

LEKTOR: Audycje Kulturalne – w dobrym tonie.

MARTYNA MATWIEJUK: **Przy mikrofonie Martyna Matwiejuk, słuchają Państwo podcastu Narodowego Centrum Kultury. Dziś w studiu Audycji Kulturalnych ze mną nagradzany kompozytor muzyki poważnej, muzyki filmowej, muzyki rozrywkowej, Maciej Zieliński. Dzień dobry.**

MACIEJ ZIELIŃSKI: Dzień dobry.

MARTYNA MATWIEJUK: **Jest z nami także dyrektor Narodowego Centrum Kultury, manager kultury, współtwórca i dyrektor artystyczny Krakowskiego Festiwalu Muzyki Filmowej, Robert Piaskowski. Dzień dobry.**

ROBERT PIASKOWSKI: Dzień dobry.

MARTYNA MATWIEJUK: **Spotykamy się w przededniu wielkiego święta polskiego kina, w najbliższy poniedziałek rusza 49. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. W jego programie oczywiście pokazy filmowe, ale także cały moduł branżowy Gdynia Industry. W ramach tego modułu przed nami debata. Debata, która nosi tytuł "Muzyka filmowa. Pozycja w budżecie czy nieodłączny warunek sukcesu dzieła filmowego? Kondycja polskiego rynku muzyki filmowej i dobre praktyki we współpracy producentów filmowych z kompozytorami". Będziecie obaj brać udział w tej debacie. Dziś wokół tego tematu chcemy ten podcast stworzyć. Ja zaczęłabym chyba od tego pytania, które jest postawione w tym tytule: pozycja w budżecie czy nieodłączny warunek sukcesu dzieła filmowego? Ono jest trochę takie prowokacyjne. Myślę, że dla miłośników muzyki ta odpowiedź jest oczywista. Pierwsze pytanie skieruję do Macieja jako kompozytora i twórcy. Jak z twojej perspektywy, jak wiele uwagi poświęca się dzisiaj w Polsce muzyce w przemyśle filmowym?**

MACIEJ ZIELIŃSKI: Myślę, że coraz więcej. W ostatnich latach status muzyki filmowej w naszym kraju i też zainteresowanie tą muzyką zarówno zwykłego słuchacza, jak i zainteresowanie czysto branżowe, czyli środowiska filmowego, ono rośnie i jest coraz większa świadomość, jak ta muzyka działa, co ona robi. Tutaj taki wrzucę kamyczek do ogródka mojego rozmówcy Roberta, który w tej popularyzacji muzyki filmowej jest tutaj zasłużoną siłą, siłaczem można powiedzieć, bo Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie to jest niesamowita marka, która przyczyniła się w nieprawdopodobny sposób do popularyzacji muzyki filmowej w naszym kraju i w taki sposób, że w tej chwili muzyka filmowa bardzo często jest wykonywana w filharmoniach i jest taką furtką, takimi drzwiami do muzyki poważnej. Często słuchacze, słuchając muzyki filmowej, potem interesują się też tą muzyką właśnie poważną, muzyką, nazwijmy to,

wyższego rzędu, przynajmniej tak dotychczas była postrzegana.

MARTYNA MATWIEJUK: Myślę, że o tym, jaka jest ranga tej muzyki filmowej, jeszcze dzisiaj dużo powiemy, ale patrząc na to tak szerzej, to też jest to opowieść o tym, co naszym zdaniem muzyka powinna robić w filmie, czy ona jest niezbędna, czy jest tylko dodatkiem, a może jest równoprawną składową, równie ważną co scenariusz, zdjęcia, dialogi. Robercie.

