

Nostalgiczny uśmiech. Autobiograficzny film Mateja Bobrika „Self(less) Portrait”

W polskim filmie dokumentalnym nurt dokumentu autobiograficznego płynął przez lata wąską stróżką. Dokumentaliści zaangażowani byli w problemy społeczne, w rozważania etyczne, tworzyli uniwersalne opowieści o człowieku. Rzadko realizowali postulat zawarty poniekąd w pamiętnej scenie z filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Amator*, w której bohater kieruje kamerę na siebie. Poznanie siebie staje się drogą do poznania świata, wstępem do dialogu z Innym. W ostatnich latach wątki autobiograficzne w polskim kinie dokumentalnym pojawiają się jednak znacznie częściej. Co o tym decyduje? Tendencja kulturowa, widoczna też na przykład w literaturze, w której od kilku dekad dochodzi do wyraźnej supremacji „ja” nad tradycyjnym narratorem trzecioosobowym? A może pojawienie się autobiografizmu w dokumencie jest naturalną konsekwencją uwolnienia tego typu kina od funkcji służebnych, które nastąpiło po przełomie społeczno-politycznym roku 1989? Dziś trudno jednoznacznie na to pytanie odpowiedzieć, ale zjawisko autobiografizmu staje się coraz bardziej widoczne i godne opisanania.

Kamerę kierują na siebie zarówno dokumentaliści starszego pokolenia (*Spotkania*, reż. Kazimierz Karabasz), jak i ich uczniowie (*Tonia i jej dzieci*, reż. Marcel Łoziński), a także ci twórcy, dla których pierwsze filmy Karabasza należą do zamierzchłej, choć ważnej, przeszłości kina dokumentalnego (*Mój tata Maciek*, reż. Małgorzata Szumowska, *Takiego pięknego syna urodziłam, Jakoś to będzie, Ucieknijmy od niej*, reż. Marcin Koszałka). Coraz częściej filmy autobiograficzne tworzone są również u progu kariery. Tuż po ukończeniu Szkoły Filmowej Marcin Latało zrealizował film *Ślad* (1996), opowiadający o jego ojcu – operatorze, reżyserze i aktorze filmowym Stanisławie Latalle. Młody reżyser wspominał:

Dla mnie ta tajemnica śmierci jest fascynująca, tym bardziej że dramat zdarzył się w tak ekstremalnych warunkach. Postanowiłem nakręcić film. Niewiele o ojcu wiedziałem. Miałem siedem lat, gdy odszedł. Decydujące były listy mojego ojca, te, które on napisał do mnie z Nepalu, pokazałem je w filmie. Te listy przez wiele lat leżały w skrzynce. Sięgnąłem do nich, gdy sam zacząłem być dorosłym. Wówczas dopiero człowiek zaczyna się zastanawiać, skąd się wziął, co go ukształtowało. Listy są bardzo poetyckie, a nie można zapominać, że on je pisał do dziecka. Miał talent opowiadania ciekawych historii. Nie myślę, żeby ojciec w tych listach chciał zostawić jakieś przesłanie dla ludzkości. Są to po prostu bardzo serdeczne słowa, które do mnie z daleka wysyłał, próbując opisać, co tam przeżywał, co widział, co czuł[1].

[1] Fragment wypowiedzi autora. Cytat pochodzi [dostęp: 12.09.2012].
ze strony: <http://filmplski.pl/fp/index.php/4212848>

