

Władimir Markowicz Magidow  
Rosyjski Państwowy Humanistyczny Uniwersytet (PIT Y)

## **Film jako źródło historyczne: problemy pojmowania i wykorzystania filmu jako tekstu<sup>1</sup>**

W niniejszym artykule stawiam szereg kwestii uzasadniających konieczność interdyscyplinarnego badania filmu fabularnego i niefabularnego jako źródła historycznego. Podkreślam przy tym historiograficzny aspekt tego problemu, biorąc zwłaszcza pod uwagę funkcjonującą terminologię a także aspekty wiarygodności i prawdziwości wybranych i badanych nagrań. Postuluję również konieczność rozwinięcia teorii i metodologii badania informacji zawartych w dokumentach filmowych z perspektywy studiów historycznych.

Zanim przejdę do sedna tekstu zaprezentuję kilka istotnych założeń dotyczących rozumienia relacji między pojęciami „historia” i „film”. Na czym polega złożoność tej zależności? Przede wszystkim należy zadać następujące pytanie: czy mówimy tu o historii w ogóle czy też składających się na nią elementach, które bezpośrednio powiązane są z pojęciem kina, takie, jak: historia społeczna, polityczna, ekonomiczna i, przede wszystkim, historia kultury; biorąc jednocześnie pod uwagę fakt, iż każda z wymienionych dziedzin wiedzy historycznej ma swoje odbicie w fabularnej, jak i dokumentalnej kinematografii.

Niezależnie od tego, która z dziedzin nauki historycznej brana jest pod uwagę — od końca XIX w. po początek XXI w., czy to historia polityczna, czy społeczna, to interpretacja przeszłości jakiegokolwiek kraju nie jest możliwa bez wykorzystania zapisów filmowych. Jednakże, biorąc pod uwagę pierwsze dziesięciolecia XX w., w archiwach Polski i Rosji nie zawsze można było znaleźć odpowiedni materiał filmowy, który swoim zakresem i objętością dawałby podstawy dla niezbędnych w tym przypadku refleksji

---

<sup>1</sup> Referat wygłoszony w j. rosyjskim na Międzynarodowym Kongresie Naukowym „Polska-Rosja. Trudne pytania, Trzy narracje: historia, literatura, film”, Kraków 5–7 października 2010.

badawczych i stworzył warunki dla ich ewentualnego wykorzystania w badaniach historycznych. Jeśli wziąć pod uwagę kino dokumentalne, to np. w Rosyjskim Archiwum Państwowym Filmów Dokumentalnych (RGAKFD) można znaleźć jedynie 20 obrazów filmowych dotyczących tego okresu. Jednak oprócz tego zgromadzono w archiwach imponujące materiały dotyczące polskiej tematyki w kolejnych latach (1930–2005). Według wstępnych obliczeń składa się nań 1388 dokumentów. Jeśli dodać do tego filmy fabularne, liczba ta wzrasta siedemdziesiąt razy. Należy jednak pamiętać, że kino fabularne i dokumentalne, wyrastają jako dwie potężne gałęzie z jednego pnia, opierając się na wiedzy historycznej będącej pochodną różnych szkół historycznych, tworzą tym samym określone koncepcje postrzegania przeszłości. Z drugiej jednak strony, historia jako sposób poznania naukowego minionej rzeczywistości nie może istnieć bez kinematografii, która występuje w roli interpretatora minionych i współczesnych wydarzeń oraz zjawisk. Innymi słowy, historia współczesna jako nauka i kinematografia są nierozłączne. Ściśle rzecz biorąc, trudno jednoznacznie stwierdzić, wpływ której jest silniejszy. Raczej przeplatają się one ze sobą nawzajem, tworząc syntetyczną całość, w związku z czym można mówić o splocie historii z kinematografią, a także sztuki w ogóle z mitologią.

Wpływ filmu na wewnętrzną i zewnętrzną politykę kraju, szczególnie w sytuacjach krytycznych, jest oczywisty. Ekranizacje klasycznych dzieł literackich tego samego autora, odnoszące się do różnych epok historycznych zależą od politycznych, ideologicznych i kulturowych składowych, a także preferencji i upodobań, przewijających się w podejściu do tematu filmu. Dlatego rozpatrywanie jakiegokolwiek filmu jako źródła historycznego jest praktycznie niemożliwe bez znajomości epoki, w której zaistniały główne wydarzenia filmu, a także czasów, w których powstał jego scenariusz, miała miejsce praca reżysera, a także sam proces nagrywania. W takiej sytuacji należy brać pod uwagę nie tylko sytuację historyczną w kraju w momencie filmowania, lecz także postawę władzy wobec pierwotnego stanowiska reżysera będącego decydem i całego zespołu tworzącego film. Niepoślednią rolę odgrywa również osobista pozycja autora, jego zasady moralne i estetyczne. Jeszcze jednym warunkiem, który powinien uwzględnić badacz źródeł przy ocenie filmu, jest charakter podejścia państwowo-urzędowego do produkcji filmowej, biorąc przy tym pod uwagę specyfikę organizacji kręcenia filmów, administrowanie produkcją, studia albo kompanie telewizyjne oraz stosunek najważniejszych kuratorów filmowych wobec pierwotnego zamysłu na poszczególnych etapach tworzenia filmu, aż do oceny gotowego dzieła przez różne gremia.

Zasadniczy problem niniejszego badania związany jest z opracowaniem metody naukowego wykorzystania informacji, zakodowanej w filmie

fabularnym i dokumentalnym. O rzeczywistej możliwości badania informacji zawartych w filmach niejednokrotnie debatowali historycy i literaturoznawcy, znawcy sztuki i historycy kina, krytycy i psychologowie, politolodzy i pedagodzy, a także dziennikarze różnych pokoleń. Do najbardziej znaczących rosyjskich i zagranicznych postaci zainteresowanych tym tematem należą: W.W. Stasow, B.D. Grekow, M.N. Tichomirow, A.A. Zimin, W. Jew-siewicki, Z. Czeczot-Gawrak, S.O. Szmidt, J.A. Poliakov, Jay Leyda, W. Listów, N. Kleiman, L. Roshal, M. Ferro, R. Conant i inni.