ROBERT PIASKOWSKI: Przede wszystkim dziękuję, Maćku, też za to nazwanie festiwalu taką istotną siłą w budowaniu świadomości tego zawodu, ale też właśnie roli muzyki funkcjonującej w obrazie, ale też poza obrazem filmowym, bo de facto koncerty muzyki filmowej to nie jest do końca ta muzyka filmowa, prawda. Nasi kompozytorzy de facto tworzą nowe dzieła o wybitnych walorach koncertowych, one mają rozmaite formy quasi właśnie koncertowe, sonetowe, suitowe, symfoniczne też, bo często gramy też dzieła dużo bardziej rozbudowane, 20, 30-minutowe, które mają charakter właściwie symfonii. One oczywiście mają ten luźny związek z dziełem filmowym w tym sensie, że używają czy przetwarzają tematy czy konkretne większe przebiegi muzyczne, ale to, co robimy w ten sposób, to jest przede wszystkim wprowadzanie do obiegu koncertowego dzieł, które mają właśnie swoje takie życie publiczne. Często kompozytorzy mówią, że dzięki naszym zamówieniom czy festiwalowi w ogóle te dzieła są wykonywane na żywo i też może to zdziwi słuchaczy, ale parę lat temu robiliśmy dzieło, które zostało wydane w formie nutowej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne PWM, taki ekstrakt z "Draculi" z muzyką Kilara, ale dotarcie do partytur, do oryginałów, które Kilar zawiózł do Los Angeles, zajęło prawie nam 4 lata, żeby to odtworzyć, zaaranżować i przygotować do wersji wykonywanej na żywo z obrazem filmowym. No i to było wielkie wydarzenie, nie tylko zresztą w Polsce, nie tylko w krajach hiszpańskich, też na Teneryfie, ale niedługo będzie w filharmonii w Paryżu wykonywane, więc ja mam takie poczucie, że ten taki czasami gest z jednej strony obietnicy rzuconej Wojciechowi Kilarowi, kiedy robiliśmy jego ostatni koncert w Hali Ocywni w Krakowie, kiedy on tak naprawdę jeszcze ciągle mówił: "A wie pan, ta muzyka filmowa, to ja bym chciał, żebyście zagrali Orawę, Krzesanego". Ale potem jak zobaczył te 4000 ludzi słuchających, to mówi: "Wie pan co, rzeczywiście jednak wspaniale to zabrzmiało". Ja wtedy go nawet zapytałem o tego "Draculę" i ja mówię, że chciałbym zrobić to z muzyką w całości do obrazu na żywo, a on powiedział: "To jest, proszę pana, niemożliwe". I myśmy to zrobili 10 lat później po jego śmierci. Więc też przepraszam, że tak się rozgadałem, ale wydaje mi się, że to jest o tyle ważne, że po pierwsze, sami kompozytorzy ci wielcy nie mieli zbyt wielkiego szacunku do swojej twórczości, bo to samo dotyczyło Krzysztofa Pendereckiego, jak rozmawialiśmy, a przecież to jest twórca muzyki do kilkudziesięciu filmów, również dziecięcych, do animacji, do wielkich fabuł i to też tych międzynarodowych. Na szczęście mamy takie też pokolenie właśnie kompozytorów jak Maciej Zieliński, ale też Tomek Opalka, prawda, czy z tego pokolenia teraz średniego kompozytorów, którzy świetnie godzą pracę dla właśnie z filmu i teatru z... A, Antek Komasa-Łazarkiewicz. ...z muzyką autonomiczną, którą tworzą też dla takiego obiegu koncertowo- filharmonicznego. No i w gruncie rzeczy to jest, trochę oddalam się od tematu tej rozmowy, ale też tak naprawdę coraz częściej zastanawiamy się, czy w ogóle powinniśmy używać sformułowania muzyka filmowa, bo to jest po prostu też muzyka nowa, muzyka współczesna, tylko jej forma istnienia jest właśnie gdzieś usytuowana w strukturze

budżetowej dzieła filmowego, jest elementem procesu tworzenia filmu. Jest spychana w produkcji filmowej na margines tego procesu, więc naszym problemem, ale nie tylko naszym, bo to jest też problem Stanów Zjednoczonych, to jest obcinanie budżetów na produkcję muzyczną filmową, to jest zmniejszenie obsad orkiestrowych, to jest też przenoszenie sesji nagraniowych do krajów, gdzie to jest po prostu tańsze albo gdzie prawa autorskie nie są tak bardzo respektowane. Więc ta profesjonalizacja rynku muzyki filmowej w naszym kraju, o której Maciek mówi, że nie jest tak źle, że zaczęło się coś dobrego dziać, jest bardzo budująca i też dla mnie jest osobiście wielką sprawą, że w Gdyni, tak jak tutaj powiedziałaś, Martyno, najważniejszym festiwalu filmowym w naszym kraju, temat muzyki filmowej po raz chyba pierwszy tak naprawdę od takiej strony warsztatowej i branżowej zostanie poruszony. Tutaj też Maćkowi chciałbym pogratulować, bo kilka dni temu został okrzyknięty szefem, prezesem Koła Kompozytorów Muzyki Filmowej w sekcji Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych KIPA i to też jest bardzo ważne.

MACIEJ ZIELIŃSKI: W SFP.

ROBERT PIASKOWSKI: W Stowarzyszeniu Filmowców Polskich, przepraszam. Natomiast wiesz, tak czy inaczej to jest po raz też pierwszy, kiedy kompozytorzy muzyki filmowej też w jakiś sposób się zrzeszyli i chcą razem tą swoją branżę reprezentować, i też otworzyć taki dialog i z producentami filmowymi, z reżyserami.