Spośród etiud dokumentalnych podejmujących w ostatnich latach tę tematykę na uwagę zasługują z pewnością filmy Daniela Światły *Zanim zgaśnie światło* (2002), Anny Rembowskiej *Pokój ojca* (2003), Pawła Józwiaka-Rodana *Mama, tata, Bóg i szatan* (2008) czy *Mój norweski dziadek* (2010) Igora Devolda. Większość z nich to próby przyjrzenia się przeszłości swojej rodziny, które stają się punktem wyjścia dla poszukiwania własnej tożsamości. Devold opowiada o swoim dziadku, który współpracował z nazistami. Autor-bohater odbywa podróż w czasie i przestrzeni – do miejsc, do których dotarł dziadek. Obrazom skutej lodem Północy towarzyszy prowadzona zza kadru narracja autora. Paweł Józwiak-Rodan przedstawia filmowy portret swoich rodziców – ludzi o skrajnie odmiennych światopoglądach i różnych systemach wartości, którzy spotkali się przed laty i założyli rodzinę. Ich związek nie mógł być jednak trwały, a ich syn zmuszony został do budowania swej osobowości ze skrajności, jakimi obdarowali go rodzice. W finale filmu jego autor i bohater kieruje kamerę na lustro i wyznaje, że ma problem z tym filmem, że budzi się rano i nie wie, czy zdoła go zrobić, że nie potrafi podejmować decyzji, bo rodzice zawsze robili to za niego. W końcu ociera łzy i stwierdza:

No i udało się jednak zrobić ten film. Chociaż jak go zaczynałem robić, to zachorowałem na depresję, czego wynikiem było wzięcie urlopu zdrowotnego. [...] Chyba głównie dlatego zacząłem robić ten film, żeby zobaczyć ich znowu razem. Nie udało się[2].

Józwiak-Rodan konstruuje swój film z rozmów z rodzicami oraz ze scen ukazujących zabiegi, jakie czynił, by doprowadzić do ich konfrontacji. Liczne spośród dokumentów autobiograficznych stają się rodzajem terapii dla autorów-bohaterów. Mają charakter do pewnego stopnia rozliczeniowy i niezwykle osobisty zarazem.

Na ich tle wyróżnia się z pewnością etiuda dokumentalna Mateja Bobrika, zrealizowana w tym roku, zatytułowana *Self(less) Portrait*. Bobrik nie opowiada bowiem o przeszłości swej rodziny, nie próbuje dokonywać podsumowań, docierać do przyczyn zdarzeń, choć i jego film w subtelny sposób dotyka problemu tożsamości. Etiuda rozpoczyna się charakterystycznym dla kina biograficznego prologiem, złożonym z rodzinnych fotografii ukazanych w porządku chronologicznym. Z odbiorczych przyzwyczajęń wybija widza sposób wykorzystania dźwięku, który współtworzy dramaturgiczną strukturę tej części filmu. Zdjęciom przedstawiającym młodych rodziców autora-bohatera towarzyszy pogodna melodia. Oglądamy ich jako narzeczeństwo, przyglądamy się fotografii ślubnej. W kadrze pojawia się mały Matej i jego siostra. Rodzice są coraz starsi, zmieniają się stroje i miejsca, w których byli fotografowani. Trzy ostatnie zdjęcia prologu to kadry ze szpitalnej sali. Widoczny jest w nich czujnik na palcu chorej, monitor kontrolujący akcję serca i tylko ostatni z nich ukazuje zamazaną sylwetkę kobiety, ledwie widoczną z prawej strony obrazu. Nie słyszymy już radosnej muzyki, milknie też dźwięk rzutni-

[2] Cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej filmu Pawła Józwiaka-Rodana *Mama, tata, Bóg i szatan* (2008).

ka przerzucającego slajdy. Pojawia się natomiast długi, przenikliwy i jednostajny pisk – oczywisty sygnał czyjejś śmierci. Potem zapada ciemność. Z kolejnych scen filmu, z rozmów z babcią i narzeczoną dowiadujemy się, że zamazaną postacią ze zdjęcia była matka Mateja Bobrika, autora i bohatera filmu *Self(less) Portrait*. Po tak skonstruowanym prologu spodziewamy się kolejnego autoterapeutycznego dokumentu, którego twórca spróbuje uleczyć się z rozpacz po śmierci najbliższej mu osoby. Ścieżka dźwiękowa prologu oraz dobór fotografii zapowiadają dwie dominujące w etiudzie i nieustannie przeplatające się tonacje, oddalające dokument Bobrika od wyobrażeń filmu-pożegnania: radość i pogodę ducha bohaterów – Mateja i jego narzeczonej, których łączy uczucie, oraz smutek i melancholię wywołane świadomością utraty kogoś bliskiego, ale i zdarzeniami bieżącymi – jak katastrofa w Fukushima, o której news bohaterowie oglądają na ekranie komputera.

