

Mirosław Przyłipiak

Kino bezpośrednie a amerykańska awangarda filmowa lat sześćdziesiątych

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 6, 165-181

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mirosław Przyłipiak

Akademia Pomorska
Ślupsk

KINO BEZPOŚREDNIE A AMERYKAŃSKA AWANGARDA FILMOWA LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH*

Kinem bezpośrednim (*direct cinema*) nazywam najbardziej znany nurt kina dokumentalnego USA z lat sześćdziesiątych. Za jego początek powszechnie uznaje się film *Primary*, zrealizowany w roku 1960, relacjonujący jeden epizod z kampanii prezydenckiej w USA tegoż roku. Ustalenie daty końcowej, jak zresztą w wypadku większości filmowych periodyzacji, jest trudniejsze i musi być decyzją przynajmniej po części arbitralną. Przyjmuję, że ostatnim filmem, stanowiącym zamknięcie i ukoronowanie nurtu kina bezpośredniego, jest *Gimme Shelter* z 1970 roku, relacjonujący dramatyczny koncert Rolling Stonesów w Kalifornii, podczas którego, jak pisała z emfazą prasa amerykańska, „umarły lata sześćdziesiąte”. Ruch kina bezpośredniego w swojej pierwszej fazie, do roku 1963, wiąże się z działalnością takich twórców, jak Robert Drew, Richard Leacock, Albert i David Maysles, Gregory Shuker, James Lipscomb, Ryden Hope, Patricia Jaffe, skupionych w założonej przez Roberta Drewa firmie „Drew Associates”. W drugiej fazie obok tych twórców pojawiają się inni, z których najbardziej znani to Frederick Wiseman, Ed Pincus, Arthur Barron czy William Jersey.

W literaturze przedmiotu kino bezpośrednie funkcjonuje jako radykalny wariant filmowego *mimesis*. W dziesiątkach artykułów i opracowań powtarza się ten sam, monotony opis. Oto w efekcie rozwoju technologicznego pojawiła się możliwość pełnego odzwierciedlenia rzeczywistości na ekranie. Szczególnie ważne było przy tym wynalezienie lekkiej, bezszmerowej kamery, zsynchronizowanej z przenośnym magnetofonem. Mniej mówiono o drugim ważnym udogodnieniu – coraz większej czułości taśmy. Obydwa te czynniki doprowadziły do tego, że można było – po raz pierwszy w filmie dokumentalnym – rejestrować rzeczywistość (tj. dźwięki i obrazy) w sposób dyskretny, bez konieczności posługiwania się potężną aparaturą dźwiękową i oświetleniową. Zachowane dokumenty z tamtych czasów świadczą o tym, że nowy wynalazek i wyprowadzana z niego nowa estetyka wzbudziły wielkie poruszenie. Wydawało się, że nareszcie ziścił się odwieczny sen ludzkości o *mimesis* totalnym, dającym możliwość, by użyć słów jednego z apologetów ruchu,

* Jest to fragment książki: M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie. 1960-1963*, Gdańsk 2008, nakładem Wydawnictwa słowo/obraz terytoria.

„uchwycenia za pomocą przenośnego sprzętu filmowo-dźwiękowego życia, jakim ono jest naprawdę”¹.

W niniejszym artykule interesują mnie związki tej formacji z amerykańskim kinem niezależnym i eksperymentalnym z lat sześćdziesiątych. Spróbuję zastanowić się, dlaczego na początku dekady kino bezpośrednio uznawano za koryfeusza przemian, niejako awangardę awangardy, by już kilka lat później odwrócić się do niego plecami i wyrugować je zupełnie z obszaru kultury niezależnej.

Kino niezależne: pragnienie prawdy

Lata sześćdziesiąte, jak dobrze wiadomo, to okres bezprecedensowego rozwoju kina niezależnego w Stanach Zjednoczonych. Następuje zmęczenie bezwzględna dominacją Hollywoodu i proponowaną przezeń formułą widowiska filmowego, a propozycje alternatywne, dotąd nieliczne i słabo widoczne, zyskują na atrakcyjności, przyciągają uwagę coraz większej liczby twórców, coraz większych grup publiczności. Na fali zaś ogólnego ożywienia społecznego, rosnącego w miarę upływu tej niezwyklej dekady, wąski zrazu nurt podziemia, dystansującego się w formie i treści, a także w manifestach, od kultury „oficjalnej”, do której najbardziej potępianych eksponentów należały kino i telewizja, rozlał się szeroko.

Wszystko to zostało dobrze i wyczerpująco opisane². Warto jednak podkreślić rzecz rzadko podnoszoną. Otóż zdecydowanie dominującym – choć oczywiście nie jedynym – refrenem dla wielu rozmaitych form i tendencji kina niezależnego było pragnienie prawdy, które nader często manifestowało się poprzez chęć zbliżenia do rzeczywistości. Dobrze widać to w jednym z najważniejszych wczesnych tekstów dotyczących nowego kina amerykańskiego, artykule *Notes on the New American Cinema* Jonasa Mekasa³, opublikowanym na łamach „Film Culture”. Wpływu Mekasa, jak również założonego przezeń w 1955 roku periodyku, na rozwój amerykańskiego kina niezależnego nie sposób przecenić. Jak ładnie napisał David James, „bez jego zaangażowania amerykański film podziemny pozostałby snem”⁴. Mekas, emigrant z Litwy, konsekwentnie przenoślił na amerykański obszar idee kina jako sztuki, przekonywał o etycznych powinnościach kinematografii, uwarścił na kwestie formalne, propagował dorobek europejskiej myśli filmowej. To właśnie „Film Culture” zwrócił uwagę amerykańskim miłośnikom kina na dorobek André Bazina, jak również na koncepcje francuskich nowofalowców (mówiąc nawiasem przekład niezwykle ważnego artykułu Bazina o montażu ukazał się w tym samym numerze periodyku, co artykuł o nowym kinie). Mekas kształtował więc gusty, a zarazem wyrażał przekonania i postawy nowego pokolenia twórców i widzów. To, co pisał, można uznać za wyraz stanu świadomości tego pokolenia.

¹ J. Blue, *Thoughts on Cinema Verite and Discussion with the Maysles*. „Film Comment” 1964, nr 4. Cytaty w tłumaczeniu autora.

² D.E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton 1989; A. Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*. Oksford 1979.

³ J. Mekas, *Notes on the new American Cinema*. „Film Culture” 1962, nr 24, Spring.

⁴ D.E. James, *Allegories of Cinema...*, s. 100.

Jego *Uwagi o nowym kinie amerykańskim* to w istocie przegląd najnowszego dorobku wielu twórców z tego kręgu. Daje on obraz tego kina, ale w nie mniejszym stopniu daje też obraz kryteriów estetycznych autora. Powstaje nieodparte wrażenie, że to, co najbardziej charakterystyczne, ale i najbardziej wartościowe w nowej formacji wynika z bliskich związków z rzeczywistością. Dowodem niech będzie kilka próbek stylu Mekasa. Za prekursorskie dla nowego kina uznaje dwa filmy: dokumentalny *In the Street* (1951) Helen Levitt, Janice Loeb i Jamesa Agee oraz *The Quiet One* (1949) Sidneya Meyersa⁵:

Oba filmy mają realistyczną tematykę (realistic subject matter), w obu występują aktorzy niezawodowi, w obu filmowano w warunkach naturalnych, często z ukrytej kamery. [...] Pod względem stylistycznym i tematycznym *In the Street* i *The Quiet One* wskazują właściwy kierunek dla nowych eksperymentów.

