

Biografizm w kinie współczesnym

MAREK HENDRYKOWSKI

Być może działa tutaj zasada wahadła?

Edward Balcerzan

Powracająca fala autobiografizmu

Europa, Europa, Ocalona pamięta, Wszystko może się przytrafić, Awiator, Zakochany Szekspir, Wojacek, Taka historia, Całkowite zaćmienie, Godziny, Dzienniki motocyklowe, Pianista, Dzień świra, Dziewczyna z perłą, Frida, Mój Nikifor, Spojrzenia, Wszyscy jesteśmy Chrystusami, Parę osób, mały czas, Broken Flowers, Wszystko albo nic, Capote, Bez skrupułów, Królowa, Kopia mistrza, Duchy Goi, Portrecista, Pani Henderson, Obsługiwałem angielskiego króla...

Czy urodzaj filmów biograficznych, z którym mamy obecnie do czynienia, jest tylko chwilową modą, czy też może oznacza coś więcej, jeśli spojrzeć na to zjawisko w szerszej perspektywie rozwoju współczesnego kina? Samo pojęcie „kino” na użytek tego studium będzie traktowane trojako: po pierwsze jako „sztuka filmowa”, po drugie jako środek przekazu, będący nadal ważnym medium komunikacji społecznej, po trzecie wreszcie – a może przede wszystkim – jako złożony system językowy (zwany językiem ruchomych obrazów), za pośrednictwem którego przebiegają procesy komunikowania w kulturze współczesnej.

Trajektorię, po której będą przebiegać nasze dalsze rozważania, wyznacza hipoteza, w myśl której biografizm – jako coraz bardziej wyraziste dążenie filmu współczesnego – może być swoistą odpowiedzią na głęboki regres dzisiejszej kultury filmowej i szerzej kultury audiowizualnej. Upadek, będący zresztą pochodną o wiele szerszego kryzysu, z którym dzisiaj mamy do czynienia w sferze komunikowania społecznego.

Istotny przejaw tego kryzysu stanowi *d e p e r s o n a l i z a c j a f o r m w i d o w i s k a e k r a n o w e g o*. W widowiskach, o których mowa, coraz większą i bardziej dominującą rolę odgrywa anonimowe, bezduszne, niczyje spojrzenie na świat i człowieka. To system (resp. instytucja kinematograficzna) zamawia, produkuje i wyświetla tysiące filmów, narzucając swoje standardy i kalki wyobraźniowe filmowcom i publiczności. *Porzućcie wszelką nadzieję, wy, którzy tu wchodzicie...* W ciasnych ramach tego systemu twórca filmowy nie ma być autorem, lecz wynajętym wykonawcą, zaś odpowiednio sprofilowany i sformatowany widz powinien zapomnieć o własnych indywidualnych upodobaniach tudzież osobistym smaku i czerpać przyjemność z odnajdywania się w anonimowym „targacie”.

W kinowej fabryce pojedynczy człowiek – jako indywidualny twórca i widz – jest niczym. *Jednostka niczym*. Liczą się wyłącznie: masa, ogół, gust zbiorowy.

Jak przestać być sobą? To proste. Wystarczy zaakceptować owo zreifikowane i skrajnie skonwencjonalizowane makrospojrzenie, skupione na powielaniu i komunikowaniu tego, co dobrze znane ogółowi, a nie na odkrywaniu zjawisk dotąd nieopisanych. Z pozoru mogłoby się wydawać, że zgoda jednostki na taki stan rzeczy nie oznacza niczego więcej ponad uznanie istniejącego *status quo* i nie pociąga za sobą żadnych ujemnych konsekwencji. Faktyczna cena tej, niby całkiem niewinnej, akceptacji jest jednak ogromna – anonimowe „niczyje” spojrzenie zagraża współczesnej kulturze, zmieniając ją w martwy rytuał i audiowizualną mantrę, z którą stykamy się na co dzień w mediach.

To zresztą nic nowego. Nowe są tylko dzisiejsze odmienne okoliczności, ale nie sama reakcja na nie. Już dziesięciolecia temu z ciemnej strony nowych mediów zdawali sobie doskonale sprawę: Welles w *Obywatelu Kane* (1941), Fellini w *Słodkim życiu* (1960), Altman w *Graczu* (1992). Kino współczesne nie odkrywa tutaj niczego wcześniej nieznanego. Wiele przemawia za tym, że stadium rozwoju twórczości i komunikacji filmowej, w jakim się teraz znajdujemy, jest stadium pośrednim. Ujęte w kategoriach „długiego trwania”, przechodzi ono aktualnie od epoki kina autorskiego lat 50. i 60. do ponownego odkrycia idei, w myśl której w centrum wszelkiej sztuki i każdej autentycznej twórczości znajduje się człowiek – jako podmiot, temat, medium i klucz do zrozumienia i przeżycia tego, czym jest sztuka filmowa.

Filmowi biograficznemu przypada w tym wszystkim podrzędna ranga jednego z wielu gatunków. Co innego z biografizmem jako swoistym dążeniem. Interesujący nas tropizm kina może odegrać w tym procesie rolę istotnego katalizatora dokonujących się przemian. Spróbujmy kolejno rozważyć znaczenie badanego przez nas zjawiska z kilku różnych perspektyw, żadnej z nich ani specjalnie nie faworyzując, ani też nie udzielając jej szczególnej preferencji poznawczej.

W stronę antropologii kultury

Zacznijmy od podstawowego pytania: kim lub też czym w gruncie rzeczy jest człowiek sfilmowany? Pytanie banalnie proste, odpowiedź na nie okaże się jednak znacznie bardziej złożona.

