

Jarosław NIKODEM  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Instytut Historii

## **Nowe źródło historyczne widziane oczami filmologa. Uwagi na marginesie pracy Marka Hendrykowskiego *Film jako źródło historyczne*<sup>1</sup>**

Rozszerzanie przez historyków repertuaru możliwych typów informacji użytecznych dla badań nad przeszłością spowodowało, że niedawno jeszcze niedoceniony z tego punktu widzenia film stał się jednym z nowych typów źródeł historycznych. Podjęcie tego problemu na gruncie metodologicznym jest przedsięwzięciem koniecznym, ale i niezwykle trudnym. Trudność ta polega przede wszystkim na połączeniu kompetencji filmologa i historyka. Jeden i drugi dają odmienny punkt widzenia, patrzą na problem z różnych perspektyw badawczych, innym wreszcie posługują się warsztatem. Z tego względu wydaje się, że (przynajmniej z dzisiejszej perspektywy, gdy problem ciągle — mimo zaawansowanych i licznych już opracowań — pozostaje w sferze poszukiwań) najlepszym rozwiązaniem byłoby napisanie książki przez dwóch specjalistów z dziedzin, które wchodzi w zakres problemu filmu jako źródła historycznego<sup>2</sup>.

Jeśli jednak nie było to możliwe, trzeba oczekiwać od autora tak skomplikowanego przedsięwzięcia, że dodatkowo będzie także w stanie opanować w stopniu przynajmniej zadowalającym warsztat badawczy dziedziny z gruntu sobie obcej, w którą koniecznie musi wkroczyć<sup>3</sup>. W przeciwnym razie otrzymamy dzieło chybione, wywołujące opory albo sprzeciwy ze strony specjalistów z drugiej dziedziny nauki, propozycję, która jedynie skomplikuje problem, miast próbować go rozwiązać.

Marek Hendrykowski podjął się samodzielnie prekursorskiego na polskim gruncie zadania, próbując stworzyć zarys syntezy filmu traktowanego jako źródło historyczne. Od każdego autora, który

---

<sup>1</sup> M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Wyd. Ars Nova, Poznań 2000, ss. 130, il.

<sup>2</sup> Patrz uwagi A. Helman, *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym*, w: *Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, Warszawa–Katowice–Kraków 1980, s. 9–23. Mielibyśmy wówczas do czynienia z integracją dwóch całkowicie odrębnych dyscyplin naukowych. Autorka z nie ukrywanym sceptycyzmem odnosi się do teorii „połączenia sił”: „filmoznawstwo nie jest dyscypliną dostatecznie atrakcyjną dla badaczy innych dziedzin. Nie należy więc sądzić, że zdecydowaliby się oni kiedykolwiek zrezygnować z zainteresowań własnych na rzecz poczynań interdyscyplinarnych, ale mających na względzie interesy filmoznawstwa. Byłoby też przesadnym optymizmem oczekiwać od przedstawicieli innych nauk, że zechcą opracować te właśnie problemy, których rezultaty mogłyby bez większego trudu być przeniesione na grunt naszej dyscypliny” (ibid., s. 21). Wydaje się jednak, że jest to diagnoza zbyt pesymistyczna, szczególnie zaś w odniesieniu do spraw, które mogłyby być i „atrakcyjne”, i pożądane dla współpracujących ze sobą specjalistów z różnych dziedzin.

<sup>3</sup> Postulaty A. Helman, op. cit., s. 23 („Kim zatem winni być filmoznawcy? Interdyscyplinarnie wykształconymi humanistami, nie zaś reprezentantami wąskiej, wyodrębnionej specjalizacji należącej na prawach «ubogiej krewnej» do dziedziny dyscyplin badających sztukę”), co do istoty problemu są zapewne słuszne, ale w wypadku badań z pogranicza dziedziny, która nie należy do sztuki, wydają się niewykonalne.

przedstawia czytelnikowi rozprawę naukową<sup>4</sup>, mamy prawo oczekiwać przemyślanego, precyzyjnie zdefiniowanego, misternie skonstruowanego i jasno wyłożonego wykładu. Jeśli zaś rzecz dotyczy zagadnienia ambitnego, bardzo trudnego do zrealizowania i właśnie prekursorskiego, autor musi dołożyć wszelkich starań, by udowodnić, że panuje nad tematem swej rozprawy.

Oczekiwać więc należałoby od niego, że spróbuje wyjaśnić:

- jak rozumie źródło historyczne,
- w jaki sposób należy wpisać nowy rodzaj źródła, jakim jest film, w dotychczas obowiązujący schemat,
- jakie powinno się takiemu źródłu stawiać pytania, dążąc do jego interpretacji,
- podział wewnętrzny tego typu źródła,
- komu ten typ źródeł może służyć<sup>5</sup>,
- bardzo skomplikowany problem wiarygodności i uwarunkowań na nią wpływających,
- problem współdziałania filmologów i historyków w procesie badania filmu jako źródła historycznego<sup>6</sup>.

Przedstawiony zarys kompozycyjny jest, oczywiście, jedynie sugestią (daleką zapewne od wyczerpania zagadnienia), do której nie ma potrzeby przywiązywać zbyt wielkiej wagi. Wszak każdy autor (jako potencjalnie najlepiej znający interesującą go problematykę) ma prawo do własnego widzenia zagadnienia. Nie może on jednak pozostawić wrażenia, że zaproponowana koncepcja jest jedynie bezładnym zbiorem nie dopracowanych szkiców. Takie właśnie wrażenie praca M. Hendrykowskiego, niestety, zdaje się pozostawiać.

Już sama analiza jednostronicowego *Wstępu* wywołuje pewną konsternację. Autor rozpoczyna swój wywód od stwierdzenia: „Pomysł napisania książki na temat filmowych źródeł historii, ich najstarszych początków i dalszych dziejów, sposobów gromadzenia, rozwoju historycznej świadomości tego zjawiska oraz pragmatyki i metodologii ich wykorzystania do celów naukowych, artystycznych i propagandowych, a także do celów codziennej komunikacji społecznej, chodził za mną od dawna” (s. 7). Darując M. Hendrykowskiemu owe „najstarsze początki” (jest to zresztą nie ostatni mało szczęśliwy zwrot, jaki można wyczytać w pracy), trzeba stwierdzić, że autor postawił sobie bardzo wysoko poprzeczkę, do tego wręcz stopnia, że trudno uwierzyć, czy będzie w stanie na zaledwie stu stronach druku sprostać zamierzeniom.

W dalszej części *Wstępu* co chwila natrafiamy na nieprecyzyjne sformułowania używane przez autora. „W swej długoletniej praktyce badawczej — pisze M. Hendrykowski — niezliczoną ilość razy natrafiałem na fascynujące źródła filmowe — zarówno rodzime, jak i znajdujące się w archiwach i prywatnych kolekcjach angielskich, amerykańskich, francuskich, włoskich, niemieckich, rosyjskich czy holenderskich”. Co oznacza użyte tu określenie „źródła filmowe”? Póki temat pracy nie zostaje zdefiniowany, czytelnik zastanawia się, czy autor ma tu na myśli zwrot „historyczne źródła filmowe”, ale wyraża się nie dość precyzyjnie, czy mówi o jakichś źródłach, które mają służyć do badania filmu jako, nazwijmy to, na przykład wartości kulturowej, czy po prostu nie przemyślał koncepcji *Wstępu* i pisze jedynie publicystyczne wprowadzenie do popularnonaukowej książki.

Zauważmy przy tym, że zdefiniowany przez niego na początku cel badań zdecydowanie przerasta ramy wyznaczone tytułem pracy. Dokładnie zaś przekonujemy się o tym kilkadziesiąt wierszy dalej, gdy czytamy: „Głównym przedmiotem uwagi autora tej książki jest film jako wyraz kultury historycznej [spacja autora].”

<sup>4</sup> Książka M. Hendrykowskiego została sfinansowana przez Komitet Badań Naukowych i Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu.

<sup>5</sup> Jeśli niehistorykom (ale koniecznie biorąc pod uwagę tematykę pracy, czyli charakter filmu jako źródła) — obligatoryjnie trzeba odpowiedzieć na pytanie: do badania czego? W przypadku zaś historyków problem nabiera szczególnego znaczenia, bo film z pewnością ani nie przesłoni znaczenia „starych” źródeł historycznych (nazywamy je tak umownie, przez analogię do filmu jako rodzaju „nowego” źródła), ani tym bardziej ich nie zastąpi. Dla jakiej wreszcie specjalności historycznej może mieć wartość szczególną czy choćby pomocniczą? Jakiego typu informacji możemy od niego oczekiwać? Ze źródłami jakiego innego typu można film porównać, zarówno w znaczeniu przekazywanych treści, jak i procedur badawczych?

<sup>6</sup> Lub, jeśli uważa, że jest to zbytuczne, umotywiać inny punkt widzenia.

Należy wszak zauważyć, że źródło historyczne i kultura historyczna to dwie zupełnie różne sprawy. Skoro autor wprowadza pojęcie kultury historycznej, chciałoby się, żeby przedstawił też jego definicję. Niestety nie czyni tego, choć taka próba być może stworzyłaby jakieś pole do dyskusji. Słusznie bowiem zauważa J. Maternicki, że pojęcie to używane jest stosunkowo rzadko<sup>7</sup>, może więc budzić pewne wątpliwości interpretacyjne, a jeśli dodatkowo stanowi główny cel czyichś naukowych rozważań, nie powinno być rozumiane w sposób potoczny czy intuicyjny. Poważnych wątpliwości, które nasuwa lakoniczny, nieprecyzyjny i nie przemyślany *Wstęp*, nie rozwiewają dalsze części książki.