MACIEJ ZIELIŃSKI: No to jest bardzo ważne, dlatego że dotychczas kompozytorzy muzyki filmowej nie mieli swojej reprezentacji. Właściwie wszystkie zawody filmowe mają swoje gildie, stowarzyszenia, są jakoś reprezentowani, natomiast kompozytorzy pewnie z różnych powodów nie mieli dotychczas takiej możliwości. Teraz udało się utworzyć to koło. Spotkania, dotychczas były dwa takie grupowe spotkania członków czy też przyszłych członków, bo też jeszcze nie wszyscy wstąpili w szeregi Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Te spotkania były niesłychanie pozytywne, takie wróżące bardzo dobrą współpracę i po prostu miłe relacje, bo jednym z celów, z takich ważnych celów koła jest integracja środowiskowa, tak. Bo gdzieś tam każdy z nas pracuje niezależnie, indywidualnie, to są kompozytorzy w ogóle, nie tylko kompozytorzy muzyki filmowej, są to zwykłe indywidualiści, artyści też z pewnym ego, więc niekoniecznie działający wspólnie. Natomiast póki co te wszystkie nasze kontakty wyglądają tak bardzo obiecująco. Ja zresztą sam mam wielu przyjaciół kompozytorów, nie tylko kolegów, ale też przyjaciół. Może niewielu, ale przynajmniej 2-3 bym tutaj mógł wymienić. I myślę, że fakt, że mamy tą reprezentację, że będziemy mogli występować w różnego rodzaju procesach decyzyjnych, które zwykle następują, jeśli chodzi o prawa autorskie czy różnego rodzaju środowiskowe regulacje, to jest niesłychanie ważna sprawa. I myślę, że będziemy w stanie sporo też zrobić nie tylko dla nas, dla kompozytorów, ale w ogóle dla branży filmowej, która na przykład czytając katalog dobrych praktyk, który przygotowaliśmy, będzie mogła wziąć pod uwagę tą perspektywę, te rekomendacje grupy kompozytorów, które mają służyć filmowi. Nie mają służyć kompozytorom tylko, ale mają służyć wszystkim uczestnikom procesu powstawania muzyki filmowej, a naszym wspólnym dobrem jest film, w związku z tym te wszystkie rekomendacje mają służyć filmowi.

MARTYNA MATWIEJUK: **Katalog, o którym powiedziałaś, będzie miał swoją premierę podczas debaty na Festiwalu Filmowym w Gdyni. To jest zbiór takich bardzo klarownych, szczegółowych właśnie dobrych praktyk, wskazówek, ale dotyczących, mam wrażenie, bardzo podstawowych obszarów tej współpracy między kompozytorami a filmowcami, producentami, reżyserami. I samo jego pojawienie się, jak rozumiem, też jest takim znakiem, że dużo mamy do zrobienia na tym polu tej współpracy.**

MACIEJ ZIELIŃSKI: I tak, i nie, dlatego że jest sporo produkcji filmowych, które już realizują tego typu założenia, bo są na tyle świadome, na tyle mają doświadczenia, że to działa. Natomiast jest też ta grupa, która nie do końca zdaje sobie sprawę, nie do końca ma doświadczenie w tego typu tematyce i myślę, że ten zestaw rekomendacji jest głównie dla tej grupy produkcji, które jeszcze się nie zetknęły z taką tematyką czy mają mniejsze doświadczenie. Ponieważ ten dokument był konsultowany i z producentami, i z kierownikami produkcji, w związku z tym od niektórych dostawałem feedback taki, że no rzecz jasna, tak, pewne rzeczy są oczywiste, przecież tak to trzeba robić. Ale z kolei inni nawet pogłębiali pewne tematy, zadawali pytania, czy to tak, czy siak, jakby chcieli się dowiedzieć troszkę więcej na ten temat. Więc ja myślę, że ten dokument ma taką fajną cechę, że może być traktowany jako punkt odniesienia, którego wcześniej nie było. I taki punkt odniesienia, taka miękka rekomendacja, bo to w żaden sposób nie są jakieś narzucone, nie wiem, roszczenia, tak, to nie jest regulamin, to nie jest coś, co produkcje będą musiały przyjąć. To są miękkie rekomendacje, jakby zapraszamy jako kompozytorzy do tego, żeby stosować te rekomendacje w życiu, po to żeby wszystkim się żyło lepiej i żeby finalny rezultat, czyli muzyka filmowa w danym filmie, powstała w jak najłatwiejszy sposób i z jak największym sukcesem.

MARTYNA MATWIEJUK: **Praktyczne wskazówki. Czy na przestrzeni lat twojej pracy w obszarze komponowania muzyki filmowej zauważyłaś, żeby te standardy współpracy na linii producent-kompozytor jakoś się zmieniały albo kierunki tej współpracy? Myślę tutaj o tym, czy mamy teraz na przykład takie dążenie, by ta muzyka była możliwie autorską sprawą, czy może raczej szukamy bardzo określonych części produktu, które będą spójne z resztą produktu, jakim jest film w oceanie tych produktów? Robimy to, co wiemy, że dobrze się ogląda, to, czego ludzie oczekują? To chyba też jest pytanie o to, czy oryginalność i nietuzinkowość jest w cenie.**

