

Paweł Biliński

Współczesne oblicza dokumentalizmu osobistego : ("Tarnation" Jonathana Caouette'ego, "Arirang" Kima Ki-duka i "To nie jest film" Jafara Panahiego)

Panoptikum nr 12 (19), 102-120

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Paweł Biliński

(Uniwersytet Gdański)

Współczesne oblicza dokumentalizmu osobistego (*Tarnation* Jonathana Caouette'ego, *Arirang* Kima Ki-duka i *To nie jest film* Jafara Panahiego)

Określenie początków realizacji filmów dokumentalnych o zabarwieniu autobiograficznym pozostaje kwestią skomplikowaną. Zwłaszcza biorąc pod uwagę charakterystyczną dla całego XX wieku karierę „autentyku”¹, która – choć w pierwotnym zamyśle dotyczyła przede wszystkim literatury – rozprzestrzeniła się również na inne gałęzie sztuki. Powszechnie przyjmowanym celem artystów stało się uzewnętrznienie swojego „ja” i wystawienie na widok publiczny własnej biografii. Zatem i w ramach kina od jego zarania reżyserowano dzieła, jakie można nazwać – zachowując mimo wszystko pewien margines umowności – dokumentami osobistymi. Już w legendarnym *Karmieniu dziecka* braci Lumière z 1895 roku zarejestrowano chwile z życia codziennego jednego z autorów filmu². Na ekranie widzowie mogli zobaczyć Auguste’a i Marguerite Lumière’ów podczas ich wspólnego posiłku z córką Andrée. Ten trwający niespełna kilkadziesiąt sekund film wypada uznać za jedno z przełomowych dzieł w historii kina, także z uwagi na użycie kamery w celu zarejestrowania, mówiąc najprościej, domowego ogniska. Prawdopodobnie gdyby wówczas kamera stała się przedmiotem szerzej dostępnym, dokumenty osobiste i tzw. home movies realizowano by dużo wcześniej, niż to miało miejsce w rzeczywistości.

Ekspansja dokumentalizmu osobistego nastąpiła jednak ponad 100 lat później: na przełomie wieków XX i XXI. Było to spowodowane tym, że – po pierwsze – kamera stała się przedmiotem powszechnie dostępnym, oraz – po wtóre – dzięki Internetowi można było nadzwyczaj szybko dzielić się swoją sztuką³. Doprowadziło to do realizacji na szeroką skalę filmów o niewielkiej wartości artystycznej. Dostęp do nowych mediów umożliwił również tworzenie utworów o większych ambicjach, w których dochodzi do autobiografizujących wypowiedzi wielu podmiotów w obrębie jednego filmu. Za przykład może posłużyć interesująca *Dzień*

z *życia* (2011), który, choć sygnowany nazwiskiem reżysera Kevina Macdonalda, w rzeczywistości został stworzony przez ponad tysiąc amatorów uczestniczących w projekcie zrealizowanym z pomocą serwisu YouTube⁴. Jednak czy tego rodzaju wypowiedź artystyczna pozostaje w obrębie poetyki osobistego dokumentalizmu, jest kwestią wątpliwą.

Według Carolyn Anderson to, co w największym stopniu charakteryzuje omawiane dokumenty, to zestawienie obserwacji, „gadających głów” oraz archiwaliów w porządku niechronologicznym w celu stworzenia pewnej „historii życia”, często komentowanej głosem autora z offu⁵. Zdaniem historyczki jest to najczęściej spotykana forma autobiograficznego dokumentu, choć – trzeba zaznaczyć – niekoniecznie wszystkie wymienione cechy można spostrzec we współczesnych filmach tego typu, mimo że w każdym z nich w tematycznym centrum pozostaje podmiot autobiograficzny. Również dzieło Jima McBride’a z 1967 roku, *David Holzman’s Diary*, uznawanemu za jedno z najważniejszych ogniw drogi do pełnoprawnego dokumentalizmu osobistego⁶, nie można przypisać powyższych atrybutów. Bo choć w przywołanym filmie pojawiają się głos narratora, „gadające głowy” i obserwacje najbliższego otoczenia głównego bohatera, to jednak pozostaje on przede wszystkim mock-dokumentem przedstawiającym życie nieistniejącej osoby⁷.

Niewątpliwie pionierskim osiągnięciem na gruncie osobistego dokumentalizmu są monumentalne, wciąż niedoceniane *Dzienniki. 1971-1976* Eda Pincusa, w których autor dzieli się z odbiorcą wybranymi wydarzeniami z życia swojej rodziny (żony Jane i dwójki ich dzieci). „W *Dziennikach* obserwujemy (...) liczne rozmowy małżonków na temat ich związku, zabawy z dziećmi, spotkania z rodziną i przyjaciółmi, a także z kolegami i koleżankami z pracy autora filmu”⁸. Dzieło Pincusa można odczytywać również w szerszym kontekście – jako zapis codzienności z życia młodych hipisów z drugiej połowy lat 70. Dzienniki stanowią pierwszą ambitną próbę wykonania „gestu Filipa Mosza” – zwrócenia kamery we własną stronę przez samego realizatora i rejestracji otaczającej autora/narratora/bohatera rzeczywistości, oraz chronologicznego ułożenia sekwencji w spójną całość.

Autorzy dokumentów osobistych, jakie pojawiły się po filmie Pincusa, w pewnym stopniu posługują się użytą przez niego metodą. W wielu wypadkach można mówić o (niemal) audiowizualnych kopiach *Dzienników*, przedstawiających filmowca w podobny sposób. Całemu przedsięwzięciu nadzwyczaj często – co oczywiste – towarzyszy „autorefleksywny” sztafaż, jako że jedną z jego tematycznych dominant jest proces twórczy i związane z nim problemy. Podobne rozterki pojawiły się zarówno w kinie Pincusa, filmie *David Holzman’s Diary*, jak i dziełach Jonasa Mekasa – litewskiego twórcy, który przez całą karierę poszukiwał audiowizualnego ekwiwalentu dziennika intymnego⁹. U wielu reżyserów realizujących dokumenty osobiste autotematyzm idzie pod rękę z autobiografizmem. Jako że nie da się odseparować w tym wypadku życia człowieka od życia filmowca – kamera jest bezsporną częścią egzystencji autora. Ów obiekt komentarzy innych bohaterów bardzo często staje się również przyczyną niekończących się kłótni.

Warto także przypomnieć *Takiego pięknego syna* urodziłam Marcina Koszałki z 1999 roku, gdzie widz mógł obserwować toksyczne rodzinne relacje, jakie panują w domu Koszałków. Frustracja matki spowodowana życiową postawą jej syna, młodego reżysera, kontrapunktowana jest milczeniem 29-letniego mężczyzny filmującego swoich rodziców. Ekshibicjonistyczny charakter reżyserskiego debiutu operatora miał na celu pomóc w osobiwej filmoterapii¹⁰. Koszałka jest w *Takiego pięknego syna* urodziłam zarówno bohaterem, jak i prowokatorem wydarzeń, starającym się zmierzyć z problemami rodziny, zaś jego nadrzędną intencją pozostaje doprowadzenie do przemian wewnętrznych: matki, ojca oraz własnej. Dzieło wywołało wiele polemik, których autorzy jednoznacznie odrzucili przyjętą przez reżysera metodę. Jednym z nich był Marcel Łoziński, wybitny dokumentalista, którego naczelną zasadą z czasem stało się stwierdzenie „robić film tak, żeby nie bolało” – opozycyjne wobec bezkompromisowej wiwisekcji, jaką zobaczyliśmy u Koszałki¹¹.

Data powstania filmu *Takiego pięknego...* jest znamienna. Jak już wspominałem, przełom wieków jest momentem szczególnie istotnym w historii autobiograficznych dokumentów. Powszechny dostęp do mediów oraz wielokanałowa dystrybucja umożliwiły realizację podobnych filmów na całym świecie, i to niekoniecznie reżyserowanych przez profesjonalistów. W XXI wieku każdy może sięgnąć po cyfrową kamerę (lub aparat) i podzielić się swoją biografią. Drzwi do dokumentalizmu osobistego, jeśli mowa o kinie w ogóle, wydają się otwarte najszerszej – potencjalnemu realizatorowi „pozostają” problemy wynalezienia oryginalnego tematu oraz ustrukturywania nagranych materiałów.

