

Michał Piepiórka

Maska i demistyfikacja : wątki autobiograficzne we współczesnych polskich filmach dokumentalnych

Panoptikum nr 12 (19), 88-101

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.

Michał Piepiórka

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Maska i demistyfikacja. Wątki autobiograficzne we współczesnych polskich filmach dokumentalnych

W światowym kinie dokumentalnym wciąż obowiązuje trend nasycania przekazów niefikcyjnych wątkami osobistymi, podobne zjawisko można zaobserwować również w Polsce. Strategie wykorzystywania autobiografizmu znacznie się jednak od siebie różnią. Jedni dokumentaliści stawiają w centrum filmu siebie, inni skupiają się na swojej rodzinie lub jedynie akcentują własną obecność w przedstawianej rzeczywistości. Niezależnie od tego każde wtargnięcie reżysera w świat przedstawiony filmu wskazuje na autorski rodowód proponowanej wizji¹. Zależność ta wiąże się z subiektywizacją dokumentu oraz podkreśleniem jego nieprzeźroczystości: skierowanie przez dokumentalistę kamery w swoją stronę ma niejednokrotnie za zadanie podkreślić fakt, że dokument nie jest pozbawioną autora, obiektywną rejestracją zdarzeń. Nie wszystkie dokumenty autobiograficzne do tego dążą. Wręcz przeciwnie, wielu dokumentalistów stara się wywołać w odbiorcach wrażenie wzmożonego autentyzmu, dzięki włączeniu w narrację opowieści o własnych losach oraz osobistych wypowiedzi poszerzających ekranową rzeczywistość. Tę ambiwalencję dokumentów autobiograficznych można przeanalizować na przykładzie trzech polskich dokumentów: *Szczura w koronie* Jacka Bławuta, *Pamiętaj, abys dzień święty święcił* Macieja Cuskego i *Takiego pięknego syna urodziłam* Marcina Koszałki.

W każdym z nich autobiograficzność została zaakcentowana inaczej. Koszałka umieścił siebie samego w kadrze, i z tej perspektywy przyglądał się własnej rodzinie. Podobnie uczynił Cuske, choć i on nie skupił się na sobie, lecz na swoim synu. Bławut natomiast zaznaczył swoją obecność jedynie poprzez głos z offu – nigdy nie wszedł w kadr, w centrum którego umieścił swojego bohatera, Michała. Żaden z tych dokumentów nie jest autobiografią w sensie ścisłym, czyli, jak podaje Małgorzata Czermińska, tekstem ujawniającym „przebieg całego życia, przedstawiony z wewnętrzną prawdą człowieka, który najpierw to życie przeżył, a następnie opisał”². Jak uważa Czermińska, trudno odnaleźć przykłady tak zdefiniowanej

autobiografii. Nie jest to problem dotyczący jedynie filmów dokumentalnych, dlatego badaczka sugeruje, aby mówić o żywiolu czy postawie autobiograficznej, a nie o autobiografii w sensie właściwym³. Z powodu trudności z posługiwaniem się kategorią autobiografii, przyglądając się polskim dokumentom, będę poszukiwać jedynie okruczków autobiograficzności – postaw autorskich zaznaczających obecność realizatora w świecie przedstawionym dzieła.

Dokumenty Bławuta, Cuskego i Koszałki są opowieściami ograniczonymi w czasie, skupiającymi się na wybranych aspektach życia reżyserów i ich bohaterów. Sprawdzają się do opowieści „w czasie teraźniejszym”, skoncentrowanych na tym, co wydarza się tu i teraz – podczas aktu rejestracji kamerą. Według Georgesa Gusdorfa taka postawa bliższa jest autoportreciście niż autobiografowi, gdyż dzieło malarskie nakierowane jest na przedstawianie teraźniejszości, autobiografia natomiast opisuje rozwój podmiotu w czasie⁴. Choć dokumentaliści w centrum swoich obrazów stawiają raczej bliskie sobie osoby niż siebie, swoje podobizny (choćby ograniczone do sfery audialnej, jak u Bławuta) również zamieszczają na ekranowym płótnie. Ich strategia przypomina twórczość Jana van Eycka, który w *Portrecie małżonków Arnolfinich* postawił w centrum tytułową parę, lecz nie omieszkiał uwzględnić również swojej podobizny odbijającej się w lustrze.

Philippe Lejeune w zaproponowanej przez siebie definicji również położył nacisk na opisywanie przeszłych wydarzeń. Francuski badacz określa autobiografię jako „retrospektywn[ą] opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości”⁵. Rozdzwięk między definicjami a wykorzystaniem autobiografii na gruncie filmu dokumentalnego wynika z niezgodności natur używanych mediów. Przytoczone definicje zostały stworzone na gruncie literaturoznawstwa, dlatego trudno jest je wykorzystać do opisu innych artystycznych fenomenów. Aby móc się nimi posługiwać w badaniach nad filmem, należy poczynić kilka zastrzeżeń. W pierwszej kolejności trzeba zwrócić uwagę na kategorię czasu. O ile literatura faktu zawsze opisuje wydarzenia przeszłe, kamera filmowa rejestruje to, co dzieje się przed nią w chwili teraźniejszej. Jeżeli dokumentalista nie rejestruje czyichś wspomnień, nie wprowadza fabularyzowanej rekonstrukcji losów, bądź nie wykorzystuje materiałów archiwalnych, zawsze snuje opowieść w czasie teraźniejszym. Z taką samą ostrożnością należy posługiwać się teorią paktu autobiograficznego Lejeune’a. Francuski badaczka takim określeniem nazywa umowę zawartą między biografem a czytelnikiem, zaświadczyającą o tożsamości autora, narratora i bohatera książki. Pakt ten jest zawierany poza samym tekstem, zaś śladów tożsamości trzech wymienionych person można poszukiwać już na okładce. Osoba, której nazwisko na niej widnieje, powinna okazać się również narratorem i bohaterem. Na zasadzie analogii „okładką” filmu, z jej funkcją informacyjną, należałoby nazwać napisy początkowe i końcowe. Osoba określona w nich jako reżyser (opcjonalnie realizator) powinna odpowiadać jednej z postaci pojawiającej się na ekranie, bądź przynajmniej zaznaczającej swoją obecność w świecie przedstawionym. Film ma nawet przewagę nad literaturą w ścisłości zawierania paktu. W przypadku prozy nigdy

nie możemy być pewni pełnej tożsamości autora i bohatera (obietującą ją jedynie litery), dokument filmowy natomiast, dzięki wizualności, identyczność tę uwidacznia. Jeżeli wiemy, jak wygląda reżyser, możemy zidentyfikować go na ekranie.

