

MONIKA PIOTROWSKA

UNIwersytet Jagielloński  
Wydział Historyczny  
E-MAIL: MONIKAPIOTROWSKA26@GMAIL.COM

---

## Rola i znaczenie filmu w popularyzacji historii a kształtowanie społecznej świadomości historycznej

### STRESZCZENIE

Należy postawić pytanie o przedstawianie historii na ekranie i samoświadomość odbiorców, jak również o znaczenie owego audiowizualnego doświadczenia historycznego. To, jak reprezentacje historyczne popularyzują historię oraz jak wpływają na społeczną świadomość historyczną i pamięć zbiorową, jest zagadnieniem bardzo złożonym. W niniejszym szkicu chciałabym nakreślić zarys rozważań wokół tej niezwykle aktualnej i absorbującej uwagę krytyków filmowych oraz historyków kwestii. Rzeczywistość, także historyczna, jest konstytuowana w ramach określonych uregulowań społecznych.

Film jako relacja historyczna poprzez swoją powszechność ma niewątpliwie szerszy zasięg oddziaływania niż dzieła historiografii. Dlatego awansuje on dziś do rangi metafory w funkcji źródła historycznego. Czy film może być źródłem historycznym, a zarazem środkiem popularyzacji historii?

Obraz audiowizualny daje szerokie możliwości popularyzacji historii. Sam przekazuje nam bardzo wiele zarówno jako tekst kultury, jak i świadectwo historyczne związane z określonym kontekstem społecznym, w którym ów tekst powstawał. Narracja w obrazie filmowym przyjmuje dwa oblicza: kronikarskie i historyczne. W istocie film jest pewnego rodzaju metaforą rzeczywistości historycznej, a zarazem stanowi określony mit związany ze zbiorową pamięcią. W konsekwencji można go uznać za dokument bądź źródło wiedzy antropologicznej.

Kino wszechstronnie wpływa na kształtowanie świadomości historycznej widzów, a także społeczną pamięć zbiorową. Syndrom odbiorczy związany z filmem historycznym polega na nieodróżnianiu prawdy historycznej od jej mniej lub bardziej rzetelnego przedstawienia filmowego, które zawsze jest pewną imitacją przeszłości. Filmy, które w jakiś sposób naruszają to, co powszechnie akceptowane i wywołujące społeczne kontrowersje, stają się często niepożądane, gdyż burzą ład społecznej świadomości

historycznej. Wizualizacja określonej historycznej sytuacji przez twórców filmowych najczęściej jest zbieżna z jej wyobrażeniem charakterystycznym dla danej zbiorowości. W ten sposób film może stać się także narzędziem badań nad mentalnością widzów, ponieważ występuje jako medium służące przekazaniu bądź utrwaleniu określonego doświadczenia historycznego.

## SŁOWA KLUCZOWE

film, historia, popularyzacja, źródło historyczne, społeczna świadomość historyczna, doświadczenie historyczne, pamięć zbiorowa, kino, antropologia

## Wstęp

„Wiara w rzeczywistość” i „wiara w obraz” to dwa wyznaczniki kształtujące pamięć zbiorową społeczeństwa. Jak zauważył francuski krytyk filmowy André Bazin, owe hasła tworzą dwubiegunowość oddziaływania żywego obrazu na współczesną kulturę – fikcja czy rzeczywistość? Należy postawić pytanie o przedstawianie historii na ekranie i samoświadomość odbiorców, jak również o znaczenie owego audiowizualnego doświadczenia historycznego. To, jak reprezentacje historyczne popularyzują historię i jak wpływają na społeczną świadomość historyczną i pamięć zbiorową, jest zagadnieniem bardzo złożonym. W niniejszym szkicu chciałabym nakreślić zarys rozważań wokół tej niezwykle aktualnej i absorbującej uwagę krytyków filmowych oraz historyków kwestii. Skłaniam się raczej ku założeniom konstruktywistycznego modelu poznania, zwłaszcza ku przekonaniu, że rzeczywistość, także historyczna, jest konstytuowana w ramach określonych uregulowań społecznych. Film jest wyrazem i efektem gry kulturowej prowadzonej za pomocą środków owej kultury w ramach społecznych interakcji<sup>1</sup>. Staje się on nowym sposobem refleksji nad przeszłością. Film jako relacja historyczna poprzez swoją powszechność ma niewątpliwie szerszy zasięg oddziaływania niż dzieła historiografii. Jak powiada Jan Pomorski:

Przekaz źródłowy jest zapisem czyjegoś doświadczenia dziejów (zarówno osobistego, jak i społeczno-subiektywnego, kulturowego). Jest wytworem działań symboliczno-kulturowych wymagającym ze swej istoty uruchomienia procedur interpretacyjnych<sup>2</sup>.

Dlatego film awansuje dziś do rangi metafory w funkcji źródła historycznego. Służy on jako atrakcyjna ilustracja przeszłości już wcześniej opowiedzianej bądź napisanej przez historyka (zwłaszcza na zajęciach dydaktycznych). Jednakże czy

---

<sup>1</sup> Zob. P. Witek, *Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2000, s. 11–12.

<sup>2</sup> Cyt. za: J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, [w:] *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998, s. 376.

zauważamy różnice między nagraniami z archiwów prywatnych bądź rodzinnych a fabularnym filmem historycznym czy wreszcie filmem dokumentalnym? Taśma filmowa rejestruje obrazy przeszłości, stając się tym samym środkiem historycznej refleksji nad takim czy innym wydarzeniem, postacią, zjawiskiem. W ten sposób traktowany film jest dla nas narzędziem popularyzacji historii, a także wyrazem szerszej kultury historycznej. A zatem czy istnieje taki ewenement, jak film stricte historyczny? W opinii Andrzeja Gwoźdźcia „obcujemy przede wszystkim z obrazami, a dopiero wtórnie niejako z opowiadanymi za ich pomocą historiami”<sup>3</sup>. Film przedstawia historię w inny sposób, niż czyni to tekst pisany – artykuł czy książka. Metafora audiowizualna konstruuje, upraszcza, symbolizuje w obrazach filmowych ogromny ładunek informacji i danych, które narracja pisana rzadko zdoła zaprezentować.

Zdaniem Marka Hendrykowskiego „żaden dokumentalny materiał filmowy nie jest gwarantem obiektywnej prawdy o czymkolwiek, co przedstawia”<sup>4</sup>. Każdy bez wyjątku kształtuje sens i język przekazu żywych obrazów choćby poprzez montaż takich, a nie innych elementów. Często pojawia się w takim przypadku problem celowej manipulacji ruchomym obrazem, słowem, dźwiękiem. Niejednokrotnie dotyczy to całego procesu komunikacji przeszłości z teraźniejszym odbiorcą informacji. W jaki sposób film wpływa na nasze myślenie o historii? Należy tu wspomnieć o iluzji realizmu i związanej z nią często wierze w to, co się ogląda. Przekaz reżysera nierzadko poddawany jest przez odbiorcę wyłącznie pierwszej refleksji. Nie zawsze następstwem wrażeń staje się refleksja krytyczna. Film dysponuje dużą siłą perswazji przede wszystkim dzięki usytuowaniu widza jako naocznego świadka<sup>5</sup>. Kluczową kwestią staje się więc zasada projekcji – identyfikacji widza z bohaterem filmu.

### **Czy film może być źródłem historycznym, a zarazem środkiem popularyzacji historii? Oto jest pytanie!**

Początki filmu jako medium popularyzacji historii, a zarazem gatunku kinematograficznego sięgają Edisonowskiej *Egzekucji Marii, królowej Szkotów* z sierpnia 1895 roku oraz produkcji braci Lumière z 1897 roku (*Obrona sztandaru, Zabójstwo Marata, Śmierć Karola I, Śmierć Robespierre’a, Podpisanie traktatu w Campo-Formio*). Wszystkie te nieme filmy miały charakter raczej malarski. U podstaw takiego ukazywania wydarzeń historycznych leży tradycja teatralna związana

<sup>3</sup> Zob. A. Gwoźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997, s. 56.