W rozdziale *Dwa półwiecza* M. Hendrykowski stwierdza, że studiując współczesne opracowania na temat filmu jako źródła historycznego, doszedł do wniosku, że „dzisiejsza refleksja krytyczna i naukowa nad tym zagadnieniem pozostaje pod silnym wpływem orientacji, którą badacze anglosascy określają jako *hermeneutics of suspicion*” (s. 9). Nie przywołując przykładów żadnych nazwisk badaczy zajmujących się tą problematyką ani tym bardziej nie rozwijając ich spostrzeżeń (podobna procedura zaskakuje w rozprawie naukowej, nie wystarczy w niej bowiem zestaw bibliografii zamieszczony na końcu książki, jeśli postępowanie badawcze ma być prowadzone *lege artis*), autor zżyma się na wszystkich swych poprzedników, że cezurą refleksji nad problematyką filmu jako źródła historycznego uczynili dekadę lat sześćdziesiątych. Sam zaś ową cezurę widzi w początkach lat czterdziestych.

Polemika z anonimowymi oponentami jest dobitna, prowadzona z wyraźną tendencją do wyrażania opinii *ex cathedra*: „Czy tak jest rzeczywiście, czy też mamy tu do czynienia z uzurpacją, a może swoistą amnezją, za której sprawą nie funkcjonują w zbiorowej pamięci wcześniejsze stadia refleksji i ważne dokonania zarówno historyków kina, jak i samych filmowców dotyczące tej materii?” (s. 9). Jest to wyraźny przejaw niechęci do prowadzenia rzeczowej dyskusji (bardzo zresztą typowy dla całości uwag autora zawartych w jego pracy), szkodliwy dla każdej rozprawy naukowej.

Proponowana zaś przez M. Hendrykowskiego cezura początku lat czterdziestych budzi uzasadnione wątpliwości. O co bowiem w niej chodzi? O to, że wówczas zaczęto zastanawiać się nad rolą filmu jako źródła historycznego, czy też posiano wówczas, jak wyraża to autor, „Masową niewiarę w rzekomą dokumentalną prawdomówność kina”? Są to dwie bardzo od siebie odległe sprawy, utożsamienie ich prowadzić może do wielu nieporozumień. Problem braku wiarygodności źródeł filmowych czy wręcz manipulacji, której niebezpieczeństwo niosą ze sobą niektóre źródła, jest tylko częścią materii źródła historycznego jako takiego. Autor zaś nie pisze książki o wypaczeniach (manipulacji, mówieniu świadomej nieprawdy, komunikowaniu nagannym) filmów jako źródeł historycznych.

Dyskutować można także z innym jego kategorycznym stwierdzeniem, że w początkach lat czterdziestych skończyła się wiara w dokumentalną prawdomówność kina. Jeśli nawet to twierdzenie jest prawdziwe, autor go nie udowadnia, co czyni jego konkluzję mało przekonującą.

Wszystkie te niejasności, o których dotychczas była mowa, wynikają, oczywiście, z podstawowego błędu — braku zdefiniowania tematu. Kiedy zaś autor wreszcie przywołuje nazwiska prekursorów naukowej refleksji nad filmem (S. Kracauer, V. Klemperer, E. Kris, N. Leites), nadal budzi to w nas obawy, czy aby na pewno chodzi mu o problem filmu jako źródła historycznego. Zwłaszcza że do przywołanych opinii prekursorów podchodzi raczej nonszalancko, nie rozwija ich myśli, bo temu celowi nie może służyć poświęcenie im jedynie połowy strony druku. Nasze obawy zwiększa dodatkowo jeden z następnych rozdziałów, poświęcony B. Matuszewskiemu (do tego problemu jeszcze wrócimy).

W rozdziale *Idea archiwów filmowych* (s. 13–19)<sup>8</sup> autor stwierdza, że Polacy byli prekursorami idei stworzenia archiwów filmowych. Można się z taką konstatacją zgodzić w odniesieniu do opinii B. Matuszewskiego i Z. Korosteńskiego, którzy wyrazili taką myśl *expressis verbis*, ale dopatrywać się tego samego postulatu u W. Umińskiego i B. Prusa, których wypowiedzi autor także przytacza (s. 13–14), nie sposób żadną miarą. Są to opinie inteligentnych, spostrzegawczych, ciekawych świata

<sup>7</sup> J. Maternicki, *Historiografia i kultura historyczna. Studia i szkice*, t. 1, Warszawa 1990, s. 45–46. Tutaj także zdefiniowanie pojęcia, ciekawe rozważania na ten temat i dalsza literatura, s. 46–48.

<sup>8</sup> To autor, oczywiście, bierze odpowiedzialność za plan pracy, ale wydaje się, że rozdział *Idea archiwów filmowych* powinien się jednak znaleźć w innym miejscu.

ludzi, które poza podziwem dla „ruchomych obrazów” i roli, jaką będą one pełnić w przyszłości, niczego więcej nie wyrażają.

Z tego względu zdanie: „W świetle owego, niemal całkiem zapomnianego rodzimego kontekstu, w którym obracała się pionierska myśl Umińskiego, Korosteńskiego, Prusa i Matuszewskiego w sprawie filmu jako źródła historycznego i tworzenia archiwów kinematograficznych, okazuje się oczywiste, że ten ostatni nie był żadnym wyjątkiem, lecz jednym z grona polskich inteligentów końca XIX wieku, który najpełniej i, co ważne, w języku francuskim, wyraził na szerokim międzynarodowym forum pewien dalekowzroczny pogląd i sposób myślenia o perspektywach ruchomych obrazów” (s. 14) jako pewnego rodzaju podsumowanie trafia w próżnię. Poza Matuszewskim żadna z przywołanych przez autora osób nie mówiła o filmie jako źródle historycznym, a Umiński i Prus nie wyrażali swych opinii o archiwach filmowych<sup>9</sup>.

W rozdziale następnym (*Historia przed kamerą Matuszewskiego*) M. Hendrykowski stawia tezę, że B. Matuszewski w pracy *Un nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)* zaprezentował „całkiem niezłą świadomość filmu jako nowego źródła historii”. Domyślamy się więc, że autor ma tym razem na myśli prekursorską rolę Matuszewskiego w dostrzeżeniu i zdefiniowaniu filmu jako nowego źródła historycznego. Przywołana przez niego argumentacja na poparcie tego zobowiązującego twierdzenia i tym razem wywołuje opory.

Rozpoczął autor od deklaracji: „Spróbujemy postąpić inaczej niż większość współczesnych badaczy tego zagadnienia, którzy skłonni są widzieć w pionierskiej rozprawie Matuszewskiego jedynie świadectwo rozbrajającej metodologicznej naiwności, i opiszemy raz jeszcze — bez scjentystycznych uprzedzeń i bez zarozumiałego besserwiserstwa — punkt widzenia autora” (s. 20). Dalej stwierdza, zgadzając się z Z. Czeczotem–Gawrakiem,<sup>10</sup> że zarzut naiwności wysuwany w stosunku do spostrzeżeń Matuszewskiego „jest sądem nie tylko niesprawiedliwym, ale i z gruntu fałszywym, nie mówiąc już o tym, że głęboko krzywdzącym wobec jego zasług. Opinia taka mówi wiele o jej głosicielach, niekoniecznie jednak pozostaje słuszna wobec oryginalnej i zaskakująco złożonej koncepcji źródłowego charakteru przekazów kinematograficznych zawartej w samej rozprawie” (tamże).

Zeby nie zostać posądzonym o gołosłowność, autor przywołuje następujące argumenty (s. 21–22)<sup>11</sup>:

— Matuszewski pisał o dokumentach kinematograficznych (*documents cinématographiques*), które powinny być gromadzone w stworzonym do tego celu archiwum/muzeum,

— owe dokumenty kinematograficzne prezentują obok rycin, medali, rzeźb, fotografii itd. zbiór dokumentów obrazowych (*documents figurés*),

— Matuszewski odróżniał filmy rozrywkowe od spektakli filmowych, mających wartość dokumentalną,

— pozostawał świadom roli filmowca dokumentalisty,

— posiadał „zdolność przewidywania rozwoju kinematografii dokumentalnej”,

— stosował określenie *tranches de vie*.

Wielka doza emocji i jakość przywołanych argumentów nie przekonują do koncepcji M. Hendrykowskiego. Dalecy jesteśmy od „scjentystycznych uprzedzeń”, czy tym bardziej „zarozumiałego bes-

<sup>9</sup> Zwróćmy uwagę także na jeden akapit z tego rozdziału: „Właściwy stosunek do bezcennego rezerwuaru narodowej i ogólnoludzkiej pamięci, jaki stanowią ruchome obrazy, jest miarą demokracji. Myśl tę dedykuję zwłaszcza tym, którym koszty utrzymania naszych największych archiwów filmowych, to jest Filmoteki Narodowej, archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (dawniej WFD) oraz archiwum łódzkiej szkoły filmowej, wydają się dzisiaj zbyt wysokie, a inwestowanie w ich rozwój — marnotrawieniem społecznych pieniędzy. Nauczmy się wreszcie cenić to, co mamy, zwłaszcza w obliczu niepowetowanych strat, jakie ponieśliśmy, tracąc tysiące unikatowych taśm, składających się wspólnie na obraz naszego dziedzictwa kulturowego, o które inni tak pieczołowicie dbają” (s. 16). Postulat to tyleż słuszny, co dramatyczny, ale jakoś nie bardzo korespondujący ani z tematyką książki, ani tym bardziej z jej naukowym, a więc beznamiętnym, charakterem.

<sup>10</sup> Z. Czeczot–Gawrak, *Bolesław Matuszewski, filozof i pionier dokumentu filmowego*, w: B. Matuszewski, *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, Warszawa 1995, s. 18 nn. Podobne poglądy Z. Czeczot–Gawrak głosił już wcześniej, patrz *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Warszawa etc. 1977, s. 45 nn.

