

leń, a przyczyny tego były głównie ekonomiczne i polityczne, związane z wyczerpywaniem się zdolności reprodukcyjnych gospodarki feudalnej. Ostatecznie, od XVIII w. Europa Zachodnia to obszar rywalizacji już państw narodowych a nie senioralnych domen, których ośrodki władzy – dwory i ich nowi mieszkańcy, arystokracji – regulują wszelką działalność i dostęp do zasobów poprzez dystyngowany zbiór pisanych i niepisanych reguł. To właśnie w ich powolnej ewolucji (do końca XIX w. zestaw zachowań klasyfikowanych jako niecywilizowane, niedopuszczalne – powiększa się, od końca I wojny światowej ta tendencja odwraca się) Elias dostrzega mechanizm regulujący zachowania całych europejskich społeczeństw, które stopniowo zaczęły uwewnętrzniać mniej cywilizowane, ale nadal obecne, popędliwe zachowania rywalizujących rycerzy i panów feudalnych. Od początku XIX w. te nowe schematy zachowań zostaną tylko przejęte (a dzięki obowiązkowi edukacji – upowszechnione) i jeszcze bardziej wysublimowane przez przejmujący w Europie władzę stan trzeci.

Książka Norberta Eliasa *O procesie cywilizacji* kryje w sobie ogromny potencjał zarówno dla historyków, jak i socjologów. Oprócz znakomitych i niekonwencjonalnych ujęć znanych zjawisk, tj. feudalizacja, czy geneza absolutyzmu, oferuje zupełnie inne podejście. W historiografii jest to przykład badań o ambicjach teoretycznych oraz podejścia niezdarzeniowego<sup>13</sup> (czy komuś udało się wyjaśnić przyczyny krucjat bez powoływania się na synod w Clermont?). To ponad 600 stronicowe dzieło należy polecić każdemu, kto w naukach społecznych i historycznych podejmuje problemy podstawowe na sposób niekanoniczny i bezkompromisowy wobec utartych przekonań, pojęć i problemów.

*Łukasz Marcin Dominiak (Toruń)*



### *Film w badaniach historycznych*

**Z**wiązki kina i telewizji z historią od wielu lat stanowią przedmiot badań prowadzonych na gruncie różnych dyscyplin naukowych: filmoznawstwa i medioznawstwa, socjologii, antropologii i historii. W ostatnim czasie w pol-

---

<sup>13</sup> J. Kočka, *Powrót do narracji? Głos na rzecz argumentacji historycznej*, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretyczno-historycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wyb., przekład i oprac. J. Kałużny, Poznań 2003, s. 354.

skim obiegu naukowym pojawiły się dwie ważne i interesujące książki podejmujące problematykę wzajemnych relacji zachodzących pomiędzy filmem i telewizją a historią. Pierwszą z nich jest przetłumaczona na język polski klasyczna praca francuskiego historyka Marca Ferro, nosząca tytuł *Kino i historia*<sup>1</sup>. Drugą pozycją jest przygotowany przez Iwonę Kurz zbiór klasycznych esejów autorstwa polskich, amerykańskich i francuskich badaczy, pt. *Film i historia. Antologia*<sup>2</sup>.

\*

*Kino i historia* Marca Ferro to książka prekursorska, która wprowadziła film i telewizję do poważnej akademickiej refleksji historycznej, a sam autor jest jednym z pionierów w historycznych badaniach nad filmem i telewizją. W opublikowanych w najnowszym wydaniu tomu<sup>3</sup> – napisanych w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia – esejach oraz udzielonych wywiadach, francuski badacz z emfazą ukazuje poznawczą użyteczność filmu i telewizji dla badań historycznych.

Marc Ferro w swojej książce pisze, że pojawienie się filmu u schyłku XIX stulecia nie zrobiło na historykach wrażenia. Głównym powodem braku zainteresowania filmem ze strony badaczy przeszłości było to, że refleksja historyczna w pierwszej połowie XX wieku była zdominowana przez historiografię polityczną i zdarzeniową, preferującą źródła rękopiśmienne i drukowane, będące wytworem administracji państwowej. W powyższym kontekście film, nie będąc ani pismem, ani drukiem, ani wytworem państwowych urzędów, nie mógł konkurować o status źródła historycznego z aktami prawnymi, rozkazami wojskowymi, traktatami handlowymi, oświadczeniami ministerialnymi, z prasą itp. Dodatkowym czynnikiem, który odwracał uwagę historyków od filmu było dość powszechne przekonanie, że jest on niewiarygodny. Na początku XX wieku film uznawano za anonimową jarmarczną rozrywkę. Później uważano, że obrazy filmowe, ze względu na fakt, iż zostają poddane zabiegom selekcji i przetwarzania, są pozornymi reprezentacjami rzeczywistości. Jako takie nie zasługiwały na wykorzystanie ich w charakterze źródeł historycznych<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Ferro, *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, PWN, Warszawa 2011.

<sup>2</sup> *Film i historia*, tłum. zbiorowe, red. I. Kurz, WUW, Warszawa 2008.

<sup>3</sup> Pierwsze wydanie książki ukazało się w 1977 roku.

<sup>4</sup> M. Ferro, op. cit., s. 29–35. W tym miejscu warto przywołać duńskiego historyka Kristiana Ersleva, który wyraził zainteresowanie filmem jako źródłem historycznym w swoim podręczniku do metodologii historii wydanym w 1926 roku. Należy również przypomnieć, że pod koniec lat dwudziestych ubiegłego stulecia pod auspicjami Międzynarodowego Komitetu Nauk Historycznych powołana została komisja do spraw źródeł ikonograficznych. Na ten temat zob.:

Druga połowa XX stulecia, jak podkreśla Ferro, wraz z ukonstytuowaniem się w latach siedemdziesiątych szkoły *Annales*, przyniosła modernizację nauki historycznej. Annaliści porzucili historię zdarzeniową na rzecz historii kwantytatywnej, skierowali swoje zainteresowania w stronę struktur, procesów, serii demograficznych, badań prowadzonych w perspektywie długiego trwania. Jednak mimo zmian w obrębie historiografii, film w dalszym ciągu znajdował się poza horyzontem zainteresowania zawodowych badaczy przeszłości. Historycy, pisze Ferro, oglądali filmy jak zwykli widzowie<sup>5</sup>.

Mimo że badacze z kręgu *Annales* nie zainteresowali się filmem jako potencjalnym źródłem historycznym, to jednocześnie poprzez intelektualny ferment, jaki wnieśli do akademickiej historiografii, niejako bezwiednie stworzyli klimat dla uznania filmu za użyteczny przedmiot refleksji w badaniach historycznych. Przypomnijmy w tym miejscu, że sformułowana na gruncie *Annales* koncepcja historii integralnej postulowała podjęcie interdyscyplinarnych badań nad problemami ówczesznie pomijanymi – historią społeczną, gospodarczą, obyczajów, mentalności, idei, życia codziennego, zdrowia, higieny, życia seksualnego, rodziny – co wymagało poszukiwania nowej bazy źródłowej oraz opanowania nowych technik badawczych<sup>6</sup>. Przyglądając się argumentom Marca Ferro, w świetle powyższych uwag nie trudno zauważyć, że jego zainteresowania wykorzystaniem długo ignorowanego przez historyków filmu w badaniach przeszłości wyrastają z ducha szkoły *Annales*.

Według Ferro wzajemne relacje pomiędzy filmem i historią mają różnoraki charakter. Film jawi mu się przede wszystkim jako: 1) czynnik dziejowy będący narzędziem kreowania społecznej rzeczywistości w tym historycznej; 2) dokument historyczny pojmowany jako źródło historyczne; 3) forma poznania i przedstawiania przeszłości.

