

PATRYK LICHOTA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Katedra Teatru i Sztuki Mediów
e-mail: patryk.lichota@amu.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0002-4992-1287>
<https://doi.org/10.14746/h.2025.4.4>

Uchwycić nieuchwytnie. Paradoks filmów o free improvised music

Capture the Elusive: The Paradox of Films about Free Improvised Music

Abstract. *The article explores the paradox of representing free improvised music in film – a form defined by transience, dialogue, and the unpredictability of sound. The author outlines the conceptual foundations of this practice, referring to the work of Cornelius Cardew, the Scratch Orchestra and AMM, as well as to Derek Bailey, for whom improvisation was not only a musical method but also a way of thinking and responding to the world. The discussion focuses on the challenge of capturing what is inherently ephemeral and relational. The analysis includes films such as *Amplified Gesture* (dir. Phil Hopkins), *Touch the Sound* (dir. Thomas Riedelsheimer), and *Step Across the Border* (dir. Nicolas Humbert, Werner Penzel), which employ different strategies to convey the processual nature of improvisation. The article argues that while recording inevitably flattens the live interplay between performers, audience, and space, the cinematic medium can simultaneously open new modes of participating in the experience of improvisation.*

Keywords: *free improvisation, musical film, ethics of improvisation, Bailey, Cardew, Noë, freedom, dialogicity*

Słowa kluczowe: *muzyka swobodnie improwizowana, film muzyczny, etyka improwizacji, Bailey, Cardew, Noë, wolność, dialogiczność*

Free improvised music to gatunek, który bywa postrzegany jako swoisty „święty Graal” muzyki, ponieważ jego głównym celem jest dążenie do możliwie największej wolności twórczej i wykonawczej, co idzie wspólnie z czujnym negowaniem konwencji oraz nieustannym rodzeniem muzyki na nowo – jej wymyślaniem

od początku. Przed jego narodzinami cele te rzadko przyświecały kompozytorom i wykonawcom – dominującym ideałem była raczej pełna kontrola nad materiałem muzycznym oraz perfekcja wykonawcza, rozumiana jako wierne odtworzenie zamysłu kompozytorskiego. Muzyka swobodnie improwizowana, jak bywa określana w polskim piśmiennictwie, pozostaje zjawiskiem niszowym w porównaniu z innymi gatunkami muzycznymi, jednak skupia wokół siebie zaangażowaną i aktywną społeczność, organizującą koncerty oraz wydającą nagrania. Serwis Discogs, największa baza muzyki wydawanej na nośnikach fizycznych, kataloguje 62 187 oficjalnie wydanych albumów z muzyką free improv (jak również zdarza się ją określać). To więcej niż w przypadku takich kategorii jak muzyka z musicali, trip-hop czy free jazz¹. Pula filmów dokumentalnych na temat tej muzyki jest z kolei bardzo ograniczona, choć można poszerzyć ją o krótsze formy wideo z serwisów internetowych oraz bogatą bibliotekę dokumentacji filmowych koncertów, dostępną choćby w serwisie YouTube. Dlatego materiał filmowy, który będzie poddany analizie w dalszej części artykułu, nie jest obszerny, ale daje obraz rozpiętości strategii ukazywania tego zjawiska.

Punktem wyjścia rozważań na temat filmów o muzyce improwizowanej była rozmowa Martina Davidsona z wytwórni Emanem, Freda Fritha – amerykańskiego gitarzysty, sonorystycznego perkusisty Lê Quan Ninh’a oraz członka pionierskiej grupy free improvised music AMM – Keitha Rowe’a. Dyskusję opublikowaną na łamach magazynu „Glissando” moderował Michał Libera². Jej głównym tematem było pytanie, czy muzykę improwizowaną w ogóle powinno się nagrywać i upubliczniać. Dynamikę rozmowy wyznaczyła wypowiedź Lê Quan Ninh’a, który stwierdził, że muzyki free improv nie powinno się rejestrować. Jako wykonawca deklarował niechęć do rejestracji swoich występów, argumentując, że proces utrwalania pozbawia tę muzykę jej autentyczności i ulotności – jakości wynikających z jej wydarzania się tu i teraz, w którym równorzędną rolę odgrywają wykonawcy, publiczność i przestrzeń. W tym kontekście pojawia się istotny paradoks związany z filmami dokumentalnymi: jak opowiadać o muzyce, której istotą jest jednorazowość i niechęć do zapisu? Jak ją utrzymywać i na jakie aspekty kierować uwagę, skoro mamy do czynienia ze zjawiskiem, które – mówiąc metaforycznie – „nie chce” być rejestrowane? Kamera wraz z ekipą realizacyjną jawi się w tej konstelacji jako ciało obce, element zakłócający wypracowaną relację zaufania, a zarazem fałsz w układzie naturalności i autentyczności, który stanowi fundament tego typu praktyki muzycznej. Zasadniczym pytaniem, które stawiam w niniejszym artykule, jest to, czy forma filmowa może pozostawać spójna z założeniami tak eksperymentalnego gatunku, jak muzyka swobodnie improwizowana. Czy powinna zachować poświęca-

¹ Discogs, https://www.discogs.com/search/?style_exact=Free+Improvisation [dostęp: 16.07.2025].

² M. Libera, *Nagrywanie muzyki improwizowanej: dyskusja – Martin Davidson, Fred Frith, Lê Quan Ninh, Keith Rowe*, „Glissando” 2005, nr 3, red. J. Topolski.

gliwość i operować wyłącznie własnymi narzędziami, czy też raczej poszukiwać adekwatnych środków wyrazu transponowanych na język narracji dokumentalnej?

W dalszej części artykułu będę opierał się na trzech zasadniczych fundamentach: po pierwsze, na rewizji sposobu, w jaki muzyka swobodnie improwizowana może funkcjonować jako laboratorium społecznej wolności; po drugie, na analizie jej związków z filozofią praktyczną; po trzecie, na określeniu jej miejsca wobec klasycznych i współczesnych koncepcji wolności. Perspektywa ta pozwoli ukazać, że określony „telos” tej muzyki nie oznacza planowanego rezultatu, lecz dążenie do wolności – rezygnację z ram gatunkowych i idiomatycznych. W tym właśnie sensie forma, założenia ontologiczne i praktyki wykonawcze wzajemnie się legitymizują i konstytuują jako spójny projekt estetyczno-polityczny. Na tej podstawie przeanalizuję wybrane filmy dokumentalne poświęcone muzyce free improv, ze szczególnym uwzględnieniem tego, w jaki sposób zastosowane w nich środki narracyjne i strategie wizualne pozostają w zgodzie (lub napięciu) z immanentnymi założeniami tej muzyki. Celem tej analizy będzie zbadanie, czy i w jaki sposób film jako medium jest w stanie uchwycić i oddać afektywną, relacyjną i procesualną naturę improwizacji – bez narzucania jej obcej logiki reprezentacji czy dokumentacyjnej „przezroczystości”.