O innym prekursorze, Morrisie Engelu, pisze Mekas, że

eksperymentował z pozbawioną fabuły (plotless), epizodyczną konstrukcją. Jego filmy były mniej niż innych filmowców z tego czasu zależne od narzuconej struktury dramatycznej. Engel koncentrował się na łatwo rozpoznawalnych, codziennych incydentach i sytuacjach, na podstawowych związkach między postaciami, w dużym stopniu polegając na improwizacji, przyczyniając się do zniszczenia konwencji literackich i teatralnych w kinie.

Lionel Rogosin, łącząc film dokumentalny ze strukturą dramatyczną „uchwycił prawdę sytuacji poprzez usta ludzi, którzy rzeczywiście się w niej znajdowali”. John Cassavetes, sam o tym nie wiedząc, stworzył dzieło w duchu postulatów Kracauera. Podnosząc technikę improwizacji na nowy poziom, stosując swobodną strukturę dramaturgiczną, „badal i ujawniał rzeczywiste emocje, postawy, wspomnienia i reakcje aktorów”. Sidney Mayers, Ben Maddow i Joseph Strick w filmie *The Savage Eye* (1959)

tak jak Dziga Wiertow trzydzieści lat wcześniej w Rosji, obserwowali i rejestrowali współczesne życie Amerykanów.

Dan Drasin w filmie *Sunday* (1961)

uchwycił starcie piosenkarzy folkowych z nowojorską policją z żywością i bezpośredniością, które rzadko można spotkać w telewizji czy w kinie dokumentalnym.

Pomógł mu w tym „brak znajomości profesjonalnej techniki, która ograniczyłaby jego wolność”. W filmie dokumentalnym pt. *Wasn't that a Time* (1961) Michaela i Philipa Burtonów, poświęconym działaniom Komitetu ds. Działalności Antyamerykańskiej,

kamera pokazuje przypadkowe, nieznaczące momenty z życia trójki protagonistów [...]. Łzy spływające po policzkach Barbary Sherwood to pierwsze prawdziwe łzy po-

⁵ Wszystkie cytaty: J. Mekas, *Notes on the new American...*, s. 8-15.

kazane w kinie – lzy wobec których reżyserowane dramaty filmowe wyglądają miało i pretensjonalnie.

W *Pull My Daisy* Roberta Franka i Alfreda Leslie udało się w stopniu znakomitym osiągnąć wrażenie bycia na miejscu zdarzeń, o którym Leacock mówi w odniesieniu do filmu dokumentalnego:

Autentyczność jest tak skuteczna, styl taki doskonały, że film oszukał nawet niektórych bardzo inteligentnych krytyków, którzy mówili o nim jak o kawałku rzeczywistości, wyciętym ze strumienia życia.

W filmie *The Sin of Jesus* (1961) natomiast (skądinąd pełnym symboliki – M.P.) Robert Frank „kontynuuje dokumentowanie życia duchowego współczesnego człowieka”, będąc w tym „tak samo dokumentalistą jak Robert Flaherty”. Stanley Vanderbeck i Ricard Preston (autorzy filmów, które najtrafniej byłoby nazwać animowanymi – M.P.)

w ciągu trzech lat zrealizowali kilka krótkich filmów, będących ostrymi komentarzami różnych aspektów współczesnego życia w Ameryce. [...] Obaj stosują technikę assemblażu i kolażu, obaj zrezygnowali z manipulacji obrazowymi elementami codzienności.

Stanley Brakhage, przedstawiciel tendencji poetyckiej, swoim *Desistfilm* (1954) „rozpoczął rewolucję stylistyczną, która ostatnio oddziaływała na film dokumentalny, a teraz zaczyna wpływać na film fabularny”. Ron Rice i Vermon Zimmerman posługują się poetyką absurdu, ale

materiał, z którego korzystają, jest osadzony w rzeczywistości. [...] W pewnym sensie, nie muszą niczego wymyślać, wystarczy im skierować kamerę na siebie albo na swoich bliskich przyjaciół, a ona eksploduje pirotechniką, której nie jest w stanie poprawić żadna wyobraźnia.

Mekas przytacza też *Ode do oka* (*Ode to the Eye*), podpisaną przez Rona Rice, w której stwierdza się między innymi:

W tym mniej więcej czasie Bogowie zdecydowali, że rzeczywistość jest ważniejsza niż kreacja. Jakakolwiek rzeczywistość bardziej porusza ducha niż sztuczne wysiłki stworzenia ruchu tam, gdzie panuje zastój.

Pijak zmagający się w alejce z nakrętką butelki od wina pobudza emocje z większą siłą i znaczeniem niż jakakolwiek logiczna sekwencja reżyserowanych wydarzeń niemających w sobie życia.

Dowolna scena, wszystko jedno czego, może bardziej pobudzić wiarę i uczucia ludzkie niż jej odpowiednik, wypełniony logiką, lecz pozbawiony rzeczywistości.

Lepiej filmować coś, co żyje i jest realne, niż idee czegoś, co powinno albo mogłoby być rzeczywistością.

Widać więc, że wszystkim, co zdaniem Mekasa jest w nowym kinie wartościowe, czerpie swą siłę z bliskich związków z rzeczywistością. Dotyczy to nie tylko tych filmów, w których doszukiwanie się związków z rzeczywistością jest właściwie na-

turalne, na przykład filmów dokumentalnych, ale i wszystkich innych, w tym reprezentujących rodzaje na ogół sytuowane daleko od realizmu, jak animacje, symbolizm czy poetyka absurdu.

Kino amerykańskie – pisze Mekas – nigdy nie było tak mocno zakorzenione w rzeczywistości, reaguje na nią, wyraża ją, komentuje ją. Wszyscy filmowcy omawiani w tym eseju czerpią treść i formę swoich filmów wprost ze strumienia nowoczesnego życia⁶.

Związek z rzeczywistością nie jest przy tym, w ujęciu Mekasa, celem, lecz środkiem. Celem jest zaś odrodzenie duchowe. Nowe kino

jest przede wszystkim ruchem egzystencjalnym lub, jeśli kto woli, etycznym, a dopiero później estetycznym. [...] Kultura zachodnia wpadła w pułapkę, jaką jest tłumienie duchowego życia człowieka. Jego kultura prowadzi na manowce jego myśli oraz intuicje. Uważam więc, że wszystko, co trzyma człowieka w koleinach kultury zachodniej, przeszkadza mu żyć własnym życiem⁷.

Receptą na to ma być właśnie prawda i autentyczność, osiągnana dzięki świeżemu, bezpośredniemu kontaktowi z rzeczywistością.

Esaj Mekasa dobrze oddaje nastroje nowej formacji kultury amerykańskiej. U jej podstaw leży zniechęcenie do kultury dominującej, oficjalnej, oskarżanej o fałsz, powierzchowność, agresywność, krzewienie destrukcyjnych postaw i wartości. Do najbardziej prominentnych filarów „starego” systemu zaliczono kino i telewizję, które z natury uwikłane były w systemy władzy finansowej i politycznej. Kino niezależne budowane było na negacji widowiska hollywoodzkiego, nie tylko w sferze finansowej i dystrybucyjnej, ale przede wszystkim – estetycznej. Jako że estetyka widowiska hollywoodzkiego została uznana za fałszywą, automatycznie wszystko to, co się jej sprzeciwiało, zyskiwało na autentyczności, choćby nawet cecha autentyzmu nie wydawała się jego podstawową właściwością.