---

G. Szelańska, *Film w warsztacie historyka*, „Kwartalnik Historyczny” 2008, CXV, 1, s. 63–64.

<sup>5</sup> M. Ferro, op. cit., s. 35–36. Na temat historii zdarzeniowej i szkoły *Annales* zob.: W. Wrzosek, *Historia – Kultura – Metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wrocław 1995; Andrzej Feliks Grabski, *Dzieje historiografii*, Poznań 2003; W tym miejscu warto przypomnieć, że po drugiej wojnie światowej problematyka filmu jako źródła historycznego zyskała zainteresowanie w Niemczech, gdzie w połowie lat pięćdziesiątych w Getyndze powołano do istnienia *Institut für den Wissenschaftlichen Film*. Z kolei w połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku w Instytucie Historycznym Uniwersytetu w Kopenhadze, pod kierunkiem Nielsa Skyum-Nielsen (mediewisty i metodologa), powstał zespół badaczy również zajmujących się filmem. Efektem tej działalności była wydana w 1972 książka podejmująca zagadnienia metodyki badania filmowego źródła wykorzystująca standardowe zasady krytyki wewnętrznej i zewnętrznej. Zob. G. Szelańska, op. cit., s. 64–65.

<sup>6</sup> Zob. J. Pomorski, *Historyk i metodologia*, Lublin 1991, s. 66–68, 99–101.

W opinii francuskiego badacza filmy fabularne i dokumentalne, profesjonalne i amatorskie, jako produkty kulturowe, będąc wytworami określonego społecznego kontekstu, przedstawiając zarówno rzeczywisty, jak i wyobrażony obraz współczesności i przeszłości, są jednocześnie nośnikami różnorodnych ideologii. Jako takie w różnym stopniu i wymiarze współuczestniczą w kształtowaniu społecznej rzeczywistości, biorą udział w rozwoju i modelowaniu społecznej świadomości, w tym także historycznej<sup>7</sup>.

W związku z powyższym Ferro postrzega film jako wartościowe źródło historyczne. Jak sam pisze: „Film – bez względu na to, czy jest obrazem rzeczywistości czy nie, czy jest dokumentem czy fikcją, autentyczną intrygą czy czystym pomysłem – jest Historią”<sup>8</sup>. Oznacza to, że różne filmy o przeszłości i współczesności, dokumentalne i fikcyjne, mają dla Ferro tę samą naturę, a jest tak dlatego, że na różnym poziomie historycznej analizy są dla historyka równoprawnymi źródłami informacji – źródłami historycznymi.

Według Ferro współczesne filmy przedstawiające miniony świat nie dostarczają informacji o przeszłości. Dają raczej wgląd w okres, w którym zostały zrealizowane. Historyczna materia filmów o przeszłości manifestuje się na poziomie wyobrażeniowym. Są one zapisem społecznego wyobrażenia przeszłości w danym miejscu i czasie ewokowanej pośrednio przez wybór tematu, gusta epoki, warunki i wymogi produkcji, technologię, okoliczności społeczno-polityczne, umiejętności warsztatowe twórcy. Zatem filmy historyczne mogą stanowić źródło do badania społecznej świadomości historycznej i wyobrażeń przeszłości w okresie, w którym zostały zrealizowane. Nieco inaczej jest z filmami, których obraz świata przedstawionego jest współczesny względem czasu ich realizacji. Wówczas film może dostarczać informacji nie tylko na temat sfery wyobrażeniowej kreowanej w filmach fabularnych, ale również może być źródłem informacji o świecie realnym przedstawianym w kronikach filmowych. Ferro podkreśla również, że film fabularny, postrzegany powszechnie jako fikcyjny, kiedy przedstawia współczesność, jest w stanie kreować obraz świata nie mniej prawdziwy niż ten, jaki możemy oglądać w filmach dokumentalnych, uchodzących za niefikcyjne. Według francuskiego badacza film fikcyjny potrafi bardzo wiernie rekonstruować różne obszary społecznej rzeczywistości – od techniki wytwarzania butów i działania rynku skór nego po ceremonię zaślubin z towarzyszącymi jej obrzędami. Wszystkie filmy, fikcyjne i dokumentalne, historyczne i współczesne są w opinii Ferro wytworami określonych ideologii. Jako takie w sposób jawny – np. filmy intencjonalnie propagandowe, bądź ukryty – filmy intencjonalnie nie-propagandowe, odzwierciedlają społeczno-ideologiczne na-

---

<sup>7</sup> M. Ferro, op. cit., s. 17–19.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 38.

stawienia twórców i widzów<sup>9</sup>. W związku z tym, że każdy film bez wyjątku nie jest neutralny światopoglądowo, oznacza to, że użyte w jego produkcji środki wyrazu służą realizacji celów ideologicznych, nawet wówczas, gdy uwikłany w społeczny kontekst twórca filmu sobie tego nie uświadamia<sup>10</sup>.

Według francuskiego historyka film jest niezwykle atrakcyjnym źródłem historycznym z jeszcze jednego ważnego powodu, pozwala bowiem odsłonić niejawną sferę rzeczywistości. Dzieje się tak dlatego, że twórcy filmów dokumentalnych, fikcjonalnych, propagandowych, itd., nie do końca panują nad realizowanymi przez siebie obrazami. Często w nieuświadomiony sposób wizualizują i pokazują mnóstwo aspektów społecznej rzeczywistości, co oznacza, że zarówno w filmie dokumentalnym, jak i fabularnym pojawia się wiele elementów nieoczekiwanych i przez twórcę niezamierzonych. W konsekwencji, jak pisze Ferro, różnego „rodzaju lapsusy, popełniane przez twórcę, ideologię czy społeczeństwo, tworzą uprzywilejowane formy «objawień». Mogą one zaistnieć na wszystkich poziomach filmu, w obrębie jego związków ze społeczeństwem. Ich zdolność oznaczania – zbieżności bądź rozbieżności z daną ideologią pozwala odsłonić to, co ukryte, za jawnym, niewidzialne poprzez widzialne. To tam tkwi materiał dla innej historii, która rzecz jasna nie pretenduje do stworzenia pięknej, uporządkowanej i racjonalnej całości na podobieństwo Historii przez duże „H” – chodziłoby w niej raczej o skorygowanie tej całości lub jej zniszczenie”<sup>11</sup>. W związku z powyższym wydaje się, że film w ograniczonym zakresie, w określonym układzie odniesienia, ma zdolność przemieniania widzialnego w niewidzialne i niewidzialnego w widzialne, tzn. jest jednocześnie instrumentem wizualizacji, dewizualizacji oraz rewizualizacji. Jako taki, film poprzez uwikłanie w kontekst produkcji, uwarunkowania społeczno-polityczne, potknięcia twórców, pozwala wejść „pod powierzchnię” do głębszych, bezpośrednio niewidocznych, ale w niejawnym sposobie w filmie obecnych, warstw społecznej rzeczywistości. Jest to możliwe dzięki temu, że: „Kamera [...] mówi więcej, niż każdy chciałby pokazać. Obnaża to, co sekretne, pokazuje odwrotną stronę społeczeństwa, jego «lapsusy». Tym samym dociera do jego struktur”<sup>12</sup>. Z tego powodu Ferro postrzega film jako źródło dla historii alternatywnej, będącej czymś na kształt kontr-analizy społeczeństwa, stojącej w opozycji wobec, pisanej wielką literą, Historii oficjalnej, bazującej na tradycyjnych (tzn. niefilmowych) materiałach źródłowych. Status filmu jako źródła dla historii alternatywnej bierze się również stąd, że ruchomy udźwię-

<sup>9</sup> Mark Ferro podkreśla, że film w równym stopniu może być instrumentem propagandowym oficjalnej ideologii, jak i narzędziem walki z obowiązującym powszechnie światopoglądem, proponującym alternatywną wobec niego wizję świata.

<sup>10</sup> M. Ferro, op. cit., s. 71–73.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 38.

kowiony, ale i niemy obraz posiada zdolność „[...] objawiania tego, czego dokument pisany nie pozwala uchwycić, obraz ten ujawnia rzeczywistość odmienną od tej, którą pokazują źródła tradycyjne”<sup>13</sup>. Dzieje się tak dlatego, że „[...] kino charakteryzuje się [...] pewną liczbą środków wyrazu, które nie są zapożyczone od zapisu literackiego, lecz mają własną specyfikę”<sup>14</sup>. Ferro trafnie zauważa, że film ze względu na właściwości medium inaczej niż język mówiony, pisany i drukowany wchodzi w interakcję z otoczeniem, tym samym w odmienny sposób modeluje społeczną rzeczywistość. Mówiąc nieco inaczej, co innego i w odmienny sposób ujawnia i ukrywa tekst pisany/drukowany i film. Odmienność obu rodzajów źródeł zasadza się na tym, że film symultanicznie strukturuje, streszcza, symbolizuje w obrazach ogromne ilości danych i informacji – wyglądy oraz dźwięki świata przedstawionego, ruch, pismo i druk, słowo mówione, muzykę itp. – które dla linearnego, statycznego i niemego pisma bądź druku nie są możliwe do zaprezentowania<sup>15</sup>. Reasumując, o atrakcyjności filmu jako źródła dla historycznej kontr-analizy społeczeństwa stanowią możliwości oraz właściwości komunikacyjne i informacyjne przekazu audiowizualnego, pozwalające uchwycić obszary społecznej rzeczywistości, które w źródłach pisanych/ drukowanych są/ bywają pomijane i nieobecne.

