

KSIĄŻKI O FILMIE

Kino bezpośrednie w soczewce Mirośława Przylipiaka



EWA MAZIERSKA

Czytając pierwszą część dwutomowej monografii kina bezpośredniego Mirosława Przylipiaka, *Kino bezpośrednie: 1960-1963*, mimowolnie sytuowałam ją w dwóch kontekstach. Pierwszy to dotychczasowy dorobek jej autora. Przylipiak ma na swym koncie prace z różnych dziedzin filmoznawstwa, ale ich stałym motywem jest kwestia relacji filmu, czy mediów w szerszym znaczeniu, do rzeczywistości. Choć jego kariera naukowa rozpoczęła się w okresie, gdy już nie wypadało mówić, że film „pokazuje”, „odzwierciedla” czy „rejestruje”, Przylipiak uznaje, że nawet jeśli te terminy odeszły do lamusa, problemy z nimi związane pozostały. Badając różne typy filmów, za każdym razem stawia też sobie i czytelnikom pytanie, jak to się dzieje, że zdarza się nam zapomnieć, że oglądamy „film” i ulegamy iluzji, że obcujemy z rzeczywistością samą. Poniekąd odpowiedź na to pytanie kryje się w tytułach jego głównych dzieł, napisanych przed *Kinem bezpośrednim*: w *Kinie stylu zerowego* (1994) i *Poetyce kina dokumentalnego* (2000), wskazujących – paradoksalnie – na styl, formę, kreację, czyli „element ludzki” jako źródło iluzji, że rzeczywistość na ekranie jest nam dana bezpośrednio. W tej perspektywie *Kino bezpośrednie* stanowi kontynuację tropienia przez Przylipiaka sposobów, w jakie film – jak ujmuje to sam autor – próbuje spełnić odwieczny sen o totalnym mimesis. *Direct cinema*, jak sam pisze we wstępie, zainteresowało go właśnie jako radykalna próba zrealizowania tego zamierzenia. Autor książki zapragnął ją poznać, opisać i zastanowić się, co z tego projektu może wyniknąć dla całej teorii i praktyki odzwierciedlania rzeczywistości w kinie. O tym, że Przylipiak podszedł do przedmiotu swych badań bez żadnych uprzedzeń, a nawet okazując zaufanie „bezpśredniowcom”, świadczy już tytuł pracy, w którym nie ma żadnego „stylowego”

dotadku. Czy kino bezpośrednie ma styl, czy jest naprawdę bezpośrednie, to się miało okazać w toku pracy.

Druga perspektywa, która narzuciła mi się przy czytaniu dzieła Przylipiaka, to wzmoczone, zwłaszcza na Zachodzie, zainteresowanie dokumentem. Można wręcz zaryzykować tezę, że Kopciuszek (badań nad filmem) stał się (ich) królową – w ostatniej dekadzie prace nad dokumentem powstają jak grzyby po deszczu i wywołują większy rezonans niż tomy poświęcone historii i teorii filmu fabularnego, a przykładem choćby liczne studia o eseju filmowym. To ożywienie w znacznej mierze jest spowodowane popularnością dokumentów u współczesnych widzów, o czym świadczy to, że dokumentalne długie metraże regularnie trafiają do kin. Inną przyczyną renesansu studiów nad dokumentem jest powrót do nurtującej Przylipiaka od wielu lat kwestii realizmu w kinie. Myślę, że jest to związane z wyczerpaniem się postmodernizmu (skądinąd często definiowanego jako kultura wyczerpania) jako metody badania filmu.

Kino bezpośrednie a realizm, rozumiany jako bezpośredni dostęp do rzeczywistości, to oś rozważań Przylipiaka. Studiuje on retorykę twórców, buńczucznie przekonujących widzów, że przed nimi żaden filmowiec w tak intymny związek z rzeczywistością nie wszedł, i bada same filmy, by się dowiedzieć, czy spełniają one obietnice twórców. Sięganie po filmy mogłoby się wydawać oczywiste, gdyby nie to, że dostęp do nich jest bardzo trudny, o czym się sama przed laty przekonałam, bezskutecznie próbując zdobyć kilka filmów omawianych przez autora. Przylipiak dokonał niezwykłej pracy, docierając i do nich, i do ich autorów, w tym tych najważniejszych: Roberta Drew, Richarda Leacocka, Dona Alana Pennebaker'a i Eda Pincusa, którzy drogą bezpośrednią lub za pośrednictwem e-maili udzielili mu wywiadów. Jak sam przyznaje, pomogło mu w tym dziewięciomiesięczne stypendium Fundacji Fulbrighta.