Matej i Mariko to osobliwa para bohaterów. Ona – Japonka, dobrze mówiąca po polsku absolwentka Szkoły Filmowej, nieustannie boryka się z problemami z polską wizą. Pracuje dla portalu internetowego Wirtualna Polska i z dużym zaangażowaniem usiłuje zdać egzamin na prawo jazdy. On – urodzony w Pradze Słowak, studiujący w Szkole Filmowej w Łodzi, przygotowuje dyplomowy film. Oboje mieszkają w Warszawie. Towarzyszy im spaniel, który zdaje się zajmować przede wszystkim jedzeniem, spaniem i śnieniem bardzo emocjonujących snów. W scenie piątej w rozmowie Mariko z Matejem wprowadzony zostaje jeden z głównych wątków tematycznych: problem ślubu bohaterów. Przygotowania do ceremonii, na którą znów jedynie pozornie młodzi decydują się z powodów czysto racjonalnych (problemy z wizą), to jedno z głównych źródeł komizmu w filmie, ale i okazja do pokazania czułości między dwójgim ludźmi i miłości łączącej ich pomimo kulturowych różnic. Mariko telefonicznie uprzedza o ślubie rodziców. Z jej relacji wnioskujemy, że z trudem akceptują pośpiech młodych i nieprzestrzeganie przez nich zwyczajów. Babcia i siostra głównego bohatera ze zrozumieniem odnoszą się do decyzji Mateja i Mariko, choć i one mają pewne zastrzeżenia. W następującej po prologu scenie babcia przegląda z Matejem stare ubrania i usiłuje wybrać coś dla Mariko, by ubierała się bardziej po europejsku. Siostra nie jest zachwycona strojami, jakie wybrali na ślub: czarnym kravatem Mateja, który kojarzy się jej raczej z pogrzebem, i kolorowym swetrem Mariko. „Taki hippisowski. Ale to ty wychodzisz za mąż, nie ja” – kwituje siostra, która przyjedzie do Polski i będzie świadkiem podczas ceremonii. Gdy Mariko spotyka się w końcu z ojcem, jest on wyraźnie zaniepokojony, że ukochany córki nie ma pracy. Dopytuje, czy nie jest czasem łysy, ale przede wszystkim ubolewa, że córka przestała już być Japonką, że zbyt długo przebywa za granicą. Gdy jednak dowiaduje się, że ślub już się odbył, nie ma pretensji. Oczekuje jedynie, że w przyszłości odbędzie się jeszcze zgodna z tradycją ceremonia.

Choć bohaterowie pochodzą z kultur bardzo od siebie odległych, to zdaje się ich łączyć głębokie uczucie, którego ilustracją są sceny ukazujące ich wzajemną troskę. Ona przygotowuje mu leki, gdy jest przeziębio-

ny, on pomaga jej w nauce przed egzaminem na prawo jazdy. Ich bliskość znajduje odzwierciedlenie we wspólnych porankach i wieczorach, w scenie moczenia nóg w wannie, w zrozumieniu słabości partnera, we wspólnym przeżywaniu radości. W świecie Mateja i Mariko dzieje się dużo, ale jednocześnie jest to świat spokojny, pozbawiony kłótni, awantur, wybuchów gniewu. Któregoś z poranków jadą samochodem. Matej wiezie Mariko do pracy. Stoją w gigantycznym korku. Po dwudziestu minutach spędzonych w samochodzie Mariko, zajęta dotąd pisaniem esemesa, podnosi głowę i stwierdza: „O, to ja już chyba nie zdążę do pracy”. Ona zaczyna się denerwować, a on dopiero po chwili jej odpowiada: „Zdążysz. Spóźnisz się dwie minuty”. Następuje krótka wymiana zdań, zakończona bezradnym uśmiechem obojga:

- Ty wiesz, gdzie pracuję?
- Na montaż, nie?
- Nie.
- Gdzie jedziemy?
- Do tego, no, koło dworca. Myślałam, że mówiłam ci to.
Do Wirtualnej Polski.
- Kurwa! Jedziemy bez sensu w tym korku.
- Ja wiem.
- A nie powiedziałas mi, dlaczego tam idę?
- Nie wiem... po prostu... przepraszam.
- Bez sensu tu stoimy w tym korku.
- No, ja wiem...

Scena ta świetnie oddaje usposobienie obojga i charakter relacji ich łączącej. Sytuacje rozgrywane się w samochodzie utrzymane są konsekwentnie w konwencji komediowej. W jednej ze scen Mariko odbywa jazdę próbną z Matejem. Dziewczyna siada za kierownicą i niemal cały czas mówi, komentuje każdą swą czynność, jakby czytała podręcznik do nauki jazdy. Po chwili irytuje się, że nie może odpalić, że samochód nie chce ruszyć, że nie potrafi jeździć tym autem, bo przyzwyczaiła się do samochodów kursowych. On odpowiada z lekkim uśmiechem, że silnik jest już włączony, że hamulec ręczny jest zaciągnięty. W końcu ruszają i już na pierwszych światłach Mariko usiłuje wymusić na narzeczonym pocałunek. On najpierw się denerwuje, ale po chwili jej ulega.

Tonacji komediowej podporządkowane są również sceny opisujące przygotowania do ślubu. Mariko i Matej przed lustrem przymierzają ubrania. On obawia się, że w czarnym garniturze i w czarnym krawacie wygląda zbyt smutno. Ona twierdzi, że jeśli dobrze pamięta, to pan młody na ślubie powinien mieć biały krawat: „Nie wiem. Ja się nie znam na waszych tradycjach. Ale u nas się chodzi na biało”. Doradza mu kolorową koszulkę i zauważa, że nie może być taka kolorowa, a on taki biały. Matej odpowiada: „Na razie to w ogóle nie jestem biały. Jestem czarny”. Mariko przymierza białą spódnicę, której tył uszyty jest z przezroczystego, białego tiulu. Odwraca się, a Matej z udawanym przestradchem stwierdza: „A to będzie ci dupa widać...”. Ona odpowiada:

- Bo to jest takie ubranie.
- Ale to ci będzie zimno.
- Nie będzie mi zimno, bo będę miała rajstopy.

Humor w *Self(less) Portrait* często jest konsekwencją niedoskonałej znajomości języka polskiego, którym komunikują się bohaterowie, niekiedy z błędnego użycia słów lub używania wulgaryzmów w funkcji innej niż ta, która przypisana jest im w polszczyźnie, często bez świadomości ich stylistycznego nacechowania. Problemy językowe zostają w filmie stematyzowane. Mariko przygotowuje się do nagrania kolejnego odcinka programu *Piksel* dla portalu Wirtualna Polska. Uczy się tekstu o osadzie Umoja dla kobiet i ma problemy z wypowiedzeniem słowa „dowiedziecie się”. Matej twierdzi, że powinna powiedzieć „dowiecie się”, ale Mariko obstaje przy swoim i dalej łamie sobie język. Obok polskiego w filmie pojawiają się jeszcze dwa języki: japoński, w którym bohaterka rozmawia z ojcem, i słowacki, w którym autor porozumiewa się z babcią i siostrą. Mariko kilkakrotnie próbuje używać słowackiego w telefonicznej rozmowie z siostrą Mateja i w konsulacie, gdy z nienagannym akcentem na trzeciej od końca sylabie wymawia nazwisko swej planowanej kiedyś córki: Bobrikova. Język polski czy słowacki brzmią w ustach Mariko niemal tak naturalnie jak japoński.