<sup>11</sup> Zauważmy, że również lakoniczne uwagi Z. Czeczota–Gawraka na ten sam temat są jednak o wiele bardziej dojrzałe, patrz tegoż, *Zarys dziejów*, s. 47.

serwiserstwa”<sup>12</sup>, ale musimy zgłosić akces do grona zwolenników teorii o metodologicznej naiwności B. Matuszewskiego. Autor ten mówił wprawdzie o filmie jako „źródle historii” ale ta wypowiedź, pochodząca z 1898 r. (a więc z czasu, gdy w naukach historycznych można już z powodzeniem mówić o okresie historiografii naukowej), nie wychodzi poza pewien schemat werbalny, nie ma w niej bowiem żadnej refleksji prawdziwie metodologicznej. Oczywiście, nie chodzi o metodologię współczesną, ale o rozważania teoretyczne, które już w czasach B. Matuszewskiego pojawiały się dość często i nie były traktowane jako coś specjalnie wyjątkowego.

Dodajmy, usprawiedliwiając się w pewnym stopniu, że nasza niechęć do entuzjazmu, jaki przejawia M. Hendrykowski, oceniając dzieło Matuszewskiego, nie ma nic wspólnego z niesprawiedliwością czy tym bardziej nie jest krzywdząca dla wielkich zasług Matuszewskiego. Jego dzieło życiowe broni się bowiem samo. Należy jednak wyraźnie odróżnić zasługi niezaprzeczalne od wymyślonych, czyli takich, w jakie chcą go stroić, przepraszamy za śmiałość, zbyt gorliwi badacze.

Określenie „naiwność metodologiczna” (może rzeczywiście nie najszcześniejsze, bo słowo „naiwny” zawsze sugeruje odcień pejoratywny) użyte w stosunku do uwag Matuszewskiego nie jest wartościowaniem jego dokonań, ale jedynie stwierdzeniem faktu. Nie był on historykiem, a jedynie doskonałym fotografem zafascynowanym swą pracą. Był marzycielem, ale z gatunku marzycieli profetycznych, którzy czasem święcą tryumfy z za grobu. Przepowiadanie przez niego kariery kinematografu, roli filmowców czy głoszenie postulatu utworzenia archiwów kinematograficznych traktować należy w kategoriach wykonywanego przez niego zawodu i przemyśleń z tym związanych. Nie miał on jednak żadnego wycucia znaczenia pracy historyka, a co za tym idzie, żadnej tzw. metodologicznej świadomości. Czynienie więc z niego jakiegoś pierwszego teoretyka filmu traktowanego jako źródło historyczne jest po prostu zwykłym nieporozumieniem.

Najłatwiej się o tym przekonać z lektury wspomnianego tekstu o nowym źródle historii, który autor w formie listu przesłał redaktorowi naczelnemu dziennika „Le Figaro”. Przywołałyśmy garść cytatów z tego listu, które nie pozostawiają żadnych wątpliwości interpretacyjnych<sup>13</sup>:

„Żywa fotografia przestanie być wtedy sposobem zabijania czasu, a stanie się przyjemną metodą badania przeszłości, a raczej dając bezpośrednią wizję usunie ona — w pewnych przynajmniej, nie pozbawionych wypadkach — konieczność mozolnych badań”.

„Ponadto fotografia mogłaby stać się szczególnie skutecznym sposobem nauczania. Iluż wierszy niejasnych opisów zaoszczędzi się w książkach dla młodzieży, odkąd przy pomocy ruchomego obrazu można będzie pokazać uczniom w szkole przebieg mniej lub więcej ożywionych obrad zgromadzenia, spotkania szefów rządów zawierających sojusze, wyjazdy oddziałów czy eskadr lub zmienne i ruchliwe oblicze miast”.

„[...] fakt historyczny nie zdarza się tam, gdzie się go oczekuje. Historia nie składa się jedynie z uroczystości przewidzianych, uprzednio zorganizowanych i gotowych do sfotografowania”.

„Niewątpliwie skutki wydarzeń historycznych są zawsze łatwiejsze do uchwycenia niż ich przyczyny. Sprawy jednak wyjaśniają się jedne przez drugie, ukazane jasno przez kinematografię skutki oświetlają jaskrawo ukryte w ich cieniu przyczyny”.

„Nawet relacje ustne i dokumenty pisane nie ukazują nam toku spraw, do których się odnoszą; a jednak historia istnieje, mimo wszystko prawdziwa w swym ogólnym zarysie, bez względu na sfalszowane często szczegóły. Nie należy przy tym zapominać, że fotograf kinematograficzny to osobnik niedyskretny, co wynika już z jego zawodu; czatując na jakąś sposobność, odgadnie on często instynktem miejsce, gdzie nastąpią fakty, które staną się przyczynami historycznymi”.

„Kinematograf nie ukazuje, być może, historii w jej kształcie, to jednak, co ukazuje, jest niewątpliwie 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 nieomal 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>12</sup> Nie ukrywamy jednak, że prowadzenie dyskusji z bezimiennymi adwersarzami i posługiwanie się podobnymi określeniami budzi, jeśli nie sprzeciw, to przynajmniej zdziwienie.

<sup>13</sup> Polskie tłumaczenie tego tekstu znaleźć można w reedycji z 1995 r., fragmenty zaś w pracy Z. Czeczota-Gawraka, *Zarys dziejów*.

„Biorąc to wszystko pod uwagę, należałoby sobie życzyć, aby inne dokumenty historyczne zawierały w tym samym stopniu nieomyślność i prawdę. Chodzi o to, by temu, być może, uprzywilejowanemu źródłu historii nadać ten sam autorytet, ten sam oficjalny byt i uprzystępnienie je...”

Wyraźnie widać, że te uwagi B. Matuszewskiego, nazwijmy je bez cienia złośliwości uwagami romantycznymi, nie miały nic wspólnego z refleksją nad filmem jako źródłem historycznym. Bez względu na to, co sam autor o nich sądził, i pomimo perspektywy czasów, w których zostały wyrażone.

Zgodzić się więc z postulatem M. Hendrykowskiego nie sposób, jeśli, rzecz jasna, cały czas mówimy o rodzajach źródeł historycznych w takim znaczeniu, jakie nadają im historycy. Owe zaś „strzępy życia” (*tranches de vie*), do których autor przywiązuje tak wielką wagę, to nic innego, jak zwykły zwrot retoryczny, zapożyczony od Zoli, który w „romantycznej formie” (że jeszcze raz użyjemy tego określenia) odzwierciedla rolę, jaką filmowi wyznaczał B. Matuszewski. Nie ma ono jednak żadnego związku ze źródłami historycznymi w znaczeniu, jakie nas tutaj interesuje.

Po dwóch mniej, z punktu widzenia historyka, interesujących rozdziałach (*Obrazy historii w początkach kina, Bezstronne oko*, s. 23–29), będących zarazem, jak sądzimy, nie bardzo *pendant* do głównego wątku książki, autor przechodzi do *Procesu weryfikacji* (s. 30–31). Czytelnik dużo sobie po tym rozdziale obiecuje, skoro bowiem autor dotychczas nie pokusił się o zdefiniowanie tematu swej rozprawy, oczekujemy, że przynajmniej dokona interesujących spostrzeżeń w dziedzinie krytyki źródła. Czeką nas jednak kolejne rozczarowanie.

Wydawać by się mogło, że jeśli książka dotyczy źródła historycznego, jej autor powinien zapoznać się z literaturą dotyczącą tego zagadnienia, a następnie porównać obie metody, gdy uzna, że w wypadku filmu procedura badawcza jest zdecydowanie różna (pod warunkiem wszak, że rzeczowo zreferuje się proces weryfikacji filmu jako źródła historycznego), by dojść do ogólnych konkluzji.

Marek Hendrykowski zaskakuje nas jednak specyficznym podejściem do zagadnienia: „Z metodologicznego punktu widzenia, w korzystaniu z filmu jako potencjalnego źródła historii sprawą o zasadniczym znaczeniu jest w pierwszym rzędzie zabieg jego możliwie najbardziej starannej weryfikacji. W tym sensie ruchome obrazy, zanim staną się przedmiotem interpretacji, muszą najpierw stać się obiektem wnikliwych badań historiograficznych. Historiografia oddaje historykowi nieocenione usługi, jako dziedzina refleksji zmierzającej do ustalenia wiarygodności źródła oraz stopnia jego autentyczności” (s. 30).

Jeśli już w ten sposób podchodzić do problemu, trzeba stwierdzić, że zanim „ruchome obrazy” staną się przedmiotem interpretacji, muszą stać się obiektem badań<sup>14</sup>, które nazywamy krytyką źródła. Bo przecież historiografia to nic innego, jak, żeby posłużyć się najbardziej dostępną, encyklopedyczną definicją, „pisarstwo historyczne, nagromadzone teksty dotyczące przeszłości, nauka historyczna”. Ujmując to jeszcze prościej, można stwierdzić, że historiografia to całokształt literatury historycznej.

Autor rozprawy zna pewne pojęcia, nawet pewne nurty badawcze, ale nie potrafi z nich skorzystać z pożytkiem dla swej książki. Wspomina na przykład o nurcie narratywistycznym w historiografii (s. 30), ale też jakby bez związku z analizowaną problematyką. Najważniejszym osiągnięciem tego rozdziału musi więc pozostać następujący fragment: „Proces weryfikacji filmu jako źródła historycznego z zasady musi opierać się na maksymalnym sceptycyzmie, powściągliwości i poznawczej nieufności badacza. Tylko dzięki takiej, sceptycznej postawie w toku prowadzonej przez siebie weryfikacji będzie on zdolny odrzucać hipotezy błędne i zastępować je bardziej prawdopodobnymi, innymi słowy — bliższymi prawdy, do której ustalenia dąży” (s. 32). To wszystko, oczywiście, prawda, ale od rozprawy naukowej wymagać należy — mimo wszelkiej taryfy ulgowej, jaką można przy jej ocenie zastosować — czegoś więcej niż rozbrajającej prostolinijności spostrzeżeń<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Gdy zawodowiec zajmuje się jakąś problematyką, bada ją wnikliwie, jeśli zaś tej wnikliwości mu brakuje, mamy do czynienia z amatorem, a ten punkt widzenia nas przecież w tej chwili nie interesuje. Z tego też względu zwrot o „wnikliwych badaniach”, zastosowany przez autora, traci sens. Podobnie gdy (s. 30) M. Hendrykowski pisze: „Jak weryfikować filmowe źródła historyczne? Odpowiedź na to pytanie pozostaje tak złożona, jak wielka jest liczba przypadków weryfikacji skutecznej, to znaczy zakończonej sukcesem badacza”.

