

JOANNA MYTNIK

## Autobiografia filmowa sposobem na ukazanie i wyzwolenie od problemów młodości

*Postanowiłam napisać autobiografię.  
Zdaję sobie sprawę, że autobiografię należy pisać przed  
samą śmiercią, ale skąd, na litość boską, mam wiedzieć, kie-  
dy umrę? Egzystencja, jaką wiodę obecnie, bardzo energicz-  
nie pcha mnie w kierunku grobu, i to różnymi drogami<sup>1</sup>.*

Autobiografia jest niczym innym, jak historią własnego życia. Tradycyjnie przyjęło się ją pisać pod koniec swojego bytowania, jako podsumowanie, wyciągnięcie z niego wniosków. Jednak tendencja ta zaczęła się zmieniać wraz z biegiem czasu. Z nie do końca wyjaśnionych przyczyn, coraz młodszy ludzie podkreślają swoje istnienie na łamach wielostronicowych publikacji. Jedno z wyjaśnień tego stanu rzeczy podsuwa powyższy cytat. W obecnie żyjącym młodym pokoleniu wzrasta przekonanie o kruchości egzystencji oraz niepewności – co przyniesie kolejny dzień. Mimo, że słowa te zostały napisane prawie dwadzieścia lat temu przez niezbyt już młodą autorkę, sens wypowiedzi jest nadal aktualny i odzwierciedlający dzisiejszą sytuację.

Dlaczego jednak młodzi, ale też i starsi ludzie decydują się na autobiografizm? Wydaje się, że akt ten dotyczy głównie osób publicznych, rozpoznawanych z wyglądu, czy z nazwiska przez szerszą zbiorowość. Jednostki chcące utrzymać się jak najdłużej na scenie artystycznej, politycznej, czy innej, mające na uwadze względy komercyjne, decydują się na ten rodzaj publicznego ekshibicjonizmu swojej prywatności i widowiskowość intymności. Takie wrażenie można odnieść czytając strony internetowe poświęcone kulturze popularnej, a także oglądając wystawy księgarsni zawierające postawione obok siebie au-

---

<sup>1</sup> J. Chmielewska, *Autobiografia*, t. 1, *Dzieciństwo*, VERS, Warszawa 1993, s. 5.

tobiografie Danuty Wałęsy i Justina Biebera<sup>2</sup>. Sytuacja ta powodować może zmianę postaw i nastawień potencjalnych kolejnych autorów oraz odbiorców ich dzieł autobiograficznych. Samo kreowanie „własnego wizerunku” przestało więc być wyłącznie formą socjokulturalnej identyfikacji jednostki, uświadomieniem i określeniem własnych korzeni, tożsamości i ról oraz komunikowaniem tych ustaleń otoczeniu za pośrednictwem mediów współczesnej kultury. Przekształceniu ulega również forma, w jakiej prezentowane jest zjawisko autobiografizmu. Nasilenie jego fenomenu „w literaturze artystycznej, popularność narracji i konwersacji autobiograficznej w środkach masowego przekazu, wreszcie obfitość (wręcz zalew) literatury autobiograficznej w piśmiennictwie XX wieku sprawiły bowiem, że zjawiska te rozwarstwiły się, zróżnicowały i uległy różnego typu zmianom i przekształceniom”<sup>3</sup>. Nowy charakter autobiografizmu nie ogranicza się więc do odpowiedzi na pozornie proste pytanie: „kim byłem i kim jestem teraz?”. Tradycyjnie postrzegany, ulega presji transformacji współczesnego człowieka. Nie należy zapominać jednak, że niektóre potrzeby ludzkie są niezmiennie. Dlatego też pewne rozwiązania nigdy nie odejdą w zapomnienie, a nowe stanowić będą jedynie dodatkową możliwość ukazania siebie. Autobiografizm, mimo że został spowszedniony przez niektóre kręgi twórców, nadal pozostaje ważny w sferze artystycznej i w tej perspektywie będzie on w dalszej części pracy postrzegany.

Jedną z form autobiografizmu wypracowaną przez artystów jest autobiografia filmowa. Pierwsza wzmianka wskazywana przez teoretyków na temat kina tego rodzaju pochodzi z 1931 roku od węgierskiego krytyka filmowego Béli Balázsa. Zapowiadając nowe formy kinematograficzne oraz kino zdolne zatrzymać w filmie doświadczenia jednej osoby, wskazał on na możliwość powstania sfilmowa-

---

<sup>2</sup> Była Pani Prezydentowa opublikowała swoją książkę w wieku 62 lat, a kanadyjski wokalista młodego pokolenia w wieku 16 lat. Rozbieżność wiekowa wspomnianych autorów każe jednak myśleć o kolejnych i odmiennych możliwych powodach powstania ich autobiografii.

