

Direct cinema a dokument muzyczny

Wpływ kina bezpośredniego na powstanie i kształt
dokumentalistyki muzycznej

MATEUSZ KICKA

Dokument muzyczny to bez wątpienia jeden z najbardziej popularnych wariantów kina faktów¹. Ów nurt cieszy się niesłabnącym uznaniem – zarówno krytyki, jak i masowej publiczności – praktycznie od początku swojego istnienia, czyli niemal od przeszło 50 lat. Dokumentalistyka muzyczna nie tylko znajduje odbiorców w dość hermetycznym środowisku filmoznawców czy bywalców branżowych festiwalu, ale trafia również do tzw. zwykłego widza, czego potwierdzeniem jest obecność tego typu obrazów w kinach (począwszy od obiektów studyjnych, kończąc na ogromnych multipleksach) i telewizji. Zwłaszcza ostatnimi czasy można zaobserwować znaczny wzrost zainteresowania tym gatunkiem, ze szczególnym wskazaniem na wysokobudżetowe rejestracje koncertów, przyciągające przed ekrany prawdziwe tłumy. Z pewnością istotny wpływ na tę sytuację ma dynamiczny rozwój technologii kinowej; innowacje w zakresie ulepszania jakości obrazu i dźwięku umożliwiają widzom iluzoryczne współuczestnictwo w oglądanym spektaklu (prym wiodą na tym polu rozwiązania typu 3D, High Frame Rate czy Dolby Atmos²). Popularność tytułów określanych często terminem *rockumentaries*³ wynika zapewne również z pozycji, jaką w show-businessie zajmuje branża muzyczna. Po filmie jest to wszakże najlepiej i najprężniej rozwijająca się gałąź rynku rozrywkowego, a stan ten trwa nieprzerwanie od połowy lat 60., kiedy to – z niezwykle impetem – nastąpił rozkwit kultury młodzieżowej. Nie dziwi zatem, iż właśnie tytuły poświęcone twórczości czy też życiu gwiazd estrady wciąż cieszą się stosunkowo dużym zainteresowaniem, zwłaszcza wśród młodszych odbiorców.

Można przypuszczać, że trend ten będzie się utrzymywał. Świadczą o tym ostatnie sukcesy komercyjne (w niektórych przypadkach również artystyczne) takich filmów, jak *Sugar Man* (reż. M. Bendjelloul, 2012), *Miłość* (reż. F. Dzierżawski, 2012), *Beware of Mr. Baker* (reż. J. Bulger, 2012) czy duże powodzenie produkcji koncertowych w rodzaju *Heimys* (reż. D. DeBlois, 2007), *U2 3D* (reż. C. Owens, M. Pellington, 2007) *Led Zeppelin: Celebration Day* (reż. D. Carruthers, 2012) oraz *Björk: Biophilia Live* (reż. Nick Fenton, Peter Strickland, 2014)⁴. Widać więc doskonale, że zapotrzebowanie na dokumentalistykę muzyczną jest znaczne (zdają sobie z tego sprawę twórcy filmowi oraz przedstawiciele branży muzycznej, z artystami na czele). Zatem jak to możliwe, że tak chłonny i niezwykle atrakcyjny – z komercyjnego punktu widzenia – gatunek narodził się dopiero w latach 60., co zważywszy na stosunkowo długą historię kina dźwiękowego jest nadzwyczaj zastanawiające? Odpowiedź na to pytanie jest stosunkowo złożona i aby dokładnie

wyjaśnić ten fenomen, należałoby się cofnąć do przełomu lat 50. i 60., kiedy to w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie powstawał nowatorski nurt kina dokumentalnego nazwany później kinem bezpośrednim.

Kanadyjska i amerykańska rewolucja

Rewolucja, którą zapoczątkowali twórcy tacy jak Robert Drew⁵ czy Roman Kroitor⁶, była dla kina faktu mniej więcej tym, czym dla filmu fabularnego przełom dźwiękowy. Autorzy związani z *direct cinema* – bo w ten sposób ochrzczono nowo narodzony nurt – całkowicie odmienili oblicze tej sztuki. Wyraźnie odeszli od tzw. modelu Griersonowskiego, gdzie obraz pozostawał podporządkowany komentarzowi, a całość miała służyć edukacji i użyteczności publicznej⁷, koncentrując się na czystej obserwacji, możliwie jak najbardziej obiektywnej, na *byciu w miejscu zdarzeń*⁸. Myślą przewodnią formacji uczyniono koncepcję dokumentu przemawiającego do widza obrazem, nie zaś za pośrednictwem lektora. Od teraz wszelka inscenizacja była niedopuszczalna, dzieła miały opowiadać o prawdziwych ludziach uwikłanych w prawdziwe wydarzenia.

Omawiany przewrót byłby jednak niemożliwy, gdyby nie dynamiczny rozwój technologii filmowej, który nie tylko zbiegł się w czasie z nowatorską koncepcją dokumentalistyki, ale i w dużej mierze był jej oczywistą konsekwencją. Nie kto inny bowiem, a właśnie pierwsi twórcy *direct cinema* najmocniej wpłynęli na udoskonalenie ówczesnego sprzętu filmowego. Aby realizować postulat kina w pełni bezpośredniego, pozwalającego uchwycić wydarzenia „na gorąco” i przenoszącego widza w samo ich centrum, autorzy potrzebowali lżejszych i bardziej mobilnych kamer, należało zmniejszyć liczebność ekip realizatorskich, dążono również do opracowania urządzeń umożliwiających jednoczesne nagrywanie dźwięku i obrazu. Pionierzy ruchu postanowili wziąć sprawy we własne ręce i własnym nakładem sił uporać się z większością ograniczeń technicznych⁹ (sprawę ułatwiał fakt, że kilku spośród nich – zwłaszcza zebranych wokół Roberta Drewa – miało wykształcenie inżynierskie¹⁰). Na bazie istniejących już urządzeń skonstruowali lekką przenośną kamerę zsynchronizowaną z niewielkim magnetofonem, wyposażoną w zasilającą ją akumulator (zwiększający mobilność operatora) oraz powiększony magazynek na taśmę (co pozwalało na kręcenie dłuższych ujęć). Aparat miał także specjalną podpórkę na ramię, dzięki czemu możliwe były tzw. zdjęcia z ręki – niezwykle charakterystyczne dla nurtu kina bezpośredniego. Ponadto w trakcie realizacji materiału przy użyciu tak spreparowanego sprzętu korzystano z taśm o dużo większej czułości, a to z kolei pozwalało na rezygnację z uciążliwego i nieporęcznego sztucznego oświetlenia¹¹. Z początkiem 1960 r., gdy pomyślnie ukończono prace nad udoskonalaniem kamer, autorzy inicjujący nurt *direct cinema* mogli przystąpić do urzeczywistnienia swych rewolucyjnych koncepcji¹².

