

PIOTR WITEK

Andrzej Wajda jako historyk

METODOLOGICZNE STUDIUM Z HISTORII WIZUALNEJ

**WYDAWNICTWO UNIwersYTETU MARIi CURIE-SKŁODOWSKIEJ
LUBLIN 2016**

RECENZENT

dr hab. Dorota Skotarczak, prof. UAM

REDAKCJA

Teresa Dunin

PROJEKT OKŁADKI I STRON TYTUŁOWYCH

Krzysztof Rumowski

Na okładce wykorzystano fragment kadru z filmu
Andrzeja Wajdy *Popiół i diament*

SKŁAD

Agnieszka Muchowska

© Wydawnictwo UMCS, Lublin 2016

DRUK

„Tekst” sp.j., ul. Wspólna 19, 20-344 Lublin

ISBN 978-83-7784-793-0

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

20-031 Lublin, ul. Idziego Radziszewskiego 11, tel. 81 537-53-04

www.wydawnictwo.umcs.lublin.pl

e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl

Dział Handlowy: tel./faks 81 537-53-02

Księgarnia internetowa: www.wydawnictwo.umcs.eu

e-mail: wydawnictwo@umcs.eu

Spis treści

Wprowadzenie	7
Historia wizualna jako rodzaj historii niekonwencjonalnej	10
Audiowizualne strategie konstruowania historycznych światów możliwych	23
Reżyser filmowy jako historyk	25
Kino historyczne jako „kino (post)narodowe”	34
Perspektywa teoretyczna	37
Struktura książki	41
Uwagi bibliograficzne	43
Podziękowania	45
Część pierwsza:	
Historyczny film dokumentalny	47
Film dokumentalny	49
Dokumentalny film historyczny	68
Studium przypadków	79
Uwagi końcowe	243
Część druga:	
Fabularny film historyczny	245
Klasyczny film historyczny	248
Nieklasyczny film historyczny	252
Studium przypadków	258
Uwagi końcowe	473

Spis treści

Część trzecia:

Historyczny teatr telewizji	475
Telewizyjny teatr faktu	477
Teatr telewizji	495
Historyczny teatr telewizji	512
Studium przypadków	520
Uwagi końcowe	655
Zakończenie	657
Bibliografia	669
Summary	693
Indeks nazwisk	701

Wprowadzenie



Sądzę, że historia historii powinna zajmować się nie tylko dokonaniem zawodowych historyków, lecz także całym zjawiskiem tworzącym kulturę historyczną...¹

W niniejszej książce staram się przedstawić jednego z najwybitniejszych polskich reżyserów filmowych, teatralnych i telewizyjnych, jakim jest Andrzej Wajda, jako historyka, którego filmowe i telewizyjne dzieła, będąc mocno zakorzenione w polskiej tradycji narodowej, jednocześnie ją przekraczają i wpisują się w szerszy kontekst. Wajda jest jednym z tych twórców, którzy z historycznej refleksji nad przeszłością w obrazie filmowym i telewizyjnym uczynili swój znak rozpoznawczy. Jak trafnie pisze w swoim esejście Stanisław Morawski, historia była i jest głównym toposem w jego twórczości artystycznej.²

Biorąc pod uwagę fakt, że przedmiotem mojego zainteresowania jest filmowa i telewizyjna twórczość Andrzeja Wajdy, na wstępie chciałbym zaznaczyć obszar badawczy, w którym sytuuje się niniejsza monografia.

Już na początku należy podkreślić, że publikacja ta nie jest pracą z zakresu filmoznawstwa. Nie jest też ani biografią Andrzeja Wajdy, ani monografią omawiającą filmową i telewizyjną twórczość tego reżysera.

Prowadzone w książce rozważania lokują się w obszarze teorii i metodologii historii, reflektującej nad subdyscypliną badań historycznych określaną mianem historii wizualnej. Opracowanie jest próbą spojrzenia na Andrzeja Wajdę jako na historyka z perspektywy metodologa i teoretyka historii zainteresowanego szeroko rozumianym kinem (filmem, teatrem telewizyjnym) jako specyficzną formą poznania i przedstawiania przeszłości.

W książce tej będę się starał ukazać historię wizualną jako rodzaj historii niekonwencjonalnej oraz przedstawić, jak w jej ramach ujmowany jest status i rola

¹ Jacques Le Goff, *Historia i pamięć*, tłum. Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, wstęp Paweł Rodak, Wydawnictwo UW, Warszawa 2007, s. 192.

² Stanisław Morawski, *Główny topos Andrzeja Wajdy*, „Dialog” 1975, nr 9, s. 135–139.

historyka. Będę się także starał udowodnić, że w jej obrębie Andrzej Wajda może być uznany za historyka. Analizowane w dalszej części filmy i telewizyjne widowiska reżysera będę traktował nie jako dzieła sztuki i wytwory praktyki artystycznej, ale jako narracje historyczne, które są alternatywnymi wobec akademickiej historiografii formami tworzenia wiedzy o przeszłości. Skupię się przy tym przede wszystkim na pokazaniu, jak w swoich filmach i telewizyjnych widowiskach Wajda rozumie historię, jakie historie przedstawia i jakimi metodami poznania i przedstawiania przeszłości się posługuje.

Historia wizualna jako rodzaj historii niekonwencjonalnej

Do polskiej refleksji historiograficznej i metodologicznej pojęcie historii niekonwencjonalnej wprowadziła Ewa Domańska. Badaczka w swojej książce pisze, że istniejąca w łonie tzw. nowej humanistyki historia niekonwencjonalna stanowi alternatywę dla historii tradycyjnej (konwencjonalnej). Tę ostatnią znamionuje kult faktu, wymóg obiektywizmu, zasada przyczynowości, a także dążenie do prawdy w klasycznym sensie (korespondencyjna koncepcja prawdy). W jej obrębie dominującą formą przedstawiania przeszłości jest pisana narracja wzorowana na stylu XIX-wiecznej prozy realistycznej. Z kolei historia niekonwencjonalna hołduje subiektywizmowi, w narracji dekonstruuje porządek przyczynowo-skutkowy, kryterium prawdy historycznej traktuje podejrzliwie. Eksperymentuje z różnymi sposobami przedstawiania minionego świata. Stosuje różnorodne media przekazu, pośród których pisany tekst jest tylko jednym z wielu. Historia niekonwencjonalna chętnie odnosi się do kategorii empatii i szczerości, które wykorzystuje jako kategorie interpretacyjne. Używa ich także do sygnalizowania lokalizacji autora uprawiającego refleksję historyczną jako pole walki ideologicznej z różnymi formami ucisku.³ Jest otwarta na zmiany i różnorodność konwencji uprawiania refleksji o przeszłości.

Refleksja uprawiana na gruncie tzw. nowej humanistyki⁴ charakteryzuje się krytycyzmem wobec dominacji instytucjonalnej nauki, wykluczającej inne, nieakademickie sposoby wytwarzania wiedzy. Tym samym promuje alternatywne wobec oficjalnej nauki rodzaje wiedzy tworzone w różnych obszarach kultury – literaturze, filmie, grach komputerowych, teatrze, fotografii, komiksie itd. Opowiada się za demokratyzacją dyskursu historycznego. W jej ramach tworzone są

³ Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 54–55.

⁴ W Polsce idee nowej humanistyki popularyzuje seria wydawnicza zatytułowana „Nowa Humanistyka” pod red. Ryszarda Nycza wydawana przez Instytut Badań Literackich [<http://wydawnictwo.ibl.waw.pl/serie-wydawnicze/nowa-humanistyka> – (Dostęp: 4.09.2015)]. Na ten temat zob. także: *Nowa Humanistyka, [w:] Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 221–414.



zaangażowane politycznie historie insurekcyjne czy interwencyjne koncentrujące się na krytyce wszelkich projektów spychających na margines różnorakie ruchy mniejszościowe.

W taką, jak zdefiniowana powyżej, historię niekonwencjonalną wpisuje się historia wizualna. Próbę konceptualizacji historii wizualnej podjęła w swojej książce poznańska historyczka Dorota Skotarczak. Autorka pisze: „Historia wizualna to zorientowana multidyscyplinarnie subdyscyplina badawcza zajmująca się analizą przedstawień (audio)wizualnych w kontekście historycznym. W tym rozumieniu historia wizualna obejmuje swym zasięgiem wszystkie te sfery, które występują na styku historii i historiografii, fotografii, filmu, sztuk plastycznych, nowych mediów i wszelkiej wizualizacji przeszłości i wiedzy historycznej. Do jej zadań należy zaś z jednej strony – wskazanie na rolę, jaką przedstawienia (audio)wizualne odgrywają w tworzeniu przedstawień historycznych (wyobrażeń o przeszłości), stając się swoistą alternatywą dla akademickiej historiografii. A z drugiej – wskazanie na metody badawcze przydatne do analizy audiowizualnych przedstawień przeszłości jako relatywnie nowych form refleksji o przeszłości oraz źródeł historycznych wymagających od historyka nowych umiejętności w zakresie krytyki i hermeneutyki przekazów medialnych”.⁵

Historia wizualna jest siostrzaną dyscypliną antropologii wizualnej i socjologii wizualnej. Ujmując rzecz w wielkim uproszczeniu, antropologia wizualna i socjologia wizualna podążają dwoma równoległymi nurtami. Po pierwsze, zajmują się środkami i medialnymi technologiami, które antropolodzy i socjolodzy mogli/mogą wykorzystywać w terenowych badaniach różnych kultur i społeczności, takimi jak: fotografia, kamera wideo i film. Po drugie, zajmują się badaniem systemów wizualnych i medialnych wytworów audiowizualnego wymiaru kultury. Zarówno antropologia wizualna, jak socjologia wizualna lansują tezę, że obraz powinno się uznać za równie istotny jak słowo, element naukowej pracy antropologicznej i socjologicznej. Wizualizacje powinny być włączane do pracy badawczej na równi z przedmiotami i werbalnymi opisami za każdym razem, kiedy jest to właściwe, dogodne i przede wszystkim wzbogacające poznanie.⁶

⁵ Dorota Skotarczak, *Historia wizualna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 188. Zob. również Piotr Witek, *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Res Historica” 2014, nr 37, s. 157–176. W dalszej części rozważań nawiązuję do ustaleń zawartych w przywołanym wyżej artykule. Na ten temat zob. także: Peter Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, tłum. Justyn Hunia, red. nauk. Piotr Witek, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.

⁶ Zob. np. Sarah Pink, *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienia w badaniach*, tłum. Maria Skiba, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009; Sławomir Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, DiG, Warszawa 2012; Piotr Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, PWN, Warszawa 2005; Krzysztof Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003; Jay Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, The University

Z podobną jak powyższa argumentacją mamy do czynienia na gruncie historii wizualnej. Historia wizualna występuje przeciw dominacji języka pojęciowego, drukowanych i pisanych narracji historycznych (historiografii) w poznawaniu, badaniu i przedstawianiu przeszłości. Zwraca uwagę na to, że o przeszłości i historii można myśleć z pozytywnym skutkiem poznawczym nie tylko w języku pojęciowym, ale również za pomocą różnego rodzaju zintegrowanych w poszczególnych mediach dźwięko-teksto-obrazów – audiowizualnych przedstawień. Historia wizualna, oprócz wskazanego przez Skotarczak postulatu badań audiowizualnych przedstawień przeszłości, wnioskuje również, aby na gruncie akademickiej historii wykorzystywano medialne technologie do prowadzenia badań i przedstawiania ich wyników w postaci różnego rodzaju audiowizualnych form ekspresji – filmów historycznych, historycznych portali internetowych, infografik historycznych, animacji, interaktywnych map czy diagramów historycznych, wirtualnych symulacji historycznych, multimedialnych baz danych, ekspozycji muzealnych itp., z wykorzystaniem cyfrowych narzędzi i aplikacji.

Audiowizualne formy refleksji o przeszłości stawiają przed historykami, w znakomitej większości wytrenowanymi w paradygmacie kultury werbalnej, nowe wymagania natury metodologicznej i epistemologicznej, gdyż modelują historyczne światy przedstawione inaczej, niż dzieje się to w klasycznych pisanych narracjach.

Tradycyjna narracja historyczna, jako pisany tekst, charakteryzuje się tym, że jest statyczna, niema i linearna.

Tekst zorganizowany jest w określony sposób z ciągu linearnie uporządkowanych według określonych dla każdego języka reguł sterujących: logiki, gramatyki, semantyki i składni, następujących po sobie znaków: liter, wyrazów i zdań, składających się na narrację, opowieść, mającą swój początek, rozwinięcie i koniec. „Piszący na maszynie – powiada Vilem Flusser – musi interesować się strukturą swojego tekstu: literami, regułami porządkującymi litery w szeregi (ortografia, gramatyka, logika), a także jego fonetycznymi, rytmicznymi i muzycznymi aspektami”.⁷

Elementy wchodzące w skład historycznego świata przedstawionego uporządkowane są sukcesywnie jako następujące po sobie sekwencje. Perspektywa czasowa, dominując nad perspektywą przestrzenną tekstu historycznego, wyznacza określony liniowy kierunek sukcesywności następujących po sobie sekwencji. Procesualna struktura pisanej narracji historycznej zyskuje charakter linearny

of Chicago Press, Chicago & London, 2000; *Rethinking Visual Anthropology*, red. Marcus Banks & Howard Morphy, Yale University Press, New Haven and London 1997; *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

⁷ Zob.: Vilem Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. Andrzej Gwóźdź, [w:] *Po kinie?.. Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 57.



wtedy, gdy składające się na nią elementy zostają połączone w spójną całość – opowiadanie z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem. Za taki porządek odpowiedzialna jest strategia fabularyzacji, nadająca tekstowi historycznemu spójność. Tak więc standard linearności wyznaczany jest między innymi przez logikę połączeń przyczynowo-skutkowych oraz koherencję historycznego świata przedstawionego. O ile delinearizacja na poziomie struktury fabularnej pisanej narracji historycznej jest osiągalna przez dezintegrację czy dekonstrukcję tradycyjnego porządku opowiadania, przejawiającego się w triadzie: początek – rozwinięcie – zakończenie, o tyle całkowita ucieczka od logiki linearności nie do końca jest możliwa ze względu na linearną strukturę językowego medium, za pomocą którego modelowane są poszczególne sekwencje historycznego świata przedstawionego. Mamy tu do czynienia ze strategią narzucania na symultaniczny porządek wielowymiarowego doświadczenia działania się jakiejś potencjalnej sytuacji historycznej, linearnej struktury pisanego języka werbalnego, wprowadzającej odmienny, linearny i sekwencyjny, porządek do historycznego świata przedstawionego.⁸

Elementy wchodzące w skład historycznego świata przedstawionego uporządkowane są linearnie i hierarchicznie ze względu na ważność roli, którą odgrywają w relacjach z pozostałymi elementami. Hierarchiczna selekcja oznacza koncentrację tylko na tych elementach, które wydają się ważne dla opowiadanej historii. Uwypukla się elementy ważne, a ukrywa mniej istotne z punktu widzenia pisanej historii, takie jak: wygląd postaci, sposób mówienia, wystrój wnętrza, w których miało miejsce dane wydarzenie.⁹

W konsekwencji powyższego aktualizacja pisanego tekstu historycznego oraz interakcja interpretacyjna dzieła uwikłane są w bariery językowego medium. Swobodne poruszanie się po tekście pisanym jest ograniczone przez jednokierunkową linearności języka i struktury pisanej narracji historycznej oraz jednokierunkową sukcesywność następowania elementów składających się na świat przedstawiony dzieła. Mamy tu do czynienia z taką oto sytuacją, że procesy aktualizacji dzieła podporządkowane są percepcji typograficznej zwizualizowanego w druku języka i tekstu. Tego rodzaju linearną strategię aktualizacji i interpretacji tekstu określa się mianem lektury. Efektem lektury pisanej narracji historycznej jest sukcesywne wyłanianie się ukrytej i nieznannej dotąd całości dzieła wraz z jego sensem.¹⁰

Statyczny charakter pisanej narracji historycznej przejawia się brakiem jakiegokolwiek ruchu tekstu i w tekście. Dynamika narracji historycznej, historycznego

⁸ Zob. np. Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. zbiorowe, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.