1. Rudymenty swobodnej improwizacji

Na początku warto przyjrzeć się założeniom ideowym free improvised music. Podstawa ontologiczna tej muzyki opiera się na twórczości i pracach teoretycznych brytyjskiego kompozytora Corneliusa Cardew (a także zespołów z nim związanych: Scratch Orchestra i kontynuującej jego koncepcje grupy AMM) oraz działalności gitarzysty Dereka Baileya, który poza wypracowaniem unikalnego stylu gry na gitarze akustycznej napisał książkę syntetyzującą ruch swobodnej improwizacji (i improwizacji w ogóle): *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*³. Głównymi cechami free improv jest brak partytury oraz jakichkolwiek założeń estetycznych, przy jednoczesnym oderwaniu się od konwencji i gatunków innej muzyki. W free improvised music dominuje prymat słuchania – siebie nawzajem i przestrzeni – co odróżnia ją wyraźnie od ekspresyjnego idiomu free jazzu. Improwizacja ma tu charakter dialogiczny, oparty na uważności, ciszy i pracy z podstawowymi parametrami dźwięku (pulem, głośnością, fakturą), a nie na solistycznej ekspresji. Wolność w muzyce improwizowanej to wolność od przyjętych idiomów, od całej historii muzyki popularnej, naleciałości, wpływów, ale także szerszy sposób myślenia i reagowania na świat – czego znakomitym przykładem była postawa Baileya, który – jak przypomina Ben Watson – potrafił nawet drobną

³ D. Bailey, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press, New York 1993.

pomyłkę biograficzną przekuć w improwizacyjny gest autoironii⁴. Twórcy muzyki improwizowanej kwestionują muzykę, którą znamy i lubimy – stawiają pytania o to, kto nam ją pokazał, w jakich okolicznościach została poznana oraz czy nasze upodobania wynikają z rzeczywistego wyboru, czy raczej z przypadku, czasu i dostępu. Czy lubimy daną muzykę dlatego, że rzeczywiście odpowiada naszym wewnętrznym preferencjom, czy dlatego, że pojawiła się w określonym momencie życia – i to właśnie ją poznaliśmy, a nie coś innego?

Do takiego rozluźnienia wykonawczego despotyzmu doszło już za sprawą kompozytora Johna Cage’a, który interesował się tym, jak sami muzycy mogą się zaangażować w wykonanie kompozycji – choćby przez uprzednie losowanie struktury muzycznej (aleatoryzm) albo performatywne działania dopuszczające przypadek (jak kompozycja na 12 radiodbiorników *Imaginary Landscape 4*). Źródeł nieidiomatycznej muzyki improwizowanej można doszukiwać się także na polu sztuk wizualnych. To one niespętane tradycjami akademickiej edukacji muzycznej wprowadzały wywrotowe idee. Tak było w przypadku Jeana Dubuffeta, francuskiego twórcy art brut, nurtu artystycznego krzewiącego chaos, nieumiejętność, porażkę, pełną akceptację dla przypadkowości. Art brut był rozumiany jako sztuka surowa, pierwotna, tworzona poza oficjalnym obiegiem świata artystycznego. Dezynwoltura Dubuffeta pozwalała mu grać na instrumentach niczym dziecko, które po raz pierwszy odkrywa ich właściwości. Twórca działał bez zaplecza teoretycznego, bez zasad – jedynie eksplorując brzmieniowe możliwości, traktując dźwięki jako nowe struktury, kształty i barwy, hołubiąc w ten sposób dziką, intuicyjną zabawę⁵. Podobna sytuacja zaszła w obszarze muzyki elektronicznej – akademickie próby, takie jak eksperymenty Oliviera Messiaena z falami Martenota, nie miały takiego znaczenia i spektakularnego charakteru jak montaż dźwiękowe i wykorzystanie studia jako instrumentu przez strukturalnego filmowca Waltera Ruttmanna, zwłaszcza w jego prekursorskim filmie-słuchowisku *Wochenende* (1930). Równie nowatorskie były koncepcje wizualnych interfejsów muzyki elektrycznej tworzone przez malarza i fotografa László Moholy-Nagya, który łączył dźwięk z obrazem w duchu synestetycznej awangardy.

⁴ Watson opisuje zabawną wymianę z gitarzystą Derekiem Baileym po błędzie w jego biogramie w rubryce „Invisible Jukebox” w magazynie *The Wire* (grudzień 1998). Zamiast zwykłego sprostowania, Bailey odpowiada ironicznie – wysłał mu faks ze swoją notką biograficzną z International Biographical Centre naklejoną na pocztówkę reklamującą album „Chill Out Johna Lee Hookera” (fot. Anton Corbijn). Na odwrocie dopisuje żartobliwy komentarz: „I didn’t know that you didn’t know how old I am”. Watson czyta to jako *détournement* – akt twórczego zawłaszczenia, który łączy Baileya z tradycją artystów awangardowych i dadaistycznych (Kurt Schwitters, J.H. Prynne, Jamie Muir itd.). Zob. B. Watson, *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*, Verso, London–New York 2013.

⁵ J. Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Gallimard, Paris 1968; L. Peiry, *Art brut: The Origins of Outsider Art*, Flammarion, Paris 2006.

Rudymmentarny dla muzyki eksperymentalnej manifest „Sztuka hałasów” („L’arte dei rumori”) wyszedł spod pióra futurystycznego malarza, Luigiego Russolo. Artysta nie tylko sformułował podstawy nowej, antyakademickiej koncepcji muzyki, ale również opisał precyzyjnie nowe instrumentarium – intonarumori⁶, stanowiące swoisty prototyp późniejszych strategii artykulacyjnych oraz metod gry znanych z praktyki free improvised music. Było to zarazem radykalne odcięcie się od tradycji, jak i próba wytworzenia własnego aparatu brzmieniowego oraz autonomicznego, zindywidualizowanego języka muzycznego. Co istotne, zaplecze pozamuzyczne – zwłaszcza translacja języka sztuk wizualnych na język dźwięku – okaże się kluczowym aspektem także dla późniejszych zjawisk związanych z free improv, jak również dla rozwoju sound artu jako formy sztuki eksperymentalnej o interdyscyplinarnym rodowodzie⁷.