Marc Ferro zwraca również uwagę na bardzo istotną kwestię, jaką jest znaczenie filmu. Według francuskiego badacza dzieło filmowe może być interpretowane na różne, często nawet przeciwstawne, sposoby. Tym samym jego sens uzależniony jest od kulturowego kontekstu, w którym dokonuje się aktu interakcji interpretacyjnej. W powyższym przypadku, jak pisze sam Ferro: „Chodzi o zwrócenie uwagi na sposób, w jaki pewna postać zapisu, czy też stylu pozostaje aktywna albo się zużywa, wciąż działając na konkretnych odbiorców, którzy sami się zmieniają”<sup>16</sup>. Film jawi się tu zatem jako źródło informacji na temat tego, jak zmienia się jego znaczenie, w zależności od społeczno-historycznego kontekstu interpretacyjnego. Oznacza to, że dla historyka interesujące i ważne są/mogą być także badania nad recepcją filmu zarówno w wymiarze wertykalnym, jak i horyzontalnym.

Film nie interesuje Ferro jako dzieło sztuki z jego kinematograficznymi znaczeniami. Film jawi mu się jako obraz–przedmiot, którego waga zasadza się na tym, że daje wgląd w te rejestry przeszłości, które są niedostępne innym źródłom. Dlatego francuski historyk proponuje rozpatrywać film nie z punktu widzenia semiotyki, filmoznawstwa, a z perspektywy historii i badacza przeszłości. Analiza filmu, jak twierdzi, nie musi za każdym razem brać pod uwagę całości dzieła, może się opierać

<sup>13</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>15</sup> Zob. P. Witek, *Kultura – Film – Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.

<sup>16</sup> M. Ferro, op. cit., s. 23.

na fragmentach, poszukiwać „serii”, czy tworzyć zbiory. Badanie filmu jako źródła nie powinno też ograniczać się do samego dzieła, ale wiązać je z otaczającym światem, kontekstem powstania i odbioru, z którym się komunikuje. Wówczas możliwe stanie się zrozumienie nie tylko samego filmu, ale również obrazowanej w nim rzeczywistości. Według Ferro, badając film jako źródło, nie należy szukać w nim jedynie ilustracji, potwierdzenia czy zaprzeczenia wiedzy pochodzącej z innych, np. pisanych czy drukowanych, źródeł. Jednocześnie, poddając filmowe źródło analizie historycznej, celem lepszego uchwycenia badanej materii, należy odwoływać się do innych rodzajów wiedzy, np. powstałych na gruncie różnych nauk humanistycznych. Sformułowane wyżej strategie powinny stosować się do badania wszystkich składowych dzieła filmowego – obrazów, obrazów dźwiękowych, obrazów niemych oraz relacji pomiędzy jego poszczególnymi komponentami; jednocześnie powinno się analizować opowieść, scenografię, filmowy zapis, relacje filmu z autorem, produkcją, publicznością, krytyką, systemem społeczno-politycznym<sup>17</sup>.

Badanie filmu jako źródła wymaga od historyka przeprowadzenia krytyki dzieła. Ferro proponuje, aby historyczną i społeczną krytykę filmu jako źródła przeprowadzać z wielu punktów widzenia, stosując przede wszystkim metody krytyki wykorzystywane do badania źródeł historycznych innego typu. Chodzi tu oczywiście o tradycyjną w warsztacie zawodowego historyka procedurę zewnętrzną i wewnętrzną krytyki źródła historycznego, którą Ferro określa jako krytykę autentyczności, krytykę identyfikacyjną oraz krytykę analityczną.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że z niewiadomych powodów, krytyka filmu jako źródła w koncepcji Marca Ferro dotyczy tylko filmowych kronik, a więc obrazów uchodzących za niefikcjonalne. Na temat krytyki filmów fabularnych, postrzeganych jako fikcjonalne, francuski historyk milczy. Mając na uwadze to, że Ferro niejednokrotnie artykułował w swojej książce pogląd głoszący, że dla historyka kronika filmowa, film fabularny czy film propagandowy mają tę samą naturę, kiedy rozpatruje je jako źródło historyczne, można domniemywać, że sformułowane przez niego zasady krytyki kronik filmowych można stosować także do krytyki filmów fikcjonalnych<sup>18</sup>.

Krytyka autentyczności pozwala orzec czy badany filmowy dokument nie został przetworzony i świadomie zmieniony. Ferro wyróżnia kilka kryteriów krytyki autentyczności. Są to: 1) kąt widzenia kamery – kąt, pod jakim kręci się ujęcie, pozwala ustalić, czy filmowy dokument jest autentyczny w swej całości i nienaru-

<sup>17</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>18</sup> Bardzo dobry przykład zastosowania tradycyjnej krytyki wewnętrznej i zewnętrznej w badaniach nad filmem fabularnym zob.: W. Olejniczak-Szukała, *Film fabularny jako źródło historyczne*, [w:] *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008, s. 25–51.

szony w swej ciągłości, mówiąc inaczej czy nie jest zmontowany w post-produkcji; 2) dystans do różnych obrazów w tym samym planie – na podstawie sposobu zmiany w filmie głębi ostrości za pomocą zoomu, bądź montażu, można wnioskować o tym, czy filmowy dokument został przetworzony; 3) stopień czytelności obrazów i stopień oświetlenia – zdrada warunki kręcenia kroniki filmowej, w przypadku, gdy w filmie mamy do czynienia z idealną perspektywą, bezbłędnym kadrowaniem, jednolitym światłem, zachodzi obawa, że obraz mógł zostać zmontowany i przetworzony; 4) stopień intensywności akcji przedstawianej za pomocą obrazów – film, który jest dramaturgicznie zrytmizowany, z pewnością został przetworzony, film niezrytmizowany dramaturgicznie, zawierający „czas martwy”, może być autentyczny; 5) ziarnistość taśmy filmowej – jeśli kontrasty w dokumencie filmowym są bardziej czyste i klarowne, tym większa szansa, że jest on autentyczny, jeżeli zaś kontrasty te są mniej czyste, wówczas może to wskazywać, że dany filmowy dokument został skopiowany i przetworzony<sup>19</sup>. Krytyka autentyczności Marka Ferro nosi znamiona krytyki zewnętrznej w węższym sensie koncentrującej się na badaniu zewnętrznych cech materiału filmowego jako kanału informacyjnego, pozwala stwierdzić autentyczność właściwą i źródłoznaczącą filmu, tzn. czy np. dany film jest sfałszowany, czy nie, czy jest oryginałem czy kopią, itp.<sup>20</sup>

Krytyka identyfikacyjna koncentruje się w ujęciu Ferro na dacie filmu, identyfikacji pokazywanych osób i miejsc, interpretacji treści<sup>21</sup>. Kiedy krytyka identyfikacyjna odnosi się do daty filmu, nosi znamiona krytyki zewnętrznej pozwalającej określić autentyczność ogólną filmu, kiedy zaś odnosi się do interpretacji treści filmu wpisuje się w krytykę wewnętrzną pozwalającą określić wiarygodność informacji pochodzących z danego dzieła filmowego<sup>22</sup>.

Krytyka analityczna polega na ustaleniu miejsca powstania filmowego dokumentu, określeniu warunków jego produkcji, pełnionej przez film funkcji, określeniu czy dany film jest unikatowy czy wtórny, zbadaniu recepcji filmu przez widzów. Krytyka analityczna zwraca również uwagę na to, że film dokumentalny/kronika filmowa nie jest neutralna, podobnie do tekstu drukowanego zawsze przedstawia jakiś i czyjś punkt widzenia. Różnica, według Ferro, polega jedynie na tym, że w filmie istnieje sfera nieintencjonalna, niepostrzegalna, nieprzewidywalna<sup>23</sup>. Krytyka analityczna, jak nietrudno zauważyć, również nosi znamiona krytyki zewnętrznej oraz wewnętrznej, podobnie do pozostałych koncentruje się na ustaleniu autentyczności i wiarygodności filmu.

