

„Kwartalnik Filmowy” nr 114 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.712>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Elżbieta Durys
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0002-3545-3160>

Ekranowe życie. W kręgu filmowej biografistyki¹

Słowa kluczowe:
biografia filmowa;
gatunek filmowy;
kino gatunków

Abstrakt

Filmowe biografie cieszą się wśród widzów niemalejącą popularnością. Ich status pozostaje jednak paradoksalny. Twórcy kręcą je, wyraźnie dystansując się od formuły, a badacze unikają teoretyzowania na ich temat. W artykule wskazano i omówiono wiele kwestii związanych z biopikiem jako gatunkiem filmowym, które nie są zauważane lub pomija się je w refleksji krytycznej. Dotyczą one definicji, charakterystyki, wewnętrznego zróżnicowania formuły, wypracowanych cykli, odniesień do innych gatunków czy kultywacji idei Wielkiego Męża. Przywołanie i naświetlenie ich pozwoli dostrzec mniej znane konteksty funkcjonowania filmowej biografistyki.

Ewolucja formuły oraz jej zróżnicowanie nie zmieniają faktu, że status kina biograficznego pozostaje paradoksalny. Biopiki cieszą się popularnością, ale zarówno twórcy, jak i krytycy zachowują wobec nich dystans. Stephen Follows zwraca uwagę na to, że w Europie pod względem gatunkowym dominuje kino historyczne (50 proc. wszystkich wyprodukowanych na świecie filmów historycznych) oraz kino biograficzne (trochę poniżej 50 proc. wszystkich wyprodukowanych na świecie biopików)². Follows odnotowuje również stabilny przyrost filmów poświęconych postaciom historycznym. Od 1998 do 2017 r. produkcja biografii wzrosła od jednego do niemal dwóch procent światowej produkcji (z chwilowym załamaniem w 2003 r.). Należy przy tym pamiętać, że w badanym przez Brytyjczyka okresie doszło do podwojenia liczby filmów wypuszczanych rocznie na rynek. Jak podaje IMDb, w roku 2017 wyprodukowano 12 597 tytułów³. W 1998 r. musiało ich być około 6300. O ile w 1998 r. weszło na rynek 63 biografii, o tyle w 2017 r. było ich już 252⁴. Liczby te wskazują jeśli nie na rosnącą popularność biopików, to przynajmniej na niemalejące zainteresowanie nimi twórców i widzów.

W okresie klasycznym *biopic* był traktowany jako gatunek prestiżowy⁵. Obecnie, jak podkreśla Geoff King, biografie są elementem strategii jakościowej Hollywoodu⁶. Potwierdzają to decyzje Amerykańskiej Akademii Filmowej. Belén Vidal zwraca uwagę, że spośród dwudziestu Oscarów wręczonych w latach 2000-2009 odtwórcom ról w kategorii najlepszy aktor i najlepsza aktorka aż dwanaście przyznano za role w filmach biograficznych. Badaczka wymienia chociażby *Raya* z Jamiem Foxxem (*Ray*, reż. Taylor Hackford, 2004), *Obywatela Milka* z Seanem Pennem (*Milk*, reż. Gus Van Sant, 2008), *Spacer po linie* z Reese Witherspoon (*Walk the Line*, reż. James Mangold, 2005) czy *Nie czas na tzy* z Hilary Swank (*Boys Don't Cry*, reż. Kimberly Peirce, 1999)⁷. Andrés Pérez-Simón podkreśla, że od 2000 r. nominowanych było 38 filmów z tego gatunku, a 15 otrzymało nagrody⁸.

Jednocześnie twórcy – szczególnie ci kojarzeni z kinem artystycznym, ale nie tylko – zdecydowanie odzegnują się od nazwy „kino biograficzne”, wybierając inne określenia dla swoich filmów prezentujących losy postaci historycznych. Vidal przywołuje głosy Todda Haynesa – autora chociażby biografii Boba Dylana w *Gdzie indziej jestem* (*I'm Not There*, 2007), Jane Campion – autorki *Aniela przy moim stole* (*An Angel at My Table*, 1990) i *Jaśniejszej od gwiazd* (*Bright Star*, 2009) oraz Stevena Spielberga – autora *Listy Schindlera* (*Schindler's List*, 1993), *Lincolna* (2012) i *Czwartej władzy* (*The Post*, 2017). Campion dla potrzeb klasyfikacji *Jaśniejszej od gwiazd* wolała używać słowa „melodramat”. Spielberg z kolei – mówiąc o nakręconej przez siebie biografii szesnastego prezydenta Stanów Zjednoczonych – użył określenia „portret Lincolna”⁹.

Krytycy również odnoszą się do biopików z rezerwą. Przejrzawszy wiele recenzji, Dennis Bingham ironizuje, że krytykowanie filmowej biografistyki stanowi jedną ze stałych strategii przypochlebiania się czytelnikom. Gatunek ten jest też nad podziw żywotny, zważywszy na nieustannie głoszone przez publicystów jego wyczerpanie i śmierć¹⁰. Dystansowaniu się twórców i pobłażliwości krytyków towarzyszy rezerwa ze strony badaczy. Film biograficzny nie jest zbyt często problematyzowany. Dotychczas w języku angielskim ukazały się dwie monografie gatunku. Wydana w 1992 r. książka George'a Custena skupia się na klasycznym biopiku, silnie osadzając formułę w kontekście wytwarzania historii przez Hollywood¹¹. Osiemnaście lat później Dennis Bingham wrócił do tematu, publikując

Whose Lives Are They Anyway? Podtytuł jego książki – *The Biopic as Contemporary Genre* – wskazuje na przesunięcie uwagi ku współczesnym realizacjom¹². W literaturze przywoływana jest również wieloautorska monografia *The Biopic in Contemporary Film Culture* zredagowana przez Toma Browna i Belén Vidal¹³. Listę tę zamyka niewielkie opracowanie Ellen Cheshire *Bio-pics: A Life in Pictures* w serii *Short Cuts* wydawnictwa Wallflower¹⁴. W zestawieniu z liczbą monografii dotyczących innych gatunków, chociażby kina gangsterskiego czy westernu, jest ona niewielka. W polskiej refleksji filmoznawczej film biograficzny cieszy się relatywnie większym zainteresowaniem. Ukazały się dwie poświęcone mu publikacje: w 2007 r. *Biografistyka filmowa* pod redakcją Tadeusza Szczepańskiego i Sylwii Kołos¹⁵ oraz w 2018 r. *Film biograficzny – gatunek progresywny* – autorska praca Kołos¹⁶. Przy czym dobre samopoczucie osób zainteresowanych gatunkiem może zburzyć świadomość, że gdyby nie aktywność w tym zakresie toruńskiej badaczki, nie byłoby w języku polskim monografii poświęconej *stricte* biopikowi.

