

Bartosz Zając

(Uniwersytet Łódzki)

La vérité? Quelle vérité? **Eksperymenty z rzeczywistością w kinie niefikcjonalnym lat 60.**

Obok kronik filmowych i trawelogów, cinéma vérité jest być może najłatwiej rozpoznawalnym gatunkiem¹ kina niefikcjonalnego. Sondy uliczne i wywiady, kamera „z ręki”, rezygnacja z komentarza ponadkadrowego na rzecz dźwięku zsynchronizowanego z obrazem – to najbardziej charakterystyczne wyznaczniki formy filmowej, w której ponad wartość estetyczną przedkładany był autentyzm, „prawda obiektywnej kamery”. W latach 60. był to też ponoć gatunek niezwykle popularny². Tak jak druga połowa lat 20. w kinie niefikcjonalnym należała do symfonii miejskich, lata 30. i 40. do propagandy, tak pierwsza połowa lat 60. miała być okresem dominacji kino-prawdy.

Mimo dość powszechnie znanych wyznaczników formalnych tego gatunku, wokół cinéma vérité narosło wiele nieporozumień. Dotyczą one zarówno genealogii jak i genologii – źródeł pochodzenia i gatunkowej taksonomii. Na przestrzeni lat wobec cinéma vérité narosło także wiele ocen krytycznych. Celem niniejszego tekstu będzie rekonstrukcja i zdialogizowanie tych historii, definicji i krytyk.

Archetekstem nurtu cinéma vérité jest oczywiście *Kronika pewnego lata* (1960) Jeana Roucha i Edgara Morina. Wiele opracowań z zakresu teorii i poetyki historycznej kina niefikcjonalnego odwoływało się właśnie do tego filmu, formułując tezy dotyczące całego gatunku. I tak w latach 60. postrzegano film Roucha i Morina jako wzór dokumentalnego obiektywizmu gwarantowanego synchronizacją obrazu i dźwięku, rezygnacją z komentarza ponadkadrowego redukującego obrazy rzeczywistości do ilustracji założonej z góry autorskiej tezy. Obiektywizm cinéma vérité miał też być gwarantowany rezygnacją ze scenariusza i oparciem materiału na – często zaskakujących – wypowiedziach ludzi do kamery. Innymi słowy, francuska kino-prawda miała być realizacją idei „kina czystego” – obrazu świata oczyszczonego z wszelkich prekoncepcji, z dyskursu, z właściwej kinu artystycznemu kreacji. Po latach taki wizerunek cinéma vérité został zrewidowany. W latach 70. krytyka ideologiczna poddała w wątpliwość wszelkie próby osiągnię-

cia realizmu w kinie. Początkowo kwestionowano realizm w filmie fabularnym. W drugiej połowie lat 80. i w latach 90. pod ostrzałem krytyki postmodernistycznej trafiło kino dokumentalne. Pod naporem tej krytyki obraz *Kroniki pewnego lata* i francuskiego cinéma vérité uległ przekształceniu. Film przestał być opisywany jako przykład wiary w obiektywność zdystansowanej kamery. Zamiast tego zaczęto go postrzegać jako wzór realizmu pogłębionego – refleksywnego. W tym celu przypomniano Wiertowowskie „źródło”, z którego czerpać mieli francuscy autorzy³. Oczywiście był to fakt znany już na początku lat 60., ale wówczas odwołania do Wiertowskiej kino-prawdy miały inną funkcję. Kiedy *Kronika pewnego lata* weszła na ekrany, refleksywność filmu przyćmił niespotykany dotąd realizm gwarantowany przez techniczne możliwości aparatu. Wiertow nie stał się patronem nurtu jako konstruktywista, ale jako autor wierzący w poznawczą omnipotencję kamery. Wskazując na „Wiertowowskie dziedzictwo”, nie brano zupełnie pod uwagę funkcji, jaką w filmach „Rady Trzech”⁴ odgrywał montaż. Nie baczono też na specyficzne podejście Wiertowa do realizmu w kinie dokumentalnym. Koncentrowano się jedynie na jego wierze w nowoczesną technikę – aparat. Uproszczono tym samym koncepcję kina Wiertowa, ale również autorów *Kroniki pewnego lata*, i szerzej, całej formacji francuskiego cinéma vérité.

Późniejsze głosy krytyczne padające pod adresem kina-prawdy, nie uwzględniały refleksywności eksperymentu Roucha i Morina, a jedynie naiwną wiarę autorów w obiektywizm. Kiedy indziej w refleksji autorów nad poznawczymi granicami medium widziano tylko zachwyty nad możliwościami aparatu. W jednej z takich krytycznych ocen, sformułowanych już w 1964, Peter Graham porównuje francuskie cinéma vérité spod znaku Roucha i Morina czy Maria Ruspoliego do „palety malarza, a nie samego dzieła” – prezentacji mimetycznych zdolności aparatu, a nie, jak należałoby oczekiwać, skończonego dzieła oferującego pogłębione spojrzenie na rzeczywistość⁵.

W tym samym artykule Graham poświęca też uwagę genealogii nurtu. Pisząc o manifestie Wiertowa *O „Kinoprawdzie”*⁶ z 1924, autor wskazuje, że producent *Kroniki...* powołał się na ten tekst jedynie w promocyjnym geście. Nazwisko sowieckiego reżysera miało być po prostu dodatkowym haczykiem reklamowym na widzów, a nie rzeczywistym kontekstem, w jakim należałoby sytuować film Roucha i Morina. W takim ujęciu cinéma vérité nie byłoby więc owocem głębszej teoretycznej refleksji nad sowiecką myślą filmową, a jedynie efektem marketingowej kalkulacji. Ponadto, jak wskazuje Graham, termin szybko podchwycili dziennikarze, stosując go skwapliwie do filmów tak różnych autorów jak Jean Rouch, Robert Drew, François Reichenbach czy wreszcie Robert Flaherty, a także do home movies, włoskiego neorealizmu i reportaży telewizyjnych⁷.