<sup>19</sup> M. Ferro, op. cit., s. 107–109.

<sup>20</sup> Zob. J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1968, s. 295–298.

<sup>21</sup> M. Ferro, op. cit., s. 110.

<sup>22</sup> Zob. J. Topolski, op. cit., s. 303–308.

<sup>23</sup> M. Ferro, op. cit., s. 112.



Przyglądając się przywołanym wyżej argumentom, nie trudno zauważyć, że w opinii Marca Ferro film, dzięki zdolności „rejestracji” realnie istniejącego świata, możliwości rekonstrukcji społecznej rzeczywistości, umiejętności kreowania światów wyobrażonych, jawi się jako źródło mogące służyć do badania i poznania ujawnianego w obrazie widzialnego i słyszalnego spektrum świata przeżywanego, jak i ujawnianej na ekranie myślowej (ideologicznej i światopoglądowej) sfery społecznej rzeczywistości oraz skrywanej pod powierzchnią obrazów niejawnej sfery przeszłości. Film postrzega Ferro jako swoistą „bazę danych” na temat pokazywanych na ekranie zdarzeń oraz ukrytych za nimi struktur społecznych, znaczeń, sposobów myślenia, świadomości społecznej, systemów wartości, idei, jakie obowiązywały czy funkcjonowały w badanej przez historyka epoce, z której pochodzi film. Tym samym wydaje się, że film w ujęciu francuskiego historyka, jest niezwykle atrakcyjnym poznawczo źródłem do badań nad historią społeczną, gospodarczą, obyczajów, mentalności, idei, życia codziennego, itp.<sup>24</sup>

Zaproponowana przez Marca Ferro, wywodząca się z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, koncepcja filmu jako źródła historycznego jest „wytworem swoich czasów”. Zakotwiczona w tradycji krytycznego realizmu epistemologicznego zakładała, że źródło daje dostęp do różnie rozumianej pozaźródłowej przeszłej rzeczywistości. Film jest tu źródłem otwierającym przed historykiem nowe horyzonty badawcze, daje bowiem wgląd do tych obszarów przeszłości, które są nieobecne w innych, pisanych i drukowanych, typach źródeł. Rolą historyka jest dotrzeć do zakłętej w ruchomych obrazach różnie pojmowanej przeszłości (rzeczywistości zdarzeniowej, mentalnej, ideowej itp.) i odczarować ją na kartach swoich pisanych narracji. Dla Ferro ważne jest przede wszystkim to, co obraz filmowy w sobie zawiera (pośrednio i bezpośrednio), mówiąc inaczej, czego ruchomy obraz – ślad przeszłości – jest obrazem i do czego, do jakiej rzeczywistości historycznej odsyła.

Francuski historyk jest jednym z badaczy, którzy wprowadzili film do „ekskluzywnego” klubu źródeł historycznych, dzięki czemu audiowizualne medium przekroczyło „szacowne bramy” akademickiej historiografii<sup>25</sup>. Jednak otwarcie się Ferro na film, zauważenie medialnej swoistości przekazu audiowizualnego nie pociągnęło za sobą wypracowania nowej metodyki badań obrazu filmowego jako źródła, wykraczającej poza historyczną analizę bazującą na klasycznych założeniach i dyrektywach wewnętrznej i zewnętrznej krytyki materiału źródłowego. Poskutkowało to

<sup>24</sup> Por. klasyczną pracę Siegfrieda Kracauera z 1947 roku, w której autor dowodzi, że film może być atrakcyjnym poznawczo źródłem do badania historii społecznej, idei, mentalności. Zob. S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Werenstein, Gdańsk 2009.

<sup>25</sup> Na temat ekskluzywności klubu źródeł historycznych zob.: J. H. Arnold, *Historia – bardzo krótkie wprowadzenie*, Warszawa 2001, s. 71.

tym, że np. refleksja na temat „języka filmowego” pojawia się w książce incydentalnie przy okazji analizy ideologicznego znaczenia montażu opartego na przenikaniu w kilku scenach w filmie *Żyd Suss*. Na tym skromnym przykładzie doskonale widać, jak cenna w badaniach historycznych może być analiza filmowych środków wyrazu. Jednak, aby uprawiać tego rodzaju refleksję, niezbędny jest warsztat filmoznawczy, którego do metodyki badań historycznych Ferro nie starał się zaadaptować, co tłumaczy skąpość obecności tego wątku w książce francuskiego historyka, a co zubaża historyczną refleksję nad filmem jako źródłem do badania przeszłości.

Wypracowana przez Ferro koncepcja wykorzystania filmu jako źródła historycznego w bardzo wielu miejscach pozostaje aktualna do dnia dzisiejszego w kontekście badań historycznych prowadzonych współcześnie w obrębie tradycji krytycznego realizmu epistemologicznego<sup>26</sup>. Jednak w świetle nowszych, powstałych na fali zwrotu lingwistycznego i audiowizualnego, teorii źródła historycznego jawi się ona jako anachroniczna. Najbardziej ogólny zarys konstruktywistycznej koncepcji źródła historycznego możemy znaleźć w jednym z tekstów Franklina Ankersmita, który pisze: „Historyk modernistyczny kieruje się drogą rozumowania prowadzącą od źródła i świadectwa do ukrytej za owym źródłem rzeczywistości historycznej. Natomiast dla postmodernisty świadectwo nie wiedzie do przeszłości, ale do innej interpretacji przeszłości [...]. Ujmując rzecz metaforycznie: dla modernisty świadectwo jest płytą, którą historyk unosi, by zobaczyć, co się pod nią kryje. Dla postmodernisty jest ono płytą, po której stąpa, by przejść na inną płytę: a zatem horyzontalność zamiast wertykalności. [...] Świadectwo nie jest szkłem powiększającym, za pomocą którego możemy badać przeszłość. Jest raczej jak pociągnięcie pędzlem przez malarza w celu wywołania określonego efektu. Świadectwo nie odsyła do przeszłości, ale rodzi pytania, co historyk tu i teraz może lub czego nie z nim zrobić”<sup>27</sup>. W kontekście przywołanej wyżej koncepcji film w roli źródła rozumianego jako tekst nie odsyła do skrywającej się za nim różnie pojmowanej pozafilmovej

<sup>26</sup> Zob. na ten temat np.: J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983; J. Pomorski, *Historyk i metodologia*, Lublin 1991; E. H. Carr, *Historia. Czym jest?*, Poznań 1999; R. J. Evans, *In Defence of History*, Granta Books, London 1997.

<sup>27</sup> F. R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przykładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1997, s. 159–160. Zob. również na ten temat: W. Wrzosek, *Losy źródła historycznego (refleksje na marginesie idei R. G. Collingwooda)*, [w:] *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998, s. 411–417; J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, [w:] *Świat...* s. 375–379; A. Radomski, *Od źródła historycznego do tekstu historycznego (czego „źródłem” nie może być „źródło historyczne?”)*, „*Annales UMCS*” 2004, vol. LIX, Sectio F, s. 131–149; P. Witek, *Metafora źródła*, „*Historyka*” 2002, T. XXXII, s. 3–22; K. Jenkins, *Re-thinking History*, Routledge, London and New York 1992, s. 47–50; D. J. Staley, *Computers, Visualisation, and History. How New Technology will Transform Our Understanding of the Past*, New York—London 2003; P. Burke, *The Use of Images as Historical Evidence*, New York 2001. Najnowsze

historycznej rzeczywistości (nie jest jej analogonem), ale do innego filmu, innych tekstów – przekazów źródłowych i ich interpretacji. Tekstologiczna koncepcja filmu jako źródła historycznego wymaga zastosowania innej niż tradycyjnie historyczna, metodyki badania dzieła filmowego, odwołującej się do współczesnego warsztatu filmoznawczego i medioznawczego.