Opór i przeszkody, jakie napotyka refleksja nad gatunkami filmowymi, z jednej strony, z drugiej zaś tendencje poststrukturalistyczne z charakterystycznym dla nich odejściem od ujęć syntetycznych i generalizacji nie stanowią, jak się wydaje, wystarczającego wyjaśnienia tej sytuacji. Powstają bowiem publikacje o filmach z zombi czy o komediach romantycznych. Z jakiego powodu jeden z najstarszych i nieustannie rozwijających się gatunków jest pomijany przez badaczy? Dlaczego tak popularny *genre* jest tak rzadko problematyzowany? Niniejszy artykuł nie rości sobie prawa do odpowiedzi na te pytania. Nie zamierzam się z nimi również zmagać. Chciałabym natomiast uwypuklić wiele kwestii często pomijanych. Wydobyć ich pozwoli dostrzec zniuansowanie kina biograficznego i może stać się podstawą do przewartościowania myślenia o tej formule. Podejmowane przeze mnie problemy sytuują się w obrębie rozważań nad *genre cinema* z naciskiem na kino fabularne i z wyłączeniem kina dokumentalnego. Punktem odniesienia jest dla mnie kino amerykańskie i refleksja badawcza uprawiana w odniesieniu do tej kinematografii. Wiąże się to nie tylko z moim ukierunkowaniem badawczym. Wydaje mi się również, że na tym obszarze zarówno biografistyka filmowa (jej zróżnicowanie), jak i refleksja nad nią znalazły najpełniejszy wyraz. Teksty zamieszczone w przywołanym tomie *The Biopic in Contemporary Film Culture* potwierdzają tę intuicję¹⁷. Teoria kina gatunków stanowi tło moich rozważań, same gatunki traktuję zaś nienormatywnie i niedogmatycznie.

Nazwisko

Autorzy, definiując *biopic* w publikacjach encyklopedycznych i słownikowych – podobnie jak to uczynił Custen w swojej monografii gatunku – z reguły poprzestają na wskazaniu jednej, dwóch najbardziej istotnych cech. Marek Hendrykowski w *Słowniku terminów filmowych* pisze, że film biograficzny to: *opowieść, której tematem jest życie i działalność sławnych ludzi: artystów, uczonych, mężów stanu, wybitnych przywódców, bohaterów narodowych itp*¹⁸. Olga Katafiasz w *Encyklopedii kina* również wskazuje na rozpoznawalność społeczną głównego bohatera lub bohaterki. Dodaje do tego jednak, że film biograficzny: *Nie musi zachowywać pełnej wierności faktom z życia bohatera, wydobywając jego szczególnie dramatyczne epizody*¹⁹. Badacze formułują zatem definicje jak najbardziej ogólne i inkluzywne.



Pan T., reż. Marcin Krzyształowicz (2019)

Pracując nad monografią biopiku i wybierając korpus tekstów filmowych, Custen posłużył się jeszcze jednym ważnym kryterium, wyraźnie ograniczając listę tytułów. Wskazał na konieczność użycia prawdziwego imienia i nazwiska danej postaci w filmie; nie może ona być ukryta pod pseudonimem²⁰. To samo ograniczenie wprowadza w swoim monograficznym ujęciu gatunku Sylwia Kołos. Warunek ontologiczny – przywołanie w scenariuszu prawdziwej postaci – uzupełnia o konieczność posługiwania się faktycznym imieniem i nazwiskiem bohatera w biopiku²¹.

Odnosząc się do owego zastrzeżenia wyeksplikowanego przez Custena, Steve Neale zwraca uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze, wyłączenie z pola badawczego kina biograficznego filmów z postaciami noszącymi pseudonimy eliminuje wiele bardzo ciekawych i znaczących filmów, odwołujących się do życia znanych postaci. Neale wymienia *Człowieka z blizną* (*Scarface*, reż. Howard Hawks, 1932) oraz *Obywatela Kane'a* (*Citizen Kane*, reż. Orson Welles, 1941). Pierwszy z nich – uważany za jeden z kluczowych filmów współtworzących pierwszą falę kina gangsterskiego – opowiada historię kariery w światku przestępczym Ala Capone. W filmie występuje on pod nazwiskiem Tony Camonte. Drugi ze wspomnianych przez Neale'a przykładów, *Obywatel Kane*, uważany za arcydzieło okresu klasycznego, jest biografią magnata prasowego Williama Randolpha Hearsta²², który zresztą, gdy film powstał, starał się zatrzymać jego premierę. Spośród współczesnych polskich filmów historycznych warto przywołać przypadek *Różyczki* (2010) Jana Kidawy-Błońskiego. W materiałach prasowych oraz w tekstach krytycznych otwarcie pisano, że w filmie została przedstawiona historia Pawła Jasienicy. Twórcy pod naciskiem rodziny zdecydowali jednak nie używać rzeczywistych nazwisk historycznych postaci. Podobnie było przy okazji wejścia na ekrany *Pana T.* (2019). Gdy okazało się, że używanie nazwiska Tyrmanda wiąże się z koniecznością uiszczenia opłat znacznie przekraczających budżet, Marcin Krzyształowicz skrócił je do inicjału.

Po drugie, jak zauważa Neale, Custen nie jest konsekwentny. Nie zamieszcza na sporządzonej przez siebie liście i nie poddaje badaniu *Człowieka z blizną* i *Obywatela Kane'a*, ale przywołuje inne filmy, które odwołując się do życiorysów rzeczywistych postaci, posługiwały się pseudonimami, by nie ujawniać ich tożsamości. W swojej książce Neale wskazuje dwa dzieła, które znalazły się na liście biopików sporządzonej przez Custena. Pierwszym z nich jest *Łowca talentów* (*The Star Maker*, reż. Roy Del Ruth, 1939). Bing Crosby gra w nim Larry'ego Earla – postać wzorowaną na gwiazdzie wodewilu Gusie Edwardsie, przy czym całość zostaje wpisana dodatkowo w formułę musicalu. Drugi to *Jestem zbiegiem* (*I Am a Fugitive From a Chain Gang*, reż. Mervyn LeRoy, 1932). Podobnie jak w *Człowieku z blizną*, formuła kina gangsterskiego zostaje powiązana z biografią Roberta E. Burnsa, który w filmie nosi imię i nazwisko James Allen²³.

Powodem posługiwania się przez Hollywood okresu klasycznego pseudonimami ma być obawa przed reakcją portretowanych osób lub ich spadkobierców. Wydaje się jednak, że używając tego argumentu, Custen unika konieczności przyjrzenia się bliżej tej kwestii. Konsekwentne stosowanie warunku prawdziwości imienia i nazwiska eliminuje bardzo wiele ciekawych przykładów odwoływania się przez twórców do życia historycznych postaci. Odejście od niego może spotkać się z pytaniem o status biopiku. Kino historyczne zbudowało swoją pozycję

w dużej mierze na nawiązywaniu do przeszłości. Przywoływanie faktów i trzymanie się ich (często pieczołowicie rozliczane przez historyków) nie tylko stanowiło istotny element dyskursu krytycznego wypracowanego wokół filmów historycznych (do których biografistyka się zalicza²⁴), ale też przekładało się na prestiż, stanowiąc istotną kartę przetargową w konstruowaniu kulturowej dystynkcji przez Hollywood. Hollywoodzcy władarze skwapliwie budowali bowiem wrażenie prestiżu, a trzymanie się prawdy (lub przynajmniej zachowanie pozorów trzymania się prawdy) stanowiło jedną z przyjętych strategii²⁵.

Formuła klasyczna

Biopic często nie był uznawany za gatunek. Dennis Bingham uważa, że głównie ze względu na *zajmowanie liminalnej przestrzeni pomiędzy fikcją a rzeczywistością*²⁶. Nawiązanie do rzeczywistości dostarcza materiału dzięki temu, co historycy określają jako fakty i wydarzenia. Pewnik stanowi przyjście na świat i śmierć, ale determinowane rozwojem biologicznym etapy, takie jak dzieciństwo, okres młodości, dojrzałości i starości, są kształtowane i rozumiane kulturowo. Bez schematów porządkujących otrzymujemy zbiór faktów i wydarzeń stanowiący w najlepszym razie coś w rodzaju kalendarium. Dopiero wypracowane w dużej mierze na gruncie literatury (czyli również zdeterminowane kulturowo) schematy porządkujące pozwalają ułożyć zrozumiałą całość. W przypadku filmu mają one charakter narracyjny – twórca na bazie faktów i wydarzeń buduje opowieść²⁷.