⁹ Zob. *ibidem*.

¹⁰ Na temat problemów linearności zob.: Ryszard W. Kluszczyński, *Film. Wideo. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Warszawa 1999; Zob. też: Maria Załęska, *Język a rzeczywistość pozajęzykowa w świetle teorii ikoniczności języka*, „Przegląd Humanistyczny” 1999, nr 6 (357), s. 128 i nast.



świata przedstawionego w tekście, ma charakter procesualny, rządzony logiką fabuły, co oznacza, że każde ujęcie w ryzy linearności języka potencjalnego, symultanicznego ruchu w historycznym świecie przedstawionym jest jednocześnie strategią jego unieruchamiania.

Pisana narracja historyczna nie jest w stanie zapewnić/zaoferować nam przyjemności obcowania z pozajęzykowymi wytworami kultury, efektami dźwiękowymi i wizualnymi, które, będąc wytworami nieco innego układu odniesienia, wymykają się procedurom konceptualizacji. Mówiąc nieco bardziej dokładnie, narzędzia wypracowane na gruncie kultury werbalnej, takie jak: logika, gramatyka, retoryka, semantyka czy składnia, są niewystarczające, aby przy ich użyciu wykonać obraz czy fotografię albo opowiedzieć fragment jakiejś interesującej muzyki, np. z okresu klasycznej Grecji. Pisana/drukowana narracja historyczna uniemożliwia cytowanie audiowizualnych źródeł historycznych.¹¹

W modelowym czy idealizacyjnym ujęciu badanie narracji historycznej przez historyka historiografii bądź metodologa historii odbywa się na co najmniej dwa sposoby:

(1) Koncentruje się na logicznej i metodologicznej rozbiorce tekstu, polegającej na rekonstrukcji stosowanych przez określonego badacza, czy też grupę badaczy, wątków i modeli teoretycznych, metod krytyki analizy materiału źródłowego, sposobów wyjaśniania i uzasadniania wiedzy historycznej, rozumienia źródeł i faktów historycznych;

(2) Koncentruje się na tym, w jaki sposób powstają teksty historiograficzne. Istotnym zagadnieniem jest pytanie o to, dlaczego narracje historyczne mają taki, a nie inny kształt. Badanie narracji historycznej polega tu na próbie identyfikacji różnych strategii metaforyzowania, typów fabularyzacji i fikcjonalizacji, których historycy używają do porządkowania serii wydarzeń w zrozumiałych opowieściach, nadając im określone sensy i znaczenia.

Z zupełnie inną sytuacją mamy do czynienia w przypadku audiowizualnych form komunikacji i refleksji. Dzieje się tak z wielu powodów, które pokrótce postaram się scharakteryzować.

Jak o tym wcześniej wspominałem, historia wizualna wychodzi z założenia, że krytyczne myślenie o przeszłości i historii za pomocą obrazów jest możliwe. Uzasadnienie dla sformułowanej wyżej tezy możemy znaleźć w opublikowanej w 1969 roku pracy wybitnego amerykańskiego badacza Rudolfa Arnheima noszącej tytuł *Myślenie wzrokowe*. Według tego autora: „[...] nie ma żadnych procesów myślowych, których nie można by odnaleźć – przynajmniej w zasadzie –

¹¹ Zob. Piotr Witek, *Multimedia jako jeden z wariantów kulturowej gry w historię. Metodologiczne problemy „przedstawiania” przeszłości w epoce ekranów*, [w:] *Język a multimedia*, red. Agnieszka Dytman Stasieńko, Jan Stasieńko, Wydawnictwo Naukowe DSWE, Wrocław 2005, s. 367–389.



w postrzeganiu. Percepcja wzrokowa to wizualne myślenie”.¹² Dalej Arnheim twierdzi: „Medium wzrokowe ma tę ogromną przewagę nad materią językową, że oferuje myśli strukturalne ekwiwalenty wszystkich charakterystyk przedmiotów, zdarzeń i relacji. Zbiór dostępnych nam form wizualnych odznacza się równie wielką różnorodnością, co zbiór możliwych dźwięków mowy, ma jednak tę istotną właściwość, że formy wizualne można organizować wedle łatwo dających się sformułować wzorów, których najbardziej uchwytne przykłady stanowią figury geometryczne. Zasadniczą zaletą medium wzrokowego jest to, że kształty jawią się w nim w przestrzeni dwu- i trójwymiarowej, w zestawieniu z jednowymiarowymi, liniowymi sekwencjami języka werbalnego. Ta wielowymiarowa przestrzeń nie tylko dostarcza dobrych myślowych modeli obiektów czy zdarzeń fizycznych, lecz także izomorficznie odwzorowuje wymiary niezbędne do rozumowania teoretycznego”.¹³ Amerykański filmoznawca przekonująco uzasadnia także, że tak jak pojęciami czy obrazami potrafimy również myśleć dźwiękami. W swojej książce pisze, że „nawet tak zwaną muzykę prymitywną niesłychanie komplikują interakcje zmiennych strukturalnych. Jest tak wiele proporcji długości trwania dźwięków, tak wiele rytmów, tak wiele relacji pomiędzy melodią a harmonią; zdumiewa nas zakres i różnorodność natężenia dźwięku, różne brzmienia różnych instrumentów. Operowanie tymi swoistymi cechami strukturalnymi wymaga myśli, która mobilizuje mózg w największym stopniu. Myślenie muzyczne odbywa się całkowicie w ramach formalnych możliwości samego medium [...]”.¹⁴

W związku z powyższym nasuwa się wniosek, że wizualizacja jest kulturową praktyką, będącą swoistą alternatywą dla (werbalnej) konceptualizacji. Wizualizacja zastępuje charakterystyczną dla konceptualizacji linearność i sekwencyjność przedstawienia jego symultanicznością. Obraz malarski czy fotografia jest w stanie pokazać jednocześnie rozmaite wyglądy historycznego świata przedstawionego: kolory, architekturę, ubiory, fryzury, wyposażenie wnętrz – mówiąc w skrócie, niemal całe widzialne spektrum historycznego świata przeżywanego. Film czy widowisko telewizyjne, obok wspomnianych wyżej wyglądów przeszłości, pozwala usłyszeć dźwięki, głos i sposoby mówienia postaci, przez ruch jest w stanie pokazać dzieło się wydarzenia historycznego, dzięki montażowi wewnątrzkadrowemu i głębi ostrości potrafi pokazać kilka dziejących się wydarzeń jednocześnie, z powodzeniem posługuje się komentarzem słownym – mówionym i pisanym. Na ekranie wszystkie wspomniane wyżej elementy mogą występować jednocześnie, co powoduje, że obraz przeszłości jawi się jako symultaniczny i jest dużo bardziej skomplikowany niż ten, z którym mamy do czynienia w przypadku linearniej i sekwencyjnej pisanej narracji historycznej.

¹² Rudolf Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. Marek Chojnacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 23.

¹³ *Ibidem*, s. 273.

¹⁴ *Ibidem*, s. 270–271.



Proces interakcji interpretacyjnej tradycyjnych obrazów i filmów historycznych realizuje się przez ich kontemplację.

Z nieco inną, bardziej skomplikowaną sytuacją mamy do czynienia w przypadku multimedialnych przedstawień przeszłości oraz form myślenia o historii.

Multimedia ze względu na ich modułarną budowę i wynikającą z niej fraktalną strukturę oraz interaktywność przynoszą nowe możliwości. W przeciwieństwie do pisanej historii, podobnie do filmu, posługują się wszelkimi możliwymi strategiami i konwencjami audiowizualnej ekspresji. Są to: kolory, liczby, rysunek, malarstwo, grafika, fotografia, film, dźwięk, muzyka, pisane i mówione słowo itp. Wszystkie wymienione elementy nie są samodzielными kanałami komunikacyjnymi. Jawią się raczej jako zintegrowane na pewnej wspólnej bazie (komputer) swobodnie współistniejące ze sobą w określony, tj. bardziej lub mniej przygodny, sposób. Oznacza to, że w przypadku multimedialnego przekazu, w tym również historycznego, mamy do czynienia z techno-kulturowym syndromem usieciowienia, przejawiającym się przechodniością struktur medialnych, transformacjami jednego medium w innym, współdziałaniem różnych elementów w taki sposób, iż nie sposób ustanowić między nimi jednoznacznej i ukierunkowanej hierarchii ważności. W konsekwencji powyższego multimedia, w przeciwieństwie do pisanej historii, nie są tekstami ani nie tworzą tekstów. Ze względu na swoją niezwykle skomplikowaną, wielopoziomową i wieloelementową organizację multimedia służą do wytwarzania hipertekstów, tj. rozwidlonych, interlinearnych, ale i nielinearnych, nienastępujących po sobie sekwencji, wizualno-dźwiękowych „struktur”, które wymykają się tradycyjnym strategiom odbiorczym opartym na lekturze. Zasadę poruszania się po hipertekście określa się mianem nawigacji, która polega na nieskrępowanym, swobodnym wędrowaniu po hipertekście bez narzuconego przez potencjalnego autora kierunku. Hiperteksty są otwarte na elastyczną interpretację, która polega na rozgałęzianiu się procesów myślenia i działania, na nieustannym reorganizowaniu i nadawaniu znaczeń i sensów, na konstruowaniu własnych procedur aktualizacji i interpretacji.¹⁵ Multimedialny przekaz historyczny jest czymś na kształt zaprojektowanej przez badacza przeszłości, aleatorycznej, interaktywnej gry w historię, której reguły nie są jednoznacznie określone, a sama gra nie jest końcowym efektem konstrukcyjnej aktywności historyka. Jest to gra w historię, w której reprezentację zastępuje symulacja, kontemplację – interakcja, nielinearność wypiera linearność, tekstualność jest zastępowana przez hipertekstualność, a nawigacja zostaje przeciwstawiona lekturze. To odbiorca, interaktor, w trakcie

¹⁵ Zob. Piotr Witek, *Multimedia jako...*, op. cit. Na temat nowych mediów/multimediów zob. przede wszystkim: Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Naukowe i Profesjonalne, Warszawa 2010; Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański, Wydawnictwa Naukowe i Profesjonalne, Warszawa 2006.

nawigacji, prowadzonej w Internecie gry w historię, dokonując indywidualnych wyborów – linek kłacza, współtworzy poszczególne elementy gry zgodnie ze zgłaszanym zapotrzebowaniem aktualnego i niepodzielnego „teraz”. Efektem prowadzonej gry, opartej na swobodnej manipulacji wiedzą i danymi, znaczeniami obrazowymi i językowymi, historycznymi artefaktami, jest to, iż granica między przeszłością a terażniejszością, wyznaczająca tradycyjną historyczność, w trakcie interaktywnej symulacji jakiejś przygodnej wersji historycznego świata możliwego, jest permanentnie zacierana. Początek historii wyznaczany jest tu przez moment, w którym odbiorca zaczyna grę, nawigację, kończy się zaś, kiedy interaktor nie ma już siły nawigować.

Sposoby kreowania, istnienia oraz funkcjonowania różnego rodzaju obrazów historycznych w kulturze są sterowane zarówno przez media, jak i przez nawyki percepcyjne w taki sposób, że percepcja, mając wpływ na mediatyzację, sama znajduje się pod jej wpływem, co skutkuje tym, że – niejako zwrotnie – zmianie ulegają wzory i nawyki percepcyjne odpowiedzialne za praktyki wizualizacyjne, dzięki czemu zmianie ulegają również te ostatnie oraz generowane przez nie obrazy.

W związku z powyższym warto skoncentrować się przez chwilę na medium. Medium jest tu rozumiane jako „całość aparatury technicznej (wraz z limitującym jej możliwości zapleczem technologicznym), służącej przekazywaniu w czasoprzestrzeni produktów własnych lub przejętych z innych mediów, wraz z wszelkimi konsekwencjami natury zmysłowo-fizycznej i społeczno-kulturowej, jakie wywierają one w uniwersum kultury”.¹⁶ Oznacza to, że różne media, maszyny widzenia, dysponując różnymi nośnikami, produkują różnorodne ruchome obrazy, które manifestując się na różnych ekranach, pozostają ze sobą nawzajem w skomplikowanych relacjach, co przekłada się na problemy w badaniu ich jako medialnych przekazów historycznych.

Każde medium jest wyposażone we własny program, według którego generuje jakieś obrazy, który jednocześnie wyznacza sposoby pojmowania obrazów oraz rozumienia społecznej rzeczywistości przedstawianej w obrazach na ekranach. W naszym przypadku oznacza to, że przede wszystkim obcujemy z zaprogramowanymi przez nas samych mediami i ich obrazami, a także ekranami, a dopiero niejako wtórnie z przedstawianymi w obrazach czy za ich pomocą światami lub

¹⁶ Andrzej Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 1997, s. 24; Por. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London and New York 2003, s. 3; Gdzie autor pisze: „Kultura wizualna koncentruje się na wizualnych wydarzeniach, w których informacja, znaczenie czy przyjemność jest poszukiwana przez konsumenta/odbiorcę w zetknięciu/kontakcie z technologią wizualną. Przez technologię wizualną rozumie każdą formę aparatu/urządzenia, sprzętu zaprojektowanego zarówno do oglądania/patrzenia na niego, jak i do poszerzania czy potęgowania naturalnego widzenia, od malarstwa olejnego do telewizji i Internetu”; Zob. także: Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. Natalia Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 43–53.



rzeczywistościami historycznymi.¹⁷ W procesie tworzenia i podmiotowej percepcji obrazów oraz światów przedstawionych w obrazach poza nawykami percepcyjnymi uczestniczą także media obrazowe, które nie tylko w sensie technicznym sterują naszą uwagą, ale sugerują też wynikającą z programu medium formę postrzegania, w perspektywie której dokonuje się akt tworzenia i odbioru obrazu. Tak więc status ontyczny, wyglądy i kształty przeszłego świata przedstawionego w obrazie oraz samego obrazu w ogromnym stopniu są pochodną (konstrukcją) systemu oprogramowania medium – maszyny widzenia, która wygenerowała dany obraz. Oznacza to, że różne technologie widzialności, przez swoje programy sterujące maszynami widzenia, na różne sposoby definiują nie tylko świat przedstawiony w obrazach, ale i same obrazy jako nośniki informacji oraz relacje między obrazem a tym co obrazowane, a także praktyki tworzenia i odbioru, co ma konsekwencje dla użycia ich w charakterze audiowizualnych przedstawień historycznych.