<sup>15</sup> Z kolei dwa następne akapity z tej samej strony charakteryzuje przerost formy nad treścią. Gdyby autor zechciał nieco bardziej wglębić się w warsztat naukowy historyka — a mamy wszak do czynienia ze źródłem historycznym, więc metody

W rozdziale *W stronę metodologii* (s. 33–36), pisząc o badaniach filmu w perspektywie ich prawdziwości, M. Hendrykowski wspomina o filozoficznej koncepcji prawdy. „Mam w tym momencie na myśli — pisze — klasyczne rozróżnienie: subiektywnego, obiektywnego i absolutnego aspektu prawdy w procesie poznania”. Nieco dalej pyta, z jaką odmianą prawdy „mamy do czynienia, rozpatrując film jako dokument historii?”

Nie chodzi więc już o film jako źródło historyczne, ale o dokument historii. Ta dowolność pojęciowa wprowadza niepotrzebny zamęt. Albo wchodzimy w szczegółowe rozważania z dziedziny źródłoznawstwa i staramy się udowodnić pojęciową zbieżność filmu z dokumentem, albo stosujemy kryteria pojęciowe, które już wcześniej wprowadziliśmy w użycie na poprzednich stronach książki. W tego rodzaju pracach publicystyczna dowolność sformułowań jest niebezpieczna.

Zdaniem autora, istnieje aspekt subiektywny badań filmowych źródeł historycznych, „ilekroć poddajemy metodologicznej refleksji czynnik interpretacji, który każdorazowo wnosi z sobą badacz”; aspekt obiektywny, „ilekroć przychodzi nam rozstrzygać na przykład kwestię falsyfikacji bądź autentyczności źródła”; i wreszcie aspekt absolutny, który jest „nigdy niedoprowadzonym ostatecznie do końca elementem procesu: dążeniem do poznania prawdy całkowitej i pełnej”. Podsumowaniem zaś tych rozważań są następujące zdania: „w tym sensie nie ma interpretacji źródła prawdziwej w sposób absolutny. Są natomiast takie, które w określonym momencie — ze względu na ich poznawczą wartość — nie mogą przy danym stanie wiedzy zostać zastąpione przez inne, bardziej od tamtych prawdziwe”. Te, przynajmniej, dość mętne rozważania być może zyskałyby nieco, gdyby autor zechciał zapoznać się chociażby z opiniami J. Topolskiego na temat prawdy i obiektywności w historii<sup>16</sup>.

Nieco dalej (s. 34) M. Hendrykowski poświęca cały akapit rozważaniom o istocie filmu jako źródła historycznego. Poza od dawna powszechnie przyjętymi stwierdzeniami wnosi swój oryginalny wkład w zagadnienie, gdy pisze: „By potwierdzić wiarygodność takiego przekazu [tj. filmu — J. N.] (lub ją zanegować), trzeba go najpierw uczynić źródłem historycznym, to jest poddać złożonemu procesowi weryfikacji”. Zdanie to, pozostawione przez autora bez dodatkowego komentarza, wprowadza kolejne wątpliwości. Czy oznacza ono, że autor patrzy na te sprawy z punktu widzenia czystej intuicji, czy że choć zna literaturę poświęconą temu zagadnieniu, nie zgadza się z jej propozycjami. Nie sposób bowiem mówić o tych sprawach bez wprowadzenia pojęć źródeł efektywnych i potencjalnych, źródeł statycznych i dynamicznych, bezpośrednich i pośrednich<sup>17</sup>.

Przywołując przykład sceny niepodania ręki Jagodzie przez Stalina w 1936 r. z filmu *Potwór — portret Stalina* (1991), autor stwierdza: „Przywołane przed chwilą kuriozalne ujęcie stanowi dobrą ilustrację, pozwalającą wyraźnie dostrzec różnicę, jaka dzieli źródła bezpośrednie i pośrednie. Opisana scena należy do źródeł pośrednich. Nie znalazł się w niej żaden ważny historyczny fakt. Ukazuje ona tylko drobny incydent świadczący o popadnięciu kata i najbliższego współpracownika w nieład dyktatora. Taka jest behawioralna wymowa sfilmowanej sytuacji. Z kontekstu wiemy, że właśnie w tym momencie, po powrocie Stalina z Soczi do Moskwy, decyzja została przez niego podjęta i Jagodę wkrótce zastąpił Jeżow, a sam Jagoda został natychmiast po odsunięciu od władzy uwięziony, następnie osądzony i zgładzony w 1938 roku. I tylko w świetle tej eksplikacji zarejestrowany na taśmie epizod nabiera dla nas znaczenia” (s. 38).

---

choćby w przybliżeniu powinny pozostać podobne, jeśli zaś jest inaczej, należałoby wypunktować różnice — napisałby w tym miejscu, zamiast frazesów z domieszką erudycji, kilka uwag rzeczowych.

<sup>16</sup> J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983, s. 478–495. Także na przykład T. Buksiński, *Problem obiektywności wiedzy historycznej. Dyskusje w historiografii amerykańskiej pierwszej połowy XX wieku*, Warszawa–Poznań 1979; J. Kmita, *Relacja korespondencji*, w: *Z problemów epistemologii historycznej*, Warszawa 1978, s. 48 nn (o wiedzy absolutnie doskonałej).

<sup>17</sup> Są to sprawy skomplikowane, ale nieodzowne przy tego rodzaju badaniach. Patrz na przykład J. Topolski, *Teoria wiedzy*, s. 255 nn.; W. Moszczeńska, *Metodologia historii zarys krytyczny*, Warszawa 1977, s. 90–92. Ważny dla tych rozważań jest spór między historykami (nazwijmy ich tutaj umownie „praktykami”) a teoretykami historii, chociażby w sprawie podziału na źródła bezpośrednie i pośrednie, patrz G. Labuda, *Próba nowej systematyki i nowej interpretacji źródeł historycznych*, St. Źródł. 1, 1957, s. 3–52; B. Kürbis, *Metody źródłoznawcze wczoraj i dziś*, w: *też*, *Na progach historii. Prace wybrane*, Poznań 1994, s. 259–276 (tekst po raz pierwszy publikowany w St. Źródł. 24, 1979, s. 93–96).

Podział na źródła historyczne bezpośrednie i pośrednie (jeśli przyjąć jego zasadność) ma jeszcze międzywojenną metrykę (wystarczy wymienić nazwiska E. Bernheima czy M. Handelsmana). Różnica między nimi polega na istnieniu bądź nieistnieniu informatora lub informatorów. Są to sprawy dostatecznie znane, by je tutaj tylko zasygnalizować. Według tego podziału na przykład kościół Sainte-Geneviève w Paryżu jest źródłem bezpośrednim, a kronika Długosza czy jakikolwiek film są źródłami pośrednimi.

Zdaniem M. Hendrykowskiego, nie film *Potwór — portret Stalina* jest źródłem pośrednim, ale opisana przez niego scena z tego dzieła. Domyślnie można więc założyć, że w filmie tym są sceny będące źródłami pośrednimi i takie, które są źródłami bezpośrednimi. Idąc tym tropem, być może w ogóle niektóre filmy są źródłami pośrednimi, inne zaś bezpośrednimi. Autor zresztą w innym miejscu (s. 41) wyraźnie w „uporządkowanej systematyzacji” podziału filmowych źródeł historii wymienia źródła bezpośrednie i pośrednie. Co one jednak oznaczają, stwierdzić trudno, bo autor tego nie wyjaśnia.

Każdy autor ma, oczywiście, prawo zanegować ogólnie przyjętą normę, pod warunkiem wszak, że zastąpi ją własną i spróbuje tę swoją propozycję umotywować. Tym bardziej zaś filmolog piszący o nowych źródłach historycznych może stwierdzić, że przyjęty przez historyków podział nie odpowiada zasadom wiedzy o filmie. Konsekwencją takiego stwierdzenia jest pozostanie w sferze osiągnięć własnej dziedziny wiedzy. Już jednak chociażby z tej racji, że pisze o źródle historycznym, powinien wyjaśnić historykom różnice, aby stworzyć pole do dyskusji. Ale nawet gdy założymy, że ci ostatni nie zasługują na ulgowe potraktowanie, taka sama procedura powinna być zastosowana z innego powodu. Autor pisze monografię ważnego i trudnego zagadnienia, jest więc zobowiązany pewne problemy definiować albo przynajmniej wyjaśniać. Nie może go usprawiedliwić argument, że pisze o sprawach powszechnie znanych, skoro nie żałował czasu, by rozpisywać się o innych, mniej skomplikowanych problemach, które żadnych wyjaśnień nie potrzebowały.

Bez autorskiego komentarza zdani jesteśmy na własną intuicję. Z cytowanego wyżej tekstu można wysnuć wniosek, że zdaniem M. Hendrykowskiego, jakaś scena z filmu należy do źródeł pośrednich, bo nie przedstawia żadnego ważnego faktu historycznego. I — przez analogię — źródłami bezpośrednimi będą te sceny, które ukazują ważne fakty historyczne. Jeśli tak jest w istocie, radzi byłibyśmy poznać głębsze uzasadnienie takiego podziału, bo jest on, delikatnie mówiąc, kontrowersyjny.