W Hollywood okresu klasycznego wysoce nieprzewidywalny i niezwykle kosztochłonny proces produkcji filmów wymagał wielu operacji i zabiegów mających na celu minimalizację ryzyka. Oprócz opanowania rynku przez praktyki monopolistyczne (integracja pionowa, sprzedaż wiązana i ślepa itp.) systematyczne dostarczanie odpowiedniej liczby filmów pozwalało przyciągnąć i utrzymać zainteresowanie widzów. Rozwiązaniem okazało się wypracowanie pewnych schematów i tworzenie „innych takich samych” filmów. Innych – gdyż widzowie nie chcieli oglądać wciąż tego samego dzieła, takich samych – gdyż wpisujących się w znane wzory pozwalające widzom podjąć decyzję o obejrzeniu (czyli zakupie) danego produktu²⁸. Hollywood wypracowało kilka (jeśli nie kilkanaście) zestawów takich schematów. W ten sposób jest przedstawiana w historiografii geneza kina gatunków. Fabryka snów proponowała jakiś film, a widzowie – kupując bilety lub nie – informowali, czy im się on podoba, czy nie. Następnie zaś producenci i scenarzyści próbowali ustalić (metodą prób i błędów), co się widzom faktycznie podobało w danym filmie. Wyodrębniali te elementy i na tej podstawie tworzyli kolejne filmy. I tak aż do wypracowania formuły, którą następnie eksploatowali. Ten sposób postępowania Rick Altman określił mianem „gry producenta” i opisał w kontekście powstawania gatunków filmowych²⁹.

Owa gra producenta – w przypadku późniejszego biopiku – doprowadziła do ustalenia, że widzowie chcieli oglądać opowieści o życiu sławnych i ważnych ludzi. Krytyczny ogląd, wyodrębnienie elementów – potencjalnych źródeł sukcesu – oraz konstruowanie na ich bazie kolejnych scenariuszy nie jest łatwe. Wymaga też swoistej intuicji, gdyż często elementy nieoczywiste okazują się tym czymś, co pozwala na stworzenie nowego, cieszącego się popularnością cyklu lub stanowi podstawę do rozwoju gatunku. Po premierze i ogromnym sukcesie *Disraeliego* (reż.

Alfred E. Green, 1929) wytwórnia Warner Bros. nie od razu zdała sobie sprawę, że powodzenie zapewniło filmowi przywołanie losów wielkiej postaci. Przez kilka kolejnych lat studia eksperymentowały z różnymi elementami. Altman pisze o motywie wielkiej polityki, brytyjskości, zawikłanych finansach, romansach mających wymiar polityczny, sprawności retorycznej i błyskotliwości postaci. Realizując filmy posługujące się tymi motywami, testowano formułę, by wreszcie znaleźć optymalne rozwiązanie, które jednak z biegiem czasu również podlegało zmianom³⁰.

Wbrew powszechnemu przekonaniu biopiki rzadko przedstawiają całe życie bohaterów w porządku chronologicznym, od momentu przyjścia na świat. Zazwyczaj koncentrują się na wybranym okresie, w którym dochodzi do ujawnienia się talentu. Jeżeli jakieś wydarzenie w dzieciństwie okazało się istotne i miało charakter formacyjny, było albo prezentowane na początku w formie prologu, albo narracja wracała do niego, wykorzystując figurę retrospekcji. Biopiki rozpoczynają się często *in medias res*. Towarzyszy temu jednak wyraźne określenie miejsca i czasu. Służą do tego lokacje, kostiumy i inne elementy *mise-en-scène*. Twórcy konsekwentnie używają napisów osadzających przedstawione wydarzenia w historii. Zazwyczaj są one lakoniczne i ograniczają się do daty i miejsca prezentowanego w danej scenie zdarzenia. Umieszczane są również w dalszych partiach filmu, gdy konieczne są skróty czasowe i przestrzenne lub gdy chce się podkreślić kontekst danego wydarzenia. Dłuższe wypowiedzi w postaci napisów pojawiają się także na początku filmu (jako prolog) lub – częściej – na końcu, przybierając formę epilogu. Wskazuje to na samoświadomość i wysoką komunikatywność narracji, jednocześnie zaś ujawnia intencje twórców³¹.

Film biograficzny skupia się na wielkich postaciach (*Great Man*). Przy czym zazwyczaj muszą one przejść określoną drogę do wielkości. Początkowo spotykają się z niezrozumieniem, niedocenieniem, czy wręcz odrzuceniem. Nie ustają jednak w wysiłkach, pokonując wiele przeszkód i przeciwności losu. Nie wszystkie trudy zostają zobrazowane. Twórca dokonuje pewnego wyboru, pokazując jedne sytuacje i zdarzenia, pomijając zaś inne. Elipsy są więc motywowane nie tylko wizją biografii danej postaci. Do zobrazowania powtarzalnych czynności i by zaznaczyć upływ czasu wykorzystywano sekwencje montażowe. Custen zwraca także uwagę na częstotliwość scen bazujących na strukturze procesu sądowego. Konfrontuje ona bohatera/bohaterkę ze społecznością, dramatyzując i wprost unaoczniając konflikt na linii on/ona i reszta społeczeństwa³².

Bohaterowie i bohaterki zmagają się zazwyczaj ze środowiskiem, które zastrygło w swoistym dla danego obszaru *status quo*. Mocują się również z przyjętym i uświęconym sposobem uprawiania danej dziedziny. Establishment sprawujący władzę nad daną sferą życia oraz skostniałe sposoby myślenia to dwa najczęstsze obszary zmagania protagonisty. Z reguły pozostaje w swojej walce osamotniony. Wsparcie znajduje w kimś bliskim (członku rodziny, przyjacielu z dzieciństwa, małżonce). Z reguły ta osoba nie przynależy do sfery, która staje się polem zmagania. Zaświadcza tym samym, że istnieje zwykły świat poza światem nauki, badań, polityki, show-biznesu itd., który tak bardzo angażuje bohatera lub bohaterkę. Prócz pomocnika inną ciekawą postacią jest figura mentora lub doradcy – kogoś, kto zna reguły panujące w sferze będącej obszarem zmagania i potrafi odpowiednio pokierować lub zmotywować bohatera do dalszej walki³³.



Obywatel Kane, reż. Orson Welles (1941)

Custen wydobyl wskazane powyzej elementy, analizujac biopiki okresu klasycznego. Chociaz doszlo do zmian w formule i klasyczna wersja pozostaje jedna z wielu opcji, wciaz bardzo silnie oddzialuje na postrzeganie filmowych biografii. Jej zywotnosc i normalizacja doprowadzily do pewnego paradoksu. Zeby stac sie bohaterem lub bohaterka filmowej biografii, nalezy dokonac czegoś wyjatkowego lub wiec niezwykle zycie, wylamujac sie ze schematow. *Biopic*, który tę wyjatkowość i niezwyklość ma oddac, posluguje sie natomiast utartym, powtarzalnym schematem.

