

Autobiografizm filmowy

Rekonesans historyczno-teoretyczny

MAGDALENA PODSIADŁO

Zanim Roman Polański zrealizował film *Pianista*, część publiczności postrzeżała go jako skandalistę, a jego twórczość jako emanację dramatycznych wydarzeń, które miały miejsce w jego życiu. Kiedy jednak w roku 2002 powstał film na podstawie wspomnień z czasów wojny Władysława Szpilmana oraz doświadczeń samego Polańskiego, twórca przez chwilę stał się „ocalonym z Zagłady”¹. Tak ukształtowane spojrzenie na biografię autora nie przetrwało jednak w odbiorze społecznym zbyt długo. Po uwięzieniu reżysera w Szwajcarii i ponownym nagłośnieniu sprawy kontaktów seksualnych z nieletnią film *Autor widmo* zrealizowany w 2010 roku potraktowano jako wypowiedź autobiograficzną, w której bezimienny bohater odgrywany przez Ewana McGregora uosabia samego reżysera: *To jakoby Polański w mrocznym świecie nieustannego zagrożenia, uwięziony wśród intryg i zadający sobie pytanie, jak chronić się przed wrogami*².

Przypadek Polańskiego pokazuje nie tylko wpływ społecznego tekstu biografii³, czyli wizerunku autora, jaki funkcjonuje w przestrzeni społecznej, na sposób odczytywania dzieł reżysera. Okazuje się, że proces ten przebiega także w przeciwnym kierunku, gdy to same dzieła kształtują społeczny odbiór biografii twórcy, upowszechniając kolejne autorskie kreacje. To z kolei sprawia, że autobiografizm nigdy nie jest w dziele raz na zawsze dany i stanowi raczej zadanie do rozwiązania, z wynikiem zmiennym historycznie, zależnym od kontekstu, kompetencji odbiorcy oraz innych dostępnych świadectw i przekazów. Zadanie tym trudniejsze, że jak mówi przewrotnie Federico Fellini: *Na pamięć o prawdziwym zdarzeniu nakłada się wspomnienie malowanego tła i morza z plastiku; przed osoby z mojej młodości w Rimini wypychają się łokciami aktorzy i inne postacie, które je odtwarzały w moich filmowych rekonstrukcjach. Wyczerpałem mój magazyn wspomnień z tamtych dni – daj mi trochę czasu, wymyślę nowe*⁴. Koło hermeneutyczne obraca się tu wyjątkowo szybko, nie tylko wpływając na presupozycje odbiorcze podejmowane wobec tekstu, ale inicjując bezustanny taniec między osobą a jej kreacją, w którym trudno już ustalić, czy to model jest w tym ruchu pierwotny, czy raczej jego odbicie. Odbiorca umiejscowiony w owym wirze znaczeń staje się nie tylko adresatem wyznania, ale także aktywnym i wtajemniczonym współnikiem autora w odczytywaniu i tworzeniu jego kolejnych kreacji. Współpraca między nimi nie zawsze jednak układa się harmonijnie. Zawarty w tekście filmowym pakt autobiograficzny⁵ – umowa z odbiorcą co do sposobu odczytywania dzieła – może zostać podważony, zerwany czy zakwestionowany, a dotychczasowy współnik zmienić się w rywala, bezwzględnie ogrywanego i zwodzonego przez autora. Wówczas ciężar autobiograficznego odczytania w całości spoczywa na odbiorcy, który – jak trafnie określiła go Małgorzata Czermińska – staje się tropicielem śladów po au-

torze, odkrywca skamielin ożywianych w akcie odbioru⁶. Zachętą do owych poszukiwań jest istnienie *pewnego elementu autobiograficznego w tekstach odwołujących się właśnie do różnych konwencji gatunkowych (...) pewna postawa autora wewnętrznego wraz z zakładaną w tekście postawą odbiorcy*⁷, którą badaczka określiła jako zawartą w dziele postawę autobiograficzną.

Podstawowy problem lektury autobiograficznej, jakim jest ustalenie wiarygodności zawartych w dziele treści, nie był jednak jedynym kłopotem refleksji filmoznawczej. Autobiografizm filmowy musiał bowiem pokonać obawy przed włączaniem autora w pole interpretacyjne (dzielone z podejmującym to zagadnienie literaturoznawstwem), które wynikały ze strachu przed zarzutami o brak profesjonalizmu badawczego czy „nienaukowość”. Towarzyszyła mu niechęć wobec tzw. psychologizmu i biografizmu badawczego naruszającego autonomię dzieła, szczególnie jeśli rozumiano je jako trywializowanie zawartych w filmach znaczeń, plotkarstwo czy tanią psychoanalizę. Masowy charakter sztuki filmowej często eksponujący prywatne życie twórców kina potęgował poczucie, że wmieszenie autora w tekst filmowy jest ujęciem dalekim od profesjonalizmu.

Wkrótce jednak nawet literaturoznawcy – których szczególnie zaprzętał problem autorstwa i zakresu jego wpływu na interpretację – zaczęli dostrzegać, że oddzielanie autora empirycznego od tekstu prowadzi często do zubażania sensu utworu i odrywania jego istotnej części. Okazało się, że nie tylko autor nie mógł już istnieć bez dzieła, ale i dzieło bez autora, i że *zwykle wymogi zrozumienia utworu, opisanie pola semantycznych odniesień, zmuszają do uwzględnienia określonych aspektów empirycznej osoby pisarza*⁸. Osoba autora zaczęła zatem stanowić taki sam pełnoprawny kontekst interpretacyjny, jak prądy artystyczne, nawiązania gatunkowe, wpływy społeczne czy historyczne, często będąc aspektem dzieła wysuwającym się na plan pierwszy. Filmoznawczych badań nad autobiografizmem w kinie nie ułatwiał jednak brak wyrazistej tradycji intymistyki filmowej oraz stabilnych gatunków autobiograficznych, dających podstawę jednoznacznego wyrażania treści osobistych i poddawanie ich krytycznej refleksji. Przed badaniami filmoznawczymi poświęconymi autobiografizmowi stało zatem ważne zadanie określenia, w jaki sposób autor istnieje w dziele filmowym i jak przez nie wyraża własne doświadczenie. W kręgu zainteresowań krytyki znalazły się zarówno utwory fikcyjne, jak i dokumentalne, a także rozmaite odcienie autobiografizmu – od form jednoznacznie odwołujących się do biografii autora po takie, które wymagały pogłębionej lektury; od realizacji z kręgu sztuki wysokiej po twórczość amatorską. Okazało się, że praktyka twórcza znacznie wyprzedziła refleksję filmoznawczą na temat autobiografizmu filmowego, choć zarówno krytycy, jak i monografiści dostrzegali zasadność użycia narzędzi autobiograficznych w analizie twórczości autorskiej. Refleksja teoretyczna pozostała natomiast w tyle, choć i na jej polu (niemal od początku istnienia kina) pojawiały się koncepcje, które nie opisywały wprawdzie stanu faktycznego, ale postulowały nieistniejące kino przyszłości.

