

Autorstwo w amerykańskim kinie bezpośrednim*

MIROŚLAW PRZYLIPIAK

W 2001 roku z okazji nowego tysiąclecia Krakowski Festiwal Filmowy zorganizował przegląd „Dziesięciu najlepszych filmów dokumentalnych w dziejach kina”. W tym celu przeprowadził najpierw plebiscyt w wąskim gronie krajowych ekspertów i w rezultacie tego plebiscytu w dziesiątce znalazł się klasyczny film amerykańskiego kina bezpośredniego *The Chair*, rekomendowany przez naszych fachowców jako utwór Richarda Leacocka. Kiedy jednak organizatorzy Festiwalu zaczęli szukać kopii, od producenta filmu, Roberta Drew, otrzymali ku swojej konsternacji wiadomość, że Richard Leacock wcale nie jest reżyserem filmu. W końcu w Katalogu Festiwalu jako zbiorowy autor *The Chair* figuruje Drew Associates.

Nie wylbrzymiamy jednak znaczenia tej wpadki. Nasi eksperci mieli dobre powody, żeby właśnie Leacockowi przypisać autorstwo *The Chair*. Po prostu w wielu źródłach figuruje on jako autor tego filmu, podobnie zresztą jak licznych innych, których wcale nie zrobił. Choć dziś może się to wydawać dziwne, we wczesnych latach 60. filmowców bezpośrednich fascynowała możliwość robienia filmów, a kwestia autorstwa niespecjalnie ich poruszała. Po latach zmienili podejście, a kwestia autorstwa jest przedmiotem poważnych tarć i konfliktów między dawnymi przyjaciółmi. Dzisiaj do autorstwa poszczególnych filmów przyznaje się co najmniej trzech filmowców, tj. Drew, Pennebaker i Leacock, a okazjonalnie również Gregory Shuker, James Lipscomb czy Hope Ryden. Historycy kina, próbujący od lat uporać się z problemem autorstwa filmów z wczesnego okresu kina bezpośredniego, narażają się na ogromny ból głowy.

Dla porządku warto może przypomnieć, że problem ten w sposób szczególnie wyrazisty dotyczy właśnie wczesnego okresu kina bezpośredniego, a dokładnie – 19 filmów wyprodukowanych w latach 1960-1963 w ramach założonej przez Roberta Drew firmy Drew Associates. Pierwszym z nich był *Primary*, ostatnim *Crisis: Behind the Presidential Commitment*, a do najbardziej znanych filmów z tej grupy należą również *Jane*, wspomniany już *The Chair* i inne.

Wydawałoby się, że problem autorstwa poszczególnych filmów można rozwiązać nader prosto, sięgając do napisów końcowych, których podstawową rolę powinno przecież być odmierzanie zasług i informowanie, kto jaką funkcję przy produkcji danego tytułu pełnił. Nic bardziej błędnego. Próba rozwikłania kwestii autorstwa poszczególnych filmów grupy Roberta Drew lub choćby tylko ustalenia obowiązującego przy ich realizacji podziału ról na podstawie napisów końcowych

* Tekst jest nieco zmienionym rozdziałem książki Mirosława Przylipiaka *Kino bezpośrednie 1960-1963*, która ukaże się wkrótce nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria.

musi zakończyć się niepowodzeniem, choć skądinąd może dostarczyć niemałej satysfakcji intelektualnej, zwłaszcza osobom o temperamencie detektywa. Napisy te rządzą się bowiem własnymi prawami, a stosowana w nich terminologia nie pokrywa się z nazewnictwem powszechnie stosowanym w filmie czy w telewizji. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, że kolejni monografowie ruchu, sporządzając filmografię kina bezpośredniego, wprowadzają własne modyfikacje, bądź to opuszczając pozycje uznane przez nich za mniej ważne, bądź korygując i ujednolicejąc ortografię (o czym za chwilę), bądź też nadając spójność treściom zawartym w napisach¹. Przypomina to zabawę w głuchy telefon, w której w dodatku osoba podająca hasło cierpi na wadę wymowy. Nic więc dziwnego, że w miarę powiększania się dystansu czasowego dzielącego nas od kina bezpośredniego zamieszanie w kwestii autorstwa, od początku potężne, jeszcze narasta.

Napisy końcowe, które pojawiają się w poszczególnych filmach, składają się na ogół z kilku pozycji ułożonych w powtarzalne sekwencje². Otwiera je informacja o instytucji producenckiej (*co-produced by*), po której następują standardowo następujące pozycje: *filmmaker*, *correspondent*, *editor*, *narrator*, *executive producer*. W niektórych filmach pojawiają się ponadto kategorie *producer* oraz *reporter*.

Zwraca uwagę wyraźny niedostatek kategorii zawodowych związanych z technicznym aspektem produkcji filmowej czy telewizyjnej. Nie wiadomo, kto robił zdjęcia, kto odpowiada za dźwięk, kto za oświetlenie, a kto za całość. Dominują natomiast nazwy związane z dziennikarstwem (*correspondent*, *reporter*, a nawet *editor*, który znaczy „montażysta”, jak i „redaktor”). Wynika to niewątpliwie z dziennikarskiej proweniencji Drew, który zorganizował swoją grupę według wzorów wyniesionych z redakcji magazynu „Life” (tam rozpoczął karierę zawodową i był z nim związany przez kilkanaście lat). Praca w tym magazynie była zorganizowana na wzór przemysłowy. Materiały do tekstów zbierali korespondenci terenowi rozrzućeni po całych Stanach Zjednoczonych. Po wstępnej akceptacji tematu przez nowojorską centralę zbierali szczegółowe informacje. Następnie udawali się na miejsce zdarzeń wraz z fotografem, który wykonywał zdjęciową dokumentację tematu. Materiał od korespondenta trafiał wraz z fotografiami do redaktora w centrali, który nadawał mu ostateczną formę. Taka metoda, w której kolejni anonimowi pracownicy dokładają kolejne części produktu, odcisnęła niewątpliwie silne piętno na strukturze firmy Drew Associates i na kwestii autorstwa filmów ruchu bezpośredniego.