<sup>4</sup> Zob. M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 10.

<sup>5</sup> Por. T. Łepkowski, *Kilka uwag o filmowej historii. Wokół prawdy, fałszów i przemilczeń*, „Kino” 1981, nr 9, s. 18–19.

z popularnym już w XIX wieku przedstawianiem żywych obrazów historycznych (zarówno na scenie, jak i w plenerze), a także narracyjne malarstwo historyczne. W przypadku ekranowych wizji prawda historyczna rzadko dochodziła do głosu. U źródeł tego gatunku leżały inscenizacje historyczne składające się z jednego ujęcia bądź sekwencji ujęć-obrazów ściśle zaprojektowanych przez twórcę.

W tym miejscu trzeba się zatrzymać nad ideą archiwów filmowych. Jest to pomysł polski w skali ogólnoświatowej. Władysław Umiński, pisarz, autor powieści podróżniczych, fantastycznych i popularnonaukowych, zawarł taką myśl w artykule ogłoszonym na łamach warszawskiego tygodnika w 1896 roku. Uwagę zwracają zwłaszcza słowa:

[Kinematograf] stanie się nie tylko przyjemną rozrywką, nauczycielem, ale i zbieraczem cennych dokumentów życiowych, z których będą korzystali nasi synowie i wnukowie. W połączeniu z fonografem nabierze on jeszcze większej wartości, gdyż równocześnie pozwoli nam słyszeć i widzieć ubiegłe rzeczy i wypadki. [...] Jednym słowem, możemy dziś przenosić się w każdej chwili do przeszłości<sup>6</sup>.

Należy także przypomnieć słowa Zygmunta Korosteńskiego:

Kinematograf [...] w przyszłości stanowić będzie zapewne jeden z przyrządów, niezbędnych jak pióro i ołówek przy wszelkich aktach historycznego znaczenia [...] będzie utrzymywał i reprodukował wszelkie ważniejsze zdarzenia w dziejach przyrody i ludzkości i podawał je pokoleniom następnym wieków<sup>7</sup>.

W innym artykule z tego samego roku autor ten wystąpił z pomysłem utworzenia we Lwowie muzeum poglądowego, w którym miałyby się znaleźć także „produkcyjne kinematografowe”<sup>8</sup>.

Na forum międzynarodowym kwestię kinematografu jako narzędzia popularyzacji historii poruszył dopiero Bolesław Matuszewski (w języku francuskim) w roku 1898:

---

<sup>6</sup> „Obrzędy, uroczystości, sceny z życia dzikich ludów będą się inaczej zupełnie przedstawiały w cynematografie aniżeli w suchych, bezbarwnych opisach; żaden szczegół, choćby najdrobniejszy, nie będzie pominięty i stracony dla nauki. A powieściopisarze, a politycy, a socjologowie? Każda większa katastrofa, każda godna zanotowania scena, każdy epizod będą utrwalone dla potomności. My zaś w tydzień po fakcie będziemy mogli na własne oczy widzieć np. bójkę posłów w parlamencie, prześladowanie Ormian przez Turków [...] – jednym słowem wszystko, co zdołano schwytać przy pomocy cynematografu” (W. Umiński, *Z krainy cesarów...*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 1, [za:] M. Hendrykowski, op. cit., s. 13).

<sup>7</sup> Cyt. za: Z. Korosteński, *Kinematograf – fotografia ruchu i życia*, „Dźwignia” 1896, nr 16, przedruk w: „Iluzjon” 1988, nr 1, [za:] M. Hendrykowski, op. cit., s. 14.

<sup>8</sup> Zob. M. Hendrykowski, op. cit., s. 14–15.

[...] żywa fotografia [...] stanie się przyjemną metodą badania przeszłości, której ukaże wizję bezpośrednią i dokładną [...] chodzi o to, by temu być może uprzywilejowanemu źródłu historii nadać ten sam autorytet, ten sam oficjalny byt i uprzystępnic je – podobnie jak się to dzieje z innymi znanymi dotąd archiwami. [...] Wystarczy przeznaczyć dla obrazów kinematograficznych, posiadających charakter historyczny, dział w muzeum, półki w bibliotece, szafy w archiwum<sup>9</sup>.

Pierwsze, niewielkie archiwum filmowe, ograniczone do starych kronik i obrazów dokumentalnych, powstało w Paryżu w 1919 roku. Następne utworzono w Londynie i Nowym Jorku.

Można zatem uznać, że film postrzegany w kategoriach źródła historycznego powstał wraz z kinematografią i już nigdy nie zamilkł. Jego rozwój dokonywał się w różnych kierunkach, ale należy podkreślić, że był to ruch dynamiczny i nieustanny. W przypadku tego rodzaju filmu mamy do czynienia z wieloma odmianami skoncentrowanymi tematycznie na życiu prywatnym postaci historycznych (*Madame Dubarry* w reżyserii Ernsta Lubitscha z 1919 roku czy *Prywatne życie Henryka VIII* w reżyserii Alexandra Kordy z 1933 roku), na mitach i legendach historycznych (*Marsylianka* w reżyserii Jeana Renoira z 1938 roku czy *Kościuszko pod Racławicami* w reżyserii Józefa Lejtesa z 1937 roku), wreszcie zaś na całych narodowych epopiejach historycznych przedstawianych w perspektywie panoramicznej (na przykład *Wojna i pokój* w reżyserii Kinga Vidora z 1956 roku) oraz na paradokumentalnej rekonstrukcji autentycznych wydarzeń (*Bitwa o Algier* w reżyserii Gilla Pontecorva z 1965 roku). Mamy także do czynienia z filmowymi fałszyfikatami, jak choćby Siergieja Eisensteina *Październik* z 1928 roku, nakręcony na wzór wystawianych w pierwszych latach po rewolucji masowych inscenizacji ukazujących szturm na Pałac Zimowy.

Czym innym jest autentyczność filmowego przekazu historycznego, a czym innym jego wiarygodność. Powinno nastąpić rozstrzygnięcie, czy nie mamy do czynienia z zafałszowanym źródłem informacji, następnie zaś należy poddać weryfikacji informatora. W tym kontekście napotykamy kolejny problem, a mianowicie: czy wiarygodny historycznie jest tylko film dokumentalny? Zdarza się, że autentyczność takiego obrazu jest nie do podważenia, ale wiarygodność pozostawia wiele do życzenia.

Podział na różne gatunki czy rodzaje – dzieła sztuki będące fikcjami (na przykład film fabularny czy dokument artystyczny) i dokumenty (filmy dokumentalne, filmy reportażowe, kroniki filmowe) – hierarchizuje wartość poznawczą dla historyka. Najważniejsze z punktu widzenia źródłowego są oczywiście dokumenty mające na celu rejestrację obiektywnej rzeczywistości. Zachodzi tu relacja między podmiotem poznania (operator) a jego przedmiotem, czyli obserwowanymi wydarzeniami. Według Andrzeja Zybertowicza film stanowi

---

<sup>9</sup> Cyt. za: B. Matuszewski, *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna. Reedycja krytyczna*, Warszawa 1995, s. 55, 58.

kulturowo konstruowaną rzeczywistość, która zawsze jest określona przez tych, którzy poprzez działania interpretacyjne ją stworzyli. Z tej perspektywy również dokumenty nie są obiektywnym źródłem, ponieważ możemy zająć się w nich rekonstrukcją opowieści świadka bądź uczestnika wydarzeń historycznych albo zaoferować własne interpretacje<sup>10</sup>. W zawiązku z tym film nie dokumentuje historycznego faktu, lecz jedynie wyobrażenie o tym fakcie. Na tym poziomie odbioru równorzędna staje się pamięć historyczna i pamięć jednostki, a zdarzenia rzeczywiste ze zdarzeniami możliwymi<sup>11</sup>.

