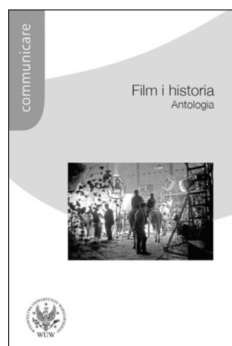


# Historia – analiza – recepcja



KONRAD KLEJSA

Istnieją książki, których pojawienie się w księgarskiej witrynie wywołuje westchnienie zainteresowanego przechodnia: *Szkoda, że sam na to wcześniej nie wpadłem!* Bywa, że odczucie to rozmywa się nieco po lekturze – gdy czytelnik pojmuje, iż frapujący go temat nie został bynajmniej wyczerpany (przy czym wrażenie takie niekoniecznie musi być tożsame z negatywną oceną). Przygotowany przez Iwonę Kurz tom *Film i historia. Antologia* należy do takiej właśnie kategorii książek.

Słowo uznania należy się redaktorce przede wszystkim za wysiłek związany z pozyskaniem do tomu artykułów opublikowanych pierwotnie w językach obcych. Można bowiem powiedzieć, że jedną z najdotkliwszych słabości polskiego filmoznawstwa jest znikoma liczba przekładów. Uwaga ta dotyczy w szczególności książek autorskich; niedostatek ten tylko częściowo zapełniają periodyki i tomy zbiorowe, których również chciałoby się postawić na półce więcej.

W antologii *Film i historia* znalazło się miejsce aż dla dziewięciu przekładów; otwierają ją jednak trzy artykuły polskie: Bolesława Matuszewskiego, Rafała Marszałka i Marii Janion. Wybór ten – uzasadniony i pomysłowy – ukazuje przyjętą przez Kurz koncepcję tomu. Koncepcja ta sprawia, iż czytelnik jest zmuszony przeformułować wcześniejsze wyobrażenia dotyczące związków między filmem i historią. O ile trudno wyobrazić sobie taki wybór bez dzieła Matuszewskiego (choć jest ono, niestety, nadal pomijane w zagranicznych antologiach<sup>1)</sup>), o tyle rozważania Marszałka i Janion (poświęcone odpowiednio: historii obyczaju rekonstruowanej na podstawie kostiumów filmowych oraz tropom romantycznym w twórczości Wajdy) należą do kanonu opracowań z zakresu, który zasadnie można określić formułą „film i antropologia”.

Dokonany przez Kurz wybór tych właśnie artykułów jest znamieny o tyle, iż – wbrew pozorom – w polskim piśmiennictwie można znaleźć wcale niemało, gorszych lub lepszych, prac poświęconych wzajemnym relacjom filmu i historii. O niektórych z nich – w tym o pracy Marka Hendrykowskiego<sup>2)</sup> i Piotra Witka<sup>3)</sup> – autorka wspomina we wstępie; tę skrótową listę należałoby z pewnością uzupełnić przynajmniej o niezasłużenie zapomniany (w niektórych sformułowaniach osobliwy, lecz niezwykle wartościowy) artykuł Ryszarda Wagnera<sup>4)</sup> oraz o prace Doroty Skotarczak, która zresztą – w innym miejscu – dokonała skrupulatnego przeglądu tematyki filmowej w doświadczeniach polskich historyków<sup>5)</sup>.

Czynione tu spostrzeżenia nie są zarzutem pod adresem redaktorki – miast bibliograficznej kwerendy punktuje ona we wstępie główne dylematy metodologiczne. Zwraca uwagę między innymi na to, że zebrane teksty koncentrują się na filmie