Częścią paktu autobiograficznego jest pakt referencjalny, na mocy którego autor zobowiązuje się mówić prawdę. Dlatego dla Lejeune'a autobiografia jest tekstem w sposób konieczny odnoszącym się do prawdziwych, a nie wymyślonych wydarzeń z życia autora. Jedynie w pierwszym odczuciu wymóg ten zdaje się kłócić z subiektywnością autobiografii, która jest warunkowana choćby przez zawodną pamięć autobiografa bądź chęć przedstawienia siebie w lepszym świetle. Autor powinien ściśle trzymać się faktów i unikać manipulacji w celu oszukania odbiorcy, lecz interpretacja przytaczanych wydarzeń zawsze należy do niego. Ma pełne prawo do ich opisu w tylko sobie właściwy sposób. Do niego należy decyzja, czy postawi na przejrzystość narracji, potęgując wrażenie autentyczności, czy wręcz przeciwnie, postara się o zaznaczenie umowności i subiektywności interpretacji własnych losów.

Analogiczną kwestię rozważał Marek Hendrykowski na gruncie kina fikcjonalnego – badał on konsekwencje pojawienia się na ekranie autora filmowego na przykładzie Alfreda Hitchcocka, który miał w zwyczaju wcielać się w epizodyczne role w większości swoich filmów. Czy ten artystyczny gest prowadzi do zwiększenia, czy do zmniejszenia poczucia realizmu filmowego świata? Jak uważa Hendrykowski: „dwoisty sens Hitchcockowskiego zabiegu można by odczytać następująco: świat, który wam pokazuję, jest «prawdziwy», a w każdym razie wiarygodny, ponieważ ja-autor osobiście zaświadczam to własnym udziałem funkcjonującym na podobieństwo podpisu, którym sygnuję moje filmy. Z drugiej jednak strony – świat demonstrowany przeze mnie na ekranie jest umowny, bowiem składa się z kinowej fikcji, która dopuszcza również możliwość zaangażowania mnie samego w roli aktora własnych filmów”⁶. Pojawienie się na ekranie autora w wypadku fabuły przysparza, jak się zdaje, mniej kontrowersji – takie wtargnięcie zaburza proces zawieszenia niewiary, gdyż każde widzowi zwrócić uwagę na konwencję umożliwiającą reżyserowi pojawienie się na ekranie w roli fikcyjnej postaci. Odrębny problem stanowi wystąpienie realizatora na ekranie w roli samego siebie. Ten gest demistyfikuje ekranową fikcję, jest jak „mrugnięcie okiem” do widza, rozdziela nierzeczywistość fabuły od rzeczywistości procesu realizacji. Jest to jednak pozór – drugi poziom fikcji. Autor w roli autora na ekranie zawsze gra, nawet jeżeli tylko samego siebie.

Dylematy Hendrykowskiego względem gestu Hitchcocka zdają się być bardziej interesujące na gruncie dokumentu. Czy pojawienie się na ekranie autora uwiarygodnia przedstawione wydarzenia, czy wręcz przeciwnie, zdradza obecność instancji, która w subiektywny sposób konstruuje osobistą wypowiedź, wywołując w widzu zwątpienie w przedstawione wydarzenia? Zdaje się, że nie uzyskamy na tak postawione pytanie jednoznacznej odpowiedzi, gdyż na rozważany problem składają się trzy kwestie: konieczna subiektywność przekazów autobiograficznych, intencje twórców oraz wrażenie pojedynczego odbiorcy. Choć widz posiada au-

tonomię w kreowaniu znaczeń interpretowanego tekstu, jego odbiór w pewnej mierze jest konsekwencją doboru przez reżysera środków filmowych. Wrażenie autentyczności bądź jego braku jest po części rezultatem zastosowanych przez reżysera środków filmowych. Analizując film, można wskazać na użyte przez reżysera elementy maskujące bądź uwypuklające jego konieczną subiektywność. Te autorskie zabiegi w żadnym stopniu nie determinują jednak odbioru. Reakcje widzów mogą konstytuować się afirmatywnie bądź opozycyjnie do przyjętej przez autora strategii.

Odczuwanie przez odbiorcę autentyczności oraz maskowanie przez autora koniecznej subiektywności dokumentu autobiograficznego, nie wpływają na jego arbitralność. Według Warren'a Bassa wszystkie filmy, nie tylko te wykorzystujące wątki autobiograficzne, są z konieczności subiektywne z powodu bycia zaopatrzonym w instancję tworzącą: „Naciśnięcie guzika uruchamiającego kamerę jest aktem interpretacyjnego wyboru, takimi są też wybory pozycji kamery, punktu i kąta widzenia, rodzaju obiektywów, surowca, oświetlenia, ekspozycji i cięć. Te decyzje są nieodzowne w procesie produkcji filmu i w takim stopniu, w jakim mają one charakter interpretacyjny (...), działają przeciw czystej obiektywności”⁷. Realizuje się to również na wyższym niż tylko rejestracyjny poziomie. Subiektywizm wkrada się do dzieł również poprzez dobór i selekcję materiału – w szczególności, gdy opowiada się o sobie. Właśnie z tego powodu Jim Lane stwierdził, że „dokumenty autobiograficzne przypominają obrazy świata, które są autoryzowane przez dokumentalistę”⁸. Uważa on również, że odbiorcy są świadomi arbitralności serwowanych im przedstawień i nie traktują ich jako „obrazów świata”, jak chciałoby wielu dokumentalistów, lecz jako obrazy „świata reżysera”⁹. Dlatego dokumenty autobiograficzne, bez względu na przyjęte przez reżyserów strategie, zawsze będą tekstami raczej subiektywnymi niż aspirującymi do obiektywności.

