

Ewelina Grygier

Uniwersytet Warszawski

Dokumenty audiowizualne jako źródło do badań nad percepcją zjawiska muzykowania ulicznego

Wydarzenia realne są jakby partyturą lub jazzowym standardem, który operator jak instrumentalista zaczyna rozwijać i interpretować na swój indywidualny sposób. Tak jak słuchając muzyki, poznajemy nie tylko kompozytora, ale może przede wszystkim wykonawcę, który „wkłada” w wykonanie siebie, chyba że udaje kogoś innego i wtedy czujemy fałsz. Tak samo w filmie obnaża się przed nami przede wszystkim filmowiec (Staroń 2018: 226).

Wstęp

Niniejszy artykuł powstał w ramach projektu, realizowanego dzięki grantowi *Białe plamy – muzyka i taniec* z Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca. Tytuł projektu brzmi *Filmografia jako źródło do badań nad percepcją zjawiska muzykowania ulicznego*. Jednak już po pierwszych kwerendach przekonałam się, że lepiej będzie mówić nie o filmografii, a o źródłach audiowizualnych, gdyż jest to pojęcie szersze, i obejmować może zarówno filmografię, dokumenty, jak i teledyski. Więcej o tym piszę w dalszej części artykułu.

Koncepcja projektu to pomysł na kontynuację oraz rozszerzenie prac badawczych nad zjawiskiem muzykowania ulicznego, rozpoczętych etnograficzną pracą magisterską *Gry uliczne. Studium muzyki ulicy na przykładzie wybranych polskich miast*¹, a zwieńczonych dysertacją doktorską *Artysta, performer, żebrak. Zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku w świetle teorii performansu*² (w druku). Już w trakcie pisania pracy doktorskiej napotykałam wyobrażenia, prezentacje muzyka ulicy bądź opisy samego zjawiska w sztuce: w literaturze, filmie oraz malarstwie. W pracy doktorskiej od czasu do czasu posiłkowałam się cytataми z literatury czy odwołaniami do filmu, zawsze jednak była to kontekstualizacja, a nie charakterystyka sposobu prezentowania zjawiska w muzykowania ulicy w sztuce. Temat ten bowiem znacznie wykraczał poza zamierzone w doktoracie ramy tematyczne (opis zjawiska na podstawie badań terenowych, w tym wywiadów z wykonawcami ulicznymi oraz obserwacji). Dodatkowo obecność przedstawień muzyka/muzyki ulicy w sztuce jest w większości znanych mi przypadków tyleż częsta, co akcydentalna i niespodziewana, gromadzenie danych jest zatem utrudnione i czasochłonne.

¹ Praca magisterska napisana w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej, pod kier. prof. Waldemara Kuligowskiego, Poznań 2011 rok.

² Dysertacja doktorska, napisana w Instytucie Sztuki PAN, pod kier. prof. Ewy Dahlig-Turek, Warszawa 2020 rok.

Podjmując ten temat, traktuję go jako element większego zadania badawczego, poświęconego percepcji zjawiska muzykowania ulicznego. W przyszłości mam zamiar zgłębić odbiór i postrzeganie muzyka/muzyki ulicy nie tylko w szeroko rozumianej sztuce, lecz także w społeczeństwie – w różnych grupach wiekowych oraz zawodowych – w tym wśród muzyków i muzykologów, ale również osób nie związanych zawodowo z muzyką (metodologia: ankietowe badania ilościowe, uzupełnione badaniami jakościowymi – wywiady). Projekt jest szeroko zakrojony i być może z tego powodu też nazbyt ambitny, czas pokaże, na ile uda mi się go zrealizować. W tym momencie pracuję nad jednym z jego etapów – dokumentami audiowizualnymi. Tematyka filmowa, w tym muzyki filmowej czy filmów jako źródła do badań nad tradycjami muzycznymi ma swoją historię w muzykologii³, choć nie jest nazbyt rozbudowana.