Niewątpliwie samo spisanie filmografii obejmującej wszystkie najnowsze autobiograficzne dokumenty byłoby rzeczą niesłychanie trudną. Na takiej liście mogłyby się znaleźć zarówno docenione *Plaże Agnès* (2008) doświadczonej reżyserki Agnès Vardy debiutującej jeszcze w czasach francuskiej Nowej Fali, jak i mniej znany *Chrigu* (2007) – poruszający film autorstwa Christiana Ziörjena i Jana Gassmanna. Podobnych dzieł powstało bardzo dużo. Trzeba jednak zauważyć, że dokumenty z ostatniej dekady realizowane były z odmiennych pobudek – widać znaczące różnice w sposobie montażu i prowadzenia narracji. Wreszcie, co najważniejsze, coraz trudniej przyporządkować wszystkie te filmy do jednej grupy – dokumentalizm osobisty rozwinął się na tyle, że wielu dziełom można przypisać inne cechy. O różnicach stanowi również rodowód reżyserów: film z Bliskiego Wschodu najprawdopodobniej mógł być realizowany ze zgoła odmiennych pobudek, aniżeli pozornie podobny dokument ze Stanów Zjednoczonych.

Biorąc pod uwagę powyższe konstatacje, postanowiłem bliżej przyjrzeć się trzem autobiograficznym dokumentom, jakie powstały na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat: *Tarnation* (2003) Jonathana Caouette’go, *Arirang* (2011) Kima Ki-duka oraz *To nie jest film* (2011) Jafara Panahiego. O ich wyborze zdecydowały nie tyle czynniki artystyczne, co raczej zróżnicowana poetyka owych dokumentów – konstrukcja i sposób przedstawienia głównego bohatera (autora), różnorodność sposobów filmowania, przyjęta przez twórcę metodologia konstituowania narracji, często-

tlivość występowania technik dystansacyjnych oraz wtrętów autotematycznych, ale też okoliczności zewnętrzne wobec dzieła, które sprowokowały reżysera do zrealizowania dokumentu osobistego. W niniejszym szkicu chciałbym uwypuklić zarówno cechy wspólne wyżej wymienionych filmów, jak i wyraźnie zarysowane różnice. Pozwoli to na analizę wspomnianego gatunku jako zjawiska wieloaspektowego, wyróżniającego się na tle współczesnego kina dokumentalnego. Jednak biorąc pod uwagę ilość podobnych filmów, trzeba zaznaczyć, że dokumentalizm osobisty zasłużył na osobną rozbudowaną rozprawę. Poruszone tutaj wątki wypadłyby potraktować więc jako wstępny zarys problematyki.

Nie zmienia to faktu, że filmy Caouette'go, Kima i Panahiego są w jakiejś mierze reprezentatywne i skupiają w sobie wiele cech zauważanych w innych tego typu dokumentach. Na uwagę zasługuje również odbiór filmów, które niemal zawsze spotykały się z ciepłym przyjęciem ze strony widowni, zwłaszcza na rozmaitych festiwalach – zarówno zagranicznych (Cannes), jak i polskich (T-Mobile Nowe Horyzonty). Wyróżniano je także w rocznych podsumowaniach najważniejszych periodyków o tematyce filmoznawczej (m.in. w brytyjskim „Sight & Sound”). Rozbudowana autoanaliza danego twórcy mogła liczyć na uznanie – choćby ze względu na odwagę w sposobie dzielenia się doświadczeniem „ja” empirycznego. Nie bez znaczenia jest również zasięg stosowanej terapii, która wielokrotnie stawiała się udziałem widza przejętego wiarygodnie przedstawionym losem reżysera oglądanym na ekranie. Ów komponent bez wątpienia miał wpływ na tak pozytywny odbiór kolejnych dokumentów osobistych.

Wybór filmów podyktowany był również kwestią odrębności kulturowej trzech reżyserów. Caouette urodził się w Stanach Zjednoczonych, Kim swoje filmy realizuje w Korei Południowej, a Panahi mieszka w Iranie. Stylistyczna odmienność, jaką można zauważyć, porównując choćby *Arirang* z *To nie jest film*, wynika nie tylko z różnych przyjętych przez autorów metod czy stosowanych odniesień (choć obaj wielokrotnie cytują własną twórczość), ale także z szeroko komentowanej, zwłaszcza przez Panahiego, narodowości reżyserów – determinującej ich los.

Zróżnicowanie kulturowe w pewnej mierze świadczy również o kwestii zasadniczej, a łączącej wspomnianych twórców. To, że każdy z nich zdecydował się na uzewnętrznienie „ja”, zwracając kamerę w kierunku samego siebie i przedstawiając fragmenty własnej biografii, dowodzi popularności dokumentalizmu osobistego jako autorskiej metody refleksji nad własnym życiem – niezależnie od kontynentu czy kraju, z jakiego pochodzi dany twórca.

Przedstawienie najważniejszych podobieństw i różnic pomiędzy dziełami Caouette'go, Kima i Panahiego pozwoli, mam nadzieję, nie tylko na opis praktyk dominujących we współczesnym dokumentalim autobiograficznym, ale także określi, w pewnym stopniu, charakter współczesnej (pop)kultury, w której „fikcja jest coraz częściej wypierana przez materiał faktograficzny”¹².

***Tarnation* Jonathana Caouette’go jako próba filmowej autobiografii**

W końcu skierowałem obiektyw na siebie. Zdałem sobie sprawę, że tematy mojego kina są blisko mnie, że nie warto szukać sensu daleko.¹³

Zrealizowane w 2003 roku *Tarnation* Caouette’go jest jednym z najczęściej docenianych dokumentów ubiegłej dekady. Nagroda Stowarzyszenia Bostońskich Krytyków Filmowych, nominacja do prestiżowej Independent Spirit Award, wyróżnienie na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Era Nowe Horyzonty, czy wreszcie olbrzymia (w skali gatunku) popularność dzieła tylko tę tezę potwierdzają. Okazało się, że nieznanemu nikomu debiutant, przedstawiając swoją historię w formie audiowizualnej autobiografii, potrafił uwieść widownię przyętą poetyką, a także – co prawdopodobnie stanowi o największej sile *Tarnation* – sprawić, by oglądana opowieść o losach Caouette’go była wiarygodna.

Nadrzędnym celem realizacji omawianego filmu jest swego rodzaju publiczna spowiedź niespełna 30-letniego mężczyzny. Przez dziewięćdziesiąt minut widz ogląda najważniejsze momenty z życia autora zmagającego się z licznymi problemami: homoseksualną orientacją, do której długo się nie przyznawał, zaburzeniem wynikającym z depersonalizacji, wreszcie – chorobą swojej matki, Renee LeBlanc. Ta ostatnia zdaje się inicjatorką całego zamieszania. Nie bez powodu autor zaczyna swoją historię sceną, w której występuje jego matka. W dużej mierze *Tarnation* jest również filmem o niej – osobie, z jaką Jonathan przez całe życie chciał być blisko, jednak rozmaite przeciwności losu na to nie pozwalały.

Caouette zawarł w filmie najważniejsze momenty swojego życia – kluczowe sceny z okresu dorastania i różnych etapów młodości. Dotarł do niezliczonej ilości fotografii dokumentujących kolejne etapy dojrzewania. Jak sam mówi – w wieku jedenastu lat postanowił zostać reżyserem. Ta informacja prawdopodobnie zaważyła na konstrukcji *Tarnation*, które w znacznej części składa się z archiwaliów: fragmentów amatorskich filmów nakręconych w młodości przez Jonathana. Zapewne konieczna była selekcja odnalezionych taśm – przede wszystkim w celu ułożenia materiału w koherentną całość. Pod tym względem imponująco przedstawia się wykonana przez reżysera praca. Potrafił on nadać zebrany materiałowi ciąg przyczynowo-skutkowy i ukonstytuować je w kompletną autobiografię już doświadczonego życia trzydziestolatka.

Nie ulega wątpliwości, że *Tarnation* ma pełnić rolę autoterapeutyczną¹⁴: cofając się w przeszłość Caouette chciał zmierzyć się z nurtującymi go kwestiami dotyczącymi swojego „ja”. W filmie oglądamy, między innymi, nastoletniego Jonathana przebierającego się w damskie ubrania i udającego dojrzałą kobietę zmagającą się z przemocą i emocjonalną niestabilnością. Potrzeba kreacji – czy to aktorskiej, czy też reżyserskiej – stanowi o typie osobowości Jonathana. Pozbawiony możliwości dialogu w młodości, uzewnętrznił się, pozując do kamery. W toku opowieści

Caouette przywołuje liczne determinujące jego życie wydarzenia: zapalenie dwóch skrętów z marihuany w jednej chwili (w 1986 roku), realizację pierwszego amatorskiego filmu (również w '86), spotkanie po latach z rodzicami (w 2002 roku) i inne. Wyróżniane momenty biografii prowokują do określenia reżysera mianem osobliwego widza oglądającego zapiski prowadzone na przestrzeni wielu lat. Podobnie strukturę *Tarnation* interpretował Dariusz Arest. Według krytyka „Caouette (...) zwraca się ku sobie, jest to jednak zwrot w pewnym sensie na zewnątrz – bo mamy do czynienia z osobowością schizofreniczną. Opowiada ze świadomością opowiadania i robi to w trzeciej osobie. Jest bohaterem, ale być może ważniejsza jest dla niego rola widza”¹⁵. Co więcej – reżyser komponuje film w taki sposób, że o jego autobiograficzności niejednokrotnie się zapomina. Wiele scen oddzielają plansze, na których widnieje tekst informujący o istotniejszych wydarzeniach z życia Caouette’go. Można to tłumaczyć zarówno brakiem stosownego materiału filmowego dokumentującego daną sytuację, jak i dysocjacyjną osobowością autora pragnącego, w możliwie największym stopniu, zdystansować się od swojego „ja”.