Zarysowująca się na gruncie refleksji o dokumentach autobiograficznych opozycja subiektywne-obiektywne jest napięciem zewnętrznym wobec tekstu – odnosi się jedynie do jego odbioru. Reakcje odbiorcze są efektami oddziaływania autorskiej strategii, która może zarówno dodać, jak i ująć filmowi autentyczności. To od dokumentalisty zależy, czy będzie starał się wyeksponować nieprzeźroczystość swojego dzieła, czy skupi się na przedstawianej rzeczywistości, kreując się na świadka bądź bohatera rzetelnie opowiadającego przeżyty historię. Zarówno *Szczur w koronie* Jacka Bławuta, jak i *Pamiętaj, abyś dzień święty święcił* Macieja Cuskego są filmami, które starają się maskować subiektywność autobiograficznej wypowiedzi, natomiast Marcin Koszałka w *Takiego pięknego syna urodziłam* stara się burzyć poczucie obiektywizmu, eksponując wątki autotematyczne i tworząc na ekranie autobiograficzny spektakl.

Dokumenty te odpowiadają klasyfikacji Małgorzaty Czermińskiej wyodrębniającej trzy modele biografii, określane przez autorkę jako: świadectwo, wyznanie i wyzwanie. Świadectwem jest autorska relacja z jakiegoś wydarzenia, bądź opowieść o konkretnej osobie. Twórca, choć zaznaczający swoją obecność w materii dzieła, nie wychodzi na pierwszy plan – koncentruje się na wydarzeniach od

siebie zewnętrznych. Ten model realizuje *Szczur w koronie*. Wyznanie skupia się na opisie codziennego życia autora – tak jest w wypadku *Pamiętaj, abys dzień święty święcił* Macieja Cuskego. Wyzwanie natomiast włącza do swojej narracji świadomość odbiorcy oraz prowadzi do „literaturyzacji intymistyki”, czyli wprowadza w strukturę dzieła świadomość jej fikcjonalizacji. W taki sposób do autobiograficzności podchodzi Marcin Koszałka w *Takiego pięknego syna urodziłam*.

Bławut w *Szczurze w koronie* wykorzystał model świadectwa, skupiając się na opowiedzeniu historii znajomości z Michałem, alkoholikiem od lat zmagającym się z uzależnieniem. Dokumentalista doprowadził opowieść aż do śmierci swojego bohatera. Reżyser, kręcąc materiał do dokumentu, nie porzesał na rejestrowaniu interesujących go wydarzeń. Zaangażował się w życie bohatera i starał się pomóc mu w walce z uzależnieniem. Stał się istotną częścią swojej własnej opowieści. Jak pisał Krzysztof Świrak „autor *Szczura*... łamie zawodowe reguły; osobiście (emocjonalnie i materialnie) angażuje się w historię Michała, staje się wręcz jedną z postaci dramatu”¹⁰. Choć nigdy nie pojawia się w kadrze, czuć zza kamery jego obecność. Zaznacza ją poprzez częste wypowiedzi z offu, będące częścią dialogów z bohaterami filmu. Najczęstszym jego rozmówcą jest właśnie Michał, dla którego Bławut jest kimś więcej niż osobą z kamerą rejestrującą jego życie. Gdy w szpitalu zostaje zapytany o najbliższą osobę, wskazuje właśnie na reżysera.

Szczur w koronie nie jest jedynie filmem o pogrążającym się w swoim uzależnieniu alkoholiku – choć to Michał jest jego głównym bohaterem. To również historia walki o jego wytrzeźwienie i życie, którą podejmują bliscy Michała, a wraz z nimi reżyser. Dokumentalista nie jest zdystansowanym obserwatorem starającym się nie ingerować w rejestrowaną rzeczywistość. Bierze odpowiedzialność za swojego bohatera, stara się zorganizować pomoc, często wspiera go również materialnie. Jest istotną częścią życia Michała, dlatego opowieść o życiu bohatera Bławuta bez zaakcentowania roli odegranej w nim przez samego reżysera byłaby niepełna. Podobna zależność między reżyserem a jego bohaterami zawiązała się w innych filmach tego dokumentalisty. Małgorzata Stasiak stwierdziła, że „osoby, które znajdują się w filmowym uniwersum Bławuta, stają się na zawsze częścią jego życia”¹¹. Natomiast Zdzisław Pietrasik za najważniejszą cechę „szkoły Bławuta” uznał przyjacielski stosunek reżysera do filmowanych ludzi¹². Nawet sam reżyser przyznał w rozmowie na temat *Szczura w koronie*, że jest to raczej historia rodzącej się między nimi przyjaźni niż tylko opowieść o Michale: „Przez pierwsze miesiące on był bohaterem filmu, a ja reżyserem. Potem stał się przyjacielem, a ja jego Jacusiem. Zapomnieliśmy o filmie, nie widzieliśmy kamery, pracowałem sam, bez ekipy, przez trzy lata. To jest opowieść o mnie i o nim”¹³.

Głównym tematem filmu jest ciągle zmaganie Michała z własnym nałogiem, jednak Bławut podejmuje równoległe kwestię współuzależnienia. Aby opisać walkę swojego bohatera z problemem alkoholowym, dokumentalista nie musiał zdradzać się ze swoją obecnością. Ukazując ich wzajemne zbliżanie się, opowiedział również o sobie, choć jedynie przez pryzmat portretowanej postaci. Zwrócił na to uwagę Łukasz Maciejewski: „Bławut pokazał nie tylko kolejne stopnie alkoholowego

klinczu, prowadzącego na dno upodlenia, ale także chorobę równoległą – współuzależnienie, na które cierpi rodzina i przyjaciele alkoholika. W *Szczurze w koronie* choruje także reżyser¹⁴. Przyznał się do tego również sam Bławut, pisząc, że bał się wciągnięcia w świat alkoholika – wykorzystania i zmanipulowania. Co ostatecznie, jak wspomina, faktycznie miało miejsce¹⁵.