Autor i bohater *Self(less) Portrait* ma świadomość, że wiele sytuacji zarejestrowanych podczas roku, w którym film był realizowany, tchnie absurdalnym poczuciem humoru. Ich doskonałym uzupełnieniem okazuje się – zapisana na kolorowej taśmie 8 mm, w konwencji kina niemego – ceremonia ślubu oraz trzy sekwencje snów: Mariko, Mateja i psa. Sen Mariko związany jest z prowadzeniem samochodu. Bohaterowie sugestywnie, ze sporą przesadą, odgrywiają w nim emocje. Filmowani są w planach odleglejszych niż w głównej części filmu, ale od czasu do czasu kamera dokonuje intensywnych zbliżeń, eksponując mimikę ich twarzy. Matej śni pokój pełen sushi. Relację ze swego snu kończy zdaniem: „Ty też wyglądałaś jak takie duże sushi”. Jednak najzabawniejsze i jednocześnie najbardziej zaskakujące marzenie sennie staje się udziałem spaniela. Inscenizowane sekwencje ilustrują opowieści obojga bohaterów o śnie. Tymczasem sen psa wprowadzony jest niespodziewanie. Po ujęciach ukazujących parę cieszącą się ze zdania przez Mariko egzaminu pojawia się fragment również zrealizowany na taśmie 8 mm, a więc o innej fakturze obrazu, odmiennej kolorystyce od zasadniczej części filmu, która powstała na kamerze cyfrowej. Mariko i Matej spotykają się w parku, siadają do nakrytego stołu i do psich misek wsypują karmę, zalewają ją mlekiem i zjadają z apetytem. Scenie tej z rozpaczą w oczach przygląda się spaniel. W następnym ujęciu, nakręconym kamerą cyfrową, widzimy w dużym zbliżeniu niespokojnie śpiącego i popiskującego psa.

Jak wspomniałam, w *Self(less) Portrait* komizm sąsiaduje z melancholią i nostalgią obecną już w prologu. Nostalgia zdaje się pozostawać dla autora-bohatera rodzajem wrażliwości, modelem zapatrywania na świat, który ma jednak konkretne źródło w osobistym doświadczeniu. Marek Zaleski w rozważaniach poświęconych nostalgii w książce *Formy pamięci* pisze:

Nostalgia umieszcza ideał w przeszłości i jest to jedyna rzecz pewna, jaką można o niej powiedzieć. Zaraz potem zaczynają się komplikacje. Raz jest figurą wyobcowania, dotkliwego braku i płynącego stąd poczucia nieprzystosowania, dziś zresztą przybierającego formy, o jakich się nie śniło twórcy tego pojęcia, medykowi Johannesowi Hoferowi z Bazylei, który w roku 1688 z dwóch greckich słów *nóstos* – powrót i *algós* – cierpienie, utworzył nazwę choroby, na jaką zapadali ludzie opuszczający rodzinne strony. Innym razem znowu jest figurą zadowolenia, a nawet szczęścia, u źródła którego leży zapomnienie, pamięć pozbawiona bólu. [...] Wrażliwość nostalgiczna odwołuje się do empatii, do języka uczuć, do tego, co umyka racjonalizacji. Jest więc rodzajem wrażliwości dostępnej każdemu[3].

Warto w tym kontekście przypomnieć, że głównymi bohaterami filmu jest para ludzi, którzy przed laty opuścili swe ojczyzny. Abstrakcyjna tęsknota za krajem nie staje się jednak tematem filmu. Rozmowy telefoniczne z bliskimi są jednak wyrazem tęsknoty konkretnej – za rodziną. Telefoniczne rozmowy Bobrika z babcią Eką dotyczą codzienności. W każdej z nich pojawiają się uwagi kobiety na temat starości i przemijania oraz walki z traumą, jaką jest śmierć najbliższej osoby. Upływ czasu jest też tematem ujęć, które od czasu do czasu przenikają w tkankę filmu zbudowaną głównie ze scen z udziałem reżysera i jego narzeczonej. Wprowadzają do filmu nastrój wyraźnie refleksyjny. Wszystkie zrealizowane zostały w taki sposób, by sprawiać wrażenie, że ukazują widok z okna mieszkania bohaterów. W przytaczanym już eseju *Nostalgia, siostra melancholii* Marek Zaleski pisze:

To pewność dnia dzisiejszego – powiada David Lowenthal – sprawia, że wczoraj jest tak nieuchwytnie, i cytuje fragment eseju D.J. Carne Ross: „Głównym powodem, że przeszłość jest tak słaba, jest nadzwyczajna moc teraźniejszości. Usiłowanie, by prawdziwie «zrozumieć przeszłość», podobne jest do wyglądania o zmierzchu z okna jasno oświetlonego pokoju. Wydaje się, że coś jest w ogrodzie, widać zarys drzew kiwających się na wietrze, ślad ścieżki, być może nawet błysk wody. A może jest to tylko obraz namalowany na szybie, tak jak *Furie* ze sztuki Eliota? Może za oknem nie ma niczego, a jedyną rzeczywistość to ten oświetlony pokój?”[4].

W pierwszej z tych krótkich sekwencji obserwujemy park spowity jesienną aurą. Kolejna rozpoczyna się od ujęcia ośnieżonej gałęzi, srok na śniegu i bawiących się psów. W następnej ukazane jest wiosenne przebudzenie przyrody. Na drzewach pojawiają się pączki liści, siada na nich coraz więcej ptaków. W podobnej, choć nieidentycznej konwencji, zrealizowane zostało długie ujęcie, w którym ptaki latają wokół drzewa na tle ciemnego, wieczornego nieba. Z offu słyszymy ostatnią umieszczoną w filmie rozmowę Mateja z Eką. Wnuk informuje, że wieczorem wyrusza w podróż, więc rano powinien być u niej.

[3] M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 11.

[4] Ibidem, s. 13. Cytat z eseju D. Lowenthala pochodzący z polskiego tłumaczenia fragmentu książki

The Past is a Foreign Country, Cambridge University Press, 1985, s. 192: „Res Publica” 1991, nr 3, w tłumaczeniu I. Grudzińskiej-Gross i M. Tańskiego.

Babcia czeka i cieszy się na spotkanie. Zapowiada, że będą rozmawiać o samych miłych rzeczach, choć tę rozmowę zaczyna od refleksji, że już długo na tym świecie nie pobędzie i że jej serce chce pęknąć. Kamera trwa przy ujęciu ptaków, choć dialog dobiegł już końca. Film zamykają ujęcia ukazujące drogę przemierzaną przez bohatera nocą. Towarzyszy im ten sam nastrojowy motyw muzyczny, który pojawił się w tle ujęć z ptakami. Motyw ptaków zdaje się nie bez przyczyny dominować w omawianych sekwencjach. Są one bowiem w kulturze europejskiej symbolem śmierci. W Księdze Mądrości ptak to znak przemijania: „Ruszając skrzydłami przeleciał, a potem nie znał żadnego śladu drogi jego” [Mdr 5,11]. Symbolizują również element irracjonalny w ludzkim życiu, odwołują do egzystencji duszy. Jak zauważa Władysław Kopaliński, ptak jest „duchowością w kształcie materialnym”. Ptak zrywający się do lotu lub fruujący to znak duszy ludzkiej:

Przejsie indywidualnej duszy po śmierci człowieka w ciało ptaka. [...] Malvolio w *Wieczorze Trzech Króli* 4,2 Szekspira powiada, że według Pitagorasa „dusza naszej babki może najwygodniej zamieszkać w ptaku”; jest to aluzja do *Metamorfoz* Owidiusza, który opisuje tam teorię Pitagorasa o transmisji dusz[5].

