

„Kwartalnik Filmowy” nr 113 (2021)  
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.693>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Antoni Michnik**

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk  
<https://orcid.org/0000-0002-2279-2374>

# Techniki audiowizualnej rewitalizacji przeszłości – *I młodzi pozostaną* Petera Jacksona

## Słowa kluczowe:

Peter Jackson;  
I wojna światowa;  
film dokumentalny;  
restauracja filmów  
archiwalnych;  
rekonstrukcja  
historycznych  
pejzaży  
dźwiękowych;  
rewitalizacja  
przeszłości

## Abstrakt

Przedmiotem artykułu jest analiza filmu dokumentalnego Petera Jacksona *I młodzi pozostaną* (2018), powstałego na podstawie archiwalnych materiałów filmowych z okresu I wojny światowej. Autor przygląda się pracom nad tymi materiałami, pokazując, że zabiegi dokonane przez zespół Jacksona wykraczają poza restaurację filmu, i proponując kategorię rewitalizacji jako adekwatną do opisu dokonanych przekształceń. Przeprowadzona analiza decyzji artystycznych podjętych przez Jacksona odsłania konteksty oraz celowość zastosowanych zabiegów (scenariusz, wybór palety kolorystycznej itd.), a także umieszcza prace nad ścieżką dźwiękową w kontekście współczesnych praktyk rekonstrukcji historycznych pejzaży dźwiękowych. W zakończeniu autor omawia immersyjność *I młodzi pozostaną* na tle współczesnych praktyk audiowizualnych instytucji muzealnych oraz historycznych początków kina, dowodząc tezy, że dokument Jacksona w większej mierze poświęcony jest samej kinematografii oraz pamięci Wielkiej Wojny niż historii.

*Może kiedyś, Ivan w to wierzył, ludzki umysł stworzy urządzenie, które będzie zapisywało nie tylko to, co widzi oko aparatu fotograficznego, ale i to, co umyka każdemu oku. I wtedy nagle, przed oczyma obserwatorów ukaza się ukryte światy minionego czasu. Pojawią się istoty, które umknęły obiektywowi, bo akurat spały, czytały, chorowały, kochały się albo spokojnie przeżuwały posiłek, wędrując wzrokiem po tytułowej stronie gazety.*

*Ale jeśli takie urządzenie zostanie stworzone, myślał dalej Ivan, jeśli obiektywowi tego urządzenia pokaże się fotografie z dawnych czasów, cały ten świat powstanie na nowo i jakaś straszliwa cisza rozprysnie się w miliony głosów, gestów, krzyków i westchnień.*

Dragan Velikić, *Casus Brema*<sup>1</sup>

Powyższy cytat z powieści Dragana Velikicia stanowi znakomite motto dla rozmaitych rekonstrukcji tekstów kultury oraz reprezentacji i dokumentów przeszłości – tekstów literackich, obrazów, materiałów filmowych. Wyraża się w nim marzenie o otwarciu nowych, szerszych okien w przeszłość, portali do minionych rzeczywistości, umożliwiających nam dostęp nawet poza ramy rekonstruowanych materiałów. Bohater *Casusu Brema*, Ivan Bazarov, potrafi przemieszczać się w czasie, wychodząc od obrazów przeszłości, na przykład udać się w podróż tramwajem poprzez przeszłe światy uchwycone na dawnych widokówkach.

Zdolności Ivana Bazarova to celna metafora ambicji oraz skali przedsięwzięcia, z jakim zmierzył się Peter Jackson, pracując nad *I młodzi pozostaną* (*They Shall Not Grow Old*, 2018). Reżyser *Władcy Pierścieni* podjął się realizacji dokumentu mającego oddać doświadczenie służby w brytyjskiej armii na zachodnim froncie I wojny światowej. Istotą projektu Jacksona było nie tylko wykorzystanie materiałów archiwalnych zarejestrowanych przez Brytyjczyków w trakcie konfliktu, ale też ich restauracja oraz swoista rewitalizacja. Wychodząc od istniejących artefaktów kultury wizualnej, Jackson chciał przedstawić głębszy, szerszy i bardziej żywotny obraz wojny, niż były to w stanie uchwycić urządzenia w drugiej dekadzie XX w. Kluczowym elementem prac ze zdigitalizowanymi taśmami była koloryzacja wykorzystywanych materiałów. Reżyser postanowił również dodać do archiwaliów warstwę dźwiękową. Stanowi ją połączenie wspomnień weteranów Wielkiej Wojny, zebranych przy okazji obchodów 50. rocznicy jej wybuchu, oraz rekonstrukcji pejzaży dźwiękowych zdarzeń uchwyconych przez kamery.

Efekt końcowy starań Jacksona to fascynujący przykład dzisiejszych możliwości w pracy nad dokumentami wizualnymi z początków kinematografii. Wiele też mówi o przemianach w myśleniu o dokumentalistyce oraz jej zadaniach. *I młodzi pozostaną* otworzył na nowo dyskusję na temat wykorzystania materiałów źródłowych w kinie dokumentalnym w dobie nieustannego, intensywnego rozwoju technologii. W dalszej części tekstu przyjrzą się pracy zespołu Jacksona ze zdigitalizowanymi archiwaliami, skupiając się na relacji między restauracją taśmy a różnymi rodzajami podjętych tu rekonstrukcji i rewitalizacji, a także próbując

zanalizować *I młodzi pozostaną* jako konstrukcję obrazu przeszłości. Film Jacksona potraktuję również jako dokument tematyzujący kinematografię drugiej dekady XX w., świadectwo technicznych możliwości dokumentacji rozmaitych zdarzeń składających się na I wojnę światową jako nowoczesne wydarzenie historyczne.

## Restauracja, rekonstrukcja, rewitalizacja

W kwietniu 2015 r. Jackson otworzył w Wellington w Nowej Zelandii *The Great War Exhibition* upamiętniającą setną rocznicę wybuchu wojny. Wystawa, oferując doświadczenie multisensoryczne i zapewniając immersyjne doznanie opisywanej przeszłości, zdecydowanie wpisująca się we współczesne tendencje muzealnicze. Jej trasa prowadziła zwiedzających m.in. przez zrekonstruowane uliczki belgijskich miejscowości oraz okopy frontu zachodniego. Można też było zajrzeć do wnętrza repliki brytyjskiego czołgu z epoki czy studiować dioramę przedstawiającą bitwę o Chunuk Bair na półwyspie Gallipoli. Jackson, którego dziadek służył w brytyjskiej armii podczas Wielkiej Wojny, przez lata kolekcjonował rozmaite memorabilia i one również stały się częścią ekspozycji. Innym z jej elementów był zbiór zdjęć z kolekcji Imperial War Museum w Londynie (IWM), które na potrzeby wystawy zostały poddane koloryzacji. Przedsięwzięcie to nadzorował Wayne Stables z firmy Weta Digital specjalizującej się w cyfrowych efektach specjalnych (i założonej w Wellington w latach 90. m.in. przez samego Jacksona). IWM, pod wrażeniem pracy Jacksona przy *The Great War Exhibition*, zaproponowało reżyserowi realizację filmu dokumentalnego z okazji setnej rocznicy zawieszenia broni kończącego wojnę (11 listopada 1918 r.) w ramach szerokiego programu komemoracji „14-18 NOW”.

Instytucja przekazała zespołowi Jacksona ponad 100 godzin zdigitalizowanych materiałów filmowych z kolekcji taśm 35 mm. Restauracją cyfrowych obrazów zajmowała się przede wszystkim firma Park Road Post (PRP) z Wellington. W jednym z wywiadów Jackson podkreślał, że przesłane archiwalia były różnej jakości, jako że poddane cyfryzacji taśmy z kolekcji IWM często były kopiami kopii wcześniejszych kopii<sup>2</sup>. Przy użyciu cyfrowych technik obróbki materiał był więc uzupełniany i czyszczony, wypełniano ubytki obrazu, wyostrzano go. Na przekazanych plikach wykonano wiele zabiegów typowych dla współczesnych praktyk restauratorskich.

Jackson od początku chciał z wykorzystywanych materiałów zbudować narrację, którą cechowałaby maksymalna immersja. Praca nad archiwaliami miała więc na celu zaprezentowanie ich nie jako dokumentów wytwarzających dystans wobec historii, lecz jako obrazów rzeczywistości, generujących iluzję bezpośredniego przeniesienia w przeszłość. Jackson wyodrębnił trzy czynniki decydujące o immersyjności opracowywanej kolekcji: przede wszystkim płynność ruchu, a w dalszej kolejności kolorystykę oraz audiosferę prezentowanych materiałów. Dlatego też równocześnie z rekonstrukcją archiwaliów przez cały czas trwały prace nad różnymi przekształceniami, które nie mieszczą się w ramach współczesnych doktryn filmowej restauracji. Zabiegi te, zwiększające oddziaływanie historycznych dokumentów na współczesnego odbiorcę, określam mianem ich rewitalizacji. W anglojęzycznych dyskusjach wokół *I młodzi pozostaną* cały czas

powracają kategorie restauracji oraz rekonstrukcji materiału filmowego<sup>3</sup>. I rzeczywiście jednym z elementów projektu była restauracja części kolekcji znajdującej się w zbiorach IWM, ale praca zespołu Jacksona znacznie wykraczała poza dzisiejsze rozumienie tych terminów. W efekcie tych zabiegów materiał miał być dostosowany do współczesnej kultury wizualnej, miał być żywotny, angażujący oraz immersyjny wedle aktualnych standardów produkcji filmowych. Materiał źródłowy miał zostać rozwibrowany i uatrakcyjniony, by odpowiadać obecnym praktykom i kodom percepcji. Różnica między restauracją a rewitalizacją taśmy filmowej byłaby więc analogiczna do różnicy między restauracją i rewitalizacją budynku. Efektem zaś byłaby zrewitalizowana wizja przeszłości.