Ed Pincus, czołowy przedstawiciel zaangażowanego społecznie skrzydła kina bezpośredniego, w snutyach niemal dekadę później rozważaniach wyróżnia, odwołując się do Austina, dwa typy realizmów. W jednym chodzi o konwencję, w drugim – o ontologię. W tym pierwszym wypadku rozmaite środki wyrazu są uważane za realistyczne na zasadzie kontrastu ze środkami dominującej formy przedstawiania, której zarzuca się brak realizmu.

Dany nurt kina realistycznego – stwierdza Pincus – definiuje siebie w kontraście do trendów i konwencji obowiązujących w kinie komercyjnym danego czasu, jakiegokolwiek by one były. Nowy styl gry aktorskiej, nowy styl oświetlenia, gorsza jakość produkcji, ostrzejszy język, otwarte pokazywanie seksu, podnoszenie kwestii społecznych, odmienne struktury narracyjne, zdjęcia w warunkach naturalnych, w rozmaitych momentach fetowano jako atak realizmu na obowiązujące wartości komercyjne⁸.

⁶ Ibidem, s. 11, 12.

⁷ Ibidem, s. 14, 15.

⁸ E. Pincus, *New Possibilities in Film and the University*. „Quarterly Review of Film Studies” 1977, May, s. 160.

W drugim wypadku natomiast realizm opiera się na pewnej szczególnej więzi między przedstawieniem a rzeczywistością, więzi, która sprawia, że użyte środki, przynajmniej zdaniem wyznawców danego nurtu, z natury lepiej oddają rzeczywistość niż inne, które na ten szczególny typ więzi nie mogą się powołać.

Warto zwrócić uwagę na przykłady konwencjonalnych środków realistycznych, przywołane przez Pincusa. Choć w jego intencji rozróżnienie to nie dotyczyło żadnego szczególnego momentu kina, raczej miało charakter ogólnoteoretyczny, to przecież jest jasne, że bezpośrednim punktem odniesienia jest dla niego okres, który znał najlepiej, którego doświadczył, by tak rzec, na własnej skórze, a więc lata sześćdziesiąte. Wtedy to bowiem, a nie kiedy indziej, definiowano realizm właśnie poprzez wymienione przez niego właściwości. Jednak sam Pincus wydaje się mniemać inaczej. „Rzut oka na realistyczne filmy z przeszłości wystarcza, by stwierdzić, że zazwyczaj realizm polegał na zamianie jednego zestawu konwencji na inny” – stwierdza pesymistycznie – gdyż „w przeszłości realizm był raczej wyrazem aspiracji niż możliwością”⁹. Dopiero w latach sześćdziesiątych, dzięki rozwojowi technologicznemu, stało się możliwe stworzenie realizmu opartego na zasadach ontologicznych, a więc na silnej więzi między przedstawieniem a rzeczywistością.

Dystynkcje Pincusa są ważne, będziemy do nich powracać. W tym miejscu zauważmy tylko, że rozróżnienie na realizm konwencjonalny i ontologiczny nie zawsze łatwe jest do przeprowadzenia. Często, a może nawet zazwyczaj bywa tak, że nowe środki wyrazu są fetowane jako realistyczne z natury, ontologicznie, a dopiero następnie ujawniają swoją konwencjonalność, okazują się nie lepsze i nie gorsze od innych środków, które w określonych momentach uchodziły za realistyczne. Można wręcz uznać, że to jest klasyczny scenariusz, wedle którego poszczególne formuły realizmu najpierw z hałasem wkraczają na scenę, by następnie, po chwili chwały, wtopić się w tłum statystów. Ale zarazem nie jest przecież tak – wbrew sugestii obecnej w tekście Pincusa – iżby dowolny środek wyrazu mógł być, na zasadzie prostego kaprysu historii, uznany za realistyczny. Istnieją jednak pod tym względem ograniczenia, wynikające, kto wie, może właśnie ze szczególnej więzi z rzeczywistością, jaką pewne środki mogą się wylegitymować. Że nie jest to więź absolutna, jedyna i wyjątkowa, niepodlegająca konwencjonalizacji, nie oznacza, że wcale nie istnieje.

Ron Rice pisał w swojej *Odzie do oka*, iż w tym mniej więcej czasie Bogowie zdecydowali, że rzeczywistość jest ważniejsza niż kreacja. Nie wypowiedając się na temat wyroków boskich, które są niezbadane, trzeba przyznać, że czas rzeczywistości nad wyraz sprzyjał ideom filmowego odzwierciedlenia rzeczywistości. Obok rozwoju technologii, pozwalającego na coraz dokładniejsze rejestrowanie coraz liczniejszych aspektów świata, oprócz nabrzmiewającego niezadowolenia z istniejącego porządku społecznego, który znajdował swoje symboliczne przedłużenie w istniejącym zestawie konwencji „realistycznego” obrazowania, na horyzoncie pojawiły się koncepcje, które dowodziły, że odzwierciedlanie rzeczywistości jest najwyższą cnotą i jedynym prawdziwym przeznaczeniem kina. Mowa o teoriach filmowych Andre Bazina i Siegfrieda Kracauera. Choć każda powstawała w innym świecie i była reakcją na inne sytuacje, to właśnie na pierwszą część lat sześćdziesiątych

⁹ Ibidem, s. 160, 161.

przypada okres ich największego wpływu na amerykańską kulturę filmową. Obie też znakomicie zrymowały się z nastrojami i potrzebami chwili.

Awangardowe formy rejestracji rzeczywistości

Wydaje się, że można sporządzić inwentarz właściwości, które charakteryzowały rozmaite dokonania amerykańskiego kina niezależnego lat sześćdziesiątych i które uznawano – lub uznać można – za wyraz szczególnie bliskiego związku tej formacji z rzeczywistością. Nie przesądzam w tym miejscu, kiedy „realizm” danej właściwości ma charakter konwencjonalny, tj. wynika stąd, że dana właściwość sytuuje się na antypodach hollywoodzkiego widowiska fabularnego „głównego nurtu” (skądinąd była to okoliczność bardzo silnie spajająca różne nurty kina niezależnego), a kiedy wynika on z pewnej szczególnej więzi między przedstawieniem a rzeczywistością, odwzorowaniem a pierwowzorem.

1. Kompozycja otwarta

Te z produkcji niezależnych, które miały charakter fabularny (jak na przykład filmy Johna Cassavetes), preferowały luźną, swobodną konstrukcję, ze słabo zaznaczonym celem, ku któremu miałyby zmierzać fabuła, z rozrośniętymi epizodami, których wartość samoistna – na przykład obserwacji interakcji między protagonistami – przeważała nad funkcjonalnością w ramach struktury, z otwartymi, niezakończonymi wątkami. Za tego typu strukturą opowiadał się zdecydowanie Kracauer, który twierdził, że odpowiada ona „preferencjom medium”, czyli strukturze samej rzeczywistości. Rzeczywistość jest, utrzymywał niemiecki teoretyk, nieskończona, nieograniczona, wieloznaczna, więc struktura fabularna o podobnych cechach lepiej oddaje rzeczywistość niż kompozycja zamknięta, o precyzyjnie zaplanowanej trajektorii przyczyn i skutków. Był to zresztą ogólnie okres wielkiej popularności kompozycji otwartej w różnych dziedzinach sztuki¹⁰.

