

podgląd z bazy danych przy opracowaniu komputerowym zespołu z autorskim wyborem poziomu opisu (mam na myśli zarezerwowanie czterech elementów opisu dla sygnatur). Autor zresztą sam stwierdza, że podstawą opracowania tego inwentarza była wcześniej wykonana baza danych i zapisany w niej inwentarz realny. Różna jest głębia informacyjna zawarta w tytułach pozycji inwentarzowych, co wynika z różnego rodzaju ewidencjonowanych materiałów. Dzięki temu czytelnik nie ma wrażenia lakoniczności.

Kończąc, pragnęłabym przedstawić pewne sugestie, jakie nasunęły mi się podczas lektury inwentarza. Po pierwsze, mam nadzieję, że tak nowatorskie ujęcie inwentarza, dołączonego w formie pliku na płycie CD, będzie wskazówką i zainspiruje pozostałych badaczy do publikowania efektów ich prac. Na pochwałę zasługują graficzne prezentacje ujęte we wstępie.

Opracowanie i druk inwentarza zasługują na ocenę pozytywną. Wartości dodaje wstęp, który niczym monografia wyjaśniająca dzieje omawianego zespołu, zaciekawia czytelnika profesjonal-

nym podejściem do badań, uwzględniając stan badań na ten temat.

Najtrudniejsza jest odpowiedź na pytanie, czy niniejszy inwentarz jest inwentarzem idealnym. Autor jasno sugeruje, że praca jego autorstwa jest „wyłącznie autorską wizją inwentarza idealnego”, opracowaną na zasadzie porównania efektu jego pracy z opublikowanymi dotąd inwentarzami idealnymi. Moim zdaniem autor zrealizował postawiony cel, jakim było opracowanie inwentarza idealnego. Udało mu się scalić zespół pod względem informacyjnym. Z uwagi na złożoność i rozproszenie materiałów archiwalnych, zdeponowanych w chwili obecnej w gdańskim oddziale IPN, mamy do czynienia z pomocą archiwalną, scalającą zespół w całość. Patrząc na losy dokumentacji, która w perspektywie kilku lat zaszczyty różne archiwa, ta wyjątkowa pomoc ewidencyjna, jaką jest inwentarz idealny, okaże się niezastąpionym źródłem badań nad Wojskowym Sądem Rejonowym w Gdańsku. Mamy do czynienia z wartościową i pożyteczną publikacją.

*Katarzyna Peplowska*

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

**Marc Ferro, *Kino i historia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, ss. 292**

Cytując za autorem: „Kino i historia – tytuł sam w sobie przestał zaskakiwać, związek tych dwóch terminów, zależność między [tymi] dwoma światami [...] nie budzi obecnie sprzeciwu. [...] Dzisiaj film ma pełnoprawne miej-

sce zarówno w archiwach, jak i obszarze badań” (s. 9). To, że film stał się obiektem zainteresowania nie tylko filmoznawców, a również i historyków, dojrzało długo. Do tej pory nie ukazała się tak kompleksowa praca, która opo-

wiadałaby o przenikaniu się kina i historii. Artykułów naukowych zarówno historyków, jak i znawców filmu jest sporo, prac zestawiających ze sobą kino i historię – mniej.

*Kino i historia* Marca Ferro ma status podręcznika akademickiego. Składa się z wprowadzenia, pięciu części, bibliografii, wykazu oryginalnych tekstów zebranych w książce, indeksu nazwisk i filmów.

We wprowadzeniu autor bardzo słusznie zauważa właściwości dokumentu filmowego. Nie da się ukryć, że przekaz audiowizualny jest najbardziej medialny, docierający do najszerszego grona społecznego. Nie można zaprzeczyć, za stwierdzeniem francuskiego historyka, że obraz, zwłaszcza telewizyjny, jest wszędzie, kształtując obyczaje i przekonania, a być może nawet idee. Dalej Ferro podaje, że film może być odzwierciedleniem historii nieoficjalnej, będącej zdystansowanym od archiwaliów, które są [wg autora] pamięcią instytucji. Pierwsza część tej tezy jest jak najbardziej prawdziwa, druga wprowadza chaos, ukazując albo niekonsekwencję autora, albo błąd w tłumaczeniu. Odwołując się do przytoczonego już cytatu o tym, że filmy mają ugruntowaną pozycję w archiwach, czyli stanowią materiał archiwalny, który w tym momencie stawia się na równi z materiałami, mającymi być „pamięcią instytucji”, domnimam, że chodziło o ujęcie dokumentacji aktowej. Archiwalia to pojęcie ogólne, w swojej definicji zawierające wszystkie materiały archiwalne, w tym filmy.

