



PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA FILMOWA, TELEWIZYJNA I TEATRALNA
IM. L. SCHILLERA W ŁODZI
WYDZIAŁ OPERATORSKI I REALIZACJI TELEWIZYJNEJ

Studia Doktoranckie

mgr Joanna Chorzępa

Nr albumu: 8826

A Ty słuchasz muzyki czy ją oglądasz?

Sposoby realizacji koncertów

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

dr hab. Dariusza Kamińskiego

Realizacja obrazu filmowego, telewizyjnego i fotografia

Łódź 2025

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data i podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższych uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data i podpis autora pracy

Niniejszą pracę dedykuję mojemu Dziadkowi, Janowi Dobrzańskiemu [],
który wierzył najmocniej w moją działalność artystyczno-naukową.*

Streszczenie

Kwestia przekazu i pośrednictwa w odbiorze dzieła artystycznego oraz refleksja nad tym, jak dzieło zostaje przeniesione z jednego medium do innego, jak zmienia się jego percepcja w zależności od formy prezentacji, towarzyszy nam od czasów najdawniejszych rozważań nad istotą sztuki i komunikacji. Niniejsza praca stanowi efekt mojego wieloletniego zaangażowania w zagadnienie przekazu muzycznego poprzez formy audiowizualne – w szczególności realizacje telewizyjne i filmowe koncertów. Interesuje mnie nie tyle problem utraty „autentyczności” dzieła, ile potencjalne korzyści, jakie może wnieść obecność kolejnego twórcy – realizatora – jako współautora przekazu. Punktem wyjścia mojej analizy są filozoficzne koncepcje przekazu i pośrednictwa w sztuce, które stanowią teoretyczną ramę dla dalszych rozważań. W dalszej części pracy skupiam się na moim własnym doświadczeniu zawodowym w roli realizatora i producenta, podejmując próbę zintegrowania refleksji teoretycznej z praktyką twórczą.

Streszczenie w języku angielskim

The question of how art is transmitted and how its meaning changes when presented through different media has been present in philosophical and artistic discussions for centuries. This paper reflects my long-term interest in the transmission of music through audiovisual formats, especially the television and film production of concerts. I am not focused on what may be lost in this process, but rather on what can be gained when another creative person – the director or producer – becomes part of the artistic communication. The starting point of my analysis is based on philosophical ideas about mediation in art, which provide the theoretical background. I then move on to discuss my own professional experience as a director and producer, trying to combine theory with creative practice.

Słowa kluczowe

streaming, realizator koncertu, realizacje koncertów, dokument muzyczny, muzyk–
artysta, dzieło sztuki, odbiór dzieła, Ingarden, Heidegger

Dziedzina pracy

sztuka: sztuki filmowe i teatralne

Tytuł pracy w języku angielskim

Do you listen to music or do you watch it?

Contemporary Approaches to Concert Presentation.

SPIS TREŚCI

WSTĘP	5
DZIEŁO – ARTYSTA – ODBIORCA. → DZIEŁO – ARTYSTA – REALIZATOR TV – ODBIORCA.	9
MARTIN HEIDEGGER – POCHODZENIE DZIEŁA SZTUKI	9
ROMAN INGARDEN – PRZEKAZ MUZYCZNY WARUNKIEM DO ISTNIENIA DZIEŁA.....	10
MARCEL DUCHAMP – AKT TWÓRCZY	11
JACQUES DERRIDA – ARTYSTA I JEGO WŁASNA PERSPEKTYWA.....	12
POTRZEBA WSPÓŁUCZESTNICTWA.....	13
REALIZACJE TELEWIZYJNE I INTERNETOWE KONCERTÓW MUZYCZNYCH	17
TRADYCJA REALIZACJI KONCERTÓW MUZYCZNYCH.....	17
COVID I JEGO NASTĘPSTWA	19
REALIZACJE NARODOWEGO INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA OD 2015 ROKU DO DZISIAJ.....	28
WŁASNE REALIZACJE	34
REALIZACJE WYKONAŃ MUZYCZNYCH W FILMIE DOKUMENTALNYM	43
<i>FESTIWAL</i> , REŻ. ANNA GAWLITA, TOMASZ WOLSKI	44
<i>PIANOFORTE</i> , REŻ. JAKUB PIĄTEK.....	45
<i>STROICIELE</i> , REŻ. PAWEŁ CHORZĘPA	48
<i>DEBIUTANT</i> , REŻ. BARTOSZ KRUKLIK.....	49
ZAKOŃCZENIE.....	51
BIBLIOGRAFIA.....	53
ŹRÓDŁA INTERNETOWE.....	54
FILMOGRAFIA	55
SPIS RYSUNKÓW.....	55

Wstęp

Przedmiotem niniejszej pracy jest próba analizy współczesnego doświadczenia muzycznego w kontekście audiowizualnym – a więc pytanie, na ile dziś słuchamy muzyki, a na ile ją oglądamy. Refleksja ta zrodziła się na gruncie mojej pracy zawodowej w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina, gdzie przez dłuższy czas uczestniczyłam i wciąż uczestniczę w projektach związanych z digitalizacją, produkcją oraz dystrybucją muzyki klasycznej w formatach streamingu audiowizualnego czy realizacji koncertu na płyty DVD, Blu-ray. Praktyczne zaangażowanie w procesy realizacyjne i koncepcyjne – zarówno poprzez bezpośredni kontakt z artystami, przedstawicielami firm streamingowych, dyrekcją instytucji, jak i z zespołami twórczymi i technicznymi (realizatorami dźwięku, operatorami kamer, mistrzami oświetlenia) – pozwoliło mi dostrzec, jak znacząco zmienia się dzisiejszy model percepcji muzyki.

Współczesny odbiorca coraz częściej nie tylko „słucha”, lecz także „ogląda” muzykę – a więc uczestniczy w doświadczeniu synestetycznym, w którym obraz pełni nie tyle funkcję ilustracyjną, co współtworzącą znaczenie dzieła. Szczególną rolę w tym kontekście pełni estetyzacja przekazu – sposób kadrowania, operowanie światłem, choreografia ujęć – które mogą wzmacniać lub modyfikować odbiór utworu muzycznego. Jako muzyk, realizator dźwięku i muzykolog, a zarazem osoba z praktycznym doświadczeniem pracy nad dokumentem muzycznym, zaczęłam dostrzegać, jak złożonym i wielowarstwowym procesem staje się dziś prezentacja muzyki w mediach audiowizualnych. Oczekiwania wobec takiej formy przekazu nie ograniczają się już wyłącznie do wierności partyturze czy interpretacji wykonawczej, ale obejmują również spójność estetyczną całego obrazu – wrażliwość kadru, rytmikę montażu, harmonię między warstwą dźwiękową a wizualną. Ta ewolucja medium wpływa nie tylko na sposób odbioru, ale i na praktykę wykonawczą, stawiając pytania o nowe formy obecności muzyki w przestrzeni medialnej i o granice między dokumentacją a kreacją artystyczną.

Pierwszy rozdział mojej pracy poświęcony jest analizie relacji pomiędzy trzema zasadniczymi ogniwami procesu komunikacji artystycznej: dziełem muzycznym, jego twórcą lub wykonawcą, oraz odbiorcą – słuchaczem lub widzem. To właśnie między tymi trzema ogniwami rozpięte jest pole napięć, interpretacji, intencji i odbioru, które w kontekście audiowizualnej prezentacji muzyki nabiera szczególnego znaczenia. Współczesne formy uczestnictwa w kulturze muzycznej – zwłaszcza poprzez media cyfrowe – stawiają pytania o to, jak zmienia się rola publiczności, jak przebiega proces

interpretacji i gdzie w tym wszystkim znajduje się „dzieło” jako byt estetyczny. Pierwotny łańcuch jakim jest *dzieło – artysta – odbiorca* zostaje wzbogacony o dodatkowego artystę – realizatora obrazu, który jest kolejnym ogniwem interpretującym już nie samo dzieło, ale też wykonanie artystyczne. Mamy więc nowy do czynienia z nowym łańcuchem przekazu, jakim jest: *dzieło – artysta – realizator – odbiorca*.

Odwołując się do refleksji filozoficznych, w szczególności do koncepcji Martina Heideggera¹ i Romana Ingardena², wskazuję na głębokie zakorzenienie problemu w myśli XX wieku. Dla Heideggera dzieło sztuki nie jest jedynie obiektem estetycznym, ale wydarzeniem prawdy, które ujawnia się w „byciu³”. W tym ujęciu zarówno artysta, jak i odbiorca stają się uczestnikami procesu odsłaniania sensu, a dzieło nie istnieje w oderwaniu od relacji, które je konstytuują. Z kolei Ingarden, analizując dzieło muzyczne jako „byt” intencjonalny, podkreśla jego „niedookreśloność”, która dopiero w akcie wykonania i percepcji zostaje dopełniona. Odbiorca nie jest zatem biernym konsumentem, lecz współtwórcą sensu, choć jego udział bywa niejednoznaczny: może wzbogacać, ale też zniekształcać przekaz⁴.

W tym kontekście pojawia się pytanie o „straty” i „zyski” wynikające z tego dodatkowe ogniwa (realizatora telewizyjnego), z którym mamy do czynienia w formatach medialnych, gdzie fizyczna obecność publiczności zostaje zastąpiona albo wzbogacona kamerą, ekranem, transmisją. Publiczność w tradycyjnym sensie – siedząca w sali koncertowej, dzieląca przestrzeń z wykonawcą – zostaje dziś często wyparta przez widza domowego, konsumującego przekaz audiowizualny za pośrednictwem platform streamingowych. W takiej sytuacji znaczeniu ulega nie tylko warstwa muzyczna, ale też wizualna: scenariusz nagrania (script), reżyseria obrazu, analiza oświetlenia, dobór kamer i ruchów operatorskich zaczynają pełnić funkcję interpretacyjną, nie tylko dokumentacyjną.

Z perspektywy mojej praktyki miałam okazję wielokrotnie obserwować, jak głęboko ingerujemy w przekaz dzieła na poziomie techniczno-estetycznym. Przygotowania do transmisji koncertów obejmowały nie tylko rozmowy z artystami o ich interpretacji muzycznej, ale również szczegółową analizę światła, scenografii, ujęć. Dobór kadru, rodzaj

¹ Martin Heidegger to niemiecki filozof przełomu XIX i XX wieku, zajmujący się tematami z zakresu hermeneutyki (teoria i metoda), fenomenologii (opis i analiza) i egzystencjalizmu (odniesienia do człowieczeństwa-jego istnienia).

² Roman Ingarden to polski filozof XX wieku, zajmujący się tematami z zakresu fenomenologii (opis i analiza), epistemologii (teoria poznania), ontologii (byt) i estetyki (poznanie zmysłowe).

³ M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, w: *Sztuka i Filozofia* 5, 1992, s. 53.

⁴ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, 1973, s. 45-47.

planu, dynamika montażu – wszystko to stawało się formą „drugiego wykonania”, przenosząc dzieło z przestrzeni akustycznej do audiowizualnej. I choć intencją było zachowanie wierności wobec partytury i wykonawcy, nie sposób pominąć faktu, że każda decyzja realizacyjna wpływała na percepcję odbiorcy, a tym samym – na sens dzieła.

Nowe formy odbioru muzyki w środowisku cyfrowym, szczególnie na platformach takich jak YouTube, Facebook, czy Weibo, wprowadzają zupełnie nowy wymiar uczestnictwa, który wykracza poza tradycyjne pojęcie biernego słuchacza. Interakcje w czasie rzeczywistym – komentarze na czacie podczas transmisji, reakcje emotikonowe, oznaczenia, udostępnienia, a nawet „memy” – stają się współczesną formą „reakcji publiczności”, często bardziej dynamiczną, choć mniej zakorzenioną w kontekście wspólnotowego przeżywania sztuki. Tego typu uczestnictwo stawia nowe pytania: czy komentarz w czasie rzeczywistym jest formą recepcji, czy już reinterpretacji? Czy wzmacnia kontakt z dziełem, czy raczej go fragmentaryzuje? Czy obecność wspólnoty cyfrowej rekompensuje brak realnej przestrzeni koncertowej, czy też generuje nowe formy alienacji? W rozdziale pierwszym pracy podejmę próbę odpowiedzi na te pytania, analizując zarówno refleksje teoretyczne z zakresu estetyki i filozofii sztuki, jak i konkretne przykłady z praktyki – w tym reakcje publiczności na koncerty transmitowane przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

Drugi rozdział mojej pracy poświęcony jest przede wszystkim ewolucji praktyki transmitowania koncertów muzycznych – zarówno w kontekście historycznym (telewizja), jak i współczesnym (internet i platformy streamingowe). Punktem wyjścia jest przyjrzenie się początkom transmisji muzyki klasycznej w mediach elektronicznych, począwszy od pierwszych realizacji telewizyjnych w połowie XX wieku, poprzez rozwój technik realizacyjnych i zmianę estetyki obrazu, aż po najnowsze formy prezentacji muzyki w środowisku cyfrowym.

Szczególne uwagę poświęcę przełomowi, jaki dokonał się w czasie pandemii COVID-19, kiedy streaming – wcześniej traktowany przez niektóre środowiska muzyczne jako forma poboczna lub pomocnicza – stał się dominującym kanałem dystrybucji muzyki na żywo. Domowe koncerty transmitowane z prywatnych mieszkań artystów, w tym pianistów, śpiewaków, nie tylko umożliwiły kontynuację działalności artystycznej w czasie globalnego lockdownu, ale też wprowadziły nową estetykę intymności, nieformalności i bezpośredniości kontaktu z odbiorcą.

Trzeci rozdział poświęcam szczegółowej analizie mojego doświadczenia przy realizacji trzech filmów dokumentalnych, których wspólnym mianownikiem jest obecność

muzyki – nie tylko jako tematu, ale przede wszystkim jako materii, która współtworzy narrację, rytm i dramaturgię filmową. Jako producentka i koproducentka uczestniczyłam aktywnie w procesie powstawania trzech tytułów: *Festiwal* w reżyserii Anny Gawlity i Tomasza Wolskiego, *Pianoforte* w reżyserii Jakuba Piątka oraz *Stroiciele* w reżyserii Pawła Chorzępy. Każdy z tych projektów był dla mnie nie tylko wyzwaniem organizacyjnym czy artystycznym, lecz także przestrzenią pogłębionej refleksji nad tym, jak ukazywać muzykę w medium filmowym – wiernie, ale jednocześnie interesująco dla widza.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

DZIEŁO – ARTYSTA – ODBIORCA. → DZIEŁO – ARTYSTA – REALIZATOR TV – ODBIORCA.

W dobie streamingu koncertów muzycznych artysta nie tylko tworzy dzieło (czyli wykonuje muzykę), ale również uczestniczy w jego współczesnym, audiowizualnym „wydarzeniu” – koncert nie jest już wyłącznie aktem muzycznym, lecz także medialnym i wizualnym. Obraz, montaż, scenografia, światło, jakość dźwięku – wszystkie te elementy stają się integralną częścią „dzieła”, które trafia do odbiorców w formie przekazu audiowizualnego. Tym samym dzieło przestaje być czysto muzyczne, a staje się transmedialne – i to ono w znacznym stopniu kształtuje tożsamość artysty we współczesnej przestrzeni kultury.

MARTIN HEIDEGGER – POCHODZENIE DZIEŁA SZTUKI

Martin Heidegger, wybitny niemiecki filozof XX wieku, w swoim eseju *O źródle dzieła sztuki* z 1935 r. napisał *Artysta jest źródłem dzieła. Dzieło jest źródłem artysty*⁵. W refleksji Heideggera kluczowe miejsce zajmuje myśl o wzajemnej relacyjności dzieła i twórcy – nie sposób mówić o jednym bez drugiego, ponieważ oboje powstają i ujawniają się w tym samym wydarzeniu „bycia”. To właśnie dzieło sztuki staje się przestrzenią, w której przedstawia się prawda – nie jako odwzorowanie czy kopia rzeczywistości, lecz jako jej odsłonięcie (aletheia⁶), czyli ujawnienie istoty, wcześniej zakrytej lub niedostępnej. Sztuka w tym ujęciu nie jest wyłącznie twórczym aktem jednostki, lecz ontologicznym zdarzeniem, w którym zbiega się artysta, dzieło i świat. W tym procesie nie do przecenienia jest rola odbiorcy, który – poprzez własny horyzont rozumienia, doświadczenie i wrażliwość – współuczestniczy w ujawnianiu prawdy dzieła. To właśnie w spotkaniu z widzem lub słuchaczem ono żyje i zyskuje swoją aktualność. Istotną rolę odgrywa również materiał sztuki, rozumiany przez Heideggera nie tylko jako fizyczna substancja, ale jako nośnik znaczenia – w przypadku muzyki tym materiałem jest zarówno dźwięk, jak i cisza, w których i poprzez które może się objawić prawda. Takie ujęcie sztuki jako dynamicznego wydarzenia – a nie statycznego obiektu – stanowi fundament dla współczesnych rozważań nad muzyką w kontekście medialnym, zwłaszcza

⁵ M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, tłum. B. Jasiński, Warszawa 2020, s. 7.