2. Improwizacja

Improwizacja dobrze mieściła się w klimacie epoki, choćby przez swoje skojarzenia z bebopem, formą jazzu, będącą muzyczną manifestacją nastrojów pokolenia beatników. Improwizacja oznaczała wolność i swobodę. Mieściła się też dobrze w tendencjach nowego kina, ponieważ osłabiała wagę scenariusza i konstrukcji literackiej. Jako że „literackość” kojarzyła się wówczas z odgórnym narzucaniem znaczeń, z przewagą koncepcji i struktury nad strumieniem życia, znajdowała się na antypodach pożądanym rozwiązań estetycznych. Dodatkowo improwizacja kojarzyła się z prawdą gry aktorskiej, wyzwolonej z gorsetu ograniczeń technicznych czy scenariuszowych. Przejawem zainteresowania ideą improwizacji w kinie może być przegląd pt. *The Cinema of Improvisation*, zorganizowany w Nowym Jorku pod koniec 1959 roku.

Za najbardziej konsekwentnego i najbardziej znanego rzecznika idei improwizacji w kinie uchodzi John Cassavetes, który, jak zauważył Mekas, „podniósł ją na wyższy poziom”. Dla tego reżysera

¹⁰ Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa 1973.

najważniejsza [...] była prawda emocji, dlatego kręcenie i oświetlanie podporządkowane były spontanicznym ruchom odtwarzających postacie aktorów¹¹.

Improwizując, aktor mógł wydobyć z własnego wnętrza pełnię doznań. Co więcej, improwizacja umożliwiała przedstawienie całej złożoności interakcji międzyludzkich, kiedy to bohaterowie, świadomie lub nie, kryją się za serią póż i masek. Cassavetesa bowiem – jak podkreśla inna komentatorka twórczości tego reżysera –

fascynowało nie tylko aktorstwo, ale również bardziej uniwersalny problem związany z odgrywaniem ról przez bohaterów, kiedy zdradzają, sprzeniewierzają się własnej tożsamości, «grają», zamiast być sobą. [...] Cassavetowskie postaci prawdopodobnie nie zdają sobie sprawy z tego, co robią. W filmach tego artysty ciało jest przechowalnią prawdy, do której umysł nie ma dostępu. Ciało «mówi» prawdę, nawet jeśli osoba chce kłamać¹².

To zaś oznaczałoby, że improwizacja była sposobem ujawniania tego, co „za kulisami”, *behind the scene*, by użyć jednego z hasel, którymi zwykle się określać filmy kina bezpośredniego. Epoka lat sześćdziesiątych owładnięta była obsesją przeciwstawiania pozorów, cechujących życie „oficjalne”, prawdzie, kryjącej się za zasłoną codzienności. Nie powinno się przy tym utożsamiać improwizacji z przypadkowością ani z brakiem przygotowań. Przeciwnie. Cassavetes znany był z tego, że przed przystąpieniem do zdjęć prowadził długie, trwające wiele tygodni próby z aktorami. Improwizacja nie służyła więc prostemu zapisowi tego, co jest, lecz była sposobem na dotarcie do sedna rzeczy. Tak też traktował ją Jonas Mekas:

Nieprzypadkowo Adam Mickiewicz nazwał sławny monolog Konrada Walenroda (sic!) improwizacją. Improwizacja jest najwyższą formą koncentracji, świadomości, intuicyjnej wiedzy; kiedy wyobraźnia zaczyna odrzucać przygotowane zawczasu, wydumane struktury mentalne, improwizacja trafia wprost w sedno rzeczy (depths of the matter)¹³.

3. Wyjście w plener, naturalne wnętrza, ulice, ludzie

Ta cecha obejmuje właściwie wszystkie odmiany kina niezależnego, po części wynikając z postawy estetycznej, a po części z konieczności. Kino niezależne, niskobudżetowe, siłą rzeczy nie miało środków na hale studyjne czy zawodowych aktorów. Zarazem jednak zdjęcia w warunkach naturalnych, umiejętne wykorzystanie aktorów niezawodowych bądź ludzi osadzonych w ich naturalnym środowisku wpłynęło na niepowtarzalny styl niektórych produkcji, przydanie im kolorytu wpływającego z *genius loci*. Filmy niezależne były też formą prezentacji (i autoprezentacji) ludzi bądź to wykluczonych z oficjalnego dyskursu, bądź kontestujących go. To właśnie w nich pojawiło się środowisko beatników (*Pull My Daisy*), narko-

¹¹ E. Durys, *Improwizacja w „Cieniach” Johna Cassavetesa*. „Studia Filmoznawcze” 2002, nr 23, s. 51.

¹² U. Tes, *Kino Johna Cassavetesa*. Kraków 2003, s. 20, 23.

¹³ J. Mekas, *Notes on the new American...*, s. 15.

manów (*The Connection*), zagrożonej przestępczością biedoty z Harlemu (*The Cool World*), odmieńców seksualnych wszelkiej maści (filmy Warhola), pracowników przemysłu pornograficznego (*Hold Me While I Am Naked*), radykalnych działaczy społecznych i politycznych (filmy grupy „Newsreel”). Podobnie jak w wypadku kanadyjskiego epizodu kina bezpośredniego, także tutaj prezentacja stała się zarazem formą identyfikacji i krystalizowania się tożsamości.

4. Wyzwolenie kamery

Kamera została wyzwolona z funkcji narracyjnych i podległości imperatywowi estetycznemu, ceniącemu płynność i harmonię. W sensie technicznym zaś została po prostu zdjęta ze statywu. W niektórych wariantach, jak u Brakhage’a, była przedłużeniem systemu nerwowego operatora; w innych, jak u Michaela Snowa (*Back and Forth*), wykazywała ostentacyjny brak zainteresowania wydarzeniami; w jeszcze innych, jak właśnie w kinie bezpośrednim, niezborne ruchy kamery były sygnałem autentyzmu i spontaniczności filmowania. Uwolniona kamera była też doskonałą alegorią wolności filmowca, który wyzwolił się z ograniczeń narzucanych mu przez scenariusz, producenta i system.

Mam powyżej uszu – pisał Mekas – strażników Sztuki Filmowej, oskarżających nowych filmowców o drgania kamery i kiepski warsztat. [...] Kiedy przyglądamy się współczesnej poezji filmowej, okazuje się, że nawet błędy, nieostre zdjęcia, niepewne i chybliwe ruchy, prześwietlone i niedoświetlone fragmenty taśmy, stały się elementami języka nowego kina, będąc częścią psychologicznej i wizualnej rzeczywistości współczesnego człowieka¹⁴.

5. Personalizacja, skrajna subiektywność

Następną właściwością niektórych odłamów amerykańskiego kina niezależnego lat sześćdziesiątych była skrajna personalizacja, przejawiająca się czynieniem materiału na film z własnej prywatności, z życia swojego i swojej rodziny. Prekursorem, ale i najbardziej radykalnym przedstawicielem tej tendencji był oczywiście Stanley Brakhage, który realizował swoiste „home movies” w miejscu swojego zamieszkania, filmując siebie, swoją rodzinę i znajomych, wnikający w najbardziej intymne rejony swojego życia rodzinnego, łącznie z życiem seksualnym czy narodzinami córki, łączący w jedno fizjologię, naturę, relacje społeczne, kosmos i metafizykę. Były to głównie filmy nieme, na taśmie osiem milimetrów, odwracalnej, a więc z zasady mające tylko jeden egzemplarz, podkreślając w ten sposób ulotność, jednorazowość, niepowtarzalność aktu twórczego, a także chwil uchwyconych na taśmie. Kamera, będąca swoistym przedłużeniem układu nerwowego autora, wykonywała niepowtarzalne, szarpane, gwałtowne ruchy.

