

Jędrzej Kościński
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

Rewolucja kina dokumentalnego w Quebecu. *O The Days Before Christmas* Stanleya Jacksona, Wolfa Koeniga i Terence'a Macartneya-Filgate'a oraz *Les Raquetteurs* Michela Braulta i Gilles'a Groulx'a

Słowa kluczowe: film dokumentalny, kino bezpośrednie, *direct cinema*, Kanada, *cinéma-vérité*, rzeczywistość

Key words: documentary film, direct cinema, Canada, *cinéma-vérité*, reality

Pod koniec lat pięćdziesiątych w filmie dokumentalnym nastąpiła rewolucja związana ze sposobem pokazywania rzeczywistości. Poręczniejsze kamery i doskonalsze magnetofony umożliwiły swobodne obrazowanie świata, z dźwiękiem nagrywanym synchronicznie, co przełożyło się na znacznie większy autentyzm w kinie. Ten nowy nurt przez lata był na różne sposoby kategoryzowany i określany wieloma nazwami, które zamiast ułatwiać klasyfikację poszczególnych dzieł – utrudniały ją¹. By uniknąć tych nomenklaturowych problemów, ogół filmów otwierających nowy rozdział w dokumentalistyce nazywam kinami bezpośrednimi. Rozumiem przez to dzieła, w których rejestrowana rzeczywistość jest możliwie niezainscenizowana, a dźwięk jest zasadniczo zsynchronizowany z obrazem. Uproszczony, popularny podział nurtu na wariant amerykański (*direct cinema*) i francuski (*cinéma-vérité*), stosowany choćby przez Mirosława Przyłipiaka, w dużej mierze utracił rację bytu wraz z dalszą ewolucją kina, jest jednak całkiem adekwatny przy zajmowaniu się wczesnym okresem zjawiska, z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Powoduje jednak pewien problem: jest nim niesprawiedliwe traktowanie filmowców tworzących w obrębie National Film Board of Canada (Narodowego Zarządu Filmowego w Kanadzie), a właściwie jego Unit B (Jednostki B). Ich działaniom w kontekście kina bezpośredniego poświęca się nieporównywalnie mniej miejsca

¹ Badacze korzystali z poszczególnych terminów często w sposób nieprecyzyjny, a dodatkowy chaos wprowadziło niekonsekwentne stosowanie znaków diakrytycznych i niewłaściwe zapożyczanie ustalonych nazw. W filmowym piśmiennictwie spotykamy się zatem z określeniami: *direct cinema*, *cinéma vérité*, *cinema verité*, *cinéma direct*, *Candid Eye*, *candid camera* czy *cinéma vécu*, które w zależności od fantazji autora danego tekstu mogą oznaczać coś w gruncie rzeczy odmiennego.

w akademickich opracowaniach, nadając im najczęściej status co najwyżej prób zapowiadających tak zwany nowy dokumentalizm (w domyśle – jego amerykański wariant) lub hybryd postaw twórczych po dwóch stronach oceanu (tak często traktuje się film *Pour la suite du monde*²). Historia prawdziwy początek kin bezpośrednich umieściła zatem w Stanach Zjednoczonych (*Primary*³) i Francji (*Kronika jednego lata*⁴). Palma pierwszeństwa powinna być jednak dzierzona przez Kanadyjczyków, którzy w *The Days Before Christmas*⁵ i *Les Raquetteurs*⁶ zaprezentowali nowatorskie podejście do filmowania rzeczywistości. Chcąc w pełni wykorzystać nową technologię w celu uchwycenia prawdziwego życia, niemal zrezygnowano z wywiadów i do minimum ograniczono ekstradiegetyczny komentarz, by obrazy i dźwięki mogły mówić same za siebie.

Technologiczny prolog

Zanim powstał obraz *The Days Before Christmas*, będący pierwszym filmem kina bezpośredniego, technologia umożliwiająca synchroniczne nagrywanie dźwięku w plenerach była już dostępna od kilku lat. Seth Feldman, powołując się na Petera Morrissa, twierdzi, że synchronicznie nagrywająca kamera marki Auricon była po raz pierwszy wykorzystana w telewizyjnej serii wywiadów produkowanych przez Bernarda Devlina *On the Spot*, rozpoczętej w 1953 roku, a między 1955 a 1958 roku *sprocket tape* i lekkie kamery były wykorzystywane w *Perspective*, serii krótkich filmów fabularnych⁷. Z kolei Gary Evans podaje, że w trakcie realizowania *On the Spot* (i francuskojęzycznej serii *Passe-partout*) była wykorzystywana ośmiokilogramowa kamera marki Arriflex, nabyta wraz z dziesięciokilogramową kamerą Cameflex w latach 1951–1952. Za technologię w National Film Board of Canada odpowiadał Chester Beachell i to on w 1955 roku zademonstrował przenośny sprzęt do nagrywania obrazu z dźwiękiem. Do 1956 roku udało się zmniejszyć wagę kamery zsynchronizowanej z magnetofonem do 24 kilogramów, jednak operatorzy, jak pisze G. Evans, z niewyjaśnionych powodów woleli podłączać do Auriconu magnetofon produkowany przez niemiecką firmę Maihak, co na synchronizację dźwięku z obrazem nie pozwalało⁸. W filmach z serii *On the Spot*, takich jak *Radar Station*⁹

² *Pour la suite du monde* (1963), reż. Pierre Perrault, Michel Brault. Zob. M. Longfield, *Sounds Like Canada: A Reexamination of the Development of Canadian Cinéma-Vérité*, „Cineaction” 2009, nr 77, s. 11.

³ *Primary* (1960), reż. Drew Associates.

⁴ *Kronika jednego lata* (1961), reż. Jean Rouch, Edgar Morin.

⁵ *The Days Before Christmas* (1958), reż. Stanley Jackson, Wolf Koenig, Terence Macartney-Filgate [dalej także jako: *The Days...*].

⁶ *Les Raquetteurs* (1958), reż. Michel Brault, Gilles Groulx.

⁷ S. Feldman, *The Days Before Christmas and the Days Before That*, w: *Candid Eyes: Essays on Canadian Documentaries*, red. J. Leach, J. Sloniowski, Toronto 2003, s. 37.

⁸ G. Evans, *In the National Interest: A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*, Toronto 1991, s. 71.

⁹ *Radar Station* (1953), reż. Allen Stark.

czy *Survival in the Bush*¹⁰, synchronicznemu dźwiękowi mogły towarzyszyć dość wyszukane ruchy kamery, a to dzięki nieukrywaniu podłączonego do kabla mikrofonu, który trzymali wypowiadający się ludzie. Takie wywiady w formule reportażu trudno jednak uznawać za antycypujące *Kronikę jednego lata* czy *Piękny maj*¹¹, gdyż wyraźna jest ich z góry ustalona treść, niepozwalająca na improwizację i wydobywanie prawdziwych reakcji. Lepiej wypadają fragmenty, w których ludzie są przepytывani w swoich domach, jak w *Dresden Story*¹² czy *Artist in Montreal*¹³; stres powodowany nieukrywaną obecnością kamery, mikrofonu i samej sytuacji wywiadu nie daje co prawda pełnego autentyzmu, ale przecież niebezpośrednio stwarza to samo pytanie o sprawczość ekipy filmowej, które tak wyraźnie wybrzmiewa w filmie Jeana Roucha i Edgara Morina. Kolejna seria filmów, zwrócona całkowicie ku fabularnej fikcji, spotkała się z krytyką Romana Kroitora – jak zauważa Evans w cytowanej już książce, jeden z decydentów zareagował na nią, mówiąc, że jeśli R. Kroitorowi uda się zastosować zasady Toma Daly’ego do stworzenia jednego dobrego filmu, to otrzyma pieniądze na całą serię. Tym sposobem artystyczny sukces *The Days Before Christmas* mógł mieć swoją kontynuację w serii *Candid Eye*.