Z dzisiejszej perspektywy koncepcja Ferro jawi się jako anachroniczna z jeszcze jednego powodu. Rewolucja technologiczna wraz ze zwrotem cyfrowym spowodowały efekt rozmywania się tożsamości filmu w audiowizualnym i intermedialnym pejzażu kultury współczesnej. Na wspomniane wyżej zjawisko zwracają uwagę medioznawcy. Według Alicji Helman „Znika twardy zarys tożsamości przedmiotu badań zwanego filmem. Przez dziesiątki lat nie było żadnych wątpliwości na temat tego, co jest, a co nie jest filmem. Był on wyraźnie wyodrębnionym nowym środkiem przekazu, formą sztuki, popularnej rozrywki itd. Odpowiadaliśmy na pytanie, co to jest film w kontekście innych sztuk bądź systemów semiotycznych, jego odmiennosć była czymś oczywistym. Dziś zmienił się sam kontekst pytania, bowiem kontekstem tym jest dla filmu sfera nowych mediów czy też nowej audiowizualności. Film nie jest dłużej czymś jedynym, specyficznym, osobnym, należy do licznej rodziny przedmiotów podobnych i pokrewnych, co przypomina nam też o znanej sprawie, iż należy on także do dwu starych rodów: obrazu i opowiadania”<sup>28</sup>. Oznacza to, że wypracowana przez Marca Ferro w latach siedemdziesiątych koncepcja ujęcia filmu jako źródła historycznego jest „efektywna” poznawczo tylko w obrębie analogowej audiowizualności na gruncie klasycznej epistemologii historii, natomiast przestaje być użyteczna w układzie odniesienia zdefiniowanym przez nowe medialne technologie – gdzie radykalna granica pomiędzy „dokumentem” a „fikcją”, oryginałem a kopią zostaje zatarta – zatem ze względu na czas swojego powstania, nie obejmuje swym zasięgiem stwarzających całkowicie nowe problemy poznawcze wytworów cyfrowej audiowizualności, wymaga zrewidowania zarówno na poziomie konceptualizacji filmu, jak i jego statusu ontycznego oraz samej teorii źródła. Mając na uwadze, że klasyczna metodologia historii jest tu bezradna, rewizja koncepcji filmu jako źródła historycznego powinna odbywać się w oparciu o aparat teoretyczny wypracowany na gruncie teorii nowych mediów<sup>29</sup>.

---

opracowanie tego tematu w j. polskim: *Historyk wobec źródeł. Historiografia klasyczna i nowe propozycje metodologiczne*, red. J. Kolbuszewska i R. Stobiecki, Łódź 2010.

<sup>28</sup> A. Helman, *Sposoby uprawiania teorii filmu*, [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Kielce 1994, s. 16–17. Zob. także: K. Klejsa, *A film-like a thing, czyli o tym, jak zjawiska filmopodobne utrudniają odpowiedź na pytanie: „Co to jest film?”*, [w:] *Kino po kinie*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 33–59.

<sup>29</sup> Na temat audiowizualnej koncepcji źródła historycznego zob.: P. Witek, „*Rozbite lustra*

W ostatniej części swojej książki Ferro formułuje pytanie – „czy istnieje filmowa wizja historii?” – przez co porusza niezwykle ważny problem, jakim jest rola tego medium w wytwarzaniu i przekazywaniu wiedzy historycznej. Francuski badacz twierdzi, że różne filmy w rozmaity sposób przedstawiają przeszłość. Są filmy, które do naszej wiedzy nie wnoszą nic oryginalnego, są jedynie transkrypcją wizji przeszłości już przez kogoś wytworzonej, np. zawodowego historyka. Z uwag Ferro można domniemywać, że film, co najwyżej, mógłby tu funkcjonować jako forma popularyzacji akademickiej wizji przeszłości wytwarzanej przez zawodowych historyków w postaci historiografii. W powyższym kontekście, kiedy film wpisuje się w dominujący nurt refleksji historycznej, trudno mówić o jakiejś specyficznie filmowej wizji historii. Nie oznacza to jednak, że coś takiego jak filmowa wizja historii w ogóle nie istnieje. Ferro pisze bowiem, że są również filmy, które podejmują niezależną od akademickiej historiografii analizę społeczną i historyczną i wykorzystują do tego specyficznie filmowe środki wyrazu – „można także wyróżnić tych twórców filmowych, którzy formułują globalne interpretacje historii, będące efektem rzeczywistych analiz i wykraczające poza prostą rekonstrukcję czy rekonstrukcję przeszłych fenomenów (bądź ich związków z teraźniejszością), ukazując je w oryginalnym świetle. Mam tu na myśli, abstrahując od oceny wartości przedstawionych w nich analiz, dzieła Syberberga, Tarkowskiego, Viscontiego”<sup>30</sup>. Oznacza to, że film jest w stanie wytwarzać interesującą wiedzę o przeszłości. Ferro szczególnie dowartościowuje filmy fikcjonalne, sugeruje bowiem, że są one w stanie pójść o wiele dalej w refleksji nad przeszłością, w analizie warunków ekonomicznych albo w badaniu mentalności minionych społeczeństw, niż historiografia czy filmy dokumentalne – „Co stawia problem fikcji i wyobraźni jako swoistych narzędzi badania historycznego, a więc naukowego”<sup>31</sup>. Zatem w opinii francuskiego badacza film jest medium, pozwalającym czynić historię zrozumiałą. Okazuje się, że o przeszłości można myśleć nie tylko w języku pojęciowym, ale również za pomocą (ruchomych, statycznych, niemych, udźwiękowionych) obrazów. Tym samym filmowa wizja historii wydaje się jawić jako swoista alternatywa dla akademickiej historiografii. Film w ujęciu Ferro jest medium i narzędziem generowania swoistego rodzaju przeciwhistorii<sup>32</sup>, będącej kontr-analizą społeczeństwa. Filmem historycznym jest dla fran-

---

*historii. Rozmyte ślady historii”. Metodologiczne problemy audiowizualnej koncepcji źródła historycznego, [w:] Historyk wobec źródeł, s. 91–105.*

<sup>30</sup> M. Ferro, op. cit., s. 219.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 207–219.

<sup>32</sup> Na temat Przeciw-historii zob.: M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, Warszawa 1998, s. 71–89.

cuskiego badacza każdy film, który w jakiś, mniej lub bardziej oryginalny, sposób odnosi się do różnych obszarów przeszłości<sup>33</sup>.

W związku z faktem, że film o przeszłości (film historyczny) w koncepcji Ferro pozostaje filmowym źródłem na temat tego, jak wyobrażano sobie miniony świat w okresie realizacji dzieła, wszystkie sformułowane wyżej epistemologiczne i metodologiczne uwagi oraz zastrzeżenia odnośnie do jego projektu badania filmu jako źródła do badania przeszłości pozostają w mocy także w stosunku do konceptu filmu historycznego.

Sformułowana przez Ferro pionierska na gruncie historiografii intuicja została podjęta i rozwinięta w następnych latach przez wielu historyków w USA oraz Europie i uformowała się w tendencję badawczą noszącą miano historii wizualnej, zajmującej się badaniem przedstawiania przeszłości i wizualizacji wiedzy historycznej w obrazach i mediach ekranowych.

\*

W przygotowanym przez Iwonę Kurz tomie pt. *Film i historia* znajdują się eseje podejmujące temat skomplikowanych relacji zachodzących pomiędzy filmem i historią w szerokim spektrum problemowym. We wstępie do antologii redaktorka pisze: „Związki pomiędzy filmem a historią mają wielowymiarowy i zróżnicowany charakter. Film, będąc źródłem do badania historii i do refleksji nad historiografią, jednocześnie sam rejestruje (kroniki), pełni funkcję reprezentacji (film historyczny), jest symptomem przemian obyczajowych i społecznych – może stać się wówczas źródłem wiedzy o wyglądach i gestach („portret widzianego”) oraz postawach, ideach i projektach wyobraźni (odkrywanych w akcie interpretacji konwencji opowiadania)”<sup>34</sup>.

