

GRAŻYNA SZELAĞOWSKA

*Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego*

## FILM W WARSZTACIE HISTORYKA

Uwagi na marginesie pracy Piotra Witka, *Kultura, film, historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 285

Myślenie o filmie jako źródle historycznym pojawiło się niemal jednocześnie z samym filmem. W pierwszych wypowiedziach na ten temat uderzający jest entuzjazm, wyrażający wiarę w możliwości tego — jak mniemano — perfekcyjnego przekazu źródłowego. W roku 1895 o korzyściach z produkcji filmów dokumentalnych, jakich mieli doświadczać przyszli badacze historii, mówił William K. L. Dickson, jeden ze współpracowników Thomasa Edisona<sup>1</sup>. W roku 1898 Bolesław Matuszewski zaproponował w Paryżu utworzenie Muzeum lub Składnicy Kinematograficznej, która miała pomieścić na użytek przyszłych historyków i nauczycieli najróżniejszych specjalności filmy dokumentujące aktualne wydarzenia, architekturę i przyrodę. „Zwykła taśma celuloidowa, naświetlona, stanowi nie tylko dokument historyczny, lecz także część historii — historii, która nie umarła i do której wskrzeszenia nie trzeba geniuszu”, pisał Matuszewski<sup>2</sup>. Znamienny był stosunek Matuszewskiego do filmu jako do niemal idealnego źródła historycznego: „Kinematograf nie ukazuje, być może, historii w jej pełnym kształcie, to jednak, co ukazuje, jest niewątpliwe i stanowi absolutną prawdę. Przy zwykłej fotografii dopuszczalny jest retusz, który doprowadzić może do zniekształceń. Spróbujcie jednak retuszować w sposób identyczny każdą postać na tysiącu lub tysiącu dwustu klatkach niemal mikroskopijnych... Można śmiało stwierdzić, że żywa fotografia posiada cechy autentyczności, dokładności i precyzji jej tylko właściwe. Jest ona świadkiem naocznym par excellence, wiarygodnym i nieomylnym”<sup>3</sup>.

W latach dwudziestych XX w. zainteresowanie filmem jako źródłem historycznym zaczęli ostrożnie wyrażać historycy. Kristian Erslev, duński historyk i autor klasycznego podręcznika metodologii historii, zwracał uwagę na minimalną — jego zdaniem — ingerencję człowieka w ten przekaz historyczny. Pisał w roku 1926: „Nytidens tekniske opfindelser tillader gengivelser, hvis troværdighed ligger i den rent mekaniske frembringelsesmåde. Fotografier bruges nu også

<sup>1</sup> A. Aldgate, *Cinema and History. British Newsreel and the Spanish Civil War*, London 1979, s. 2.

<sup>2</sup> B. Matuszewski, *Nowe źródło historii; Ożywiona fotografia: czym jest, czym być powinna*, Warszawa 1995, s. 56–57.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 57.

udenfor arkæologien i stort mål, og fotografiske portrætter har en helt anden authenti end tegninger eller malerier; når man endelig har opfundet at tage «levende billeder» af tiltragelser, kan disses ydre forløb bevares for al fremtid (f. ex. filmene fra verdenskrigen og «genforeningsfilmen»). På tilsvarende måde kan lyden opfanges og bevares gennem fonografen, og også dette vil få en voksende betydning til tivejbringelse af historiske kilder»<sup>4</sup>. Jednak w ślad za tym spostrzeżeniem autor nie zaproponował żadnych zasad analizy tego nader specyficznego źródła historycznego. Gdy pod koniec lat dwudziestych pod auspicjami Międzynarodowego Komitetu Nauk Historycznych powstała komisja ds. źródeł ikonograficznych, jej praca ograniczyła się do rejestrowania filmów dokumentalnych<sup>5</sup>. Oczywiście było, że fikcję filmową odrzucano jako całkowicie dla historyka bezużyteczną. Brak zaufania wyrażano także wobec obrazów dokumentalnych, być może wskutek pewnego rozczarowania, jakie historycy odczuwali w stosunku do niegdyś również uważanych za wiarygodne źródło fotografii. Te już bowiem w okresie I wojny światowej zaczęły być poddawane manipulacji (np. znane ingerencje w źródło fotograficzne z okresu przewrotu bolszewickiego 1917 r.). Łatwość, z jaką dokonywano retuszu lub manipulacji podczas montażu, zapewne odstraszała przed wykorzystaniem tych źródeł w badaniach historycznych. Źródła ikonograficzne i audiowizualne zostały zredukowane do swego rodzaju materiału ilustracyjnego, towarzyszącego narracji werbalnej.