Mitem założycielskim free improvised music była kompozycja *Treatise* z 1967 r. Corneliusa Cardew – graficzna partytura pozbawiona instrukcji wykonawczych, otwierająca pole interpretacyjne i zapraszająca do wykonania opartego na zasadach swobodnej improwizacji. Dzieło to stało się manifestem otwartości formy, a zarazem postulatem twórczej odpowiedzialności wykonawcy, który staje się współautorem utworu⁸. Cardew, już w młodych latach, uchodził za nową nadzieję brytyjskiej awangardy – był określany mianem cudownego dziecka muzyki eksperymentalnej. Na początku swojej drogi twórczej został uczniem Karlheinz Stockhausena, jednego z najbardziej uznanych i wpływowych kompozytorów muzyki XX wieku, symbolu awangardy europejskiej. Doświadczenia terminowania u wybitnego kompozytora i asystentura przy jego monumentalnej kompozycji *Carré* sprawiły, że w Cardew zaczęła narastać coraz większa niechęć do muzyki nie tylko awangardowej, ale w ogóle muzyki artystycznej Zachodu. Twierdził on, że muzyka zorganizowana w systemie: kompozytor piszący dzieło i orkiestra prowadzona przez dyrygenta je wykonująca to przemoc instytucjonalna, to ucieleśnienie idei wyzysku, klasowego rozwarstwienia. Muzycy wykonujący partyturę są jak robotnicy w fabrykach – ze stojącymi nad nimi nadzorcą w postaci dyrygenta, skrupulatnie kontrolującym ich każdy gest, każde minimalne opóźnienie w czasie w wykonywaniu swojej pracy. W tego rodzaju działalności nie ma miejsca na indywidualizm – muzycy funkcjonują jako najniższa, pozbawiona podmiotowości warstwa społeczna, podporządkowana logice instytucjonalnej i hierarchii autorskiej.

⁶ L. Russolo, *Sztuka hałasów*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. M. Matuszkiewicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 36; B. Brown, *The noise instruments of Luigi Russolo*, „Perspectives of New Music” 1981, no. 20, s. 43.

⁷ Pierwsze udokumentowane użycie terminu Sound Art pojawiło się w katalogu wystawy zatytułowanej „Sound Art” zorganizowanej w 1983 r. przez Williama Hellermanna w Sculpture Center w Nowym Jorku. Rok wcześniej Hellermann założył Sound Art Foundation, skupiającą się na promocji artystów działających w obrębie sztuk wizualnych i dźwięku. Zob. A. Licht, *Sound Art Beyond music, between categories*, New York 2007, s. 11.

⁸ C. Cardew, *Treatise*, Gallery Upstairs Press, Buffalo 1967.

W reakcji na tę sytuację Cardew zaczął interesować się tym, w jaki sposób muzyka może odzwierciedlać relacje społeczne – stawać się ich matrycą, a zarazem laboratorium nowych, spekulatywnych sposobów kształtowania relacji międzyludzkich. Dlatego w jego najważniejszym projekcie z tego okresu – *The Great Learning*⁹, partytura nie tyle wyznacza strukturę utworu, ile inicjuje sytuację wspólnego działania, zastępując klasyczny model wykonania otwartą, kolektywną praktyką. Cardew celowo znosi opozycję między twórcą a odbiorcą, dążąc do wspólnotowego doświadczenia, w którym wszyscy uczestnicy – zarówno wykonawcy, jak i publiczność – współtworzą wydarzenie muzyczne. Utwór przewiduje udział muzyków, amatorów i niemuzyków, a partytura jest raczej zbiorem wskazówek, stelażem do interakcji między osobami uczestniczącymi. „Kompozycja” oparta jest na klasycznym chińskim traktacie *Daxue*, będącym częścią Księgi Rytuałów (Liji), jednej z fundamentalnych ksiąg konfucjanizmu. W centrum *Daxue* znajduje się idea samodoskonalenia poprzez wspólnotową praktykę poznania, moralności i harmonii – Cardew przekłada ją na muzyczny język współdziałania, formułując tym samym manifest społecznej roli muzyki jako procesu uczenia się bycia razem. *The Great Learning* składa się z siedmiu paragrafów (części), z których każdy eksploruje inną formę wspólnego działania – od rytmicznego śpiewu i gry na instrumentach dętych, po działania przestrzenne i performatywne. Kluczowe jest tu nie tyle „brzmienie” utworu w sensie estetycznym, ile doświadczenie procesu: słuchania siebie nawzajem, podejmowania decyzji w grupie, odczuwania wspólnego rytmu i przestrzeni. Tym samym *The Great Learning* staje się muzyczną „pedagogiką obecności”, rodzajem praktyki społecznej, w której uczenie się i tworzenie są nierozłączne.

Rozwinięcie tych idei u Corneliusa Cardew znalazło swoją kontynuację we współpracy z zespołem AMM (Keith Rowe, Lou Gare, Eddie Prévost, a później także John Tilbury), jak również w eksperymentalnych działaniach realizowanych wspólnie z grupą Scratch Orchestra. To właśnie muzyka tych formacji kieruje odbiorcę ku innemu sposobowi doświadczenia dźwięku – nie jako „konsumowania uchem” sprawdzonych formatów i estetyk, lecz jako uczestnictwa w procesie, w którym kluczowe znaczenie ma zarówno interakcja między muzykami, jak i całościowe, ucieleśnione przeżycie sytuacji koncertowej. Odbiór takiej muzyki zakrzywiał tradycyjne pojęcia estetyczne muzyki związane z pięknem i harmonią, jak choćby ujmował to Platon w *Państwie*¹⁰, co wraz z zapleczem filozoficznym pitagorejczyków stało się zapleczem muzyki absolutnej Zachodu i długo rozwijaną główną ścieżką

⁹ C. Cardew, *The Great Learning*, Experimental Music Catalogue, Leicester 1972.

¹⁰ Dla Platona muzyka była odbiciem kosmicznego ładu – jej wartość estetyczna wynikała z harmonii proporcji, rytmu i tonacji, które miały kształtować duszę słuchacza zgodnie z ideą dobra. W *Państwie* podkreślał, że tylko muzyka podporządkowana rozumowi i miarowości zasługuje na miejsce w życiu publicznym, natomiast wszelkie innowacje zaburzające ustalony porządek uważał za szkodliwe moralnie i politycznie. Zob. Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Książka i Wiedza, Warszawa 2003, ks. III, 398d–399e.

muzyki – muzyki absolutnej, która działa w oderwaniu od konstruktów społeczno-politycznych i która uosabiała pozaziemski, boski wymiar. Tymczasem koncerty muzyki improwizowanej sytuują się na przeciwnym biegunie epistemologii świata – mogą być nieudane, niedoskonałe, trudne w odbiorze, ponieważ nie podlegają ocenie w kategoriach porażki czy błędu. W centrum doświadczenia znajduje się obserwacja, współuczestnictwo i akceptacja – gotowość na to, co nieprzewidywalne, niepowtarzalne i wyłamujące się ze znanych ram estetycznych.

