

STANISŁAW BITKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
e-mail: stanislaw.bitka@amu.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0002-3824-310X>
<https://doi.org/10.14746/h.2025.4.5>

Dokument muzyczny jako laboratorium sytuacji ekstremalnych. „Miłość” i „Some Kind of Monster”

*Music documentary as a laboratory for extreme situations.
Some Kind of Monster and Miłość*

Abstract. *The aim of this article is to demonstrate the potential of documentary cinema in portraying artistic struggles. Stylistically and aesthetically distant from each other, the bands Miłość (a leading group of the Polish yass scene) and Metallica share surprisingly convergent film portraits: Miłość (2010), directed by Filip Dzierżawski, and Some Kind of Monster (2004), directed by Joe Berlinger and Bruce Sinofsky. Metallica, facing internal tensions, turned to a therapist, with the therapy sessions intertwining with the process of creating new material. In turn, Miłość stands on the verge of reactivation at a time when each of its members has developed a distinctly different artistic path – from avant-garde to mainstream. Both films reveal that by presenting internal conflicts through the form of the observational documentary (Bill Nichols), cinematic narration gains greater engagement potential, allowing viewers to connect with these documentaries as if they were following fictional stories.*

Keywords: *music documentary, Some Kind of Monster, Miłość, Filip Dzierżawski, Joe Berlinger, Bruce Sinofsky*

Słowa kluczowe: *dokument muzyczny, Some Kind of Monster, Miłość, Filip Dzierżawski, Bruce Sinofsky*



Wstęp

Filmy *Some Kind of Monster* (2004) w reżyserii Joe Berlingera i Bruce’a Sinofsky’ego oraz *Miłość* (2012) Filipa Dzierżawskiego – choć pierwszy opowiada o Metallice, jednej z najsłynniejszych grup w historii rock’n’rolla, drugi o polskiej niezależnej grupie jazzowej – są zbliżone formalnie i tematycznie. To przykłady dokumentów muzycznych, w których dzięki sprawnie prowadzonej narracji twórcom udało się uzyskać napięcie niczym z filmu fabularnego. Choć punktem wyjścia jest pokazanie muzyków przy pracy, obrazy te ukazują złożoność relacji międzyludzkich i zyskują uniwersalny wymiar. Ramą narracyjną obu dzieł jest sytuacja konfliktowa – w przypadku Metalliki to połączenie kryzysu twórczego z wizerunkowym, w przypadku *Miłości* to rozbieżności na tle artystycznym, które prowadzą do rozpadu grupy. Zarówno Metallicę, jak i *Miłość*, pomimo nieporównywalnej skali¹, łączy nieoczywiste podobieństwo. Są reprezentatywne dla swoich gatunków – *Miłość* nazywana jest „kamieniem węgielnym całej sceny”² yassowej, Metallica natomiast uważana jest za jeden z najważniejszych zespołów metalowych świata. Obie grupy mierzyły się z sytuacjami traumatycznymi – dla Metalliki była to śmierć basisty Cliffa Burtona, dla *Miłości* śmierć perkusisty Jacka Oltera.

Formuła wielu dokumentów muzycznych – od klasycznych jak *Ostatni Walc* (1978, reż. Martin Scorsese) aż po współczesne *Devo* (2024, reż. Chris Smith) – opiera się na podobnych schematach. Zazwyczaj cechuje je chronologiczny przebieg, bazują na wywiadach, archiwaliach, ujęciach ze studia i z koncertów. Michael Brendan Baker wylicza następujące podkategorie dokumentu muzycznego: filmy biograficzne, filmy koncertowe, „making of”, etnograficzne studia, projekty archiwalne³. W praktyce granice między podkategoriami zacierają się: chociażby w wyżej wymienionych przykładach fragmenty koncertów przeplatane są z wywiadami. Bill Nichols, jeden z najważniejszych badaczy kina dokumentalnego, analizując jego historię, zauważył, że

[...] w filmie dokumentalnym i wideo możemy wyróżnić sześć trybów reprezentacji, które funkcjonują jako swego rodzaju podgatunki filmu dokumentalnego: poetycki,

¹ *Miłość* to zespół, który zrewolucjonizował polską scenę jazzową lat 90., znany m.in. ze współpracy z Lesterem Bowiem z Art Ensemble of Chciago. Metallicę natomiast można przyrównać do ogólnosiwiatowej korporacji – jej skalę dobrze obrazuje sytuacja z lipca 2025 r. Kiedy w wyniku wypadku spłonęła scena odbywającego się na świeżym powietrzu, odwiedzanego przez pół miliona widzów, festiwalu Tomorrowland w Belgii, Metallica zdecydowała się pożytyczć własną konstrukcję sceniczną, którą akurat magazynowała w Europie. Zob. G. Kaufman, *Metallica Helped Tomorrowland Bounce Back After Main Stage Fire By Loaning Out Parts of M72 Stage*, July 21, 2025, <https://tiny.pl/3w8p8tx3> [dostęp: 27.07.2025].