Tom otwiera opublikowany pierwotnie w 1898 roku na łamach „Le Figaro” esej polskiego fotografa i operatora filmowego Bolesława Matuszewskiego pt. *Nowe źródło Historii*. Matuszewski jako jeden z pierwszych dostrzegł i docenił dokumentalną wartość filmu. W swoim tekście pisał, że film, dzięki swoim reprodukcyjnym własnościom, ma cechy autentyczności, dokładności i precyzji, przez co jest wiarygodny i nieomylny. Daje dostęp do bogactwa szczegółów nieobecnych w innych rodzajach przekazów. Tym samym znakomicie nadaje się do utrwalania oficjalnych wydarzeń historycznych, wycinków życia państwowego i publicznego. Z powyższych powodów uznawał, że film można wykorzystać w charakterze uprzywilejowanego źródła historycznego. W konsekwencji zabiegał o to, aby filmowi, jako źró-

<sup>33</sup> M. Ferro, s. 217–220.

<sup>34</sup> I. Kurz, „Ludzie jak żywi”: *historiofotia i historio-terapia*, [w:] *Film i historia*, s. 15.

dłu historii, przyznać taki sam oficjalny autorytet, jaki mają tradycyjne archiwalia. Upominał się o powołanie do istnienia instytucji archiwizujących i udostępniających filmy. Uważał również, że film może stać się przyjemną metodą edukacji i badania przeszłości<sup>35</sup>.

Bezkrytyczne i afirmatywne podejście Matuszewskiego do filmu jako neutralnego narzędzia rejestracji znajdującego się przed obiektywem kamery świata, mimo że współcześnie jawi się jako anachroniczne, nie umniejsza pionierskiego charakteru sformułowanych przez niego propozycji wykorzystania tego medium w badaniach historycznych. Matuszewski w swoich dalekowzrocznych postulatach uznania filmu za źródło historyczne wyprzedził zawodowych badaczy przeszłości o ponad pół wieku. Jak pamiętamy z pierwszej części niniejszego artykułu, historycy zaczęli poważnie interesować się filmem jako potencjalnym źródłem historycznym dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX stulecia. Pomysł Matuszewskiego, aby wykorzystać film jako narzędzie badania przeszłości, również wyprzedził podejmowane na tym polu działania zawodowych historyków o kilka dekad. Przypomnijmy w tym miejscu, że problematyka filmowego „pisania” historii, będącego swoistą alternatywą dla historiografii, jak już o tym wspominałem, na dobre pojawiła się na gruncie refleksji historycznej w ramach tendencji badawczej określanej mianem historii wizualnej dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku.

W tym momencie warto na chwilę powrócić do omówionej wyżej książki Marca Ferro. Mając na uwadze zainteresowania tego badacza oraz to, że artykuł Matuszewskiego ukazał się we Francji, można domniemywać, że francuski historyk ów tekst znał. Szkoda zatem, że w kontekście bojów, jakie Ferro prowadził o uznanie filmu za prawomocne źródło historyczne w książce, którą poświęcił relacjom zachodzącym pomiędzy filmem a historią, zabrakło miejsca nawet nie na zaprezentowanie argumentacji Matuszewskiego, ale na wzmiankę o polskim pionierze i zamieszczenie tytułów jego prekursorskich tekstów w bibliografii.

Kolejne dwa klasyczne teksty napisane także przez polskich autorów koncentrują się na filmie fabularnym, jako źródle do badania historii kultury. Rafał Marszałek w artykule zatytułowanym *Kapelusz i chustka pisze*, że film fabularny wchłania wyglądy świata materialnego oraz wizerunki obyczajowe. Tym samym film staje się swoistym dokumentem. Służy autorowi za źródło do badania historii mentalnych i obyczajowych wzorów epoki, w której realizowano poszczególne filmy, rekonstruowanej na podstawie analizy gestów i zachowań postaci oraz filmowych kostiumów – elementów kobiecego stroju – w kinie dwudziestolecia międzywojennego oraz filmach realnego socjalizmu. Tym samym film fabularny, pokazując wyglądy świata zewnętrznego, ujawniania głębsze, skrywające się za nimi, struktury społecznej rze-

<sup>35</sup> B. Matuszewski, *Nowe źródło Historii*, [w:] *Film i historia*, s. 20.

czywistości – np. nakrycie głowy kobiety w mniej lub bardziej zawołowany sposób definiuje jej status społeczny. Marszałek zwraca jednocześnie uwagę na to, że film, poprzez swoją konwencjonalność, nie odwzorowuje zewnętrznego świata, a co za tym idzie – wymaga krytycznego podejścia<sup>36</sup>. Z kolei Maria Janion w tekście noszącym tytuł *Egzystencje ludzi i duchów. Rodowód wyobraźni filmowej Andrzeja Wajdy* śledzi romantyczne tropy w twórczości reżysera. Film, ze względu na swój fantazmatyczny charakter, jawi się badaczce jako źródło do badania współtworzącego historyczną tożsamość wspólnoty świata wyobraźni<sup>37</sup>. W przypadku tekstu Marii Janion, podobnie do Rafała Marszałka, mamy do czynienia z przekonaniem o istnieniu głębokich struktur kulturowej rzeczywistości, do których film daje dostęp.

Na szczególną uwagę historyka zajmującego się badaniem relacji zachodzących pomiędzy filmem i historią zasługują trzy teksty autorstwa Marca Ferro, Roberta A. Rosenstone’a oraz Haydena White’a. W związku z tym, że opublikowany w zbiorze Iwony Kurz artykuł francuskiego badacza pochodzi z przedstawionej wyżej książki, co oznacza, że zawarte w nim argumenty zostały już omówione, w tym miejscu skoncentruję się esejach dwóch amerykańskich badaczy.

Tekst Roberta Rosenstone’a pod tytułem *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej* zapoczątkował w USA debatę nad rolą filmu w historycznej refleksji o przeszłości. Rosenstone w swoim artykule rozwinął tezę Marca Ferro głoszącą, że filmowa wizja historii stanowi alternatywę dla akademickiej historiografii. Odwołując się do epistemologicznych założeń społecznego konstruktywizmu<sup>38</sup> oraz narratywistycznej filozofii historii<sup>39</sup> głoszących nieprzezroczystość języka pojęciowego oraz narracji historycznej, traktujących akademicką historiografię jako literacki artefakt, który zgodnie z różnymi gatunkowymi konwencjami – romansu, tragedii, komedii, satyry – kreuje różne wersje historycznych światów możliwych, będących jedynie fikcyjnymi przedstawieniami przeszłości, uznał, że z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku filmowych reprezentacji historii. „W tej mierze – pisał – w jakiej opowieści pisane są fikcjami werbalnymi, narracje oparte na obrazie będą fikcjami wizualnymi, [...] nie będą stanowić zwierciadła dla przeszłości, ale jej przedstawienie”. Dzieje się tak zarówno w przypadku filmu dokumentalnego, jak i fabularnego. Nie oznacza to jednak, że pisana i filmowa narracja historyczna przedstawia-

<sup>36</sup> R. Marszałek, *Kapelusz i chustka*, [w:] *Film i historia*, s. 27–48.

<sup>37</sup> M. Janion, *Egzystencje ludzi i duchów. Rodowód wyobraźni filmowej Andrzeja Wajdy*, [w:] *Film i historia*, s. 51–63.

<sup>38</sup> Zob. np. P. L. Berger, T. Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. J. Niznik, Warszawa 1983; N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, tłum. M. Szczubińska, Warszawa 1997.

<sup>39</sup> Zob. np. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. zbiorowe, red. E. Domańska i M. Wilczyński, Kraków 2000.

ją przeszłość w podobny sposób. Według Rosenstone'a różnica między językowym a wizualnym przedstawieniem minionego świata wynika z charakteru medium, które, ze względu na swoje właściwości, odmienne dla ruchomego obrazu i pisanej narracji, inaczej modeluje historyczny świat przedstawiony. Przedstawianie historii w filmie, w zestawieniu z tekstem pisany, wymaga pewnych ustępstw. Dzieje się tak ze względu na to, że: „Liczba danych, jakie można ukazać na ekranie w czasie dwugodzinnego filmu (a nawet ośmiogodzinnego serialu), zawsze będzie skromna w porównaniu z wersją pisaną i zawsze będzie wywoływać niedosyt profesjonalnego historyka. Jednak to nieuniknione ograniczenie przekazu samo w sobie nie czyni historii ubogą. Stopień szczegółowości przyjęty przez historyka stanowi po części jego arbitralny wybór lub zależy od celów badania.” Film kreuje alternatywną wobec historiografii wizję przeszłości ze względu na to, iż potrafi uchwycić i pokazać elementy świata przedstawionego nieuchwytnie i nieprzedstawialne w postaci pisanej narracji historycznej. Film, w przeciwieństwie do historiografii, pozwala zobaczyć wyglądy przeszłości, krajobrazy, elementy strojów, gesty i zachowania postaci historycznych, umożliwia usłyszenie dźwięków, muzyki itp., w ich fizyczności. Tym samym poprzez fakt, że film faworyzuje i uwypukla elementy zmysłowo-wizualne i emocjonalne, pomniejszając jednocześnie pierwiastek opisowo-analityczny konstytutywny dla narracji pisanej, zmienia społeczne rozumienie przeszłości i historii<sup>40</sup>. Reasumując powyższy wątek, należy powiedzieć, że Rosenstone uważa filmową wizję historii za alternatywną i równorzędną wobec akademickiej historiografii formę osławiania przeszłości.

