

Prof. dr hab. Jacek Koprowicz  
prof. sztuk filmowych  
PWSFTViT

Recenzja pracy doktorskiej mgr Doroty Nowocień  
sporządzona w związku z przewodem doktorskim w dyscyplinie  
artystycznej – reżyseria dźwięku wszczętym przez Radę Dyscypliny  
Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina

#### Podstawowe dane o kandydatce

Mgr Dorota Nowocień urodziła się [REDAKTOWANE]. Jest absolwentem  
Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie (2011).

W latach 2007-2012 związana z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych i Fabularnych  
w Warszawie. Nagrywała tam postsynchrony do filmów fabularnych (m.in. „Katyń”  
„Dom zły”, „Różyczka”) Zajmowała się również zgraniem warstwy dźwiękowej  
w formacie Dolby Digital (m.in. „Galerianki”, „Generał Nil”). Od 2011 do 2013 roku  
związana z polsko-amerykańską firmą Soundplace, jako specjalista od rekonstrukcji  
dźwięku. Obecnie prowadzi własne studio. W ramach zainteresowań kandydatki  
znajduje się spektrograficzna analiza dźwięku i możliwości jego bezstratnej alteracji.  
Pracowała ze znanymi reżyserami filmowymi ( A. Wajda, J. Bromski, J. Machulski,  
M. Koterski) Tworzyła warstwy dźwiękowe dla uznanych operatorów dźwięku  
(N. Wołk-Łaniewski, J. Napieralska, M. Wronko, J. Hamela). Pracowała przy filmach  
nagradzanych za dźwięk („Excentrycy”, „Katyń”, „Wojna polsko-ruska”, „Róża”).  
Obecnie współpracuje z wieloma studiami dźwiękowymi, stacjami telewizyjnymi  
i instytucjami kulturalnymi.

Finalistka konkursu Soundtrack Cologne (2006), laureatka III nagrody w konkursie  
nagrań organizowanym przez Audio Engineering Society (2008). Członek Motion  
Pictures Sound Editor Guild (USA), Audio Engineering Society, Stowarzyszenia  
Filmowców Polskich i Związku Producentów Audio-Wizualnych. Od 2015 roku  
wykładowca Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, kierunek  
Reżyseria Dźwięku. Prowadzi przedmiot główny „Reżyseria dźwięku w filmie”.

A od 2016 roku, także jako wykładowca, współpracuje przy festiwalu filmowym „Kameralne Lato”. Była także jurorem Konkursu Głównego tego festiwalu.

Ocena pracy doktorskiej w postaci dzieła : Rekonstrukcja dźwięku w filmach – „Hrabina Cosel” (reż. J. Antczak) i „ Prognoza pogody” ( reż. Antoni Krauze) oraz aneksu teoretycznego „Rekonstrukcja dźwięku w powojennym filmie polskim”.

Być może nasz mózg, o którym niewiele wiemy, ma właściwość zapisywania tego co widzimy i słyszymy, bo nasze oczy są kamerami, a uszy mikrofonami. Być może też ów zapis odkłada na dyskach pamięci. My zapewne tego nie dożyjemy, ale z pewnością dostąpią tego następne pokolenia. I odkryją metodę, aby ten wizualno-dźwiękowy obraz świata, jakiego doświadczamy, został odtworzony. Wtedy ci z przyszłości rozsiądą się przed ekranami zawieszonymi w przestrzeni i odtworzą fragmenty wielowymiarowego filmu pt. „Autobiografia” Fragmenty, bo odtworzenie całości, to seans rozpisany nie na dwie godziny, ale na lata. Zatem wybiorą epizody. Jedni tego dnia będą mieli nastrój na ponowne przeżywanie chwil radości. Inni melancholii i smutku.

Ta futurystyczna wizja oglądania własnej biografii, która staje się już w XXI wieku, to znaczy w czasie teraźniejszym, jednym z głównych dań sztuki filmowej, może zostać uznana za utopię. Ale jednego możemy być pewni, technologia przyszłości perfekcyjnie zsynchronizuje obraz z dźwiękiem i zapewni ”seans kinowy” w jakości, o której teraz autorzy warstwy wizualnej i dźwiękowej dzieła filmowego, mogą tylko pomarzyć.

Ale zanim tak się stanie, wraz z kandydatką, wyruszamy w podróż przez historię naszej nowożytnej cywilizacji, aby stać uczestnikami śledztwa o próbach utrwalenia tego co słyszalne i widzialne. A tym samym, właśnie dzięki rozwojowi technologii, odkrywania metod, które umożliwiają zapis obrazu i dźwięku.

