

Piotr Witek
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Zmagania historyka z filmową historią. Uwagi na marginesie książki Piotra Kur- piewskiego, *Historia na ekranie Polski Lu- dowej*¹

Film, od momentu pojawienia się u schyłku XIX stulecia, przez długie dziesięciolecia pozostawał poza polem zainteresowania historyków. Powodem takiego stanu rzeczy było to, że historiografia w pierwszej połowie XX w. była zdominowana przez historię polityczną i zdarzeniową, preferującą źródła pisane i drukowane. Od tej reguły zdarzały się pewne wyjątki. W tym miejscu warto przywołać przykład polskiego badacza i operatora kamery Bolesława Matuszewskiego, który niemal równocześnie z narodzinami kina uznał film za medium niezwykle użyteczne dla badań historycznych.² Nie można pominąć także duńskiego historyka Kristiana Ersleva. Ten badacz wyraził zainteresowanie filmem jako źródłem historycznym w swoim podręczniku do metodologii historii wydanym w 1926 r. Należy również przypomnieć, iż pod koniec lat dwudziestych ubiegłego stulecia pod auspicjami Międzynarodowego Komitetu Nauk Historycznych powołana została komisja do spraw źródeł ikonograficznych.³ Nie przełożyło się to jednak na systemowe zainteresowanie historiografii filmem i ikonografią.

Dla dostrzeżenia wartości poznawczej filmu oraz ikonografii i systemowego wykorzystywania ich w badaniach historycznych musiały powstać odpowiednie okoliczności. Pierwszą była rewolucja technologiczna polegająca na upowszechnieniu się w połowie XX w. kina, telewizji i wideo. Poskutkowało to przemianą kultury z werbalnej w audiowizualną. O ile kultura werbalna

¹ P. Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017.

² B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, przeł. B. Michałek, [w:] *Film i historia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 21-22.

³ Na ten temat zob.: G. Szelągowska, *Film w warsztacie historyka*, „Kwartalnik Historyczny” 2008, CXV, 1, s. 63-64.

powołała do istnienia historiografię — refleksję o przeszłości pojmowaną jako mniej lub bardziej naukowe i literackie pisanie historii, o tyle kultura audiowizualna, dzięki zaawansowanym medialnym technologiom komunikacyjnym — fotografii, filmowi, telewizji, wideo — umożliwiła prowadzenie refleksji o przeszłości za pomocą różnej proveniencji analogowych i cyfrowych dźwięko-teksto-obrazów. Tym samym historia (przedstawienia przeszłości i wizualizacje wiedzy historycznej) zdomawiając się na wszechobecnych ekranach i monitorach przestała być domeną jedynie historiografii.

Drugą okolicznością była nowa forma uprawiania badań historycznych, która pojawiła się w drugiej połowie XX w. wraz z powstaniem i ukonstytuowaniem się szkoły *Annales*. Historycy tworzący nowy ówczesnie paradygmat postulowali w swoim programie naukowym porzucenie historii zdarzeniowej i politycznej na rzecz historii kwantytatywnej. Kierowali swoje zainteresowania w stronę struktur, procesów, serii demograficznych, badań prowadzonych w perspektywie długiego trwania. Sformułowana na gruncie *Annales* koncepcja historii integralnej postulowała podjęcie interdyscyplinarnych badań nad problemami pomijanymi przez historiografię zdarzeniową — historią społeczną, gospodarczą, obyczajów, mentalności, idei, życia codziennego, zdrowia, higieny, życia seksualnego, rodziny — co wymagało poszukiwania nowej bazy źródłowej oraz opanowania nowych technik badawczych.⁴

Badacze z kręgu *Annales* poprzez intelektualny (epistemologiczny, metodologiczny i historiozoficzny) ferment, jaki wywołali, otwierając się na poszukiwanie nowych rodzajów źródeł historycznych i sposobów ich badania, niejako bezwiednie stworzyli klimat dla zainteresowania się przez historyków filmem. To właśnie na fali rewolucji naukowej w obrębie historiografii zapoczątkowanej przez *Annalistów* Mark Ferro w latach siedemdziesiątych XX w. sformułował szereg postulatów badawczych, które wprowadziły film i telewizję do poważnej akademickiej refleksji historycznej. Ferro stał się jednym z pionierów wykorzystania filmu i telewizji w badaniach historycznych. Według francuskiego badacza wzajemne relacje pomiędzy filmem i historią mają różnoraki charakter. Film jawił mu się przede wszystkim jako: (1) czynnik dziejowy będący narzędziem kreowania społecznej rzeczywistości, w tym historycznej; (2) dokument historyczny pojmowany jako źródło historyczne; (3) forma poznania i przedstawiania przeszłości.⁵

