

1. Kino bezpośrednie: drugi etap

¹ Mirosław Przyłpiak, *Kino bezpośrednie 1960–1963, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.

Niniejsza publikacja stanowi kontynuację rozważań prowadzonych w wydanej w 2007 roku książce *Kino bezpośrednie 1960–1963*¹. Dla porządku, z myślą zwłaszcza o tych, którzy tamtej książki nie czytali, krótko przypomnę: rzecz dotyczy kina bezpośredniego, a więc nurtu dokumentalizmu amerykańskiego, za którego początek przyjęło się uważać film *Primary* z 1963 roku. Nurt ten wiązał się z wprowadzeniem na rynek nowego sprzętu filmowego, umożliwiającego w miarę dyskretną, synchroniczną rejestrację obrazu i dźwięku w warunkach naturalnych. Filmowcy bezpośredni w licznych wypowiedziach sformułowali nowatorską na owe czasy wizję kina dokumentalnego jako gatunku polegającego na bezstronnej, obiektywnej obserwacji rzeczywistości, w której dokumentalista stara się wyeliminować wszelkie bariery między pokazywaną rzeczywistością a odbiorcą i niejako postawić odbiorcę w bezpośredniej obecności zdarzeń. Służyć ma temu cały szereg szczegółowych rozwiązań estetycznych, takich jak rezygnacja z pozakadrowego komentarza, wywiadów i wypowiedzi do kamery, podkładu muzycznego, jakichkolwiek form ingerencji w filmowaną rzeczywistość. Struktura filmu miała odzwierciedlać pokazywaną rzeczywistość (cokolwiek by to miało znaczyć; podkreślano szczególnie wagę chronologii), kładziono nacisk na synchroniczny montaż obrazu i dźwięku oraz filmowanie długimi ujęciami. Tak to przynajmniej wyglądało w teorii, w praktyce większość filmów, zwłaszcza z pierwszego okresu, rozmijała się z tymi założeniami. Instytucjonalnie rzecz biorąc, kino bezpośrednie do 1963 roku wiąże się z działalnością firmy Drew Associates, założonej i kierowanej przez animatora nurtu, Roberta Drewa. W połowie 1963 roku kończy się pierwszy etap kina bezpośredniego. Z Drew Associates odchodzą dwaj najbardziej znani przedstawiciele nurtu, Richard Leacock i Don Alan Pennebaker, pojawiają się też dokumentaliści, którzy nigdy z tą firmą nie współpracowali. Załączki tego zjawiska uwidoczniały się zresztą nieco wcześniej. Od zarania lat sześćdziesiątych powstają bowiem filmy Williama Jersey, znacznie bardziej konsekwentne stylistycznie niż dokonania grupy Drewa, na początku 1963 roku powstaje też *Showman*, pierwszy autorski film braci Maysles, którzy, choć współpracowali z Drewem, nigdy nie należeli do jego grupy. Choć pod względem chronologicznym należałoby umieścić te filmy

w pierwszym okresie działalności ruchu, to jednak bardziej niż dokonania Drewa przypominają one filmowanie bezpośrednie z drugiej części dekady.

Co charakteryzuje ów drugi etap ruchu, w czym różni się on od pierwszego? O zmienionej sytuacji produkcyjnej była już mowa w poprzedniej książce. Zamiast dobijać się – jak w początkowym okresie – do drzwi wielkich sieci telewizyjnych, filmowcy bezpośredni wykorzystują różnorodne kanały finansowania i dystrybucji swoich filmów, w czym sprzyja im dynamiczny rozwój telewizji publicznej.

W drugim okresie działalności ruchu w znacznie większym stopniu zostają spełnione postulaty sformułowane u jego zarania. Choć trudno tu o jednoznaczne uogólnienie, gdyż mówimy o wielu rozmaitych filmach, to jednak z większości filmów bezpośrednich znikają takie wzbudzające kontrowersje elementy, jak komentarz, wypowiedzi bohaterów do kamery, muzyka ekstradiegetyczna, a także parafabularna konstrukcja, polegająca na śledzeniu perypetii wybranego bohatera. Większy zaś nacisk kładzie się na obserwację ludzkich zachowań i interakcji, a więc to, co od samego początku miało stanowić samą istotę kina bezpośredniego i czego brak lub niedostatek, oznaczający zarazem sprzeniewierzenie się szczytnym ideałom, tak łatwo wytknąć dziś grupie Drewa.