Szczur w koronie jest zarówno autorskim aktem samoświadomości pozwalającym reżyserowi poznać i przedstawić własną rolę, jaką odegrał w życiu swojego bohatera, jak i metanarracją nakierowaną na przekazanie świadectwa kontaktu z Michałem. To nieustannie zakrywanie i odkrywanie swojej osoby w strukturze filmu koresponduje z tym, co Czermińska pisała o postawie świadka: „Relacja pisana z pozycji świadka ma charakter typowo epicki: narrator opowiada czytelnikowi o znanym sobie świecie, ludziach i zdarzeniach, przy czym w centrum tekstu znajduje się to, co przedstawione, natomiast zarówno narrator, jak odbiorca sytuują się gdzieś w tle.”¹⁶ Choć w filmie można odczuć obecność Bławuta, chowa się on za kamerą, oddając cały kadr bohaterowi. To pierwszy z dwóch aspektów wskazujących na chęć zamaskowania subiektywności dokumentu. Koncentrując się na Michale, nie podkreśla autobiograficznego wymiaru snutej opowieści, przez co nie wskazuje na arbitralność i nieprzeźroczyłość filmu. Drugi natomiast, paradoksalnie, odnosi się do subtelnej zaakcentowania roli, jaką Bławut odegrał w historii swojego bohatera. Bez jego wypowiedzi z off-u i zaznaczenia roli, jaką odegrał w życiu Michała, historia jego życia byłaby pozbawiona bardzo ważnego elementu – charakterystyka głównej postaci zostałaby zubożona. Ujawnienie łączących bohatera i realizatora relacji dodało historii wiarygodności – widz może mieć wrażenie, że autorowi nie zależało na maskowaniu zdarzeń wpływających na proces powstawania filmu. Dzięki temu mamy wgląd w problemy realizacyjne, jakie przysparzał Michał Bławutowi, oraz autorskie wybory podyktowane zawiązaną relacją.

Wyznanie, czyli drugi autobiograficzny model wyodrębniony przez Czermińską, skupia się, w większym stopniu niż poprzedni, na życiu wewnętrznym autora, a mniej na otaczającym go świecie¹⁷. Film Macieja Cuskego *Pamiętaj, abys dzień święty święcił* możemy nazwać wyznaniem głównie z powodu podjętego tematu. Dokumentalista dotknął w nim niezwykle intymnej sfery religijności – jego rozważania krążą w większym stopniu wokół kwestii psychologicznych i emocjonalnych, niż problemów świata zewnętrznego. Głównym bohaterem swojego filmu uczynił syna Stasia, choć sam również pojawia się przed kamerą będącą świadkiem rodzinnych rozmów i sprzeczek na temat wiary.

Cuske obserwował syna podczas jego przygotowań do pierwszej komunii, w co zaangażowana była cała rodzina, wraz z dziadkami – rodzicami reżysera. Przedstawiona sytuacja okazała się zarzewiem nieustających konfliktów na linii dziecko-rodzice-dziadkowie. Każde z nich miało inną wizję religijności. Dziecko bardziej od przyjęcia komunii oczekiwało nowego roweru, a kwestię wiary ograniczało do wyklepania odpowiedzi na sto pytań z katechizmu. Rodzice natomiast, choć bardziej świadomi swojej religijności, traktowali ją w sposób zindywidualizowany – nie widzieli potrzeby wiązania się z instytucjonalnym wymiarem Kościoła – co

z kolei nie podobało się dziadkom. Choć byliśmy świadkami kolejnych rodzinnych sprzeczek, ostatnie sceny przyniosły pojednanie.

Cuske, podobnie jak Bławut, w centrum filmu umieścił kogoś innego, jednak inaczej niż autor *Szczura w koronie*, nie unikał filmowania siebie. Temat religijności Stasia stał się przyczynkiem do autoanalizy – film wyraża również osobisty stosunek reżysera do fenomenu wiary. Czermińska przyrównuje autobiografię wyznania do wiwisekcji, prowadzącej niejednokrotnie do zaskakujących rezultatów. Tego rodzaju eksperyment na sobie samym i własnej rodzinie przeprowadził Cuske – tematem filmu stało się nie tylko życie wewnętrzne syna reżysera, lecz również intymne zakamarki sumienia dokumentalisty, jego żony i rodziców. Osobistym refleksjom towarzyszą również obserwacje natury socjologicznej dotyczące religijności Polaków.

Model wyznania poza prowadzeniem samoświadomej „autonarracji”, charakteryzuje się również dokonywaniem autokreacji¹⁸. Ten niezwykły element każdej autobiografii obecny jest również w dziele Cuskego, choć dokumentalista stara się ten proces maskować. Podobnie jak autor *Szczura w koronie* konstruuje swój przekaz tak, aby widz nie odbierał go jako sztucznie wykreowanego na potrzeby filmu, lecz jako autentyczny zapis życia jego rodziny – obecność autora na ekranie nie ma funkcji demistyfikującej prezentowaną wizję rzeczywistości. Nie korzysta z zabiegów ujawniających nieprzeźroczystość narracji, środki filmowe podporządkowane są opowiadanej historii. Nie pojawiają się wątki autorefleksyjne, wskazujące na zwątpienie reżysera w moc kamery przekazującej wiedzę na temat pewnego wycinka rzeczywistości. Cuske redukuje medialne szумы, by nie przeszkadzały w odbiorze tego, co ma do powiedzenia o sobie i swojej rodzinie. Nie zdradza się również z praktykami idealizacyjnymi i autokreacyjnymi.