fikcji, i nie bez racji dodaje, iż *radikalna różnica pomiędzy „dokumentem” a „fabułą” ulega zatarciu* (s. 9). Istotnie, mnogość form hybrydycznych – szczególnie licznych we współczesnym pejzażu audiowizualnym – sprawia, że coraz trudniej jest określić rodzajową specyfikę filmu fikcyjnego i niefikcyjnego. Rozpoznanie trudności nie powinno jednak stanowić zachęty do dobrowolnej kapitulacji, a przeciwnie – skłaniać do podwojenia wysiłków. Miłośnicy kina dokumentalnego powinni tedy wiedzieć, iż tomem *Film i historia* mogą być (co nie znaczy: będą na pewno) odrobinę rozczarowani. Wspominam o tym z recenzenckiego obowiązku – pół żartem (wszak grono usatysfakcjonowanych czytelników będzie zapewne niepomernie większe od grymaszących), pół serio. Uważam bowiem, iż sensowne podejmowanie tematyki „film i historia” – oczywiście jeśli myślimy o niej nie w kategoriach związku rządu („historia filmu”), lecz zgody („film historyczny”) lub przynależności („zapis historii w filmie”) – wymaga jednak niuansowania między *pure fiction*, rozmaitymi fabularyzacjami („film oparty na faktach”, „inspirowany wydarzeniami autentycznymi”) oraz formami niefikcyjnymi. Dawno nieuprawiana, przeto nieco zachwaszczona genologia filmu stanowi zresztą tylko ułamek problemów, z którymi musi zmierzyć się badacz zajmujący się reprezentacjami historii w kinie. Powiedziałbym wręcz, że ten właśnie nurt badań filmoznawczych szczególnie silnie ewokuje konieczność nieustannych powrotów do pytań podstawowych, a rzekomo już rozstrzygniętych: o ontologiczny status medium, o swoistość tzw. języka filmu, o sposoby budowania diegezy z elementów zastanych i wykreowanych oraz o rolę autora.

Wiele spośród tych problemów pojawia się w dwóch najważniejszych pracach zamieszczonych w tomie. Są to: artykuł *Historia w obrazach/historia w słowach* Roberta Rosenstone’a (opublikował on kilka ważnych książek na interesujący nas tu temat) oraz klasyczna już praca Haydena White’a *Historiografia i historiofotia*, bez której trudno wyobrazić sobie dobrze przygotowany syllabus jakichkolwiek zajęć poświęconych filmom historycznym. Obaj autorzy zastanawiają się, dlaczego – zdaniem niektórych – medium filmowe nie może być uznane za wehikuł dyskursu historycznego. Odpierając zarzuty „tradycjonalistów”, Rosenstone zauważa (i warto ten passus przywołać w całości): *Po pierwsze, ani życie ludzi, ani narodów nie ma kształtu „opowieści” historycznej. Narracje, czyli spójne opowieści posiadające początek, środek i zakończenia, są konstruowane przez historyków, którzy próbują nadać sens przeszłości. Po drugie, narracje pisane przez historyków to w rzeczywistości „fikcje werbalne”. Historia stanowi przedstawienie przeszłości, nie samą przeszłość. Po trzecie, natura świata historycznego w narracji zależy po części od gatunku lub stylu (podobnie jak w literaturze pięknej), w jakim historyk prowadzi opowieść. Wreszcie po czwarte, język nie jest przezroczysty i nie oddaje przeszłości takiej, jaką była ona naprawdę. Język nie tyle odzwierciedla przeszłość, co raczej ją stwarza, nadaje jej strukturę i nasyca znaczeniem* (s. 106). Stąd już tylko krok do uznania filmu za alternatywny sposób opowiadania historii – owej „historiofotii” postulowanej przez White’a.

Ale na tym przecież nie koniec. Relacje między filmem a historią nie dotyczą bowiem wyłącznie filmów historycznych, ale także tych, które w czasie produkcji są określane jako współczesne. Temu zagadnieniu poświęcony jest artykuł Marca Ferro o pierwszych dziełach propagandy sowieckiej i antysowieckiej (warto przy tej okazji nadmienić, iż w języku polskim opublikowano już wcześniej inny, krótki

artykuł tego autora <sup>6</sup>). Ferro podkreśla, iż horyzont semantyczny filmu „poszerza się” wraz z upływem czasu – zwłaszcza w przypadku takich filmów, które niejako mimowolnie ujawniają napięcia w świecie społecznym. Dla tego rodzaju odczytań, pisze autor, *potknięcia twórcy, pęknięcia demonstrujące ideologię czy struktury społeczne to elementy szczególnie odkrywcz. Mogą się one ujawniać tak na wszystkich poziomach filmu, jak w jego relacji z rzeczywistością społeczną. Ich wykrycie, niezależnie od tego, czy pozostają w zgodzie, czy sprzeczności wobec ideologii, zawsze pomaga odnaleźć to, co ukryte pod powierzchnią, odczytać sensy niewidoczne poprzez to, co widoczne* (s. 74).