Graham zanegował więc cinéma vérité przynajmniej na trzech poziomach. Ośmieszył teoretyczny rodowód nurtu, obnażając jego marketingową proveniencję, zakwestionował definicję, która była na tyle niejasna, że pozwalała umieścić w polu genologicznym skrajnie zróżnicowane teksty, wreszcie zanegował wartość kina cinéma vérité – uznając paradygmatyczny dla nurtu tekst – *Kronikę pewne-*

go lata – za dzieło niekompletne, pozbawione treści, w pustym, samozwrotnym geście prezentujące model kina, które w dojrzałej formie miało dopiero nadejść. Graham przypieczętował swoją krytykę kino-prawdy (the truth), przeciwstawiając jej rzekomo bardziej subiektywne, a przez to bardziej zaangażowane i refleksywne filmy Chrisa Markera, braci Maysles, Roberta Drew i Richarda Leacocka (their truth)⁸. Z artykułu Grahama nie dowiemy się, dlaczego Marker pojawił się w gronie autorów amerykańskiego kina bezpośredniego, podobnie też nie uzyskamy odpowiedzi na pytanie, dlaczego direct cinema miałyby reprezentować bardziej subiektywne i zaangażowane podejście do realizacji filmowej niż cinéma vérité w ujęciu Roucha i Morina. W znakomitej większości dokumentów kina bezpośredniego intencją było przecież wymazywanie autorskiej podmiotowości i przyjęcie perspektywy „muchy na ścianie”. Odwrotną strategię obrali autorzy *Kroniki pewnego lata*.

Rouch, który w 1960 miał już za sobą realizację kilku dokumentów etnograficznych, zdawał sobie sprawę, że aby zachować obiektywizm w prezentacji Innego, należy uwzględnić w tekście własną perspektywę, innymi słowy uczynić siebie (własną metodę, własną perspektywę) przedmiotem obserwacji. Oryginalność Roucha jako filmowca-etnografa polegała właśnie na nowatorskim podejściu do relacji podmiot-przedmiot, co w istocie pozwoliło mu przekroczyć granice klasycznego kina etnograficznego z właściwymi mu strategiami reprezentacji zakotwiczonymi w kolonialnych wyobrażeniach. W swoich etno-fikcjach Rouch sięgał po rekonstrukcję, grę aktorską, czasem zaś po inscenizację właściwą kinu fikcji, hiperbolizując, a ostatecznie dekonstruując obrazy Innego, jakimi tradycyjnie karmił się Zachód.

Podobny namysł nad granicami reprezentacji Innego napotykaamy w paryskim dokumencie Roucha i Morina. Nie jest to jedynie samozwrotna prezentacja paranaukowości oferowanej przez nowoczesną technikę filmową, palety, o której pisał Graham, ale refleksja nad językiem opisu, jakim dokumentalista posługuje się w spotkaniu ze swoim bohaterem.

Niemal cały materiał *Kroniki pewnego lata* stanowią sondy uliczne i wywiady. Punktem wyjścia autorów jest pytanie o szczęście. Pytanie tyleż banalne, co polityczne, bo ujawniające priorytety, jakimi kierują się ludzie w życiu codziennym, frustracje będące zarówno wynikiem osobistych doświadczeń, jak i ogólniejszej sytuacji, w której znajdują się ludzie jako obywatele. Początkowo pytania zadawane są na ulicy przypadkowo napotykanym osobom. Kobieta wysłana przez autorów w teren, pełniąca rolę reporterki, uzyskuje zaledwie krótkie, zdawkowe odpowiedzi. Ludzie na ulicy niechętnie się zatrzymują, nie mówiąc o osobistych zwierzeniach. Dopiero z chwilą, gdy autorzy decydują się na zawężenie kręgu rozmówców i przeniesienie rozmów do wnętrza, wywiady stają się bardziej pogłębione, introspekcyjne, a ludzie przed kamerą bardziej otwarci.

Oprócz kompilacji wywiadów w filmie znajdują się sceny ujawniające przed widzami intencje autorów. Rouch i Morin snują w nich refleksje nad planowa-

nym filmem, komentują zgromadzony materiał, wreszcie samą metodę, jaką się posłużyli. Właśnie z uwagi na obecność tych scen *Kronika pewnego lata* niekiedy określana była mianem dokumentu refleksywnego. Współcześnie w ten sposób pisze o filmie Mirosław Przyłipiak, przyporządkowując *Kronikę...* do modelu dokumentu refleksywnego właśnie, a nie do nurtu obserwacyjnego, do którego zalicza filmy amerykańskiego kina bezpośredniego. Autor *Poetyki kina dokumentalnego* wskazuje zresztą na nieporozumienia wynikające z synonimicznego stosowania terminów *cinéma vérité* i *cinema direct*, częstego w piśmiennictwie filmoznawczym. Przyłipiak postuluje rozróżnienie tych nurtów, powołując się na prace Billa Nicholisa i Briana Winstona, którzy rezerwowali określenie *cinéma vérité* dla dokumentów francuskich a *cinema direct* dla amerykańskiego kina obserwacyjnego⁹. Autor pisze też o „ogólnie znanej i szeroko dyskutowanej w podręcznikach historii kina refleksywności *Kroniki pewnego lata*, i szerzej, całej formacji francuskiego «*cinéma vérité*»”¹⁰. Wynikałoby z tego, że w gatunkowej klasyfikacji miałyby pomagać z jednej strony klucz narodowy, z drugiej obecność/brak dominanty refleksywnej.

Posłużenie się w taksonomii gatunkowej perspektywą narodową jest kuszące, gdyż wskazuje na historyczno-kontekstowy charakter fenomenu *cinéma vérité*. Ta perspektywa była niekiedy kwestionowana przez twórców. W swoim ostatnim wywiadzie, krytycznie oceniając krajobraz współczesnego kina niefikcyjnego, John Grierson zaprzeczył zarazem, jakoby kino *cinéma vérité* było fenomenem francuskim, powołując się na przykład *Housing Problems* (1935) Arthura Eltona i Edgara H. Ansteya. Zdaniem Griersona prawdziwym wyznacznikiem nurtu określonego później przez Francuzów mianem *cinéma vérité* miało być nowe podejście do bohatera – nie robienie filmów o ludziach, ale z ludźmi – zmniejszenie dystansu, większe zaangażowanie (*cinéma engagé*)¹¹. Jeśli jednak zredukujemy *cinéma vérité* do estetyki, której głównym wyznacznikiem jest rezygnacja z komentarza ponadkardowego i synchroniczny zapis obrazu i dźwięku, to należałoby zgodzić się z opinią Przyłipiaka, że na *cinéma vérité* trzeba było jeszcze poczekać. Jakkolwiek w kilku partiach *Housing Problems* odnajdziemy wypowiedzi kierowane wprost do kamery¹², był to pojedynczy epizod w historii brytyjskiej szkoły dokumentu i kina dokumentalnego lat 30., który nie pociągnął za sobą kolejnych prób oddania głosu bohaterom¹³. Aby jednak ta nowa estetyka – oparta na odejściu od autorytarnego *voice of God* i sięgnięciu po bardziej udialogizowane formy prezentacji dyskursu – mogła na dłużej zagościć w kinie dokumentalnym, potrzebny był zdaniem Przyłipiaka nie tylko czynnik techniczny, ale i odpowiedni klimat socjopolityczny. „Polityczny model liberalnej demokracji, który torował sobie drogę w latach 50., by w krajach Ameryki Północnej i Europy Zachodniej zapanować w latach 60., z charakterystycznym dlań etosem niezależności poglądów oraz wsłuchiwanie się w głos ludu, wymagał nowej formy audiowizualnej prezentacji”¹⁴. Na te zapotrzebowania miały odpowiedzieć nurty dokumentalizmu lat 60.: kino bezpośrednie, kino etnograficzne oraz profil ukrytej kamery, a także *cinéma vérité*.

Głos Griersona próbującego zawłaszczyć historię kino-prawdy, w tym ujęciu dla Brytyjczyków, nie jest odosobniony. W podobnym duchu wypowiadał się niedawno William Rothman, pisząc, że *cinéma vérité* jest w istocie amerykańskim, a nie europejskim fenomenem, wyrastającym z tradycji klasycznego kina hollywoodzkiego¹⁵. Pomijając nawet tak osobliwe głosy, zasadność kierowania się perspektywę narodową w klasyfikacji gatunkowej kino-prawdy problematyzuje już choćby fenomen koprodukcji, współpracy filmowców francuskich z kanadyjskimi, oraz filmów, które realizują w pełni paradygmat gatunkowy *cinéma vérité*, mimo że zostały wyprodukowane poza Francją. Przykładowo za zdjęcia do *Kroniki pewnego lata* Roucha i Morina odpowiadał Michel Brault – filmowiec z Kanady, autor, który kilka lat później, wraz z dwoma innymi reżyserami z Quebecu, nakręcił sztandarowe dzieło kanadyjskiego *cinéma vérité* – *Aż do końca świata* (*Pour la suite du monde*, 1963).

Powyższe wątpliwości wskazują, że w mówieniu o kino-prawdzie bardziej zasadna pozostaje perspektywa transnarodowa, uwzględniająca przepływ myśli i ludzi, jaki dokonywał się w latach 60. i którego świadectwem jest wiele wypowiedzi filmowców na temat dorobku ich kolegów z innych krajów¹⁶. Wielokrotnie zdarzało się, że w dokumentach francuskich przeważały tendencje bliższe amerykańskiemu kinu bezpośredniemu, i odwrotnie, istnieją przykłady filmów amerykańskich łączących obserwację z pogłębioną refleksją nad językiem kina i jego politycznymi implikacjami. Wreszcie perspektywa transnarodowa pozwala ustosunkować się do kina imigrantów¹⁷.

Drugim wyznacznikiem pozwalającym na odróżnienie *cinéma vérité* od innych form dokumentu obserwacyjnego lat 60. była zdaniem Przyłipiaka refleksywność. Kwestię tę komplikuje już jego monografia kina bezpośredniego, której obszerny rozdział poświęcony został refleksywności *direct cinema*¹⁸. Przyłipiak zgadza się jednak, że w wypadku obu nurtów była to refleksywność innej natury. Aby to wyjaśnić, warto najpierw sięgnąć do definicji refleksywności. Termin ten stosowany bywa jako synonim autotematyzmu – i w taki sposób posługuje się nim Przyłipiak, opisując refleksywność *Kroniki pewnego lata*. Autotematyczny charakter miałyby zatem analizowane przez niego sceny narad autorów, refleksji nad postępującymi zdjęciami i finałowa ocena zgromadzonego materiału. W pracy poświęconej dominantom formalnym kina fikcji Tomasz Kłys zwraca jednak uwagę, że zakres znaczeniowy refleksywności¹⁹ wykracza poza autotematyzm. Przykładem autotematyzmu w kinie fikcji byłaby fabuła ukształtowana w taki sposób, że mówiłaby sama o sobie (film o powstawaniu filmu), ale też dyskurs ujawniający i problematyzujący własną dyskursywność (niektóre nowofalowe filmy Godarda, Makavejeva czy Oshimy). Termin bywa też nadużywany w odniesieniu do tekstów ukształtowanych w taki sposób, by uwaga widza koncentrowała się na samym języku, a nie na tym, co poprzez ten język zostaje przedstawione czy wyrażone, a więc na znaczeniu. „W piśmiennictwie angielsko- i francuskojęzycznym fenomeny jednego i drugiego rodzaju (tzn. tak filmy o realizacji filmu czy powieści o tworzeniu powieści, jak i „nieprzezroczystość” środków przedstawiają-

cych wobec „przedstawionego”), objęte są jedną nazwą: reflexivity (resp. reflexivity) (...) [Refleksywność] ewokuje zarazem występowanie w tekście refleksów jako odbić (a więc np. odbijania się jednego dzieła w drugim, niczym w zwierciadle), i refleksji jako rozważań tekstów nad samymi sobą bądź innymi tekstami, czy też nad warunkami swego (innych tekstów) powstania²⁰.

W świetle powyższych rozważań nad refleksywnością, należy zauważyć, że autorzy *Kroniki pewnego lata* wykraczają poza refleksję autotematyczną, bezpośrednio skoncentrowaną na medium (aparacie) i kierują uwagę widza ku językowi, dyskursywności filmu i zagadnieniom epistemologicznym²¹. Tym właśnie różniłaby się refleksywność kina bezpośredniego i kino-prawdy. Jak pisze Przylipiak, „refleksywność filmowców kina bezpośredniego nie była owocem głębokiej refleksji o charakterze filozoficznym, moralnym, estetycznym, naukowym, czy jakimkolwiek innym²². Filmowcy kina bezpośredniego byli przede wszystkim dziennikarzami wykorzystującymi medium filmowe do możliwie obiektywnego opisu rzeczywistości. Ich refleksja nad medium, refleksywność ich filmów, nie wynikała – jak to było w wypadku Roucha i Morina – z przyjęcia postawy sceptycznej, z pełnego wątpliwości badania granic poznania. Służyła ona najczęściej legitymizacji dyskursu prawdy: była wypadkową wiary w to, że rzeczywistość („prawda o niej”) istnieje obiektywnie i można do niej dotrzeć, sięgając po narzędzie opisu, jakim jest kino. Aby uczynić ten opis maksymalnie obiektywnym, twórcy kina bezpośredniego zachowywali pozycję zdystansowaną, niezmiernie rzadko wkraczając w filmowaną przestrzeń, zachowując pozycję „muchy na ścianie”. Dla autorów cinema direct rzeczywistość można było odzwierciedlić w zrygoryzowanym formalnie materiale audiowizualnym, podczas gdy dla Roucha i Morina w *Kronice pewnego lata* rzeczywistość wyłaniała się dopiero w toku refleksji nad pozyskanym materiałem, była konstrukcją społeczną, dyskursywną, nieredukowalną do tego, co poznawalne zmysłowo²³.

Kronikę pewnego lata Roucha i Morina należałoby zatem rozpatrywać zarówno w kategoriach filmu autotematycznego, jak i szerzej – refleksywnego. Nawet w tych partiach, w których realizacja filmu nie jest tematyzowana w sposób bezpośredni, w *Kronice...* manifestuje się – np. poprzez stylistyczną nieprzezroczystość – refleksywna dominanta. Przykładem byłaby tu choćby scena na placu Concorde. Preludium do niej są rozmowy Roucha i Morina z pozostałymi bohaterami filmu. W jednej z nich pojawia się m.in. temat wojny w Algierii, w drugiej – sytuacji w Kongu, a także rasizmu i antysemityzmu. Sceny te zostały oddzielone sekwencją ukazującą nagłówki gazet informujące, odpowiednio, o wydarzeniach w Algierii i Kongu. Widać tu bardzo przemyślaną strukturę dyskursywną filmu. Rouch i Morin precyzyjnie organizują materiał. Nie ma też mowy o dowolności czy przypadkowości w wyborze bohaterów, a poprzez wybór – udzielenie głosu – sami autorzy zajmują stanowisko.

We wspomnianej powyżej rozmowie temat antysemityzmu pojawia się za sprawą Marceline – kobiety, którą Rouch i Morin obsadzili w swoim filmie w roli reporterki. Kobieta odnosi sytuację imigrantów z Afryki, których autorzy

zaprosili do rozmowy, do własnych doświadczeń jako Żydówki. W czasie wojny Marceline i jej ojciec trafili do obozu koncentracyjnego. Po tym wyznaniu część rozmówców milknie. Kamera uważnie rejestruje gesty, spojrzenia, niezręczną ciszę towarzyszącą temu wyznaniu. Obraz zostaje przez chwilę zatrzymany, jakby reprezentacja wizualna, obiektywna rejestracja kamery, nie mogła sprostać rzeczywistości poruszonej słowami kobiety. Po chwili widzimy już Marceline spacerującą samotnie na placu Concorde i następuje zwrot ku narracji personalnej. W intymnym monologu kobieta wspomina wydarzenia z czasów wojny i kieruje słowa do nieżyjącego ojca. Kamera panoramuje Marceline w trzech długich jazdach stanowiących kompozycyjne dopełnienie nastroju tej elegijnej sceny.

Wymowność przywołanych powyżej obrazów jest w równym stopniu wypadkową bardzo osobistego wyznania reporterki, jak i środków filmowych, jakimi posłużyli się autorzy. Jeśli można tu mówić o prawdzie (*la vérité*), to paradoksalnie wyłania się ona wraz z rezygnacją z dokumentalnego obiektywizmu i zwrotem ku formalizmowi kina poetyckiego i inscenizacji kojarzonej z kinem fikcji. Rouch i Morin eksperymentują ze strategiami reprezentacji, dostrzegając konieczność dostosowania ich do niezależnej od nich, przychodzącej niejako z zewnątrz sytuacji. To, co w jednej chwili gwarantuje dotarcie do prawdy, za chwilę pozwala już tylko otrzeć się o naskórek rzeczywistości, o jej widzialną powłokę. Wówczas autorzy sięgają po narzędzia kina fikcji, które defamilaryzują perspektywę, rzucając nowe światło na ukrywającą się czy rozprasającą rzeczywistość.

Autorzy *Kroniki...* bardzo świadomie zdecydowali się więc posłużyć formą hybrydyczną, łączącą kino faktu i kino fikcji. Jak pisał sam Morin *cinéma vérité* to kino, które „przekracza fundamentalną opozycję między kinem fikcji i kinem dokumentalnym (...) Jean Rouch i ja zgodziliśmy się przynajmniej w jednej kwestii: musimy zrobić film, który jest maksymalnie autentyczny, tak realistyczny jak dokument, ale zawierający fikcjonalną treść – czyli subiektywne życie, to jak ludzie egzystują²⁴”. W recenzji z 1961 Fereydoun Hoveyda wskazał na dokonujące się w *Kronice...* odwrócenie: „«fikcyjny» element przemienia się w dokument (subiektywne życie obserwowane z zewnątrz), a to, co dokumentalne, staje się fikcjonalne (przeładowane subiektywnością)²⁵”.

Na koniec należy też podkreślić, że refleksywność zostaje w pewnym sensie narzucona strukturalnie całemu filmowi już w pierwszej scenie – narady autorów. Film otwiera informacja, że to, co zobaczymy, będzie eksperymentem filmowym w poszukiwaniu prawdy. Rouch, Morin omawiają z Marceline metodę, jaką zamierzają się posłużyć. Tym samym uwaga widzów zostaje już na wstępie skierowana na formalne aspekty filmu, na strategię realizatorów, a nie na to, co zostanie w nim przedstawione. W jednej z finałowych scen bohaterowie filmu zaproszeni zostają na pokaz i oceniają, w jakim stopniu zarejestrowany materiał oddaje prawdę o rzeczywistości. Jednocześnie widz, dla którego znaczenie eksperymentu Roucha i Morina znane jest od początku, raz jeszcze zostaje zachęcony do zweryfikowania, na ile kino-prawda okazała się skutecznym narzędziem poznawczym.