Z powyższej perspektywy wynika, że to, co i jak pokazuje obraz, płynie z oprogramowania systemowego medium. Z innego rodzaju wizualizacją mamy do czynienia w przypadku obrazów analogowych i cyfrowych, fotografii, filmu historycznego, portalu internetowego, rekonstrukcji wirtualnej czy historycznej gry komputerowej. Z innym odbiorem filmu historycznego mamy do czynienia w kinie, w telewizji, na wideo, DVD czy w komputerze. O ile w kinie jesteśmy jedynie widzami skazanymi na kontemplację i lekturowy odbiór filmu historycznego, o tyle w przypadku obrazu filmowego oglądanego na DVD czy w komputerze stajemy się aktywnymi użytkownikami, którzy mogą relatywnie swobodnie nawigować po filmowych sekwencjach. W zależności od rodzaju urządzenia możemy zatrzymywać, spowalniać i przyspieszać film, rozjaśniać, przyciemniać obraz, decydować o nasyceniu go kolorami, kontraście, pogłaśniać lub wyciszać ścieżkę dźwiękową, przemontowywać. Multimedia przybierające formę historycznych baz danych¹⁸ nie opowiadają historii, nie mają początku, rozwinięcia i zakończenia, nie występuje w nich żaden porządek, który tematycznie, historycznie (chronologicznie/problemowo) organizowałby poszczególne elementy w linearne, zhierarchizowane sekwencje. Poszczególne elementy w historycznej bazie danych są zbiorami indywidualnych części (obrazów, fotografii, grafik, archiwalnych dokumentów, tekstów, komentarzy, filmów, muzyki itp.) i każda z nich ma takie samo znaczenie jak pozostałe. W konsekwencji to odbiorca, interaktor, w zależności od posiadanego oprogramowania i kompetencji, w trakcie nawigacji po bazie danych, dokonując indywidualnych wyborów, współtworzy obraz przeszłości zgodnie ze zgłaszanym aktualnie zapotrzebowaniem.

W tym miejscu warto przypomnieć, że w dobie mediów cyfrowych obrazy są kulturowymi nomadami bez ściśle określonego miejsca, bez jednoznacznego usytuowania w jakimś konkretnym medialnym i kulturowym kontekście, które są

¹⁷ Zob. Andrzej Gwóźdź, *Obrazy...*, op. cit., s. 38.

¹⁸ Zob. Lev Manovich, *Język nowych mediów...*, op. cit.



płynne, znajdują się w ciągłym ruchu.¹⁹ Obrazy poddawane różnorodnym procedurom przeformatowania wędrują po różnych mediach.

Na przykład zrobiona w XIX wieku fotografia zostaje zeskanowana i znarratywowana w filmie dokumentalnym, pojawia się na ekranie telewizyjnym w towarzystwie innych obrazów, dźwięków, wypowiedzi, napisów oraz informacji. „Ta sama” fotografia może również znaleźć się na jednym z historycznych portali internetowych. Podobnie dokumentalny film, w którym pierwotnie użyto rzeczonyj fotografii, może pojawić się na jakimś internetowym portalu historycznym. Widać więc, że fotografia, po kilkakrotnym przetworzeniu, zawędrowała do Internetu w różnych formach. Znakomitą egzemplifikacją wędrówki obrazów po różnych mediach może być kolekcja zdjęć łódzkiego getta autorstwa Waltera Geneweina. Kolorowe fotografie z lat czterdziestych XX wieku po ich odnalezieniu w 1987 roku były wiele razy drukowane w prasie papierowej, stały się twórczym elementem filmu dokumentalnego Dariusza Jabłońskiego *Fotoamator*, dzięki czemu pojawiły się na ekranach telewizyjnych, można je również oglądać w Internecie.²⁰ Film Jabłońskiego, w którym użyto slajdów Geneweina, dostępny jest także w sieci.²¹ Mamy tu zatem konkretny przykład tego, jak fotografie łódzkiego getta, po kilkakrotnym przetworzeniu, z tradycyjnego rzutnika trafiły do gazet, filmu, telewizji i Internetu.

Podobnie film (i kreowana w nim wizja świata), który schodzi z ekranów kin, ustępując miejsca nowemu, niosącemu ze sobą kolejną wizję świata, pojawia się na nowo w zwielokrotniony sposób na monitorach komputerów i telewizorów. Funkcjonuje w obiegu kulturowym kiedyś w postaci VHS, obecnie DVD i Blu-ray albo VOD. Istnieje i funkcjonuje w postaci cyfrowego sygnału w programie telewizyjnym, gdzie przechodzi z jednej stacji telewizyjnej do innej, często w różnych stacjach jest emitowany równocześnie, pojawia się w rozmaitych ramówkach i kontekstach medialnych różnych kanałów TV, w otoczeniu reklam, magazynów informacyjnych oraz innych widowisk kreujących określone wizje świata, emitowanych przez telewizję bądź w postaci pliku w Internecie. W konsekwencji powyższego kinowe życie filmów zastąpione zostaje ich życiem kineskopowym i monitorowym, stanowiącym w zasadzie serię cytatów jednego medium w innym medium, wobec czego miejsce istnienia premier kinowych zajmuje „wtórne” usytuowanie premier obrazów filmowych w intertekstualnej i interdyskursywnej przestrzeni lektury telewizyjnej bądź w intermedialnym, nastawionym na interaktywną nawigację, środowisku Internetu.²² Równoległe więc do przestrzeni TV filmy, ale i sama TV wraz z jej produktami, dryfują w sieci Internetu.

¹⁹ Zob. Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 42–43.

²⁰ Zob. <http://www.centrumdialogu.com/pl/galerie/zdjecia-archiwalne/78-slajdy-waltera-geneweina> (Dostęp: 29.09.2013).

²¹ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=FRQ42omBYg8> (Dostęp: 29.09.2013).

²² Andrzej Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy*, op. cit., s. 16.



Wizualizacje historyczne występują w dwójakiej formie. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z obrazami, filmami, fotografiami, szkicami, mapami itp., które są reprezentacjami widzialnego spektrum świata przeżywanego. Tego rodzaju wizualizacje korzystają z informacji wizualnych występujących i zarazem dostępnych w formie wizualnej. W drugim przypadku chodzi o wizualizacje abstrakcyjne, tzn. takie, które nadają wizualną formę informacjom niewizualnym. Mówiąc nieco inaczej, są to wizualizacje w postaci diagramów, infografik, schematów, wykresów, które pozwalają pokazać niewizualne fenomeny – upływ czasu, strukturalne relacje pomiędzy różnego rodzaju wydarzeniami, procesy gospodarcze.²³

W świetle powyższych uwag nie jest trudno dojść do wniosku, że kategorie badawcze wypracowane przez historiografię dla historiografii nie są użyteczne dla analiz prowadzonych na gruncie historii wizualnej. Dzieje się tak ze względu na różnice między tekstem drukowanym a wizualizacją.²⁴

Z powodów scharakteryzowanych powyżej historia wizualna, jako bardzo młoda dyscyplina, odwołuje się do pomocy nauk takich, jak medioznawstwo, semiotyka, historia sztuki, antropologia obrazu, archeologia mediów.

Jedną z najbardziej podstawowych jest strategia określana mianem interpretacji kompozycyjnej. Koncentruje się ona na badaniu obrazu pod względem jego modalności technologicznej, tzn. jakiego rodzaju medium dany obraz jest wytworem; struktury kompozycyjnej obrazu – tzn. jego zawartości; kolorystyki – barw, nasycenia i wartości; organizacji przestrzennej – punktów widzenia, rodzajów perspektyw; światła; zawartości ekspresyjnej. W przypadku filmów interpretacja kompozycyjna koncentruje się na badaniu obrazu jako narracji i/lub bazy danych, inscenizacji, formatu ekranu; pola obrazu, planu obrazu i ujęcia, ostrości, kąta ujęcia, punktu widzenia kamery, ruchów kamery, montażu wewnątrzkadrowego, poziomego i pionowego, dźwięku itp. Interpretacja kompozycyjna skupia się również na badaniu praktyk remiksacyjnych (intermedialności i intertekstualności) w filmie, telewizji i nowych mediach.²⁵ Interpretacja kompozycyjna należy do kanonu ikonograficzno-ikonologicznych strategii badawczych, które podejmują wysiłek analitycznego opisu, klasyfikacji oraz syntetycznej interpretacji przekazów audiowizualnych.

Inną strategią jest tzw. analiza treści – określana również analizą danych (audio)wizualnych. Koncentruje się ona na tym, co zawiera (audio)wizualne przedstawienie historyczne w jego modalności kompozycyjnej. Postuluje przyglądanie się

²³ Zob. David J. Staley, *Computers, Visualisation, and History. How New Technology will Transform Our Understanding of the Past*, M. E. Sharpe Armonk, New York, London, England 2003.

²⁴ Nie oznacza to jednak, że kategorie historiograficzne nie są używane do analizy medialnych przedstawień przeszłości. Badacze, w zależności od potrzeb, używają ich, jednak zanim to zrobią, poddają procesowi konkretyzacji i dostosowują do potrzeb medium audiowizualnego.

²⁵ Zob. Gillian Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. Ewa Klekot, PWN, Warszawa 2010, s. 57–80.

obrazowym danym całościowo i ujawnianie wzorów podobieństw oraz zróżnicowań. Następnym krokiem jest zinventaryzowanie całości materiału badawczego za pomocą kategorii kodujących w taki sposób, aby w miarę możliwości poznać jego ogólną zawartość. Kolejny etap to analiza ustrukturyzowana. Polega ona na ilościowym szacowaniu i określaniu istotności przedstawianych w przekazach (audio)wizualnych elementów – np. częstotliwość występowania w filmie postaci, kontaktów pomiędzy postaciami, charakterystycznych ruchów, odzywek. Tego rodzaju dane mają charakter statystyczny, jako takie mogą być nanoszone na wykresy i wizualizowane. Mogą być też poddane analizie statystycznej. W ostatnim etapie dokonując przeglądu kompletnego materiału badawczego, zwraca się uwagę na znaczenia szczegółów. Chodzi tu o ulokowanie detali danych wizualnych w pełnym kontekście (np. całego filmu), określającym znaczenie tworzonych przez nie wzorów.²⁶

Dwie nie mniej ważne i użyteczne strategie badawcze to semiotyka i analiza dyskursu. Pierwsza dostarcza kategorii (znak ikoniczny, znak indeksowy, symbol, kod, znaki syntagmatyczne, znaki paradygmatyczne, znaki konotatywne, metonimiczne, synekdochalne itp.) pozwalających badać, jak poszczególne historyczne przedstawienia (audio)wizualne są ustrukturyzowane. Druga traktuje przekaz (audio)wizualny jako tekst. Bada, w jaki sposób dyskurs historyczny wyraża się jako intertekstualne i intermedialne audiowizualne przedstawienie historyczne. Analiza dyskursu koncentruje się również na tym, jak różnego rodzaju wizualne przedstawienia historyczne tworzą konkretne historyczne wizje świata i człowieka. Skupia się na organizacji retorycznej audiowizualnego dyskursu historycznego. Bada audiowizualny dyskurs historyczny w określonym układzie odniesienia pod kątem jego zdolności przemieniania widzialnego w niewidzialne i niewidzialnego w widzialne, tzn. procesów i strategii wizualizacji, dewizualizacji oraz rewizualizacji świata przedstawionego. Analiza dyskursu pozwala również badać sposoby, za pomocą których instytucje dominujące, np. muzea czy telewizje, wykorzystują dźwięko-teksto-obrazy do kreowania postulowanych historycznych wizji świata. Analiza koncentruje się w tym przypadku na wyrażaniu się dyskursu historycznego przez instytucjonalne aparaty i technologie.²⁷

Strategią badawczą, której w kontekście prowadzonych w niniejszym tekście rozważań nie sposób pominąć, jest także hermeneutyka przekazów (audio)wizualnych. Koncentruje się ona na próbie rozumienia działań ludzkich, w tym konkretnym przypadku intencji i motywacji twórców przekazów audiowizualnych – filmów, fotografii, infografik itp. Hermeneutyka przekazów audiowizualnych odnosi się także do ukazywanych w filmie, fotografii, na obrazach zachowań postaci. Zakłada na przykład, że oglądane na ekranie telewizora zachowania ludzi stanowią oznaki ukrytych

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 83–99; Zob. też: Krzysztof Olechnicki, *Antropologia obrazu...*, op. cit., s. 227–228.

²⁷ Zob. Gillian Rose, *Interpretacja materiałów...*, op. cit., s. 101–134 i 173–231; Zob. też: Małgorzata Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006.



stanów subiektywnych. Interpretacja polega na rozszyfrowaniu tych symptomów i ujawnieniu tego, co oznaczają. Interpretacja intencji autora przekazu wizualnego, zachowań przedstawianych postaci, a w konsekwencji odkrycie znaczenia danego dzieła audiowizualnego, jest poprawna, kiedy uwzględnia kontekst historyczny.²⁸ Opisana wyżej historyczna hermeneutyka obrazu zakłada zatem, że znaczenie przekazu audiowizualnego jest w nim zakodowane i należy je rozszyfrować w akcie interakcji interpretacyjnej, odwołującej się do kompetencji kulturowej typowej dla epoki/kontekstu jego powstania. Z kolei adaptacyjna hermeneutyka obrazu zakłada, że znaczenie (w tym historyczne) przekazu audiowizualnego nie jest jego immanentną składową, tym samym nie jest ono przez badacza odkrywane, przeciwnie – jest wytwarzane albo konstruowane w procesie interakcji interpretacyjnej w jego własnym kontekście kulturowym przy użyciu jego bieżącej kompetencji kulturowej i w celu przez niego zamierzonym.²⁹

Niezwykle użytecznym podejściem badawczym jest historyczna analiza społecznego funkcjonowania przekazów (audio)wizualnych, nazywana niekiedy społeczną albo kulturową historią obrazów bądź też antropologią mediów. Koncentruje się ona między innymi na badaniu mediów i materialności obrazów, genezy i mobilności obiektów (audio)wizualnych, funkcjonowania obiektów (audio)wizualnych w poszczególnych kontekstach kulturowych, społecznych skutków oddziaływań obiektów (audio)wizualnych.³⁰

Ważnym zagadnieniem dla historii wizualnej są badania widowni historycznych przekazów audiowizualnych. Jakościowe (za pomocą wywiadu pogłębionego) i ilościowe (za pomocą ankiet) badania widowni koncentrują się na eksploracji społecznej recepcji wizualnych przedstawień historycznych oraz ich wpływu na przykład na społeczną świadomość historyczną.³¹

Niezwykle użyteczną matrycą metodologiczną do badań nad multimedialnymi hipertekstami historycznymi jest nawiązująca do tradycji rosyjskiego formalizmu, strukturalnej semiotyki, ale osadzona w postmodernizmie, koncepcja „języka” nowych mediów i kulturowo-medialnego „remiksu” Lwa Manovicha.³²

Spośród przywołanych powyżej w wielkim skrócie strategii badawczych jedną *stricto* ikonologiczną koncepcją, niejako od początku intencjonalnie stworzoną dla eksploracji obrazów, jest analiza kompozycyjna. Pozostałe – herme-

²⁸ Zob. Piotr Sztompka, *Socjologia wizualna...*, op. cit., s. 77–81; Umberto Eco, *Interpretacja i historia*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. Tomasz Bieroń, red. Stefan Collini, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 25–44.