Pierwszą — i dziś już klasyczną — próbą odczytania przekazu audiowizualnego jako źródła historycznego była praca Siegfrieda Kracauera z 1947 r. *From Caligari to Hitler*<sup>6</sup>. Na podstawie fabularnych filmów składających się na niemiecki ekspresjonizm Kracauer odtwarzał stan zbiorowej mentalności Niemców epoki Republiki Weimarskiej, poszukując w niej genezy nazizmu. Choć dziś mamy do ujęcia Kracauera zastrzeżenia, jest to praca przełomowa, po raz pierwszy bowiem w warsztacie historyka znalazła się fikcja filmowa. I po raz pierwszy istotny był nie sam obraz (jak w filmach dokumentalnych), ale kryjąca się za nim świadomość.

Po drugiej wojnie światowej zainteresowanie dla tego specyficznego źródła historycznego było incydentalne. Ze zrozumiałych względów było ono żywe zwłaszcza w Niemczech Zachodnich, gdzie w latach pięćdziesiątych utworzono w Getyndze Institut für den Wissenschaftlichen Film. Badania historyków niemieckich nad twórczością filmową okresu Republiki Weimarskiej, a zwłaszcza III Rzeszy należą do najbardziej zaawansowanych. Mimo to w ciągu ostatniego ćwierćwiecza XX w. zainteresowanie historyków źródłem audiowizualnym systematycznie rosło.

<sup>4</sup> „Współczesne wynalazki pozwalają na wytwarzanie źródeł, których wiarygodność wynika z czysto mechanicznego procesu ich powstawania. Fotografie są obecnie w szerokim zakresie wykorzystywane nie tylko w badaniach archeologicznych, a wiarygodność portretów wykonanych tą techniką jest znacznie wyższa niż rysunków lub malarstwa. Zaś po wynalezieniu «ożywionej fotografii», można utrwalone tą techniką wydarzenia zachować po wsze czasy (np. filmy z Wielkiej Wojny lub pokazujące przebieg plebiscytów w południowej Jutlandii i jej powrót do Macierzy). W ten sam sposób można dzięki fonografowi utrwalić i zachować dźwięki, których znaczenie dla badań historycznych także będzie rosnąć», K. Erslev, *Historisk teknik. Den historiske undersøgelse fremstillet i sine grundlinjer*, København 1926 [reprint 1972], s. 10–11.

<sup>5</sup> T. Helseth, *Levende bilder som historisk kilde*, „Historisk Tidsskrift” (Oslo) 78, 1999, 3, s. 298.

<sup>6</sup> S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton 1947.

W połowie lat sześćdziesiątych bardzo aktywnie rozpoczął pracę ośrodek naukowy w Kopenhadze, gdzie w Instytucie Historycznym Uniwersytetu Kopenhaskiego powstał zespół pod kierunkiem mediewisty i metodologa, Nielsa Skyum-Nielsen. Owocem jego działalności była pionierska w istocie praca, podejmująca zagadnienie metodologii analizy źródła filmowego. Interesujące było to, że duńscy uczeni proponowali w odniesieniu do obrazu filmowego wykorzystanie tradycyjnych zasad krytyki źródłowej<sup>7</sup>.

Na gruncie polskim badania nad filmem w kontekście historycznym stanowią tymczasem istotną nowość. Temat podejmowali przede wszystkim filmoznawcy, tacy jak Marek Hendrykowski czy Rafał Marszałek; historycy zaś wypowiadali się w tej kwestii jedynie incydentalnie. Toteż z satysfakcją przywitałam ukazanie się pracy Piotra Witka, historyka z Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autor ten bowiem podjął się zadania skonstruowania metodologicznego modelu tak ciekawego i ważnego źródła historycznego, jakim jest przekaz audiowizualny, czyli po prostu film. Co ciekawsze, Autor recenzowanej pracy nie podjął — jak można byłoby się spodziewać — dyskusji wokół metodologicznych kwestii analizy filmu jako źródła historycznego, ale zaprezentował koncepcję całkowicie nową: jeden z gatunków filmowych, a mianowicie film historyczny, przedstawił jako „równorzędny wobec historiografii sposób osvajania historii, — — konstruowania historycznych światów” (s. 270). W jego ujęciu film historyczny miałby wręcz stanowić postmodernistyczną alternatywę dla tradycyjnej historiografii. Jednak zamieszczone w ostatniej części przykłady takiej analizy dowodzą, że to rewolucyjne założenie jest w istocie sporym ograniczeniem, a rozprawę odkładamy z dużym niedosytem.