Na podobną „fluktuację” znaczeń zwraca uwagę, choć lokuje je w innym kontekście, Janet Steiger. Autorka ta – początkowo związana z ośrodkiem Wisconsin-Madison, ale odróżniająca się od swych kolegów (neoformalistów oraz kognitywistów) upodobaniem do metod ideologicznych o proveniencji marksistowskiej i feministycznej – jest jedną z pionierek amerykańskich badań nad recepcją komunikatów medialnych, wyraźnie inspirowanych brytyjską szkołą kulturową (autorka podkreśla zatem konieczność uwzględnienia klasy społecznej, rasy i płci widza). Zamieszczony w antologii artykuł (a w zasadzie „fuzja” dwóch rozdziałów pracy Steiger *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*) koncentruje się tedy na dominujących i peryferyjnych strategiach lektury, rekonstruowanych głównie na podstawie źródeł pisanych, przede wszystkim archiwalnych recenzji; we fragmencie zamieszczonym w antologii dotyczą one *Okna na podwórze* i *Narodzin narodu*. W pierwszym przypadku Steiger demonstruje, w jaki sposób film Hitchcocka profilowano w czasie nieodległym od jego premiery; w drugim – ukazuje zasadność poszerzenia horyzontu badań (przypomina, jak „używano” filmu Griffitha w okresie II wojny światowej i później). Na tej podstawie autorka konkluduje: *opis odbioru dzieła nie może ograniczać się do kontekstu jego pierwotnych pokazów (...); uhistorycznienie recepcji przekształca polisemiczność tekstu, ponieważ dzięki temu dużo bardziej widoczne stają się polityczne założenia kryjące się u podłoża debat historycznych* (s. 183).

Przyznam, że metoda wykorzystana tu przez Steiger (na etapie *Interpreting films...*, ponieważ w późniejszych jej publikacjach sprawa wygląda nieco inaczej) budzi moje wątpliwości. Po pierwsze: czy ograniczanie się li tylko do praktyk instytucjonalnych (tu: recenzji) można uznać za zasadne? (Steiger sama odpowiada: niekoniecznie. Ale zarazem nie daje odpowiedzi, w jaki sposób poszerzyć horyzont i metodę badania). Po drugie: czy pisząc o domniemanych odczuciach widza, słuszne jest konstruowanie abstrakcyjnych uogólnień – w rodzaju osławionego „podmiotu” – na modłę „teorii SLAB” (Lacan – Althusser – Barthes)? Po trzecie, jak badanie recepcji w zależności od „ideologicznych parametrów” odbiorcy miałoby wyglądać w praktyce? Otóż badań nad recepcją nie sposób prowadzić inaczej niż za pośrednictwem *oral history*, której celem jest szkicowanie „etnograficznego” obrazu widowni (we współczesnej humanistyce zachodniej tryb taki jest praktykowany od dawna). Przykładem takiego postępowania badawczego jest książka Annette Kuhn *An Everyday Magic* <sup>7</sup>, natomiast w recenzowanej antologii – artykuł autorstwa Lynn Spigel, która cytuje wyniki ankiety, jaką przeprowadziła wśród swoich studentów.

Dwa zamieszczone w tomie artykuły można uznać za przykłady innej tendencji – tym razem nader w filmoznawstwie rozpowszechnionej – którą można określić mianem „historii filmów”. Artykuły Jean-Pierre’a Esquenaziego (o Godardowskiej

*Pogardzie*) i Mike'a Budda (o *Gabinecie doktora Caligari*) nie są jednak egzemplifikacjami idealnymi, głównie dlatego, że w obu przypadkach konteksty produkcyjne (tak ważne dla historyka kina, a niestety często pomijane) pełnią funkcję pretekstową. Uwaga ta dotyczy przede wszystkim obszernej (55 stron!) pracy Budda; uwagi o kulisach produkcji i recepcji filmu Wienego służą mu przede wszystkim jako wsporniki tezy, iż kino artystyczne jest – w pewnym uproszczeniu – formułą wytworzoną przez fuzję „wysokiego” (awangardy) i „niskiego” (przemysł kulturowy) modernizmu.