Podstawowe wyzwanie dla zespołu Jacksona stanowiła synchronizacja wybranych archiwaliów i sprowadzenie zarejestrowanych obrazów do spójnego materiału filmowego o prędkości 24 klatek na sekundę (fps – *frames per second*). Nagrania ze zbiorów IWM realizowano za pomocą ręcznych kamer, których nominalna prędkość wynosiła 16 fps. W rzeczywistości tempo kręcenia korbą wahało się między 10 a 18 fps. Rozbieżności te można dostrzec nie tylko między poszczególnymi materiałami, lecz również w obrębie pojedynczych nagrań – prędkość zmieniała się chociażby pod wpływem zmęczenia lub poczucia zagrożenia osoby operującej kamerą. Właściwe tempo przesuwu taśmy zwykle ustalano na podstawie widocznego ruchu, którego płynność mogła stanowić punkt odniesienia dla danego fragmentu. Wszystkie te zabiegi wymagały również komputerowego wygenerowania dodatkowych klatek (*interstitial frames*), swoistej tkanki łącznej resynchronizowanych materiałów<sup>4</sup>. Były to jednak dopiero wstępne prace – specjaliści z PRP skupiali się na doprowadzeniu archiwaliów do stanu, który umożliwi podjęcie decyzji dotyczących montażu. Dalsze działania prowadziło studio Stereo D z Burbank.

Wprowadzenie palety kolorystycznej nastąpiło po ujednoczeniu materiałów w skali szarości i zostało zrealizowane na podstawie możliwie największej liczby artefaktów jako równoległy projekt badawczy prowadzony przy udziale historyka wojny Petera Connora. Tę część wykonywali pracownicy Stereo D, a więc setki osób w ośrodkach w Anglii, Kanadzie oraz Indiach. Tu też kluczowym elementem była resynchronizacja materiałów – oprogramowanie generowało wstępne obrazy, które następnie uzupełniała, poprawiała i niuansowała cała armia artystów komputerowych. Ponad stu specjalistów pracowało nad techniką rotoskopii stosowaną przy dodawanych klatkach. Dwudziestu twórców w Indiach zajmowało się jedynie nogami koni. Kilkadziesiąt osób tworzyło tzw. dorysówki (*matte paintings*). Prowadzono szeroko zakrojone badania historyczne oraz konsultacje w zakresie barw, a sam Jackson udostępniał zespołowi rozmaite przedmioty ze wspomnianej własnej kolekcji. Co więcej, przy produkcji dokumentu reżyser praktykował swoisty *set-jetting*, udając się w różne „lokacje”, które udało mu się ustalić przy porównaniu materiału filmowego z historycznymi szlakami bojowymi danych oddziałów. Wykonane współcześnie fotografie konkretnych miejsc (było ich ok. 1800) posłużyły jako zasadniczy punkt odniesienia dla palety kolorystycznej części ujęć. Poza tym w filmie zostały wykorzystane niektóre zdjęcia nieba zaczerpnięte z tych materiałów, co pozwoliło zniwelować niedoskonałości wynikające z niegdyśszej techniki filmowej (nadmierna ekspozycja, niewystarczające cienie). W pracach pomagał relatywnie niewielki zakres ruchu kamery charakterystyczny dla drugiej

dekady XX w. Ułatwiało to tzw. *tracking* dorysówek i zbudowanie głębi, a także przygotowanie wersji 3D.

Następnie Jackson skierował się – w geście godnym Ivana Bazarova – w stronę rekonstrukcji pejzaży dźwiękowych części wykorzystanych materiałów. Imitatorzy (*foley artists*) w klasyczny sposób wykreowali dźwięki kroków, marszów czy kopania rowów, do tego zostały dodane dźwięki różnych rodzajów broni zarejestrowane w bazie wojskowej w Nowej Zelandii. Jackson zatrudnił też specjalistów w dziedzinie czytania z ruchu warg, którzy podjęli się rekonstrukcji treści wypowiedzi sfilmowanych żołnierzy. Kolejnym krokiem były badania dotyczące składu przedstawionych oddziałów i miejsc pochodzenia służących w nich żołnierzy. Ich wyniki, w połączeniu z analizami przemian brytyjskich dialektów oraz akcentów w XX w., stanowiły podstawę do rekrutacji aktorów, którzy mieli wypowiadać kwestie wycytane z ruchu warg.

Resynchronizacja materiałów filmowych, ich koloryzacja oraz dodanie ścieżki dźwiękowej – choćby na podstawie rekonstruowanych pejzaży dźwiękowych – przesunęły projekt Jacksona w kierunku autorskich redefinicji dzisiejszej dokumentalistyki. Istotą filmu jest materiał nie tyle odrestaurowany, ile poddany współczesnej rewitalizacji.

## Konstrukcja

Opowiadając o dokumencie, Jackson niemal w każdym wywiadzie usuwa siebie jako twórcę na dalszy plan, podkreślając, że „dał przemówić źródłom” i że to sam materiał zdeterminował kształt filmowej opowieści. Jego rola sprowadzała się zaś do tego, by pozwolić, aby w ostatecznej wersji dokumentu w pełni wybrzmiały wątki obecne w archiwaliach. Warto przyrzeć się temu, w jaki sposób poszczególne kreatywne decyzje reżysera dotyczące materiałów źródłowych ukształtowały formę filmu.

Nominalnie *I młodzi pozostaną* nie ma scenarzysty. Jackson nie chciał być tak określany, uznał, że jest to zbiorowa opowieść żołnierzy. To oczywista fikcja. Reżyser dokonał selekcji wypowiedzi z 600 godzin wywiadów z weteranami i wykorzystał fragmenty 250 z 300 nagrań, które zostały mu przekazane przez IWM. Scenariusz, rozumiany jako mozaikowa konstrukcja z „elementów znalezionych” – zarówno obrazów, jak i dźwięków zestawionych w jedną całość – powstawał w tym wypadku paralelnie na poziomie wizualnym i audialnym. Początkowo Jackson planował przygotowanie materiału, który trwałby około pół godziny<sup>5</sup>. Koncepcja większej, pełnometrażowej całości pojawiła się pod wpływem opowieści weteranów.

Film składa się z trzech części. Główny, środkowy segment, zresynchronizowany i pokolorowany, został obudowany materiałami poddanymi jedynie ogólnej restauracji. W efekcie powstała struktura przypominająca *Czarnoksiężnika z krainy Oz* (reż. Victor Fleming, King Vidor, 1939), w której ogólny trzyczęściowy układ opiera się na kontraście między czarno-białą ramą dla głównej części w kolorze<sup>6</sup>. Przez pierwsze 25 min materiał filmowy jest prezentowany w formacie obrazu 1,33:1, zaś Jackson łączy archiwalia niepoddane resynchronizacji z plakatami oraz ilustracjami prasowymi z epoki. W warstwie dźwiękowej towarzyszy temu nieustanny terkot projektora, stanowiący tło dla opowieści weteranów. Dźwięk ten milknie jedynie na parę chwil w dziesiątej minucie, wtedy też czarno-biała



taśma nabiera płynności ruchu. Jackson zapowiada w ten sposób przejście do głównej części. W 26. minucie filmu, w momencie gdy żołnierze docierają na linię frontu, format obrazu przechodzi w panoramiczny. W tej chwili dwa rodzaje ruchu – filmowej taśmy oraz postaci na ekranie – zostają zsynchronizowane z trzecim, a więc z przejściem do obrazu panoramicznego, tworząc moment niezwyklej, płynnej synchronizacji, która definiuje charakter głównego segmentu filmu. Pojawia się kolor oraz dźwięki zrekonstruowanej audiosfery, w której wybrzmiewają przede wszystkim słowa jednego z żołnierzy – *Podążaj za mną*. To scena, w której widz zostaje ustawiony w pozycji Dorothy Gale wchodzącej w filmie Fleminga i Vidora w świat taśmy technicolor. Rozpoczyna się główna, godzinna część filmu, zakończona sceną zawieszenia broni. Powrót z frontu zachodniego i epilog opowiadający o powrocie do społeczeństwa znów jest zestawiony z dźwiękami terkotu projektora, bez resynchronizacji prezentowanych materiałów oraz w formacie 1,33:1. Wewnątrzekranowy kadr stopniowo się zmniejsza.

O strukturze filmu w oczywisty sposób zdecydował sam Jackson – czysto arbitralnym wyborem jest chociażby to, w którym momencie żołnierskiego doświadczenia wprowadzić kolor (dlaczego nie bezpośrednio po przybyciu do Francji i Belgii albo tuż po zaciągu). Konstrukcja fabuły wydaje się podporządkowana stopniowemu, coraz głębszemu zanurzaniu widza w kreowane doświadczenie – to podróż jednokierunkowa, jak droga Kurtza w *Czasie apokalipsy* Francisa Forda Coppoli. Takie ujęcie tematu wyklucza pokazanie choćby żołnierzy na urloпах czy rekonwalescencji i powrotu do czynnej służby. Wszystko zmierza ku kulminacyjnej sekwencji ofensywy, po której następują sceny ukazujące wewnętrzne zagubienie żołnierzy w chwili wejścia w życie zawieszenia broni.