²⁹ Zob. na ten temat: Andrzej Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 5–33.

³⁰ Zob. Asa Briggs, Peter Burke, *Spółeczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, tłum. Jakub Jedliński, PWN, Warszawa 2010.

³¹ Zob. Gillian Rose, *Interpretacja materiałów...*, op. cit., s. 233–254.

³² Zob. Lev Manovich, *Język nowych mediów...*, op. cit.

neutyka, semiotyka, analiza dyskursu i „języka” nowych mediów – wywodzą się z tradycji badań nad pisanym tekstem oraz językiem pojęciowym i zostały przystosowane w procesie konkretyzacji teorii do badań nad mediami i przekazami audiowizualnymi. Strategie badawcze, takie jak analiza społeczno funkcjonowania obrazów oraz badania publiczności audiowizualnych przekazów, zakorzenione są w teorii nauk społecznych, która, podobnie jak przywołane wyżej teorie tekstologiczne i lingwistyczne, została poddana procedurze konkretyzacji dla potrzeb badań nad mediami i obrazami.

Z faktu, że historia wizualna w swoich badaniach w olbrzymim stopniu posługuje się przywołanymi powyżej strategiami analitycznymi i interpretacyjnymi wynika konstatacja, iż jest ona specjalizacją, która bazuje na metodologii eklektycznej, takiej, która w najszerszym możliwym spektrum pozwala eksplorować audiowizualne przekazy historyczne z pozytywnym skutkiem poznawczym. Dzięki metodologicznemu eklektyzmowi historyk wizualny nie jest całkowicie bezradny wobec wszechobecnych mediów, ekranów i obrazów. Co więcej, dzięki historii wizualnej historia jako dyscyplina badawcza nie będzie sprowadzana do roli nauki pomocniczej dla innych dziedzin, szczególnie multidyscyplinarnego kulturoznawstwa, znakomicie przygotowanego do badania audiowizualnego wymiaru kultury.



Audiowizualne strategie konstruowania historycznych światów możliwych

Zarówno w przypadku filmu historycznego, jak i historycznego teatru telewizyjnego, uwzględniając wszystkie zachodzące pomiędzy nimi różnice, mamy do czynienia z formą refleksji nad przeszłością, która na kilka sposobów wykorzystuje audiowizualne strategie estetyczne do konstruowania i modelowania różnych wersji historycznych światów możliwych.

Rosenstone wskazuje na trzy sposoby osvajania przeszłości w audiowizualnych mediach³³: (1) Wizualizacja historii – polega na przedstawianiu sensualnego spektrum minionego świata przeżywanego, jego wyglądom, dźwięków, ludzi w realistycznych sytuacjach życiowych, udratyzowane wydarzenia w porządku chronologicznym, w formie audiowizualnej narracji z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem; (2) Kontestacja historii – polega na interpretacji przeszłości, która biegnie pod prąd oficjalnej i powszechnie respektowanej wykładni; (3) Rewizualizacja historii – polega na tym, że historia przedstawiana jest w niekonwencjonalny sposób, narracja wykracza poza powszechnie uznawane za realistyczne strategie przedstawiania, ujawnia swoją intertekstualność i intermedialność, miesza

³³ Robert A. Rosenstone, *Oliver Stone jako historyk*, tłum. Piotr Witek, [w:] *Świat z historią*, red. Piotr Witek, Marek Woźniak, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 20–21.

różne style i poetyki, przez co przybiera postać „gatunku zmaconego”, powołującego do istnienia niejednoznaczne, często amorficzne interpretacje przeszłości, charakteryzujące się heterogenicznością historycznego świata przedstawionego. Do zaproponowanej przez amerykańskiego badacza triady dodałbym jeszcze jedną kategorię, która w moim przekonaniu uzupełnia zaprezentowaną przez niego koncepcję, mianowicie (4) Afirmacja historii – polega na takiej interpretacji przeszłości, która koresponduje z dominującymi i powszechnymi wyobrażeniami minionego świata, modelowanymi przez oficjalne opracowania w szkolnych i akademickich podręcznikach historii.

Zarówno w filmie, jak i w teatrze telewizji występują podobne, choć nieidentycznie stosowane, techniki fabularyzacji/narratywizacji/fikcjonalizacji przeszłości. Audiowizualną narrację historyczną rozumiem jako audiowizualną strukturę metaforyczną. Na gruncie audiowizualnego dyskursu historycznego mamy do czynienia z kilkoma strategiami metaforyzacji przeszłości: (1) Modelowanie – polega na takim ujęciu i ukształtowaniu poszczególnych faktów i postaci, aby pasowały do większej całości, w tym przypadku fabularnych i dramaturgicznych założeń twórcy oraz jego wizji danego fragmentu przeszłości czy nawet historii w ogóle. Modelowanie jest metaforycznym uogólnieniem wielu podobnych sytuacji historycznych, które rozgrywały się w dalszej i bliższej przeszłości, w określonych warunkach historycznych; (2) Kumulowanie – polegające na gromadzeniu czy skupianiu się różnych, często występujących rozdzielnie wydarzeń i postaci oraz ich cech z przeszłości w jednym wielkim wydarzeniu albo układających się w pewną większą strukturalną całość historycznego świata przedstawionego; (3) Abstrahowanie – polegające na pomijaniu jednych wydarzeń i postaci oraz ich cech z przeszłości na rzecz uwypuklania innych bądź upraszczania bardzo skomplikowanych, trudnych do pokazania w filmie treści; (4) Symbolizowanie – polega na tym, że jakiś element historycznego świata przedstawionego bądź rozwiązanie formalne zastosowane przez reżysera, na zasadzie umowy czy asocjacji myślowej, przywodzi na myśl element inny, mówiąc inaczej, jest to przedstawianie jednych elementów (faktów, postaci, obrazów, znaczeń) za pomocą innych elementów (faktów, postaci, obrazów, znaczeń).

Wskazane powyżej modelowe strategie występują łącznie i wytwarzają pewne typy obrazów przeszłości oraz powiązań między nimi, które służą za narzędzia konstruowania różnych wersji wielowymiarowych historycznych światów możliwych.³⁴

³⁴ Robert Rosenstone wyróżnia cztery metaforyczne strategie konstruowania obrazów przeszłości, są to: inwencja, kompresja, modyfikacja i metafora. Zob. Robert A. Rosenstone, *Visions of the past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1995, s. 74–75.



Reżyser filmowy jako historyk

Inspiracją do podjęcia próby spojrzenia na Andrzeja Wajdę jako historyka były przeczytane przed wielu laty dwa teksty amerykańskich badaczy. Pierwszy, autorstwa Roberta Brenta Toplina, *The Filmmaker as Historian*, opublikowany został w 1988 roku na łamach prestiżowego czasopisma „American Historical Review”.³⁵ Drugi to artykuł napisany przez Roberta A. Rosenstone’a, noszący tytuł *Oliver Stone as Historian*, opublikowany pierwotnie w 2000 roku w zbiorowej monografii pod redakcją Roberta Brenta Toplina *Oliver Stone’s USA*.³⁶ Formułowane przeze mnie poniżej uwagi mają swoje korzenie we wspomnianych wyżej tekstach.

Z perspektywy tradycyjnie rozumianej (konwencjonalnej) historii, postrzeganej jako nauka społeczna, której zadaniem jest dostarczanie obiektywnej, prawdziwej i wyjaśniającej wiedzy o przeszłości, każda próba ujęcia filmu jako równoległej, równoprawnej wobec historiografii formy poznania i przedstawiania przeszłości, a twórcy filmowego jako historyka uznawana jest za swoisty rodzaj aberracji. Profesjonalni badacze przeszłości uważają, że twórca filmowy jest przede wszystkim artystą, a film wytworem praktyki artystycznej. Dlatego film, będąc dziełem sztuki, nie spełnia wymagań stawianych akademickiej historiografii, natomiast reżyserowi, jako artyście, najczęściej brak kompetencji w zakresie elementarnej wiedzy o przeszłości oraz naukowego warsztatu historyka, co skutkuje tym, że twórca filmowy, jako ignorant, zniekształca prawdziwy obraz przeszłości, którego dostarcza profesjonalna historiografia. Co więcej, film jest medium audiowizualnym, posługuje się ruchomym obrazem, dźwiękiem, barwą, muzyką, w przeciwieństwie do akademickiej historiografii, która preferuje pisaną narrację historyczną. Tym samym film, będąc narzędziem przedstawiania konkretnego, cierpi na dyskursywną słabość, co oznacza, że nie jest w stanie przekazywać informacji istotnych dla naukowej wiedzy historycznej w postaci abstrakcyjnych treści i znaczeń wyrażanych drukowanym słowem. Film cierpi także na warsztatową niemoc, nie posiada bowiem krytycznego aparatu w postaci przypisów i bibliografii, co dyskwalifikuje go jako krytyczną formę refleksji nad przeszłością. Podsumowując, film jawi się w opinii tradycyjnych badaczy jako wybiórczy, fikcyjny, niepoważny, ideologiczny, prezentystyczny, rozrywkowy, jest swoistym Kracauerowskim the-



³⁵ Zob.: Robert Brent Toplin, *The Filmmaker as Historian*, „American Historical Review” 1988, vol. 93.

³⁶ Robert A. Rosenstone, *Oliver Stone as Historian*, [w:] *Oliver Stone’s USA*, ed. by Robert Brent Toplin, Lawrence: University of Kansas, 2000; Zob. także: Judith Keene, *The Filmmaker as Historian. Above and Below Ground*, „Rethinking History” 2001 (5:2), s. 233–253.

atrum, które koncentruje się tylko na kreowaniu wizualnych aspektów przeszłości. Tym samym twórca filmowy również nie zasługuje na miano historyka.³⁷

Jednakże przywołane wyżej twarde stanowisko wielu tradycyjnych badaczy przeszłości wobec filmu i twórców filmowych nie oznacza, że całkowicie odrzucają oni film jako bezwartościowe medium dla historii, zaś twórców filmowych uważają za pozbawionych kompetencji do pokazywania historii za pośrednictwem ruchomych obrazów. Klasyczni historycy uważają, że sztuka, której produktem jest film, nie toleruje skrępowania przez naukową wiedzę. Tym samym sposób, w jaki twórca filmowy rekonstruuje przeszłość i prezentuje swoją opowieść, jest w zasadzie dowolny, jednakże aby film mógł zyskać status historycznego, kryterium oceny i weryfikacji takiego dzieła zawsze powinno być odnoszone do oficjalnej, akademickiej wersji historii. Jednocześnie nie oznacza to, że od filmu wymaga się jakiejś zbliżonej do naukowej ścisłości. Warunkiem, aby film mógł zostać uznany za relację historyczną jest jego choćby częściowa zgodność z oficjalną wiedzą historyczną, polegająca na tym, iż jest on jej spopularyzowaną wersją. W konsekwencji oznacza to, że od filmu historycznego żąda się jedynie – albo aż – aby nie fałszował oficjalnej, naukowej wersji historii. Reasumując, film w opinii klasycznych historyków, po spełnieniu określonych warunków, jawi się jako swoisty wariant audiowizualnej beletrystyki historycznej, a twórca filmowy – jako popularyzator naukowej wiedzy o przeszłości.³⁸

W kontekście klasycznie rozumianej nauki historycznej trudno jest zatem uznać Wajdę za historyka, a jego filmy za poważne dzieła historyczne. Zarówno sam reżyser, jak i zrealizowane przez niego obrazy nie spełniają żadnego z warunków stawianych przez tradycyjnych badaczy przeszłości profesji historycznej i tworzonym przez nią dziełom historycznym. Zatem, w powyższym układzie odniesienia, pozostaje Wajdzie jedynie rola popularyzatora historii, a jego filmom

³⁷ Aleksander Jackiewicz, *Moja filмотeka. Film w kulturze*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 68–69; David Herlihy, *Am I a Camera? Other Reflections on Films and History*, „American Historical Review” 1988, vol. 93, s. 1186–1192; Lino Micciche, *Film i historia*, „Kino” 1981, nr 7, s. 25; Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975. Na ten temat pisali: Dorota Skotarczak, *Film i historia w doświadczeniach polskich historyków*, [w:] *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. Dorota Skotarczak, Wydawnictwo UAM, Poznań 2006, s. 11–25; Piotr Witek, *Kultura – Film – Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005, s. 158–180.

³⁸ Piotr Kowalski, *Historia w melodramatycznym kostiumie, czyli historyczny film fabularny*, [w:] *Problem teorii dzieła filmowego*, red. Jan Trzynałowski, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1985, s. 94; Tadeusz Łepkowski, *Kilka uwag o filmowej historii. Wokół prawdy, fałszów i przemilczeń*, „Kino” 1981, nr 9 (187), s. 18; Rafał Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984; Eugeniusz Ponczek, *Prawda i fikcja*, „Kino” 1983, nr 6, s. 20. Na ten temat pisałem również w innym miejscu. Zob. Piotr Witek, *Kultura – Film – Historia...*, op. cit., s. 158–180; Zob. także: Dorota Skotarczak, *Film i historia w doświadczeniach polskich historyków...*, op. cit., s. 11–26.

przypada funkcja audiowizualnej beletrystki historycznej. Przy czym, jak można przypuszczać, nie wszystkie zrealizowane przez reżysera filmy o przeszłości zyskałyby uznanie tradycyjnych historyków jako beletrystyczne filmy historyczne. Uzasadnienie dla takiego przekonania można znaleźć w niektórych filmowych i telewizyjnych dziełach reżysera, które opowiadają o przeszłości, nie są adaptacjami historiografii, co więcej, w wielu przypadkach nie traktują o tzw. autentycznych postaciach i wydarzeniach minionego świata. Dobrym przykładem mogą być tu obrazy, takie jak: *Pokolenie*, *Popiół i diament*, *Kanał*, *Pierścionek z orłem w koronie*, *Bigda idzie!*. Wszystkie wymienione wyżej dzieła przedstawiają fikcyjne perypetie wymyślonych postaci, rozgrywające się w określonych warunkach historycznych – okupacji niemieckiej w Polsce (*Kanał*; *Pokolenie*), tużpowojennej Polsce (*Popiół i diament*; *Pierścionek z orłem w koronie*) czy też w II Rzeczypospolitej (*Bigda idzie!*). Reasumując, można skonstatować, że ponieważ Wajda raczej nie dostosowuje się do wymogów stawianych filmom historycznym przez akademicką historiografię, dyskwalifikuje go to nie tylko jako historyka (w znaczeniu przypisywanym przez tradycyjną historiografię), a jego dzieła jako poważne filmy historyczne, ale również stawia pod znakiem zapytania uznanie reżysera za popularyzatora historii, jego filmów zaś za beletrystykę historyczną w respektowanym na gruncie tradycyjnej nauki historycznej klasycznym sensie tych pojęć.



W tym miejscu warto przyjrzeć się temu, jak i co na temat postrzegania siebie jako historyka oraz zrealizowanych przez siebie filmów jako dzieł historycznych myśli sam Andrzej Wajda.