Natomiast w pełni zgadzamy się z opinią autora, że „na filmowe źródła historii można spojrzeć jako na szczególnego rodzaju tekst należący — podobnie jak *Kronika polska* Galla Anonima, *Wojna i pokój* Lwa Tołstoja, *Bitwa pod Grunwaldem* pędzla Jana Matejki, fotografie Roberta Capy z wojny domowej w Hiszpanii w 1936 r. czy zdjęcie Jewgienija Chałdeja wykonane w maju 1945 roku w zdobytym przez Rosjan Berlinie — do wielkiej rodziny tekstów kultury” (s. 34).

Autor nie definiuje pojęcia tekst kultury (wychodząc widocznie z założenia, że są to sprawy powszechnie znane), co wydaje się postępowaniem chyba nie do końca słusznym, skoro pewien problem interpretacyjny w wypadku filmu jednak istnieje. Jurij Łotman twierdził, że „jeśli sztuka jest szczególnym środkiem komunikacji, w szczególny sposób zorganizowanym językiem (jeśli «język» będziemy, jak to przyjęto w semiotyce, rozumieć szeroko: «dowolny uporządkowany system służący jako środek komunikacji i posługujący się znakami»), to dzieła sztuki — czyli komunikaty w tym języku — można rozpatrywać jako teksty. [...] Tworząc i odbierając dzieła sztuki człowiek przekazuje, otrzymuje i przechowuje szczególną informację artystyczną, która jest nieodłączna od cech strukturalnych tekstów artystycznych w tym samym stopniu, w jakim myśl jest nieodłączna od materialnej struktury mózgu”<sup>18</sup>. Teoretyk filmu pisze zaś: „O tekście zwykło się mówić w semiotycznej teorii kultury przede wszystkim w aspekcie antropologicznym [spacja autora]. Tekst jest tu realizacją systemu znakowo zarejestrowanej informacji kulturowej (jego całokształtu bądź pojedynczych faktów kulturowych), spełniającego — poprzez cechy wyrażenia, odgraniczenia i struktural-

<sup>18</sup> J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 12. Patrz także tegoż, *O pojęciu tekstu*, „Pamiętnik Literacki”, 1972, z. 2, s. 207 nn.; S. Zólkiewski, *O zasadach klasyfikacji tekstów kultury*, „Studia Semiotyczne”, 3, 1975, s. 177 nn.

ności — warunki celowego utrwalenia przestrzennego i zrozumiałości. Toteż powiada się, że każdy taki tekst jest określoną «mową» kultury — utwaloną w określonym kodzie (kodach) informacją wnoszoną w niedziedziczną pamięć społeczeństwa. Dowolną sekwencję kultury (w synchronii lub diachronii procesów kulturowych) daje się wtedy ujmować albo jako jeden wielokodowy tekst o skomplikowanej strukturze (tak czynić zwykli strukturaliści), albo jako całokształt różnych tekstów sformułowanych w odrębnych kodach (domena funkcjonalistów). Cała kultura zatem jawi się i jest dostępna badaczowi tylko w postaci tekstów, a jego refleksja «rodzi się jako myśl o cudzych myślach, aktach woli, manifestacjach, ekspresjach, znakach»<sup>19</sup>.

W wypadku sztuki filmowej w grę wchodzi, jak twierdzą specjaliści, dodatkowe okoliczności. Przywołajmy raz jeszcze opinię A. Gwóźdź: „Jest rzeczą zrozumiałą, iż przy zorientowaniu przede wszystkim na «system tekstowy» tekst nie poddaje się już jednoznacznie antropologicznym interpretacjom, ale traktowany być musi jako proces wewnątrztekstowej semiozy, wywód konstruowany szeregiem wewnątrztekstowych przetworzeń. Aspekt taki — przez analogię do uprzednio wydzielonego antropologicznego określimy go mianem *a s p e k t u d y s k u r s y w n e g o* [spacja autora] — wyróżnia film jako specyficzną organizację tekstową już nie ze względu na inne formacje semiotyczne w obrębie kultury powołującej je do istnienia, lecz sytuuje wobec innych faktów artystycznych kultury»<sup>20</sup>.

Badacz ten dodaje także, że w filmie „bardziej niż w jakimkolwiek innym dyskursie artystycznym” wypowiedź dana jest w postaci widzialnego i słyszalnego tworzywa, które podlega ciągłej grze napięć między tym, co pokazywane, a tym, co komunikowane („między porządkami ikonicznymi filmowego tekstu... a jego szeregami narracyjnymi”). Z tego względu możemy mówić o dwóch poziomach zdarzeń dyskursywnych: fotofonograficznym tekście ikonicznym i fotofonograficznym tekście narracyjnym. „Obydwa wykazują wprawdzie sukcesywne (linearne) uporządkowanie tekstowe, ale ów «sposób istnienia charakterystyczny dla znaków» realizuje się w każdym z nich inaczej, odmiennie bywa artykułowany»<sup>21</sup>.

Są to, oczywiście, problemy, które przerastają nasze kompetencje, nie zamierzamy się więc nad nimi dłużej zatrzymywać. Szkoda jednak, że nie uczynił tego M. Hendrykowski, co przynieść mogło jedynie oczywiste korzyści dla jego książki. Ma to szczególne znaczenie w aspekcie fundamentalnej dyskusji o tym, czy film to sztuka autonomiczna, czy też jego struktura ma w swej istocie charakter literacki<sup>22</sup>.

W tym samym rozdziale M. Hendrykowski po raz pierwszy definiuje filmowe źródło historyczne („szczególnego rodzaju wytwór kulturowej działalności człowieka” — s. 35) w oparciu o rozwój lingwistyki i refleksji semiotycznej nad sztuką i procesem komunikowania. Dodaje również, że: „Idea odbicia rzeczywistości [efekt XIX-wiecznej refleksji nad sztuką — J. N.] przeciwstawiona zostaje idei tekstu (komunikatu) o rzeczywistości, jaką stanowi przeszłość. Między tymi dwoma biegunami mieści się wszystko, co dotychczas powiedziano i napisano na temat filmu jako źródła historycznego” (s. 35).

Spór między tymi dwoma stanowiskami autor próbuje złagodzić „i wskazać na początek korzyści płynące z jednoczesnego uwzględnienia racji obu stron, a następnie zamienić ów niesłabnący konflikt we współobecność stanowisk wyposażonych w swoistą świadomość dzielących je sprzeczności” (s. 36). Po tym skomplikowanym wywodzie M. Hendrykowski, raz jeszcze przedstawiając racje obu zwalczających się stron, dochodzi do trzech „konstatacji”:

<sup>19</sup> A. Gwóźdź, *Wokół teorii tekstu filmowego*, w: *Z badań porównawczych*, s. 67.

<sup>20</sup> Ibid., s. 75.

<sup>21</sup> Ibid., s. 78.

<sup>22</sup> Przedstawicielem tej ostatniej koncepcji jest B. W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Warszawa etc. 1964, s. 159. Wśród oponentów wymienić można na przykład: A. Jackiewicz, *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego*, w: *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966, s. 17 nn.; A. Helman, *Z zagadnień metody analizy dzieła filmowego*, w: *ibid.*, s. 115 nn.; teźże, *O dziele filmowym. Materiał — technika — struktura*, Kraków 1970. O interesującym nas sporze pisze D. Palczewska, *Film wobec innych sztuk w polskiej myśli filmowej*, w: *Z badań porównawczych*, s. 181–196.

1) „film jako źródło historyczne nie jest już odbiciem rzeczywistości, choć iluzja realności wyznacza sens jego istnienia i decyduje o sposobie traktowania go zarówno przez badacza, jak i przez zwykłego odbiorcę”;

2) „film jako źródło historyczne staje się w momencie swego utrwalenia tekstową retrospekcją [spacja autora], umożliwiającą widzowi zajrzenie w czas miniony — w przeszłość, do której ontologicznie dostęp pozostaje dlań zamknięty”;

3) „film jako źródło historyczne stanowi tekstową retrospekcję [spacja autora] zapisanych na taśmie zdarzeń przeszłości”.

Autorskie wnioski wypowiedane są niejako apriorycznie, bo poprzedzające je uwagi analityczne pozostają z nimi w dość luźnym związku. I tym razem zresztą rodzą się pytania i wątpliwości. Uwaga o „odbiciu rzeczywistości” wymagałaby, naszym przynajmniej zdaniem, szerszego potraktowania<sup>23</sup>. Badacz i zwykły odbiorca filmu, czyli widz, to dwie różne jakości, dla tego ostatniego film będzie przede wszystkim rozrywką lub jedną z możliwości pogłębienia wiedzy<sup>24</sup>, badacza interesuje jednak zupełnie inny aspekt zagadnienia — wymienienie ich jednym tchem (choć autor, oczywiście, zdaje sobie sprawę z różnic) niczemu tutaj nie służy. Czy „widz” z „konstatacji drugiej” to „zwykły odbiorca”, czy badacz, ten w końcu też jest przecież widzem? Jeśli zaś film to „tekstowa rekonstrukcja” przeszłości (z tym się zresztą w pełni zgadzamy), interpretować go można czy wręcz powinno się, posługując się wskazanymi przed sześćdziesięciu laty przez Ch. Morrisa<sup>25</sup> czterema typami interpretacyjnymi: syntaktycznym, semantycznym, pragmatycznym i dokonawczym<sup>26</sup>. Tak przeprowadzona analiza stanowiłaby jakiś punkt wyjścia do dyskusji z tezami autora, czego M. Hendrykowski z pewnością nie osiąga swą intuicyjną, a nierzadko także mało rzeczową analizą.