2. Praktyczna filozofia wolności

Muzyka improwizowana może być postrzegana jako ucieleśniona praktyka filozoficzna badająca granice wolności i wspólnotowości. Uświadomiona muzyka improwizowana, która zawiązuje się na podstawie zgody, cichej umowy społecznej, pozwala sprawdzać – performować, odtwarzać i weryfikować mechanizmy wolności własnej, przy jednoczesnym poszanowaniu wolności pozostałych i wolności grupy. Elementarnym, spajającym pojęciem tych zjawisk w obszarze etyki społecznej jest imperatyw kategoryczny Immanuela Kanta, zgodnie z którym granicami mojej wolności jest wolność innych ludzi¹¹. Zasada ta może odnosić się do etycznej odpowiedzialności za działania, również te o charakterze artystycznym. Wolność w improwizacji nie oznacza arbitralnej dowolności, lecz zakłada działanie w duchu wzajemnego szacunku, uważności i etycznego dialogu. Muzyk – kierując się tą zasadą – nie powinien się popisywać, zagłuszać innych ani wykonywać wcześniej przygotowanych partii. Pragnienie wolności nie może prowadzić do zawłaszczania przestrzeni wspólnej – musi być równoważone przez szacunek dla swobody pozostałych uczestników procesu muzycznego.

Idealizm niemiecki był tym momentem w historii, w którym pojęcie wolności ze szczególną uwagą zgłębiano i poszerzano. W tym kontekście warto przywołać koncepcję wolności u Johanna Gottlieba Fichtego, który rozumiał ją jako akt samookreślenia podmiotu, stanowiący fundament wszelkiego działania etycznego i społecznego. Wolność nie jest dla niego jedynie brakiem zewnętrznego przymusu, lecz autonomicznym ustanawianiem własnych praw moralnych oraz ciągłym przekraczaniem siebie poprzez aktywność świadomego Ja, które w zetknięciu ze światem (nie-Ja) ujawnia i realizuje swoją wolność¹². Taka perspektywa pozwala zrozumieć muzykę improwizowaną jako przestrzeń, w której wolność przejawia się zarówno na poziomie indywidualnego podmiotu artystycznego, jak i jego relacji z otoczeniem – podobnie jak u Fichtego wolność wymaga konfrontacji

¹¹ I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przeł. M. Wartenberg, tłum. przejrzał R. Ingarden, PWN, Warszawa 1984.

¹² J.G. Fichte, *Teoria wiedzy*, przeł. M.J. Siemek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

i współdziałania. W ten sposób muzyka improwizowana staje się praktyką moralną, a jednocześnie polem estetycznego doświadczenia.

W tym miejscu można sięgnąć do Friedricha Schillera, który wolność rozumiał jako harmonię między rozumem a zmysłowością, a działalność artystyczna oraz wyłaniająca się z niej estetyka służą „ćwiczeniu się w wolności”. Muzykę improwizowaną można zatem postrzegać jako ćwiczenie się w wolności – jako jej zarodek, który podlega próbie w wydzielonym kontekście, w ramach mikrospołecznej struktury sytuacji uczestnictwa w wydarzeniu muzycznym. Improwizacja staje się przestrzenią, w której możliwe jest praktykowanie wolności nie jako abstrakcyjnej idei, lecz jako konkretnego działania relacyjnego.

W XXI wieku nastąpił wyraźny zwrot w dyskursie o wolności – od filozofii idealistycznej ku biologicznemu determinizmowi. Wolność, dotąd rozumiana jako fundament autonomii moralnej i racjonalnej sprawczości, zaczęła być interpretowana w kategoriach neuropsychologii i nauk przyrodniczych. W książce *Zdeterminowany. Jak nauka tłumaczy brak wolnej woli*¹³ Robert M. Sapolsky dowodzi, że wszystkie ludzkie decyzje są rezultatem złożonych procesów biologicznych, co podważa ideę wolnej woli jako podstawy odpowiedzialności etycznej i politycznej. O ile u Kanta imperatyw kategoryczny zakładał, że człowiek dzięki rozumowi może ustanawiać prawo moralne, o tyle u Sapolsky’ego jednostka nie posiada autonomii – jej wybory są efektem przyczynowości, a nie świadomego działania. W rezultacie takiej konstatacji wolność w ujęciu Sapolsky’ego nie tyle zostaje zanegowana, ile przesunięta: zamiast być kategorią etyczną i polityczną, staje się kwestią epistemologiczną i empiryczną – pytaniem o to, czy nasze działania są możliwe do przewidzenia i kontrolowania, a nie czy są moralnie nasze. Ta redefinicja osłabia jednak polityczny potencjał wolności jako narzędzia krytyki społecznej czy podstawy do emancypacji. W podejściu idealistycznym (np. u Schillera w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*¹⁴) wolność wiązała się z ideą samokształtowania – z przekonaniem, że doświadczenie estetyczne może stać się narzędziem emancypacji i budowania wspólnoty moralnej. W biologicznym determinizmie natomiast jednostka nie jest już twórcą siebie, lecz raczej złożonym efektem mechanizmów, nad którymi nie ma kontroli.

Przeciwwagą dla myśli Sapolsky’ego jest Alva Noë, który postuluje rozumienie działania i świadomości nie jako rezultatów zamkniętych, neurobiologicznych procesów, lecz jako zjawisk osadzonych w relacjach cielesno-światowych. Jak pisze Noë w *Strange Tools*, sprawczość nie polega na iluzorycznej wolnej woli odseparowanego umysłu, lecz na aktywnym uczestnictwie w świecie, które kon-

¹³ R.M. Sapolsky, *Zdeterminowany. Jak nauka tłumaczy brak wolnej woli*, przeł. M. Popławska, Media Rodzina, Poznań 2024.

¹⁴ F. Schiller, *Pisma teoretyczne. „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” i inne rozprawy*, przeł. i przedm. J. Prokopiuk, Aletheia, Warszawa 2011.

stytuuje nas jako podmioty¹⁵. Praktyki artystyczne – szczególnie taniec, muzyka, performance – stają się w tym kontekście narzędziami reorganizacji dostępu do rzeczywistości. W odróżnieniu od ujęcia redukcjonistycznego, w którym decyzja to efekt biochemicznych reakcji, Noë proponuje spojrzenie, w którym działanie muzyczne czy ruchowe nie jest poprzedzone wyborem, ale jest formą myślenia i konstruowania siebie w sytuacji. W tym świetle free improvised music staje się czymś więcej niż gatunkiem muzycznym – staje się praktyką filozoficzną i polityczną, formą konfrontowania się z pojęciem wolności poza instytucjonalnymi ramami kultury, edukacji, prawa czy neurobiologii. Improwizacja nie jest w tym ujęciu swobodą wyboru, ale aktywnym samostanowieniem w realnym, społecznym kontekście. Wspólne improwizowanie tworzy ogniska praktyk wolności, które – choć niszowe – działają jak zarzewia myślenia emancypacyjnego. W nich wolność nie jest abstrakcyjnym postulatem, lecz czymś, co się ćwiczy, negocjuje, przeżywa – wspólnie z innymi.