MACIEJ ZIELIŃSKI: Od czasu, jak zacząłem moją przygodę z muzyką filmową, bardzo wiele rzeczy się zmieniło, bo i technologicznie, i jeśli chodzi o podejście do samego tworzenia muzyki filmowej. Dawniej, nawet zanim ja zacząłem działać, kompozytorzy bardzo często przygotowywali pewne tematy muzyczne w różnych wersjach, potem tak zwani oprawcy muzyczni albo ładniej, znacznie ładniej, konsultanci muzyczni, zajmowali się podkładaniem tej muzyki. Czyli de facto rolą kompozytora nie była praca synchroniczna z obrazem filmowym i budowanie całego przebiegu dramaturgicznego z pomocą muzyki, a była to raczej praca czysto kompozytorska z pewną wrażliwością na obraz, na materię filmową we współpracy oczywiście

z reżyserem. Więc to było zupełnie inne podejście. Potem coraz więcej było takiego podejścia synchronicznego, które do Polski, można powiedzieć, przyszło z zagranicy. W Stanach Zjednoczonych od dawna pracowało się synchronicznie. To oczywiście dawniej wyglądało trochę inaczej niż teraz, teraz używamy komputerów, dawniej orkiestra z dyrygentem musiała nagrywać do obrazu, synchronizować to. Od pewnego momentu była też praca z clickiem, czyli z takim metronomem, do którego muzycy grali. Ja nawet kiedyś w Londynie widziałem, to tak może na zasadzie dygresji, tak zwany ray click. To była lampowa wersja metronomu, która była dość obszernych rozmiarów, analogowy click z dawnych lat. Aktualnie dzieje się tak, że właśnie kompozytor jest filmowcem, kompozytor musi rozumieć cały film, rozumieć to, co reżyser chce przekazać, jest pełnoprawnym uczestnikiem tego procesu, ponieważ musi skomponować muzykę synchronicznie do całego filmu, czyli musi tą muzykę skomponować adekwatnie do potrzeb, do warstwy psychologicznej, dramaturgicznej, zależnie od wielu aspektów, które może naświetlić właściwie tylko reżyser, czasami też producent, jeśli jest kreatywnie zaangażowany w taki proces. Od czasów, kiedy kompozytor komponował, konsultant muzyczny razem z reżyserem opraciwali film, do czasu aktualnego, kiedy to kompozytor musi całą tą pracę wykonać właśnie synchronicznie do obrazu, bardzo dużo się zmieniło.

ROBERT PIASKOWSKI: Ja myślę, że też seriale bardzo wpłynęły na sposób pracy nad filmem, też w gruncie rzeczy skróciły deadline'y. No też właśnie kompozytorzy serialowi to jest taki przykład najbardziej wszechstronnych, wymaga się od nich, żeby byli kompozytorami, inżynierami dźwięku, no właśnie sami podkładają też pod konkretne sceny przynajmniej. Tak to w dużej mierze też funkcjonuje w tym przemyśle filmowym amerykańskim. I wielu kompozytorów, którzy byli gośćmi naszego festiwalu, mówili wprost, że oni nigdy nie słyszeli swojej muzyki na żywo. To jest w ogóle jakiś też fenomen i w ogóle kontakt z publicznością to jest jakby też... Ale oddalam się trochę od tematu. Na pewno rola kompozytora jest wiodąca, my też od paru lat, kilkunastu lat prowadzimy przy okazji Festiwalu Muzyki Filmowej warsztaty, formy audiowizualne dla młodych kompozytorów. To zazwyczaj są już osoby z jakimś portfolio albo to są osoby, które startują w konkursie na statuetkę Young Talent Award, i to są kompozytorzy, którzy dostają od nas taki pakiet edukacyjny, jak funkcjonuje globalna czy taka właśnie międzynarodowa branża filmowa. I oni dostają między innymi tę lekcję pokory właśnie, że z jednej strony ważne jest to, żebyś miał swój autorski język muzyczny, że w globalizującym się świecie również muzyki filmowej te głosy świeże, oryginalne, właśnie nie brzmiące tak jak wszystko, jak papka, którą będzie tworzyło za chwilę AI, czy będzie to muzyka, która brzmi właśnie jak Hans Zimmer, wszystko w patosie i tak dalej. To to jest jakby jedna rzecz, ale druga rzecz to jest rzeczywiście służebność twoja względem obrazu filmowego, to nie ty wyrażasz siebie i swoje ego, tylko ty masz pomóc reżyserowi wyrazić jakąś historię, też ją opowiadasz dźwiękami, wzmacniasz to, co jest istotne. No i też cała historia światowego kina, również polskiego, jest historią relacji między reżyserem a kompozytorem. To są różne opowieści, niektóre są opowieściami o niezrozumieniu wzajemnym albo o zerwaniu tych relacji, czasami powrotach do tych relacji. W Polsce taką relację ma oczywiście Kilar-Zanussi, prawda. Teraz od lat Skolimowski-Mykietyn. To jest też taka bardzo ciekawa, wspólna relacja i rozmawiam z jednym i z drugim, i właśnie oni już sobie nie wyobrażają, żeby było inaczej. Czy nie wiem, Roman Polański, który zaprasza Alexandre'a Desplata do Krakowa i go oprowadza po getcie dawnym, po śladach żydowskiego Kazimierza, żeby mu dać bardziej poczucie, żeby

