

Wstęp

Dokument muzyczny zajmuje szczególne miejsce zarówno w kinie głównego nurtu, jak i w obiegu festiwalowym. Cieszy się dużym zainteresowaniem widzów jako bodaj najpopularniejsza subkategoria kina faktów. Tym niemniej – zwłaszcza w krajowej refleksji naukowej – wciąż pozostaje na peryferiach badań filmoznawczych i kulturoznawczych. Chociaż poszczególne tytuły analizowane bywają z uwagi na inne dokonania ich twórców (dokumenty muzyczne mistrzów kina Martina Scorsese czy Wima Wendersa) lub ze względu na historyczno-filmowe uwarunkowania (wystarczy wspomnieć o dokumentach muzycznych D.A. Pennebaker w kontekście nurtu *direct cinema* czy filmie *This is Spinal Tap* Roba Reinerja [1984] jako wzorcowym *mockumentary*), to nadal brakuje przekrojowych prac podejmujących tę problematykę.

Celem niniejszego tomu, będącego pokłosiem dwóch konferencji organizowanych jako impreza towarzysząca Międzynarodowemu Festiwalowi Filmów Dokumentalnych OFF CINEMA (2018 i 2024 r.), jest przynajmniej częściowe wypełnienie tej luki poprzez zgromadzenie tekstów ukazujących różnorodność form, tematów i funkcji dokumentu muzycznego. Zebrane tutaj artykuły pokazują, że filmy o muzyce nie tylko dokumentują artystyczną działalność, lecz także ujawniają, jak poprzez obraz i dźwięk można opowiadać o emocjach, pamięci, wspólnocie, polityce i mediach. Przeistaczanie muzyki w medium filmowe można uznać za pełnoprawny element jej ontologii. Film staje się kolejnym atrybutem muzyki, sytuując się obok wykonania i performatywności, zapisu nutowego lub dźwiękowego, recepcji, teorii oraz popularyzacji. Współczesny dokument muzyczny stanowi tym samym integralną część poszerzonego języka wypowiedzi i ekspresji muzyki. Filmy o muzyce są także swoistym abordażem tego medium przez odbiorców – dzięki nim wokół muzyki wytwarza się zewnętrzne pole semiotyczne, poddawane interpretacjom i otwierające dialog nie tylko na linii artysta–słuchacz, lecz także między samymi słuchaczami.

Pierwszy blok tematyczny skupia się na dokumentach biograficznych przedstawiających artystki, które stały się ikonami swoich epok. Zuzanna Karpińska w tekście *W krzywym zwierciadle. O filmie „Superstar: The Karen Carpenter Story” (1987) Todda Haynesa* przygląda się eksperymentalnej estetyce i krytycznemu potencjałowi filmu, który dekonstruuje mit popowej doskonałości. Rafał Koschany w artykule *Głos. Uwagi na temat filmu „Nothing Compares” Kathryn Ferguson (2022)* interpretuje dokument o Sinéad O’Connor jako refleksję nad kobiecym głosem – zarówno w wymiarze *stricte* muzycznym, jak i cielesnym, egzystencjalnym, politycznym. *Jane B. – dwa portrety* autorstwa Mateusza Torzeckiego to analiza filmowych reprezentacji osoby i twórczości Jane Birkin, wskazująca na napięcie między wizerunkiem scenicznym a prywatnym. Każdy z tych tekstów pokazuje, że dokument muzyczny potrafi przekraczać granice gatunku biopicu, oferując bardziej złożone ujęcia tożsamości, kobiecości i artystycznego dziedzictwa.

Druga część zestawienia poświęcona jest filmom, które nie tyle opowiadają o artystach, ile o samym procesie powstawania muzyki. W centrum tych analiz znajduje się pytanie o relację pomiędzy dźwiękiem a obrazem, improwizacją a montażem, cielesnością a technologią. Patryk Lichota w tekście *Uchwycić nieuchwytnie. Paradoks filmów o free improvised music* analizuje, w jaki sposób film może – mimo ograniczeń medium – oddać procesualny, relacyjny i efemeryczny charakter muzyki swobodnie improwizowanej. Stanisław Bitka w tekście *Dokument muzyczny jako laboratorium sytuacji ekstremalnych. „Miłość” i „Some Kind of Monster”* porównuje dwa przykłady dokumentów ukazujących napięcia wewnątrz zespołów muzycznych i analizuje konflikt jako motor procesu twórczego i narracyjnego. *Haptyczne dokumenty o dźwięku i muzyce* Jana Topolskiego to z kolei rozważania, jak gest, ciało i przestrzeń wpływają na percepcję muzyki w filmie dokumentalnym.

Wspólnym mianownikiem wszystkich artykułów jest przekonanie, że film dokumentalny o muzyce nie stanowi jedynie zapisu dźwięku czy portretu artysty, lecz raczej formę współuczestnictwa w muzycznym doświadczeniu. Interpretowane filmy nie tyle opowiadają o muzyce, ile tworzą jej wizualne i narracyjne ekwiwalenty. W efekcie dokument muzyczny jawi się jako przestrzeń, w której krzyżują się praktyki artystyczne, refleksje filozoficzne i kulturowe kody dźwiękowości, co pozwala poszerzać i kontekstualizować samo zjawisko muzyki.

Jesteśmy przekonani, że taka propozycja pogłębi stan badań i przyczyni się do dalszej dyskusji w obrębie dokumentalistyki muzycznej. Wszelako filmy te mówią o czymś więcej niż tylko o samej muzyce – to opowieści, które niczym muzyczne sejsmografy rysują na tkance filmowej wyjątkowy portret swoich czasów.

* * *

Niniejszy numer uzupełnia – w ramach działu „Forum dyskusyjne” – artykuł Arlety Chojniak pt. *Czy prawa szkoły psychofizycznej przeczą monizmowi anomalnemu*

Davidsona? Autorka przekonuje, że tezy sformułowane w XIX wieku przez Ernsta Webera i Gustawa Teodora Fechnera, przedstawicieli szkoły psychofizycznej, reprezentującej nurt introspekcjonizmu w psychologii, stanowią kontrprzykład dla tezy anomalizmu.

Stanisław Bitka

Rafał Koschany

Patryk Lichota