⁶ Ibidem, s. 24.

gdy dźwięk i obraz współtworzą nowe formy obecności dzieła w przestrzeni społecznej, jak ma to miejsce w transmisjach koncertów online.

ROMAN INGARDEN – PRZEKAZ MUZYCZNY WARUNKIEM DO ISTNIENIA DZIEŁA

Roman Ingarden, wybitny polski filozof XX wieku, wedle którego dzieło muzyczne jawi się jako złożona, wielopoziomowa struktura ontologiczna, której istnienie i aktualizacja uzależnione są od aktów wykonawczych i recepcyjnych, w swojej pracy⁷ z 1958 r., napisał: *Jak znak jest różny od przedmiotu przezeń oznaczonego, jest i partytura czymś innym od dzieła muzycznego, które jest przez nią wyznaczone.*⁸ Dla Ingardena partytura nie stanowi jeszcze samego dzieła, lecz jest czystym i schematycznym tworzywem, które dopiero poprzez wykonanie zostaje uobecnione w czasie i przestrzeni brzmieniowej⁹. Wykonawca w tym ujęciu pełni rolę pośrednika – jest pierwszym odbiorcą, ale jednocześnie przekazuje dzieło dalej, w stronę publiczności². Co więcej, proces recepcji dzieła przez słuchacza jest w myśli Ingardena procesem warstwowym: rozpoczyna się od czysto zmysłowego odbioru brzmień, przechodzi przez analizę przebiegu muzycznego, aż dochodzi do warstwy emocjonalno-duchowej, w której ujawnia się sens i ekspresja dzieła¹⁰. Centralnym pojęciem w tej ontologii jest niedookreślenie – Ingarden wskazuje, że każde dzieło sztuki zawiera w sobie obszary niepełne, które wymagają dopełnienia przez wykonawcę i odbiorcę. To właśnie w tych miejscach może dojść zarówno do zniekształceń (czyli strat interpretacyjnych), jak i do twórczych reinterpretacji, które pozwalają dziełu żyć w różnych odsłonach. W tym sensie, choć między kompozytorem a słuchaczem istnieją dwa główne miejsca ryzyka – są nimi wykonanie i odbiór dzieła – to jednak nie są one wadą, lecz warunkiem do istnienia dzieła muzycznego. Z perspektywy współczesnych transmisji koncertowych (np. streamingu), te napięcia nabierają nowego znaczenia: kamera, montaż, akustyka czy platforma cyfrowa stają się dodatkowymi ogniwami „interpretacyjnymi”, które mogą zarówno wspierać, jak i zniekształcać przekaz muzyczny – ale także poszerzać jego możliwe formy aktualizacji.

⁷ R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*

⁸ R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, s. 43.

⁹ Ibidem.

¹⁰ M. Popczyk, *Przeżycie estetyczne a struktura dzieła w ujęciu Mikela Dufrenne'a i Romana Ingardena*, w: *Folia Philosophica* 10, Katowice 1992, s. 39.

MARCEL DUCHAMP¹¹ – AKT TWÓRCZY

W swoim przemówieniu *The Creative Act* wygłoszonym w Museum of Modern Art w Nowym Jorku 19 października 1961 r., Marcel Duchamp – wybitny francuski artysta XX wieku zaproponował nowy sposób myślenia o tym, czym jest sztuka i kto naprawdę tworzy dzieło. Zamiast przypisywać całą moc twórczą wyłącznie artyście, Duchamp podkreśla, że dzieło sztuki powstaje w relacji między artystą a odbiorcą: *Akt twórczy nie jest dokonany wyłącznie przez artystę; to widz wprowadza dzieło w kontakt ze światem zewnętrznym, odczytując i interpretując jego wewnętrzne właściwości, a tym samym wnosi swój własny wkład w akt twórczy*¹². Artysta nie działa w próżni – jego intencje nie są wystarczające, by dzieło „zaistniało” jako pełnoprawna forma kulturowa. Uważa, że to dopiero odbiorca – widz, słuchacz, przyszłe pokolenia – dopełniają znaczenie dzieła przez jego odczytanie i interpretację. Duchamp pisze wręcz, że artysta jest jak „medium”¹³, przez które przechodzi proces twórczy, ale nie ma on pełnej kontroli nad tym, jak dzieło zostanie odebrane. Ta wizja podważa mit artysty jako samotnego geniusza i przesuwają akcent na to, co dzieje się pomiędzy dziełem a jego odbiorem. W kontekście muzyki – szczególnie tej transmitowanej online – możemy zauważyć, że akt twórczy nie kończy się na wykonaniu utworu. Transmisja koncertu (np. przez YouTube czy platformy streamingowe) sama w sobie staje się nowym poziomem „tworzenia”: realizator kamery ustawia kadry, montaż ustala rytm, a widz – nawet jeśli słucha sam w domu – nadaje sens doświadczeniu muzycznemu.

Co więcej, Duchamp podkreślił, że to odbiorca ostatecznie decyduje, czym dane dzieło się staje. Odbiór może się różnić w zależności od kontekstu kulturowego, czasu czy medium przekazu – co pokazuje jego własne doświadczenie z obrazem *Akt schodzący po schodach*, który najpierw został odrzucony w Europie, by chwilę później wywołać sensację w Ameryce¹⁴. Duchamp opisuje to jako współczynnik sztuki – różnicę między tym, co artysta chciał powiedzieć, a tym, co naprawdę zostaje odczytane. W odniesieniu do transmisji koncertów, ten współczynnik może się jeszcze bardziej pogłębić: między kompozytorem, wykonawcą, reżyserem transmisji, a ostatecznym odbiorcą pojawia się cały szereg interpretacyjnych „pośredników”. Obraz, dźwięk, miejsce wykonania, miejsce, w którym oglądamy transmisję koncertu, komentarz, a nawet czat widzów – wszystko to

¹¹ Marcel Duchamp, to wybitny francuski malarz, rzeźbiarz XX wieku.

¹² M. Duchamp, *The Creative act*, w: *The essential writing of Marcel Duchamp*, 1975, s. 140.

¹³ Ibidem, s. 138.

¹⁴ C. Tomkins, *Marcel Duchamp: Afternoon Interviews*, Nowy Jork 2013, s. 60-61.

wpływa na to, jak dana muzyka jest doświadczana. Duchampowskie podejście może więc pomóc zrozumieć, że w czasach cyfrowych sztuka jest jeszcze bardziej zależna od relacji i uczestnictwa, a transmisja koncertu nie jest tylko „pokazaniem” muzyki, ale również jej współczesnym „tworzeniem” na nowych zasadach.

JACQUES DERRIDA¹⁵ – ARTYSTA I JEGO WŁASNA PERSPEKTYWA

*W wyobraźni istnienie słowa nie jest zakładane (...).
Tym, co istnieje, nie jest wyobrażony dźwięk słowa albo
wyobrażony napis, lecz ich wyobrażeniowe przedstawienie¹⁶.*

Jacques Derrida, francuski filozof epoki postmodernizmu w swoich tekstach krytykuje uproszczony model komunikacji artystycznej, który sprowadza dzieło do czystego przekazu. Według Derridy takie podejście pomija liczne czynniki, które wpływają na kształt dzieła: zarówno te, które artysta świadomie planuje, jak i ukryte – emocje, kontekst, przypadkowe impulsy. Równie istotne są pytania: które elementy interpretować jako intencjonalne, a które jako nieświadome symptomy wpływów¹⁷? Drugim problemem jest fakt, że artystę ogranicza własna perspektywa – nie ma możliwości obiektywnego osądu swojego dzieła. Zawsze widzi je przez pryzmat swoich intencji (niekoniecznie komunikacyjnych), co komplikuje analizę i utrudnia rozróżnienie świadomego odzwierciedlenia tych intencji od mimowolnych inspiracji i tradycji kulturowej¹⁸.

W kontekście streamingów koncertowych wspomniane dylematy zyskują nowy wymiar. W transmisji telewizyjnej czy internetowej dzieło (realizacja koncertu) nie tworzy już znaczenia tylko w relacji: artysta – dzieło – odbiorca. Pośrednikami stają się tutaj technologia, kamera, platforma czy reżyser montażu. Artysta nie kontroluje w pełni, jak jego wykonanie będzie odbierane – interpretacje widzów kształtowane są cyfrowym interfejsem, komentarzami, algorytmami. Trudno więc mówić o jednoznacznej intencji artysty, a jeszcze trudniej kontrolować przekaz. Zanim jednak dotrzemy do odbiorcy, po drodze napotykamy na mnogość niewidocznych wpływów. W ten sposób streaming koncertu staje się przykładem systemu, w którym komunikacja artystyczna nie jest liniowa ani prosta – lecz złożona, wielowarstwowa i zależna od szeregu czynników, częściowo

¹⁵ Jacques Derrida to wybitny francuski filozof XX wieku, zwolennik dekonstrukcjonizmu.

¹⁶ J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, Warszawa 1997, s. 74.

¹⁷ S. Czekalski, *Dzieło w perspektywie odbiorczej: między historią sztuki, kulturą wizualną i egzystencjalną hermeneutyką*, w: *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, Poznań 2012, s. 28.

¹⁸ Ibidem., s. 29.

nieświadomych, które Derrida określa jako specyficzne paradoksy artystycznej intencjonalności.

POTRZEBA WSPÓŁUCZESTNICTWA

Współuczestnictwo w koncertach muzyki klasycznej, szczególnie tych odbywających się w sali koncertowej, nie sprowadza się wyłącznie do fizycznej obecności. To głęboko zakorzeniona potrzeba bycia razem – z innymi słuchaczami, ale również z samym artystą. Koncert staje się wydarzeniem o niemal rytualnym charakterze – momentem wspólnotowego zanurzenia się w dziele sztuki. Hans-Georg Gadamer¹⁹ pisał o doświadczeniu sztuki jako swoistym „święcie²⁰”, które wymaga nie tylko aktywnego odbiorcy, ale też pewnej wyjątkowości sytuacji, skupienia i oddania. Tę wyjątkowość daje właśnie obecność „tu i teraz” – współobecność ludzi zebranych wokół jednego, niepowtarzalnego aktu wykonawczego. Kolejną kwestią, o której mówi Gadamer i która nabiera wyjątkowego znaczenia w przypadku interpretacji realizatora telewizyjnego jest jego pojęcie „gry”. Według Gadamera, „gra” ma własną dynamikę i zasady, które nie są podporządkowane wyłącznie woli gracza – w pewnym sensie to gra „gra nami”, a nie my nią całkowicie kierujemy. W przypadku sztuki oznacza to, że uczestnik – widz, słuchacz czy wykonawca – zostaje wciągnięty w proces, w którym traci poczucie dystansu i poddaje się rytmowi, strukturze i logice dzieła. Gra jest więc ruchem tam i z powrotem, dialogiem pomiędzy uczestnikami, przestrzenią i samym dziełem²¹.

Przeniesienie koncertów do przestrzeni telewizyjnej czy internetowej – zwłaszcza w okresie pandemii – otworzyło nowe możliwości uczestnictwa, demokratyzując dostęp do wydarzeń muzycznych na niespotykaną wcześniej skalę. Szybko jednak się okazało się, że sama możliwość słuchania nie wystarcza. Z moich obserwacji wynika, że izolacja – nawet ta wypełniona muzyką – nie jest dla odbiorców satysfakcjonująca. Ludzie poszukują interakcji, pragną dzielić się swoimi wrażeniami, komentować, być częścią większej grupy, która przeżywa to samo doświadczenie. Jednym z rozwiązań, który dość mocno i szybko się rozpowszechnił jest możliwość komentowania w czasie rzeczywistym na czacie – budowanie wirtualnej społeczności.

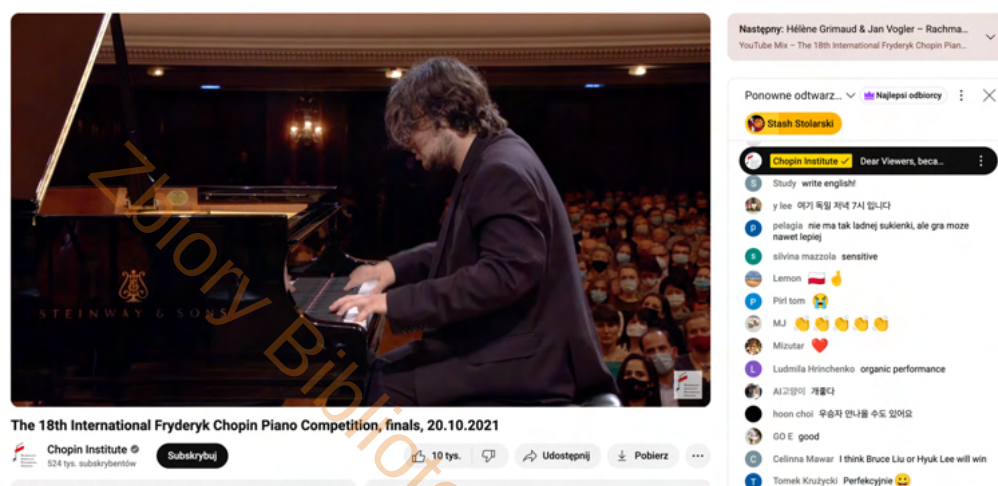
Fenomen ten był wyraźnie zauważalny podczas XVIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w 2021 roku. Transmisje na żywo gromadziły setki tysięcy widzów z całego świata, a czaty na platformie YouTube tętniły życiem. Liczba

¹⁹ Hans-Georg Gadamer to wybitny niemiecki filozof XX wieku, współtwórca hermeneutyki filozoficznej.

²⁰ H.G. Gadamer, *Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993

²¹ Ibidem.

komentarzy była na tyle ogromna, że nie sposób było nadążać za ich treścią i czytać wypowiedzi. Ludzie dzielili się emocjami, porównywali wykonania, analizowali repertuar – w czasie rzeczywistym, razem. Tutaj przykład jednej sesji konkursowej, którą wciąż można odtworzyć z opcją czatu na żywo: https://www.youtube.com/watch?v=9oU9R-Idzl4&list=RD9oU9R-Idzl4&start_radio=1.



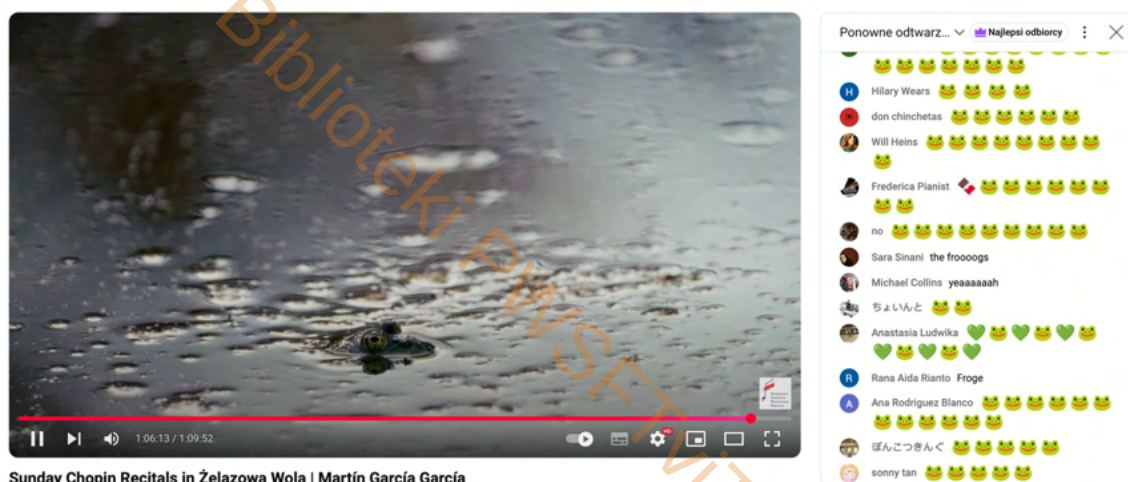
Rys. 1. Zrzut ekranu ze streamingu sesji finałowej XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w dniu 20.10.2025 r.