<sup>3</sup> E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, H. Gosk, A. Zieniewicz (red.), ELIPSA, Warszawa 2001, s. 9.

nej autobiografii. Stworzony przez filmowców–amatorów gatunek miał według Balázsa znaleźć się pomiędzy kinem abstrakcyjnym a dokumentem czystym. Umieszczenie to zapowiedziało dwa nurty, z których wyłoniło się kino autobiograficzne, czyli film awangardowy oraz kino dokumentalne. Nie zostało jednak zapoczątkowane przez amatorów. Pojawiło się w kręgu awangardy filmowej zrywającej z anonimowością kina. Twórca filmowy zaczął być obecny jako bohater własnego obrazu. Warto zaznaczyć, że „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”<sup>4</sup>. Krytyka nowofalowa wysunęła jednak na pierwszy plan sprawę autorstwa oraz artystyczny walor osobistej wypowiedzi. „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”<sup>5</sup>. Rosnąca świadomość krytyczna towarzyszyła rozszerzeniu wachlarza sposobów ekspresji autobiograficznej w filmie, związanego także z rozwojem technicznym. Twórcy filmowi angażowali się w bliskie im problemy mające różne podłoże, co nieuchronnie owocowało dziełami autobiograficznymi. Odpowiadając w końcu na osobiste pytanie: „kim byłem (jestem)?” zbliżali się do kanwy literackiego autobiografizmu. Małgorzata Czermińska<sup>6</sup> oparła go na kilku fundamentalnych elementach. Należą do nich: tożsamość podmiotu, czas oraz komunikacja. Zadaniem pierwszego z nich jest odpowiedzenie na pierwszy człon pytania: „kim”. Autor autobiografii stara się z biegu swojej historii wydobyć swoją tożsamość. Kogoś niepowtarzalnego, innego od wszystkich, choć podobnego do wielu. Odpowiedź nie musi polegać wyłącznie na ukazywaniu siebie pod postacią, jaką pamiętają

<sup>4</sup> M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy. Rekonesans historyczno-teoretyczny*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 73, s. 11.

<sup>5</sup> Tamże, s. 11.

<sup>6</sup> M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, M. Czermińska (red.), Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.

zewnątrzni obserwatorzy, ale też na stworzeniu innego obrazu swojej osoby, którą autor chciałby być zapamiętany. Czas, obok zagadnienia tożsamości jest problematycznym elementem autobiografii. Wiąże się bowiem z koniecznością rozpoczęcia od jakiegoś początku, od „byłem”, a skończeniu na jakimś „jestem”. Końcowym punktem historii swojego życia jest chwila jej opisywania, która jest ruchoma. Nie kończy się na śmierci bohatera, ponieważ wtedy mielibyśmy do czynienia z biografią spisaną przez kogoś innego. Oprócz sensu tożsamościowego i wymiaru czasowego, autobiografia posiada aspekt komunikacyjny. Pytanie „kim byłem (jestem)?” jest do kogoś kierowane. „Autobiograf zwraca się z nim przede wszystkim do siebie i w tym sensie mamy do czynienia z przypadkiem autokomunikacji, ale odpowiedzi udziela już nie tylko sobie. (...) Najczęściej jednak autobiograf pisze nie dla siebie, albo przynajmniej nie tylko dla siebie, ale także dla innych, współczesnych i potomnych, więc spotkanie z czytelnikiem nie jest ryzykiem, ale celem (jednym z celów) powstawania opowieści o sobie”<sup>7</sup>. Odpowiedzią na pytanie staje się dopiero cała powieść, wynikająca z trudu samopoznania, dociekania sensu przypominanych wydarzeń z przeszłości, która skutkować może dowiedzeniem się o sobie czegoś, co nie było wcześniej znane i zrozumiane. Dlatego też autobiografia jest nie tylko spisany tekst, czy w przypadku filmu ukazany obrazem, ale też może mieć działanie terapeutyczne wynikające z efektywnego wysiłku wkładanego w samopoznanie.

Ukazywanie siebie za pomocą coraz innych rozwiązań i środków skutkuje koniecznością ujmowania autobiografizmu filmowego również w szerokim jego ujęciu. Postawa autobiograficzna może być realizowana zarazem pod postacią utworów fikcjonalnych, jak i dokumentalnych. Wiąże się to z koniecznością wyróżnienia kilku podstawowych strategii autobiograficznych. W przypadku filmu dokumentalnego autor prezentuje własną historię, jest swego rodzaju osobistą wypowiedzią. Twórca kieruje kamerę na siebie i czyni swoją osobę tematem dzieła filmowego i tematem rozważań. Formy autobiograficzne posługujące się fabułą opierają się na podobieństwie

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 10–11.

do doświadczeń autora w kilku głównych wariantach. Najbardziej oczywista jest sytuacja, w której twórca jest jednocześnie bohaterem filmu, pojawia się na ekranie i przedstawia historię swojego życia. Drugim wariantem jest udział w pracach nad dziełem filmowym, najczęściej nad jego scenariuszem. Historia współautora jest wówczas przedmiotem opowieści. Ostatni główny wariant dotyczy ukrywania się przez autora za cudzymi losami, pozostawiając nieliczne ślady swojej obecności w opowiadanej historii.