To nie jest zbyt długa podróż. Rozpoczynamy ją w pierwszej połowie XIX wieku. Dopiero wtedy technologia umożliwiła „mechaniczną” rejestrację świata zewnętrznego, bliską kryterium prawdy. Jeśli za prawdę uznamy obiektywny, choć dwuwymiarowy, zapis świata rządzonego przez prawa przyrody i fizyki. A zatem - co widząc i słysząc, doświadczamy dzięki zmysłom.

Choć zmysł wzroku dużo wcześniej odkrył metodę „rejestracji” świata widzialnego, czego dowodem są sztuki ikoniczne, nade wszystko malarstwo, to przecież mechaniczne

odwzorowanie „rzeczywistości”, odkryto dopiero w roku 1839 dzięki wynalazkowi Louisa Daguerre’a. I był to też kadr statyczny, ale w przeciwieństwie do malarstwa – czarno-biały. Kolor pojawił się nieco później. Niemniej ten epokowy wynalazek dał początek fotografii.

W pierwszym rozdziale dzieła dowiadujemy się również, że już po trzech latach, to znaczy w roku 1842, inny Francuz – inżynier Morin, utrwalił dźwięk metodą zapisu optycznego. Ta informacja przytoczona z pracy Romana Wajdowicza nie jest w pełni wiarygodna. Dlatego przyjmuje się, że dopiero Anglik Graham Bell w roku 1880 wynalazł urządzenie, które nazwał „photophone”, przetwarzające dźwięk na światło. Co ciekawe Bell, w wypowiedzi przed śmiercią, uznał fotofon za swoje najwspanialsze odkrycie, ważniejsze od telefonu. A przecież powszechnie uważa się, że z powodu właśnie tego wynalazku wszedł do historii.

Idąc tropem dokonań w zapisywaniu „tego co słyszalne”, kandydatka wkracza na terytorium rodzącej się X Muzy. Niczym detektyw odsłania kolejne etapy rozwoju technologii, która na potrzeby kina próbowała scalić ruchome obrazy z dźwiękiem.

W epoce filmu niemego, od czasu braci Lumiere, posiłkowano się tzw. żywym dźwiękiem. Obraz na ekranie próbowano zsynchronizować z muzyką odtwarzaną na żywo w sali kina. Najczęściej zatrudniano pianistę, który grał w trakcie projekcji filmu. W droższych produkcjach pojawiała się orkiestra, ta grała z partytury. Inną formą łączenia obrazu z dźwiękiem było odtwarzanie muzyki z płyty, także z efektami. A jak wprowadzono dialog? Aby aktorzy „mówili” - umieszczano go między ujęciami, na czarnym lub białym tle, w formie napisów. W niektórych filmach teksty dialogów umieszczano pod obrazem.

Przełomem w łączeniu tych dwóch struktur stał się film dźwiękowy, który w jedność scalił ścieżkę dźwiękową z obrazem. I choć takie próby, z różnym powodzeniem, były dokonywane wcześniej, to dopiero „Śpiewak jazzbandu” z roku 1927 uznawany jest za pierwszy film dźwiękowy wprowadzony na ekrany film. Stało się to dzięki wytwórni Warner Bros. Pictures.

Rozwój zapisu dźwięku w filmie od tej pory podąża w kierunku zapisu optycznego i magnetycznego. Historię tych dwóch zapisów, ich blaski, a także cienie, kandydatka szczegółowo omawia w kolejnych podrozdziałach. Aż dochodzi do konkluzji związanej z okresem po roku 1945. A zatem historycznie związanym z zakończeniem II Wojny

Światowej. Od tej pory zapis magnetyczny zdominował optyczny, a nawet wręcz go wyparł. Kandydatka wymienia te zalety:

*Lepsza jakość zapisywanego dźwięku,*

*Brak kosztownej i czasochłonnej obróbki fotochemicznej,*

*Możliwość skasowania zapisu i powtórnego użycia taśmy*

*Możliwość montażu dźwięku.* (cyt. str. 40)

W filmie fabularnym standardem staje się taśma magnetyczna o szerokości 35 mm, takiej samej jak negatyw obrazu. Dzięki klapsowi dźwiękowemu i tej samej perforacji zapewnia to pełną synchronizację między kamerą filmową i kamerą dźwiękową, co w konsekwencji ułatwia montaż.

Jednak, co podkreśla autorka, aż do przejścia kina na zapis cyfrowy obrazu i dźwięku w XXI wieku, zapis optyczny był standardem w dystrybucji i wyświetlaniu filmów.

II rozdział dzieła został poświęcony dźwiękowi w powojennym filmie polskim. Nade wszystko rekonstrukcji dźwięku filmów fabularnych, które powstały w XX wieku. A w XXI wieku, dzięki technice cyfrowej, zostały „udoskonalone”. Ta lista wciąż się powiększa. Obecnie przekracza 200 tytułów.