Początkowo idee zawarte w nieformalnym manifestie twórców kina bezpośredniego w niewielkim stopniu przekładały się na gotowe dzieła. Dopiero z czasem, kiedy filmowcy zaczęli w pełni wykorzystywać możliwości techniczne nowo opracowanego sprzętu i gdy uzyskali odpowiedni status oraz zaplecze finansowe pozwalające na odważne eksperymenty daleko wykraczające poza dotychczas przyjęte w dokumentalistyce normy, koncepcja kina bezpośredniego mogła zaistnieć w pełnej krasie.

Narodziny *direct cinema* przebiegały równocześnie z inną relewantną rewolucją, również mającą początki w Stanach Zjednoczonych. Przełom lat 50. i 60. to przecież także błyskawiczna ekspansja kultury młodzieżowej, z początku dość niewinnej, doprowadzającej w końcu do zaistnienia masowych ruchów kontestacyjnych i kontrkulturowych¹³. Nie pozostało to bez wpływu na kształt obrazów realizowanych w duchu kina bezpośredniego. Pomimo że pierwotnie dokumentaliści związani z nurtem w znacznej większości czynili bohaterami realizowanych przez siebie dzieł jednostki określane przez Mirosława Przyliipiaka jako typowi *alpha males* – (*biały, heteroseksualny, wykształcony, zajmujący wysoką pozycję społeczną*¹⁴), to jednak w późniejszym okresie (po 1964 r.) autorzy wyraźnie zaczęli zauważać potencjał filmowy tkwiący m.in. właśnie w kulturze młodzieżowej. Ze szczególnym zainteresowaniem twórców spotkał się zwłaszcza jeden z podstawowych filarów tego dynamicznie rozwijającego się fenomenu. Filar ten stanowiła muzyka popularna¹⁵, przeżywająca w tym czasie intensywny rozwój i mająca niepodważalne oddziaływanie na charakter oraz kształt młodzieżowego buntu.

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

Lata 60. – właściwy początek dokumentalistyki muzycznej, narodziny *rockumentary*

Powszechnie uznaje się, że dokumentalistyka muzyczna, przynajmniej taka, jaką znamy dzisiaj, zaczęła się na początku lat 60. Wcześniej takie produkcje właściwie nie powstawały. Wziąwszy pod uwagę problematykę podejmowaną przez reżyserów tworzących w poprzednich dekadach, bardzo łatwo zauważyć, że tematyka *stricte* muzyczna nie cieszyła się wśród nich szczególną estymą. Przyczyn tego stanu rzeczy było kilka, ale najważniejszą z nich stanowiły wspomniane już wcześniej bariery natury technologicznej. Dopiero przełom na tym polu sprawił, że jeden z atrakcyjniejszych wariantów kina faktów mógł wreszcie zaistnieć.

Jednym z pierwszych obrazów reprezentujących nowo powstałą formę sztuki dokumentalnej był kanadyjski film zatytułowany *Lonely Boy* (reż. Wolf Koenig, Roman Kroitor, 1962). W tym krótkim, bo zaledwie 26-minutowym dziele opowiadającym o Paulu Ance (młodym artyście estradowym przeżywającym właśnie szczyt kariery muzycznej), autorom udało się skondensować niemal wszystkie cechy, które w przyszłości na stałe miały wejść do kanonu gatunku. Kamera Koeniga i Kroitora towarzyszy wokaliście zarówno na scenie (w trakcie występów), jak i poza nią, nierzadko w sytuacjach dość intymnych. Niemal voyeurystyczny charakter produkcji jest widoczny zwłaszcza we fragmentach portretujących codzienne – pozaestradowe – życie muzyka. By się o tym przekonać, wystarczy

wspomnieć jedną ze scen, w której Anka spóźniony na własny występ wbiega do garderoby i w obecności kamery pośpiesznie przebiera się w garnitur sceniczny. Artysta zdaje sobie sprawę z obecności kamery, lecz ze względu na spóźnienie kontynuuje czynność, stojąc przed obiektywem w mocno niekompletnym stroju. Wyraźnie widać jego dyskomfort, jednak operator postanawia kręcić dalej, pozwalając tym samym widzowi na obserwację Anki w pełni autentycznego, pozbawionego scenicznej pozy (ponadto w sytuacji na co dzień niedostępnej dla osób z zewnątrz). Takie rozwiązania realizacyjne, będące urzeczywistnieniem założeń kina bezpośredniego, sprawiły, że publiczność za pośrednictwem filmu mogła poznać zarówno zaplecze artystyczne piosenkarza, jak i pewne aspekty jego życia osobistego. Dzięki możliwościom rejestracji rzeczywistości, prawdziwego „dziania się”, odbiorca był w stanie ujrzeć muzyka w innym – niż ma to miejsce zazwyczaj – świetle, w trakcie komponowania, w trasie czy wreszcie podczas odpoczynku. Szczególnie efektownie, na tle całości materiału, prezentują się sekwencje koncertowe, zarejestrowane być może jeszcze w dość niezgrabny sposób, ale ukazujące potencjał drzemący w zastosowanym sprzęcie oraz obranej konwencji. Autorzy przy użyciu skromnych środków – bez konieczności wykorzystania komentarza słownego – znakomicie ukazali wizerunek sceniczny piosenkarza (obnażając przy okazji metody, którymi ten posługiwał się w celu panowania nad tłumami swoich wielbicieli). Te rozwiązania estetyczne szybko zyskały dużą popularność wśród dokumentalistów sięgających po tematykę muzyczną, stając się jednym ze znaków rozpoznawczych gatunku.