Wewnętrzne zróżnicowanie. Zmienna gender

Od połowy XX w., kiedy według George'a Custena przypada cas zmierzchu i zaniku gatunku³⁴, w obrębie kina biograficznego doszlo do wielu zmian wyraźnie wzbogacających i wewnątrznie różnicujących ten należący do kina historycznego *genre*. Sylwia Kołos zwraca uwagę na zmianę, jaka się dokonala w filmowej biografistyce w okresie przełomu nowofalowego i modernizmu. Biografie przestaly być podporządkowane schematowi zmierzającemu do ukazania wielkości danej postaci i jej znaczenia. Akcent został przesunięty w stronę pewnego problemu, który dana postać napotkała, jakiegoś elementu biografii pozostającego zagadką, co prowokowało twórców do spekulacji, hipotez czy interpretacji³⁵. W okresie postmodernizmu na szeroką skalę zaczęły być wykorzystywane biografie – jak to określa Ludwika Mastalerz – nieoczywiste³⁶, podważające za pomocą różnego rodzaju środków schemat zmagania geniusza dla dobra ludzkości, charakterystyczny dla klasycznych biopików. Analityczne, spekulatywne, przyjmujące subiektywny punkt widzenia, kontemplujące stylizowane na *tableau vivants* momenty z życia, biografie nieoczywiste stosują rozmaite strategie ożywiającej formułę. Mastalerz wymienia i szerzej omawia synekdochę, model kognitywny, dyfuzję, aproksymację, artefakt oraz indukcję (nie)eliminacyjną³⁷, unaoczniając w ten sposób wewnętrzne zróżnicowanie i kreatywny potencjał biopiku.

Przeobrażenia dało się zauważyć także w firmowanej przez Hollywood biografistyce filmowej. Dennis Bingham twierdzi, że *biopic*, podobnie jak inne gatunki o długiej historii, przeszedł wiele zmian. Badacz zwraca uwagę, że wypracowano cykle, które gdy już weszły do obiegu, funkcjonowały (i wciąż funkcjonują) równolegle z wcześniejszymi, ciesząc się mniejszym lub większym zainteresowaniem wśród widzów w danym okresie. Każdy cykl jest również powiązany ze specyficznym trybem wypowiedzi³⁸.

Przywołana i omówiona wcześniej biografia klasyczna (*classical biopic*) została wypracowana w drugiej połowie lat 30. Obecnie wciąż funkcjonuje jako norma i punkt odniesienia zarówno dla entuzjastów, jak i krytyków gatunku. Jej celem jest celebrowanie wybranej postaci, podkreślenie jej znaczenia, roli i wielkości w dziejach danej społeczności lub szerzej – ludzkości. Niekoniecznie musi chodzić o historię polityczną; równie ważni z punktu widzenia klasycznych biopików byli naukowcy, biolodzy, pisarze czy wynalazcy. Do ich przedstawienia wykorzystuje się tryb melodramatyczny. Pozwala on udramatyzować losy postaci oraz podkreślić jej ważność przez użycie patosu. Przykładem biografii klasycznych są *Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*, reż. William Dieterle, 1936), *Yankee Doodle Dandy* (reż.

Michael Curtiz, 1942) czy *Historia Glenna Millera* (*The Glenn Miller Story*, reż. Anthony Mann, 1954)³⁹.

Elementy realizmu zostały włączone do biopików w kolejnym cyklu, określonym przez Bingham'a mianem biografii „z wszystkimi przywarami” (*warts-and-all biopic*). Melodramat nie został jednak zupełnie wyrugowany i łączył się z realistycznym spojrzeniem na wybraną postać. Amerykański badacz jako przykład biopików „z przywarami” podaje *Kochaj albo odejdz* (*Love Me or Leave Me*, reż. Charles Vidor) z 1955 r., a także późniejsze filmy: *Pattona* (reż. Franklin J. Schaffner, 1970) i *Wściekłego byka* (*Raging Bull*, reż. Martin Scorsese, 1980)⁴⁰. Kolejny cykl, opierający się na badaniu i krytycznym przyglądaniu się bohaterowi, wyewoluował z *Obywatela Kane'a*. Stąd często używa się dla jego określenia sformułowania „śledczy biopic”. Przystwojenie w pełni tej formuły zajęło trochę czasu – częściej była wykorzystywana w dobie postmodernizmu. Badacz przywołuje i analizuje w tym kontekście *Lawrence'a z Arabii* (*Lawrence of Arabia*, reż. David Lean, 1962), *Thirty-Two Short Films about Glenn Gould* (reż. François Girard, 1993), *Nixona* (reż. Oliver Stone, 1995) czy *Gdzie indziej jestem* Todda Haynesa⁴¹. Bingham zwraca również uwagę na fakt, że polityka autorska oraz przejście od dominacji modelu klasycznego, z producentem jako specjalistą w wybranym obszarze gatunkowym, do modelu modernistycznego zaowocowały biografiami autorskimi. Uznani twórcy, wykorzystując formułę kina artystycznego, zaczęli przedstawiać swoją wizję postaci z przeszłości, często artystów, ale nie tylko. Monografista wymienia chociażby biopiki sygnowane nazwiskiem Boba Fosse'a: *Lenny*, 1974; *Cały ten zgiełk* (*All That Jazz*, 1979; *Star 80*, 1983, Olivera Stone'a; *Pomiędzy niebem a ziemią* (*Heaven and Earth*), 1993; *Nixon*, 1995; W., 2008; *Snowden*, 2016, czy Juliana Schnabla: *Basquiat – Taniec ze śmiercią* (*Basquiat*, 1996); *Zanim zapadnie noc* (*Before Night Falls*, 2000); *Motyl i skafander* (*Le scaphandre et le papillon*, 2007)⁴².

Kolejny cykl pojawił się pod wpływem tendencji postmodernistycznych w kinie. Bingham postrzega go jednak inaczej niż wspomniana wcześniej Ludwika Mastalerz. Określa go jako *antybiopic*, wykorzystuje on bowiem parodię, pastisz, ironię i krytyczny dystans. Za Scottem Alexandrem i Larrym Karaszewskim badacz używa na jego oznaczenie akronimu BOSUD (od *biography of someone undeserving*, czyli „biografia kogoś, kto nie zasługuje”). Bingham pisze, że w latach 90. na bohaterów biopików zaczęto wybierać postacie albo kontrowersyjne (np. morderców, gwiazdy porno), albo wyraźnie nieprzystające do tradycyjnej koncepcji wielkości (np. reżyserów kiepskich filmów). Dodatkowo w BOSUD-ach często dochodzi do obnażenia i wydrwienia samej kategorii bohatera czy idei wielkości. Sztandarowymi przykładami antybiopików są filmy, za którymi Alexander i Karaszewski stali jako scenarzyści: *Ed Wood* (reż. Tim Burton, 1994), *Skandalista Larry Flynt* (*The People vs. Larry Flynt*, reż. Miloš Forman, 1996) i *Człowiek z Księżyca* (*Man on the Moon*, reż. Miloš Forman, 1999)⁴³.

Kolejny cykl wiąże się z wprowadzeniem na szeroką skalę do kina kobiet oraz mniejszości: osób nienormatywnych pod względem tożsamości płciowej, mniejszości etnicznych (głównie Afroamerykanów). Bingham określa te biografie jako „przywłaszczone przez mniejszości” (*minority appropriation*). Zostają w nich przywrócone konwencje mitologizacyjne wykorzystywane uprzednio w cyklu biografii klasycznych, przy czym zostają użyte w odniesieniu do reprezentantów grup, które do tej pory w historiografii nie były traktowane podmiotowo. Przy-

wołane (i analizowane) przez amerykańskiego badacza przykłady⁴⁴ to: *Anioł przy moim stole*, *Malcolm X* (reż. Spike Lee, 1992) i *Obywatel Milk*. Wreszcie po 2000 r. zyskuje na znaczeniu i popularności *biopic* neoklasycyzy przez przywołanie i odświeżenie klasycznej formuły⁴⁵.