Jedynym wymienionym w napisach końcowych zawodem o konotacjach ewidentnie filmowych był *filmmaker*. Może dlatego tam właśnie krytycy filmowi poszukiwali autorów poszczególnych filmów. Sprzyjało temu zresztą podobieństwo znaczeniowe słowa *filmmaker* do francuskiego *cinéaste*, znaczącego dosłownie „filmowiec”, ale używanego wyłącznie w stosunku do reżyserów. Zarazem ta właśnie pozycja była przyczyną największej liczby nieporozumień, utrzymujących się niekiedy po dzień dzisiejszy. Niejasności zaczynały się już na poziomie ortografii. W języku angielskim bowiem nie istniało – i nie istnieje do dzisiaj – słowo *filmmaker*, pisane przez jedno „m”. W słownikach można spotkać takie słowa, jak *filmmaker*, *film maker* czy *film-maker*, ale *filmmaker* – nigdy. Neologizm wprowadzony przez Roberta Drew odzwierciedlał, być może, jego specyficzną koncepcję pracy nad filmem, jego sposób pojmowania autorstwa filmowego³.

Może więc wystarczyłoby po prostu zrekonstruować koncepcję Drew, gdyby nie to, że jego wypowiedzi na ten temat nie są jednolite. Poglądy Drew ewoluowały, w związku z czym jego wypowiedzi z różnych lat nie są bynajmniej tożsame. Widać w nich tendencję do stopniowego odbierania *filmmakerowi* znaczenia.

Zatem Drew początkowo pojmował *filmmakera* jako swoistego „filmowca totalnego”, zdolnego zapanować nad każdym aspektem realizacji filmu. *Moja teoria* – pisał – wymagała wytrenowanych specjalistów wykazujących talenty produkcyjne – operatorów, dziennikarzy, montażyistów, ludzi pióra – którzy potrafiliby wymyślić film, zrobić zdjęcia oraz dokończyć dzieło w procesie montażu. Nazwałem ich „filmowcami” (*filmmaker*)⁴.

W innym wariantcie *filmmaker* to osoba odpowiedzialna za zdjęcia i montaż. W początkowym okresie Drew z uporem lansował myśl, że każdy operator powinien montować własny film, tylko on bowiem, jako człowiek obecny na planie, rozumie w pełni materiał filmowy i czuje otaczające go emocje. Można do tego dodać inny argument (przez samego Drew niestosowany): otóż montaż filmu nie odbywa się tylko przy stole montażowym. Tak naprawdę rozpoczyna się on już w fazie planowania filmu, a jest prowadzony w fazie zdjęć. Operator na planie filmu dokumentalnego musi podejmować decyzje, co sfilmować, a co opuścić, w którym momencie włączyć, a w którym wyłączyć kamerę, z jakiego punktu widzenia i z jakiej odległości rzecz pokazać. Są to decyzje *par excellence* montażowe. Wydaje się więc naturalne, że osoba dokonująca owego wstępnego montażu kończy swoje dzieło przy stole montażowym. Ciekawym przyczynkiem do owego przewartościowania może być wywód Gordona Hitchensa, który relacjonując filmy kina bezpośredniego pokazane na I Nowojorskim Festiwalu Filmowym w 1963 roku, stwierdza, że ten rodzaj filmowania wymaga jednego człowieka w roli tego, który w jednej chwili podejmuje decyzje (*a single man in the role of instantaneous decision-maker*). Jest to – stwierdza Hitchens – radykalny odwrót od namaszczonej i z góry zaplanowanej (*premeditated*) procedury kina fabularnego, w której niekompetentny technicznie reżyser dominuje nad hierarchią specjalistów, często ze szkodą dla wartości filmowych⁵.

Ten sposób myślenia doprowadził do ogromnego dowartościowania roli operatora filmowego w kinie bezpośrednim. W istocie najbardziej znani przedstawiciele tej formacji, a przynajmniej jej wczesnego etapu, czyli Pennebaker, Leacock i Albert Maysles, byli operatorami, którzy uważali zarazem, na mocy powyższego rozumowania, że to właśnie operator jest autorem filmu. Spór o autorstwo poszczególnych filmów, który trwa do dzisiaj, jest pochodną bardziej fundamentalnego sporu o to, czyj wkład jest dla filmu decydujący.

Po latach Robert Drew zrewidował swoją teorię. *Przekonano mnie* – stwierdza – że świetny operator niekoniecznie musi być *filmowcem totalnym* (podkr. – M. P.) i jeżeli ktokolwiek mówi o sobie w ten sposób, to rzuca wyzwanie prawom sztuki i natury⁶. W innej wypowiedzi, z perspektywy lat, Drew wyraźnie pomniejsza rolę *filmmakera*: Choć to ja produkowałem (*produced*) każdy z tych wczesnych filmów, wysuwałem pomysły, organizowałem ekipę, brałem udział w zdjęciach i kierowałem montażem, to operatorzy i filmowcy (*filmmakers*) również się włączali, w dzień rejestrując obraz albo dźwięk, w nocy pomagając przy montażu, rano uczestnicząc w planowaniu. Użyłem więc słowa „*filmmaker*” (tutaj

przez dwa „m”, inaczej niż w czołówkach; widać w latach 80. Drew pogodził się już z ortografią – przyp. – M. P.), oznaczając nim ludzi, którzy włączali się w realizację filmu. Inaczej niż dzisiaj (1982), słowo to nie znaczyło, że są oni odpowiedzialni za cały film⁷.

Jak widać, Drew ma tutaj świadomość, że słowo *filmmaker* (choćby i przez dwa „m”) jest uważane za nazwę autora filmu i stara się to nieporozumienie wyjaśnić. *Filmmakerem* byłaby w tej wersji osoba rejestrująca na planie obraz lub dźwięk (czyli operator albo dźwiękowiec), która pomagała również w innych fazach realizacji filmu. Wydaje się, że to pojmowanie jest najbliższe rzeczywistej intencji Drew, najlepiej oddaje sposób używania przez niego tego słowa. Przynajmniej w teorii. Życie bowiem nie zawsze było teorii posłuszne.