Kolejną kluczową decyzją Jacksona było usunięcie z filmu wszystkich konkretnych danych (czy też znaków indeksowych) – nazwisk, miejsc, dat itd. Reżyser podkreślał, że zależało mu na tym, by nie przytłaczać widzów masą faktograficznych informacji, lecz stworzyć pewną syntezę, która ujmowałaby zbiorowe doświadczenie służby w brytyjskiej armii podczas Wielkiej Wojny. Ten wybór Jacksona wskazuje na podstawowe kwestie dotyczące wykreowanego przezeń obrazu przeszłości – przesuwa ciężar filmu z wiedzy na doświadczenie, porzuca historiografię na rzecz pamięci oraz arbitralnie zaproponowanego przez reżysera schematu fabularnego. Współczesna refleksja nad archiwami oraz dokumentami sugeruje, że proces kreacji fabuły oraz jej montażu zaczyna się jednak znacznie wcześniej: na poziomie selekcji materiałów źródłowych. W przypadku filmu Jacksona tej selekcji dokonywano na przestrzeni lat kilkakrotnie: pierwsze decyzje podjęli dokumentaliści i propagandziści brytyjskiej armii w okresie I wojny światowej; kolejne wiązały się z działalnością IWM, instytucji mającej kształtować pamięć zbiorową przez wybory archiwizacyjne przy tworzeniu kolekcji oraz digitalizacji; a ostateczną, trzecią selekcję przeprowadził Jackson i jego zespół.

Wszystko to sprawia, że pozornie przezroczysty obraz przeszłości jest przede wszystkim świadectwem tego, co rejestrowano na użytek armii brytyjskiej. W efekcie bohaterami tej opowieści są przede wszystkim biali mężczyźni – co w kontekście współczesnych badań historiograficznych jest archaicznym ujęciem tematu<sup>7</sup>. Brytyjska armia była bardzo zróżnicowana etnicznie, a w wysiłku wojennym uczestniczyły też aktywnie kobiety (przede wszystkim w służbach medycznych oraz na *home front*). Tymczasem Jackson oddaje głos wyłącznie

stereotypowemu Tommy'emu. Co równie istotne, nie znajdziemy w filmie scen odrotu ani załamania ofensywy, nie wspominając o niewoli czy rekonwalescencji – narracja odpowiada raczej żywionym jeszcze przed bitwą nad Sommą wyobrażeniom o tym, jak będzie przebiegać wojna, niż rzeczywistości historycznej.

W wykorzystanych przez Jacksona archiwaliach IWM widać wyraźnie, że żołnierze byli świadomi obecności kamery. W znacznej części ujęć spoglądają w obiektyw, w niektórych mamy do czynienia po prostu z inscenizacją – całe oddziały ustawiają się, by uwieczniono je na taśmie. Możemy tu wręcz mówić o dokumentacji zbiorowych performansów dokamerowych, wyprzedzających o pół wieku to pojęcie, oraz związane z nimi praktyki artystyczne. Aranżowane sceny prezentujące szkolenia oddziałów rekrutów (w różnych częściach imperium brytyjskiego oraz na głębokim zapleczu frontu zachodniego) stanowią element tego samego zbiorowego performansu kształtującego morale oraz poczucie wspólnoty narodowej, co choćby popularne wówczas grupowe portrety, masy ludzi układające się w określone symbole czy wizerunki. *I młodzi pozostaną* stanowi znakomite świadectwo, w jaki sposób kinematografia uczestniczyła w kreowaniu warstwy wizualnej tego kolektywnego performansu.

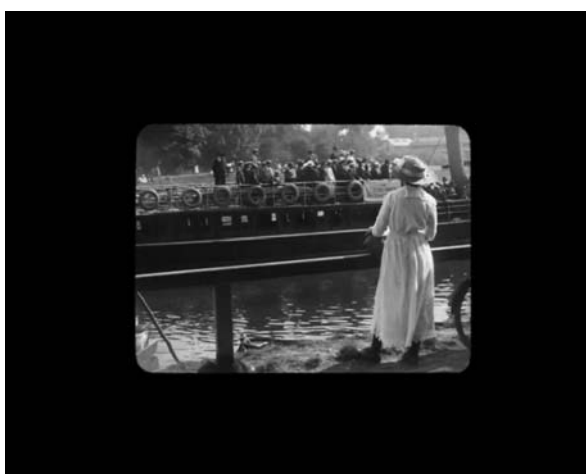
Owo oddanie głosu weteranom, które dokonuje się w warstwie audialnej, również jest w pewnej mierze problematyczne. Robert Rosenstone uchwycił ten problem, pisząc na temat dokumentu *The Good Fight* (reż. Noel Buckner, Mary Dore, Sam Sills, 1984), który, *jak wiele wyprodukowanych ostatnio filmów dokumentalnych, zrównuje pamięć z historią – pozwala weteranom (...) opowiadać o wydarzeniach, nie podając w wątpliwość ani wypaczeń w ich wspomnieniach, ani błędów, ani zupełnej kreacji*<sup>8</sup>. W *I młodzi pozostaną* jest podobnie. Jackson dokonał wyboru, szukając tego, co typowe, a więc rzeczy wspólnych, aby w ten sposób przedstawić obraz doświadczenia kolektywnego. Niemniej problem postawiony przez Rosenstone'a nie znika: nawet jeśli wychodzimy poza przeżycie jednostkowe i skupiamy się po prostu na wspólnych elementach opowieści, to i tak pozostajemy wciąż na gruncie pamięci, choćby zbiorowej, która podatna jest przecięż na wyparcia i przemilczenia. Przy czym trzeba pamiętać, że – wbrew montażowej sugestii Jacksona – nie oglądamy wcale twarzy ludzi, których opowieści słyszymy. Co więcej, możemy założyć, że zestawiając postaci żołnierzy wyłuskiwane przez siebie z filmowanych grup ze zdjęciami martwych ciał, Jackson znów buduje fikcję. Również wyrugowanie z kadru informacji o miejscu czy czasie skrywa tego rodzaju zabiegi fikcjonalizujące, przekształcając głosy oraz twarze w audialne oraz wizualne reprezentacje zbiorowości. Jackson buduje w ten sposób Chionowską *synchresis*<sup>9</sup> w celu osiągnięcia większej immersyjności.

Możliwości filmowania w strefie przyfrontowej miały wyraźne granice. Dlatego też Jackson nie mógł pokazać właściwej ofensywy i w kulminacyjnej sekwencji filmu posiłkował się przede wszystkim ilustracjami prasowymi – głównie grafikami przedstawiającymi „bohaterski atak” na pozycje „brutalnych Hunów”<sup>10</sup>. Część materiałów użytych w scenach oczekiwania na natarcie pochodzi natomiast z ćwiczeń. Wymazanie dat czy odniesień do konkretnych miejsc umożliwia jednak złączenie tych fragmentów w jedną całość. Wszystko to łączą kolorowe materiały fotograficzne powstałe w czasie, gdy front oddalił się od miejsca walk – dynamicznie zmontowane sekwencje, w których kamera przesuwa się po płaszczyźnie zdjęć.



Archiwalne materiały ukazujące szkolenie rekrutów w pierwszej części filmu

Pierwsza część filmu –  
pozowanie do zdjęć zbiorowych



Zakończenie –  
powrót do powojennej  
rzeczywistości

*I młodzi pozostaną*, reż. Peter Jackson (2018)



Z tychże powodów *I młodzi pozostaną* jest przede wszystkim filmem opowiadającym o dwóch brytyjskich narracjach I wojny światowej: tej dokumentalno-propagandowej, z czasów wojny, oraz późniejszej, idącej ścieżkami pamięci kolektywnej. Dzieło przedstawiane jako reprezentacja doświadczenia wojennego znacznie lepiej broni się jako dokument na temat mediatyzacji pamięci lub początków samego kina. Reżyserskie wycofanie zewnętrznej instancji narracyjnej stanowi gest powstrzymania się od krytyki źródeł. I choć można obronić tezę, że struktura *Czarnoksiężnika z krainy Oz* odsłania konstrukcyjny charakter przedstawionego materiału, to jednak trzeba pamiętać, że czyni to jedynie na poziomie ogólnym, w żadnej mierze nie odnosząc się do zarysowanych wyżej problemów.

Warstwa wizualna filmu również jest konstrukcją – wizją podporządkowaną założeniom przyjętym przez Jacksona i jego zespół. Resynchronizacja materiałów służyła przede wszystkim osiągnięciu płynności ruchu, którą uznajemy dzisiaj – wytrenowani przez współczesną kulturę wizualną – za naturalną. Jackson od początku uważał, że podstawową przeszkodą dla pełniejszej immersyjności archiwaliów IWM był efekt kina niemego, wynikający z różnicy tempa rejestracji i projekcji. W konsekwencji dokonanej przez Jacksona resynchronizacji materiału źródłowego około 40 proc. klatek składających się na główny segment filmu nie jest efektem rejestracji w czasie Wielkiej Wojny, lecz zostało wygenerowanych za pomocą oprogramowania komputerowego. Być może należy myśleć o resynchronizacji w kategoriach translacji, z pełną świadomością refleksji nad niemożnością pełnego przekładu i powstających z tego powodu strat.