Zarysowana w ten sposób diachronia rozwojowa zostaje uzupełniona przez Bingham'a o zmienną, jaką stanowi płeć. Wcześniej Custen zwrócił uwagę na genderowe zróżnicowanie biopików. Kobiety były niedoreprezentowane pod względem ilościowym w amerykańskim kinie biograficznym okresu klasycznego. Sposób ich przedstawiania był wyraźnie powiązany również z kulturowym zróżnicowaniem prezentowania płci w społeczeństwie patriarchalnym. W swojej monografii amerykański badacz dokonał zestawienia bohaterów biopików pod względem płci. Zmienną tę uzupełnił następnie o rodzaj wykonywanego zawodu i rolę społeczną bohaterów i bohaterek. Wyniki okazały się ciekawe, choć – uwzględniając specyfikę genderowych przedstawień – nie były zaskakujące. Mimo że kobiety stanowią średnio połowę społeczeństwa, biopików im poświęconych było około 25 proc. Zdecydowaną większość bohaterek filmów analizowanych przez Custena stanowiły członkinie rodów królewskich (głównie królowe). Dyrektywy moralne skodyfikowane w okresie klasycznym w postaci Production Code nie przeszkodziły przywoływaniu w biopikach również losów królewskich kochanek⁴⁶. Mężczyzna, by zostać bohaterem filmu biograficznego, musiał wykazać się talentem, mądrością, wynalazczością, dzielnością czy ciężką pracą, kobieta – jakkolwiek to zabrzmie – trafiała tam przez łóżko: albo jako owoc małżeńskiego pożycia i sukcesorka, albo jako nałożnica. Nie tylko takie sprofilowanie i mniejsza liczebność wyróżniała biopiki z kobietami w roli głównej. Dennis Bingham pisze również, że były one często przedstawiane jako ofiary (czyli pozbawiane sprawczości), akcentowano ich szaleństwo (okazywały się nie mieć rozumu) i wczesną śmierć (jakby musiały zapłacić cenę życia za chwilę sprawczości). Podkreślano przy tym rolę męża lub innych męskich postaci, umniejszając tym samym ich własne osiągnięcia czy ambicje zawodowe. Często też bohaterki poddawały się destrukcyjnej sile miłości, odrzucając zdolności czy talent, które mogły przełożyć się na ich tradycyjnie pojmowaną wielkość⁴⁷.

Bingham, jak wspomniałam, zwraca także uwagę na genderowe zróżnicowanie biopików okresu klasycznego. Według Amerykanina u jego podstaw leżał przede wszystkim (choć nie tylko) sposób rozumienia wielkości. Biopiki opierały się na koncepcie Great Mana i co za tym idzie, rozumieniu roli jednostek w historii. Możliwość dokonania czegokolwiek była powiązana z funkcjonowaniem w sferze publicznej, ta zaś zarezerwowana była dla mężczyzn. Stąd – jak twierdzi Bingham – dysproporcja w ukazywaniu kobiet i mężczyzn w filmach biograficznych. Późniejsze zmiany szły jednak w kierunku pogłębienia tej dysproporcji i nasilenia dezawuacji bohaterek. Po II wojnie światowej, gdy wyodrębnił się cykl biopików „z przywarami” czy cykl wykorzystujący strukturę śledztwa, negatywne aspekty przedstawiania kobiet się nie zmieniły, wręcz przeciwnie – uległy spotęgowaniu. Dopiero pojawiające się na szerszą skalę w latach 90. biopiki feministyczne zakwestionowały ten sposób ukazywania bohaterek w kinie biograficznym. Z jednej strony pojawiły się biopiki prezentujące je i ich osiągnięcia w sposób afirmatywny, zgodnie z postulatami odzyskiwania kobiecej historii i przepisywania podręczników z uwzględnieniem sytuacji kobiet. Z drugiej strony biopiki feministyczne

czepały z postmodernizmu, podważając i dekonstruując koncept wielkości lub skupiając się na postaciach, wobec których raczej trudno użyć określenia *Great (Wo)Men*⁴⁸. Przykładem feministycznych biopików afirmatywnych są *On the Basis of Sex* (reż. Mimi Leder, 2018) i *Harriet* (reż. Kasi Lemmons, 2019), a dekonstrukcja konceptu wielkości zostaje dokonana w *Słynnej Bettie Page (The Notorious Bettie Page)*, reż. Mary Harron, 2005).

Ważny głos przy próbie opisu i problematyzacji biopików kobiecych stanowi propozycja Bronwyn Polaschek⁴⁹. Nowozelandzka badaczka wskazuje nowy podgatunek (*subgenre*), który wyłonił się w latach 80. XX w. w kinie hollywoodzkim – *biopic* postfeministyczny. Portretując historyczne postacie kobiece, odwołuje się on zarówno do klasycznej tradycji kina biograficznego, jak i artystycznej. Zacierając przy tym istniejące dotychczas wyraźne granice pomiędzy biopikami męskimi i kobiecymi. Wyszukując znaczące kobiety i przedstawiając je zgodnie z duchem feministycznej historiografii, nie unika dwuznaczności, kontrowersji i sprzeczności w ocenie ich postaci. Często wykorzystuje je w konstrukcji wizerunku bohaterki oraz świata filmowego. Refleksywność, ostentacyjna sztuczność, anachronizmy mają wskazywać na sam akt konstruowania przeszłości za pomocą obrazu filmowego. W filmach tych znacznie większą swobodę pozostawia się widzowi, nie prowadząc do ujednoznacznienia interpretacyjnego. Polaschek analizuje w tym kontekście *Syldię* (reż. Christine Jeffs, 2003), *Fridę* (reż. Julie Taymor, 2002), *Godziny* (*The Hours*, reż. Stephen Daldry, 2002) i *Zakochaną Jane* (*Becoming Jane*, reż. Julian Jarrold, 2007)⁵⁰. Ten pobieżny przegląd wskazuje, że przekonanie o skostniałej formule kina biograficznego jest błędne.

W obrębie mapy gatunkowej

Pogłębione spojrzenie na kino biograficzne pozwala dostrzec jeszcze jeden aspekt jego zróżnicowania. Marek Hendrykowski zwraca uwagę, że realizuje się ono zarówno w obszarze filmu faktów, jak i filmów fikcji. W ich obrębie zaś ujawnia się wiele podgatunków i odmian. W przypadku biograficznego filmu dokumentalnego badacz wymienia *dokument biograficzny, portret dokumentalny, autobiografię dokumentalną, esej biograficzny, życiorys, reportaż, dziennik intymny pisany kamerą etc.*⁵¹ W odniesieniu do filmu fikcji wyróżnia: *ekranową opowieść o życiu sławnego człowieka, biografię i autobiografię artysty, film autotematyczny, wie romancée, legendę, shishosetsu, apokryf biograficzny, sagę rodzinną, dramat egzystencjalny itp.*⁵² Można oczywiście zarzucić Hendrykowskiemu, że stawiając sprawę w ten sposób, zaciera granicę pomiędzy biografią a autobiografią. Wydaje się jednak, że pozostawienie tej kwestii nierozstrzygniętej jest bardziej korzystne w kontekście badanego zagadnienia niż podejmowanie prób rozgraniczenia i dookreślenia.