Artyści poruszają w swoich dziełach różne problemy. Jednym z nich jest często obecna w filmowych autobiografiach tematyka młodości. Dlaczego jednak zdarzenia z tego okresu życia twórców są wielokrotnie przez nich ujmowane? Wydaje się, że czas młodych lat jest niewyczerpanym źródłem pomysłów oraz przeżyć wartych opowiedzenia. Tego typu autobiografie zawierać mogą zatem szczęśliwe chwile, ale też traumy i nierozwiązane sprawy sprzed lat.

Młodość jest okresem życia człowieka, w którym następuje wiele zmian. Przestaje się już być dzieckiem, ale dorosłym też jeszcze się nie jest. Osoba wchodząca w wiek dojrzewania doświadcza przeobrażeń nie tylko w budowie i wyglądzie ciała, ale też w psychice. Jest to bardzo zróżnicowany etap u różnych osób wiążący się z kształtowaniem osobowości oraz postaw. Proces zmian uzależniony jest głównie od czynników biologicznych, środowiskowych oraz kulturowych. W związku z tym pojawiać się może wiele problemów dotyczących kontaktów i więzi z innymi ludźmi, własnej seksualności, zainteresowań oraz potrzeb. Zmiany kształtującej się osobowości skutkować mogą poróżnieniami, a także buntem. Ma się wtedy do czynienia ze zjawiskiem tak zwanego „konfliktu pokoleń”. Młoda osoba pragnąca niezależności ze strony dorosłych może zwracać się w stronę subkultur, gangów, wchodzić w konflikt z prawem lub nie dostosowywać się do narzucanych z góry zasad i wymagań. Często czuje się niezrozumiana i bezwartościowa. Potrzeba akceptacji w grupie rówieśniczej powodować może zachowania ryzykowne oraz zainteresowanie i eksperymenty z różnego rodzaju używkami (papierosy, alkohol, narkotyki). Narastający popęd seksualny wywołuje rozmaite zachowania i emocje, często niezrozumiałe dla młodej osoby. Poczucie własnej wartości jest chwiejne, co powoduje trudność w odnalezieniu

zieniu swojej tożsamości osobistej, jak i płciowej. Młodość pozwala jednakże na odkrywanie sensu istnienia oraz nabywanie zdolności decydowania o sobie. Jest to okres, w którym człowiek rozwija swoje zainteresowania, umiejętności, a także wzbogaca wiedzę o świecie.

Przeżycia związane z młodzieńczym okresem życia są idealnym materiałem do nakręcenia filmu. Sztuka filmowa daje możliwość przedstawienia ich w różnorodny sposób. Rzadko można spotkać dokumenty przedstawiające tę problematykę. Nie oznacza to jednak, że młodzi ludzie nie sięgają po ten gatunek. Stwarza on duże możliwości prezentacyjne, ale i spore problemy wykonawcze. O wiele częściej mamy do czynienia z fabularnymi wspomnieniami młodych lat przedstawionymi przez dojrzałych już twórców. Dla przykładu zostaną omówione trzy filmy prezentujące wymienione wyżej warianty fabularnej strategii autobiograficznej.

*Pianista* (*The Pianist*, 2002) w reżyserii Romana Polańskiego opowiada opartą na faktach historię młodego, wybitnego pianisty i kompozytora żydowskiego pochodzenia, Władysława Szpilmana. W 1939 roku Szpilman pracuje w Polskim Radiu. Po wkroczeniu Niemców do Warszawy, ludność żydowska, w tym rodzina Szpilmana przeżywa pasma upokorzeń. Największe następują jednak po przesiedleniu do getta. Na porządku dziennym jest tam cierpienie, nieludzkie traktowanie i egzekucje losowo wybranych osób. Pianista również doświadcza poniżania oraz jest świadkiem wyrządzanej krzywdy. Gdy Niemcy zaczynają wywozić Żydów do obozów, jego rodzina także zostaje zabrana. On sam, w ostatniej chwili zostaje rozpoznany i uratowany przez żydowskiego policjanta. Z pomocą żydowskiego ruchu oporu udaje mu się uciec z getta. Jego polscy przyjaciele kolejno pomagają pianistę i ukrywają go. Po wybuchu Powstania Warszawskiego, Szpilman z trudem walczy o przetrwanie. Znajduje schronienie w zrujnowanej wili nieświadomy, że jest ona główną kwaterą wojsk niemieckich. W końcu znajduje go niemiecki oficer i przesłuchuje. Dowiedziawszy się, że Szpilman jest pianistą, kapitan każe mu zagrać na znajdującym się w pomieszczeniu fortepianie. Wzrusza się wykonanym utworem Chopina i postanawia pomóc przeżyć pianistę. Ukrywa go i przynosi mu pożywienie. Po zakończeniu wojny Szpilman wznawia pracę w Polskim Radiu. Dowiaduje się od znajomego

o przetrzymywanym w radzieckim obozie Niemcu, twierdzącym, że uratował pianistę i prosi go teraz o pomoc. Gdy jednak Szpilman dociera do wskazanego miejsca niewoli okazuje się, że obozu jenieckiego już tam nie ma i pozostało tylko puste pole.