W pierwszych miesiącach po pojawieniu się kinematografii w Rosji akademik W.W. Stasow, będący zresztą jednym z pierwszych rosyjskich kinomanów, dość przekonująco twierdził, iż kino jest zjawiskiem społecznym; zauważając jego ponadczasowość, przewidywał pojawienie się w najbliższej przyszłości filmów z fonią i kolorem.<sup>2</sup> Pod wrażeniem rozwoju światowej kinematografii pisarz i scenarzysta W. Szklowski w 1940 r. stwierdził zadziornie i bezkompromisowo, że „kino — to pamięć..., kronika, jak widać: im starsze, tym mocniejsze”<sup>3</sup>. Podsumowaniem tego stwierdzenia mogłyby być słowa angielskiego dokumentalisty, Arthura Eltona, który oznajmił, że „zamierza postrzegać kino jako źródło i materiał dla badań historycznych, taki jak rękopis i pergamin, hieroglify i runy, gliniana płytką i zwój”<sup>4</sup>. Naukowiec J.A. Poliakov, który wystąpił na XVII Międzynarodowym Kongresie Nauk Historycznych w 1985 r. w Stuttgarcie (gdzie, nawiasem mówiąc, jedna z sekcji specjalnie została poświęcona problemowi „Film i historia” odnotował później w jednej ze swoich publikacji, że „kino jest jednością o wielu twarzach. Jest wielkim aktorem, wielkim agitatorem i propagandzistą. Zasłużenie może być nazwane również wielkim historykiem”<sup>5</sup>. Posługując się materiałami radzieckiego dziedzictwa literackiego i filmowego z lat 20. i 30. XX w., profesor Uniwersytetu w Pittsburghu (USA) Roger Conant już od wielu lat prowadzi cykl wykładów dotyczących tej kwestii.

Należy również wspomnieć nazwisko polskiego profesjonalnego fotografa i operatora filmowego B.A. Matuszewskiego, którego z pełną odpowiedzialnością można uznać za twórcę badań nad filmem jako źródłem historycznym i obiektem troski archiwistów. To właśnie on, w 1898 r., w dwóch traktatach wydanych w Paryżu, jako pierwszy poruszył kwestię dotyczącą wartości źródłowej dokumentów filmowych dla światowej historiografii oraz zwrócił uwagę na konieczność zabezpieczenia i przechowywania taśm filmowych jako zabytków kultury.

<sup>2</sup> Ш.В. Стасов, *О кинематографии*, „Искусство кино”, 1957, nr 3, s. 130.

<sup>3</sup> В.Б. Шкловский, *За сорок лет. Статьи о кино*, М. 1965, s. 209-210.

<sup>4</sup> Cyt. za: Д. Лейда, *Из фильмов — фильмы*, М. 1966, s. 35.

<sup>5</sup> Ю.А. Поляков, *Кино — великий историк*, „Отечественная история”, 2003, nr 6, s. 7-8.

W pierwszym z traktatów, zatytułowanym *Ożywiona fotografia. Czym jest, czym być powinna*, B.A. Matuszewski zwrócił uwagę czytelników na to, że „zwykła celuloidowa taśma reprezentuje sobą nie tylko dokument historyczny, ale i częśćkę samej historii, która nie znika i nie wymaga geniuszu, żeby za każdym razem zmartwychwstać”<sup>6</sup>.

Bez wątpienia jest to ciekawa i, co najważniejsze, niezwykle przenikliwa uwaga. Po upływie nieco ponad dwóch lat, wraz z pojawieniem się pierwszych na świecie taśm filmowych, dość dokładnie oceniono wartość poznawczą i znaczenie dokumentów filmowych.

W drugim traktacie, pod sensacyjnym tytułem „Nowe źródło historii. O utworzeniu repozytorium historycznych dokumentów filmowych”, B.A. Matuszewski podkreślił, że:

[Ożywiona fotografia — W.M.] jest bezkonkurencyjnym, prawdziwym i nieomylnym świadkiem. Może ona zweryfikować przekaz ustny, a jeśli świadectwa ludzi dotyczące jednego czy drugiego faktu są wobec siebie przeciwstawne, może ona doprowadzić do ich pogodzenia, zamykając usta temu, kogo przyłapuje ona na kłamstwie. W ogóle, można życzyć sobie, żeby inne dokumenty historyczne miały taki sam stopień wiarygodności.<sup>7</sup>

Zdaniem autora, porównanie danych zarejestrowanych w dokumentach filmowych i innych źródłach historycznych, pokazuje bezsporną przewagę filmu. Należy jednak pamiętać, że w wielu przypadkach jego oceny mogą wydawać się stronicze, co można wyjaśnić entuzjazmem, z jakim Matuszewski odnosił się do filmu.

Z zadowoleniem odnotowujemy, że doceniając wkład B.A. Matuszewskiego w historię światowej kultury, a w szczególności filmoznawstwa, w łódzkim studiu filmowym reżyser Jerzy Bezkowski przygotowuje film o jego życiowej i artystycznej drodze.

Ogólnie rzecz biorąc, historiografia dotycząca kina w ogóle, a polskiego w szczególności, wydaje się dość imponująca i rozpoczyna się pod koniec XIX w. — innymi słowy całkowicie pokrywa się z narodzinami kina i pojawieniem się pierwszych prac, przeważnie o charakterze popularnonaukowym. Jeśli zaś chodzi bezpośrednio o polską tematykę, badaną w Rosji, to wśród opublikowanych książek z pewnością wyróżniają się prace Janiny Markulan i Iriny Rubanowej.

Należy zauważyć, że specjalistycznych prac dotyczących problematyki historii kina oraz kina i historii jest zdecydowanie niewiele. W ostatnich latach ograniczają się one właściwie do wydanej w 2004 r. zbiorowej monografii *Historia kraju / Historia kina*, pod red. S.S. Sekirinskiego oraz kilku

<sup>6</sup> РГАЛИ, ф. 2057, он. 1, ед. хр. 55, шпр. 47-48.