Kiedy Brakhage realizował swoje filmy, uchodził za koryfeusza skrajnej awangardy, przedstawiciela kina poetyckiego, ekspresyjnego. Mało kto rozpatrywał jego twórczość w kontekście mimetyzmu. Nawet Mekas, dla którego stosunek do rzeczywistości był przy rozpatrywaniu nowego kina amerykańskiego podstawowym układem od-

¹⁴ Ibidem, s. 15.

niesienia, w obszernym fragmencie o Brakhage'u stwierdza jedynie, że jego pierwszy film „oddziałał na dokumentalizm”, ale nie wskazuje na żadne bliskie związki twórczości „samotnika z Colorado” z rzeczywistością. Wydaje się, że istniały dwa tego powody. Po pierwsze, ówczesne kino nie było nawykłe do tak radykalnego eksplorowania własnej prywatności. Przed Brakhage'em nikt tego nie robił, w żadnym rodzaju filmowym, a już zwłaszcza w dokumentalimie, który programowo unieobecniał realizatora. Po drugie, odniesieniom do rzeczywistości przeszkadzała forma filmów Brakhage'a, skrajnie trudna, pozbawiona czytelnych punktów orientacyjnych, pełna niejasności, radykalnie odmienna od wszystkiego, co do tej pory kojarzyło się z jakimkolwiek pojmowanym realizmem, nie mówiąc już o dokumentalimie.

Historia jednak wykonała niespodziewany zwrot. Twórcy filmowi zaczęli bowiem – kto wie, może z inspiracji Brakhage'a – odważniej sięgać do swojego życia. Jonas Mekas realizuje *Lost, Lost, Lost* (w którym wykorzysta taśmy nakręcone w latach 1949-1969, będące rodzajem filmowego brulionu i pamiętnika), opowiadając w nim o własnym życiu, a od początku lat siedemdziesiątych nie kto inny, jak Ed Pincus, czołowy przedstawiciel kina bezpośredniego, przez pięć lat dokumentuje życie swoje i swojej rodziny, czego efektem będą *Dzienniki*, zmontowane ostatecznie w roku 1978. Następnie fala dokumentu osobistego (bo taką nazwę zyskuje nowo narodzony gatunek dokumentalimie) rozlewa się szeroko. Dodatkowo przestaje drażnić i odstręczać niepełna forma – wszak odpowiada ona naturze strumienia świadomości, w której najbardziej zaskakujące skojarzenia są dopuszczalne. W dniu dzisiejszym dokument osobisty jest może najpopularniejszym gatunkiem dokumentalimie niezależnego, a festiwale kina dokumentalnego na całym świecie pełne są filmów, których auto-ry eksplorują historię oraz tajemnice swojego życia osobistego i rodzinnego.

6. Dokumentalizm progresywny

Serią swoich filmów „ultradokumentalnych”, takich jak *Sleep, Kiss, Empire State Building, Eat czy Drink*, Andy Warhol zapoczątkował takie podejście, które w odniesieniu do kina fabularnego niebawem zyska nazwę „progresywnego”. Istotą gatunku progresywnego w kinie fabularnym jest „ujawnienie schematu – często osią- gane dzięki wyolbrzymieniu charakterystycznych dla klasycznego kina rozwią- zań”¹⁵. Metoda progresywna polega więc na takim wyostrzeniu cech danego gatun- ku, że tracą one przezroczystość, przestają pełnić funkcję neutralnej formy pokazy- wanych wydarzeń, a stają się niejako głównym tematem i ośrodkiem zainteresowa- nia filmu. Wymienione filmy Warhola można uznać za progresywną wersję kina bezpośredniego, w której akt obserwacji – przedmiot kultu tego kina, nieprzypad- kowo uważanego za formę dokumentalimie obserwacyjnego – zyskuje przytłacza- jącą przewagę nad przedmiotem obserwacji. Najbardziej znanym, a poniekąd sztand- arowym „dziełem” tego nurtu jest film *Sleep*¹⁶, ukazujący przez ponad sześć go-

¹⁵ A. Pitrus, *Progresywne gatunki filmowe*. W: *Kino gatunków, wczoraj i dziś*, red. K. Loska. Kra- ków 1998, s. 164-165.

¹⁶ W rzeczywistości sprawa tego filmu jest nieco bardziej złożona, nie jest on bowiem jedynie efektem czystej obserwacji, lecz również pewnych zabiegów twórczych, jeśli tak można okre- ślić fakt, iż film w istocie jest tzw. pętłą, tj. kilkakrotnie powtarza ten sam fragment, i dochodzi w nim do deformacji czasu, gdyż występują w nim stop-klatki, zdjęcia zaś kręcono w tempie 24 klatek na sekundę, a odtwarzano w tempie 16 klatek na sekundę.

dzin śpiącego człowieka. Przedmiot obserwacji szybko przestaje być ważny, bo w końcu ile czasu można patrzeć na śpiącego człowieka, a ważne staje się tylko to, że ten człowiek jest obserwowany. Spełniony też zostaje w sposób absolutny postulat kina bezpośredniego, aby nie ingerować kamerą w czynności osób filmowanych. Osoba filmowana śpi, nie zwraca więc najmniejszej uwagi na ekipę filmową. Ideal estetyczny wielu dokumentalistów, polegający na tym, że osoby filmowane mają zachowywać się tak samo, jakby się zachowywały, gdyby nie było przy nich kamery, zostaje, jak możemy przypuszczać, w pełni zrealizowany. Poprzez wyostrenie głównej cechy dekonstruowanego gatunku ujawniona zostaje jego największa słabość – niebezpieczeństwo nudy i miałkości intelektualnej, które pojawiają się tam, gdzie brakuje wyrazistego stosunku autora do rzeczywistości. Trafnie komentuje tę sytuację David James, gdy pisze: „Jeśli kino alternatywne było napędzane obsesją autentyczności, to w nie mniejszym stopniu kierowała nim perspektywa skierowanej wstecz [rear-view window] ironii”¹⁷.