Po pierwsze – człowiek sfilmowany staje się każdorazowo obrazem w funkcji *alter ego*: wyobrażeniem podwojonym, sobowtórowym, a więc formą istnienia nową i przejawiającą szczególne właściwości. Obraz ten jest bytem zależnym, rozpiętym między realnością czyjegoś życia, z jednej strony, a umownością dostępnego naszym zmysłom i otwierającego się na rozmaite odczytania symbolicznego przedstawienia, z drugiej. W tym sensie każda biografia ekranowa to zarazem nieporównanie „mniej” niż ludzkie życie¹ i jednocześnie znacznie „więcej”.

„Mniej” – ponieważ film biograficzny w jego klasycznej postaci wykrawa z ludzkiego życia „historię” zmienianą w spektakl ekranowy. Reszta, która w rezultacie takiej operacji zwykle przepada, okazuje się najczęściej nieporównanie ważniejsza od szablonowej opowieści – tracącej z pola widzenia rzeczy prawdziwie ważne. Strata, o której tu mowa, nie polega tylko na tym, iż ten czy inny wątek czy fakt biograficzny został w niej pominięty. Chodzi o rzecz znacznie istotniejszą – o banał języka filmowego, za pomocą którego owo „istnienie po-

szczególne” zostało ukazane. Życie człowieka sfilmowane w takim kształcie zatracą swój ciężar gatunkowy i niepowtarzalny wymiar.

„Więcej” zaś – dlatego, że komunikując o nim, można je za pomocą magii kina uwolnić od ciężaru czyjegoś istnienia. A uwalniając od tego ciężaru, wydobyć jego głębszy sens i odnaleźć ukryty wymiar przez nadanie mu możliwego tylko w kinie, wewnętrznie zorganizowanego kształtu biografii filmowej. „Więcej” – również z tego powodu, że nieprzewidywalny, kapryśnie toczący się strumień codziennych i niecodziennych zdarzeń przypomina w realnym życiu każdego z nas bardziej chaos niż wiązkę kunsztownie zaprojektowanych scen i epizodów. Podczas gdy kino, inscenizując i kreując obraz czyjejś egzystencji – przeciwnie – wydobywa na plan pierwszy właśnie to, co zmienia ją w uporządkowany i czytelny dla ogółu „biogram”.

Po drugie – ukazane za pomocą ruchomych obrazów ludzkie życie jest, tak czy inaczej, obrazem sztucznie wykreowanym. Jego kreacyjny aspekt pociąga za sobą konsekwencje brzemienne w skutki. To, z czym mamy do czynienia na ekranie, to bowiem nie my, lecz tylko (bądź, jak kto woli, aż) nasze odbicie, portret wykonany kamerą, filmowy fantom, sztuczny wizerunek nas samych. Nie istota ludzka zatem i nie jej prawdziwe życie, lecz ekranowa persona, kulturowa maska, symboliczna przenośnia – metafora doraźnego wyobrażenia, zaklęta w enigmie niedosłownego, nigdy pełnego, niedookreślonego sensu, jaki jej nadano. Po trzecie wreszcie, człowiek sfilmowany, jako wizualny bądź audiowizualny obiekt kinematograficzny, staje się obrazem utrwalonym: obrazem, którym można dowolnie operować, powielać go i zwielokrotniać, i który – co bodaj najważniejsze – może zostać w każdej chwili zademonstrowany dowolnie wielkiej liczbie innych ludzi.

Archipeląg ruchomych obrazów jest już od dawna światem samym dla siebie. Sztucznym uniwersum, które rządzi się własną logiką rozwoju, własnymi prawami i własnym systemem wartości. Odcięci od wspaniałej przeszłości kinematografii zdążyliśmy niemal zapomnieć o pierwszych nazwach, jakie przed z górą stuleciem nosiły aparaty do wytwarzania i projekcji ruchomych obrazów. Były wśród nich między innymi: „Biograph”, „Bioscope” i „Vitascope” (1894-1896). Określenia wielce wymowne! Już wtedy bowiem pierwsi użytkownicy aparatu kinematograficznego chcieli nim opisywać i przedstawiać ludzkie życie. Sam zabieg wydawał im się magicznie prosty. Jest w tej XIX-wiecznej – zarówno europejskiej, jak i amerykańskiej tradycji – coś symbolicznego. Coś jakby najstarszy z wszystkich testament kinematografii sporządzony przez jej wynalazców i pionierów dla potomnych. Od tamtej epoki zmieniały się wiele razy filmowane obiekty i poetyka ich ukazania, pojawiały się i odchodziły w przeszłość kolejne konwencje historyczne i style odbioru biografii ekranowej. Głębszy sens jednak pozostał.

Dlaczego współczesny kinematograf pragnie znów być *b i o g r a f e m*? Skąd się bierze owo intrygujące dążenie? W jakim celu i z jakiego powodu filmowcy i widzowie próbują na nowo przechodzić przez ogrodzenie z napisem *No trespassing* i kołatają po raz kolejny do wrót ludzkiego żywota? I czego w istocie poszukują: co chcą odnaleźć za zamkniętymi drzwiami autentycznych ludzkich biografii, których tajemnicę pragną przeniknąć? Czy w żywiolowo dokonujących się procesach przemian współczesnej kultury audiowizualnej biografizm ma do spełnienia jakąś ważną rolę?