Przypatrzmy się, tytułem przykładu, temu, jak słowo *filmmaker* funkcjonowało w napisach końcowych. W niektórych filmach oznaczało ono chyba po prostu operatora, bowiem pod tą pozycją pojawia się aż pięć czy sześć nazwisk. Tak się dzieje w przypadku *Primary*, *On the Pole*, *Eddie* czy *On the Road to Button Bay*. Przykładowo, odpowiednia plansza tego ostatniego filmu wygląda następująco:

Filmmakers
Stanley Flink
Abbot Mills
Hope Ryden
James Lipscomb
Richard Leacock
D. A. Pennebaker

Jest oczywiste, że sześć osób nie może spełniać funkcji autorskich, nawet najbardziej liberalnie pojmowanych. Jednakowoż w innych filmach napisy kogoś wyróżniają, jako „ważniejszego” *filmmakera*. I tak w filmie *Yanki No!* na osobnej planszy pojawia się

Film Maker
Richard Leacock

a na następnej:

with Film Makers
Albert Maysles
D. A. Pennebaker

(nawiasem mówiąc, tutaj wyjątkowo mamy poprawną ortograficznie pisownię *Film Maker*). Podobnie dzieje się w filmie *The Chair*, gdzie pojawia się następująca sekwencja:

Filmmaker
Gregory Shuker

Filmmakers
Richard Leacock
D. A. Pennebaker

Widać wyraźnie, że w tych dwóch filmach pierwszy z wymienionych *filmmakerów* jest ważniejszy, najwyraźniej spełnia funkcje głównego realizatora, zaś następni *filmmakerzy* byli po prostu autorami zdjęć. Jednak i pod tym względem

w napisach końcowych filmów bezpośrednich trudno doszukać się konsekwencji. W niektórych bowiem produkcjach oprócz pozycji *Filmmaker* pojawia się nazwa *Photography* (zdjęcia). Oznacza ona w istocie przypisanie *filmmakerowi* wyższej pozycji kogoś, kto odpowiada za całość. Tak się dzieje w filmie *Mooney vs. Fowle* (znanym również pod tytułem *Football*). Wedle zgodnych opinii uczestników ruchu jest on „dzieckiem” Jamesa Lipscomba. Robert Drew wspomina, że jest to jeden z dwóch czy trzech filmów, przy których nie musiał niczego robić, jedynie nieco go skrócić⁸. Napisy końcowe tego filmu (w interesującej nas części) wyglądają następująco:

Filmmaker
James Lipscomb

Photography
Of Coach Fowle
Bill Ray
Of Coach Mooney
Abbot Mills
Of Activities
D. A. Pennebaker
Richard Leacock
Claude Fournier

Podobnie wyglądają napisy filmu *Susan Starr*. Zamieszczę je tutaj w całości, ponieważ oprócz ciekawej relacji między *filmmakers* a *photographers* zawierają one jeszcze kilka innych interesujących i wartych omówienia momentów. Oto napisy do filmu *Susan Starr* w całości:

Co-produced by
Time-Life Broadcast

Co-produced by
Drew Associates

Filmmakers
D. A. Pennebaker
Hope Ryden

Photography of Susan Starr
D. A. Pennebaker
Of Activities
Claude Fournier
Peter Eco
James Lipscomb
Abbot Mills
Richard Leacock

Correspondents
Hope Ryden
Patricia Issacs

AUTORSTWO W AMERYKAŃSKIM KINIE BEZPOŚREDNIM

James Lencina

Samuel Adams

Editors

Dick Jacobs

Charlotte Zwerin

Ellen Huxley

Betsy Taylor

Nancy Sen

Narrator

Joseph Julian

Producer

Gregory Shuker

Executive Producer

Robert Drew

Jak widać, w napisach tych dochodzi do rozdzielenia funkcji *filmmakera* i operatora. Pennebaker występuje w obydwu tych pozycjach jako operator z racji robienia zdjęć, a jako *filmmaker* – no właśnie, najprawdopodobniej z racji nadzoru autorskiego nad całością, razem z Hope Ryden, jedyną kobietą z czołówki realizatorów w grupie Drew. Jej nazwisko pojawia się zresztą w grupie „korespondentów”, wyróżnione większą czcionką – metoda użyta w napisach końcowych omawianych filmów bodaj tylko dwukrotnie. Typowa jest duża liczba montażystów – nigdy nie było ich mniej niż trzech, do normy należało raczej pięć, sześć nazwisk w tej sekcji. Pozycję „montaż” Drew traktował w sposób czysto techniczny. Część montażystów wymienianych w napisach końcowych wykonywała rutynowe prace przygotowawcze, takie jak przegrywanie dźwięku z wąskiej taśmy magnetofonowej na szeroką, perforowaną taśmę montażową albo synchronizowanie taśmy obrazowej i dźwiękowej. Osoby odpowiedzialne za twórczy, koncepcyjny aspekt montażu nigdy się w tej pozycji nie pojawiały. Nietypowa jest pozycja *producer*, umieszczana na przedostatnim miejscu w napisach. *Producer*, jeżeli już się pojawiał, to na początku, w funkcji podobnej do *filmmakera* (o czym za chwilę). Typowa i najmniej kontrowersyjna jest pozycja *narrator*, czyli czytający komentarz lektor, którym w większości przypadków był Joseph Julian. Typowa wreszcie, choć dla odmiany wzbudzająca niemało kontrowersji, jest ostatnia plansza:

Executive Producer

Robert Drew

Ta plansza była najbardziej stabilnym elementem napisów końcowych filmów grupy Roberta Drew. Pojawiała się nieomal zawsze na końcu (jedynym wyjątkiem jest *Yanki No!*, gdzie nazwisko Roberta Drew pojawia się na samym początku poprzedzone słowem *producer*). Dzisiaj wiadomo, że w koncepcji Drew słowo „produkcja” obejmowało nie tylko działania o charakterze logistyczno-organizacyjnym, lecz również czynności twórcze, w tym nade wszystko opracowywanie koncepcji oraz końcowy montaż materiału.