Postulowany cel został, jak się zdaje, osiągnięty, o czym może zaświadczyć choćby taka wypowiedź recenzenta: „Cuske w żaden sposób nie idealizuje swojej rodziny, pokazuje różne stanowiska i stosunek do sprawy, która dotyczy całej rodziny.”¹⁹ Osiągnięcie tego efektu było możliwe przede wszystkim z dwóch powodów: po pierwsze, Cuske nie stawia samego siebie w centrum, wysuwając na pierwszy plan podjęty problem – osobiste rozterki reżysera i jego rodziny są jedynie przykładem szerszego, społecznego zjawiska. Po drugie, skupienie na własnej rodzinie poskutkowało tym, że wysłuchiwanie wyznania wydają się bardziej autentyczne. Słowa Stasia sprawiają wrażenie bardziej szczerych, bo bohater kieruje je do swojego ojca. Podobnie jest z nerwowymi zachowaniami dziadków, którzy być może nie pozwoliliby sobie na takie reakcje przy kimś obcym. To, czego nie udałoby się zarejestrować, przyglądając się obcej rodzinie, powiodło się z własną. Jest to szczególnie przekonujące w przypadku podjęcia tak drażliwego i osobistego tematu jak wiara.

Trzeci model autobiografii – wyzwanie – Czermińska charakteryzuje jako postawę włączającą w dzieło świadomość odbiorcy. Ponadto ciąży on ku świadomej i uświadamianej widzowi fikcjonalizacji. Jego egzemplifikacją na gruncie współczesnego polskiego dokumentu jest film Marcina Koszałki *Takiego pięknego syna*

urodziłam. Dokumentalista opowiedział w nim o swoich relacjach z rodzicami, a głównie z matką. Uczynił z siebie głównego obok własnej matki bohatera filmu, nie zapominając o wystąpieniu w kadrze. Dzięki temu wykreował się na antypatycznego studenta sztuki operatorskiej, który całymi dniami leni się na kanapie, szlaja z podejrzanym towarzystwem i napastuje rodziców kamerą. Jego analiza domowej sytuacji ma według Małgorzaty Kozubek znamiona terapeutycznej autoanalizy²⁰, dlatego pozornie przypomina dokument Cuskego, z wiwisekcją i uwiecznianiem własnej codzienności. Jednak Koszałka nie poprzestaje na zdawaniu relacji z wewnątrzrodzinnymi problemami. Celowo manipuluje rzeczywistością i prowokuje rodziców – tworzy z tego równorzędny temat filmu. *Takiego pięknego syna urodziłam* nie jest dokumentem aspirującym do przeźroczystego przedstawienia świata. Dokumentalista zrywa z mitem obiektywności i na każdym kroku ujawnia „filmowość” swojego dzieła. Koszałka w wywiadach mówi wprost, że „pomysł tego filmu polega na prowokacji. Każda sytuacja była przeze mnie sprowokowana. Specjalnie wracałem późno do domu, specjalnie mówiłem coś, co prowokowało mamę, specjalnie zepsułem kran i światło. W dodatku leżałem na kanapie i milczałem”²¹.

Tak jawne manipulowanie zarówno swoimi bohaterami, jak i materiałem filmowym skutkuje sprowokowaniem również i widza, któremu autor rzuca wyzwania. Odbiorca nie wie, co jest prawdą, a co sprawną prowokacją, na ile autor się kreuje, a na ile pozostaje sobą – w jakim stopniu ukazywane wydarzenia są reprezentatywne dla rodzinnych relacji, a na ile wynikają z manipulacji. Również komentatorzy filmu zwrócili uwagę na aktywną rolę reżysera w tworzeniu rzeczywistości przed kamerą. Anita Piotrowska pisała, że Koszałka nie jest zdystansowanym obserwatorem działań rodziców, swoim „nicnierobieniem” działa – prowokuje ich do ostrych zachowań²². Jego film nie rości sobie prawa do bycia obiektywnym portretem członków rodziny – jest jego subiektywną wizją, na dodatek pochodzącą z wnętrza domu. Katarzyna Mąka-Malatyńska uważa, odnosząc się głównie do debiutu Koszałki, że „młody polski film dokumentalny nie dąży do obiektywizacji prezentowanej wizji świata poprzez trzecioosobową narrację. Przeciwnie – nieustanna obecność narratora-autora w filmie wskazuje na subiektywizację. (...) subiektywizacja narracji zbliża młode kino dokumentalne do filmu fabularnego, (...) znaczna większość pośród młodych realizatorów próbuje dokonywać »twórczej interpretacji rzeczywistości«, pozostając wierną własnemu sposobowi przeżywania i doświadczania świata”²³.

Koszałka wchodzi w kadr, filmuje sam siebie, robi ze swojej osoby jednego z głównych bohaterów. Ślady arbitralności swojej wizji rzeczywistości pozostawił również poza wywiadami – w samym filmie. Najważniejszym z nich jest sposób, w jaki traktuje kamerę filmową, która staje się równoważną bohaterką filmu. Jest przesuwana, przekładana, zabierana. Ciągłe wysuwa się na pierwszy plan. Koszałka, mówiąc o prowokowaniu matki, stwierdził, że najważniejszą rolę spełniła w tym procederze właśnie kamera („Gdy włączam kamerę, mama zaczyna atakować”²⁴). Wiesław Godzic, analizując *Takiego pięknego syna urodziłam*, również położył na-

cisk na rolę medium. Pisał, że „film istotnie stanowi rewolucyjne wyzwanie dla naszego dotychczasowego stosunku do mediów. Uczy, że nie są one obojętne (...) sprawa dotyczy zasadniczo układu komunikacyjnego: zarówno sam proces nagrywania zmienia osobę filmowaną – w każdym razie nie zawsze mówi ona to, co powiedziałyby bez kamery. Na ogół mówi więcej i inaczej formułuje wypowiedzi. Ale także dokument już wyprodukowany może zasadniczo zmienić naszą percepcję najbliższego, pozornie dobrze znanego świata. W ostatniej scenie matka ubiera się odświeżnie (...) właśnie przed chwilą obejrzała przedstawiony film. Do kamery, ale już innej: odświeżonej, nie tak natrętnej jak poprzednio, kieruje przeprosiny do syna i do widzów. Coś innego zobaczyła w swojej rodzinie dzięki kamerze.”²⁵ Umieszczenie przez dokumentalistę w filmie przywołanej przez Godzica ostatniej sceny, w której matka opowiada o wrażeniach z seansu, podkreśla fakt, że dokument od samego początku był robiony z myślą o odbiorcy – w pierwszej kolejności była nim matka. Podobnie jak podczas zdjęć Koszałka prowokował ją, swoim dziełem prowokuje również widzów, którzy nie są w stanie oddzielić od siebie scen faktycznie podejrzanych od tych sprowokowanych. Poprzez zagęszczenie czasu i ujawnianie performatywnego wymiaru medium reżyser wskazuje na nieprzeźroczystość swojego dzieła, dając widzowi do myślenia o jego genezie.