Przylipiak zauważa, że retoryka filmów należących do *direct cinema* bardzo różni się z retoryką twórców. Na przykład, filmowcy bezpośredni prezentowali się w wywiadach jako zwolennicy „logiki obrazu”, którą przeciwstawiali „logice słowa”. W szczególności odrzucali słowny komentarz jako medium oddzielające odbiorcę od rzeczywistości. W swych filmach posługiwali się jednak komentarzem, i to gęstym. Podkreślali także swą bezstronność, jednak w dziełach na tematy polityczne zajmowali wyraźne stanowisko. Przylipiak, idąc śladem przywoływanej przez siebie Jeanne Hall, nie koncentruje się jednak na przepaści między obietnicami a efektami aby dowieść własnej wyższości nad dumnymi artystami, lecz po to, by wydobyć same filmy spod pokładu tego, co o nich mówiono i pisano – stworzyć ich nową historię, korzystając z licznych dobrodziejstw dystansu ponad czterdziestu już lat.

W tym celu Przylipiak najpierw bada źródła ruchu. Przygląda się ciekawej karierze Roberta Drew – byłego lotnika i dziennikarza, założyciela firmy Drew Associates, kluczowej dla pierwszej fazy *direct cinema* – który nie jest jednak najlepiej znanym przedstawicielem ruchu; tym jest bowiem Richard Leacock. Karierę Leacocka autor książki bada jeszcze dokładniej, wskazując na jego związki z tradycją dokumentu, a szczególnie dziedzictwem Roberta Flaherty'ego, z którym zresztą Leacock współpracował. Relacja z ich znajomości to bodajże najbardziej uroczy epizod opowiedziany przez Przylipiaka. Oprócz tego autor charakteryzuje dokonania twórców, którzy w tym samym czasie, a nawet wcześ-

niej, dokonali podobnych odkryć. Dotyczy to zwłaszcza kanadyjskiego eksperymentu *candid eye* takich dokumentalistów, jak Roman Kroitor, Wolf Koenig i Colin Low oraz produkcji nowojorskich artystów: Morrisa Engela i Ruth Orkin. Przyłipiak omawia także wpływ przemian technologicznych na sytuację twórców kina bezpośredniego, a zwłaszcza rolę, jaką odegrało wynalezienie zestawu lekkiej, przenośnej, 16-milimetrowej kamery i sprzężonego z nią bezprzewodowo mikrofonu. Wskazuje wreszcie na uprzywilejowanie realizmu w amerykańskim i europejskim kinie tego okresu, a także w teoriach filmu, czego kluczowym przykładem są prace Bazina i Kracauera.

Po przedstawieniu źródeł Przyłipiak przechodzi do samych filmów. Analizuje realizm (i jego niedostatki) w zbiorowym filmie *Primary* (1960), którego tematem są prawyborzy Partii Demokratycznej w stanie Wisconsin w kwietniu 1960 roku, kiedy to John Kennedy walczył z Hubertem Humphreym o nominację prezydencką. Film ten jest szczególnie ważny; jest to początek kina bezpośredniego i jego główny klasyk, *symbol nie tylko tego nurtu, ale i pewnego stylu, a nawet więcej – pewnej formuły realizmu filmowego* (s. 71). Zarazem, jak w soczewce, skupiają się w nim zalety i słabości *direct cinema*, momentami jest on po prostu niezrozumiały, wskutek słabości technologii i błędów montażowych. Dalej Przyłipiak poddaje analizie i ocenie, między innymi, *On the Pole, Yank! No!* i *The Children Were Watching*. Wszystkie one, jak sugeruje tytuł książki, powstały nie później niż w roku 1963. Cezurą jest moment rozstania się Roberta Drew z Pennebakerem i Leacockiem. Kolejna faza rozwoju kina bezpośredniego, której Przyłipiak poświęca następną część swej monografii (jeszcze nieobecna na rynku), nie wiąże się już z rozwojem Drew Associates. Na wybrane filmy autor patrzy, mówiąc metaforycznie, przez dwie pary okularów: widza współczesnego ich powstaniu i dzisiejszego. Jest to w przypadku kina bezpośredniego szczególnie ważne, gdyż wiele nowości, które jego twórcy wprowadzili do kina dokumentalnego – na przykład śledzenie polityków w momentach prywatnych, jak ma to miejsce w *Primary* – na dobre zagościło w dokumencie, wręcz stało się jego normą. Za każdym razem analiza, której częścią jest *close analysis*, czyli omówienie poszczególnych sekwencji, a nawet scen, jest wzbogacona o szeroki kontekst historyczny.