MIROSLAW PRZYLIPIAK

Na początku napisów końcowych niektórych filmów (tj. za notą o firmach współprodukujących dany film, która nieodmiennie otwierała wszystkie napisy) umieszczono tajemniczą pozycję *producer*, która ewidentnie miała wyróżnić osobę o szczególnie dużym wkładzie realizacyjnym. Na przykład w filmie *Petey and Johnny* wygląda to następująco:

Producer
Richard Leacock
Filmmakers
James Lipscomb
Abbot Mills
Bill Ray

Natomiast odpowiedni fragment napisów końcowych filmu *Jane* wygląda następująco:

Producer
Hope Ryden
Filmmakers
D. A. Pennebaker Hope Ryden
Richard Leacock
Greg Shuker
Abbot Mills

Editing
Nell Cox
Nancy Sen
Eileen Nosworthy

Z dostępnych relacji na temat szczegółów realizacji tego filmu wynika, że ogromny wkład w jego powstanie wniosła Hope Ryden, która zaproponowała temat, przygotowała go i była niejako odpowiedzialna za kontakty z Jane Fondą⁹. Zmontowana przez Ryden wersja nie przypadła grupie do gustu, więc ostatecznie film zmontowali Drew, Pennebaker i Leacock. Jednak ich nazwiska nie pojawiają się w części „montażowej” napisów końcowych, lecz są rozproszone po różnych miejscach tychże napisów. Ryden oddano natomiast należne honory, umieszczając jej nazwisko po słowie *producer* i w pozycji wyróżnionego *filmmakera*. Zwraca też uwagę graficzne usytuowanie nazwisk Pennebaker i Ryden na równym poziomie (w filmach grupy Roberta Drew jedyny sposób zaznaczania równorzędności zasług), a tym samym odróżnienie ich od pozostałych, podrzędnych *filmmakerów*.

Słowo *producer* pojawiało się również w zestawieniach. W filmie *X-Pilot* wygląda to następująco:

Correspondent-Producer
Howard Sochurek
Filmmakers
Terrence Macartney-Filgate
Albert Maysles

Natomiast w filmie *The Children Were Watching* doszło do połączenia funkcji:

Filmmaker-Producer
Richard Leacock

AUTORSTWO W AMERYKAŃSKIM KINIE BEZPOŚREDNIM

Filmmaker

Kenneth Snelson

Z powyższej analizy jasno wynika, że ktoś, kto chciałby rozwikłać kwestię autorstwa na podstawie napisów końcowych filmów grupy Roberta Drew, mógłby się co najwyżej nabawić potężnego bólu głowy. Mamy bowiem w nich wszystkie chyba możliwe rodzaje niekonsekwencji i mylnych tropów: słowa używane w sposób odmienny od przyjętego, a przy tym przyjmujące różne znaczenia *ad hoc*, w zależności od sytuacji; niekonsekwentne, jednorazowe próby honorowania wkładu poszczególnych osób przez stosowanie różnej czcionki czy graficzne rozmieszczenie napisów. *Filmmaker* niekiedy znaczy tyle, co „operator”, niekiedy zaś znaczy „realizator” lub „producent”, a które z tych znaczeń przyjmuje najczęściej, można się jedynie domyślać. Podobna wieloznaczność i niedookreślenie cechuje słowo *producer*, raz oznaczające osobę odpowiedzialną za logistyczną stronę przedsięwzięcia, innym razem – za pomysł, koncepcję i ostateczny kształt całości.

Wobec powyższego stanu rzeczy krytycy, historycy kina i inni komentatorzy osiągnięć kina bezpośredniego musieli przyjąć własne metody osławiania problemu. Pierwsza z nich, która legła u podłoża jednej z największych w dziejach kina mistyfikacji, polegała na przypisaniu wszystkich niemal zasług ruchu kina bezpośredniego jednej właściwie osobie – Richardowi Leacockowi. Przez długi czas jego nazwisko uchodziło właściwie za synonim ruchu, zwłaszcza w Europie, ale w samych Stanach Zjednoczonych było niewiele lepiej. Pierwszą bodaj próbę krytycznego omówienia wczesnych osiągnięć kina bezpośredniego (*Primary*, *On the Pole* oraz *Yanki No!*), pióra Ernsta Callenbacha, otwierała nota redakcyjna następującej treści: *Trzy filmy telewizyjne wyprodukowane dla Time, Inc. przez Roberta Drew, a zrealizowane przez Ricky'ego Leacocka* ¹⁰. W tekście nazwisko



Richard Leacock (z prawej)
i Gregory Shuker



James Lipscomb i Hope Ryden

Roberta Drew nie pada ani razu, natomiast bardzo często pojawia się nazwisko Leacocka, który występuje jako autor wszystkich trzech omawianych filmów. Podobnie postępuje Gordon Hitchens we wspomnianej już relacji z I Nowojorskiego Festiwalu Filmowego, na którym pokazano *Crisis* oraz *The Chair*. Obie produkcje nazywa on filmami Leacocka, wzmiankując tylko, że przy drugim z nich współpracowali Pennebaker i Drew¹¹. Wspomina również o *innych filmach Leacocka*, takich jak *Jane*, *On the Pole* czy *Primary*¹². Jonas Mekas w swoim klasycznym już dziś artykule o nowych zjawiskach w kinie amerykańskim fragment o kinie bezpośrednim opatruje śródtytułem: *Ricky Leacock. Nowe granice dokumentalizmu. Rewolucja kamery*¹³. W tymże fragmencie wskazuje na wielki wpływ Leacocka na nowe prądy w sztuce filmowej w kraju i za granicą. *Nic dziwnego – pisze – 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 kina*¹⁴. No cóż, od takich sformułowań może się zakręcić w głowie, tym bardziej jeśli wypowiada je osoba o takiej pozycji, jak Jonas Mekas.