Uspójniony obraz jest podatny na dalsze operacje i przekształcenia. W niektórych scenach, zwłaszcza ukazujących odpoczynek żołnierzy w zrujnowanej miejscowości (wedle narracji byłby to dzień wejścia w życie zawieszenia broni), Jackson posługuje się obrazem jak gdyby zastygłym, jedynie punktowo wprowadzając ślad ruchu (np. poruszenie ręki). Można odnieść wrażenie, że reżyser wykorzystuje tu możliwości pracy na pojedynczych kadrach wyodrębnionych z większych fragmentów, używając poszczególnych elementów następných klatek. Koloryzacja, czyszczenie oraz wyostrzenie obrazu również służyły osiągnięciu określonych celów. Dla Jacksona priorytetem było tutaj wywołanie wrażenia żywotności obrazu, a kluczem do osiągnięcia tego efektu okazały się zabiegi techniczne na twarzach postaci uchwyconych w kadrze. Wyostrzenie, wydobycie z tła i opracowanie kolorystyczne ludzkich fizjonomii miało przyciągać wzrok. Takie prowadzenie spojrzenia widza stało się jednym z zasadniczych założeń estetycznych przy rewitalizacji warstwy wizualnej filmu.

Doskonale wiemy, że widzenie nie tylko nie jest niewinne, ale również nie jest przezroczyste – wizualność, którą Jackson kreuje w swoim filmie (przede wszystkim kolorystyka zdigitalizowanych i przetworzonych obrazów), nie wynika z mechanicznej, naukowej czy obiektywnej interpretacji czarno-białego oryginału, lecz stanowi twórcze przetworzenie materiałów poddanych uprzednio restauracji. Nasylenie kolorem, pigmentacja, kontrasty – to decyzje zespołu pod kierownictwem Jacksona, wpisujące obraz w aktualne konwencje koloryzacji czarno-białych materiałów historycznych (zob. np. serię BBC *World War I in Colour*, reż. Jonathan Martin, 2003), a jednocześnie odnoszące się do dostępnych współcześnie kolorowych źródeł z epoki. W omawianym okresie materiałom filmowym nadawano kolor na różne sposoby – niekiedy były podmalowywane ręcznie, częściej bar-

wione monochromatycznie (tzw. *tinting*), co dawało efekt filtra nałożonego na określoną sekwencję danego filmu<sup>11</sup>. Warstwa wizualna *I młodzi pozostaną* przywozdi jednak na myśl przede wszystkim fotografie armii francuskiej oraz frontu zachodniego wykonane w trakcie wojny przez Paula Castelnau metodą autochromu. Wydaje się, że to właśnie one stanowią źródło specyficznego przytłumienia barw filmu Jacksona (niekiedy przełamywane punktowo np. przez maki), jakże odległe od kolorystycznego nasycenia współczesnych fabularnych reprezentacji Wielkiej Wojny w stylu *1917* Sama Mendesa (2019).

## Ucho Ivana Bazarova

Zadanie, jakie Jackson postawił sobie w kontekście rekonstrukcji audiosfery, bliskie jest każdemu badaczowi historycznych *sound studies*. Pragnienie wydobywania minionych brzmień zapisanych w artefaktach przeszłości dotyczy zwłaszcza epoki prefonograficznej. Friedrich Kittler fascynująco sproblermatyzował tę kwestię w odniesieniu do początków fonografii, kiedy to literatura pełna była wizji przyszłych możliwości wyciśnięcia, czy może raczej paleontologicznego wydobywania przeszłych dźwięków ze współczesnych pomieszczeń czy przedmiotów<sup>12</sup>. Badacze *sound studies* również szukają nowych źródeł, z których mogliby wydobyć brzmienia przeszłości, o czym znakomicie świadczy choćby żywiołowa reakcja na odczytanie w 2008 r. prefonograficznych zapisów dźwięku dokonanych przez Édouarda-Léona Scotta de Martinville na tzw. fonoautografie<sup>13</sup>.

I wojna światowa to z perspektywy *sound studies* czas graniczny – fundamentalne zmiany w postrzeganiu hałasu, społeczny fenomen (zwłaszcza w kulturze brytyjskiej) *shell shock*, masowa produkcja pieśni, początki radia, nowe techniki słuchania, metody prowadzenia wojny akustycznej<sup>14</sup>. Nie mamy jednak żadnego autentycznego nagrania z wojennych okopów, choć istnieje np. wydany na płycie szelakowej zapis zainscenizowanego, pokazowego strzału armatniego<sup>15</sup>. Badacze audiosfery I wojny światowej zdani są na przekazy pisane oraz własną wyobraźnię dźwiękową w równej mierze, co zespoły rekonstruuujące np. pejzaże dźwiękowe nowożytnych miast<sup>16</sup>. Wszystko to sprawia, że badacze *sound studies* dość dobrze rozumieją ograniczenia przedsięwzięcia zespołu Jacksona w pracy nad rekonstrukcją dźwięków. W końcu – choć kino było nieme – to właśnie na taśmie filmowej uchwycono graficzny zapis zamilknięcia frontu w chwili wejścia w życie zawieszenia broni<sup>17</sup>.

Szukając śladów audiosfery, badacze historycznych *sound studies* również często wychodzą, jak Ivan Bazarov, od fotografii – choćby analizując, w jakich sytuacjach można na zdjęciach z okresu danej wojny zobaczyć orkiestry wojskowe. Dzięki temu mamy też świadomość podstawowych ograniczeń rekonstrukcji audiosfery na podstawie fotografii. Swego czasu wybitny brytyjski fieldrekordysta Chris Watson<sup>18</sup> został zaproszony do skomponowania pejzażu dźwiękowego na podstawie wybranego obrazu z brytyjskiej National Gallery. W zaskakującym geście Watson wybrał *Pole kukurydzy* Johna Constable'a (1826), lecz w swej kompozycji ostentacyjnie pominął odgłosy owiec. W wygłoszonym kilka lat temu wykładzie przyznał, że była to świadoma decyzja, wynikająca z przekonania, że owce „niszczą” nagrania terenowe<sup>19</sup>. Cóż to znaczy? Watson uważa, że dźwięki owiec dominują nagrania w tak silnym stopniu, że nie sposób wysłyszeć w nich

rzeczywistego bogactwa audiosfery danych miejsc czy zdarzeń. Podobnie jest z pejzażami dźwiękowymi I wojny światowej, które siłą rzeczy są pogrążone w dźwiękach huków, grzmotów, łoskotów i wybuchów. Główne fronty Wielkiej Wojny były mobilnymi walcami hałasu o zasięgu kilkudziesięciu kilometrów. Podobno przy odpowiedniej pogodzie dźwięk frontu zachodniego niósł się aż na drugą stronę kanału La Manche.

Większość sekwencji z materiałów wykorzystanych przez Jacksona w kolorowej części filmu spowija szum zrekonstruowanego brzmienia odległego frontu – zbudowany z niskich dźwięków, z nieregularnymi, quasi-perkusyjnymi hukami wybuchów. To zawiesina odległych grzmotów, z których trudno wydobyć poszczególne odgłosy. Jackson przechodzi jednak od dźwiękowego ogółu do różnych szczegółów, gdy tylko wymaga tego obraz lub konkretna relacja. Wówczas niczym współczesny dźwiękowiec kieruje mikrofon na pojedyncze strzały, syczenie flar czy bzyczenie owadów. Wszystkie te dźwięki, wraz z resztą audiosfery materiałów archiwalnych, pozostają jednak przeważnie na dalszym planie, stanowiąc przede wszystkim tło dla opowieści weteranów. Dodatkowo w niektórych scenach pojawia się również muzyka skomponowana przez Donalda Donaldsona, znanego bardziej jako Plan 9. Podczas oglądania filmu trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że w wielu scenach front brzmi po prostu zbyt cicho w porównaniu z tym, co wiemy o jego akustycznym oddziaływaniu.

Podstawowym ograniczeniem rekonstrukcji pejzaży dźwiękowych na podstawie fotografii jest niemożność zastosowania umiejętności i technik słuchowych Ivana Bazarova – poza wyjątkowymi sytuacjami (np. gdy w kadrze widać obraz pochwycony w lustrze) nie potrafimy wysłyszeć dźwięków dobiegających z przestrzeni pozakadrowej danej fotografii czy obrazu. Jackson jest w stanie dostrzec w materiale filmowym reakcję na dźwięk pozakadrowy – np. nadlatującego pocisku. Ale jeżeli pocisk ten nie pojawi się w kadrze, to nie sposób określić, jakiego typu odgłos mu towarzyszył. A odgłosy te były rozmaite i rozpoznawanie ich stanowiło jeden z warunków przeżycia w rzeczywistości frontowej. Wszystko to sprawia, że fotografie oraz materiały filmowe z okresu I wojny światowej sprawdzają się bardziej jako narzędzia kontekstualizacji pojedynczych zdarzeń dźwiękowych niż punkt wyjścia do rekonstrukcji całych pejzaży dźwiękowych.

Druga kwestia, szczególnie istotna w kontekście rekonstrukcji doświadczenia zgiełku wojennego, wiąże się z pozorną przezroczystością słyszenia jako medium. Reprezentacja doznania ogłuszającego pejzażu dźwiękowego musi oddawać samo oddziaływanie dźwięku na naszą percepcję, zmianę w naszym słyszeniu pod wpływem hałasu. Nowoczesna wojna ogłusza. Steven Spielberg próbował oddać owo doświadczenie sonicznej siły wojennego frontu, projektując dramaturgię dizajnu dźwiękowego sekwencji lądowania na plaży Omaha w *Szeregowcu Ryaniu* (*Saving Private Ryan*, 1998), gdzie słyszenie zostaje zsubiektywizowane, podobnie jak widzenie (i punkt słyszenia mikrofonów może np. znaleźć się pod wodą), a słuch – nie tylko bohatera, ale też odbiorcy – jest narażony na uszkodzenie przez hałas (szum czy też dzwonięcie w uszach). Mówiąc wprost: *I młodzi pozostaną* nie daje nam właściwego odzwierciedlenia dźwięków z okopów Wielkiej Wojny, jako że ani nie operuje masami dźwiękowymi, które mogłyby powodować poważniejszy dyskomfort u odbiorcy, ani tego doświadczenia audialnie nie reprezentuje (choć opowiadają o nim weterani).