Lonely Boy zapoczątkował całą serię tytułów opowiadających o życiu scenicznym i pozascenicznym gwiazdorów muzyki popularnej. Logicznym rozwinięciem koncepcji nakreślonych przez kanadyjski tandem twórców były w kolejnych latach takie dzieła, jak: *What's Happening! The Beatles in the U.S.A.* (reż. David Maysles, Albert Maysles, 1964), *Dont Look Back* (reż. D. A. Pennebaker, 1967), *Mingus: Charlie Mingus 1968* (reż. Thomas Reichman, 1968), *Elvis on Tour* (reż. Robert Abel, Pierre Adidge, 1972), *Cocksucker Blues* (reż. Robert Frank, 1972)¹⁶, *Eat the Document* (reż. Bob Dylan, 1972) czy *On the Road with Duke Ellington* (reż. Robert Drew, 1974).

Duże znaczenie dla dzisiejszego kina *rockumentary* miał w szczególności obraz *Dont Look Back* (tytuł celowo pisany bez apostrofu, aby – jak twierdził autor dzieła – maksymalnie uprościć język¹⁷) Pennebakera, który najmocniej wpłynął na utrwalenie i wzbogacenie języka dokumentu muzycznego, posłużwszy się metodami wypracowanymi przez nurt *direct cinema*. Znaczący wpływ na skalę oddziaływania tego tytułu miał bohater, którego obecność w konsekwencji przekuła się na spory sukces komercyjny produkcji i sprawiła, że cieszy się ona sporą popularnością do dziś. *Dont Look Back* to zapis angielskiej trasy koncertowej Boba Dylana wiosną 1965 r.¹⁸ Zgodnie z umową zawartą między Pennebakerem i Albertem Grossmanem (ówczesnym menedżerem amerykańskiego wokalisty) reżyser był zobowiązany do zrealizowania filmu dokumentującego przebieg koncertów, a także ukazującego pozakulisowe życie amerykańskiego artysty. Filmowcy dotrzymywali zatem towarzystwa Dylanowi i jego grupie (Albertowi Grossmanowi, Bobowi Neuwirthowi, piosenkarzowi i przyjacielowi artysty, oraz Joan Baez związanej wówczas z Dylanem) nie tylko podczas występów, ale i w trakcie spotkań z fanami, na konferencjach prasowych, próbach czy w czasie *jam sessions* organizowanych w pokojach hotelowych. Dzięki swobodzie, jaką cieszył się Pennebaker i jego ekipa

w trakcie realizacji materiału, powstał obraz będący zarówno wnikliwą obserwacją burzliwych przemian zachodzących w życiu artystycznym, osobistym i duchowym piosenkarza ¹⁹, jak i portretem środowiska muzycznego show-businessu (w tym mediów, niejako drugiego – obok Dylana – bohatera *Dont Look Back*). Owa niezależność Pennebaker'a wynikała nie tylko z założeń umowy zawartej z Grosmanem (umożliwiającej niemal nieograniczony dostęp do prywatności amerykańskiego piosenkarza), ale przede wszystkim z możliwości płynących z wykorzystywanego przez dokumentalistę sprzętu filmowego. Niezwykle mobilna kamera, spoczywająca na ramieniu reżysera (i operatora w jednej osobie), pozwalała na zarejestrowanie m.in. dynamicznych scen ucieczki samochodowej Dylana przed rozhisteryzowanym tłumem wielbicieli, hotelowych *jam sessions*, obficie zakrapianych imprez „branżowych”, konferencji prasowych (niekiedy bardzo gwałtownych ²⁰) czy wreszcie zakulisowych przygotowań muzyka do występów.

Pod względem realizatorskim *Dont Look Back* jest stuprocentowym urzeczywistnieniem wytycznych zawartych w manifestach protoplastów *direct cinema*. Pennebaker pozbawiony przymusu werbalnego objaśniania tego, co obecne na ekranie, odmalowuje portret jednego z konstruktorów kontestacyjnej rewolty lat 60. wyłącznie przy użyciu obrazu i diegetycznej ścieżki dźwiękowej. Włączając kamerę, nie ingeruje w zastaną rzeczywistość i pozwala, by wydarzenia, „w środku których się znajduje”, toczyły się własnym, niczym niezmaconym torem.

Analizując filmy będące niejako podwalinami dzisiejszej dokumentalistyki muzycznej, warto zauważyć, że owe symptomatyczne dla kina bezpośredniego elementy (wśród nich najistotniejsze były: sposób obserwacji, metody realizacyjne oraz koncepcja artystyczna), opisane przeze mnie między innymi na przykładach filmów *Lonely Boy* i *Dont Look Back*, a obecne również w innych przywołanych wcześniej tytułach, w przeważającej mierze przetrwały próbę czasu i do dziś stanowią bazę estetyczną i warsztatową autorów uprawiających ten wariant dokumentalistyki.

Filmowe rejestracje koncertów – nowa jakość w duchu kina bezpośredniego

W jeszcze większym stopniu nurt *direct cinema* odcisnął piętno na obrazach relacjonujących różne koncerty i festiwale. O ile tradycyjne kino faktów przed 1960 r. od czasu do czasu sięgało po tematykę związaną ze światem muzyki, o tyle tytułów będących dłuższym zapisem scenicznych występów gwiazd popkultury we wcześniejszych latach nie realizowano wcale ²¹ (za jedyny wyjątek można uznać *Jazz on a Summer's Day* w reżyserii Berta Sterna nakręcony w 1958 r. w trakcie Newport Jazz Festival).