Wizjonerzy i praktycy

Pierwsza wzmianka na temat kina autobiograficznego wskazywana przez teoretyków filmu pochodzi z *Ducha kina* Béli Balázsa, który w roku w 1931 zastanawiał się nad możliwymi (a nieistniejącymi) sposobami wypowiedzi filmowej,

popelniając – jak orzekł Philippe Lejeune, wybitny znawca autobiografizmu – „genialną antycypację”. W rozdziale: *Dziennik intymny i autobiografia* Balázs zapowiada nowe formy kinematograficzne, kino zdolne zatrzymać w filmie wrażenia i doświadczenia przeżyte przez jedną osobę. *Zamiast fikcyjnej opowieści – ciąg przeżytych wydarzeń, w których przejawia się egzystencja. Sama osobowość powinna być widoczna jedynie dzięki sposobowi widzenia. Czyż nie istniałaby wówczas możliwość powstania filmowego dziennika, autobiografii sfilmowanej? Gatunek ten powinni stworzyć filmowcy-amatorzy, miałby on wówczas tak samo wielkie znaczenie dokumentalne jak dzienniki intymne czy autobiografie. Gdyby można było mieć kamerę zawsze pod ręką, przez 20 czy 30 lat, ale nie jedynie w tym celu, by uchwycić piękne widowiska czy interesujące wydarzenia, ale także do zarejestrowania przygnębiających wrażeń i emocji. Jak w dzienniku intymnym! Obrazy w takim dzienniku powinna łączyć zawartość odnosząca się do jednej, niepowtarzalnej osobowości, ale jednocześnie powinny one być dużo mniej subiektywne niż impresje „kina-oka”, za sprawą bezustannej zależności od obiektywizmu świata zewnętrznego*⁹. Balázs sytuuje następnie postulowane formy między dwoma kierunkami kina (różnymi od fikcji): kinem abstrakcyjnym (czyli formą bez tematu) i dokumentem czystym (czyli tematem bez formy). Umieszczając kino autobiograficzne pomiędzy tymi kategoriami, już wtedy zapowiedział dwa nurty, z których wyłoni się kino autobiograficzne: pierwszy wypływający z filmu awangardowego oraz drugi, wywodzący się z dokumentu, którego trasa prowadziła przez *cinéma-vérité* i kino refleksywne. Ponadto węgierski teoretyk poruszył zagadnienie, które w przyszłości będzie bezustannie powracać w filozoficznej refleksji autobiograficznej. Chodzi o problem przekraczania granic kina dokumentalnego zakreślonych przez procedury obiektywizujące, napięcia między kreacją a rejestracją, obecność zabiegów subiektywizujących, które nie tylko nie naruszałyby dokumentalnej wartości obrazu („znaczenie dokumentalne”), ale istotnie ją wspierały. Ostatnia już zapowiedź dotyczyła twórców filmów autobiograficznych; Balázs przewidział, że jeden z głównych nurtów dokumentu autobiograficznego przyplynie od strony amatorów.

Co ciekawe, autorem podobnej antycypacji zapowiadającej filmy na kształt *home movie* był także pierwszy polski teoretyk filmowy, Bolesław Matuszewski, który wierząc w dokumentacyjną moc kina, już w roku 1898 (!) pisał: *Kinematografia rodzinna jest sprawą jutra, ale może zwyciężyć już dzisiaj. Ojcowie i matki, jeśli tylko zechcą, mogą otrzymać pełen życia obraz ich dzieci, zabawiających się beztrudnie, zgodnie z prawami ich wieku. W ten sposób powstaną dopiero prawdziwe archiwa rodzinne, które znacznie później, także kiedy już niektórych osób zabraknie, pozwolą utrwalić pamięć najbliższych w całej prawdzie ich życia oraz charakterystyczne cechy ich osobowości*¹⁰.

Wizja Matuszewskiego wynikała z fascynacji zdolnością kina do wiernego rejestrowania rzeczywistości, a przede wszystkim archiwizowania światów skazanych na przemijanie. Tkwiła w dziewiętnastowiecznym pojmowaniu kinematografu jako użytecznego wynalazku, „nowego instrumentu postępu”¹¹, który w służbie nauki wydaje wojnę upływowi czasu i zapomnieniu. Ceniąc jednak w kinematografii przede wszystkim walor prawdy, postrzegał go jak mnicha przepisującego księgi, którego praca jest tym doskonalsza, im bliższa oryginału. Skoro celem filmowej rejestracji jest zachowanie jak najwierniejszego obrazu rzeczywistości, to akt ten wyklucza – według Matuszewskiego – wszelką możliwość artystycznego wyrazu.

W ten sposób zapowiedział on rodzaj amatorskiego *home movie*, odmawiając mu jednocześnie statusu zapisu zawierającego ślady osobistej ekspresji.

Z podobną wiarą w rzeczywistość łączyła się także wizja filmu jako formy diastycznej sformułowana przez współtwórcę i teoretyka włoskiego neorealizmu Cesare Zavattiniego. W 1951 roku postulował on dziennik filmowy, który tak silnie zbliży się do rzeczywistości, że pozwoli na odrzucenie scenariusza, zniweluje odległość między koncepcją filmu a jego realizacją, zawrze wszelkie, nawet najmniej istotne momenty istnienia człowieka, ponieważ wszystkie na to zasługują. *Jesteśmy innymi słowy blisko prawdziwie wolnej artystycznej formy, dziennika zamierzonego jako postawa, jako kronika codziennych myśli i najbardziej bezpośredni środek samowiedzy*¹².

Pierwszych wizjonerów piszących o filmowym autobiografizmie łączy wiara w niedostępne innym sztukom możliwości, jakie przynosi kino. Dominuje w nich głęboko humanistyczne przeświadczenie o wadze wszelkiego ludzkiego doświadczenia i wyjątkowej zdolności obrazu filmowego do jego uchwycenia. Dopiero krytyka nowofalowa, która na plan pierwszy wysunie sprawę autorstwa, do owej wiary w rzeczywistość i wartość prywatnego doświadczenia doda autorski, artystyczny walor wypowiedzi osobistej.

Zgłaszane przez wizjonerów kina propozycje długo pozostawały w formie postulatów. Na ich realizację nie pozwalały przede wszystkim ówczesne środki techniczne – ciężki i ekskluzywny sprzęt filmowy. Rewolucja techniczna, która miała uwolnić twórców od licznej ekipy i dostarczyć narzędzi pozwalających filmować dzień za dniem, nadeszła dopiero w latach 60. wraz z kamerą 8 mm otwierając pole dla amatorskiej rejestracji.

Wbrew jednak zapowiedziom autobiografizm filmowy nie narodził się wśród amatorów. Pierwsze jaskółki twórczości, którą można uznać za autobiograficzną, czyli taką, w której autor opowiada o własnych losach, pojawiły się w kręgu awangardy filmowej, najwcześniej zrywającej z anonimowością kina. Wkrótce cechą charakterystyczną wielu filmów awangardowych stała się obecność twórcy filmowego w roli bohatera własnego obrazu. Pojawienie się artysty w tworzonym przez siebie dziele wynikało z przekonania o jedności tegoż z autorem, z pragnienia absolutnego panowania nad procesem twórczym oraz z chęci przekazania głęboko osobistej wizji. Kino awangardowe traktowało osobę autora filmowego jak komponent sztuki, która posługuje się wszelkimi formami wyrazu, włącznie z prywatnymi doświadczeniami twórcy. Powyższy sposób autobiografizowania swoich prac znajdziemy w *Sieciach popołudnia* (1945) Mayi Deren oraz w *Fireworks* (1947) Kennetha Angera. Owa podwójna rola reżysera i bohatera służyła potwierdzeniu zarówno *statusu filmu jako dzieła sztuki, jak i statusu filmowca jako artysty*¹³. Już w latach 20. objawiła się jednak niecodzienna twórczość amerykańskiego dadaisty Man Raya¹⁴. Po oficjalnej rezygnacji z kręcenia filmów Man Ray, niemal w tajemnicy, realizował krótkie amatorskie obrazy w stylistyce *home movie*, których był jednocześnie autorem i bohaterem. Zrealizowane w ten sposób filmy – *Autoportrait ou Ce qui manque à nous tous* (1930), *Poison* (1933-1935), *La Garoupe* (1937), *Andy* (1938), *Dance* (1938), czy *Juliet* (1940) – zostały poświęcone w dużej mierze procesowi twórczemu. Artysta przyjmuje wprawdzie przed kamerą wystudiowane pozy, ale między jego grymasy i autokreacje wciskają się obrazy przyjaciół, ślady codzienności tak charakterystyczne później dla filmów undergroundowych z lat 60.