W efekcie możliwe jest paradoksalne odwrócenie tradycyjnego myślenia i potraktowanie *I młodzi pozostaną* jako słuchowiska z dodaną warstwą wizualną. Zestawienie warstwy dźwiękowej projektu Jacksona z różnymi paradoksalnymi formami słuchowiskowymi poprowadzi nas ku różnorodnym eksperymentom formalnym łączącym nagrania z obszaru historii mówionej, rekonstrukcje pejzaży dźwiękowych, a także nowe oraz już istniejące (choć często zaaranżowane na nowo) kompozycje muzyczne. Okres I wojny światowej to zresztą czas rozkwitu rozmaitych protoradiowych form słuchowiskowych bazujących na tradycji brytyjskich *Descriptive Sketches*, czy niemieckich *Hörbilder*<sup>20</sup>.

## Poszerzone pole audiowizualnych wizji przeszłości

Hayden White, pisząc o historiofotii rozumianej jako tworzenie audiowizualnych narracji historiograficznych, akcentował, że prawdziwość danej sceny *polega na przedstawieniu pewnej postaci, której historyczne znaczenie wynika z rodzaju działania podjętego w określonym miejscu i czasie*<sup>21</sup>. W ten sposób otworzył możliwość istnienia prawdy historycznej w kinie fabularnym. Możemy jednak przecieź kwestionować dane przedstawienia przeszłości jako wycinkowe, dyskursywną otwartość danej narracji na inne punkty widzenia czy wreszcie sposób zawieszenia danej fabuły między historią a pamięcią.

Ujęcie White'a jest dzisiaj przestarzałe przede wszystkim ze względu na niedoceniając przez niego autonomicznych narracji dźwiękowych (nazwijmy je przez analogię historiofonią) wypracowywanych przez cały wiek XX – początkowo zapisywanych na płytach i wałkach, a później przede wszystkim emitowanych na falach radia. A przecieź znaczenie teatru radiowego dla narracji kinematograficznych jest oczywiste – wystarczy przywołać *La Jetée* Chrisa Markera (1962), *Człowieka, który śpi* Bernarda Queysanne'a (*Un homme qui dort*, 1974) czy *Blue* Dereka Jarmana (1993). Dzisiaj historiografia, historiofotia oraz historiofonia spotykają się na nowych obszarach, które pojawiły się w związku z przemianami współczesnej kultury audiowizualnej oraz powstaniem instytucji muzealnych nowego typu.

Analizując przedsięwzięcie Jacksona, możemy dostrzec wpływ tych nowych możliwości na kształtowanie filmowych wizji rzeczywistości legitymizowanych jako autentyczne przez wykorzystanie materiałów archiwalnych. Przypadek *I młodzi pozostaną* pokazuje, w jaki sposób praktyki rekonstrukcji archiwaliów łączą się z kreacją, a także jak przydatne w tworzeniu żywotnych wizji przeszłości są najnowsze osiągnięcia nauki i techniki, z cyfrowym generowaniem obrazów przez algorytmy na podstawie dostarczonej bazy danych na czele – a więc technologie, które w mediach funkcjonują także choćby w kontekście tworzenia tzw. deepfake'ów. Dzisiaj podobne uczenie algorytmów kolorowania starych fotografii upowszechnia się, czego wyrazem są choćby kolejne kanały w serwisach społecznościowych poświęcone kolorowaniu dawnych dokumentalnych i wernakularnych materiałów filmowych. Można powiedzieć, że w ten sposób za sprawą praktyk restauracyjnych wyłania się przeszłość zrewitalizowana, żywotniejsza niż w materiałach źródłowych. Nie mamy przecieź do czynienia z docufikacją czy mockumentem – wymiar kreacyjny jest tu ukryty za pozorną przezroczystością źródeł poddanych hiperrealistycznej rewitalizacji. Tymczasem tak

obszerne wykorzystanie rysunkowych ilustracji prasowych nieoczekiwanie zbliża film Jacksona do dokumentu animowanego – jak przypomina Agnieszka Powierska, *bardzo często opartego na werbalnej autonarracji*<sup>22</sup>. A przecież w tych sekwencjach to właśnie słuchowiskowa, werbalna narracja weteranów prowadzi obraz. Warto zadać pytanie: na ile to właśnie ta zbieżność odsłania nam rzeczywistą naturę całego przedsięwzięcia Jacksona? Znajdujemy się bowiem na pograniczu między restauracją istniejącego dokumentu a kreacją nowego – na pograniczu, które coraz bardziej nęci wizją przeszłości żywszej, bardziej immersyjnej, zrewitalizowanej. Patricia Aufderheide, pisząc o współczesnym dokumencie wojennym, podkreśla, że każda wojna kreuje własną wizualność. Na przykład rozpoczęta w 2003 r. druga wojna w Iraku zmieniła nurt tzw. *Grunt doc*, czyli filmu dokumentalnego ukazującego walkę z perspektywy heroicznych żołnierzy: to w czasie trwania tego konfliktu upowszechniły się narzędzia pozwalające w bezprecedensowy sposób na rejestrację intymnej codzienności żołnierzy czy interakcje z nimi w trakcie bitew<sup>23</sup>. Rozwijając rozważania Aufderheide, można stwierdzić, że rozwój wizualności rodzi też potrzebę rewitalizacji przeszłości, aby pozostała elementem pamięci zbiorowej, gdy zabraknie już jej świadków.

Przedsięwzięcie Jacksona wpisuje się w równą mierze we współczesne praktyki oraz dylematy filmowej dokumentalistyki, jak i w dyskusje wokół kultury pamięci oraz muzealnictwa. Przypomnijmy, że inicjatorem projektu była instytucja muzealna, która zwróciła się do reżysera, będąc pod wrażeniem efektów pracy jego zespołu z fotografiami archiwalnymi. Co więcej, to nie pierwsza jego współpraca z tego rodzaju placówką przy projekcie dotyczącym I wojny światowej. W 2008 r. Jackson zrealizował *Over the Front*, dziesięciominutowy film towarzyszący stałej wystawie w Australian War Memorial w Canberze, poświęcony lotnictwu podczas Wielkiej Wojny.

W dyskusji nad przemianami muzealnictwa oraz strategii ekspozycji od lat zwraca się uwagę na znaczenie multimedialności w narracjach muzealnych oraz wykorzystanie filmu jako kluczowego elementu tworzenia przekazu w muzeach historycznych. Coraz częściej muzeum traktowane jest jako medium osobne, ale zdolne pochłaniać inne rodzaje mediów, stanowiąc dla nich swoisty interfejs<sup>24</sup>. Pojawiają się również analizy wpisujące metaforę wystawy jako filmu w perspektywę narratologiczną<sup>25</sup>. Co ważne, cofając się w przeszłość w poszukiwaniu związków między kinem i wystawiennictwem, docieramy do okresu międzywojnia i pierwszych ekspozycji poświęconych kinematografii (jak łączący wystawę i festiwal projekt *Film und Foto*, tzw. Fi-Fo, zrealizowany w Stuttgarcie w 1929 r.), a idąc dalej, nawet do samych początków kina i rozmaitych wystaw światowych czy przemysłowych<sup>26</sup>. Kino przynależało przecież wówczas do znacznie szerszej sfery kultury popularnej, narodziło się w kontekście całego spektrum zadziwiających popularnych rozrywek, kultury atrakcji czy jarmarcznej budy. Dziś istotna część produkcji filmowej jest częścią transmedialnej sieci rozciągającej się od literatury, przez komiksy, po gry, zabawki oraz parki rozrywki<sup>27</sup>. Peter Jackson, jak wiadomo, również uczestniczył w takim poszerzonym obiegu tekstów kulturowych za sprawą swoich tolkienowskich serii, które zamieniły całe scenografie (np. Rivendell) w żywe muzeum. I jak za całą ekranizacją prozy Tolkiena stała logika przeniesienia widzów w Jacksonowską interpretację świata wykreowanego przez autora *Silmarilionu*, tak za stworzeniem *I młodzi pozostaną* stoi pragnienie głębszego niż dotąd zanurzenia



widzów w rzeczywistość Wielkiej Wojny. To pragnienie współgra z różnymi tendencjami we współczesnej kulturze wiążącymi się z poszukiwaniem silniejszych, bardziej immersyjnych przeżyć. Nowe doświadczenia, kreowane przez medialną ekspansję instytucji muzealnych wchłaniających każdą pojawiającą się technologię, poszerzają pole audiowizualnych wizji przeszłości. Nawet połączone obszary historiografii, historiofotii oraz historiofonii nie są w stanie w pełni objąć tych multisensorycznych przemian.

W tym kontekście szczególnie ciekawe są paralele między filmem Jacksona oraz zrealizowanym z inicjatywy Muzeum Powstania Warszawskiego filmem *Powstanie Warszawskie* w reżyserii Jana Komasy (2014). W tym dramacie non-fiction zabiegi takie jak wprowadzenie koloru czy cyfrowa stabilizacja obrazu *de facto* wykraczają poza obszar restauracji archiwalnych materiałów filmowych. Również tutaj warstwa dźwiękowa stanowi konstrukcję odsyłającą do kontekstu tradycji teatru radiowego. I wreszcie również tutaj działania, jakim poddano taśmę, miały pomóc wywołać silne reakcje emocjonalne, skracając dystans między publicznością a materiałem archiwalnym i przenosząc odbiorców silniej niż kiedykolwiek wcześniej w określony czas historyczny.