Dynamiczny rozwój możliwości technicznych sprzętu filmowego sprawił, że pojawiła się wreszcie szansa na rzetelną rejestrację wydarzeń muzycznych. Dodatkowym czynnikiem sprzyjającym narodzinom tego typu dokumentalistyki była rosnąca popularność wielkich festiwali – swoistego *novum* na mapie popkultury, które błyskawicznie trafiło w gusta młodego pokolenia. Filmowcy stosunkowo wcześniej odkryli potencjał imprez organizowanych w tej konwencji. Dowodem na to liczne obrazy relacjonujące koncerty ówczesnych gwiazd muzyki popularnej, z czego najważniejsze to: *The T.A.M.I. Show* (reż. Steve Binder, 1964), *Go-Go Big-beat* (reż. Frank Gilpin, Kenneth Hume, 1965), *The Big T.N.T. Show* (reż. Larry



Dont Look Back, reż. D. A. Pennebaker (1967)

Peerce, 1966), *Festival* (reż. Murray Lerner, 1967), *Monterey Pop* (reż. D. A. Pennebaker, 1968), *Woodstock* (reż. Michael Wadleigh, 1970), *Gimme Shelter* (reż. Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, 1970), *John Lennon and the Plastic Ono Band: Sweet Toronto* (reż. D. A. Pennebaker, 1971) i *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (reż. D. A. Pennebaker, 1973).

Charakter oraz kształt wymienionych dzieł został zdominowany przez elementy wywodzące się w prostej linii z *direct cinema*. Już pobieżna analiza kilku z powyższych tytułów pozwala zauważyć, że estetyka większości z nich została podporządkowana możliwościom nowoczesnego sprzętu używanego w zgodzie z deklaracjami ideowymi filmowców bezpośrednich. Twórcy z lubością wykorzystują mobilność kamery, czego efektem są dynamiczne ujęcia kręcone „z ręki”, realizowane nie tylko na deskach sceny, wśród grających muzyków, ale i przed nią, w tłumie fanów przeżywających spotkanie ze swoimi idolami. Koncentracja reżyserów na reakcjach publiczności stanowiła zresztą jedną z cech kina koncertowego przełomu lat 60. i 70. Za prekursora takiego podejścia jest uznawany D. A. Pennebaker, który w *Monterey Pop* jako pierwszy tak wyraźnie zaakcentował znaczenie obecności fanów w tego typu relacjach (autor poświęcił uczestnikom imprezy niemal tyle samo czasu, ile artystom)²². Te rozwiązania realizatorskie to jeden z przykładów twórczego i niezwykle efektownego wykorzystania nowych technologii przez ówczesnych reżyserów. Autorzy zdjęć, czerpiąc profity z dynamiki sprzętu, mogli teraz bowiem zmieniać „punkt widzenia” obiektywu w dowolnym momencie, na bieżąco rejestrując zachowania publiczności żywo reagującej na sceniczne występy swych muzycznych bożyszczy.

Duży nacisk położony na sposób rejestracji zdjęć idealnie wpisywał się w jedno z najważniejszych założeń kina bezpośredniego, mówiące o dominującym wkładzie operatora w końcowy kształt dzieła. Wszakże, w myśl też formułowanych m.in. przez Roberta Drewa, *direct cinema* miało być kinem operatorów beznamytnie obserwujących zastaną rzeczywistość, operatorów, którzy bez wskazówek demurgra w osobie reżysera „chwytają” życie takie, jakie ono jest naprawdę. Ten

model pracy nad filmem idealnie sprawdzał się w realiach dużych imprez muzycznych, kiedy to filmowcy – bardzo często zaskakiwani przez niekonwencjonalne zachowania gwiazd estrady – mieli znikomy wpływ na wydarzenia przez siebie rejestrowane.

Kolejne udogodnienie w zakresie realizacji (obok niespotykanej nigdy wcześniej mobilności kamer), z którego autorzy wspomnianych dzieł korzystali bardzo chętnie, przyniosła nowa generacja taśmy filmowej o znacznie większej czułości. Ujęcia kręcone w tłumie bądź na słabo oświetlonej scenie, jeszcze do niedawna niemożliwe bez użycia niezwykle silnych reflektorów (wpływających negatywnie na autentyczność relacji i estetykę zdjęć), stały się teraz normą. Był to kolejny krok postawiony przez dokumentalistów bezpośrednich w kierunku urzeczywistniania założeń sformułowanych niegdyś przez pionierów tej formacji. Innowacja ta umożliwiła prawdziwe „przebywanie na miejscu zdarzeń”, niezależnie od warunków i okoliczności, bez ograniczającej operatora ekipy czy zbędnych przygotowań. Za podręcznikowy przykład efektywnego zastosowania taśm o zwiększonej czułości można uznać nocne zdjęcia znane z *Monterey Pop* D. A. Pennebaker’a, z jedną z najszlachetniejszych takich sekwencji – końcówką koncertu Jimiego Hendrixa. Niezwykle widowiskowy występ rockowego bożka gitary był kluczowym punktem festiwalu w Monterey²³. Przepełnione seksualnymi aluzjami show amerykańskiego muzyka²⁴ zostało zwieńczone brawurowym wykonaniem utworu *Wild Thing*, w trakcie którego gitarzysta najpierw symulował stosunek seksualny ze swoim instrumentem, następnie dokonał jego podpalenia (przy użyciu uprzednio przygotowanych materiałów łatwopalnych), by wreszcie – w finale – roztrzaskać go na drobne kawałki, doprowadzając tym samym do końca ten orgiastyczny spektakl. Cała sekwencja, podobnie jak i poprzedzające ją fragmenty ukazujące urywki innych nocnych koncertów zarejestrowanych na potrzeby filmu, nie mogłaby powstać, gdyby nie zastosowana w trakcie ich realizacji taśma. Ujęcia te, mimo że nakręcone w półmroku (koncert odbywał się w późnych godzinach nocnych), charakteryzuje przyzwoita ostrość i jakość, niemożliwa do osiągnięcia przez sprzęt starszej generacji. Uderzająca – w porównaniu do wcześniejszych filmowych rejestracji koncertów realizowanych w podobnych warunkach – jest też intensywność barw, jaką udało się uzyskać Pennebakerowi i jego współpracownikom. Dzięki temu *Wild Thing* Hendrixa oddziałuje na widza już nie tylko przez pulsujący rytm, niezwykle, pełne emocji wykonanie, ale i feerię intensywnych barw i kolorów, tak przecież kojarzonych z pacyfistyczną rewolucją lat 60.