Problem badawczy, jaki sobie postawiłam, zawiera się w pytaniu o to, jak postrzegany jest muzyk ulicy i jaki obraz wykonawcy oraz zjawiska prezentowany jest w źródłach audiowizualnych. Moim celem jest analiza obrazu, jaki jest w tych dokumentach kreowany. W niniejszym tekście, z konieczności, jako że powstaje na początku prac nad projektem, przedstawię w szczególności swoje zamierzenia badawcze, jak również scharakteryzuję problemy, które napotykam podczas realizacji projektu. Tekst ten jest zatem otwarciem prac, próbą skonkretyzowania zamierzeń, obszarów oraz przedstawieniem wstępnej charakterystyki źródeł.

³ W szczególności mam na myśli publikacje Zofii Lissy 1937: *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii estetyki i psychologii muzyki filmowej*. Lwów: Księg. Lwowska oraz Alicji Helman 1990: *Rola muzyki w filmie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe; a w kontekście etnomuzykologii warto wspomnieć następujące wydawnictwa: Jacek Jankowski 2014: *Zachować dawne nagrania, Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Tomasz Nowak 2017: *Funkcje muzyki w polskim kinie żydowskim okresu międzywojennego*. W: „Etnomuzykologia Polska”, nr 2/2017, s. 91–99.

Kwerendy i badania

Badania rozpoczynałam w marcu 2023 roku, wraz z początkiem grantu. W ramach prac badawczych zamierzono kwerendy w trzech ośrodkach, gromadzących źródła audiowizualne: w zbiorach Filmo-
teki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (FINA), w zbiorach Szkolnego Archiwum Filmowego Szkoły Filmowej w Łodzi oraz w zbiorach Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A. W momencie pisania tekstu posiadam już wyniki kwerend z ośrodka telewizyjnego – ich szczegółowe omówienie wymaga poświęcenia im osobnej pracy w przyszłości. W niniejszym tekście będę odwoływała się do różnych źródeł audiowizualnych, do których do tej pory udało mi się dotrzeć.

Z uwagi na to, że moim zamierzeniem jest scharakteryzowanie obrazu muzyka ulicy w filmach, w ramach kwerend archiwalnych i analizowania zgromadzonego w ramach nich materiału, zbadane zostaną następujące kwestie:

- jakie miejsce w danej produkcji filmowej zajmuje wykonawca: czy jest bohaterem pierwszo- czy drugoplanowym; czy jest elementem tła, czy jest tylko słyszany, czy może wyłącznie widziany;
- jakiego rodzaju muzyka jest skojarzona z wizerunkiem wykonawcy ulicznego;
- jakie konotacje związane są z wizerunkiem muzyka ulicy (sposób prezentowania wykonawcy, odbiór przez publiczność);
- w jakich rodzajach i formach dokumentów audiowizualnych występuje.

Źródła audiowizualne

Źródła, w jakich pojawia się motyw muzykowania ulicznego są bogate i zdywersyfikowane. Można podzielić je ze względu na formę produkcji: pełnometrażowe i krótkometrażowe filmy fabularne,

seriale, dokumenty i reportaże, animacje, indywidualne świadectwa wideo⁴, artystyczne wideo-kreacje muzyków ulicy czy wreszcie etiudy filmowe (prace dyplomowe).

Wyróżniamy zarówno źródła historyczne, jak i współczesne (jako niezbyt sztywną granicę przyjmuję przełom wieków XX/XXI) – jest to zatem kategoryzacja z uwagi na czas powstania. Z uwagi na jakość produkcji możemy wydzielić materiały profesjonalne oraz amatorskie. Kolejną kategorią klasyfikacyjną jest rodzaj kreacji: fabuła wymyślona, fabuła inspirowana prawdziwymi wydarzeniami, dokument. W omawianych materiałach wyróżnić możemy także źródła, w których muzyk ulicy jest głównym bohaterem, bohaterem drugoplanowym bądź, elementem pejzażu dźwiękowego miasta, a czasem wyłącznie pejzażu wizualnego (!).