on sobie wyobraził pod kątem nowego filmu, poświęconego sprawie Dreyfusa, czyli też takie właśnie sytuacje człowieka postawionego w sytuacji zagrożenia, antysemityzmu i przekazanie tej wrażliwości. Więc to jest bardzo ważne i nawet wielki kompozytor, taki jak Alexandre Desplat musi wejść w tę rolę słuchacza, kogoś, kto chce zrozumieć intencje, emocje też reżysera i ten jego filmowy obraz świata, który chce wykreować. Tak że z drugiej strony mamy ten taki efekt, że często pamiętamy filmy przez pryzmat muzyki i to dotyczy oczywiście zarówno wielkich blockbusterów światowego kina, jak i kina intymnego, autorskiego. No filmy Kieślowskiego słyszymy w dużej mierze dzięki muzyce Preisnera na przykład, tak. Potrafimy Kaczmarka rozpoznać po brzmieniu fortepianu, muśnięciach i tak dalej. Maćka Zielińskiego rozpoznamy po liryczności, prawda, i wspomniałemu talentowi też do pisania melodii, też pięknych piosenek filmowych czy serialowych. Więc tutaj każdy z tych kompozytorów może zachować tę cechę autorską, indywidualną i się odróżniać, a jednocześnie właśnie wejść w rolę przedłużenia wizji reżysera i tego też uczymy kompozytorów. I to jest trochę inaczej niż w edukacji artystycznej w akademiach muzycznych, bo tam kompozytorów się często uczy właśnie: musisz się wyrażać, musisz być indywidualistą, nie zgadzaj się w ogóle, tupnij nogą, ma być tak, jak ty chcesz. Więc w ogóle mamy edukację muzyczną w kraju taką trochę zwróconą na indywidualizm i właśnie wszyscy mają być instrumentalistami solo, tak jakby rolę muzyków było tylko i wyłącznie granie solo na scenie w Carnegie Hall. A rolę muzyka jest tak samo brzmieć w orkiestrze dobrze i tak samo rolę kompozytora jest czasami tworzyć coś, czego na pozór nie słyszymy, oglądając film i dopiero potem zdajemy sobie sprawę, jaką rolę ta muzyka miała dla sterowania naszymi emocjami czy podkreślenia istotnych elementów tego dzieła filmowego i takiego soundscape'u też, bo dzisiaj kompozytorzy nie tylko piszą nuty w filmach, ale też właściwie reżyserują albo biorą udział też trochę we wpływaniu na taki dźwiękowy obraz filmu. I dobrze, bo kwestia dźwięku, zwłaszcza w polskim filmie, ostatnio jest znacznie lepiej, ale no właśnie, to jest osobny temat dźwięku w polskim filmie.

MARTYNA MATWIEJUK: Tak, dlaczego nigdy nic nie słysząc, dlaczego nie słysząc dialogów.

ROBERT PIASKOWSKI: Zwłaszcza dialogów.

MARTYNA MATWIEJUK: Ale ponoć to jest kwestia naszego języka, to nie tak, że coś technicznie tutaj robimy źle. Chciałabym cię zapytać jako też, Robercie, osoby, która z jednej strony jest wewnątrz tego środowiska od lat, ale też trochę jesteś tym obserwatorem. Wracając też do tematu debaty, którą dziś zapowiadamy, co z twojej perspektywy jest największym wyzwaniem dzisiaj dla polskiego rynku muzyki filmowej?

ROBERT PIASKOWSKI: Na pewno muzyka filmowa nie jest widziana z perspektywy programów dotacyjnych i też na przykład w programach Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej nie widzimy kompozytorów muzyki filmowej, nie widzimy ich też na poziomie programów wspierających muzykę. To był w ogóle problem zawsze, od 18 lat mojego Festiwalu Muzyki Filmowej w

