Orzeł w 2013 roku za najlepszy dźwięk dla Piotra Domaradzkiego i Barbary Domaradzkiej, „Syberia polska” w reż. Janusza Zaorskiego – nominacja w 2014 roku do Orła za dźwięk dla Michała Żarneckiego, „Miasto 44” – reż. Jan Komasa, nagroda za dźwięk dla Bartosza Putkiewicza na 39. Gdynia Film Festival w 2014 roku, „Bogowie” w reż. Łukasza Palkowskiego, Orły 2015 – nominacja w kategorii *najlepszy dźwięk* dla Michała Fojcika i Bartłomieja Bogackiego.

Kiedy rozpoczynałem studia na Wydziale Reżyserii Dźwięku, świat mediów elektronicznych był jeszcze w epoce dźwięku monofonicznego. Z czterech programów Polskiego Radia tylko jeden nadawał audycje stereofoniczne dostępne słuchaczom na terenie Polski. W pracy operatora dźwięku podstawowym magnetofonem rejestrującym dźwięk na planie filmowym była monofoniczna Nagra. Do zgrania filmu materiały dźwiękowe trzeba było zmontować na perforowanych magnetycznych taśmach szerokości 35mm. Jeśli było ich kilkanaście, to znaczyło, że film ma dość rozbudowaną warstwę dźwiękową. W połowie lat osiemdziesiątych zaczęły pojawiać się w Polsce pierwsze płyty CD, przywożone z zagranicy przez prywatne osoby. Pojawiły się informacje o osobistych komputerach (Personal Computer), które podobno w USA można było mieć w domu. A do czego mogły służyć? Na przykład do napisania sobie listy zakupów lub planu dnia albo do... Tu kończyła nam się wyobraźnia. Teraz pracujemy na sygnałach cyfrowych, potężne komputery mamy

w telefonach komórkowych, a dźwięk w filmach ma przynajmniej sześć kanałów, a może mieć znacznie więcej. I raczej nie spotkamy już taśmy magnetofonowej, bo do zapisu dźwięku używamy rejestratorów z twardym dyskiem lub z pamięcią stałą w postaci wymiennych kart rozmiaru znaczka pocztowego. Do finalnego zgrania filmu materiały dźwiękowe w postaci plików mono, stereo, pięcio- lub sześciokanałowych możemy przynieść na twardym dysku mieszczącym się w kieszeni, a do miksowania wykorzystujemy kilkadziesiąt, a czasem nawet sto kilkadziesiąt śladów, które obsłużyć może konsola dowolnych rozmiarów, nawet z tylko jednym tłumikiem. Można też obyć się bez niej i wszystkie operacje wykonać myszką na ekranie komputera.

Przez trzydzieści lat pracy zawodowej w filmie i dydaktycznej na Wydziale Reżyserii Dźwięku byłem świadkiem, a właściwie czynnym uczestnikiem, niewyobrażalnej rewolucji technologicznej w świecie mediów elektronicznych. Nie ukrywam, że fascynuje mnie ten ciągły rozwój, choć zdaję sobie sprawę, że do najnowszych osiągnięć być może nigdy nie będę mieć dostępu, choćby z powodu bariery finansowej dla producentów. Nowinki powoli pojawiają się i u nas, tak jak np. system obrazu 3D w filmie Jerzego Hoffmana „1920. Bitwa Warszawska”, przy którym miałem okazję pracować na jednym z etapów postprodukcji. W domenie dźwięku pojawił się wielokanałowy system Dolby Atmos, ale na razie tylko w Katowicach jest kino, w którym można odtworzyć dźwięk tego systemu. Nie powstał jeszcze żaden polski film z dźwiękiem Dolby Atmos, ale w Warszawie jest już studio, gdzie będzie można zrobić zgranie. Zapewne ktoś w Polsce wyprodukuje kiedyś taki film. Czy może się zdarzyć, że to ja zostanę autorem ścieżki dźwiękowej?

Krzysztof Jastrząb

Warszawa, 5 marca 2015