Zmniejszający się dystans między światem sztuki a tym, co zwykle się uważać za nieartystyczne, zaowocował filmami, w których główny temat stanowią najbliższe otoczenie twórcy oraz jego prywatne doświadczenie. Prekursorką tego rodzaju kina autobiograficznego stała się Marie Menken mająca niepośledni wpływ na twórców nowojorskiego undergroundu. Menken już w latach 40. prowadziła swego rodzaju filmowy szkicownik (w którym swoją obecność zaznaczała drganiem kamery, pojawiającym się w kadrze dymem z papierosa, ręką niecierpliwie strącającą obserwowaną kroplę wody), rejestrujący codzienne, zwykle zdarzenia dziejące się w jej najbliższym otoczeniu. W ten sposób zebrany materiał stał się podstawą filmowych dzienników (*Mgnienia ogrodu*, 1957; *Notatnik*, 1963), w których Menken prezentuje detale codziennego życia, jakby notatki w filmowym szkicowniku, fragmenty obserwacji i filmowej kreacji – *małe tajemnice*¹⁵.

Artyści undergroundowi wkrótce podążyli jej śladem, będąc żywo zainteresowani włączaniem w granice sztuki codziennych zdarzeń, bliskiego otoczenia twórcy i jego intymnych relacji, a tym samym przekraczaniem konwencjonalnych granic sztuki. Diarystyczna formuła kina awangardowego została wkrótce twórczo rozwinięta przez kolejnych artystów undergroundowych, przede wszystkim Stana Brakhage'a (*Window Water Baby Moving*, 1962; *Scenes from Under Childhood*, 1967-1970) i Jonasa Mekasa (*Walden*, 1969; *Reminiscencje z podróży na Litwę*, 1971-72; *Lost, Lost, Lost*, 1976), ale także Roberta Breera (*Fist Fight*, 1964), Jerome'a Hilla (*Film Portrait* (1972) czy Jamesa Broughtona (*Testament*, 1974). W ten sposób w autobiograficznym filmie awangardowym spotkały się dwie estetyki: pierwsza, cechująca się charakterystycznymi dla kina Wielkiej Awangardy wyszukaniem opracowaniem artystycznym i kreatywnością i druga, związana wprawdzie z undergroundem, ale także estetyką *home movie* i dokumentem.

Łączenie różnych estetyk wpłynęło na zmianę w myśleniu o dokumencie, zwracając uwagę na jego kreatywny charakter. Kino dokumentalne zerwało z bezosobową obserwacją spod znaku *cinema-direct*, ujawniając osobę realizatora – którą dotychczas „unieobecniało” – i zadając pytanie o status prawdziwości prezentowanych wydarzeń. Przełomowy charakter *Kroniki pewnego lata* (1960) Jeana Roucha i Edgara Morina polegał na ujawnieniu mediacyjnej roli aparatu filmowego, ale także obecności twórcy obrazu, który dobrowolnie zrzekał się władzy nad realizowanym filmem i przyznawał się do ingerencji w rzeczywistość, choćby mimowolnych. Wkrótce refleksywność kina dokumentalnego otworzy drogę do budowania dokumentalnych wypowiedzi autobiograficznych, w których sam twórca filmowy stanie się przedmiotem obserwacji. Jon Jost w filmie *Speaking Directly: Some American Notes* (1972) wykorzystywał formułę kina refleksywnego, opowiadając o próbie zrealizowania filmu na temat wojny w Wietnamie. Odwoływał się w nim równocześnie do swych prywatnych doświadczeń skazanego i ukaranego za odmowę uczestnictwa w wojnie. Autor filmu, opowiadając niejako „ze środka” przedstawianej historii, z jednej strony odsłaniał cząstkowość i subiektywność sformułowanych tam sądów, z drugiej potwierdzał, za sprawą osobistego uprawomocnienia, ich wiarygodność, co według Mirosława Przyłipiaka stało się *próbą oryginalnego wyjścia z pułapki, jaką [w dokumencie] stanowi dylemat obiektywizmu/subiektywizmu*¹⁶. Dowodem na rosnącą świadomość mediacyjnej formy dokumentu, a także autorskiego wpływu na prezentowaną rzeczywistość, był zrealizowany w 1967 roku film „dokumentalny” Jima McBride'a *David Holzman's*



Autor widmo, reż. Roman Polański (2010)

Diary. Twórca nie pojawia się w filmie, ale „dokument” sugeruje, że aktor, L. M. Kit Carson, jest autorem prezentowanego obrazu i opowiada w nim własne życie. Gry z autorską tożsamością, z konwencjami kina dokumentalnego oraz paktem autobiograficznym, który okazuje się całkowicie fikcyjny, świadczą o tym, że kino posiadało już wówczas wszelkie niezbędne narzędzia do kreowania dokumentalnych wypowiedzi autobiograficznych.

Jakkolwiek charakterystyczna dla awangardy silna pozycja autora oraz świadomość formy filmowej otworzyły drogę autobiograficznym formom filmowym, to jednak dopiero Nowa Fala przyniosła *po raz pierwszy zainteresowanie autorstwem już nie tylko krytyki, lecz i publiczności filmowej*¹⁷. Ugruntowanie pozycji autora filmowego i jego zaistnienie w świadomości odbiorców prowokowało do odczytywania filmów nowofalowych w kluczu autobiograficznym, otwierając tym samym drogę ku fikcjonalnym filmom osobistym. Stało się to możliwe dzięki spotkaniu refleksji i praktyki twórczej, a przede wszystkim za sprawą specyficznego sposobu odbioru filmów nowofalowych. Autobiografizm był nie tylko zalecany jako metoda twórcza, ale też *stał się nagle modny i media wydobywały na wierzch ten aspekt filmu*¹⁸, jak pisze Tadeusz Lubelski na temat recepcji *Czterystu batów* (1959) François Truffaut. Truffaut w swoich publikacjach kładł nacisk na zniesienie dystansu między utworem a jego twórcą oraz na *szczerłość wypowiedzi, którą rozumiał jako dawanie świadectwa własnemu doświadczeniu. Film powinien ściśle odpowiadać osobistemu przeżyciu, być pewnym etapem w życiu reżysera, refleksem jego zajęć w konkretnym momencie*¹⁹, *być bardziej osobisty niż powieść, indywidualny i autobiograficzny jak wyznanie albo dziennik intymny*²⁰. Postulat ten znalazł swoje odzwierciedlenie nie tylko w twórczości samego Truffaut, ale także innych twórców nowofalowych – Claude’a Chabrola w *Pięknym Sergiuszu* (1958) czy w filmach Agnès Vardy.