Życiopisanie kamerą nie jest, jak się wydaje, tylko przelotną modą współczesnego kina. I rzecz wcale nie w tym, że filmy biograficzne pojawiają się dzisiaj w repertuarze kinowym i telewizyjnym relatywnie częściej niż dawniej. Nie o liczbę bowiem, lecz o jakość tu chodzi. Próbując znów filmować ekranowe biografie, wracamy raz jeszcze do źródeł kinematografii i ów intrygujący powrót oznacza z antropologicznego punktu widzenia ni mniej, ni więcej tylko istotną zmianę teraźniejszej funkcji narzędzia. Kamera, pośród mnóstwa funkcji, do których bywała i bywa na co dzień wykorzystywana, ma bowiem między innymi również tę, że stanowi niezastąpione pod wieloma względami narzędzie opisu ludzkiego życia. Stanowi i może się takim narzędziem okazać, owszem, pod warunkiem jednak, że się jej w szczególny sposób użyje.

Suspens biograficzny

Jeśli – jak pisał Edward Balcerzan – *działa tutaj efekt wahadła*, to działa on w dwojaki sposób. O efekcie pierwszym była już mowa. Kino współczesne, wyjąłkowane przez fikcjonalizm i spustoszone inwazjami kolejnych generacji efektów specjalnych, wraca do źródeł, czytaj: do niewyczerpanego bogactwa własnych „biograficznych” doświadczeń z przeszłości. To efekt pierwszy, by tak rzec, diachroniczny, odnoszący się do historii kina. Ale oprócz tego istnieje także efekt drugi, występujący w synchronii konkretnego tu i teraz, która obejmuje ostatnich kilka czy kilkanaście lat kina jako dziedziny twórczości. Chodzi o reakcję immunologiczną, o *sui generis* mechanizm obronny, którego uruchomienie pobudza organizm, chroniąc go przed chorobą. Słowem, o efekt ozdrowieńczy, zdolny przedłużyć życie kultury filmowej w czasach zagrożenia. Stawką w tej grze jest za każdym razem powrót do niepowtarzalnej rzeczywistości ludzkiego życia i prawdy o nim.

Była już mowa o tym, że każdy bez wyjątku obraz biograficzny jest bytem zależnym, rozpiętym między realnością czyjegoś życia z jednej strony a umownością dostępnego naszym zmysłom i otwierającego się na rozmaite odczytania symbolicznego przedstawienia z drugiej. To nadaje mu szczególny status, a wraz z nim rodzaj modelowego zawieszenia, na użytek niniejszych rozważań nazwanego *suspensem biograficznym*. *Biograf korzysta z kredytu udzielonego jego opowiadaniu jako historii prawdziwej* – pisał dziesiątki lat temu Jerzy Stempowski².

Film biograficzny jest rzeczą wziętą z nas samych. To my w istocie przegłędamy się i identyfikujemy w obiektywie kamery, szukamy w nim części siebie. Owo „my” ma tutaj sens wieloznaczny. Oznacza najpierw autora filmu i równocześnie jego bohatera. Czasami trudno nam się zorientować „who is who?” – tak bardzo wszystko, co ujawnione i wyświetlone na ekranie, nakłada się na to drugie, schowane na kulisach, domyślne, ukryte w mroku pozaekranowych odniesień. Czy Kane to rzeczywiście Hearst? A może jednak Welles bardziej niż Hearst? Załóżmy, że tak. Że to on – twórca tego filmu i zarazem jego bohater.

Kontrakt ów wyznacza generalny kierunek lektury, nie usuwa wszelako dalszych pytań i w tym samym momencie budzi się następna wątpliwość. Otóż takiej jak ta gorzkiej samoświadomości i wiedzy o ludziach i świecie nie mógł przecież mieć nawet najbardziej utalentowany 25-latek. Może więc ów zagadkowy Kane to nie tyle Hearst przebrany w filmowy kostium i maskę i nie tyle Welles reżyserujący i żyrujący go własną osobą jako aktor? Któż zatem? A może właściwym bohaterem

tego wspaniałego filmu jest nie Hearst i nie Welles, lecz ukryty głęboko za kulisami, zgorzkniały, przeżarty bólem osobistych klęsk i dokonujący na podstawie własnego życiowego doświadczenia jedynej w swoim rodzaju spowiedzi kultury współczesnej, jego genialny scenarzysta, 44-letni wówczas Herman J. Mankiewicz?

Tak długo, jak długo będzie trwał ten biograficzny suspens i związany z nim stan życiodajnej niepewności, spór pozostanie nierozstrzygnięty, a film biograficzny zachowa swą energię i nadal będzie nas intrygował. Nie uchylam bynajmniej postawionego wyżej pytania, nie zaprzeczam jego wadze, ale też nie zamierzam na nie jednoznacznie odpowiadać. Biograficzny suspens powinien utrzymywać się jak najdłużej, najlepiej trwać w nieskończoność. W przeciwnym razie czeka nas w kinie opowiadanie historyjek, choćby nawet barwnych i zajmujących. Takich jednak, jakie nie wnoszą niczego istotnego do sztuki i stają się tym, co Boy – podążając śladami Chamforta – zawarł niegdyś w nieśmiertelnej formule: *Anegdota nagrobkiem epoki*³.

Wyraz „my” odnosi się także do nas: widzów, adresatów filmu biograficznego. Rozróżnienie między „życiem” a „biografią” (jako opisem tegoż życia), choć poręczne, nie wystarcza do tego, aby wnikliwie analizować i interpretować utwór należący do tego gatunku. Film biograficzny w szerszym sensie, do którego się tutaj odwołuję, zmierza za każdym razem do przywołania świadectwa w postaci autentycznego istnienia człowieka. To ono staje się układem odniesienia wszystkich opowieści spod znaku „biopics”. Domaga się odczytania, a wraz z nim odkrycia pozaekranowego świata, jaki ewokuje filmowa wizja.