Z pewnością trzeba odnotować większą wierność ideałom, ale zarazem pojawia się wyraźne zróżnicowanie. Filmy Drew Associates były stylistycznie bardzo jednorodne. Ewentualne różnice między nimi, chętnie wychwytywane przez zwolenników szukania autorów wewnątrz grupy, miały charakter drobiazgów i subtelności, zdominowanych przez liczne podobieństwa. Wiązało się to w dużej mierze z trybem produkcji. Filmy grupy Drewa były bowiem dziełami zbiorowymi. W drugim okresie natomiast wyłaniają się wyraziste osobowości autorskie. Choć wyznaczniki filmowania bezpośredniego pozostają te same, to przecież nie sposób pomylić filmów Fredericka Wisemana z tymi zrealizowanymi przez braci Maysles lub kogokolwiek innego. Filmy zaczynają się od siebie odróżniać zarówno preferowanymi kręgami tematycznymi, jak i podejściem twórców do warsztatu czy ich upodobaniami stylistycznymi. Okazuje się, że rygorystyczna „jak sonet”² estetyka filmowania bezpośredniego jest jednak wystarczająco pojemna i elastyczna.

Z tego powodu niniejsza książka zorganizowana jest według zasady „autorskiej”. Omawiam w niej filmy zrealizowane przez poszczególnych dokumentalistów (w dwóch przypadkach będą to duety autorskie), starając się uwydatnić ich swoistość. Pojawia się pytanie o kryterium, na podstawie którego wybrałem tych, a nie innych twórców. W tradycji historycznofilmowej łączą się (choć może należałoby rzec raczej – mieszają się) trzy wspomniane powyżej wyróżniki kina

² Do sonetu (z uwagi na surowe reguły wersyfikacji) przyrównał estetykę filmowania bezpośredniego Richard Leacock, mówiąc: „Sądzę, że uprawiam dyscyplinę o sztywnych regułach. To jak pisanie sonetu. Gdy łamiesz te reguły, otrzymujesz coś innego, kto wie, może nawet lepszego, ale nie jest to sonet”. James Blue, *One Man's Truth. An Interview with Richard Leacock*, „Film Comment”, Spring 1965, Vol. 3, No. 2, s. 17.

bezpośredniego: instytucjonalny, technologiczny i estetyczny. Zgodnie z wyróżnikiem instytucjonalnym na tę formację składają się filmy realizowane w latach sześćdziesiątych najpierw przez Drew Associates, a następnie przez kilku członków tej grupy, którzy ją opuścili i rozpoczęli samodzielne projekty. Zgodnie z wyróżnikiem technologicznym filmy bezpośrednie powstają w wyniku synchronicznego zapisu obrazu i dźwięku w warunkach naturalnych. Zgodnie z wyróżnikiem estetycznym są to filmy dokumentalne, których podstawową (a w warunkach skrajnych wyłączną) metodą jest obserwacja i rejestracja rzeczywistości, odrzucające więc wszelkie formy inscenizacji czy rekonstrukcji, rozmów czy wywiadów, a także nazbyt „aktywne” formy strukturywania w fazie postprodukcji, w tym zwłaszcza komentarz.

Najmniej wyrazisty jest wyróżnik technologiczny, gdyż synchroniczna rejestracja obrazu i dźwięku, choć na szerszą skalę zapoczątkowana przez Drew Associates, a przede wszystkim – podniesiona przez tę grupę do rangi podstawowego wyznacznika filmowej prawdy, szybko się upowszechniła i stała rutynową metodą pracy i dokumentalistów, i dziennikarzy telewizyjnych. W opisie historycznym dominuje po dziś dzień wyróżnik instytucjonalny; zdecydowana większość opracowań dotyczących kina bezpośredniego koncentruje się na dorobku Drew Associates z lat 1960–1963, a następnie na filmach „odszczepieńców”: braci Maysles, Leacko, Pennebaker, jak również Wisemana, który wprawdzie z Drewem nigdy nie współpracował, ale znalazł się w kanonie z uwagi na rygorystyczny formalny swoich filmów. Jeżeli jednak spojrzeć przez pryzmat estetyki – a to powinien być, wydaje się, podstawowy wyróżnik – wówczas stykamy się z paradoksem. Większość filmów zaliczanych do kanonu (zwłaszcza produkcji Drew Associates) dochowuje wierności zasadom filmowania bezpośredniego w o wiele mniejszym stopniu niż filmy w opisie historycznofilmowym zwykle pomijane. W związku z tym w artykułach z lat sześćdziesiątych można się natknąć na nazwiska twórców zupełnie dziś zapomnianych lub w omówieniach kina bezpośredniego nieobecnych, których jednak wówczas, mniej lub bardziej okazjonalnie, do tej formacji zaliczano. Chciałbym tę lukę wypełnić. Na kolejnych stronach zajmę się więc nie tylko twórczością Leacko, Pennebaker czy braci Maysles, a więc tych autorów, którzy zdominowali uwagę większości komentatorów kina bezpośredniego, ale i filmami powstałymi w Drew Associates po schizmie, zatem filmami twórców najzupełniej niesłusznie zapomnianych: Williama Jersey, Arthura Barrona oraz tandemu Ed Pincus – David Neuman. Filmy Jersey oraz duetu Pincus–Neuman, należące do najciekawszych dokonań kina bezpośredniego lat sześćdziesiątych, realizują z ogromną konsekwencją sformułowane u zarania ruchu założenia estetyczne. Arthur Barron chętnie korzysta z formy