O krok dalej poszli amerykańscy historycy. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. na fali rewolucji medialnej oraz zwrotu lingwistycz-

⁴ Zob. J. Pomorski, *Historyk i metodologia*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1991, s. 66-68, 99-101.

⁵ M. Ferro, *Kino i historia*, przeł. T. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

nego i narratywistycznego w historiografii w USA narodziła się koncepcja historiofotii. Jej twórca Hayden White, zainspirowany pracami Roberta A. Rosenstone'a, który jako jeden z pierwszych historyków uznał film historyczny za równoprawną i alternatywną wobec historiografii akademickiej formę przedstawiania przeszłości⁶, konceptualizował historiofotię jako wszelkiego rodzaju reprezentacje przeszłości i formy refleksji o historii za pomocą wizualnych obrazów, ze szczególnym uwzględnieniem dyskursu filmowego. Podkreślał, iż

Współcześni historycy powinni być świadomi, że analiza obrazów wizualnych wymaga sposobów »czytania« odmiennego niż wypracowany do lektury dokumentów pisanych. Powinni również zdawać sobie sprawę, że przedstawianie historycznych wydarzeń, postaci i procesów za pomocą obrazów wizualnych zakłada opanowanie słownika, gramatyki i składni — innymi słowy: języka i trybu dyskursywnego — zupełnie innych niż zwyczajowo używane w przedstawieniach tworzonych w dyskursie werbalnym.⁷

Amerykański badacz pisał, że historycy

Mamy skłonność do takiego traktowania świadectw wizualnych, jakby w najlepszym razie, stanowiły uzupełnienie zapisów werbalnych, a nie samodzielny wypowiedź: autonomiczny dyskurs, zdolny do mówienia o rzeczach inaczej niż dyskurs werbalny, oraz o rzeczach, o których można się wypowiadać tylko za pomocą obrazów wizualnych.⁸

Przyglądając się wypowiedziom amerykańskiego narratywisty, nie jest trudno dojść do przekonania, że historiofotia jest w jego ujęciu równoprawną i realną dla historiografii alternatywą oraz konkurencyjną formą refleksji o przeszłości i historii, którą określa się również mianem historii wizualnej. Ujmując rzecz w wielkim skrócie, możemy powiedzieć za Dorotą Skotarczak, że historia wizualna:

[...] to zorientowana multidyscyplinarnie subdyscyplina badawcza zajmująca się analizą przedstawień (audio)wizualnych w kontekście historycznym. W tym rozumieniu historia wizualna obejmuje swym zasięgiem wszystkie te sfery, które występują na styku historii i historiografii, fotografii, filmu, sztuk plastycznych, nowych mediów i wszelkiej wizualizacji przeszłości i wiedzy historycznej. Do jej zadań należy zaś z jednej strony — wskazanie

⁶ Paradygmatyczny artykuł Roberta A. Rosenstone'a, "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film", został opublikowany na łamach "American Historical Review" i wzbudził bardzo szeroką i gorącą dyskusję. Tam też swoją koncepcję historiofotii ogłosił Hayden White. Zobacz cały numer: "The American Historical Review" Dec., 1988, Vol. 93, No. 5.

⁷ Zob. H. White, *Historiografia i historiofotia*, przeł. Ł. Zaremba, [w:] Film i historia, s. 118.