Poetyka *Tarnation* poniekąd wpisuje się w założenia autobiografii opisywanej przez Gusdorfa. Zdaniem badacza nadrzędny cel podobnych wypowiedzi stanowi poznanie siebie¹⁶, zmierzenie się z własnymi problemami. Ów niespójny autoportret neurotycznego trzydziestolatka jest dla jego autora/bohatera próbą sił, jako że w *Tarnation* ścierają się ze sobą świadomy swojego warsztatu i konsekwentny reżyser z zaprzeczającym własnym pragnieniem zagubionym mężczyzną. W jednej scenie widz usłyszy Jonathana mówiącego: „chciałbym ukryć to, że jestem gejem. A jednocześnie nie”. Ta ambiwalencja, którą podszyta jest narracja filmu, sprawia, że do pewnego stopnia możemy nazywać film Caouette’go „kompletnym” dokumentem osobistym – sprawną warsztatowo i oryginalną wiwiskcją zagubionej i rozdartej jednostki, której najważniejsze cechy uwidaczniają się w samej poetyce dzieła.

Jak wynika z ekranowego przebiegu wydarzeń, do realizacji filmu Caouette’go spowodowało przedawkowanie litu przez matkę, Renee, co zostało już tutaj podkreślone, jest drugą główną bohaterką *Tarnation*. Osobą bardzo ważną dla Jonathana, ale też determinantem opowieści – skomplikowana relacja łącząca Jonathana z Renee staje się dla twórcy punktem odniesienia. To, jakim jest człowiekiem, determinują więzi rodzinne. Wychowywany w niezdrowej atmosferze przez swoich dziadków, Caouette zbliża się do matki, jednak zetknięcie dwóch tak skrajnych i wyrazistych osobowości pozwala jedynie na chwile czułości. W wielu sekwencjach filmu można wyczuć podskórny lęk bohatera przed spotkaniem z Innym.

Autor filmu na łamach licznych wywiadów podkreślał znaczenie realizacji *Tarnation*. Wspominał też pierwsze reakcje matki podczas pokazu filmu: „Po raz pierwszy zobaczyła te wszystkie materiały. Dowiedziała się, jak z mojego punktu widzenia wyglądało nasze życie. Odkryła, że jestem gejem. *Tarnation* stało się katalizatorem naszych problemów. Jego seans zaczął tydzień intensywnych rozmów. Ale przeszliśmy przez wszystko obronną ręką. Rodzina jednak jest rodziną”¹⁷. Udokumentowanie swojej biografii i przedstawienie wielu wydarzeń z perspektywy Jonathana posłużyło za obopólną terapię kinem.

Interesująca z wielu względów jest narracyjna dyscyplina Caouette'go oraz wykorzystanie *Dezyderaty* – słynnego poematu Maxa Ehrmanna – jako kompozycyjnej klamry opowieści¹⁸. Ten profesjonalizm młodego reżysera nie umknął uwadze krytyków, którzy nie zapomnieli o tym, że do każdego ujęcia trzeba ustawić kamerę, światło, aparaturę rejestrującą dźwięk. Pisał o tym, między innymi, Arest:

Tarnation, tak chwilami mocne, ma momenty w gruncie rzeczy słabsze. Bo widząc bohatera wymiotującego do toalety, pięknie skadrowanego z dolnego rogu łazienki, myślę sobie głównie o tym, że ktoś tam musiał kamerę ustawić i kadr wcześniej skomponować. Musiał być to autor, czyli wymiotujący z wdziękiem bohater. I chociaż chętnie i nie bez przejęcia daję mu się prowadzić za rękę, to gdy w sentymentalnym zakończeniu przykrywa czule swoją śpiącą matkę, mój spaczony umysł dopowiada, że jednocześnie poucza on kogoś kamerą, by zatrzymał na chwilę zbliżenie na jego twarzy i uchwycił delikatny, kochający i wyrozumiały uśmiech.¹⁹

Te, zapewne nieodzowne, momenty uwidoczniające sam proces realizacji filmu nie odbierają jednak widzowi voyeurystycznej przyjemności płynącej z odbioru *Tarnation*. Nie ulega bowiem wątpliwości, że próba wnikliwej autoanalizy, przedzierzgającej się w osobisty dokument, jest na tyle sprawnie wyreżyserowana, że trudno się losem Jonathana i Renee nie przejąć.

Tarnation, co wynika z zakończenia filmu, miało pomóc autorowi w przezwyciężeniu przekleństwa przeszłości. Caouette „zobaczył piękno i szczęście swojej terażniejszości”²⁰, a rodzinne piekło minionych dni zostało oswojone dzięki sztuce – podobna interpretacja w kontekście ostatnich scen dzieła, a także wywiadów udzielanych po premierze filmu, wydaje się w pełni uzasadniona. Trzeba jednak pamiętać, że osiem lat później autor zdecydował się zrealizować rodzaj dokumentalnego sequela. W *Walk Away Renee* z 2011 roku reżyser ponownie zwraca reflektor w kierunku swoim i matki. Ich trudne relacje bynajmniej nie uległy zmianie – chwile radości przeplatane są kolejnymi kłótniami i nieporozumieniami. Według jednej z recenzentek życie Jonathana z Renee to „zawsze fragment”, gdzie wszystko zmienia się na bieżąco²¹. Ich stosunki nie są emocjonalnym monolitem szczęścia, a raczej rozbitym na kawałki konfliktem. *Walk Away Renee* jest więc osobistym zapisem ich terażniejszości (choć niepozbawionym wycieczek w przeszłość), co wyraźnie odróżnia film od *Tarnation*²².

Tym samym Caouette kontynuuje realizację rozbudowanej filmowej autobiografii. Czas pokaże, dokąd go ta strategia zaprowadzi i czy kolejne dokumenty osobiste reżysera, o ile powstaną, będą się na jakiegokolwiek płaszczyźnie od siebie różniły.

***Arirang* Kima Ki-duka, czyli wykalkulowana autoterapia**

Drugi film, jaki chciałbym na tle najnowszego dokumentalizmu osobistego opisać, to dzieło niemal skrajnie różne od analizowanego wcześniej *Tarnation*.

Arirang jest jednak z kilku względów na tyle niejednoznaczne w swojej konstrukcji, że warto je w powyższym kontekście scharakteryzować, odnosząc się szerzej do biografii twórcy.

Kim Ki-duk niemal od początku swojej kariery uznawany był za jedną z większych nadziei kinematografii – i to zarówno przez filmowców, jak i historyków kina z całego świata. Kolejne realizacje i otrzymywane wyróżnienia ugruntowały pozycję Kima, który z czasem zaczął być uznawany za „pupila” artystycznych festiwalu filmowych. Zwłaszcza dzieła kontemplacyjne, widziane przez pryzmat estetyki zen²³ – takie jak *Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna* (2003) czy *Pusty dom* (2004) – otworzyły twórcy drzwi do międzynarodowej sławy i dystrybucji jego filmów we wszystkich częściach globu.

Autor *Luku*, co ważne w kontekście omawiania *Arirang*, od początku kariery realizował filmy fabularne. Mimo to fikcjonalne scenariusze reżysera mają swoje źródło w jego biografii: podróż po Europie, służba wojskowa i nauka w szkole misyjnej²⁴ – wszystko to w jakimś stopniu znalazło się w fabułach Kima. Joanna Krzycka sugeruje nawet, że za pomocą kamery „pisze” on rozbudowaną autobiografię²⁵. Autorka wyliczyła tematy i motywy przewijające się w filmach Kima: zestawienie cywilizacji z naturą, współistnienie światów: brutalnego i odrealnionego, skupienie na czasie teraźniejszym, introwertyczni i milczący bohaterowie, wyizolowane przestrzenie, znaczenie koloru²⁶. Wspominam o tym, bo podobne elementy można odnaleźć w *Arirang*, bodaj pierwszym dokumencie Koreańczyka.