Ferro bardzo słusznie zwraca również uwagę na to, że traktując film jako źró-

dło, trzeba się bardzo zdystansować i pamiętać, że jest to obraz, na który patrzymy z perspektywy innej osoby: operatora, reżysera itd. Autor porusza jeszcze parę innych kwestii, z którymi nie sposób się nie zgodzić, m.in. to, że film – dokument [chodzi o filmy dokumentalne niefabularyzowane] sam tworzy wydarzenie, a w zasadzie nim jest. Szczególnie jeśli jest np. bezpośrednią relacją, zapisem filmowym tego, co się wydarzyło.

We wprowadzeniu zabrakło wyrażnego podziału filmów i zaznaczenia, o jakiego rodzaju obrazach filmowych autor mówi. Z tytułu można wywnioskować, że chodzi o wytwory kinematograficzne, a nie np. telewizyjne. Przez brak wyraźnych granic dochodzi kilkakrotnie do niespójności w opisie filmów, a czytelnik musi sam być dobrze zorientowany w historii kina i filmu, aby wyciągnąć odpowiednie wnioski.

W dalszej części pracy zostają wymienione główne punkty orientacyjne badań, m.in.: czynnik dziejowy, oddziaływanie filmu na społeczeństwo, odbiór obrazu. Ten ostatni jest bardzo subiektywny i indywidualny, uzależniony od kultury i nastawienia społecznego. Jako ostatnie autor wymienia historyczne odczytanie filmu, czyli odczytanie historii przez kino.

Część pierwsza, *Film jako dokument historyczny*, przedstawia wartość źródłową dokumentu wizyjnego, ale również odniesienia kina do historii i historii do kina. Wartość filmu w aspekcie historycznym wynika z dobrze przeprowadzonej analizy powyższych dwóch zależności. Autor stara się w tej części przeprowadzić kontranalizę społeczeństwa w kontekście

filmu. W tym miejscu posługuje się wybranymi przykładami filmów, niestety wybiera do tego tytuły powstałe w I poł. XX wieku, co – moim zdaniem – nie oddaje całości omawianego problemu, gdyż zostaje pominięty wątek cenzury filmu, która swój rozkwit przeżywała w okresie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Dalej autor opowiada na temat trzech sposobów pisania historii; jest to zapisem wywiadu przeprowadzonego w 1975 roku między autorem a czasopismem francuskim *Cahiersducinéma*. Tutaj pada wyjątkowa teza, że historyk ma zadanie przywrócić społeczeństwu historię, której pozbawiły je aparaty instytucjonalne. W kontekście kina i kinematografii ma to wyjątkowe znaczenie, szczególnie biorąc pod uwagę wymienioną już cenzurę oraz propagandę, do której niewątpliwie dokumenty audiowizualne (fotografie, filmy i nagrania dźwiękowe) były wykorzystywane. Tę część kończą analizy filmów w kontekście fikcji i rzeczywistości w kinie, ideologii stalinowskiej oraz historii i przenikającej w nią legendy.

Część druga *Film jako czynnik dziejowy* omawia w pierwszej kolejności krytykę kronik filmowych jako dokumentów. W tym miejscu autor wymienia przede wszystkim krytykę autentyczności, gdzie raczej należy brać pod uwagę technikę i nośnik, na którym zarejestrowano obraz kinowy, krytykę identyfikacyjną, czyli datację oraz identyfikację osób i miejsca. Krytykę analityczną – miejsce powstania, warunki produkcji, czy jest to dokument unikalny, czy reprezentatywny. Tutaj autor zauważa, że nie istnieje dokument [nieważne czy audiowizualny, czy aktowy] politycznie