<sup>7</sup> РГАЛИ, ф. 2057, он. 1, ед. хр. 55, шпр. 6-7.

artykułów opublikowanych w najważniejszych pismach takich jak „Otiecestviennaja istoria” i „Istoriik i Hudożnik”, a także jednego numeru tego pisma niemal w całości poświęconemu kinematografii Polski i Rosji<sup>8</sup>. Podsumowując, należy szczególnie podkreślić, że problematyka ta wciąż czeka na odkrycie. Aktualne pozostaje spostrzeżenie Jaya Leydy, odnoszące się do lat 60. XX w. Zauważył on wówczas słusznie, iż „póki co doświadczenie kronik [a tym bardziej kina fabularnego — W.M.] nie zbałamuciło ani jednego profesjonalnego historyka”<sup>9</sup>.

W tym miejscu konieczna jest jeszcze jedna niewielka dygresja. Moim zdaniem, dokładnej i wyczerpującej historii kina, zarówno polskiego, jak i rosyjskiego jeszcze nie napisano (odnosi się to w równym stopniu do historii kina światowego). Wszak nie jest tajemnicą fakt, że uogólniające prace o historii kina posługują się wciąż tymi samymi nazwiskami, tj. istnieje swojego rodzaju uzasadniona mniej lub bardziej, albo w ogóle nieuzasadniona, grupa najbardziej uznanych naukowców na całym świecie. Na podstawie ich twierdzeń wybiera się jakoby najbardziej wartościowe osiągnięcia takiej czy innej kinematografii, popularyzuje określone kierunki i szkoły filmowe. Rosja i Polska nie są w tej kwestii wyjątkiem. Oto niektóre nazwiska reżyserów uosabiających filmowe oblicze tych krajów: w Rosji to S. Eisenstein, W. Pudowkin, A. Dowżenko, D. Wiertow; a w Polsce — Jerzy Kawalerowicz, Aleksander Ford, Jerzy Hoffman, Krzysztof Zanussi, Andrzej Wajda i inni.

Takie podejście do definiowania historii kina w sposób naturalny powoduje luki w jej badaniu. Wywiad, który przeprowadziłem w 1994 r. z Jerzym Toeplitzem, tylko utwierdził mnie w tym przekonaniu. Toeplitz próbował wyjaśnić przyczynę tak dużej ilości białych plam w historii światowego kina. Z jednej strony było to wyróżnianie przez władze państwowe filmowców, którzy symbolizują rozwój kinematografii na różnych etapach, z drugiej zaś niedostateczny poziom kultury historiograficznej w badaniu kina jako ważnej dziedziny wiedzy humanistycznej i sztuki.

<sup>8</sup> В. Токарев, «Минин и Пожарский»: Спасение в Смуте?, „Историк и художник”, 2004, nr 1, s. 123-134; *idem*, Кара панам! Кара!: польская тема в предвоенное кино (1939-1941 года), „Отечественная история”, 2003, nr 6, s. 47-58; Р. Маршалек, Польское кино и сталинизм, „Историк и художник”, 2008, nr 1-2, s. 282-288; В. Филимонов, «Но не штука — забить крука...» как мы смотрим польское кино, „Историк и художник”, 2008, nr 1-2, s. 289-305; А. Вайда, «Я хочу говорить об истории» Речь в Американском университете (Вашингтон, октябрь 1981 года), „Историк и художник”, 2008, nr 1-2, s. 441-445; А. Левандовский, Война Анджея Вайды. Взгляд на фильм «Пепел и алмаз» из советского прошлого, „Историк и художник”, 2008, nr 1-2, s. 309-325; С.С. Секиринский, Кинематографичность истории, историзм кинематографа, „Отечественная история”, 2003, nr 6, s. 3-6.

<sup>9</sup> Cyt. za: В.М. Магидов, *Зримая память истории*, М. 1984, s. 14-15.

Tym, a także innymi czynnikami, tłumaczyć można nieobecność w pracach J. Toeplitza i innych syntetycznych opracowaniach choćby wzmianki o B. Matuzewskim, który był jedną z najwybitniejszych postaci wczesnego kina.

Moim zdaniem, specjaliści z krajów uczestniczących w dyskusji o roli kinematografii w kulturze mogliby podnieść kwestię poszerzenia bazy źródłowej studiów syntetycznych i monograficznych, poprzez włączenie do nich tych grup filmowców i ich dzieł, które rzeczywiście miały wpływ na rozwój różnych kierunków filmowych istniejących w wielu państwach. Chodziłoby przede wszystkim o zwrócenie uwagi na ich autorski charakter i wykorzystanie artystycznych środków wyrazu w ramach sztuki kinowej.

Bardzo ważne dla tego kierunku poszukiwań jest odnalezienie i ujawnienie filmów „zapomnianych” albo zwanych „półkownikami”, które wniosły znaczny wkład w rozwój rosyjskiego i polskiego kina. Filmy te z powodów ideologicznych i względów artystycznych nie zostały docenione w czasie ich powstania przez odpowiednie władze Rosji, zwłaszcza zaś przez radzieckie studia filmowe i *Goskino* (*Госкино* — Państwowy Komitet Kinematografii). Pojawiały się nawet opinie, że tego rodzaju „półkownicy” i przechowywane w archiwach filmy, wśród których jak wiadomo były i arcydzieła, nie powinny być dopuszczone do publicznych prezentacji albo nawet należałoby je zniszczyć jako niereprezentujące żadnych wartości artystycznych i poznawczych. Od takiego podejścia do tego rodzaju filmów nie powstrzymywały się także postacie znane w dziedzinie sztuki filmowej. I tak np. Paul Edwin Roth twierdził, że:

[...] miliony metrów taśmy filmowej, kurzących się w magazynach i archiwach (miał on na myśli przede wszystkim filmy fabularne, jak zauważa Andrzej Wajda): to zwyczajne śmieci: nie zostało na nic utrwalone prawdziwe życie, nie świadczą one o niczym, może z wyjątkiem zmieniających się gustów.<sup>10</sup>

Można założyć, że opublikowany w 1995 r. katalog E. Margolita i W. Szmurowa *Usunięte kino. 1924–1953*<sup>11</sup> wymaga uzupełnienia i szerszej interpretacji przyczyn uniemożliwienia prezentacji na ekranie określonych dzieł filmowych i wyeliminowanie ich z historii kina. Należy tu wspomnieć polskich historyków i filmoznawców, takich, jak profesorowie W. Jewsiewicki, Z. Czczot-Gawrak czy J. Jakobi, którzy zrobili dla tej dziedziny wiele dobrego, zarówno pod względem naukowym, jak i praktycznym.