Z punktu widzenia obecności refleksywnej dominanty *Kronika jednego lata* jest filmem bez precedensu, ale też bez następców w historii francuskiej kinematografii niefikcjonalnej pierwszej połowy lat 60. Próżno też szukać podobnej fuzji obserwacji i autotematyzmu w kinie światowym tego okresu. *Piękny maj* (*Le Joli mai*, 1962) Chrisa Markera i operatora Pierre'a Lhomme, opisywany jako drugi obok *Kroniki...* francuski dokument cinéma vérité, mógłby być określony mianem filmu refleksywnego dopiero w wypadku poszerzenia zakresu semantycznego refleksywności o refleksję nad językiem czy meandrami dyskursu.

Kiedy Chris Marker sięgnął po narzędzia kino-prawdy, miał już za sobą realizację kilku autorskich dokumentów łączących subiektywną narrację z refleksją nad filmową reprezentacją: zrealizowane wspólnie z Alainem Resnais *Pomniki też umierają* (*Les Statues meurent aussi*, 1950-53), eseistyczne trawelogi dekonstruujące kolonialną perspektywę kina etnograficznego: *Niedzielę w Pekinie* (*Dimanche à Pékin*, 1956) czy *List z Syberii* (*Lettre de Sibérie*, 1958). Choć każdy z tych filmów stanowił oryginalną próbę poszerzenia granic języka filmu i wprowadzał do twórczości Markera nowe tematy, można było wyraźnie zauważyć ich stylistyczną konsekwencję – w pracy montażu, w idiosynkrazjach narracji ponadkadrowej, czy w powracających motywach ikonograficznych. Pod tym względem *Piękny maj*, w większym stopniu niż wymienione powyżej filmy, stanowi osobny rozdział.

Punktem wyjścia Markera i Pierra Lhomme, podobnie jak w wypadku *Kroniki* pewnego lata, były pytania o szczęście kierowane przez autorów do mieszkańców Paryża. Jak wspomniałem wcześniej, *Piękny maj* nie jest filmem autotematycznym. Autorów nie zajmuje samo medium – kino-oko. Nie znajdziemy tu, jak w *Kronice...*, scen narad filmowców nad strategiami przybliżania się do prawdy o rzeczywistości. Mimo wyraźnej inspiracji dziełem Roucha i Morina, autorzy *Pięknego maja* zrezygnowali z tej metatekstualnej refleksji. Być może dlatego Graham znacznie wyżej cenił *Piękny maj* aniżeli *Kronikę pewnego lata*; nie była to już „zaledwie prezentacja palety malarza”, ale „skończone dzieło, którego punktem odniesienia była rzeczywistość społeczna”.

Film został podzielony na dwie części zatytułowane „Modlitwa ze szczytu Wieży Eiffla” i „Powrót Fantomasa”. Pierwsza z nich jest stosunkowo luźną kompilacją wywiadów. Większość z nich ma miejsce na ulicy, a nie we wnętrzach, jak to było w wypadku *Kroniki...* Autorzy *Pięknego maja* nie ograniczyli się też do kilku bohaterów, ale zaprezentowali całe spektrum opinii, mniej lub bardziej osobistych wypowiedzi ukazujących światopogląd mieszkańców Paryża.

Rezygnacja z autotematycznej refleksji nad kinem, ograniczenie roli komentatora ponadkadrowego i koncentracja na wywiadach, wszystko to sprawia, że *Piękny maj* wydaje się porzucić perspektywę kina autorskiego²⁶. Byłby to zresztą jeden z głównych argumentów wysuwanych przez przeciwników cinéma vérité – brak komentarza, osobistej refleksji, zajęcia stanowiska. Autorzy *Pięknego maja* nie ograniczyli się jednak do prezentacji spolaryzowanych opinii. Podobnie jak

w wypadku *Kroniki...* subiektywny był już wybór interlokutorów, jak również uporządkowanie materiału. Jeśli nawet pierwsza część filmu sprawia wrażenie amorficznego montażu wypowiedzi „zwykłych ludzi”, to już początek drugiej ujawnia krytyczną perspektywę autorów. Pytania o szczęście, o priorytety, jakie przyjmują ludzie w codziennym życiu, o zainteresowania, kierują naszą uwagę – wyraźniej jeszcze niż w wypadku *Kroniki...* Roucha i Morina – ku zagadnieniom politycznym par excellence. Pytania Markera i Lhomme ujawniają na każdym kroku obojętność mieszkańców Paryża na problemy polityczne – na konflikt w Algierii, który dla spekulantów giełdowych ma zaledwie znaczenie ekonomiczne, a dla mobilizowanego właśnie żołnierza i jego dziewczyny redukuje się do konieczności rozłąki. W takich chwilach narzędziem odautorskiego komentarza staje się dla filmowców ironia.

W *Pięknym maju* ironia ujawnia się m.in. za sprawą kontrapunktów dźwiękowych lub wizualnych, montażu i pracy kamery. Przykładowo, w jednej z sekwencji slumsy Aubervilliers, miasta znajdującego się w zespole miejskim Paryża, zestawione zostają z wcześniejszym komentarzem o szczęściu zależnym od przestrzeni życiowej. Autorzy komentują to przechwyconą wypowiedzią o „dwunastu powodach, dla których Kleber-Charillot jest najbardziej pożądaną rezydencją w Paryżu”. W innej scenie wywiad z socjologami-utopistami przerywany jest przebitkami ukazującymi znużone koty. Kiedy indziej komunały płynące z ust jednego z rozmówców odwracają uwagę operatora od wyводу i zachęcają go do śledzenia kamerą pajaka wędrującego po marynarce mężczyzny. Marker i Lhomme posługują się też ironią w jednej z finałowych sekwencji, kiedy sięgają po dane statystyczne na temat konsumpcji paryżan. Informacje te pełnią podwójnie ironiczną rolę; z jednej strony trywializują funkcję subiektywizowanej narracji ponadkadrowej, która nie oferuje nam prawdziwej wiedzy, a jedynie suchy zbiór danych; z drugiej strony jest to jeszcze jeden krytyczny komentarz autorów na temat społeczeństwa konsumpcyjnego²⁷.