7. Ukazywanie materialności

Nurt kina nazwanego (niezbyt szczęśliwie) strukturalnym dążył nade wszystko do ujawnienia materialnego i technologicznego wymiaru kina, a więc tego wymiaru, który choć zawsze obecny i nieodzowny do skomponowania jakiegokolwiek filmowej wypowiedzi, w filmach „głównego nurtu” jest przed oczami widza skrzętnie ukrywany. Chodzi więc o taśmę filmową, światło, filtry, obiektywy oraz rozmaite elementy języka filmowego (np. plany, ruchy kamery); filmy nurtu strukturalnego są tak robione, aby te właśnie materialowe, technologiczne elementy kina unaocznic. Dobrze wyobrazenie o naturze poszukiwań tej formacji daje następujący opis, pióra Davida Jamesa:

filmy migoczące, w tym zwłaszcza *The Flicker* Tony’ego Conrada (1966), ukazują optyczne efekty szybko zmieniających się, monochromatycznych kadrów. *Wavelength* (1967), *Back-Forth* (1969) i *La Region Centrale* (1971) Michaela Snowa poświęcone są efektom stosowania zooma, panoramowania oraz obrotów kamery o 360 stopni. Filmy Barry’ego Gersona dotyczą napięcia między przestrzenią czytelną a abstrakcyjną, zwracając tym samym uwagę na zależność przedstawienia od ostrości, kadrowania, kąta patrzenia kamery itd. *Barn Rashes* Larry’ego Gottheima (1971) ukazuje ten sam przedmiot filmowany w różnym oświetleniu i na różnych taśmach, poświęcony jest reprodukcji filmowej; tematem filmu pt. *Print Generation* J.J. Murphy’ego (1973-1974) jest mechaniczna reprodukcja obrazu fotograficznego; *Describing a Cone Line* Anthony’ego McCalla (1973) i następne filmy tego twórcy przedstawiające w sposób trójwymiarowy strumień światła z projektora wskazują na rzeźbiarskie właściwości projekcji filmowej; *History* Erniego Gehra ukazuje ziarno na taśmie oświetlone przez światło przeświecające przez zębatkę kopiarki. [...] Film strukturalny rozwija się na planie napięć wewnętrznych, takich jak: forma przeciw treści; część przeciw całości; obecność przeciw dyskursowi; tworzywo przeciw reprezentacji; obiekt-tekst przeciw meta-tekstowi; ruch przeciw statyce; czerń i biel przeciw kolorowi; dźwięk przeciw ciszy; linia kadru przeciw niewyskalowanemu celuloidowi; itp.¹⁸.

¹⁷ D.E. James, *Allegories of Cinema...*, s. 28.

¹⁸ Ibidem, s. 242-244.

Wielu twórców tej formacji wywodziło się ze środowiska sztuk plastycznych, do dzisiaj zresztą galeria plastyczna wydaje się lepszym miejscem do wyświetlania takich filmów niż sala kinowa. Jednak w szczególnym klimacie lat sześćdziesiątych także kino strukturalne miało do odegrania swoją rolę w walce o prawdę i autentyzm. Wpisywało się bowiem w ciąg demaskacji, ujawniając wymiary przekazu audiowizualnego, których ślady obecności przemysł medialny wytłumiał.

8. Dokument walczący

Ważną grupę filmów kina niezależnego z lat sześćdziesiątych stanowią „dokumenty walczące” albo „dokumenty protestu”. Jest to jedyna grupa filmów, w której kwestie formalne zazwyczaj schodzą na drugi plan, a najważniejsze staje się zaangażowanie realizatorów po „słusznej” stronie. „Zazwyczaj”, bo bywa, że radykalizm formy idzie w parze z radykalizmem treści. O dokumentach protestu pisał już Mekas w cytowanym po wielokroć artykule. Wymienia też w nim kilka z nich: *Cry of Jazz* Edwarda Blanda (1958), poświęcony kwestii dyskryminacji ludności murzyńskiej, czy antywojenne *Language of Faces* (1961) Johna Korty’ego albo *Polaris Action* (1962), zmontowany przez Hilary Harris. Najślawniejsze jednak filmy walczące pochodzą z drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Należą do nich liczne filmy dokumentujące częste w owym czasie marsze protestu, w tym na przykład *On the Bus* Haskeła Wexlera (1963), *We Shall March Again* Lenny Liptona (1965), *Be-In* Civila Abrama (1967), *Peace March* Anthony’ego Reveaux (1967) czy *March on the Pentagon* Davida Ringo (1968). Należą też do nich filmy obrazujące z sympatią radykalizowanie się ruchu walki o prawa dla ludności murzyńskiej (co ciekawe, zazwyczaj realizowane przez białych), spośród których najważniejsze to *Nothing but a Man*, *The Murder of Fred Hampton*, *Black Panther: A Report* Agnes Vardy czy *One plus One* Godarda. Spośród filmów poświęconych strajkom i akcjom studenckim najgłośniejsze to *Columbia Revolt* i *San Francisco State: On Strike* zrealizowane przez najbardziej znaną grupę tworzącą filmy protestu, tj. grupę „kroniki filmowej” („Newsreel”). Protest przeciw wojnie wietnamskiej wyrażały takie filmy, jak *Winter Soldier*, *Army*, czy rozliczne „kroniki filmowe” poświęcone akcjom protestu przeciw poborowi do wojska (spośród pierwszych 12 filmów aż 11 dotyczyło wojny, a zwłaszcza oporu wobec poboru do wojska)¹⁹. Wszystkie te filmy programowo odrzucają bezstronność i obiektywizm, mają być bowiem narzędziem walki, a nie deliberowaniem na temat słuszności albo beznamiętnym pokazywaniem wydarzeń w nadziei, że widz sam wyrobi sobie zdanie na dany temat. Nieprzypadkowo logo grupy „Newsreel” z Nowego Jorku czy innych miast wzorowane było na strzelającym karabinie maszynowym. Film protestu miał być narzędziem walki o słuszną sprawę²⁰.

¹⁹ Ibidem, s. 214.

²⁰ Zob. też B. Nichols, *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*. New York 1980.

9. Refleksywność

Refleksywność (zwana też samo-zwrotnością albo samo-świadomością) przekazu filmowego polega na tym, że otwarcie deklaruje on bycie filmem właśnie, a nie przezroczystym obrazem rzeczywistości. Zdaniem Davida Jamesa refleksywność jest „pandemicznym tropem”²¹ amerykańskiego kina niezależnego z lat sześćdziesiątych, na dobrą sprawę wszystkie filmy z tego obszaru są w taki lub inny sposób refleksywne, a wynika to z ich nastawienia anty-hollywoodzkiego. Skoro podstawową cechą widowiska fabularnego „głównego nurtu” była przezroczystość formalna, służąca temu, aby widz czuł się postawiony w obecności samych zdarzeń, a nie w obecności tekstu, który ktoś w jakimś celu wyprodukował, to kino niezależne musiało podkreślać swoją tekstualność. Działo się to na kilka rozmaitych sposobów: przez ukazanie procesu realizacji filmu, a zwłaszcza obecności ekipy na planie, przez radykalną odmienność formalną (zwracającą uwagę na formę), przez zakłócanie płynności i ciągłości, przez zwracanie uwagi na pracę kamery, przez podkreślanie wymiarów „materiałowych” filmu (kino strukturalne), przez „progresywne” podkreślanie właściwości gatunkowych.

Kino niezależne a kino bezpośrednie

Jak układały się relacje między kinem bezpośrednim a niezależnym? Początkowo, można rzec, bardzo dobrze. W 1961 roku redakcja „Film Culture” przyznała filmowi *Primary* Nagrodę Kina Niezależnego, a w jej uzasadnieniu napisano: „Panuje poczucie, że kino dopiero się zaczyna”²². We wstępie redakcyjnym tego samego numeru pisma, w którym oznajmiono o przyznaniu tej nagrody, czytamy:

Specjalną uwagę trzeba zwrócić na znaczenie pracy zespołu Leacocka-Pennbakera-Mayslesa-Drewa, eksperymenty z przenośnym zestawem wizualno-dźwiękowym, transfokatorami oraz nowymi metodami relacjonowania, które przyczynią się znacznie do rozwoju niskobudżetowej produkcji na Wschodnim Wybrzeżu²³.