<sup>10</sup> А. Вайда, *Я хочу говорить об истории*, Речь в американском университете (Вашингтон, октябрь 1981 года), s. 442.

<sup>11</sup> Е. Марголит, В. Шмыров, *Изъятые кино. Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924–1953)*, М. 1995.



W związku z tym należałoby omówić problem zbierania materiałów o historii i okolicznościach powstania filmów w ramach omawianej tematyki, chociaż kwestię tę można, a nawet trzeba traktować znacznie szerzej. Dotyczy to zapisywania na dowolny nośnik wspomnień różnych kategorii osób, mających bezpośredni związek z tworzeniem filmów (reżyserów, scenarzystów, operatorów, dźwiękowców, krytyków filmowych, producentów, itp.), a także innych specjalistów, mogących podzielić się swoimi wrażeniami o „widzianych” filmach związanych z tą tematyką i odnoszących się do różnych okresów historycznych Polski i Rosji.

W sposób oczywisty rodzi to pytanie o to, których filmowców dorobek, np. w Rosji, powinien zostać zbadany (jako pierwszy przychodzi do głowy W.W. Jerofiejew, jeden z najwybitniejszych rosyjskich dokumentalistów i krytyków filmowych; zagraniczni operatorzy pracujący w moskiewskich oddziałach braci Lumière, Pathé i Gaumont, wśród których można znaleźć wiele polskich nazwisk). Wystarczy przypomnieć oryginalne w kontekście czasów, w których powstały, nagrania z ekspedycji F.K. Bremera (nawiasem mówiąc, przy użyciu tego materiału z 1913 r. powstał w roku 1927 jeden z pierwszych rosyjskich filmów montażowych — „Za kręgiem polarnym” W. Jerofiejewa i W. Popowej).

Kilka słów dotyczących tematów tabu w historii kina. One w ogóle nie powinny istnieć. Nie można jednak zapominać, że istniały zarówno w historii ZSRR, jak i powojennej Polski. Należy publikować dokumenty i nieustannie przypominać na forum publicznym (w tym przypadku zawsze przypominam sobie, jak szybko wyszła z użycia dokładna nazwa pierwszego radzieckiego filmu „Przewrót październikowy. Druga rewolucja”, na którą i dziś rzadko można trafić w ważnych pracach z zakresu filmoznawstwa).

Co więcej, nie wyczerpał się jeszcze problem terminologii stosowanej w teoretycznej i praktycznej refleksji nad filmem. Dotyczy on przede wszystkim dobrze znanego w światowym kinie podziału na dwa najważniejsze gatunki — artystyczne i inne (tzn. filmy dokumentalne). Podział ten ma przede wszystkim charakter tradycyjny, a kluczowe słowo „artystyczny” już dawno zaczęło dotyczyć w równym stopniu wszystkich istniejących gatunków i odmian kina.

Nie można też zignorować faktu, iż jedna z narracji została nazwana „film jako miejsce pamięci” i nie może być traktowana jednoznacznie. Chodzi tutaj o stopień odzwierciedlenia problematycznych kwestii związanych z przeszłością w kinematografii różnych epok. Można to wyrazić dokładniej w następujący sposób: „film jako repozytorium pamięci” lub użyć jeszcze innego wariantu — „film jako przejaw ludzkiej pamięci”.

Przejdźmy teraz do kwestii związanych ze studiowaniem dokumentów filmowych kina dokumentalnego i fabularnego z perspektywy źródłoznawczej.

Skupimy się tu na analizie źródłoznawczej informacji zawartej w kinie dokumentalnym (głównie kronikach i filmach). Panuje zgodna opinia, że najważniejsza, a dokładniej najbardziej istotna cecha zdjęć dokumentalnych, jak i foto, i fonograficznych, jest pełna zgodność daty i miejsca nagrania lub nagrywanie wydarzenia w chwili, gdy ma ono miejsce. Obserwacja ta ma zasadnicze znaczenie dla badania pochodzenia dokumentów poddawanych analizie.

Nic dziwnego, że zwrócili na to uwagę niemieccy twórcy filmów dokumentalnych, reżyserzy Annelie i Andrew Thorndike.

Jedynie pierwotny materiał wizualny, jak zauważyli, jest dla nas wartościowy... Nie możemy (jako przedstawiciele filmu fabularnego) inscenizować lub nagrywać na taśmę tego czy innego wydarzenia... dla nas wszystko zależy od tego, czy operator lub fotograf utrwalił interesujące nas wydarzenie, w czasie, w którym miało ono miejsce.<sup>12</sup>

Właśnie ta oryginalna właściwość dokumentów filmowych i fotografii umożliwia, dzięki zapisanych w nich informacjom, odtworzyć koloryt epoki, wygląd, nastroj i gesty ludzi, ich głosy, mimikę, itd.

Podobnie jak wiele źródeł pisanych, dokumenty filmowe są źródłami ukierunkowanymi politycznie i odzwierciedlającymi charakterystyczne dla danego społeczeństwa poglądy polityczne i sposoby interpretowania wydarzeń. Różnią się jednak od nich w dwojnasób — poprzez połączenie obiektywnego obrazu rzeczywistości i subiektywnej działalności autora oraz fakt, że mogą jednocześnie pełnić rolę pełnowartościowego źródła historycznego, a także dzieła sztuki.

Równie ważne i bliskie filmom, ze względu na technikę i sposób tworzenia, są fotografie. Należy jednak mieć na uwadze, iż materiał filmowy jest kompleksowym źródłem o złożonej strukturze, składającym się z treści, kadrów montażowych i poszczególnych klatek.