Krytyka francuska, do której nawiązuje Mekas, położyła wielkie zasługi w wylansowaniu ruchu kina bezpośredniego na świecie i równie wielkie w rozpropagowaniu Leacocka jako głównego autora tego nurtu. Louis Marcorelles w książce o nowych zjawiskach kina lat 60. pisze, że Leacock zrealizował blisko 30 filmów w ciągu 4 lat¹⁵ (czyli więcej niż cały ruch *direct cinema*!) i traktuje go nie tylko jako rzecznika, ale wręcz jako synonim całego ruchu. Marginalnie wspomina o Robertcie Drew, innym wcale nie poświęca uwagi. W wielu opracowaniach przypisuje się Leacockowi autorstwo rozmaitych filmów, przy których pracował po prostu jako jeden z operatorów, na przykład wspomniany już *The Chair*, *Football*, czy nawet późniejszy *Monterey Pop*¹⁶. Opublikowany na łamach „Cahiers du cinéma” artykuł na temat nowego trendu w kinie amerykańskim zatytułowany był znacząco: *Experience Leacock*¹⁷, a Jean-Luc Godard w sławnym numerze tegoż czasopisma, zawierającym „słownik” filmowców amerykańskich, publikuje krótką notkę o Leacocku, zresztą miażdżącą dla tego ostatniego, a kompromitującą dla jej autora, w którym Leacock jest synonimem dla całego ruchu i zbiera cięgi za wszystkie domniemane grzechy kina bezpośredniego¹⁸.

Gwoli ścisłości – nie wszystkie teksty z lat 60. są tak jednostronne. Wspomniany wyżej Louis Marcorelles, którego zasług dla rozpropagowania kina bezpośredniego nie sposób przecenić, w artykule z 1963 roku, po oddaniu należnych honorów Leacockowi, stwierdza: *Trzeba jednak odnotować wielką rolę Roberta Drew w końcowym montażu tych filmów; to on podejmuje ostateczne decyzje i ponosi odpowiedzialność. Być może pewnego dnia jakiś Sherlock Holmes krytyki filmowej będzie w stanie wyjaśnić, jakie role grali w tym związku Robert Drew, były dziennikarz magazynu „Life”, i Richard Leacock, pełen pasji filmowiec (cinéaste)*¹⁹. To ciekawa wypowiedź. Zdanie o Sherlocku Holmesie krytyki filmowej okazało się zaiste prorocze. Jednak koncesja, jakiej dokonuje Marcorelles, nie jest nazbyt wielka, polega na uznaniu wkładu twórczego jeszcze jednej osoby oprócz Leacocka, mianowicie Roberta Drew. Rzeczywiście, w artykułach owego okresu filmy wczesnego etapu kina bezpośredniego niekiedy nazywano filmami tandemu Drew-Leacock, honorując w ten sposób zasługi produkcyjne tego pierw-

szezo²⁰. Jednak także ten zapis trudno uznać za miarodajny, skoro zupełnie zapoznany zostaje wkład innych członków grupy. Wielce wymowna jest wypowiedź Jamesa Lipscomba, aktywnego członka Drew Associates, który w nawiązaniu do artykułu Petera Grahama stwierdza: *Graham mówi o filmach duetu Drew-Leacock, co dla Ricky'ego Leacocka musi być szczególnie krępujące. Drew założył firmę i filmy w niej wyprodukowane noszą jej nazwę. Leacock jako członek zespołu był operatorem, montażystą i producentem niektórych (nie wszystkich) filmów. (...) Jest człowiekiem bardzo utalentowanym, świetnym przyjacielem i niewątpliwie zasługuje na uznanie, ale uczciwość względem innych współpracowników wymaga odnotowania następujących faktów: spośród dziesięciu filmów wyprodukowanych przez Drew Associates i Time, Inc. (chodzi o tzw. serię „The Living Camera” – przyp. M. P.) Pennebaker odpowiadał za zdjęcia do większej liczby filmów niż Leacock, Shuker odpowiadał za większą liczbę produkcji, a inni montowali większe fragmenty niż Leacock. Choć Leacockowi przypisuje się często autorstwo „Jane” i „Susan Starr”, w rzeczywistości za ich koncepcję i realizację odpowiedzialna była Hope Ryden. Wszystkie te filmy z wyjątkiem dwóch zostały zrealizowane przez zespoły kierowane przez kogoś innego niż Leacock. Jego wkład był ważny (...), ale nie można w żadnym razie mówić o „filmach tandemu Drew-Leacock”²¹.*

Sam Leacock podchodził zresztą do tego niebywałego wywyższenia swojej osoby z dystansem: *Nie wiem, jak to się stało. Teraz trudno to odwrócić. Przypisano mi realizację większej liczby filmów niż komukolwiek innemu, w tym tych, z którymi nie miałem nic wspólnego. (...) Cóż, bardzo trudno jest uznać, że film nie ma autora²². Zapytany w innym wywiadzie, które filmy uważa za naprawdę „swoje”, odpowiedział: Och, „Happy Mother's Day” oraz „Chiefs” są naprawdę moje. „A Stravinsky Portrait” też jest mój, choć chciałbym móc spędzać więcej czasu ze Stravinskym i nie zadawać tych wszystkich pytań; niezależnie od tego, to na pewno mój film. „Hickory Hill”. Bardzo wielki był mój wkład w „Primary”. Dużo robiłem przy drugiej części filmu „Crisis”, ale nic przy jego pierwszej części. „Toby” jest mój i „Canary Island Bananas”, mój pierwszy film. Bardzo mało²³.*

Jak widać, Leacock nie uznał za w pełni swój żadnego z filmów, które realizował w grupie Roberta Drew. Wylicza natomiast tytuły późniejsze – *Happy Mother's Day*, *Chiefs*, *A Stravinsky Portrait*, *Hickory Hill* – i wcześniejsze, w tym nawet dziesięciominutowy, niemy *Canary Island Bananas*, który zrealizował jako dziecko!