W 1981 roku, w jednym z publicznych wystąpień z okazji przyznania tytułu doktora *honoris causa* przez American University w Waszyngtonie, reżyser sformułował pogląd, w którym nie tylko nie uznał się za historyka, ale również nie zdefiniował swoich filmów jako dzieł historycznych. Jak sam stwierdził: „Nie jestem [...] historykiem; ani nawet kimś, kto mógłby się uważać za autora tzw. filmów historycznych”.³⁹ W wygłoszonym wykładzie Wajda dystansuje się od postrzegania siebie jako historyka, a swoich filmów jako dzieł historycznych z dwóch powodów. Po pierwsze, uważa, że historykami są profesjonalni, gabinetowi badacze przeszłości, którzy zajmują się eksploracją, ustalaniem i interpretowaniem procesów oraz faktów historycznych, ich wzajemnych związków, wpływów i zależności. Po drugie, według reżysera, za filmy historyczne uważane są takie, które przedstawiają na ekranie znaczące historyczne postaci, bitwy, sztaby, wielką politykę. Wajda we własnej ocenie nie może być historykiem, bo nie jest gabinetowym badaczem przeszłości, natomiast jego filmy nie są historyczne, dlatego że w wielu

³⁹ Andrzej Wajda, *Moje spotkania z historią*, „Film na Świecie” 1991, nr 4/383, s. 70.

przypadkach nie koncentrują się na problemach uważanych przez historiografię za historyczne, tzn. na autentycznych postaciach i wydarzeniach z przeszłości.

Mając na uwadze to, że Andrzej Wajda jest twórcą obrazów tak głęboko zaangażowanych w krytyczną refleksję o przeszłości – żeby wspomnieć tylko niektóre tytuły: *Kanał*, *Popiół i diament*, *Lotna*, *Człowiek z marmuru*, *Ziemia obiecana*, *Z biegiem lat*, *z biegiem dni...* – stanowisko reżysera wydaje się nieco zaskakujące. Jednakże po bliższym przyjrzeniu się jego argumentacji i porównaniu jej z przekonaniem tradycyjnych badaczy przeszłości zaskoczenie ustępuje zrozumieniu. Dzieje się tak dlatego, że sposób pojmowania przez Wajdę historii i filmu historycznego wydaje się bardzo tradycyjny. Reżyser bowiem utożsamia historię raczej z klasycznie rozumianą społeczną nauką o przeszłości, dostarczającą za pomocą pisanych narracji prawdziwych informacji na temat tego, co wydarzyło się przed laty, natomiast film historyczny jawi mu się jako wytwór kina gatunków, którego konstytutywną cechą jest narracja przedstawiająca prawdziwe wydarzenia i postaci z przeszłości, mająca ambicje, mniej lub bardziej zbliżonego do profesjonalnej historiografii, realistycznego rekonstruowania obrazów minionego świata. Wyobrażenia reżysera na temat historii i filmu historycznego zdają się w dużym stopniu korespondować z przekonaniem tradycyjnych badaczy przeszłości. Tym samym przestaje dziwić fakt, iż Wajda dystansuje się od postrzegania siebie jako historyka, a swoich filmów jako dzieł historycznych, ma bowiem pełną świadomość tego, że nie jest ani uniwersyteckim badaczem przeszłości, ani filmowym popularyzatorem wykładni dziejów, z jaką mamy do czynienia w akademickich narracjach historycznych, stanowiących inspirację dla klasycznego kina historycznego, które nie chce być tylko kostiumowym kinem spod znaku płaszcza i szpady.

W związku z powyższymi ustaleniami nasuwają się następujące pytania badawcze: jak pogodzić bardzo mocno zaangażowaną w refleksję o przeszłości filmową twórczość reżysera z jego niechętnym stanowiskiem wobec określania się mianem historyka i postrzegania zrealizowanych przez siebie dzieł jako obrazów historycznych? Jak konceptualizować odnoszące się do przeszłości filmy Andrzeja Wajdy? Czy i kiedy możliwe jest postrzeganie Andrzeja Wajdy jako historyka, a jego filmów jako poważnych dzieł historycznych? Czy filmy Andrzeja Wajdy wnoszą coś do naszego rozumienia historii i filmu historycznego? Czy i jak filmy reżysera kształtują nasze myślenie o przeszłości? Wreszcie: czy i w jaki sposób filmy Wajdy odnoszą się do pisanej, akademickiej wersji historii?

Chcąc odpowiedzieć na sformułowane wyżej pytania, najpierw musimy zastanowić się nad problemem bazowym, tzn. czy w ogóle możliwa jest poważna refleksja nad przeszłością w filmie. Na tak postawione pytanie Robert A. Rosenstone odpowiada, że krytyczna refleksja nad przeszłością w filmie jest możliwa,

ale pod warunkiem, że pojęciu „historia” nadamy określone znaczenie, odmienne od tego, z którym mamy do czynienia w klasycznej tradycji akademickiej.

Sugerowany przez amerykańskiego historyka zabieg zmiany definicji historii jest możliwy dzięki postmodernistycznej rewolucji naukowej, która dokonała się w drugiej połowie XX wieku w obrębie nauk społecznych i humanistycznych.⁴⁰ Wraz ze zwrotem językowym i narratywistycznym w dyskursie akademickim historia niejako utraciła uprzywilejowany status „twardej” dyscypliny naukowej, będącej dostarcicielką nieproblematycznej, obiektywnej i prawdziwej wiedzy o przeszłości. Okazało się bowiem, że „nie ma jednej historii, lecz są tylko minione wydarzenia związane z różnymi punktami widzenia, i złudzeniem jest myślenie, że może istnieć jakiś najwyższy, wszechobejmujący punkt widzenia mogący zawrzeć w sobie wszystkie inne [...]”.⁴¹ Historia z monistycznego naukowego dyskursu przeistoczyła się w serię uwarunkowanych kulturowo i zmiennych w czasie konwencji, które Hayden White określił mianem tropów. Oznacza to, że dyskurs historyczny ma strukturę tropologiczną, na którą składają się różnorakie sposoby użycia języka w procesie projektowania zmieniających się w czasie (heraklitowych) modeli narracji historycznych, powołujących do istnienia różne wersje historycznych światów możliwych. Tym samym zarówno realizm poszczególnych narracji historycznych, jak i prawda historyczna są kategoriami, które podlegają uwarunkowaniom kulturowym, co oznacza, że w różnych kontekstach społecznych znaczą co innego. Można zatem skonstatować, że historia jest nie tyle dostarcicielką jakiejś prawdziwej i obiektywnej wiedzy na temat przeszłości (jak często błędnie się sądzi), ile raczej jedną z wielu form autorefleksji współczesnych pokoleń, zapisem ich samowiedzy kulturowej manifestującej się w postaci multimodalnych tekstów historiograficznych.⁴² Oznacza to, że historia pisana w jej politropicznej różnorodności i wielości narracji historycznych jawi się jako forma usensowniania przeszłości w terażniejszości w akcie konstruowania historycznych światów możliwych, będących integralną składową współczesności.



⁴⁰ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1975; Alun Munslow, *Deconstructing History*, London and New York: Routledge, 1997; Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego...*, op. cit.; *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997; Hayden White, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2009; Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, tłum. zbiorowe, red. i wstęp Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2004.

⁴¹ Gianni Vattimo, *Spółczesność jako przejryste*, tłum. Magdalena Kamińska, Wydawnictwo Naukowe DSWE TWP, Wrocław 2006, s. 17.

⁴² Jan Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, [w:] *Świat historii*, red. Wojciech Wrzosek, Wydawnictwo UAM, Poznań 1997, s. 377.

W związku z poczynionymi wyżej ustaleniami nasuwa się wniosek, że zarzuty kierowane pod adresem filmu historycznego przez tradycyjną akademicką historiografię wydają się anachroniczne i trącą na ważności. Okazuje się bowiem, że pisanej na uniwersytetach naukowej historii można stawiać takie same inkryminacje, jakie formułuje ona pod adresem filmów historycznych. Tym samym zarówno film, jak i historiografia w równym stopniu jawią się jako strategie fikcjonalizacji i fabularyzacji przeszłości. Jak powiada White: „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”.⁴³ Mimo że pisanie historii do pewnego stopnia jest „analogiczne” do realizacji filmu historycznego, to nie jest z nim tożsame. Tak jak historyk dokonuje aktów konceptualizacji przedmiotu badania, selekcji materiału źródłowego i faktograficznego, mniej lub bardziej świadomie wybiera styl pisania narracji, tak też reżyser określa przedmiot swojego zainteresowania, dokumentuje, selekcjonuje i porządkuje zebrany materiał, aby na jego podstawie zrealizować film w wybranej przez siebie konwencji. Zatem wybór dokumentów źródłowych, sposobu czy metody, za pośrednictwem których są one przez historyków interpretowane, zestawiane i porównywane, sposobów ich przedstawiania, tworzenia narracji historycznej z technicznego punktu widzenia, nie różni się od tych, które przy produkcji filmu określane są jako selekcja, montaż, ruchy i punkty widzenia kamery, zbliżenia, kompozycje planów, oświetlenie, muzyka, gra aktorska itd. Jedne i drugie, choć odmienne, służą konstruowaniu różnych wersji historycznych światów możliwych. W konsekwencji oznacza to również, że bogactwo filmowych środków wyrazu umożliwia twórcy filmowemu wyrażanie myśli, krytyki, polemik i poglądów na daną kwestię w nie mniej interesujący, pogłębiony i użyteczny sposób, niż czynią to piszący badacze historii.

Kolejną niezwykle ważną kwestią, na którą warto zwrócić uwagę, jest to, że zarówno historiografia, jak i film są wytworami różnych wymiarów kultury, co pociąga za sobą określone konsekwencje. O ile pisane historie są formami pojęciowego modelowania historycznych światów możliwych, o tyle filmowe opowieści historyczne jawią się jako pozawerbalne, audiowizualne strategie projektowania obrazów przeszłości. Oznacza to, że historiografia, będąc wytworem werbalnego wymiaru kultury, konstruuje historyczne teksto-światy, które są niewspółmierne wobec filmowych obrazo-światów historycznych, będących produktami

⁴³ Hayden White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Łukasz Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008, s. 119.

audiowizualnego wymiaru kultury. Innymi słowy, film powołuje do istnienia inny rodzaj historycznych światów możliwych, niż ten, z którym spotykamy się w pisanych narracjach historycznych. Dzieje się tak między innymi dlatego, że pisana narracja historyczna jest linearna, niema i statyczna, podczas gdy filmowa opowieść o przeszłości jest symultaniczna, wizualna, dźwiękowa i dynamiczna. Oznacza to, że twórca filmowy może jednocześnie posługiwać się w swoich opowieściach ruchomym i statycznym obrazem, dźwiękiem, słowem mówionym i pisanym, co dla piszącego historyka jest niedostępne. Tym samym proste porównywanie językowych opisów przeszłości z ich audiowizualnymi ekwiwalentami w postaci filmów historycznych oraz ocenianie filmów w kategoriach historiograficznych okazuje się nieadekwatne. To tak, jakby próbować zatańczyć architekturę albo opowiedzieć muzykę. W konsekwencji oznacza to, że film jest autonomicznym wobec pisanej historii medium konstruowania historycznych światów możliwych. W kontekście rewolucji technologicznej, której doświadczamy współcześnie, definiującej kulturę jako audiowizualną, film stanowi dla historiografii realną alternatywę. Tym samym film historyczny staje się jedną z wielu równoprawnych strategii kulturowo uwarunkowanego modelowania społecznego doświadczenia historycznego i konstruowania historycznych światów możliwych, a reżyser jawi się jako historyk-filmowiec, realizujący audiowizualne opowieści historyczne.


Konkludując, należy zgodzić się z sugestią Rosenstone'a, że film, aby mógł być uznany za historyczny, powinien włączać się w szerszą debatę o przeszłości, wchodzić w dialog zarówno z akademicką historiografią, jak i innymi formami osvajania przeszłości, z którymi mamy do czynienia w literaturze, telewizji, teatrze, Internecie czy działaniach historycznych grup rekonstrukcyjnych. Filmy chcące uchodzić za poważne dzieła historyczne powinny wносить coś kreatywnego do naszego rozumienia przeszłości i historii w kontekście współczesności. Przy czym ocena filmu jako dzieła historycznego powinna przebiegać nie na płaszczyźnie wypracowanych w obrębie historiografii szczegółów, ale na poziomie efektów strategii argumentacji, metaforyzacji i symbolizacji, a więc form audiowizualnego modelowania historycznego świata możliwego, oraz tego, w jaki sposób film pozwala rozumieć przeszłość w kontekście posiadanej już przez nas wiedzy historycznej.⁴⁴

Zgodnie z powyższymi ustaleniami historia jawi się nie tylko jako przedmiot studiów, czy też same studia o tym przedmiocie, ale także, a może nawet przede

⁴⁴ Robert A. Rosenstone, *Visions of the past...*, op. cit., s. 1–82, 169–198; idem, *History on Film. Film on History*, London, New York, Boston, San Francisco, Toronto, Tokyo, Singapore, Hong Kong, Seoul, Taipei, New Delhi, Cape Town, Madrid, Mexico City, Amsterdam, Munich, Paris, Milan: Pearson Longman, 2006, s. 1–32, 154–165.



wszystkim, jako pewien stosunek do „przeszłości” możliwy tylko za pośrednictwem szczególnego rodzaju dyskursu historycznego, który konstruuje różne wersje historycznych światów możliwych. Mając na uwadze dorobek reżysera w postaci filmów i teatralnych widowisk telewizyjnych, takich jak np.: *Pokolenie; Kanał; Popiół i diament; Lotna; Samson*; obrazy późniejsze: *Popioły; Krajobraz po bitwie; Wesele; Ziemia obiecana; Człowiek z marmuru; Człowiek z żelaza; Danton; Kronika wypadków miłosnych*; oraz współczesne dzieła reżysera: *Korczak; Pierścionek z orłem w koronie; Wyrok na Franciszka Kłosa; Wielki tydzień; Pan Tadeusz; Katyń*; filmy dokumentalne: *Andrzej Wajda. Moje notatki z historii; Lekcja polskiego kina; Kredyt i debet. Andrzej Wajda o sobie; Jan Nowak-Jeziorański. Kurier z Warszawy. 60 lat później 1944–2004*; czy spektakle teatru telewizji, m.in.: *Bigda idzie!; Noc listopadowa; Noc czerwcową*, wydaje się, że ów szczególny rodzaj dyskursu historycznego w postaci zaangażowanych historycznie filmów i telewizyjnych spektakli jest niewątpliwym udziałem Andrzeja Wajdy.⁴⁵



Reżyser w swoich filmach i spektaklach zмага się z tragicznym doświadczeniem drugiej wojny światowej i Holokaustu na ziemiach polskich; opowiada o losach żołnierzy polskich zamordowanych przez NKWD w Katyniu; podejmuje bolesne tematy okupacji sowieckiej Polski tuż po zakończeniu wojny i beznadziejnej walki niepodległościowego podziemia z ustrojem komunistycznym; penetruje zagadnienia związane z udziałem Polaków w wojnach napoleońskich; zajmuje go fenomen rewolucji francuskiej; interesuje go rodzący się w XIX wieku na ziemiach polskich kapitalizm i jego wpływ na relacje międzyludzkie; śledzi karnawał wolności w Polsce początku lat osiemdziesiątych. Oznacza to, że realizując swoje dzieła, bierze czynny udział w dyskusji nad pogmatwaną historią kraju oraz tragicznymi losami Polaków. Z pełną świadomością angażuje się w modelowanie społecznych wyobrażeń przeszłości współczesnych pokoleń.