Układ odniesienia, którego nieustanną ważność i doniosłe znaczenie konsekwentnie podkreślam, można by zawrzeć w lapidarnej formule „człowiek a środowisko”, mając na uwadze życie człowieka przedstawione na tle kontekstu historycznego i ujęte w panoramę dziejów. Z tym wszakże niezbędnym zastrzeżeniem, iż prawda tegoż życia w konfrontacji z obrazem oglądanym na ekranie jest nieskończoną liczbę razy ważniejsza od filmu o nim. Wprawdzie to film dociera do nas zwykle pierwszy i to jego twórca usiłuje przeniknąć i przedstawić w swojej opowieści głębszy sens danej biografii. Jej ekranowe przedstawienie jest jednak, o czym nie wolno zapominać – zarówno w dokumencie, jak i w przypadku kina fikcji – wtórne wobec życia i prawdy o nim.

Główne zadanie filmowca (zarówno dokumentalisty, jak i fabularzysty) przy prezentacji ludzkiego istnienia polega za każdym razem na tym, aby – jak to ujął Stempowski – efektem takiej próby stała się *biografia pojęta jako studium rzeczywistości konkretnej*⁴. Film taki nigdy nie oddaje tak zwanej całej prawdy o życiu swego bohatera. Albo kłamie, albo upraszcza, albo falsyfikuje rzeczywistość, jaką jest życie człowieka. W najlepszym razie zbliża się do niej na pewną odległość. Ale w każdym z tych przypadków nieodmiennie domaga się dla siebie sprawdzianu wiarygodności wynikającej z faktu, iż stoi za nim kontekst czyjejs prawdziwej biografii. To o niej rozmawiają z sobą przez ekran w języku ruchomych obrazów autor i widz. I to ona staje się w końcu najważniejsza, koncentrując na sobie uwagę adresata i zmuszając go do ciągłej uważnej weryfikacji przedstawienia filmowego.

W stronę poetyki odbioru

Suspens biograficzny – rozumiany tu jako stan permanentnego zawieszenia i niepewności widza co do relacji, jaka łączy (i dzieli) bohatera filmowego z jego

pozafilmową biografią – wywiera niezmiernie istotny wpływ na proces odbioru ekranowych biografii. Podobieństwo historii opowiedzianej w filmie biograficznym do czyjegoś autentycznego losu i odwrotnie podobieństwo życia do filmu powinno mieć koniecznie przeciwwagę – wyznaczoną przez moment nietożsamości jednego z drugim. Bohater filmu biograficznego nie jest nigdy osobą ludzką; bywa jedynie jej tekstową reprezentacją zbudowaną na podstawie semiotycznego mechanizmu dwutekstu.

Filmowy wizerunek bohatera mającego autentyczny odnośnik w rzeczywistości pozaekranowej za każdym razem staje się relacją pomiędzy wyobrażeniem a realnością, między maską a osobą. Istnieje jako związek udania i autentyczności, zmyślenia i faktu, *Dichtung* i *Wahrheit*. Przeciwieństwa budujące i podtrzymujące tę subtelny analogię, ujęte w biegunowy sposób, wykluczają się nawzajem. W polu ich oddziaływania istnieje jednak gama rozmaitych możliwości pośrednich. Dlatego w konkretnych filmach biograficznych dochodzą one do głosu wspólnie i spełniają się jednocześnie. Intrygujące pytania o zgodność obu porządków i związane z tą kwestią nierozstrzygalne wątpliwości nieustannie pobudzają ciekawość odbiorcy, każąc mu na własną rękę szukać i odkrywać.

Żadne z takich wcieleń i żadna z zaprezentowanych wersji biografii, choćby nawet wydawała się ona niezmiernie osobista czy wręcz intymna – nie mogą być uznane za tożsame z życiem realnego człowieka. Z chwilą naruszenia przez jedną ze stron tej podstawowej klauzuli, dotyczącej statusu przedstawienia filmowego i osoby jego bohatera, kontrakt między adresatem a autorem filmu zostaje natychmiast zerwany, a suspens przestaje działać, zmieniając dalszy odbiór w złudną pewność widza, iż to, co ogląda na ekranie, jest kwintesencją prawdziwej biografii bohatera.

Film nastawiony na prezentację ludzkiego życia (celowo nie używam tutaj terminu „film biograficzny”) jest swego rodzaju zaproszeniem na spotkanie z drugim człowiekiem. Spotkanie szczególne – mające na celu wymianę doświadczeń, również tych, które potrafią wywołać poruszenie i wstrząs. W grę wchodzi nie tylko ujawnienie „ja”, ale i ofiarowanie drugiemu człowiekowi jego symbolicznej formy. W tym sensie film biograficzny (a także autobiograficzny) okazuje się aktem twórczym, który ponawia podmiotowość, stając się powrotem do czegoś, co już było i uległo rozpadowi, zanikowi, śmierci osiągniętego raz kształtu.

W odróżnieniu od swej tekstowej postaci, w której został zapisany i utrwalony, tego rodzaju film nie jest komunikatem gotowym, raz na zawsze zamkniętym, dziełem służącym do podziwiania. Wprost przeciwnie, cechuje go swoista „niegotowość”, otwartość i szczególna wrażliwość wyzwalająca u widza osobistą reakcję i potrzebę empatii wobec cudzych doświadczeń i przeżyć, które mogą prowadzić do uwolnienia i odkrycia głębokich pokładów zarówno jednostkowych, jak i zbiorowych emocji. Filmowe przedstawienie czyjegoś życia uruchamia wówczas rozległy kontekst, odsyłając do tego, co istnieje poza ekranem. Tak przecież „chce” być czytany każdy dokument, jakim – w szerokim sensie tego pojęcia odnoszącym się do intencji „życiopisania” – staje się każda biografia.