⁸ *Ibidem*, s. 118.

na rolę, jaką przedstawienia (audio)wizualne odgrywają w tworzeniu przedstawień historycznych (wyobrażeń o przeszłości), stając się swoistą alternatywą dla akademickiej historiografii. A z drugiej — wskazanie na metody badawcze przydatne do analizy audiowizualnych przedstawień przeszłości jako relatywnie nowych form refleksji o przeszłości oraz źródeł historycznych wymagających od historyka nowych umiejętności w zakresie krytyki i hermeneutyki przekazów medialnych.⁹

Polscy historycy — Janusz Tazbir, Tadeusz Łepkowski, Andrzej Feliks Grabski, Adam Kersten, Jan F. Lewandowski, Antoni Mączak, Bronisław Geremek, Janusz Rulka, Andrzej Garlicki, Jerzy Eisler, Dorota Skotarczak, Piotr Witek i inni — również bardzo interesująco wypowiadali się na temat relacji historii i filmu od lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, aż do dziś. W tę tradycję wpisuje się monografia Piotra Kurpiewskiego: *Historia na ekranie Polski Ludowej*.

* * *

Podjęta w książce problematyka kina historycznego została omówiona w porządku chronologicznym (według lat urzędowania pierwszych sekretarzy PZPR) w pięciu rozdziałach, które poprzedza obszernie wprowadzenie. Rozdział pierwszy dotyczy lat pięćdziesiątych i socrealistycznego kina historycznego, drugi obejmuje pierwsze lata sprawowania władzy przez Władysława Gomułkę (1956–1957) i omawia kino historyczne okresu „małej stabilizacji”, trzeci podejmuje zagadnienia kina historycznego w okresie zmian na szczytach władzy w PRL (schyłek rządów Gomułki i początki sprawowania władzy przez Edwarda Gierka), czwarty zajmuje się kinem historycznym w dekadzie rządów Edwarda Gierka, piąty omawia kino historyczne ostatniego dziesięciolecia PRL (1980–1989).

We wprowadzeniu do książki autor stwierdza, że podstawowym celem, jaki sobie postawił, była analiza gatunku filmu historycznego i jego ewolucji w okresie Polski Ludowej.¹⁰ Historyk, formułując swój postulat badawczy, ma świadomość trudności związanych z konceptualizacją filmu historycznego. W kompetentny sposób prezentuje stanowiska wielu historyków, filmoznawców, socjologów, kulturoznawców wypowiadających się na temat filmu historycznego i próbujących zdefiniować to ekranowe zjawisko. Prezentacja różnych koncepcji filmu historycznego nie jest jednak zakończona podsumo-

⁹D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 188. Na temat historii wizualnej zobacz również: P. Witek, *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Res Historica” 2014, nr 37, s. 159-173.

¹⁰P. Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, s. 10.

waniem, co u czytelnika może budzić swoistego rodzaju zakłopotanie. Z tekstu nie dowiadujemy się bowiem, w jaki sposób Piotr Kurpiewski rozumie pojęcie filmu historycznego, które dla prowadzonych przez niego rozważań jest fundamentalne. Autor, przytaczając opinie badaczy, które są wytworami bardzo różnych, często niewspółmiernych pod względem metodologicznym i epistemologicznym, tradycji badawczych, nie poddaje ich krytycznej analizie, nie określa ich teoriopoznawczych współrzędnych, przez co nie wiadomo również, które z nich są/mogą być dla jego rozważań poznawczo istotne. Co prawda, historyk wspomina dwie koncepcje filmu historycznego, które są dla niego ważne, jednak robi to w sposób budzący pewne wątpliwości. Kurpiewski pisze:

Zygmunt Machwitz zaproponował najlepszą jak dotąd definicję filmu historycznego funkcjonującą w polskiej myśli naukowej. [...] Definicja ustalona przez badacza brzmi następująco: „Można by więc pokrótce określić film historyczny jako nazwę zaborczą, obejmującą różne struktury genologiczne, których temat odnosi się do przeszłości, wsparty jest wiedzą historyczną, która w połączeniu z fikcją daje uogólniony obraz przeszłości, pozostający w możliwościach percepcyjnych widza wyposażonego w określoną świadomość historyczną”. [. . .] Rafał Marszałek zaproponował bardziej przystępną definicję filmu historycznego, która brzmiała: „Film związany z historią rekonstruuje wyglądy, obyczaje i psychologię, dramatyzuje przeszłe wydarzenia i interpretuje problemy przeszłości. Podkreślmy też dobitnie, że jest to film inspirowany przez swoją współczesność i oddziałujący ze swej strony na teraźniejsze życie. W tym ujęciu zakres możliwości i zobowiązań filmu historycznego znacznie się poszerza”. Dwie zacytowane definicje stanowiły dla mnie najważniejszą wskazówkę przy klasyfikacji wybranych filmów analizowanych w niniejszej książce.¹¹

Historyk, wskazując na dwie koncepcje filmu historycznego, które zdaje się respektować w realizowanych przez siebie badaniach, nie podaje argumentów uzasadniających to, w jaki sposób wskazane propozycje są dla prowadzonych w monografii rozważań istotne. Piotr Kurpiewski stwierdza, że definicja Machwitza jest najlepsza, nie stawia jednak pytania — w czym i dlaczego jest najlepsza (lepsza od innych koncepcji). Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku definicji Marszałka, której atrakcyjność ma się wyrażać poprzez większą przystępność. Nie wiadomo jednak na czym owa przystępność ma polegać — na większej zrozumiałości, użyteczności? Dalej autor stwierdza, że obie przywołane definicje były dla niego użyteczne, ponieważ stanowiły wskazówkę przy klasyfikacji filmów jako dzieł historycznych. Uwaga badacza jest o tyle zaskakująca, że definicje Machwitza i Marszałka są bardzo szerokie, włączają w zbiór desygnatów kina historycznego w za-

¹¹ *Ibidem*, s. 24.

sadzie wszystkie filmy, które nawiązują do przeszłości. Jak zatem definicje filmu historycznego Machwitza i Marszałka, których zakresy są bardzo szerokie, pomogły autorowi w klasyfikowaniu poszczególnych filmów jako dzieł historycznych? Tego historyk również we wprowadzeniu nie zdradza. Biorąc jednak pod uwagę wybór filmów, jaki został dokonany, można się domyślać, że Kurpiewski za filmy historyczne uznaje te obrazy, które odnoszą się do przeszłości pojmowanej w podobny sposób jak czyni to historiografia — a więc do miejsc, wydarzeń, procesów, postaci, obyczajów, postrzeganych jako historycznie realne w sensie ontycznym. Można jednocześnie przypuszczać, że zdaje się wykluczać ze zbioru „film historyczny” ekranowe opowieści z obszaru fantastyki historycznej czy obrazy nawiązujące do przeszłości mitologicznej — znanej z mitów prezentujących ludzkie wyobrażenia o świecie, które, pomimo swojego fikcyjnego charakteru, istnieją jako realne w stopniu nie mniejszym od wydarzeń i postaci historycznych uznawanych za realne przez historiografię, gdyż są one zapisami doświadczenia kulturowego (pojmowania, rozumienia i objaśniania świata) ludzi faktycznie żyjących w przeszłości.

Potwierdzenie sformułowanego wyżej przypuszczenia, że badacz za filmy historyczne uznaje te obrazy, które odnoszą się do przeszłości pojmowanej w podobny sposób jak czyni to historiografia, można znaleźć w tekście książki. Autor pisze:

Ostatecznie zdecydowałem się na dobór filmów pod kątem prezentowanego w fabule okresu historycznego — określiłem dwie daty graniczne (połowa lat sześćdziesiątych XIX wieku oraz odzyskanie przez Polskę niepodległości w latach 1918-1921), które tym samym dzielą materiał na trzy (prawie) równorzędne części.¹²

W przywołanym fragmencie widać, że historyk wykonał intelektualną pracę i dokonał zawężenia zakresu definicji filmu historycznego Machwitza i Marszałka. Konceptualizacje filmu historycznego obu badaczy zostały poddane procesowi regulacji — dookreślenia (ukonkretnienia) znaczenia pojęcia przeszłości (a tym samym historyczności), które jest wyznacznikiem uznania danego filmu za historyczny. Szkoda, że ów proces dokonał się w trybie milczącym. Gdyby autor wyartykułował swój tok rozumowania, scharakteryzował sposób użycia definicji Machwitza i Marszałka oraz dostosowania ich do swoich potrzeb badawczych, wówczas otrzymalibyśmy odpowiedź na pytanie, jak historyk pojmuje film historyczny oraz w jaki sposób jego koncepcja posłużyła mu do modelowania przedmiotu poznania, w tym klasyfikacji filmów.

¹²*Ibidem*, s. 13.

