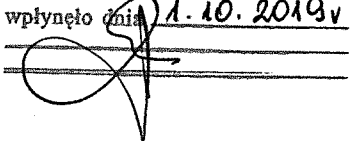


prof. dr hab. Tadeusz Szczepański
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa
Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi

UNIwersytet Warszawski
WYDZIAŁ POLONISTYKI
wpłynęło dnia 1.10.2019v


Recenzja z rozprawy doktorskiej Pana Dr. Jacka Pajaka
pt. *Ewolucja roli dźwięku w polskim filmie fabularnym*

Dysertacja doktorska Pana Dr. Jacka Pajaka wprowadza nas w świat bardzo rzadko odwiedzany przez polskie filmoznawstwo. To ezoteryczny świat dźwięku w filmie, świat na pozór dostępny – jako oczywisty komponent ekranowy – każdemu widzowi kinowemu, który jednak nie zawsze potrafi sprostać powinności słuchacza, zdolnego do docenienia jego estetycznej roli w filmie, nie mówiąc już o wnikaniu w jego znaczeniowe, formalne i warsztatowe zawłości. Trywializując zagadnienie recepcji dzieła filmowego, rzec można, że film, „jaki jest, każdy widzi”, ale czy na pewno słyszy? Ułatwieniem odpowiedzi na to pytanie najwcześniej nieprzypadkowo zajęli się w Polsce muzykolodzy: prekursorką badań w tym zakresie była Zofia Lissa jako autorka fundamentalnej pracy *Estetyka muzyki filmowej*, (Kraków 1964), a później jej doktorantka, Alicja Helman, muzykolożka z wykształcenia, ale filmoznawczyni z powołania i z profesji, autorka cennej książki *Rola muzyki w filmie* (Warszawa 1964). Napisałem „nieprzypadkowo”, ponieważ temat muzyki w filmie wymagał kompetencji nie tylko filmoznawczej, ale również muzykologicznej. Zwracam uwagę na ten obligatoryjnie dwoisty status akademicki, aby tym bardziej podkreślić naukową rangę doktorskiego dokonania Pana Dr. Jacka Pajaka, którego praca odznacza się podwójną – a zarazem doskonale zharmonizowaną – perspektywą dostrzeżenia (a przede wszystkim usłyszenia) i analizy roli dźwięku w polskim filmie fabularnym: perspektywą teoretyczną i warsztatową zarazem. Autor jest wyjątkowym przykładem filmoznawcy i filmowca w jednej osobie. Z jednej strony, może wykazać się nieczęsto spotykanym na etapie doktoratu dorobkiem w postaci – obok kilku artykułów – jednej książki na naukowym koncie. A jest to praca zatytułowana *Dźwięk w filmie. Między sztuką a rzemiosłem* (Warszawa 2018) poświęcona zagadnieniom estetyki i

percepcji filmowego dźwięku w ujęciu kognitywnym. Co więcej, Doktorant jest już doktorem sztuk muzycznych jako autor rozprawy *Kształtowanie przestrzeni w filmie „Wołanie” za pomocą dźwięku*, opartej na filmie, w którym odpowiadał on za stronę akustyczną. Doktorat ten odsłania drugą stronę twórczej aktywności Pana Jacka Pajaka, czyli jego działalność *stricte* filmową w różnych rolach na polu udźwiękowienia filmu: jako twórcy efektów synchronicznych do przeszło pięćdziesięciu tytułów, *sound designer*’a, reżysera i montażysty dźwięku, a także jednego z laureatów prestiżowej Nagrody Motion Picture Sound Editors za montaż dźwięku w filmie *Warsaw Uprising*. Mimo względnie młodego wieku mamy zatem do czynienia z profesjonalistą wysokiej klasy, który potrafi bogate doświadczenia warsztatowe wnikliwie analizować i z dużą inwencją intelektualną problematyzować, przekształcając je w teoretyczny dyskurs.

Przedłożona do oceny dysertacja, poświęcona ewolucji roli dźwięku w polskim filmie fabularnym, w pełni potwierdza tę opinię. Jej Autor wybrał jako przedmiot badań pięć polskich filmów, które pochodzą z różnych okresów historii polskiego kina fabularnego, ich udźwiękowienie było efektem rozwoju coraz bogatszych możliwości technologiczno-warsztatowych, przy realizacji ich strony audialnej pracowali różni autorzy dźwięku, którzy współpracowali z innymi kompozytorami muzyki filmowej, odrębne były ich założenia i koncepcje artystyczne, a także skala i repertuar rozwiązań, każdorazowo uzgadnianych z oczekiwaniami i wymogami reżyserów należących do dwóch pokoleń filmowych. Te filmy to: *Pętla* Wojciecha Jerzego Hasa z 1958 roku, *Faraon* Jerzego Kawalerowicza z 1966 roku, *Wesele* Andrzeja Wajdy z 1973 roku, *Dolina Issy* Tadeusza Konwickiego z 1982 roku i *Imagine* Andrzeja Jakimowskiego z 2013 roku. Nietrudno zauważyć, że wybór ten obejmuje utwory o wybitnej wartości artystycznej, pochodzące z różnych okresów przeszło półwiecza historii polskiej kinematografii i że obok filmów kameralnych i współczesnych – takich jak *Pętla* czy *Imagine* – w polu badawczym znalazły się filmy historyczne ze scenami masowymi – takie jak np. *Faraon* i *Wesele* – choć uwaga Autora na ogół koncentruje się wokół ich bohaterów, ponieważ głównym kryterium doboru analizowanych scen są różnorakie audiowizualne modusy istnienia i aktywności człowieka w czasie i