Dla tych, którzy dostrzegli regularność, z jaką Kim realizował filmy, z pewnością zaskoczeniem była trzyletnia przerwa oddzielająca omawiane dzieło od *Snu* (2008). Była ona spowodowana załamaniem psychicznym Kima, czego dowiadujemy się również od reżysera opowiadającego o swojej sytuacji życiowej w *Arirang*. W trakcie zdjęć do filmu *Sen* jedna z aktorek omal nie zginęła i gdyby nie jego interwencja, najprawdopodobniej doszłoby do tragicznego w skutkach wypadku. To wydarzenie w pewnym stopniu pogrążyło Kima w apatii – zaszył się w opuszczonym domu na odludziu jest tego najistotniejszą konsekwencją.

W dokumencie Kima zarejestrowany został epizod z życia bohatera/narratora, w trakcie którego autor *Samarytanki* zdecydował się na odseparowanie od świata i samotny los „pustelnika”. Wydarzenie, jakie miało miejsce w trakcie realizacji *Snu*, sprowokowało autora do przemyślenia metody swojej pracy i medytacji nad sztuką oraz celowością jej powstawania. Akcja *Arirang* niemal w całości ogranicza się przestrzennie do miejsca zamieszkania reżysera – jedynie pod koniec Kim, w ramach symbolicznej (i fikcjonalnej!) sekwencji, wyrusza do miasta.

„Filmując siebie, spowiadam się z życia. Spowiadam się jako reżyser Kim Ki-duk i jako człowiek Kim Ki-duk”²⁷ – padają słowa z ekranu. *Arirang* zostało pomyślane jako spotkanie z samym sobą w celu poznania. Chwile kontemplacji reżyser przedstawia, podobnie jak to miało miejsce w kinie fabularnym Kima, w formie przemilczanych scen, w których oglądamy zamyśloną twarz autora. Skądinąd interesujące, że w analizowanym dokumencie pierwsze słowa padają dopiero

w dziewiątej minucie (do tego momentu widz obserwuje codzienne życie outsidera mieszkającego samotnie na odludziu), zaś pierwszym poruszonym przez Kima tematem jest aktorstwo, co w pewnym stopniu sygnalizuje komponenty autotematyczne *Arirang*. Dla Koreańczyka introspekcja idzie bowiem w parze z próbą analizy własnego warsztatu i przyjmowanej przezeń metody twórczej.

Samopoznanie Kim zainscenizował w dość prosty sposób: wykorzystując zasadę ujęcie – przeciwujęcie sfilmował rozmowę dwóch „ja”: tego „załamane go” wydarzeniami, mającymi miejsce w trakcie produkcji *Snu*, oraz bohatera pewnego siebie, wręcz szyderczo odnoszącego się do „pierwszego” Kima. Odtąd widz ogląda osobliwą duodramę – „spotkanie”, dzięki któremu bohater ma dojść do formy psychicznej i wrócić na plan po to, by kręcić kolejne filmy.

Arirang to dzieło osobiste par excellence – nakręcone jedną kamerą, wyreżyserowane i zmontowane przez jednego człowieka. Kim, realizując film utrzymany w poetyce autobiograficznego dokumentu, pragnie zbliżyć się do widza. Kierując się ku „autentykowi”, wierzy w dotarcie do sedna swojego „ja”, którym chce się podzielić z odbiorcą. Siebie przedstawia jako emocjonalnego kalekę, ambitnie zmierzającego do swoistego odrodzenia, do którego, jak wiadomo, w kontekście realizacji kolejnych (tym razem fabularnych) dzieł, doszło.

Oglądając *Arirang*, trudno nie odnieść wrażenia, jakie również towarzyszyło – choć w znacznie mniejszym stopniu – filmowej lekturze *Tarnation*, to jest: pewnej nienaturalności odgrywanego przed widzem spektaklu. Wspominał o tym także reżyser: „Myślę, że w pierwszych scenach byłem po prostu sobą, ale potem obecność kamery zrobiła swoje i zacząłem grać. W jednej ze scen płaczę przed kamerą. A może tylko udaję? Sam już nie wiem”²⁸. Ów stan rzeczy prowokuje pytanie o miejsce granicy między „autentykiem” a całkowicie kontrolowaną próbą wymuszenia określonych emocji u widza. Czy w swej istocie nie jest więc *Arirang* wytłumaczeniem się reżysera z – wcale nie tak długotrwałej – pauzy w realizacji filmów?

Wiele scen w dokumencie osobistym Kima nie bierze się z impulsu czy improwizacji. Ilekroć na ekranie widz ogląda ujęcie ustanawiające – wynikające niejako z przyjętych zasad filmowej narracji – może odnieść wrażenie, że w dość dużym stopniu *Arirang* jest autobiografią wykoncypowaną, zamierzoną w celu wywołania konkretnego odbioru. Dobrowolna trzyletnia banicja emocjonalnie okaleczonego autora nie przeszkodziła reżyserowi w zawarciu interesującej metaforyki w dziele. W filmie kilkakrotnie budzi Kima pukanie, jednak bohater nikogo nie zastaje za drzwiami. Scena ta, umieszczona na początku *Arirang*, zostaje niejako powtórzona w drugiej połowie filmu, ale tym razem Kim spostrzega ślady stóp osoby, która odeszła (w kierunku miasta – co autor podkreśla za pomocą ruchu kamery)²⁹ – jest to jeden z momentów w całości zainscenizowanych. Druga sekwencja, bardziej rozbudowana, ma miejsce pod koniec dzieła. Wówczas oglądamy bohatera samotnie konstruującego rewolwer po to, by móc w mieście zamordować kilka osób, a następnie popełnić samobójstwo w domu. Tuż przed wystrzałem wypowiada

do kamery słowa: „Ready? Action!” (Gotowi? Akcja! – przyp. P. B.), jakimi zwykł informować swoich aktorów o kręceniu danego ujęcia.

Przywołane powyżej sceny, niemające w swej istocie zbyt wiele wspólnego z dokumentalizmem, pełnią funkcję dopełnienia wizji Kima. Wyraźnie dało o sobie znać doświadczenie fabularzysty – autor *Wyspy* dopisuje fikcjonalne addendum sugerujące symboliczne odcięcie się od demonów przeszłości. *Arirang* można więc potraktować, podobnie jak film Caouette’go, jako autoterapię za pomocą sztuki.

Kim Ki-duk, niczym wytrawny autobiograf, jest w stanie zdystansować się od własnego „ja”, spojrzeć na swój los z boku, z perspektywy osoby trzeciej. Według francuskiego badacza, Philippe’a Lejeunego, „autobiografowie (...) są aktorami, [a] niektórzy z nich oddają się tej grze na dobre, przed swoją publicznością”³⁰, co służy równocześnie do wyrażania ich problemów tożsamości, jak i oczarowania odbiorcy. Kim Ki-duk w *Arirang* stosuje podobną strategię: multiplikując własne „ja” na ekranie, wprowadza dysonans (co prowokuje pytanie: który przedstawiony bohater wydaje się najbliższy prawdziwemu Kimowi?), ale też przysyła widzowi sygnał sugerujący trudność w przedstawieniu Kima-bohatera jako jednej monolitycznej postaci.

Koreański reżyser niewątpliwie nadał znaczenie konkretnemu wydarzeniu w życiu³¹ – mierząc się z tragicznym epizodem z planu filmowego, doszedł do wniosku mimo wszystko dość banalnego, że długotrwałe opłakiwanie przeszłości nie ma większego sensu – nade wszystko liczy się to, co jest teraz. Ta truistyczna konstatacja paradoksalnie wpisuje się w wielokrotnie przyjmowaną w filmach optykę Kima, który, zdaniem Piotra Mirskiego, „wciąż oscyluje między bełkotem a prostacką aforystyką z książek Paulo Coelho³², między pięknem a kiczem przebranym za piękno”³³. Niemniej, mimo wielokrotnie wyrażanych przez odbiorców wątpliwości, ów „film-lament”³⁴ – składający się z wielu nawiązań do własnej filmografii Kima (poprzez ujęcia z plakatami filmowymi czy scenę oglądania *Wiosny, lata, jesieni...*) – jest osobistym zwycięstwem reżysera. Kolejne nagrody za *Arirang* (m.in. na festiwalach w Cannes) utwierdziły twórcę w przekonaniu, że dokonał on słusznego artystycznego wyboru³⁵.

***To nie jest film* – przekorna prowokacja Jafara Panahiego**

W czasie, gdy Kim Ki-duk realizował *Arirang*, irański twórca Jafar Panahi został skazany za „wywrotową działalność przeciwko Republice Islamskiej” na okres sześciu lat więzienia. Prócz tego otrzymał dwudziestoletni zakaz pisania scenariuszy i realizacji filmów. Czekając na wynik apelacji na początku 2011 roku, wbrew decyzji irańskiego sądu zdecydował się, z pomocą przyjaciela Mojtaby Mirtahmasba, sfilmować jeden dzień ze swojego życia. Naprędce zmontowane dzieło prowokacyjnie zatytułowane *To nie jest film* nagrano na pendriv’a który został ukryty w torcie i przewieziony na festiwal w Cannes, gdzie film miał swoją światową premierę, stając się tym samym nieoczekiwaną sensacją.