Krakowie, że jak składaliśmy do programu muzykę, to odrzucano, bo film, a jak składaliśmy do filmu, no to odrzucano, bo muzyka. I w związku z tym od 18 lat ten festiwal nie miał szans uzyskać, ze względu na silosowość takiego myślenia, więc to jest jakby jeden problem. Drugi problem jest taki, że my musimy zrobić bardzo dużo jeszcze w Polsce, żeby zbudować rynek nagrań muzyki filmowej. Nasze odpisy są bardzo drogie, nieatrakcyjne. Polański chciał nagrywać, Desplat muzykę do swojego filmu w Polsce, ale wyceny od trzech orkiestr okazały się wyższe niż wycena orkiestry w Paryżu. Dlaczego? Dlatego, że nie ma takiego myślenia o tym, że to jest budowanie pewnego rynku, poza tym każda orkiestra trochę chce się, że tak powiem, obłowić na prawach autorskich, na właśnie prawach do różnych pól eksploatacji. I w związku z tym przegrywamy z Sofią, z Pragą. Taniej jest nagrywać w Londynie z London Symphony Orchestra czasem niż z polską jakąś renomowaną orkiestrą. Nie będę podawał nazw, ale dlatego właśnie przegrywamy w tej rozgrywce. I dopóki nie pojawią się istotne zachęty dla sprowadzania tutaj sesji nagraniowych, do promocji polskich zespołów, ale też na poziomie zespołów, dyrektorów orkiestr takiego naprawdę myślenia, że to nie jest one shot, że to nie jest obłowić się na jednym nagraniu, nie wiem, muzyki do najnowszego filmu Ridleya Scotta, tylko to jest budowanie rynku i do tego jest potrzebna zarówno kadra inżynierów dźwięku, sale do nagrań, które pozwalają takie sesje szybko realizować, pewnego rodzaju metoda nagrywania, ale też na poziomie struktury finansowej filmu. I tutaj ten katalog praktyk też jest takim przewodnikiem po tym, jakie stawki powinny być stosowane, jak też tworzyć taką sieć powiązanych branż wokół muzyki filmowej. Bo z nagrywania muzyki też żyje bardzo dużo branż niefilmowych, mówię o branżach artystycznych oczywiście, wydawniczych, fonograficznych. Nie mamy płyt też, brakuje pieniędzy na wydawanie muzyki filmowej. I nawet jeżeli mówimy, no dzisiaj ogłoszono, że wzrósł rynek fonograficzny w Polsce i Polacy więcej kupują płyt, zwłaszcza z polską muzyką, to był taki bardzo miły news dzisiaj o poranku, ale mimo wszystko jest ogromna potrzeba i często ją zgłaszają kompozytorzy w naszych rozmowach, że brakuje płyt, brakuje dostępu do muzyki, ona nie funkcjonuje, tylko duże fabuły i kompozytorzy sami dokładają często z własnych pieniędzy do tego, żeby ta muzyka mogła zaistnieć. No i też ustanowiliśmy parę lat temu w Krakowie Polską Ścieżkę Filmową Roku, ta nagroda już ma chyba 5 lat, dlatego że nie godziliśmy się na traktowanie muzyki filmowej właśnie w konkursach Orłów czy jeszcze wtedy w Gdyni, teraz się dużo zmieniło, gdzie na przykład dostawał nagrodę nieżyjący kompozytor, prawda. Albo no właśnie, to dostawał Komeda, muzyka Komedy, który nie żyje od lat, za wydanie płytowe tak naprawdę kolekcji jego the best of. Ta nagroda powstała z niezgody na takie po prostu myślenie o muzyce filmowej jako właśnie takiego trochę rekwizytorium starych tematów wielkich figur polskiej muzyki filmowej, ale zamkniętych jak owad w bursztynie. I chcieliśmy pokazywać, jak różnorodna, żywa jest scena muzyczna i na kilku galach polskiej muzyki filmowej organizowanych w Krakowie mieliśmy, zwłaszcza w tym roku, taki efekt, że przyjechało prawie 100 przedstawicieli branży filmowej i muzycznej z całego świata, i oni usłyszeli, jak różnorodna, fantastyczna jest polska muzyka. Tam był, nie wiem, Urbański, Targosz, Rajkowski, L.U.C. Rostkowski, muzyka do "Znachora", prawda, też Lucewicz, tak. Mieliśmy ostatni urobek ostatniego roku i to było tak niesamowicie napisane, i też koncert miał taką dramaturgię, że najwięksi promotorzy festiwali europejskich powiedzieli: my to chcemy w całości wziąć, tylko u nas nikt nie zna tych filmów, prawda. I to jest jeszcze to, prawda, czyli że ta muzyka może być też w dużej mierze elementem silnej promocji polskiego kina na świecie. No tak samo jest muzyką do gamingu, ale to jest zupełnie inna opowieść, dzisiaj rozmawiamy o filmie, ale te

dwa światy się też ze sobą troszeczkę przenikają. I tak naprawdę ten katalog dobrych praktyk we współpracy produkcji filmowych dałoby się sparafrazować i być może to też jest jakieś zadanie z kolei dla kompozytorów specjalizujących się w gamingu, żeby stworzyć też kodeks dobrych praktyk we współpracy produkcji muzycznych w gamingu.