Dlaczego właśnie Leacock stał się synonimem grupy i przypisuje mu się zrealizowanie większości jej filmów? Stosunkowo łatwo wskazać motywy krytyki francuskiej. „Cahiers du cinéma” były w tym okresie w szczytowym punkcie tzw. polityki autorskiej, a więc takiego podejścia do kina, które waloryzowało szczególnie oryginalność ujęcia wynikającą z indywidualnego spojrzenia twórcy filmu. Louis Marcorelles, w tym samym artykule, w którym wspominał o Sherlocku Holmesie krytyki filmowej, kilka linijek dalej przewidywał, że przedsięwzięcie Drew i Leacocka osiągnie pełnię możliwości dopiero wtedy, gdy obaj będą gotowi przyznać, że nawet w tym rodzaju kina za każdym filmem musi stać jedna osobowość twórcza²⁴. Polityka autorska, wylansowana swojego czasu przez Bazina i Truffaut, w pierwszej połowie lat 60. święciła triumfy nie tylko jako strategia

krytyczna czy pewien sposób uprawiania krytyki filmowej. Ważniejsze jeszcze, że w tym okresie sprawdziła się w praktyce: autorskie pojmowanie filmu pozwoliło na niesłychany rozkwit europejskiej sztuki filmowej, a niektórzy, jeszcze niedawno szermujący za takim ujęciem na łamach „Cahiers du cinéma”, stali się w krótkim czasie właśnie autorami filmowymi. Podkreślanie zasług czy wartości filmu, który nie miał autora, indywidualnego autora, było dla krytyków „Cahiers du cinéma” po prostu nie do pomyślenia. Film, aby był uznany za wybitny i dostąpił zaszczytu omawiania na łamach „Cahiers du cinéma”, tego najbardziej prestiżowego i wpływowego pisma filmowego owych lat, po prostu musiał mieć swojego autora. Leacock zaś wprost idealnie nadawał się do tej roli. Przede wszystkim dlatego, że współpracował z uznanym artystą, Flahertym, i nimb tamtego wielkiego dokumentalisty otaczał również jego. Choć od ukończenia *Opowieści z Luizjany* (1948) upłynęło kilkanaście lat, to o współpracy Leacko z Flahertym dobrze pamiętano. Kiedy w kwietniu 1959 roku, a więc jeszcze przed formalnym początkiem ruchu kina bezpośredniego, Leacock opublikował na łamach „Cahiers du cinéma” artykuł pod tytułem *Wszędobylska kamera (La caméra passe-partout)*²⁵, to w krótkiej notce przedstawiono go właśnie jako operatora *Opowieści z Luizjany*. Innym powodem takiego wyjaskrawienia pozycji Leacko był fakt, że sam pisywał artykuły, które można było traktować jak manifesty nowego nurtu. Niemalą rolę odegrała też osobowość Leacko, człowieka przystępnego, przyjaznego, wspaniałego gawędziarza, który natychmiast zyskiwał sympatię napotykanym ludzi. Dlatego nie tylko krytyka francuska, ale również amerykańska, a nawet sami uczestnicy ruchu byli w tym pierwszym okresie skłonni przypisywać Leacockowi zasługi, a przede wszystkim tytuły filmów nieco na wyrost.

Wreszcie na dość nieoczekiwaną przyczynę popularności Leacko u Francuzów wskazał po latach Robert Drew. Jego zdaniem zdecydowały o tym lewicowe poglądy Leacko, bliskie francuskim krytykom. Drew wspomina, że kiedy po raz pierwszy przyjechał z Leacockiem do Paryża, by promować ich filmy, cały pobyt był doskonale zorganizowany przez przyjaciół Leacko, którzy wywodzili się – jak się później okazało – z kręgów komunistycznych²⁶.

Oprócz przypisywania wszystkiego Leacockowi inną metodą ustalania autorstwa, przyjętą przez komentatorów dokonań ruchu kina bezpośredniego, zresztą również wynikającą z założeń „polityki autorskiej”, było „wyłapywanie” indywidualnego stylu poszczególnych twórców. Na przykład Stephen Mamber, omawiając film pt. *David*, podkreśla jego wielką zaletę, jaką jest ciepły stosunek do bohatera. Mamber uznaje, że jest to wynik oddziaływania Pennebaker, który jako jeden z niewielu filmowców *cinéma vérité* wypracował własny styl²⁷. Natomiast w *The Chair* filmowano dwiema kamerami, Pennebaker i Leacko, co dało asumpt do mówienia o ich dwóch wyrazistych stylach: *Talent Leacko jest ewidentny, kiedy postacie otwarcie działają, natomiast styl Pennebaker ujawnia się w napięciu między kamerą a osobą filmowaną*²⁸. Louis Marcorelles w artykule opublikowanym na łamach „Image et Son” wyróżnił wręcz „linię Drew” i „linię Leacko”. Linia Leacko, do której mieli należeć również Pennebaker i Albert Maysles, była bardziej zainteresowana indywidualną ekspresją niż dziennikarstwem, podczas gdy linia Drew była właśnie bardziej dziennikarska²⁹.

Trzeba przyznać, że nie jest to pogląd bezzasadny. Stan chwiejnej, dynamicznej równowagi, jaki panował w Drew Associates, sprawiał, że przejściowo, przy

poszczególnych realizacjach, przewagę mogło osiągnąć nastawienie danego współtwórcy. Lipscomb i Shuker sami wywodzili się z magazynu „Life”, więc podejście dziennikarskie nie było im obce. Rzeczywiście, w kilku produkcjach, przy których pojawia się nazwisko Pennebaker’a, obecne są ciepło i liryzm. Brakuje tego natomiast w „męskich” filmach opisujących rywalizację, których było najwięcej we wczesnym okresie kina bezpośredniego. Nie jest też może przypadkiem, że Richarda Leacock’a, człowieka o zdecydowanie lewicowych poglądach politycznych, napisy końcowe plasują na ważnych miejscach filmów *Petey and Johnny* oraz *The Children Were Watching*, poświęconych, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, grupom „wykluczonych”: młodzieży z hiszpańskiego Harlemu oraz Murzynom³⁰.