przestrzeni. Takie ujęcie problematyki rozprawy jest pokłosiem antropologicznej metodologii analizy dzieła filmowego, wypracowanej w empirycznej praktyce Zespołu Badań nad Filmem, skupionego wokół dr. hab. Seweryna Kuśmierczyka, promotora pracy. Udział Dr. Pająka w pracach tej grupy wnosi istotną jakość, czyli profesjonalną kompetencję warsztatową, która pogłębia sens filmowej analizy.

Jej założenia autor przedstawił w pierwszym rozdziale pracy, na który składa się nie tylko bardzo rzetelnie zreferowany stan badań na temat filmowej sonorystyki, ale także syntetyczna charakterystyka ewolucji jej technicznego instrumentarium ze szczególnym podkreśleniem różnych barier warsztatowych zapisu dźwięku na taśmie magnetycznej oraz wszelkich innowacji związanych z postępującą spacializacją dźwięku zarówno w trakcie procesu produkcji czy postprodukcji, jak i odbioru filmu. Autora pracy szczególnie interesują te rozwiązania, które niosą w sobie potencjał kreacyjny i pozwalają na ekspresję stanów psychicznych postaci, subiektywizację dźwięku, jak również sugerowanie odczuć czy nastrojów metafizycznych.

Optymalne warunki projektowania i realizowania architektury sonorystycznej pojawiły się wraz z przełomem cyfrowym, który otworzył niewyobrażalne wcześniej perspektywy kształtowania języka dźwięków jako równorzędnego partnera języka obrazów, zdolnego wyrazić najsubtelniejsze ludzkie emocje i duchowe przeżycia. Pana Dr. Pająka w mniejszym stopniu interesuje mimetyczna rola dźwięku, co nie znaczy, że nie docenia postępu, jaki dokonywał się również w tym zakresie. Warto też podkreślić, że i jako teoretyk, i jako praktyk jest świadom komplementarnej funkcji dźwięku wobec obrazu, a raczej ich harmonijnej twórczej koegzystencji, podległej autorskim zamysłom reżysera.

Strategia procedury badawczej Doktoranta polega na zarysowaniu genezy każdego badanego dzieła wraz z opisem warunków technicznych, w jakich powstawało zarówno na etapie zdjęciowym, jak i postprodukcyjnym, a następnie wyborze i skrupulatnej oraz bardzo precyzyjnej analizie formalno-warsztatowej, a także interpretacji z punktu widzenia ogólnej koncepcji artystycznej danego filmu jego kilkunastu scen, które ilustrują różne aspekty pracy nad jego udźwiękowieniem. Przy czym kolejne filmy można ułożyć na

skali coraz większej komplikacji ich struktury artystycznej pod względem kompozycyjnych układów audiowizualnych, którą umożliwił stopniowy postęp dźwiękowej technologii, stymulujący nowe możliwości i wyzwania w tym zakresie. Od względnie prostego, ale bardzo kunsztownego udźwiękowania *Pętli*, w której w maksymalnym stopniu wykorzystano ówczesny dość prymitywny warsztat do oddania strefy doznań słuchowych człowieka cierpiącego na chorobę alkoholową aż do filmu *Imagine*, gdzie sam temat wzrokowego upośledzenia wzrokowego bohaterów tego utworu stawiał przed realizatorami dźwięku niezwykle zadanie, które dzięki możliwościom jego cyfrowego zapisu wykonano na najwyższym poziomie, co Pan Dr Pająk finezyjnie opisał i przeanalizował, przedstawiając różnorodne funkcje dźwięku w tym oryginalnym filmie. Chciałbym również podkreślić, że w każdym z badanych filmów Doktorant potrafił wysłuchać i zinterpretować jego dźwiękową idiomatykę, która idealnie koresponduje z warstwą obrazu, tworząc „audiowizualną jedność” – by posłużyć się tytułem rozdziału o *Faraonie* – stanowiącą podstawę jego artystycznego sensu. Taką wrażliwością akustyczną i znajomością dźwiękowej materii może dysponować jedynie wysokiej klasy profesjonalista, który jednocześnie potrafi swoje filmowe przeżycia i wrażenia klarownie opisać i wyeksplikować sens tego, co słyszy i widzi w kinie w fachowej terminologii warsztatowej i filmoznawczej. Przyznam się, że lektura rozprawy doktorskiej Pana Dr. Pajaka przyniosła mi nie tylko wiele satysfakcji poznawczej, ale również – na miarę moich jednak ograniczonych możliwości – wyostrzyła mój słuch, ponieważ mimo śledzenia literatury poświęconej tej tematyce, nie spotkałem się do tej pory z publikacją obfitującą w takie bogactwo pouczających wielostronnych analiz, dzięki którym odbiór filmu ulega finezyjnemu pogłębieniu. Szczególnie ciekawe wydały mi się te uwagi Dr. Pajaka, w których zwraca on uwagę na mankamenty warstwy audytywnej (por. np. przypis 144) lub nie jest do końca pewien ich znaczenia, co świadczy o jego badawczej uczciwości.