Najstarszym źródłem, do którego udało mi się dotrzeć jest pierwszy polski film w języku jidisz – *Judeł gra na skrzypcach*, ze słynną amerykańsko-żydowską aktorką Molly Picon w roli głównej. Dzieło zrealizowano w 1936 roku. Ustalenie granicy poznania źródeł audiowizualnych, w których pojawiają się interesujące mnie motywy, może być trudne z uwagi na to, że ciągle powstają nowe produkcje. Najświeższą znaną mi, jest hiszpański serial *Śnieżna dziewczyna* z 2023 roku. Z tą jednak różnicą, że *Judeł gra na skrzypcach* to film w całości oparty o motyw muzykowania ulicznego (podobnie jak np. *Zakazane Piosenki*, *Solista*, *Once* czy *Kot Bob i ja*), a hiszpański serial zawiera jedynie motyw poboczny, będący mało znaczącym elementem dla fabuły i całości produkcji – podobnie, jak często zdarza się w wielu serialach (np. *Manhunt: Śmiertelna rozgrywka*, *Dziewczyny ze Lwowa*, *Głęboka Woda*, *Zaplątani* i inne), gdzie muzyk/a ulicy jest swojego rodzaju elementem kolorystycznym.

Chcę wyraźnie zaznaczyć, że materiały audiowizualne są źródłem do badań percepcji twórcy, a nie muzyki ulicy *eo ipso*. Przekazywane

⁴ Przez indywidualne świadectwa wideo rozumiem źródła wytwarzane najczęściej za pomocą telefonu komórkowego i udostępniane w internecie, np. na portalu YouTube czy portalach społecznościowych.

widzowi informacje są zapośredniczone, przefiltrowane przez kod kulturowy autora i jego założenia, do których badacz najczęściej nie ma dostępu. Jest to zatem badanie *licencia poetica* twórców, prezentowane w poszczególnych źródłach, niżli docieranie do tego, jak muzyka ulicy wygląda „naprawdę”. Jak zauważył Jerzy Wójcik: „filmy robi się z tego świata, który się nosi w sobie. Można dać tylko to, co się ma” (Wójcik 2006: 11). Kwestia ta może się nieco rozmywać czy umykać uwadze w przypadku dokumentów. Należy jednakże zauważyć, że film dokumentalny nigdy nie jest prostym odwzorowaniem rzeczywistości, lecz jej twórczą reprezentacją i prezentacją. Określenie „film dokumentalny” budziło tak wiele kontrowersji, że w końcu w 1948 roku na Światowym Kongresie Dokumentalistów stworzona została jego oficjalna definicja:

film dokumentalny jest realistyczną metodą rejestracji rzeczywistych zdarzeń, które zostają sfilmowane »na gorąco«, poddane interpretacji (kronika filmowa), bądź rzetelnie zrekonstruowane. Współcześnie do głównych jego wyróżników zalicza się ukazywanie rzeczywistości uprzednio niezaaranżowanej, z uwzględnieniem rządzących nią naturalnych reguł, czyli na przykład jej związków czasoprzestrzennych i przyczynowo-skutkowych. Wyklucza to uznanie za dokument choćby najrzetelniejszą metodę rekonstrukcji zdarzeń (Kołodzyński 1981: 28–29).

Jednak mimo istnienia powyższej definicji, przez niektórych uważanej za nieprzystającą do realiów (Staroń 2018, Morstin-Popławska⁵), nadal to, jak definiowany jest dokument, jest kwestią bardzo indywidualną:

Mimo że bohaterki filmu odgrywają role, które im reżyser zaproponował, to faktycznie w swoim życiu każda z nich przeżywa podobny dramat. Jak w psychodramie wchodzą w swoje role niezwykle

⁵ <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dokumentalny-film/272> (dostęp: 15.05.2023).

autentycznie, sięgają do siebie, swojego życia i są prawdziwe. Czy to jest film dokumentalny? Jak najbardziej! (Staroń 2018: 130).