Powiedzieć, że Koszałka dokonuje autokreacji na ekranie to mało, on wręcz stwarza scenę, na której wystawia swój własny spektakl. Dokładnie taki rodzaj podejścia do autobiografii miała na myśli Czermińska, tworząc model wyzwania. Wyprowadziła go z twórczości Gombrowicza, o którym pisała, że „zamiast introspekcji, którą uznał za niemożliwą dla siebie, bo była na przemian fałszywa i żenująca, wymyślił autokreację, dokonywaną wobec czytelników. Samotną (a w konsekwencji samobójczą) kontemplację Narcyza zastąpił reżyserowanym spektaklem”²⁶.

Również film Koszałki zasługuje na miano spektaklu, który można ująć w kategorii zaproponowane przez Guy Deborda. Francuz w *Spoleczeństwie spektaklu* twierdził, że „wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia. (...) Cząstkowe ujęcia rzeczywistości scalają się w nową ogólną jedność, tworząc wyodrębniony pseudoświat, przedmiot czystej kontemplacji. Specjalizacja obrazów świata osiąga najwyższy stopień w świecie niezależnego obrazu, w którym kłamstwo samo się okłamuje. Spektakl jako konkretne odwrócenie życia stanowi samoistny ruch tego, co nieożywione”²⁷. Spektakl jest więc domeną sztuczności, konstruktów, które stwarzają pozory rzeczywistości, lecz nią jednak nie są, odłączają się od realnego świata i tworzą własny, poskładany z elementów świata przeżywanego – Jean Baudrillard nazywa je symulakrum²⁸. Dokumentaliści z cząstek realności, poprzez montaż (selekcję materiału, zagęszczenie bądź rozrzedzenie czasoprzestrzeni) konstruują „pseudoświaty”, które symulują jedynie obrazy rzeczywistości. Jedną ze strategii ujawnienia tego faktu przez twórcę jest uwidocznienie roli reżysera w obserwowanej rzeczywistości. Dzięki temu wskazuje on, że dzieło nie jest pozbawioną autora rejestracją, a skonstruowaną interpretacją rzeczywistości podlegającą prawom reżysera.

Koszalka eksponuje ponadto ten fakt poprzez umieszczenie w strukturze dzieła wątków autotematycznych (zwraca uwagę na performatywną moc kamery), podkreślając tym samym refleksyjność²⁹. Jay Ruby opisuje ten termin jako postawę twórcy, który „celowo i intencjonalnie ujawnia widzom swoje epistemologiczne założenia, wpływające na formułowanie pytań w określony sposób, a także poszukiwanie odpowiedzi i prezentację wniosków, również w określony sposób”³⁰. Refleksyjność jest więc transparentnością w kwestii celów, środków i efektów – Koszałka nie ukrywa, co i jak chce pokazać. Nigdy nie sugeruje, że pokazuje siebie i swoją rodzinę w sposób obiektywny. Nie bez powodu montuje materiał tak, by było widać, w jaki sposób korzysta z kamery – przedstawia, odkłada, filmuje matkę, gdy ta się przed tym broni. Zwrócenie uwagi na obecność „atakującej”, czyli działającej i skłaniającej do reakcji kamery, każe widzieć w tych scenach efekt koniunkcji świata przedstawionego z filmowcem – dają one wiedzę raczej o naturze medium niż portretowanej matki reżysera.

Nie tylko filmy podkreślające swoją nieprzezroczystość stają się spektaklami³¹. Hendrykowski uważa, że każdy film biograficzny jest spektaklem, gdyż „wykrawa z ludzkiego życia »historię«”³² – nie jest całościową opowieścią o losach jednostki. Edward Kasperski natomiast uważa, że zmediatyzowane autonarracje „inscenizują (...) »bycie kimś« w materii biograficznej autoprezentacji oraz w określonej przestrzeni medialnej. Utrwalają i stabilizują je w rzeczywistości relacji i tego, co w niej zawarte. Wzmacniają spektakularnością publicity”³³. Andrzej Zieniewicz w celu ukazania spektaklowego charakteru wypowiedzi autobiograficznych sięgnął ponadto po Goffmanowską teorię teatralizacji życia społecznego. Uważa on, że autoprezentacja staje się spektaklem ukazującym steatralizowaną osobowość³⁴. Kwestia spektaklizacji autonarracji nie dotyczy więc jedynie przekazów zapośredniczonych medialnie.

Filmy Bławuta, Cuskego i Koszałki, reprezentujące trzy odrębne autobiograficzne modele, różnią się przede wszystkim podejściem do maskowania subiektywności autobiografii. Twórcy *Szczura w koronie* i *Pamiętaj, abys dzień święty święcił* przyjęli strategię jej tuszowania poprzez przesunięcie akcentu z własnej osoby na nadrzędną ideę lub portretowaną postać. Koszałka natomiast przy okazji portretowania matki umieścił siebie w centrum kadru, wraz ze swoją kamerą i osobowością filmowca, przez co podkreślił nieprzezroczystość swojego dokumentu. Niezależnie jednak od przyjętej postawy, autobiografia zawsze ma charakter subiektywny. Pojawienie się na ekranie reżysera jest czytelnym znakiem, że przedstawiona wizja rzeczywistości została ukształtowana przez realizatora, który miał nad nią absolutną władzę. Jak pisał Mirosław Przyłipiak „filmy indywidualne, opowiadające o swoich autorach, są próbą oryginalnego wyjścia z pułapki, jaką stanowi dylemat odbiektywizmu/subiektywizmu. Otóż, można zrobić film obiektywny w tym sensie, że posługujący się dokumentami, archiwalnymi fotografiami, filmami, zapisami z życia pojedynczego człowieka, a zarazem głęboko subiektywny w tym sensie, że to ten właśnie człowiek sam siebie przedstawia, nasycając całość swoim własnym odczuwaniem”³⁵.