Czy kino fabularne może być traktowane jako pełnowartościowe źródło historyczne? Moja odpowiedź brzmi: tak, jednak w nieco innym charakterze, a dokładniej z innej perspektywy. W tym przypadku przed badaczem otwierają się niewyczerpane możliwości konfrontowania dzieła sztuki filmowej i rzeczywistych wydarzeń. Film fabularny może pełnić rolę pewnego, użytecznego i oryginalnego źródła, dostarczającego wiedzy o tym, jak w momencie nagrywania wyglądał miejski lub wiejski krajobraz, gra aktorów, życie, usposobienie i obyczaje różnych narodów świata i inne. Właśnie pod pozorem komediowych perypetii ukazanych w takich filmach, jak „Kroczy z Torżka” (1925) i „Podrzutek” (1939) współczesny widz może dostrzec obraz życia rosyjskiej prowincji w latach 20. XX w., a także wygląd budynków, ulic i placów przedwojennej Moskwy.

<sup>12</sup> В.М. Магидов, *op. cit.*, s. 36.



Filmowcy nie powinni również pomijać powszechnej praktyki wykorzystania w filmie tematów mitologicznych, nieopartych żadnymi autentycznymi i wiarygodnymi danymi.

Co więcej, mitologia jako zjawisko może występować w roli źródła historycznego. Na przykład mity starożytnej Grecji pełnią rolę źródeł historycznych, dostarczających wiedzy o tym, jak starożytni Grecy postrzegali otaczający ich świat i jacy byli oni sami. Jak zauważa profesor N.I. Basowska, bogowie przedstawieni w mitach — to sami Grecy, tj. ich faktyczne kopie<sup>13</sup>.

Nie można również zignorować kwestii dotyczącej stosowania w filmach dokumentalnych, a przede wszystkim fabularnych, tematów historycznych zaczerpniętych ze źródeł pisanych i dokumentów filmowych (zarówno opublikowanych, jak i nieopublikowanych). Przy opieraniu się na materiałach zgromadzonych przez jedno z państw może się okazać, że wydarzenia historii militarnej (weźmy np. II wojnę światową) zostaną przedstawione w sposób dość ograniczony. Jak, na przykład, oceniać te wydarzenia historyczne, które do niedawna były w Rosji właściwie skazane na zapomnienie? Najprawdopodobniej z powodów politycznych, strategicznych i koniunkturalnych w Rosji dotychczas przy prezentowaniu wydarzeń wojennych 1944 r. właściwie nie zauważano istotnej roli powstania warszawskiego w wyzwoleniczej walce narodu polskiego.

Dzięki ofiarnej pracy profesora W. Jewsiewickiego nagrania z powstania warszawskiego zostały udostępnione badaczom. Muszę przyznać, że wyjątkowo rzadko nadarza się okazja obejrzenia tego rodzaju kadrów wojennych, sfilmowanych przez niewielką grupę kronikarzy z Antonim Bohdziewiczem na czele i przedstawiających zarówno walki uliczne, jak i codzienne życie powstańców. Co więcej, kadry pokazujące warunki życia powstańców oraz wojenną sytuację ludności, są niewątpliwie cenne także z wizualno-antropologicznego punktu widzenia.

Ważną rolę w badaniu dokumentów filmowych odgrywa kwestia autentyczności, wiarygodności i miarodajności sfotografowanego materiału<sup>14</sup>. Podczas analizy źródłowej należy zwrócić szczególną uwagę na to, co reprezentuje sobą źródło pierwotne, a także co jest źródłem pierwotnym, które chcemy rozpatrywać, czy jest dostępne czy też nie. Niedostępność źródła pierwotnego stawia przed badaczem szereg problemów — jednym z nich jest rekonstrukcja lub odtworzenie źródła pierwotnego i dokumentacji tekstowej odnoszącej się do badanych dokumentów filmowych oraz ustalenie ich autentyczności. Jako źródło pierwotne można traktować takie doku-

---

<sup>13</sup> Н.И. Басовская, *Современники вечности*, „РОССИЙСКАЯ ГАЗЕТА”, 12 maja 2010, s. 13.

<sup>14</sup> В.М. Магидов, *Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания*, М. 2005, s. 235-236.

menty, które z perspektywy chronologicznej zostały utrwalone na taśmie lub innych nośnikach za pomocą techniki filmowej jako pierwsze lub zapisy dźwiękowe, odtwarzające oryginalne informacje o rzeczywistych wydarzeniach historycznych. W kinie fabularnym może być to scenariusz. Pierwotne źródło w przypadku dokumentów filmowych jest w ogóle pojęciem niejednoznacznym. Należy tutaj mieć na uwadze nie tylko oryginał nagranych materiałów (niepoddanych montażowi), lecz także całość nagrań, będących podstawą tego czy innego dzieła filmowego.

W przypadku dokumentów filmowych koncepcja źródła pierwotnego bezpośrednio wiąże się z wyjaśnieniem ich autentyczności. Często utożsamia się ją z ich oryginalnością, co, w rzeczy samej, prowadzi do nieprawidłowego rozumienia obu tych pojęć. W rzeczywistym pochodzeniu dokumentu filmowego jako źródła — określoną instytucję lub osobę, która je stworzyła — powinno pojmować się jego autentyczność. W takim przypadku uważa się je za nic innego jak przeciwieństwo nieprawdy.

Falsyfikacja wydarzeń i faktów przedstawionych w filmach jest dość powszechna. W takiej sytuacji należy pamiętać o tym, że w przypadku analizy dokumenty filmowe to jedne z najbardziej przewrotnych i skomplikowanych źródeł historycznych. Można je dość łatwo wypaczyć, już nawet w czasie kręcenia filmu, a zwłaszcza podczas montażu i wykorzystując możliwości retuszu. Przejawy falsyfikacji o różnym stopniu intensywności można znaleźć od momentu powstania fotografii, kinematografii oraz nagrań dźwiękowych. Praktycznie we wszystkich epokach rosyjskiej (a szczególnie radzieckiej) historii można znaleźć przykłady zniekształconych interpretacji wydarzeń historycznych, poprzez wykorzystanie metod i środków dostępnych przy dokumentacji filmowej, fotograficznej czy dźwiękowej,

Przytoczę jeden z najwcześniejszych i najbardziej bezceremonialnych przykładów zafałszowania wydarzeń na taśmie filmowej. Jak wiadomo ze wspomnień operatora Aleksandra Lewickiego, w dniu obchodów 300-lecia Domu Romanowów, firma „Pathé” zleciła mu sfilmowanie potomków Iwana Susanina. Nie znalazłszy takowych, wyznaczył on do roli krewnych Susanina oszustów spośród miejscowych chłopów i ostatecznie zmistyfikował zamówiony przez Francuzów materiał<sup>15</sup>. Ujawnienie tej historii w rosyjskich archiwach póki co nie miało miejsca, niewykluczone jednak, że zachowała się ona w archiwach filmy „Pathé”.