Sztuka filmowa, mniej lub bardziej wykorzystująca źródła historyczne, ulegała w tej materii nieustannej ewolucji. Wystarczy wspomnieć kino dwudziestolecia międzywojennego, w którym wielokrotnie powoływano się na filmowe materiały zdjęciowe jako wiarygodne źródła historyczne, choć w istocie podlegały one również manipulacjom ideologicznym bądź politycznym. Przykładem mogą być filmy takich reżyserów, jak James Williamson, Georges Méliès (antycypacja wydarzeń w filmie *Koronacja Edwarda VII* z 1902 roku albo inscenizacja filmowa pt. *Sprawa Dreyfusa* zrealizowana post factum) czy David W. Griffith (*Narodziny narodu* z 1915 roku). Jednakże już na początku lat czterdziestych XX wieku pojawił się w kinematografii impuls do innego spojrzenia na filmy jako źródła historyczne. Orson Welles w 1941 roku nakręcił *Obywatela Kane'a*, w którym za pomocą materiałów paradokumentalnych i fabularnych odkrył przed widownią konwencjonalny charakter wszelkich historycznych konstrukcji filmowych.

W takim wypadku dochodzi jeszcze aspekt punktu widzenia (brak bezstronności i obiektywizmu). Każdy film uwikłany jest w jakąś ideologię. Twórca nigdy nie jest neutralny, nie stoi na zewnątrz swego dzieła. Posiada określony system wartości, warsztat, własną wrażliwość, którymi posługuje się przy tworzeniu określonego przedstawienia wydarzeń historycznych. Dlatego aby film sprawdził się w roli źródła historycznego, musi zawierać prawdziwe informacje o rzeczywistości badanej przez historyka. Prawda rozumiana jako zgodność informacji zawartych w filmie z filmowaną rzeczywistością jest podstawą dalszych działań naukowych. Jednakże zarówno dokument, jaki i fabuła (utożsamiana często z fikcją) odwołują się do historii, produkując jej obrazy, a więc są równorzędnym wyrazem świadomości historycznej.

Ważną odmianą obrazu kinematograficznego pozostaje tak zwany film montażowy, czyli zmontowany z fragmentów innych produkcji, zazwyczaj opatrzony odautorskim komentarzem. Takie dzieła powstawały jeszcze przed 1920 rokiem, a w Polsce najbardziej znanym obrazem tego typu była *Polonia Restituta* z 1930 roku. Wartość filmu montażowego zależy od wykorzystanych materiałów

<sup>10</sup> Zob. A. Zybortowicz, *Badacz w labiryncie: uwagi o koncepcji Franklina R. Ankersmita*, [w:] *Historia o jeden świat za daleko?*, red. E. Domańska, Poznań 1997, s. 41.

<sup>11</sup> Zob. L. Micciche, *Film i historia*, tłum. W. Wertenstein, „Kino” 1981, nr 7, s. 26.

zdjęciowych. W 1991 roku zrealizowano bardzo ciekawą produkcję pt. *Potwór – portret Stalina* w reżyserii między innymi Grigorija Czuchraja. W dokumencie tym zebrano wiele materiałów z odtajnionych rosyjskich archiwów państwowych. Autentyczne obrazy epoki dodały prezentowanej postaci historycznej wyjątkowej wiarygodności. Nieznane zdjęcia z archiwów państwowych posłużyły również do produkcji filmu *Krzyż Rosji* w reżyserii Nikołaja Prochowiaka z 1997 roku. Wszystko zależy więc od selekcji materiałów i założonego celu ich wykorzystania. Komentarz historyczny to nic innego, jak wykład aktualnego stanu wiedzy, przywołujący wypowiedzi pochodzące z innych źródeł, między innymi relacje świadków wydarzeń. Dzięki temu rekonstrukcja przeszłości może być bardziej dokładna.

W okresie II wojny światowej film stał się niezwykle istotnym narzędziem ideologicznej popularyzacji wizji historii narodowej. Omawianemu zabiegowi uległ całkowicie fabularny oraz dokumentalny film niemiecki (dzieła Leni Riefenstahl, Fritza Hipplera, Hansa Bertrama), a także radziecki. Nie ominął on również kinematografii brytyjskiej i amerykańskiej. Serie filmów montażowych zawierających liczne zdjęcia z chlubnej przeszłości narodu miały służyć mobilizacji serc i umysłów do walki z nazistami. Takie produkcje realizowali między innymi Len Lye, Willard Van Dyke, Iris Barry czy Luis Buñuel. Te fakty z dziejów kinematografii dobitnie dowodzą, że narodziny niewiary społeczeństwa w wiarygodność filmów historycznych znajdują w owych czasach swoje uzasadnienie. Lata czterdzieste położyły podwaliny pod rozwój społecznej świadomości filmowej, a pośrednio także historycznej.

Niezwykle cennym źródłem historycznym pozostają do dziś materiały filmowe nakręcone w Polsce przez Juliana Bryana we wrześniu 1939 roku. Wszystko, co zdołał zarejestrować ten amerykański reporter, stanowi unikatowy dokument, który jest autentyczny oraz wiarygodny. Zdjęcia reporterskie Bryana dokumentowały oblężenie Warszawy, ataki Luftwaffe oraz życie codzienne warszawiaków. Inny ważny film amerykański, pt. *Światła zgasły nad Europą*, zrealizowany przez Herberta Kline'a, ukazywał zachodniej publiczności kulisy kampanii wrześniowej. Dzieła te przeciwstawiono następnie niemieckim filmom propagandowym, przedstawiającym inną wizję rozpoczęcia II wojny światowej. Niemcy kręcili bowiem własne dokumenty, pokazujące na przykład szarżę polskich szwoleżerów na ich czołgi, warto jednak podkreślić, że w produkcjach tych występowali przebrani aktorzy. Takim obrazom nie można wprawdzie odmówić autentyczności, ale daleko im było do wiarygodności.

Polskie kino stworzyło w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku własną szkołę filmu przedstawiającego wizję zjawisk historycznych. Ta formacja artystyczna (zwana polską szkołą filmową) zrewolucjonizowała dotychczasową orientację historyczną w kinematografii. Do głosu doszedł przeciętny człowiek, który stał się *homo patiens* – człowiekiem cierpiącym, pokrzywdzonym przez mechanizmy historii, często bezwiednie miażdżonym przez żarna jej niezrozumiałych reguł.



W tej perspektywie obrazowania minionego czasu na uwagę zasługują filmy Stanisława Różewicza, Andrzeja Wajdy, Jerzego Kawalerowicza, Wojciecha Jerzego Hasa czy Kazimierza Kutza. Zajęli się oni ukazaniem ludzkich tragedii odartych z wszelkich iluzji, zaś bohaterowie są w nich przedmiotem, a nie podmiotem historii. Taki sposób przedstawiania przeszłości jest wciąż obecny w polskiej kinematografii. Przywołać możemy między innymi film Macieja Drygasa pt. *Usłyszcie mój krzyk* z 1991 roku, którego bohaterem jest Ryszard Siwiec (8 września 1968 roku dokonał on samospalenia w akcie protestu przeciw inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację), a także *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* w reżyserii Antoniego Krauzego z 2011 roku, w którym strajki na wybrzeżu w 1970 roku pokazano z perspektywy jednej z osiemnastu ofiar gdyńskiego czarnego czwartku, Brunona Drywy. W obu tych produkcjach wykorzystano autentyczne materiały archiwalne. Jednakże same filmy są tylko reżyserską interpretacją tamtych wydarzeń, stanowią reprezentację historyczną, nie zaś rekonstrukcję przeszłości sensu stricto.