Bez znajomości faktów z życia Romana Polańskiego, *Pianista* byłby tylko sfilmowaną historią Władysława Szpilmana, powstałą na podstawie książki ocalałego muzyka. Wiadomo jednak, że urodzony w 1933 roku reżyser żydowskiego pochodzenia doświadczył trudów II wojny światowej. W związku z tym, jego życiowe doświadczenie wpłynęło na obraz filmu. Ciekawym faktem jest to, że Polański długo przymierzał się do nakręcenia dzieła ukazującego koszmar tamtych lat. Odmówił realizacji *Listy Schindlera* (1993 rok), ponieważ nakładała się zbyt boleśnie na osobiste wspomnienia Polańskiego. Dopiero w 2002 roku podjął się wyzwania, mając 69 lat. Twórca nie przedstawił jednak historii swego życia. Został reżyserem oraz jednym z producentów *Pianisty*. Mimo że w poprzednich jego dziełach odnaleźć można nieliczne powiązania autobiograficzne, to dopiero ekranizacja doświadczeń wojennych Szpilmana dała mu okazję do konfrontacji z czasami swojej młodości. Jako wchodząca dopiero w wiek nastoletni osoba, Polański stanął w obliczu niebywałej konieczności. Okres jego dorastania był niezależną od niego, wymuszoną walką o przetrwanie. Wojna odebrała mu rodzinę. Matka została wywieziona do Auschwitz, gdzie zginęła w komorze gazowej. Ojcu udało się przeżyć i wyjść z obozu koncentracyjnego. Samotna walka o życie młodego chłopaka wiązała się z presją przyspieszonego dorastania i radzenia sobie w sytuacjach kryzysowych. W przeciwieństwie do dzisiejszej młodzieży problemy związane z wiekiem nie były z pewnością aż tak znaczące. Nie oznacza to, że Polański ich nie doświadczał. Zapewne posiadały jednak inny wymiar. Bycie ukrywającym się w okupowanej Polsce młodym człowiekiem musiało wiązać się z utrudnionym budowaniem własnej tożsamości. Nie powinien więc nikogo dziwić zabieg skrywania własnych przeżyć za historią kogoś innego. W obliczu burzliwych i niekiedy skandalicznych losów reżysera jest to nadal zrozumiałe. Polański z różnych przyczyn wolał widocznie dla przedstawienia własnej traumy wybrać czyjąś biografię. Wiele z jego przeżyć zaważyło jednak na kształcie i sposo-



bie prezentacji niektórych treści w filmie. Obraz getta krakowskiego, w którym przebywał, dał mu zdolność i materiał do przedstawienia wyglądu tego rodzaju miejsca w najdrobniejszych szczegółach. Niektóre osobiste, rodzinne zdarzenia z czasu wojny zostały wykorzystane przez Polańskiego w filmie, a część z nich stała się ważnymi motywami *Pianisty*. Zniszczenie miejskiego systemu zaopatrzenia w wodę przez Luftwaffe zmusiło rodzinę Polańskich do grzebania w odpadkach i żywienie się przez kilka dni wyłącznie ogórkami małosolnymi i wypijaniem spod nich wody do ostatniej kropli. Wydarzenie to zostało wyraźnie wykorzystane w filmie przez reżysera. Wątki autobiograficzne w *Pianiście* zostały więc przedstawione w sposób zarówno faktograficzny, jak i emocjonalny. Mimo że Roman Polański wykorzystał wariant fabularnej formy autobiograficznej polegającej na ukryciu się za cudzymi losami, nie sposób nie dostrzec w nim osobistych przeżyć reżysera. Polański przełamuje się i mówi wprost o swoich doświadczeniach z czasów wojny dopiero w dokumencie reżyserii swego wieloletniego przyjaciela, Laurenta Bouzereau'a pod tytułem *Roman Polański: moje życie (Roman Polanski: A Film Memoir, 2011)*. W trakcie przeprowadzanego z nim wywiadu wyjawia wiele szczegółów jego życia, w tym czasów młodości i wykorzystania ich w *Pianiście*. Dowodzi to niepodważanie i jednoznacznie autobiograficznego charakteru nakręconego przez niego filmu.