Dni przed świętami

Powyższy podtytuł, luźno zaczerpnięty z kanadyjskiego filmu, odnosi nie tyle do niego samego, co do całości kin bezpośrednich. W tej być może niezupełnie konsekwentnej metaforze swoiste uświęcenie dzieł amerykańskich i francuskich przypomina celebrowanie świąt, dni wyjątkowych, mających spełnić oczekiwania i pragnienia całych tygodni czy miesięcy. Jednak to dni poprzedzające je stanowią najintensywniejszy dla firm i jednostek okres, w którym zostaje przygotowane właściwie wszystko, co do celebracji niezbędne – wystrój, dania, prezenty, klimat. Już w pierwszym filmie o owych przygotowaniach, *The Days Before Christmas*, dokonano więc w pełni wszystkiego, do czego na płaszczyźnie zbliżania się do rzeczywistości dążyli dwa lata później Amerykanie. Sam autor polskiej monografii poświęconej *direct cinema* przyznaje, że „[*The Days...* – uzup. J.K.] to film bardziej udany [od *Primary*], czystszy pod względem technicznym, niezawierający takich ewidentnych potknięć warsztatowych”¹⁴. Z perspektywy badaczy kanadyjskich, oczywiście, technika *candid eye* „[...] zapewniła kamerze prawo do bycia dyskretną, wszędochyłką – **ale w stopniu dalece bardziej wyrafinowanym i uważnym niż »fly on the wall« Amerykanów** [podkr. – J.K.]”¹⁵. Ciekawe, że po wielu latach Wolf Koenig, jeden z filarów Unit B,

¹⁰ *Survival in the Bush* (1954), reż. Bernard Devlin.

¹¹ *Piękny maj* (1963), reż. Chris Marker, Pierre Lhomme.

¹² *Dresden Story* (1954), reż. Julian Biggs.

¹³ *Artist in Montreal* (1954), reż. Jean Palardy.

¹⁴ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednio 1960–1963*, Gdańsk 2007, s. 49.

¹⁵ S. Feldman, dz. cyt., s. 32 [jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty podaję w tłumaczeniach mojego autorstwa – J.K.].

wspominając te pierwsze filmy – w tym *The Days...* – deprecjonował ich szczerść i nowatorstwo, twierdząc, że wrażenie synchronicznego nagrania dźwięku i obrazu to zasługa sprytnego montażu. Za przykład podał sceny rozmów telefonicznych: „[...] facet gadający do słuchawki filmowany tak, że nie widać jego ust, by potem dokleić do obrazu jego głos”¹⁶. W istocie jednak w scenie z telefonem w *The Days...* nie tracimy z oczu ust mężczyzny, kadrowanego w planie średnim i w zbliżeniu, a dźwięk całkowicie zgadza się z tym, co widzimy. Ten pierwszy film kina bezpośredniego to dzieło spełnione w kwestii realizmu. By zrozumieć niezbędne do tego sukcesu podejście twórców kanadyjskich, należy przywołać ich główne źródło inspiracji. Jest nim Henri Cartier-Bresson.

Images à la sauvette – czyli decydujący moment¹⁷

Nie ulega wątpliwości, że kinematografia rozwinęła się w dużym stopniu z prób uchwycenia ruchu za pomocą zdjęć, by przywołać chronofotografię – jej pionierem był Étienne-Jules Marey – czy studium ruchu i zoopraksiskop Eadwearda Muybridge’a. Czerpanie przez filmowców z fotografii jest więc naturalne. Dla dokumentalistów, próbujących uchwycić prawdziwe życie, takim źródłem inspiracji mogła być fotografia niepozowana (*candid photography*), dochodząca do głosu na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, w dużej mierze za sprawą Ericha Salomona¹⁸. W tym samym czasie we Francji swoją karierę fotografa nieśmiało zaczynał Henri Cartier-Bresson, przez kolejne dwie dekady przemierzający miasta z zamiarem uchwycenia życia za pomocą swego aparatu marki Leica, który stał się dla niego „przedłużeniem oka”¹⁹. Udoskonalił w ten sposób fotografię uliczną, którą Susan Sontag zgrabnie połączyła z XIX-wiecznym, Baudelaire’owskim pojęciem flanera: „[...] fotograf to »uzbrojona wersja« samotnego marzyciela, który rozpoznaje, tropi, łowi wrażenia w miejskim piekle, to podglądający przechodzień odkrywający miasto jako krajobraz perwersyjnych krańców”²⁰. Cartier-Bresson, odchodząc jak najdalej od kształtowania rzeczywistości, uformował z autentyzmu chwili swoją filozofię zawodu (i sztuki), którą w 1952 roku opisał w książce *Images à la sauvette* [Zdjęcia robione ukradkiem; tytuł wydania angielskojęzycznego to *The Decisive Moment* – Decydujący moment]. Wychodząc od chęci zawarcia w jednej fotografii sedna widzianej sytuacji, przeszedł do fotoreportażu.

¹⁶ W. Koenig, *Candid Eye, Lonely Boy & Unit B*, rozmowę przepr. T. Stone, „Take One” 2002, nr 37, s. 37.

¹⁷ Poniższy fragment o H. Cartierze-Bressonie to skrócona wersja mojego artykułu z „16mm” (por. J. Kościński, *Chwytnie prawdy, chwytanie chwili. Henri Cartier-Bresson a cinéma direct, „16mm”* 2016, nr 23, s. 8–9).

¹⁸ Zob. P. Hunter, *Erich Salomon, Photographer*, [online] <<http://www.comesana.com/english/salomon.php>>, dostęp: 15.03.2018.

¹⁹ H. Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, New York 1952, s. 4.

²⁰ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 56.

To „[...] opowiadanie historii w sekwencji zdjęć”²¹ przywołuje nie tylko opowieści obrazkowe z drukowanych magazynów, ale również, co przecież oczywiste, choć przez Cartiera-Bressona tutaj nieimplikowane, zawiera w sobie wizualną istotę kinematografii.