Podejście to może więc być owocne, zwłaszcza jeśli uzupełni się je informacjami płynącymi z licznych wypowiedzi członków ruchu. Dają one bowiem podstawę ustaleniu wiodącej roli niektórych filmowców przy wybranych filmach. I tak Hope Ryden odegrała ważną rolę przy *Susan Starr* oraz *Jane* (choć do tego ostatniego filmu chętnie przyznaje się Pennebaker); *Football (Mooney vs. Fowle)* jest „dziełem” Jamesa Lipscoma; Greg Shuker miał największy wkład w *The Chair*, a najprawdopodobniej również w *Crisis: Behind the Presidential Commitment*. O Leacocku była już mowa. Członkowie ruchu na ogół zgodnie podkreślają jego wkład w filmy o wykluczonych. Natomiast osobowość Roberta Drew najmocniej ujawniałaby się w filmach podkreślających rywalizację między silnie zarysowanymi postaciami.

Taka koncyliacyjna próba rozwiązania sporu, polegająca na oddaniu sprawiedliwości każdej z czołowych postaci kina bezpośredniego, nie jest jednak do pogodzenia z linią, którą znacznie wcześniej przyjął Robert Drew. On bowiem uważa się obecnie za jedynego autora wszystkich filmów zrealizowanych w latach 1960-1963 przez Drew Associates. Strategia ta ma poniekąd charakter historycznej rewindykacji. W okresie, o którym mowa, Drew nie tylko nie zabiegał o laury dla siebie, ale wręcz sam – jak wspomina – pomagał budować pozycję Leacock’a. Uważał bowiem, że jest to korzystne dla całego ruchu³¹. Dopiero po latach, kiedy zorientował się, że jego rola w powstaniu ruchu kina bezpośredniego tak często bywa marginalizowana bądź w najlepszym razie sprowadzana do funkcji organizatora i menedżera, przystąpił do kontrataku.

Ze wspomnień zarówno Roberta Drew, jak i innych członków grupy wynika, że jego wkład w kształt poszczególnych filmów był różny. W niektórych projektach brał udział od początku do końca, dyskutując nad pomysłem, ustalając szczegóły organizacyjne i wytyczne dotyczące kształtu przyszłego filmu, uczestnicząc w zdjęciach (jako osoba nagrywająca dźwięk), a wreszcie, decydując o ostatecznym montażu. W miarę jednak jak firma się rozrastała i zwiększała się liczba jednocześnie realizowanych projektów, Drew w coraz mniejszym stopniu uczestniczył w bieżącej realizacji. Najwcześniej wycofał się z pracy na planie. Był to fakt znaczący, o poważnych konsekwencjach, ponieważ w ideologii i praktyce kina bezpośredniego osobom rejestrującym dźwięk i obraz (zwłaszcza obraz) przypisywano bardzo duże znaczenie. Drew, wycofując się z pracy na planie, znacznie zmniejszył swoje prerogatywy autorskie. Zachował sobie natomiast prawo do ostatecznego montażu. Zgodnie z jego relacją końcowy etap pracy nad każdym filmem wyglądał następująco: *Kiedy kończyły się zdjęcia, następował przegląd materiałów w obecności całego zespołu produkcyjnego; potem „filmo-*

wiec” („filmmaker”) przedstawiał swoją koncepcję montażu; następnie miała miejsce swobodna dyskusja. Następnie ja rozstrzygałem o właściwej wersji, a jeśli było trzeba, narzucałem ją. „Filmowiec” szedł z materiałem, schematem kompozycyjnym i kilkoma montażyстами, aby zaproponować swoją wersję. Po miesiącu lub dwóch oglądałem ją i akceptowałem albo przemontowywałem. Jeden albo dwa razy mogłem zaakceptować przedstawioną mi wersję³². Wynikałoby z tego, że to Drew decydował o wstępnej koncepcji filmu oraz o ostatecznym montażu i z tego powodu rości sobie prawo do autorstwa. Ta wersja znajduje tylko częściowe potwierdzenie w relacjach innych. W oczywisty sposób jest też nie do pogodzenia z roszczeniami operatorów, zdaniem których to oni, podejmując na gorąco decyzje podczas filmowania (od pewnego momentu Drew w nim nie uczestniczył), decydowali o kształcie filmu. Rzeczywiście, Drew na ogół decydował o finalnym kształcie filmu, nie zawsze natomiast o jego wstępnej koncepcji, która miała wszak duży wpływ na to, co i jak było filmowane.

Niezależnie od tego, w jakim stopniu są uzasadnione roszczenia Roberta Drew do pełnego autorstwa filmów z wczesnego okresu kina bezpośredniego, jego postawa ma również wymiar czysto praktyczny. Jako założyciel i szef firmy Drew Associates, która była producentem tych filmów, Drew ma do nich wszystkie prawa i strzeże ich zazdrośnie, co oznacza, że bez jego zgody nie można obejrzeć żadnego z nich.

Wobec wszystkich opisanych tu problemów Stephen Mamber proponuje formułę niejako kompromisową: uznanie zbiorowego autorstwa filmów wczesnej fazy kina bezpośredniego, z wiodącą rolą Roberta Drew: *Zasadniczą odpowiedzialność za wszystkie filmy do „Crisis: Behind the Presidential Commitment” ponosi Drew. Jego funkcji nie można sprowadzić tylko do czynności organizacyjnych i zabezpieczania funduszy; pełnił on aktywną rolę przy wszystkich filmach, choć nigdy nie zajmował kluczowej pozycji operatora. Nie zapominając o centralnej roli Roberta Drew, wszystkie te filmy są, generalnie rzecz biorąc, pracą zbiorową*³³. Jednak formuła ta, ukuta zresztą wiele lat temu, nie przyczyniła się bynajmniej do złagodzenia sporu, który z całą ostrością rozgorzał już po jej przedstawieniu. Nie uwzględnia ona bowiem roli, jaką przy poszczególnych filmach odegrali inni realizatorzy. Prawdopodobnie więc najlepszym wyjściem jest przestać pojmować wszystkie 19 filmów grupy Roberta Drew z tego okresu (*Primary, On the Pole, Yanki No!, X-Pilot, The Children Were Watching, Adventures on the New Frontier, Kenya – Africa, On the Road to Button Bay, Eddie, David, Petey and Johnny, Football (Mooney vs. Fowle), Blackie, Susan Starr, Nehru, The Agha Khan, Jane, The Chair, Crisis: Behind the Presidential Commitment*) jako jednolitą całość, a zacząć traktować każdy z nich osobno. W niektórych kwestia autorstwa rozmywa się tak dalece, że formuła „autorstwa zbiorowego z wiodącą rolą Roberta Drew” jest jedyną możliwą do przyjęcia. W niektórych jednak można pokusić się o coś więcej – o wskazanie jeszcze innej (obok Roberta Drew lub może nawet zamiast niego) osoby wiodącej. Styl filmów, wspomnienia członków ruchu, napisy końcowe, gdy potraktować je łącznie, stanowią wystarczający materiał. Jeżeli oczywiście gra jest warta świeczki, jeżeli ją warto prowadzić. Bo może nie warto. Może słuszniej, choć nie całkiem w zgodzie z teorią autorską, byłoby uznać, że nie ma autorów, są tylko filmy.