MACIEJ ZIELIŃSKI: Możliwe, tak, że to jest dobry pomysł. No zwróciłeś uwagę na kilka bardzo istotnych spraw, zresztą nie tylko w muzyce filmowej, na przykład ta taka trudność we współpracy z orkiestrami, żeby poruszały się w takich budżetach, dzięki którym można rzeczywiście rejestrować różnego rodzaju utwory, nawet muzykę współczesną. To są naprawdę bardzo trudne sytuacje, gdzie na przykład utwory, które są zamawiane przez instytucje muzyczne finansowane z budżetu zamówień kompozytorskich, programu ministra, którym zarządza NIMiT, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, te utwory są zamawiane, wykonywane, ale ich rejestracja najczęściej nie jest możliwa z tego powodu, że orkiestra oczekuje dodatkowego honorarium. Są chlubne przypadki, ja na przykład w zeszłym roku miałem taką przyjemność współpracować z Orkiestrą Gorzowską, z którą nie było takiego problemu. Dzięki temu mój utwór mógł być zarejestrowany audiowizualnie, oni też i na to się zgodzili, i pomogli w tym, więc znakomita świadomość i dyrekcji filharmonii, i tej orkiestry, członków tej orkiestry. Natomiast niestety regułą jest to, że orkiestry się nie zgadzają. Tak jakby trochę chciały chronić świat przed ich własnymi wykonaniami. Ja oczywiście może troszkę tutaj zbyt ostrą kreską to rysuję, ale czasami miałem naprawdę takie wrażenie. Nawet rozmawiając, już wiedząc, że to się nie uda, nie uda się nagranie, właśnie pytałem ich, czy chcą w tajemnicy chować swoje wykonania. Przecież w dzisiejszych czasach przy współpracy, kiedy jest nowy utwór, jest wykorzystanie niekomercyjne, czyli nikt na tym nie zarabia, chodzi o upowszechnianie kultury polskiej, nowych utworów, nowych dzieł, dlaczego chcą to trzymać w tajemnicy, nie chcą wesprzeć, tak, takich działań. No więc odpowiedź na to jest najczęściej, że związki zawodowe tak rekomendują. No i to jest trudny temat. Nie wiem, czy katalogi dobrych praktyk tutaj zadziałają, ale niewątpliwie należałoby podjąć rozmowy i ja widzę w tym konieczność takiej edukacji, która z jednej strony nastąpiła samoczynnie, bo pandemia bardzo pomogła. Nagle muzycy zobaczyli, że jeśli nie zgodzą się na rejestrację, jeśli nie zgodzą na transmisję online, to ich nie ma, po prostu. Nie ma publiczności, publiczność nie może przyjść na ich koncerty, więc jedyną opcją jest wykonanie online. No długo można by na ten temat mówić, zresztą nie to jest tutaj naszym głównym tematem.

MARTYNA MATWIEJUK: **Wspomniałeś o publiczności i to jest też taki temat, którym chciałabym zakończyć nasze dzisiejsze spotkanie, bo to jest ta trzecia i chyba najważniejsza strona tej całej rozmowy, którą dziś prowadzimy, czyli odbiorcy. Wydaje mi się i też chyba powodzenie takich wydarzeń jak krakowski FMF pokazuje, że ludzie potrzebują wykonania muzyki filmowej i naprawdę ją uwielbiają.**

ROBERT PIASKOWSKI: Znaczy tak, to jest w ogóle fenomen. Ta historia festiwalu zbudowała nie tylko popyt na tego typu wydarzenia w samej Polsce, ale i też w Europie, i to też jest zawsze dla mnie niesamowite, jak wiele osób ze świata przyjeżdżało podpatrzeć, jak ten festiwal się robi, potem żeby robić produkcje nawet, można by powiedzieć, bardziej

spektakularne, gdzieś jeżdżące. No Hans Zimmer u nas po raz pierwszy wystąpił przed publicznością wielotysięczną i był naprawdę bardzo zestresowany. No dzisiaj on bryluje na scenie, zagaduje i żartuje, ale kiedy miał wystąpić na tej scenie w Hali Ocywni tuż po Elliotcie Goldenthalu, to wcale mu do śmiechu nie było, był bardzo zestresowany. Tak że to też jest taki jakiś element takiego jakiegoś budowania u samych kompozytorów świadomości, że oni są istotni i że to jest ich święto, i że oni się mogą spotkać z żywym odbiorcą. Więc dla wielu kompozytorów to jest objawienie, to jest w ogóle zaczęcie, niektórzy pod wpływem na przykład tego kontaktu podejmują w ogóle też decyzje radykalne. Na przykład ja nie wiedziałem, że Jean-Michel Bernard, francuski kompozytor, sobie zapamiętał moją jakąś taką radę: "Słuchaj, ty musisz grać, interpretować muzykę innych kompozytorów, bo ty jesteś świetnym wirtuozem, pianistą". I on to zaczął robić, i on mówi, że ta rozmowa zmieniła w ogóle jego postrzeganie swojej też twórczości, i on zaczyna w ogóle jeździć po całym świecie, i gra takie też sety swoje. Więc wiele takich sytuacji, że ten kontakt z publicznością określa też twórców bardzo często, oni zaczynają trochę inaczej też o sobie myśleć, nie jesteśmy tylko rzemieślnikami. Tak jak tutaj padło to słowo butcher, rzeźnik właśnie, bo on tak funkcjonuje na liście nazw zawodów amerykańskich. Butcher to nie jest nic obraźliwego, to jest po prostu jeden z zawodów, takiego po prostu krajania muzyki. Czyli amerykański model jednak rzemieślnika tutaj się ściera przez całą historię naszej współpracy przy festiwalu z wizją z kolei polskich akademii czy europejskich akademii muzycznych, które mówią: jesteś wielkim kompozytorem i wielkim artystą i nigdy nie daj sobie tutaj wmówić, a zwłaszcza żeby ci filmowcy mówili, co tutaj podłożyć pod muzykę. I teraz wracając jeszcze do tej publiczności, myślę, że udało się wokół muzyki filmowej zbudować ogromną publiczność. To też pokazuje RMF Classic, które budowało z nami ten rynek od samego początku jako współorganizator i zbudowało w ogóle chyba jedną z najwyższych słuchalności, jeśli chodzi o muzykę klasyczną i filmową w Polsce, jedną z najwyższych w Europie, tak jak się na to patrzy statystycznie. I tu faktycznie nie tylko jest granie "Starwars" i "Indiany Jonesa", i takich evergreenów, tylko to jest też eksperymentowanie, puszczanie też muzyki trudniejszej. I to jest też niesamowite, że my, jak powiemy, że gramy muzykę do "Łśnienia" czy do "Katynia" tam, gdzie potrafią wykupić te dwa czy trzy tysiące biletów po prostu, a tak naprawdę jest to muzyka Pendereckiego, prawda, bardzo muzyka...