Mało tego, w grę wchodzi bowiem jeszcze jedna kwestia dyskusyjna. Zdaniem historyka, film jako dzieło sztuki „jest zawsze źródłem adresowanym i, podobnie jak dzieła sztuk plastycznych czy literatury pięknej, zawiera [...] trzy struktury (przedstawiającą, przedstawioną i komunikowaną); stosować więc w stosunku do niego należy znane nam już zasady interpretacji w zależności od struktury, która interesuje historyka. I w tym przypadku struktura przedstawiona (tzn. to, co na filmie «wiadać») podporządkowana jest nadanemu przez reżysera sensowi dzieła”<sup>27</sup>. Filmolog owe struktury nazywa koncepcją warstwowego ukształtowania dzieła filmowego (ta różnica w nomenklaturze nie ma dla naszej problematyki większego znaczenia), wymienia jednak — i to jest najistotniejsze — cztery takie warstwy: przedstawiającą, rejestrowaną, przedstawioną i komunikowaną<sup>28</sup>. Dodatkowa, rejestrowana, warstwa „zawiera rekonstruowaną przez widza (na podstawie przesłanek dostarczanych mu przez warstwę przedstawiającą) realną (fizyczną) rzeczywistość utrwaloną na taśmie filmowej (najczęściej za pomocą kamery, choć nie zawsze)”<sup>29</sup>.

Nie odnosząc się do tych istotnych przecież różnic w dziele zajmującym się analizą filmu jako źródła historycznego, autor demonstruje dziwną niefrasobliwość w podejściu do zagadnienia. Zwła-

<sup>23</sup> Z punktu widzenia historii pomocne są uwagi J. Topolskiego, *Teoria wiedzy*, s. 487 nn.; tegoż, *Świat bez historii*, Poznań 1998, s. 163 nn.

<sup>24</sup> Na przykład o rozumieniu filmu fabularnego przez widza J. Ostaszewski, *Rozumienie opowiadania filmowego*, Kraków 1999. Patrz także W. Godzic, *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Kraków 1991.

<sup>25</sup> Ch. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago 1938; tegoż, *Signs, Language and Behavior*, New York 1946.

<sup>26</sup> Dla źródeł historycznych pisanych uczynił to znakomicie T. Buksiński, *Interpretacja źródeł historycznych pisanych*, Warszawa — Poznań 1992.

<sup>27</sup> J. Topolski, *Teoria wiedzy*, s. 273.

<sup>28</sup> Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990, s. 28. Jeszcze niedawno przyjmowano podział wywodzący się z koncepcji B. W. Lewickiego (*Wprowadzenie do wiedzy*, s. 64–65), mimo że polemizowali z nim m.in. A. Jackiewicz i A. Helman: znaki ikoniczne, słowne, muzyczne, dźwiękowe — szmery, patrz R. W. Kluszczyński, *Poziomy znaczenie tekstu filmowego*, w: *Szkice z teorii filmu*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1978, s. 72.

<sup>29</sup> Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia*, s. 29. Składnikami tej warstwy są „rekonstrukcje wszelkiego rodzaju faktycznie istniejących obiektów materialnych (np. aktorów lub lalek w filmie kukielkowym; «zwykłych ludzi» sfilmowanych przez «ukrytą kamerę»; rekwizytów, w najszerszym rozumieniu tego słowa, obejmujących również przedmioty «naturalne», tj. istniejące niezależnie od potrzeb kina, znajdujące się w polu widzenia kamery; dekoracji; słów wypowiedzanych przez aktorów, równobrzmiących ze słowami — elementami warstwy przedstawiającej; odgłosów zwierząt i przedmiotów, znów równobrzmiących z analogicznymi odgłosami z warstwy poprzedniej; wreszcie dźwięków muzyki ekranowej, traktowanych jak wszelkie odgłosy) oraz zjawisk i procesów, którym one podlegają” (loc. cit.).

szcza że każda z wymienionych warstw może pełnić w całości dzieła funkcję dominantę<sup>30</sup>. Dla utworów abstrakcyjnych (Ł. A. Plesnar nazywa je kinetycznymi) będzie nią warstwa przedstawiająca, dla utworów dokumentalnych warstwa rejestrowana, dla utworów fabularnych warstwa przedstawiona, dla filmów poetyckich i propagandowych warstwa komunikowana<sup>31</sup>.

Podobny charakter ma rozdział następny *O klasyfikacji filmowych źródeł historycznych*. Autor wprowadza w nim, jak sam to nazywa, kategoryzację filmowych źródeł historycznych (s. 40). Żeby taka „kategoryzacja” spełniła swą rolę, musi zostać w sposób nie budzący wątpliwości uzasadniona. Można bowiem postawić pytanie, czy — zdaniem autora — źródłem historycznym jest film, czy są nimi jego poszczególne kategorie?

Marek Hendrykowski „w formie uporządkowanej systematyzacji” wymienia 42 takie „źródła historii”. W tym samym rozdziale omówił jednak tylko 15 z nich. Czym to wytłumaczyć: nieuwagą, nieładem kompozycyjnym pracy (bo być może o części z nich wspomina w rozdziałach poprzednich, ale wychwycenie tego wymagałoby zapewne stworzenia specjalnego wyszukującego programu komputerowego) czy brakiem przemyślenia tematu? Szkoda, że tak się stało, bo problem owych kategorii jest niezwykle ważny i zasługiwał na bardziej szczegółowe potraktowanie.

Zdecydowanie najlepszą częścią książki M. Hendrykowskiego jest rozdział *Film fikcji jako źródło historyczne* (s. 44–47). Sam bowiem zarysowany w nim problem jest jednym z bardziej kontrowersyjnych w odniesieniu do rozumienia filmu jako źródła historycznego, po drugie zaś, autor wreszcie wprowadza w nim rzeczowe argumenty na poparcie swych tez. W tym też dopiero rozdziale M. Hendrykowski pokusił się o przedstawienie definicji filmu jako źródła historycznego, mało tego — zaproponował także podział na źródła filmowe „w węższym i szerszym rozumieniu tego pojęcia”.

Źródłem w ujęciu węższym będzie „jedynie taki przekaz kinematograficzny, w którym została zachowana współbieżność procesu filmowej rejestracji z przebiegiem dziejącego się przed kamerą autentycznego zdarzenia. W grę wchodzi wówczas wyłącznie nietknięty jakakolwiek inscenizacyjną ingerencją realizatora zapis obrazu rzeczywistości, a więc to, co umownie nazywamy czystym dokumentalizmem”. To węższe rozumienie jest, zdaniem autora, zbyt rygorystyczne. „Opowiadam się tutaj — twierdzi — stanowczo za, otwartą na rozmaite warianty i możliwości wykorzystania filmu, strategią poznawczą, opartą na szerokim uwzględnieniu wszelkiego rodzaju materiałów filmowych, w tym filmów fikcji, jako źródeł historycznych”.

Mimo wszelkich oporów, których tu nie ukrywamy, by przyjąć szersze rozumienie filmowych źródeł historycznych, musimy jednak przyznać, że wiele spostrzeżeń autora aprobujemy. Zgadza się, że kluczową rolę odgrywa tu interpretator, od jego też zdolności i badawczej wyobraźni zależy odziedlenie materiału, który można wykorzystać w prowadzonych badaniach, od tego, który jest bezwartościowy. Filmy współczesne, odpowiednio zinterpretowane, mogą oddać historykowi pewne usługi. Ten wątek powinien zostać jednak przez M. Hendrykowskiego rozwinięty. Jaki bowiem obraz rzeczywistości (z czasem, jak słusznie wspomina autor, minionej rzeczywistości) filmy te pokazują: poglądy twórców filmu, kontekst polityczny i społeczny wydarzeń, codzienność (sposób ubierania się, odżywiania, wygląd miast czy ulic), zwyczaje, język, obyczajowość?

Z tym wszystkim wiąże się jednak spore niebezpieczeństwo. Pewne rzeczy weryfikują się w sposób oczywisty, inne jednak nie. Aby wyrobić sobie obraz owej rzeczywistości, historyk i tak w pierwszym rzędzie skorzysta z innego rodzaju źródeł. I z tego powodu, że bardziej im będzie ufał (w przekazie filmowym, obok interesującej go warstwy, ciągle będzie musiał mieć na względzie intencje twórców, którzy nawet jeśli zamierzali pokazywać rzeczywistość, zawsze czynili to w określonym celu), i z tego, że ma świadomość zderzenia jakiejś tam pokazywanej rzeczywistości ze sztuką<sup>32</sup>. Ta ostatnia zaś rządzi się odmiennymi prawami. Badacz epoki napoleońskiej nie posłuz się przecież (ale takie po-

<sup>30</sup> Uznać można to, oczywiście, jedynie za hipotezę badawczą, ale nie można przecież od niej abstrahować, milcząco uznając, że nie istnieje.

<sup>31</sup> *Ibid.*, s. 45.

<sup>32</sup> A film to przecież „sztuka widowiskowa [która — J. N.] polega na stosowaniu «inscenizacji» w jeszcze bardziej złożonym znaczeniu tego pojęcia aniżeli ma to miejsce w teatrze” (G. Bettetini, *Semiotyczne podejście do inscenizacji: jawność przedstawieniowa*, w: *Film: język — rzeczywistość — osoba*, antologia pod red. A. Helman i J. Ostaszewskiego, Warszawa 1992, s. 55).

stępowanie było typowe już w XIX w., w okresie rozwoju historiografii naukowej) *Wojną i pokojem* czy *Pustelnią parmeńską*, ale źródłami, które będą bezpośrednio dotyczyć historii interesującego go okresu. Jeśli film będzie egzemplifikacją jego tezy, być może (oczywiście, w okresie, gdy ten typ źródeł na dobre się zadomowi) gdzieś w przypisie się na niego powoła, traktując go jako argument drugorzędny, jeśli jednak nie będzie pasował do jego koncepcji, w ogóle go nie zauważy.

Nie będzie jednak miał żadnej wartości źródłowej film odwołujący się do wydarzeń z przeszłości, czyli tak zwany film historyczny. Autor słusznie powiada, że nie chodzi w nim o warstwę dokumentalną, o fakty historyczne, bo te podaje z drugiej ręki. Jeśli jednak nie można go wykorzystać w ten sposób, nie poda nam innych informacji poza sposobem myślenia samych twórców.