Wpisując przedsięwzięcie Jacksona w audiowizualny obieg współczesnych muzealnych form immersyjnej kultury atrakcji, paradoksalnie zbliżamy się do trybu funkcjonowania kinematografii w okresie Wielkiej Wojny, co z kolei legitymizuje postrzeganie *I młodzi pozostaną* jako mimowolnego dokumentu o początkach kina. Filmy o charakterze dokumentalnym, reportażowym czy po prostu propagandowym były w początkach kina przekształcane i rekontekstualizowane na różne sposoby. Koloryzacja stanowiła tylko jedną z technicznych możliwości zwiększenia oddziaływania zarejestrowanego materiału. Co więcej, wiadomo przecież, że kino nieme nie było pogrążone w ciszy, pokazom towarzyszyły wprowadzenia, czytanie listy dialogowej czy muzyka (grana na żywo, niekiedy też odtwarzana lub generowana za pomocą rozmaitych urządzeń<sup>28</sup>). W pierwszej dekadzie XX w. rozpowszechniły się automaty dźwiękowe generujące określone grupy dźwięków – np. tętent końskich kopyt, parskanie (*puff*) silnika kolejowego czy szum fal uderzających o brzeg<sup>29</sup>. Istniejące wówczas maszyny (np. Alleflex A. M. Moorhouse'a czy Ciné Multiphone Jeana Charles'a Scipiona Rousselota) umożliwiały selektywne nagłośnienie określonych dźwięków – przy czym warto pamiętać, że wykonując ścieżkę dźwiękową danego filmu, osoba obsługująca sprzęt nie musiała ograniczać się do tego, co można było wyczytać z przestrzeni wewnątrz kadrowej. Logika wykorzystywania urządzeń przy wyświetlaniu kronik filmowych w trakcie Wielkiej Wojny okazuje się zaskakująco podobna do logiki współczesnej rekonstrukcji brzmień przeszłości na podstawie fotografii.

Na ilustracji z „Electrical Experimenter” z lutego 1918 r. można zobaczyć projekcję materiału na temat walk (czołg i piechota przedzierają się przez teren poszarpany drutami kolczastymi). Odbywa się ona na sali z zainstalowaną Elektryczną Orkiestrą Automatyczną. Podpis informuje czytelników, że to wizualizacja idei urządzenia odtwarzającego równocześnie kilka płyt na kilku gramofonach w celu zapewnienia lepszej jakości dźwięku, jako że przy rejestracji na jednej płycie większej liczby instrumentów wyraźnie spada jakość nagrania. To *de facto* idea miksera odtwarzającego kilka ścieżek, a więc tworzącego bogatszy miks na żywo w sali kinowej. Można jedynie spekulować, czy owo zapotrzebowanie na doświadczenie



większych mas dźwiękowych w kinie wiązało się z tym, że całe społeczeństwa zostały wystawione na oddziaływanie wojennego. A także na ile audiosfera Wielkiej Wojny stała się czynnikiem kulturowym przekształcającym również kinematografię i wpływającym na społeczne oczekiwania związane z techniczną stroną seansów.

*I młodzi pozostaną* to film odzwierciedlający rozwój możliwości przetwarzania archiwaliów oraz rozwój kina jako technologii pamięci w XX w. Jacksonowska obsesja pamięci Wielkiej Wojny współgra w tym kontekście z popularnym odczytaniem zekranizowanego przezeń dzieła Tolkiena. *Władca Pierścieni* często przecież bywa (niezależnie od wypowiedzi samego pisarza) interpretowany jako przepracowanie horroru okopów frontu zachodniego i reakcja na załamanie pamięci społecznej w dobie rewolucji medialno-technologicznej, jaka dokonała się za życia autora trylogii. Badacze niejednokrotnie zwracali uwagę na znaczenie w mitologii Tolkiena zanikania pamięci, szukającej schronienia w tradycji ustnej oraz różnych inskrypcjach. W niektórych odczytaniach siły zła nadciągające nad Śródziemie interpretowane są jako różne aspekty nowoczesności – w magu Sarumanie można widzieć postać, która przynosi industrializację i wynalazki, a w jego słudze Grimie – którego podszepty otepliały Theodena, króla Rohanu – zwodniczą moc nowoczesnych technik reprodukcji i transmisji dźwięku. A czyż w straszliwym, wszechwidzącym oku Saurona nie pobrzmiewa przecucie panoptycznego potencjału kamery?

W dokumencie Jacksona z wybranych fragmentów wypowiedzi weteranów przebiega z jednej strony tęsknota za światem dawno minionym, a z drugiej – pragnienie przygody, której poszukiwali młodzi Brytyjczycy zaciągający się ochotniczo do armii latem 1914 r. To splot emocji, który dobrze znają wszyscy czytelnicy Tolkienowskiego eposu. Z kolei część wspomnianych problematycznych aspektów dokumentu (z nadreprezentacją perspektywy białego Brytyjczyka na czele) wpisuje się we współczesne dyskusje wokół *Władcy Pierścieni* (dzieła literackiego, istniejących ekranizacji, planowanego serialu). Jacksonowskie adaptacje Tolkiena same stanowiły świadectwo gwałtownego rozwoju możliwości filmu, owego poszerzenia pola audiowizualnych wyobrażeń przeszłości – od nowej dokumentalistyki, przez nowe, immersyjne formy multimedialnych narracji (także tych muzealnych), aż po spektakl kina fantasy, który jeszcze dwadzieścia lat temu wydawał się niemożliwy do realizacji. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się znaczące zarówno to, że rewitalizacji społecznej pamięci I wojny światowej podjął się ktoś, kto wcześniej ożywił świat Tolkienowskiego eposu, jak i to, że ekranizacji *Władcy Pierścieni* podjął się ktoś o władnięty obsesją Wielkiej Wojny. Warto wrócić do trylogii Jacksona i spojrzeć na nią w kontekście *I młodzi pozostaną*, tropiąc fascynację samego reżysera tematyką rewitalizacji przeszłości na różnych poziomach dzieła Tolkiena.

<sup>1</sup> D. Velikić, *Casus Brema*, tłum. M. Petryńska, Pogranicze, Sejny 2005, s. 17-18.

<sup>2</sup> M. Hurwitz, *Real War: How Peter Jackson's „They Shall Not Grow Old” Breathed Life into 100-Year-Old Archival Footage*, „Studio Daily”, 6.05.2019, <https://www.studiodaily.com/2019/05/real-war-peter-jacksons-shall-not-grow-old-breathed-life-100-year-old-archival-footage/> (dostęp: 21.01.2021).

<sup>3</sup> Zob. np. M. Kermod, „*They Shall Not Grow Old*” Review: An Utterly Breathtaking Journey Into the Trenches, <https://www.theguardian.com/film/2018/nov/11/they-shall-not-grow-old-peter-jackson-review-first-world-war-footage> (dostęp: 21.01.2021); D. Leitner, *The Documentary Masterpiece that is Peter Jackson's „They Shall Not Grow Old”*, <https://filmmakermagazine.com/106589->