Inną, analogiczną pod względem realizatorskim sekwencją – choć mającą jakże odmienną wymowę – jest kulminacyjny fragment *Gimme Shelter*. W tym wypadku wykorzystanie najnowszych technik pozwoliło na szczegółowe zarejestrowanie dramatu, jaki rozegrał się podczas festiwalu Altamont w grudniu 1969 r., kiedy to – w trakcie występu The Rolling Stones – z rąk gangu Hells Angels²⁵ śmierć poniósł 18-letni uczestnik imprezy Meredith Hunter²⁶. Kamera braci Maysles uchwyciła tę tragedię z najmniejszymi detalami, zarówno sprawców, jak i narzędzia zbrodni. Zupełnie nieoczekiwane zdarzenie zostało uwiecznione w tak rzetelny sposób właśnie dzięki stosowanej przez filmowców taśmie o znacznie podwyższonej czułości. W rezultacie powstała sekwencja, która na stałe weszła do kanonu *direct cinema*, a także pozostaje jedną z najbardziej znanych i rozpoznawalnych scen w całej historii dokumentalistyki muzycznej.



The Rolling Stones: Gimme Shelter, reż. Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin (1970)

Poruszając kwestie technologiczne bezpośrednio wpływające na charakter pierwszych filmowych rejestracji koncertów, trudno przemilczeć aspekt związany z patentem umożliwiającym jednoczesną rejestrację obrazu i dźwięku. Rozwiązanie to z jednej strony ułatwiło pracę nad filmami, z drugiej zwiększyło autentyczność tego, co widz mógł zobaczyć na ekranie. Oddziaływanie owej technologii na formę, jaką przybrał w latach 60. dokument muzyczny, jest nie do przecenienia; bezsprzecznie wpłynęła ona gruntownie na okoliczności jego narodzin. Potwierdzenie tych słów można znaleźć w niemal każdym obrazie zaliczanym do klasyki filmowej rejest-

racji koncertów, ale chyba najbardziej dobitnym przykładem wykorzystania tego narzędzia jest *Woodstock* w reżyserii Michaela Wadleigha (przywołując ten tytuł, warto pamiętać, że przez historyków kina nie jest on traktowany jako przykład kina bezpośredniego, a raczej jako utwór powstały jedynie w duchu inspiracji tym nurtem²⁷). W wypadku *Woodstock* synchronizacja dźwięku i obrazu już w trakcie realizacji zdjęć (a nie, jak to było wcześniej, na etapie postprodukcji) wydaje się nie tylko elementem jak gdyby przenoszącym widza w centrum imprezy, ale bez jej zastosowania w ogóle trudno sobie wyobrazić istnienie tego filmu. Wystarczy wspomnieć, że ostateczna wersja dzieła trwała ponad trzy godziny²⁸ (samego materiału nakręcono kilkadziesiąt razy więcej), by zrozumieć, jak ciężkim zadaniem byłoby jego dodatkowe udźwiękowanie, konieczne w przypadku zastosowania kamer nie dysponujących taką funkcją.

Nieobojętne dla kształtu oraz estetyki omawianych produkcji było również użycie przez ich twórców kamer wyposażonych w zwiększone magazynki na taśmę filmową. Ten dość prozaiczny – na pierwszy rzut oka – element w rzeczywistości miał nie mniejszy wpływ na formę owych dzieł aniżeli przytoczone powyżej rozwiązania (z synchronizacją obrazu i dźwięku na czele). Dlatego też wymiana niewielkich wewnętrznych pojemników z taśmą na dużo pojemniejsze magazynki zewnętrzne stanowiła jedną z pierwszych modyfikacji poczynionych przez zespoły pracujące nad unowocześnieniem sprzętu filmowego i przystosowaniem go do wymogów kina bezpośredniego²⁹. W rezultacie po wdrożeniu niezbędnych zmian było możliwe rejestrowanie długich ujęć (tak niezastąpionych np. w trakcie dokumentowania wielominutowych występów muzycznych), bez obaw o konieczność rychłej wymiany zawartości magazynka. W tym miejscu należy wspomnieć, że pierwotnie kamera Auricon 16 mm (tak chętnie stosowana przez autorów kina faktu) zdolna była pomieścić taśmę o długości zaledwie trzydziestu metrów, co umożliwiało rejestrację niecałych trzech minut filmu (po przeróbkach dokonanych przez zespół Drewa długość szpuli wzrosła mniej więcej czterokrotnie)³⁰. Pamiętając o tym, łatwo zrozumieć, jak przełomowa dla dokumentalistów okazała się ta zmiana. Możliwości wynikające z wykorzystania tej nowinki technicznej szczególnie chętnie eksploatowali w swych dziełach bracia Maysles oraz D. A. Pennebaker. Jest to widoczne zwłaszcza w *Monterey Pop* oraz *Gimme Shelter*, gdzie długie ujęcia ukazujące popisy sceniczne muzyków stanowią trzon materiału, determinując tym samym estetykę całego dzieła.

Istotna w rozważaniach nad aspektem formalnym powyższych tytułów była także specyfika dużych imprez muzycznych pozwalająca na postulowaną przez filmowców bezpośrednią rezygnację z logiki słowa na rzecz logiki obrazu. Koncepcja dokumentalistyki obserwacyjnej znakomicie funkcjonowała w przestrzeni festiwalowej. Zachowania sceniczne popkulturowych bożyszczy, generowana przez nie muzyka czy wykonywane gesty oraz będące ich następstwem reakcje uczestniczących w wydarzeniu fanów nie wymagały zazwyczaj żadnego komentarza. Zagadnienie to ściśle wiąże się z innym – przywoływanym już wcześniej – założeniem tkwiącym u podstaw *direct cinema*, czyli próbą zminimalizowania wpływu autora na filmowaną rzeczywistość. Dzięki intensywnemu uczestnictwu w wydarzeniu, zarówno festiwalowych gwiazd, jak i ich zwolenników, twórcy mogli rejestrować naturalny przebieg sytuacji niemal niezauważeni, bez obawy przed ingerencją w kształt tego, co się dzieje przed obiektywem kamery.