Kiedy publikacja Cartiera-Bressona trafiła w ręce Koeniga, ten, jak wspomina, był oszołomiony zawartymi w niej zdjęciami: „[...] przekazywaliśmy sobie tę książkę i zaczęliśmy dyskutować o możliwości zrobienia w filmie tego, co Cartier-Bresson robił w fotografiach. Wątpię, że kiedykolwiek udało nam się dorównać jego mistrzostwu, ale jego dzieło zdefiniowało nasz cel. Nie sądzę, żebyśmy bez jego przykładu zrobili cokolwiek więcej niż standardowe dokumenty”²². Na fali rozważań nad rozwiązaniami Francuza powstał więc film *The Days Before Christmas*²³. Jak pisze teoretyk fotografii André Rouillé, „Henri Cartier-Bresson wyznaje idealistyczny pogląd, że rzeczywistość zawiera w swojej głębi prawdę, do której możemy dotrzeć poprzez pewne znaki i fakty dostrzegalne na powierzchni, a rola fotografa polega na ich odkryciu, dotarciu do tej prawdy bardziej niż na odtwarzaniu i tworzeniu”²⁴. Zestawienie tych słów z wypowiedzią Michela Braulta – „[...] nie można pokazać prawdy, można ją odkryć”²⁵ – dobitnie pokazuje podobieństwo postaw Francuza i Kanadyjczyków. U Cartiera-Bressona istotna była również struktura, która porządkuje świat i wydarzenia. Fotograf powinien dokonać jej translacji, by fotoreportaż rządził się tymi samymi co rzeczywistość prawami. „Logika występuje najpierw w samych zdarzeniach, następnie zaś – u fotografa. Tak dzięki fotograficznemu ujęciu struktury można pochwycić istotę rzeczy”²⁶, pisze François Soulages. Należy zauważyć, odnosząc te słowa do *cinéma direct*, że nie chodzi jednak o strukturę fabularną, z której, jak wspomniałem, Kanadyjczycy rezygnowali, ale – niezmiennie – o nienaruszaną przez obecność filmowców strukturę rzeczywistości, o wyciąganie z niej prawdziwych sytuacji.

Kościół przed świętami

Zanim w 1960 roku w Quebecu swój początek miała tak zwana spokojna rewolucja²⁷, liberalizująca tamtejsze życie społeczne, władzę w prowincji sprawował nacjonalistyczny i konserwatywny rząd Maurice’a Duplessisa, blisko

²¹ Tamże.

²² Cyt. za: S. Feldman, dz. cyt., s. 37.

²³ Por. R.B. Elder, *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*, Ontario 1989, s. 107–115. Elder przygląda się tu związkom – i rozmięgnięciu się – Cartiera-Bressona i innych fotoreporterów z kinami bezpośrednimi.

²⁴ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 152.

²⁵ Cyt. za: P. Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford 2007, s. 53.

²⁶ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2012, s. 39.

²⁷ Termin ten określa okres reform w Quebecu rozpoczęty wraz ze zwycięstwem Partii Liberalnej (po piętnastu latach rządów konserwatystów), prowadzonej przez nowego premiera, Jeana Lesage’a.

powiązany z Kościołem katolickim. Nic więc dziwnego, że pierwszy film mający w nowy sposób rejestrować rzeczywistość w znacznej mierze zajmuje się sprawami ściśle z katolicyzmem związanymi, patrząc na nie z jak najszerzej perspektywy. Już otwierające *The Days Before Christmas* ujęcie rozpoczyna się od panoramy prowadzonej wzdłuż sklepienia gwiazdzistego w kościele, której towarzyszy ekstradiegetyczna narracja Stanleya Jacksona (pojawiająca się łącznie skromne trzy razy): „Metropolia Ameryki Północnej, mówiąca dwoma językami, przygotowuje się na swój najbardziej uroczysty okres – dni przed świętami Bożego Narodzenia”, po czym wypowiedziany przez narratora tytuł pojawia się na okazałym witrażu. Słyszymy próbę anglojęzycznego chóru chłopięcego, ćwiczącego kolędę *Ding Dong Merrily on High*, do której muzykę, co ciekawe w kontekście dwujęzyczności Quebecu, napisał kompozytor francuski. W dalszej części filmu pojawią się jeszcze próby innego chóru, francuskojęzycznego, złożonego z mężczyzn i kobiet w różnym wieku, wykonującego *Gloria in Excelsis Deo*. Feldman zauważył, że „[...] chóry mogą być odczytane [...] jako metafora całego filmu, świętej zbiorowości rozpadającej się na swe ludzkie, bardzo indywidualne składniki”²⁸. W obu bowiem przypadkach sakralny charakter sytuacji łamany jest sprawami przyziemnymi, takimi jak pomyłki czy nadekspresja dyrygenta, powodowana nie religijną ekstazą, tylko zmęczeniem i poirytowaniem. Wyraźny jest więc ten aspekt ludzki, naturalny, z podkreślonym motywem przygotowań do uświęconej chwili, jaką będzie świąteczna msza.

Na owo mieszanie *sacrum* i *profanum* wskazują też kolejne słowa S. Jacksona, wypowiedziane na tle ujęć z centrum handlowego: „Najkrótsze dni w roku... Dla większości ludzi święta oznaczać będą radosną celebrację narodzin Zbawcy, spełnionej obietnicy. I dla wszystkich ludzi oznaczać będą celebrację innej obietnicy – obietnicy, że w stosownym cyklu pór roku ciepło i jasność powrócą z chłodu zimy. A dla niektórych ludzi oznaczać będą obolałe stopy, zszargane nerwy i rozstrój żołądka”. I choć istotną cechą – a przynajmniej postulatem – obserwacyjnego kina bezpośredniego jest skrajny wręcz obiektywizm, objawiający się zwłaszcza niesugerowaniem widzom sposobu odbioru obrazów poprzez słowny komentarz, to w *The Days...* – paradoksalnie – wypowiedzi narratora na ten obiektywizm wskazują. Wydają się bowiem możliwie ogólne i niewskazujące na poglądy twórców na prezentowane wydarzenia, do pewnego stopnia polityczne i religijne. Pod koniec filmu słyszymy jeszcze: „Pora odrodzenia i odnowienia ludzkich nadziei. Jej niezmienny nastrój jest ujęty w pochwałę Bożego Narodzenia – wierszu napisanym setki lat temu”, po czym Jackson deklamuje fragment XVII-wiecznej kolędy *Drive the Cold Winter Away*, mówiący o tym, by nie chować uraz i odgonić zimę radością. Portret zbiorowości Montrealu w dniach poprzedzających 25 grudnia 1957 roku jest zatem – tak według diegezy, jak i skąpej narracji z offu – możliwie pełny, odnoszący się do sfer *sacrum* i *profanum*; do ludzi, dla których Boże Narodzenie to religijne

²⁸ S. Feldman, dz. cyt., s. 42.

przeżycie, i do tych, dla których to najważniejsze dni zimy – czas zwiększonego popytu w sklepach. Konstatacja to dość oczywista, ale konieczna, by docenić szczerłość (ang. *candidness*) tego dzieła.