Mimo że w refleksji krytycznej Nowa Fala zalecała robienie filmów autobiograficznych i równocześnie zalecenia te wcielała w życie, pierwsza świadoma próba nazwania i usystematyzowania zrealizowanych już i czekających na opisanie obrazów autobiograficznych wywodzi się z kręgów undergroundu nowojorskiego. W roku 1977 powstał artykuł seminaryjny Paula Adama Sitneya – *Autobiografia i film awangardowy (Autobiography and Avant-Garde Film)* opublikowany w pierwszym numerze „Millennium Film Journal” oraz w jego książce: *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (1978). Sitney – znawca filmu undergroundowego oraz jeden z głównych przedstawicieli środowiska filmowców związanych z amerykańską awangardą – już w pierwszym wydaniu *Visionary Film: The American Avant-Garde* (1974) podejmował kwestie autobiografizmu filmów awangardowych, co stało się podstawą wystawy zorganizowanej w Toronto (w Art Gallery of Ontario) pod kuratelą Johna Stuarta Katza. Wystawie tej towarzyszył katalog zawierający listę ponad 50 autobiografii filmowych i prac wideo oraz wspomniany artykuł Sitneya. Krytyk wprowadził w nim rozróżnienie między pojęciem „autobiografia” i „autobiograficzny”, argumentując, że autobiograf nie musi być „faktografem” (co oznacza, że nie musi posługiwać się wiernie poetyką dokumentalną), by stworzyć opowieść o własnym życiu. Rozróżniając następnie prawdziwą autobiografię i autobiograficzną fikcję, do pierwszej grupy zaliczył specyficzne produkcje awangardowe, takie jak filmy Stana Brakhage’a (*Scenes from Under Childhood*), które funkcjonują podobnie jak autobiografia, w odróżnieniu od autobiograficznej fikcji, takiej jak *Czterysta batów*²¹.

Owej rosnącej świadomości krytycznej towarzyszyło rozszerzenie palety sposobów ekspresji autobiograficznej w filmie, związane także z rozwojem technicznym. Lżejszy sprzęt, pozwalający rejestrować równocześnie obraz i dźwięk, szybko stał się narzędziem nie tylko rewolucji estetycznej, ale także społecznej. Jego większa dostępność pozwoliła na prywatyzację wypowiedzi, a co za tym idzie, jej większą niezależność od dominujących poglądów i przekonań. Grupy społeczne, którym trudno było znaleźć zadowalające wizerunki samych siebie w przekazach audiowizualnych, otrzymały nowy poręczny środek dla samowyznania. Zaangażowanie twórców w bliskie im problemy społeczne i polityczne owocowało dziełami nieuchronnie autobiograficznymi. Zastosowanie w tym wypadku osobistego tonu wypowiedzi po pierwsze zρέcznie oswajało publiczność z tematami drażliwymi (na przykład problemy rasowe, homoseksualizm, prawa mniejszości, równouprawnienie kobiet, AIDS), co przy wykorzystaniu formy bezosobowej byłoby trudniejsze do osiągnięcia. Prywatna perspektywa sprawiała, że ewentualne radykalne i ogólne sądy adwersarzy stawały się nieadekwatne w zderzeniu ze złożonym osobistym doświadczeniem. Po drugie, prywatne przeżycie często było jedynym, do którego twórcy mogli się odwołać, skoro deficyt informacji i alternatywnych wizerunków nie pozwalał wzorować się na innych, wcześniejszych świadectwach. Po trzecie, brak reprezentacji prowokował do osobistej wypowiedzi i stworzenia własnej narracji tożsamościowej, a to z kolei otwierało drogę ku samopoznaniu. Po czwarte, przedstawianie kontrowersyjnych tematów niejako „na własnej skórze” zwalniało od rozterek etycznych i odpowiedzialności za bohatera filmowego ukazanego w sposób społecznie nieakceptowany. Po piąte w końcu, ten sposób wypowiedzi uprawomocniał takie tezy, które miały kłopot z uprawomocnieniem gdzie indziej.

Symptomatyczny dla dokonującej się ewolucji był – opisany przez Mirosława Przyłipiaka – przypadek Eda Pincusa, autora filmowych *Dzienników* (1971-1976). Twórca ten na przełomie lat 60. i 70. realizował zaangażowane filmy w stylu kina bezpośredniego dotyczące segregacji rasowej oraz życia komuny hippisów. Na początku lat 70. zerwał z bezpodmiotową obserwacją i zwrócił kamerę na siebie. Dał w ten sposób początek nowemu nurtowi w Stanach Zjednoczonych, który znacznego rozpędu nabrał w latach 80.²² Pojawiły się realizowane przez kobiety filmy na temat płci i seksualności; przykładem może być twórczość Carolee Schneemann, która rozpoczęła swoją trylogię autobiograficzną od lirycznej wypowiedzi na temat miłości (*Fuses* /1967 r./), a w roku 1971 zrealizowała krytyczne *Plumb Line*, czy obraz Yvonne Rainer *Film about a Woman Who...* (1974 r.) opatrzony reżyserską narracją z offu. Powstawały filmy emigrantów obserwujących obcą im rzeczywistość: *News from Home* Chantal Akerman z 1975 roku (obraz Nowego Jorku zestawiony z czytanimi z offu przez reżyserkę listami od matki wysyłanymi z Belgii), *Great Events and Ordinary People* Raula Ruiza z roku 1979 (Francja widziana z perspektywy Chilijczyka), czy *Italoamerykanie* (*Italianamerican*) Martina Scorsese z 1974 roku (opowieść o włoskiej rodzinie reżysera). Problem koloru skóry i orientacji seksualnej został poddany filmowej refleksji w obrazach takich, jak *Home movie* (1972) Jana Oxenberga czy w późniejszym *Tongues Untied* (1990) Marlona Riggsa. Myśl filmoznawcza natomiast, dotrzymując kroku praktyce twórczej, zaanektowała pojęcie autoetnografii²³, czyli ekspresji autobiograficznej polegającej na przedstawieniu siebie jako „Innego” przy użyciu języka kolonizatorów

i środków ekspresji przynależnych głosom dominującym. W ten sposób wypowiedzi autobiograficzne tworzą subwersję pojęć, zmieniając ich zabarwienie (zazwyczaj) deprecjonujące mniejszości czy grupy wykluczonych. Jak zauważa Miroslaw Przyłipiak, obecnie *dokument osobisty* (bo taką nazwę zyskuje nowo narodzony gatunek) (...) jest może najpopularniejszym gatunkiem dokumentalizmu niezależnego²⁴.

W stronę teorii

Podjęcie kolejnych, zarówno fabularnych jak i dokumentalnych, prób opowiedzenia własnego życia, zaowocowało rosnącą świadomością formy, a w końcu pierwszą próbą teoretycznego zmierzenia się z zagadnieniem autobiografizmu filmowego. Paradoks polegał na tym, że w owym pionierskim przedsięwzięciu autorka zaprzeczyła (!) możliwości zaistnienia autobiograficznych form filmowych. Elizabeth Bruss w eseju *L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif*²⁵ dowodziła, że film nie może wypełnić trzech podstawowych warunków koniecznych dla zaistnienia dzieła autobiograficznego, jakimi są: walor aktu (skoro kinem rządzi mechaniczna reprodukcja, a nie autorska ekspresja), walor prawdy (to, co autorskie i subiektywne musi być zarazem kreacyjne, a więc zrywać z czystą rejestracją, która jest gwarantem prawdy w kinie, a także w autobiografii), walor tożsamości (skoro nie sposób być równocześnie autorem, narratorem i bohaterem swego filmu, stać za kamerą i znajdować się w jego diegezie). Według autorki obecność podmiotu wyklucza prawdę obrazu, a walor aktu wchodzi w konflikt z walorem prawdy. Autobiografia filmowa jest zatem niemożliwa, bo film musi być albo bezosobowy (i wierny walorowi prawdy), albo nieprawdziwy (i wierny doświadczeniu i spojrzeniu autora). Tekst Bruss obudził uśpioną refleksję filmoznawczą na temat autobiografizmu filmowego, odtąd stając się dla teoretyków i krytyków negatywnym punktem odniesienia. Esej autorki, w którym wykorzystywała Austinowską teorię aktów mowy, stanowił jednocześnie akt założycielski rozważań nad autobiografizmem filmowym, prowokując do wyznaczenia jego granic i wskazywania własnych i specyficznie filmowych sposobów ekspresji autobiograficznej²⁶.