Rok później, w *Uwagach o nowym kinie amerykańskim*, Mekas poświęcił dokonaniom Leacocka osobny fragment, zatytułowany: *Ricky Leacock. Nowe granice dokumentalizmu. Rewolucja kamery*²⁴. W artykule tym stwierdza między innymi, że „bracia Maysles, Pennebaker i Leacock pokazali nowe, ogromne możliwości kamery

²¹ D.E. James, *Allegories of Cinema...*, s. 283.

²² *Third Independent Film Award*. „Film Culture” 1961, nr 22-23, s. 11.

²³ *Editorial*. „Film Culture” 1961, nr 22-23, s. 1.

²⁴ J. Mekas, *Ricky Leacock. New Documentary Frontiers. Revolution of the Camera*. W: idem, *Notes on the new American...*, s. 8; tytuł ten jest symptomatyczny m.in. dlatego, że synonimem ruchu staje się Leacock (jeden z sześciu autorów *Primary*), a w tytule pojawiają się zwroty, którymi sami filmowcy kina bezpośredniego opatrują swoją pracę (np. *New Frontier*, nawiązujący do filmu *Adventures on the New Frontier*).

w zakresie rejestrowania życia, jego poezji i prozy”. Omawia w nim samą metodę, zresztą nie całkiem precyzyjnie, stwierdzając między innymi, że ekipa filmowa zostaje zredukowana do jednej osoby (w rzeczywistości do co najmniej dwóch) i ta jedna osoba może

ić wszędzie, obserwować scenę dyskretnie, rejestrować dramat i piękno tego, co widzi, wszystko w doskonałym synchronie i kolorze

(w rzeczywistości kolor pojawia się jedynie we fragmentach dwóch filmów kina bezpośredniego). Wskazuje też wielki wpływ Leacocka na nowe prądy w sztuce filmowej w kraju („w dzisiejszej Ameryce roi się od młodych filmowców, pracujących przy niskobudżetowych produkcjach”), a jeszcze bardziej – za granicą.

Nic dziwnego – pisze Mekas – że reżyserzy francuskiej Nowej Fali, bardziej świadomi roli autora niż Hollywood, jako pierwsi dokonali inwazji na pracownię Leacocka przy 43 ulicy, aby zapoznać się z nowymi technikami. Pracownia Leacocka stała się czymś w rodzaju skrzyżowania w świecie nowego kina²⁵.

Trzeba przyznać, że tego typu zwroty przemawiają do wyobraźni. Nic dziwnego, że kino bezpośrednie zostało zaliczone do formacji awangardowych. Jednak ten romans z awangardą nie trwał długo. Bardzo szybko ich drogi rozeszły się. Obecnie żaden chyba historyk nie łączy kina bezpośredniego z awangardą. Nie robi tego Alan Sitney, którego kilkakrotnie uzupełniana książka jest do dzisiaj wyrocznią w sprawach awangardy amerykańskiej lat sześćdziesiątych. Kino bezpośrednie znika też z późniejszych tekstów Jonasa Mekasa, poświęconych kinu niezależnemu. W obszernej panoramie kina awangardowego, jaką jest książka *Allegories of Cinema* Davida Jamesa, kinu bezpośredniemu poświęcono zaledwie kilka zdań, porozrzucanych po różnych miejscach bardzo obszernej pracy; są to przy tym zazwyczaj opinie niezbyt przychylnie, kino bezpośrednie pełni rolę negatywnego punktu odniesienia dla innych dokonań. Symbolicznego wymiaru nabiera w tym kontekście scena znajdująca się pod koniec filmu *Lost, Lost, Lost* Jonasa Mekasa. Oto Mekas wraz z przyjacielem przybywają na retrospektywę kina bezpośredniego w Battleboro, przywożąc ze sobą dwa filmy awangardowe. Obydwa zostają odrzucone, a przyjaciele, miast na retrospektywie, lądują na plaży.

Dlaczego tak się stało? Nie bez znaczenia była kwestia, by tak rzec, umocowania instytucjonalnego. Różne ruchy kina niezależnego wiele dzieliło, ale jedno łączyło: zdecydowana niechęć do establishmentu. Środowiska kultury niezależnej, kultury alternatywnej odrzucały, przynajmniej w deklaracjach²⁶, konglomerat finansowo-produkcyjno-dystrybucyjno-estetyczny, za jaki uważały kino głównego nurtu. Na cenzurowanym były też środki masowego przekazu, w tym zwłaszcza telewizja, postrzegana jako reprezentant korporacyjnej struktury państwa (instruktywny jest pod tym względem film *Medium Cool* Haskella Wexlera). Tymczasem formacja kina

²⁵ Wszystkie cytaty: ibidem, s. 8-9.

²⁶ W praktyce bowiem protest przeciw Hollywoodowi istniał równoległe do dialogu z nim, polegającym na wykorzystywaniu motywów i fragmentów kina hollywoodzkiego, na przepływach personalnych, a także podobieństwie, a nawet wspólnocie niektórych przedsięwzięć produkcyjnych i dystrybucyjnych.

bezpośredniego nie żywiła tej niechęci. Przeciwnie. W Drew Associates zabiegano o umieszczenie swoich produkcji w programach wielkich sieci; praktykę tę kontynuowali twórcy, którzy wyszli z grupy Drewa. Dodatkowo korzystali oni również z możliwości pokazania swoich filmów w kinach, wchodząc tym samym w obieg dystrybucji komercyjnej²⁷.

Nastawienie na dystrybucję w telewizji komercyjnej, a okazjonalnie również w kinach, ograniczyło paletę tematów i środków językowych do tych, które te instytucje mogły zaakceptować. Spośród wyliczonych powyżej dziewięciu możliwych właściwości kina niezależnego kino bezpośrednie w największym stopniu realizowało czwartą – wyzwolenie kamery. Zwracał na to zresztą uwagę Mekas, pisząc:

Co najbardziej zachwyca w filmach Leacocka-Mayslesa-Drasina-Burtonów, to całkowita wolność ruchu. Można powiedzieć, że dopiero teraz kamera stała się świadoma własnych kroków. Do tej pory poruszała się niczym robot, po zaplanowanych szlakach, wzdłuż narysowanych linii. Teraz zaś zaczyna poruszać się wolno, sama z siebie, powolna własnym pragnieniom i kaprysom²⁸.

Tyle tylko, że ruchy kamery w kinie bezpośrednim nie były całkiem dowolne, ale podporządkowane filmowanym wydarzeniom. W tym sensie kamerze kina bezpośredniego daleko jednak było do wolności, jaką cieszyła się kamera Brakhage'a czy Snowa. Reporterskie, trzęsące się zdjęcia „z ręki”, które stały się znakiem rozpoznawczym kina bezpośredniego (i z którymi zresztą sami filmowcy kina bezpośredniego walczyli), bardzo szybko się skonwencjonalizowały, stały formą filmowania powszechnie stosowaną w telewizji, a także w kinie, i zatraciły wszelkie awangardowe konotacje. Nie trzeba dodawać, że awangardowych konotacji nie miało również synchroniczne filmowanie obrazu z dźwiękiem. Trudno także za awangardowy uznać fakt, że filmowcy kina bezpośredniego filmowali „normalnych” ludzi w warunkach naturalnych. Właściwość ta, będąca wartą odnotowania osobliwością w filmach fikcyjnych, jest *raison d'être* kina dokumentalnego i nie wymaga specjalnego podkreślenia. Chyba jeszcze ważniejsza jest jednak inna okoliczność. Jeżeli filmy niezależne portretowały środowiska znajdujące się poza sferą oficjalnego dyskursu, wykluczone lub samo-się-wykluczające, to filmy bezpośrednie przeciwnie – portretowały przede wszystkim środowisko establishmentu: polityków, prawników, wziętych artystów i sportowców. O ile bohaterowie kina niezależnego przede wszystkim zajmowali się kontestowaniem „mieszkańskiej” etyki i moralności, a także zasad rządzących życiem społecznym (np. zasady efektywności i rywalizacji), to filmy kina bezpośredniego ukazywały ludzi, którzy się tą etyką i tymi zasadami na co dzień kierują.