Anegdoty strumienia życia

Poza kilkoma ujęciami posągów, samolotów czy zabawek znakomita większość *The Days Before Christmas* wypełniona jest ludźmi. Część stanowią kadry pokazujące zbiorowe życie uliczne czy zakupy w centrum handlowym, w czym przypominają chociażby kronikarskie zdjęcia z *Kino-Prawd* Wiertowa. Czasem zdarzają się spojrzenia w kamerę, jednak obserwowani są ludzie zajęci swoimi sprawami, będący w ruchu, których uznanie obecności kamery przyrównać można do nawiązania kontaktu wzrokowego z przypadkową osobą. Poza tym spojrzenie w stronę operatora wskazuje na to, że dana osoba dopiero zauważyła obiektyw, jej zachowanie nie było więc uprzednio zakłócone. Inna sprawa, że ludzie w tłumie po prostu poruszają się, nie może być więc mowy o wpływie ekipy filmowej na zachowania rejestrowanych obiektów, bo, najprościej mówiąc, nie ma na co wpływać. Nieco inaczej sytuacja wygląda w sekwencji ze Świętym Mikołajem w centrum handlowym, gdzie dzieci składają zamówienia na prezenty. Bliskość kamery w rzeczy samej mogłaby krępować, wszak jedna z dziewczynek z płaczem wybiega z kadru, jednak to widoczne zestresowanie wpisane jest bezpośrednio w samą sytuację rozmowy z Mikołajem w przestrzeni publicznej i, najzwyczajniej, zależy od dziecka – jego wieku i otwartości. Z kolei praca rzekomego właściciela reniferów polega na aktorstwie, niezależnie od tego, czy jest filmowany. Należy też pamiętać, że operatorzy z Unit B korzystali z obiektywów o długiej ogniskowej, dzięki czemu możliwe było oddalenie się od filmowanego obiektu przy zachowaniu bliskich planów. Pewne realizowane w ten sposób zdjęcia sprawiają wrażenie ukrytej kamery, między innymi te, w których świat jest widziany mniej lub bardziej z perspektywy ptasiej, jak gdyby operator stał na balkonie lub schodach; jednocześnie słyszymy synchroniczne urywki ludzkich rozmów, mikrofon musiał więc często znajdować się bliżej konkretnego obiektu niż operator.

Za niezwykle wartościowe uważam również ujęcia z ludźmi obserwowanymi zza szyb i przedmiotów. Skrytość kamery, umożliwiająca zapisanie na taśmie niezaprzeczalnie autentycznych twarzy przechodniów oglądających zabawki na wystawie, połączona jest z artyzmem „niedbałych” kadrów z nieostrym pierwszym planem, który niejako zasłania istotę obrazu. Krytyk i reżyser R. Bruce Elder zauważył, że produkcje kina bezpośredniego z Kanady opierają się – w przeciwieństwie do dzieł ze Stanów Zjednoczonych – na odrzuceniu dramatyzacji czy struktury kryzysu²⁹. Rzeczywiście, znaczna część scen, w tym te opisane przed chwilą, nie łączy się w dramatyczne struktury i raczej obrazuje myśl przewodnią filmu, jakkolwiek luźna by ona nie była. Można jednak

²⁹ R.B. Elder, dz. cyt., s. 104–107.

spojrzeć na kwestię owego narratywizowania nieco inaczej. Siegfried Kracauer w opublikowanej w 1960 roku *Teorii filmu*, pod koniec rozważań o filmie dokumentalnym, zapytał, „[...] czy jest możliwe, by realizator [...] opowiadał anegdotę i mimo to próbował uchwycić strumień życia”³⁰. *Direct cinema* ekipy Roberta Drew (Drew Associates) pozytywnie rozwiązało wszelkie wątpliwości, ale już dokument *The Days Before Christmas* niejako uprzedził to pytanie odpowiedzią twierdzącą, bowiem w owym strumieniu życia operatorom i montażystom udało się znaleźć w rzeczywistości mikronarracje, a nawet gagi.

Do tej pierwszej kategorii – mikronarracji – zaliczam sekwencję przewożenia pieniędzy. Najpierw widzimy skadrowanego od pasa w dół mundurowego³¹ stojącego przed budynkiem, trzymającego w ręce rewolwer z palcem na kurku. Po cięciu przenosimy się do wewnątrz, gdzie na ladę kładzione są worki z pieniędzmi, by przygotować je do przeniesienia do samochodu. Następuje 28-sekundowe ujęcie, zapowiadające charakterystyczne mastershoty³² *direct cinema* (Kennedy przechodzący wśród tłumu w *Primary*, droga przez więzienie w *The Chair*³³). W taki sposób wspomina je M. Brault:

Wolf Koenig wziął Arriflexa z szerokokątnym obiektywem i trzymał go zaraz za bronią ochroniarza, idąc za nim, gdy ten wychodził ze sklepu i podszedł do opancerzonej ciężarówki. Pierwszy raz zobaczyłem takie ujęcie, którego operator nie wykadrował, tylko po prostu trzymał kamerę przy biodrze³⁴.

Po cięciu obraz wraca do ochroniarza z początku sekwencji; ten chowa broń do kabury i idzie do ciężarówki. Kolejne ujęcia wyglądają następująco: chowanie pieniędzy do sejfu w pojeździe, przyczepianie kluczyka do paska ochroniarza, kadrowany od tyłu kierowca, filmowany z samochodu ruch ludzi na chodniku, ponownie kierowca, wskazujący za siebie na pieniądze, wyjście z ciężarówki, przeniesienie worków do budynku, przebitka na kierowcę, zabranie kolejnych worków do pojazdu, załadowanie ich, zamyślona twarz patrzącego przez szybę ochroniarza i wieńczący sekwencję widok ulicznego życia. André Loïselle podaje, że „[...] to ujęcie było interpretowane jako sprytny komentarz na temat komercjalizacji świąt”³⁵, ale dla mojego wywodu istotne jest to, że z ujęć, które wyrwane z kontekstu niczego by nie przekazywały – ze „strumienia życia” – wytworzono ową Kracauerowską anegdotę, opowiadającą o precyzyjnie wykonywanej pracy ochroniarzy (wyjmowanie broni, chowanie w budynkach; przypinanie kluczyków od sejfu pod brzuch) i ich wyłączeniu z żyjącego Bożym Narodzeniem świata, który z zadumą oglądają zza szyby ciężarówki.

³⁰ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 251–252.

³¹ Feldman podaje, że mundurowi w tej scenie to ochroniarze ze słynnej amerykańskiej firmy The Brink's Company (S. Feldman, dz. cyt., s. 39).

³² Mastershot – ujęcie pokazujące całą scenę od początku do końca, bez utraty ciągłości.

³³ *The Chair* (1962), reż. Drew Associates.

³⁴ Cyt. za: A. Loïselle, *Les Raquetteurs and the Birth of Modern Quebec Cinema*, „Point of View Magazine” 2007, nr 67, [online] <<http://povmagazine.com/articles/view/les-raquetteurs-and-the-birth-of-modern-quebec-cinema>>, dostęp: 15.03.2018.

³⁵ Tamże.