AUTORSTWO W AMERYKAŃSKIM KINIE BEZPOŚREDNIM

- ¹ Doskonałym tego przykładem jest monografia autorstwa Stephena Mambra, do dzisiaj pozostająca najbardziej kompletnym omówieniem kina bezpośredniego. Zamieszczona na końcu filmografia ruchu została poprzedzona następującym wstępem: *Poniższa lista została sporządzona na podstawie informacji dostarczonych przez Roberta Drew, skonfrontowanych (verified) w większości przypadków (z pewnymi dodatkami i korektami) z napisami końcowymi pojawiającymi się na filmach. Napisy te, zdaniem Drew, zostały sporządzone na podstawie wypracowanego przez grupę „własnego kodu znaczeniowego” (own code of meaning).* (S. Mamber, *Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*, Massachusetts Institute of Technology, 1974, s. 265). W filmografii tej występują liczne odstępstwa od oryginalnych napisów na filmach, których efektem jest wyraźne złagodzenie, ale nie usunięcie, rozmaitych sprzeczności i niekonsekwencji w napisach oryginalnych.
- ² Napisy końcowe spisałem z filmów nagranych na kasetach VHS udostępnionych mi przez Roberta Drew.
- ³ W rozmowie z autorem niniejszego artykułu Robert Drew wyjaśnił, że zawsze miał swobodny stosunek do ortografii. Rozmowa autora z Robertem Drew, kwiecień 1999, zapis magnetofonowy w posiadaniu autora.
- ⁴ R. Drew, *An Independent with the Networks*, „Studies in Visual Communication” 8 (Winter 1982), s. 21.
- ⁵ G. Hitchens, *The First New York Festival. Film Comment*, 1/2 (Fall 1963), s. 5.
- ⁶ R. Drew, dz. cyt., s. 21.
- ⁷ R. Drew, *An Explanation of the Credits*, cyt. za: P. O’Connel, *Robert Drew and the Development of Cinema-Verite in America*, Southern Illinois University Press, 1992, s. 95-96.
- ⁸ Robert Drew: „Football” Lipscomba był dobry od początku do końca. Ja go jedynie troszkę skróciłem, cyt. za: P. O’Connel, dz. cyt., s. 127.
- ⁹ Zob. P. O’Connel, dz. cyt., s. 138-139.
- ¹⁰ E. Callenbach, *Going Out to the Subject II*, „Film Quarterly” vol. XIV, No. 3, Spring 1961, s. 38.
- ¹¹ G. Hitchens, dz. cyt., s. 4.
- ¹² Tamże, s. 5.
- ¹³ J. Mekas, *Notes on the new American Cinema*, „Film Culture” nr 24, Spring 1962, s. 8.
- ¹⁴ Tamże, s. 8-9.
- ¹⁵ L. Marcorelles, *Living Cinema. New Directions in Contemporary Film-Making*, George Allen & Unwin Ltd., London 1973, s. 46.
- ¹⁶ K. Macdonald, M. Cousins, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, Faber and Faber, Boston, London 1998, s. 251.
- ¹⁷ L. Marcorelles, *L’expérience Leacock*, „Cahiers du cinéma” 1963 Février, vol. 24.
- ¹⁸ „Cahiers du cinéma”, vol. XXV, n. 150-151, Decembre 1963-Janvier 1964, s. 139-140.
- ¹⁹ L. Marcorelles, *Nothing but the Truth*, „Sight & Sound”, Summer 1963, s. 115.
- ²⁰ Na przykład: P. Graham, *Cinéma Vérité in France*, „Film Quarterly”, Summer 1964, vol. XVII, No. 4. s. 30-36.
- ²¹ J. S. Lipscomb, *Correspondence and Controversy*, „Film Quarterly”, Winter 1964, vol. XVIII No. 2, s. 62, 63.
- ²² *It’s very hard to get it unattributed* (P. O’Connel, dz. cyt., s. 162).
- ²³ G. Roy Levin, *Documentary Explorations. 15 Interview with Film-Makers*, Doubleday & Company, New York 1971, s. 208.
- ²⁴ L. Marcorelles, *Nothing but the Truth*, dz. cyt., s. 115.
- ²⁵ R. Leacock, *La caméra passe-partout*, „Cahiers du cinéma”, 1959 Avril, vol. 15.
- ²⁶ Rozmowa autora z Robertem Drew, kwiecień 1999, zapis magnetofonowy w posiadaniu autora.
- ²⁷ S. Mamber, dz. cyt., s. 75.
- ²⁸ Tamże, s. 99.
- ²⁹ L. Marcorelles, *Le cinéma direct nord américain*, „Image et Son”, nr 183, Avril 1963, s. 52.
- ³⁰ Jednak w rozmowie z autorem niniejszego artykułu Robert Drew stwierdził, że przy *Pete’u i Johnny’u Leacock’u* prawie nic nie zrobił.
- ³¹ *I was trying to promote (...) our revolution any way I could. And strenghten any individual in the organization any way I could* (P. O’Connel, dz. cyt., s. 162).
- ³² R. Drew, *An Independent with the Networks*, dz. cyt., s. 21.
- ³³ S. Mamber, dz. cyt., s. 29.