W przypadku filmu biograficznego chodzi jednak o coś więcej: o kontrasygnatę upewniającą nas, widzów, że za oglądaną historią ludzkiego życia (od pojedynczego epizodu do wielkiej panoramy przez całość) stoi prawdziwy człowiek i jego życie. W tym sensie każda biografia filmowa z prawdziwego zdarzenia ma wymiar realny i empiryczny, wręcz fizyczny, dotycząc i wyrastając z konkretnego



Wojaczek, reż. Lech Majewski (1999)



Pianista, reż. Roman Polański (2002)

Mój Nikifor, reż. Krzysztof Krauze (2004)



tu i teraz, i ma zarazem – aspekt metafizyczny. Wiedzie nas bowiem ku istnieniu w ogóle i jednocześnie ku temu, co w danym istnieniu jedyne i niepowtarzalne.

W perspektywie genologii

Definicja filmu biograficznego⁵, zgodna zarówno z empirią kina w jego rozwoju historycznym, jak i ze stanem współczesnym, musi najpierw objąć film faktów i film fikcji jako komplementarne względem siebie rodzaje filmowe. Film biograficzny realizuje się bowiem zarówno wewnątrz obu wymienionych rodzajów, jak i ponad nimi. Mamy więc z jednej strony ekranową opowieść o życiu sławnego człowieka, biografię i autobiografię artysty, film autotematyczny, wie romancée, legendę, shishosetsu, apokryf biograficzny, sagę rodzinną, dramat egzystencjalny itp. Z drugiej zaś: dokument biograficzny, portret dokumentalny, autobiografię dokumentalną, esej biograficzny, życiorys, reportaż, dziennik intymny pisany kamerą etc.

W konkretnym utworze filmowym refleks biograficzny może osiągać bardzo różny stopień wiarygodności: od najdalej posuniętego autentyzmu do minimalnego podobieństwa łączącego nasyconą fikcją filmową wersję takich czy innych wydarzeń z bardzo luźnymi odniesieniami do rzeczywistości. Odbiór filmu biograficznego (i autobiograficznego) czerpie impulsy zarówno z interpretacji samego dzieła (związanej z właściwą mu konwencją gatunkową oraz stylem czytania), jak i danych zawartych w społecznym tekście określonej biografii.

Nie koniec na tym. Biografizm filmowy zagarnia i angażuje do współpracy różne gatunki wypowiedzi filmowej, usytuowane zarówno po stronie dokumentu, jak i kina fikcji. Film biograficzny należy do kategorii gatunków poliwalentnych, to jest takich, które cechuje podatność na wchodzenie w rozliczne związki z innymi gatunkami. Biografizm rozsadza więc wąskie ramy jednego przypisanego mu gatunku, zasilając od dziesiątków lat przykładowo: western i film gangsterski, political fiction, melodramat i film szpiegowski, musical i dramat wojenny, epicki fresk historyczny, film kryminalny, horror, dramat psychologiczny, komedię, farsę, parodię, film sensacyjny, film sportowy i wiele innych gatunków oraz odmian gatunkowych kina fikcji. Właściwość, o której mowa, dotyczy zresztą nie tylko filmu. Jerzy Stempowski w odniesieniu do literatury przenikliwie nazwał tę cechę biografii „koktajlem gatunkowym”.

Podkreślmy raz jeszcze, film biograficzny – w szerszym sensie tego pojęcia – nie jest zjawiskiem ograniczonym jedynie do kina gatunków. Ani obecnie, ani w przeszłości. Nasuwa się w tym miejscu pytanie: czy w czasach tak bardzo niesprzyjających sztuce filmowej, jak obecne, można liczyć na renesans filmu biograficznego nowej daty będącego dziełem artysty? Mamy za mało danych, aby twierdzić coś podobnego z całkowitą pewnością. Pojawiają się jednak od jakiegoś czasu w kinie światowym i polskim sygnały, że takie autorskie podejście ma przed sobą przyszłość. Wzmoczone zainteresowanie filmowców i widzów ludzkim życiem, które dzisiaj obserwujemy, niesie z sobą szansę na powstanie dzieł sztuki, które odkrywają coś prawdziwie cennego i zostaną w świecie szerzej zauważone.

Była już wcześniej mowa o tym, że tego rodzaju dzieła modyfikują i zmieniają dominującą aktualnie funkcję kina. Sztuka filmowa obecnie powraca do swych dawnych doświadczeń z lat 50. i 60., kiedy była traktowana zarówno przez sa-

mych filmowców, jak i przez adresatów ich filmów jako pole operacji strategicznych – teren, na którym obie strony wchodzi ze sobą w ważny dialog o człowieku i świecie współczesnym. Od czasów Griffitha i Chaplina, przez historyczną formację kina autorów w sensie Bazinowskim, aż do współczesności, zmieniło się bardzo wiele, ale stawka w tej grze jest nadal taka sama jak dawniej.