Do kategorii gagów z kolei zaliczam pojedyncze ujęcie z nocnego klubu, w którym kamera wyląpuje z tłumu dwóch mężczyzn (nazwijmy ich Ryan i Fred) i kobietę między nimi, stojących przy barze. Ryan w kierunku środka ich małej grupy wyciąga rękę z zapalniczką, od której Fred próbuje odpalić swojego papierosa, jednak ogień zostaje najpierw zaoferowany kobiecie, co nieco zawstydza Freda. Następnie Ryan rzeczywiście podaje ogień Fredowi, jednak w ostatniej chwili cofa rękę i sam korzysta z zapalniczki – to spotyka się już z poirytowanym spojrzeniem Freda. Nie przerywając „strumienia życia” montażem, udało się więc pozyskać z niego zabawną, niespełna 10-sekundową scenkę pokazującą walkę o kobietę – walkę, w której nieczyste zagrania są dozwolone, a przewagę ma ten, kto posiada inicjatywę.

Świadomość możliwości

Autotematyzm to istotny – choć często subtelny i przez to pomijany w opracowaniach – aspekt kin bezpośrednich. Obecny był już w filmach Dzigi Wiertowa, w dużym stopniu antycypujących dokumentalizm lat sześćdziesiątych. Podobna samoświadomość formy filmowej i jej nowych możliwości jest bardzo widoczna w *The Days Before Christmas*. Przywołany powyżej badacz kina bezpośredniego M. Przyłipiak zauważa, że „[...] to, co się rzuca w oczy, to wręcz ostentacyjne popisywanie się synchronią obrazu i dźwięku”³⁶. Już w pierwszej scenie w kościele dyrygujący chórem ksiądz mówi, że „[...] chcemy usłyszeć każdą nutę czysto i przejrzyście”. I rzeczywiście – każdy dźwięk, nawet skrzypnięcia drewna, słychać wyraźnie, z odpowiednim pogłosem. Synchronię widoczną przy półzblizeniach na twarze podkreślają dalsze słowa duchownego: „[...] mnóstwo ruchu ust, odbijajcie je od siebie”. Objawia się ona również na inne, mniej oczywiste sposoby. Gdy mężczyzna wydaje polecenie, by zanucić pierwszą nutę, to nie usta postaci wskazują na synchronię, a dyrygujące gesty księdza. Z kolei w scenach ulicznych niekoniecznie widzimy policyjne gwizdki i klaksony, pokazuje nam się za to gwałtowne reakcje ludzi na dźwięki przez nie wydawane. Podobnie jest w sekwencji w klubie jazzowym, gdzie zgodność warstwy audialnej i wizualnej jest potwierdzana ekspresyjnymi ruchami jednego ze słuchaczy, dokładnie odpowiadającymi kończącym utwór uderzeniom w perkusję. Warto również wspomnieć o zbliżeniach na twarze muzyków podczas koncertu, które w podobnej, nowatorskiej formie pojawiły się w nakręconym kilka miesięcy później *Jazz on a Summer's Day*³⁷.

Za pewną grę z widzem może zostać uznane zasygnalizowane już przeze mnie ujęcie z ciężarówki, w którym kierowca filmowany jest od tyłu tak, że widać jego usta. Poruszają się, jednak dźwięk zdaje się nie pasować do obrazu – nie słychać słów. Do widza dociera, że postać znajduje się za (opancerzoną) szybą, której istnienie zdradza obecny na niej brud. Można powiedzieć, że w ten

³⁶ M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 49.

³⁷ *Jazz on a Summer's Day* (1959), reż. Aram Avakian, Bert Stern.

sposób swoista niedoskonałość obrazu poświadcza doskonałość synchronii. Interesująco wypadają także „niedoskonałości” dźwięku, przez znakomitą większość filmu czystego i naturalnie brzmiącego. Niewyraźny jest tylko wtedy, gdy dobiega ze słuchawki telefonu i głośników na lotnisku, więc w sytuacjach, kiedy był taki również przed kamerą – nieczytelność słów zatem dodatkowo potwierdza trzymanie się przez twórców rzeczywistości. W filmie została również wykorzystana sztuczność dialogów, zarejestrowana w niemal dwuminutowej sekwencji przedstawienia teatrzyku dziecięcego. Choć wypowiedzane zdania brzmią jeszcze mniej przekonująco niż te z *Nocnej poczty*³⁸ czy *Opowieści z Luizjany*³⁹, to w przypadku *The Days...* ten fałsz jest realizmem. Padające ze sceny słowa: „Mam nadzieję, że nauczyłeś się swoich kwestii!” dodatkowo odsyła do dokumentów z poprzednich dekad, w których dialogi były uprzednio napisane. W interesujący sposób wykorzystano również wywiad, czyli formę wypowiedzi programowo odrzucaną przez *direct cinema* zza południowej granicy. W jednej ze scen słuchamy taksówkarza podczas jazdy, kadrowanego z ukosa z tylnego siedzenia, dzielącego się poglądami na temat świąt, ludzi i nocnych mszy w Montrealu. Co jakiś czas szofer zerka na przednie siedzenie pasażera, który jednak nie ujawnia się ani w obrazie, ani w ścieżce dźwiękowej. Zatem choć taksówkarz pozornie znajduje się w sytuacji wywiadu, ponieważ jest nagrywany i wypowiada się do niewidocznego w kadrze mikrofonu, to w tym konkretnym przypadku, jak sądzę, sprawa ma się inaczej. Można bowiem uznać, że takie wygłaszanie w taksówce swoich poglądów jest dla niego czymś zupełnie codziennym; absolutnie naturalne są takie rozmowy między taksówkarzem a jego klientem. Podkreśla to jeszcze fakt, że w jego głosie i zachowaniu nie słychać ani nie widać fałszu. Co ciekawe, we francuskojęzycznej wersji filmu, *Bientôt Noël*, różniacej się mniej więcej połową ujęć, w analogicznej scenie taksówkarz porusza nieco poważniejsze tematy, stwierdzając, że przejazd taksówką to dla niektórych wyrzeczenie, ze względu na inne koszty życia⁴⁰. Świadczyć to może o bardziej społecznym zacięciu frankofońskiej publiczności.

Samoświadomość filmowej formy objawia się również w montażu, czyli w tym środku wyrazu, w którym upatruje się największej siły przekłamywania rzeczywistości, czyli czegoś, od czego twórcy kin bezpośrednich starają się odchodzić. Feldman pisze, że w *The Days...* „[...] jesteśmy szczerze [*candidly*] zapraszani do tego, by postrzegać montaż jako montaż”⁴¹. Cięcia nie są bynajmniej przed nami ukrywane ani zestawiane ze sobą losowo. Sam Feldman przywołuje fragment, w którym po opisanym wyżej dziecięcym przedstawieniu następuje cięcie na mężczyznę z tajemniczym grymasem na twarzy. W pierwszej chwili myślimy, że to jeden z widzów, jednak kolejne ujęcie to sprzątanie baru, co wskazuje na to, że mężczyzna ten pił do późnych godzin⁴². Innym przykładem

³⁸ *Nocna poczta* (1936), reż. Basil Wright, Harry Watt.

³⁹ *Opowieści z Luizjany* (1948), reż. Robert J. Flaherty.

⁴⁰ Dziękuję Adzie Minge za pomoc w zrozumieniu dialektu Québécois.

⁴¹ S. Feldman, dz. cyt., s. 42.