- the-documentary-masterpiece-that-is-peter-jacksons-they-shall-not-grow-old/#.YE7jfbY-o\_IU (dostęp: 21.01.2021); A. Gopnick, *A Few Thoughts on the Authenticity of Peter Jackson's „They Shall Not Grow Old”*, <https://www.nyorker.com/news/daily-comment/a-few-thoughts-on-the-authenticity-of-peter-jacksons-they-shall-not-grow-old> (dostęp: 21.01.2021); J. Shepherd, *„They Shall Not Grow Old: Is First World War Hyper-Restoration Historical Sacrilege?*, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/they-shall-not-grow-old-restored-coloured-footage-first-world-war-peter-jackson-a8626321.html> (dostęp: 21.01.2021).
- <sup>4</sup> Zespół Jacksona posługiwał się oprogramowaniem Tachyon firmy Cinnafilm, zob. <https://cinnafilm.com/peter-jackson-documentary-uses-innovative-film-restoration-to-empower-firsthand-accounts-from-world-war-one/> (dostęp: 21.01.2021).
- <sup>5</sup> Przedstawiciele IWM, zwracając się do Jacksona z propozycją filmu, podkreślali, że ma być on pokazywany w szkołach. Średni metraż początkowo był traktowany jako naturalne rozwiązanie dla dokumentu o takim przeznaczeniu.
- <sup>6</sup> Istnieje również rozszerzona wersja filmu, która trwa pół godziny dłużej, przygotowana przez Jacksona specjalnie na święto ANZAC Day w Australii i Nowej Zelandii. Wersja ta nie została wydana i – wedle mojej wiedzy – nie była pokazywana w Polsce, natomiast z przeprowadzonych przeze mnie badań wynika, że ogólna struktura filmu została w tej wersji zachowana.
- <sup>7</sup> Jedynie przez parę sekund w pierwszej części filmu widzimy przemarsz oddziałów z różnych kolonii. Później nie-biali żołnierze znikają z prowadzonej opowieści. Na temat składu brytyjskiej armii zob. np. R. Costello, *Black Tommies: British Soldiers of African Descent in the First World War*, London University Press, London 2016; T. Winegard, *Indigenous Peoples of British Dominions and the First World War*, Cambridge University Press, Cambridge 2012. Na temat udziału kobiet zob. L. Noakes, *Women in the British Army. War and the Gentle Sex 1907-1948*, Routledge, London – New York 2006, s. 1-81.
- <sup>8</sup> R. A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, WUW, Warszawa 2008, s. 95.
- <sup>9</sup> *Synchresis* to wytwarzanie – przez synchronizację dźwięku i obrazu – wrażenia spójności tych dwóch warstw. Zob. M. Chion, *Audio-vision: Sound on Screen*, tłum. C. Gorbman, Columbia University Press, New York 1994, s. 63-65.
- <sup>10</sup> Adam Gopnick w przywoływanym wyżej tekście akcentuje brak komentarza ze strony Jacksona przy wykorzystaniu propagandowych materiałów mających w pierwszej kolejności podtrzymywać nienawiść do wroga. Zob. A. Gopnick, dz. cyt.
- <sup>11</sup> Zob. np. P. Cherchi Usai, *The Color of Nitrate: Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films*, w: *Silent Film*, red. R. Abel, Athlone, London 1996, s. 21-30.
- <sup>12</sup> F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, tłum. G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 59-78.
- <sup>13</sup> Zob. A. Michnik, *Czym jest nagranie?*, Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8218-artystka-w-archiwum-czym-jest-nagranie.html> (dostęp: 21.01.2021).
- <sup>14</sup> Zob. np. A. Michnik, *(Pre)Historia pewnych nadużyć. Radiotechnologie I wojny światowej*, „Glissando” 2018, nr 3 (35), s. 154-167; tenże, *Męska histeria i wojenni bohaterowie. Soniczne obrażenia, urazy uszu oraz ich leczenie podczas I wojny światowej*, „Glissando” 2019, nr 1 (36), s. 36-45; tenże, *1914-1918: narodziny sztuki prowadzenia nowoczesnej akustycznej wojny*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 4 (445), s. 19-30; A. Volmar, *In Storms of Steel: The Soundscape of World War I and its Impact on Auditory Media Culture During the Weimar Period*, w: *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th and 20th Century Europe*, red. D. Morat, Berghahn, New York 2014, s. 227-254; K. Hartford, *Listening to the Din of the First World War*, „Sound Studies” 2017, t. 3, nr 2, s. 98-114.
- <sup>15</sup> Wokół autentyczności wydanego na płycie nagrania *Gas Shell Bombardment* (1918) przez lata toczyły się dyskusje. Dzisiaj dominuje opinia, że to raczej fascynujący przykład symulacji audiosfery przyfrontowej opartej na polowej, prestudyjnej kreacji określonych efektów brzmieniowych na bazie nagrań przeprowadzonych w pobliżu frontu. Wszystko po to, aby oddać specyfikę brzmienia, której sprzęt nie był w stanie uchwycić. Zob. B. Hanrahan, *Reproducing Traces of War: Listening to Gas Shell Bombardment, 1918*, „Sounding Out”, <https://soundstudiesblog.com/2014/07/07/listening-to-traces-of-war-gas-shell-bombardment-1918/> (dostęp: 21.01.2021); P. Adamson, *The Gas Shell Bombardment Record: Some Further Thoughts*, „The

- Historical Record Quarterly” 1991, nr 19, s. 13-15.
- <sup>16</sup> Zob. np. strony internetowe: <http://historical-soundscapes.com/> lub <https://news.cnrs.fr/articles/sound-18th-century-paris>. Szerzej na temat metodologii oraz wyzwań współczesnych rekonstrukcji pejzaży dźwiękowych zob. np. K. Bijsterveld, *Ear-on Exhibitions: Sound in the History Museum*, „The Public Historian” 2015, nr 4 (37), s. 73-90; L. Alvarez-Morales, M. Lopez, *Cathedral Acoustics in Early Modern England: Exploring and Recreating the Sounds of the Past*, „Early Modern Soundscapes Blog”, 5.11.2010, <https://emsoundscapes.co.uk/cathedral-acoustics-in-early-modern-england-exploring-and-recreating-the-sounds-of-the-past/> (dostęp: 21.01.2021); H. B. Firat, M. Masullo, C. Karadoğan, L. Maffei, *The Soundscape Reconstructions of the Early 20<sup>th</sup> Century Vendor Cries in Streets of Istanbul and Naples with Two 3D Sound Spatialization Approaches*, wystąpienie konferencyjne, Inter-Noise 2020, e-congress, Seoul, [https://www.researchgate.net/publication/348169721\\_The\\_soundscape\\_reconstructions\\_of\\_the\\_early\\_20th\\_century\\_vendor\\_cries\\_in\\_streets\\_of\\_Istanbul\\_and\\_Naples\\_with\\_two\\_3D\\_sound\\_spatialization\\_approaches](https://www.researchgate.net/publication/348169721_The_soundscape_reconstructions_of_the_early_20th_century_vendor_cries_in_streets_of_Istanbul_and_Naples_with_two_3D_sound_spatialization_approaches) (dostęp: 21.01.2021).
- <sup>17</sup> Pod koniec wojny wojska ententy na froncie zachodnim wykorzystywały mikrofony oraz przesuwaną się taśmę filmową do rejestracji odgłosów wystrzałów. Dzięki triangulacji oraz wzorom matematycznym obliczano na tej podstawie położenie np. danego stanowiska artyleryjskiego czy gniazda karabinów maszynowych. Do dziś przetrwał kawałek taśmy filmowej, na którym niemal uchwycono chwilę wejścia w życie zawieszona broni i ciszę, jaka wtedy nastąpiła. Niemal – na taśmie brakuje dosłownie ostatniej minuty walk. Współcześnie, w ramach obchodów rocznicy I wojny światowej, dokonano paru prób odtworzenia lub artystycznej interpretacji pejzażu dźwiękowego tego zapisu. Zob. np. J. Daley, *Listen to the Moment the Guns Fell Silent, Ending World War I*, „Smithsonian Magazine”, 9.11.2018, <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/listen-moment-guns-fell-silent-ending-world-war-i-180970772/> (dostęp: 21.01.2021).
- <sup>18</sup> Szerzej na temat Watsona zob. np. A. Michnik, *Ścieżki Chrisa Watsona. Afekty i performatywna sprawczość nagrań terenowych w kinie doby katastrofy ekologicznej*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111, 105-122.
- <sup>19</sup> Zob. C. Watson, *The Sound of Story 2015*, [https://www.youtube.com/watch?v=EC2CKEHu\\_IQ](https://www.youtube.com/watch?v=EC2CKEHu_IQ) (dostęp: 21.01.2021).
- <sup>20</sup> Szerzej na ten temat zob. A. Michnik, *(Pre)Historia pewnych nadużyć...* dz. cyt., s. 162; T. Crook, *Vocalizing the Angels of Mons: Audio Dramas as Propaganda in the Great War of 1914 to 1918*, „Societies” 2014, nr 4 (2), s. 180-221; D. Morat, *Cheer, Songs and Marching Sounds: Acoustic Mobilization and Collective Affects at the Beginning of World War I*, w: *Sounds of Modern History*, dz. cyt., s. 189-190.
- <sup>21</sup> H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, dz. cyt., s. 126.
- <sup>22</sup> A. Powierska, „Dokument”, „We Have One Heart”, „Papa”. *Zagubieni ojcowie, dokument, animacja i autobiografia*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 112, s. 68.
- <sup>23</sup> P. Aufderheide, *Your Country, My Country: How Films about the Iraq War Construct Publics*, „Framework” 2007, t. 48, nr 2, s. 59-61.
- <sup>24</sup> M. Henning, *Museums, Media and Cultural Theory*, Open University Press, 2006; taż, *Legibility and Affect: Museums as New Media*, w: *Exhibition Experiments*, red. S. Macdonald, P. Basu, Blackwell, Malden – Oxford – Carlton 2007, s. 25-46.
- <sup>25</sup> M. Bal, *Exhibition as Film*, w: *Exhibition Experiments*, dz. cyt., s. 71-93.
- <sup>26</sup> Zob. np. A. Friedberg, *Trottoir Roulant: The Cinema and New Mobilities of Spectatorship*, w: *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*, red. J. Fullerton, J. Olsson, J. Libbey, Rome 2004, s. 263-276; taż, *Wirtualne Okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 286-291.
- <sup>27</sup> Zob. np. A. Ndalians, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, MIT Press, Cambridge – London 2004.
- <sup>28</sup> Zob. np. S. Bottomore, *An International Survey of Sound Effects in Early Cinema*, „Film History” 1999, t. 11, nr 4, s. 485-498; tenże, *The Story of Percy Peashaker: Debates about Sound Effects in Early Cinema*, w: *The Sounds of Early Cinema*, red. R. Abel, R. Altman, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2001, s. 129-142.
- <sup>29</sup> F. A. Talbot, *Moving Pictures: How They Are Made and Worked*, William Heinemann, London 1912, s. 139.

**Antoni Michnik**

Doktorant w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego; historyk kultury, performer. Członek założyciel badawczo-performatywnej Grupy ETC. Od 2013 r. redaktor magazynu „Glissando”. Publikował m.in. w „Dialogu”, „Kontekstach”, „Kulturze Popularnej”, „Kulturze Współczesnej”, „Kwartalniku Filmowym”, „Polish Theatre Journal”, „Roczniku Historii Sztuki”, „Ruchu Muzycznym”, „Zeszytach Literackich”. Współredaktor książek *Fluxus w trzech aktach. Narracje – estetyki – geografie* (2014) Grupy ETC oraz *Poza rejestrem. Rozmowy o muzyce i prawie autorskim* (2015).