Podobne zjawisko da się zauważyć w trakcie niedzielnych transmisji recitali z Domu Urodzenia Fryderyka w Żelazowej Woli. Na oficjalnym kanale Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina „Chopin Institute²²” zbudowała się niezwykle aktywna społeczność, która mimo różnic czasowych, kontynentalnych i językowych, tworzy grono „znajomych”, dzielących się swoimi doświadczeniami muzycznymi, spostrzegających nieobecności poszczególnych członków czatu, ale przede wszystkim grupa niezwykle świadoma artystycznie i muzycznie, która uczestniczy w dyskusjach z ogromnym zaangażowaniem [tutaj przykład jednego z koncertu, który, wciąż można odtworzyć z opcją czatu na żywo: <https://www.youtube.com/watch?v=b-qifhiSxZQ&t=1220s>].

²² Jest to oficjalny kanał Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina w mediach społecznościowych, tj. Youtube, Facebook czy Instagram: <https://www.youtube.com/@chopininstitute>.



Rys. 2. Zrzut ekranu ukazujący oczekiwanie publiczności na rozpoczęcie streamingu z niedzielnego recitalu w Domu Urodzenia Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli.



Rys. 3. Zrzut ekranu ilustrujący reakcję publiczności na kadr przedstawiający żabę w stawie ilustrujący muzykę w trakcie streamingu niedzielnego recitalu w Domu Urodzenia Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli.

W przestrzeni tak zorganizowanej percepcji muzyki, komentarz tekstowy może towarzyszyć frazie muzycznej niemal równolegle – stając się nie tylko wyrazem odbioru emocjonalnego, ale też swoistą reinterpretacją dzieła na poziomie społeczno-komunikacyjnym. Komentarze słuchaczy – często wielojęzyczne, spontaniczne, skrótowe – budują coś w rodzaju zbiorowej narracji, która staje się nieodłączną częścią transmisji. Odbiorca zyskuje nie tylko głos, ale i widoczność – jego obecność jest zapisana w samym „ciele” transmisji, w archiwum komentarzy, w algorytmach widoczności. Tym samym staje się on elementem strukturalnym dzieła, nie tylko jego końcowym adresatem.

Taka forma współuczestnictwa – choć zdalna – ma głęboki wymiar wspólnotowy. Co więcej, nie jest to społeczność bierna – przeciwnie, jest to wymagająca publiczność, która wychwyci najmniejszy błąd, doceni subtelność interpretacji, będzie komentować nie tylko wykonania, lecz także sposób realizacji streamingu. To również przestrzeń ważna dla samych artystów, którzy coraz częściej udostępniają nagrania z tych wydarzeń na swoich kanałach społecznościowych, wchodzą w dialog z odbiorcami, reagują na komentarze, dzielą się swoimi refleksjami. Interakcja z publicznością – nawet cyfrowa – staje się integralnym elementem ich obecności w świecie muzyki.

Współczesna potrzeba współuczestnictwa nie ogranicza się więc do fizycznej obecności w sali koncertowej. To przede wszystkim potrzeba wspólnego przeżywania, komunikacji, bycia częścią wydarzenia – niezależnie od formatu, w jakim to doświadczenie się odbywa. Niezmienna pozostaje jednak istota tego zjawiska: pragnienie spotkania – z muzyką, z artystą i z innymi ludźmi. To właśnie w tym punkcie relacja między dziełem, artystą a odbiorcą ukazuje się jako dynamiczna, nieustannie negocjowana i coraz bardziej uwikłana w technologie komunikacyjne. Odbiorca staje się nie tyle końcowym ogniwem przekazu, co jednym z jego aktywnych składników – a tym samym zmienia się sama natura muzyki jako zjawiska społecznego i estetycznego.

REALIZACJE TELEWIZYJNE I INTERNETOWE KONCERTÓW MUZYCZNYCH

TRADYCJA REALIZACJI KONCERTÓW MUZYCZNYCH

Początki transmisji telewizyjnej muzyki klasycznej sięgają roku 1930, kiedy to w Wielkiej Brytanii stacja BBC²³ rozpoczęła eksperymentalne emisje, a od 1936 roku – wraz z uruchomieniem regularnego nadawania – wprowadziła do swojej ramówki koncerty orkiestrowe, fragmenty oper, występy solistów i balet, czyniąc muzykę jednym z kluczowych elementów oferty programowej²⁴.

Już w dniu inauguracji, po krótkiej ceremonii otwarcia, program rozpoczął widowiskiem rewiowym z udziałem artystów reprezentujących różne gatunki – od gwiazdy komedii muzycznej Adèle Dixon, przez amerykański duet śpiewu i tańca Buck and Bubbles, chińskich żonglerów Lai Founs, po nowo utworzoną Orkiestrę Telewizyjną BBC pod dyktando Borisa Peckera. W ciągu dwóch tygodni wyemitowano pierwszy fragment operowy (*Mr Pickwick* Alberta Coates'a), a w następnym roku zaprezentowano telewidzom czternaście oper. Repertuar szybko poszerzono o transmisje baletowe, występy wokalne, instrumentalne, tańce towarzyskie oraz pokazy zespołów rewiowych i kabaretowych²⁵.

W pierwszych latach działalności BBC kładło nacisk na różnorodność gatunkową oraz atrakcyjność wizualną programów. Widzowie mieli okazję oglądać rzadkie występy pianistów jazzowych, takich jak Fats Waller i Art Tatum, a w programie *Starlight* – uznanych wykonawców, m.in. Manuelę del Rio i Sophie Tucker. Lżejsze formy muzyczne funkcjonowały jako motywy przewodnie, przerywniki czy akompaniament w emisjach plansz kontrolnych. W ten sposób od samego początku brytyjska telewizja publiczna traktowała muzykę jako kluczowy element swojej oferty, starając się łączyć walory rozrywkowe z prezentacją szerokiego spektrum wykonawców i stylów muzycznych.

Kolejny istotnym momentem realizacji koncertów muzyki klasycznej były pierwsze transmitowane w Stanach Zjednoczonych koncerty orkiestrowe, które odbyły się 20 marca 1948 roku. Arturo Toscanini zadyrygował wówczas NBC Symphony Orchestra (NBC),

²³ British Broadcasting Corporation to największy brytyjski nadawca radiowy, telewizyjny i internetowy.

²⁴ K. Negus. *Musicians on Television: Visible, Audible and Ignored*. *Journal of the Royal Musical Association*, 131(2), 2006, s. 310–330 [online]. [Dostęp: 10.03.2025]. Dostępny w internecie: <https://doi.org/10.1093/jrma/fkl005>.

²⁵ Ibidem.

a Eugene Ormandy Filadelfijską Orkiestrą (CBS)²⁶. Toscanini, dzięki swojej charyzmie, prezencji scenicznej i wsparciu nowoczesnej technologii, idealnie wpisywał się w wizerunek telewizyjnego artysty i umocnił swoją pozycję medialnej gwiazdy. Ormandy natomiast nie miał tak silnego kapitału kulturowego, a jego występ oceniono jako mniej dopracowany. Mimo tych różnic, obaj dyrygenci dostrzegli w telewizji narzędzie służące popularyzacji muzyki i podnoszeniu poziomu kultury. Josseph Horowitz²⁷ powołując się na Theodora Adorno²⁸ i jego określenie „Celebrity conductor²⁹” uważał, że Arturo Toscanini stał się obiektem niespotykanego dotąd kultu jako dyrygent muzyki klasycznej w Stanach Zjednoczonych. Analizuje mechanizmy kulturowe i komercyjne, które sprzyjały powstaniu „kultu Toscaniniego” oraz wykreowały nową publiczność dla muzyki klasycznej³⁰.

Poza wieloma streamingami muzyki klasycznej realizowanymi od lat 80-tych na całym świecie przez najważniejsze telewizje i ośrodki kultury, tj. BBC – „The Proms”, Carnegie Hall, Berliner Philharmoniker, Metropolitan Opera, chciałabym wyszczególnić jedną instytucję, która zdaje mi się być jedną z najbardziej rozpoznawalnych realizacji telewizyjnych koncertu – Koncert Noworoczny Filharmoników Wiedeńskich. Organizowany od 1 stycznia 1941 roku w Złotej Sali Musikverein, jest jednym z najbardziej popularnych wydarzeń w światowej kulturze muzycznej. Jego geneza sięga 31 grudnia 1939 roku, kiedy Clemens Krauss poprowadził pierwszy koncert poświęcony twórczości rodziny Straussów³¹. Wydarzenie szybko przekształciło się w noworoczną tradycję, przetrwało okres II wojny światowej i stopniowo zyskało rangę międzynarodową. Fenomen tego koncertu opiera się na unikalnym połączeniu repertuaru, prestiżu miejsca i perfekcji wykonawczej. Program zdominowany przez walce, polki i marsze Johanna Straussa syna, jego ojca oraz innych kompozytorów związanych z XIX-wiecznym Wiedniem, łączy lekkość formy z wysokim poziomem artystycznym. Oprawa

²⁶ J. Deaville, *Toscanini, Ormandy, and the First Televised Orchestra Concert(s)* w: *The Networks and the Broadcasting of Musical Celebrity*, w: Ch. Baade, J. A. Deaville (ed), *Music and the Broadcast Experience: Performance, Production, and Audiences*, Oxford 2016.

²⁷ Joseph Horowitz to jeden z najwybitniejszych amerykańskich historyków kultury.

²⁸ Theodor Adorno to XX w. niemiecki filozof, socjolog, kompozytor.

²⁹ Tłumaczenie: dyrygent – celebryta.

³⁰ R.W. Witkin, *Adorno on Poular Culture*, Nowy York 2003, s. 58.

³¹ A. Szczepańska, *Koncert Filharmoników Wiedeńskich. Skąd pochodzi tradycja noworocznego koncertu?*, portal DoRzeczy.pl [online]. [Dostęp: 12.03.2025]. Dostępny w internecie: <https://historia.dorzeczy.pl/historia-wspolczesna/673774/koncert-filharmonikow-wiedenskich-skad-pochodzi-tradycja-noworocznego-koncertu.html>.

architektoniczna Musikverein oraz perfekcyjna akustyka sali nadają wydarzeniu dodatkową wartość symboliczną.

Od 1959 roku koncert jest transmitowany w telewizji, a obecnie dociera do widzów w ponad 90 krajach. Realizacje telewizyjne, łączące obrazy z sali koncertowej ze specjalnie przygotowanymi sekwencjami tanecznymi w zabytkowych przestrzeniach Wiednia, czynią z koncertu wydarzenie audiowizualne, w którym aspekt wizualny jest równoważny z muzycznym. Zapraszani co roku dyrygenci światowej sławy nadają każdej edycji indywidualny charakter, zachowując jednocześnie ciągłość tradycji³².

Koncert Noworoczny Filharmoników Wiedeńskich funkcjonuje dziś nie tylko jako wydarzenie artystyczne, lecz także jako globalny symbol kultury austriackiej, skutecznie łączący tradycję z nowoczesnymi strategiami medialnymi i marketingowymi.

Lata 90-te przyniosły pierwsze refleksje na temat wierności i sposobu realizacji muzyki klasycznej. Nicholas Cook, wybitny brytyjski muzykolog w swoim dziele *Music, Imagination and Culture*³³ już w 1990 roku zwrócił uwagę, że odbiór muzyki w transmisjach telewizyjnych może być znacząco zakłócony przez zbyt nachalny sposób montażu obrazu. Jako przykład podaje sytuację, w której montażysta ilustruje dialog instrumentalny poprzez natychmiastowe, duże zbliżenia kolejnych muzyków – na przykład oboisty i klawecisty wymieniających krótkie motywy. Tego rodzaju zabieg wizualny, choć zgodny z logiką obrazu, może w praktyce rozbijać ciągłość doświadczenia muzycznego. Wynika to z faktu, że widz zostaje w pewien sposób zmuszony do odczuwania nienaturalnej, narzuconej bliskości wykonawców, co odciąga uwagę od samego brzmienia i wewnętrznej struktury utworu.

COVID I JEGO NASTĘPSTWA

Pandemia COVID-19 istotnie przeobraziła mechanizmy konsumpcji treści muzycznych, w tym muzyki klasycznej, przyspieszając proces cyfryzacji i wymuszając adaptację nowych form komunikacji artystów z publicznością. W początkowej fazie lockdownu globalny streaming audio odnotował wyraźny spadek liczby odtworzeń, co w warunkach branży muzycznej stanowi zjawisko relatywnie rzadkie. O ile segment

³² *Koncert noworoczny filharmoników wiedeńskich*, dostęp: <https://www.wien.info/pl/sztuka-kultura/muzyka-i-scena/koncert-noworoczny-filharmonikow-wiedeńskich-354164>.

³³ P. Kivy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50(1) recenzja *Music, Imagination and Culture* N. Cooka, Nowy Jork, s. 76–79 [online]. [Dostęp: 10.05.2025]. Dostępny w internecie: <https://doi.org/10.2307/431076>.

muzyki popularnej zdołał stosunkowo szybko zrekompensować te straty dzięki intensywnemu wykorzystaniu mediów społecznościowych, o tyle środowisko muzyki klasycznej zostało zmuszone do implementacji innowacyjnych strategii dystrybucji treści w środowisku cyfrowym. W konsekwencji transmisje na żywo oraz publikacje archiwalnych nagrań wideo stały się kluczowym narzędziem utrzymania kontaktu z odbiorcami oraz podtrzymania ciągłości działalności artystycznej instytucji i solistów³⁴.

Platformy streamingowe, zarówno ogólnodostępne (np. YouTube), jak i wyspecjalizowane serwisy dedykowane muzyce poważnej, odegrały istotną rolę w procesie repozycjonowania koncertu klasycznego jako produktu cyfrowego. Dzięki nim orkiestry, zespoły kameralne i festiwale muzyczne uzyskały możliwość dotarcia do odbiorców globalnych, często wykraczających poza tradycyjną publiczność sal koncertowych. Istotnym elementem tego procesu jest rosnące znaczenie analityki danych udostępnianej przez platformy, która umożliwia segmentację widowni według kryteriów geograficznych i demograficznych.

Transmisje na żywo przestały pełnić wyłącznie funkcję substytutu tradycyjnych koncertów, stając się samodzielnym kanałem dystrybucji treści artystycznych oraz narzędziem intensyfikacji interakcji z odbiorcami. Zjawisko to obejmuje nie tylko prezentację repertuaru, lecz również elementy o charakterze edukacyjnym, interaktywne sesje pytań i odpowiedzi czy prezentacje procesu twórczego. W ten sposób pandemia przyczyniła się do redefinicji roli streamingu w muzyce klasycznej, umacniając jego pozycję jako integralnego komponentu współczesnej praktyki wykonawczej i strategii instytucji kultury w środowisku post pandemicznym.

W Polsce streamingi koncertów w trakcie pandemii były organizowane przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Wspomniane wcześniej niedzielne transmisje recitali z Domu Urodzenia Fryderyka Chopina miały właśnie z tego powodu swoją premierę i cieszą się popularnością do dzisiaj. Dodatkowo wszystkie duże instytucje muzyczne tj. Filharmonia Narodowa w Warszawie, NOSPR w Katowicach, Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu, Filharmonia Szczecińska i inne sale koncertowe realizowały swój program online, by nie tylko udostępnić zaplanowane wcześniej koncerty, ale umożliwić prezentacje muzyczne artystom, którzy stracili możliwość koncertowania

³⁴ K. W. Grant, *The Future Of Music Streaming: How COVID-19 Has Amplified Emerging Forms Of Music Consumption*, w: Forbes, Maj 16, 2020, [dostęp: 12.03.2025] <https://www.forbes.com/sites/kristinwestcottgrant/2020/05/16/the-future-of-music-streaming-how-covid-19-has-amplified-emerging-forms-of-music-consumption/>

publicznego oraz międzynarodowych tras koncertowych. Pandemia COVID była również momentem, w którym zamknięcie granic przymusiło i zachęciło jednocześnie do promocji lokalnych artystów, dzięki czemu mniej znani twórcy mieli szansę się zaprezentować, a wybitni artyści, którzy nie są tak często dostępni w kraju zagościli na scenie krajowej, albo właśnie internetowej z powszechną dostępnością. Jednym z takich przypadków były koncerty Jakuba Józefa Orlńskiego – wybitnego polskiego kontratenora śpiewającego w owym czasie w Metropolitan Opera w Nowym Yorku, a także Aleksandra Dębicza – uznanego polskiego pianisty, uczestnika Konkursu Chopinowskiego.



Rys. 4. Kadr z transmisji koncertu domowego Jakuba Józefa Orlńskiego i Aleksandra Dębicza, zrealizowany w trakcie pandemii.

Z jednej strony do skraju możliwości została przesunięta granica jakości przekazu audiowizualnego: artyści samodzielnie streamingujący swoje prezentacje artystyczne w domu, zazwyczaj na telefonie, nie przejmowali się narracją, jakością obrazu. Zależało im na estetycznym ujęciu z dobrym jakościowo dźwiękiem. Z drugiej strony publiczne instytucje i prywatne organizacje rozwijały swoje możliwości kreacyjne, mając czas na samodoskonalenie się i wyrabianie indywidualnego stylu, który właśnie do nich przyciągnie pożądaną widownię.