⁴² Por. tamże, s. 42–43. W *Bientôt Noël* mężczyzna zestawiony jest z innymi obrazami, mianowicie zmotoryzowanego kościoła-busu „Dieu un Taxi”.

jest zmontowanie ujęcia z dziewczynką mówiącą Świętemu Mikołajowi, że chce dostać łyżwy („I want a pair of skates. Ice skates!”), bezpośrednio z pozytywkową zabawką postaci robiącej piruety na łyżwach. Podobny zabieg, nieomal narratywizujący, występuje, gdy po słowach taksówkarza, który mówi, że wie, gdzie można dostać alkohol, przenosimy się do klubu jazzowego. Co ciekawe, zanim znajdzie się tam kamera, na ścieżce dźwiękowej słyszymy wykonywaną tam muzykę. Zatem pomimo ogromnej dbałości o zsynchronizowanie obrazu i dźwięku twórcy nie bali się pomostów dźwiękowych, z zasady urywających synchronię. Dźwięk bywa więc „prediegetyczny” oraz „postdiegetyczny” – słyszany jest zarówno przed tym, jak kamera znajduje się w otoczeniu jego źródła, jak i wtedy, gdy owo otoczenie już opuściła.

Andrzej Kołodyński, referując rozważania teoretyczne Kracauera nad dokumentem, zauważył w nich, jak sądził, sprzeczność – „[Kracauer – uzup. J.K.] chce, aby artysta pracujący w tworzywie filmowym był badaczem, odczytującym rzeczywistość, przewodnikiem wobec widza-odbiorcy, a równocześnie, by »zatracał się«, ustępował pod żywiołowym naporem rzeczywistości ujawniającej się w reprodukcji”⁴³. Wydaje mi się, że *The Days Before Christmas*, czyli już pierwszy film kina bezpośredniego, tę pozorną sprzeczność rozwiązał. „Strumień rzeczywistości” w rzeczy samej przepływa przez film, objawiając się w każdym z ujęć tworzących epizody, których pozorna niekoherencja sprawia, że badacze, tacy jak wspomniany R.B. Elder, piszą o odrzucaniu przez Kanadyjczyków dramatycznej formy. Jednocześnie ta forma jest obecna – to nie zapis z kamery przemysłowej, tylko badanie i odczytywanie rzeczywistości, wyszukiwanie jej skrawków umożliwiających jak najszerze zrozumienie dni przed świętami Bożego Narodzenia. Ten film to prowadzenie widza-odbiorcy do celu, jakim jest obiektywne wręcz stwierdzenie różnorodności Quebecu, ale prowadzenie takie, podczas którego możemy obserwować świat dookoła symbolicznej ścieżki autora.

„Rakiety” Michela Braulta

Tytuł *Les Raquetteurs* pojawia się bodaj w każdym opracowaniu kina dokumentalnego, w którym nie pomija się dokonań Kanadyjczyków, jako tytuł filmu otwierającego nie tylko nowe, frankofońskie kino Quebecu⁴⁴, ale również bezpośrednio zapowiadającego kanadyjskie kino bezpośrednie, a nawet do niego należącego. Taka klasyfikacja może wydawać się nieco dyskusyjna, jeśli za wyznacznik nowego dokumentalizmu uznać synchroniczny dźwięk, co przecież sam czynię. W znakomitej większości scen dźwięk nagrany za pomocą magnetofonu marki Maihak rozmijał się z obrazem zarejestrowanym 35-milimetrową

⁴³ A. Kołodyński, *Tropami filmowej prawdy*, Warszawa 1981, s. 118.

⁴⁴ Nie był to rzecz jasna pierwszy francuskojęzyczny film z Kanady – w latach 1944–1954 powstało piętnaście pełnometrażowych dzieł w tym języku – jednak *Les Raquetteurs* uznaje się za obraz otwierający okres kina spokojnej rewolucji, z nową stylistyką i podejściem do tożsamości narodowej. Zob. B. Marshall, *Quebec National Cinema*, [Montreal] 2001, s. 18.

kamerą Arriflex, co widać choćby w stosunkowo częstych ujęciach z graniem na instrumentach dętych⁴⁵ czy z rozmowami ludzi, do których to scen doklejono w montażu strzępki dialogów, jakkolwiek autentycznie brzmiących. I nawet jeśli we wcześniejszym *The Days Before Christmas* nie korzystano wyłącznie ze sprzętu umożliwiającego synchronię w takim stopniu jak ten dostępny w latach sześćdziesiątych, to nie przeszkodziło to w osiągnięciu wrażenia w pełni udanego połączenia dźwięku i obrazu⁴⁶. Nawet pamiętając o tej technicznej niedoskonałości, nie sposób pominąć *Les Raquetteurs* w wywodzie dotyczącym filmów ustanawiających kino bezpośrednie. Dzieło Braulta i Groulx'a dalece bardziej korzysta bowiem z możliwości trzymania kamery w ręce (co jest dodatkowo godne podziwu z powodu większej wagi Arriflexu 35 mm niż kamery ekipy R. Drew czy J. Roucha). Nieprzesadzona jest opinia jednego z badaczy, piszącego, że zdjęcia w tym filmie to „[...] jeden z najbardziej imponujących przykładów ruchliwości kamery w kinie”⁴⁷. Kontynuując metaforykę z tytułu tego rozdziału: „rakietami” Braulta są więc nie tyle rakiety śnieżne noszone przez *les raquetteurs*, co zdjęcia Kanadyjczyka, w pełni otwierające kino bezpośrednie na wizualną swobodę, z mocą i efektywnością bliską latającym obiektom.

Przywoływałem już słowa Braulta, zachwyconego „ujęciem z biodra” Koeniga w *The Days Before Christmas*. Nie dziwi więc, że po ukończeniu tego filmu (Brault był jednym z operatorów) frankofoński twórca zechciał sam nakręcić coś w podobnym stylu. Otrzymał siedem tysięcy dolarów na zrealizowanie trzyminutowej migawki ze zjazdu raketników i wraz z Groulx'em i dźwiękowcem Marcelem Carrière'em pojechał do francuskojęzycznego Sherbrooke. Do Montrealu⁴⁸ wrócili z niespełna dwoma godzinami materiału, które ich przełożony, Grant McLean, odrzucił, twierdząc, że nadają się jedynie jako *stock footage*. Z pomocą między innymi T. Daly'ego udało im się jednak zmontować gotowy film, który rozrósł się aż do piętnastu minut⁴⁹.

W centrum karnawału

Za największą wartość *Les Raquetteurs* uważam to, że kamera dosłownie znajduje się w centrum akcji. Jest to dodatkowo podkreślane przez zestawienie nieco poruszonych zdjęć z przemarszów i wyścigów z kadrowaniem z punktu widzenia obserwatorów tych wydarzeń – statycznym, jakby starannie komponowanym.

⁴⁵ Ciekawe, że na początku przywoływanego już *Bientôt Noël* również dość mocno są eksploatowane obrazy orkiestry, z równie niesynchronicznym efektem.