Panahi niewątpliwie do tego czasu odbierany był jako artysta bezkompromisowy, zaangażowany społecznie i politycznie w sytuację Iranu – co uwidaczniało się w jego wielokrotnie nagradzanych filmach. Jednak to, że niemal każdy obraz autora *Białego balonika* spotykał się z powszechnym docenieniem, nie idzie w parze z uznaniem ze strony władz jego ojczyzny. Bezpośredniość przedstawienia sytuacji społeczno-politycznej w dziełach Panahiego wielokrotnie stawała się punktem zapalnym licznych dyskusji w ojczyźnie reżysera. Ostatecznie autora *Lustra* zatrzymano w trakcie zdjęć do jego kolejnego obrazu nazwanego przez władze „anty-reżimowym”³⁶, realizowanym wbrew oficjalnej polityce irańskiego rządu. Na tę decyzję z pewnością miała wpływ wcześniejsza postawa reżysera, który w trakcie festiwalu w Montrealu (w roku 2009) polecił wszystkim członkom jury nosić zielone szaliki, co było wyrazem buntu wobec reżimu Mahmuda Ahmadineżada i brutalnie stłumionej rewolucji³⁷.

Aż do 2006 roku – roku realizacji ostatniej fabuły przed dokumentem *To nie jest film* – irański autor tematyzował najistotniejsze problemy państwa, z których naczelnym stała się sytuacja kobiet w Iranie i kwestia równouprawnienia (vide: *Krąg* oraz *Na spalonym*). Panahi „opowiadał o tym językiem nawiązującym do neorealizmu, przekształcając swoje obserwacje w wielką, czytelną metaforę”³⁸. By zbliżyć się do swoich bohaterów – a zwłaszcza postaci kobiecych – posługiwał się poetyką paradokumentu, dzięki czemu zacierała się granica pomiędzy światem fikcyjnym a faktycznym stanem rzeczy.

Sytuacja, w jakiej znalazł się reżyser w 2010 roku, przypomina losy bohaterek jego filmów, które, mając związane ręce, starają się pozostać osobami aktywnymi, do końca walczącymi o swoje prawa³⁹. Uwięziony we własnym domu Panahi nie może wytrzymać dławiącego milczenia, więc decyduje się zrealizować „nie-film”. I chociaż przejmujące home movie nie jest jego pierwszym dokumentem, to dopiero teraz reżyser zdecydował się skierować reflektor we własnym kierunku.

To nie jest film jest dziełem ascetycznym, bez wyraźnie wyodrębnionych wstępu i zakończenia. „Dzień z życia” autora *Kręgu* kręcono za pomocą cyfrowej kamery i aparatu iPhone’a – zdjęcia zamknęły się w czasie czterech dób, zaś budżet wyniósł ostatecznie 3.200 euro⁴⁰. Panahi ogranicza przestrzeń do jednego mieszkania, z którego wychodzi dopiero pod koniec akcji – i to tylko, jak można się domyślać, na chwilę. Pamiętając o zakazie realizowania filmów, przekazuje kamerę Mirtahmasbowi – rejestrującemu monologi bohatera – po to, by pomóc Panahiemu uniknąć niemal nieuchronnych oskarżeń władz Iranu o naruszenie postanowień sądu. W pewnym momencie reżyser krzyknie do przyjaciela: „Cięcie!” – zapominając, że nie może już decydować o końcu ujęcia, o czym przypomina mu Mirtahmasb.

Swoje dzieło Panahi nazwał tak, by tytuł stanowił odniesienie do jego obecnej sytuacji. Nakaz artystycznego milczenia potraktował na opak. Reżyser wspomina, że nikt nie zabronił mu ani czytać scenariuszy, ani grać w filmach – stąd jego obecność na ekranie i głośna lektura maszynopisu swojego tekstu. Brak oficjal-

nego przyzwolenia na produkcję kolejnej fabuły Panahi wykorzystał do realizacji tytułowego „nie-filmu” – dzieła niebędącego pełnoprawnym filmem, utworem sprawiającym pozory wybrakowanego. Jednak *To nie jest...* rzeczywiście pozbawiony jest zwartej fabuły. Mimo że akcja zamyka się w jednym dniu i opowiada o prawdziwej osobie, całość sprawia wrażenie swobodnie spisanych notatek filmowca, na które składają się: telefoniczne rozmowy dotyczące wyroku, krótka wymiana zdań z sąsiadką, obserwacja Teheranu z własnego balkonu, oglądanie fragmentów swoich filmów, opieka nad iguaną o imieniu Igi („współlokator” stale towarzyszącym Panahiemu, nieustająco przeszkadzającym w wielu domowych czynnościach). Pozornie niełączące się w logiczną całość sceny z życia codziennego w swej istocie oddają zamierzenia reżysera, by stworzyć surowy zapis niby-filmu odartego z nadrzędnej zasady rządzącej całością konstrukcji. Równocześnie *To nie jest...* pod względem przyjętej poetyki w największym stopniu wpisuje się w definicję dokumentalizmu osobistego jako gatunku, w którym bezwzględnie dominuje czas teraźniejszy⁴¹ – mimo nieustających nawiązań do przeszłości czynionych przez bohaterów.

Tytuł *To nie jest...* – jak już zostało wspomniane – można potraktować jako prowokację. Mirtahmasb w jednym z wywiadów zaznaczył, że celem takiego nazwania dzieła było odniesienie do słynnego obrazu René Magritte’a, na którym namalowaną fajkę podpisano „To nie jest fajka”. „Pomyśleliśmy o tym jako najbardziej odpowiednim tytule dla filmu opowiadającego o filmowcu, który nie może robić filmów”⁴² – wspominał współreżyser. Ta samozwrotność świadczy również o autematycznym wymiarze dzieła Panahiego. Trzeba pamiętać, że refleksywność jest elementem często eksploatowanym w kinie irańskim – wystarczy przypomnieć utwory Abbasa Kiarostamiego (*Zbliżenie*, *Pod oliwkami*) czy wcześniejsze filmy autora *To nie jest...* (np. *Lustro*). W omawianym pełnometrażowym dokumencie narrator/bohater wielokrotnie odnosi się do własnej twórczości, a także powstającego (na naszych oczach) „nie-filmu”. Z kolei sceny oglądania i komentowania przezeń fragmentów zrealizowanych już fabuł służą zarówno do wyrażenia explicite reżyserskiej metody Panahiego, jak i stanowią próbę potwierdzenia emocjonalnego przywiązania do własnej filmografii.

Autor *To nie jest...* występuje w filmie w dość nietypowej roli. Z jednej strony ujawnia się jako podmiot odpowiedzialny za kształt historii, którą w tym momencie widz ogląda, z drugiej zaś – charakteryzując postawy aktorek ze swoich wcześniejszych dzieł, sam również poniekąd staje się aktorem. Według Panahiego zaletą prowadzenia naturszczyków jest współpraca utrzymująca się na nieco innym poziomie: wielokrotnie, zdaniem realizatora, amatorzy zaczynają „reżyserować” film, w jakim grają, zaś autor podąża ich tropem⁴³ i obserwuje ich zachowanie⁴⁴. Podobnie rzecz wygląda w charakteryzowanym dokumencie – Panahi spontanicznie przestaje opowiadać fabułę przyszłego dzieła, by zadać pytanie: „Skoro można opowiedzieć film, to po co go kręcić?”⁴⁵, co skwapliwie rejestruje kamera Mirtahmasba. *To nie jest...* stanowi więc osobliwy przykład autematycznego dzieła o niemożności realizacji kolejnego filmu, ale tym razem

autor nie koncentruje się na przyczynach „wewnętrznych” (inercja twórcza, brak czynników determinujących, itp.), lecz tych niezależnych od reżysera – w tym wypadku podyktowanych decyzją władz Iranu. Zatem sfilmowany – głównie przez Mirtahmasba – proces nie-powstawania filmu paradoksalnie więcej mówi o tworzeniu dokumentów (i utworów fikcyjnych) niż wiele innych tego typu „autorefleksyjnych” dzieł z XXI wieku.