Ostatni blok tematyczny, który można wyodrębnić w tomie, dotyczy związków między filmem a pamięcią – „prywatną”, ale i zakorzenianą w oficjalnych praktykach kulturowych. Ten niezwykle nośny we współczesnej humanistyce koncept uświadamia, iż faktycznie historia straciła dziś „monopol na przeszłość”. Różnic między tymi dwoma modelami myślenia o niej jest kilka. Po pierwsze, dla historii najistotniejszy jest przedmiot badania, pamięć kieruje zaś uwagę na jej „dysponentów”; po drugie, historia wyraźnie odróżnia terażniejszość od przeszłości, podczas gdy dla pamięci takiego klarownego podziału nie ma. Po trzecie wreszcie, historia dąży do obiektywizmu, podczas gdy pamięć ma moc wartościującą. Badanie wpływu tekstów kultury na pamięć jest zatem równoznaczne z podjęciem problemu ich recepcji, a zatem także – odwrotem od ideologicznych uogólnień.

Zmianę tę w następujący sposób ujmuje Susannah Radstone w pracy zamykającej tom: *Jeśli wpływ „izmów” lat siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych (...) miał zastąpić wszechmoc Historii potęgą Teorii, to lata dziewięćdziesiąte posługują się kategorią pamięci, która obiecuje poskromienie obu tych ekstremów – uhistorycznienie Teorii oraz złagodzenie roszczeń Historii do obiektywnego, naukowego charakteru* (s. 344). O tym, jak trudnym zadaniem jest owo „poskramianie”, ten właśnie artykuł mimowolnie przekonuje. Posługując się odniesieniami do dwóch filmów (*Kres długiego dnia* Terence'a Daviesa oraz *Cinema Paradiso* Giuseppe Tornatore), Radstone czyni interesujące uwagi o nostalgii jako sposobie odczuwania przeszłości. Szkoda tylko, że nostalgia w jej ujęciu jest ujmowana przede wszystkim jako symptom *porzucania fallicznego narcyzmu* (s. 355) – śmiem przypuszczać, iż jest ona zjawiskiem o wiele bardziej złożonym.

W nurcie feministycznym mieści się także – wspomniany wcześniej – artykuł Lynn Spiegel, która pisze o roli, jaką pełnią seriale telewizyjne z lat 50. w legitymizowaniu przekonania o „postępie” społecznym. Swoją drogą, ciekawe byłoby przeprowadzenie podobnych badań w odniesieniu do polskich seriali z okresu PRL, tak chętnie pokazywanych dziś zarówno w telewizji publicznej, jak i kanałach prywatnych. Mottem takiej analizy – nie tylko jej zresztą, ale także publikacji o jakże licznych dziś polskich filmach historycznych – mógłby być następujący cytat z pracy Spiegel: *Zamiast kpić z tego, co popularne, i narzucać „prawomyślny” kanon historyczno-kulturowy, powinniśmy raczej badać związki między pamięcią popularną a historią traktowaną naukowo. Musimy zrozumieć, dlaczego popularne wersje przeszłości są tak trwale i atrakcyjne nawet dla osób, które „wiedzą”, że było inaczej* (s. 333).

Gdybym miał wskazać główny mankament recenzowanej antologii, byłaby to słaba obecność kontekstu niemieckiego. Owszem, jest on w pewien sposób ewokowany (*Gabinet doktora Caligari* w artykule Budda, Lang u Esquenaziego, cykl *Heimat* Edgara Reitza w wywiadzie z Pierrem Sorlin), ale jedynie przez filmy i ich twórców, podczas gdy również w niemieckim piśmiennictwie można wskazać publikacje ważne

dla tematu „kino i historia” (na przykład autorstwa Irmgardy Wilharm<sup>8</sup>), a nade wszystko kontekstu „pamięciologicznego”. Na szczęście, na rynku wydawniczym równocześnie pojawiła się inna (przygotowana przez Magdalенę Saryusz-Wolską) antologia, w której została zamieszczona – fundamentalna tak dla badań nad pamięcią kulturową, jak i recepcją komunikatów filmowych – praca Haralda Welzera<sup>9</sup>.