Oznacza to, że większość ze zrealizowanych przez niego filmów i seriali oraz wiele teatralnych spektakli telewizyjnych to dzieła, które mieszczą się w kategorii filmów i widowisk historycznych, co pozwala uznać reżysera również za historyka, w nieklasycznym sensie tych pojęć, definiowanym na gruncie historii niekonwencjonalnej/wizualnej.

W tym miejscu możemy powrócić do przemyśleń Andrzeja Wajdy, które w zasygnalizowanym powyżej kontekście wydają się szczególnie interesujące.

Otóż, Wajda jest przekonany, że sztukę łączy z historią silny związek. Podkreśla, że nie tylko zawodowi historycy kształtują nasze wyobrażenia o przeszłości.

⁴⁵ Cała filmografia Andrzeja Wajdy jest dostępna na portalu www.filmpolski.pl [<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=111632> (Dostęp: 7.10.2015)].

Nie tylko od nich zależy to, co i w jaki sposób zwykły człowiek myśli o minionych zdarzeniach i postaciach, jaka jest powszechna świadomość historyczna. Według Wajdy olbrzymi wkład w kształtowanie społecznych wyobrażeń rzeczywistości historycznej ma również, a może nawet przede wszystkim, sztuka, w tym literatura i film. Jak sam pisze: „Kim byli Cezar i Brutus – wiemy raczej od Szekspira niż od Mommsena czy Edwarda Gibbona. Czym była Rewolucja Francuska, wiemy nie tyle od historyka Micheleta, ile od Davida, który namalował przejmującą wizję wydarzeń i postaci Rewolucji. Czym była rosyjska kampania Napoleona, wiemy przede wszystkim od Tołstoja; czym Anglia wiktoriańska od Dickensa. Czym był amerykański podbój Zachodu, ów zdumiewający proces tworzenia się nowej cywilizacji na nowych terenach – świat wie przede wszystkim z westernu...”.⁴⁶ Tym samym Wajda zdaje się sugerować, że w przypadku jego twórczości mamy do czynienia z nieco innym rozumieniem historii, niż to, z jakim spotykamy się na gruncie tradycyjnej akademickiej historiografii oraz jakie zdaje się respektować i preferować główny nurt kina historycznego. Reżysera interesują nie tyle globalne procesy historyczne, wielkie wydarzenia, znaczące postaci, koncepcje polityczne, ile zwykli, uwikłani w tryby dziającej się historii ludzie. Historia, w ujęciu Wajdy, jawi się jako „potężna machina”, która z jej koniecznościami, zaskakującymi kaprysmi, specyficzną logiką, irracjonalizmem mieli ludzkie losy w ich codziennej egzystencji. Jak sam wyznaje: „[...] opowiadałem zawsze o zwykłych ludziach, o tym, co im się zdarzyło, co się działo między nimi... Tyle tylko, że ci zwykli ludzie byli zawsze w historię wpleceni. I historia – czy tego chcieli, czy nie – miała wpływ na ich losy, rodziła ich dramaty, ich dylematy, była współuczestnikiem ich klęsk i ich zwycięstw”.⁴⁷ Tym samym Wajda (jak się zdaje – intuicyjnie) sugeruje, że jego filmy są historyczne w nieklasycznym znaczeniu tego pojęcia, a dzieje się tak dlatego, że nie będąc rekonstrukcjami wydarzeń z przeszłości, są one autorefleksyjnym namysłem nad sensem historii, który ona ma, czy może mieć, dla współczesnych pokoleń. Oznacza to, że reżyser miał i ma pełną świadomość wagi swoich filmowych obrazów jako dzieł historycznych, które wchodzi w dialog z oficjalnymi, pisanymi przez zawodowych historyków i rozpowszechnianymi w środkach masowego przekazu popularnymi interpretacjami przeszłości. Jak sam pisze: „Tworząc moje proste opowiadania o zwykłych ludziach i ich dramatach, czy tego chciałem, czy nie, potwierdzałem lub kwestionowałem pewną wizję historii mojego kraju [...]”. Wajda uważa, że film nie jest tylko rezultatem procesu historycznego, ale występuje jako jego uczestnik, a nawet współautor. W konkluzji swoich przemyśleń pisze: „Film, tak jak wszystkie dziedziny sztuki, jest napędzany motorem historii. Nie potrzeba robić »filmów historycznych«, żeby mieć z historią do czynienia. Wystarczy zrobić filmy, które publiczność obchodzą, które mówią o tym, co ją niepokoi, boli, co niejasne, niedopowiedziane – a dokuczliwe. I wtedy



⁴⁶ Andrzej Wajda, *Moje spotkania z historią...*, op. cit., s. 70.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 70.

od razu, historia wciąga film – a razem z nim filmowca – w swoje tryby. Te tryby mogą wynieść film wysoko, ale czasem i zmiażdżyć. Ryzyko istnieje w każdym zawodzie, ale ta, drodzy przyjaciele, stawka warta jest ryzyka”.⁴⁸ Z analizy rozważań reżysera nasuwa się taka oto konstatacja, iż on sam, nie uznając się za historyka i popularyzatora historii, mniej lub bardziej świadomie lub nieświadomie, nie realizując tradycyjnie klasyfikowanych jako historyczne filmów historycznych, stworzył bardzo wiele autorefleksyjnych filmów o przeszłości, które są historyczne, przez co niejako sam obsadził się w roli historyka w nieklasycznym, zasygnalizowanym wyżej, znaczeniu tych pojęć.

Kino historyczne jako „kino (post)narodowe”

W książce odwołuję się do kategorii „kina narodowego”. W związku z tym poniżej, na potrzeby prowadzonych w monografii rozważań, postaram się przeprowadzić konceptualizację pojęcia „kino narodowe” zrelatywizowaną do kontekstu, w którym go używam.

W związku z wszechobecnymi procesami globalizacji oraz tym, że nowoczesne formacje kulturowe są zazwyczaj hybrydowe i niejednolite, kategoria „kino narodowe” niesie ze sobą wiele kontrowersji oraz problemów związanych z jej konceptualizacją.⁴⁹ Pojęcie „kino narodowe” w zależności od rodzaju dyskursu, w którym jest stosowane, ma różnorakie znaczenia.

Jeden z twórców koncepcji brytyjskiego „kina narodowego”, Andrew Higson, wyróżnił cztery zasadnicze znaczenia tego terminu, rozpatrywane w kontekstach ekonomicznym i kulturowym: (1) O „kinie narodowym” możemy mówić, gdy jest ono wytworem narodowego/krajowego przemysłu filmowego. O narodowym charakterze filmu decyduje wówczas pochodzenie/tożsamość/obywatelstwo reżysera/producenta danego dzieła ekranowego. Wspomniane wyżej kryterium definicyjne cierpi na pewną konceptualizacyjną słabość. W przypadku gdy dany film został zrealizowany w ramach międzynarodowej kooperacji, bądź producent/reżyser posiada więcej niż jedno obywatelstwo, jednoznaczne określenie narodowego charakteru filmu jest skomplikowane. Termin „kino narodowe” staje się w takiej sytuacji nieoperacyjny; (2) Określenie „kino narodowe” przysługuje takim filmom, które przez swoją tematykę i formę współtworzą narodową tożsamość w społecznej świadomości widzów. Tożsamość narodowa jest tu rozumiana w kategoriach Benedicta Andersona, jako doświadczenie przynależności do wspólnoty wyobrażonej, zanurzonej w tradycji i rytuałach, w określonym kontekście kulturowym. Jednocześnie

⁴⁸ *Ibidem*, s. 76.

⁴⁹ Zob. Andrew Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. Teresa Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63, s. 6–18.

autor zwraca uwagę na to, iż ze względu na hybrydowy charakter formacji kulturowych, przenikania się w ich obrębie rozmaitych wartości i „rdzenności”, które wzajemnie się przemodelowują, poszczególne społeczności nie demonstrowują w pełni uformowanych, jednolitych narodowych tożsamości. W opinii Higsona koncepcja „kina narodowego” nie za bardzo jest w stanie uwzględnić wewnętrzne zróżnicowanie współczesnych formacji kulturowych oraz ich współprzenikanie i nakładanie się na siebie; (3) Pojęcie „kino narodowe” odnosi się również do obiegu filmów oraz ich oglądalności. Do puli filmów określanych tym mianem zalicza się wówczas te, które wzbudzają największe zainteresowanie publiczności (wyobrażonej wspólnoty narodowej – P. W.); (4) Kategoria „kino narodowe” funkcjonuje również jako termin krytycznofilmowy i marketingowy. Utożsamia się go z kinem artystycznym, które współtworzy trwałe dziedzictwo kulturowe danego kraju.⁵⁰

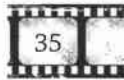
Z nieco odmienną i równie interesującą jak powyższa próbą konceptualizacji kategorii „kina narodowego” mamy do czynienia w tekście Jinhee Choi. Autorka proponuje trzy znaczenia terminu: (1) „Kino narodowe” jako produkt instytucji narodowego przemysłu filmowego funkcjonującego na obszarze danego terytorium/państwa; (2) „Kino narodowe” jako kino funkcjonalne, mające wpływ na kształtowanie tożsamości narodowej. Film pełni w tym ujęciu określoną funkcję społeczną. Jego zadaniem jest zachęcenie widza do wyobrażenia siebie jako członka określonej społeczności kulturowej/narodowej pojmowanej, za Andersonem, jako wspólnota wyobrażona; (3) „Kino narodowe” jako fenomen pozostający w wyraźnej relacji tematycznej i stylistycznej odmienności w stosunku do filmowych produkcji Hollywood oraz innych kinematografii narodowych.⁵¹

Rozważając obie omówione wyżej w wielkim skrócie koncepcje, nasuwa się konkluzja, że termin „kino narodowe”, aby był operacyjny i poznawczo użyteczny, wymaga każdorazowej konceptualizacji zrelatywizowanej do kontekstu użycia.

Na potrzeby przemysłu prowadzonych w niniejszej książce za przejawy „kina narodowego” będą uznawał filmy historyczne, których narracje skierowane są do wewnątrz, tzn. preferujące refleksję o samym narodzie, jego przeszłości i teraźniejszości, dziedzictwie kulturowym i rodzimych tradycjach, proponujące spójne obrazy narodu (polskiego) jako koherentnej społeczności o uformowanej i ustalonej tożsamości. Filmy odwołujące się do ideologicznych narodowych preferencji widzów, lansujące narodową świadomość historyczną oraz tożsamościowe nastawienie wobec własnej przeszłości, które proklamują jednocześnie poczucie

⁵⁰ Andrew Higson, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. Krzysztof Loska, [w:] *Kino Europy*, red. Piotr Sitariski, Rabid, Kraków 2003, s. 9–10; Zob. także: James Chapman, *Film historyczny – kino narodowe. Krótka historia brytyjskiego filmu historycznego*, tłum. Michał Szczubiałka, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 18; Andrew Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego...*, op. cit., s. 11.

⁵¹ Zob. Jinhee Choi, *National Cinema – the Very Idea*, [w:] *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*, red. Noel Carroll & Jinhee Choi, Blackwell Publishing Ltd, Malden–Oxford 2006, s. 310–319.



historyczno-kulturowej integralności narodu (polskiego) oraz jego odmienności wobec innych społeczności – wspólnot narodowych.⁵² Do tej kategorii zaliczam filmy powstałe w ramach nurtu martyrologiczno-heroicznego. Parafrazując Witolda Mrozka⁵³, określam je jako filmy „narodowej pamięci historycznej”.⁵⁴

Filmy „narodowej pamięci historycznej” mitologizują przeszłość, tworząc swoiste opowieści, które definiuję w kategoriach mito-historii. Przy czym mówiąc o zjawisku mitologizacji przeszłości, nie używam pojęcia mitu w potocznym sensie – jako przejawu zmyślenia i fałszowania historii. Przeciwnie, mit pojmuję jako kategorię antropologiczną. Jawi się on w tym rozumieniu jako swoista opowieść o przeszłości o znaczeniu symbolicznym, nadającym jej sens we współczesności.⁵⁵ Do konceptualizacji mito-historycznej narracji użyteczna będzie retoryka Barbary Szackiej. Mito-historyczna narracja charakteryzuje się tym, że modeluje postaci i wydarzenia z przeszłości w niezmiennie wzory i personifikacje wartości, które sankcjonują postawy i zachowania istotne dla funkcjonowania wspólnoty we współczesności. W mito-historycznej opowieści owe postaci i wydarzenia zostają pozbawione wieloznaczności i przemienione w jednowymiarowe symbole pożądanych i afirmowanych przez współczesną społeczność wartości narodowych.⁵⁶

Mitologizowanie historii polega na kilku zabiegach: (1) pomijaniu, tzn. selektywnym przemilczaniu, niektórych niewygodnych faktów i postaw z przeszłości; (2) wyolbrzymianiu i upiększaniu, tzn. nadawaniu zwykłym wydarzeniom i postawom z przeszłości niezwyklej wagi, rozdymaniu ich do wielkich rozmiarów, przedstawianiu drobnych osiągnięć jako wiekopomnych triumfów; (3) ustalaniu relacji i związków, tzn. intencjonalnym uwypuklaniu jednych przyczyn danej sekwencji wydarzeń i pomijaniu innych celem osiągnięcia efektu w postaci obrazu fragmentu przeszłości zgodnego z oczekiwaniami wspólnoty; (4) konfabulowaniu, tzn. wypełnianiu luk w pamięci przez mniej lub bardziej intencjonalne wymyślanie sytuacji, które nie miały miejsca, bądź zapożyczaniu wydarzeń z cudzych doświadczeń i traktowaniu ich jako własnych; (5) obwinianiu obcych, tzn. pod-

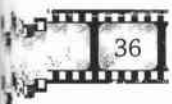
⁵² Zob. Andrew Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego...*, op. cit., s. 13–14.

⁵³ Zob. Witold Mrozek, *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. Tadeusz Lubelski, Maciej Stroński, Korporacja Ha!art, Kraków 2009, s. 295–319.

⁵⁴ Pamięć historyczną rozumiem tu szeroko – zarówno jako pamięć kulturową w sensie tego pojęcia, które nadał mu Jan Assmann, jak i jako formę świadomości historycznej w sensie tego terminu, który nadali mu Jerzy Topolski i Jan Pomorski.

⁵⁵ Zob. Barbara Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 23. Zob. też: Ian G. Barbour, *Mity, modele, paradygmaty*, tłum. Marek Krośniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1984, s. 39–40. Autor w swojej książce pisze: „Mity przyczyniają się do integracji społeczeństwa. Są one czynnikiem spajającym wspólnotę i przyczyniającym się do wzrostu solidarności wewnątrzspołecznej, poczucia tożsamości grupowej i unikania konfliktów. Działają na rzecz stabilności kulturowej [...]”.