Rodzima kinematografia ma na koncie mnóstwo świetnych produkcji historycznych. Na uwagę zasługuje między innymi *Śmierć prezydenta* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza z 1977 roku. W filmie tym wykorzystano taśmy oraz nagrania fonograficzne z zapisem głosu Józefa Piłsudskiego. Postać Naczelnika w interpretacji Jerzego Duszyńskiego stała się dzięki temu bardzo przekonująca. Archiwalne zapisy dostarczyły wielu szczegółów istotnych w rekonstrukcji historycznej, takich jak styl ubierania się, zachowania danej osoby, sposób mówienia, intonacja czy mimika twarzy. Ten rodzaj antropologicznej perspektywy przeszłości również należy do przedmiotu badań historycznych. W filmie doskonale posłużono się wiedzą źródłową w celu rzetelnego wyjaśnienia przyczyn, okoliczności oraz motywów zamachu na prezydenta Gabriela Narutowicza w 1922 roku. Atutem dzieła jest zastosowanie dwutorowości fabuły – ukazanie biografii prezydenta oraz zamachowca Eligiusza Niewiadomskiego. Jest to również pewna reprezentacja wydarzeń, ale twórcy zadali sobie wiele trudu, by zrekonstruować fakty historyczne.

Metaforyczne struktury obrazu audiowizualnego otwierają przed filmem szerokie możliwości popularyzacji historii. Obrazu historycznego nie można sobie wyobrazić bez odwołania do konkretnego wydarzenia czy określonego ich pasma. Fikcja może stanowić jedynie pewnego rodzaju most, przez który przechodzimy z teraźniejszości ku przeszłości, ale funkcję konstrukcyjnych przęsł tego mostu może pełnić tylko i wyłącznie historiograficzna podbudowa obrazu ukazywanego na ekranie. Wzajemne uzupełnienie tych elementów nie tyle popularyzuje wiedzę o przeszłości, ile sprzyja głębszemu spojrzeniu na historię.

Jednym z pierwszych badaczy historycznej refleksji nad filmem był w połowie lat czterdziestych Siegfried Kracauer, autor książki *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, opublikowanej w Nowym Jorku w maju 1946 roku. Pojęcie filmu jako jednego ze źródeł historycznych zawdzięcza mu



przede wszystkim sposób potraktowania taśmy jako nośnika ukrytych znaczeń. Kracauer wskazał na odczytywanie materiałów filmowych w sposób systemowy. Takie podejście sprawia, że film może mówić swym własnym głosem. Przekazuje nam on wiele zarówno jako tekst kultury, jak i świadectwo historyczne związane z określonym kontekstem społecznym<sup>12</sup>. W taki sposób dyskurs sztuki filmowej wpisuje się w dyskurs historyczny. „Filmy sprawdzają się, gdy rejestrują i odkrywają konkretną fizyczną rzeczywistość. Rzeczywistość ta obejmuje wiele zjawisk, które byłyby niemal niedostrzegalne, gdyby kamera filmowa nie uchwyciła ich w locie”<sup>13</sup>.

Kracauer nie był w swych badaniach odosobniony, ale to jego praca okazała się przełomem w rozumieniu języka żywego obrazu. Jego książka, a zwłaszcza rozdział zatytułowany *Hitlerowski film wojenny w służbie propagandy*, zalicza się do opracowań, które wywarły ogromny wpływ na rozwój refleksji historycznej nad filmem jako systemem komunikacji, a także przyczyniły się do wzrostu niewiary społeczeństwa w bezwarunkową prawdziwość wydarzeń zarejestrowanych na taśmie filmowej. Jak zauważył Aleksander Jackiewicz: „na ekranie, tak samo materialnie jak obraz twórcy, odciska się obraz widza narzucony twórcy i narzucony przez widza kod kulturowy”<sup>14</sup>.

Należy ontologicznie rozróżnić rodzaje reprezentacji historii. W przypadku rekonstrukcji wydarzeń historycznych pojawia się nieprzekraczalna bariera czasowa, która nie współbrzmi z najważniejszym czynnikiem kinematograficznego przekazu – jednością zdarzenia i procesu filmowania. To ostatnie zjawisko także staje się zdarzeniem, które zakorzenione w pewnym czasie i przestrzeni dostarcza historykowi wielu antropologicznych informacji. Pojawia się tu pojęcie momentu historycznego, czyli kontekstu, w jakim powstał dany zapis. W takim ujęciu również film, który stara się zrekonstruować wydarzenia, posługując się źródłami dokumentalnymi, jest tylko pewną reprezentacją przeszłości, interpretacją. Jak twierdzi John E. O'Connor:

[...] filmy dokumentalne nie są z natury bardziej dokładne, precyzyjne ani bardziej obiektywnie prawdziwe w tym, co komunikują, niż filmy fikcjonalne – fabularne. Wszystkie one są starannie wyreżyserowanymi kreacjami określonego, teraźniejszego szczególnego punktu widzenia. Daleko bardziej ważne niż rodzaj filmu są pytania, które kierujemy pod adresem filmu, dlatego, że te pytania niezmiennie określają względną wagę pewnych kwestii metodologicznych<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Por. S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958.

<sup>13</sup> Zob. idem, *Teoria filmu*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 19.

<sup>14</sup> Zob. A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 55.

<sup>15</sup> Zob. J. O'Connor, *History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past*, "American Historical Review" 1988, Vol. 93, s. 1206, [za:] P. Witek, op. cit., s. 190.

Ilustracją tego zjawiska mogą być fabularne filmy radzieckie, na przykład *Aleksander Newski* (1938) w reżyserii Siergieja Eisensteina. Opowiada on o epizodzie z historii XIII-wiecznej Rusi, jednakże wybór tematu zwycięstwa nad zakonem inflanckim na Jeziorze Czudzkim (1242) ściśle wiąże się z ekspansją stalinizmu i sytuacją polityczną Związku Radzieckiego. Ten sam temat stał się kanwą filmu *Aleksander. Bitwa newska* w reżyserii Igora Kalenowa z 2008 roku. Można uznać, że Rosja konsekwentnie realizuje jednokierunkowy sposób filmowego przedstawienia własnej przeszłości. Również dziś jest ona wykorzystywana na dużą skalę w polityce historycznej popularyzującej jednostronną reprezentację. Świadectwem założeń politycznych jest film pt. *Taras Bulba* z 2009 roku, podejmujący temat walk kozaków z Polakami w XVII wieku, czy też film *Rok 1612* w reżyserii Władimira Chotinienki (2007). Moment historyczny oznacza za każdym razem wszystkie dające się zrekonstruować okoliczności, w jakich określony obraz został zrealizowany.

W świetle antypozytywistycznego przełomu filmowe źródło historyczne jest po prostu szczególnego rodzaju wytworem kultury. Idea odbicia rzeczywistości została postawiona w opozycji do idei tekstu (komunikatu) o przeszłości. Dla jednych odbiorców film jest więc przekazem pełnym rzeczowej prawdy o przeszłości, niezależnym od operatora stojącego za kamerą, zaś dla drugich – wyłącznie wytworem i produktem ludzkiej działalności. Zgodnie z drugim podejściem obiektywizm w filmie nie istnieje, ponieważ ekranowe reprezentacje historyczne zostały poddane nieuchronnej subiektywizacji.

Ekranowa konstrukcja przeszłości, nawet najbardziej rzetelna, w zamyśle jest tylko pewnego rodzaju wersją dawnych wypadków. Zdarzenia są jedynie relacją o faktach, która dokonuje się w specyficznym języku ruchomych obrazów. Dlatego przedmiotem badań historyka poza nagraniem stają się także czynności reżysera i cały kontekst powstawania filmu. Dokumentalna rejestracja „dziania się” historii okazuje się najbardziej wartościowym źródłem wiedzy o przeszłości, a często uzupełnieniem samego przedstawienia historycznego, koniecznym do jej właściwego odczytania. Okazuje się, że zastosowanie zapisu historii „na gorącym uczynku” jest miarą wiarygodności poznawczej kinematograficznych obrazów. Te nie dają jednak gwarancji wiarygodnych informacji przez sam fakt zapisu na taśmie, czego przykładem mogą być wojenne filmy propagandowe. Mimo wszystko są one tylko tekstem mówiącym coś o tym, co miało miejsce w przeszłości.

Aby potwierdzić wiarygodność filmowego przekazu, trzeba go poddać procesowi weryfikacji. W istocie film dokumentalny jest najdoskonalszym instrumentem socjotechniki. Obraz audiowizualny jako środek popularyzacji historii nie może być jednocześnie uważany za wierne odbicie rzeczywistości. Iluzja realności wyznacza sens jego istnienia, ale także stanowi pewnego rodzaju retrospekcję, umożliwiającą widzowi zajrzenie w czas miniony, niekoniecznie prawdziwy. Zatem żywe obrazy z przeszłości, zarejestrowane niegdyś na taśmie filmowej, mogą posłużyć jedynie do stworzenia filmowej rekonstrukcji dawnych wydarzeń.

Narracja w obrazie filmowym przyjmuje dwa oblicza: kronikarskie i historyczne. W przypadku narracji kronikarskiej mamy do czynienia z ukazywaniem aktualnych zdarzeń, celowo rejestrowanych, aby móc je później zastosować jako źródło informacji. Przykładem może być „propagandowa tuba ustroju”, czyli *Polska Kronika Filmowa*. W przeciwieństwie do niej pozostaje narracja historyczna, w ramach której zaprezentowane wydarzenia są ukazane z odległej perspektywy czasowej (na przykład introdukcja narratorska zza kadru w filmach fabularnych). Wobec tego każdy film można potraktować jako figurę retoryczną zwaną *metastasis*, czyli przeniesieniem. Coś, co odbyło się w przeszłości, zostało przedstawione za pomocą wydarzeń rozgrywających się tu i teraz, na naszych oczach (*praesens historicum*). Jest to mechanizm sprzężony, ponieważ spojrzenie współczesne również rzutuje na kształt i odbiór filmowej reprezentacji minionej rzeczywistości.

Tak rozumiany film stanowi jedynie interpretatorską relację. Jest narracją historyczną powstającą w wyniku podjęcia określonych decyzji co do selekcji materiału, montażu itd. Film, zwłaszcza fabularny, można uznać za pewną opowieść, konstrukcyjnie podobną do powieści historycznych (fikcyjne wątki przeplatają się z elementami faktograficznymi, potraktowanymi mniej lub bardziej ściśle). W związku z tym historia powinna być w nim przedstawiona w sposób zrozumiały i czytelny dla grupy społecznej, do której jest adresowana. W opinii Piotra Kowalskiego recepcja filmów o minionych wydarzeniach jest bardzo podobna do odbioru popularnych powieści historycznych<sup>16</sup>. Na uwikłanie historiografii, a następnie filmu, w literackie strategie narracyjne zwrócił uwagę Hayden White. Uważa on, że fabularyzacje tworzone przez historyków są fikcjonalnymi opowieściami, będącymi przedstawieniami, ale nie odwzorowaniami przeszłości. „Język bierze udział w konstruowaniu struktur historycznego świata i wypełnia go znaczeniami”<sup>17</sup>. Filmy są tworzone na schematach literackich takich jak romans, tragedia czy satyra.

W filmie dokumentalnym i fabularnym wyobrażenie historii ściśle wiąże się z fantazją twórcy. Często historyczne fakty stają się jedynie tłem wydarzeń fikcyjnych lub całkowicie podlegają innowacjom artystycznym. Każda konwencja konstrukcji historycznej nieuchronnie modeluje obraz przeszłości. Obecnie filmy i seriale wykorzystujące minione wydarzenia w sposób swobodny i wybiórczy są ogromnie popularne. Przykładem może być serial *Rodzina Borgiów*, w którym poprzez perspektywę rodzinnego doświadczenia historycznego pokazuje się zarówno realia codziennego życia, jak i kulisy wielkiej polityki.

---

<sup>16</sup> Por. P. Kowalski, *Historia w melodramatycznym kostiumie, czyli historyczny film fabularny*, [w:] *Problem teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1985, s. 94; por. R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 28–38.

<sup>17</sup> Zob. H. White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore–London 1987, [za:] P. Witek, op. cit., s. 185.

Film historyczny nie tyle reprodukuje dawne wydarzenia, ile maluje pewien ich obraz. W tym kontekście ważny jest *Danton* (1982, premiera 31 stycznia 1983 roku) Andrzeja Wajdy. Jest to dzieło nakręcone we Francji, jednak systemowy język można zrozumieć tylko w odwołaniu do kontekstu trwającego wówczas w Polsce stanu wojennego. Analogie personalne między Dantonem, granym przez Gerarda Depardieu, a Lechem Wałęsą narzucały się same. Przywódcy narodu, zaprzepaszczone ideały i tłumienie rewolucyjnego zrywu przez system dawały widzom wiele do myślenia. Refleksja pierwsza ustępowała miejsca drugiej – krytycznej, prowadzącej do wniosków natury historiograficznej na temat mechanizmu walki o władzę.

W istocie film jest metaforą rzeczywistości historycznej, a zarazem określonym mitem związanym ze zbiorową pamięcią. W konsekwencji można go uznać za dokument bądź źródło wiedzy antropologicznej, „zapis społecznie uwarunkowanego doświadczenia”<sup>18</sup>. Jak twierdzi Michael de Certeau: „To, co konstruuje historyk, jest tylko grą fikcji. Toteż przeszłość jest fikcją teraźniejszości. Tak jest w każdej prawdziwej pracy historiograficznej”<sup>19</sup>. Podobnie ma się rzecz w konstrukcie filmowym. Prawda jest tu pewnego rodzaju wytworem społecznych praktyk kulturowych. Z tego punktu widzenia zarówno dzieła historiograficzne, jak i film są autorefleksją pokolenia, zapisem jego kulturowej samowiedzy<sup>20</sup>.

### Widz wobec historii – świadomość i pamięć

„Na całym świecie przeżywamy nadejście czasu pamięci”<sup>21</sup> – pisze Pierre Nora w swym słynnym zbiorze tekstów *Lieux de memoire* z 1984 roku. Jest to wedle niego następstwem fundamentalnej zmiany stosunku do przeszłości. Pamięć została postawiona w opozycji do historii. Najważniejsze stało się spostrzeżenie, że przecież nie jest ona tym samym, co faktografia historyczna czy historiograficzna.

Problem wykorzystania filmu w roli źródła badań świadomości historycznej poruszył Andrzej Feliks Grabski. Argumentuje on następująco:

[...] są to obrazy komunikujące fakty rzeczywiste, [ponadto] obrazy komunikujące nie indywidualne (poszczególne) rzeczywiste fakty, ale klasy (typy) faktów rzeczywistych, w których poszczególne nierzeczywiste indywidualne elementy zostają zorganizowane w strukturę, stanowiącą odzwierciedlenie rzeczywistości, inscenizacje zdarzenia historycznego, zgodnie ze stanem naukowej wiedzy oraz obrazy komunikujące fikcje<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Zob. A. Helman, *Filmoznawstwo wobec antropologii kultury*, [w:] *Film: tekst i kontekst*, red. W. Godzic, A. Helman, Katowice 1982, s. 20.

<sup>19</sup> Zob. M. de Certeau, *Pismo historii*, tłum. K. Jarosz, „Er(r)go” 2001, nr 3, s. 124.

<sup>20</sup> Zob. J. Pomorski, op. cit., s. 376.

<sup>21</sup> P. Nora, *Czas pamięci*, tłum. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37.

<sup>22</sup> Cyt. za: A. F. Grabski, *Film a świadomość historyczna. Metodologiczne uwagi historyka*, „Acta Filmologica. Studia i materiały” 1982, nr 1, s. 58.