Jak dużą tradycję intelektualną ma podjęty przez Witka temat, widać znakomicie w przeprowadzonej przez Autora kwerendzie, obfitej i wszechstronnej. Szkoda jednak, że Autor nie dotarł do ważnych w tym kontekście materiałów XVI Międzynarodowego Kongresu Historyków, który odbył się w 1985 r. w Stuttgarcie. Podobnie warto zwrócić uwagę na raporty Kongresu w Oslo (2000), gdzie jedno z posiedzeń poświęcone było dyskusji wokół znaczenia przekazów radiowych i telewizyjnych jako źródeł historycznych. Podczas obu kongresów aktywni byli zwłaszcza historycy skandynawscy, co sprawia, że materiały kongresowe dają możliwość zapoznania się z wynikami badań z tego regionu, na co dzień raczej niedostępnego ze względów językowych<sup>8</sup>. Jeśli już o brakach bibliograficznych mowa, to uderzająca jest nieobecność na tej liście pozycji z literatury niemieckiej, choćby pochodzącej właśnie z kręgu badaczy IWF w Getyndze, ale także z lat osiemdziesiątych i późniejszych. Są to m.in. tacy badacze, jak Robert Heiss, Hermann Kalkofen, Winfried B. Lerg, Bianka Pietrow-Ennker, Peter Bucher, Manfred Hagen czy Wilhelm van Kampen.

Podstawowym założeniem pracy Witka jest uznanie filmu historycznego za swoisty gatunek historiografii, a twórcy (reżysera, scenarzystę, scenografa) za interpretatora wydarzeń historycznych. Autor stawia sobie w związku z tym kilka pytań: jakim przekształceniom ulega historia w trakcie przekładu słów na obraz, jakie zjawiska zachodzą, gdy obraz przekazuje informacje zazwyczaj wyrażane słowem, dlaczego film oceniany jest przy użyciu kategorii stosowanych

<sup>7</sup> *Film og kildekritik*, red. N. Skyum-Nielsen, P. Nørgard, København 1972.

<sup>8</sup> Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na duńskiego historyka Karstena Fledeliusa, którego prace ukazywały się także w językach kongresowych. Oprócz materiałów XVI Międzynarodowego Kongresu Historyków, jest to np. K. R. M. Short, K. Fledelius, *History and Film. Methodology — Research — Education*, Copenhagen 1980, *Studies in History, Film and Society* 2.

przez historię „pisaną”, według jakich kryteriów należy oceniać audiowizualną narrację historyczną i wreszcie pytanie, w jaki sposób film wpływa na rozumienie przeszłości i historiografii.

Dwa pierwsze rozdziały książki koncentrują się wokół metodologicznych problemów — według słów Autora — audiowizualnego doświadczenia historycznego. Odwołując się do teorii Franklina Ankersmita oraz Georga Gadamera, uznaje owo audiowizualne doświadczenie historyczne za formę swoistą i pierwotną w stosunku do doświadczenia werbalnego.

W rozdziale trzecim Autor podnosi kwestię filmu jako źródła historycznego. Dokonuje przeglądu różnych koncepcji odnoszących się do natury tego źródła — znamienne, że jest to przegląd niemal wyłącznie propozycji polskich badaczy — po czym przedstawia własną. W jego ujęciu film jako źródło historyczne to „audiowizualny zapis audiowizualnego doświadczenia historycznego”, zależnego od kontekstu kulturowego i charakterystycznego dla danego momentu dziejowego sposobu myślenia.

Kolejna część to błyskotliwa analiza filmu jako przekaźnika treści historycznych i rekonstruowania przestrzeni historycznej. Autor jednak z jednej strony nie postawił w tej analizie kropki nad i, z drugiej zaś paradoksalnie poszedł dalej. Rozdział czwarty stanowi bowiem płaszczyznę dla przedstawienia credo Autora, w którego interpretacji audiowizualna narracja historyczna otrzymuje rangę ni mniej, ni więcej tylko ekwiwalentu pisanej historiografii akademickiej. Posiłkując się pojęciem „zwrotu audiowizualnego” w kulturze współczesnej, Autor prowadzi wywód, którego rezultatem jest efektowna konstatacja, że tzw. film historyczny nie tylko może występować w funkcji historiografii, ale także być alternatywą wobec historiografii pisanej. Co też egzemplifikuje w rozdziale piątym analizą dwóch obrazów: *Człowieka z marmuru* Andrzeja Wajdy (1976) oraz *JFK* Olivera Stone'a (1991). Ze szczególnym entuzjazmem wydaje się Autor utożsamiać z tezą Roberta A. Rosenstone'a, który mówi: „Jeśli tęsknisz do nowych rodzajów historii, jeśli uważasz, że potrzebujemy nowych sposobów obcowania z przeszłością/historią, nie rozpaczaj. Postmodernistyczna historia już się narodziła, jest żywa i zdrowa. Istnieje nie tylko na kartach książek, ale [przede wszystkim] na ekranie, jest wytworem wszelkiej maści filmowców” (s. 270).