neutralny lub obiektywny. Niełatwo jest się do tego stwierdzenia ustosunkować, bo – jak wiadomo – każde źródło należy badać krytycznie, niemniej jednak wydaje się, że mogą istnieć zapisy audiowizualne, które zostały nagrane w celu obiektywnego zarejestrowania rzeczywistości i absolutnie nie mówię tutaj o obrazach kinowych czy telewizyjnych, raczej o rejestracji wydarzeń, np. zarejestrowanych posiedzeniach sejmu i senatu, które z założenia miały być nagraniami bez montażu, mającymi zastąpić całkowite protokołowanie takich posiedzeń. Następnie w pracy zostaje omówiona kwestia historii paralelnej, która jest wynikiem rozmowy autora z Vivi Perraki, Claudem Rabantem oraz Hectorem Yenkelevichem. Główną ideą historii paralelnej wg Ferro jest analiza krytyczna historii i jej przeżywania: czyli należy analizę wzbogacić w pamięć i emocje, które przeżywamy. Dalej autor omawia obozy pracy w Związku Radzieckim na podstawie filmów dokumentalnych, nakręconych potajemnie przez telewizję francuską. Następnie nakreślony zostaje stosunek władzy radzieckiej do kina. Autor cytuje słowa Trockiego z 1923 roku: „Fakt, że do tej pory nie opanowaliśmy kina, dowodzi, do jakiego stopnia jesteśmy nieudolni, bezmyślni, by nie powiedzieć głupi. Kino to potężny instrument, to najlepsze narzędzie propagandowe” (s. 135). Trocki w czasie, kiedy kino było uważane za element ogłupiający społeczeństwo, za rozrywkę dla niższej klasy społecznej, zdawał sobie sprawę z jego siły. Do początku lat trzydziestych było ono w Związku Radzieckim dość nieudolnie wykorzystywane jako element

propagandowy. Ferro pod koniec części drugiej omawia kwestie antynazizmu w kinie amerykańskim z 1939 roku. Autor podaje, że w tym czasie w Stanach pokazywano osiemnaście jawnie antynazistowskich filmów, m. in. *Beast of Berlin*, czy *Szpieg w czerni*. Na koniec Ferro zastanawia się nad tym, czy istnieje kino antymilitarystyczne.

*O sposobach działania języka kinematograficznego* – część trzecia i część czwarta – *Spoleczeństwo wytwarzające, społeczeństwo odbierające* są rozdziałami, w których autor na podstawie analizy filmów ustosunkowuje się do tezy zawartej w tytule rozdziału. W czwartej części podaje ponownie przykład Związku Radzieckiego w kontekście filmowca w państwie, a w zasadzie w służbie państwu. Niechęć Związku do filmów fabularnych wynikała ze stosunku Lenina do kina, który uważał, że prawdziwym filmem są dokumenty i kroniki. Chodziło o to, że Lenin powiedział kiedyś, iż prawdziwą funkcją filmu jest obrona pewnych idei, a nie bawienie widzów.

Piąta część, *Historia w kinie*, jest dyskursem o tym, czy istnieje filmowa wersja historii. Czy kino i telewizja są w stanie zmienić naszą wizję historii. Czy w dobie, gdy telewizja i kino mają bardzo duży wpływ na postrzeganie świata, jesteśmy w stanie obiektywnie poddać to źródło krytyce. W tym rozdziale również zostaje omówiona świadomość

historyczna w Stanach Zjednoczonych. Autor w tej części podaje także dziesięć uwag na temat rewolucji w kinie. Nie chodzi tutaj o kwestie rewolucji w kinie, a o tematy rewolucyjne w kinie na świecie. Ferro realizuje temat na przykładach wybranych państw i utworów. Na koniec, analizując filmy oparte na prawdziwych historiach, podejmuje kwestię faktów kronikarskich i zapisów historii.

Oryginał książki został opublikowany w 1993 roku, tłumaczenie polskie pochodzi z 2011 roku, niemniej treści zawarte w publikacji są na tyle uniwersalne, że przetrwały już prawie dwie dekady. Głównym zarzutem, który można by postawić autorowi, jest to, że popierając swoje tezy przykładami z kina, sięgnął do tak mało uniwersalnych tytułów, dlatego książka ta nie jest dobrym wyborem dla kogoś, kto chciałby hobbistycznie poczytać na temat kina i historii, bo nierzadko będzie miał poczucie, że pomimo jasnego tytułu nie wie, o czym czyta.

Niewątpliwie historia, kino, film i telewizja to ostatnio coraz bardziej popularne zestawienie problemów badawczych. Przedstawiona publikacja zasługuje na szczególną uwagę historyków i filmoznawców, gdyż porusza takie aspekty kina i obecnej w nim historii, o których przynajmniej w Polsce w takim zakresie jeszcze nikt nie pisał.

Magdalena Niedźwiedzka  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika