

## KINGA NIWA

Uniwersytet Rzeszowski  
ORCID: 0009-0000-2291-3482  
kinganiwa57@gmail.com

# Muzyka filmowa i jej zastosowanie na lekcjach języka polskiego w szkole podstawowej

## Streszczenie

Celem artykułu jest wykazanie, że muzyka filmowa znajduje zastosowanie w edukacji polonistycznej w ramach kształcenia literacko-kulturowego. Pierwsza część została poświęcona wybranym aspektom historycznym tego gatunku oraz funkcjom, jakie pełni on w dziele audiowizualnym. Druga jest analizą ścieżek dźwiękowych wybranych adaptacji lektur w szkole podstawowej stworzonych przez polskich kompozytorów: Wojciecha Kilara, Zbigniewa Preisnera i Krzesimira Dębskiego. Trzecia część ukazuje obecność muzyki filmowej na zajęciach języka polskiego w szkole podstawowej i przedstawia pomysły na jej wykorzystanie.

**Słowa kluczowe:** muzyka filmowa, adaptacje filmowe, szkoła podstawowa, nauczanie języka polskiego, metodyka nauczania

## Wprowadzenie

Od XX wieku można zaobserwować ekspansję kultury masowej. Jest ona oparta przede wszystkim na przekazach audiowizualnych, które są dla człowieka bardziej atrakcyjne i łatwiejsze w odbiorze. Można to zaobserwować w realiach szkolnych – uczniowie bardzo często wybierają opracowania, streszczenia i ekranizacje filmowe zamiast czytania lektury. Szkoła to jednak miejsce, w którym nadal na pierwszym miejscu umiejscowiona jest literatura, a przekazy audiowizualne i audialne nie są wykorzystywane w znaczącym stopniu<sup>1</sup>.

Kształcenie literacko-kulturowe pokazuje, że elementy wiedzy o kulturze są ważną częścią nauczania języka polskiego. Ich obecność sprawia, że młody człowiek lepiej zrozumie otaczającą go rzeczywistość kulturową oraz zacznie świadomie i czynnie ją odbierać i uczestniczyć w niej. Już w latach trzydziestych

<sup>1</sup> E. Nurczyńska-Fidelska, *Film w kręgu kultury literackiej. Z teorii i praktyki pedagogicznej* [w:] E. Nurczyńska-Fidelska, B. Parniewska, E. Popiel-Popiołek, H. Ulińska, *Film w szkolnej edukacji polonistycznej*, Warszawa–Łódź 1993, s. 14.

XX wieku postulowano wykorzystywanie malarstwa, architektury, muzyki i filmu jako pomocniczych środków dydaktycznych<sup>2</sup>.

Film to gatunek audiowizualny szczególnie przyjazny człowiekowi. Każdy z nas chociaż raz w życiu był w kinie i widział jakąś produkcję, a dzięki dostępowi do platform streamingowych z tym elementem kultury można obcować na co dzień. W rzeczywistości szkolnej film pojawia się zazwyczaj w dwóch sytuacjach. Pierwszą z nich jest zaprezentowanie go w klasie w ramach lekcji. Uczniowie oglądają biernie, przez co często ta czynność utożsamiana jest z tzw. wolną lekcją. Druga ma miejsce z okazji różnych świąt – są wtedy organizowane wycieczki do kina. Można wówczas zaobserwować zainteresowanie produkcją – młodzież po seansie wymienia się swoimi odczuciami, dyskutuje na temat fabuły.

W podstawie programowej dla drugiego etapu edukacyjnego, która obowiązuje od roku szkolnego 2024/25, są zapisy odnoszące się do poznawania różnych tekstów kultury, w tym filmów:

2) Odbiór tekstów kultury. Uczeń:

[...]

8) rozumie swoistość tekstów kultury przynależnych do: literatury, teatru, filmu, muzyki, sztuk plastycznych i audiowizualnych;

9) wyodrębnia elementy składające się na spektakl teatralny i film (reżyseria, gra aktorska, dekoracja, charakteryzacja, kostiumy, rekwizyty, muzyka); wskazuje cechy charakterystyczne przekazów audiowizualnych (filmu, programu informacyjnego, programu rozrywkowego);

10) rozumie, czym jest adaptacja utworu literackiego oraz wskazuje różnice między tekstem literackim a jego adaptacją

[...]

13) świadomie i z uwagą odbiera filmy oraz spektakle, zwłaszcza adresowane do dzieci i młodzieży<sup>3</sup>.

Pomimo tych zapisów rola filmu w szkole sprowadza się najczęściej do rozmowy o fabule oraz o wartościach. Pomijana jest całkowicie kwestia tworzywa filmowego. Motywowane jest to najczęściej tym, że poloniści nie uważają się za specjalistów w tej dziedzinie. Wojciech Strokowski zauważył, że współczesny polonista powinien być polimedialny, czyli otwarty na nowe media, rozumiejący potrzeby uczniów i wychodzący naprzeciw ich potrzebom, gdyż młodym ludziom imponuje to, co audiowizualne. Wyzwaniem dla współczesnego polonisty jest więc zdobycie kompetencji w zakresie kultury masowej<sup>4</sup>.

Tworzywem filmu jest między innymi muzyka. Współcześnie nie możemy sobie wyobrazić produkcji bez ścieżki dźwiękowej. Badania Narodowego Centrum Kultury z 2020 roku pokazują, że 21% młodzieży wybiera ten gatunek do słucha-

<sup>2</sup> W. Bobiński, *Film fabularny w dydaktyce literatury – spojrzenie w podwójnej perspektywie* [w:] *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2004, s. 151–153.

<sup>3</sup> Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 28 czerwca 2024 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej w poszczególnych typach szkół.

<sup>4</sup> W. Strokowski, *Polonista polimedialny* [w:] *Polonista w szkole. Podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2004, s. 304–305.

nia na co dzień<sup>5</sup>. Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, że muzyka filmowa znajduje zastosowanie na lekcjach języka polskiego w szkole podstawowej. Na potwierdzenie tej tezy zostaną zaprezentowane przykłady ścieżek dźwiękowych wybranych adaptacji filmowych lektur dla klas IV–VI oraz VII–VIII.

### Wybrane aspekty historii muzyki filmowej i jej rola w dziele audiowizualnym

Gatunek muzyki filmowej powstał dzięki technicznym osiągnięciom filmu dźwiękowego. W 1894 roku William K.L. Dickson, inżynier pracujący w laboratoriach Thomasa Edisona, nakręcił krótki obraz z dźwiękiem. Przedstawia on mężczyznę, który – nachylony w stronę tuby gramofonowej – gra na skrzypcach, a obok dwóch innych tańczy walca. Eksperyment jest obecnie znany pod tytułem *The Dickson Experimental Sound Film* i przeszedł do historii jako pierwsza próba połączenia obrazu i dźwięku w dziele filmowym<sup>6</sup>.

W 1895 roku bracia Lumière skonstruowali kinematograf. Urządzenie nie potrafiło nagrywać dźwięku, więc seansowi towarzyszyły improwizowane utwory, wygrywane przez taperów. Miało to funkcję użytkową – muzyka zagłuszała dźwięki wydawane przez aparat projekcyjny<sup>7</sup>. Z czasem zaczęto publikować poradniki dla akompaniatorów, które zawierały kompozycje mające odzwierciedlać nastrój lub rodzaj akcji (*Kinothek*). W 1922 roku wynaleziono technikę *sound-on-film*, która pozwalała na zapisywanie obrazu i dźwięku na jednej taśmie filmowej. Rok 1927 był najbardziej przełomowy – premierę miała wtedy produkcja Alana Croslanda *Śpiewak jazzbandu*. Film był utrzymany w konwencji kina niemego, ale akcji towarzyszyła muzyka. Przez wielu premiera tego dzieła została uznana za początek ery kina dźwiękowego<sup>8</sup>.

Lata trzydzieste i czterdzieste są nazywane „złotą erą” muzyki filmowej. Tworzono wtedy zgodnie z ideą Richarda Wagnera – *Gesamtkunstwerk*, która postulowała przypisanie muzyki poszczególnym conceptom akcji, co zostało nazwane leitmotywem<sup>9</sup>. Komponowane w tym czasie utwory były przede wszystkim symfoniczne, obecne były motywy tematyczne, które ulegały transformacjom. Szczególnie znanym twórcą był Max Steiner, uważany za ojca muzyki filmowej. Skomponował on ścieżkę dźwiękową do takich filmów, jak *King Kong* (1933) czy też *Przemienię z wiatrem* (1939)<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> *Muzyczne wybory młodzieży. Komunikat z badań Narodowego Centrum Kultury*, Warszawa 2021, s. 1–2.

<sup>6</sup> *Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 20.

<sup>7</sup> M. Przedpeńska-Bieniek, *Dźwięk w filmie*, Warszawa 2009, s. 171.

<sup>8</sup> R. Birkholc, *Stare i nowe – „Śpiewak Jazzbandu” Alana Croslanda*, <https://edukacjafilmowa.pl/spiewak-jazzbandu-1927/> [23.11.2024].

<sup>9</sup> A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzyki filmowej*, Kraków 2014, s. 152–153.

<sup>10</sup> R. Hickman, *Reel music: exploring 100 years of film music*, Nowy Jork 2017, s. 124.

II wojna światowa sprawiła, że produkcja filmowa została uszczuplona lub dostosowana do celów propagandowych. Niemcy najczęściej utrzymywali kina dla zysku i dla wyświetlania treści kształtujących określone poglądy. W latach pięćdziesiątych zrezygnowano z symfonicznych ścieżek dźwiękowych. W kinie królował jazz, struktury atonalne i polifoniczne, a w drugiej połowie dekady – rock’n’roll i muzyka popularna. Wiele piosenek, takich jak *Que Sera, Sera (Whatever Will Be, Will Be)*, *Rock Around The Clock*, *Jailhouse Rock*, miało swoje korzenie w filmach<sup>11</sup>.

Lata sześćdziesiąte to większa obecność minimalizmu w muzyce. Z jednej strony ograniczono materiał muzyczny, powtarzano figury melodyczne, a rytm utworów był prosty. Z drugiej – występował eksperymentalizm, czego przykładem może być ścieżka dźwiękowa do filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964), skomponowana przez Krzysztofa Pendereckiego. Połączył on utwory późnobarokowe i klasycystyczne z dźwiękami naturalnymi<sup>12</sup>.

W latach siedemdziesiątych nastąpił powrót do muzyki symfonicznej, twórczonej w duchu wagneryzmu. Najpopularniejszym kompozytorem był wtedy John Williams, autor ścieżki dźwiękowej do serii filmów *Gwiezdne wojny* (1977–2005). Muzyka opierała się szczególnie na brzmieniu instrumentów dętych blaszanych i perkusyjnych, była spójna tematycznie i pełna lejtmotywów, przypisanych zarówno bohaterom, jak i uczuciom<sup>13</sup>. Lata osiemdziesiąte to mieszanka tradycji z nowoczesnością. Dało się zaobserwować wpływy muzyki elektronicznej, co można usłyszeć w kompozycji Vangelisa do filmu *Rydwán ognia* (1981), szczególnie w utworze *Titles (Chariots of Fire)*, gdzie dźwięki syntezatorowe współbrzmiały z pianinem<sup>14</sup>.

Współcześnie muzyka filmowa jest bardzo różnorodna. Niektóre ścieżki dźwiękowe są inspirowane wagneryzmem i twórczością kompozytorów „złotej ery”. W oscarowej produkcji *Titanic* (1997) można usłyszeć muzykę pełną lejtmotywów, odwołującą się do przekazów historycznych. Inne natomiast są utrzymane w duchu minimalizmu, jak na przykład kompozycje Wojciecha Kilara, stworzone na potrzeby filmu *Dracula* (1992), złożone z czterech charakterystycznych motywów tematycznych<sup>15</sup>.

Historia gatunku pokazuje, że bez dźwięku i muzyki film nie może istnieć. Z tego faktu zdano sobie sprawę bardzo wcześnie. Kurt London podkreślił, że publiczność może słuchać w ciszy, ale nie patrzeć<sup>16</sup>. Według badaczy, ten gatunek

<sup>11</sup> A.G. Piotrowska, dz. cyt., s. 170.

<sup>12</sup> I. Grodź, *Zasztyfrowane w dźwiękach... Muzyka w filmach Wojciecha Hasa*, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” 2014, nr 15, s. 193.

<sup>13</sup> A. G. Piotrowska, dz. cyt., s. 173–179.

<sup>14</sup> *Mistrzowie muzyki filmowej, odc. 9, Lata 80. Część 1*, <https://vod.tvp.pl/programy,88/mistrzowie-muzyki-filmowej-odcinki,1150195/odcinek-9,S01E09,1272695> [11.01.2025].

<sup>15</sup> A.G. Piotrowska, dz. cyt., s. 172–184.

<sup>16</sup> M. Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” 2014, nr 15, s. 102.

można podzielić dwojako. Muzyka może być diegetyczna (jej źródło występuje na ekranie) lub niediegetyczna (nie da się zaobserwować jej pochodzenia)<sup>17</sup>.

W erze kina niemego muzyka pełniła funkcje przede wszystkim użytkowe – zagłuszała dźwięk projektora, niwelowała ciszę. Już wtedy można było jednak zaobserwować jej zwrot w stronę ilustracyjności. Maria Wilczek-Krupa podkreśla, że kompozycje zawarte w *Kinothekach* były ściśle podzielone na grupy odnoszące się do nastroju filmu oraz typu akcji. Miały one pomóc widzowi w lepszy sposób odebrać to, co się dzieje na ekranie<sup>18</sup>.

Zofia Lissa, wybitna muzykolożka, powiązała ilustracyjność z dwiema innymi funkcjami – naśladowaniem odgłosów realnych oraz podkreśleniem ruchów za pomocą instrumentów. Udawanie dźwięków znanych widzowi z codziennego otoczenia dodawało muzyce wysublimowania. Tak zaznaczony ton sprawiał, że odbiorca odczuwał więcej emocji. Ilustrowanie ruchu sprawiało, że można było się na nim bardziej skupić. Te funkcje sprawiają, że muzyka jest najmniej autonomiczna, gdyż jest ściśle powiązana z danymi elementami. Rozwój warstwy audialnej sprawił, że te role straciły na znaczeniu i nie są już tak często wykorzystywane w filmie<sup>19</sup>.

Siegfried Kracauer zwrócił uwagę na funkcję komentującą muzyki w filmie. Jej relacja z obrazem opiera się na trzech rodzajach zależności – równoległości (potwierdzeniu nastrojów i znaczenia obrazów), kontrapunktu (symbolizowaniu idei i pojęć), stosunku do narracji (synchronizacja dźwięku z obrazem i fabułą)<sup>20</sup>.

Jerzy Płazewski zauważył dysharmonię pomiędzy sferą wizualną a audialną w filmie, gdyż obraz to możliwe najwierniejsze odzwierciedlenie rzeczywistości, a muzyka jest od niej najdalsza. Badacz podkreślił, że ścieżka dźwiękowa ma za zadanie przygotować widza do emocjonalnego odbioru dzieła. Brzmienie niediegetyczne może być imitatorskie, ilustratorskie lub samoistne, natomiast diegetyczne pozwala na ukazanie jakiejś idei, elementu akcji czy też żartu. Ma to wywołać u widza określone emocje<sup>21</sup>.

Muzyka ma również funkcję ujawniania przeżyć psychicznych – dźwięki potrafią pokazać pełen wachlarz emocji, które odczuwają zarówno bohaterowie danego filmu, jak i jego odbiorcy. Brzmienie opiera się na wypracowanych konwencjach łączących pojęcia muzyczne z uczuciami, dzięki temu jest jednoznaczne i uogólnia obraz. Przez to widz ma możliwość adekwatnie zareagować na dany moment w filmie. Według Z. Lissy, rola podkreślenia emocji może opierać się na zasadzie synchroniczności, paralelizmu lub ujawniania – obraz nie potrafi pokazać każdego z przeżyć psychicznych, ale muzyka może pomóc widzowi się ich domyślić<sup>22</sup>. Brzmienie narzuca wręcz pozytywne lub negatywne nastawienie do danej sceny. Przykładowo, widok płaczącej kobiety ze smutną muzyką w tle może wzbudzać taką samą emocję u odbiorcy. Czasami dźwięk niejako „wyprzedza”

<sup>17</sup> A.G. Piotrowska, dz. cyt., s. 70–71.

<sup>18</sup> M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 103.

<sup>19</sup> Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 138–148.

<sup>20</sup> S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Nowy Jork 1960, s. 139–144.

<sup>21</sup> J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 1961, s. 340–350.

<sup>22</sup> Z. Lissa, dz. cyt., s. 200–203.

akcję, przewiduje, co się zaraz stanie. Obraz jeszcze nie pokazuje tego zdarzenia, a dźwięk już wprowadza publiczność w odpowiedni nastrój<sup>23</sup>.

Również ważną częścią filmu jest cisza. Uznano ją za środek wyrazu o znaczeniu akustycznym, którego dramaturgiczna rola ukazuje się w momencie zestawienia z dźwiękiem. Może również trzymać widza w napięciu, a także pełnić funkcję ilustracyjną lub konstrukcyjną<sup>24</sup>.

Choć gatunek muzyki filmowej nie ma długiej historii, to jednak droga jego rozwoju utwierdza w przekonaniu, że nie da się wyobrazić sobie produkcji filmowych bez dźwięku. Muzyka filmowa nadal się rozwija, przez co zyskuje nowe role, które mają jednak wspólny mianownik – zawsze oddziałują na widza i sprawiają, że oglądanie zostaje pogłębione o refleksję nad warstwą słuchową.

### **Ścieżki dźwiękowe wybranych adaptacji filmowych lektur dla szkoły podstawowej**

W praktyce szkolnej często wykorzystywane są adaptacje filmowe lektur – zarówno przez nauczycieli prezentujących kontekst do książkowej wersji, jak również przez uczniów – najczęściej w warunkach domowych. Warto zaznaczyć, że również tworzywo, w tym muzyka, może być ciekawym materiałem, któremu warto się przyjrzeć.

W XX wieku powstały dwie ekranizacje epepei narodowej *Pan Tadeusz*. Pierwsza miała premierę w 1928 roku. Druga, bardziej znana, powstała dzięki reżyserowi Andrzejowi Wajdzie pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Ścieżkę dźwiękową stworzył do niej wybitny polski kompozytor Wojciech Kilar, który niektóre jej utwory skomponował już wcześniej<sup>25</sup>. Muzyka w tym dziele pełni funkcję przede wszystkim ilustracyjną.

W literackim pierwowzorze występują trzy wielkie sceny muzyczne – koncert Wojskiego, koncert Jankiela oraz polonez. Dwie pierwsze w filmie zostały skrócone – podczas polowania słychać tylko dwukrotnie powtórzony sygnał wygrywany przez dwie waltornie, który później zostaje przejęty przez kwintet smyczkowy. *Koncert Jankiela* został ograniczony tylko do początkowych dźwięków poloneza, gdyż realizatorzy uznali go za „niefilmowy”. Scena tańca jest w filmie ukazana w pełnej krasie, a w tle brzmi znany każdemu z balów studniówkowych utwór<sup>26</sup>.

Izabela Żukowska wymienia tematy, które występują w ścieżce dźwiękowej. Pierwszym z nich jest motyw sielankowy – delikatny, umiarkowany, impresjonistyczny, podawany głównie przez instrumenty smyczkowe<sup>27</sup>. Ilustruje litewskie

<sup>23</sup> Tamże, s. 226–233.

<sup>24</sup> M. Wilczek-Krupa, *Poetyka muzyki filmowej Wojciecha Kilara*, Kraków 2021, s. 161–163.

<sup>25</sup> *Wajda: Robiliśmy filmy do muzyki Kilara*, [https://www.rmfm24.pl/sport/news-wajda-robilismy-filmy-do-muzykikilara,nId,1081549#crp\\_state=1](https://www.rmfm24.pl/sport/news-wajda-robilismy-filmy-do-muzykikilara,nId,1081549#crp_state=1) [6.03.2025].

<sup>26</sup> I. Żukowska, *Muzyka Wojciecha Kilara w filmach Andrzeja Wajdy*, Opole 2013, s. 95–96.

<sup>27</sup> P. Stroiński, *Wojciech Kilar. Pan Tadeusz*, <https://filmmusic.pl/recenzje/pan-tadeusz/> [6.03.2025].

krajobrazy, brzmi podczas ukazywania przygotowań do tradycyjnej uczyty czy też grzybobrania. Powiązано go ze scenami miłosnymi oraz momentami zawierania pokoju. W opozycji stoi temat Horeszków, ilustrujący szlachecką samowolę, skłonność do kłótni. Ma on charakter ostateczny, sekundy powtarzają się w obrębie kwarty. Słychać go podczas opowieści Gerwazego o śmierci Stolnika Horeszki, brzmi podczas przygotowań do zajazdu, ale również podczas spowiedzi Jacka Soplicy. Ton ten pokazuje więc też pokutę, prośbę o przebaczenie w obliczu śmierci<sup>28</sup>.

Motyw Moskali jest związany przede wszystkim z ich najazdem na Soplicowo. Opiera się również na ostateczności, ale w tym przypadku powtarza się pryma. Jest podawany przez różne instrumenty, a także w różnych wariacjach. Przedstawienie Napoleona i jego żołnierzy powiązано z innym tematem, w którym słychać cytaty z *Marsylianki*. Motyw utrzymano w konwencji marsza. Brzmi jak melodia wojskowa, podawana głównie przez instrumenty dęte i perkusyjne.

Sceny polowania mają osobny temat, podany przez waltornie i kotły, a także trąbki i flety. Towarzyszy on przedstawieniu lasu. Muzyka ciągle trzyma w napięciu, które jest przez cały czas budowane i kończy się wraz z wystrzałem zabijającym niedźwiedzia<sup>29</sup>.

Ścieżka dźwiękowa zawiera również lejtmotywy związane bezpośrednio z postaciami. Temat Telimeny opiera się na gawocie. Słychać melodię podaną przez flet, obój, klarnet oraz kwintet smyczkowy, co podkreśla kokieterijny charakter postaci. Szczególnie brzmi w scenie, w której bohaterkę atakują mrówki. Zosia również otrzymuje swój motyw muzyczny, delikatny, spokojny, wygrywany przez smyczki. Słychać go w scenach, w których bohaterka zaznacza swoją obecność – podczas pierwszego spotkania z Tadeuszem, kiedy pracuje w warzywniku, a także podczas pierwszego pokazania się gościom w Soplicowie<sup>30</sup>.

W. Kilar jest znany ze współpracy z A. Wajdą również przy filmie *Zemsta* z 2002 roku. Ścieżka dźwiękowa do tego filmu obfituje w lejtmotywy, gdyż taką wizję na to dzieło miał reżyser – chciał ukazać przede wszystkim cechy bohaterów i podkreślić wady narodowe Polaków<sup>31</sup>.

Głównym tematem muzycznym w *Zemście* jest mazur w tonacji E-dur, będący kłamrą kompozycyjną filmu. W trakcie trwania ekranizacji brzmi w kilku instrumentacyjnych wersjach: w kwintecie smyczkowym, w wysokich rejestrach blachy, w kontrafagocie z akompaniamentem smyczkowym lub fortepianowym. Ścisłe wiąże się z Cześnikiem Raptusiewiczem i Rejentem Milczkiem – pokazuje ich kłótniowość, porywczosć oraz dążenie do własnych celów za wszelką cenę<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> L. Polony, *Poloneza czas zacząć. O muzyce Wojciecha Kilara do Pana Tadeusza w filmowej adaptacji Andrzeja Wajdy* [w:] *Amoenitates Vel Lepores Philologiae*, red. R. Laskowski i R. Mazurkiewicz, Kraków 2007, s. 601–602.

<sup>29</sup> I. Żukowska, dz. cyt., Opole 2013, s. 98–99.

<sup>30</sup> Tamże, s. 99.

<sup>31</sup> *Zemsta*, reż. Andrzej Wajda, <https://culture.pl/pl/dzielo/zemsta-rez-andrzej-wajda> [10.03.2025].

<sup>32</sup> M. Wilczek-Krupa, *Poetyka muzyki...*, s. 447.

Lejtmotyw Papkina to wyżej wymieniony mazur w zmodyfikowanej formie – dwukrotnie powtarza się jego pierwszy temat, najpierw w tonacji durowej z towarzyszeniem werbla i blachy, później w tonacji molowej. Ukazuje to dwoistą naturę bohatera – z jednej strony jego zuchwałość i domniemaną rycerskość, z drugiej – tchórzliwość i melancholię<sup>33</sup>. Melodia powtarza się za każdym razem, kiedy bohater pojawi się w scenie. Papkin wykonuje też piosenkę *Oj kot!*, którą wygrywa na angielskiej gitarze i śpiewa, fałszując. Jest to jeden z niewielu momentów, kiedy muzyka występuje w kadrze<sup>34</sup>.

Osobny motyw przeznaczono dla scen, w których wspólnie występują Waclaw i Papkin, intrygujący na rzecz obecności młodzieńca w części zamku należącej do Raptusiewicza. Jest to niespokojny temat smyczkowy *alla breve*, który brzmi cicho, stanowiąc tło akcji i nadając jej odpowiedni nastrój<sup>35</sup>.

Lejtmotyw Klary i Waclawa również oparto na mazurze, ale tym razem na jego drugim temacie, utrzymanym w stylistyce rokokowego gawota, podawanego przez flet lub skrzypce. Muzyka symbolizuje szczere i niewinne uczucie kochanków oraz ich otwartość i nowoczesność. Występuje w scenach, kiedy bohaterów można zobaczyć wspólnie, a także w momencie upadku muru granicznego podczas ich pocałunku<sup>36</sup>.

Ostatni z motywów jest przypisany do Podstoliny. To menuet klawesynowy A-dur, utrzymany w fakturze *nota contra notam*<sup>37</sup>. Utwór cechuje się lekkością i oddaje ducha epoki. Ukazuje charakter wdowy figlarnej, „chyżej w dziele”. Również można go usłyszeć w momentach pojawiania się bohaterki, a także podczas mowy i pokłonów bohaterów wychodzących zza kurtyny.

Polscy twórcy muzyki filmowej są również znani ze współpracy z wytwórniami hollywoodzkimi. Jej przykładem jest Zbigniew Preisner, który współpracował wraz z Agnieszką Holland przy produkcji ekranizacji *Tajemniczego ogrodu* z 1993 roku. Reżyserka, opisując kompozycję, powiedziała: „Mam wrażenie, że jest taka po prostu «Zbyszkowa», a z drugiej strony – jednak bardzo amerykańska i ma w sobie tę energię, którą mieć powinna według zamawiających, czyli ludzi z wielkiego świata Hollywood”<sup>38</sup>.

Ścieżka dźwiękowa charakteryzuje się jednolitością. Większość utworów utrzymano w spokojnym, powolnym tempie. Dominują instrumenty, takie jak: fortepian, gitara akustyczna, dzwonki, instrumenty smyczkowe i instrumenty dęte drewniane. Jedynym utworem odbiegającym stylistyką od pozostałych jest *Main Title* – melodia wprowadzająca, stylizowana na etniczną lub folkową, która ilustruje życie Mary w Indiach<sup>39</sup>.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> I. Żukowska, dz. cyt., s. 101.

<sup>35</sup> M. Wilczek-Krupa, *Poetyka muzyki...*, s. 443–444.

<sup>36</sup> Tamże, s. 449.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> K. Gulbicka, *Agnieszka Holland i Zbigniew Preisner: O mały włos byliby wyrzuceni z Hollywoodzkiej produkcji*, <https://gwiadzy.wp.pl/agnieszka-holland-i-zbigniew-preisner-o-maly-wlos-byliby-wyrzuceni-z-hollywoodzkiejprodukcji-6415917477410945a> [27.03.2025].

<sup>39</sup> Ł. Remiś, *Tajemniczy ogród (The Secret Garden)*, <https://www.soundtracks.pl/reviews.php?op=show&ID=66> [27.03.2025].

Przy ukazywaniu ogrodu, przyrody, zwierząt zazwyczaj można usłyszeć muzykę wręcz podniosłą, z wykorzystaniem chóru dziecięcego, a także smyczków i fortepianu. Jednocześnie spokój tego tonu przywodzi na myśl budzącą się do życia wiosnę. Motyw wykorzystano w wielu utworach, zarówno tych związanych bezpośrednio z ogrodem (*Awakening The Spring*), jak również z pierwszym obcowaniem Colina z przyrodą (*Taking Colin To The Garden, Colin Opens His Eyes*) i zachwytem otaczającym go światem. Muzyka podkreśla ważność ogrodu, jego istotę oraz dobroczynny wpływ na dzieci.

Jednocześnie w ścieżce dźwiękowej występują utwory, które w swojej stylistyce są bardziej mroczne, przejmujące. Przykładem może być moment, w którym Mary decyduje się zwiedzić Misselthwaite Manor. Jej wędrownikom towarzyszą niepokojące skrzypce, oddające emocje, jakie odczuwa dziewczynka, a także ilustrujące miejsce – ogromną, gotycką posiadłość, pełną tajemnic.

Osobny motyw dotyczy Archibalda Cravena, którego obecność jest zaznaczona przez wiolonczelę. Charakteryzuje to właściciela posiadłości – człowieka, który wydaje się mroczny, gburowaty, ale jednocześnie niemogący uwolnić się od wspomnień. Jego smutek podkreślają instrumenty smyczkowe, kiedy udaje się do pokoju Colina, aby go zobaczyć. Powrót Cravena odzwierciedla fortepianowe *glissando* w utworze *Craven Returns*, co ilustruje jego pośpiech, chęć naprawy swojego życia. Utwór *Craven To The Garden* brzmi niepokojąco, widzowi wydaje się, że kiedy bohater wejdzie do ogrodu, stanie się coś złego. Dzieje się jednak inaczej. Mężczyzna wyraża wdzięczność wobec Mary za zaopiekowanie się ogrodem i jednocześnie przywrócenie harmonii w jego życiu, co ilustruje melancholijny utwór końcowy *Happily Ever After*.

Ciekawą ścieżkę dźwiękową stworzył Krzesimir Dębski na potrzeby filmu *W pustyni i w puszczy* z 2001 roku w reżyserii Gavina Hooda. Akcja dzieje się w Afryce, więc kompozytor zadbał, aby były w niej obecne motywy muzyczne charakterystyczne dla tego kontynentu. Współpracował z muzykami afrykańskimi, którzy swoją spontanicznością w tworzeniu ubarwili utwory filmowe. W ścieżce wykorzystano takie instrumenty, jak: klarnet arabski, harfa afrykańska, kalimba, instrumenty perkusyjne<sup>40</sup>.

Muzyka w filmie Hooda jest najczęściej dynamiczna, niepokojąca, sensacyjna, podawana głównie przez instrumenty dęte. Współgra to z przygodami, które napotkali na swojej drodze Staś i Nel. Słychać ją podczas ich podróży i burzy piaskowej, co ilustruje przerażenie dzieci, niepewnych swojego losu. Podkreśla powagę sytuacji, kiedy brzmi w momentach próby zabicia oprawców oraz walki z lwem. Ton staje się przejmujący, kiedy Nel choruje, a Staś rozpaczliwie pragnie jej pomóc, pomimo uszczuplających się zapasów chininy. Podobnie stylistycznie dźwięki można usłyszeć podczas prób odnalezienia ukochanych pociech przez ich ojców, jednakże są one smutniejsze, ilustrujące rozpacz Rawlisona.

<sup>40</sup> Muzyka z filmu „*W pustyni i w puszczy*” nagrodzona, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/muzyka-z-filmow-pustyni-i-w-puszczy-nagrodzona/77yhmlz> [29.03.2025].

Ukazywaniu krajobrazów towarzyszy muzyka afrykańska, co sprawia, że sceneria wydaje się jeszcze bardziej realistyczna. Kali i Mea wykorzystują pieśń zuluską, która miała pomóc Nel powrócić do zdrowia<sup>41</sup>. Również w przedstawieniu plemienia, chcącego zabić Kalego, słychać bębny i śpiewy. W ścieżce dźwiękowej można też usłyszeć muzykę arabską symbolizującą zwolenników Mahdiego, wybrzmiewającą podczas ich ukazywania.

K. Dębski skomponował też utwory, które można uznać za sielankowe, spokojne, o brzmieniu radosnym. Występują w momentach, kiedy rodzice i dzieci są razem i cieszą się swoją obecnością. Symbolizują beztroskę i szczęście rodzinne. Wesoła muzyka brzmi również wtedy, kiedy Nel odnajduje rannego słonia i postanawia mu pomóc. Pokazuje to rodzącą się przyjaźń między dzikim zwierzęciem a małą dziewczynką, co może być niezrozumiałe dla starszych. King staje się później towarzyszem ich podróży i wielkim pomocnikiem w okiełznaniu afrykańskiego plemienia.

## Muzyka filmowa a kształcenie literacko-kulturowe w szkole podstawowej

Witold Bobiński zwrócił uwagę na dwie strategie edukacji filmowej, które można wykorzystać w szkole. Pierwszą z nich jest edukacja dla literatury, polegająca na zależnościach literacko-filmowych w zakresie konstrukcji świata przedstawionego i typu oddziaływania na odbiorcę. Druga to edukacja dla filmu, która polega na przekazywaniu niezbędnej wiedzy o tej dziedzinie sztuki po to, aby nauczyć jej świadomego odbioru i wyrażania opinii. Wykorzystanie adaptacji filmowej łączy obie te strategie, ponieważ jest ona przekładem intersemiotycznym literackiego pierwowzoru, ale też pozwala na analizowanie jej kształtu, budulca i stwarza możliwości do wyrażania opinii<sup>42</sup>.

Obcowanie z utworami muzycznymi wpisuje się w ideę integracji międzyprzedmiotowej. Poloniści, którzy wykorzystują tę sztukę na swoich zajęciach, podkreślają, że lekcje są bardziej kreatywne. Muzyka to również forma motywacji dla uczniów, ponieważ wspiera ich przeżywanie i pomaga w werbalizowaniu odczuć. Dźwięki u wielu młodych ludzi wywołują większe skupienie<sup>43</sup>. Pomimo tych korzyści nadal rzadko są wykorzystywane jako środek dydaktyczny, głównie z tego powodu, że nauczyciele nie są wystarczająco wykształceni artystycznie. Anna Podemska-Kałuża wspomina również, że program jest przeciążony, a szkoła skupia się bardziej na treściach egzaminacyjnych, w których dominuje wizualność kosztem audialności<sup>44</sup>.

Muzyka filmowa jest ciekawym materiałem dydaktycznym ze względu na swoją różnorodność. Towarzyszy obrazowi, więc jednocześnie zaangażowane jest ludzkie oko i ucho. Janusz Plisiecki podkreślił, że właśnie w wieku dojrzewania

<sup>41</sup> K. Dębski, *Afrykańskie barwy dźwięku*, rozmowę przeprowadził J. Cieślak, „Rzeczpospolita” 2001, nr 70.

<sup>42</sup> W. Bobiński, dz. cyt., s. 154–156.

<sup>43</sup> A. Podemska-Kałuża, *Muzyka na lekcjach języka polskiego – coraz większa nieobecność?*, „Polonistyka” 2019, nr 2, s. 11.

<sup>44</sup> A. Podemska-Kałuża, dz. cyt., s. 11–12.

doskonalsze są słuch i wzrok, a przeżycia uczuciowe mocniejsze<sup>45</sup>. Sprzyja to wprowadzaniu na lekcje filmów ze zwróceniem uwagi na ich elementy muzyczne.

Przygodę z tym gatunkiem warto rozpocząć od przedstawienia uczniom jego historii – od kina niemego i melodii granych przez taperów, poprzez komponowanie utworów specjalnie do danego dzieła i nagrywanie ich na płytę gramofonową, aż do zapisywania jednocześnie obrazu i dźwięku na jednej taśmie<sup>46</sup>. Pozwoli to młodym ludziom zrozumieć wagę warstwy audialnej i konieczność jej analizy.

Najważniejszym celem jest wskazanie roli muzyki w filmie. To zagadnienie można wprowadzić za pomocą zaprezentowania fragmentu filmu najpierw z dźwiękiem oryginalnym, a później ze zmienionym. Przykładowo, na platformie YouTube udostępniono film ukazujący scenę z *Piratów z Karaibów* najpierw z muzyką oryginalną, a później straszną i złowieszczą, komiczną oraz smutną<sup>47</sup>. Uczniowie uświadomią sobie fakt, że obecność tonów jest niezbędna dla odczuwania emocji przez odbiorcę. Również dzięki temu można pokazać, jaki wpływ na nastrojowość sceny mają instrumentacja, tempo, dynamika i rytm.

#### Materiał 1

Dopasuj wydarzenie do numeru utworu. Nazwij emocje, które mogły towarzyszyć bohaterom. Zwróć uwagę na to, jak odzwierciedla je muzyka.

**Mary po raz pierwszy wchodzi do ogrodu, Mary pokazuje ogród Dickonowi, Pojednanie Colina i Archibalda Cravena, Mary przybywa do Anglii, Wiosna w ogrodzie, Colin po raz pierwszy widzi ogród, Colin próbuje wstać**

Numer utworu	Wydarzenie	Emocje	Muzyka
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			

Źródło: opracowanie własne.

Funkcję emocjonalną muzyki filmowej można ukazać na przykładzie ścieżki dźwiękowej Z. Preisnera do filmu *Tajemniczy ogród*. Nauczyciel powinien kolejno prezentować utwory z tej produkcji. Uczniowie, którzy uprzednio otrzymali kartę pracy (materiał 1), mają za zadanie dopasować wydarzenie do danego utworu, scharakteryzować emocje, które mogły towarzyszyć bohaterom, oraz opisać, w jaki sposób zostało to odzwierciedlone za pomocą muzyki. Jest to też okazja do wykorzystania techniki dramowej. Uczniowie, podzieleni na grupy, mają za zadanie wylosować daną

<sup>45</sup> J. Plisiecki, *Metodyka pracy z filmem wśród dzieci i młodzieży*, Warszawa 1993, s. 49–52.

<sup>46</sup> A. Kucharska-Babula, *Muzyka w filmie – uczniowskie odczytania ścieżki dźwiękowej oraz twórcze działania uczniów* [w:] *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. A. Ungeheuer-Gołąb i U. Kopeć, Rzeszów 2016.

<sup>47</sup> S. Craig, *How Music can Change a Film*, 13 kwietnia 2012, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=rn9V0cN4NWs&ab\\_channel=shelleycraig](https://www.youtube.com/watch?v=rn9V0cN4NWs&ab_channel=shelleycraig) [17.04.2025].

scenę i spróbować ją odtworzyć, wykorzystując rekwizyty dostępne w klasie. Odgrywanym przez młodych aktorów scenom powinna towarzyszyć muzyka filmowa. Dzięki takim ćwiczeniom uczniowie będą mogli lepiej zrozumieć emocje bohaterów, a także uzewnętrznić swoje przeżycia, dzięki odegraniu ich przed klasą.

Material 2

Bohaterowie	Motyw muzyczny	Cechy charakteru
<p>Cześnik Maciej Raptusiewicz</p> 		
<p>Rejent Milczek</p> 		
<p>Józef Papkin</p> 		
<p>Klara Raptusiewiczówna</p> 		
<p>Wacław Milczek</p> 		
<p>Podstolina Hanna Czepperska</p> 		

Źródło: opracowanie własne.

W wielu filmach występują lejtmotywy, które można wykorzystać na zajęciach, szczególnie przy charakterystyce bohaterów. Przykładem tego może być ścieżka dźwiękowa do filmu *Zemsta*, która jest szczególnie oparta na lejtmotywach. Warto ją wykorzystać podczas poznawania oraz charakteryzowania bohaterów tego dramatu. Do tego celu została przygotowana karta pracy (material 2).

Nauczyciel kolejno prezentuje utwory z filmu: mazur, motyw Papkina, motyw Klary i Waława oraz motyw Podstoliny. Uczniowie mają za zadanie scharakteryzować motywy muzyczne pod względem tempa, dynamiki i grup instrumentów w nich występujących, a także zapisać, jakie cechy postaci podkreśla dźwięk. Ćwiczenie powinno być powiązane z dyskusją na temat tego, w jaki sposób dany utwór odzwierciedla charakter postaci. Dzięki niemu uczniowie mogą stworzyć profile postaci za pomocą warstwy audialnej, co jest kreatywnym i mniej spotykanym sposobem na zapamiętanie bohaterów dramatu.

Muzykę filmową można również wykorzystać do tworzenia przekładu intersemiotycznego. Przykładem do takiego ćwiczenia może być wykorzystanie ścieżki dźwiękowej W. Kilara do filmu *Pan Tadeusz*. Na platformie YouTube dostępna jest *Suita z Pana Tadeusza*. Uczniowie, słuchając muzyki, mają za zadanie napisać na kartce luźną wypowiedź pisemną, w której opiszą, jakie sceny mogą ilustrować utwory, jaki nastrój oraz emocje wzbudzają. Mają również wyobrazić sobie krajobrazy Soplicowa za pomocą dźwięku. Po wykonaniu zadania powinna nastąpić dyskusja. Ważne jest to, aby każdy uczeń mógł swobodnie wyrazić swoje odczucia. Na koniec nauczyciel może zaprezentować kilka scen z filmu, aby można było ocenić to, jak muzyka łączy się z obrazem. To ćwiczenie oddziałuje przede wszystkim na wyobraźnię uczniów. Forma luźnej wypowiedzi pisemnej stwarza możliwość swobodnego wyrażania swoich przeżyć związanych z muzyką, co jest bardzo ważne dla kształtowania wrażeń u młodych ludzi.

### Podsumowanie

Celem niniejszego artykułu było potwierdzenie tezy, że muzyka filmowa może być wykorzystywana na lekcjach języka polskiego w szkole podstawowej. Gatunek ten ma ciekawą historię i wiele funkcji, które przemawiają za jego wprowadzeniem do kształcenia literacko-kulturowego. Praca pokazuje, że wykorzystywanie muzyki w połączeniu z filmem przynosi wiele korzyści młodemu człowiekowi, a jej różnorodność sprawia, że można ją zastosować w różnych wariantach lekcji. Dzięki skorzystaniu z tego niecodziennego narzędzia dydaktycznego uczniowie uzyskują większą motywację do poznawania lektur, które mogą później interpretować w pogłębionym zakresie, świadomie odwołując się do swoich odczuć i emocji.