² S. Rerak, *Chłepcząc ciekły hel. Historia Yassu*, Stowarzyszenie A KuKu Sztuka, Gdynia 2013, s. 265.

³ M.B. Baker, *Notes on Rockumentary*, „Cinephile” 2014, vol. 10(1), s. 6.

objaśniający, uczestniczący, obserwacyjny, refleksywny i performatywny. Tych sześć trybów ustanawia luźną sieć powiązań, w obrębie której mogą pracować twórcy, ustala konwencje, które dany film może przyjąć, i kształtuje oczekiwania, których spełnienia mogą spodziewać się widzowie⁴.

W omawianych filmach za dominujący – jak w przypadku wielu kluczowych dokumentów muzycznych – należy uznać tryb obserwacyjny. Sam Nichols we wznowieniu *Introduction to documentary* podaje *Some Kind of Monster* jako książkowy przykład filmu obserwacyjnego⁵. Tryb ten, którego cechą jest brak komentarza czy dodatkowych inscenizacji, wiązał się z rozwojem kina bezpośredniego, które z kolei było mocno sprzężone właśnie z rozwojem dokumentu muzycznego. Nieprzypadkowo większość filmów kina bezpośredniego, które przebiły się do świadomości szerszej widowni, a nie pozostały tylko w gronie filmoznawców, to właśnie *rockumentaries*. Słusznie więc zauważa Mateusz Kicka, że:

[...] filmowcy bezpośredni, aby w sposób kompletny móc eksploatować potencjał tkwiący w nowej technologii i estetyce wypracowanej przy jej użyciu, potrzebowali nietuzinkowych tematów, bohaterów i wydarzeń. Wszystkie te elementy odnaleźli właśnie w muzycznej popkulturze oraz zjawiskach z niej wypływających. Ekspresyjne koncerty, intrygujący artyści wraz ze swoimi kontrowersyjnymi zachowaniami i wypowiedziami czy wreszcie nastoletni fani objawiający szczere uwielbienie swych idoli – bez wątpienia każde z tych zjawisk było wręcz „stworzone” na potrzeby filmowców parających się dokumentem bezpośrednim. W ten sposób autorzy reprezentujący nurt direct cinema odkryli własną niszę, przyczyniając się do narodzin nowej odmiany kina faktu – dokumentu muzycznego⁶.

Zestawiając *Some Kind of Monster* i *Miłość*, bynajmniej nie chodzi mi o tworzenie sztucznego modelu (skądinąd licznych) podobieństw, a raczej wykazanie tego, jaką rolę film dokumentalny może spełniać w zrozumieniu procesu twórczego. W obydwu filmach ukazano bowiem, jak sytuacje konfliktowe wpływają na dynamikę grupy, a także to, jak sama obecność kamery wpływa na te sytuacje. Wszakże – jak pisał Mirosław Przyłipiak – „sam fakt realizacji filmu, pojawienia się w danej rzeczywistości ekipy z kamerą, jest potężną ingerencją w rzeczywistość, ingerencją, po której rzeczywistość nie jest już taka jak przedtem”⁷.

W obydwu analizowanych filmach ekipa filmowa śledzi muzyków przy pracy, którzy mierzą się z różnego rodzaju kryzysami. Muzycy, z uwagi na swój zawód,

⁴ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013, s. 14.

⁵ B. Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2010, s. 31.

⁶ M. Kicka, „Direct Cinema” a dokument muzyczny. Wpływ kina bezpośredniego na powstanie i kształt dokumentalistyki muzycznej, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 91, s. 48.

⁷ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 22.

przyszwyczajeni do pracy kamery, zdają się zachowywać naturalnie. Co więcej, sama obecność kamery nie jest ukrywana – zwłaszcza w *Some Kind of Monster*, w którym proces realizacji filmu bywa tematyzowany.

1. *Some Kind of Monster*

W założeniu film *Some Kind of Monster* miał być jedynie materiałem promującym *St. Anger* (2003), najnowszą wówczas płytę grupy Metallica. Pomimo że treścią filmu są zarówno wszelkie przeciwności losu, jak i kryzys twórczy, w *Some Kind of Monster* zrezygnowano z próby uzyskania suspensu, dokument miał się bowiem ukazać już po premierze albumu. Tym samym film nie koncentruje się na tym, czy udało się nagrać materiał, ale na tym, jak sam proces przebiegał. Po napisach początkowych, podczas których pada informacja, że Metallica od 1981 r. sprzedała przeszło 90 mln płyt na całym świecie (to znamienne – kwestie finansowe pozostaną ważkim tematem w *Some Kind of Monster*), następuje sekwencja, w której dziennikarze odsłuchują przedpremierowo już nagrany album na specjalnym zamkniętym wydarzeniu.