Juan Eduardo Cirlot dodaje:

Ogólnie biorąc, skrzydlaki i ptaki, podobnie jak anioły, są symbolami myśli, wyobraźni i szybkiego nawiązywania łączności z duchem. Mają związek z żywiołem powietrza; podobnie jak w przypadku orłów „są wysokością”, a więc duchowością[6].

W filmie, którego punktem wyjścia jest doświadczenie śmierci matki, obrazy ukazujące ptaki przestają być przypadkowe i nabierają wartości symbolicznych.

Harmonijne współlistnienie odległych, jak by się zdawało, nastrojów w filmie Bobrika staje się możliwe dzięki jego niezwykle zwartej i przemyślanej strukturze. Film otwiera i zamyka ujęcia zrealizowane z jadącego samochodu. Bohater wraca z rodzinnego kraju, a na końcu znów jedzie na Słowację. Na początku, zostawiając trudne przeżycia wiele kilometrów za sobą, otwiera jakby nowy rozdział w życiu, w którego centrum znajduje się Mariko. W finale przekonuje jednak, że nie ma teraźniejszości i przyszłości bez nieustannych powrotów. *Self(less) Portrait* opowiada o roku z życia pary bohaterów. Przez dwanaście miesięcy kamera towarzyszy bohaterom. Bobrik konsekwentnie umieszcza ją bardzo blisko filmowanych osób: na desce rozdzielczej w samochodzie, na skraju łóżka, tuż przy psiej misce. Oczywiście zdecydowanie częściej niż twarz autora oglądamy twarz Mariko, ponieważ w *Self(less) Portrait* dominuje punkt widzenia Mateja. Wielokrotnie jednak oglądamy również filmowaną ze statycznej kamery twarz Bobrika. Reżyser nie panuje niepodzielnie

[5] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 343–344.

[6] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 341.

nad kamerą. Gdy Mariko wyjeżdża do Japonii, powierza jej sprzęt. Wydaje się bowiem, że wartością nadrzędną dla Bobrika jest wierność opisu rzeczywistości ich obojga, a nie konsekwentne zachowanie własnego punktu widzenia. W tej metodzie znajduje jedno z uzasadnień dwuznaczny tytuł etiudy. Kamera oddalona jest od filmowanych przedmiotów wyłącznie w sekwencjach snów i ceremonii ślubu, które sfilmowane zostały nie przez autora-bohatera, lecz przez operatora filmowego Michała Stajniaka. Wybór planu jest w nich poniekąd również następstwem zastosowania określonej konwencji filmowej, bliskiej niememu slapstickowi.

O koherencji świata przedstawionego w filmie Bobrika decyduje także zwarta struktura dokumentalnego opowiadania. Prolog wyodrębniony zostaje z porządku narracyjnego za pomocą muzyki. Jest to pełna, zamknięta etiuda dokumentalna ze zdjęć^[7]. W dalszej części kompozycja *Self(less) Portrait* oparta została na scenach komplementarnych, uzupełniających się. Przykładem jest scena zrealizowana przez Mateja na Słowacji (przeglądanie ubrań) i scena nakręcona przez Mariko w Japonii. Linia rozwojowa filmu, na którą składa się głównie opis relacji pomiędzy parą bohaterów, przecięta zostaje w kilku miejscach sekwencjami snów i ślubu (w sumie cztery nakręcone w niemal identycznej konwencji) oraz krótkimi sekwencjami ukazującymi zmiany pór roku (również cztery). Porządek dramaturgiczny oparty jest na przygotowaniach pary do ślubu. Wątek równoległy to podejście do egzaminu na prawo jazdy. Oprócz nich poszczególne sceny mają swoją wewnętrzną dramaturgię.