Podzielałam intuicję Piotra Kurpiewskiego co do użyteczności koncepcji filmu historycznego sformułowanej przez Zygmunta Machwitza. Jednak uznaję ją za użyteczną z innych powodów, aniżeli badacz. Kurpiewski w książce określa film historyczny mianem gatunku. I tu znowu pojawia się problem. Natychmiast nasuwają się pytania — (1) w jakim sensie (genologicznym, metaforycznym) film historyczny jest/ może być gatunkiem? (2) W jakim znaczeniu autor używa kategorii gatunku w stosunku do filmu historycznego? Badacz nie wyjaśnia, jak pojmuje kategorię gatunku i w jaki sposób w jego ujęciu film historyczny jest gatunkiem.

W tym miejscu wróćmy do koncepcji filmu historycznego Zygmunta Machwitza, według którego film historyczny jest nazwą zbiorczą, obejmującą różne struktury genologiczne.¹³ Filmoznawca zwraca uwagę na niezwykle ważną sprawę, mianowicie na to, że jeśli chcemy postrzegać film historyczny jako gatunek, powinniśmy traktować go jako gatunek synkretyczny istniejący i funkcjonujący w wyniku międzygatunkowej i międzyrodzajowej instrumentacji. Oznacza to, że badając film historyczny pojmowany tak, jak rozumie go Machwitz, mamy możliwość śledzenia tego, jak rozmaite filmy historyczne wykorzystują do modelowania możliwych światów historycznych różne rozwiązania estetyczne i dramaturgiczne typowe dla uznanych gatunków filmowych. I to właśnie z tego powodu koncepcja filmoznawcy jest interesująca i użyteczna poznawczo, wskazuje bowiem atrakcyjne tropy badawcze i interpretacyjne. Pokazuje również, że film historyczny nie jest gatunkiem w tym znaczeniu, jak proponuje tradycyjna teoria genologiczna.¹⁴

¹³ Z. Machwitz, *Fabularny film historyczny — problemy gatunku*, „Folia Filmologica. Zeszyty naukowe”, z. 1, 1983, s. 125.

¹⁴ Zakłada ona, że: (1) gatunek filmowy istnieje realnie, tzn. niezależnie od podmiotu poznającego; (2) gatunki filmowe mają mniej lub bardziej wyraźnie nakreślone cechy i granice pozwalające odróżniać od siebie poszczególne dzieła, co umożliwia dokładne sklasyfikowanie, opisanie i zdefiniowanie danego filmu jako wytworu o takiej, a nie innej strukturze i formie gatunkowej; (3) filmy zrealizowane w ramach jednego gatunku mają te same lub bardzo podobne własności, takie jak: struktura czy konwencje estetyczne i dramaturgiczne, które wpływają na odbiór dzieła w akcie percepcji; (4) gatunek filmowy zakłada istnienie głębokich wzajemnych relacji łączących twórców filmu i jego odbiorców, tzw. świadomości gatunkowej, pozwalającej określić i zaspokoić oczekiwania widzów wobec grupy filmów tego samego gatunku, dzięki czemu filmy jednego gatunku pełnią te same lub podobne funkcje społeczne; (5) gatunki filmowe, mimo iż jawią się jako formy zmienne historycznie, postrzegane są w układzie synchronicznym jako względnie stałe i niezmiennie, zobiektywizowane oraz unieruchomione w danym miejscu i czasie matryce, rządzące się istniejącymi niezależnie od poznającego podmiotu regułami, których odkrycie i respektowanie jest gwarantem, z jednej strony, poprawnego rozumienia ekranowego dzieła i zaspokojenia oczekiwań widzów ze strony drugiej; (6) pojęcia genologiczne opisujące przedmioty genologiczne są ich myślowymi odbiciami, odzwierciedlają je poznawczo i ujawniają ich swoiste formy oraz cechy; (7) nazwy genologiczne są czymś w rodzaju pasów transmisyjnych transportujących w obrębie

Przeciwnie, pozwala na uznanie filmu historycznego za „gatunek” w metaforycznym sensie tej kategorii, tak jak pojmuję się ją na gruncie pragmatycznej teorii gatunku.¹⁵ W taki właśnie sposób zdaje się pojmować gatunkowość filmu historycznego Ewa Nagurska, która pisze:

Nawet jeśli [...] odrzucimy możliwość samodzielnego bytu gatunku, który nie posiada własnych cech wyróżniających — istnieje on [...] w świadomości ludzi odbierających film. [...] nie ma większego znaczenia to, czy wśród filmoznawców ustali się przekonanie o tym, czy film historyczny jako gatunek istnieje; bycie jego jest przesądzone jako fakt w świadomości społecznej, a do badaczy należeć będzie przede wszystkim jak najwyraźniejsze określenie zagadnień, jakimi należy się zająć w obrębie tego gatunku.¹⁶

Zatem film historyczny pojmowany jako gatunek jest tu kategorią operacyjną, wymagającą za każdym razem zdefiniowania w uwarunkowanym kulturowo kontekście jej użycia (metodologicznym układzie odniesienia). Dlatego szkoda, że Piotr Kurpiewski nie podchwycił tego wątku rozważań Nagurskiej — która dookreśliła intuicję Machwitza — uznając, że autorka jedynie zrekapitulowała wcześniejsze koncepcje filmu historycznego.¹⁷ Tym-

społeczeństwa odnośne pojęcia genologiczne. Zob.: M. Salska-Kaca, *Z badań nad problemami genologii filmowej*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 7/8, 1984, s. 13-26.

¹⁵ Zakłada ona, że: (1) gatunek filmowy nie istnieje niezależnie od podmiotu poznającego/widza; gatunek jest tu raczej konstruktem teoretycznym, tym, za co go uważamy w danym układzie odniesienia; (2) gatunek filmowy jest tu zmienną historycznie i kulturowo konwencją porozumiewania się w akcie komunikacji audiowizualnej; jest uwarunkowaną kontekstualnie wypadkową specyficznej relacji komunikacyjnej w postaci interakcji potencjalnych intencji nadawcy i potencjalnego horyzontu oczekiwań widza; (3) gatunek filmowy nie jest jednak koherentnym i systematycznym korpusem dzieł filmowych oraz koherentnym i systematycznym zestawem oczekiwań widzów; (4) sposób powstawania, istnienia i funkcjonowania gatunku filmowego określa zmienna historycznie metodologia teoretyka powołującego dany gatunek do życia i/ lub również uwarunkowana historycznie kompetencja kulturowa widza potrafiącego rozpoznawać zobiektywizowane w określonym kontekście społecznym warianty poszczególnych gatunków filmowych i w zależności od kontekstu przyporządkowywać im poszczególne dzieła; (5) wewnętrzna koherencja i systematyka gatunków filmowych oraz korpusu dzieł filmowych przypisywanych do danego gatunku również ma charakter uwarunkowanego historycznie i kulturowo teoretycznego konstruktu; (6) gatunek filmowy jawi się bardziej jako abstrakcyjna koncepcja, niż coś, co istnieje empirycznie; (7) kategorie genologiczne są narzędziami konstruowania i modelowania poszczególnych gatunków filmowych w obrębie danego wariantu teorii genologicznej. Zob.: A. Tudor, *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, „Kino” 1976, nr 123, s. 28-32.

¹⁶E. Nagurska, *Film historyczny*, [w:] K. Sobotka (red.), *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1993, s. 107.

¹⁷Autor pisze: „Ewa Nagurska w kontekście poświęconym filmowi historycznemu nie wypracowała nowej definicji, a jedynie przypomniała ważniejsze próby specyfikacji omawianego gatunku” (P. Kurpiewski, *op. cit.* s. 24).

czasem Ewa Nagurska, analizując rozmaite koncepcje filmu historycznego, doszła do niezwykle ważnego wniosku, że film historyczny nie jest gatunkiem w sensie genologicznym.¹⁸

Wydawać by się mogło, że historyk, uznając koncepcję filmu historycznego autorstwa Zygmunta Machwitza za najlepszą, pójdzie w swoich rozważaniach zasygnalizowanym przez filmoznawcę tropem badawczym i interpretacyjnym. Będzie przyglądał się wybranym do analizy filmom historycznym przez pryzmat różnych gatunkowych formatów wykorzystywanych przez reżyserów do opowiedzenia ekranowej historii. Niestety, potencjał koncepcji Machwitza nie został przez historyka badawczo i poznawczo wyeksploatowany. Szkoda, bo kompetencje to tego rodzaju analiz Piotr Kurpiewski posiada i gdyby podążył tropem pomysłu Machwitza, niezwykle ciekawe interpretacje filmów, z jakimi mamy do czynienia w książce, zyskałyby dodatkową głębię.