Hayden White w tekście komentarzu do artykułu Roberta Rosenstone'a filmową wizję historii będącą alternatywą dla historiografii określił mianem **historiofotii**. Twórca narratywistycznej filozofii historii w swoim artykule podkreśla, że „Żadna historia, ani wizualna, ani werbalna, nie stanowi „lustrzanego odbicia” całości lub choćby większej części wydarzeń czy miejsc, które ma przedstawiać. To stwierdzenie dotyczy nawet najbardziej skupionej na detalu „mikrohistorii”. Każda historia pisana powstaje w efekcie kondensacji, przeniesienia, symbolizacji oraz selekcji: są to dokładnie te same procesy, które decydują o kształcie reprezentacji filmowej. Medium jest inne, ale sposób kreowania przekazu pozostaje ten sam.” W konsekwencji powyższego stanu rzeczy historycy powinni według White'a być świadomi nieprzezroczystości i odmienności filmu, który, poprzez swoją medialną swoistość, wymaga od badaczy przeszłości stosowania innego od stosowanego na co dzień do analizy tekstów pisanych warsztatu badawczego. Według amerykańskiego narratywisty historycy badając filmowe źródła i/lub filmowe reprezentacje przeszło-

<sup>40</sup> R. A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, [w:] *Film i historia*, s. 93–114.



ści powinni opanować słownik, gramatykę i składnię filmowego medium, mówiąc nieco inaczej, przyswoić sobie reguły sterujące dyskursem audiowizualnym, które są zupełnie inne niż zwyczajowo używane w przedstawieniach tworzonych w dyskursie werbalnym. Tym samym historycy, chcąc profesjonalnie zajmować się filmem, powinni opanować reguły warsztatu filmoznawczego i medioznawczego. White podobnie do Rosenstone'a zwraca również uwagę na to, że historycy mają skłonność do traktowania świadectw wizualnych jako uzupełnienia zapisów werbalnych, swoistej ilustracji dla tekstów pisanych, tymczasem dyskurs audiowizualny, jest według badacza zdolny do mówienia o przeszłości inaczej niż dyskurs werbalny, co oznacza, że stanowi autonomiczną i alternatywną wobec akademickiej historiografii formę refleksji o przeszłości<sup>41</sup>.

Mając na uwadze, iż obaj amerykańscy historycy respektują przekonanie głoszące, że styl wypowiedzi o przeszłości implikuje treść, co oznacza, że odróżniając styl i treść, można przypisać stylowi pierwszeństwo nad treścią, a mówiąc jeszcze inaczej, treść jest w tym przypadku pochodną stylu – formy<sup>42</sup>, wskazówek metodologicznych i metodycznych do postulowanych przez nich badań nad filmem historycznym należy szukać w neo-formalnej teorii filmu. Ujmując rzecz w wielkim skrócie, zakłada ona, że film jest dynamicznym systemem formalnym, funkcjonującym, na prawach estetycznych, a w dalszej kolejności komunikacyjnych. Neo-formalna teoria filmu koncentruje się na badaniu tego, jakie znaczenia można przypisać danemu dziełu w akcie interakcji interpretacyjnej na podstawie analiz estetycznych i kompozycyjnych środków wyrazu użytych przez twórców w procesie realizacji obrazu<sup>43</sup>.

W tym miejscu warto wspomnieć również opublikowany w tomie wywiad francuskiego badacza Pierra Sorlina, w którym historyk zwraca uwagę na rolę medium telewizyjnego w przedstawianiu i rozumieniu przeszłości, a więc innym niż film systemie medialnym, rządzącym się własnymi zasadami organizacyjnymi<sup>44</sup>. Według Sorlina „historyczne programy telewizyjne są pod wieloma względami wy-

<sup>41</sup> H. White, *Historiografia i historiofotia*, [w:] *Film i historia*, s. 117–127.

<sup>42</sup> F. R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, s. 157.

<sup>43</sup> Zob. A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2010, s. 313–314; D. Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of the Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1991. Zob. także: J. Monaco, *How to read a Film. Movies-Media-Multimedia*, Oxford University Press, New York 2000.

<sup>44</sup> Na temat medium telewizyjnego zob. np.: *Między obrazem a narracją. Szkice z teorii telewizji*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990; *Pejzaże audiowizualne*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997; *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011; K. Banaszekiewicz, *Nikt nie rodzi się telewizzem. Człowiek. Kultura. Audiowizualność*, Kraków 2000.

jątkowe. Narracja jest często chaotyczna i pofragmentowana, złożona z luźno połączonych kawałków lub sekwencji informacji. Nie ma żadnych reguł ani interpretacji, która gwarantuje pełne objęcie całości. Filmy historyczne zakładają, że dane wydarzenie zdarzyło się w konkretnym miejscu i czasie; ich celem jest pokazanie, jak to się stało. Programy telewizyjne zlewają się w jedno ze zdarzeniem i nie próbują przeforsować żadnej jednoznacznej, spójnej wizji, ani tym bardziej nie chcą niczego wyjaśnić<sup>45</sup>. Nie wchodząc w polemikę z Sorlinem w kwestiach zasadniczych dotyczących wizualizacji przeszłości i historii w mediach ekranowych, warto podkreślić słuszność przeprowadzonej przez niego dystynkcji uwypuklającej różnicę pomiędzy filmowymi i telewizyjnymi reprezentacjami minionego świata konstytuowanymi przez swoistość każdego z mediów.

Marc Ferro w omówionej wyżej książce zwracał uwagę na zagadnienia związane z różnymi odczytaniem filmów w odmiennych kontekstach społeczno-historycznych, co wiąże się z badaniami nad recepcją. W tomie *Film i historia* wątek badań nad recepcją filmu pojawia się w różnych odsłonach.

Janet Staiger w artykule pt. *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*<sup>46</sup>, nawiązując do brytyjskich badań kulturowych, formułuje sugestię, że sensory poszczególnych filmów nie kryją się w samych dziełach, są raczej aktywizowane przez widzów w akcie percepcji. Przypisywanie znaczeń poszczególnym filmom jest uwarunkowane społecznie, politycznie, ekonomicznie, klasowo, rasowo, płciowo itd. Badaczkę interesuje to, w jaki sposób wyróżnione wyżej czynniki wpływają na zmiany odbioru filmu w perspektywie czasowej. Źródłem do badania widzów i stosowanych przez nią dominujących i peryferyjnych strategii interpretacji filmu są recenzje prasowe, dzienniki, listy, powielaczowe gazetki, ustne relacje, wywiady itd. Staiger, badając w swoim tekście recepcję dwóch filmów – *Okno na podwórze* i *Narodziny narodu* – rekonstruuje dominujące strategie interpretacji obu dzieł w różnych kontekstach historycznych poprzez analizę źródeł pisanych w postaci archiwalnych recenzji prasowych. Autorka w swoim tekście zwraca również uwagę na problematyczność metody badań recepcji filmu. Jak sama pisze: „studia nad recepcją nie są w stanie opisać faktycznego doświadczenia lektury czy seansu przez konkretnych czytelników i widzów tak dobrze, jak by chcieli ich autorzy. Jest kilka czynników, które stoją pomiędzy wydarzeniem a dostępnymi w jego badaniu danymi zmysłowymi. Jak wykazałby każdy psycholog kognitywista, werbalna ekspresja podmiotu nie jest tożsama z pierwotnym doświadczeniem ani z pamięcią

<sup>45</sup> P. Sorlin, T. Barta, *Telewizja i nasze rozumienie historii. Pogawędka*, [w:] *Film i historia*, s. 295.