Recenzja tomu *Film i historia* byłaby niepełna, gdybym nie zwrócił uwagi na staranne opracowanie całości (zaś w szczególności biogramy autorów oraz przypisy odredakcyjne). Jak w każdej antologii tłumaczeń, również w tej można dostrzec jednak pewne, choć nieliczne, usterki translatorskie. Dwie z nich wskazują zresztą na szerszy problem, mianowicie konieczność uspoźnienia terminologii w języku polskim. Sądzę, że w publikacjach akademickich należałoby wystrzegać się potocznego (i mylącego) terminu „filmy fabularne” i konsekwentnie pisać o „filmach fikcyjnych” (lub „fikcji”, z pewnością jednak nie o „filmach fikcyjnych”). Inna odwieczna zmora tłumaczy, czyli *reflexivity*, nie może z pewnością być egzorcyzmowana słówkiem „refleksyjność” (jeśli już: „refleksywność”, choć preferowałbym po prostu, „autotematyzm”<sup>10</sup>). O tym, jak silnie anglicyzmy infekują nasz język, świadczy także zastępowanie nimi form, zdawałoby się, stabilnych – miast o tajemniczej „superstrukturze”, lepiej chyba pisać o starej, dobrej (sic!) „nadbudowie”. To jednak detale, które, jak wspominałem, nie zaburzają pozytywnego obrazu całego przedsięwzięcia.

Reasumując, trudna do przecenienia wartość publikacji przygotowanej przez Kurz polega przede wszystkim na dostarczeniu teoretycznej bazy do – tak często dziś podejmowanych – rozważań o funkcjach historii w kinie oraz sposobach uprawiania „uhistorycznionej” analizy filmu. Zaś swoistym „efektem ubocznym” (nie wiem, w jakim stopniu zamierzonym) publikacji jest niewątpliwie zachęta do wkroczenia na – zapomniany w polskim filmoznawstwie – obszar badań nad recepcją.

KONRAD KLEJSA

*Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

<sup>1</sup> Przykładem jest, znakomity skądinąd, zbiór *The History on Film Reader*, red. M. Hughes-Warrington, New York 2009.

<sup>2</sup> M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.

<sup>3</sup> P. Witek, *Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.

<sup>4</sup> R. Wagner, *Film fabularny jako źródło historyczne*, „Kultura i Społeczeństwo” 1974, nr 2.

<sup>5</sup> D. Skotarczak, *Film i historia w doświadczeniach polskich historyków*, w: *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008.

<sup>6</sup> M. Ferro, *Historycy i kino*, „Kino” 1989, nr 10.

<sup>7</sup> A. Kuhn, *An everyday magic. Cinema and cultural memory*, London 2002.

<sup>8</sup> I. Wilharm, *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film*, Hannover 2006.

<sup>9</sup> H. Welzer, S. Moller, K. Tschuggnall, „*Dziadek nie był nazistą*”. *Narodowy socjalizm i Holokaust w pamięci rodzinnej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2010.

<sup>10</sup> W klasycznym ujęciu zaproponowanym przez Artura Sandauera, które dziś trzeba uznać za skrajne, termin „autotematyzm” był zarezerwowany dla tekstów problematyzujących tryb własnego powstawania. Jak przekonywał Michał Głowiński (a potwierdzają to doświadczenia dydaktyczne), współcześnie zakres znaczeniowy tego terminu rozszerzył się na wszelkie teksty będące swego rodzaju „metodologiami” rodzaju czy gatunku. „Zawężone” ujęcie tego zjawiska lepiej wyraża angielski termin *self-reflexivity*, co w kilku polskich pracach zasadnie przetłumaczono jako „samozwrotność”.