W filmie nie pojawia się głos spoza kadru, kolejne sekwencje strukturyzowane są oszczędnymi planszami, na których w krótkich zdaniach przekazano najważniejsze informacje. Choć sporadycznie zdarzają się, typowe dla gatunku, sekwencje montażowe z tras koncertowych czy zestawienia fragmentów z programów telewizyjnych, przez większość czasu kamera towarzyszy muzykom podczas rozmów. W momencie, w którym Berlinger i Sinofsky zaczęli kręcić dokument o Metallice, zespół z jednej strony odnosił komercyjne sukcesy, z drugiej natomiast przechodził przez trudne, konfliktowe sytuacje czy wręcz turbulencje. Na przełomie lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych – a zatem w czasach sprzed serwisów streamingowych takich jak Spotify czy Tidal – Metallica była zaangażowana w główny spór z platformą Napster, na której nielegalnie udostępniano pliki MP3, w tym z muzyką zespołu⁸. Mimo iż Napster przegrał proces, samo zaangażowanie grupy okazało się marketingowym błędem – wywołało kontrowersje wśród słuchaczy i częściowo naruszyło ich zaufanie.

Q Prime, firma reprezentująca interesy Metaliki, zatrudniła wówczas Phila Towle'a – trenera interpersonalnego związanego ze środowiskiem show-biznesu i sportu (pracował m.in. z zespołami Rage Against The Machine i Stone Temple Pilots), aby zażegnać wewnętrzne konflikty. Dlatego też rozmowy o brzmieniu oraz sekwencje montażowe opowiadające o historii grupy schodzą na dalszy plan, a w centrum zainteresowań filmowców znajdują się relacje między członkami zespołu, które poddane są próbie podczas sesji terapeutycznych. Kilka tygodni po

⁸ Zob. P. Gałuszka, *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Placet, Warszawa 2009, s. 180.

rozpoczęciu zdjęć do filmu zespół opuścił długoletni basista, Jason Newsted, co dodatkowo pogłębiło i tak napiętą sytuację. W dokumencie pojawia się wypowiedź Newsteda, który wyraźnie krytykuje swoich kolegów za to, „że nie potrafią sami dojść do porozumienia”. Warto w tym miejscu podkreślić, iż przełom lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych to w kulturze popularnej okres, w którym utrwalany był wizerunek „twardego mężczyzny”. Symptomatyczna stała się edycja festiwalu Woodstock 1999, na którym Metallica była jedną z głównych gwiazd⁹. Organizatorzy popełnili cały szereg błędów, zaś młodzi mężczyźni zdewastowali infrastrukturę festiwalu oraz dopuścili się serii gwałtów. Pomimo że zwrot w kierunku systemów eksperckich – zwłaszcza odnośnie do zdrowia psychicznego – na Zachodzie odbył się szybciej niż w Polsce, fakt, iż taki zespół korzystał z usług trenera interpersonalnego i do tego upublicznił ich rezultat w filmie, jest bezprecedensowy. Kirk Hammet, gitarzysta grupy, przypuszcza wręcz, że gdyby The Beatles mieli taką możliwość jak Metallica, pewnie wciąż by istnieli¹⁰. Należy jednakże pamiętać, że Metallica to wielkie przedsięwzięcie – niedyspozycja grupy hamuje potencjalne zyski. Słusznie zwraca na to uwagę Mirosław Pęczak:

[...] nas w Polsce, chyba bardziej niż widzów amerykańskich zaskakuje coś jeszcze. Otóż, układem odniesienia dla trwającej na ekranie psychodramy jest specyfika dojrzałego showbiznesu. Przede wszystkim ciężka i stresogenna praca artystów, traktowana w kategoriach interesu, o który trzeba dbać. Dalej – impresariat. Nie jest to jakiś jeden rzutki menedżer, który organizuje kontrakty, ale cała profesjonalna firma zaangażowana w prawną, finansową i marketingową stronę funkcjonowania zespołu. Wreszcie uderzający kontrast między powszechnie znanym scenicznym wizerunkiem Metalliki a brakiem skrupułów przed nagraniem komercyjnej reklamy¹¹.

Wiele rozmów biznesowych odbywa się przy kamerach i mikrofonach, co wyróżnia *Some Kind of Monster* na tle innych dokumentów muzycznych. Padają konkretne kwoty: miesiąc usług Phila Towle’a wyceniany jest na 40 000 dolarów, nowy basista Robert Trujilo po dołączeniu do grupy otrzymuje milion dolarów premii. Na ekranie obserwujemy, jak decyzje artystyczne konfrontowane są z menedżerem, wreszcie zespół – mimo początkowych protestów – bierze udział w nagraniu reklamy radiowej.

Thomas Cohen nazywa Berlingera i Sinofskyego kontynuatorami, którzy „niosą pochodnię” kina bezpośredniego¹². Owe intuicje potwierdza sam reżyser na kartach książki będącej zapisem wspomnień z realizacji filmu, nazywając *Some*

⁹ Por. S. Gilbert, *Girl on girl. How Pop Culture Turned a Generation of Woman Against Themselves*, Penguin Press, New York 2025, s. 32.