Co więcej, twórca nagradzanych na całym świecie filmów dokumentalnych uważa nawet, że także podział na dzieło fabularne i dokumentalne jest sztuczny:

Pod pojęciem „film” rozumiem z jednej strony obraz, który tworzy kamera filmowa, a z drugiej historię mającą strukturę – ciągłość, za którą podąża widz. Według takiej definicji wszelkie podziały na fabułę i dokument przestają mieć znaczenie. Wydają się sztucznie narzucone przez przemysł filmowy i krytyków (Staroń 2018: 121).

Kwestie te szerzej planuję omówić w osobnym artykule poświęconym dokumentom audiowizualnym z zasobów Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A. Jednak już w tym momencie można stwierdzić, że udostępnione mi materiały, mimo iż są filmami dokumentalnymi, są jednocześnie rodzajem kreacji. Przykładowo, relacja z pobytu znanego polskiego kwartetu jazzowego w Indiach i Nepalu, utrwalona w dokumencie *Fotoplastykon czyli Ptaszyna opisanie podróży do Indyj*⁶ z 1979 roku (reżyseria, scenariusz, operator kamery Andrzej Wasylewski), opisana jest w zasobach archiwum następującymi słowami kluczowymi „film dokumentalny, jazzowa (muzyka), geograficzno-podróżnicza, popularyzacja”. Muzyka kwartetu Ptaszyna ilustruje obrazy z Azji, w tym w szczególności ludzi: ulicznego golibrodę, krawca, piszącego na maszynie, piorącego, myjących się. Przebitki z koncertu są także muzyczną oprawą do grającego na instrumencie dętym zaklinacza węży. Widzimy zatem obraz z Indii – na ekranie pojawia się „tańczący” wąż i towarzyszący mu muzyk – lecz słyszymy... jazz z Polski. Z kolei w innej scenie dostrzegamy siedzącego na ulicy Jana Ptaszyna Wróblewskiego, udającego, że gra na patyku (imitując grę na instrumencie dętym, podczas, kiedy inna osoba rusza wężem... ogrodowym).

⁶ Korzystam z kopii o sygnaturze F -a P11100.

Tu już słyszymy nie saksofon, ale jak można przypuszczać, oryginalny dźwięk instrumentu towarzyszącego wężom. W następnych scenach słychać malutki dwumembranowy bębenek, który przygrywa małpce, tańczącej i skaczącej po głowie rozbawionego Jana Ptaszyna Wróblewskiego. Oglądając te sceny widz ma mieszane uczucia, wyczuwając co najmniej nacechowane etnocentryzmem niezrozumienie lokalnej kultury, jeśli nie naigrywanie się z niej; być może w zamyśle autorów dokumentu sceny te miały być zabawne, nie sposób to stwierdzić jednoznacznie. W kolejnych ujęciach kamera znów przenosi się na scenę.

Wizerunek muzyka ulicy w źródłach audiowizualnych – wybrane przykłady

Jak zaznaczono, wątek muzyka/muzyki ulicy może być zarówno głównym tematem danej produkcji, jak i występującym w niej wątkiem pobocznym. W przypadku oparcia historii na motywie muzykowania ulicznego, w filmie pojawia się nie tylko wizualny obraz ale i audialna reprezentacja muzyki. Historia opowiedziana w filmie *Judeł gra na skrzypcach* ma charakter folklorystyczno-muzyczny (Nowak 2017: 95). Opowiada o dwóch konkurencyjnych duetach muzykantów żydowskich, które ostatecznie łączą swe siły, i najpierw w kwartecie, a po ucieczce z wesela wraz z panną młodą (w nowej roli jako osoby śpiewającej) występują na ulicy w kwintecie. Wokalistka Tajbele (którą gra Dora Fakiel) dostaje angaż na „prawdziwą”, nie uliczną, scenę, by na końcu „awansować”. Film pokazuje, jak postrzegano prezentowanie się w otwartej przestrzeni publicznej, a jak występy sceniczne. Ścieżka dźwiękowa i skomponowana przez Abrahama Ellsteina muzyka jest bliska odbiorcom, dlatego, że jest to twórczość „(...) stylizowana na klezmerską, muzyka w swej naturalnej roli, stanowiąca środek formalnie jednoczący film oraz reprezentująca ściśle określoną przestrzeń i czas przedstawiony w filmie, a przez to stanowiąca podłoże dla wczuwania się widza w treść filmu. Ważną