W 2020 roku Belgijscy naukowcy przeprowadzili trzy eksperymentalne transmisje koncertów na żywo, aby zbadać, jak różne aspekty – poczucie wpływu wyboru (agency),

obecność fizyczna (presence) oraz kontekst społeczny – wpływają na poczucie więzi społecznej (social connectedness) między słuchaczami, artystami oraz innymi odbiorcami. 83 uczestników wzięło udział w serii koncertów online, które różniły się formatem. Dane poddano analizie metodą hierarchicznego modelowania Bayesowskiego³⁵, aby ocenić wpływ testowanych czynników na odczucia związane ze społecznym połączeniem³⁶

Wyniki eksperymentów wykazały, że podczas koncertu pierwszego, związanego z wpływem wyboru, uczestnikom umożliwiono głosowanie na utwór finałowy, jednak samo głosowanie nie zwiększyło poczucia wpływu. Natomiast jeśli finalistą wykonywał utwór preferowany przez uczestników – niezależnie od faktu, że mogli głosować – to odczuwali oni silniejszą więź z artystą. W przypadku koncertu drugiego, skupiającego się na obecności fizycznej, uczestnicy korzystający z zestawów VR do transmisji odczuli silniejsze wrażenie obecności fizycznej oraz większą więź z artystą w porównaniu do odbiorców tradycyjnego streamingu na YouTube. Natomiast podczas koncertu trzeciego, obejmującego kontekst społeczny poprzez transmisję na platformie Zoom, poczucie obecności społecznej (social presence) było wyższe, ale paradoksalnie skutkowało ono niższym poczuciem więzi z artystą w porównaniu do standardowego livestreamu na YouTube. Wpływ pandemii na więź społeczną wskazuje, że uczestnicy, którzy doświadczyli silnego negatywnego wpływu pandemii, na przykład odczuwali samotność, wykazywali większe poczucie więzi z artystą podczas transmisji – być może dlatego, że odbiorcy zaspokajali swoje potrzeby społeczne poprzez tzw. interakcje paraspołeczne. Wnioski ogólne sugerują, że obecność fizyczna, czyli fizyczne „bycie tam”, sprzyja więzi zarówno z artystą, jak i z innymi uczestnikami. Z kolei obecność społeczna, czyli świadomość innych uczestników, wspiera więź przede wszystkim z publicznością, a niekoniecznie z artystą. Zmniejszenie poczucia samotności i izolacji korelowało z wyższym poziomem poczucia sprawczości, obecności i więzi z publicznością. Pod względem naukowym, można wywnioskować, że transmisje na żywo nie tylko pełnią funkcję rozrywkową, lecz mogą odgrywać istotną rolę terapeutyczną i społeczną. Wyniki

³⁵ Wnioskowanie bayesowskie jest podejściem stosowanym w statystyce do wyciągania wniosków na podstawie danych. Nazwa tej metody pochodzi od Thomasa Bayesa – brytyjskiego matematyka i duchownego, który w XVIII wieku opracował podstawy teorii prawdopodobieństwa bayesowskiego. Polega ono na analizie informacji w taki sposób, by ocenić prawdopodobieństwo wystąpienia określonych zdarzeń, uwzględniając zarówno zgromadzone dowody, jak i wcześniejszą wiedzę lub założenia, Natalia Afek, *Wnioskowanie bayesowskie*, [dostęp: 13.08.2025; 22:23: <https://predictivesolutions.pl/wnioskowanie-bayesowskie>].

³⁶ K. E. Onderdijk, D. Swarbrick, B.V. Kerrebroeck, M. Mantei, J.K. Vuoskoski, P.-J. Maes, M. Leman, *The Role of COVID-19, Agency, Presence, and Social Context in Facilitating Social Connectedness*, w: *Front Psychol.* 2021 Maj 24.

zespołu sugerują, że aby zwiększyć poczucie wspólnoty i zmniejszyć skutki izolacji, szczególnie w momentach kryzysowych, organizatorzy powinni stymulować poczucie „bycia razem”, na przykład poprzez techniki immersyjne takie jak VR, wspierać interakcje społeczne między widzami. Trzeba to jednak robić umiejętnie, aby nie osłabiać więzi z artystą, a także pamiętać, że możliwość wpływu, czyli agencyjność, ma znaczenie, ale jej skuteczność zależy od tego, czy uczestnik faktycznie doświadczy realizacji swojego wyboru, na przykład przez wykonanie preferowanego utworu³⁷.

W kwietniu 2019 roku w ramach projektu badawczego: *A ty słuchasz muzyki. Czy ją oglądasz?* zarejestrowałam utwór *Quasimodo* Zbigniewa Seiferta wykonany przez jeden z najwybitniejszych kwartetów smyczkowych na świecie – Atom String Quartet.



Rys. 5a. Realizacja utworu *Quasimodo* Z. Seiferta w wykonaniu Atom String Quartet w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi.

Dzieło zostało zrealizowane wg. założonych wcześniej pięciu sposobów realizacji:

- 1) Realizacja obrazu definiuje percepcję dźwięku oraz odbiór dzieła.
Nagranie utworu z wykorzystaniem jednej kamery w planie ogólnym (dźwięk ambisoniczny).
- 2) Realizacja obrazu nie definiuje percepcji dźwięku oraz odbioru dzieła.
Nagranie utworu z wykorzystaniem jednej kamery np.: w planie ogólnym
- 3) Nagranie utworu za pomocą 3 kamer (dwie kamery skierowane są na poszczególnych muzyków, trzecia kamera pokazuje plan ogólny).

³⁷ Ibidem.

- 4) Nagranie utworu za pomocą pięciu kamer.
- 5) Nagranie utworu za pomocą kamery 360°.

Moim założeniem projektowym było celowe zaciemnienie przestrzeni w celu wykreowania atmosfery intymności koncertowej. Oświetlenie, pełniło podwójną funkcję: stanowiło integralny element scenografii, a jednocześnie pozostawało osadzone w realiach przestrzeni – jako obiekt potencjalnie występujący w rzeczywistości przedstawionej. Koncepcja ustawień kamer oraz metodologia realizacyjna zostały wypracowane w ścisłej współpracy z promotorem projektu, dr hab. Dariuszem Kamińskim. W procesie realizacji wykorzystano zaplecze techniczne uczelni oraz doświadczenie zespołu realizatorskiego, co umożliwiło przygotowanie kilku wariantów inscenizacyjnych. Dzięki temu możliwe było płynne modyfikowanie konfiguracji przestrzenno-wizualnych oraz skuteczne eliminowanie niepożądanych luk kompozycyjnych w obrębie kadru. Rejestracja obrazu została przeprowadzona z użyciem szerokokątnych obiektywów marki Canon oraz kamery VR KanDao, co umożliwiło uzyskanie immersyjnego charakteru ujęć.

Do współpracy w zakresie warstwy audialnej zaprosiłam Przemysława Danowskiego – ówczesnego doktoranta Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, specjalizujący się w technologii dźwięku przestrzennego. Oprócz klasycznej rejestracji dźwięku za pomocą mikrofonów stereofonicznych oraz osobistych mikrofonów marki DPA przywiezionych przez artystów, zastosowano również mikrofon ambisoniczny ZYLIA Pro, co pozwoliło na uchwycenie trójwymiarowego obrazu akustycznego przestrzeni.

Dwie pierwsze realizacje miały charakter eksperymentów wstępnych, opartych na rejestracji statycznego planu ogólnego z jednoczesnym zastosowaniem standardowej pary mikrofonów stereofonicznych oraz dodatkowo mikrofonu ambisonicznego. Celem tego etapu było odtworzenie konwencjonalnego modelu percepcji charakterystycznego dla tradycyjnych wydarzeń koncertowych – zbliżenie doświadczenia audiowizualnego do tego, jakie odbiorca uzyskuje, uczestnicząc w koncercie na żywo. Zarejestrowany obraz prezentował perspektywę widza znajdującego się na widowni, natomiast dźwięk – dzięki połączeniu techniki stereofonicznej i ambisonicznej – odwzorowywał przestrzenną charakterystykę brzmienia odbieraną przez ludzkie ucho w rzeczywistych warunkach akustycznych sali koncertowej.

Kolejne dwie realizacje miały na celu odwzorowanie konwencjonalnego modelu realizacji telewizyjnej koncertów muzycznych. Eksperymentowanie z różnymi konfiguracjami kamer oraz wariantami kadrowania umożliwiło analizę wpływu środków realizacyjnych na sposób prezentacji artystycznej interpretacji wykonawców. Zastosowane rozwiązania pozwoliły na stopniowanie poziomu artystycznej ingerencji w rejestrację materiału – od ujęć bardziej dokumentalnych po kompozycje kadrów wzmacniające ekspresję i intencje wykonawcze artystów (np. spojrzenia w obiektyw). Tym samym możliwe było prześledzenie, w jakim zakresie środki realizacyjne mogą wpływać na odbiór emocjonalny i narracyjny utworu muzycznego w medium audiowizualnym.



Rys. 5b. Realizacja utworu *Quasimodo* Z. Seiferta w wykonaniu Atom String Quartet w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi.



Rys. 5c. Realizacja utworu *Quasimodo* Z. Seiferta w wykonaniu Atom String Quartet w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi.

Trzeci eksperyment zakładał rejestrację przy użyciu kamery VR oraz dźwięku ambisonicznego, co miało na celu stworzenie immersyjnego doświadczenia audiowizualnego, umożliwiającego odbiorcy „zanurzenie się” w centrum wydarzenia artystycznego. Korzystając z playera Youtube albo przeglądarki Google Chrome pod linkiem: <https://youtube.com/shorts/rieIXfjRark> można zobaczyć i usłyszeć efekt pracy. Intencją było maksymalne zbliżenie percepcyjne widza do wykonawcy – zarówno pod względem wizualnym, jak i akustycznym – tak, aby mógł on odnieść wrażenie fizycznej obecności w przestrzeni wykonawczej, tuż obok artysty. W praktyce jednak okazało się, że tak silna intensyfikacja doświadczenia skutkowałą odczuciem klaustrofobii i dyskomfortu przestrzennego. Bliskość rejestrowanej obecności artysty, przy jednoczesnym braku fizycznej interakcji czy możliwości naturalnego dystansu, wytwarzała napięcie pomiędzy immersją a percepcyjnym przeciążeniem. Eksperyment ten unaoczniał ograniczenia pełnej immersji w kontekście odbioru muzyki klasycznej i konieczność wyważenia relacji między widzem a wykonawcą w środowisku wirtualnym.

W ramach dwudniowej rejestracji, w której uczestniczyli również studenci II roku Realizacji Telewizyjnej, udało się stworzyć pięć audiowizualnych wersji tego samego utworu. Projekt ten pozwolił mi zdobyć doświadczenie w realizacjach wielokamerowych oraz zwrócić uwagę na trudności z jakimi wiąże się rejestracja muzyki kameralnej (mała ilość muzyków w stałym położeniu), trudności związane z utrwalaniem koncertów w czasie rzeczywistym oraz trudności i szanse związane z nowymi technologiami.

W przeciwieństwie do wyników badań przeprowadzonych przez naukowców w Belgii, które wskazywały na większe zaangażowanie widza podczas doświadczenia VR w porównaniu z wielokamerową realizacją koncertu, w moim własnym doświadczeniu nie zaobserwowałam takiego efektu. Nawet ograniczenie liczby śladów kamerowych, które mogą sugerować mniejszą dynamikę wizualną, stanowią niezwykle angażującą formę przedstawienia koncertu, szczególnie gdy sposób kadrowania oraz narracyjny zamysł są starannie przemyślane. Dobrze zaprojektowana rejestracja, z umiejętnym operowaniem perspektyw i narracji wizualnej, może silnie zaangażować widza, wykraczając poza estetyczny aspekt wizualny i ciekawie ukazując interpretację muzyczną, czy to wierną partyturze, interpretacji artysty, czy też wykreowaną w sposób artystyczny. Ostatecznie, skuteczność angażowania widza nie zależy wyłącznie od technologii, ale także od jakości narracji wizualnej, pomysłu na montaż oraz kreatywnego przemyślenia sposobu prezentacji muzyki, które mogą w równie dużym stopniu wpływać na poziom emocjonalnego oddziaływania.

W kontekście przekazu transmisji XVIII Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego, który odbywał się w czasie pandemii, dostępność kanałów przekazu odgrywała kluczową rolę w umożliwieniu szerokiego dotarcia do odbiorców na całym świecie. Konkurs był dostępny za pośrednictwem wielu platform, takich jak strona internetowa Chopin2020.pl, aplikacja mobilna Chopin Competition na smartfony i SmartTv, kanał YouTube Chopin Institute, chińska platforma społecznościowa Weibo, a także poprzez tradycyjne media, w tym telewizję w TVP Kultura oraz radio w Programie 2 Polskiego Radia i Radia Chopin. Wszystkie kanały transmitowały sesje przesłuchań, obejmujące niemal 2000 interpretacji dzieł Fryderyka Chopina, po raz pierwszy w historii w jakości 4K, co podkreślało zaawansowanie techniczne wydarzenia. W szczególności materiał zamieszczony na kanale YouTube Instytutu Chopina odnotował rekordowe zasięgi, wyświetlając się ponad 37 milionów razy, co odpowiada niemal 8 milionom godzin oglądania i stanowiły ponad cztery razy więcej

niż podczas wcześniejszej edycji konkursu. Społeczność międzynarodowa była zaangażowana poprzez komentarze i aktywność na platformach społecznościowych, takich jak Facebook czy Instagram, a największy odzew wywołał finałowy występ Kyohei'a Sority, który odnotował ponad 4,8 miliona wyświetleń. W sumie, transmisje na Weibo w Chinach osiągnęły zasięg 4,5 miliona widzów, a oglądalność na żywo przekraczała 62 000 osób³⁸. Podsumowując te statystyki, można stwierdzić, że pandemia COVID-19 wymusiła na organizatorach korzystanie z różnorodnych kanałów cyfrowych, co pozwoliło na szerokie społeczne zaangażowanie, niemalże wyłącznie w formie zdalnej, a tym samym wyznaczyło nową jakość w dostępności i popularności tego prestiżowego konkursu.

REALIZACJE NARODOWEGO INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA OD 2015 ROKU DO DZISIAJ

Przedmiotem niniejszej analizy są streamingi oraz realizacje telewizyjne koncertów organizowanych przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w okresie od 2015 roku do 2025 roku, co wynika z dwóch istotnych przesłanek. Po pierwsze, rok ten stanowi moment objęcia przeze mnie funkcji odpowiedzialnej za koordynację oraz nadzór nad tego rodzaju przedsięwzięciami, co umożliwiło bezpośredni wpływ na kształtowanie strategii transmisyjnych oraz standardów realizacyjnych. Po drugie, w 2015 roku zainicjowano streaming Konkursu Chopinowskiego w skali dotychczas niespotykanej w działalności Instytutu, co spotkało się z wyjątkowo pozytywnym odbiorem publiczności krajowej i międzynarodowej.

XVII edycja Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w 2015 roku stanowiła przełomowy moment w zakresie skali i formy transmisji wydarzeń muzyki klasycznej, łącząc nowoczesne kanały komunikacji z wysokim poziomem zaangażowania społecznego. Po raz pierwszy w historii Konkursu zastosowano tak rozbudowaną strategię dystrybucji multimedialnej, obejmującą zarówno tradycyjne media (telewizję i radio publiczne), jak i internetowe platformy streamingowe oraz media społecznościowe. Integracja przekazu w wielu kanałach – od dedykowanych stron internetowych, aplikacji mobilnych i Smart TV, poprzez

³⁸ Instytutu Monitorowania Mediów i „PRESS-SERVICE Monitoring Mediów, *XVIII Konkurs Chopinowski z milionowym dotarciem i AVE w mediach*, 25.10.2025 [online]. [Dostęp: 10.03.2025], Dostępny w internecie: <https://www.imm.com.pl/baza-wiedzy/aktualnosci/xviii-konkurs-chopinowski-z-milionowym-dotarciem-i-ave-w-mediach/>.

transmisje na YouTube, po interaktywne relacje w serwisach społecznościowych – doprowadziła do bezprecedensowego zasięgu, sięgającego ponad 31 milionów odbiorców na całym świecie. Dane empiryczne wskazują, że wydarzenie to przyciągnęło nie tylko dotychczasowych miłośników muzyki klasycznej, lecz również znaczną grupę osób spoza stałej publiczności tego gatunku, co potwierdza wysoki potencjał streamingu w poszerzaniu kręgu odbiorców sztuki wysokiej. Jednocześnie analizy opinii publicznej (CBOS, IMM, „PRESS-SERVICE”) ujawniły wysoki poziom akceptacji społecznej dla muzyki poważnej oraz zjawisko kumulacji energii społecznej wokół wspólnego przeżywania wartości zawartych w muzyce. Sukces frekwencyjny i medialny tej edycji Konkursu obalił stereotyp o niszowym charakterze muzyki klasycznej, dowodząc, że odpowiednio zaprojektowane i technologicznie wspierane transmisje mogą stać się katalizatorem szerokiego zainteresowania oraz intensywnego uczestnictwa społecznego w wydarzeniach artystycznych. Z danych CBOS wynika, że w mediach przebieg Konkursu śledziło 29% Polaków. Gdyby wszyscy słuchacze aktywni w październiku 2015 jednolicie głosowali w wyborach parlamentarnych, zdobyliby bezwzględną większość w polskim parlamencie³⁹.