3. Spójność języków – czy film może współgrać z założeniami free improvised music?

Film *Journey to the North Pole* (1971) w reżyserii Hanne Boenisch to jeden z pierwszych dokumentów poświęconych muzyce free improvisation¹⁶. Przedstawia on działalność Scratch Orchestra Corneliusa Cardew. Orkiestra nie miała żadnych ograniczeń co do składu i stanowiła anarchistyczną mieszankę amatorów, studentów, robotników, profesjonalnych muzyków i kompozytorów. Komponowali i wykonywali partytury graficzne, improwizacje grupowe i zdekonstruowane wersje popularnych klasyków. Cardew idealistycznie dążył do tego, aby orkiestra dotarła do mas, a film ukazując trasę koncertową w północno-wschodniej Anglii z występami głównie na świeżym powietrzu. Koncerty są spontaniczne, bez reklamy, odbywają się najczęściej w przestrzeni publicznej, kierowane do przypadkowych przechodniów. Nad tymi działaniami unosi się przez to duch Fluxusu i ich rozszarpienie formuły koncertu.

¹⁵ A. Noë, *Strange Tools: Art and Human Nature*, Hill and Wang, Farrar, Straus and Giroux, New York 2015.

¹⁶ Filmy poświęcone muzyce progresywnej, eksperymentalnej tego typu właściwie nie miały wcześniej precedensu. Muzyka współczesna przebiła się do świadomości publicznej za sprawą krótszych form, takich jak dokument telewizyjny *Sound??* z 1966 r. w reżyserii Dicka Fontaine'a, w którym konfrontowani są (choć bezpośrednio się nie spotykają) John Cage – amerykański kompozytor ukazywany jako intelektualista i konceptualista, w twórczości którego więcej odgrywają założenia i sytuacja niż sama muzyka, oraz Rahsaan Roland Kirk, czarny, niewidomy saksofonista grający na ulicach, z oryginalnym językiem muzycznym i słynący z wirtuozerskiej gry na trzech saksofonach jednocześnie, rozdawania instrumentów publiczności. Zob. *Sound??*, reż. D. Fontaine, Granada Television, Wielka Brytania 1966.

Journey to the North Pole składa się z ujęć muzyków rozmawiających o swoich założeniach ideowych, politycznych, performatywnych występów ulicznych filmowanych z bliska oraz z kadrów w szerokim planie, w których osoby z zespołu muzycznego obcują z naturą, spacerują, wypoczywają, bawią się, podróżują w trasie¹⁷. Konwencja dokumentalistyczna filmu wpisuje się w tradycję *cinéma vérité*, traktując język filmu nie jako narzędzie ilustracyjne, lecz jako środek percepcyjny i poznawczy – zdolny uchwycić relacyjny charakter zdarzeń, ich procesualność oraz nieprzewidywalność wpisaną w praktykę muzyki improwizowanej. Fragmenty koncertów oraz sceny eksploracji przyrody ukazywane są w sposób silnie sensualny – z bliskiego planu, tak aby widz czuł się uczestnikiem wydarzeń, a nie jedynie ich zewnętrznym obserwatorem. Istotną część narracji stanowią wywiady z Corneliussem Cardewem oraz innymi muzykami, w których dzielą się oni refleksjami na temat idei artystycznych, politycznych i wspólnotowych stojących za działaniami Scratch Orchestra. Film w ten sposób stara się zsyntetyzować zjawisko nowej muzyki oraz wyposażać widza w narzędzia umożliwiające jej odczytanie i zrozumienie. Była to bowiem muzyka bezkompromisowa i wywrotowa, nawet jak na standardy awangardy – sprzeciwiająca się zarówno kanonom muzyki klasycznej i popularnej, jak i dominującym trendom muzyki współczesnej. Film nie ucieka się jednak do ekstrawaganckich ani formalnie radykalnych środków wyrazu – nie pojawiają się w nim na przykład wizualizacje dźwięku czy zabiegi mające „uzasadnić” awangardowość muzyki na poziomie obrazu. Sytuacja dźwiękowa ukazywana w filmie pozostaje przede wszystkim konstruktem społecznym – dlatego na pierwszy plan wysuwają się rozmowy twórczyni i twórców, negocjacje znaczeń oraz dyskusje o roli tej muzyki w przestrzeni społecznej. Reżyserka, będąc częścią tej nomadycznej wspólnoty, nie tylko miała nieograniczony dostęp do jej codzienności, lecz także nie ukrywa swojej obecności za kamerą – momentami staje się aktywną uczestniczką dialogu i sytuacji, a nie tylko rejestratorką wydarzeń.

Boenisch unika klasycznej narracji opartej na biografii czy analizie dzieła. Zamiast tego oddaje głos muzykom, którzy objaśniają własny język praktyki – nie tyle opisując, ile demonstrując sposób działania: relacyjny, niehierarchiczny, pozbawiony idiomu. Kamera zbliża się do instrumentów, ludzi, źródeł dźwięku, traktując dźwięk i obraz jako równorzędne składniki performatywnego doświadczenia. Montaż odpowiada logice improwizacji: fragmentarycznej, otwartej, sytuacyjnej. Film ukazuje także codzienność muzyków – nie jako tło, lecz jako integralny wymiar ich praktyki. Improwizacja nie jest tu osobną „sztuką”, ale formą życia – obecną w rozmowie, żartach, oczekiwaniu, siedzeniu na łące. Obserwacja ta służy skracaniu dystansu między widzem a wykonawcą, burzeniu elitarnego i hermetycznego statusu muzyki eksperymentalnej, przy jednoczesnym ukazaniu jej głębokiego zakorzenienia w codzienności i we wspólnocie.

¹⁷ *Journey to the North Pole*, reż. H. Boenisch, Niemcy 1971.

Journey to the North Pole nie tylko dokumentuje free improvisation, lecz współuczestniczy w niej – w jej rytmach, etyce, przypadkowości, napięciach i otwartości. Kamera, zamiast uprzedmiotowić muzyków, sama staje się narzędziem słuchania. Boenisch proponuje więc nie tyle film o muzyce, ile film z muzyką – wynikający z jej logiki i dzielący z nią podstawowe założenia: brak idiomu, otwartość, relacyjność, uważność i obecność. Improwizacja muzyczna okazuje się najbliższa życia jako takiego. W codzienności życia społecznego ruchy są niezaplanowane, nie recytujemy z pamięci wcześniej spisanych wypowiedzi, wszystko jest skwapliwe, szorstkie, niestabilne, w rytmach i dynamice. Muzyka absolutna jest wyrwą w tej rzeczywistości, oszlifowanym diamentem, w którym wszystko jest matematycznie obliczone i zaplanowane. Improwizacja powiela tę potoczystość życia, ale jednocześnie jest przepracowaniem jej w innym wymiarze, reprodukuje na poziomie grania muzyki, a nie praktyk codziennych. Jednakże, według uwolnionych improvizatorów, taka muzyka i takie działanie powinny być traktowane jak najbardziej naturalne i zespolone ze strumieniem życia.