Ze szczególnym zainteresowaniem przeczytałem fragmenty dotyczące rekonstrukcji „Zakazanych piosenek”, pierwszego polskiego fabularnego filmu na ekranach kin po II Wojnie - premiera 8.01.1947 roku, bo dotyczy mojego ojca. Józef Koprowicz (1907-1990), należy do grona najstarszych polskich operatorów dźwięku. Warto tu uściślić, że „Zakazane piosenki” po recenzji Adama Ważyka zatrzymała cenzura. Wymieniono sceny z „wrogimi ideologicznie akcentami” dotyczącymi Armii Krajowej. Częściowo ponownie udźwiękowiony, w kinach pojawił się dopiero w 1948 roku. Warto też dodać, że ojciec aby udźwiękować film, sam musiał zdobyć odpowiednie „zabawki”.

Zawsze mnie ta wyprawa na teren Niemiec okupowanych przez Armię Czerwoną fascynowała. Oczywiście po latach opowieści o niej przybrały postać mitu. I trudno oddzielić prawdę od fikcji. Ale posmak przygody, jak z westernu, wciąż im towarzyszy.

Bo oto kilku mężczyzn związanych z Czołówką Filmu Polskiego, wojskowym jeepem bez żadnej ochrony, przemierza pół Polski, wjeżdża na teren Niemiec i dociera do Berlina. Tam na terenie wytwórni UFA ulokowanej w Tempelhof – szukam właściwego słowa – „pozyskuje” sprzęt. Okazuje się, że nie ma sprawnej kamery z blimpem,

służącym do rejestracji dźwięku. Jadą do Poczdamu. Tam na terenie drugiego studia UFY w dzielnicy Babelsberg "pozyskują" arriflexy 35. To kamery do filmu dokumentalnego. Po powrocie oddają je "Kronice Filmowej". Prawdziwym „wojennym łupem” jest kamera Super Parvo. Na niej zrealizowano "Zakazane piosenki". Waży 40 kg. Po uruchomieniu silnik tak głośno „warczy”, że do nagrań dialogu ojciec owija ją pierzyną. Do tego na planie pracują lampy żarowe. One też mają swoją „muzykę”.

Dzięki rekonstrukcji, której niestety ojciec nie doczekał, film uzyskuje inny wymiar. Ale w tym szlachetnym rozumieniu. Cieszę się, że autorka nowej wersji odrzuciła pomysł ponownego nagrania piosenek. A także zaprojektowania dźwięku od podstaw, w zgodzie z możliwościami technologicznymi XXI wieku, a „tylko” pieczołowicie uszlachetniła oryginał. Dzięki temu nad filmem unosi się duch tamtego czasu. I niepowtarzalny klimat.

W dalszej części pracy kandydatka na bazie własnych doświadczeń zastanawia się nad metodologią rekonstrukcji dźwięku w filmie. Jej refleksje zmierzają do odpowiedzi na pytanie : jak winna wyglądać nowoczesna metoda ? Za optymalne rozwiązanie uznaje łączenie "młodości", przez co rozumie dokonania pokolenia twórców epoki technologii cyfrowej i „mądrości”, to znaczy uszanowania estetyki autorów odnawianych dzieł. Sugeruje ustanowienie "strażnika" pilnującego, aby oryginalny charakter pracy, tych którzy odeszli, nie został zagubiony.

Całkowicie się z tą tezą zgadzając, chciałbym uzupełnić listę nie żyjących polskich operatorów dźwięku, współtworzących polskie kino po roku 1945, obok ojca i Józefa Bartczaka, o dwa ważne nazwiska. To oni stanowią ciągłość. To oni przenieśli swoje doświadczenia z pracy na planach przedwojennej kinematografii. Pierwszym jest – Stanisław Urbaniak. Z ojcem udźwiękował I wersję "Zakazanych piosenek". A swoją drogę zawodową rozpoczął już w 1934 roku filmem Juliusza Gordona "Czy Lucyna to dziewczyna". W czasach PRL był operatorem dźwięku, m.in. "Ogniomistrza Kalenia" Cz. Petelskiego z roku 1958. Drugim - Jan Radlicz. Debiutował w 1939 roku filmem "Przez łąki do szczęścia" w reż. Jana Fethke. W PRL udźwiękował m.in. „Ostatni etap” Wandy Jakubowskiej z 1947 roku.

Rozdział III jest poświęcony analizie kolejnych etapów prac nad filmami, które zostały poddane rekonstrukcji dźwięku. Kandydatka przedstawia je w postaci dzieła. Są to filmy : „Hrabina Cosel” z roku 1968, w reżyserii Jerzego Antczaka. I "Prognoza pogody" z roku

1983, w reżyserii Antoniego Krauze.