Autobiograficzny zapis dnia Panahiego jest celowo „pękniętym” portretem o samotności filmowca, któremu zakazano kręcić⁴⁶. Rozpatrując *To nie jest...* z tej perspektywy, warto również przyjrzeć się jego zakończeniu, gdzie wyjaśnione zostają dźwięki strzałów słyszalne w wielu momentach dzieła. W rzeczywistości były to odgłosy fajerwerków puszczanych przez mieszkańców Teheranu świętujących nadejście Nowego Roku⁴⁷. Napotkany na klatce schodowej student ostrzega Panahiego, by ten nie zbliżał się zanadto do rozentuzjasmowanego tłumu. Jednak wieńczące *To nie jest...* ujęcie nakręcone zostało na zewnątrz, gdzie reżyser przyglądał się radości mieszkańców, dla których nowy rok może oznaczać początek, otwarcie nowego rozdziału w życiu. Dla Panahiego pewien etap niechybnie się kończy⁴⁸.

Dokumentalizm osobisty w XXI wieku

Przywołane powyżej trzy autobiograficzne filmy stanowią o wciąż nasilającej się tendencji do realizowania dokumentów osobistych. Niezależnie od różnorodnej poetyki analizowanych dzieł można pokusić się o konstatację, wedle której dałoby się wyodrębnić wspólną płaszczyznę wszystkich trzech utworów: jest nią oczywiście biografia podmiotu/autora/bohatera.

Niewątpliwie istotną kwestią pozostaje kompozycja filmów oraz różnorodne sposoby przedstawiania losów „ja” empirycznego. Warto więc zauważyć, że dokument Caouette’go – w przeciwieństwie do dwóch pozostałych dzieł – jest próbą realizacji kompleksowej filmowej autobiografii, w której autor stara się odnieść do całego życia – w tym celu wielokrotnie zacytował amatorskie filmy nakręcone w młodości. Oczywiście ostateczny rezultat, jakim jest *Tarnation*, wciąż sprawia wrażenie szkicu, gdzie dokonano nieodzownej redukcji przedstawianego materiału. Jednak, mimo że skutkowało to strukturą pełną niedopowiedzeń, autoanaliza Caouette’go umożliwiła – prócz dotarcia do źródeł własnej tożsamości reżysera – poznanie losu geja wychowującego się w określonych warunkach i w czasach, gdy homoseksualizm był w Stanach Zjednoczonych jednym z naczelných tematów tabu⁴⁹.

Inną formą dokumentalizmu osobistego posłużył się w *Arirang* Kim Ki-duk. Mimo licznych odniesień do przeszłości (głównie w celu przypomnienia sukcesów swoich filmów fabularnych), centralnym tematem pozostają wydarzenia sprzed kilku lat, a także to, co stało się z Kimem po procesie produkcji *Snu*. Wydaje się, że opis źródeł kryzysu twórczego reżysera służy przede wszystkim jemu samemu w celach autoterapeutycznych, czy nawet arteterapeutycznych – w dużo większym stopniu, aniżeli Caouette’mu czy Panahiemu. Koreańczykowi zależy przede

wszystkim na pogodzeniu się wydarzeniem z przeszłości, by móc rozpocząć nowy rozdział i wrócić do realizacji filmów fabularnych.

Również Panahi wydarzenia z przeszłości wykorzystuje w innych celach. Odnosi się w dosłowny sposób do własnej filmografii (podobnie jak Kim) i stara się odnaleźć elementy paralelne, które łączą losy bohaterów jego dzieł z obecną sytuacją autora owych filmów. Irańczyk nie stara się zrozumieć tego, co się z nim wydarzyło – w znacznie większym stopniu zależy mu na prowokacyjnym charakterze *To nie jest film*, gdzie przedstawił jeden dzień z życia uwięzionego filmowca. Trudno mówić tu o „filmowym dzienniku” z racji braku wyraźnego sygnału odnoszącego się do dokładnego czasu akcji. Nie dowiadujemy się również, jak wyglądały dni poprzedzające i następujące po tym, którego rejestrację obejrzelśmy w filmie. Wszak trzeba pamiętać o przyjętej przez realizatorów kondensacyjnej metodzie – na planie spędzili oni cztery doby, nie zaś, jak to może być powszechnie odbierane ze względu na charakter filmu, jedną. Nie zmienia to faktu, że w swoim ostatecznym kształcie dzieło Panahiego można traktować jako lapidarny i ascetyczny zapis dnia z życia uziemionego artysty, skazanego na pozostanie w domu i oczekującego na wyrok pozbawienia wolności.

W przywołanych filmach reżyserzy odnoszą się do własnych biografii, ale każdy z nich swoje rozważania ubiera w odmienny dyskurs. Caouette stara się w możliwie zwarty sposób przybliżyć widzowi całe swoje życie, zaś Kim kładzie nacisk na quasi-dokumentalny sztafaż – nie stroniąc w tym miejscu od złożonej inscenizacji – wpisujący się w poetykę jego poprzednich dzieł. Z podobnej strategii konsekwentnie rezygnuje Panahi, realizując film pozornie siermiężny, ale wciąż łączący elementy stylistyki neorealistycznej z autoreferencją – co zbliża *To nie jest film* do *Lustra* czy *Kręgu*, fabularnych dzieł Irańczyka.

W nakręconych w 2011 roku dokumentach – notabene pokazanych po raz pierwszy na 64. edycji festiwalu w Cannes – można zauważyć różne podejście autorów do kwestii czasu. Podczas oglądania dzieła Koreańczyka widz ma nieodparte wrażenie, że to, co obserwuje, jest „teraźniejszością” – obecnym stadium kryzysu reżysera. Tymczasem pewnym jest, że musiało dojść do trwającej określony czas przerwy oddzielającej moment załamania Kima od realizacji *Arirang*. Można więc stwierdzić, że w tym dokumencie niejako użyto czasu teraźniejszego w formie czasu przeszłego – co pozwoliło na wywołanie odczucia (choć nie we wszystkich momentach) oglądania dokumentu kręconego „tu i teraz”. W filmie Panahiego natomiast widz obserwuje obecną sytuację twórcy, nawet jeśli pamięta o tym, że proces postprodukcji – na który składa się w tym wypadku jedynie montaż – nie pozwala, co oczywiste, na przypatrywanie się losowi autora in statu nascendi.

Wspomniane filmy różni również – co istotne w kontekście dokumentalizmu osobistego – podejście do zagadnienia inscenizacji oraz „odgrywania” przed widzem swego rodzaju roli autobiografa. Trzeba zaznaczyć, że przekonujące „aktorstwo” Panahiego trudno zestawiać z wątpliwą wiarygodnością Kima z *Arirang*⁵⁰ – obaj autorzy mieli zresztą odmienne cele, realizując rozpatrywane filmy. I w in-

nych okolicznościach przyszło im ich reżyserować. Niemniej we wszystkich omawianych dziełach, także w *Tarnation* – na co już zwracałem uwagę – twórca/narrator mierzy się z określoną rolą naszkicowaną we własnym „teatrze codzienności”. Wielokrotnie więc granica między „autentykiem” a całkowicie zmyśloną próbą wywołania konkretnego odbioru (i emocji) u widza zostaje zatarta. Włączona kamera może być dla twórcy rzeczą nieznaczącą, wręcz niewidoczną, ale może też wymuszać u niego określoną postawę – wszak montowany później film powinien się złożyć w przekonującą wizję autora. W tym kontekście Panahi – przedstawiający „ja” empiryczne⁵¹ świadome obserwującej go kamery – nie ukrywa, że jego „nie-film” pozostaje, nade wszystko, swobodnie zrealizowanym home movie, dziełem znajdującym się, pod względem poetyki, blisko *Dzienników* Eda Pincusa.

Istotnym elementem analizowanych filmów – wspólnym dla nich wszystkim – jest ich wymiar autoterapeutyczny. Według Kamili Łasocińskiej potrzeba refleksji nad egzystencją i poznawanie własnej biografii, zwłaszcza z perspektywy czasowej, pomaga w konstrukcji zintegrowanej tożsamości⁵². Niezbędna jest w tym wypadku głęboka samoświadomość autora, który winien wiedzieć, jak pokonać swój problem – poprzez kreację i ekspresję osobowości⁵³. Wyjątkowo wyraźne jest to w *Arirang*, gdzie pozostający na odludziu samotny Kim mierzy się z własnym losem, nie konfrontując się z innymi ludźmi. Trzeba jednak zaznaczyć, że także realizacje *Tarnation* i obrazu *To nie jest film* miały na celu dać autorom szansę spojrzenia na swój los z dystansu. Biorąc pod uwagę powstałe później dzieła Caoutte’go, Kima i Panahiego, można stwierdzić, że analizowane filmy spełniły swoją rolę.