Jak więc widać, źródeł praktycznie wszystkich cech dystynktywnych dokumentalistyki koncertowej – i to zarówno tej realizowanej przed 40 laty, jak i w dużej mierze współczesnej ³¹ – należy szukać właśnie w kinie bezpośrednim. Analizując sferę estetyczną najznakomitszych dokonań tej gałęzi dokumentu, można dostrzec, że jest ona niemalże stuprocentową emanacją postulatów formułowanych niegdyś przez czołowych przedstawicieli *direct cinema* (w zasadzie jedynym poważniejszym odstępstwem od założeń dokumentu bezpośredniego, widocznym w takich filmach, są ujęcia z wielu punktów widzenia, zarejestrowane przy użyciu więcej niż jednej kamery ³²). Formalny aspekt filmowych rejestracji koncertów jednoznacznie wskazuje na ich wyraźne zakorzenie w tradycji zapoczątkowanej na przełomie lat 50. i 60. przez twórców amerykańskich i kanadyjskich. Uderzające jest również to, że od przeszło czterech dekad charakter i styl omawianego podgatunku pozostaje niemal niezmienny, nie wpływając przy tym negatywnie na jego recepcję i popularność.

Wnioski końcowe

Kiedy Robert Drew w 1954 r. tworzył zręby swej późniejszej koncepcji ³³, nie sądził zapewne, iż w niedługim czasie stanie się ona prawdziwym krokiem milowym w dziedzinie dokumentu filmowego (zwłaszcza że według wstępnych zamierzeń pomysł miał dotyczyć jedynie dziennikarstwa telewizyjnego). Tym bardziej nie mógł się spodziewać, że idee te legną u podstaw całkiem nowego gatunku. Umiarkowane powodzenie pierwszych produkcji jego zespołu z pewnością nie wróżyło późniejszego sukcesu niektórych filmów powstałych w konwencji *direct cinema*.

Patrząc z perspektywy czasu na dokonania dokumentalistów bezpośrednich, łatwo zauważyć, które z ich dzieł przeszły pomyślnie próbę czasu, a które dawno już zostały zapomniane. Wśród tytułów wciąż rozpoznawalnych na próżno szukać takich obrazów, jak *Primary* (reż. Robert Drew, Richard Leacock, 1960), *On the Pole* (reż. Robert Drew, Richard Leacock, 1960), *Happy Mother's Day* (reż. Richard Leacock, 1965), *Salesman* (reż. Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, 1969) czy nawet *The Chair* (reż. Robert Drew, 1963), chociaż są to filmy uważane przez historyków kina za jedne z ważniejszych w całym dorobku ruchu. Jedynymi produkcjami w dalszym ciągu dość powszechnie obecnymi w świadomości masowego odbiorcy i zaliczanymi do kanonu *direct cinema* pozostają – jak się łatwo domyślić – właśnie filmy muzyczne. *Monterey Pop*, *Woodstock*, *Gimme Shelter*, *Dont Look Back* – te tytuły wciąż fascynują kolejne pokolenia odbiorców, a dowodem na to może być ich stosunkowo częsta obecność na różnych przeglądach i festiwalach. Pomijając oczywisty wpływ *direct cinema* na kino dokumentalne jako takie, można zatem zaryzykować przewrotne stwierdzenie, że cały ten przełom miał miejsce głównie po to, by w pełnej krasie mógł się wreszcie narodzić dokumentalizm muzyczny.

Analizując szczegółowo genezę i początki tego gatunku – klasycznych *rockumentaries*, jak i filmowych rejestracji koncertów – jednoznacznie widzi się, że bez rewolucji, której autorami byli oprócz Drewa m.in. D. A. Pennebaker, Richard Leacock, bracia Mayslesowie czy Roman Kroitor, trudno byłoby wyobrazić sobie jego dzisiejszy kształt i formę. Twórcza inwencja założycieli ruchu, ich upór i sprzyjające okoliczności (związane z dynamicznymi przemianami społecznymi i kulturo-

wymi oraz z rozwojem technologicznym) sprawiły, że mógł powstać jeden z najchętniej oglądanych nurtów kina dokumentalnego. Nurt ten nie tylko okazał się – w okresie swych początków – wielkim sukcesem artystycznym i komercyjnym (jak pisał Keith Beattie, detronizując i zastępując musical na polu gatunkowego połączenia świata muzyki i obrazu³⁴), ale i po dziś pozostał jednym z fundamentów tej odmiany sztuki filmowej.

MATEUSZ KICKA

¹ Stosując pojęcie „kino faktów”, odwołuję się do definicji sformułowanej przez Stefana Czyżewskiego, według której film dokumentalny to taki film, który (...) w maksymalnie zobiektywizowanej formie rejestrowałby obrazową i dźwiękową informację o realnie istniejących faktach w celu wytworzenia referencjalnego przekazu względem kontekstu, w jakim jego funkcja informacyjna jest realizowana (S. Czyżewski, *Film dokumentalny – kreacja rzeczywistości ekranowej*, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s. 236). Pamiętając przy tym jednak, że (...) przekaz taki zawsze nosi znamiona strukturalizacji elementów własnej budowy, jako efektu świadomego procesu decyzyjnego twórcy w organizowaniu składników postrzegania rzeczywistości ekranowej, dokonanego z myślą o widzu (tamże, s. 240).

² Należy również nadmienić, że dokument muzyczny jest jedną z nielicznych odmian dokumentalistyki, której obecność można odnotować w kinach obsługujących format IMAX (np. *Rolling Stones: At the Max*, reż. Julien Temple, David Douglas, 1991). Por. K. Beattie, *Documentary Screens Nonfiction Film and Television*, Palgrave Macmillan, New York 2004, s. 102.

³ Termin ten – pierwotnie wymyślony przez angielską prasę – określa dokumentalne filmy muzyczne opowiadające o życiu i twórczości gwiazd szeroko pojętej muzyki rockowej. Por. M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1963-1970. Czas autorów*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 120.