Warto dodać, że nie tylko Marker i Lhomme sięgnęli po ironię, czyniąc z niej strategię dającą możliwość autorskiej wypowiedzi na obszarze cinéma vérité. Sztukę tę opanował do perfekcji Marcel Ophüls, ale także Godard i Miéville w telewizyjnej serii *France/Tour/Detour* czy Jennie Livingston w *Paris is Burning*. Ironia w dokumentach cinéma vérité nastrocza jednak wielu problemów. Z jednej strony umożliwia zaakcentowanie stanowiska autora, co wydaje się tym bardziej cenne w filmach rezygnujących z komentarza ponadkadrowego, gdzie autorski głos ustępuje polifonii wywiadów. Z drugiej strony sięgnięcie po ironię zaburza relacje władzy w rzekomo demokratycznej przestrzeni dyskursywnej cinéma vérité. Jeśli wywiad jest formą immanentnie dialogiczną, a przez to upodmiotawiającą bohatera, oddającą mu głos, to autorska ironia zaburza tę relację, przywraca autorytet temu, kto decyduje o strukturze dyskursywnej filmu – a więc o tym, co tak naprawdę zostaje powiedziane. Czyni to bohatera nieświadomym roli, jaką dla widzów odgrywają jego słowa czy gesty. Znaczenie im nadaje dopiero reżyser, tworząc kontekst znaczeniowy poprzez środki formalne, montaż, pracę kamery, muzykę etc.²⁸

Problem z ironią rodzi się też na linii autor-widz. Jak zauważa Kimberly Davis, badająca zjawisko ironii na przykładzie cinéma vérité, dość powszechne jest nieodczytywanie ironii przez widzów, co miałyby podważać zwłaszcza jej polityczną skuteczność. Ironia opiera się na dwuznaczności, na ambiwalencji tego, co zostaje zakomunikowane. Odwołuje się do wykształcenia widzów, do ich kompetencji odbiorczych, inteligencji. Ma niejako charakter elitarny – „widzisz to albo nie”²⁹.

Te same zarzuty można jednak z powodzeniem odwrócić; jeśli nawet ironia rzeczywiście uprzedmiotawia wypowiadające się postaci (casus *Z punktu widzenia nocnego portiera* Kieślowskiego), to jednocześnie upodmiotawia widzów. Odbiorca tekstu nie jest już jedynie przywoływany na te pozycje podmiotowe, które determinowane są przez autorytarny dyskurs, ale dostaje możliwość swobodniejszego poruszania się między warstwami tekstu – między tym, co zakomunikowane wprost, przekazem ironicznym, a nawet syntezą obu. Davis określa taki typ ironii mianem dialektycznej. W przeciwieństwie do tradycyjnej ironii, która zastępuje znaczenie zakomunikowane wprost, tym zniekształconym przez ironię, ironia rozszerzona (dialektyczna) zachowuje znaczenie obu przekazów (dosłownego i ironicznego), pozwalając też na ich syntezę³⁰. Zapewnia to kompromis między autorskim zajęciem stanowiska, a zdialogizowaniem tekstu – oddaniem głosu bohaterom i pozostawieniem widzom przestrzeni na lekturę wolną od ograniczeń właściwych dokumentom objaśniającym³¹.

Wśród innych zarzutów formułowanych pod adresem cinéma vérité powracały głosy o złej jakości obrazu i dźwięku³², czy o naiwnej wierze autorów w obiektywność kamery filmowej³³. Piętnowano też jednak przywiązanie cinéma vérité do terażniejszości będące konsekwencją porzucenia narracji ponadkadrowej³⁴. W dokumentach pełniących funkcję objaśniającą komentarz voice over oferował możliwość przeprowadzenia analizy archiwalnych materiałów wizualnych, czy po prostu precyzyjnego kontrolowania autorskiego wywodu. Komentarz ponadkadrowy tworzył też rozszczępienie temporalne istotne w próbach uchwycenia procesów historycznych; dyskurs nie wyłączał się z tej samej czasoprzestrzeni, z której przychodziły obrazy, ale z dystansu niezbędnego dla pogłębionej refleksji. Na to nie miało być miejsca w dokumentach cinéma vérité, które ograniczały własną perspektywę do terażniejszości, dyskurs do opinii pozyskanych w sondach i wywiadach, a narrację do kompilacji, względnie kolażu.

Przeszłość manifestuje się jednak w dokumentach cinéma vérité już za sprawą wypowiedzi świadków, wspomnień przywoływanych w wywiadach, które ujawniają performatywną moc słów i gestów dokumentowanych przez kino-prawdę. Widać to było na przykładzie monologu Marceline, w którym poprzez indywidualne doświadczenia, w pierwszej osobie, w czasie terażniejszym, przemawiała przeszłość historyczna. Ciało ludzkie, wyrażające się poprzez gesty i słowa, stanowi dla cinéma vérité nie tylko przedmiot behawioralnej analizy, ale jest rezerwuarem tego, co minione.

Nie jest zresztą prawdą, że cinéma vérité ograniczało się do rejestracji teraźniejszości, że nie sięgało po obrazy archiwalne – choć robiło to rzadko i w sposób odmienny, niż w tradycyjnych dokumentach kompilacyjnych. W *Powrocie Fantomasa*, drugiej części *Pięknego maja*, Marker i Lhomme wykorzystują materiały archiwalne ukazujące wydarzenia, jakie miały miejsce w Paryżu w ciągu ostatniego roku. Dowiadujemy się z nich o tzw. „puczu generałów”, do którego doszło w kwietniu 1961 w odpowiedzi na referendum o samostanowieniu Algierii. Pojawiają się tu też archiwalne zdjęcia ukazujące starcia z policją, do jakich doszło 8 lutego 1961 podczas nielegalnej manifestacji paryżan przeciwko działaniom OAS we Francji i przeciwko wojnie w Algierii. W wyniku akcji pacyfikacyjnej francuskiej policji śmierć poniosło wówczas dziewięć osób, a wiele zostało rannych. Pucz generałów obrazuje polityczną nieświadomość „pięknego maja”, czyli to, co cenzurowano w mediach kontrolowanych we Francji de Gaulle’a i to, co było też nieobecne w wypowiedziach paryżan zarejestrowanych w pierwszej części filmu. Choć archiwalne obrazy nie są częścią czasoprzestrzeni maja 1962, to stanowią część ówczesnego klimatu politycznego – zdaniem autorów niemożliwą do pominięcia, ale też do bezpośredniego udokumentowania – minioną, ale też stłumioną w świadomości wielu mieszkańców Paryża, z którymi filmowcy rozmawiali. Stąd decyzja o sięgnięciu po materiały archiwalne i komentarz ponadkadrowy ujawniające autorską perspektywę, z której należy oceniać zgromadzone w pierwszej części, pozornie nieustruktrowane wywiady³⁵.