rolę grają skomponowane do filmu pieśni – ujawniające emocje czy też będące znakiem aktów woli bohaterów. Z rzadka autorzy filmu pozwalają sobie na traktowanie muzyki w kategoriach komentarza odautorskiego, ilustracji treści, czy podkreślania ruchów postaci” – zauważa Tomasz Nowak (Nowak 2017: 96).

Muzycy uliczni zostali sportretowani jako biedni, bezdomni i koncertujący na ulicy z konieczności. O tym ostatnim świadczy nie tylko mimika, lecz w szczególności gorliwe zabieganie o uwagę i pieniądze, co jest dobrze widoczne w scenie, nakręconej przy studni w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, w której Judeł gra na targu. Radość z zarobionych pieniędzy szybko zastępuje smutek, ponieważ w domu skrzypaczkę zastaje wiadomość, że wraz z ojcem stracili dach nad głową. Osiemdziesiąt lat później podobne wątki eksploatuje produkcja *Kot Bob i ja*, powstała na podstawie autobiograficznej książki Jamesa Bowena o tym samym tytule (Bowen 2014). W stosunku do pierwowzoru książkowego, który będąc autobiografią także jest kreacją, wersja filmowa jest bardziej stereotypowym ujęciem życia londyńskiego instrumentalisty i wokalisty. Główny bohater nie tylko jest bezdomnym narkomanem, ale nie posiada nawet futerału na gitarę (w książce takowy ma) oraz żywi się resztkami jedzenia, znalezionymi w śmietniku. W obu tych filmach, jako że muzyka ulicy stanowi podstawę fabuły, obecna jest także twórczość wykonawców ulicznych. Przedwojenne utwory *Judeł gra na skrzypcach* jak i *Oj, Mame* są popularne po dziś dzień.

A Reflection – dokument nakręcony przez twórców z nowojorskiej agencji Variable (tworzącej reklamy dla takich gigantów jak Coca Cola czy Nike), poświęcony jest skrzypkowi Władysławowi Tomczykowi. Bohater znany jest w Polsce z tego, że za ofiarowane mu za granie datki dawał słuchaczom paragony. W filmie, który sami twórcy określają jako mini dokument (*mini-doc*), widzimy głównego bohatera – Tomczyka, słyszymy jego opowieść, obserwujemy rozpoczynającą się o świecie długą drogę ze wsi Dziewki pod Siewierzem aż do Katowic,

gdzie grywa na ulicach. Jednak próżno w dokumencie szukać jego muzyki... Słysząc co prawda dźwięk skrzypiec (grają Elizabeth Navarra oraz Charlie Lockhart), jednakże ścieżka dźwiękowa została skomponowana. Jej autorem jest Tony Anderson. Początkowo zwątpił on w możliwość muzycznego opracowania obrazu o ulicznym wykonawcy, jednak ostatecznie podjął się tego zadania, jak sam mówił:

Obrazy były tak niewiarygodnie oszałamiające, że na pierwszy rzut oka nie sądziłem, że uda mi się napisać muzykę – potem zatrudniłem kilku znajomych skrzypków, aby pomogli to zrobić. Siła tkwi we współpracy. Jest w tym kilka różnych instrumentów i brzmień i cieszę się, że mogę się tym z wami podzielić.⁷