Wiemy już, że suspens biograficzny zakłada istnienie dwutekstu. To, co pojawia się na ekranie (dany przekaz), żyje tym, co – realnie i zarazem domyślnie – istnieje lub istniało poza ekranem (czyjaś realna biografia). Mamy tu do czynienia z dwoma różnymi typami tekstów kultury i dwoma całkiem odmiennymi sposobami ich artykulacji. Inspirujące napięcie między jednym a drugim ma źródło w ich zamierzonej przez twórcę współobecności. Rzec można, iż film biograficzny *ex definitione* bazuje właśnie na twórczo zorganizowanej współobecności jednego i drugiego porządku tekstowego. To z kolei wytwarza w procesie odbioru stan ciągłego zawieszenia, które każe nieustannie pytać o niezafałszowany charakter ekranowej biografii: z parodią (*Zelig*) i mistyfikacją (*Forrest Gump*) włącznie.

Nie o jakąś banalną dwuznaczność tu jednak chodzi, lecz o coś nieporównanie głębszego i ważniejszego. Im lepszej próby jest filmowy biografizm, tym bardziej okazuje się on złożony i wieloznaczny. Kino, które skłania do refleksji i autorefleksji – posiadało sztukę budzenia wartościowych emocji, otwierając widza na drugiego, na inność bliźniego i niepowtarzalny fenomen, jakim jest osobowość każdego z nas. Nie waha się też, w ramach dostępnych artyście i jego sztuce, odkrywać prawdy, a nawet zmieniać czegoś w świecie i naszym życiu.

W stronę sztuki

Status sztuki. Film jako sztuka. Od braci Lumière do braci Dardenne. Od Mélièsa przez Griffitha, Chaplina, Murnaua, Dreyera, Kurosawę, Astrucę, Bazina, Bergmana, Bressona, Felliniego, Pasoliniego, Kieślowskiego aż do Altmana, Alena, Spike'a Lee, Mike'a Leigh i Jarmuscha. Od *Dzisiejszych czasów* do czasów dzisiejszych. Nieważne, ile wieków temu żyli bohater lub bohaterka zaprezentowani na ekranie. Istotne, czy ten, kto stoi przed kamerą i za nią, potrafi nas zaskoczyć i powiedzieć o ich życiu coś naprawdę ważnego. Liczy się bowiem nade wszystko owo *iunctim* – styk budujący pomost między twórcą a widzem i będący źródłem niewyczerpanej energii filmu biograficznego. To on dotyka, on odkrywa i on nas fascynuje. *Męczeństwo Joanny d'Arc* i osobista pasja Renée Falconetti, Antonina Artauda i Carla Theodora Dreyera⁶.

Czy istnieje dziś publiczność dla takich filmów? Kto będzie je oglądał? Kto się nimi zafascynuje? Kino dla miłośników sztuki filmowej zawsze – nawet w złotej dekadzie lat 50. i 60., którą część z nas pamięta – było kinem niszowym, kinem znakomitej mniejszości, kwiatkiem-bławatkiem cieszącym oczy estetów i pięknoduchów. Jednak owa tak drażniąca umysły producentów i dystrybutorów repertuarowych lokomotyw nisza była i jest naszą szansą. Powtarzam: chodziło wtedy i nadal chodzi o znakomitą mniejszość. Pod tym względem od tamtych czasów niewiele się zmieniło.

Niegdyś byli to: Joanna d'Arc, Charles Foster Kane, profesor Isaac Borg, Mamma Roma, reżyser Guido Anselmi, Andriej Rublow czy pewien modny fotograf z Londynu. Dzisiaj – Wojacek, Basquiat, Adam i Sylwester Miaczyński,

Virginia Woolf albo Don Johnston, leniwy okupant przytulnej sofy w stanie New York, który pewnego dnia z listem w ręku – niczym Tezeusz z nicią Ariadny – wyrusza w świat, próbując odnaleźć zagadkową jak Sfinks kobietę swoich marzeń. To właśnie dla takiej wspaniałej, świadomej rzeczy, „niszowej” widowni – jak dawniej, tak i dzisiaj – kręci się w różnych miejscach globu owe niezwykle filmy. I to ona – ta skrzydlata publiczność o lotnej wyobraźni, a nie miliony, które nie przyszły ostatnio na *Aleksandra Wielkiego*, pozostaje ciągle ich zapleczem środowiskowym.

Tak pojęty film artystyczny, co tu dużo mówić, jest wybrykiem kina zaprzeczającym prozaicznemu terytorium bezkresnego pola, na którym z wykorzystaniem zasad i praw gospodarki przemysłowej (ale od czasu do czasu także wbrew nim) uprawia się od stu i więcej lat z oczekiwanym zyskiem kinową rozrywkę, produkując stawę duchową dla mas.

Bez złudzeń zatem? Niezupełnie, a w każdym razie nie tak kategorycznie. Kino artystyczne nie przestało być potrzebne współczesnej publiczności. Poważna rozmowa o nim zaczyna się jednak dopiero wtedy, gdy odrzucimy merkantylne, towarowe podejście do kina jako dziedziny umożliwiającej cynicznym producentom i dystrybutorom osiąganie szybkiego zysku. Ich zysk jest ich zyskiem, a naszą stratą. W tym cała rzecz. Z tą dodatkową uwagą, że skołowana i omamiona publiczność na ogół nie uświadamia sobie i nie zdaje sprawy, iż została okradziona z czasu, pieniędzy i – co najgorsze – poczucia ważności własnego istnienia. Innymi słowy, że potraktowano ją jak przysłowiową „ciemną masę”, najzupełniej bezdusznie i przedmiotowo.