¹⁰ H. Estroff Marano, *Rock around the Doc: Metallica in Therapy*, July 1, 2004, <https://tiny.pl/jj2zsp11> [dostęp: 20.06.2025].

¹¹ M. Pęczak, *Gra na nerwach*, „Polityka” 2004, nr 32(2464), s. 59.

¹² T. Cohen, *Playing to the Camera*, Columbia University Press, New York, 2012, s. 66.

Kind of Monster swoistym hołdem dla *Gimme Shelter*¹³ (1970, reż. Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin). Co więcej, Berlinger przez 5 lat pracował jako producent wykonawczy komercyjnych dzieł braci Alberta i Davida Mayslesów, co traktował jako swoją prywatną szkołę filmową¹⁴.

Przy realizacji *Some Kind of Monster* nakręcono 1602 godziny surowego materiału podczas 180 dni zdjęciowych¹⁵. Tak jak w czasach narodzin kina bezpośrednio nowoczesny sprzęt dał możliwość nagrań z ręki, z synchronicznym dźwiękiem oraz – dzięki czułej taśmie – możliwość nagrań przy naturalnym oświetleniu, tak kino cyfrowe uwolniło kolejną możliwość – rejestracji długich godzin materiału, co w przypadku taśmy generowałoby olbrzymie koszty. W ten sposób udało się uchwycić wiele niecodziennych epizodów. W trakcie nagrań James Hetfield, wokalista zespołu, trzaska drzwiami, po czym udaje się na odwyk – zawieszając cały projekt, zarówno filmowy, jak i muzyczny. Na ekranie pojawiają się też momenty istotne dla fanów grupy, jak chociażby przesłuchania nowego basisty, a także rozmowy z byłym członkiem Davem Mustainem, który przed kamerami ma możliwość wyładowania frustracji związanej z wyrzuceniem z zespołu, która kumulowała się w nim przez lata.

W przypadku filmów obserwacyjnych wszelkie techniczne niedociągnięcia, ujęcia z ręki świadczą o autentyczności obrazów. W *Some Kind of Monster* większość scen rozgrywa się w spokojnej i przewidywalnej przestrzeni studia, co pozwoliło osiągnąć efekt intymności – kluczowe dyskusje pokazano w półzbliżeniach, umożliwiając obserwację sygnałów niewerbalnych. Dyskusje o muzycznych aspektach często zmieniają się w dyskusję o kontroli, władzy. Z rozmów możemy się domyślać, że zespół miał ustanowiony niepisany *modus operandi*, który nigdy nie był kwestionowany, dopiero obecność Towle'a skłania muzyków do przyjrzenia się swojej sytuacji. Ustalenie nowych zasad wyzwala też dużo negatywnych emocji, które muszą znaleźć ujście – w jednej ze scen widzimy jak perkusista Lars Ulrich podchodzi do frontmana Jamesa Hetfielda, krzycząc słowo „fuck” prosto w twarz.

Obecność kamery momentami drażni muzyków. „Dlaczego to kręcimy?” – pyta Hetfield, wracając z odwyku. Po czym przyznaje, że obecność kamer, a zwłaszcza mikrofonu na tyłce, irytowała go podczas pracy w studio. W rozmowie uczestniczy duet reżyserski, który zapewnia, że najważniejsza jest muzyka i jest gotów wycofać się z projektu, jeśli film miałby jej zaszkodzić. Sam fakt nagrywania miał też kolosalny wpływ na terapię, którą przechodził zespół. Perkusista Lars Ulrich przyznaje w wywiadzie, że kamera niejako gwarantowała to, że muzycy pozostaną względem siebie szczerzy¹⁶. Jednocześnie Towle stając między kamerą a zespołem,

¹³ J. Berlinger, G. Milner, *Metallica: This Monster Lives: The Inside Story of Some Kind of Monster*, St. Martin's Griffin, New York 2004, s. 35.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 28.

¹⁶ H. Estroff Marano, *Rock around the Doc...*

zamieniał się w kogoś w rodzaju narratora, reżysera, nad którym realizatorzy nie mieli kontroli.