Dlatego zamieszczanie wątków autobiograficznych w filmach dokumentalnych stało się współcześnie bardzo popularnym zabiegiem mającym na celu podkreślenie rangi osobistego doświadczenia – cielesnego i emocjonalnego związku z ukazywaniem wycinkiem rzeczywistości. Poprzez ujawnienie swojej podmiotowości w procesie tworzenia obrazu świata, dokumentalista wskazuje na subiektywność i arbitralność tworzonej reprezentacji – bardziej jest zainteresowany przekazaniem własnego stosunku do podjętego tematu, niż rzeczowej informacji, wyabstrahowanej z osobistego doświadczenia. Bill Nichols zalicza autobiografizm do strategii tworzenia dokumentów performatywnych. Tym mianem określa najpopularniejszy obecnie, według niego, typ przekazów niefikcyjnych, który „podkreśla złożoność naszej wiedzy o świecie poprzez nacisk na jej subiektywne i emocjonalne wymiary”³⁶.

Tego rodzaju dokumenty koncentrują się na doświadczeniach jednostek, aby poprzez nie naświetlić złożony problem społeczny. Wielu współczesnych dokumentalistów stawia na indywidualny punkt widzenia, nie roszcząc przy tym sobie pretensji do jego uniwersalizowania. Nie twierdzą, że dokument jest w stanie ukazać prawdę, nie dążą również do jej uchwycenia – to, co starają się wydobyć, to siła osobistego głosu, który staje się dla nich największą wartością. Dlatego niezwykle istotna na gruncie dokumentów performatywnych staje się kategoria lokalności – filmy te przekazują wartości istotne jedynie dla określonej wspólnoty, która ma podobny punkt widzenia na podjęty problem. Zawężanie grupy odbiorców, dla których przedstawiana wizja rzeczywistości wydaje się adekwatna, jest zbieżna z filozoficznymi tezami Richarda Rorty’ego, który uważał, że „dla pragmatystów pragnienie obiektywności nie jest pragnieniem wyrwania się z ograniczeń wspólnoty, ale najzwyczajniej pragnieniem możliwie najbardziej intersubiektywnego porozumienia, pragnieniem poszerzenia w największym stopniu odniesienia owego »my«”³⁷. Jeżeli chcielibyśmy użyć w kontekście dokumentów performatywnych kategorii „obiektywności” to właśnie w takim, pragmatycznym, sensie, traktując je jako perswazyjnie wypracowane porozumienie wewnątrz własnego etnosu. Podobnie dzieje się z „prawdą” – zostaje ona zastąpiona „solidarnością” wewnątrz grupy, do której się przynależy.

W dokumentach performatywnych twórcy celowo podkreślają subiektywność, aby ich filmy mogły stać się impulsem do dyskusji. Jak pisał Nichols „filmy te angażują nas w swoją żywą skłonność do reagowania mniej zaś w retoryczne przekazywania czy imperatywy. Ta skłonność twórcy ma na celu wywołanie w nas podobnej postawy. Angażujemy się w sposób, w jaki filmy te przedstawiają świat historyczny, czynimy to jednak niebezpośrednio, poprzez ładunek emocjonalny, który mu filmowcy nadają, i staramy się stworzyć nasz własny”³⁸. Poprzez wskazanie na emocjonalność i subiektywność oraz wagę osobistego doświadczenia nie roszczą sobie prawa do uniwersalnej ważności tego, co chcą przekazać. Są otwarte na głosy polemiki – nie zamykają się na innych we własnej słuszności. Stąd ich prawdziwie performatywny (działaniowy) charakter – „ożywiają osobiste tak, by mogło stać się naszym punktem wejścia w polityczne”³⁹, rozpoczynają

debatę, która może przysporzyć im zarówno entuzjastów, jak i ideowych wrogów – dzięki temu wytwarzają wspólnoty zarówno te afirmatywnie nastawione do prezentowanej wizji rzeczywistości, jak i konstytuujące opozycję. Właśnie z takim ambiwalentnym przyjęciem spotkały się filmy Michaela Moore'a, którego twórczość Teresa Rutkowska w tekście *W kierunku kina performatywnego. Od Luisa Buñuela do Michaela Moore'a* określiła jako modelową dla scharakteryzowania performatywnego typu dokumentów. Nawet jego najzgorzalsi wrogowie, zarzucający mu manipulację a nawet zwyczajne oszustwa, nie mogą zaprzeczyć, że filmy Moore'a wywołują dyskusje na podjęte przez niego tematy⁴⁰.

Autobiografizm w filmach Moore'a znacząco wpływa na subiektywizację jego sposobu patrzenia na współczesną Amerykę. Osadza jego światopogląd w konkretnym kontekście – wyjaśnia, dlaczego zajmuje się pewnymi sprawami (jak w filmie *Roger i ja*, gdzie impulsem do podjęcia tematu likwidacji fabryki General Motors w miejscowości Flint był fakt, że pracowała w nim większa część jego rodziny) i określa sposób, w jaki to robi. Natomiast przytoczone przykłady z Polski wskazują na ambiwalentny sposób posługiwania się dokumentalnym autobiografizmem. Nie każde wtargnięcie reżysera przed kamerę musi wskazywać na rolę osobistego doświadczenia i subiektywnego punktu widzenia – efekt zależy od sposobu użycia. Autobiografizm może równie dobrze zostać wykorzystany do wspierania poczucia autentyczności, poprzez poszerzenie obserwowanego wycinka świata o doświadczenie autora, czego przykładami były *Szczur w koronie* i *Pamiętaj, abys dzień święty święcił*. Nie mniej jednak analizowane filmy wpisują się w ogólnoswiatowy trend filtrowania przekazywanej wizji rzeczywistości przez wrażliwość reżysera. Współczesny dokumentalista nie musi ukrywać się za kamerą, maskując fakt, że jego dzieło zdaje sprawę z osobistego stosunku twórcy do poruszanego tematu. Strukturalnym fundamentem swojego dzieła może uczynić równie dobrze osobiste doświadczenie, zrywając tym samym z iluzją obiektywności i otwierając się na dialog. Wplecenie wątków osobistych może prowadzić do osłabienia uniwersalnego wydzźwięku dokumentu i „performatywnego” konstruowania wspólnoty określającej swoją tożsamość w oparciu o przedstawiony autorski stosunek do podjętego zagadnienia.