wywiadu, posługuje się również metodami, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, eksperymentu socjologicznego, a niekiedy nawet inscenizacji, w tych kanonach więc się nie mieści. Jeżeli wszakże zdecydowałem się włączyć go do niniejszych rozważań, to dlatego, że w latach sześćdziesiątych (jak i później) bywał do kina bezpośredniego zaliczany, sam stawiał filmowanie bezpośrednie za wzór, jego filmy zaś stanowią ważne uzupełnienie tematyki podejmowanej przez innych członków ruchu. Część „autorską” zamyka omówienie pięciu filmów Fredericka Wisemana. W tym miejscu pozostaje zgodny z tradycją komentowania kina bezpośredniego. Wiseman od lat uprawia ten rodzaj dokumentalizmu w sposób najbardziej bezkompromisowy i konsekwentny.

Jeszcze jeden aspekt, w którym zaznacza się różnica między pierwszym a drugim okresem kina bezpośredniego, dotyczy stosunku do ważnych kwestii społecznych. W tej materii panuje zresztą pewne pomieszanie. Często bowiem można się spotkać z poglądem, jakoby kino bezpośrednio było ruchem o charakterze estetycznym i nie zajmowało się problemami społecznymi. Poczytuje się to czasami za zaletę tego ruchu, czasami za jego słabość, a niekiedy – za jego wyróżnik. Na przykład uczestnicy zapisanej przez Williama Bluema dyskusji zastanawiają się, czy to, co tworzy grupa Drewa, można nazwać filmem dokumentalnym, skoro polega on na poruszaniu ważnych problemów społecznych, od czego filmy Drew Associates stronią. Drew chętnie wówczas przystaje na ten sposób rozumowania³. Krytyk „New York Timesa”, Paul Gardener, omawiając zjawisko *cinéma vérité*, uznaje, że przeciwstawia się ono „starej szkole filmów dokumentalnych, które zazwyczaj angażowały się w ważne społecznie tematy”. Tymczasem w filmach *cinéma vérité*, konstatuje krytyk, można raczej rozmawiać z Jane Fondą, śledzić pilota pasażerskiego odrzutowca czy obserwować dziewczynę startującą w konkursie pianistycznym⁴.

W znacznym stopniu był to jednak pogląd błędny, nawet w odniesieniu do pierwszej fazy działalności ruchu. Rzeczywiście przeważały wówczas obrazy dotyczące spraw nietrafiających na pierwsze strony gazet, ale zdarzały się filmy poruszające kluczowe problemy społeczne, w tym zwłaszcza problem rasowy. Zresztą również i te filmy, które ukazywały kameralne zdarzenia z życia bohaterów, gdy spojrzeć na nie pod odpowiednim kątem, ujawniają wiele ciekawych właściwości amerykańskiego życia społecznego tamtego czasu. Natomiast w drugim okresie działalności kina bezpośredniego tematyka społeczna nasila się, wychodzi na pierwszy plan. W filmach bezpośrednich znajdujemy odniesienia do wielu ważnych problemów społecznych, jakimi żyła współczesna Ameryka. O ile jednak autorzy wywodzący się z Drew Associates częściej o tych problemach napomykają, niejako „przemycają je” (dobrym przykładem jest poruszanie te-

³ A. William Bluem, *Documentary in American Television*, Hastings House Publishers, New York 1965, second printing 1968, s. 260.

⁴ Paul Gardener, *TV Series Joins Search for the Truth. Cinéma Vérité Techniques Used in Documentaries*, „New York Times”, 5 October 1964.

matyki kontrkultury „przy okazji” filmów rockowych), o tyle autorzy pomijani, zapomniani, jak na przykład Jersey, Pincus i Neuman, Barron, atakują je wprost, centralnie, bez żadnych niedomówień.

Wśród licznych paradoksów dotyczących recepcji kina bezpośredniego należy odnotować także i ten, że najmocniej uwagę przyciągnęły i największy rozgłos zyskały bodaj najmniej interesujące filmy tego nurtu. Albowiem produkcje Drew Associates, tak szeroko komentowane na świecie, mają dziś już wartość przede wszystkim historyczną. Kiedy zaś w ramach tej formuły zaczęły powstawać filmy naprawdę zajmujące, które do dziś potrafią poruszyć, zaciekać, a nawet wstrząsnąć, świat stracił zainteresowanie nimi, gdyż zwrócił swoją uwagę w stronę innych obszarów kinematografii amerykańskiej, takich jak dokument walczący czy kino awangardowe i eksperymentalne. Intencją tej pracy jest przywrócenie zachwianych proporcji.