Badania nad autobiografizmem filmowym miały tę przewagę nad literaturoznawstwem, że nie obawiały się niszczącego wpływu autora filmowego na autonomię dzieła. Równocześnie jednak film był w o tyle gorszej sytuacji – na co wskazuje także artykuł Elizabeth Bruss – że kojarzono go z przemysłem, bezosobową rejestracją, wytworem kultury masowej lub w najlepszym razie ze zbiorowym aktem kreacji, cechami nieprzystającymi do osobistej i indywidualnej ekspresji. W takim ujęciu autobiograficzne dzieło filmowe przegrywało z usankcjonowanymi wielowiekową tradycją literackimi formami intymistycznymi. Z jednej strony zatem badaniom nad autobiografizmem filmowym literaturoznawstwo dostarczało gotowej terminologii, z drugiej, narzucało wzorce trudne do wypełnienia. W pułapkę tę wpadła Bruss, przyjmując najbardziej restrykcyjną literacką definicję autobiografizmu, wymagającą od kina fabularnego tożsamości trzech instancji narracyjnych, retrospektywnej opowieści oraz wyrazistego paktu referencjalnego.

Refleksję nad filmowymi utworami autobiograficznymi najbliższymi wymaganiami literaturoznawczym podjęła ta część krytyki, która poświęciła ją filmowi dokumentalnemu, a także częściowo awangardowemu. Ta sama zasada tożsamości

między trzema instancjami narracyjnymi – bohaterem, narratorem i autorem – patronuje wówczas tak różnym formom autobiograficznym, jak: *home movie*, wideowyznanie, dziennik, dziennik intymny, dokument osobisty, wpis filmowy, portretowanie autobiograficzne, awangardowy film autobiograficzny, esej elektroniczny, autoetnografia czy autoanimaportret²⁷. Próba opisanego różnorodności owych autobiograficznych form filmowych kazała krytykom sięgnąć po terminy związane z intymistyką literacką. Pojęcia te – silnie ugruntowane w literaturoznawstwie – mają wprawdzie cenny walor opisowy w odniesieniu do niektórych zjawisk związanych ze stylem, narracją, budową świata przedstawionego czy zależnościami czasowymi, lecz często – z racji swej literackiej proveniencji – są tylko częściowo adekwatne lub reprezentatywne jedynie dla niewielkiej grupy filmów. Esey filmowy *koniecznie musi być subiektywny i osobisty, ale niekoniecznie autobiograficzny*²⁸, autobiografia filmowa – zachowując konieczną tożsamość trzech instancji narracyjnych, nie zawsze sięga po „retrospektywną opowieść”²⁹, dziennik jest rozumiany rozmaicie: albo jako rejestracja dokonywana z dnia na dzień, utwór o luźnej otwartej i niekonkluzywnej konstrukcji ze słabo zaznaczoną późniejszą ingerencją w gromadzony materiał³⁰, albo jako dzieło o wyrazistej strukturze i starannej kompozycji, a nawet sięgające po formy fabularne. Częściej badacze filmu posługują się zatem terminem dzieło o strukturze dziennika, w którym twórcy poddają zarejestrowany materiał daleko posuniętemu opracowaniu dokonanemu z perspektywy czasu. Taki rodzaj twórczości Jim Lane nazywa autobiograficznym portretowaniem³¹ (w odróżnieniu od wpisu bliższego dziennikowi), a David E. James dziennikiem filmowym (będącym całością zamkniętą, w odróżnieniu od filmowanego dziennika³², czyli rejestracji dokonywanej z dnia na dzień). Odnoszenie się do pojęcia dziennika służy zatem najczęściej opisowi filmów o dość swobodnej strukturze opartej na dokonującej się na przestrzeni pewnego czasu rejestracji bieżących zdarzeń. Bliskie tego rodzaju zapisom są także np. notatniki (bardziej fragmentaryczne i otwarte niż dziennik)³³, dzienniki z podróży, a także autoportrety³⁴.

Niezależnie jednak od przyjętego sposobu ekspresji w filmach z tej grupy jest zachowana tożsamość trzech instancji – narratora, autora i bohatera. Granicę tejże grupy z jednej strony wyznacza kino bezpośrednie, gdzie indywidualne „ja” zostaje unieobecnione; z drugiej – daleko posunięta kreacja, w której trudno już rozpoznać osobę autora. Niezbywalnym elementem jest tu jakkolwiek znak subiektywizacji (choćby miał to być jedynie dym z papierosa Marie Menken, który wkrada się w kadr jej filmu³⁵), czyli sygnał, że *filmowe widzenie rzeczywistości jest osobistą wizją danego realizatora w taki sam sposób jak myśli i sny. Jako widzowie odczuwamy obecność osobowości kryjącej się za kamerą, którą osobowość ta posługuje się, by przedstawić swój punkt widzenia*³⁶. W ten sposób Warren Bass odróżnia styl subiektywny wyrażający stosunek realizatora do obrazu od innych stylów wizualnych (obiektywnego, refleksywnego, interpretacyjnego).

Tę grupę filmów można objąć wspólną nazwą filmów opartych na strukturze „ja” empirycznego, ze względu na zawarty w nich z widzem pakt tożsamościowy, który Elizabeth Bruss wydawał się tak nieprawdopodobny do osiągnięcia. Rządząca nimi wspólna zasada tożsamości autora, narratora i bohatera charakteryzuje obrazy o różnorodnych formach, które poddają się z kolei opisowi z rozmaitych perspektyw. Utwory te wpisują się między przeciwstawne bieguny i pod tym kątem mogą być analizowane: od technik obiektywizujących (*Dzienniki* Eda Pincusa,

1981) po silną subiektywizację (*Blue* Dereka Jarmana, 1993), film performatywny (*Tongues Untied* Marloną Riggsa, 1989) i awangardowy (filmy Stana Brakhage'a); od nieustannej obecności centralnej postaci w diegezie, która to postać organizuje całość wypowiedzi filmowej (*Długie wakacje* Johana van der Keukena, 2000), po obecność jedynie śladową (*Ogród* Dereka Jarmana, 1990); od cierplivej rejestracji z dnia na dzień (*Walden* Jonasa Mekasa, 1969) po portret zorganizowany wokół pewnego wydarzenia lub okresu życia (*Mój ukochany wróg* Wernera Herzoga, 1999); od dzieła otwartego (*Filmowiec* Alaina Cavaliere'a, 2005) po względnie spójną konstrukcję (*Tarnation* Jonathana Caouette'a, 2003), a nawet częściową fabularyzację (*Kwiecień* Nanniego Morettiiego, 1998); od daleko posuniętego indywidualizmu (*Fuses* Carolee Schneemann, 1967) po zaznaczenie przynależności do pewnej społeczności: rodziny, subkultury, mniejszości, klasy (*Roger i ja* Rogera Moore'a, 1989; *Yippee* Paula Mazursky'ego, 2006). Decydujące w tej grupie wydają się: napięcie między wrażeniem nieingerowania w materiał filmowy i rozpoznaniem kreacji, sposób istnienia twórcy w filmie oraz postawa, jaką przyjmuje on wobec rzeczywistości.