Przypisy

¹ Mirosław Przyłipiak uważa, że autobiografizm jest jedną ze strategii nasycenia dokumentu autorską indywidualnością reżysera. Por. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 202.

² M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 13.

³ M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński [et al], Wrocław 1982, s. 223.

⁴ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, przeł. J. Barczyński, Gdańsk 2009, s. 28.

⁵ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. zbior., Kraków 2001, s. 22.

⁶ M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 135.

- ⁷ W. Bass, *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, przeł. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 136.
- ⁸ J. Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, Wisconsin 2002, s. 23.
- ⁹ Ibidem, s. 24.
- ¹⁰ K. Świrek, *Prawda i empatia*, „Kino” 2010, nr 6, s. 44.
- ¹¹ M. Stasiak, *Podobni, ale inni. O działalności Jacka Bławuta i Marcela Łozińskiego*, „Kino” 2009, nr 11, s. 41.
- ¹² Z. Pietrasik, *Szkoła Bławuta*, <http://www.polityka.pl/kultura/film/280025,1,recenzja-kolekcji-dvd-polska-szkola-dokumentu-rez-jacek-blawut.read#ixzz1d2OzEKJy> (dostęp: 11.11.11).
- ¹³ J. Bławut: *Dlaczego nie kręcę horrorów*, http://wyborcza.pl/1,76842,6614759,Dlaczego_nie_krece_horrorow.html?as=1&startsz=x#ixzz1d2n8w3xn (dostęp: 11.11.11).
- ¹⁴ Ł. Maciejewski, *Samotność długodystansowca*, <http://film.onet.pl/wiadomosci/publikacje/artykuly/samotnosc-dlugodystansowca,3,3810953,wiadomosc.html> (dostęp: 11.11.11)
- ¹⁵ J. Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska*, Łódź 2010, s. 34.
- ¹⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 21.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Ibidem, s. 22.
- ¹⁹ P. Lewandowski, L. Moliński, P. Pluciński, *Cuske o swojej rodzinie, a Larry Flint nie lubi Busha*, http://www.eurekamedia.info/img2/files/kff_stopklatka.pdf (dostęp: 11.11.11).
- ²⁰ M. Kozubek, *(Auto)terapeutyczny wymiar „rodzinnych” filmów Marcina Koszałki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 53.
- ²¹ R. Grzela, *Nie można udawać, że wszystko jest piękne*, [wywiad z Marcinem Koszałką], „Kino” 2000, nr 6, s. 9.
- ²² A. Piotrowska, *Wiwisekcja*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 8, s. 13.
- ²³ K. Mąka-Malatyńska, *Trzy szkoły opowiadania o świecie i człowieku*, [w:] *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2005, s. 45-46.
- ²⁴ M. Lebecka, *Bronię się kamerą*, [wywiad z Marcinem Koszałką], „Kino” 2005, nr 1, s. 9.
- ²⁵ W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po »Wielkim Bracie«*, Kraków 2004, s. 199-200.
- ²⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, op. cit., s. 39.
- ²⁷ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, wstęp: M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 33.
- ²⁸ Por. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm: Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- ²⁹ Postawa Koszałki dobrze koresponduje z tezą Mieczysława Dąbrowskiego, który twierdzi, że „narracje autobiograficzne są już dzisiaj także metanarracjami; świadomość języka, którym się mówi, jest oczywista i często pozostaje jako jedyna wartość tekstu”. Por. *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm: przemiany-formy-znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 53. Film Koszałki jest taką metanarracją w odniesieniu do języka filmu dokumentalnego.
- ³⁰ J. Ruby, *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*, [w:] *New Challenges for Documentary*, red. A. Rosenthal, J. Corner, Manchester 2005, s. 35.
- ³¹ Jim Lane twierdzi, że każdy dokument autobiograficzny jest po trosze refleksywny. Ponieważ żaden filmowiec, opowiadając o sobie, nie może zapomnieć, że na jego osobowość składa się również bycie filmowcem. Pr. J. Lane, op. cit., s. 18.
- ³² M. Hendrykowski, *Biografizm jako dążenie kina współczesnego*, [w:] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007, s. 13.
- ³³ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm: przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 13.

- ³⁴ A. Zieniewicz, *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Warszawa 2001, s. 13.
- ³⁵ M. Przyłipiak, op.cit., s. 202.
- ³⁶ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, przeł. M. Heberle i D. Rode, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 38.
- ³⁷ R. Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. J. Margański, Warszawa 1999, s. 37-38.
- ³⁸ B. Nichols, op. cit., s. 39.
- ³⁹ Ibidem, s. 42.
- ⁴⁰ T. Rutkowska, *W kierunku kina performatywnego. Od Luisa Buñuela do Michaela Moore'a*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60, s.112.

Mask and demystification. Autobiographical motifs in contemporary Polish documentaries

Nowadays, more and more documentary films possess autobiographical components. Czermińska enumerates three types of autobiography: testimony, confession and challenge. The author of this article analyzes three contemporary Polish documentaries – Bławut's *Szczur w koronie*, Cuske's *Pamiętaj, abyś dzień święty święcił*, Koszałka's *Takiego pięknego syna urodziłam* - by these categories. All of these documentaries mask the subjectivity of autobiographical types of film in different ways. Bławut's and Cuske's films mask it by focusing on other persons and hiding themselves behind the theme. In turn, Koszałka exhibits the role of medium in the process of filmmaking and indicates opaqueness of documentary. Nevertheless, this type of film – where a personal experience is highlighted – is nowadays one of the most popular. Bill Nichols called this mode of documentary - performative. These type of films favor the local over the universal.