Nie ulega wątpliwości, że Autor wpisuje się tą koncepcją do przeogromnej dyskusji historiograficznej, jaka toczy się od dłuższego czasu w zachodniej historiografii. Trudno w tym miejscu referować tę dyskusję, podkreślmy jedynie znaczenie dla współczesnej historiografii interdyscyplinarnej teorii takich badaczy, jak twórca semiotyki Ferdinand de Saussure, dekonstruktywista Jacques Derrida czy poststrukturalista Michel Foucault. Szczególnie istotne dla analizy źródła filmowego wydają się rozważania de Saussure'a: jeśli komunikacja społeczna oparta jest wyłącznie na znakach, to za jej niemal modelową egzemplifikację można uznać właśnie przekaz filmowy, którego wymiar ikoniczny jest dominujący. Owe znaki mogą mieć znaczenie symboliczne, wzmacniane dodatkowo dźwiękiem. Jednym słowem, przekaz filmowy czyli żywe obrazy, może być zarazem ikoną (obrazem), symbolem i relacją.

Taki przekaz filmowy — wedle podziału zaproponowanego przez Johna E. O'Connora<sup>9</sup> — można poddać analizie historycznej w czterech formach: 1) jako źródło z zakresu historii społecznej i historii kultury, 2) jako obraz pokazujący konkretny fakt historyczny, 3) jako źródło z dziedziny historii filmu oraz — i tu

<sup>9</sup> *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, red. J. E. O'Connor, Malabar, Fl. 1990.

mieści się propozycja Autora recenzowanej pracy, 4) jako przekaznik wiedzy historycznej. Forma pierwsza odnosi się do badania np. sposobu myślenia, mentalności i obowiązującej w danym momencie dziejowym hierarchii wartości (są to zresztą także pytania badawcze, które historyk może postawić dziełom literatury pięknej<sup>10</sup>). Nie sposób jednak dokonać tych analiz bez odpowiedzi na pytania zasadnicze: dlaczego owe filmy powstały, jaki był cel stworzenia tego źródła i jaka była ich recepcja. Jednym słowem, konieczne jest poznanie kontekstu. Żeby móc dokonać analizy filmu *Casablanca* Michaela Curtiza (1942), warto wiedzieć, że powstał on jako film propagandowy, którego celem było przełamanie niechęci społeczeństwa amerykańskiego do udziału w drugiej wojnie światowej (inną sprawą jest jego premiera już po ataku na Pearl Harbour). Przy analizie zaś tak typowego i pełnego najróżniejszych stereotypów produktu kultury masowej, jakim jest film *Dzień Niepodległości* Rolanda Emmericha (1996), warto zwrócić uwagę na jego ogromną popularność i zadać pytanie o jej przyczyny.

Druga forma analizy, czyli poszukiwanie w przekazie filmowym obrazu konkretnych wydarzeń, odnosi się głównie (ale nie wyłącznie) do analizy filmu dokumentalnego, np. kronik. Historyk musi sobie w tym wypadku zdawać sprawę z istotnych ograniczeń tego rodzaju źródła, które kusi swoją pozorną wiernością wobec rzeczywistości, a na dodatek stwarza nieograniczone pole do dokonywania interpretacji. Literatura przedmiotu podaje w tym przypadku przykład tzw. nagrań Abrahama Zaprudera, filmowca-amatora, którego filmy stanowiły ważny dowód w śledztwie wokół zamachu na Johna Kennedy'ego<sup>11</sup>. Filmy owe pokazywały, w jaki sposób kolejne kule trafiły prezydenta, nie mówiły jednak, skąd do niego strzelano, co stwarzało okazję do licznych interpretacji. Wykorzystał to Stone, produkując dla potrzeb filmu *JFK* własne „kroniki” Zaprudera, co istotnie — jak słusznie zauważa P. Witek — zwiększa wiarygodność obrazu i całej koncepcji, ale zarazem jest przecież istotnym zafalszowaniem materiału źródłowego przez „reżysera i historyka”, jak go, z dużą przesadą, nazywa Autor (s. 257).