Każdy film traktowany jako źródło historyczne komunikuje coś o dawnej rzeczywistości i czasach współczesnych. Przekaz dokonuje się za pośrednictwem języka ruchomych obrazów. Zawartość semantyczna danego komunikatu jest dla każdego odbiorcy zadaniem interpretacyjnym. Dopiero znajomość kontekstu epoki i realiów, w których nagrywano film, dostarcza nam właściwego klucza do analizy i interpretacji wydarzeń historycznych przedstawionych na ekranie. Kinematografia odwołuje się do przeszłości, produkuje jej obrazy, ale także stanowi wyraz określonej świadomości historycznej. Miniona rzeczywistość w filmie fabularnym pojawia się zwykle w formie metafory, nie zaś jako naukowa rekonstrukcja.

Kino wszechstronnie wpływa na kształtowanie świadomości historycznej widzów, a tym samym społeczną pamięć zbiorową. Dokonuje tego zarówno w dobrym, jak i złym sensie. Niestety często film wykorzystujący w swej fabule faktografię zniekształca prawdę historyczną. W konsekwencji wypacza jednostkową oraz zbiorową pamięć fałszywym obrazem przeszłości. Telewizja oraz kino oddziałują także pozytywnie. Filmy odkrywają przed publicznością mało znane bądź wcale nieznane fakty historyczne, a także rekonstruują panoramiczny obraz przeszłości. Przykładem może być niezwykle sugestywny obraz Łodzi w filmie Andrzeja Wajdy pt. *Ziemia obiecana* (1974). Fikcją filmu historycznego można rozumieć jako symboliczny wyraz indywidualnej czy też zbiorowej pamięci i świadomości historycznej danej generacji.

Obraz kinematograficzny stanowi szczególne medium, a zarazem sposób komunikacji (interakcji) kultury minionych pokoleń z innymi generacjami. Tematem tego swoistego dialogu są dzieje całej ludzkości (jednostki, zbiorowości, narodu, państwa, świata)<sup>23</sup>. Historia ujęta w obrazie filmowym nie musi być całokształtem przeszłości. Może być wybranym epizodem, zinterpretowanym twórczo, a następnie zaprezentowanym na ekranie. Pojawia się ona na taśmie filmowej w roli pamięci symbolicznej i formy tradycji, której wyobrażenia kulturowe zostały przedstawione jako żywe obrazy. Warto więc postawić pytanie, dlaczego to właśnie obraz jest w ludzkiej świadomości najsilniej związany z historią.

Ludzkość od dawna starała się zobrazować wydarzenia z przeszłości (prehistoryczne freski naskalne etc.). Zjawisko to dotyczy całej kultury: malarstwa, teatru, sztuki filmowej. Plastikzne, teatralne czy filmowe przedstawienie wydarzeń zakorzenionych w świadomości ogółu zawsze odgrywało wielką rolę z punktu widzenia pamięci zbiorowej. Dlaczego człowiek ucieka się do imaginowania historii? Zastanawiamy się, jak wyglądały postacie historyczne, rozrywki starożytnych czy statki wielkich odkrywców, jakby przekaz werbalny nie wystarczał. Przykładem mogą być cykle litografii Artura Grottgera *Polonia* i *Lituania*, które

---

<sup>23</sup> Zob. *Michaił Bachtin*, [w:] *Bachtin*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 370.

ukszałtowały wyobrażenie o powstaniu styczniowym w pamięci kilku pokoleń Polaków. Czasem, jak choćby w przypadku polskiego społeczeństwa w okresie zaborów, przekazywana w ten sposób historia staje się fundamentalnym czynnikiem podtrzymywania zbiorowej pamięci, a więc instrumentem przetrwania. Obraz filmowy staje się rodzajem pośrednika w symbolicznej transakcji, jaką jednostka i zbiorowość zawierają z przeszłością.

Najbardziej niezwyklej odpowiedzi na tak postawiony problem kulturowy udzielił Charles S. Pierce. Stwierdził on, że przekaz werbalny odnosi się do przeszłości, a znak ikoniczny związany jest z przeszłością. Sensem tworzenia obrazów kinematograficznych staje się więc chęć reprodukcji dawnej rzeczywistości. Potrzeba społeczna skłania ludzi do porządkowania współczesnego, to jest należącego do nas obrazu świata. Dążymy do kontaktu z przeszłością, próbując znaleźć pewien ład oraz odpowiedzi na nurtujące nas współcześnie pytania i problemy<sup>24</sup>. Z jednej strony tak rozumiana historia jest ciągłym rzutowaniem współczesności w przeszłość, a z drugiej – nieustannym rzutowaniem terażniejszości w przyszłość.

Hans Ulrich Gumbrecht twierdzi, że fascynacja przeszłością wyrasta z odwiecznego ludzkiego pragnienia, by przekroczyć granicę, która oddziela nas od przodków, i w ten sposób zatrzymać upływ czasu. Uważa on, że powinniśmy skoncentrować się na bezpośrednim doświadczeniu rzeczywistości historycznej<sup>25</sup> dzięki sensualnemu kontaktowi z przedmiotami zapisu minionego świata, a więc także, a wręcz przede wszystkim, z zarejestrowanym materiałem kinematograficznym. Nadrzędnym celem kultury historycznej miałyby być uobecnianie przeszłości poprzez „wyczarowanie” rzeczywistości dawnych światów jako ich swoistego symulakrum<sup>26</sup>.

Syndrom odbiorczy związany z filmem historycznym polega na nieodróżnianiu prawdy historycznej od jej mniej lub bardziej rzetelnego przedstawienia, które zawsze jest imitacją przeszłości. Wiąże się z tym ogromna odpowiedzialność kina wobec pamięci społecznej. W obiegu funkcjonują spopularyzowane w skali globalnej fikcje ekranowe w rodzaju *Gladiatora* (2000) w reżyserii Ridleya Scotta, który uchodzi za bezsporną prawdę o wydarzeniach historycznych za panowania cesarza Kommodusa, choć źródła historyczne przedstawiają te czasy zgoła inaczej. Film jest wszak medium masowym, a do kronik sięgają zazwyczaj wyłącznie historycy. To on zatem, a nie kronika, potrafi głęboko wpływać na wyobraźnię i świadomość historyczną zbiorowości.

<sup>24</sup> P. Witek, op. cit., s. 188.

<sup>25</sup> Za bezpośrednim doświadczeniem przeszłości opowiada się także Frank Ankersmit. Zob. F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, tłum. S. Sikora, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1997, nr 1–2.

<sup>26</sup> Zob. H. U. Gumbrecht, *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii*, tłum. M. Zapędowska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2006, s. 187–206.



Podobnie rzecz się ma z licznymi filmami fabularnymi przedstawiającymi zatonięcie Titanica (w reżyserii Herberta Selpina z 1943 roku, Jeana Negulesco z 1953 roku, Roya Warda Bakera z 1958 roku i Jamesa Camerona z 1997 roku). Ekranowa fikcja w tym przypadku istnieje w zbiorowej pamięci jako całkowicie wiarygodna rekonstrukcja faktów. Ma ona ogromny wpływ na kształtowanie się świadomości historycznej. Na przykład po obejrzeniu *Ogniem i mieczem* wielu widzów patrzy na siedemnastowieczne stosunki polsko-kozackie oczami Jerzego Hoffmana.

Ekranowe wizje przeszłości zazwyczaj powielają stereotypy oraz przeświadczenia zakodowane w pamięci i wchodzące w skład świadomości historycznej danego miejsca i czasu<sup>27</sup>. W związku z tym film może być bardzo użyteczny w popularyzacji historii. Sztuka filmowa ma przed sobą zadanie twórczego kształtowania zbiorowej pamięci i oczyszczania jej z fałszywych wyobrażeń. Fikcja niekoniecznie jest fałszowaniem historii i często nie wyklucza prawdy. Kino może bawić i jednocześnie przemycać wiedzę historyczną. „Prawda z wymysłem się spleta”<sup>28</sup> – jak głosił ponad dwa tysiące lat temu Hezjod w swej *Teogonii*. Wszystko zależy od świadomości historycznej twórców oraz ich umiejętności uruchomienia dyskursu pamięci, z którym obcuje adresat przekazu.