Custen różnicował *biopic* klasyczny, biorąc pod uwagę profesję bohatera lub bohaterki⁵³. Vidal również przywołuje klasyfikację opartą na znaczniku, jakim jest profesja. Wspomina przy tym filmy dominujące w zestawieniu: o artystach, pisarzach i dziennikarzach, politykach, podróżnikach czy sportowcach⁵⁴. Badaczka proponuje jednak, by spojrzeć na gatunek także od innej strony – z uwzględnieniem reguł rządzących innymi formułami gatunkowymi, które mogły być lub były wykorzystywane. Historycznie pierwszą formułą, która weszła w taki mariaż, w dużym stopniu oddziałując na kształt powstałych biografii, było kino krymi-

nalne. Datowana na początek lat 30. XX w. pierwsza fala kina gangsterskiego przywoływała postacie słynnych przestępców, łącząc ich biografie z nowo wypracowaną formułą. W tym kontekście wyraźnie wyróżniają się nawiązujące do kina muzycznego biografie osób związanych ze sceną lub estradą czy biografie ludzi sportu odwołujące się do filmów sportowych. Warto też wskazać biografistykę powiązaną z kinem religijnym, nawet jeśli sytuuje się w obszarze hagiografii.

Mimo wyraźnej dominacji sprzężonej z Hollywood odmiany (neo)klasycznej kino biograficzne jest coraz częściej badane w kontekście transnarodowym⁵⁵. Wynika to w dużej mierze z zastosowania różnorodnych strategii narracyjnych i estetycznych wypracowanych na gruncie kina. Belén Vidal zauważa: *owe strategie wykorzystują skalę [run the gamut] pomiędzy epickim rozmachem a zawężeniem i skupieniem na wybranym momencie, pomiędzy przekładalnymi mitami a kulturową specyfiką oraz pomiędzy klasycznymi opowieściami o osiągnięciach (i porażkach) a uważną obserwacją zawartą w portrecie*⁵⁶. Jednocześnie podkreśla bardzo wyraźne osadzenie biografii w miejscu i czasie oraz wykorzystanie ich przez poszczególne kraje w kontekście narodowej tożsamości⁵⁷. Tym samym wraca do Custena, który zwracał uwagę na silne zideologizowanie gatunku w okresie klasycznym, polegające na kultywowaniu określonych wzorców osobowych i typów osobowości w kinie biograficznym. Upowszechniając kluczowe dla tożsamości amerykańskiej mity (indywidualizm, merytokracja, „od pucybuta do milionera”, *Great Man*), Hollywood naturalizowało je, wiążąc z promowaniem kapitalizmu i konstytutywnych dla jego rozwoju przekonań i wartości⁵⁸. W ten sposób powraca też kwestia osadzenia biopiku w obrębie kina historycznego rozumianego jako element kina narodowego.

Great Man

Bardzo ważną kwestią pozostaje wybór i sposób przedstawienia bohatera. Biografistyka pojawiła się i rozwijała głównie w obrębie historiografii i literatury – zarówno w jednym, jak i w drugim obszarze pod ogromnym wpływem myślenia o przeszłości w kategoriach znaczących postaci tworzących rzeczywistość i mających wpływ na historię polityczną, społeczną i kulturową. Za pierwsze dzieła gatunku uważa się powstałe pod koniec I i w II w. *Żywoty sławnych mężów* Plutarcha oraz *Żywoty cesarów* Swetoniusza. Na kształt formuły wpłynęły pojawiające się już wcześniej opowieści o herosach, później zaś rozwijająca się wraz z ekspansją chrześcijaństwa hagiografistyka. Hermione Lee klasyfikuje legendy o bohaterach, żywoty świętych, chwalby czy panegiryki jako prebiografie (*ur-biographies*). Podkreśla przy tym, że niezależnie od tego, jakiego rodzaju postaci przywoływały, przyświecała im *idea wzorcowego żywota (the idea of exemplary life)*. Jej nośnikiem miał być bohater lub (znacznie rzadziej) bohaterka. Owa idea, jak pisze brytyjska badaczka, mimo zmian, jakie dokonały się w biografistyce od XVII w., nigdy nie została zarzucona⁵⁹. W ten sposób doszło do powiązania formuły z figurą Great Mana.

Nowoczesne myślenie o Great Manie zostało wypracowane w XIX w. i ma wyraźnie romantyczną proveniencję. W historiografii za głównego propagatora tej idei uznaje się Thomasa Carlyle'a. W książce *Bohaterowie: Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii* (1841) autor podkreśla, że za wszelkimi ważnymi (pozytywnymi) zmianami w historii ludzkości stoją Wybitni Mężowie. Wymienia

i przedstawia kilku z nich. Wybrane przez niego postacie wyróżnia wewnętrzna siła, inteligencja, pracowitość. Great Mani mieli wizję i potrafili przy niej wytrwać wbrew wątpliwościom czy sprzeciwu ze strony otoczenia, dzięki czemu byli skuteczni i udawało im się zmienić społeczeństwo⁶⁰. Mimo krytyki ze strony współczesnych (choćby Ottona Ranka) w drugiej połowie XIX w. idea Great Mana była już powszechnie wykorzystywana. W interesującym nas kontekście warto pamiętać o jej roli przy *wytwarzaniu narodów*⁶¹. Co ciekawe, konstytutywna dla tego procesu konieczność przesunięcia punktu ciężkości z rozumienia narodu przez pryzmat elit ku koncepcji masowej⁶² nie doprowadziła do wyrugowania idei Great Mana z tego projektu. Wręcz przeciwnie, figura ta spłotła się z nim na stałe. Hermione Lee podkreśla, że od lat 30. XIX w. w wielu krajach europejskich rozpoczęto publikacje wielotomowych żywotów słynnych mężów. Te encyklopedyczne w swym zamyśle prace opisywały postacie publiczne, jak stwierdza Lee: *mając na celu stworzenie uniwersalnej narodowej narracji z historii życia jednostek*⁶³. W ówczesnej, znajdującej się pod zaborami Rzeczypospolitej tradycję tę otwierają *Życiorysy znakomitych ludzi wstawionych w różnych zawodach* Kazimierza Władysława Wójcickiego opublikowane w Warszawie w 1850 r., wienczy natomiast rozpoczęty w 1935 r. projekt *Polskiego Słownika Biograficznego*⁶⁴. Kino wpisało się biografistyką w ten wysiłek.

Przeobrażenia w historiografii wywołane aktywnością szkoły „Annales” czy badaczy identyfikujących się z marksizmem oraz krytyczne nastawienie ze strony teoretyków literatury niewiele w tym obszarze zmieniły. Figura Great Mana w dalszym ciągu jest popularna zarówno w odniesieniu do terażniejszości, jak i do przeszłości. Tym samym, jak podkreślają George Custen, Matthew Robinson czy Sylwia Kołos, biografistyka filmowa staje się narzędziem tworzenia świadomości historycznej i politycznej⁶⁵. Z perspektywy badań nad biografią filmową ważne byłoby zatem zastanowienie się, kim są postacie prezentowane w biopikach.

Custen zwrócił uwagę na fakt, że w badanym przez niego okresie dwie trzecie produkcji wybierało i przedstawiało jako bohaterów biopików białych mężczyzn wywodzących się ze Stanów Zjednoczonych i Europy⁶⁶. Odwołując się również do badań Leo Lowenthala, wprowadził rozróżnienie na *idoli produkcji* i *idoli konsumpcji*. Ci pierwsi byli powiązani raczej ze sferą polityki, badań naukowych, wynalazczości. Dzięki swojemu geniuszowi, pracy i wytrwałości doprowadzali do zmian na lepsze w społeczeństwie, wpisując się w oświeceniowy ideał postępu, rozwoju, racjonalności. Ci drudzy – idole konsumpcji – to postacie ze świata rozrywki, show-biznesu, sportu, również znani ze swoich osiągnięć popartych talentem i pracą⁶⁷. Jednak te osiągnięcia dają raczej wytchnienie, zapomnienie i pozwalają uciec od rzeczywistości. Custen zwraca uwagę na to, że o ile w pierwszym okresie, do końca lat 30. XX w. w amerykańskim kinie biograficznym dominowali idole produkcji, o tyle po II wojnie światowej nacisk został położony na idole konsumpcji. Badacz wiąże to ze zmianą sytuacji w Hollywood. Znajdujące się pod ostrzałem HUAC środowisko wołało postawić na postacie bezpieczne z punktu widzenia potencjalnych oskarżeń, dodatkowo współtworząc swoją legendę.