W produkcjach, w których zjawisko muzykowania ulicznego stanowi poboczny watek, czy nawet mało znaczący element tła – bardziej wizualnego niżli pejzażu dźwiękowego (!) – często sama muzyka jest w ogóle nieistotna. Do rzadkości należą takie produkcje, w których wykreowany dźwięk „ulicy” jest elementem ścieżki dźwiękowej. Dobrym przykładem jest tzw. scena z kawą z filmu *Baby Driver*, w której główny bohater – Baby (Ansel Elgort) idzie do kawiarni, po drodze mijając wiele postaci, w tym tych zajmujących się dźwiękiem: gitarzystę, perkusistę (grającego na zaimprovizowanej perkusji z kubłów i wiader) oraz trębacza. W tej otwierającej film scenie pojawia się mnóstwo dźwięków tła, „słyszanych” z perspektywy głównego bohatera: dzwoniący na niego dzwonek roweru, klakson, mowa człowieka z megafonem, czy wreszcie muzyka, wykonywana na ulicy, „wpleciona” w całość ścieżki dźwiękowej. W omawianej scenie twórczo wykorzystany został napisany w 1963 roku utwór *Harlem Shuffle* duetu Bob & Earl. Poza elementami obecnymi w oryginalnej wersji, dodano dźwięki ulicy, odpowiadające tym, które słyszy idący po kawę tytułowy bohater: klakson, śmiech ludzi, dzwonek dzwonka rowerowego. Perkusyjny motyw przejściowy został wykorzystany ale zmieniony i przetworzony, zagrany nie na perkusji ze ścieżki dźwiękowej,

⁷ <https://spacesfm.com/tony-anderson-film-score-composer/> (dostęp: 18.05.2023).

ale na dodatkowym instrumencie perkusyjnym, na plastikowych kubkach. Jednak miejsce w sekwencji utworu pozostaje niezmiennie (T= 2:16). Wcześniej, w niezmienionej wersji pojawia się też motyw grany na instrumentach dętych (T= 1:05), który został zaprezentowany w postaci barwnej choreografii. Baby udaje, że gra na trąbce przed witryną sklepu muzycznego. Następnie kamera ukazuje gitarzystę, którego praktycznie nie słyhać. Na samym końcu „sceny kawowej” (T= 2:30 i dalej) dodane zostało jeszcze miniaturowe solo na trąbce, którego próżno szukać w oryginalnym utworze. Dźwięk ponownie skorelowany został z wizerunkiem muzyka ulicznego. Należy podkreślić, że cała scena otwierająca film *Baby Driver* jest skonstruowana z wielką dbałością o synchronizację detali wizualnych z audialnymi. Jest to jednocześnie jedyny fragment, w którym w filmie pojawiają się muzycy ulicy.

Niezwykle ciekawym przykładem filmu z wątkiem muzyki ulicy jest nakręcony w realiach życia mieszkańców Południowej Afryki – *The Magic Garden* (1951). Pomimo, iż akcja oparta jest na wątku poszukiwania złodzieja, który dokonał kradzieży pieniędzy, produkcja związana jest ze zjawiskiem muzykowania ulicznego. W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku narodziła się w RPA muzyka *kwela*, wyrosła na styku fascynacji fonografią z amerykańskim jazzem, lokalnych tradycji muzycznych, takich jak *marabi* czy *tsaba-tsaba* (Allen 1993: 11) oraz dostępnych w sklepach tanich instrumentów – flażoletów (*penny whistle*), używanych jako substytut saksofonu. Muzykę tę austriacki etnomuzykolog określił jako neo-tradycyjną (Kubik 1979: 45). Jest to tradycja muzyczna, która *ad litteram* jest muzyką ulicy – tu powstała i tu w swych początkach była wykonywana. Możemy ją spotkać w dokumentach z epoki (por. *Johannesburg ,City of Gold’* z 1953 roku, reż. James A. Fitzpatrick *Traveltalks*), ale szczególnie istotny jest właśnie *The Magic Garden* – gdyż film ten zmienił postrzeganie zjawiska *kwela* wśród czarnej społeczności RPA (Kubik 1999: 166). U swego zarania *kwela* była wykonywana przez