<sup>46</sup> J. Staiger, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, [w:] *Film i historia*, s. 131–185.

o nim. Składanie relacji, czy to w formie sprawnie opracowanych wywiadów etnograficznych, czy publikowanych recenzji, zawsze wiąże się z problemem odzyskiwania danych, a także z kwestią języka, struktur narracyjnych czy form reprezentacji tematu, które wpływają na postrzeganie, rozumienie i interpretację<sup>47</sup>. W przytoczonym wyżej autorefleksyjnym komentarzu Janet Staiger wskazuje na udział języka pojęciowego w modelowaniu aktywizującego się w procesie percepcji filmu doświadczenia widza w akcie jego zapisu, mówiąc nieco inaczej wskazuje na kreacyjny charakter i nieprzezroczystość językowego zapisu owego doświadczenia. Do badań nad recepcją filmu w kontekście produkcyjnym nawiązuje również tekst Mike'a Budda pt. *Odstony Gabinetu dr. Caligari*. Badacz ten twierdzi, że konkretne stosunki i warunki recepcji filmu określają film równie mocno, jak czynią to te, związane z warunkami produkcji. Dlatego, analizując dzieło Roberta Wiene pt. *Gabinet doktora Caligari* postuluje badanie filmu w związku pomiędzy produkcją, tekstem a recepcją.

Film jest również przedmiotem zainteresowania badań nad pamięcią określaną inaczej historią drugiego stopnia, która koncentruje się na badaniu funkcjonowania wyobrażeń przeszłości w świadomości zbiorowej, w różnych kontekstach społeczno-historycznych<sup>48</sup>. W omawianej antologii zagadnieniu relacji między filmem/ telewizją a pamięcią poświęcone są dwa teksty.

Lynn Spiegel wskazuje w swoim tekście na różnice pomiędzy historią a pamięcią określaną przez nią mianem popularnej. Autorka definiuje pamięć popularną jako historię w służbie teraźniejszości. Píše, że pamięć popularna jest swoistą formą historycznej świadomości, która odpowiada na problemy i potrzeby współczesnego życia. Pamięć popularna, według badaczki, istnieje w formie narracji, za pomocą której ludzie nadają sens swemu życiu i kulturze. W tym wymiarze różni się od oficjalnej i profesjonalnej, tzn. zinstytucjonalizowanej historii, legitymizowanej przez szkołę, muzea, wydawców podręczników, akademię, itd. Różnica pomiędzy pamięcią popularną a historią wynika w opinii Spiegel również z tego, że ta druga ukrywa zwykle swoje mechanizmy narracyjne, podczas gdy pierwsza przyznaje się do swego subiektywnego i selektywnego charakteru. Pamięć popularna bawi się z przeszłością. Świadomie miesza ze sobą różne typy narracji – faktualnej i fikcjonalnej – podejmując jednocześnie refleksję nad owym pomieszaniem. Tym samym pamięć, w przeciwieństwie do instytucjonalnej historii, nie szuka „obiek-

<sup>47</sup> Ibidem, s. 132.

<sup>48</sup> Na temat badań nad pamięcią zob. np.: J. Assman, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, red. R. Traba, Warszawa 2008; R. Traba, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009; *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

tywnego” i „precyzyjnego” obrazu przeszłości, w zamian próbuje odnaleźć taką przeszłość, która sprawi, że współczesność stanie się bardziej znośna. Autorka podkreśla również, że narracje pamięci i historii, niezależnie od tego, czy powstają w salach wykładowych, na uniwersytetach, czy na ekranach kin i monitorach telewizorów, różniąc się ze względu na pełnione funkcje i realizowane cele, nie wykluczają się wzajemnie<sup>49</sup>. W konkluzji Spigel stwierdza: „Naprawdę pora przestać myśleć, że telewizja, kino czy komiksy są zwyczajnie złe i „ideologiczne”, zaś historia profesjonalna/oficjalna stanowi jakąś naukową odtrutkę na te trywialne dezinterpretacje. Zamiast kpić z tego, co popularne, i narzucać „prawomyślny” kanon historyczno-kulturowy (jak sugerują obrońcy kulturalnej oświaty), powinniśmy raczej badać związki między pamięcią popularną a historią traktowaną naukowo. Musimy zrozumieć, dlaczego popularne wersje przeszłości są tak trwałe i atrakcyjne nawet dla osób, które „wiedzą”, że było inaczej”<sup>50</sup>. Refleksja nad pamięcią popularną Lynn Spigel jawi się jako wariant sformułowanej na gruncie epistemologii społecznego konstruktywizmu zasady obserwacji drugiego stopnia, która skupia się na obserwowaniu tego, jak obserwujemy. Przykładem badań nad relacjami pomiędzy filmem i pamięcią w kontekście psychoanalitycznym jest tekst Susannah Radstone pt. *Kino/pamięć/historia*. Autorka, analizując w swoim tekście kilka filmów – *Kres długiego dnia* (reż. Terence Davis), *Cinema Paradiso* (reż. Giuseppe Tornatore) i *Kraina wód* (reż. Stephen Gyllenhaal) – wskazuje na nostalgię jako sposób osvajania przeszłości<sup>51</sup>.

W tym miejscu warto również zaznaczyć, że sformułowane w pierwszej części niniejszego tekstu uwagi dotyczące braku refleksji nad statusem ontycznym filmu w intermedialnym pejzażu kultury współczesnej pozostają w mocy także w odniesieniu do artykułów opublikowanych w tomie *Film i historia*.

Reasumując, przygotowana przez Iwonę Kurz antologia przynosi szereg bardzo ważnych i interesujących tekstów prezentujących zróżnicowane teoretycznie i metodologicznie badania nad relacjami zachodzącymi pomiędzy filmem i telewizją a historią. Stanowi znakomite kompendium dla historyka chcącego profesjonalnie zajmować się przedstawianiem przeszłości na ekranie oraz wizualizacją wiedzy historycznej w mediach ekranowych.

Z recenzenckiego obowiązku muszę dodać, że dokonany przez Kurz wybór teksów polskich autorów z punktu widzenia historyka jest niezadowolający. Polscy historycy bardzo interesująco wypowiadali się na temat relacji filmu i hi-

<sup>49</sup> L. Spigel, *Od wieków ciemnych do złotego wieku: pamięć kobiet a seriale telewizyjne*, [w:] *Film i historia*, s. 307–334.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 333.

<sup>51</sup> S. Radstone, *Kino/pamięć/historia*, [w:] *Film i historia*, s. 337–358.

storii od lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, aż po dzień dzisiejszy. Przegląd stanowisk polskich badaczy można znaleźć w tekście Doroty Skotarczak pt. *Film i historia w doświadczeniach polskich historyków*<sup>52</sup>. Szkoda zatem, że w ważnej dla badaczy przeszłości antologii nie znalazło się miejsce dla tekstu napisanego przez polskiego historyka. Tym samym należy również zaznaczyć, że znajdujące się na portalach księgarni internetowych informacje głoszące, że: „Antologia «Film i historia» jest pierwszą w Polsce próbą naukowego przedstawienia skomplikowanych i różnorodnych związków pomiędzy filmem i historią”<sup>53</sup> są przekłamaniami.

\*

Biorąc pod uwagę, że audiowizualność wraz z jej przekaznikami stanowi o wzorach uczestnictwa w praktykach komunikacji społecznej oraz obiegu informacji we współczesności, refleksja nad medialnymi strategiami przedstawiania przeszłości i wizualizacji wiedzy historycznej prowadzona na gruncie historii staje się koniecznością. Obie omówione wyżej książki stanowią znakomity materiał dla refleksji prowadzonej na gruncie historii wizualnej.

*Piotr Witek* (Lublin)

---

<sup>52</sup> Zob. D. Skotarczak, *Film i historia w doświadczeniach polskich historyków*, [w:] *Media audiowizualne*, s. 11–24.

<sup>53</sup> Zob. np. <http://www.poczytaj.pl/122909> (dostęp: 12.03.2012).