Doktorant jest doskonale zorientowany we wszystkich publikacjach odnoszących się do tematu jego pracy, a także wykorzystanych w niej archiwaliach z Filmoteki Narodowej Instytutu Audiowizualnego, ale wyjątkowo interesujące wydały mi się rozmowy, jakie przeprowadził z koleżankami i kolegami po fachu na temat analizowanych filmów,

ponieważ dzięki informacjom uzyskanym z tych źródeł mógł odsłonić realizacyjne kulisy badanych filmów i ujawnić wiele nieznanych detali warsztatowych, nie tylko stricte technicznych.

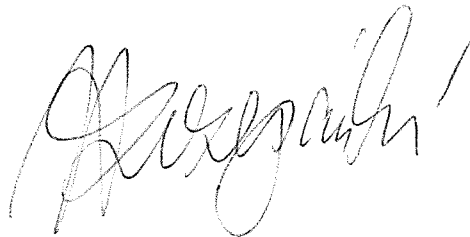
Na koniec chciałbym zadać Doktorantowi jedno pytanie, być może naiwne, ale prawdę mówiąc, nie znalazłem na nie jasnej odpowiedzi w recenzowanej pracy, mimo iż ta kwestia wielokrotnie pojawia się na jej stronach w różnych kontekstach. Na s. 30 Autor pisze, że „[z]a dźwięk w filmie odpowiedzialny jest reżyser dźwięku. Ściśle współpracuje on z reżyserem i operatorem, a jego praca wymaga często ingerencji w pozostałe piony produkcji. (...) Operator dźwięku – poprzez *twórcze* (podkr. moje – ts) działania i podejmowane decyzje odpowiada za jakość rejestrowanego dźwięku, przede wszystkim za jego barwę oraz zrozumiałość kwestii wypowiedzianych przez aktorów.” Otóż o ile role reżysera filmu i operatora filmu są od dawna zdefiniowane, o tyle w świetle tego zdania granica pomiędzy kompetencjami i odpowiedzialnością reżysera i operatora dźwięku jest do pewnego stopnia zatarta, a Autor pracy jej nie wyznacza. Pojawia się pytanie, czy reżyser dźwięku może być jednocześnie jego operatorem. Mam nadzieję, że Pan Dr Pająk mi to wyjaśni.

Przy całym moim uznaniu dla poznawczych wartości pracy, która jest świadectwem zarówno analitycznych umiejętności Autora, jak i jego daru syntezy, pracy napisanej precyzyjnym i klarownym językiem, nie mogę nie zwrócić uwagi na pewne uchybienia warsztatowe np. w technice sporządzania przypisów (nagminnie wadliwe użycie formuły cyt. za:, np. przypis 3) lub na przypisy dezorientujące (np. przypis 56) czy drobne błędy językowe (tylni zamiast tylny, s. 27). Przydałaby się również nieco staranniejsza redakcja pracy, ponieważ różne drobiazgi np. w postaci niekompletnych zdań (s.67) łatwo byłoby usunąć przy uważnej lekturze pracy po jej napisaniu.

Te nieznaczne zastrzeżenia kompulsywnego pedanta w niczym nie przyćmiewają mojej bardzo wysokiej oceny rozprawy doktorskiej Pana Dr. Jacka Pajaka, która w moim głębokim przekonaniu jest wybitnym i nowatorskim osiągnięciem naukowym, w znacznym stopniu przyczyniającym się do poznawczego postępu na ciągle nie w pełni rozpoznanym i zbadanym obszarze filmowej sonorystyki w polskiej kinematografii fabularnej.

Uważam zatem, że dysertacja doktorska Pana Dr. Jacka Pajaka spełnia wszelkie wymogi ustawy o stopniach i tytułach naukowych i może być przedmiotem dalszego postępowania w przewodzie doktorskim.

Wolimierz, 25 września 2019

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Krzysztof' or similar, written in a cursive style.