Do najczęściej stosowanych technik i metod fałszowania historii na taśmie filmowej należą:

- montaż różnych ujęć i nagrań, stworzonych w różnym czasie i prze-  
ważnie wykorzystywanych w roli ilustracji;

<sup>15</sup> А. А. Левицкий, *Рассказы о кинематографе*, М. 1965, s. 3-25.

- wprowadzenie zmian do źródła pierwotnego;
- wykorzystanie w filmach dokumentalnych i fabularnych oraz programach telewizyjnych inscenizacji realnych wydarzeń;
- rekonstrukcja i odtworzenie wydarzeń historycznych oraz faktów na podstawie dokumentów, pamiętników i innych źródeł. Tego rodzaju nagrania mają określoną wartość, nie mogą być jednak stosowane jako pełnoprawne dokumenty historyczne, a tym bardziej występować w roli źródeł pierwotnych, świadczących o autentyczności wydarzeń.

Interpretacja i zrozumienie zarejestrowanych zjawisk rzeczywistości na podstawie dokumentów filmowych, powinna zostać dokonana z punktu widzenia rzetelności i kompletności przedstawionych w nich informacji, wyjaśnionych głębi, a także ekspresji artystycznej uchwyconego, sfilmowanego i ostatecznie zmontowanego materiału. Stanowi ona jedno z najbardziej odpowiedzialnych zadań krytyki źródeł i wymaga ściśle indywidualnej pracy z każdym dokumentem filmowym. Nadzwyczaj ważne jest, by, oprócz treści filmu i zawartej w nim historii, nie przeoczyć zarówno ważnych jak i, na tzw. pierwszy rzut oka, mniej ważnych szczegółów, pozwalających w ostatecznym rozrachunku ustalić prawdziwą wartość dokumentów. Detale, a w tym wypadku również szczegóły, zazwyczaj skumulowane są w skryptach filmowych i na peryferiach kadrów.

Określoną techniką, służącą do oceny autentyczności i kompletności treści, jest porównanie informacji zawartych w filmach z innymi zbiorami informacji. Jest kilka sposobów wykorzystania metody badań komparatystycznych do interpretacji poszczególnych kadrów i filmu jako całości, poprzez porównanie informacji zawartej w dokumencie filmowych i innych źródłach historycznych:

- na podstawie treści źródeł pisanych i innych;
- na podstawie opublikowanych i nieopublikowanych dokumentów filmowych;
- na podstawie źródeł zgromadzonych w jednym repozytorium (archiwum, muzeum, itp.);
- na podstawie filmów dotyczących jednej kwestii, przechowywanych w różnych repozytoriach.

Jako przykład chciałbym podać jedno z nagrań filmowych, którego autorami są B. Matuszewski i operator braci Lumière J. Promio. We wrześniu 1887 r. Petersburg odwiedził prezydent Republiki Francuskiej Felix Faure. Zrealizowany przez Matuszewskiego i Promio film pomógł zweryfikować insynuacje dotyczące naruszenia etykiety, jakiego rzekomo dopuścił się F. Faure. Chodziło o to, aby sprawdzić w jaki sposób prezydent Francji przywitał weteranów armii rosyjskiej — czy ograniczył się jedynie do podniesienia ręki czy też, na znak szczególnego szacunku, zdjął również kapelusz.

Właśnie dzięki tym kadrom filmowym, jak pisała 15 lipca 1889 r. francuska gazeta „Le Petit Journal” i inne organy prasowe, możliwe było zdementowanie oświadczenia Bismarcka, który próbował przeciwdziałać sojuszowi rosyjsko-francuskiemu, twierdząc, że F. Faure zapomniał zdjąć kapelusz przed flagą rosyjską, gdy schodził ze statku<sup>16</sup>. W ten sposób kino, będące jeszcze w powijakach, zaczęło zmieniać się stopniowo w narzędzie polityczne, wobec którego bezsilna okazała się nawet falsyfikacja. Oprócz tego było to pierwsze zdjęcie, przy ocenie którego wykorzystano istotne elementy krytyki dokumentów filmowych z perspektywy źródłoznawczej.

Inną kwestią szeroko omawianą w literaturze jest pytanie, czy w ogóle jakiegokolwiek źródło historyczne, nawet wyjątkowe, można uznać za samowystarczalne. Czy można odnieść to do dokumentów filmowych, a jeśli tak to czy bezpośrednio?

Podczas analizy dokumentów filmowych, niezależnie od przynależności gatunkowej, samoistnie pojawia się pytanie o podejście systemowe do badania źródeł wizualnych źródeł na poziomie interdyscyplinarnym. Obserwację tę potwierdza wywód znanego filozofa XVIII w. Friedricha Schlegla, który pisał:

Dopóki nie wynaleziono jedynego realnego systemu albo dopóki istniejący jest wciąż niedoskonały, metoda systematyczna staje się mniej lub bardziej dzieląca i izolująca, bezsystemowe liryczne filozofowanie przynajmniej nie niszczy istoty rzeczy aż tak.

Pod koniec lat 90. XVIII w. sformułował on tę myśl jeszcze krócej:

[...] dla ducha równie zabójczo jest mieć system, jak i nie mieć go wcale [...] należy połączyć jedno i drugie.<sup>17</sup>

Te, na pozór ogólne refleksje filozofa, są nie bez znaczenia dla rozwoju źródłoznawstwa historycznego, jak i związanego z analizą dokumentów audio-wizualnych, fotograficznych oraz dźwiękowych.