Jak twierdzi Władysław Jewsiewicki:

Jeżeli uznamy, że cała kinematografia dzieli się na część oświatową, kształcącą, naukową i część wymyśloną fikcyjną, na film fabularny, to pierwsze relacje będą bardziej zgodne z prawdą historyczną. Natomiast fabuła zawsze będzie prawdą indywidualną bądź też odbiciem danej szkoły historycznej. W pierwszej argumenty będą bardziej zbliżone do obiektywizmu, w fabularnej będą najbardziej subiektywne [...]. Film naukowo-oświatowy poucza nas, działa na sferę poznawczą, natomiast film fikcji działa przede wszystkim na stronę emocjonalną<sup>29</sup>.

W tym miejscu pojawia się problem psychologicznej bariery w zbiorowej pamięci, która nie dopuszcza niewygodnych bądź niewiarygodnych jej zdaniem faktów. Opinia publiczna często nie może zrozumieć czy też zaakceptować pewnych zdarzeń, będących faktami historycznymi. Najczęściej konfrontują się z tym dokumentaliści. Filmy, które w jakiś sposób naruszają to, co powszechnie akceptowane, wywołują społeczne kontrowersje i stają się niepożądane, burząc ład społecznej świadomości historycznej. Przykładem mogą być obrazy filmowe rejestrowane przez aliantów w wyzwanych obozach koncentracyjnych. Niektóre z nich gościły na ekranach bardzo krótko, innych nie pokazywano w ogóle. Autentyczność zdjęć nie ulega wątpliwości, ale eliminowano je ze świadomości

<sup>27</sup> Zob. M. Hendrykowski, op. cit., s. 79.

<sup>28</sup> Cyt. za: Hezjod, *Teogonia*, tłum. K. Karaszewski, Warszawa 1904, s. 2.

<sup>29</sup> Cyt. za: W. Jewsiewicki, *Świadomość historyczna polskiej sztuki współczesnej. Dyskusja w Łagowie*, „Kino” 1975, nr 10, s. 34.



społecznej ze względu na ich wstrząsającą wymowę. W ich realność wierzyli najczęściej ci, dla których obozy stały się doświadczeniem historycznym, silnie wpisanym w pamięć zbiorową.

W państwach totalitarnych podobnym utrudnieniem była cenzura, która prawdę historyczną traktowała wybiórczo bądź przedstawiała w zupełnie innym świetle. Kino od początku było świadectwem historycznych dramatów. Pierwszy film o zbrodni katyńskiej w 1943 roku nakręcili Niemcy tuż po odkryciu masowych grobów na okupowanych terenach. Ze względu na psychologiczną barierę społeczeństwa zachodniego i interesy polityczne nie do zaakceptowania był fakt, że to „wujek Joe” dokonał takiej zbrodni. Propagandowa „faktografia” może również stanowić źródło informacji, które wykorzystuje się w celu zdemaskowania maszyny manipulacji i ukazania mentalności danego społeczeństwa. Filmy takie wymagają weryfikacji, aby nie doszło do utrwalenia fałszywych wyobrażeń w świadomości widzów. Właściwie wykorzystane mogą zaś wiele powiedzieć o przeszłości.

Technologia cyfrowa zmienia naturę przedstawienia historycznego, odbierając mu wartość dokumentu rejestrowanego kamerą. Współcześnie obraz wizualny można dowolnie przekształcać, a nawet wytwarzać go bez udziału jakichkolwiek rzeczywistych obiektów. Analogowość, dzięki której powstawała iluzja obcowania z realnym światem, także w przypadku filmu fabularnego zostaje zakwestionowana. Przekaz cyfrowy uzmysławia nam, że mamy do czynienia wyłącznie z pośrednictwem znaków. Oparty na kodzie binarnym system ruchomych obrazów neguje iluzję autentyczności filmowej reprezentacji historycznej. Często oglądamy obrazy będące w istocie symulacją rzeczywistości. Za pomocą elektronicznych metod z obrazami historycznymi można zrobić wszystko, dlatego wzbudzają one naszą ostrożność. Ponownie pojawia się zagadnienie manipulacji informacją, a zarazem kontroli tożsamości, której gwarantem jest historia. Zdaniem Jerzego Topolskiego:

[...] sprawą o zasadniczym znaczeniu nie tyle dla samego filmu, ile przede wszystkim dla tworzenia świadomości historycznej społeczeństwa, jest w tym wypadku wnoszenie przez dane dzieło integralnego punktu widzenia. Ten integralny punkt widzenia – jako zdolny ogarniać i wyjaśniać pewną całość – jest trudny do osiągnięcia<sup>30</sup>.

Autor ten podkreśla, że w jego odczuciu funkcja integrująca filmu fabularnego jest ważniejsza od erudycyjno-faktograficznych walorów dzieła dokumentalnego. Ponadto obraz fikcyjny pozwala zastanowić się nad motywacjami postaci historycznych, nad ich życiem, relacjami z otoczeniem, a także zatrzymać się nad ich emocjami, osobowością czy mentalnością. „Filmowa historia, aby była

---

<sup>30</sup> Cyt. za: M. Hendrykowski, op. cit., s. 102.

prawdziwa, musi być fikcyjna”<sup>31</sup> – pisze Robert A. Rosenstone. Znakomitymi przykładami efektownego połączenia konwencji filmu dokumentalnego z fikcją fabularną mogą być filmy Andrzeja Wajdy pt. *Człowiek z marmuru* (1976) i *Człowiek z żelaza* (1981), a także *Miasto 44* (2014) Jana Komasy.

Sztuka filmowa sprawia, że pamięć doświadczenia przechodzi w pamięć narracji. Należy zaznaczyć, że audiowizualne metafory historiograficzne w naszej pamięci są zmienne oraz zależne od czasu i przestrzeni, ponieważ zastępują je lub przekształcają kolejne filmowe narracje historyczne.

## Zakończenie

Refleksja nad filmem, koncepcją kina i obrazu staje się określoną wizją świata członków kultury, którzy biorą udział w jej audiowizualnym wymiarze, stanowiącym często światobraz ich pamięci<sup>32</sup>. Dlatego twórcy nie tylko opowiadają o historycznych epizodach kulturowej rzeczywistości, ale także współtworzą ją za pomocą gier z widzem, wykorzystując symbole i metafory, których język może być rozumiany przez daną społeczność. Niekiedy są to filmy o wymowie globalnej (na przykład *Troja* w reżyserii Wolfganga Petersena z 2004 roku), innym razem obrazy ukazujące lokalne zjawiska, a więc mikrohistorię, jak *Arizona* (1997) Ewy Borzęckiej, traktująca o PGR-ach. Filmowa wizualizacja historycznej sytuacji najczęściej jest zbieżna z jej wyobrażeniem społecznym charakterystycznym dla danej zbiorowości. Dzieło zazwyczaj przedstawia fragment kulturowej rzeczywistości, odwołując się do doświadczenia historii. Z tej perspektywy warto zapytać, na ile dany obraz jest zbieżny z doświadczeniem społecznym, w którego ramach powstał.

Jak twierdzi Maryla Hopfinger: „Kształtowanie się obok kultury werbalnej nowego audiowizualnego typu kultury zmieniło radykalnie nasze doświadczenie świata, poszerzyło możliwości poznawcze, stworzyło nowe podstawy naszej wiedzy i samowiedzy”<sup>33</sup>. Na bazie wcześniejszych rozważań należy stwierdzić, że film jest wytworem kultury. Można go określić jako wizualny czy też audiowizualny zapis uwarunkowanego społecznie, indywidualnego doświadczenia dziejów, dziania się historii. Zarówno dzieło, jak i praktyka filmowania są przecież społecznymi faktami i dlatego odnoszą się do społeczeństwa, a pośrednio do doświadczenia kulturowego i zarazem historycznego. Filmowiec (autor źródła) dokonuje poprzez konstrukcję obrazu wizualizacji kulturowej rzeczywistości. Następuje to w procesie interpretacji. Ta sama rzeczywistość historyczna może być odmiennie konstruowana. Interpretacja filmowego źródła dokonywana przez

<sup>31</sup> Cyt. za: P. Witek, op. cit., s. 192.