Kolejnym filmem wartym zaprezentowania w kontekście wątków autobiograficznych jest *Przerwana lekcja muzyki (Girl, Interrupted, 1999 rok)* w reżyserii Jamesa Mangolda, przedstawiająca historię pobytu Susanny Kaysen w szpitalu psychiatrycznym. Akcja filmu dzieje się w Stanach Zjednoczonych w końcu lat 60. XX wieku. Pochodząca z bogatej, dobrze sytuowanej rodziny osiemnastoletnia Susanna skończyła szkołę i nie zamierza iść na studia. Jej jedynym pomysłem na przyszłość jest pisarstwo. Wdaje się w romanse z mężczyznami w różnym wieku. Zagubiona w swoim własnym życiu chce popełnić samobójstwo. Po nieudanej próbie, zmartwieni rodzice posyłają ją do znajomego lekarza, który podczas jednej rozmowy sugeruje wysłanie jej na „odpoczynek” w szpitalu psychiatrycznym. Trafia tam na żeński oddział zapelniony głównie nastolatkami. Susanna jest początkowo zagubiona i przestraszona sytuacją. Cały czas przekonana



jest o swoim zdrowiu psychicznym i twierdzi, że nie chciała się zabić. Już pierwszego dnia pobytu poznaje charyzmatyczną socjopatkę Lisę. Początkowo jest ostrożna w stosunku do niej, lecz z czasem dziewczyny zbliżają się do siebie. Dochodzi do wzajemnej fascynacji i zderzenia dwóch osobowości: spokojnej, zamkniętej w sobie Susanny oraz porywczej i dominującej Lisy. Choroba Susanny zostaje zdiagnozowana przez lekarzy jako pograniczne zaburzenie osobowości. Dziewczyna, pod wpływem nowej przyjaciółki, zaczyna przejmować niektóre jej cechy. Staje się silna i pewna siebie. Okazuje się więc paradoksalnie, że to nie lekarze, lecz pacjentki szpitala lepiej ją rozumieją i jako jedyne są w stanie jej pomóc. Dzięki temu poczuciu bliskości, woli nadal pozostać w szpitalu, niż uciekać z odwiedzającym ją kolegą. Jednak po incydencie, którego skutkiem była kolejna terapia elektrowstrząsowa Lisy, dziewczyny razem uciekają. Zatrzymują się na noc w domu Daisy, która niedawno została wypuszczona z ich oddziału. Lisa odkrywa sekret Daisy i atakuje dziewczynę brutalną prawdą doprowadzając ją do popełnienia samobójstwa. Socjopatka ucieka, a załamana Susanna, która znalazła ciało Daisy wraca do szpitala. Przestaje podziwiać Lisę i za namową troskliwej i mądrej pielęgniarki Valerie zaczyna przelewać swoje myśli do pamiętnika. Susanna zaczyna otwierać się przed lekarzami i po pewnym czasie wychodzi ze szpitala jako wyleczona już osoba.

Film ten, w przeciwieństwie do *Pianisty*, nie zawiera motywów biograficznych reżysera. Jest on opowiedzianą historią jednej z producentek, Susanny Kaysen, opartą na napisanej przez nią książce. Można więc uznać go za choć w pewnej części autobiograficzny. Postać producentki mimo że grana przez aktorkę, posiada niezmienione imię i nazwisko. Nie ma więc w tym przypadku zabiegu ukrywania się za czyjąś historią. Wykorzystany został drugi wariant fabularnej postawy autobiograficznej. Kaysen jest swego rodzaju współautorem filmu. Możliwe, że była konsultantem przy pisaniu scenariusza, jako bohaterka własnego życia, lecz nic o tym nie wiadomo szerszemu audytorium. Film rozpoczyna się i kończy komentarzami pochodzącymi spoza kadru od Kaysen (głos aktorki). Są one jednak uwagami osoby odnoszącej się do zdarzeń przeszłych. Kobieta początkowo wyjawia przypuszczalne przyczyny swojej historii. Twierdzi, że może