Jest rzeczą znamioną, że żadnego z analizowanych filmów nie dałoby się opisać poprzez definicję autorstwa Carolyn Anderson z *Encyclopedia of Documentary* z 2006 roku⁵⁴, charakteryzującej autobiograficzne dokumenty. Również pobieżny przegląd innych tego rodzaju dzieł utwierdza w przekonaniu, że współczesny dokumentalizm osobisty ma wiele twarzy. Z jednej strony widz ogląda introspektywne filmy uznanych już realizatorów (przykładem *Filmowiec* w reżyserii Alaina Cavaliera z 2005 roku czy dyptyk Marcela i Pawła Łozińskich – *Ojciec i syn w podróży* oraz *Ojciec i syn* z 2013 roku), z drugiej zaś dokumenty zaangażowane społecznie z wyraźnie zarysowanym wątkiem autobiograficznym (m.in. *Wolność jest darem Boga* Cezarego Ciszewskiego z 2006 roku). Podobne filmy coraz częściej wymienia się wśród najwybitniejszych produkcji ostatnich lat – nie bez znaczenia jest to, że triumfatorami festiwalu Planete+ Doc Film były niedawno właśnie dokumenty osobiste: *5 rozbitych kamer* (2011) Guy Davidiego i Emada Burnata oraz *Nie zapominaj mnie* (2012) Davida Sievekinga.

Rozwój nowych mediów, wywierający zasadniczy wpływ na ilość powstających dokumentów osobistych, liczne kanały dystrybucji filmów, a także, w pewnym stopniu, powszechna chęć podglądania życia twórcy, jak i potrzeba ujawniania

swojego „ja” – sprawiają, że dokumentalizm osobisty staje się w ostatniej dekadzie jedną z dominujących form kina autobiograficznego, także w jego odmianie fabularnej.

Można powiedzieć, że wytworzyło się zapotrzebowanie na taki rodzaj filmu – realizatorzy chcą się dzielić swoim doświadczeniem nie tylko z powodów, powiedzmy, stricte artystycznych, ale też ze względu na coraz liczniejsze grono odbiorców pragnących kontaktu z reżyserem. Wydaje się więc, że chęć podglądania cudzego życia generuje wspomniane wybory twórców, których celem jest w sposób przekonujący przedstawić opowieść o własnym losie: czasem w formie możliwie najbardziej czytelnej, ale też niekiedy poprzez nadanie filmom epizodycznej, rozproszonej struktury⁵⁵.

Przenikające się statusy nadawcy i odbiorcy, co związane jest z powszechną dostępnością do rejestrującej aparatury, wpływają poniekąd na kino i telewizję. Wielokrotnie widz staje się reżyserem, co akurat w dobie nowych mediów nie jest rzeczą specjalnie niemożliwą. Również koszt kamery w przeciągu ostatnich lat diametralnie się zmienił – zwracał na to uwagę Kim Ki-duk w *Arirang*. Dziś budżet na realizację dokumentu osobistego nie musi być wysoki, więc coraz liczniejsze grono filmowców ów fakt wykorzystuje (czasem z dobrym skutkiem, czego dowodem *Ambasador i ja* w reżyserii Jana Czarlewskiego).

Widać więc wyraźnie zasięg przemian dokumentalizmu autobiograficznego. Filmy ostatnich lat dowodzą, że od czasów dzieł Pincusa i Mekasa – można rzec: pionierów gatunku – wiele się zmieniło. Dziś tego typu dokumenty powstają częściej i są realizowane przez reżyserów z różnych stron świata (dawniej na tym polu dominowało kino amerykańskie). W znacznym stopniu poprawiła się jakość obrazu i dźwięku. Teraz nawet amatorskie home movie może być sfilmowane w technice high definition za stosunkowo niewielkie pieniądze, co niegdyś było rzeczą nie do pomyślenia. Zatem kwestia dominacji dokumentalizmu osobistego na płaszczyźnie kina niefikcjonalnego – na dzień dzisiejszy – wydaje się przesądzona.

Przypisy

- ¹ Zob. J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”*, [w:] idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 337-364.
- ² O tym i innych filmach braci Lumière pisał Tadeusz Lubelski. Por. idem, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina: Tom I. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 94-105.
- ³ C. Anderson, *Autobiography And Documentary*, [w:] *Encyclopedia of The Documentary, vol. 1, A-G Index*, red. I. Aitken, New York, London 2006, s. 70.
- ⁴ Szerzej o projekcie: M. Zdrodowska, „*Life in a Day*” – kilka uwag o YouTube, vlogowaniu i audiowizualnej rewolucji, „EKRANY” 2011, nr 3-4, s. 78-80.
- ⁵ C. Anderson, op. cit., s. 68.
- ⁶ M. Przyłipiak, *Kamera jako superego. „Dzienniki. 1971-1976” Eda Pincusa albo początki dokumentalizmu osobistego*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 23.
- ⁷ Według Mirosława Przyłipiaka jest to film fikcjonalny, „udający dokument i w poetyce dokumentu realizowany (...). Filmowanie miało być więc służyć autoanalizie, taśma filmowa bieglaby równoległe

- do >>taśmy życia<<, odwzorowując ją. Następnie zaś bohater filmu miałby przyjąć rolę obserwatora własnego życia, robiąc z nim to, co w życiu prawdziwym jest niemożliwe: cofając, powtarzając, zatrzymując poszczególne momenty, po to, aby ujawniła się prawda” (Ibidem, s. 23).
- ⁸ Ibidem, s. 24.
- ⁹ M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, s. 138.
- ¹⁰ M. Kozubek, *(Auto)terapeutyczny wymiar „rodziny” filmów Marcina Koszałki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 58.
- ¹¹ W jednym z wywiadów Łoziński o Koszałce mówił tak: „Przecież on wzięł kamerę i strzelił do własnej matki (...) Wstydzę się za realizatora, wstydzę się za tę matkę”. Podczas gdy strategia autora filmu *Jak żyć* bazowała, przede wszystkim, na „zagęszczaniu rzeczywistości” i poszanowaniu bohatera swojego dokumentu (eksplícitnym wyłożeniem tej myśli jest zwłaszcza film *Żeby nie bołato* z 1998 roku będący swoistym uzupełnieniem wcześniejszego dzieła reżysera – *Wizyty* z 1974 roku), debiut Koszałki można uznać za antypody wspomnianej metody: obosieczna wiwisekcja postaci zastąpiła tutaj ostrożną dyskusję członków rodziny. I zapewne to było główną przyczyną wątpliwości Łozińskiego co do kierunku, w jakim zmierza dokumentalizm osobisty. Por. więcej na ten temat: „*Kamera będzie czekała cierpliwie*”. Z *Marcelem i Pawłem Łozińskimi rozmawia Tadeusz Sobolewski*, „Kontrapunkt” (dodatek do „Tygodnika Powszechnego”) 9 kwietnia 2000, nr 3(41), <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/41/lozinscy.html>, (24.10.2013).
- ¹² T. Lubelski, *Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie*, [w:] *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowskiego, Poznań 1991, s. 82.
- ¹³ Wypowiedź Caouette’go z wywiadu opublikowanego na łamach „Gazety Wyborczej”. Por. K. Kwiatkowski, *Popapraniec*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,9949054,Popapraniec.html?as=2>, (24.10.2013).
- ¹⁴ Por. więcej na temat autoterapeutycznej roli autobiografii: J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińskiej, Gdańsk 2009, s. 138.
- ¹⁵ D. Arest, *Kinoterapia*, „Kino” 2006, nr 4, s. 59.
- ¹⁶ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, [w:] *Autobiografia*, op. cit., s. 32.
- ¹⁷ K. Kwiatkowski, op. cit.
- ¹⁸ Por. więcej na temat zacytowania *Dezyderaty*: <http://jclarkmedia.com/film/filmreviewTarnation.html> (24.10.2013).
- ¹⁹ D. Arest, op. cit., s. 60.
- ²⁰ A. Majer, „*Tarnation*” – w cieniu przekleństwa, „Panoptikum” 2006, nr 5 (12), s. 96.
- ²¹ M. Maciejewska, *(Na) zawsze fragment*, „EKRAŃY” 2013, nr 3-4 (13-14), s. 36.
- ²² Na marginesie trzeba jednak wspomnieć, że interpretowanie obu filmów jako uzupełniającego się dyptyku autobiograficznego nie jest bezzasadne. Jednak zestawienie tych dzieł pod względem zastosowanej poetyki i opowiedzianej w nich historii, jest już tematem na osobne studium.
- ²³ J. Topolski, *Kino milczenia*, „Kino” 2006, nr 3, s. 36-37.
- ²⁴ M. Malinowska, *Kim Ki-duk – na tropach współczesnego „auteur”*, „Kwartalnik Artystyczny Bliza” 2011, nr 1 (6), s. 156.
- ²⁵ J. Krzycka, „*Czarne i białe są tym samym*”. *Autobiografia pisana przy pomocy kamery – niezależny świat Kim Ki-duka*, „Panoptikum” 2006, nr 5 (12), s. 167.
- ²⁶ Ibidem, s. 167-177.
- ²⁷ Wypowiedź reżysera na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu *Arirang* (2011).
- ²⁸ *Przekroczyć granicę. Z reżyserem Kim Ki-dukkiem rozmawiają Piotr Czerkawski i Bartosz Czartoryski*, „Kino” 2012, nr 4, s. 17.
- ²⁹ Autor *Pustego domu* w trakcie jednego ze spotkań z publicznością w Polsce podkreślał, że chciał poprzez tę scenę nawiązać więź z odbiorcą. Owe ślady miały „należec” właśnie do widza pragnącego powrotu Kima do realizacji filmów.