Rozpowszechnienie, a co za tym idzie różnorodność form autobiograficznych wpłynęły na rozluźnienie gorsetu gatunkowego także w refleksji nad autobiografizmem. Literaturoznawstwo dostarczało terminologii wystarczająco pojemnej, by można ją było odnieść także do filmu. Pojęcia postawy autobiograficznej, którą artysta realizuje w dziele (Małgorzata Czerwińska), hipotezy autobiograficznej stawianej przez odbiorcę w odniesieniu do utworu (Jerzy Ziomek) czy dzieła jako autentyku (Jerzy Jarzębski) wskazywały na dokonującą się ewolucję w refleksji dotyczącej autobiografii przebiegającą od szukania twardych zasad genologicznych po zainteresowanie sposobem i celem powstawiania kolejnych autokreacji. Była to ewolucja bardzo łaskawa dla form ekspresji innych niż literatura, ponieważ pozwalała na zastosowanie owych kategorii ponadmedialnie. Posłużyły one klasyfikacjom obejmującym nie tylko kino dokumentalne, lecz także fabuły. Zauważono bowiem, że nie sposób ograniczyć autobiografizmu filmowego jedynie do tych przypadków, gdy zostaje zachowana tożsamość między autorem, bohaterem i narratorem.

Szerokie ujęcie autobiografizmu zaproponował Tadeusz Lubelski³⁷, wskazując na realizowanie postawy autobiograficznej zarówno w utworach fikcyjnych, jak i dokumentalnych. Autor czasowe zależności między momentem wypowiedzania a wypowiedzią uczynił podstawą klasyfikacji, gdzie wyróżnił sześć typów autobiograficznych opartych na zaczerpniętym z literatury podziale na autobiografię i dziennik intymny. Nadja Gernalzick nazwała z kolei formy autobiograficzne wykorzystujące aktorów „autobiograficzną fikcją filmową”³⁸ (odpowiednikiem powieści autobiograficznej), w odróżnieniu od „autobiografii filmowej” (odpowiednika literackiej autobiografii). Nazwanie jednak autobiografią filmową wszelkich wcześniej wymienionych utworów zachowujących tożsamość między autorem, narratorem i bohaterem, także tych, w których dominuje wrażenie dziennikowej bezpośredniości, swobodna otwarta konstrukcja i eliminacja retrospektywnego spojrzenia, wydaje się jednak nadużyciem.

Formy autobiograficzne posługujące się fabułą opierają się na relacji podobieństwa między filmem i doświadczeniem autora. Zrekonstruowana w fabule historia dzięki spojrzeniu z dystansu przypomina retrospektywną opowieść na wzór lite-

rackiej autobiografii, tak jak dzieje się to np. w *Fanny i Alexander* (1982) Ingmara Bergmana czy *Czterystu batach* François Truffauta. W bardziej rozbudowanych fabularnych projektach autobiograficznych twórcy filmowi wiążą się na stałe z jednym bohaterem (lub aktorem), który powraca w ich utworach w ciągu lat, co powoduje, że model i jego reprezentant dojrzewają razem, zmieniają się i starzeją. Márta Mészáros odnalazła swoje porte-parole w osobie Zsuzsi Czinkóczy, która reprezentuje ją w filmach opowiadających o historii Węgier, ale także w postaciach kobiet z obrazów obyczajowych. Podobnie rzecz ma się z tandemami: François Truffaut – Jean-Pierre Léaud, Martin Scorsese – Harvey Keitel czy Marek Koterski – Marek Kondrat. W tym ostatnim przypadku owa zależność ewoluuje. W filmie *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (2006) bohater zostaje rozpisany na dwie postacie: odgrywaną przez Andrzeja Chyrę i Marka Kondrata, czyli Adasia Miauczyńskiego lat 33 i lat 55. W miarę upływu lat reżyser chce powrócić do przeszłości i podsumować przebytą drogę, do czego potrzebuje już dwóch wcieleń. W twórczości Andrzeja Barańskiego zmieniają się wprawdzie odtwórcy ról, ale bohaterowie jego filmów dorastają razem z reżyserem. W *Niech cię odleci mara* (1982) i *Nad rzeką, której nie ma* (1991) bohaterami są młodzi chłopcy, za których pośrednictwem Barański przedstawia swoją młodość na prowincji. Natomiast w filmie *Dzień wielkiej ryby* (1996) alter ego reżysera osiąga wiek twórcy. Bohater – Jan (Jan Peszek) – wraca do miejscowości, gdzie często bywał w młodości, co staje się pretekstem do powrotu wspomnieniami w przeszłość.

Aby uniknąć trudności z dopasowywaniem terminów literaturoznawczych do dzieł filmowych, ten rodzaj form autobiograficznych można określić jako utwory oparte na strukturze „ja” jako porte-parole³⁹. Autor jest w nich bowiem reprezentowany przez postać filmową, która jest nosicielem jego cech. Na widzu spoczywa w tym wypadku odpowiedzialność roszczyfrowywania mniej lub bardziej wyrazistych sygnałów autobiograficznych⁴⁰ zawartych w dziele, a odsyłających do rzeczywistego autorskiego doświadczenia. Mogą mu w tym pomóc szczególnie uprzywilejowane autobiograficznie tematy, takie jak: dzieciństwo i młodość (*Trylogia* Billa Douglassa, 1972-1978), ze szczególnym wskazaniem na pierwsze przeżycie kinematograficzne (*Historia kina w Popielawach* Jana Jakuba Kolskiego, 1998; *Kino Paradiso* Giuseppe Tornatore, 1988; *Złote czasy radia* Woody’ego Allena, 1987; czy *Kres długiego dnia* Terence’a Daviesa, 1992) oraz inicjację filmową (*Dziennik dla moich dzieci* Márty Mészáros, 1984; *Amator* Krzysztofa Kieślowskiego, 1979). Innymi zagadnieniami często sygnalizującymi związek prezentowanych zdarzeń z doświadczeniem samego autora są tematy dotyczące sztuki i osoby artysty, np. w takich filmach, jak *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy (1969), *Krew poety* Jeana Cocteau (1930), *Aktorzy prowincjonalni* Agnieszki Holland (1979) czy *Personel* Krzysztofa Kieślowskiego (1976)⁴¹, a także uporczywe powracanie do tych samych wątków, jak się to dzieje w filmach Terence’a Daviesa (tłumiony homoseksualizm, przemoc domowa, osoba matki, fascynacja kinem) czy Andrzeja Kondratiuka (poszukiwanie osobnego miejsca na ziemi, mitologia Łachy). Wielokrotnie już sam format duchowy bohatera sugeruje związek z osobą twórcy filmu, jak ma to miejsce w twórczości Paula Coxa, opowiadającej często o tym samym bohaterze: wrażliwym samotniku, zamkniętym na świat zewnątrz, otoczonym przez dzieła sztuki i własne natręctwa, czy w filmach Léos Caraxa, których bohater Alex (jest to prawdziwe imię Caraxa) grany przez Denisa Lavanta stanowi alter ego reżysera.