była szalona, może to przez czasy, w których żyła, a może była po prostu „dziewczyną zaburzoną”. Lata 60., w jakich przyszło jej dorastać, to okres rewolucji seksualnej, rozpowszechniania narkotyków, rozwoju pop-kultury oraz subkultury hippisowskiej, a także wojny w Wietnamie i protestów antywojennych. Problemy Susanny pokrywają się więc w większości z kłopotami, z którymi borykało się wielu ludzi czasu tak zwanych „dzieci kwiatów”. Zagubiona w „szalonym” świecie, ulega cierpieniu i próbuje popełnić samobójstwo. Może nie powinien dziwić zatem fakt, że na oddziale szpitala psychiatrycznego przeważają tak, jak ona – nastolatki. Niedostosowane w świecie zewnętrznym, odnajdują się za zamkniętymi drzwiami, z dala od problemów. Prawie żadna z dziewcząt przebywających w szpitalu nie wygląda na niešťęśliwą, pragnącą jak najszybciej opuścić to miejsce. Problem Susanny mimo że pierwszoplanowy, ukazany jest jako jeden z wielu. Zabieg ten podkreśla jeszcze dobitniej specyfikę czasów młodości Kaysen. Ważnym pytaniem zdaje się powód, dla którego nakręcono *Przerwaną lekcję muzyki*. Ze względu na dużą ilość sławnych aktorów, główna przyczyna wydaje się oczywista i jedna – finansowa. Film, dzięki gwiazdom ekranu i ciekawej fabule musiał być skazany na sukces. Mimo oczywistego podobieństwa, nie był żeńską wersją *Lotu nad kukulczym gniazdem* z 1975 roku, lecz autonomicznym, opartym na prawdziwych zdarzeniach obrazem filmowym. Główna bohaterka nie jest ukryta pod fałszywym imieniem, a wręcz wyeksponowana. Z tego względu interesujący jest fakt, że Susanna Kaysen po tylu latach od opuszczenia szpitala psychiatrycznego nie wstydzi się, ani nie boi ujawnienia szerszej publiczności swojego doświadczenia z czasów młodości. Omawiając film *Przerwana lekcja muzyki* można oczywiście wyłącznie podejrzewać stanowiska Kaysen wobec ekranizacji jej książki. Bez przeprowadzenia z nią wywiadu domysły pozostają domysłami tak samo, jak to, czy w obliczu czasów jej młodości była rzeczywiście chora.

*Zabiłem moją matkę (J'ai tué ma mère, 2009)* jest dziełem wyreżyserowanym przez Kanadyjczyka, Xaviera Dolana. Film opowiada historię szesnastoletniego Huberta, w którego rolę wciela się sam Dolan. Rodzice chłopaka rozwiedli się, gdy miał kilka lat. Od tamtej pory mieszka z matką. Kiedyś kochali się, a teraz są wręcz wrogami. Irytuje

go jej zachowanie, wszystkie czynności przez nią wykonywane, a nawet sposób, w jaki je. W czasie lekcji w szkole powiedział o śmierci matki, ponieważ tak wielką darzy ją nienawiścią. Nauczycielka Huberta zdaje się go jednak rozumieć, dzięki swoim doświadczeniom z młodości. Oboje zbliżają się do siebie. Chłopak wpada na pomysł zamieszkania oddzielnie, aby oczyścić relacje z rodzicem i usamodzielnąć się. Prosi matkę o pieniądze na ten cel, które zostawiła mu babcia. Kobieta uważa to za dobry pomysł. Gdy zbliża się moment jego finalizowania, zmienia zdanie. Znowu dochodzi do sprzeczki. Matka woli jednak dbać o swój wygląd i oglądać program telewizyjny, niż odbyć poważną rozmowę z synem, której on bardzo potrzebuje. Hubert, będąc w domu swojego chłopaka Antonina (jest homoseksualistą) jest świadkiem odmiennej relacji między nim i jego matką. Kobieta jest bowiem partnersko nastawiona do syna, stara się rozmawiać, a także nie przeszkadza jej jego odmienna orientacja seksualna. To od niej przez przypadek matka Huberta dowiaduje się o homoseksualizmie syna. Jest zaskoczona i zła, że dowiaduje się tego od nieznajomej. Ulegające poprawie stosunki chłopaka z matką znowu pogarszają się. Krzyczą na siebie, ubliżają, kobieta robi synowi na złość. Hubert, nie mogąc dostać się do domu udaje się do nauczycielki, która poświęca mu swój czas i rozmawia z nim. Jest w tej sytuacji po jego stronie. Do Huberta dzwoni ojciec. Chłopak spotyka się z rodzicem myśląc, że pragnie on odnowić kontakt. Na miejscu zastaje również matkę. Rodzice informują, że postanowili wysłać go do szkoły z internatem. Chłopak musi poddać się ich woli. Żegna się z nauczycielką, swoim przyjacielem i wyjeżdża. Podczas weekendu w domu, Hubert pod wpływem narkotyków wyznaje matce, że ją kocha. Następnego dnia jednak nic nie pamięta. Po powrocie do szkoły zostaje pobity. Dyrektor dzwoni do matki i informuje ją o zajściu, sugerując, że może to być częściowo jej wina. Kobieta wrzeszczy przez telefon wyrzucając z siebie wszelkie żale i urazy. Z pozostawionego jej przez syna listu wie, gdzie może go znaleźć. Hubert pojechał z chłopakiem do „swojego królestwa”, czyli miejsca, w którym mieszkał przed rozstaniem rodziców. Matka przyjeżdża i obejmuje syna ramieniem. Hubert podaje jej dłoń i oboje splatają ręce w czułym uścisku.