Dopóki nie zmieni się i ponownie nie wykształci pogłębiona świadomość twórczenia i oglądania filmów – świadomość, która potrafi dostrzec głębszy sens oraz duchową korzyść z tego płynącą, dopóty przedmiot naszego zainteresowania, film biograficzny z prawdziwego zdarzenia, będzie traktowany jako dziwaczny wybryk. Od czasów *Obywatela Kane’a* uważa się go przecież za wyłom w systemie taśmowej produkcji – wariacki wyskok artysty, którego w żaden sposób nie usprawiedliwia, oczywista dla mogołów i księgowych kinowego biznesu, aberracja w postaci traktowania filmu jako dzieła sztuki i szerzej aktu komunikacji.

Ekranowy biografizm należy starannie odróżniać od jego falsyfikatów. Po czym jednak poznać, że to autentyk? Nie ma na to jednej uniwersalnej recepty. Za każdym razem trzeba oceniać nie pojedyncze chwytty filmowe, lecz generalną strategię przekazu. Życie ludzkie pokazane na ekranie przez wytrawnego filmowca jest (a przynajmniej może być i niekiedy bywa) prawdziwie fascynujące. Dążenie, którego istotę i zakładane spełnienie stanowi nie błaha, z natury swej przelotna rozrywka, lecz powiadomienie adresata danego przekazu o istocie nas samych i o realiach naszego indywidualnego i zbiorowego życia w konkretnym tu i teraz, nadaje sens całości i zasługuje na naszą uwagę.

Biografizm w autentycznej postaci niesie z sobą za każdym razem nieodzowny moment innowacji językowej i odkrycia czegoś uprzednio nieznanego. Film staje się wtedy formą poznania, aktem porozumienia i dziełem sztuki komunikowania. Jako taki właśnie jest czymś ważnym i doniosłym – w odróżnieniu od inwazji natrętnego, powszechnego dziś „omfalizmu”, czyli niezdolnych ograniczeń i pretensjonalności „pepkoidalnej” perspektywy kina pseudobiograficznego oraz pseudoautobiograficznego, z jakim mamy współcześnie do czynienia w zdegenerowanym filmie autorskim.



Forrest Gump, reż. Robert Zemeckis (1994)

Takie kino, zawłaszczone przez egotycznych narcyzów i cwaniaków, to nowy rodzaj hucpy. Udawane, niby-osobiste spojrzenie, na które pseudoautorzy doby dzisiejszej nabierają naiwną widownię z kręgu kina niszowego, wyparło z kina biografizm jako szlachetną i nieprzemijającą ideę tworzenia filmów o sobie i drugim człowieku. Jedno i drugie oddziela od siebie wielka i bardzo ważna różnica. Pierwsze z tych zjawisk jest przelotną modą, po której jutro czy pojutrze nie pozostanie w naszej osobistej ani też zbiorowej pamięci nic cennego. Drugie, przeciwnie, odgrywa doniosłą rolę w kulturze filmowej, odnawiając jej źródła.

Biografizm jako forma poznania

Biografizm, o którym mowa w tym miejscu i który warto szczególnie cenić, jest więc istotnym dążeniem, nie zaś tendencją kina współczesnego. Chętnie zgodzę się z twierdzeniem, że współtworzy on niezbędną mu do życia transcendencję. Chodzi przecież o otwarcie nowej perspektywy i odważną próbę wyjścia poza dotychczasowe ograniczenia, jakie napotyka obecnie sztuka filmowa jako domena poznania. Właśnie funkcja poznawcza biografizmu w kinie współczesnym wydaje mi się obecnie szczególnie ważna, stanowiąc, w moim przekonaniu, klucz do zrozumienia intrygującego nas makroprocesu – biografizacji współczesnego kina.

Sens kręcenia filmów trzeba dzisiaj koniecznie odzyskać, aby kino mogło przetrwać nie dla korzyści przemysłu, lecz dla twórców i widzów. Cóż jednak znaczy owo odzyskanie sensu? Aby znaleźć rzetelną odpowiedź na to pytanie, trzeba najpierw uzmysłowić sobie, iż mamy rzeczywiście do czynienia z *lost in*

cinema i sens ów nie tylko w kinie, niestety, utraciliśmy. Nie jesteśmy „zagubieni”, lecz naprawdę zagubieni. Bez poczucia straty sens ów wyda nam się inaczej błahy i nieważny. Odnaleźć go jest naszą powinnością.

Pionierzy kinematografii spod znaku Edisona, braci Lumière czy Mélièsa dobrze wiedzieli, że pierwszym i najważniejszym układem odniesienia dla obrazu kinematograficznego jest, tak czy inaczej ukazana, rzeczywistość. To do niej warto i należy się odwołać. A kino istnieje w gruncie rzeczy po to, by ją na rozmaite sposoby prezentować. Wiedzieli o tym również doskonale Griffith, Chaplin, Ozu, Fellini, Bergman, Tarkowski czy Kieślowski. Dla ludzi żyjących na przełomie XX i XXI wieku podejście takie nie jest już wcale oczywiste. Odcięcie od tego, co realne, uchodzi przecież za standard estetyczny nowoczesności.

Dzisiaj widowiska ekranowe tworzy się coraz powszechniej ze sztucznie preparowanych elementów wirtualnych. Sztuczne podobno lepiej się nosi, bardziej poddaje woli projektanta i krawca i nigdy nie gniece. To, co żywe i bliskie człowiekowi, pochodzące z zasobów wspólnego milionom ludzi empirycznego doświadczenia, zostało przejściowo wyparte. Coraz powszechniej stosowane symulakra, wytwarzane w oparciu o cyfrowe tworzywo syntetyczne, zastąpiły materiał naturalny kina, czerpany z pozaekranowego uniwersum.