Wprowadzone wówczas elementy realizmu (pojawienie się cyklu „z przywarami”) nie zmieniły zasadniczo sposobu myślenia o biopiku jako o filmie uka-

zującym postać, którą można zaklasyfikować jako *Great Man*. Wybielanie i romantyzowanie zastąpiono jedynie próbami bardziej realistycznego oddania życia i charakteru postaci. Dopiero pojawiające się od lat 90. XX w. BOSUD-y zaczęły systemowo podważać ideę Great Mana, stawiając na biografie osób, które nie zasługują na bycie bohaterem. Należy jednak pamiętać o tym, że BOSUD-y nie były liczne, a co za tym idzie, ich siła oddziaływania nie była znacząca. Fala neoklasycznych biopików przyczyniła się do dalszej marginalizacji tego cyklu. Warto przy tym podkreślić, że rozwijający się cykl biopików „przywłaszczonych przez mniejszości” również w dużej mierze prowadzi do podważenia pierwotnego rozumienia idei Great Mana. Nie tylko przez wprowadzanie kulturowych Innych, czyli kobiet, przedstawicieli mniejszości etnicznych, mniejszości seksualnych czy rasowych i wskazywanie na ich rolę w historii, ale również przez fakt, że wiele z tych postaci, by uzyskać określoną pozycję, zmagало się z systemem reprezentowanym przez postacie tradycyjnie postrzegane i klasyfikowane jako Great Mani. Stąd odejście od oceny biografii filmowych w kategoriach zgodności tego, co ukazane na ekranie, z faktami biograficznymi na rzecz refleksji na temat kryteriów wyboru i sposobów przedstawiania protagonistów biopików. I to zarówno w kontekście szerszego nurtu kina historycznego, jak i biopików muzycznych czy biografistyki religijnej.

Podsumowanie

Spory o wierność towarzyszące wprowadzaniu na ekrany biografii ciekawych, ważnych, znaczących czy nietypowych postaci stanowią istotny element funkcjonowania biopików. Możliwość odwołania się do ich życia oraz historii pisanej przez wielkie H jest wykorzystywana do nobilitacji gatunku i utrwalania jego prestiżu. Dyskusje te są ważne i funkcjonalne w dyskusjach nad poszczególnymi tekstami, domagają się włączenia w refleksję istotnego w tym przypadku kontekstu, jaki stanowi życie realnie istniejącej osoby. Często spychają jednak na dalszy plan, czy wręcz rugują refleksję dotyczącą formuły oraz jej użycia i usytuowania na tle kulturowym. Namysł nad znaturalizowaną koncepcją wielkości i co się z tym wiąże, nad wyborem bohaterów i bohaterki biopików, postrzeganie niepowtarzalnego życia jednostki przez pryzmat przyjętej koncepcji wielkości, warunkowane przez wypracowane na gruncie kina konwencje gatunkowe, powinny funkcjonować również w kontekście analizy kina biograficznego.

¹ Artykuł stanowi fragment książki przygotowywanej do druku.

² S. Follows, *How the Genre of Film Production Changes Around the World*, „Stephen Follows: Film Data and Education”, 19 lutego 2018, <https://stephenfollows.com/genre-film-production-changes-around-world/> (dostęp: 18.07.2020).

³ Tamże.

⁴ Liczbę tę można zestawić z liczbą biografii powstałych w okresie klasycznym w Stanach Zjednoczonych. George Custen wyliczył, że od 1927 do 1960 r. w Hollywood

zrealizowano niemal 300 biopików. G. F. Custen, *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1992, s. 3.

⁵ Tamże, s. 34-45.

⁶ G. King, *Quality Hollywood: Markers of Distinction in Contemporary Studio Film*, I. B. Tauris, London – New York 2016, s. 46-48, 305-307.

⁷ B. Vidal, *Introduction: The Biopic and Its Critical Contexts*, w: *The Biopic in Contemporary Film Culture*, red. T. Brown, B. Vidal, Routledge, New York – London 2014, s. 2.

- ⁸ Są to dane do 2014 r., kiedy artykuł został opublikowany. Zob. A. Pérez-Simón, *Conceptualizing the Hollywood Biopic*, „Theatralia” 2014, t. 17, nr 2, s. 50.
- ⁹ B. Vidal, dz. cyt., s. 2.
- ¹⁰ D. Bingham, *The Lives and Times of Biopic*, w: *A Companion to the Historical Film*, red. R. A. Rosenstone, C. Parvulescu, Wiley Blackwell, Hoboken, New Jersey 2016, s. 248.
- ¹¹ G. F. Custen, dz. cyt.
- ¹² D. Bingham, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Genre*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey – London 2010.
- ¹³ *The Biopic in Contemporary Film Culture...* dz. cyt.
- ¹⁴ E. Cheshire, *Bio-pics: A Life in Pictures*, Wallflower, New York 2015.
- ¹⁵ *Biografistyka filmowa: Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007.
- ¹⁶ S. Kołos, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2018.
- ¹⁷ Por. chociażby uwagi Raphaëlle Moine we wspomnianym tomie. Zob. R. Moine, *The Contemporary French Biopic in National and International Contexts*, w: *The Biopic in Contemporary...* dz. cyt.
- ¹⁸ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 35.
- ¹⁹ O. Katafiasz, *Biograficzny film*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 104.
- ²⁰ G. F. Custen, dz. cyt., s. 8.
- ²¹ S. Kołos, dz. cyt., s. 60.
- ²² S. Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London – New York 2009, s. 61.
- ²³ Tamże, s. 61.
- ²⁴ Por. E. Durys, *Film jako źródło wiedzy historycznej*, Wydawnictwo Instytutu Nauki o Polityce, Warszawa 2019, s. 36-37.
- ²⁵ Por. G. F. Custen, dz. cyt., s. 34-45.
- ²⁶ D. Bingham, *Whose Lives...* dz. cyt., s. 7.
- ²⁷ Te stwierdzenia mogą się wydawać oczywiste, jednak zważywszy na dominujący wciąż w krajowej historiografii paradygmat pozytywistyczny, konieczne jest zaznaczenie przyjętej przeze mnie perspektywy bliskiej dekonstrukcjonizmowi i postmodernizmowi w wydaniu chociażby Aluna Munsłowa. Por. E. Durys, dz. cyt., s. 17-20.
- ²⁸ Por. M. Adamczak, *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa, Chiny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019, s. 17-73; M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994, s. 161-170.
- ²⁹ R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 112.
- ³⁰ Tamże, s. 112-122.
- ³¹ G. F. Custen, dz. cyt., s. 51-55.
- ³² Tamże, s. 74-76.
- ³³ Tamże, s. 67-71.
- ³⁴ Tamże, s. 2.
- ³⁵ S. Kołos, dz. cyt., s. 64-70.
- ³⁶ L. Mastalerz, *W poszukiwaniu homo haecceitas. Strategie biografii nieoczywistych*, „Dwutygodnik.com.” 2011, luty (49), <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1819-w-poszukiwaniu-homo-haecceitas-strategie-biografii-nieoczywistych.html> (dostęp: 27.08.2019).
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ D. Bingham, *Whose Lives...* dz. cyt., s. 17-18; tegoż, *The Lives and Times...* dz. cyt., s. 248-249.
- ³⁹ D. Bingham, *The Lives and Times...* dz. cyt., s. 250.
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ Tamże, s. 251.
- ⁴² Tamże, s. 250-251.
- ⁴³ Tamże, s. 17-18, 146-168.
- ⁴⁴ Tamże, s. 17-18, 169-190, 311-331.
- ⁴⁵ Tamże.
- ⁴⁶ G. F. Custen, dz. cyt., s. 102-107.
- ⁴⁷ D. Bingham, *Whose Lives...* dz. cyt., s. 213-222.
- ⁴⁸ Tamże.
- ⁴⁹ B. Polaschek, *The Postfeminist Biopic: Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke – New York 2013.
- ⁵⁰ Tamże, s. 150.
- ⁵¹ M. Hendrykowski, *Biografizm jako dążenie kina współczesnego*, w: *Biografistyka filmowa...* dz. cyt., s. 18.
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ G. F. Custen, dz. cyt., s. 248-257.
- ⁵⁴ B. Vidal, dz. cyt., s. 17.
- ⁵⁵ Jedna z najświeższych monografii gatunku – *The Biopic in Contemporary Film Culture*, wydana w roku 2014 – skupia się właśnie na tym aspekcie kina biograficznego.
- ⁵⁶ B. Vidal, dz. cyt., s. 3.
- ⁵⁷ Tamże.
- ⁵⁸ G. F. Custen, dz. cyt., s. 4, 8, 18-19.
- ⁵⁹ H. Lee, *Biography: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2009, rozdz. 2 (bardziej precyzyjne oznaczenie nie jest możliwe, gdyż egzemplarz, którym się posługiwałam, był w formacie bez stałej paginacji).