⁴⁶ Trudno określić z pełnym przekonaniem, jaki sprzęt wykorzystywano w tamtym okresie w celu realizowania konkretnych filmów, ponieważ akta i rejestry z nimi związane są w większości niekompletne. Za pomoc przy ustaleniu danych technicznych (lub ich braku) dziękuję Marcowi St-Pierre'owi i Albertowi Ohayonowi z National Film Board of Canada.

⁴⁷ B. Marshall, dz. cyt., s. 22.

⁴⁸ Siedziba National Film Board of Canada została przeniesiona z Ottawy do Montrealu w 1956 roku.

⁴⁹ Powyższe informacje podaje za: A. Loïselle, dz. cyt.

Niezwykle efektowne jest ujęcie, w którym najpierw przez osiem sekund widzimy z jednego punktu fasadę budynku i przechodzących doboszy, po czym, gdy jeden z bębnow wypełnia kadr, operator rusza za nim tak, jakby na niego czekał, dzięki czemu nie tracimy go z oczu. Trudno o doskonalsze zaprezentowanie mobilności kamery, która umożliwia natychmiastową zmianę ujęcia czy też podążanie za dowolną osobą. Będąc tak blisko rejestrowanych sytuacji, ekipa filmowa (a przynajmniej sam operator, przy nagrywaniu niesynchronicznym) jest wystawiona na widok publiczny; w jej kierunku patrzą ludzie zza szyb autobusów, restauracji, witryn sklepowych. Nie sądzę jednak, żeby ta obecność twórców w jakiś sposób „zanieczyszczała” rzeczywistość. Będąc w centrum akcji, stają się oni jej częścią – i w pełni z tej pozycji korzystają. Piorunujące wrażenie robi fragment, w którym w kręgu ludzi burmistrz Sherbrooke wita się z prezesem American Association of Snowshoers (Amerykańskiego Stowarzyszenia Raketników)⁵⁰ – kamera filmuje ludzi tam stojących ze środka tego kręgu, tak jakby Brault uklęknął, niezauważony, między dygnitarzami. Ponadto jest to bodaj jedyna scena z dźwiękiem nagrywanym synchronicznie, co zostało zresztą zapowiedziane wcześniejszym ujęciem, na którym w planie ogólnym pokazuje się nam przykucniętego M. Carrière’a z aparaturą marki Maihak. Co ciekawe, mimo tego, że podczas uścisku dłoni wyraźnie widzimy mikrofon, to nie słyszymy słownych kurtuazji, które zarejestrował – zamiast tego ścieżkę dźwiękową wypełniają instrumenty dęte i ludzki śmiech. Z jednej strony taki wybór może być manifestacją – przeciwnie do *The Days Before Christmas* – wybiórczego korzystania ze zdobyczy techniki; w ten sposób głos nie zostaje oddany przedstawicielowi władzy, wszak twórcy filmu skupiają się na zwykłej ludności. Z drugiej strony zestawienie oficjalnej sytuacji z rechotliwym śmiechem i dość jarmarczną muzyką orkiestry przywołuje na myśl Bachtinowską karnawalizację. Zauważył to już, w odniesieniu do całego filmu, Bill Marshall, proponując postrzeganie *Les Raquetteurs* jako odskoczni od rządów M. Duplessisa, na dwa lata przed tak zwaną spokojną rewolucją. Uczynił to zresztą swoistą apologią „niepełności” przedstawianej rzeczywistości, spowodowanej brakiem synchronii dźwięku i obrazu: „[...] głównym napędem filmu jest karnawałowy humor, który czyni cokolwiek tak poważnego jak »prawda« śliskim [*slippery*] niczym śnieg i lód, na którym raketnicy często się przewracają”⁵¹. Niezaprzeczalnym dowodem tego nie do końca poważnego podejścia do świata jest moment, w którym upadek młodego chłopca zmontowano pionowo z charakterystycznym, komediowym uderzeniem talerzy perkusyjnych.

W *Les Raquetteurs* – jakkolwiek film ten może się wydawać, ze względu na nieprzekonującą synchronię warstwy wizualnej i dźwiękowej, krokiem wstecz w stosunku do *The Days Before Christmas* – „bezpośredniość” obrazu zyskała nową jakość: świat rejestrowany „z ręki” stał się bardziej rzeczywisty, niestabilne ujęcia – niemal synonimiczne z techniką filmowania kina bezpośredniego. Po zobaczeniu tych kilkunastu minut zjazdu raketników Rouch zaprosił

⁵⁰ Taką tożsamość dygnitarzy podaje A. Loïselle, tamże.

⁵¹ B. Marshall, dz. cyt., s. 22.

Braulta do pomocy przy realizacji *Kroniki jednego lata*. Powiedział o nim, że „[...] wymyślił »chodzącą kamerę«⁵². Zasługa ta, dzielona z Koenigiem, jest w kontekście kin bezpośrednich nie do przecenienia.

Elder, rozróżniając obserwacyjny wariant kina bezpośredniego na kanadyjski i amerykański, stwierdził, że ten drugi „[...] daje do zrozumienia, że prawdę odkrywa się jedynie analizując rzeczywistość (dlatego dążył w stronę trybu mimetycznego), a estetyka kanadyjska sugeruje, że prawda odkrywana jest poprzez syntetyczny akt zrozumienia i że konkretne przykłady jedynie częściowo to zrozumienie urzeczywistniają⁵³. O ile taki podział wydaje się słuszny, to za nieodpowiednie uważam negatywne nacechowanie wariantu kanadyjskiego, o którym świadczą dalsze słowa: „[Ujęcia w *The Days Before Christmas* – uzup. J.K.] są zaprezentowane jedynie jako sceny ilustrujące tezę, że święta Bożego Narodzenia są komercyjne [...] Filmy *Candid Eye* podejmowały próby generalizowania na podstawie zaprezentowanych szczegółów⁵⁴. Stanowisko Eldera, nazywającego realizm tych kanadyjskich dokumentów „naiwnym⁵⁵, związane jest z wiarą w możliwość odkrycia przez twórców w filmowanym świecie głębokiej prawdy – takiemu postrzeganiu roli dokumentalistów przeciwstawia subiektywne generalizowanie, fałszujące sedno sprawy. Podejście to odbiera obserwacyjnemu kinu bezpośredniemu prawo do rejestrowania rzeczywistości i umniejsza wagę, jak sądzę, autentyzmu „zaprezentowanych szczegółów”, tak niezmiernie istotnego w kinie dokumentalnym.

Owo generalizowanie w *The Days Before Christmas*, które sam uznaję za szerokość perspektywy, zyskuje jeszcze na znaczeniu w kontekście społeczno-politycznym. Choć, jak twierdzi B. Marshall, National Film Board of Canada był po przeniesieniu do Quebecu miejscem pracy filmowców krytycznych wobec rządu Duplessisa, który zresztą widział w tej instytucji „gniazdo komunistów⁵⁶, w pierwszym filmie *Candid Eye* wcale nie próbowano ośmieszyć religijności świątecznych przygotowań. Elder słyszy co prawda ironię w tonie narracji⁵⁷, w kontekście całości wybrzmiewa ona jednak jako kontrapunkt, a nie dominujące stanowisko twórców. Z kolei przyziemny temat *Les Raquetteurs* również świadczy o subtelności podejścia Braulta i Groulx’a. Jak wspomniałem, można w tym filmie widzieć karnawałowe oderwanie się od konserwatywnych rządów Kanady. Celem dokumentalistów nie była jednak agresywna krytyka sytuacji politycznej – raczej budzenie świadomości narodowej poprzez pokazywanie bez

⁵² Cyt. za: A. Loiselle, dz. cyt.