⁵⁶ Por. Barbara Szacka, *Czas przeszły...*, op. cit., s. 24.



kreślaniu oraz uwypuklaniu „prawdziwych” i/lub domniemyanych win wrogów i nieprzyjaciół w celu minimalizowania własnych błędów, przewin i nieprawości oraz uniknięcia odpowiedzialności za popełnione czyny lub zaniechania; (6) powoływaniu się na kontekst, tzn. wybiórczym uwypuklaniu okoliczności, w których zaszły jakieś wydarzenia, w taki sposób, aby ich obraz sprzyjał pozytywnemu wizerunkowi społeczności.⁵⁷ Filmy tego nurtu lansują brązowniczą wizję historii.

Z kolei filmy historyczne, które kwestionują i dekonstruują spójne obrazy narodu jako koherentnej wspólnoty, z ustaloną i jednolitą tożsamością, są krytyczne wobec zastanych tradycyjnych sposobów przedstawiania narodu i pojmowania narodowej tożsamości, nie zakładają istnienia jakiejś jednolitej kultury narodowej, konstytuującej ową tożsamość, zadają trudne pytania, podejmują zagadnienia społecznych podziałów i różnic oraz wynikającej z nich spluralizowanej tożsamości członków wspólnoty, kształtują wielowymiarową świadomość historyczną, preferują krytyczne nastawienie wobec własnej przeszłości, przedstawiają miniony świat w sposób niejednoznaczny i wieloaspektowy – będą określał jako wytwory „kina postnarodowego”.⁵⁸ Do tej kategorii zaliczam filmy powstałe w ramach nurtu krytyczno-rozrachunkowego. Nawiązując do wcześniejszej retoryki, określam je jako filmy „postnarodowej pamięci historycznej”.

Filmy „postnarodowej pamięci historycznej” pod względem stosunku do przeszłości są bliższe profesjonalnej historiografii niż mitologii. Historia jako forma społecznej świadomości, w przeciwieństwie do pamięci zbiorowej i mitu, zdaje sobie sprawę ze złożoności zjawisk kulturowych, stara się zachowywać dystans do przeszłości, o której mówi, umie spoglądać na przeszłość z wielu różnych perspektyw, godzi się z niejasnością oraz wieloznacznością wydarzeń, motywów i zachowań ludzkich w rozmaitych okolicznościach.⁵⁹ Tym samym filmy „postnarodowej pamięci historycznej” jawią się jako formy demitologizacji i odbrażawiania historii.⁶⁰

Perspektywa teoretyczna

W książce respektuję założenia teoriopoznawcze społecznego konstruktywizmu.⁶¹ Oznacza to, że przyjęta opcja znajduje się w opozycji do strategii teoriopo-

⁵⁷ Por. *ibidem*, s. 29–30.

⁵⁸ Na temat „kina postnarodowego” zob.: James Chapman, *Film historyczny – kino narodowe...*, op. cit., s. 33.

⁵⁹ Zob. Barbara Skarga, *Czas przeszły...*, op. cit., s. 26.

⁶⁰ W tym miejscu warto zauważyć, że filmy te, dekonstruując jedne mity, na ich miejsce proponują własne narracje fundacyjne, które również można rozpatrywać jako przejawy „mitematyzacji” historii à rebours.

⁶¹ W tym miejscu warto zwrócić uwagę na pewne problemy z terminami „konstruktywizm” i „konstrukcjonizm”. Obie koncepcje łączy odwrót od pozytywistycznego modelu poznania pojmowane-

znawczych, programowo zorientowanych realistycznie i obiektywistycznie, które zakładają, iż: (1) Rzeczywistość jest czymś przyczynowo zewnętrznym i niezależnym od poznania, natomiast prawdziwość lub fałszywość naszych przekonań uzależniona jest od natury świata. Panuje tu przekonanie, że prawda usytuowana jest na zewnątrz wiedzy i kultury; (2) Fakty i prawdziwości są odkrywane, co oznacza, że istnieją realnie; (3) Wiedza jest tu efektem relacji podmiot–przedmiot, konsekwencją czego kształt wiedzy wyznaczany jest przez świat, do którego jest ona odnoszona; (4) Aparat pojęciowy nauki może służyć tu do opisu właściwości świata całkowicie, lub w zasadzie całkowicie, niezależnych od kultury, w konsekwencji czego możliwe staje się uzyskanie jakiegoś adekwatnego obrazu rzeczywistości; (5) Możliwe są tu neutralne ideologicznie, etycznie i politycznie sposoby poznawania świata; (6) Poznanie jest postrzegane jako adekwatne odzwierciedlenie zewnętrznej rzeczywistości przez świadomość podmiotu, dlatego pyta się tu o to, co decyduje o prawdziwości lub fałszywości naszych twierdzeń.⁶²

Konstruktywistyczny model poznania zakłada z kolei, iż: (1) To, co ewentualnie usytuowane jest na zewnątrz kultury, niejako ze swej natury, pozostaje nieznanne; (2) To, co postrzegamy jako rzeczywistość, jest konstytuowane (konstruowane) w ramach uregulowanych kulturowo praktyk społecznych, w konsekwencji czego prawdziwość naszych przekonań uzależniona jest od kontekstu, w którym one występują; (3) To, co uznajemy za fakty i prawdziwości, jest społecznie konstruowane, a nie odkrywane; (4) Wiedza jest tu efektem interakcji międzyludzkich, co oznacza, że jest społecznie wytwarzana; (5) Aparat nauki nie odzwierciedla świata, a jedynie strukturalizuje zastane społeczne doświadczenie oraz generuje

go jako odkrywanie i wyjaśnianie rzeczywistości niezależnej od badacza, obserwatora czy uczestnika. Niemniej jednak, jak wykazuje w swoim tekście Marcin K. Zwierździński, konstruktywizm i konstrukcjonizm, pomimo wielu podobieństw, to dwa różniące się modele poznania. Badacz w swoim artykule pisze: „Różnice między dwiema omawianymi tu perspektywami teoretycznymi można dostrzec najłatwiej poprzez coś na kształt »rozkładu akcentów«. Konstruktywizm jest bardziej naturalistyczny (biologiczny), konstrukcjonizm – kulturalistyczny (historyczny). Pierwszy podkreśla raczej endogeniczny, a drugi egzogeniczny charakter wiedzy. Jeden uznaje prymat »prywatnego« nad »publicznym«, a drugi dokładnie odwrotnie. Konstruktywizm podkreśla bardziej psychiczną (indywidualną, subiektywną), a konstrukcjonizm społeczną (kolektywną, instytucjonalną) perspektywę w wytwarzaniu rzeczywistości. W ramach pierwszego prowadzi się najczęściej mikroanalizy, koncentrując się raczej na procesach, drugi podejmuje częściej makroanalizy, skupiając uwagę bardziej na strukturach. Konstruktywizm podkreśla konstruktywną moc ludzkich umysłów, konstrukcjonizm – zależność konstrukcji od konwencji, tradycji, języka”. Zob. Marcin K. Zwierździński, *Konstruktywizm a konstrukcjonizm*, „Principia” 2012, nr 56, s. 127–128. W książce odwołuję się do terminologii stosowanej przez Andrzeja Zybortowicza w jego publikacji *Przemoc i poznanie. Studium z nieklasycznej socjologii wiedzy*. Zob. przypis poniżej.

⁶² Andrzej Zybortowicz, *Przemoc i poznanie. Studium z nieklasycznej socjologii wiedzy*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1995, s. 58–63; Zob. też: idem, *Konstruktywizm jako orientacja metodologiczna w badaniach społecznych*, [w:] *Światooglądy historiograficzne*, red. Jan Pomorski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002, s. 129–155.

jego nowe obszary; (6) Każda wiedza ma charakter ideologiczny. Wytwory nauki oceniane są ze względu na to, w jakim stopniu (i czy w ogóle) są zdolne zaspokajać społeczne potrzeby i interesy; (7) Poznanie jest dla konstruktywizmu grą kulturową toczoną z kulturą za pomocą środków samej kultury. Pyta się tu o to, co powoduje, że pewne przekonania uznawane są za prawdziwe bądź fałszywe.⁶³

Stanley Fish w jednej ze swoich prac z naciskiem podkreśla, że to wszystko, co staje się przedmiotem naszego zainteresowania, nie posiada jakiejś natury czy istoty usytuowanej w tym czymś, w taki sposób, że byłaby ona niezależna od tego, w jakim układzie odniesienia ów przedmiot się manifestuje w akcie percepcji. Według amerykańskiego badacza nic nie jawi się nam jako niezinterpretowane, źródłowo dane, gotowe, samoczynne i neutralnie obecne. Oznacza to, że każdy tekst kultury (w naszym przypadku jest to film historyczny), który poddajemy procedurom interpretacyjnym, nie ma jakiegoś gotowego, ukrytego znaczenia, zaprogramowanej tkwiącej w nim intencji, czyli czegoś, co z góry określałoby jego sens, który moglibyśmy zauważyć i odkryć. Podobnie do wszystkich innych elementów społecznego świata tekst, w tym również filmowy, jest pochodny względem interpretacji.⁶⁴ Jak mi się wydaje, nie ma znaczenia, czy chodzi o interpretację będącą dyskursem pojęciowym czy obrazowym – audiowizualnym. Dzieje się tak dlatego, że strategię interpretacyjną za każdym razem wybiera wspólnota interpretacyjna w procesie negocjacji i społecznej umowy obowiązującej w określonym układzie odniesienia. W rezultacie nie ma takich interpretacji, które byłyby uniwersalnie, jednoznacznie, niezmiennie i niepodważalnie niewłaściwe bądź właściwe, trafne czy nietrafne, są jedynie interpretacje różne albo inne, zarówno te wyrażane w języku pojęciowym, jak i w obrazach. Skoro się pojawiły, to znaczy, że zostały wytworzone i zaakceptowane przez jakąś społeczność interpretacyjną, jako użyteczne i właściwe w ramach określonej kulturowej gry interpretacyjnej.⁶⁵ Inna wspólnota interpretacyjna może uznać taką interpretację za nieudaną i powołać do życia alternatywną opowieść, będącą w zgodzie z przekonaniem i założeniami układu odniesienia, w ramach którego owa społeczność funkcjonuje.

Podzielając poglądy Fisha i innych społecznych konstruktywistów, chciałbym zaznaczyć, że wszystkie moje komentarze na temat filmów oraz spektakli teatru telewizji zrealizowanych przez Andrzeja Wajdę są próbą interpretacji tych

⁶³ Idem, *Przemoc...*, op. cit., s. 58–63; Zob. też: idem, *Konstruktywizm jako orientacja...*, op. cit., s. 129–155. Mając pełną świadomość pewnych słabości tego podejścia, nawiązuję również do koncepcji konstruktywizmu sformułowanej przez Bruna Latoura. Zob.: Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra, Krzysztof Arbiszewski, Universitas, Kraków 2010.

⁶⁴ Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, tłum. Krzysztof Arbiszewski, Universitas, Kraków 2002; Andrzej Szahaj, *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2004.

⁶⁵ Andrzej Szahaj, *Zniewalająca...*, op. cit., s. 174.

obrazów usytuowaną w pewnym społecznym układzie odniesienia, którego badawczą i epistemologiczną perspektywę definiuje historia wizualna oraz konstruktywistyczny model poznania.⁶⁶

W związku z powyższym, badając poszczególne obrazy Andrzeja Wajdy, odwołuję się do koncepcji interpretacji adaptacyjnej, stanowiącej alternatywę dla interpretacji historycznej.

Interpretacja historyczna zakłada istnienie jednego właściwego sensu danego dzieła, który jest odkrywany w akcie interakcji interpretacyjnej. By go odkryć, stawia sobie za cel odtworzenie historyczno-kulturowego kontekstu powstania danego dzieła/tekstu/obrazu/filmu i na tej podstawie ustalenie jego „obiektywnego” znaczenia. Na jej gruncie zakłada się, że autor dzieła, chcący skonstruować komunikat, który będzie możliwy do odczytania przez innych członków wspólnoty (oraz ze względu na niemożność skonstruowania tekstu z niczego), by go wytworzyć, musi skorzystać z zastanych i istniejących zasobów kompetencji kulturowej (komunikacyjnej) obowiązującej w epoce, w której funkcjonuje. Interpretacja adaptacyjna zaś postuluje wielość interpretacji danego dzieła przy użyciu bieżącej kompetencji kulturowej interpretującego w celu przez niego zamierzonym.⁶⁷

W książce, w różnym stopniu, w zależności od potrzeb, będę odwoływał się do scharakteryzowanych wyżej strategii badawczych: interpretacji kompozycyjnej (zakorzenionej w neoformalnej teorii filmu⁶⁸), jakościowej analizy treści,

⁶⁶ Zob. Andrzej Zybortowicz, *Przemoc i poznanie...*, op. cit.; Erazm Kuźma, Andrzej Skrendo, Jerzy Madejski (red.), *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, Universitas, Kraków 2006; Ludwik Fleck, *Style myślowe i fakty. Artykuły i świadectwa*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007; Nelson Goodman, *Jak tworzymy świat*, tłum. Michał Szczubiałka, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997; Peter L. Berger, Thomas Luckman, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. Józef Niżnik, PIW, Warszawa 1983; Andrzej Szahaj, *Zniewalająca moc kultury...*, op. cit.; Gianni Vattimo, *Społeczeństwo przejrzyste*, op. cit.; Thomas S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. Helena Ostromęcka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001; Paul K. Feyerabend, *Przeciw metodzie*, tłum. Stefan Wiertlewski, Siedmioróg, Warszawa 1996; Hilary Putnam, *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, tłum. Adam Grobler, PWN, Warszawa 1998; eadem, *Pragmatyzm. Pytania otwarte*, tłum. Bohdan Chwedeńczuk, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999; Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, op. cit.; Niklas Luhmann, *Systemy społeczne*, tłum. Michał Kaczmarczyk, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2007; Niklas Luhmann, *The Reality of The Mass Media*, Stanford University Press, Stanford, California, 2000; Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. Wacław J. Popowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1996; idem, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. Michał Szczubiałka, Wydawnictwo KR, Warszawa 2013.

⁶⁷ Zob. Andrzej Szahaj, *Granice anarchizmu...*, op. cit., s. 14.

⁶⁸ Zob.: David Bordwell, Kristin Thompson, *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010; David Bordwell, *Tworzenie znaczenia*, tłum. Wiesław Godzic, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. Wiesław Godzic, Wydawnictwo UJ, Kraków 1993, s. 13–19; David Bordwell, *Analiza tekstowa, etc.*, tłum. Janina Falkowska, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. Wiesław Godzic, Wydawnictwo UJ, Kraków 1993, s. 19–33; Por. James Monaco, *How to Read a Film. Movies, Media, Multimedia*, New York: Oxford University Press, 2000.

analizy dyskursu, hermeneutyki przekazu audiowizualnego oraz interpretacji humanistycznej.

Struktura książki

Monografia składa się z trzech części poświęconych różnym formom twórczości historyczno-filmowej Andrzeja Wajdy. Książka została skonstruowana w taki sposób, że każda z jej części stanowi pewną całość. Każda z nich podzielona jest na kilka rozdziałów.