Zaproszenie przez Metallicę filmowców, którzy nie mieli doświadczenia przy realizacji dokumentów muzycznych, okazało się trafną strategią – film ukazuje pracę zespołu z interesującej perspektywy. Joe Berlinger i Bruce Sinofski to duet reżyserski, który zasłynął w latach 90., realizując serię filmów dokumentalnych *Raj utracony*¹⁷, opowiadających o sprawie tzw. Trójki z West Memphis. W 1993 r. trzech młodzieńców zostało skazanych za brutalne morderstwo, którego najprawdopodobniej nie popełnili. W dużym skrócie, już z pierwszego filmu, *Raj utracony: Zabójstwa dzieci w Robin Hood Hills*, wynika, że prokuratura nie dysponowała mocnymi dowodami, zaś podstawą oskarżenia było to, że młodzieńcy rzekomo byli zafascynowani okultyzmem – świadczyć o tym miał m.in. ich ubiór, preferencje lekturowe, a także, co istotne w kontekście niniejszego artykułu, fascynacja ciężką muzyką. W czasie realizacji filmu doszło do pierwszego spotkania między Metallicą a Berlingerem i Sinofskym. Zespół wyraził wówczas zgodę na wykorzystanie *Sanitarium* – ulubionego utworu jednego z oskarżonych, Damiena Echoelsa – co było wydarzeniem bez precedensu, Metallica bowiem niechętnie udzielała praw autorskich do swoich dzieł. Muzyka Metalliki dopełnia opowieść, niemniej nie tyle dźwiękowy bądź wizualny styl jest w tym kinie najważniejszy, ile fakt, że film opierał się na pogłębionych wywiadach, które były możliwe poprzez zaufanie zdobyte przez filmowców. *Raj Utracony* podważał rzetelność prokuratury i miał duży wpływ na opinię publiczną. W kampanię na rzecz uwolnienia Trójki z Memphis zaangażowali się m.in. Eddie Vedder z grupy Pearl Jam i aktor Johnny Depp czy wokalista Henry Rollins. Muzyka nie jest głównym tematem filmu *Raj utracony*, tym niemniej na poziomie ideowym film jest bliski muzykom rockowym, brał w obronę wszystkich tych, którzy przez muzyczne preferencje bywają skazani na ostracyzm.

Pomimo że Thomas Cohen w swojej monografii dotyczącej sposobów obrazowania muzyków w kinie dokumentalnym stwierdza, że *Some Kind of Monster* to przykład filmu, który relatywnie mniejszą wagę przykładą do samego aktu pokazywania muzyki, to należy zauważyć, że ten aspekt jest dosyć istotny¹⁸. *Some Kind of Monster* od strony muzycznej będzie przede wszystkim interesujący dla wielbicieli grupy, ale też praktyków, którzy mogą przeanalizować, jak kształtowały się kompozycje grupy. Fragmenty, w których muzycy nie potrafią dopasować się do siebie nawzajem, kiedy nie mogą znaleźć żadnej chwytliwej frazy, są w moim przekonaniu najciekawsze. Pokazują też, że ostateczny rezultat jest wynikiem ciężkiej pracy i wielu godzin żmudnego wysiłku, nieprzynoszącego zadowalających efektów. Ostatecznie muzyka zawarta na albumie: prymitywna, atawistyczna, wściekła – choć podzieliła publiczność – znakomicie oddaje treść i tytuł filmu.

¹⁷ *Raj utracony: Zabójstwa dzieci w Robin Hood Hills* (1996), *Raj utracony 2: Odkrycia* (2000) i *Raj utracony: czyścić* (2011).

¹⁸ T. Cohen, *Playing to the Camera*, s. 66.

2. Miłość

Filip Dzierżawski, podobnie jak Berlinger i Sinofsky, nie miał doświadczenia w dokumentalistyce muzycznej – reżyser przyznaje wręcz, że standardowe dokumenty muzyczne spod znaku produkcji Martina Scorsese czy Julienu Temple’a nie stanowiły dla niego inspiracji¹⁹. Pomysłodawcą filmu *Miłość* był Tymon Tymański, jeden z założycieli i nieformalny lider Miłości, który współpracował z Dzierżawskim na planie programu kulturalnego *Łossskot*, emitowanego w latach 2006–2009 w TVP.

Pretekstem do powstania filmu *Miłość* była próba reaktywacji kwintetu. Podobnie jak na *Some Kind of Monster* kamera uczestniczy w pierwszym muzycznym spotkaniu po latach, a także podczas rozmów o dalszych planach. Zespół spotkał się w oryginalnym składzie, a tragicznie zmarłego perkusistę Jacka Oltera zastąpił, znany m.in. z Pink Freud, Kuba Staruszkiewicz. Dokument o Miłości, podobnie jak *Some Kind of Monster*, rozpoczyna oszczędna plansza, na której w kilku zdaniach streszczona jest historia grupy:

W 1988 r., w trójmieście, Ryszard Tymon Tymański, Mikołaj Trzaska, Jacek Olter i Leszek Możdżer zakładają grupę jazzową „Miłość”. Grają inaczej niż wszyscy. Eksperymentują, mieszają jazz, rock, teatr i poezję. Wymyślają dla swojej muzyki nazwę – „yass”. W 1999 roku „Miłość” w swoim podstawowym składzie przestaje istnieć. Po dziesięciu latach muzycy Miłości spotykają się ponownie.

Właściwy film rozpoczyna krótka scena, podczas której kamera śledzi z ukrycia kłótnię Leszka Możdżera i Tymona Tymańskiego. Nieznany jest kontekst, dopiero pod koniec filmu możemy się przekonać, że muzycy są za kulisami sceny na OFF Festiwalu w Katowicach, tuż przed koncertem, który – jak się później okaże – zespół zagra w niepełnym składzie.