Problem stanowią jednak filmy, w których autor z jednej strony ostentacyjnie wypiera się podobieństwa między własnymi losami i zdarzeniami prezentowanymi na ekranie, z drugiej jednak zawiera z widzem czytelny pakt autobiograficzny. Teoretycy literatury zwrócili uwagę na takie formy autobiograficzne, w których panuje żywioł gry, parodii, zaprzeczenia, zmuszające odbiorcę, *by odgrywał dwie wykluczające się role: czytelnika dokumentu i czytelnika opowieści zmyślonej*⁴². Małgorzata Czermińska charakteryzuje je takimi terminami, jak: wyzwanie, prowokacja, świadome pozowanie czy spektakl, a Jerzy Jarzębski nazywa „nurtem drwiny”⁴³. Ryszard Nycz wprowadza natomiast pojęcie „ja” sylleptycznego, wywodząc je od pojęcia syllepsy, czyli rozumienia *tego samego wyrazu homonimicznie, na dwa odmienne sposoby równocześnie, z których jedno jest znaczeniem dosłownym, literalnym, drugie zaś – przenośnym, figuralnym*⁴⁴, a dalej, odnosząc je do podmiotu: *jest to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamionym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzec można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii*⁴⁵. W przypadku filmu tożsamość nazwiska autora i protagonisty można zastąpić tożsamością osoby. Tożsamość ta jest jednak pozorna – reżyser gra postać niebędącą nim samym, dzięki czemu dokonuje się *inferencja dwóch równie „obecnych” podmiotów wypowiedzi*⁴⁶. Twórca wkracza do filmu w roli bohatera, a jednocześnie fikcjonalizuje swój związek z „ja” autorskim. Oglądamy go wówczas w rozszczępieniu, podwojeniu, schizofrenicznie (w odróżnieniu od porte-parole, w którym autora widzimy częściowo, połowicznie, ale nie podwójnie). Filmy tego rodzaju nie podejmują problemu tożsamości podmiotu przez namysł nad jego spójnością (jak na przykład obrazy: *Jean-Luc Godard/Jean-Luc Godard* Godarda z 1995 roku czy *Film Portrait* Jerome’a Hilla z 1973 roku) – to sama zakwestionowana tożsamość staje się ich cechą konstytutywną, a nie jedynie ich tematem. Nie jest to przypadek wspomnianego *David Holzman’s Diary*, gdzie odbiorca raz odkrywszy mistyfikację, będzie traktował film jak fabułę stylizowaną na dokument, która być może zawiera elementy zbieżne z autorskim doświadczeniem. W tradycję tę wpisują się natomiast takie utwory, jak *Forgotten Silver* Petera Jacksona (1995), w którym autor odkrywa nieznaną początki nowozelandzkiej kinematografii, czy *Neurosia – 50 Jahre pervers* Rosy von Praunheim (1995), gdzie reżyser przedstawia własną śmierć. Do grupy tej należą także filmy François Truffauta (*Dziki dziecko* /1970/, *Noc amerykańska* /1973/, *Zielony pokój* /1978), Jerzego Skolimowskiego (*Rysopis* /1964/, *Walkower* /1965/), Andrzeja Kondratiuka (*Cztery pory roku* /1984/, *Wrzecziono czasu* /1995/, Larsa von Triera (*Epidemia* /1987/) czy Cyrila Collarda fabularyzującego własne doświadczenie choroby i śmierci w *Dzikich nocach* (1992).

Przypadek „ja” sylleptycznego stanowi pod pewnymi względami połączenie dwóch poprzednich strategii „ja” autobiograficznego: ze względu na fikcjonalizację zbliża się do „ja” jako porte-parole, ze względu na obecność autora w świecie przedstawionym filmu do „ja” empirycznego. Zstąpienie autora do diegezy przy równoczesnym ostentacyjnym zaznaczaniu nietożsamości bohatera z autorem obrazu prowadzi w efekcie do utrzymywania napięcia między równoczesną tożsamością i nietożsamością, wprowadza element gry, łącząc jak gdyby cechy narracji

pierwszo- i trzecioosobowej. Autor występuje w filmie jako ciało fikcyjne, gra, jednocześnie będąc. Nie chodzi tu jednak jedynie o odgrywanie przez twórcę filmowego roli aktorskiej, ale o grę, jaką reżyser prowadzi z widzem i własną tożsamością. Obecność autora w diegizie filmowej pozwala na zawarcie z widzem bardzo czytelnego paktu autobiograficznego, który jest jednocześnie stawiany pod znakiem zapytania: po pierwsze przez zasygnalizowanie nietożsamości między twórcą a postacią (często przez nadanie jej imienia innego niż imię autora), po drugie przez fikcyjność opowiadania czy jego zupełnie nieprawdopodobieństwo. Widz bezustannie zadaje sobie pytanie o status prezentowanych zdarzeń, jest ciągle zmuszany do nieufności, wciąż *na nowo wzywany i wyzywany*⁴⁷.

W tak odmalowanym powyżej pejzażu autobiograficznym wzrasta niepomiernie rola odbiorcy-tropiciela, który deszyfruje zawarte w dziele ślady, rekonstruuje zapisaną w obrazie filmowym biografię autora, często ukrytą pod warstwami fikcji. Migotliwość autobiografizmu i brak wyrazistej kodyfikacji gatunkowej prowadzi do niepewności i nieostateczności odczytań zależnych od kontekstów otaczających dzieło filmowe, kompetencji odbiorcy, miejsca, jakie konkretny, pojedynczy utwór filmowy zajmuje w całej twórczości artysty. Prowokuje jednak równocześnie do przyjęcia szerokiej perspektywy badawczej w odniesieniu do wypowiedzi osobistych i do unikania silnej kodyfikacji gatunkowej, która kazałaby pominąć liczne interesujące przykłady autobiografizmu filmowego. Perspektywa taka – poszukująca w dziele śladów autorskiej obecności – pozwala na opisanie wielu przypadków granicznych, niejednoznacznych, marginalnych, choć pełniących funkcję autobiograficzną.

„Ja” autorskie konstytuuje się w nich przez narrację, nadając sens swojemu doświadczeniu i wyraz czasowemu wymiarowi własnej egzystencji. Filmowe opowiadanie o sobie wpisuje się w szerszy projekt tożsamościowy, w którym *tożsamość nie jest dana, lecz konstytuowana i konstruowana w toku całego życia*⁴⁸. Tymczasem, jak wskazuje praktyka autobiograficzna, zaczyna ona pełnić coraz istotniejszą rolę nie tylko jako prywatny projekt tożsamościowy, ale przede wszystkim jako poręczne narzędzie rozumienia świata i odnajdowania się w natłoku zdarzeń (zarówno rzeczywistych, jak i medialnych). Zagadnienie autobiografizmu filmowego zasługuje zatem na próbę bardziej szczegółowego rozpoznania nie tylko z zaproponowanej tu perspektywy nauki o filmie, ale także jako źródło wiedzy o człowieku i zrozumienia świata.

MAGDALENA PODSIADŁO

¹ Por. E. Mazierska, *The Autobiographical Effect in the Cinema of Roman Polański*, „Film Criticism” 2005, nr 3, s. 28-45.

² A. Kołodyński, *Autor widmo*, „Kino” 2010, nr 3, s. 61.