Zbyt chyba odważnie podszedł też autor do konkluzji. „Porównanie tych dwu rodzajów źródeł — stwierdza — jakie stanowią dokument i fabuła, odkrywa niekiedy osobliwy paradoks. Kino dokumentalne, rozumiane tu jako kronika aktualności, z natury rzeczy nastawiona na protokolarny zapis obrazu bieżącego życia, może stanowić źródło banalne i powierzchowne, to znaczy nie dostarczające badaczowi żadnej głębszej informacji o rzeczywistości (dobrym, bo szeroko znanym polskiemu czytelnikowi, przykładem takiej zaskakująco częstej powierzchowności filmowego obrazu może być, nieraz wyszydany przez ówczesnych satyryków, szablon opisywania świata widzialnego okiem nieudolnego propagandyzisty wpisany w schemat przedwojennych kronik PAT-a). Inaczej niż twory artystycznej wyobraźni, których umiejętna analiza odsłania niekiedy fascynująco bogate w znaczenia aspekty świadomości (i podświadomości) człowieka i społeczeństwa.”

Ależ owa banalność i powierzchowność czasami bywa bardzo istotną informacją. Choć zgadzamy się, że filmom dokumentalnym z samej definicji nie można przyznawać miana nośnika wiedzy obiektywnej (rola montażu<sup>33</sup>, cel propagandowy wyniesiony ponad cel informacyjny, rezygnacja z metody „czystej rejestracji” na rzecz inscenizacji). O ileż jednak więcej znaków zapytania i zastrzeżeń wnosi film fabularny<sup>34</sup>.

W autorskich rozważaniach brakuje wyraźnie punktu odniesienia do problemu filmu jako źródła historycznego w kontekście filmów poetyckich, abstrakcyjnych<sup>35</sup>, agitacyjnych, przyrodniczych (efekt ukrytej kamery), reklamowych<sup>36</sup> czy holograficznych. Przy tak zakrojonym temacie pracy unikanie podjęcia tych spraw trochę zaskakuje.

*Film fikcji jako źródło historyczne, Narracja filmowa jako praesens historicum, Widz filmowy wobec historii, albo o konwencji* — to trzy rozdziały znacznie bardziej interesujące od poprzednich. Widać w nich bowiem historia filmu, którego odniesienia do spostrzeżeń historyków są wyraźnie w tle, zatem ilość możliwych potknięć o wiele mniejsza. Te rozważania są tak dalece interesujące, że chciałoby się postawić autorowi zarzut, że lakoniczna forma świadczy na ich niekorzyść — pozostawia bowiem pewien niedosyt.

Skoro, słusznie zresztą, M. Hendrykowski odnosi się do świadomości historycznej odbiorców sztuki filmowej, chciałoby się pójść dalej i poprosić o wskazanie analogii z powieścią. Podobnie brakuje w tych rozważaniach (a szkoda) porównania roli recepcji historii przez powieść, literaturę publicystyczną i film.

Rozdział *Mala i wielka historia* budzi mieszane uczucia. Napisany ciekawie, z ogromnym zaangażowaniem, choć stylem zanadto już emocjonalnym, z jednej strony, przekonuje, gdy przekazuje powszechnie znane i aprobowane prawdy, z drugiej zaś, nieco dziwi. Jego bowiem związek z ogólnym tokiem rozważań autora jest raczej przypadkowy. A i przesłanie nie do końca zrozumiałe. Prawda, że istnieje wiele możliwych perspektyw ukazywania historii, że zmienia się perspektywa zaintereso-

<sup>33</sup> O roli montażu patrz na przykład J. Lotman, *Semiotics of Cinema*, translated from Russian, with foreword by M. E. Suiño, Michigan 1976, s. 47–61; Ch. Metz, *Pluralność kodów kinowych*, w: *Film: język*, s. 51 nn. (tłumaczony przedruk fragmentu z pracy *Langage et cinéma*).

<sup>34</sup> Bardzo ciekawe uwagi na temat wartości przekazywanych przez filmy fabularne, patrz Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia*, s. 62–64.

<sup>35</sup> Jeśli odrzucić obiekcje S. Kracauera, *Teoria filmu*, Warszawa 1975, s. 207–208, który zastanawiał się, czy utwory abstrakcyjne w ogóle są filmami.

<sup>36</sup> W innym nieco znaczeniu pisze o tym P. Lughi, *Gdy mówienie nakłania kogoś do zrobienia czegoś: manipulacja i akty mowy w języku werbalnym zwiastunów filmowych*, w: *Film: język*, s. 144 nn.

wań, że na dzieje patrzono w różny sposób, w Polsce najczęściej zresztą związane to było z losem doświadczanych przez historię pokoleń. Czy jednak rzeczywiście historia „w perspektywie indywidualnego ludzkiego doświadczenia” to polska domena, to „nowoczesny dukt myślenia historycznego”, który zalicza nas do prekursorów w skali światowej?

Jak ten „dukt” ma łączyć znakomite skądinąd osiągnięcia tzw. krakowskiej szkoły historycznej<sup>37</sup>, której przesłanie niesłusznie gremialnie odrzucały kolejne pokolenia, z polską powieścią przełomu XIX i XX w. czy tym bardziej z polską szkołą filmową? Trudno też zrozumieć zdanie: „W wypadku *Popiołów*, zrywających z tradycją romansu historycznego w stylu Kraszewskiego i Sienkiewicza, widzenie naocznego świadka i uczestnika przyniosło efekt szczególny” (s. 53). O co tu chodzi? O oddanie świadomości Żeromskiego i sposobu widzenia świata i historii? Stosunek zaś tego pisarza do materiału źródłowego, który tak fascynuje autora, nie był znowu czymś tak bardzo unikatowym. Sienkiewicz o Polsce XVII w. wiedział zapewne nie mniej niż Żeromski o okresie napoleońskim.

Skróty myślowe, które są mankamentem książki M. Hendrykowskiego, nie ułatwiają aprobaty dla twierdzenia o filmowej szkole polskiej, wyrażającej punkt widzenia *homo patiens*, tym bardziej zaś, gdy pisze, że filmy Różewicza, Wajdy, Munka, Kawalerowicza, Hasa i Kutza zostały „naznaczone przemożną presją nieludzkiej historii, często udrapowanej w szaty jedynie słusznej sprawy, konieczności dziejowej i wyższej racji historycznej” (s. 54). Sądzymy, że zbyt duże to uogólnienie. Oczywiście, jeśli spojrzeć na ten problem oczami krytyka, wszelka dyskusja może mieć jedynie charakter polemiczny, ale gdy mówi to uczony, potrzebny jest konkret. A autor, jako znawca przedmiotu, zna przecież doskonale wszelkie różnice między wymienionymi reżyserami i ich filmami.

Kilka następných rozdziałów (*Film historyczny*, *Film montażowy*, *O falsyfikowaniu historii*, *Film historyczny jako ghost picture*, *Lustro Merilla*, *Filmowe rekonstrukcje i imitacje wydarzeń historycznych*) dla historyka ma mniejsze znaczenie niż dla filmologa, dlatego uchylimy się od ich szczegółowej analizy. Warto chyba jedynie zauważyć, że film historyczny może stanowić dobrą analogię z powieścią historyczną. Problem ten powinien w książce zostać potraktowany nieco szerzej.

W rozdziale o falsyfikowaniu historii autor zadaje pytanie, co robić, gdy filmowe fałszerstwo przybiera kształt doskonały. Odpowiada, że bronią ostateczną i niezawodną jest intuicja („ta niezawodna broń dążącego do prawdy umysłu”), której „nieomyślność wcześniej czy później poświadczą racjonalne naukowe argumenty” (s. 67)<sup>38</sup>. Wydaje się, że przy tak delikatnej materii, jaką jest badanie wiarygodności źródła historycznego (dodajmy, jakiegokolwiek rodzaju źródła także), w grę

<sup>37</sup> Krakowska szkoła historyczna to konserwatywny nurt próbujący uczyć nowego sposobu myślenia politycznego, nastawiony przy tym niezwykle krytycznie do narodowej przeszłości. Autor popełnia błąd, twierdząc, że K. Szajnocha był przedstawicielem szkoły krakowskiej. Należeli bowiem do niej (choć poprawniej byłoby napisać — byli do niej zaliczani) W. Kalinka, J. Szujski, M. Bobrzyński i — ale w tym wypadku część historiografii na wątpliwości — S. Smolka. Patrz *Spór o historyczną szkołę krakowską*, red. C. Bobińska, J. Wyrozumski, Kraków 1972; A. F. Grabski, *Orientacje polskiej myśli historycznej. Studia i rozważania*, Warszawa 1972; K. Grzybowski, *Szkoła historyczna krakowska*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, t. 2, red. B. Skarga, Warszawa 1975; M. Jaskólski, *Historia—naród—państwo. Zarys syntezy myśli politycznej konserwatystów krakowskich w latach 1866–1934*, Kraków 1981; tegoż, *Kaduceus polski. Myśl polityczna konserwatystów krakowskich 1866–1934*, Warszawa–Kraków 1990; M. Król, *Konserwatyści a niepodległość. Studia nad polską myślą konserwatywną XIX wieku*, Warszawa 1985; R. R. Ludwikowski, *Szkice na temat galicyjskich ruchów i myśli politycznej (1848–1892)*, Warszawa–Kraków 1980; J. Maternicki, *Historiografia i kultura*; M. H. Serejski, *Naród a państwo w polskiej myśli historycznej*, Warszawa 1973; H. Słoczyński, *Z dziejów czarnej legendy krakowskiej historiografii konserwatywnej*, Kwart. Hist. 102, 1995, z. 3–4; A. Wierzbicki, *Wschód — Zachód w koncepcjach dziejów Polski. Z dziejów polskiej myśli historycznej w dobie porobiorowej*, Warszawa 1984; K. Wyka, *Teka Stańczyka na tle historii Galicji w latach 1849–1869*, Wrocław 1951; a także H. Barycz, *Stanisław Smolka w życiu i w nauce*, Kraków 1975; W. Łazuga, *Michał Bobrzyński. Myśl historyczna a działalność polityczna*, Warszawa 1982; H. S. Michalak, *Józef Szujski 1835–1883. Światopogląd i działanie*, Łódź 1987; o K. Szajnosze patrz np. H. Barycz, *Karol Szajnocha, twórca dziejopisarstwa romantycznego*, w: tegoż, *Wśród gawędziarzy, pamiętnikarzy i uczonych galicyjskich*, Kraków 1963.