Eliminacje do XVII edycji Konkursu, które odbyły się w kwietniu i podczas których 160 uczestników zaprezentowało swoje umiejętności w Sali Kameralnej, zostały zrealizowane we współpracy Akademii Filmu i Telewizji (AFiT) oraz zespołu Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina (NIFC). Natomiast październikowe przesłuchania zostały podjęte przez Telewizję Polską, a NIFC i AFiT przechwytywał sygnał, nadając mu wymiar międzynarodowy i pełniąc rolę zarówno wydawcy, jak i producenta studia konkursowego. Studio to wzbogacało sesje przesłuchań o komentarze dotyczące wykonan oraz uzupełnienia merytoryczne, nadając całości formę nie tylko artystycznego wydarzenia, lecz także platformy edukacyjnej i informacyjnej.

Sukces tego projektu stał się impulsem do systematycznej intensyfikacji działań w zakresie transmisji internetowych i telewizyjnych, a także do prowadzenia ich z większą świadomością możliwości promocyjnych, edukacyjnych i artystycznych, jakie niesie profesjonalna dystrybucja wydarzeń muzycznych w przestrzeni cyfrowej.

³⁹ Ibidem.

W ramach niniejszej pracy zasadniczy punkt ciężkości został położony na analizę i omówienie warstwy artystycznej w produkcjach audiowizualnych koncertów i wykonach muzycznych, ze szczególnym uwzględnieniem transmisji internetowych i telewizyjnych. Choć wskaźniki zasięgu, mierzonych zarówno liczbą odbiorców, jak i geograficzną dystrybucją przekazu, pozostają istotnym narzędziem oceny skuteczności działań popularyzatorskich – umożliwiają bowiem dotarcie do szerokiego grona odbiorców oraz kształtowanie ich zainteresowania muzyką klasyczną, kulturą wysoką i wrażliwością estetyczną – to jednak w niniejszym opracowaniu centralne znaczenie przypisuję sferze kreatywnej realizacji audiowizualnej. Rozumiem ją jako autonomiczny, choć ściśle sprzężony z wykonaniem muzycznym, komponent interpretacyjny, obejmujący m.in. dobór kadrów, kompozycję ujęć, strategię montażu oraz narrację wizualną, które pełnią funkcję swoistego „trzeciego ogniwa” w procesie komunikacji artystycznej pomiędzy twórcą a odbiorcą. Wspomniany wyżej Konkurs Chopinowski był jedynie przyczynkiem dla ambicji, które posiadałam jako kierowniczka Biura Audiowizualnego NIFC. Chciałam mieć większy wpływ na kreacje realizatorskie i dobór środków dla wiarygodnej, ale też twórczej realizacji telewizyjnej/internetowej koncertów.

Już na etapie planowania transmisji istotne było dla mnie, aby w proces przygotowawczy angażować osoby posiadające formalne wykształcenie muzyczne – nie tylko autora – score readera, który na bieżąco odczytywał nuty i informował kiedy pojawi się ważny temat muzyczny, kto go zagra, która ręka, lecz także realizatorów obrazu i operatorów kamer. Takie podejście wynikało z przekonania, że w obrazie – podobnie jak w muzyce – obecny jest rytm, fraza i melodia, które wymagają świadomej interpretacji i adekwatnych środków technicznych. Proces ten był szczególnie złożony w przypadku festiwalu „Chopin i Jego Europa⁴⁰”, obejmującego różnorodne formy wykonawcze: od recitali solowych, przez koncerty kameralne i symfoniczne, aż po przedstawienia operowe. Każdy projekt wymagał uprzedniego, pogłębionego studium partytury, jej rozpisania na frazy i tematy muzyczne, identyfikacji kluczowych instrumentów oraz punktów kulminacyjnych narracji muzycznej, a także analizy ekspresji zespołu, orkiestry czy indywidualnego wykonawcy.

⁴⁰ Międzynarodowy festiwal muzyczny organizowany na przełomie sierpnia i września w Warszawie przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

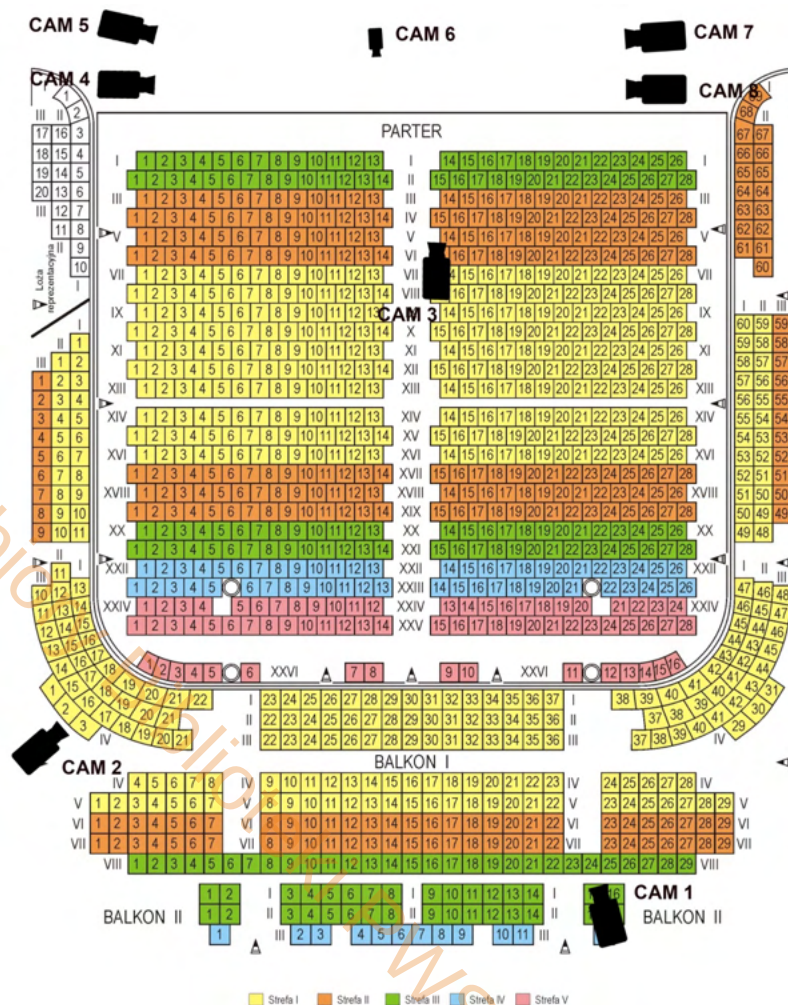
Dopiero po takim przygotowaniu możliwe było podjęcie decyzji o liczbie i rozmieszczeniu kamer, wyborze obiektywów, konfiguracji oświetlenia oraz o sposobach uchwycenia dramaturgii wykonania. Niejednokrotnie proces ten napotykał ograniczenia przestrzenne (np. związane z układem sali i sprzedażą biletów), techniczne (brak dostępu do optymalnych stanowisk realizacyjnych) czy finansowe (niemożność wynajęcia najlepszego sprzętu). Kluczowym etapem przygotowań była obecność zespołu realizacyjnego na próbach, co umożliwiało nie tylko optymalizację ustawień technicznych, lecz także bezpośrednie poznanie intencji interpretacyjnych artysty. Na przykład, w przypadku koncertów Kevina Kennera⁴¹ konieczne było wprowadzanie istotnych modyfikacji w rozmieszczeniu kamer, które mogłyby zakłócać skupienie wykonawcy; Piotr Anderszewski⁴² wymagał stworzenia warunków maksymalnej intymności scenicznej, podczas gdy Fabio Biondi⁴³ wraz z orkiestrą Europa Galante okazywał dużą otwartość na eksperymenty realizacyjne i eksponowanie szczegółów autorskiej koncepcji wykonawczej.

Świadomość znaczenia narracji wizualnej, zsynchronizowanej z rytmem i strukturą muzyczną, stanowiła dla mnie priorytet w każdym z omawianych projektów. W zdecydowanej większości transmisji – w tym festiwalu „Chopin i Jego Europa”, eliminacji do Konkursu Chopinowskiego oraz Międzynarodowego Konkursu na Instrumentach Historycznych – zastosowano kamery Panasonic AG-AC160 oraz Blackmagic URSA Broadcast, współpracujące z obiektywami Fujinon (XA88x13.5, HA18x7.6, HA14x4.5BERD, HA23x7.6BERD, XA101x8.9BESM). Dobór tych narzędzi wynikał z potrzeby uzyskania obrazu o wysokiej jakości, zdolnego do wiernego oddania detalu technicznego, ekspresji wykonawczej i niuansów interpretacyjnych, które wspólnie składają się na całość doświadczenia artystycznego oferowanego odbiorcy w warunkach transmisji cyfrowej.

⁴¹ Amerykański pianista, laureat II nagrody na XII Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina.

⁴² Polsko-węgierski pianista.

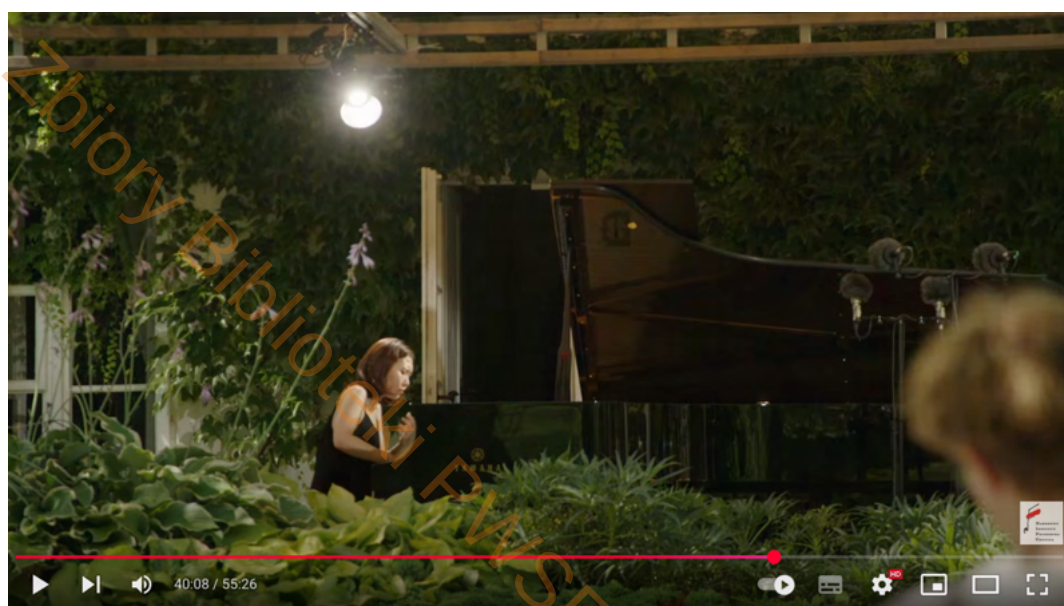
⁴³ Włoski dyrygent.



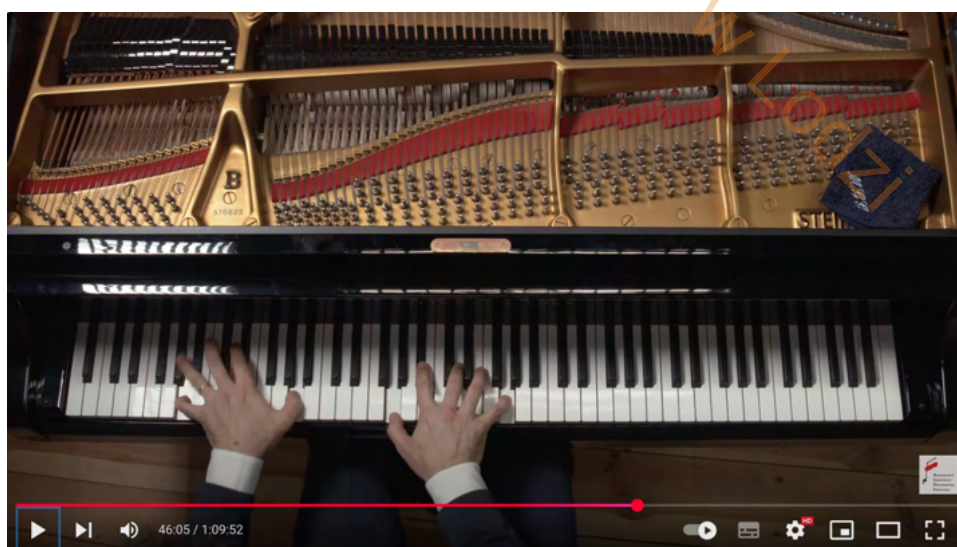
Rys. 6. Rozmieszczenie kamer przy realizacji koncertu symfonicznego w 2019 r. w trakcie festiwalu „Chopin i jego Europa”.

Wraz z dynamicznym rozwojem technologii realizacyjnych, obecnie w produkcjach transmisji koncertów wykorzystywane są przede wszystkim kamery Ikegami, współpracujące z obiektywami o zróżnicowanych ogniskowych, co pozwala na elastyczne kształtowanie perspektywy i głębi obrazu. Moje osobiste przywiązanie do plastyczności obrazu filmowego znajduje odzwierciedlenie w dążeniu do stosowania kamer filmowych oraz pracy z większą ilością światła, co wymaga jednak odpowiedniego czasu na przygotowanie i precyzyjne opracowanie oświetlenia. Przykładem realizacji, w której udało się wdrożyć te założenia, są koncerty w Żelazowej Woli, które od 2019 roku przeszły znaczącą ewolucję. Oprócz kadrów ilustrujących otoczenie parku, produkcja wzbogacona została o ujęcia fragmentów rękopisów, ukazujących w odpowiednich momentach paralelne fragmenty autografu Chopina, a także detale wnętrza Domu Urodzenia kompozytora. Całość dopełniają

przeemyślane ruchy kamer i płynne przeostrzenia, które nadają przekazowi wymiar romantyczny i ilustracyjny, wzmacniając odbiór muzyki poprzez korespondencję obrazu i dźwięku. Dlatego też w sezonie 2025 używamy kamer sony fx3, sony fx6 oraz obiektywów Fujinon 19-90mm, Fujinon 85-300 i HD Microcam. Oto przykłady koncertów, które zostały zrealizowane przez Marcina Dunina-Borkowskiego, z którym o 10 lat współpracuję przy koncertach muzyki klasycznej:
<https://www.youtube.com/watch?v=b-qifhiSxZQ&t=1480s;>
<https://www.youtube.com/watch?v=rLY-vvcv29A&t=2765s> .



Rys. 7. Zrzut ekranu z transmisji internetowej recitalu Aimi Kobayashi w Żelazowej Woli w dniu 10.08.2025 r.



Rys. 8. Zrzut ekranu z transmisji internetowej recitalu Martina Garcii w Żelazowej Woli w dniu 11.05.2025 r.

Realizacje koncertowe, które koordynuję jako Kierowniczka Biura, mają dla mnie fundamentalne znaczenie zarówno z perspektywy muzyka i muzykologa, jak i osoby, która świadomie podąża za rozwojem nowych technologii, wykorzystując je w sposób przemyślany i podporządkowany nadrzędnemu celowi – służeniu dziełu muzycznemu, interpretacji artysty oraz doświadczeniu odbiorcy. W moim przekonaniu widzę jako ostatnie ogniwo procesu komunikacji artystycznej, stanowi integralną część realizacji sensu wykonania. Bliska jest mi w tym kontekście myśl Romana Ingardena, wedle której dzieło dokonuje się pomiędzy – pomiędzy twórcą a odbiorcą, w przestrzeni wzajemnych odniesień, emocji i interpretacji. W pracy realizatora koncertów dostrzegam siebie właśnie w roli odpowiedzialnej za to „pomiędzy” – za kształtowanie medium, które umożliwia przeniesienie intencji artysty i struktury dzieła w taki sposób, aby odbiorca mógł je przeżyć jak najpełniej, niezależnie od tego, czy uczestniczy w koncercie na żywo, czy doświadcza go w formie transmisji audiowizualnej.