W kolejnej części Przyłipiak umieszcza wybrane filmy w takich perspektywach, jak problem autorstwa, zaangażowanie polityczne twórców, refleksywność, sposób reprezentowania różnic płci, awangardowość i rozwój telewizji. Warto dodać, że niektóre z tych perspektyw były w okresie trwania *direct cinema* ignorowane i nieuświadomiane przez samych filmowców. I w tym też sensie Przyłipiak tworzy nową historię tego ruchu. Jednak nawet gdy zwraca uwagę na fakty powszechnie znane, na przykład na to, że kino bezpośrednie było bliskie amerykańskiej awangardzie lat 60. spod znaku Jonasa Mekasa, to oświetla je w zaskakujący sposób, wskazując to, że powodem tej bliskości była nie tyle awangardowość takich twórców, jak Drew, Leacock, Pennebaker czy Maysles, ile uprzywilejowanie prawdy w działaniach i poglądach estetycznych ówczesnych awangardzistów.

Tak różnorodne pryzmaty badawcze ujmują temat w całej jego wielowymiarowości. Powinien on zainteresować nie tylko wszystkich, którzy chcą poznać kino bezpośrednie, ale także tych czytelników, którzy kinem bezpośrednim ani

nawet dokumentem jako takim się nie fascynują, ale są zainteresowani (jak niżej podpisana) na przykład obrzeżami awangardy czy stosunkiem do kwestii płci i seksualności u twórców, którzy przeszli do historii z innych powodów niż ich „genderowe” zainteresowania. Książka Przylipiaka jest także ciekawym przyczynkiem do historii Stanów Zjednoczonych lat 60., choćby z tego powodu, że trzy z dziewiętnastu filmów zrealizowanych przez Drew Associates były związane z postacią Johna Kennedy’ego; jak pisze Przylipiak, *relacje z prezydentem należą zresztą do swoistej mitologii grupy* (s. 265).

Za najważniejszą zaletę *Kina bezpośredniego: 1960-1963* uważam jednak jej główną metodę czy postawę autora polegającą na nieprzyjmowaniu na wiarę tego, co mówią twórcy omawianych filmów czy ich krytycy i kwestionowaniu własnego bagażu badawczego. Z tego powodu książkę Przylipiaka polecam nie tylko czytelnikom interesującym się dokumentem czy kulturą USA lat 60., lecz wszystkim filmoznawcom, tak młodym, jak i starszym, którzy popadli w rutynę albo lenistwo. Drugą ważną jej zaletą to „spokojny”, rzeczowy, pozornie bezosobowy styl, zdradzający jednak autora, który jest wystarczająco pewny swych racji i na tyle zainteresowany przedmiotem swych badań, by nie traktować dzieła naukowego jako pretekstu czy dodatku do opowieści o sobie. Dodatkowym atutem są liczne zdjęcia. Nie tylko w wielu przypadkach dają wyobrażenie o filmach, których większość czytelników nie widziała, ale często też ilustrują tezy autora.

Ograniczenia długości narzucane przez wydawców, ale też pewnie decyzje samego Przylipiaka, by pisać w sposób maksymalnie ekonomiczny, sprawiają, że niekiedy odczuwałam niedosyt przykładów i argumentów. Dla czytelników, którzy nie planują zakupić drugiej części monografii, pewnym minusem *Kina bezpośredniego* może być także brak konkluzji, które zapewne pojawią się w drugim tomie. Po przeczytaniu książki w szczególności oczekujemy, by autor podsumował kluczową kwestię bezpośredniości kina bezpośredniego z omawianego okresu czy – mówiąc inaczej – stylu tego paradygmatu. Te słabości, na tle zalet, są jednak i drobne, i względne.

Ogrom zbadanego materiału i sposób jego analizy sprawiają, że *Kino bezpośrednio* uważam za jedną z najlepszych znanych mi książek o dokumencie. Rzetelnością, precyzją badawczą i elegancją ujęcia przerasta ona m.in. wydaną niedawno książkę Dave’a Saundersa *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, z którą miałam okazję ją porównać. Z tego też powodu ubolewam, że dzieło Przylipiaka jest dostępne tylko po polsku. Zasługuje bowiem na angielskie tłumaczenie i dzięki temu na udział w szerszych niż polskie dyskusjach o historii, charakterze i przyszłości dokumentu. Tę recenzję traktuję m.in. jako apel do autora i wszelkich instytucji wspomagających obecność polskiego filmoznawstwa w światowym obiegu, by starali się rozszerzyć i przedłużyć życie tego dzieła.

EWA MAZIERSKA

Mirosław Przylipiak, *Kino bezpośrednio: 1960-1963*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.