<sup>38</sup> O intuicji jako jednym z formalnych kryteriów teorii filmu mówi także Z. Czeczot–Gawrak, *Zarys dziejów*, s. 13–16. Jednym z argumentów jest następujące stwierdzenie: „Ale dopiero dziś, w obecnej perspektywie historycznej, możemy dostrzec, jak niesłuszne było niedocenianie wielu dawnych intuicji filmologicznych. Dziś, w latach siedemdziesiątych, coraz bardziej rysuje się konieczność rewaloryzacji lub rehabilitacji wielu starych idei pierwszego trzydziestolecia kinematografii, zapomnianych dlatego, że były «mgliste», bądź — że wyprzedzały epokę, bądź wreszcie dlatego, że nie było wtedy placówek filmoznawczych zdolnych do weryfikacji hipotez”. To twierdzenie nabiera jednak nieco innego wydźwięku, gdy autor jako przykład podaje B. Matuszewskiego, walczącego „o film jako nowe źródło w warsztacie historyka”. Poza tym, jak sądzymy, istnieje jakościowa różnica między wykorzystaniem intuicji do wstępnych badań filmologicznych, a tym, co proponuje M. Hendrykowski, czyli antidotum na fałsz źródła historycznego.

wchodzić powinien trochę bardziej wyrafinowany zestaw środków niż własna intuicja. To, co w badaniach historycznych nazywamy wiedzą pozaźródłową, a co dla naszych rozważań wystarczy nazwać erudycją, jest bronią wystarczającą przy wstępnym badaniu zagadnienia (potwierdzenia dostarczyć powinny badania gruntowne). To właśnie erudycja jest ową „niezawodną bronią, dążącego do prawdy umysłu”, nie zaś intuicja, która choć może okazjonalnie okazać się przydatna, na dłuższą metę jest — tak przynajmniej sądzimy — metodą wysoce zawodną.

Dyskusyjny jest rozdział *Historia na ekranie a świadomość historyczna* (s. 79–81). Autor słusznie stwierdza, że zmianom ulega historyczna świadomość, „zmienia się sposób myślenia o takim czy innym epizodzie dziejów”, a ekranowe wizje historii nie zawsze pozostają w zgodzie z prawdą historyczną, operując „repertuarem utwalonych w zbiorowej pamięci stereotypów”. Dalsze konkluzje są już jednak bardziej kontrowersyjne. To prawda, że fikcji artystycznej nie należy utożsamiać z kłamstwem, ale czy rzeczywiście jest ona często „źródłem prawdy równoprawnym wobec tego, co wie na dany temat i co głosi profesjonalna historia”?

Otóż nie jest tak z jednego choćby, ale za to podstawowego powodu: profesjonalna historia musi swe sądy motywować, twórcy filmowi (podobnie jak publicyści, powieściopisarze itd.) — nie. Jest to jednak tak zasadnicza różnica, że stawianie znaku równości jest tu po prostu nieuprawnione.

I sprawa następna. Świadomość twórcy i odbiorcy. Marek Hendrykowski pisze, że czasami film dostarcza „świadomości historycznej społeczeństwa o wiele głębszej inspiracji myślowej, zmierzającej do skorygowania dotychczasowych przestarzałych i nieprawdziwych wyobrażeń o tym czy owym epizodzie historii” (s. 80). Nie chodzi mu o sam fakt, bo to w końcu rzecz oczywista, ale o to, że zachodzą tu zmiany pozytywne. Co domyślnie, bo autor tego nie werbalizuje, oznacza, że istnieje świadomość lepsza i gorsza, zła i dobra. A to przecież jest zwykłe nieporozumienie.

Ale nawet przechodząc nad tym lapsusem do porządku, trzeba (trzymając się reguł wyznaczonych przez autora i przywołanych przez niego przykładów) zaoponować. Western w swym klasycznym wydaniu, przy wszystkich pływaczach i uproszczeniach (a te widoczne są nawet w najlepszych filmach tego gatunku), przy — żeby posłużyć się tym przykładem — zniekształceniu roli Indian, pokazywał przede wszystkim walkę dobra ze złem<sup>39</sup>. Misja cywilizacyjna białego człowieka i związane z tym wszelkie kwestie ideologiczne pozostawały właściwie w tle. Western nie pokazywał prawdziwej historii Dzikiego Zachodu i tak naprawdę chyba nawet pokazywać jej nie chciał<sup>40</sup>.

Antywestern zaś w samej istocie swych założeń wplątany został w tryby ideologii. Wyznacznikiem jego wartości szybko stała się zasada politycznej poprawności, z czasem doprowadzona wręcz do absurdu. Antywesterny niszczyły nie tylko „romantyczną wizję” walki dobra ze złem, nie tylko relatywizowały ten konflikt, ale także zaczęły pokazywać wizję złych białych osadników, zdeprawowaną armię i dobrych, prześladowanych Indian. Gdyby to była tak zwana prawdziwa historia, czyli taka, którą można udowodnić naukowo, dyskusja byłaby bezprzedmiotowa. Skoro jednak jest to mało prawdopodobne, zastąpiono jedną fikcję fikcją innego rodzaju.

Jeśli zaś chodzi o dwa polskie filmy przywołane przez autora: *Śmierć prezydenta* i *Pasję*, zachwyków M. Hendrykowskiego nad zmianą stereotypowych wyobrażeń nie podzielamy. W sidła nowego stereotypu wpadł po trosze sam autor („Twórcy *Śmierci prezydenta* pokazali, do czego dochodzi, ilekroć jakaś grupa społeczna, nie akceptując demokracji i odrzucając niewygodny dla siebie wynik demokratycznych wyborów, zmierza do usunięcia siłą swoich przeciwników” — s. 80). Mordu dokonał E. Niewiadomski, osoba najprawdopodobniej niezrównoważona psychicznie. Czy atmosfera wywołana wyborem Gabriela Narutowicza miała wpływ na jego decyzję, czy tylko tej decyzji towarzyszyła, pozostanie pytaniem bez odpowiedzi. Udowodnić zaś hipotezę, że ówczesna polska narodowa pra-

<sup>39</sup> Świadomie upraszczamy problem, wskazując na ten właśnie element. Analiza tego gatunku filmowego patrz W. Wright, *Struktura westernu*, „Dialog” 1978; Ł. Plesnar, *Struktury fabularne westernu*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, K. T. Lubelski, Katowice 1983; J. Ostaszewski, *Konteksty westernu*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, Warszawa–Kraków 1991 (tu ciekawe wyodrębnienie czterech modeli narracyjnych); A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1961; Cz. Michalski, *Western*, Warszawa 1969; J. Skwara, *Western odrzuca legendę*, Warszawa 1985.

<sup>40</sup> W pełni podzielamy opinię J. Ostaszewskiego, *Konteksty westernu*, s. 80–82, o relacji pomiędzy bohaterem a społecznością (zwraca uwagę także ciekawa dyskusja z niektórymi tezami W. Wrighta). Ten sam badacz wysnuwa interesujące wnioski o relacji między westernem a historią.

wica nie akceptowała reguł demokracji i siłą zmierzała do usunięcia przeciwnika politycznego, nie byłiby w stanie nawet zaprzysięgli przeciwnicy endecji. W *Pasji* natomiast Dembowski jest wyraźnie idealizowany, podczas gdy jego oponent Tyssowski — demonizowany. Ocena działalności Edwarda Dembowskiego i lektura jego pism skłaniają raczej do ostrożności w czynieniu zeń bohatera idealnego.

Zawodzi także autorskie dwustronicowe *Zakończenie*, które nie jest ani podsumowaniem badań, ani wskazaniem nowych dróg, ani wypunktowaniem wszelkich trudności związanych z badaniami nad filmem traktowanym jako źródło historyczne. Nie ono jednak kończy książkę. Albowiem jako *appendix*, czy może ostatni rozdział, pisany po *Zakończeniu*, pojawia się w tekście fragment zatytułowany *Mówią eksperci*. Jest to przywołanie opinii pięciu osób wypowiadających się<sup>41</sup> o filmie w kontekście jego użyteczności do badań historycznych. Czy miała to być forma asekuracji przed ewentualnymi zarzutami polemistów, czy jedynie erudycyjny ozdobnik tekstu, tego stwierdzić nie sposób. Głębszej refleksji autora wyniesionej z lektury tych tekstów w książce jednak nie widać.

Autor kończy swą pracę *Aneksami*, do których zalicza *Słownik terminów*, *Bibliografię* i *Filmografię* (filmy, o których mowa w tej książce).

*Film jako źródło historyczne* Marka Hendrykowskiego można by nazwać książką rozbudzonych nadziei. Frapujący, bardzo trudny, ale zarazem konieczny do opracowania temat trafił na nie do końca przygotowany grunt. Wkraczając, po części przynajmniej, w obcą sobie dziedzinę nauki, autor nie potrafił albo nie uznał za konieczne opanować jej podstawowych zasad. W efekcie nie tylko nie mógł zadowolić historyków, ale być może nie przekonał także filmologów. Z tego względu prezentowaną książkę uznać należy za nieudaną próbą syntezy filmu jako źródła historycznego.

---

<sup>41</sup> Włodzimierz Reklajtis, Richard C. Raack, Lech Trzeciakowski, Don Fredericksen, Jerzy Topolski. Przywołując wypowiedzi ekspertów, autor powinien jednak — skoro opinii tych nie analizuje — przynajmniej zaznaczyć, skąd one pochodzą.