WŁASNE REALIZACJE

Moja praca jako producentka audiowizualna, a jednocześnie bliskie, niemal codzienne obcowanie z muzyką, dziełem i formą filmową, rodzą we mnie silną potrzebę osobistej realizacji wybranych projektów w taki sposób, aby nie utracić nic na etapie przekazu. Z tej potrzeby powstało kilka produkcji audiowizualnych – zarówno streamingów, jak i realizacji muzycznych – które stworzyłam w roli reżysera czy realizatora. Charakteryzuje je powolna, swobodna narracja wizualna, nienaruszająca wewnętrznego rytmu muzyki. Świadomie unikam efektowności dla samego efektu i nie podporządkowuję narracji obrazowej mechanicznej zasadzie „nuta–kadr”, tzn. nie czuję konieczności ukazywania w każdym momencie instrumentu czy tematu głównego, który pojawia się w utworze. Pragnę pozostawić odbiorcy przestrzeń dla własnej wyobraźni, stawiając muzykę samą w sobie na absolutnie pierwszym miejscu. Takie podejście znalazło swój wyraz m.in. w realizacji koncertowej *Requiem c-moll* Luigi Cherubiniego i *Te Deum* Karola Kurpińskiego, które zostało zarejestrowane 14 sierpnia 2019 roku w Bazylice św. Krzyża w Warszawie, gdzie obraz stał się narzędziem kontemplacji i pogłębionego odbioru, a nie rywalem czy konkurentem dla brzmienia.



Rys. 9. Kadry z realizacji *Requiem c-moll* Luigiego Cherubiniego i *Te Deum* Karola Kurpińskiego, które zostało zrealizowane 14 sierpnia 2019 roku w Bazylice św. Krzyża.

<https://vimeo.com/manage/videos/1109861670> hasło: REQUIEM

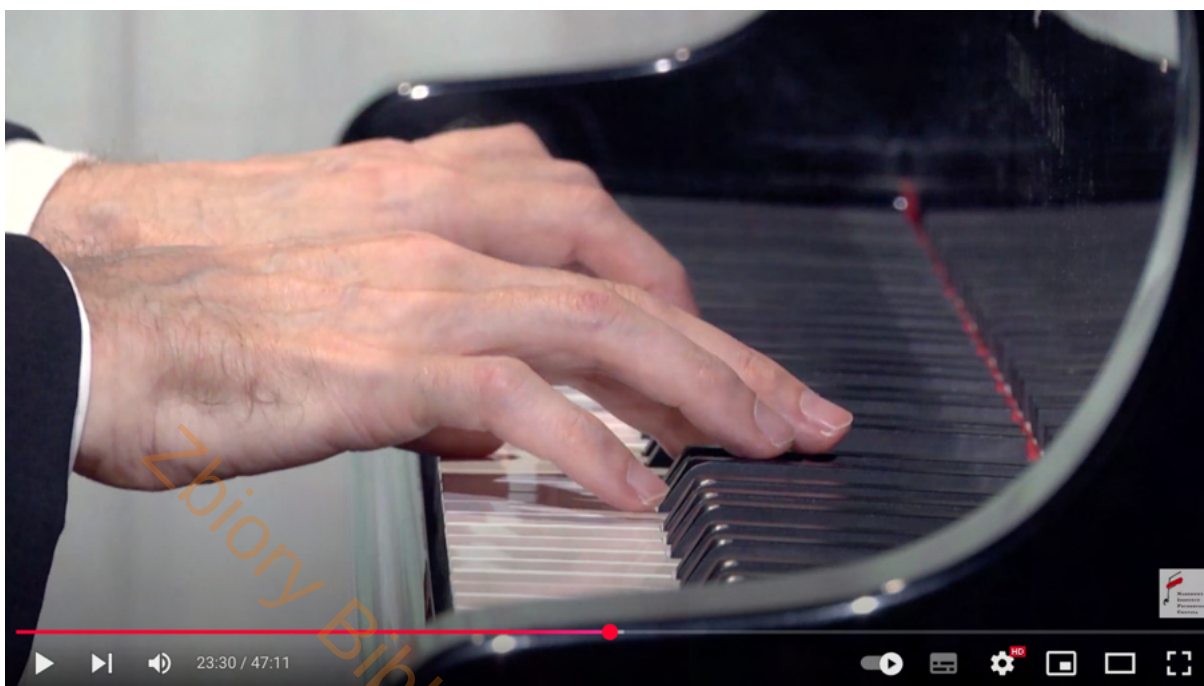
Realizacja *Te Deum* i *Requiem* stanowiła dla mnie przedsięwzięcie o wyjątkowej skali i znaczeniu, zarówno ze względu na rangę koncertu publikowanego na kanale YouTube Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, obserwowanym wówczas przez dziesiątki tysięcy subskrybentów, jak i na odpowiedzialność przed Dyрекcją Artystyczną Instytutu. Już na etapie koncepcji świadomie zrezygnowałam z tradycyjnego modelu rejestracji koncertu, ściśle podporządkowanego następstwu wydarzeń zapisanych w partyturze. Moim celem było stworzenie przekazu nasyconego nostalgią, odpowiadającego atmosferze dzieła poprzez zastosowanie długich, płynnych ujęć i wizualnej narracji pozbawionej zbędnego montażowego pośpiechu. Do zespołu zaprosiłam uznanych polskich dokumentalistów – Tomasza Wolskiego, Adama Palentę, Piotra Pawlusa, Józefinę Gocman, Magdalenę Bojdo oraz Piotra Stasika – a realizacja odbywała się przy użyciu kamer Sony FS7 oraz obiektywów Samyang, Sony (24–70, 70–200) i Zeiss (35, 50, 85).

Pomimo starannego przygotowania merytorycznego w oparciu o partyturę, produkcja napotkała znaczące ograniczenia logistyczne. Harmonogram mszy i nabożeństw w miejscu realizacji uniemożliwiał wcześniejsze rozstawienie kamer i oświetlenia oraz pozostawienie sprzętu w nawie głównej z uwagi na bezpieczeństwo wiernych. W praktyce oznaczało to, że dopiero podczas krótkiej próby, tuż przed koncertem, możliwe było ustawienie całego zestawu realizacyjnego oraz kadrów. Poza ustaleniem z operatorami szczegółów narracji – zakładającej długie ujęcia, subtelne przeostrzenia, nieoczywiste kadry (zbliżenia czy wykorzystanie blików) – nie było możliwości przeprowadzenia próby generalnej, która w przypadku koncertów organizowanych w Filharmonii Narodowej lub Studiu Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego stanowi standardowy element przygotowań.

Brak możliwości powtórek i dogrywek w dniu realizacji generował wysoki poziom stresu, a ewentualne poprawki montażowe, wykonywane już po wydarzeniu, były ograniczone wyłącznie do dostępnego materiału. Zabezpieczeniem stało się dodatkowe ujęcie z aparatu Sony Alpha, umieszczonego na balkonie i zamontowanego na sliderze, który poruszał się w osi poziomej przez cały czas trwania koncertu, umożliwiając uzyskanie planu ogólnego w sytuacjach krytycznych. Materiał ten wykorzystano jednak w niewielkim zakresie, co potwierdza, że ostateczny efekt był w przeważającej mierze wynikiem pracy zespołu w warunkach realizacyjnych o wysokim stopniu ryzyka i ograniczonej możliwości korekt.

Realizacja koncertu w dużym stopniu uświadomiła mi pełną odpowiedzialność za każdy aspekt produkcji audiowizualnej – od koncepcji artystycznej po precyzyjne uchwycenie kluczowych momentów muzycznych. Wydarzenie to było wyjątkowe także ze względu na udział znakomitej czeskiej orkiestry oraz zespołu śpiewaków pod batutą Václava Luksa, z którymi miałam okazję współpracować wcześniej. Znajomość ta z jednej strony ułatwiła proces przygotowań i negocjacji, umożliwiając uzyskanie zgody na zastosowanie rozwiązań nietypowych – jak umieszczenie jednej z kamer bezpośrednio przed dyrygentem i skierowanie na niego punktowego światła, co nie każdy artysta by zaakceptował. Z drugiej strony jednak, świadomość osobistej relacji z wykonawcami potęgowała poczucie odpowiedzialności za powodzenie całego przedsięwzięcia. Odpowiedzialność ta nie ograniczała się jedynie do kwestii estetycznych, takich jak piękne i pełne szacunku ukazanie poszczególnych muzyków – artystów o wyjątkowej wrażliwości – lecz obejmowała także aspekty o znaczeniu fundamentalnym: uchwycenie istotnych momentów interpretacyjnych, unikanie błędów realizacyjnych czy braków w spójnej koncepcji narracyjnej. W tym kontekście każde niedopatrzenie mogło skutkować nieodwracalnym zanikiem elementu, który stanowił istotną część artystycznego przekazu dzieła, ale także utratą zaufania artystów w przypadku kolejnych wydarzeń muzycznych.

W ramach działalności Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina kilkakrotnie realizowałam koncerty w Żelazowej Woli, które z racji przestrzennych uwarunkowań – niewielkiego pokoju narodzin Fryderyka Chopina, białych ścian i ograniczonej możliwości rozmieszczenia sprzętu – miały tradycyjny, kameralny charakter i opierały się na rejestracji przy użyciu trzech lub czterech kamer. Standardowy zestaw ujęć obejmował plan ogólny, kadr na twarz pianisty od frontu, ujęcie prawej ręki oraz – okazjonalnie – perspektywę *top-down*, realizowaną z kamery zawieszonej na suficie, ukazującej dłoń pianisty na klawiaturze z góry. Tego rodzaju realizacje nie należą do szczególnie wymagających pod względem technicznym, zwłaszcza że wykonywany jest tam głównie repertuar chopinowski, który w większości znam na pamięć. Taka znajomość materiału sprawia, że ryzyko uchybienia w uchwyceniu istotnego elementu muzycznego jest minimalne – nawet potencjalny brak ujęcia tematu w prawej ręce pozostaje często niezauważalny dla widza, zwłaszcza w przypadku recitalu fortepianowego. Wyzwaniem realizacyjnym pozostają natomiast ujęcia przyrody, pełniące funkcję wizualnych przerywników. Od bieżącego roku ich koncepcja stała się bardziej ambitna i malarska, co wynika bezpośrednio ze specyfiki miejsca, którego poetycki charakter, w mojej ocenie, domaga się narracji wizualnej o podwyższonym walorze estetycznym.



Rys. 10. Zrzut ekranu z transmisji internetowej recitalu Kevina Kennera w Domu Urodzenia Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli 23.08.2020 r.

Bardzo istotnym obszarem mojej działalności są krótkie formy audiowizualne poświęcone poszczególnym utworom muzycznym. Choć ich struktura i czas trwania mogłyby skłaniać do określenia ich mianem „teledysków”, świadomie unikam tego terminu, gdyż moje intencje wykraczają poza konwencję wizualnej ilustracji nagrania, ale też wiernego odwzorowania sytuacji koncertowej. Nie staram się w nich inscenizować w pełni realnej prezentacji na żywo – przeciwnie, traktuję te realizacje jako autonomiczne miniatury artystyczne, w których narracja wizualna jest równorzędnym partnerem muzyki, a nie jej prostym odzwierciedleniem. Każda z tych produkcji wymaga ode mnie starannego przygotowania: od wyboru scenografii, przez dobór kostiumów i ustawienia wykonawców, po przemyślenie detali kompozycji kadrów. Nierzadko wprowadzam elementy dodatkowe – przebitki taneczne lub wątki o charakterze dokumentalnym – które nadają obrazowi dynamikę i pogłębiają jego warstwę narracyjną.

Jednym z przykładów takiej pracy jest cykl nagrań muzyki renesansowej i barokowej w wykonaniu zespołu La Tempesta, polskiego zespołu specjalizującego się w wykonaniu muzyki dawnej, który zdecydowałam się zrealizować w przestrzeni studia fotograficznego. Wybór ten podyktowany był dążeniem do zachowania maksymalnej wizualnej czystości oraz spójności z harmonią i estetyką epoki, a także świadomą

rezygnacją z wnętrza sakralnego – zarówno z uwagi na świecki charakter części utworów, jak i chęć uniknięcia kontekstów, które mogłyby zaburzyć ich odbiór. Różnorodność składu zespołu w poszczególnych utworach wymagała elastycznego planowania ujęć. Realizacja powstała we współpracy z Bartoszem Świniarskim (kamera główna) oraz Piotrem Żurawskim (druga kamera), którzy pracowali na kamerach Sony FX6. W produkcji wykorzystaliśmy kran filmowy, który pozwolił na uzyskanie płynnych, formalnie interesujących ruchów kamery, subtelnie akcentujących przebieg muzyki. Wyzwaniem w tym projekcie było zachowanie czystości nagrania w przypadku tak głuchej przestrzeni, która nie daje sama z siebie zbyt wiele akustyki oraz rozstawienie statywów i ułożenie kabli, które potraktowałam jako element inscenizacyjny.



Rys. 11. Zespół La Tempesta wykonujący utwory muzyki dawnej w studiu fotograficznym w dniach 23-24.11.2021 r.

Innym projektem był cykl ludowych pieśni XIX wieku w opracowaniu Janusza Prusinowskiego jednego z najbardziej rozpoznawalnych muzyków tradycyjnych, obejmujący m.in. mazurki i kujawiaki – gatunki wykonywane tradycyjnie w domach, podczas pracy w polu lub na spotkaniach towarzyskich. W realizacji pragnęłam zachować tę bliskość i naturalność, umieszczając wykonawców w przestrzeni stylizowanej na wiejskie wnętrze, w naturze, które odzwierciedlały oryginalny kontekst kulturowy tych utworów. Produkcja oparta na dwóch kamerach umożliwiła montaż zachowujący płynność narracji bez wprowadzania nadmiernej wizualnej intensywności, co pozwoliło skupić uwagę widza na samej muzyce i interpretacji. Nagrania powstały w całości na kamerach Sony FX6 z zestawem stałogniskowych obiektywów Zeiss, a współpraca z Adamem Palentą i Piotrem Żurawskim – operatorami doskonale rozumiejącymi mój sposób pracy i wymagania – umożliwiła zrealizowanie wszystkich założeń artystycznych przy jednoczesnym zachowaniu wysokich standardów realizacyjnych.

Warto podkreślić, że w przypadku obu realizacji dysponowałam bardzo ograniczonym budżetem, co wymagało maksymalnej optymalizacji środków technicznych oraz skupienia, gdyż zarówno w przypadku realizacji zespołu La Tempesta, jak też Janka Prusinowskiego z zespołem miałam zaledwie po dwa dni na nagranie ok. 10 utworów w każdym przypadku.



Rys. 12a Kadry z realizacji muzyki ludowej *Źródła muzyki Chopina* w wykonaniu Janka Prusinowskiego i zespołu w dniach 15-16.09.2021 r.



Rys. 12b Kadry z realizacji muzyki ludowej *Źródła muzyki Chopina* w wykonaniu Janka Prusinowskiego i zespołu w dniach 15-16.09.2021 r.

Ostatnim przykładem realizacji audiowizualnej, w której uczestniczyłam w roli reżysera, był *making-of* warsztatów muzycznych dla studentów dyrygentury, zorganizowanych przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach we współpracy z wybitną dyrygentką Marin Alsop. Choć formalnie materiał ten stanowił zapis zza kulis wydarzenia, zdecydowałam się uwzględnić go w niniejszym opracowaniu, ponieważ w swojej formie i koncepcji wykraczał poza konwencję prostego reportażu. Film został zaprezentowany na platformie Medici jako krótkometrażowy dokument muzyczny, którego centralnym tematem było ponowne „recreating” dzieła kompozytora – proces twórczy łączący pracę nad partyturą z interpretacyjną inwencją dyrygenta i orkiestry. Realizacja tego projektu stanowiła dla mnie istotne wyzwanie, gdyż opowiadanie o muzyce w sposób interesujący i angażujący widza, przy jednoczesnej obecności elementów wywiadowych „gadających głów”, wymagało odejścia od konwencji sprawozdawczej. Kluczowe było znalezienie środków wyrazu, które pozwoliłyby nie tylko przekazać informacje o warsztatach, lecz także uchwycić emocjonalny i artystyczny wymiar samego aktu tworzenia.



Rys. 13. Kadr z filmu *Master class avec Marin Alsop*, reż., Joanna Dobrzańska, Sala Koncertowa NOSPR, 8 min., Medici.tv. 2021.