Dzieło Xaviera Dolana jest specyficzną formą autobiografii filmowej. Jako jedyny z omawianych w tym miejscu filmów, został na-

kręcony przez osobę wcielającą się również w głównego bohatera. Wykorzystuje więc pierwszy z wariantów fabularnej postawy autobiograficznej. Dolan przedstawia w nim bazujące na jego rzeczywistych doświadczeniach relacje z matką. Wciela się w postać egocentrycznego, narcystycznego Huberta i przedstawia paradoks okresu swojego dojrzewania. Z jednej bowiem strony pragnie autonomii i dorosłości, a z drugiej tęskni za bliskością i szczęśliwym okresem dzieciństwa. Jest na etapie swojego życia, kiedy już odkrył swoją tożsamość, również tożsamość płciową, lecz fakt ten ukrywa przed rodzicami. Zamiast w rodzinie, oparcie odnajduje w swoim chłopaku i nauczycielce, która z własnego doświadczenia rozumie jego problemy. Hubert nie broni się przez zażywaniem narkotyków. Jego kształtujące się zainteresowania kierują się w stronę sztuki. W filmie są więc poruszane główne problemy wieku młodzieńczego. Jednak przedstawienie ich wydaje się być zabiegiem określającym postać Huberta oraz pełniącym rolę swego rodzaju bazy dla ukazania jego relacji z matką. Oboje pragną darzyć siebie uczuciami jak dawniej, jednak nie potrafią tego dokonać. Nie ma między nimi żadnej komunikacji, ani porozumienia. Próby rozmów kończą się kłótniami, wyzwiskami i robieniem sobie na złość. Nie sposób jest stwierdzić, po czyjej stronie leży wina tego stanu rzeczy. W trakcie trwania filmu widz ma wrażenie, że to Dolan osobiście próbuje wyjaśniać swoje emocje względem matki. Dzieje się tak za sprawą wplecionych w fabułę filmu czarno-białych scen. Nakręcone nieprofesjonalną kamerą wypowiedzi Dolana mają charakter wstawek dokumentalnych. Dopiero pod koniec dzieła widz dowiaduje się wraz z matką chłopaka, że są one sfilmowane przez Huberta. Kobieta odkrywa bowiem filmy na kamerze syna i poznaje jego przemyślenia i odczucia względem niej. Jest to bardzo ciekawy zabieg podkreślający jeszcze dobitniej autobiograficzny charakter filmu Dolana. Młody reżyser wykorzystał w swoim dziele bardzo dużo artystycznych zabiegów. Stosuje bogate motywy symboliczne, których funkcją jest obrazowanie jego wyobrażeń. Widzimy więc jako swego rodzaju „przerywniki”: obraz martwej matki leżącej w trumnie, scenę pogoni Huberta za matką ubraną w suknię ślubną, a także zastosowanie niekonwencjonalnego, rzadko już stosowanego montażu intelektualnego (zestawienie kilkusekundowych

ujęć dziecka biegnącego z matką po łące, kolorowych, szybko lecących chmur, dziecka w koronie, oraz dwóch rąk łączących się w uścisku). Tego rodzaju zabiegi podwyższają wartość nie tylko treściową, ale też estetyczną i artystyczną filmu. Związane z okresem dorastania przemyslenia zostały bardzo szybko zobrazowane przez Dolana w tym sensie, że reżyser miał wówczas 20 lat. Jest to stosunkowo młody wiek na dojrzały punkt widzenia przedstawiony z wielkim artyzmem. Fakt ten wynikać może z potrzeby emocjonalnej Dolana, podzielenia się, wyjawienia swoich doświadczeń, albo też z jego zamiłowania artystycznego. Jakikolwiek byłby powód nakręcenia filmu, dzieło Xaviera Dolana odznacza się różnorodnymi walorami.

Wszystkie zaprezentowane i omówione wyżej filmy posiadają niewątpliwie, choć w różnym stopniu, charakter autobiograficzny. Są historiami trzech różnych pod każdym względem osób. Odróżnia je od siebie wiek, narodowość, kultura, ale ze względu na tematykę podjętą w niniejszym artykule, najważniejszym czynnikiem są odmienne problemy i czasy młodości bohaterów ucieleśniających *alter ego* ich twórców. Jeden z autorów doświadcza osobiście realiów wojny, współtwórczyni filmu żyła w obliczu odległej wojny w Wietnamie i związanych z nią protestów we własnym kraju, a trzeci autor „toczy wojnę” z własną matką. Różnego rodzaju wojny są więc wspólnymi dla wszystkich omówionych powyżej twórców okolicznościami młodych lat.