⁴ Warto także wspomnieć o regularnych premierach kinowych archiwalnych koncertów zespołu Queen. Tylko w ciągu ostatnich kilku lat do kin trafiły m.in. *Live at Wembley* (1986) – premiera 2006 (reż. G. Taylor), *Rock Montreal* (1981) – premiera 2007 (reż. S. Swimmer), *Hungarian Rhapsody* (1986) – premiera 2012 (reż. J. Zsombolyai). Zob. B. Kazana, M. Sta-

sowski, *Na żywo w twoim salonie*, „Ekran” 2013, nr 5, s. 21.

⁵ Amerykański lotnik i dziennikarz, nazywany ojcem kina bezpośredniego. Pod koniec lat 50. ubiegłego wieku postanowił zrewolucjonizować reportaż telewizyjny. Jego ideą było stworzenie nowej jakości w dziennikarstwie telewizyjnym, która miała się opierać nie na słowie mówionym – jak było dotychczas – ale na obrazie. Powołana przez niego grupa „Drew Associates” dała początek dokumentalistyce bezpośredniej w Stanach Zjednoczonych. Zob. P. J. O’Connell, *Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America*, Southern Illinois University, Illinois 2010.

⁶ Kanadyjski filmowiec związany z National Film Board of Canada, jeden z pionierów kanadyjskiej odmiany *direct cinema*, w późniejszych latach pracował m. in. nad systemem IMAX. Por. R. Kroitor, *Roman Kroitor: Master Filmmaker and Technical Wizard: Take One’s Interview*, „Take One” maj 2001, s. 21.

⁷ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Słupsk – Gdańsk 2004, s. 131.

⁸ Tamże, s. 137.

⁹ Prace nad udoskonaleniem sprzętu filmowego i przystosowaniem go do potrzeb nowego pokolenia twórców podjęło kilka grup jednocześnie, często niezależnie od siebie. W Stanach Zjednoczonych i Kanadzie pracowano nad modyfikacją kamer Auricon, Cinevoice i Ariflex. Zob. A. Kołodyński, *Tropami filmowej prawdy*, WAIiF, Warszawa 1981, s. 153-154. Z kolei np. we Francji, gdzie rozdził się rywalizujący z *direct cinema* ruch *cinéma-vérité*, wykorzystano w tym celu aparat typu Eclair NPR. Zob. G. Nowell-Smith, *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*, Continuum International Publishing Group, New York 2012, s. 83.

¹⁰ Wśród jego współpracowników byli m.in. absolwenci inżynierii na prestiżowym Uniwer-

- sytecie Yale (np. D. A. Pennebaker, por. K. Beattie, *D. A. Pennebaker*, University of Illinois Press, Illinois 2011, s. 3).
- ¹¹ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960-1963*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 7.
- ¹² Za początek kina bezpośredniego w Ameryce przyjmuje się realizację filmu *Primary* (reż. R. Drew, R. Leacock, 1960), za koniec – obraz *Gimme Shelter* (reż. Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, 1970). Por. tamże, s. 7. W przypadku wariantu kanadyjskiego miało to miejsce między 1958 a 1959 r. Zob. tamże, s. 45-50.
- ¹³ Zob. M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej – wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 34-39.
- ¹⁴ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960-1963*, dz. cyt., s. 154.
- ¹⁵ Używając terminu „muzyka popularna”; odwołuje się do jednej z definicji przytaczanych przez Chrisa Cutlera w pracy *O muzyce popularnej*. W jej ujęciu określenie to oznacza (...) nie tylko wszystkie heterogeniczne formy tworzące przeszłe i przyszłe listy przebojów, lecz także wszelkie inne wytwory pochodzące z puli stylów, spośród których owe przeboje się wybiera (...); popularna oznacza każdą muzykę wykorzystującą instrumenty elektryczne, różne nieoperowe style śpiewu lub też przeznaczoną do tańca (C. Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, tłum. J. Socha Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 1999, s. 15).
- ¹⁶ Obraz ten, mimo że ukończony, niestety nigdy nie doczekał się oficjalnej premiery. Przyczyną była reakcja bohaterów filmu, zespołu The Rolling Stones. Muzycy, niezadowoleni ze swojego wizerunku przedstawionego w *Cocksucker Blues*, doprowadzili do wstrzymania jego dystrybucji. W 1977 r. Robert Frank, autor dokumentu, co prawda wygrał sprawę sądową wytoczoną zespołowi w celu odzyskania praw do filmu, jednak jego sukces okazał się połowiczny. Sąd zadecydował bowiem, że legalne rozpowszechnianie *Cocksucker Blues* wciąż pozostanie niemożliwe, z wyjątkiem czterech projekcji rocznie, odbywających się wyłącznie w obecności reżysera (P. Doyle, *Rolling Stones 'Controversial Tour Documentary „Cocksucker Blues” Screens in New York*, „Rolling Stone Magazine”, <http://www.rollingstone.com/music/news/rolling-stones-controversial-tour-documentary-cocksucker-blues-screens-in-new-york-20091026/dostęp:22.12.14/>).
- ¹⁷ W pierwotnym zamierzeniu autora film miał nosić tytuł *Dylan*, jednak sam muzyk nie odniósł się do tego pomysłu z aprobatą i w pewnym sensie wymusił na reżyserze jego zmianę. Zob. M. Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, Continuum International Publishing Group, New York – London 2006, s. 187-188.
- ¹⁸ Trasa promowała album *Bringing It All Back Home* i objęła siedem brytyjskich miast, w których artysta dał osiem występów (były to: Sheffield, Liverpool, Leicester, Birmingham, Newcastle, Manchester i dwukrotnie Londyn). Zob. tamże, s. 187.
- ¹⁹ Rok 1965 był pod wieloma względami przełomowym dla Dylana. Przede wszystkim za sprawą albumu *Bringing It All Back Home*, którego wydanie spowodowało wyraźny zwrot w karierze muzyka. Promowany w trakcie realizacji filmu krążek jest uważany za jedną z najbardziej kontrowersyjnych płyt piosenkarza. Właśnie tym albumem, ku rozczarowaniu dużej części słuchaczy i krytyki, artysta wkroczył na drogę elektrycznego rocka, porzucając styl folkowy, i jak uważało wielu – wyznawane dotychczas ideały. Angielska trasa Dylana, jak się później okazało, była również ostatnim etapem jego związku z Joan Baez. W niedługim czasie po zakończeniu europejskiej promocji albumu muzycy rozstali się w burzliwych okolicznościach. Zob. H. Sounes, *Bob Dylan. Autostradą do sławy*, tłum. B. Lubański, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2008.
- ²⁰ W okresie powstawania filmu Bob Dylan przejawiał stosunkowo dużą niechęć do przedstawicieli mediów, zwłaszcza prasy. Z tego powodu *Dont Look Back* obfituje w sceny gwałtownej wymiany zdań między muzykiem a dziennikarzami, często przybierających formę ataków werbalnych piosenkarza na konkretnych przedstawicieli środowiska żurnalistów.
- ²¹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, dz. cyt., s. 153.
- ²² T. Wiener, *Narodziny i upadek filmu rockowego*, tłum. Z. Batko, „Film na Świecie” 1992, nr 1, s. 21.
- ²³ Impreza w Monterey odbyła się w dniach od 16 do 18 czerwca 1967 r. Powszechnie uznaje się, że festiwal był jednym z pierwszych tego typu wydarzeń na tak szeroką skalę. Wśród wykonawców, którzy zaprezentowali wówczas swoją muzykę, znaleźli się m.in.: The Mamas & the Papas, The Byrds, Jefferson Airplane, Big Brother and the Holding Company, The Who, Grateful Dead, The Jimi Hendrix Experience i Ravi Shankar. Impreza nie tylko zapoczątkowała