Współczesny streaming muzyki, zwłaszcza w obszarze muzyki klasycznej, coraz rzadziej ogranicza się wyłącznie do rejestracji dźwięku. Jest on formą „ważnego oglądania” muzyki, w której odbiorca doświadcza dzieła nie tylko poprzez słuch, ale również przez świadomie zaprojektowaną warstwę wizualną. Realizatorzy koncertów stają przed podwójnym zadaniem: z jednej strony wiernie oddać brzmienie i interpretację utworu zgodnie z zamysłem artysty, z drugiej – przedstawić je w sposób estetyczny, angażujący i spójny z charakterem dzieła. W tym procesie kluczowe jest zachowanie równowagi między atrakcyjnością wizualną a integralnością muzyczną. Kadrowanie, praca kamery, operowanie światłem, dobór ujęć i montaż muszą wspierać przekaz artystyczny, a nie go dominować czy zakłócać. Etyczny streaming muzyki klasycznej opiera się na zasadzie, że obraz powinien prowadzić odbiorcę do głębszego zrozumienia i przeżywania muzyki, a nie rozpraszać jego uwagi. Taki sposób realizacji sprzyja nie tylko utrzymaniu skupienia, ale także pogłębia relację widza z wykonawcą i samym dziełem, tworząc doświadczenie, w którym sztuka dźwięku i obrazu harmonijnie się przenikają.

REALIZACJE WYKONAŃ MUZYCZNYCH W FILMIE DOKUMENTALNYM

Kluczowymi aspektami pracy nad filmem dokumentalnym o muzyce, które zyskały dla mnie wymiar nie tylko praktyczny, ale i teoretyczny są przede wszystkim kwestia kształtowania narracji wokół aktu tworzenia muzyki – rejestrowania prób, rozmów, chwil skupienia i napięcia, ale też momentów przerywania, milczenia czy pozamuzycznych kontekstów emocjonalnych. Jak budować dramaturgię filmu, którego centralnym bohaterem niekoniecznie jest postać ludzka, lecz dźwięk? Jak oddać proces artystyczny, który z natury rzeczy jest niewidzialny i ulotny?

Drugim istotnym zagadnieniem jest sposób prezentacji samej muzyki w filmie – nie tylko jako tła, ale jako pełnoprawnego bohatera. Wymaga to decyzji zarówno artystycznych, jak i technicznych: wyboru fragmentów utworów, ich rozmieszczenia w strukturze filmu, długości trwania, sposobu miksowania dźwięku czy relacji między dźwiękiem a obrazem. Ważne jest przy tym pytanie o balans między dokumentalną wiernością a koniecznością kondensacji i rytmizacji narracji filmowej. W przypadku filmów, które stają się przedmiotem niniejszej pracy, niejednokrotnie stawaliśmy jako zespół twórczy przed dylematem: czy zostawić dłuższe fragmenty wykonania, pozwalając muzyce „wybrzmieć”, czy też montować je krócej, w rytmie opowieści wizualnej?

Trzeci obszar refleksji stanowi kontakt z artystami – wrażliwymi, niekiedy introwertycznymi, często bardzo świadomymi swojej obecności przed kamerą. Jako producentka miałam okazję obserwować, jak istotne jest zbudowanie zaufania między ekipą filmową a bohaterem. Dotyczy to szczególnie młodych artystów – np. w *Pianoforte* – dla których obecność kamery w sytuacji konkursu muzycznego staje się dodatkowym źródłem napięcia. Ta relacja wpływa na jakość materiału oraz na autentyczność przekazu. W tym kontekście film dokumentalny o muzyce nie jest jedynie rejestracją rzeczywistości, ale delikatną formą współtworzenia jej wraz z bohaterami.

Wreszcie, ostatnim elementem, na którym się skupię, jest montaż i postprodukcja – kluczowe etapy, w których film zyskuje swoją ostateczną strukturę i ton. To właśnie tutaj decyzje podejmowane wcześniej – o długości ujęć, miejscu muzyki w narracji, dynamice obrazów – nabierają konkretnych kształtów. Muzyka w montażu nie jest wyłącznie dźwiękiem – jest ruchem, czasem, oddechem filmu. Praca z materiałem muzycznym wymaga wrażliwości formalnej, ale też znajomości jego wewnętrznej logiki i struktury. Jako muzyk i realizator dźwięku mogłam wnieść do tego procesu perspektywę „od środka”

– rozumienia frazy, napięcia harmonicznego, narracyjności muzycznej, co przekładało się na decyzje montażowe.

W tym rozdziale spróbuję pokazać, że przedstawienie muzyki w filmie dokumentalnym to nie tylko kwestia estetyczna czy produkcyjna, ale również filozoficzna i kulturowa: jak pokazać to, co niematerialne? Jak sprawić, by widz „usłyszał” muzykę także oczami? Jak pozostać wiernym dziełu muzycznemu, a jednocześnie stworzyć autonomiczny, filmowy świat, który nie sprowadza muzyki do roli ilustracji? Odpowiedzi na te pytania szukam w konkretnych doświadczeniach zawodowych, ale także w szerszej refleksji nad współczesnym miejscem muzyki w kulturze obrazu.

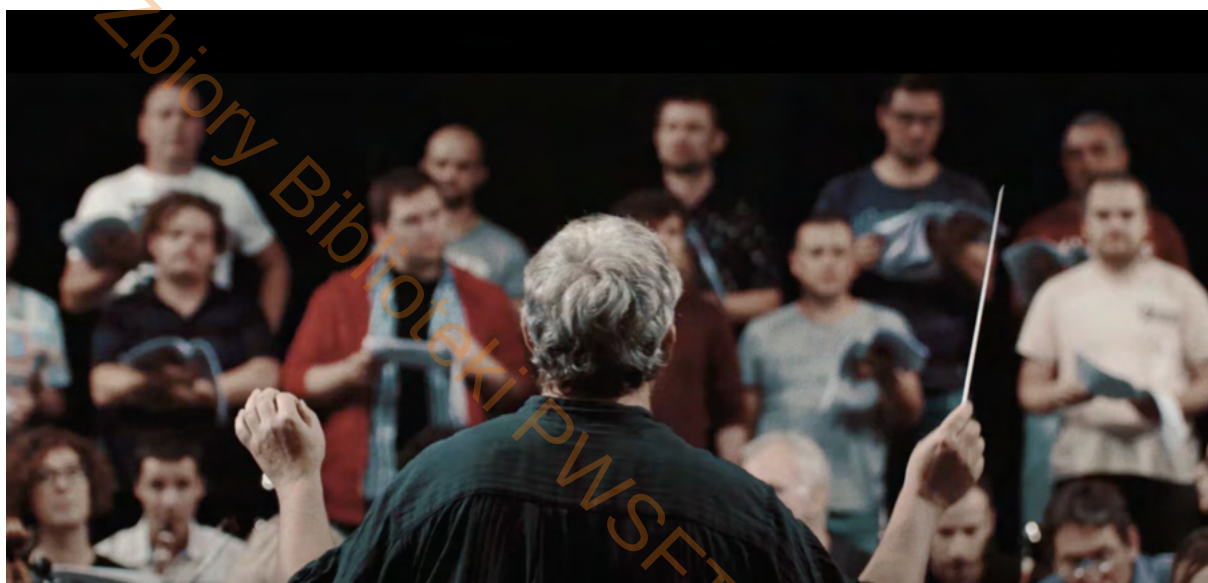
***FESTIWAL*, reż. Anna Gawlita, Tomasz Wolski⁴⁴**

Film *Festiwal* w reżyserii Anny Gawlity i Tomasza Wolskiego stanowi swoistą prowokację do rozmowy o muzyce, w której punktem wyjścia są nie tyle same koncerty, ile ich zaplecze – długie, uważne ujęcia prób i przygotowań. Choć na pierwszy rzut oka rejestrowane sytuacje zza kulis mogą wydawać się luźno związane z samym wykonaniem, to właśnie one stają się pretekstem do ukazania procesu powstawania interpretacji muzycznej. W filmie widzimy muzyków nie w formalnych strojach, lecz w trakcie wielokrotnie powtarzanych fraz, drobiazgowego dopracowywania brzmienia i artykulacji, w momentach napięcia, pośpiechu i koncentracji. Próby, to często jedyna okazja dla artystów przybywających z różnych stron świata, by przed koncertem wspólnie dopracować szczegóły wykonania. Niosą w sobie zarówno nerwowość, jak i intymność. Niejednokrotnie są to jednak próbne koncerty – pełen program wykonany dla samego siebie.

Taka sytuacja wymaga od twórców (zespołu filmowego) sposobu pracy bliskiego etnografii wizualnej – ustawiania się w nietypowych miejscach, by pozostać niezauważonym, a jednocześnie uchwycić istotę chwili. W jednej ze scen operator, aby zarejestrować pianistę Jana Lisieckiego, leży pod fortepianem, wykorzystując przestrzeń i kąt widzenia, które pozwalają zachować dyskrecję, a jednocześnie oddać fizyczny wymiar gry. Ten artystyczny wybór, wymuszony przez realia logistyczne i emocjonalne napięcia prób, staje się elementem języka filmu.

⁴⁴ *Festiwal*, reż. A. Gawlita, T. Wolski, Polska 2017.

Dla mnie – producentki i muzykolożki – udział w tym projekcie oznaczał również konfrontację z twórczymi decyzjami zakładającymi *licentia poetica*⁴⁵ – urwane frazy, niedokończone wątki muzyczne, brak pełnych wykonań. To odejście od kompletności, naturalne dla dokumentu filmowego, początkowo wydawało się trudne do zaakceptowania. Jednak w *Festiwalu* kluczowe staje się nie tyle pełne słuchanie, ile oglądanie muzyki – dostrzeganie jej w geście, spojrzeniu, ruchu ciała muzyka, w atmosferze wspólnej pracy. W ten sposób film pokazuje, że odbiór muzyki może być doświadczeniem wizualno-dźwiękowym, w którym obraz nie ilustruje dźwięku, lecz staje się równorzędnym medium ekspresji.



Rys. 14. Kadr z filmu *Festiwal* w reż. Anny Gawlity i Tomasza Wolskiego.

***PIANOFORTE*, reż. Jakub Piątek⁴⁶**

Krytyk Wojciech Tytaj w swojej recenzji na portalu filmweb napisał: „Sześcioro bohaterów, sześć historii, jeden cel. Wygrać XVIII Konkurs Chopinowski. *Pianoforte* odsłania kulisy tego prestiżowego wydarzenia, pokazując obrazy i sytuacje, których próżno szukać w transmisjach telewizyjnych⁴⁷”. W pewnej mierze zgadzam się z tą opinią – film Jakuba Piątka rzeczywiście odsłania sfery prywatne i emocjonalne młodych pianistów, których widz telewizyjny nie ma możliwości dostrzec

⁴⁵ Swoboda poetycka dopuszczająca odstępstwa od norm językowych, reguł formalnych lub wierności w opisie faktów, Słownik Języka Polskiego [online]. [Dostęp: 10.03.2025]. Dostępny w internecie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/licentia-poetica;2566010.html>.

⁴⁶ *Pianoforte*, reż. Jakub Piątek, Polska 2023.

⁴⁷ W. Tytaj *Muzyczne igrzyska*, recenzja na portalu Filmweb [online]. [Dostęp: 10.03.2025] Dostępny w internecie: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Pianoforte-24976>.

w oficjalnych transmisjach. Jednak jednocześnie uważam, że stwierdzenie to nie oddaje w pełni genezy i charakteru obrazu, jaki oglądamy na ekranie. Wiele z ujęć, dramaturgii i sposobu prowadzenia narracji w *Pianoforte* ma swoje źródło w głębokim zrozumieniu konwencji realizacji koncertów oraz w doświadczeniu reżysera w obcowaniu z muzyką podczas występów na żywo.

Reżysera Jakuba Piątka poznałam w 2017 roku, kiedy zaprosiłam go do współpracy najpierw przy realizacji krótkich zapowiedzi koncertów na festiwalu „Chopin i jego Europa”, kręconych w trakcie prób, a następnie przy filmie dokumentalnym poświęconym instrumentom historycznym. Były to spotkania, podczas których Jakub Piątek – mimo braku formalnego wykształcenia muzycznego – z wyjątkową wrażliwością rejestrował detale procesu twórczego: gesty, spojrzenia, mikroprzerwy, napięcia w relacjach między muzykami. Obserwowanie backstage’u i pracy artystów podczas najwybitniejszych kreacji festiwalowych zwróciło jego uwagę na aspekty subtelne, ale niezwykle istotne w wizualnej prezentacji muzyki.

W *Pianoforte*, choć bohaterami są konkretne osoby, a duża część narracji poświęcona jest ich codzienności, emocjom i rozterkom, ostatecznie jest to film o muzyce – o młodych artystach, dla których pasja grania i proces interpretacyjny są centralnym doświadczeniem. Muzyka ukazana jest jako efekt pracy, wysiłku i artystycznej kreacji, a nie jedynie jako tło do opowieści biograficznej. Co więcej, część scen koncertowych w filmie pochodzi z oficjalnych transmisji realizowanych przez Telewizję Polską i Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Ujęcia te, wypracowane przez lata przez Krzysztofa Ligęzowskiego, mają swoją własną logikę narracyjną i sposób kadrowania, który opowiada o pianistce poprzez wybór perspektyw, detali i rytmu cięć. W filmie zestawione zostały one jednak z obrazami publiczności – widzów przeżywających muzykę – co wprowadza dodatkowy wymiar relacyjny między artystą a odbiorcą.

W ten sposób *Pianoforte* zawiera w sobie podwójny język wizualny: z jednej strony zakorzeniony w partyturze i interpretacji uczestnika, którą odbiera zarówno publiczność, jak i jury; z drugiej – uzupełniony o obserwację otoczenia, interakcji i reakcji, które nadają muzyce kontekst ludzki. To właśnie połączenie profesjonalnego języka transmisji z intymnym spojrzeniem dokumentalnym sprawia, że film ten jest nie tylko portretem uczestników konkursu, ale i refleksją nad sposobem prezentacji muzyki w medium audiowizualnym.

Niezwykle interesującym elementem *Pianoforte* są także dwie sceny, które wprost ukazują, jak głęboko w świadomości samych uczestników Konkursu Chopinowskiego zakorzeniona jest estetyka i język realizacji telewizyjnych. W pierwszej z nich Marcin Wieczorek, jeden z uczestników, rejestruje swoje ćwiczenie telefonem komórkowym, ustawiając kadr w taki sposób, aby odpowiadał temu, co widzowie znają z oficjalnych transmisji. Ten gest, z pozoru banalny, ujawnia wysoki stopień refleksji nad własnym scenicznym wizerunkiem oraz świadomość, że występ konkursowy funkcjonuje równolegle w dwóch przestrzeniach: realnej sali koncertowej i medialnym przekazie, który rządzi się własnymi prawami narracyjnymi.

Drugi przykład dotyczy Leonory Armellini, laureatki Konkursu, której pierwsza próba z orkiestrą staje się momentem o silnym ładunku emocjonalnym. Jej wzruszenie nie wynika wyłącznie z samego faktu muzycznego spotkania z zespołem, lecz także z odniesienia do obrazu tego momentu utrwalonego w przekazach telewizyjnych. Armellini rozpoznaje sytuację nie tylko jako artystyczne wydarzenie, ale i jako część medialnego rytuału Konkursu – sceny znanej wcześniej z perspektywy widza, a teraz doświadczanej z perspektywy uczestniczki.

Oba te momenty pokazują, że telewizyjna realizacja koncertów nie jest jedynie neutralnym rejestrem wydarzeń muzycznych, lecz staje się istotnym elementem pamięci kulturowej i wyobraźni artystycznej. Kadry, ujęcia i sposób narracji audiowizualnej wchodzi do kanonu symbolicznych obrazów Konkursu, wpływając nie tylko na odbiorców, ale także na samych wykonawców. W ten sposób praktyka realizacji telewizyjnej zyskuje status współtwórcy doświadczenia muzycznego – zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym.



Rys. 15. Kadr z filmu *Pianoforte* w reż. Jakuba Piątka.

STROICIELE, reż. Paweł Chorzępa⁴⁸

Krótkometrażowy Film *Stroiciele* w reż. Pawła Chorzępy powstał z potrzeby szczególnego skupienia się na dźwięku oraz uchwycenia zjawiska „widzenia” muzyki, rozumianego jako doświadczanie jej w wymiarze zarówno audialnym, jak i wizualnym. Proces dokumentowania pracy stroicieli podczas Konkursu Chopinowskiego okazał się przedsięwzięciem wymagającym pod względem organizacyjnym, fizycznym i emocjonalnym. Stroiciele, pracujący w systemie nocnych zmian, poświęcali godziny na precyzyjne dostrajanie instrumentów, zaś w ciągu dnia oczekiwali na opinie pianistów, wprowadzając niezbędne korekty dostosowane do indywidualnych potrzeb wykonawców. Z obszernego materiału – 360 godzin nagrań zarejestrowanych w ciągu trzydziestu dni – w procesie montażu powstał krótki metraż – 21 minut.