³ Zob. H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Warszawa 1984, s. 74.

⁴ F. Fellini, *Federico Fellini o filmie*, rozmawiał G. Grazzini, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1989, s. 22.

⁵ Pojęcie paktu autobiograficznego – umowy możliwej do wypełnienia przez autora i odbiorcę co do odczytania utworu w kluczu autobiograficznym – zaproponował Philippe Lejeune (P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Gajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001).

⁶ M. Czermińska, *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich*, w: *Kryzys czy prze-*

- lom. *Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994, s. 173.
- ⁷ M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 225.
- ⁸ R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 17.
- ⁹ B. Balázs, *L'Esprit du cinéma* (1930), Paris 1977. Cyt. za: P. Rollet, *Je est un film*, „La Faute à Rousseau” 1999, nr 22, s. 25.
- ¹⁰ B. Matuszewski, *Ożywiona fotografia, czym jest, czym być powinna*, oprac. i tłum. Z. Cze-czot-Gawrak, Warszawa 1995, s. 170-171.
- ¹¹ Tamże, s. 180.
- ¹² *Neorealismo ecc*, red. Mino Argentieri, Milan 1979, cyt. za: L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, London 2009, s. 124.
- ¹³ M. Pramaggiore, *Performance and Persona in U.S. Avant-Garde: The Case of Maya Deren*, „Cinema Journal” 36, Winter 1997, nr. 2, s. 18, cyt. za: U. Tes, *Kino rytualne Mai Deren*, „Studia Filmoznawcze” 2005, nr 26, s. 121.
- ¹⁴ Na amatorskie filmy tego twórcy zwróciła uwagę Laura Rascaroli (L. Rascaroli, dz. cyt., s. 123).
- ¹⁵ M. Keller, *The Apron Strings of Jonas Mekas*, w: *To free the cinema, Jonas Mekas and the New York underground*, red. D. E. James, Princeton, New Jersey 1992, s. 86.
- ¹⁶ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 202.
- ¹⁷ B. Michałek, *Notes filmowy*, Warszawa 1981, s. 56.
- ¹⁸ T. Lubelski, *Nowa fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2000, s. 104.
- ¹⁹ F. Truffaut, *Reżyser: ten kto nie ma prawa się skarżyć*, tłum. T. Lubelski, w: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 145.
- ²⁰ F. Truffaut, *Le Cinéma crève sous les fausses légendes*, „Arts”, 09.05.1957, nr 619, s. 3-4.
- ²¹ P. Adams Sitney, *Autobiography in Avant-Garde Film*, „Millennium Film Journal” 1977/1978, t. 1, nr 1, s. 60-61.
- ²² Zob. M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 202.
- ²³ Por. C. Russell, *Autoethnography: Journeys of the Self*, w: *Experimental Ethnography*, Duke University Press 1999.
- ²⁴ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednio 1960-1963*, Gdańsk 2007, s. 252.
- ²⁵ Zob. E. W. Bruss, *L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif*, tłum. V. Giroud, „Poétique” 1983, nr 56.
- ²⁶ Z tezami E. Bruss rozprawia się Tadeusz Lubelski w pionierskim w Polsce artykule na temat autobiografizmu filmowego, wskazując, że walory aktu, tożsamości i prawdy nie tylko są w kinie możliwe, ale i od dawna wypełniane (T. Lubelski, *Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie*, w: *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991).
- ²⁷ Marcin Giżycki uważa, że w kinie tylko w filmie animowanym możemy mieć do czynienia z prawdziwym, niekwestionowanym, w tradycyjnym rozumieniu tego słowa autopoportretem w zwyczajowym rozumieniu sztuk plastycznych (M. Giżycki, *Autoanimoportret*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 33, s. 267-269).
- ²⁸ L. Rascaroli, dz. cyt., s. 106.
- ²⁹ Zob. N. Gernalzick, *To Act or to Perform: Distinguishing Filmic Autobiography*, „Biography” 2006, nr 29, s. 2.
- ³⁰ Joseph Morder od roku 1967 filmuje swoje życie dzień za dniem, nadając dziennikowi formę ostateczną już w momencie kręcenia.
- ³¹ Autor do grupy tej zalicza portret rodzinny i autopoportret (J. Lane, *The autobiographical documentary in America*, The University of Wisconsin Press 2002).
- ³² David E. Jones określa tę drogę jako przejście od film diary do diary film, od sporządzania prywatnych notatek filmowych do ich upublicznienia (D. E. James, *Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden*, w: *To Free the Cinema...*, dz. cyt., s. 145-179).
- ³³ Zob. L. Rascaroli, dz. cyt., s. 146.
- ³⁴ Por. J. Lane, dz. cyt., s. 94-145.
- ³⁵ Interesującym przypadkiem stanowienia tożsamości twórcy i bohatera filmu jest połączenie spojrzenia autora z okiem kamery, co Andrzej Pitrus określa terminem „autobiografii widzenia” (A. Pitrus, *Stan Brakhage – by Stan Brakhage*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego II*, red. Ł. Plesnar, R. Syska, Kraków 2007, s. 81).
- ³⁶ W. Bass, *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 139.
- ³⁷ T. Lubelski, *Autor jako bohater...* dz. cyt., s. 81-103.
- ³⁸ Susanne Egan, pisząc o tzw. fikcji autobiograficznej, do której zalicza filmy zrealizowane przez Felliniego, Bergmana, Truffauta, Godarda czy Allena, ubolewa, że twórcy ci – mimo głębokiego impulsu autobiograficznego – nie zbiegają z proscenium w prawdziwy świat, przypominają obserwatorów życia na

zewnątrz tego, co mogą zobaczyć, tworzą raczej synekdochę szerszej i bardziej złożonej rzeczywistości (S. Egan, *Encounters in Camera: Autobiography as Interaction*, „Modern Fiction Studies” 1994, nr 40.3, s. 593-618).

- ³⁹ Marek Hendrykowski, analizując role podmiotowe zawarte w filmie, pisze o dwóch alternatywnych figurach, które wzbogacają (a właściwie w jakiś sposób „ucieleśniają”) podmiot implikowany utworu: autorskim porte-parole (np. *Osiem i pół* oraz *Wszystko na sprzedaż*) i „ja” uprzedmiotowionym na ekranie (np. Fellini pojawiający się w *Rzymie* jako reżyser powstającego filmu): M. Hendrykowski, *O podmiotowym charakterze wypowiedzi filmowej*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, K. T. Lubelski, Katowice 1983, s. 36.
- ⁴⁰ Pojęciem sygnału autobiograficznego – czyli powracającego chwytu, tematu, motywu i sposobu prezentacji, który zaprasza odbiorcę do autobiograficznej lektury – posługuję się za Ireną Skwarek oraz Jerzym Smulskim (I. Skwarek, *Dlaczego autobiografizm? Powie-*

ści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego, Katowice 1985 oraz J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale prozy współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.)

- ⁴¹ Na temat autobiografizmu *Personelu i Amatora*: T. Lubelski, *Od „Personelu” do „Bez końca”*, czyli siedem faz odwracania kamery, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Kraków 1997, s. 35-38.
- ⁴² M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadek, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 50.
- ⁴³ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 414.
- ⁴⁴ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 107.
- ⁴⁵ Tamże, s. 108.
- ⁴⁶ Tamże.
- ⁴⁷ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt... dz. cyt.*, s. 42.
- ⁴⁸ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 123.



Autor widmo, reż. Roman Polański (2010)