Autobiografia jest dziełem skierowanym głównie na jej autora. Jest tworzona przede wszystkim dla siebie. Przedstawienie jej w formie filmowej pozwala schować się za kamerą, ale też odsłaniać ten, a nie inny osobisty świat, lub wręcz obnażać go. Wykorzystywanie tego rodzaju sztuki w autobiografizmie ułatwia ukazywanie oraz wyzwalamie od problemów. Ich prezentacja wiąże się z faktem, że obraz filmowy nie jest kręcony przez twórcę wyłącznie dla siebie. Film jest tą formą sztuki, która wręcz wymaga publiczności. Autor autobiografii zakłada istnienie odbiorcy. Bohaterowie dzieła autobiograficznego wpuszczają zatem widzów do swojego świata i pokazują mu go. Tego rodzaju okoliczności wskazują na zaistnienie terapeutycznych walorów autobiografizmu filmowego. Dotyczą one przede wszystkim twórcy, jako osoby ukazującej swój świat i swoje problemy, jak

również widzów, którzy oglądając dzieło filmowe zagłębiają się w nie razem z autorem. Dotychczasowy, znany raczej powszechnie wizerunek autora ma wpływ na odczytywanie dzieła przez widzów i na odwrót. Za pomocą autobiografii, twórca filmu ma możliwość przekazywania myśli, prób ukazywania siebie w innym, lepszym świetle, lub dementowania fałszywego obrazu swojej osoby. Autorzy mogą także prezentować siebie w sposób wyraźny, dosadny oraz przede wszystkim szczerzy. Możliwości te dają więc sposobność oczyszczenia się oraz wyzwolenia od fałszu i nurtujących problemów. Autor autobiografii domyśla się pełnej lub częściowej niewiedzy odbiorców o jego życiu, zatem przypisuje im chęć dowiedzenia się prawdy. Ta potrzeba podzielenia się swoją osobą wpływa terapeutycznie na twórcę. Znanym polskim twórcą autobiograficznych filmów dokumentalnych jest Marcin Koszałka. Autor ten tworzy dzieła bardzo osobiste oraz autentyczne, balansując na granicy psychodramy i autoterapii, do czego sam reżyser otwarcie się przyznaje<sup>8</sup>. Nie wyklucza on także terapeutycznego oddziaływania swoich filmów na widza, które mogą okazać się dla niego trudną, ale pożyteczną lekcją. Dzieło filmowe stanowi bowiem bodziec do zastanowienia się nad własnym życiem.

Dzisiejszy odbiorca sztuki filmowej jest coraz lepiej przygotowany do odnajdywania w niej autobiograficznych znaczeń. Wiąże się to ze stale zwiększającą się ilością dzieł mających charakter autobiografizmu oraz przepływem informacji na temat ich twórców. Kontakt z tego typu filmami jest szczególnie. Dzięki nim, widz jest świadkiem realnych zdarzeń oraz problemów. Oglądając je, może odnaleźć wskazówki dotyczące własnego życia, a także zrozumieć swoją sytuację problemową w odniesieniu do oglądanego dzieła. W takich przypadkach film ewidentnie posiada terapeutyczne właściwości. Przeformułowanie i zmiana rozumienia problemu, umiejętność rozwiązywania konfliktów, podnoszenie poziomu motywacji to tylko niektóre ze zdolności, jakie może nabyć widz w kontakcie z odpowiednim filmem. Odbiorca domaga się prawdziwości w dziele fil-

---

<sup>8</sup> Marcin Koszałka jest autorem tak zwanej trylogii rodzinnej, w skład której wchodziły filmy: *Takiego pięknego syna urodziłam*, *Jakoś to będzie* i *Ucieknijmy od niej*. Ich wartościowa analiza zawarta jest w artykule Małgorzaty Kozubek: *(Auto)terapeutyczny wymiar „rodzinnych” filmów Marcina Koszałki*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 73.

momym i otrzymuje ją pod postacią autobiografizmu. Ostatecznie, to widz stwarza dla siebie sens filmowej opowieści. Forma autobiograficzna pozornie tylko ułatwia wykreowanie własnego znaczenia oglądanych treści. Odbiorca jest w stanie odczytać i zrozumieć tyle, ile autor chciał mu pokazać. Niemniej osobiste doświadczenia oraz wiedza widza sprzyjają powstawaniu zupełnie nowych przesłań, ważnych dla zaspokojenia jego indywidualnych potrzeb.

Przedstawione w artykule filmy z pewnością zasługują na przyznanie im możliwości terapeutycznych. Tworząc je, ich autorzy poddali siebie działaniom o kształcie zbliżonym do autoterapii. Ukazali trudne, nierzadko wstydlive dla nich problemy. Dzięki temu z pewnością oswoili je, lub wręcz uwolnili się od nich w jakimś stopniu. Zwrot ku nierozwiązanym przeciwnościom, nawet po wielu latach skutkować może uzyskaniem wewnętrznego spokoju. Widzowie odbierający autobiograficzne historie omawianych twórców, ich wyznania i emocje, podlegać mogą funkcjom terapii indywidualnej, a nawet grupowej, w zależności od okoliczności. Oglądanie cudzych historii, dzięki wyciąganiu z nich wniosków, sprzyja rozwijaniu umiejętności rozumienia innych, podnoszeniu własnej samooceny i budowaniu własnej tożsamości.

□