Osią ideową montażu stała się refleksja Henry’ego Davida Thoreau⁴⁹, w której muzyka jawi się jako zjawisko wykraczające poza ramy ludzkiej kompozycji, będące stałym i nieprzerwanym elementem naturalnego świata. Thoreau, formułując przekonanie, że *muzyka jest wieczna, a jedynie słyszenie jest przerywane*⁵⁰, sytuował dźwięk w perspektywie zjawiska środowiskowego, istniejącego niezależnie od uwagi czy percepcji człowieka. Opisywany przez niego „strumień dźwięku” nie posiada początku ani końca, jest nieskończony, wszechobecny i ambientowy⁵¹. W ten sposób Thoreau antycypował idee Johna Cage’a⁵², dla którego każdy dźwięk – zamierzony bądź przypadkowy – mógł być rozumiany jako muzyka. Jednocześnie wskazywał na paradoks odbioru: rzadko kiedy ludzie w pełni dostrajają się do tej nieustającej melodii natury. Sformułowanie, iż „widzenie i słyszenie są wyjątkiem”, podkreśla dystans między stałą obecnością muzyki w otaczającym świecie a naszą zdolnością do jej świadomego uchwycenia, sugerując, że słuchanie jest aktem aktywnym, wymagającym uważności i kulturowo wykształconej praktyki, a nie jedynie biernym procesem percepcyjnym⁵³.

Film Pawła Chorzępy stanowi wyjątkowe studium widzenia dźwięku oraz sposobów porozumiewania się, w tym przypadku pomiędzy fortepianem a stroicielem.

⁴⁸ *Stroiciele*, reż. Paweł Chorzępa, Polska 2025.

⁴⁹ Amerykański poeta, filozof XIX wieku.

⁵⁰ *music is perpetual, and only hearing is intermittent*, J. Bock, "There is Music in Every Sound": Thoreau's Modernist Understanding of Music, 2006 [online]. [Dostęp: 12.03.2025] Dostępny w internecie: <http://copas.uni-regensburg.de/article/view/85/109>

⁵¹ Ibidem.

⁵² Amerykański kompozytor XX wieku.

⁵³ J. Bock „There is Music...”.

Dźwięki wydobywane przez artystę–stroiciela przeszywają odbiorcę swoją bezpośredniością, kierując jego uwagę na subtelności brzmieniowe, które w trakcie koncertu pozostają niewidoczne i często nieuświadomiane. Reżyser jako uważny i wrażliwy obserwator, posługuje się kadrami, które umożliwiają percepcję muzyki w sposób wizualny, otwierając przed widzem perspektywę odbioru, w której obraz i dźwięk stapiają się w jedną, spójną całość.

Trudno wskazać inny film, w którym tak wyraźnie można zobaczyć dźwięk. *Stroiciele* w ujęciu Pawła Chorzepy są nie tylko hołdem złożonym samym bohaterom – stroicielom, działającym zazwyczaj w cieniu wielkich artystów – lecz także świadectwem szczególnego szacunku dla samego dźwięku jako autonomicznego bytu. To dzieło, które przesuwa akcent z efektu końcowego w postaci koncertowego wykonania na proces powstawania brzmienia, ukazując jego złożoność, fizyczny wymiar oraz intymny charakter relacji między człowiekiem a instrumentem.



Rys. 16. Kadr z filmu *Stroiciele* w reż. Pawła Chorzepy.

***DEBIUTANT*, reż. Bartosz Kruhlik⁵⁴**

Ostatnim przykładem, który chcę przytoczyć, jest krótkometrażowy film *Debiutant* w reżyserii Bartosza Kruhlika, w którego realizacji uczestniczyłam jako producentka, mając jednocześnie możliwość aktywnego kreowania procesu wykonania dzieła na scenie oraz przedstawienia, czym jest przeżywanie muzyki z perspektywy wykonawcy. Film ten prowadzi widza przez proces twórczy, ukazując inspiracje ludowe Fryderyka Chopina, by

⁵⁴ *Debiutant*, reż. Bartosz Kruhlik, Polska 2021.

w finale przenieść go na scenę Filharmonii Narodowej, gdzie protagonista–uczesnik–odbiorca gra na fortepianie z towarzyszeniem orkiestry. W filmie występują prawdziwi filharmonicy, których znamy z transmisji Konkursu Chopinowskiego, by jeszcze głębiej przenieść widza w rzeczywistą sytuację przesłuchań konkursowych.

Debutant w sposób immersyjny oddaje emocje i napięcie towarzyszące artystom, pozwalając odbiorcy niemal fizycznie poczuć stres, koncentrację i wzruszenie związane z momentem publicznego wykonania. O ile technologia VR w przypadku streamingów koncertowych moim zdaniem nie spełnia swojej funkcji, nie oddając w pełni jakości ani istoty muzycznego doświadczenia, o tyle film Bartosza Kruhlika potrafi przekazać to, co kluczowe – wewnętrzny stan artysty w chwili interpretacji dzieła. Dzięki połączeniu narracji wizualnej i dźwiękowej *Debutant* staje się przykładem, jak medium filmowe może skutecznie zbliżyć widza do autentycznego, emocjonalnego wymiaru muzyki.



Rys. 17. Kadr z filmu *Debutant* w reż. Bartosza Kruhlika.

ZAKOŃCZENIE

XXI wiek to czas, w którym wizualność stała się jednym z dominujących wymiarów naszego doświadczenia kulturowego. Już samo obcowanie ze „świętem” – w sensie, o jakim pisał Hans-Georg Gadamer – nabiera dziś innego charakteru, silniej przesyconego obrazem, medialną inscenizacją i wielością perspektyw. Żyjemy w rzeczywistości, w której natłok bodźców, informacji i wrażeń wizualnych nieustannie kształtuje nasz odbiór świata, niosąc zarówno szanse, jak i ryzyko spłylenia doświadczeń. W tym kontekście potrzeba kontaktu z kulturą wysoką – wymagającą, wyrafinowaną, estetycznie wysublimowaną – staje się tym silniejsza. To właśnie zatrzymanie się w przestrzeni koncertowej, w skupieniu na muzyce i jej wykonaniu, pozwala doświadczyć momentu wyciszenia i pełnego zanurzenia w wrażliwej materii sztuki, która porusza i intensyfikuje nasze odczuwanie.

Rozważania te, wsparte moim doświadczeniem badawczym, eksperymentalnym i zawodowym w obszarze rejestracji, transmisji i realizacji koncertów, a także w produkcji dokumentów muzycznych, prowadzą mnie do przekonania, że klasyczna muzyka w przestrzeni audiowizualnej wymaga szczególnego języka opowieści – takiego, który zachowuje jej integralność, a jednocześnie angażuje widza w sposób etyczny i głęboki. W obszarze tym czuję się kompetentnie osadzona i świadomie zakorzeniona. Mój projekt badawczy z 2019 roku uświadomił mi, że technologia 360 stopni, którą wówczas postrzegałam jako kluczowe narzędzie poszerzające możliwości immersyjnego odbioru, nie do końca sprawdza się w kontekście transmisji muzyki klasycznej. Okazało się, że to właśnie całościowe ujęcie dzieła – uwzględniające dodatkowe ogniwo twórcze, jakim jest realizator – ma znacznie większy wpływ na jakość percepcji koncertu. Noszenie sprzętu VR oraz zauważalne różnice w doświadczeniu emocjonalnym sprawiają, że taka forma odbioru nie dorównuje artystycznie tradycyjnej realizacji transmisji i nie może być traktowana jako jej pełnoprawna. Odnosząc się do pytania tytułowego – *A Ty słuchasz muzyki czy ją oglądasz?* – uważam, że we współczesnym świecie niezwykle trudno jest wyłącznie słuchać. Nawet wówczas, gdy dźwięk nie jest wsparty konkretnym obrazem streamingu, otaczająca nas kultura wizualna uruchamia naszą wyobraźnię i tworzy mentalny obraz towarzyszący odbiorowi muzyki. Warto jednak spróbować – choćby na chwilę – zanurzyć się w samym dźwięku, wsłuchać w jego niuanse i pozwolić mu działać bezpośrednio, aby poczuć mocniej i pełniej.

Odbiorca w epoce transmisji cyfrowych nie jest już tylko pasywnym „trzecim elementem” łańcucha dzieła – artysta – publiczność. Jest aktywnym współtwórcą

znaczenia, ale też uczestnikiem sytuacji medialnej, która redefiniuje pojęcia autentyczności, obecności i interpretacji. Audiowizualne medium nie tylko transmituje muzykę, ale ją przekształca – uwrażliwia ją na obraz, zmienia dynamikę emocjonalną i modyfikuje sposób, w jaki słyszymy to, co widzimy.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

BIBLIOGRAFIA

- Bock J. 'There Is Music in Every Sound': Thoreau's Modernist Understanding of Music. [w:] *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, t. 7, 03. 2012, [online], [Dostęp 12.11.2024] Dostępny w internecie: <https://doi.org/10.5283/copas.85>.
- Czekalski S., *Dzieło w perspektywie odbiorczej: między historią sztuki, kulturą wizualną i egzystencjalną hermeneutyką*, w: *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, Wydziału Nauk Społecznych UAM w Poznaniu 2012.
- Deaville J., *Toscanini, Ormandy, and the First Televised Orchestra Concert(s)* [w:] *The Networks and the Broadcasting of Musical Celebrity*, [w:] Ch. Baade, J. A. Deaville *Music and the Broadcast Experience: Performance, Production, and Audiences*, 2016.
- Derrida J., *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, Warszawa 1997.
- Duchamp M., *The Creative act*, [w:] *The essential writing of Marcel Duchamp*, Londyn 1975.
- Gadamer H-G., *Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Heidegger M., *O źródle dzieła sztuki*, tłum. B. Jasiński, Gdańsk 2020.
- Heidegger M., *O źródle dzieła sztuki*, w: *Sztuka i Filozofia 5*, Warszawa 1992.
- Ingarden M., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.
- Johansson S., *Music in Times of Streaming: Transformation and Debate*, [w:] Prenger M. Deuze M., *Making Media: Production, Practices, and Professions*. Amsterdam 2019.
- Kivy, P., *Review of Music, Imagination and Culture*, by N. Cook, [w:] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50(1), 1992 [online]. [Dostęp: 10.03.2025] Dostępny w internecie: <https://doi.org/10.2307/431076>.
- McCorkle M., 'Liveness, Music, Media: The Case of the Cine-Concert'. *Music and the Moving Image*, t. 13, nr 2, 2020, [w:] JSTOR [online], [Dostęp 12.11.2024]. Dostępny w internecie: <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.13.2.0003>.
- Negus K., *Musicians on Television: Visible, Audible and Ignored*, [w:] *Journal of the Royal Musical Association*, t. 131(2) [online]. [Dostęp: 10.03.2025] Dostępny w internecie: <https://doi.org/10.1093/jrma/fkl005>.
- Nguyen G.D., *On the Complementarity between Online and Offline Music Consumption: The Case of Free Streaming*, w: *Journal of Cultural Economics*, t. 38, nr 4, 2014 [w:] JSTOR [online]. [Dostęp: 11.11.2024] Dostępny w internecie: <http://www.jstor.org/stable/44289548>.

- Onderdijk K.E., D. Swarbrick, B.V. Kerrebroeck, M. Mantei, J.K. Vuoskoski, P-J. Maes, M. Leman, *The Role of COVID-19, Agency, Presence, and Social Context in Facilitating Social Connectedness*, [w:] Front Psychol., 2021.05.24.
- Popczyk M., *Przeżycie estetyczne a struktura dzieła w ujęciu Mikela Dufrenne'a i Romana Ingardena*, [w:] Folia Philosophica 10, Katowice 1992.
- Tomkins C., *Marcel Duchamp: Afternoon Interviews*, Nowy York 2013.
- Witkin R.W., *Adorno on Poular Culture*, Nowy York, 2003.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Grant K.W., *The Future Of Music Streaming: How COVID-19 Has Amplified Emerging Forms Of Music Consumption*, [w:] Forbes, 16.05.2020 [online]. [Dostęp: 12.03.2025], Dostępny w internecie: <https://www.forbes.com/sites/kristinwestcottgrant/2020/05/16/the-future-of-music-streaming-how-covid-19-has-amplified-emerging-forms-of-music-consumption/>.
- [hasło:] *Licentia Poetica*, [w:] Słownik Języka Polskiego [online]. [Dostęp: 10.03.2025]. Dostępny w internecie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/licentia-poetica;2566010.html>.
- Oficjalna strona XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina [online]. [Dostęp: 10.06.2025]. Dostępny w internecie: <https://chopin2020.pl>.
- Oficjalna strona Instytutu Monitorowania Mediów i „PRESS-SERVICE Monitoring Mediów, XVIII Konkurs Chopinowski z milionowym dotarciem i AVE w mediach, 25.10.2025 [online]. [Dostęp: 10.03.2025], Dostępny w internecie: <https://www.imm.com.pl/baza-wiedzy/aktualnosci/xviii-konkurs-chopinowski-z-milionowym-dotarciem-i-ave-w-mediach/>.
- Oficjalna strona internetowa Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina [online]. [Dostęp: 10.06.2025]. Dostępny w internecie: <https://nifc.pl>.
- Szczepańska A., *Koncert Filharmoników Wiedeńskich. Skąd pochodzi tradycja noworocznego koncertu?*, portal DoRzeczy.pl [online]. [Dostęp: 10.03.2025] Dostępny w internecie: <https://historia.dorzeczy.pl/historia-wspolczesna/673774/koncert-filharmonikow-wiedenskich-skad-pochodzi-tradycja-noworocznego-koncertu.html>.

Tytaj W., *Muzyczne igrzyska*, recenzja na portalu Filmweb [online]. [Dostęp: 10.02.2025]
Dostępny w internecie: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Pianoforte-24976>.

FILMOGRAFIA

1. P. Chorzępa, *Stroiciele*, prod. Bees Film House, 2025
2. A. Gawlita, T. Wolski, *Festival*, prod. KIJORA, 2017
3. B. Kruhlik, *Debiutant*, prod. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2021
4. J. Piątek, *Pianoforte*, prod. TELEMAR, 2023

SPIS RYSUNKÓW

1. Zrzut ekranu ze streamingu sesji finałowej XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w dniu 20.10.2025 r.
2. Zrzut ekranu ukazujący oczekiwanie publiczności na rozpoczęcie streamingu z niedzielного recitalu w Domu Urodzenia Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli.
3. Zrzut ekranu ilustrujący reakcję publiczności na kadr przedstawiający żabę w stawie, ilustrujący muzykę w trakcie streamingu niedzielного recitalu w Domu Urodzenia Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli.
4. Kadr z transmisji koncertu domowego Jakuba Józefa Orlńskiego i Aleksandra Dębicza, zrealizowany w trakcie pandemii.
5. [a, b, c] Realizacja utworu *Quasimodo* Z. Seiferta w wykonaniu Atom String Quartet w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi.
6. Rozmieszczenie kamer przy realizacji koncertu symfonicznego w 2019 r. w trakcie festiwalu „Chopin i jego Europa”.
7. Zrzut ekranu z transmisji internetowej recitalu Aimi Kobayashi w Żelazowej Woli w dniu 10.08.2025 r.
8. Zrzut ekranu z transmisji internetowej recitalu Martina Garcii w Żelazowej Woli w dniu 11.05.2025 r.
9. Kadry z realizacji *Requiem c-moll* Luigi Cherubiniego i *Te Deum* Karola Kurpińskiego, które zostało zrealizowane 14.08.2019 roku w Bazylice św. Krzyża.
10. Zrzut ekranu z transmisji internetowej recitalu Kevina Kennera w Domu Urodzenia Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli 23.08.2020 r.

11. Zespół La Tempesta wykonujący utwory muzyki dawnej w studiu fotograficznym w dniach 23-24.11.2021 r.
12. [a, b] Kadry z realizacji muzyki ludowej *Źródła muzyki Chopina* w wykonaniu Janka Prusinowskiego i zespołu w dniach 15-16 września 2021 r.
13. Kadr z filmu *Master class avec Marin Alsop*, reż. Joanna Dobrzańska, Sala Koncertowa NOSPR, 8 min., Medici.tv. 2021.
14. Kadr z filmu *Festiwal* w reż. Anny Gawlity i Tomasza Wolskiego.
15. Kadr z filmu *Pianoforte* w reż. Jakuba Piątka.
16. Kadr z filmu *Stroiciele* w reż. Pawła Chorzępy.
17. Kadr z filmu *Debiutant* w reż. Bartosza Kruhlika.