U Boenisch ta wiedza zdaje się być zinternalizowana – improwizacja nie zostaje potraktowana przez nią jako egzotyczny temat, ale jako praktyka społeczna, etyczna i słuchowa, której rytmy i struktury mają swój wizualny odpowiednik w sposobie filmowania, montażu i dramaturgii. Jedną z kluczowych strategii jest pokazanie sposobów słuchania świata – nie poprzez objaśnianie teorii muzycznych, ale przez uważną obserwację: ciał w skupieniu, dłoni poruszających się po instrumentach, spojrzeń, mikrogestów i relacji między wykonawcami. Kamera nie rejestruje z dystansu, lecz uczestniczy w wydarzeniu – wchodzi między muzyków, podąża za ich gestami, przemieszcza się swobodnie, oddając ulotność sytuacji. Otoczenie nie stanowi jedynie tła, lecz aktywnie współtworzy zdarzenie – film ukazuje przenikanie się improwizacji z miejskim życiem (pubami, ulicami, dworcami), czyli z kontekstem społecznym i publicznym. To nie tylko dokumentacja muzyki, lecz także refleksja nad tym, jak praktyki słuchania kształtują społeczne bycie-w-świecie, ujawniając relacyjny charakter wspólnoty i przestrzeni. Niemal 40 lat po filmie Boenisch powstaje dokument, który również podejmuje próbę opowiedzenia o swobodnej improwizacji – *Amplified Gesture* w reżyserii Phila Hopkinsa (2009). Film ten został zrealizowany dla wytwórni płytowej Davida Sylviana i towarzyszy jego albumowi *Manafon*, na którym muzyka free improv została zestawiona z formą art-popowych piosenek. *Amplified Gesture* przyjmuje odmienną strategię narracyjną niż dokument Boenisch – jest intymnym portretem muzyków, którzy dzielą się swoimi ścieżkami rozwoju, refleksjami na temat wrażliwości, źródeł inspiracji oraz rozumienia dźwięku i improwizacji. To w tym obrazie Keith Rowe wyznaje, że ruch swobodnej improwizacji rozwijający się w Londynie był próbą znalezienia własnej ścieżki wobec rewolucyjnego free jazzu – dysponującego własnym językiem i silnym zakorzenieniem – kojarzonego przez niego m.in. z twórczością Johna Coltrane’a. Muzycy AMM byli z wykształcenia artystami wizualnymi, byli

biali, nie czuli także przynależności do nurtu amerykańskiego free jazzu, chcieli zbudować coś na własnych zasadach, włączając w to tradycję europejskiej filozofii i refleksji społeczno-politycznej. *Amplified Gesture* nie pokazuje długich fragmentów muzycznych, zapisów koncertów, natomiast jest blisko muzyków, ale bardziej jak podczas rozmowy jeden na jeden. Być może twórcy dokumentu założyli, że tej muzyki nie da się uczciwie zaprezentować za pośrednictwem kamery, że zawsze będzie tworzył się dystans między nią a widzem przed dwuwymiarowym ekranem, więc lepiej opowiadać o jej założeniach, sensach, nadać jej ludzką twarz, której z kolei często publiczność koncertowa nie może doświadczyć bez uciekania się w kularowe rozmowy czy deskryptywną sferę prasy muzycznej i naukowej.

Swobodna improwizacja charakteryzuje się wysokim współczynnikiem dynamiki – rozpiętością między fragmentami cichymi a głośnymi jest bardzo duża. Ten diapazon napięć nie został odzwierciedlony w konstrukcji *Amplified Gesture*. Film niesie ze sobą wiele faktów, przemyśleń, obserwacji i wyznań, ale nie próbuje podążać za charakterem tej muzyki – jest z niej niemal całkowicie wypreparowany.

Spośród pozostałych, nielicznych filmów poświęconych improwizacji muzycznej na szczególną uwagę zasługują dwa, które – oprócz obecności amerykańskiego gitarzysty Freda Fritha – wyróżnia jeszcze jedno: trafiły do szerszej publiczności, były wielokrotnie prezentowane na festiwalach filmowych i muzycznych, a z czasem osiągnęły nawet status filmów „kultowych”. Filmy te to *Touch the Sound* (2004, reż. Thomas Riedelsheimer)¹⁸ oraz *Step Across the Border* (1990, reż. Nicolas Humbert, Werner Penzel)¹⁹. Warto podkreślić, że filmy te nie prezentują wcześniej zarysowanego „czystego” nurtu free improvised music. Nad improwizacją w nich przedstawianą, również za sprawą personalnych relacji i kolaboracji, unosi się natomiast duch Johna Zorna, awangardowego kompozytora i saksofonisty. Dla Zorna (o którym zrealizowano kilka filmów dokumentalnych, m.in. ukazujący jego system improwizacji Cobra – *A Bookshelf on Top of the Sky: 12 Stories About John Zorn* w reż. Claudia Heuermann, 2004²⁰) improwizacja jest postgatunkowa, skrajnie eklektyczna i tworzy nowe języki nie na podstawie burzenia idiomów, ale traktuje style muzyczne jako składowe części gramatyki improwizacji. Te koncepcje szczególnie wyraźnie wybrzmiewają w *Step Across the Border*, gdzie gatunki muzyczne się mieszają, pojawiają się bardziej rockowe i metalowe fragmenty oraz takie o proveniencji free jazzowej. *Step Across the Border* w związku z tym bardziej korzysta z klisz filmowych, estetyki punkowej i direct cinema, oferując dynamiczny montaż, bliskie, ziarniste ujęcia, nerwową, wartką narrację. *Touch*

¹⁸ *Touch the Sound*, reż. Thomas Riedelsheimer, Skyline Productions, Niemcy/Wielka Brytania 2004.

¹⁹ *Step Across the Border*, reż. N. Humbert, W. Penzel, Telegram Film, Niemcy/Szwajcaria 1990.