Współistnienie tonacji komediowej ze smutkiem zdaje się być głównym wyróżnikiem większości etiud szkolnych, które zrealizował dotychczas Matej Bobrik. Przejawia się ono w specyficznym, absurdalnym, czarnym humorze filmów fabularnych *Dom śmierci* (2010) czy *Ewa i Marcin* (2009). W obu Bobrik podejmuje niezwykle trudną tematykę: w pierwszym – starości i samotności, w drugim – nieuleczalnej choroby. Reżyser nie tragizuje jednak, nie każe widzowi wylewać łez, lecz podjąć refleksję nad cudzym cierpieniem. Charakter tych filmów świetnie oddaje scena z etiudy *Ewa i Marcin*. Młody chłopak dostaje udaru i mimo beznadziejnych rokowań lekarzy jego dziewczyna podejmuje się opieki nad nim. Marcin nie potrafi sam jeść, nie umie się ubrać, samodzielnie załatwić najbardziej podstawowych potrzeb. Pewnego dnia Ewa zabiera go na wózkę na działkę do swych rodziców. Jedzą ciasto, rozmawiają, Marcin z trudem siedzi i zdaje się nie mieć żadnego kontaktu ze światem. Matka wpada w pewnym momencie na pomysł, by Ewa zrobiła im zdjęcie. Przekonuje Marcina, by pozował, jakby zupełnie ignorowała stan, w jakim jest narzeczony córki. Mówi do niego, stara się wymusić zmianę pozycji. Długo stoją przed obiektywem, a wyczekiwanie na moment zrobienia fotografii zakłóca jedynie mucha. Dzięki takim scenom w momencie, gdy Ewa odda Marcina do ośrodka opieki, będziemy rozumieli jej decyzję,

[7] O poetyce filmu dokumentalnego ze zdjęć pisze M. Jazdon, *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie*

ikonograficznym ze zdjęć, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006.

choć nie wpadniemy w rozpacz ani z powodu jej wyrzutów sumienia, ani jego samotności.

Bodaj najwyraźniej owo łączenie tonacji dochodzi do głosu w wielokrotnie nagradzanej etiudzie dokumentalnej *Tam gdzie słońce się nie spieszy* (2009), która opowiada o wolno mijającym dniu w małej słowackiej miejscowości i – jak pisze Jadwiga Hučkova – jest to jeden z nielicznych zrealizowanych w ostatnich latach w Polsce filmów dokumentalnych, w którym mamy do czynienia z w pełni świadomym i twórczym nawiązaniem do kina czechosłowackiego lat sześćdziesiątych:

W nim wreszcie odnajdujemy przypisywaną tylu polskim dziełom atmosferę i rytm obrazów Ivana Passera, prawdziwie „nudne popołudnie”, podczas którego jedni mieszkańcy wioski przyglądają się innym, a poruszenie wprowadzają dopiero komunikaty o pogrzebie. Bobrik nie tylko w mistrzowski sposób oddaje klimat peryferii, nastrój czasu i miejsca, ukazuje również, że czas na prowincji słowackiej naprawdę się zatrzymał[8].

W *Self(less) Portrait* likier jajeczny nie zastyga w kieliszkach, nikt nie spieszy do strażackiej remizy. Akcja filmu toczy się w centrum stolicy dużego europejskiego kraju. Coś jednak łączy ten dokument z wcześniejszą etiudą Bobrika i pośrednio z kinem czechosłowackim sprzed czterech dekad. Jest to przede wszystkim absurdalne poczucie humoru i stosunek do bohaterów, w przypadku filmu autobiograficznego – do najbliższych. Nie ma w nim miejsca na krytykę cudzych zachowań, nie ma kłótni, ideologicznych czy światopoglądowych sporów. Jest to obraz pogodny, choć podszyty smutkiem, wynikającym z uniwersalnej refleksji nad przemijaniem i porządkiem świata. W bliskim Passerowi myśleniu o świecie znajduje kolejne uzasadnienie nieco ironiczny tytuł filmu Bobrika, w którym opowiada o sobie i o najbliższych. Jest w tym – jak w każdym autoportrecie – odrobina egoizmu i trochę altruizmu.

[8] J. Hučkova, *Kino wykalkulowane, czyli zabawić na śmierć*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny*

przełomu wieków, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011, s. 22.