Nie mam tu na myśli „wyglądów rzeczy”, które z zastosowaniem dawniejszych i dzisiejszych zdobyczy technologicznych zawsze można wyprodukować i pozyskać w sposób sztuczny. Mówię o czym innym: o naszym wspólnym (czytaj: artysty i widza) empirycznym doświadczeniu rzeczywistości, która leży u podstaw każdej biografii filmowej z prawdziwego zdarzenia. Tego doświadczenia i relacji o nim nie zastąpi żadna sztucznie spreparowana psuedorealność symulaków. Tworzywo empiryczne okazuje się w kinie tak ważne, ponieważ zawiera konkret i zorientowany na rzeczywistość zapis czegoś, co istnieje (lub istniało w przeszłości), świadcząc o ludzkim życiu.

Materiał ten sprawiał zawsze mnóstwo problemów, mimo wszystkich swych rozlicznych wad miał jednak pewną kapitalną i niezastąpioną właściwość. Wiązał mianowicie kino od początku jego istnienia z konkretnym wymiarem naszej egzystencji, zakotwiczając ekranowy spektakl w gruncie (wyobrażonej, ale jednak!) rzeczywistości. Dlatego można go było na ekranie uznać za „naturalny” nawet wtedy, gdy – jak w przypadku apokalipsy na autostradzie w *Rzymie* Felliniego – został wykreowany na użytek danego spektaklu w studiu filmowym.

Mniejsza zresztą o studio filmowe w tradycyjnym pojęciu. Kino i filmowcy czuli się w nim przecież „u siebie”, podczas gdy dzisiaj nieporównanie lepszy od żywego aktora okazuje się jego cyfrowy klon, a cyfrowa postprodukcja stała się esencją zamierzonego na ekranie efektu, spychając filmowane realia do roli podrzędnego, kłopotliwego i coraz częściej zbędnego prefabrykatu. Bez porównania poważniejsze i groźniejsze są jednak skutki tej cyfrowej ofensywy w sferze symbolicznej – w zakresie semiozy przekazu audiowizualnego. W wyniku przemian technologicznych, jakie w ciągu ostatnich dwu dekad dokonały się w kinematografii i szerzej w sferze komunikacji audiowizualnej, prymat rzeczywistości został zdetronizowany. Skutek znany – kino bez związku z realnym światem słabnie w oczach jak mityczny Anteusz oderwany od ziemi.

Rzeczowość, realność, dokładność, słowem rzetelność opisu szczegółów ludzkiej egzystencji, jaką odnajdujemy w filmach Roberta Altmanna, Woody’ego Alle-

na, Mike'a Leigh, Spike'a Lee, Abbasa Kiarostamiego, Jima Jarmuscha i wielu innych wybitnych reżyserów współczesnych, programowo zaprzecza fałszywej tendencji, którą wybitny eseista Jerzy Stempowski z wielką przenikliwością nazwał w odniesieniu do literatury biografią robioną „na bujcie”. Chciałbym wierzyć, że obserwowany dzisiaj zwrot ku rzeczywistości, w jakiej rozgrywa się każde życie, nie jest związany z kolejną falą zauroczenia fikcją, lecz odnowi zmysł krytyczny, który pół wieku wcześniej, w czasach ekspansji kina autorskiego spod znaku Bergmana, Felliniego, Munka, Wajdy, Antonioniego, Formana czy Truffaut'a tak bardzo przyczynił się do rozwoju sztuki filmowej.

Biografizm w filmie współczesnym – mowa w tym miejscu po raz kolejny zarówno o kinie faktów, jak i o kinie fabularnym – stanowi, w moim przekonaniu, zbiorową reakcję i dojrzałą, świadomą odpowiedź pewnej części twórców na cyfrowy irrealizm i anonimowy charakter przedstawień, anektujący coraz to nowe obszary twórczości i produkcji filmowej. Jest również ciągle nieutraconą i nadal realną szansą na to, by za pomocą kamery odkryć na nowo ludzkie życie jako naczelną tematykę, jakim zawsze zajmowała się sztuka filmowa.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ Pisał o tym z górną trzydziestą lat temu Bolesław Michałek w eseju *Filmowa biografia – dziś* („Kino” 1974, nr 9). Dziękuję w tym miejscu Tadeuszowi Szczepańskiemu za cenną wskazówkę, dzięki której odkryłem na nowo ten ze wszech miar wart przypomnienia tekst.

² J. Stempowski, *Biografia i literatura*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 11.

³ T. Boy-Żeleński, *Anegdota nagrobkiem epoki*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 14.

⁴ J. Stempowski, dz. cyt.

⁵ Zob. M. Hendrykowski: hasło *Film biograficzny*, w: *Leksykon gatunków filmowych*. Wrocław 2001, s. 19-20.

⁶ Warto w tym miejscu podkreślić, iż refleks biograficzny w filmie (por. zawarte w tym artykule rozważania na temat suspensu biograficznego) – wbrew tradycji kina autorskiego – nie ogranicza się tylko do osoby reżyse-

ra. Przenika on i ogarnia cały zespół twórczy, poczynając od scenarzysty i reżysera aż do operatora i – w najbardziej osobisty sposób – aktorów. Na tych ostatnich w kontekście biografizmu warto zwrócić szczególną uwagę, bowiem aktor nie może się ukryć czy schować w cieniu swej profesji. Zawód, który wykonuje, zmusza go do oddania filmowi zarówno niezastąpionego instrumentu, jakim jest własne ciało, jak i własnego „ja”, rozumianego tutaj jako integralna w swoich reakcjach, zachowaniach i działaniach całość, tożsama z danym człowiekiem. W tym sensie aktor kreujący filmową postać zawsze oddaje dziełu część czegoś najbardziej intymnego i osobistego.