### Bibliografia

- Bobiński W., *Film fabularny w dydaktyce literatury – spojrzenie w podwójnej perspektywie* [w:] *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2004.
- Dębski K., *Afrykańskie barwy dźwięku*, rozmowę przeprowadził J. Cieślak, „Rzeczpospolita” 2001, nr 70.
- Fidelska-Nurczyńska E., *Film w kręgu kultury literackiej. Z teorii i praktyki pedagogicznej* [w:] E. Nurczyńska-Fidelska, B. Parniewska, E. Popiel-Popiołek, H. Ulińska, *Film w szkolnej edukacji polonistycznej*, Warszawa–Łódź 1993.

- Gródz I., *Zasztyfrowane w dźwiękach... Muzyka w filmach Wojciecha Hasa*, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” 2014, nr 15.
- Hickman R., *Reel music: exploring 100 years of film music*, Nowy Jork 2017.
- Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.
- Kracauer S., *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Nowy Jork 1960.
- Kucharska-Babula A., *Muzyka w filmie – uczniowskie odczytania ścieżki dźwiękowej oraz twórcze działania uczniów* [w:] *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. A. Ungeheuer-Gołąb i U. Kopeć, Rzeszów 2016.
- Lissa Z., *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.
- Muzyczne wybory młodzieży. Komunikat z badań Narodowego Centrum Kultury*, Warszawa 2021.
- Piotrowska A.G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzyki filmowej*, Kraków 2014.
- Plisiecki J., *Metodyka pracy z filmem wśród dzieci i młodzieży*, Warszawa 1993.
- Plaźewski J., *Język filmu*, Warszawa 1961.
- Podemska-Kałuża A., *Muzyka na lekcjach języka polskiego – coraz większa nieobecność?*, „Polonistyka” 2019, nr 2.
- Polony L., *Poloneza czas zacząć. O muzyce Wojciecha Kilara do Pana Tadeusza w filmowej adaptacji Andrzeja Wajdy* [w:] *Amoenitates Vel Lepores Philologiae*, red. R. Laskowski i R. Mazurkiewicz, Kraków 2007.
- Przedpeńska-Bieniek M., *Dźwięk w filmie*, Warszawa 2009.
- Strokowski W., *Polonista polimedialny* [w:] *Polonista w szkole. Podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2004.
- Wilczek-Krupa M., *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” 2014.
- Wilczek-Krupa M., *Poetyka muzyki filmowej Wojciecha Kilara*, Kraków 2021.
- Żukowska I., *Muzyka Wojciecha Kilara w filmach Andrzeja Wajdy*, Opole 2013.

## Netografia

- Birkholc R., *Stare i nowe – „Śpiewak Jazzbandu” Alana Croslanda*, <https://edukacjafilmowa.pl/spiewak-jazzbandu-1927/> [23.11.2024].
- Craig S., *How Music can Change a Film*, 13 kwietnia 2012, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=rn9V0cN4NWs&ab\\_channel=shelleycraig](https://www.youtube.com/watch?v=rn9V0cN4NWs&ab_channel=shelleycraig) [17.04.2025].
- Gulbicka K., *Agnieszka Holland i Zbigniew Preisner: O mały włos byliby wyrzuceni z Hollywoodzkiej produkcji*, <https://gwiazdy.wp.pl/agnieszka-holland-i-zbigniew-preisner-o-maly-wlos-byliby-wyrzuceni-z-hollywoodzkiejprodukcji-6415917477410945a> [27.03.2025].
- Mistrzowie muzyki filmowej, odc. 9, Lata 80. Część 1*, <https://vod.tvp.pl/programy/88/mistrzowie-muzyki-filmowej-odcinki,1150195/odcinek-9,S01E09,1272695> [11.01.2025].
- Muzyka z filmu „W pustyni i w puszczy” nagrodzona*, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/muzyka-z-filmuw-pustyni-i-w-puszczy-nagrodzona/77yhmlz> [29.03.2025].
- Remiś Ł., *Tajemniczy ogród (The Secret Garden)*, <https://www.soundtracks.pl/reviews.php?op=show&ID=66> [27.03.2025].
- Stroiński P., *Wojciech Kilar. Pan Tadeusz*, <https://filmmusic.pl/recenzje/pan-tadeusz/> [6.03.2025].
- Wajda: *Robiliśmy filmy do muzyki Kilara*, [https://www.rmfm24.pl/sport/news-wajda-robilismy-filmy-do-muzykikilara.nId,1081549#crp\\_state=1](https://www.rmfm24.pl/sport/news-wajda-robilismy-filmy-do-muzykikilara.nId,1081549#crp_state=1) [6.03.2025].
- Zemsta*, reż. Andrzej Wajda, <https://culture.pl/pl/dzielo/zemsta-rez-andrzej-wajda> [10.03.2025].

## **Film Music and Its Use in Polish Language Lessons in Primary School**

### **Abstract**

The aim of this article is to demonstrate that film music has its use in Polish language education within the framework of literary and cultural education. The first part is devoted to selected historical aspects of this genre and the functions it serves in audiovisual works. The second part analyzes the soundtracks of selected adaptations of primary school readings composed by Polish composers such as Wojciech Kilar, Zbigniew Preisner, and Krzesimir Dębski. The third part considers the presence of film music in primary school Polish language classes and presents ideas for its use.

**Keywords:** film music, film adaptations, primary school, Polish language teaching, teaching methodology.

**Kinga Urszula Niwa**, lic. filologii polskiej. Obecnie kontynuuje studia magisterskie o specjalności nauczycielskiej na Uniwersytecie Rzeszowskim. Zainteresowania naukowe autorki artykułu koncentrują się wokół dydaktyki literatury i języka polskiego, zagadnień związanych z obecnością muzyki w literaturze polskiej oraz epistolografii epoki romantyzmu.