Narzucają one specjalistom o profilu humanistycznym odpowiedzialność za stosowanie różnego rodzaju uogólnień o charakterze teoretycznym, w których rezultacie powstają trudne do wyjaśnienia terminy i pojęcia. Jednym z nich zdaje się próba zwrócenia uwagi na wyjątkowo rozprzestrzenione pojęcie samowystarczalnego źródła, które należy stosować z maksymalną ostrożnością (szczególnie mówiąc o źródłach audiowizualnych i wizualnych oraz dokumentach fotograficznych). Jak się zdaje, konieczne w tym przypadku jest zadanie badaczowi prostego, zdawałoby się, pytania: czy jakiegokolwiek

<sup>16</sup> РГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 55, сзр. 47-48.

<sup>17</sup> Ю. Попов, *Философско-эстетические воззрения Ф. Шлегеля*, [w:] Ф. Шлегель, *Эстетика. Философия. Критика*, т. 1, с. 8.

źródło może, niezależnie od swojego rodzaju i przeznaczenia, z należytą dokładnością i głębią naświetlić jakikolwiek obiekt i przedmiot badania?

Zupełnie osobny jest również problem wykorzystania dokumentów filmowych w badaniach historycznych. Od razu trzeba podkreślić, iż jest on słabo opracowany w światowej historiografii zarówno pod względem teoretycznym, jak i metodologicznym.

Obecna praktyka publikowania dokumentów filmowych, będąca jedną z najważniejszych form ich wykorzystania, ogranicza się głównie do celów poglądowych. Przeważnie są one dołączane do różnego rodzaju publikacji naukowych i edukacyjnych jako osobne kadry (tak naprawdę fotografie) z filmów, dowolnie wyrwane z ich rzeczywistego kontekstu<sup>18</sup>.

Podsumowując, praktyczne doświadczenie w pracy z dokumentami filmowymi w dziedzinie publikacji naukowej pokazuje, że mogą być one opublikowane, zgodnie z wymogami archeograficznymi, z opisem nietypograficznym, typograficznym lub metodą mieszaną. Jeśli chodzi o sposób nietypograficzny, to w przypadku dokumentów filmowych nie jest on tradycyjnie stosowany i nie wiąże się bezpośrednio z przedstawieniem na ekranie gotowego dzieła filmowego.

Bardziej złożoną i trudną do pominięcia metodą w działalności badawczej i wydawniczej jest typograficzne publikowanie dokumentów filmowych. W tym przypadku możliwe są dwa sposoby publikacji dokumentów. Pierwszy z nich to sposób opisowy, jak dotychczas najpopularniejszy wśród naukowców. Polega on na wykorzystaniu szczegółowego opisu poszczególnych klatek filmu lub treści, wziętych z planu filmowego. Ostatecznie powstaje swojego rodzaju film-tekst, zawierający opis będący w pewnym stopniu wizualną reprezentacją wydarzeń. W praktyce badawczej próba „czytania” dokumentów filmowych była podjęta po raz pierwszy w drugiej połowie lat 30. XX w. na przykładzie kronikalnych nagrań wydarzeń lutowych z 1917 r.<sup>19</sup> Jak widać w tym wypadku wyobrażenie o zawartości dokumentów filmowych dawał ich szczegółowy opis literacki.

Możliwy jest również drugi sposób, który w przeciwieństwie do pierwszego zakłada wykorzystanie i bezpośrednią analizę klatek filmowych. Kadry te mogą być przedstawiane jako cztery małe klatki, wzięte z różnych części planu, a następnie dokładnie opisane. Ogólnie rzecz biorąc, tego rodzaju metoda daje dość adekwatne wyobrażenie o brakujących kadrach. Sposób ten jest już w pełni kinematograficznym. Opisana metoda źródło-

<sup>18</sup> В.М. Магидов, *Зримая память истории*, s. 97-113.

<sup>19</sup> В.С. Росоловская, *Русская кинематография в 1917 году: Материалы к истории*, М., Л. 1937; *eadem*, *1917 год в исторических документах кинохроники*, „Новый мир”, 1937, nr 11.

znawczej analizy nagrań filmowych jest uniwersalna — można ją zastosować zarówno wobec filmów dokumentalnych, jak i fabularnych, niezależnie od epoki historycznej. Stąd, zdawałoby się, oczywisty wniosek: dokumenty filmowe można i należy wykorzystywać w badaniach historycznych, również w badanej przez nas tematyce, oczywiście uwzględniając ich specyfikę. Oznacza to, że obiektem badań w każdym konkretnym przypadku powinien być właśnie dokument filmowy reprezentowany przez ogół kadrów, w połączeniu z logicznym opisem jego całej zawartości — tylko tak możliwe jest pełne wizualne odtworzenie badanego zdarzenia.

Przed przystąpieniem do opisu należy jednak poczynić kilka ogólnych uwag natury metodologicznej, aby wyjaśnić dlaczego w dalszej części wywodu tak wiele miejsca poświęcono właśnie przedstawieniu aspektów wizualnych.

Jak wiadomo, opisanie filmu słowami jest niemożliwe. W żadnym wypadku nie będzie to równoprawne z obrazem artystycznym, ze względu na zastosowanie różnych środków wyrazu. Nawet najlepsza opowieść nie zastąpi dzieła filmowego, tak samo jak tekst scenariusza nie zastąpi tego, co dzieje się na scenie lub na ekranie.

Jednak dokładna analiza tego, co dzieje się na ekranie i ukazanie całego ciężaru wyciągniętych wniosków możliwe jest tylko pod warunkiem, że badacz w najbardziej skrupulatny sposób prześledzi najdrobniejsze szczegóły obrazu. Taki jest właśnie cel opisu słownego, który pomaga badaczowi nie przeoczyć żadnego z tych detali, uszeregować je względem siebie nawzajem i zinterpretować nie tylko w kontekście przedstawionej na taśmie sytuacji, lecz także w dużo szerszym kontekście czasów, w których wydarzenie to miało miejsce. Nieprzypadkowo historycy i badacze źródeł dość powszechnie posługują się metodą opisu źródeł wizualnych, przede wszystkim kiedy chodzi o dokumenty filmowe i fotograficzne.

Doświadczenie związane z opisem filmów potwierdziło szczególne znaczenie opisu słownego dokumentów filmowych, dzięki któremu stało się możliwe przedstawienie pełniejszego obrazu tego, co działo się podczas narywania i w ten sposób zapewnić wiarygodność wywodu.