Miłość to pierwszy film skupiający się wyłącznie na zespole. Wcześniej telewizyjnego portretu doczekał się perkusista Miłości Jacek Olter w filmie *Olter* (2004), pozostali członkowie pojawiali się w filmach dokumentalnych w innych kontekstach²⁰. *Miłość* to z jednej strony chronologiczna opowieść o historii grupy, w której wypowiedzi członków zespołu przeplatane są archiwaliami i sekwencjami inscenizowanymi, z drugiej zaś obserwacja próby reaktywacji grupy. Kolejne części przeplatają się ze sobą w sposób, który pomaga nam lepiej poznać bohaterów i ich podejście do muzyki, do sztuki i do życia. W zrealizowanych na potrzeby filmu

¹⁹ Pressbook filmu *Miłość*, <https://gutefilm.pl/pressbook/milosc-dzierzawski> [dostęp: 20.06.2025].

²⁰ Mikołaj Trzaska jako artysta solowy jest bohaterem filmu *Ucho wewnętrzne* (2016) Magdaleny Gubały i Szymona Uliaszka. Tymon Tymański pojawia się m.in. w filmie *Totart, czyli odzyskiwanie rozumu* (2014) Bartosza Paducha i *Najgłupsza płyta świata* (2025) Konrada Kulczyńskiego i Jakuba Knery. Leszek Możdżer natomiast jest jednym z trzech pianistów w filmie *Chopin. Nie boję się ciemności* (2022) Joanny Kaczmarek.

wywiadach prym wiedzie Tymański, który mając doświadczenie pracy w mediach, czuje się przed kamerą bardzo swobodnie, co kontrastuje z pozostałymi, momentami wycofanymi członkami grupy.

Kiedy Dzierżawski rozpoczynał pracę nad filmem, każdy z muzyków Miłości znajdował się na innym etapie kariery. Ten wątek powraca w filmie – Tymański porównuje sytuację muzyków do życia na osobnych wyspach. Wyspy te są bardzo odległe: Leszek Możdżer dzielił scenę z Davidem Gilmourem, podczas gdy Mikołaj Trzaska grywał solowe koncerty w pomniejszych klubach. Z perspektywy czasu wydaje się zaskakujące, jak tak różne muzyczne osobowości były w stanie ze sobą współpracować. Jak zauważa Andrzej Mądro: „muzyka Miłości jest pełna sprzeczności: precyzyjne aranżacje motywów łączą się z nieharmonijną improwizacją i wrażliwością na frazę lub sam dźwięk”²¹.

Stosunek członków do potencjalnej reaktywacji jest różny. Tymański, będąc pomysłodawcą przedsięwzięcia, jest podekscytowany wizją wspólnego grania, entuzjazm przejawia też Leszek Możdżer, dla którego powrót do Miłości wiązał się z ucieczką od wielkich scen i możliwością artystycznej wolności. Najbardziej skomplikowana jest postawa Mikołaja Trzaski, który początkowo jest nieśmiały, potem podaje chęć wspólnego grania w wątpliwość, na koniec rezygnuje ze współpracy, tłumacząc, że nie chce być nawet kojarzony z Tymańskim i Możdżerem – uważa, że grając w mainstreamie, niejako zdradzili swoje ideały. Mniej uwagi poświęcono stosunkowi Macieja Sikalę, który dołączył do Miłości już po nagraniu debiutanckiego albumu.

Artur Szarzecki zwraca uwagę, że poprzez zestawienie ujęć z prób w czasie rzeczywistym z materiałami archiwalnymi i wywiadami film ukazuje momenty emocjonalnych wspomnień, „które stają się narzędziem *retrodukcji* – czyli wnioskowania wstecznego o przepływie afektów między muzykami”²². W połowie filmu pojawia się dłuższa sekwencja improwizacji grupy, w której ostatnią solówkę gra Mikołaj Trzaska. Analizując tę scenę, skorzystałem z metody zakrywania proponowanej przez Michela Chiona, polegającej na kilkukrotnym oglądaniu danego fragmentu z naprzemiennie wyłączonym dźwiękiem i obrazem²³. Od strony muzycznej to bodaj najbardziej przejmujący fragment całego filmu. Trzaska nie przejmuje się skalami, nie próbuje kunsztownych ozdobników wokół tematu, gra bardzo ekspresyjnie. Kamera skupia się nie tylko na grających partie solowe muzykach, ale przede wszystkim na ich reakcjach – często podglądając w bliskich planach właśnie akompaniujących muzyków, a nie solistę. Obraz, w którym Trzaska straszenie się

²¹ A. Mądro, *On the Other Side of Freedom: The Band Miłość and the Polish Yass Scene*, w: *Music and change in the Eastern Baltics before and after 1989*, eds. R. Stanevičiūtė, M. Janicka-Słysz, Academic Studies Press 2022, s. 302.