²⁰ *A Bookshelf on Top of the Sky: 12 Stories About John Zorn*, reż. Claudia Heuermann, Tzadik, Niemcy/USA 2002.

the Sound jest w tym aspekcie bardziej powściągliwy, choć główna bohaterka – głucha perkusistka Evelyn Glennie nie stroni jednocześnie od improwizowania wewnątrz znanych konwencji, wykonywania muzyki określonej stylistycznie. Spajającym aspektem tych filmów są elementy wizualizujące nie tyle muzykę, ile percepcję dźwięku zanurzonego w codzienności. W *Touch the Sound* toczące się kółka walizek lotniczych stają się miniaturową kompozycją dźwiękową, przejazd pociągiem – doświadczeniem pulsu. Rytm jest wszechobecny, powtarzalne wzorce rytmiczne mogą wyłonić się z najbardziej prozaicznych zjawisk. To one są miejscami zaczepienia dla perkusistki, rytm jest najpierw odbierany ciałem, są strukturą wizualną i energetyczną (w fizycznym znaczeniu), którą można przetransponować na ucieleśnioną ekspresję.

Specyficznie ukształtowana wrażliwość zmysłowa Glennie jest jej naturalnym ekosystemem, a rytm i muzyka pojawiają się naturalnie i spontanicznie, jak przypadkowa rozmowa, jak oddychanie. Potencjałem improwizacyjnym staje się samo otoczenie – nie tylko jako tło czy fizyczne miejsce wykonania, lecz także jako aktywne środowisko, które kształtuje decyzje dźwiękowe i cielesne. Miejsca, w których artystka improwizuje – opuszczone hale, magazyny, ulice, pomieszczenia o różnej akustyce – oferują afordancje dźwiękowe, które współkształtują jej wybory rytmiczne, dynamiczne i teksturalne²¹. Afordancje te nie są jedynie akustycznymi cechami miejsca, lecz ujawniają się w działaniu: jak dźwięk odbija się od ścian, jak wibracja przenosi się przez podłogę, jak instrument reaguje na otoczenie – wszystko to tworzy sieć możliwych odpowiedzi cielesno-dźwiękowych, które artystka eksploruje w czasie rzeczywistym. Tym samym przestrzeń nie jest bierna, staje się partnerem w akcji improwizacji. Dlatego warstwa wizualna w *Touch the Sound* eksponuje scenerię muzyki jako akustyczny potencjał – od jej szerokich planów, po detale, drobne dźwiękowe obiekty w niej obecne. Oba filmy korzystają z poetyki i metafory, próbując w ten sposób uchwycić istotę improwizacji, która wykracza wówczas poza muzykę, jest formą uczestniczenia w świecie i ćwiczenia wolności, także na poziomie interakcji społecznych, wyrażania się twórczego myślenia. Konwencje filmowe, korzystanie z wizualnych zabiegów dla europejskiej, ascetycznej free improv jest zbędnym balastem, natomiast w *Touch the Sound* i *Step Across the Border* staje się metodą wyekstrahowania istoty tego zjawiska, które może być transkodowane na inne obszary działalności człowieka.

Jeszcze dalej w takich zabiegach idzie dokument *Kick That Habbit* (reż. Peter Liechti, 1989)²², opowiadający o szwajcarskim zespole Voice Crack, który

²¹ Pojęcie „afordancji” (ang. *affordance*), wprowadzone przez Jamesa J. Gibsona, odnosi się do możliwości działania, jakie środowisko oferuje jednostce – zależnie od jej percepcji, uwarunkowań cielesnych i kontekstu. W kontekście muzyki improwizowanej afordancje ujawniają się w sposób dynamiczny: to, jak przestrzeń wpływa na percepcję dźwięku i ruchu, może otwierać lub ograniczać działania artystyczne. Por. J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979.

²² *Kick That Habbit*, reż. Peter Liechti, DRS/Look Now!, Szwajcaria 1989.

w swojej twórczości korzystał z zepsutych zabawek, urządzeń codziennego użytku, własnoręcznie zbudowanych podzespołów elektronicznych i modyfikacji. Ich muzyka, choć brzmieniowo zahaczała o noise, była silnie związana z duchem improwizacyjnym. Film nie posiada komentarza ani wypowiedzi twórców, ale kamera towarzyszy artystom w ich dźwiękowych eksperymentach. Improwizacyjno-dźwiękowe afordancje przestrzeni są tu także obecne, ale nie jako rozszerzenie procesu słuchania, ale jej ingerencja, „hackowanie”, modyfikacja i usterka. Partia minigolfa staje się interfejsem elektronicznym – przeskalowanym stołem do pinballa, w którym każda interakcja piłeczki golfowej wyzwala elektroniczne dźwięki. Gdy Norbert Möslang i Andy Guhl spożywają śniadanie, bogactwo brzmień ukrytych w tym codziennym rytuale nie zostaje jedynie zarejestrowane przez mikrofon – zostaje przekształcone w gest artystyczny. Mikrofony piezoelektryczne i binauralna „głowa” (*dummy head microphone*) Neumanna zostają wprzęgnięte w proces przygotowania śniadania, są jawne – widoczne w kadrze, tak samo jak układy elektroniczne, które znajdują się na stole obok produktów spożywczych i mają wobec nich równorzędną pozycję. Procesy recepcji i rekreacji nie są tu rozdzielone – nie mamy do czynienia z sytuacją, w której najpierw zostaje podkreślona wrażliwość na dźwięki otoczenia, a dopiero później znajduje ona wyraz w wykonaniu muzycznym. W filmie te dwa stany – słuchanie i działanie – funkcjonują równocześnie, przenikając się wzajemnie.

Kick That Habit zyskuje przez to większą autonomię – nie ilustruje poglądów czy strategii artystycznych, lecz staje się ich pełną, cielesno-dźwiękową realizacją. Dobrze obrazuje to finałowa scena, w której filmowany widok z okna pociągu – rytmiczne kaskady słupów trakcyjnych – zostaje wyświetlony na ekranie za pomocą projektora. W kilku punktach do powierzchni ekranu przymocowano fotorezystory, które – reagując na zmiany jasności – sterują elektroniką. Ciemne obszary, w tym przypadku przydrożne słupy, wprowadzają zwiększoną oporność, co skutkuje uruchomieniem określonych urządzeń dźwiękowych. Ta prosta forma translacji obrazu w dźwięk mówi wiele o praktyce zespołu: nie opiera się ona na refleksji czy uprzednim planowaniu, lecz na bezpośredniej interwencji i intuicyjnym ustanawianiu nowych relacji przestrzennych.