- ⁶⁰ Th. Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (2008), <https://www.gutenberg.org/files/1091/1091-h/1091-h.htm> (dostęp: 28.08.2020).
- ⁶¹ *Tradycja wynaleziona*, E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), tłum. M. Godyń, F. Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008 (zwłaszcza: E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, s. 9-23).
- ⁶² W. Connor, *When Is a Nation?*, „Ethnic and Racial Studies” 1990, t. 13, nr 1, s. 92-103, DOI:10.1080/01419870.1990.9993663.
- ⁶³ H. Lee, dz. cyt., rozdz. 4.
- ⁶⁴ U. Kowalczyk, „Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX”. *Warsztatowe studia przypadków*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, s. 164-192, <https://doi.org/10.14746/ps-> psl.2019.35.8. Informacje o projekcie *Polskiego Słownika Biograficznego* można znaleźć na stronie internetowej <http://www.psb.pan.krakow.pl/index.php/pl/> (dostęp: 30.10.2020). Dostęp do haseł znajduje się pod adresem: www.ipsb.nina.gov.pl.
- ⁶⁵ G. F. Custen, dz. cyt., s. 17-18; S. Kołos, dz. cyt., s. 35; M. Robinson, *Mapping the British Biopic: Evolution, Conventions, Reception and Masculinities* (rozprawa doktorska), University of the West of England, <https://uwe-repository.worktribe.com/output/922776/mapping-the-british-biopic-evolution-conventions-reception-and-masculinities> (dostęp: 30.10.2020), s. 3.
- ⁶⁶ G. F. Custen, dz. cyt., s. 78.
- ⁶⁷ Tamże, s. 32-33.

Elżbieta Durys

Dr hab., adiunktka na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na kinie i problematyce gender, teorii gatunków filmowych, metodach i podejściach do kina, kinie amerykańskim i polskim oraz edukacji filmowej. Autorka artykułów publikowanych w czasopiśmie i antologiach. Współredaktorka czterech tomów poświęconych kinu amerykańskiemu (2006, 2007) oraz tematyce gender (2005, 2014). Opublikowała trzy monografie: *Mieliśmy tu mały problem... O twórczości Johna Cassavetes* (2009), *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000* (2013) oraz *Film jako źródło wiedzy historycznej* (2019).

Bibliografia

- Adamczak, M.** (2019). *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa, Chiny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Altman, R.** (2012). *Gatunki filmowe* (tłum. M. Zawadzka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bingham, D.** (2010). *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Genre*. New Brunswick, New Jersey – London: Rutgers University Press.
- Bingham, D.** (2016). The Lives and Times of Biopic. W: R. A. Rosenstone, C. Parvulescu (red.), *A Companion to the Historical Film* (ss. 233–254). Hoboken, New Jersey: Wiley Blackwell.

- Carlyle, Th.** (2008). *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. <https://www.gutenberg.org/files/1091/1091-h/1091-h.htm>
- Cheshire, E.** (2015). *Bio-pics: A Life in Pictures*. New York: Wallflower.
- Connor, W.** (1990). When Is a Nation?. *Ethnic and Racial Studies*, 13 (1), ss. 92-103. <https://doi.org/10.1080/01419870.1990.9993663>
- Custen, G. F.** (1992). *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Durys, E.** (2019). *Film jako źródło wiedzy historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Nauki o Polityce.
- Follows, S.** (2018, 18 lutego). *How the Genre of Film Production Changes Around the World*. <https://stephenfollows.com/genre-film-production-changes-around-world/>
- Hendrykowski, M.** (2007). Biografizm jako dążenie kina współczesnego. W: T. Szczepański, S. Kołos (red.), *Biografistyka filmowa: Ekranowe interpretacje losów i faktów* (ss. 11-24). Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Hendrykowski, M.** (1994). *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Ars Nova.
- Hobsbawm, E.** (2008). Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji (tłum. M. Godyń, F. Godyń). W: E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), *Tradycja wynaleziona* (ss. 9-23). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Katafiasz, O.** (2003). Biograficzny film. W: T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina* (s. 104). Kraków: Biały Kruk.
- King, G.** (2016). *Quality Hollywood: Markers of Distinction in Contemporary Studio Film*. London – New York: I. B. Tauris.
- Kołos, S.** (2018). *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*. Toruń: Oficyna Wydawnicza Kucharski.
- Kowalcuk, U.** (2019). „Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX”. Warsztatowe studia przypadków. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, (35), ss. 164-192. <https://doi.org/10.14746/pspsl.2019.35.8>
- Lee, H.** (2009). *Biography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Mastalerz, L.** (2011). W poszukiwaniu *homo haecceitas*. Strategie biografii nieoczywistych. *Dwutygodnik.com*. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1819-w-poszukiwaniu-homo-haecceitas-strategie-biografii-nieoczywistych.html>
- Neale, S.** (2009). *Genre and Hollywood*. London – New York: Routledge.
- Pérez-Simón, A.** (2014). Conceptualizing the Hollywood Biopic. *Theatralia*, 17 (2), ss. 50-60.
- Polaschek, B.** (2013). *The Postfeminist Biopic: Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*. Houndmills, Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan.
- Przyłipiak, M.** (1994). *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Vidal, B.** (2014). Introduction: The Biopic and Its Critical Contexts. W: T. Brown, B. Vidal (red.), *The Biopic in Contemporary Film Culture* (ss. 1-32). New York – London: Routledge.

Keywords:

biopic;
film genre;
genre cinema

Abstract

Elżbieta Durys

Screening Life: Within the Formula of Filmic Biography

Filmic biography enjoys continued popularity among viewers. Its status, however, remains paradoxical. Filmmakers make biopics while openly distancing themselves from the formula; researchers, in turn, avoid theorizing about them. The article identifies and discusses a number of issues related to the biopic as a genre that are overlooked or ignored in critical reflection. It focuses on the definition, characteristics, internal differentiation of the formula, cycles that evolved out of it, references to other genres, and the cultivation of the idea of the Great Man. Recalling and highlighting those issues allows to address less known contexts of the functioning of film biography.