Pierwsza część prezentuje Andrzeja Wajdę jako historyka, który o przeszłości opowiada za pomocą dokumentalnej formy filmowej. Dwa początkowe rozdziały (*Film dokumentalny* i *Historyczny film dokumentalny*) podejmują refleksję na temat filmu dokumentalnego jako medium przedstawiania przeszłości. Konstatują w nich, że historyczny film dokumentalny na wiele sposobów konstruuje rozmaite wersje historycznych światów możliwych. Owa różnorodność wynika z wielości form filmowego dokumentalizmu. Na potrzeby rozważań prowadzonych w książce wyróżniam kilka typów filmów dokumentalnych realizowanych na podstawie odmiennych założeń estetycznych, formalnych, ontycznych i poznawczych. Są to: (1) Historyczny film dokumentalny (poetycki); (2) Historyczny film dokumentalny (objaśniający); (3) Historyczny film dokumentalny (obserwacyjny); (4) Historyczny film dokumentalny (uczestniczący); (5) Historyczny film dokumentalny (autorefleksyjny); (6) Historyczny film dokumentalny (performatywny). W trzecim rozdziale (*Studium przypadków*) poddaję analizie cztery filmy dokumentalne: (a) *Kredyt i debet. Andrzej Wajda o sobie*; (b) *Jan Nowak-Jeziorański. Kurier z Warszawy. 60 lat później 1944–2004*; (c) *Lekcja polskiego kina*; (d) *Moje notatki z historii*.



W porównaniu z ilością i rozmachem filmów fabularnych zrealizowanych przez reżysera jego twórczość dokumentalna ma charakter niszowy. Dokonując wyboru wyżej wymienionych filmów, spośród niewielu dokumentów Wajdy, kierowałem się przekonaniem, że są to najciekawsze narracje historyczne, w których reżyser obsadza się w dwóch rolach – autorytetu historyka oraz autorytetu świadka.

W drugiej części prezentuję Andrzeja Wajdę jako historyka przedstawiającego swoją wizję dziejów w filmie fabularnym. Na początku, w bardzo krótkim wprowadzeniu sygnalizuję, jak rozumiem historyczność filmu fabularnego. Formułuję w nim pogląd, że film fabularny staje się historyczny wówczas, gdy taki zostanie uznany przez wspólnotę interpretacyjną w ramach określonego układu odniesienia. Następnie, w dwóch rozdziałach przeprowadzam klasyfikację fabularnego filmu historycznego i wyróżniam dwa podstawowe typy, które mają charakter modelowy. Są to: (a) klasyczny film historyczny; (b) nieklasyczny film historyczny. Pierwszy charakteryzuje się formalną przezroczystością, jednoznacznością, realizmem i „obiektywizmem”, chronologiczną strukturą narracji.

Ukrywa swoją dyskursywność na rzecz uwypuklania historycznego świata przedstawionego. Drugi, przez nieskrywane intertekstualne i intermedialne odniesienia do innych dzieł, ujawnia swoją filmowość, manifestuje, że historyczny świat przedstawiony na ekranie jest wytworem medialnych technologii i kulturowych konwencji. W trzecim rozdziale (*Studium przypadków*) analizuję cztery filmy reżysera: (a) *Wyrok na Franciszka Kłosa*; (b) *Katyń*; (c) *Pierścionek z orłem w koronie*; (d) *Wałęsa. Człowiek z nadziei*.

Andrzej Wajda jest przede wszystkim twórcą filmów fabularnych. Zrealizował ich tak wiele i są one tak różne, że w zasadzie każdy wybór może zostać uznany za wadliwy. Wybór przykładów, którego dokonałem na potrzeby niniejszej książki, ma charakter absolutnie arbitralny. Pierwsze trzy filmy łączy tematyka wojenna, która w twórczości Wajdy, jak sam stwierdza, stanowi swoistą obsesję, ale różnią się one pod względem formalnym i historiozoficznym. Dlatego uznałem, że mogą stanowić ciekawy poznawczo materiał interpretacyjny. Czwarty film pokazuje losy jednej z najważniejszych postaci najnowszej historii Polski. Został zrealizowany jako ostatnia część tryptyku, w skład którego wchodzi dwa wcześniejsze i jedno z najważniejszych filmów historycznych: *Człowiek z marmuru* i *Człowiek z żelaza*. Wybierając *Wałęsę...* do badania, kierowałem się podejmowanym w nim przez reżysera tematem oraz tym, jak został zrealizowany w porównaniu z poprzedzającymi go obrazami z tryptyku. Uznałem, że ze względu na wspomniane wyżej elementy również ten film będzie stanowił interesujący materiał analityczny i interpretacyjny. Dokonując wyboru filmów, zależało mi również na tym, by obok głośnych filmów reżysera, takich jak np. *Katyń*, poddać analizie obrazy mniej znane i rzadko omawiane przez badaczy i krytyków, np. *Wyrok na Franciszka Kłosa*, które w niezwykle pogłębiony sposób penetrują wątki historyczne i pokazują reżysera jako wielowymiarowego historyka.

W trzeciej części przedstawiam Andrzeja Wajdę jako historyka, który prowadzi refleksję o przeszłości w formie historycznych widowisk teatru telewizyjnego. W pierwszych trzech rozdziałach podejmuję problem konceptualizacji historycznego teatru telewizyjnego. Zgodnie z respektowaną w książce perspektywą teoretyczną wychodzę z założenia, że historycznym widowiskiem teatru telewizyjnego jest każdy telewizyjny spektakl teatralny, który w akcie interakcji interpretacyjnej zostanie uznany za historyczny w obrębie określonej wspólnoty odwołującej się do respektowanej przez nią koncepcji historyczności. W trzecim rozdziale tej części dokonuję typologizacji historycznego teatru telewizyjnego. Wyróżniam trzy podstawowe jego modele: (1) historyczny teatr paleotelewizyjny; (2) historyczny „filmowy” teatr telewizyjny; (3) historyczny teatr neotelewizyjny. W czwartym rozdziale poddaję analizie cztery telewizyjne spektakle Andrzeja Wajdy, w których reżyser podejmuje tematykę historyczną. Są to: (a) *Noc listopadowa*; (b) *Noc czerwcową*; (c) *Bigda idzie!*; (d) *Wywiad z Ballmeyerem*. Wszystkie cztery widowiska zostały wybrane arbitralnie ze względu na wagę podejmowanych w nich tematów. Pierwsze dwa

łączy problematyka powstań narodowych w XIX stuleciu oraz tradycja romantyczna, która w twórczości Wajdy i jego myśleniu o historii odgrywa istotną rolę.⁶⁹ *Bigda idzie!* podejmuje temat patologii władzy w II Rzeczypospolitej. *Wywiad z Ballmeyerem* to zapomniane przez badaczy znakomite widowisko, podejmujące próbę wniknięcia w psychikę nazistowskiego niemieckiego zbrodniarza wojennego. Wszystkie spektakle zostały zrealizowane w różnych stylistykach i na odmienne sposoby modelują historyczny świat przedstawiony. Dokonując wyboru widowisk teatru telewizji, zależało mi również na tym, by obok spektakli reżysera uznawanych za arcydzieła, takich jak *Noc listopadowa*, poddać analizie ekranowe dzieła reżysera mniej znane i rzadko omawiane w naukowych opracowaniach, jak np. *Wywiad z Ballmeyerem*, które w niezwykle pogłębiony sposób penetrują wątki historyczne i pokazują reżysera jako niekonwencjonalnego historyka.

Książkę zamyka krótkie podsumowanie prowadzonych na jej kartach rozważań.

Uwagi bibliograficzne

Ze względu na wielką ilość prac poświęconych praktyce artystycznej Andrzeja Wajdy w niniejszej książce zrezygnowałem z systematycznego zaprezentowania stanu badań nad twórczością reżysera. Jednak w związku z tym, że w wielu miejscach przywołuję i cytuję teksty specjalistów, którzy w swoim piśarstwie podkreślają obecność refleksji historycznej w filmach Wajdy i których spostrzeżenia stanowią trudne do przecenienia źródło inspiracji w prowadzonych przeze mnie rozważaniach, w paru zdaniach chciałbym wskazać na kilka z nich.

Jedną z prac, która podsunęła mi pewne pomysły interpretacyjne, była wydana w 1987 roku monografia Tadeusza Miczki *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, w której badacz pisze, że w zasadzie reżyser nie zrealizował żadnego filmu historycznego *sensu stricto*, który przedstawiałby przeszłość. Jego ekranowe dzieła są raczej czymś w rodzaju wizualnych medytacji o historii, w których główną rolę odgrywają sposoby obrazowania, opowiadania i symbolizowania historii.⁷⁰ Sugestia Tadeusza Miczki zainspirowała mnie do postawienia pytania o sposób istnienia filmu historycznego, a tym samym o to, czy, kiedy i w jakim sensie możemy uznać filmy Andrzeja Wajdy za historyczne. Inspirującą pozycją była również wydana pierwotnie w 1998 roku praca Eweliny Nurczyńskiej-

⁶⁹ Zob. Maria Janion, *Egzystencje luźni i duchów. Rodowód wyobraźni filmowej Andrzeja Wajdy*, [w:] *Film i historia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008, s. 51–61; Zob. też: Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Historia i romantyzm. Szkic o twórczości Andrzeja Wajdy*, [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2005, s. 9–20.

⁷⁰ Tadeusz Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1987, s. 106.

skiej-Fidelskiej *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*⁷¹, w której autorka, skupiając się głównie na zagadnieniach ekranizacji literatury, jednocześnie wskazywała też na obecność refleksji historycznej w dziełach reżysera. W najbardziej systematyczny i interesujący sposób problematykę obecności historii w filmach Wajdy podejmowała Janina Falkowska w wydanej w 1996 roku pracy *Political Films of Andrzej Wajda. Dialogism in „Man of Marble”, „Man of Iron”, and „Danton”* oraz w opublikowanej w 2007 roku książce *Andrzej Wajda. History, Politics, and Nostalgia In Polish Cinema*.⁷² Na wątki historyczne w twórczości reżysera zwracała także uwagę wydana w roku 1969 praca Barbary Mruklik nosząca tytuł *Andrzej Wajda*.⁷³ Reprezentacja historii w filmie Wajdy stanowi ważny motyw w książce Marka Hendrykowskiego i Donalda Laurence’a Fredericksena *Kanał* oraz w pracy pierwszego z wymienionych autorów zatytułowanej *Popiół i diament*.⁷⁴ Do tematu historii w obrazach Wajdy nawiązuje także Andrzej Werner w swojej niezwykle inspirującej książce *Polskie, arcy-polskie...*⁷⁵ Problematykę przedstawiania przeszłości w filmach reżysera podejmuje wielu autorów, którzy zamieścili swoje teksty w zbiorowej monografii pod redakcją Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej i Piotra Sitarskiego *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*.⁷⁶ W poszczególnych artykułach badacze podejmują tematy stosunków polsko-żydowskich, Holocaustu, traumy historycznej czy retrospekcji historycznej w twórczości reżysera. Bardzo ważną i inspirującą w omawianym kontekście pozycją jest monograficzny tom „Kwartalnika Filmowego” z 1996 roku, w którym zamieszczono wiele tekstów podejmujących problematykę historii w filmach reżysera takich autorów, jak: Andrzej Wajda (*Moje notatki z historii*), Tadeusz Miczka, (*Andrzeja Wajdy powinności wobec widza*), Janina Falkowska (*Polityczne kino Andrzeja Wajdy: „Człowiek z marmuru”, „Człowiek z żelaza”, „Danton”*), Jean-Luc Douin (*Wajda, czyli polski los*).⁷⁷ Niniejsza książka wiele zawdzięcza znakomitej biografii Andrzeja Wajdy autorstwa Tadeusza Lubelskiego noszącej tytuł *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*.⁷⁸ Punktem wyjścia moich rozważań był niezwykle inspirujący tekst Stanisława Morawskiego *Główny*

⁷¹ Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2010.

⁷² Janina Falkowska, *Andrzej Wajda – History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema*, Berghahn Books, New York–Oxford, 2007; eadem, *Political Films of Andrzej Wajda. Dialogism in Man of Marble, Man of Iron, and Danton*, Berghahn Books, 1996.

⁷³ Barbara Mruklik, *Andrzej Wajda*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1969.

⁷⁴ Marek Hendrykowski, Donald Laurence Fredericksen, *Kanał*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007; idem, *Popiół i diament*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.

⁷⁵ Andrzej Werner, *Polskie, arcy-polskie...*, Biblioteka Więzi, Warszawa 2011.

⁷⁶ *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Piotr Sitarski, Universitas, Kraków 2003.

⁷⁷ „Kwartalnik Filmowy” 1996, nr 15–16 (75–76).

⁷⁸ Tadeusz Lubelski, *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006.

topos *Andrzeja Wajdy*, w którym autor stawia tezę, że owym głównym toposem w twórczości reżysera jest historia.⁷⁹ Rozbudowana lista cytowanych w książce prac – zwłaszcza artykułów rozproszonych po różnych monografiach i czasopiśmie – omawiających historyczność ekranowych dzieł *Andrzeja Wajdy* jest zamieszczona w bibliografii.

W przywoływanych w książce tekstach wątek historii w twórczości *Wajdy* jest ważny, jednak nie stanowi on głównego przedmiotu refleksji ich autorów. W cytowanych pracach badacze nie stawiają jako problemu badawczego zagadnienia statusu *Andrzeja Wajdy* jako historyka. W systematyczny sposób próbuję zrobić to w niniejszej monografii.

Podziękowania

W tym miejscu chciałbym serdecznie podziękować mojej żonie Annie Ziębińskiej-Witek za cierpliwość oraz nieocenione wsparcie, jakie dawała mi podczas pisania niniejszej książki. To ona była pierwszą, niezwykle wnikliwą czytelniczką i recenzentką roboczych wersji monografii. Po lekturze w burzliwych dyskusjach i sporach o wiele wątków poruszanych w narracji dzieliła się ze mną krytycznymi i konstruktywnymi uwagami, bez których zawarte w pracy analizy i interpretacje dzieł reżysera byłyby o wiele uboższe.

Podziękowania kieruję także w stronę prof. Ewy Domańskiej, która podzieliła się ze mną wieloma bardzo pomocnymi, merytorycznymi sugestiami na temat książki. Chciałbym także podziękować prof. Marcie Kurkowskiej-Budzan, która zechciała przeczytać te fragmenty książki, w których podejmuję temat historii mówionej, i przekazać mi swoje krytyczne i konstruktywne uwagi. Za życzliwe i inspirujące komentarze wdzięczny jestem także recenzentce książki prof. Dorocie Skotarczak.

Chciałbym podziękować również prof. Janowi Pomorskiemu oraz dr Ewie Solskiej i prof. Markowi Woźniakowi, którzy w okresie, kiedy pisałem książkę, w swojej życzliwości wspierali mnie, zdejmując ze mnie wiele obowiązków organizacyjnych, co znacznie ułatwiało mi pracę nad nią.

Szczere podziękowania składam także na ręce Dziekana Wydziału Humanistycznego UMCS prof. Roberta Litwińskiego, Dyrektora Instytutu Historii UMCS prof. Dariusza Słapka oraz Prorektora UMCS prof. Ryszarda Dębickiego, za udzielenie finansowego wsparcia publikacji książki, bez którego nie mogłaby się ona ukazać w obecnym kształcie.

⁷⁹ Stanisław Morawski, *Główny topos Andrzeja Wajdy...*, op. cit., s. 135–139.