Marker i Lhomme, podobnie jak autorzy *Kroniki pewnego lata*, nie porzucali na biernej prezentacji „faktów”, ani też na barwnej kronice kompilującej wypowiedzi swoich bohaterów. Przeciwnie, zajęli w swoim filmie stanowisko. W wypadku obu filmów cinéma vérité stało się synonimem cinéma engagé. Autorzy podchodzili do rzeczywistości społecznej sceptycznie, odrzucając wiarę w możliwość wiernego przedstawienia rzeczywistości społecznej w sposób obiektywny. W tym sensie oba filmy są próbami zastąpienia naiwnego realizmu realizmem refleksywnym. Dodajmy też, że filmy te były eksperymentami, które nigdy nie zostały powtórzone, nie stały się metodą³⁶. A mimo to zapoczątkowały pewną tradycję w dokumentalimie, dzięki której refleksywne cinéma vérité nie jest gatunkiem martwym, urwaną ścieżką eksperymentalnego dokumentu lat 60. W tym miejscu warto przywołać słowa samego Morina, który dostrzegając różnice między własnym filmem i tym, jak narzędzia kino-prawdy wykorzystywali współcześni mu filmowcy, zwrócił uwagę na istnienie dwóch odłamów cinéma vérité: „Są dwa sposoby ujmowania kina realności: pierwszy stwarza pozór, że możesz przedstawić rzeczywistość jako coś widzialnego; drugi przedstawia rzeczywistość jako problem. Na tej samej zasadzie istniały dwa sposoby ujmowania cinéma vérité. Pierwszy stwarzał pozór, że możesz sfilmować prawdę. Drugi polegał na przedstawianiu problemów, jakie wiążą się z zagadnieniem prawdy”³⁷.

Obok *Kroniki pewnego lata* i *Pięknego maja* do tradycji refleksywnego cinéma vérité, podejmującego epistemologiczny namysł nad zagadnieniem realności w kinie, dialogicznego i zaangażowanego, można z powodzeniem zaliczyć filmy wy-

kraczące poza pierwszą połowę lat 60. i poza produkcję francuską. Autorskie dokumenty Marcela Ophülsa i Kazuo Hary, *Symbiopsychotaxiplasm* (1968) Williama Greavesa, *Surname Viet Given Name Nam* (1989) Trinh T. Minh-ha, *Zniknął człowiek* Shohei Imamura (*Ningen jôhatsu*, 1967), telewizyjną serię *Francja, zabawa dwojga dzieci* (*France/Tour/Detour*, 1977) Godarda i Miéville, czy też amerykańskie filmy Jean Pierre'a Gorina – *Poto i Cabengo* (*Poto and Cabengo*, 1980) i *My Crazy Life* (1992); hybrydyczne eksperymenty, rzadko wspomniane w kontekście kino-prawdy, sytuujące się na rubieżach kina dokumentalnego i stamtąd formułujące kluczowe dla kina faktu pytania.

Przypisy

- ¹ Cinéma vérité opisywane jest często jako „nurt”, „szkoła”, „styl”, „tendencja”. Kategorią „gatunku” w odniesieniu do cinéma vérité posługiwał się w polskiej literaturze przedmiotu B. Michalek, *Le cinéma vérité „Film” 1961*, nr 30, s. 12, a w anglosaskiej m.in. R.M. Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History*, Bloomington 1992, s. 300. Ponieważ kategorie takie jak „nurt” czy „szkoła” wskazują wyraźnie na kontekst historyczny, w jakim powstał dany film, a jak postaram się wykazać w dalszej części swojego wywodu cinéma vérité wykracza zarówno poza kontekst historyczny (pierwszej połowy lat 60), jak i narodowy (francuskiego kina dokumentalnego), zdecydowałem się posłużyć kategorią „gatunku”. W tym miejscu powołuję się też na Edwarda Balcerzana, który konstatował, że z każdego tekstu mogą zostać wygenerowane reguły gatunkowe. Takimi tekstami wzorcowymi, „praktkami”, do których będę się odwoływał w swoim wywodzie, będą *Kronika jednego lata* i *Piękny maj* – w oparciu o te filmy postaram się zrekonstruować wzorzec gatunkowy refleksywnego dokumentu cinéma vérité.
- ² Thomas Waugh pisze o cinéma vérité jako o „mainstreamie lat 60.”. Zob. idem, *Beyond Verite* [w:] *Movies and Methods*, red. B. Nichols, vol. 2, Berkeley, London 1985, s. 234; o popularności cinéma vérité – wśród twórców, ale też wśród dziennikarzy – pisze P. Graham, *Cinéma Vérité in France*, „Film Quarterly” 1964, vol. 17, no 4, s. 30.
- ³ Zob. B. Nichols, *The Voice of Documentary*, s. 260, [w:] idem, *Movies and Methods...*; R.M. Barsam, op. cit., s. 301; P.I. Crawford, *Film as Ethnography*, Manchester 1992, s. 120-121; G. Nowell-Smith, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford 1996, s. 529; R.W. Kilborn, J. Izod, *Confronting Reality: An Introduction to Television Documentary*, New York 1997, s. 75.
- ⁴ W ten sposób podpisana była część manifestów filmowych Wiertowa, montażystki Jelizawiey Swiłowej (żony reżysera) i operatora Michaiła Kauffmana (brata reżysera). Takie kolektywne autorstwo miało odwracać uwagę od indywidualizmu poszczególnych autorów i postrzegania filmu w kategoriach dzieła sztuki, na rzecz ideologicznej funkcji kina, jako narzędzia w budowaniu nowego ładu społecznego i nowej świadomości.
- ⁵ P. Graham, op. cit., s. 31.
- ⁶ Zob. D. Wiertow, *O „Kinoprawdzie”*, przeł. T. Karpowski, [w:] idem, *Człowiek z kamerą*, Warszawa 1976, s. 44-51.
- ⁷ P. Graham, op. cit., s. 30.
- ⁸ Ibidem, s. 36.
- ⁹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 132, [przypis 12].
- ¹⁰ Ibidem, s. 227-228.
- ¹¹ E. Sussex w rozmowie z J. Griersonem, *Grierson on Documentary: The Last Interview*, „Film Quarterly” 1972, vol. 26, no 1, s. 29-30.
- ¹² Pierwszym dokumentem wykorzystującym dźwięk zsynchronizowany z obrazem był jednak *Entuzjazm: Symfonia Donbasu* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, 1930) Dżigi Wiertowa.
- ¹³ M. Przyłipiak, op. cit., s. 224.