Kwestie kompozycji otwartej stosunkowo trudno jest rozpatrywać w odniesieniu do kina dokumentalnego, ponieważ nie miało ono nigdy tak wyrazistego wzorca kompozycji zamkniętej, któremu mogłoby się przeciwstawić, jak kino fabularne.

²⁷ Don Alan Pennebaker z przejęciem opowiada, jak wielkim przeżyciem było dla niego ujście informacji o *Don't Look Back* w witrynach kin. Rozmowa z autorem, kwiecień 1999 r. – nagranie z prywatnych zbiorów.

²⁸ J. Mekas, *Notes on the new American...*, s. 10.

Byłoby wygodnie powiedzieć, że takim wzorcem był opatrzony komentarzem dokument perswazyjny, ale przecież do roku 1960 zrealizowano na całym świecie wiele filmów dokumentalnych, które owego wzorca nie powielały. W sytuacji braku jednolitego wzorca formalnego, w kinie dokumentalnym istniała większa swoboda w zakresie schematów kompozycyjnych, co zarazem oznacza, że trudno jest jednoznacznie określić punkt, od którego dana struktura filmu dokumentalnego mogłaby zyskiwać miano otwartej. Jakąkolwiek miarą by jednak to mierzyć, wszystkie filmy Drew Associates niewątpliwie były „zamknięte”. Zbudowane były bowiem na planie fabuły, w większości wypadków miały swoich bohaterów oraz wyraziście wyznaczony cel. Do tego znaczenia filmu były „domknięte” komentarzem, w związku z czym wszystkie pytania, budujące dramaturgię utworu, pod koniec filmu zyskiwały jednoznaczną odpowiedź. W drugim okresie sytuacja nieco się zmienia, filmy bowiem przestają być oparte na schemacie konfliktu, nie mają zazwyczaj indywidualnego bohatera, nikt nie też komentarz. Niektóre filmy zostają w sposób zastanawiający niedopowiedziane, nie ma w nich jednoznacznego kierunku myślowego, a poszczególne epizody zyskują przewagę nad strukturą całości. Myślę tu zwłaszcza o niektórych filmach braci Maysles (przede wszystkim *Showman*, *What's Happening! The Beatles in the USA* oraz *Salesman*), a także o *Don't Look Back*. Jednak nawet i tutaj wrażenie odmienności estetycznej nie jest tak silne, jak na przykład w *Cieniach Cassavetes*, może właśnie z powodu braku tego wyrazistego wzorca, któremu można by się przeciwstawić.

Na podobny kłopot natknemy się, odnosząc do kina bezpośredniego cechę improwizacji. Nowatorstwo improwizacji widoczne jest tam, gdzie normą działania jest dokładny, szczegółowo napisany scenariusz, określający każde słowo i każdy ruch aktora. W filmie dokumentalnym, nawet najdokładniej zaplanowanym, o takim scenariuszu nie może być mowy. Podobnie nie może być mowy o precyzyjnym zaplanowaniu działań ekipy filmującej. Pewien margines spontaniczności i niewiadomego wpisany jest w samą naturę filmu dokumentalnego. Oczywiście, bywają filmy mocniej i słabiej kontrolowane (by posłużyć się zwrotem Richarda Leacocka), jednak jest to różnica stopnia, a nie jakości. Dodatkowo filmowcy bezpośredni czuli szczególnie pociąg do filmowania rozmaitych rytuałów publicznych (wyborów, koncertów, konkursów, zawodów sportowych), a więc sytuacji konwencjonalizowanych, w których margines spontaniczności i rywalizacji jest z natury wąski. Nie może więc być mowy w kinie bezpośrednim o improwizacji takiej, jak w kinie fabularnym, a już zwłaszcza w wydaniu Cassavetes, gdzie była ona metodą mozolnego poszukiwania właściwego wyrazu.

Z innych właściwości jeszcze tylko refleksywność mieściła się w praktykach kina bezpośredniego. Jednak dziwnym obrotem spraw, nigdy nie była ona uważana za cechę filmów bezpośrednich.

W świetle tego wszystkiego staje się jasne, dlaczego kino bezpośrednie, początkowo traktowane jak herold nowych czasów, awangarda awangardy, szybko zostało zdegradowane do roli niechętnie uznawanego powinowatego, a wreszcie – zupełnie wykluczone z rodziny. Początkowo działalność awangardowa żywiła się pragnieniem dostępu do rzeczywistości (niemożliwym – zdaniem jej wyznawców – w kinie tradycyjnym), a kino bezpośrednie wydawało się kolejnym krokiem na tej drodze.

Szybko jednak okazało się, że filmowcy bezpośredni nie poszli żadną z dróg, które stały się tak owocne dla awangardy, sama zaś działalność awangardowa przestała być postrzegana w kontekście mimetyzmu.

Zresztą, aby zrozumieć, dlaczego kino bezpośrednie bardzo szybko przestano zaliczać do awangardy, nie trzeba tak drobiazgowo roztrząsać poszczególnych właściwości jego i jej. Wystarczy obejrzeć filmy. Dzisiejszy, nieuprzedzony widz nie wątpi w awangardową naturę filmów Brakhage'a czy strukturalistów, ale tezę o awangardowości filmów kina bezpośredniego, wszystko jedno z którego okresu czy odłamu, musi przyjąć z niedowierzaniem. One po prostu nie wyglądają na awangardowe, nie mają tych cech, które się z awangardą kojarzą. To są zwyczajne filmy, po prostu, zwyczajne filmy dokumentalne, lepsze, gorsze, ale żadne awangardowe, rewolucyjne, eksperymentalne. Cała ta rewolucyjna retoryka, z takim zapalem i konsekwencją do dziś stosowana przez filmowców bezpośrednich, jest zdecydowanie na wyrost, po prostu nie przystaje do zjawiska, które ma opisywać.

Summary

Direct cinema is the most famous current of American documentary cinema. It spans the tempestuous period of the 60ties and coincides with rapid development of an American avant-garde. At beginning direct cinema itself was regarded as a form of avant-garde. One of its films, *Primary*, received a prestigious *Independent Film Award*, granted by legendary "Film Culture", a magazine dedicated to promote avant-garde cinema in America. Yet only a few years later direct cinema disappears from all avant-garde agendas. Also contemporary historians of avant-garde don't mention it. Therefore the question must be asked, whether the primary categorization was right or wrong, whether direct cinema films contain features which may enable one to include them to an American avant-garde of the Sixties. Most prominent of these features are: open structure, improvisation, shooting on location, extreme subjectivity, freedom of the camera, political involvement, reflexivity, progressivism, display of film fabric ("structural cinema"). Direct cinema meets these conditions only to a very limited degree.