- modę na duże, kilkudniowe koncert plenerowe ale stała się również katalizatorem przemian estetycznych w samej muzyce (wpłynęła na powstanie nowych gatunków i form muzycznych) oraz przyczyniła się do znacznej popularyzacji kontestacyjnych ruchów kontrkulturowych. Zob. R. Brownell, *American Counterculture of the 1960s*, Lucent Books, Farmington Hills 2011, s. 47.
- ²⁴ Wyczyzny Hendrixa do tego stopnia nie spodobały się przedstawicielom telewizji ABC, która zamówiła u Pennebaker'a film, że jej właściciele – wyraźnie zdegrustowani zarejestrowanym materiałem – zrezygnowali z emisji filmu (w rezultacie obraz trafił do kin, co – zdaniem autorów – korzystnie wpłynęło na jego popularność. Zob. M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1963-1970. Czas autorów...* dz. cyt., s. 90).
- ²⁵ Członkowie gangu motocyklowego zostali wynajęci przez zespół i organizatorów festiwalu jako ochrona (za pracę zapłacono im piwem o równowartości 500 dolarów). Niestety, niestroniący od używek ridersi, zamiast pilnować porządku wokół sceny, sami wywoływali biatyki i zamieszki, co w finale doprowadziło do prawdziwej tragedii. Zob. G. M. Plasketes, *Rock on reel: The rise and fall of the rock culture in America reflected in a decade of „rockumentaries”*, „Qualitative Sociology”, kwiecień 1989, nr 1, s. 63.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Przykładowo Mirosław Przyłipiak w ten sposób odnosi się do tej kwestii: „*Woodstock* (...) nie spełnia żadnego z trzech kryteriów, którymi posługują się przy wyodrębnianiu tego nurtu (...) bowiem, charakteryzuje się silną ingerencją twórców zarówno w kadr (ekran dzielony na dwie lub trzy części, zdjęcia zwolnione, nakładane, przenikania, rozjaśnienia/ściemnienia, stop-klatki), jak i w filmowaną rzeczywistość (wywiady), nie spełnia zatem nawet najbardziej liberalnie postrzeganych wyznaczników w zakresie formy filmowej (M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1963-1970. Między obserwacją a ideologią*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 172).
- ²⁸ 184 min – wersja z 1970 r., 224 min – wersja z 1994 r., 228 min – pierwsza wersja reżyserska, 216 min – druga wersja reżyserska, 215 min – wersja DVD (Serwis IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt0066580/> /dostęp: 29.06.14/).
- ²⁹ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960-1963...* dz. cyt., s. 53-54.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Mam tu na myśli głównie produkcje powstające na zamówienie samych zespołów/piosenkarzy/muzyków, będące rejestracją pojedynczych występów czy całych tras koncertowych. Dobrym przykładem takich filmów mogą być: *The Rolling Stones – Bridges To Babylon* (reż. Bruce Gowers, 1998), *Stiff Upper Lip Live* (reż. Nick Morris, 2001), *David Gilmour – Live in Gdańsk* (reż. Gavin Elder, 2008) czy *Français Pour une Nuit* (reż. Stéphane Saunie, 2009). Estetyka tych dzieł najczęściej pokrywa się z tą, z którą mamy do czynienia w przypadku *Monterey Pop*, *Woodstock*, *John Lennon and the Plastic Ono Band: Sweet Toronto* czy *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Oczywiście, nowe filmy cechuje dużo większy dynamizm, a przy ich realizacji jest wykorzystywany sprzęt znacznie bardziej zaawansowany technologicznie, jednak sama idea wciąż pozostaje niezmienna – za pomocą „niewidzialnej” kamery przenieść widza w sam środek wydarzenia, bez komentarza, wykorzystując do tego jedynie dźwięk i obraz.
- ³² Np. *Woodstock* – dwanaście kamer. Por. J. Toepfritz, *Nowy film amerykański*, WAiF, Warszawa 1973, s. 104, *Monterey Pop* – szesnastu operatorów. Por. M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1963-1970. Czas autorów*, dz. cyt., s. 90, *Gimme Shelter* – dwudziestu dwóch operatorów. Por. tamże, s. 157. Pierwotnie uważano, że takie rozwiązanie jest sprzeczne z ludzką percepcją i może negatywnie wpływać na obiektywizm dzieła, por. tamże, s. 27.
- ³³ W latach 1954-1955 Drew był uczestnikiem seminarium Niemana odbywającego się na Uniwersytecie Harvarda. To właśnie w trakcie tego kursu skryształizowały się jego poglądy na kształt dokumentalistyki, którą chciał w przyszłości realizować. Zob. P. J. O'Connell, dz. cyt., s. 29-44.
- ³⁴ K. Beattie, *D. A. Pennebaker*, dz. cyt., s. 23-24.