⁵³ R.B. Elder, dz. cyt., s. 133.

⁵⁴ Tamże, s. 133–134.

⁵⁵ Tamże, s. 118. Elder pisze, że realizm ten wynika z przekonania o możliwości końca ideologii – a samo takie przekonanie staje się ideologią, przez co rzeczywistość w filmach *Candid Eye* miałyby funkcjonować w obrębie struktur narzuconych przez ich twórców.

⁵⁶ B. Marshall, dz. cyt., s. 20.

⁵⁷ Zob. R.B. Elder, dz. cyt., s. 131–133.

narzucającego się komentarza codzienności, w której jest miejsce na pluralizm poglądów i języków.

W opisanych przeze mnie wyżej dwóch filmach ich twórcy wypracowali wiele technik i zabiegów formalnych, które przez kolejne dziesięciolecia właściwie się nie zmieniły – filmowanie w samochodach i innych pojazdach; statyczne obserwacje w zamkniętych pomieszczeniach; „chodzącą kamerę” z ręki w plenerach, podążającą za bohaterami i przenoszącą widza na miejsce akcji; ujęcia tłumów nieświadomych obecności kamery. W kolejnych latach powracały również opracowywane przez nich tematy – rejestrowane od strony kulis oraz w świetle reflektorów wydarzenia kulturalne, polityczne i społeczne; konkretne i emocjonujące sytuacje, ale również życie zwykłych ludzi, niekoniecznie wypełnione konfliktami. *The Days Before Christmas* i *Les Raquetteurs* stanowią zatem nieco zapomniane kamienie milowe kina dokumentalnego, po których podejście do rejestrowania rzeczywistości zmieniło się nieodwołalnie.

Bibliografia

- Aufderheide P., *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford 2007.
- Barnouw E., *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford 1993.
- Brault M., *I'm Just a Simple Filmmaker*, rozmowę przepr. A. Koc, „CineAction” 2007, nr 73–74.
- Candid Eyes: Essays on Canadian Documentaries*, red. J. Leach, J. Sloniowski, Toronto 2003.
- Cartier-Bresson H., *The Decisive Moment*, New York 1952.
- Elder R.B., *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*, Ontario 1989.
- Evans G., *In the National Interest: A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*, Toronto 1991.
- Feldman S., *The Days Before Christmas and the Days Before That*, w: *Candid Eyes: Essays on Canadian Documentaries*, red. J. Leach, J. Sloniowski, Toronto 2003.
- Koenig W., *Candid Eye, Lonely Boy & Unit B*, rozmowę przepr. T. Stone, „Take One” 2002, nr 37.
- Kołodzyński A., *Tropami filmowej prawdy*, Warszawa 1981.
- Kościński J., *Chwytnie prawdy, chwytanie chwili. Henri Cartier-Bresson a cinéma direct*, „16mm” 2016, nr 23.
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.
- Longfield M., *Sounds Like Canada: A Reexamination of the Development of Canadian Cinéma-Vérité*, „Cineaction” 2009, nr 77.
- Marshall B., *Quebec National Cinema*, [Montreal] 2001.
- McLane B.A., *A New History of a Documentary Film*, New York 2012.
- Przyłipiak M., *Kino bezpośrednie 1960–1963*, Gdańsk 2007.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007.
- Salt B., *Styl i technologia filmowa*, tłum. A. Helman, Łódź 2003.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2012.
- Źródła internetowe**
- Hunter P., *Erich Salomon, Photographer*, [online] <<http://www.comesana.com/english/salomon.php>>, dostęp: 15.03.2018.
- Loiselle A., *Les Raquetteurs and the Birth of Modern Quebec Cinema*, „Point of View Magazine” 2007, nr 67, [online] <<http://povmagazine.com/articles/view/les-raquetteurs-and-the-birth-of-modern-quebec-cinema>>, dostęp: 15.03.2018.

Filmografia

- Artist in Montreal* (1954), reż. Jean Palardy.
Dresden Story (1954), reż. Julian Biggs.
Jazz on a Summer's Day (1959), reż. Aram Avakian, Bert Stern.
Kronika jednego lata (1961), reż. Jean Rouch, Edgar Morin.
Les Raquetteurs (1958), reż. Michel Brault, Gilles Groulx.
Nocna poczta (1936), reż. Basil Wright, Harry Watt.
Opowieści z Luizjany (1948), reż. Robert J. Flaherty.
Piękny maj (1963), reż. Chris Marker, Pierre Lhomme.
Pour la suite du monde (1963), reż. Pierre Perrault, Michel Brault.
Primary (1960), reż. Drew Associates.
Radar Station (1953), reż. Allen Stark.
Survival in the Bush (1954), reż. Bernard Devlin.
The Chair (1962), reż. Drew Associates.
The Days Before Christmas (1958), reż. Stanley Jackson, Wolf Koenig, Terence Macartney-Filgate.

Streszczenie

Tematem artykułu jest początek nowego nurtu w filmie dokumentalnym, umożliwionego przez nowe technologie, w którym rejestrowana rzeczywistość jest możliwie niezainscenizowana, a dźwięk jest zasadniczo zsynchronizowany z obrazem. Autor stwierdza, że podział tego nurtu na wariant amerykański (*direct cinema*) i francuski (*cinéma-vérité*) jest niesprawiedliwy dla twórców z Kanady, w których upatruje rzeczywistych rewolucjonistów formuły dokumentu. Uzasadnia to analizą dwóch filmów powstałych w prowincji Quebec – *The Days Before Christmas* (1958, reż. Stanley Jackson, Wolf Koenig i Terence Macartney-Filgate) i *Les Raquetteurs* (1958, reż. Michel Brault i Gilles Groulx) – wskazując na sposoby, w jakie wypracowano techniki i zabiegi formalne, obecne w kolejnych latach w kinie bezpośrednim.

**Revolution in Documentary Film in Quebec:
 On *The Days Before Christmas* by Stanley Jackson,
 Wolf Koenig and Terence Macartney-Filgate
 and *Les Raquetteurs* by Michel Brault and Gilles Groulx**

Summary

The subject of this article is the beginning of a new movement in documentary cinema, which was made possible by new technologies, in which the filmed reality is feasibly not staged, and the sound is generally synchronized with the image. The author says that a division of this movement into American (*direct cinema*) and French (*cinéma-vérité*) variant is unjust for the filmmakers from Canada, whom he sees as the real revolutionaries of documentary expression. He substantiates it with analyses of two films from Quebec – *The Days Before Christmas* (1958, by Stanley Jackson, Wolf Koenig and Terence Macartney-Filgate) and *Les Raquetteurs* (1958, by Michel Brault and Gilles Groulx) – explaining the ways in which they developed techniques and stylistic devices in the following years of direct cinema.