- ¹⁴ Ibidem, s. 131.
- ¹⁵ W. Rothman, *Eternal Verités*, [w:] *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, red. Ch. Warren, Middletown 1996.
- ¹⁶ Zob. np. J. Rouch, *O metodzie «cinéma authentique» i o filmach amerykańskich dokumentalistów*, „Film” 1962, nr 39, s. 8.
- ¹⁷ Jak choćby amerykańskimi dokumentami Jean Pierre’a Gorina czy Trinh T. Minh-ha.
- ¹⁸ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie, 1960–1963*, Gdańsk 2007, [rozdz. 8 Refleksywność].
- ¹⁹ Kłys posługuje się tu pojęciem zwrotności, uznając termin „refleksywność” za niezgrabną kalkę z języka angielskiego, tudzież z francuskiego. Dla zachowania spójności z wywodem Przyłipiaka w dalszej części tekstu stosując jednak termin „refleksywność”.
- ²⁰ T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 200-201.
- ²¹ Rozumienie kategorii refleksywności opisane w pracy Kłysa, akcentujące nie tylko autotematyzm, ale i nieprzezroczystość formy i dyskursywność, koresponduje z rozważaniami Billa Nicholasa na temat refleksywności w dokumentalizmie. Nichols wyróżnił pięć typów refleksywności kina dokumentalnego: stylistyczną, konstrukcyjną, interaktywną, ironię, parodię i satyrę. Typologię Nicholasa referuje Przyłipiak. Zob. idem, *Poetyka kina dokumentalnego*, op. cit., s. 220-221.
- ²² M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie...*, op. cit., s. 220.
- ²³ Sam Rouch podkreślał różnicę między *cinéma vérité* a kinem bezpośrednim, które określał mianem „*cinéma authentique*” – „metody, która miała polegać na chwytaniu rzeczywistości «na gorąco», gdy tymczasem kino-prawda miała rezygnować z zaskoczenia czy chwytania z ukrycia reakcji czy zachowań ludzi. Zob. J. Rouch, *O metodzie «cinéma authentique» i o filmach amerykańskich dokumentalistów*, „Film” 1962, nr 39, s.8.
- ²⁴ J. Morin, cyt. za: F. Hoveyda, *Cinéma vérité, or the Fantastic Realism*, [w:] *Cahiers du Cinéma: 1960-1968*, red. J. Hillier, Cambridge 1986, s. 249.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ Mimo iż *Kronika pewnego lata* była dziełem Roucha i Morina, Hoveyda wskazywał w swojej recenzji, że film można, a wręcz należy rozpatrywać w kategoriach kina autorskiego, że jest on owocem ewolucji stylu i tematów obecnych we wcześniejszych dokumentach etnograficznych Roucha. Zob. F. Hoveyda, op. cit., s. 50.
- ²⁷ Marker w podobny sposób posłuży się opiniami socjologicznymi na temat Japonii w *Tajemnicy Koumiko (Le mystère Koumiko, 1964)*.
- ²⁸ Na temat problemów związanych w wykorzystaniem ironii w dokumentach *cinéma vérité* pisze K.Ch. Davis, *White Filmmakers and Minority Objects: Cinéma Vérité and the Politics of Irony in «Hoop Dreams» and «Paris is Burning»*, „South Atlantic Review” 1999, Vol. 64, No. 1, s. 26.
- ²⁹ Ibidem, s. 26, 33 oraz 35.
- ³⁰ Ibidem, s. 27.
- ³¹ Przy okazji warto przypomnieć, że ironia jest też refleksywna; poprzez środki formalne, deformujące znaczenia komunikowane wprost, kieruje uwagę widza ku samemu językowi, który jest nieadekwatny do tego, co w nim reprezentowane i właśnie dzięki temu wskazuje na ukrytą obecność perspektywy ironicznej.
- ³² F. Hoveyda, op. cit., s. 254.
- ³³ P. Graham, op. cit., s. 31.
- ³⁴ Píše o tym Thomas Waugh w artykule *Beyond Verite*, op. cit.
- ³⁵ Dialog materiałów archiwalnych i wywiadów, pamięci kolektywnej i indywidualnej ma też miejsce w autorskich dokumentach Marcela Ophülsa, przede wszystkim w *Smutku i litości*. Posługując się formułą kino-prawdy, poza teraźniejszość wykraczali też Godard i Miéville czy Trinh T. Minh-ha.
- ³⁶ Rouch i Morin nie zrealizowali już wspólnie żadnego filmu. Rouch powrócił do kina etnograficznego. Kolejny film Chrisa Markera, *Tajemnica Koumiko*, również wydaje się odejściem od poetyki kino-prawdy.
- ³⁷ E. Morin, cyt. za: P. Lee-Wright, *The Documentary Handbook*, Nowy Jork 2010, s. 93.

**La vérité? Quelle vérité?
Experimenting with reality in non-fiction film of the 60.**

The author attempts to reconstruct some of the major voices in the critical discourse surrounding *cinéma vérité* in the 1960s and in contemporary film studies. He follows it with a textual analysis of two major documentaries of this nonfiction genre (*Chronique d'un été* and *Le Joli mai*). This textual analysis is extended by some historical context in order to define anew the borders of genre taxonomy. Eventually it allows the author to inscribe in the history of this genre numerous documentaries which previously were not associated with *cinéma vérité*.