**Bibliografia**

- [b. a.] (2019). <https://cinnafilm.com/peter-jackson-documentary-uses-innovative-film-restoration-to-empower-firsthand-accounts-from-world-war-one/>
- Adamson, P.** (1991). The Gas Shell Bombardment Record: Some Further Thoughts. *The Historical Record Quarterly*, (19), ss. 13-15.
- Alvarez-Morales, L., Lopez, M.** (2020). *Cathedral Acoustics in Early Modern England: Exploring and Recreating the Sounds of the Past*. Early Modern Soundscapes Blog. <https://emsoundscapes.co.uk/cathedral-acoustics-in-early-modern-england-exploring-and-recreating-the-sounds-of-the-past/>
- Aufderheide, P.** (2007). Your Country, My Country: How Films About the Iraq War Construct Publics, *Framework*, 48 (2), ss. 59-61.
- Bal, M.** (2007). Exhibition as Film. W: S. Macdonald, P. Basu (red.), *Exhibition Experiments* (ss. 71-93). Malden – Oxford – Carlton: Blackwell.
- Bijsterveld, K.** (2015). Ear-on Exhibitions: Sound In the History Museum, *The Public Historian*, 37 (4), ss. 73-90. <https://doi.org/10.1525/tph.2015.37.4.73>
- Bottomore, S.** (1999). An International Survey of Sound Effects in Early Cinema, *Film History*, (4), ss. 485-498.
- Bottomore, S.** (2001). The Story of Percy Peashaker: Debates About Sound Effects in Early Cinema. W: R. Abel, R. Altman (red.), *The Sounds of Early Cinema* (ss. 129-142). Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Cherchi Usai, P.** (1996). The Color of Nitrate: Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films. W: R. Abel (red.), *Silent Film* (ss. 21-30). London: Athlone.
- Chion, M.** (1994). *Audio-vision: Sound on Screen* (tłum. C. Gorbman). New York: Columbia University Press. (Publikacja oryginalna: 1990).
- Costello, R.** (2016). *Black Tommies: British Soldiers of African Descent In the First World War*. London: London University Press.
- Crook, T.** (2014). Vocalizing the Angels of Mons: Audio Dramas as Propaganda in the Great War of 1914 to 1918, *Societies*, 4 (2), ss. 180-221. <https://doi.org/10.3390/soc4020180>
- Daley, J.** (2018). Listen to the Moment the Guns Fell Silent, Ending World War I. *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/listen-moment-guns-fell-silent-ending-world-war-i-180970772/>

- Firat, H. B., Masullo, M., Karadoğan, C., Maffei, L.** (2020). The Soundscape Reconstructions of the Early 20<sup>th</sup> Century Vendor Cries in Streets of Istanbul and Naples With Two 3D Sound Spatialization Approaches. Conference: Inter-Noise 2020, e-congress, Seoul. [https://www.researchgate.net/publication/348169721\\_The\\_soundscape\\_reconstructions\\_of\\_the\\_early\\_20\\_th\\_century\\_vendor\\_cries\\_in\\_streets\\_of\\_Istanbul\\_and\\_Naples\\_with\\_two\\_3D\\_sound\\_spatialization\\_approaches](https://www.researchgate.net/publication/348169721_The_soundscape_reconstructions_of_the_early_20_th_century_vendor_cries_in_streets_of_Istanbul_and_Naples_with_two_3D_sound_spatialization_approaches)
- Friedberg, A.** (2004). Trottoir Roulant: The Cinema and New Mobilities of Spectatorship. W: J. Fullerton, J. Olsson (red.), *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital* (ss. 263-276). Rome: J. Libbey.
- Friedberg, A.** (2012). *Wirtualne Okno. Od Albertiego do Microsoftu* (tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna), Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Gopnick, A.** (2019, 14 stycznia). A Few Thoughts On the Authenticity of Peter Jackson's „They Shall Not Grow Old”. *New Yorker*. <https://www.newyorker.com/news/daily-comment/a-few-thoughts-on-the-authenticity-of-peter-jacksons-they-shall-not-grow-old>
- Hanrahan, B.** (2014). *Reproducing Traces of War: Listening to Gas Shell Bombardment, 1918*. Sounding Out!. <https://soundstudiesblog.com/2014/07/07/listening-to-traces-of-war-gas-shell-bombardment-1918/>
- Hartford, K.** (2017). Listening to the Din of the First World War. *Sound Studies*, (2), ss. 98-114. <https://doi.org/10.1080/20551940.2017.1392227>
- Henning, M.** (2006). *Museums, Media and Cultural Theory*, New York – Maidenhead: Open University Press.
- Henning, M.** (2007). Legibility and Affect: Museums as New Media. W: S. Macdonald, P. Basu (red.), *Exhibition Experiments* (ss. 25-46). Malden – Oxford – Carlton: Blackwell.
- Hurwitz, M.** (2019). Real War: How Peter Jackson's „They Shall Not Grow Old” Breathed Life into 100-Year-Old Archival Footage. *Studio Daily*. <https://www.studio-daily.com/2019/05/real-war-peter-jacksons-shall-not-grow-old-breathed-life-100-year-old-archival-footage/>
- Kermode, M.** (2018). „They Shall Not Grow Old” Review: An Utterly Breathtaking Journey Into the Trenches. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2018/nov/11/they-shall-not-grow-old-peter-jackson-review-first-world-war-footage>
- Kittler, F.** (1999). *Gramophone, Film, Typewriter* (tłum. G. Winthrop-Young, M. Wutz). Stanford: Stanford University Press. (Publikacja oryginalna: 1986).
- Leitner, D.** (2018). The Documentary Masterpiece That Is Peter Jackson's „They Shall Not Grow Old”. *Filmmaker Magazine*. [https://filmmakermagazine.com/106589-the-documentary-masterpiece-that-is-peter-jacksons-they-shall-not-grow-old/#.YE7jfBYo\\_IU](https://filmmakermagazine.com/106589-the-documentary-masterpiece-that-is-peter-jacksons-they-shall-not-grow-old/#.YE7jfBYo_IU)
- Michnik, A.** (2014). 1914-1918: narodziny sztuki prowadzenia nowoczesnej akustycznej wojny, *Przegląd Humanistyczny*, 4 (445), ss. 19-30.
- Michnik, A.** (2018). (Pre)Historia pewnych nadużyć. Radiotechnologie I wojny światowej. *Glissando*, 3 (35), ss. 154-167.
- Michnik, A.** (2019). Czym jest nagranie? *Dwutygodnik.com*, 5 (256). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8218-artystka-w-archiwum-czym-jest-nagranie.html>
- Michnik, A.** (2019). Męska histeria i wojenni bohaterowie. Soniczne obrażenia, urazy uszu oraz ich leczenie podczas I wojny światowej. *Glissando*, 1 (36), ss. 36-45.
- Michnik, A.** (2020). Ścieżki Chrisa Watsona. Afekty i performatywna sprawczość nagrań terenowych w kinie doby katastrofy ekologicznej. *Kwartalnik Filmowy*, (111), ss. 105-122.



- Morat, D.** (2014). *Cheer, Songs and Marching Sounds: Acoustic Mobilization and Collective Affects at the Beginning of World War I*. W: D. Morat (red.) *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century Europe* (ss. 177-200). New York: Berghahn.
- Ndalianis, A.** (2004). *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge – London: MIT Press.
- Noakes, L.** (2006). *Women in the British Army: War and the Gentle Sex 1907-1948*. London – New York: Routledge.
- Powierska, A.** (2020). „Dokument”, „We Have One Heart”, „Papa”. Zagubieni ojcowie, dokument, animacja i autobiografia. *Kwartalnik Filmowy*, (112), ss. 66-84.
- Rosenstone, R. A.** (2008). Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej (tłum. Ł. Zaremba). W: I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia* (ss. 93-114). Warszawa: WUW. (Publikacja oryginalna: 1988).
- Shepherd, J.** (2018). „They Shall Not Grow Old”: Is First World War Hyper-Restoration Historical Sacrilege? *Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/they-shall-not-grow-old-restored-coloured-footage-first-world-war-peter-jackson-a8626321.html>
- Talbot, F. A.** (1912). *Moving Pictures: How They Are Made and Worked*. London: William Heinemann.
- Velikić, D.** (2005). *Casus Brema* (tłum. M. Petryńska). Sejny: Pogranicze. (Publikacja oryginalna: 2001).
- Volmar, A.** (2014). In Storms of Steel: The Soundscape of World War I and Its Impact on Auditory Media Culture During the Weimar Period. W: D. Morat (red.), *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century Europe* (ss. 227-254). New York: Berghahn.
- White, H.** (2008). Historiografia i historiofotia (przeł. Ł. Zaremba). W: I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia* (ss. 117-127). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. (Publikacja oryginalna: 1988).
- Winegard, T.** (2012). *Indigenous Peoples of British Dominions and the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press.

### Keywords:

Peter Jackson;  
World War I;  
documentary film;  
restoration  
of archival films;  
reconstruction  
of historical  
soundscapes;  
revitalisation  
of the past

### Abstract

Antoni Michnik

#### **Techniques of Audiovisual Revitalisation of the Past: Peter Jackson's *They Shall Not Grow Old***

The author analyses Peter Jackson's documentary film *They Shall Not Grow Old* (2018), which was based on the archival film footage from World War I. He examines the use of the documents, arguing that the interventions made by Jackson's team go beyond film restoration, and proposing the term „revitalization” to describe the effect of these changes. Further, the author analyses Jackson's artistic choices, revealing the contexts and purposes of different aspects of his



treatment of the footage (screenplay, colour palette, etc.), as well as discussing the preparation of the soundtrack in terms of contemporary practices of historical soundscape reconstruction. Finally, the author approaches the immersive aspect of *They Shall Not Grow Old*, discussing audiovisual narratives of contemporary museums and the beginnings of film, arguing that Jackson's documentary is in fact about the cinema itself and the memory of the Great War rather than about history.



*I młodzi pozostaną*, reż. Peter Jackson (2018)