Dwie ostatnie formy badawcze wyraźnie jednak nie są autonomiczne, wchodzą bowiem w zakres dwóch pierwszych. W przypadku badań wokół historii filmu dotyczy to np. ustaleń w sprawie kontekstu produkcyjnego. Dobrym przykładem będą ingerencje cenzury, jej wpływ na kształt artystyczny filmu, ale równie istotne będą także pytania odwołujące się do roli kulturowej i modernizacyjnej filmu.

I wreszcie film historyczny. Nie ulega wątpliwości, że tego typu obrazy wpływają ogromnie na rozumienie dziejów i na świadomość historyczną, a obecne są przecież od początków kina. Historycy kina podają w tym miejscu klasyczny film Davida W. Griffitha z 1915 r. *Narodziny narodu*, ale przecież także tzw. westerny są w istocie niczym innym jak specyficznym amerykańskim filmem historycznym, kreuującym mitologię narodową. W odniesieniu do współczesnej twórczości filmowej zwróciłabym przede wszystkim uwagę na historyczne seriale telewizyjne, które zresztą Autor recenzowanej pracy skrupulatnie ominął w swej analizie, a które mają już swoją całkiem pokaźną literaturę przedmiotu. Wydaje się przy tym, że takie obrazy, jak polski serial *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* Jerzego Sztwiertni (1982) czy brytyjskie seriale (*Królowa Elżbieta* Donalda McWhinnie — 1972, *Rzym* produkcji BBC i HBO — 2005–2007 — ekranizacje dziewiętnastowiecznych powieści wiktoriańskich) bardziej zbliżają się do

<sup>10</sup> Bardzo cenne dla historyka konstatacje dotyczące wykorzystania dzieł literatury pięknej, przydatne także w kontekście przekazu filmowego, znajdują się w pracy *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978.

<sup>11</sup> T. Helseth, op. cit., s. 310.

postawionych przez Autora kryteriów filmu historycznego w funkcji historiografii niż *Człowiek z marmuru* czy *JFK*. Już choćby z powodu włączania do zespołu realizatorów specjalistów z zakresu historii, historii sztuki, obyczajów, strojów itp. Niektóre z tych realizacji, jak wspomniana *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy*, wręcz odwoływały się do źródeł historycznych. Wprawdzie Stone także powoływał się na źródła (kroniki), ale czynił to w celu manipulowania emocjami widzów i dopasowania źródeł do własnej teorii dotyczącej zamachu na prezydenta Kennedy'ego. Jednym słowem, fabularne filmy historyczne, obciążone subiektywnym widzeniem historii, wymagają jednak poddania krytyce, jak każde inne źródło historyczne. Co znacznie zmniejsza, jeśli nie dyskwalifikuje, ich funkcje historiograficzne.

Witek z ogromnym entuzjazmem proponuje uznanie historycznego filmu fabularnego za nową formę historiografii. Odnoszę nieodparte wrażenie, że ten entuzjazm jest bardzo podobny do owego entuzjazmu, z którym ponad sto lat temu Matuszewski witał film jako źródło historyczne. I, jak sądzę, bardzo na wyrost. Jeśli bowiem miałabym przyrównać film historyczny do klasyków historiografii, to byłaby to raczej *Kronika* mistrza Wincentego Kadłubka niż prace Leopolda von Ranke. To, o czym Autor recenzowanej pracy zdaje się zapominać, powołując do życia postmodernistyczną historiografię filmową, to *t e n d e n c j a* przekazu filmowego. Wyraźnie pokazują to dwa wybrane przez Autora — moim zdaniem dość niefortunnie, podważają bowiem swą jednoznaczną tendencją jego teorię — przykłady filmowe, a zwłaszcza *JFK*. O fałszowaniu przez reżysera „kronik Zaprudera” już wspomniałam, ważny jest także cel, dla którego Stone stworzył swój film: nie chodziło bynajmniej o rekonstrukcję zamachu, jak by się mogło wydawać, lecz o udowodnienie z góry przyjętej tezy o spisku wśród najwyższych władz państwowych i wojskowych. Jest to w istocie szkolny przykład, jak nie należy uprawiać historiografii i jak szkodliwa dla odbiorcy może być taka forma „historiografii alternatywnej”, otrzymuje on bowiem obraz pewnego wydarzenia nie tylko zmanipulowany, ale także zafalszowany (i to dosłownie!).

Historyczny film fabularny pozostanie więc, jak sądzę, na razie nadal „tylko” źródłem historycznym. Propozycje Piotra Witka, choć sformułowane daleko na wyrost, są jednak wyjątkowo inspirujące dla wszystkich zwolenników filmu jako źródła historycznego. I pozostaje mieć nadzieję, że być może w przyszłości istotnie filmowa forma historiografii stanie się alternatywą dla tej tradycyjnej.