Podsumowanie

Muzyka improwizowana jest jak trudno dające się sfilmować, egzotyczne zwierzę z filmu przyrodniczego. W jej genotypie tkwi opór przed konwencją, formatami, stylizacjami. Jest to też często muzyka niefonogeniczna²³ – która nie brzmi dobrze

²³ Termin „fonogeniczność” został wprowadzony przez Leopolda Blausteina jako dźwiękowy odpowiednik fotogeniczności – oznacza cechę dźwięków, które szczególnie dobrze poddają się rejestracji i odtwarzaniu. Blaustein, kontynuator myśli Kazimierza Twardowskiego i Edmunda

w rejestracji, ani nie prezentuje się dobrze w obrazie filmowym. Twórcy dokumentalni, którzy chcą ją uchwycić, sięgają po różne strategie, które mają na celu ominięcie lub zmetaforyzowanie tych problemów. Wyzwaniem okazuje się także sama struktura filmu – jako nieożywiona tkanka organizująca widzów według powtarzalnego schematu: siedzenia w ciemności na widowni i patrzenia na płaski ekran. Film ontologicznie będzie zawsze tylko raportem ze zdarzeń, depeszą piisaną bardzo zredukowaną gramatyką. Forma filmowa, która kroczy wspólnie z tak eksperymentalnymi strategiami, znajduje się na obrzeżach kina – w postaci gatunku *expanded cinema*²⁴. Nie opowiada on o free improv, ale jest jego pokrewnym wcieleniem, duchową inkarnacją. Rozsadza ramy klasycznego formatu sytuacji odbioru medium, zakrzywia relacje między odbiorcami jako mikrospołecznością. Pozycje publiczności są różne, często takie, w których poprzez uprzestrzenniony film, uwolniony od monocentrycznej orientacji, pozwala widzom oglądać siebie nawzajem, daje im możliwość zmiany pozycji nie tylko wobec medium, ale konstytuując ich jako wytwórców sytuacji, w których film jest tylko elementem.

Warto przywołać jeszcze jedną obserwację, którą zasygnalizował Christian Munthe – muzyka free improv wpadła w pewnym momencie w pułapkę swoich założeń, chcąc brzmieć jak coś zupełnie swobodnego i innego od wszelkich innych konwencji i gatunków muzycznych, stała się kolejnym łatwym do rozpoznania stylem, tak innym, że wewnątrz podobnym do siebie²⁵. Dlatego wchodząc na koncert free improvisation music, możemy łatwo rozpoznać jej charakter – skupiona, niezrytmizowana faktura, duże rozpiętości dynamiczne, sonorystyczne brzmienia unikające łatwo definiowanych centrów tonalnych, dialogiczność struktury. To wszystko sprawia, że zostaje ona na nowo wprzęgnięta w kanony estetyczne, zamiast być tylko metodą „ćwiczenia w wolności”. Rolą dokumentów muzycznych ją obrazujących jest zaproszenie odbiorców do wspólnej praktyki. Opisywane powyżej filmy są w tym przypadku formą zaproszenia i tutorialu – instrukcji do korzystania z tego medium weryfikującego nasze relacje z wolnością.

Husserla, analizował specyfikę percepcji dźwięku zapisanego i odtwarzanego, tworząc jedną z pierwszych estetycznych koncepcji fonografii. Zob. L. Blaustein, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2005.

²⁴ *Expanded cinema* (rozszerzone kino) to termin zaproponowany przez Gene'a Youngblooda, który odnosi się do poszerzenia praktyk filmowych poza tradycyjne ramy ekranu kinowego – zarówno w sensie technologicznym, jak i percepcyjnym, estetycznym czy filozoficznym. Autor ukazuje kino jako doświadczenie immersyjne, obejmujące instalacje multimedialne, performanse audiowizualne, projekcje wieloe ekranowe czy interaktywne działania. W duchu kontrkultury lat 60. XX wieku i pod wpływem cybernetyki oraz teorii McLuhana, Youngblood traktuje *expanded cinema* jako narzędzie transformacji świadomości i redefinicji relacji między sztuką a technologią. Zob. G. Youngblood, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton, New York 1970.

²⁵ Ch. Munthe, *Czym jest free improvisation?*, przeł. M. Libera, Anna Pęchrzewska, w: „Glissando” 2005, nr 3, red. J. Topolski.

Literatura

- Bailey D., *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press, New York 1993.
- Blaustein L., *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2005.
- Brown B., *The noise instruments of Luigi Russolo*, „Perspectives of New Music” 1981, no. 20.
- Cardew C., *The Great Learning*, Experimental Music Catalogue, Leicester 1972.
- Cardew C., *Treatise*, Gallery Upstairs Press, Buffalo 1967.
- Discogs, https://www.discogs.com/search/?style_exact=Free+Improvisation [dostęp: 16.07.2025].
- Dubuffet J., *Asphyxiant culture*, Gallimard, Paris 1968.
- Fichte J.G., *Teoria wiedzy*, przeł. M.J. Siemek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Gibson J.J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979.
- Kant I., *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przeł. M. Wartenberg, tłum. przejrzał R. Ingarden, PWN, Warszawa 1984.
- Libera M., *Nagrywanie muzyki improwizowanej: dyskusja – Martin Davidson, Fred Frith, Lê Quan Ninh, Keith Rowe*, „Glissando” 2005, nr 3, red. J. Topolski.
- Licht A., *Sound Art Beyond music, between categories*, Rizzoli, New York 2007.
- Munthe Ch., *Czym jest free improvisation?*, przeł. M. Libera, A. Pęchrzewska, „Glissando” 2005, nr 3, red. J. Topolski.
- Noë A., *Strange Tools: Art and Human Nature*, Hill and Wang, Farrar, Straus and Giroux, New York 2015.
- Peiry L., *Art brut: The Origins of Outsider Art*, Flammarion, Paris 2006.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Książka i Wiedza, Warszawa 2003.
- Russolo L., *Sztuka hałasów*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. M. Matuszkiewicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Sapolsky R.M., *Zdeterminowany. Jak nauka tłumaczy brak wolnej woli*, przeł. M. Popławska, Media Rodzina, Poznań 2024.
- Schiller F., *Pisma teoretyczne. „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” i inne rozprawy*, przeł. i przedm. J. Prokopiuk, Aletheia, Warszawa 2011.
- Watson B., *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*, Verso, London–New York 2013.
- Youngblood G., *Expanded Cinema*, E.P. Dutton, New York 1970.

Filmografia

- A Bookshelf on Top of the Sky: 12 Stories About John Zorn*, reż. Claudia Heuermann, Tzadik, Niemcy/USA 2002.
- Amplified Gesture*, reż. Phil Hopkins, Touch, Wielka Brytania 2009.
- Journey to the North Pole*, reż. Hanne Boenisch, Niemcy 1971.
- Kick That Habit*, reż. Peter Liechti, DRS/Look Now!, Szwajcaria 1989.
- Sound??*, reż. Dick Fontaine, Granada Television, Wielka Brytania 1966.
- Step Across the Border*, reż. Nicolas Humbert, Werner Penzel, Telegram Film, Niemcy/Szwajcaria 1990.
- Touch the Sound*, reż. Thomas Riedelsheimer, Skyline Productions, Niemcy/Wielka Brytania 2004.