czarną młodzież dla mieszkańców tzw. białych dzielnic (muzyka grana na *penny whistle* powstawała w czasie apartheidu). Profesjonalni czarni muzycy pogardzali wykonawcami *kweli*, a tylko starsze pokolenie utożsamiało ją z postęphem i wartościowało pozytywnie (Kubik 1999: 165–166). Dla większości muzyka ta nosiła jednak stygmat kultury gangów, biedy, braku wykształcenia oraz kojarzona była z tzw. *tsotsi*, co znaczy mniej więcej „mieszczuchy”. Tego typu myślenie hamowało akceptację i popularyzację muzyki *kwela*. Sytuację tę zmienił przemysł filmowy, w tym omawiane tu dzieło Donalda Swansona z 1951 roku. W filmie słyszymy grającego na flażolecie Wilarda Cele, charakteryzującego się doskonałą techniką i biegłością gry. Dla *penny whistle* w Afryce film ten był kamieniem milowym. Odbiór był pozytywny i szeroki, co w efekcie zaowocowało zwiększeniem liczby młodzieży grającej „jazz” na flażoletach. Popularność tę podtrzymała następnie produkcja *Pennywhistle Boys* z 1963 roku (Kubik 1999: 166). *The Magic Garden* to zatem niezwykle interesujący przykład źródła audiowizualnego – nie tylko prezentuje określony sposób postrzegania muzyki ulicy, ale także wpływa na zmianę jej statusu (Kubik 1999: 166). Można zatem wstępnie założyć, że filmy ukazujące muzykę ulicy w negatywnym świetle, tylko utrwalają stereotypowe postrzeganie zjawiska.

Zakończenie

Tematyka zamierzonych prac badawczych wydaje się niezwykle przyjemna, polega bowiem w części na konsumowaniu dzieł X muzy. Jednak z uwagi na wspomnianą już wielość, akcydentalność i niespodziewane pojawianie się odniesień do muzykowania ulicznego, sprawia także problemy. Nie sposób bowiem odnaleźć, zobaczyć i przeanalizować wszystkie produkcje na świecie, konieczna jest selekcja materiałów. Rozgraniczenie tematyczne nie jest możliwe, bowiem aby zrozumieć, lub przynajmniej spróbować dotrzeć do tego jak postrzegane jest zjawisko muzykowania ulicznego, należy wziąć

pod uwagę zarówno produkcje w całości poświęcone tej tematyce, jak i te, w których wątek muzyka ulicy jest dość znaczący (w kontekście moich badań), jednak dla fabuły jest on poboczny (dobrym przykładem będzie tu choćby *Dzień Świra*), jak i te, w których jest tylko elementem (audio)wizualnego tła dla innych wydarzeń. Inną próbą delimitacji mogłaby być selekcja czasowa – jednakże tutaj również byłoby to trudne, gdyż obok kilku filmów współczesnych: *Once* (2007), *Solista* (2009) czy *Kot Bob i ja* (2016), nakręcono przynajmniej trzy niezwykle istotne filmy historyczne: *Judeł gra na skrzypcach* (1936), *Zakazane Piosenki* (1946) oraz *The Magic Garden* (1951). Zawężenie tematyki badawczej można by także zrealizować za pomocą kryterium geograficznego: omawiając np. tylko filmy polskie, europejskie, bądź amerykańskie. Miałoby to tym większy sens, że dotarcie do wszystkich produkcji światowych jest z założenia niemożliwe, dodatkowo nie bez znaczenia jest tu bariera językowa – jeśli chodzi o filmy nakręcone w poszczególnych językach. Taki zakres oznaczałby jednak pominięcie filmów związanych ze zjawiskiem *kwela* – muzyką, która zrodziła się na ulicy, na styku inspiracji amerykańskim jazzem i lokalnych tradycji muzycznych.