MACIEJ ZIELIŃSKI: Współczesna.

ROBERT PIASKOWSKI: Współczesna i eksperymentalna. I tak naprawdę nie napisana do filmu, tylko wykorzystana w filmie. Więc to też jest jakiś taki element edukacji i wiele filharmonii europejskich, czy Paryż, czy Londyn, czy Rzym, Kolonia, Niemcy zaczęli rozumieć, że jak chcą odnowić swoją publiczność i wprowadzić na salę młodego odbiorcę, to obok Szostakowicza, Prokofiewa, Wagnera, dobrze jest czasem zagrać kawałek Howarda Shore'a czy Hansa Zimmera, albo coś bardziej ambitnego, Jerry'ego Goldsmitha czy Alexa Northa, czy Elliota Goldenthala. I też nagle się okazuje, że w zestawieniu z tymi wielkimi dziełami symfonicznymi te utwory o rodowodzie filmowym brzmią właściwie bardzo à propos i nie ustępują niczym wielkością wielkiej klasyki światowej muzyki symfonicznej.

MACIEJ ZIELIŃSKI: No ja myślę, że dla kompozytora ten kontakt z publicznością jest niesłychanie ważny, dlatego że kompozytor pracuje sobie najczęściej sam. Siedzi w studiu czy nad partyturą i nie ma wokół niego ludzi, którzy jednak bardzo często dają energię, dają jakiś feedback, dają całą masę pozytywnych sygnałów. Ja pamiętam, ja akurat, ponieważ komponuję nie tylko muzykę filmową, ale też muzykę poważną, więc z tą muzyką poważną ja często się poruszam w tym kontakcie z publicznością, ale jednak to są najczęściej niezbyt liczne grona. Na FMF-ie miałem możliwość stanąć przed publicznością, jeśli dobrze pamiętam, 12-tysięczną, co muszę powiedzieć, było ogromnym przeżyciem i dawało jakieś takie uniesienie, jakąś taką nieprawdopodobną energię. I myślę, że wielu kompozytorów, pisząc samotnie, potem mogąc się zmierzyć z tym feedbackiem od publiczności, z jakimś rodzajem właśnie pozytywnego feedbacku, dostaje taką moc energii, która też na zasadzie takiego feedbacku daje moc twórczą, jakby też przekłada się na chęć do tworzenia kolejnych rzeczy. To jest bardzo, myślę, istotna tutaj część tego procesu twórczego.

MARTYNA MATWIEJUK: **No i kontakt z odbiorcą, z powodu którego tak naprawdę ta muzyka powstaje i dla którego ona powstaje. Niesamowite jest to, jak wiele tematów i kontekstów nam się dzisiaj otworzyło, ale myślę, że to też jest potwierdzenie tego, jak potrzebna jest debata, która wokół muzyki filmowej odbędzie się podczas 49. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Dodam, że to wydarzenie będzie transmitowane online, więc też będzie dostępne. A Narodowe Centrum Kultury jest także organizatorem specjalnego koncertu z muzyką Jana A.P. Kaczmarka, skoro mówimy o muzyce filmowej. Koncert w wykonaniu Motion Trio oraz Orkiestry Sinfonietta Cracovia. A dziś w Audycjach Kulturalnych mały przedsmak festiwalu gdyńskiego i tejże debaty. W studiu Audycji Kulturalnych Robert Piaskowski i Maciej Zieliński. Bardzo wam dziękuję.**

MACIEJ ZIELIŃSKI I ROBERT PIASKOWSKI: Dziękujemy bardzo.

LEKTOR: Audycje Kulturalne – w dobrym tonie.