²² A. Szarzecki, *The sound of love. Music and affect in Filip Dzierżawski's 'Miłość'*, „Studies in Eastern European Cinema” 2019, no. 10:2, s. 162.

²³ M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa – Kraków 2012, s. 149.

mężczy, podczas gdy Moździerz i Tymański rytmicznie kiwają głowami, zdaje się być znakomitą metaforą relacji pokazanych w filmie. Na ekranie nie dochodzi do konfrontacji między Trzaską a zespołem, o punktach widzenia przekonujemy się z prowadzonych osobno rozmów. Jedyna konfrontacja odbywa się poprzez muzykę.

Ciekawe światło rzuca na omawianą scenę wypowiedź samego saksofonisty, który w swojej autobiografii w następujący sposób wspomina próbę: „Zobaczyliście w filmie moment, w którym zagrałem fragment na zasadzie »teraz albo nigdy«. Ale jak długo można utrzymać taką fazę? [...] Jeden jedyny moment, kiedy próbuję przeforsować coś swojego, ale już wiem, że nie chcę się dać znowu wmanewrować w tę sytuację”²⁴. I faktycznie, w finałowej sekwencji z OFF Festiwalu, stanowiącej kłamrę kompozycyjną, okazuje się, że Trzaska nie dołączy do zespołu na planowany koncert. Jak pisał Nichols: „wycofanie się twórcy na pozycję obserwatora wzywa odbiorcę do przyjęcia bardziej aktywnej roli w determinowaniu znaczenia słów i czynów”²⁵. Jakkolwiek rozpad grupy zdaje się przejmujący – zważywszy na to, że w całym filmie relacja Trzaski i Tymańskiego, ich wzloty i upadki jest jednym z najczęściej pojawiających się wątków – tak ostateczna ocena sytuacji pozostaje po stronie widza.

Udziału w koncercie nie wziął też Maciej Sikała, choć jego rezygnacji poświęcono w filmie mniej miejsca, zaznaczając jedynie, że wystąpiły problemy logistyczne. Sprawę komentuje Moździerz, mówiąc, że wszelkie trudności techniczne to trudności finansowe, które można obejść. W *Miłości* temat pieniędzy nie jest tak akcentowany jak w *Some Kind of Monster*, a jedyna scena, w której jest o nich mowa, ma charakter gorzko-ironiczny. Moździerz jasno daje znać Tymańskiemu, że gaża za OFF Festiwal nie jest szczególnie wyjątkowa, choć dla twórcy niezależnego i tak relatywnie duża.

O ile w *Some Kind of Monster* suspens z oczywistych powodów był zawieszony, o tyle zakończenie *Miłości* ogląda się jak thriller. „O sile oddziaływania tego filmu – pisze Anna Śliwińska – decyduje zderzenie wyrażisście zarysowanych postaci i klarowna dramaturgia”²⁶. Film prowokuje do pytań o sztukę i przyjaźń, niemniej zdaje się nie oceniać wyborów poszczególnych muzyków. Słusznie, choć żartobliwie, sytuację podsumował Trzaska, stwierdzając, że „gdybym się zgodził na dalszą współpracę, ten film byłby bardzo zły i nieciekawym. (śmiech) Nie byłoby w nim napięcia ani żadnej historii”²⁷.

²⁴ Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska. *Autobiografia*, rozmawiają T. Grzegorzczak, J. Jabłoński, Wydawnictwo Literackie Kraków 2020. s. 254

²⁵ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, s. 24.

²⁶ A. Śliwińska, *Dokumentalne obrazy kraju i świata. Przemiany obyczajowe*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018, s. 685.

²⁷ Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska..., s. 256.

Podsumowanie

Dokumenty muzyczne stanowią istotną subdyscyplinę kina faktów, zdobywając nagrody na festiwalach, często jako jedyne dokumenty trafiają na stałe do repertuaru kin. Kwestią dyskusyjną pozostaje to, czy tak duże zainteresowanie powodowane jest filmową maestrią twórców dokumentów muzycznych, czy stanowi raczej pokłosie popularności muzyków, o których te filmy opowiadają. Wszakże nazwa zespołu tudzież zjawiska będącego przedmiotem filmu może stać się magnesem przyciągającym fanów, niczym nazwisko aktora bądź aktorki w wypadku filmów fabularnych²⁸.

Kilkadziesiąt lat po rewolucji kina bezpośredniego uczestniczenie w procesie twórczym wciąż wydaje się interesującą, choć ryzykowną strategią. Praca bez scenariusza i ingerencji twórców może skutkować nagraniem godzin nieciekawych wydarzeń. Dobrym przykładem tak podjętego ryzyka jest film *Pianoforte* (2023) w reżyserii Jakuba Piątka, który śledzi losy uczestników Konkursu Chopinowskiego. Nie można było wykluczyć możliwości, w której bohaterowie filmu nie przejdą do dalszych etapów. Jednakże efekt okazał się bardzo zadowalający – losy bohaterów pozwoliły zarysować szerokie spektrum doświadczeń związanych z konkursem.