- ³⁰ P. Lejeune, *Autobiografia w trzeciej osobie*, przeł. S. Jaworski, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski [et. al], Kraków 2007, s. 121.
- ³¹ G. Gusdorf, op. cit., s. 37.
- ³² Warto dodać, że w *Arirang* widać reżysera czytającego *Bridę*, słynną powieść Coelho z 1990 roku, opowiadającą o losach irlandzkiej dziewczyny i jej duchowych poszukiwaniach.
- ³³ P. Mirski, *Kim Ki-duk: portret z czasu kryzysu*, „Kino” 2012, nr 4, s. 13.
- ³⁴ Ibidem.
- ³⁵ Zrealizowany rok później fabularny film Kima – *Pieta* – także odniósł sukces, stając się triumfator na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji. Prócz wielu pomniejszych nagród autor otrzymał Złotego Lwa, jedno z najważniejszych wyróżnień świata kina. Co znaczące: pod względem fabularnym nie można dopatrzeć się w filmie nawiązań do biografii reżysera. W tym momencie trudno więc wyrokować, czy autor *Krokodyla* kiedykolwiek nakręci dokument podobny do *Arirang*.
- ³⁶ R. Mackey, *Iran Jails Leading Filmmaker for 6 Years*, <http://thelede.blogs.nytimes.com/2010/12/20/iran-jails-leading-filmmaker-for-6-years/>, (24.10.2013).
- ³⁷ P. Keough, *Interview with Jafar Panahi, part 1*, <http://blog.thephoenix.com/blogs/outsidetheframe/archive/2009/09/25/interview-with-jafar-panahi-part-one.aspx>, (24.10.2013).
- ³⁸ T. Jopkiewicz, *W zakłętym kręgu*, „Kino” 2011, nr 6, s. 25.
- ³⁹ Panahi wspomina o tym zresztą w filmie. Podczas oglądania filmu *Lustro* – opowiadającym o losach dziewczynki, której matka nie przyszła odebrać ze szkoły – reżyser stwierdza, że sytuacja, w jakiej się znalazł, przypomina los młodej Míny, głównej bohaterki dzieła z 1997 roku.
- ⁴⁰ D. Lim, *Cannes Q. and A.: The Loneliness of the Banned Filmmaker*, http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/05/21/cannes-q-and-a-the-loneliness-of-the-banned-filmmaker/?_r=2, (24.10.2013).
- ⁴¹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, wyd. 2, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 204.
- ⁴² D. Lim, op. cit.
- ⁴³ Jako przykład można potraktować *Lustro* tegoż twórcy, gdzie w 40. minucie Mina, główna bohaterka, zaczyna się buntować przeciw swojej roli w filmie: krzyczy, że już nie chce w nim grać, po czym opuszcza plan (scena ta nie jest wcześniej zapowiadana, ów autotematyczny wtęret jest więc zaskoczeniem dla skonsternowanego widza). Pozostaje jednak bacznie obserwowana przez ekipę filmową (Panahi „gra” tutaj samego siebie) do końca – aż dotrze do swojego domu.
- ⁴⁴ P. Lopate, *Review: This Is Not a Film*, <http://www.filmcomment.com/article/this-is-not-a-film-review>, (24.10.2013).
- ⁴⁵ Wszystkie cytaty na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu *To nie jest film*.
- ⁴⁶ D. Lim, op. cit.
- ⁴⁷ Według perskiego kalendarza świętowanie nowego roku ma miejsce 21 marca.
- ⁴⁸ Eksplorujący granice filmowego autobiografizmu *To nie jest film*, jak się miało okazać, nie jest ostatnim dziełem Jafara Panahiego. W niecałe dwa lata po premierze dokumentu na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie pokazano *Pardé*. Zrealizowany wraz z Kambuzią Partovim – słynnym irańskim scenarzystą (z którym Panahi współpracował przy okazji *Kreggu*) – film jest dziełem fikcyjnym, w którym wyraźnie widać chwytły autotematyczne. Głównego bohatera, którego gra wspomniany Partovi, widz obserwuje w zamkniętej przestrzeni, gdzie ów stara się ochronić swojego psa przed krzywdą – prowadzona agresywna kampania przeciw czworonogom nie pozwala na afiszowanie się ich posiadaniem. *Pardé* w pewnym momencie staje się również dziełem o Panahim, który odgrywa samego siebie. Tym sposobem dochodzi do połączenia dwóch płaszczyzn – fikcyjnej oraz dokumentalnej. Wszystko wskazuje więc na to, że pomimo zakazu realizacji kolejnych fabuł Panahi gotów jest reżyserować kolejne filmy – nawet w ukryciu. Por. więcej na temat *Pardé*: E. Kohn, *Berlin Review: Haunted by His Characters, Jafar Panahi Defies Iranian Government Again With Cryptically Self-Referential "Closed Curtain"*, <http://www.indiewire.com/article/berlin-review-haunted-by-his-characters-jafar-panahi-defies-iranian-government-again-with-cryptically-self-referential-closed-curtain>, (24.10.2013).

- ⁴⁹ Interesujące, że w dokumencie późniejszym o osiem lat – *Walk Away Renee* – u boku Jonathana pojawia się nie tylko jego wieloletni partner, ale też ich adaptowany nastoletni już syn. Biorąc pod uwagę moment powstania *Tarnation*, a także relacje, w jakich pozostawał z matką w 2003 roku, poruszenie podobnych kwestii w filmie wcześniejszym byłoby dla reżysera zbyt dosadnym ujawnieniem się.
- ⁵⁰ Na co zwraca uwagę między innymi Mark Peranson na łamach „Cinema Scope”, gdzie zestawił właśnie *Arirang* z filmem Panahiego. Por. <http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/tiff-day-2-Arirang-this-is-not-a-film-almayers-folly-the-descendants-generation-p-the-river-used-to-be-a-man-shame-the-snows-of-kilimanjaro-warriors-of-the-rainbow-seediq-bale/>, (24.10.2013).
- ⁵¹ M. Podsiadło, op. cit., s. 112-118.
- ⁵² K. Lasocińska, *Wzbogacanie jakości codziennych doświadczeń poprzez refleksję nad własną biografią*, [w:] *Arteterapia. Od rozważań nad teorią do zastosowań praktycznych*, red. W. Karolak, B. Kaczorowska, Łódź 2011, s. 76-77.
- ⁵³ M. Janota-Bzowska, *Autoterapeutyczny aspekt twórczości profesjonalnej*, [w:] *Aktywność twórcza w edukacji i arteterapii*, red. A. Chmielnickiej-Plaskoty, Warszawa 2010, s. 105.
- ⁵⁴ Zob. 2. strona niniejszego studium.
- ⁵⁵ M. Podsiadło, op. cit., s. 59.

Contemporary faces of personal documentary (Jonathan Caouette's *Tarnation*, Kim Ki-duk's *Arirang* and Jafar Panahi's *This is Not a Film*)

The article is a basic analysis of the poetics and style of autobiographical 21st century documentaries. The author concentrates mostly on three films: Jonathan Caouette's *Tarnation* (2003), Kim Ki-duk's *Arirang* (2011) and Jafar Panahi's *This is Not a Film* (2011) and views them as representatives of contemporary autobiographical documentaries. He refers to directors first to realize such films – Ed Pincus (*Diaries*, 1971-1976) and Jonas Mekas (majority of his films). Moreover, he considers Marcin Koszałka's *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) as one of the symptoms of oncoming popularity in using such poetics. The author claims that the expansion of autobiographical documentary has been taking place since the turn of the century – even today, film directors decide to use professional cameras to record presumably important events of their life and edit this material into a coherent film. This change of filmmakers' interests was surely enabled by the progress of new media and access to modern technologies. Nowadays there are many autobiographical documentaries similar to each other. Due to this the author considers reasons why movie directors decide to make the so-called “Filip Mosz's gesture” (Mosz is a character starred by Jerzy Stuhr in Kieślowski's *Camera Buff*) and create documentaries about themselves. He juxtaposes reflexivity as well as cultural otherness, problem of staging and – most of all – ways of presenting film self-portraits in three mentioned documentaries. An important connection between *Tarnation*, *Arirang* and *This is Not a Film* – apart from their many differences – is their directors' desire to treat moviemaking as a form of autotherapy and as a method of searching for identity.