<sup>32</sup> Por. S. Worth, *Obrazy nie mogą powiedzieć, że coś nie istnieje*, [w:] *Film: obraz – język, wyobrażenia – idea*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1994, s. 80.

<sup>33</sup> Zob. M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997, s. 16.

historyka utrzymana jest w perspektywie określonego paradygmatu badawczego. Także obraz przeszłości wyłaniający się z takiej wykładni jest konstruktem kulturowym. Można powiedzieć, że jest on weryfikowany poprzez porównanie z innymi interpretacjami w oparciu o aktualny stan wiedzy historycznej, ukształtowanej w określonym kontekście. Dopiero przekroczenie doświadczenia wspólnoty naukowej w filmowej wizualizacji czy jej historycznej interpretacji mogłoby stworzyć nowy obszar doświadczenia dziejów, konstrukcję odmiennej kulturowej rzeczywistości i zarazem nowy przedmiot badań.

Jak powiedział Antoni Mączak:

Filmy historyczne mogą uzupełniać podręcznikowe wiadomości – ale nie chodzi o to, żeby miały podręcznik zastąpić! I naprawdę nie to jest najbardziej ważne, czy wszystkie guziki w tych filmach się zgadzają, tylko czy trafnie oddano stosunki społeczne, motywacje postępowania i sposób myślenia<sup>34</sup>.

Z kolei za Piotrem Witkiem możemy przyjąć, że każdy film jako źródło historyczne kieruje się następującymi ideami: zrozumiałości i jednoznaczności, realizmu i obiektywizmu, przezroczystości formalnej i określonego oddziaływania na emocje<sup>35</sup>. Według Rosenstone'a film historyczny personalizuje, „udramatycznia” i „emocjonalizuje” historię. Nawet komercyjne obrazy, swobodnie wykorzystujące wątki dotyczące przeszłości, są oglądane przez widza z pełnym zaangażowaniem. Proces projekcji-identyfikacji sprawia, że odbiorca utożsamia się z oglądanymi na ekranie bohaterami, przeżywa ich problemy. Film jest więc medium wykorzystującym kategorię przeżycia i emocji jako narzędzia pomocne w radzeniu sobie z przeszłością we współczesnym audiowizualnym wymiarze kultury.

Kino staje się dla odbiorcy sensualnym, często frenetycznym, jak w przypadku dzieł tworzonych w technologii 3D, doznaniem przeszłości. Widz z reguły rzadko pozostaje obojętny na przedstawianą mu wizję. Jednych zobrazowanie faktów bądź zjawisk historycznych może zachwycać, a innych oburzać. Emocje odgrywają zatem wielką rolę w naszym stosunku do żywych obrazów historycznych. Film może stać się także narzędziem badań nad mentalnością widzów, ponieważ występuje jako medium służące przekazaniu bądź utrwaleniu określonego doświadczenia historycznego. Dlatego jest on ważnym źródłem wiedzy dla historyków i antropologów historycznych. Nie należy go lekceważyć, gdyż w każdej swej odmianie może nam wiele powiedzieć o przeszłości i teraźniejszości, które znajdują w nim swe kulturowe odzwierciedlenie.

---

<sup>34</sup> Zob. *Rozumieć czy ilustrować historię. Dyskutuj!*: Ryszard Koniczek, Bronisław Gerełek, Antoni Mączak, Janusz Tazbir, „Kino” 1975, nr 6, s. 9.

<sup>35</sup> Zob. P. Witek, op. cit., s. 219.

## THE ROLE AND IMPORTANCE OF FILM IN THE POPULARIZATION OF HISTORY AND DEVELOPMENT OF SOCIAL HISTORICAL CONSCIOUSNESS

### ABSTRACT

One has to ask the question about the presentation of history on the screen and the self-consciousness of the viewers, as well as the significance of this audiovisual historical experience. How therefore historical representations popularize history, and how they affect social historical consciousness and collective memory? It is a very complex issue. In this paper, I would like to outline some thoughts on this issue, which is extremely topical and absorbs attention of film critics and historians. The reality, also historical, is constituted in the context of specific social regulations.

A film as a historical account through its universality has undoubtedly a broader range of influence than historiographic works. That's why film is being promoted to the rank of a metaphor as a function of historical source. Can film be or not be a historical source, and therefore a means of popularizing history?

A visual image offers wide possibilities of popularizing history. It gives us a lot both as a cultural text and a historical testimony related to a specific social context, in which such a text was created. The narration in a film takes two faces: a chronicle narrative and a historical narrative. In fact, film is a kind of metaphor of historical reality, and at the same time a certain myth associated with the collective memory. Consequently, it can be considered a document or a source of anthropological knowledge.

Cinema comprehensively affects the shaping of historical consciousness of the audience, and thus the social collective memory. A syndrome associated with perceiving a historical film is based on not being able to tell the difference between historical truth and its more or less fair film representation, which is always a certain imitation of the past. Films that somehow violate what is widely accepted and cause social controversies are often undesirable, being considered as destroyers of social historical consciousness order. Visualization of a particular historical situation by filmmakers is usually similar with the society's image of the particular historical situation, characteristic of a given community. In this way, film can also become a tool for research on the audience's mentality, because it acts as a medium for transfer or consolidation of a particular historical experience.

### KEYWORDS

movie, history, popularization, historical source, historical experience, memory, cinema, anthropology

### BIBLIOGRAFIA

1. Ankersmit F, *Język a doświadczenie historyczne*, tłum. S. Sikora, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1997, nr 1-2.
2. *Bachtin*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
3. de Certeau M., *Pismo historii*, tłum. K. Jarosz, „Er(r)go” 2001, nr 3.
4. *Film i historia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
5. *Film: obraz – język, wyobraźnia – idea*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1994.
6. *Film: tekst i kontekst*, red. W. Godzic, A. Helman, Katowice 1982.

7. Grabski A. F., *Film a świadomość historyczna. Metodologiczne uwagi historyka*, „Acta Filmologica. Studia i materiały” 1982, nr 1.
8. Gwóźdź A., *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997.
9. Hendrykowski M., *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.
10. Hezjod, *Teogonia*, tłum. K. Karaszewski, Warszawa 1904.
11. *Historia o jeden świat za daleko?*, red. E. Domańska, Poznań 1997.
12. Hopfinger M., *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.
13. Jackiewicz A., *Antropologia filmu*, Kraków 1975.
14. Jewsiewicki W., *Świadomość historyczna polskiej sztuki współczesnej. Dyskusja w Łagowie*, „Kino” 1975, nr 10.
15. Kracauer S., *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958.
16. Kracauer S., *Teoria filmu*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975.
17. Łepkowski T., *Kilka uwag o filmowej historii. Wokół prawdy, fałszów i przemilczeń*, „Kino” 1981, nr 9.
18. Marszałek R., *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.
19. Matuszewski B., *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna. Reedycja krytyczna*, Warszawa 1995.
20. Micciche L., *Film i historia*, tłum. W. Wertenstein, „Kino” 1981, nr 7.
21. Nora P., *Czas pamięci*, tłum. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7.
22. *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2006.
23. *Problem teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1985.
24. *Rozumieć czy ilustrować historię. Dyskutują: Ryszard Koniczek, Bronisław Geremek, Antoni Mączak, Janusz Tazbir*, „Kino” 1975, nr 6.
25. *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998.
26. Witek P., *Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2000.