W „Hrabinie Cosel” omawia problemy, jakie wystąpiły na etapie postsynchronów. Były podkładane metodą kółek. To znana metoda synchronizowania przez aktora pilota z planu. Z mojego doświadczenia wiem, że często aktor widząc na ekranie obraz, który ogląda pierwszy raz, w XX wieku nie było monitorów (podglądu) na planie, chce lepiej zagrać i próbuje „ulepszoną” wersję połączyć z już nagrany. Nie zawsze się to udaje. Jeszcze większy problem, gdy następuje zmiana tekstu. W moim „Przeznaczeniu” (1983) zatrzymanym przez cenzurę, ta kazała wymieniać też pojedyncze wyrazy. Na przykład zamiast drażliwego „syfilis”, aktor Mariusz Benoit grający Tetmajera, musiał w swoje usta wcisnąć mniej rozpoznawalny przez widza, jako jednostka chorobowa – „lues”.

Na kolejnych etapach zostaje poprawiona głośność i zbyt ostra barwa. A cały film poddany delikatnemu odszumieniu. Konieczne były też korekty w warstwie muzyki. Niestety autorka nie podaje, jak na te zmiany zareagował reżyser. Moje odczucia po projekcji są bardzo pozytywne i oceniam wysoko dokonane korekty. Rzecz jasna dla porównania ideałem byłoby obejrzenie dwóch wersji, seans po seansie. To znaczy najpierw wersja pierwotna, potem zrekonstruowana. Ale rozumiem, że z przyczyn technicznych nie jest to możliwe.

Przy rekonstruowaniu „Prognozy pogody” kandydatka cały czas współpracowała z Igiem Pogorzelskim, który był nie tylko operatorem dźwięku, ale także konsultantem muzycznym. Współpraca z żyjącym autorem ma swoje blaski i cienie. Często autorzy mają ochotę „udoskonalic” dzieło, korzystając z nowej technologii. Ustalono, że zmiany artystyczne będą dotyczyły głównie poprawy barwy muzyki, usunięcia części dialogów, a także dołożenia efektów z oryginalnych materiałów.

Rekonstrukcję muzyki podzielono na dwa etapy. Inaczej potraktowana została muzyka wewnątrz kadrowa, ta została w wersji monofonicznej. Inaczej ilustracyjna. Tę poddano zabiegowi uprzestrzennienia.

„Prognoza pogody” to także ciekawy przykład współpracy autora z rekonstruktorem, którzy wspólnie wypracowali optymalny kompromis, zaakceptowany przez reżysera. Autorka definiując swoją metodę opiera się na teorii rekonstrukcji i konserwacji obowiązujących w malarstwie i architekturze. Tu mottem przewodnim jest zasada etyczna funkcjonująca w medycynie – *primum non nocere*. ” Po pierwsze nie szkodzić”. Jej autorem jest Hipokrates.

Przy końcowej ocenie niezwykle brzemienne do rozstrzygnięcia staje się problem autorstwa dzieła. W muzyce - czy jest nim tylko kompozytor ? Czy także wykonawca ? W teatrze – dramatopisarz ? Czy też interpretator, to znaczy reżyser? I również zespół aktorski ? Te trudne dylematy, nade wszystko dotyczą sztuki filmowej. Szczególnie teraz, w obliczu gwałtownych zmian w technologii. Obraz, w znacznej mierze przeniesiono do post produkcji. Jak wcześniej – dźwięk. Obecnie coraz trudniej ustalić, kto jest autorem zdjęć. Operator na planie, czy w równym stopniu autorzy gradingu i efektów specjalnych, którzy poddają materiał wyjściowy takiej modyfikacji, że efekt końcowy jest de facto nowym dziełem. A „materiał” dostarczony do pracowni współczesnych „alchemików” tylko szkicem. Preludium ekranowego efektu. To w podobnym stopniu dotyczy dźwięku. W związku z tym owoce rekonstrukcji zaprezentowane przez kandydatkę, uznaję za oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego. Tym samym za dzieło samoistne. I tak je oceniam.

#### Konkluzja

Stwierdzam, że kandydatka zaprezentowała oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego, wykazała się ogólną wiedzą teoretyczną w dziedzinie sztuk muzycznych – w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej – reżyseria dźwięku, posiada umiejętności prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej, tym samym spełnia warunki określone w ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki z 14 marca 2003 roku (wraz ze zmianami Dz.U. z 2017 r. poz.1789, jak też rozporządzeniu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z 2016 r.), co jednocześnie uzasadnia wniosek Rady Wydziału Reżyserii Dźwięku UMFC w Warszawie o nadanie mgr Dorocie Nowocień stopnia doktora w dziedzinie sztuk muzycznych.

Prof.dr.hab. Jacek Koprowicz