W ten sposób transpozycja aspektów wizualnych do pisemnych okazuje się w tym przypadku jedną z podstawowych i najbardziej produktywnych metod badania dokumentów filmowych i fotograficznych. Podejście tego rodzaju często spotyka się z krytyką za rzekomą „opisowość”, zastępującą właściwą analizę i uogólnienie. Jednak — i należy to szczególnie podkreślić jako tezę mającą znaczenie metodologiczne — w badaniach w dziedzinie audiowizualnej szczegółowej i dokładny opis dokumentów filmowych i fotografii stanowi niezbędny etap analizy naukowej. Jest to szczególnie ważne przy badaniu dokumentów będących materiałami kina niemego (w związku z brakiem dźwięku), kiedy obraz jest jedynym źródłem informacji o wydarze-



niu, uwiecznionym na taśmie filmowej. W tym przypadku szczegółowy opis dokumentów filmowych, jest uzasadniony tym bardziej, jako że staje się niezbędnym etapem naukowej analizy dokumentów filmowych z danej epoki.

Proponowany sposób i metoda publikacji dokumentów filmowych po raz pierwszy zostały wypracowane pod koniec lat 60. i na początku lat 70. XX w. i do tej pory nie zostały zakwestionowane, a jednocześnie, nie zostały upowszechnione i rozwinięte. Współcześnie można mówić jedynie o poszczególnych udoskonaleniach i uzupełnieniach istniejącej metodologii<sup>20</sup>.

Należy zwrócić szczególną uwagę na rolę źródeł pisanych w interpretacji dokumentów filmowych. Doświadczenie pokazuje, że ich pełnoprawne wykorzystanie bez dołączenia innych źródeł jest daremne. Bardzo ważne miejsce zajmuje w tym wypadku tekstowa dokumentacja towarzysząca, począwszy od podania wszelkich istniejących rodzajów list montażowych, aż po literackie i reżyserskie scenariusze.

Bezpieczeństwo przechowywania tego rodzaju dokumentów w rosyjskich i wielu zagranicznych archiwach raczej nie jest zadowalające. Poza tym bardzo wiele zależy od ich dostępności: nie tylko znajomość najistotniejszych cech dotyczących pochodzenia nagrań i całego filmu, lecz także ustalenie współzależności między gotową produkcją a autorskim zamysłem twórcy.

Ogromne znaczenie ma korzystanie z zasobów materiałów archiwalnych i źródeł historiograficznych (niektóre z nich, jak wiadomo, grzeszą nadmiernymi uproszczeniami).

Podsumowując, chciałbym zwrócić uwagę na to, że współczesna publicystyka po raz kolejny rozpatruje drażliwe kwestie dotyczące lekcji historii i ich wpływu na kreowanie przyszłości. Jeśli przyjąć tezę, że historia niczego nie uczy, to nasz dzisiejszy naukowy i twórczy dyskurs praktycznie nie ma sensu. To właśnie wyróżniona przez nas triada — historia, literatura i kino — tworzy solidną podstawę dla głębokiego zrozumienia przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, a w tym wypadku ma również, w swojej jedności, ogromne znaczenie naukowe, poznawcze i wychowawcze, przyczyniając się do rozwoju moralności, szczególnie wśród młodzieży. Dlatego może być ona szczególnie przydatna w procesie edukacji.

Na zakończenie pozwolę sobie trochę pofilozofować. Temat jest szczególnie delikatny, zważając na Rosjan i Polaków wspólny los. Wydaje mi się, że, mając na uwadze specyfikę omawianej problematyki, właściwe jest przywołanie przemyśleń znakomitego francuskiego moralisty, Blaise'a Pascala, poświęconych szczególnej różnicy między zmysłem geometrycznym a zmysłem życiowym:

---

<sup>20</sup> *Правила издания исторических документов в СССР*, М. 1990, s. 121-129.

W jednym zasady są namacalne, ale odległe od pospolitego użytku; tak iż z trudnością przychodzi zwrócić głowę w tę stronę dla braku nawyku; ale skoro raz się zwróci, widzi się zasady zupełnie jasno i trzeba by mieć umysł zupełnie opaczny, aby fałszywie rozumować na podstawie zasad tak grubych, że prawie niepodobna ich przeoczyć. Natomiast w zmyśle życiowym zasady są w powszechnym użyciu i przed oczami całego świata. Nie ma potrzeby obracać głowy ani zadawać sobie gwałtu; chodzi jedynie o to, aby mieć dobry wzrok, ale trzeba, aby był d o b r y, zasady bowiem są tak rozproszone i tak liczne, iż prawie niepodobnym jest, aby ta lub owa nam nie uszła. Owóż, opuszczenie jednej zasady wiedzie do błędu: trzeba mieć tedy wzrok bardzo jasny, aby widzieć wszystkie zasady, a następnie umysł dość ścisły, aby nie rozumować fałszywie na podstawie znanych zasad.<sup>21</sup>

Moim zdaniem, badaczy nie zawsze cechują przymioty wyróżnione przez francuskiego myśliciela, co więcej, chociaż nie można odmówić im powabu, czasami pojawiają się ogólne wątpliwości związane z możliwościami zastosowania ich w praktyce.

*Tłumaczenie M. Dolińska-Rydzek*

### **The Film as a Historical Source: Problems of Comprehension and Use of Film as Text**

*by Władimir Markowicz Magidow*

*Abstract*

In the article, the author poses many questions pertaining to the necessary interdisciplinary studies into documentary and feature films as historical sources. Simultaneously, he underlines the historiographical aspect of this problem, taking into account the terminology in use and the individual aspects of credibility and authenticity of selected studied recordings. He also points out the necessity to develop a theory and methodology to study the information contained in film documentaries from the historical research perspective.

*Keywords:* film, historical source, historical research.

---

<sup>21</sup> Б. Паскаль, *Мысли*, Библиотека всемирной литературы, М. 1974, т. 42, с. 111-112. [V.: B. Pascal, *Myśli*, <http://wolnelektury.pl/media/waiter/book/my-sli/mysli-cu-stom-5156673280842878416.pdf>, przeł. T. Boy-Żeleński — M.D.-R.]