Some Kind of Monster i *Miłość* portretują zespoły mierzące się z kryzysem. Metalicę po odejściu basisty i pod presją związaną z konfliktem z platformą Napster, a *Miłość* przy próbie potencjalnej reaktywacji, gdy członkowie grupy poszli w skrajnie różne strony artystyczne. Rozpoczęcie filmów *in medias res* bez wątplenia wpłynęło na dynamikę obu dzieł, podsycając ciekawość widza. Choć ciężar obu filmów położony jest na relacje między muzykami, tym niemniej muzyka pełni kluczową funkcję w narracji. W obydwu filmach słyszymy materiał w wersjach roboczych, surowy. Krótkie fragmenty muzyczne zdają się znakomicie uzupełniać to, co nie może być wyrażone w słowach. Wreszcie tytuły obydwu filmów – nazwa zespołu i tytuł piosenki – stanowią swoistą grę słów, przewrotnie oddając ich charakter.

Jestem przekonany, że tym, co wyróżnia *Some Kind of Monster* i *Miłość* na tle innych dokumentów, jest to, iż poprzez przyjętą formułę wychodzą poza hermetyczny dyskurs zarezerwowany dla miłośników metalu czy yassu. Oś konfliktu, który napędza historię w obydwu filmach, sprowadza się do pozycji władzy i kontroli – kierunku artystycznego, sposobu prowadzenia grupy.

²⁸ Zdarzają się jednak wyjątki od reguły: filmy *Sugar Man* czy *Band Called Death* (2015) sprawiły, że zapomniani artyści zostali na nowo odkryci przez publiczność. Zob. L. Palmer, *Strategies of the popular music documentary's mode*, w: *Reclaiming popular documentary*, eds. Ch. Milliken, S.F. Anderson, Indiana University Press, Bloomington 2021.

Literatura

- Baker M.B., *Notes on Rockumentary*, „Cinephile” 2014, vol. 10(1).
- Berlinger J., Milner G., *Metallica: This Monster Lives: The Inside Story of Some Kind of Monster*, St. Martin's Griffin, New York 2004.
- Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydlowski, Warszawa – Kraków 2012.
- Cohen T., *Playing to the camera*, Columbia University Press, New York 2012.
- Gałoszka P., *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Placet, Warszawa 2009.
- Gilbert S., *Girl on girl. How Pop Culture Turned a Generation of Woman Against Themselves*, Penguin Press, New York 2025.
- Kicka M., „Direct Cinema” a dokument muzyczny. Wpływ kina bezpośredniego na powstanie i kształt dokumentalistyki muzycznej, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 91.
- Księżyk R., Tymon Tymański. *Autobiografia ADHD*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Mądro A., *On the Other Side of Freedom: The Band Miłość and the Polish Yass Scene*, w: *Music and change in the Eastern Baltics Before and after 1989*, eds. R. Stanevičiūtė, M. Janicka-Słysz, Academic Studies Press 2022.
- Nichols B., *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2010.
- Nichols B., *Typy filmu dokumentalnego*, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013.
- Palmer L., *Strategies of the popular music documentary's mode*, w: *Reclaiming popular documentary*, eds. Ch. Milliken, S.F. Anderson, Indiana University Press, Bloomington 2021.
- Pęczak M., *Gra na nerwach*, „Polityka” 2004, nr 32(2464).
- Przyłipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
- Reclaiming popular documentary*, eds. Ch. Milliken, S.F. Anderson, Indiana University Press, 2021.
- Rerak S., *Chłopcząc ciekły hel. Historia Yassu*. Stowarzyszenie A KuKu Sztuka, Gdynia 2013.
- Śliwińska A., *Dokumentalne obrazy kraju i świata. Przemiany obyczajowe*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Szarzecki A., *The sound of love. Music and affect in Filip Dzierżawski's 'Miłość'*, „Studies in Eastern European Cinema” 2019, no. 10:2.
- Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska. *Autobiografia*, rozmawiają T. Grzegorzczak, J. Jabłoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

Źródła internetowe

Pressbook filmu *Miłość*, <https://gutekfilm.pl/pressbook/milosc-dzierzawski> [dostęp: 20.06.2025]

Estroff Marano H., *Rock around the Doc: Metallica in Therapy*, July 1, 2024, <https://tiny.pl/jj2zsp11> [dostęp: 20.06.2025].

Kaufman G., *Metallica Helped Tomorrowland Bounce Back After Main Stage Fire By Loaning Out Parts of M72 Stage*, July 21, 2025, <https://tiny.pl/3w8p8tx3> [dostęp: 27.07.2025].

Filmografia

Metallica: Some Kind of Monster (2004), reż. J. Berlinger, B. Sinofsky, USA.

Miłość (2010), reż. F. Dzierżawski, Polska.