Niestety nie wszystkie dokumenty, o których wiem, że zawierają czy mogą zawierać interesujący mnie badawczo motyw muzykowania w przestrzeni publicznej, są dostępne. Film *The Whistlers*, którego autorem jest Chris Du Plessis, jest dla mnie niezwykle interesujący, gdyż to kolejna produkcja, w której opowiedziana została historia instrumentalistów, wykonujących na flazoletach południowoafrykańską muzykę „neo-tradycyjną”. Niestety nie mam możliwości zobaczenia tego dzieła, gdyż nie posiada go nawet sam reżyser (kopia, którą mógłby się ze mną podzielić, spłonęła w pożarze domu; jak dotąd próby uzyskania dostępu do tego źródła w instytucjach południowoafrykańskich kończyły się niepowodzeniem; choć w poszukiwaniu filmu pomaga mi sam autor). Z uwagi na dostępność materiałów, obecnie skupiam się przede wszystkim na produkcjach

polskich (dostęp do materiałów archiwalnych) oraz kinie euroamerykańskim, w jego najbardziej popularnej odsłonie, co jest spowodowane możliwością dotarcia do źródeł (poprzez kino bądź platformy streamingowe, takie jak Netflix, Player czy Amazon Prime).

Niniejszy tekst jest dopiero efektem początkowych badań nad recepcją zjawiska muzykowania ulicznego w dokumentach audiowizualnych, niejako tekstową prezentacją rekonesansu badawczego i pokłosiem pierwszych przeprowadzonych kwerend archiwalnych. Wynika stąd jego dość przyczynkowy charakter. Jak zaznaczono, już na początkowym etapie napotkano kilka problemów: niektóre dokumenty są niedostępne, a inne – z pewnością – jeszcze „nieodkryte”. Dlatego poruszone i zasygnalizowane tu kwestie dotyczące obrazowania zjawiska muzykowania ulicznego w źródłach audiowizualnych będą przeze mnie rozwijane w przyszłości.

Literatura cytowana

Allen, Lara Vicotria 1993: „Pennywhistle kwela: a musical, historical and socio-political analysis” (niepublikowana praca magisterska).

Bowen, James 2014: *Kot Bob i ja*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Kołodziej, Andrzej 1981: *Tropami filmowej prawdy*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, s. 28–29.

Kubik, Gerard 1999: *Africa and the Blues*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Morstin-Popławska, Agnieszka, *Dokumentalny film*. <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dokumentalny-film/272> (dostęp: 17.05.2023).

Nowak, Tomasz 2017: *Funkcje muzyki w polskim kinie żydowskim okresu międzywojennego*. „Etnomuzykologia Polska”, nr 2, s. 91–99.

Staroń, Wojciech 2018: *Dokument a fabuła – refleksje, doświadczenia i metody pracy autora zdjęć filmowych*. „Images”, vol XXIII, no. 32, s. 121–134.

Wójcik, Jerzy 2006: *Labirynt światła*. Warszawa: Canonica.

Summary

Audiovisual documents as a source for research on the perception of street music performance

The article was created as part of the project „Filmography as a source for research on the perception of the phenomenon of street music making”, implemented thanks to the „Białe plamy – muzyka i taniec” grant from the National Institute of Music and Dance (NIMiT). The article presents very preliminary results of research in three Polish archival centers: The National Film Archive - Audiovisual Institute (FINA), the Film Archive of the Film School in Łódź and the collections of the Center for Documentation and Program Collections of TVP S.A. The research was devoted to find different ways of presenting the phenomenon of street music in audiovisual sources. The following are the primary research questions:

- What is the performer’s place in film production: is he or she a primary or secondary character?
- Is music-making a background element? Is it only heard or perhaps only seen?

- What type of music is associated with the image of a street performer?
- What connotations are associated with the image of a street musician (way of presenting the performer, reception by the audience)?
- In which types and forms of audiovisual documents does this kind of music-making occur?

The collected materials are described and characterized, along with indications for further research work. In addition to references to archival sources, commercial films are also referenced, such as: *Once*, *A Street Cat Named Bob*, *Baby Driver*, and the first Polish Yiddish sound film *Yidl Mitn Fidl* („Yiddle With His Fiddle”). The text also mentions sources devoted to music that originated on the street, namely South African „kwela” („The Magic Garden”).

Keywords: Audiovisual Sources, Street music, busking, movie