Monografia Piotra Kurpiewskiego wpisuje się w klasyczny model badań historycznych. W przypadku książki mamy do czynienia z polityczną historią kina historycznego w PRL. Każdy rozdział jest skonstruowany w podobny sposób. Na początku autor przybliży kontekst historyczny epoki, w której powstawały filmy historyczne, politykę historyczną prowadzoną przez władze Polski Ludowej w omawianym przedziale czasowym, następnie przechodzi do rozważań na temat wybranych kilku przykładowych filmów. Refleksja nad filmami jest również prowadzona według wypracowanego schematu. Składają się na nią: kulisy realizacji poszczególnych obrazów, recepcja filmów w prasie, własna analiza filmu jako wypowiedzi historycznej, podsumowujące wnioski na temat estetyki i cech charakterystycznych badanych obrazów filmowych.

Paragrafy dotyczące kontekstu historycznego oraz polityki historycznej w poszczególnych okresach PRL zostały bardzo kompetentnie omówione na podstawie bogatej literatury przedmiotu i materiałach archiwalnych. W tym miejscu warto na chwilę zatrzymać się na temacie polityki historycznej. Pojęcie polityki historycznej jest względnie nowe, ale opisywane przez nie zjawisko i praktyki są tak dawne jak ludzkość i jej refleksja nad własną przeszłością. Polityka historyczna nie jest wymysłem współczesności. Wizja przeszłości oraz świadomość historyczna od wieków stanowiły przedmiot zainteresowania ze strony władzy zarówno świeckiej, jak i duchownej, rozmaitych grup społecznych i narodowych. Idea używania historii, wiedzy historycznej, różnych interpretacji przeszłości jako instrumentu oddziaływania politycznego nastawionego na stabilizowanie bądź destabilizowanie

¹⁸ Na ten temat zob. P. Witek, *Film historyczny jako „gatunek dwojakiego rodzaju”*. Kilka uwag metodologicznych o „(nie)użyteczności” teorii genologicznej w refleksji o filmie historycznym, „Annales UMCS” 2011, vol. LXVI, z. 2, s. 87-113.

układów politycznych, utrzymanie bądź obalenie władzy politycznej, utrwalanie bądź zmianę kodów kulturowych, ma długą tradycję. Przykładów na realizowanie przez historię rozmaitych funkcji społecznych dostarcza historia historiografii. Stąd nie dziwi, że polityka historyczna PRL stała się przedmiotem zainteresowania autora omawianej monografii.

Piotr Kurpiewski w swoich rozważaniach odwołuje się do konceptualizacji kategorii polityki historycznej zaproponowanej przez Rafała Stobieckiego, która brzmi:

[...] polityka historyczna, w najszerszym znaczeniu, to synonim celowych i świadomych działań szeroko pojmowanych władz, zmierzających do utrwalenia w społeczeństwie określonych wizji przeszłości.¹⁹

Dalej autor słusznie stwierdza, że bez względu na to, w jakim stopniu rządzący angażują się w kreowanie polityki historycznej, można mówić o jej prowadzeniu w każdym państwie.²⁰ Koncepcja Stobieckiego, którą posłużył się historyk, bardzo dobrze sprawdza się w badaniach tego zjawiska w ustrojach autorytarnych, bowiem celnie opisuje zjawisko polityki historycznej w tego rodzaju systemach, a z takim przecież mieliśmy do czynienia w PRL. Propozycja Stobieckiego wpisuje się w sposób pojmowania polityki historycznej, którą określam jako holistyczna inżynieria społeczna. W skrócie polega ona na tym, że:

[...] realizuje zadania polegające na całościowej kontroli i radykalnej przebudowie społecznej świadomości historycznej według określonego z góry, centralnego planu, dążąc do ustanowienia jedynie słusznej, zgodnej z aktualnym zapotrzebowaniem państwa utożsamianego ze społeczeństwem, totalnej wizji historii, artykułowanej w wielkich, wzorcowych narracjach, sankcjonującej względnie nowy, centralnie zaprogramowany porządek społeczny ufundowany na systemie nakazów i zakazów czyli koncepcji wolności reglamentowanej, skutkujący budową zamkniętego społeczeństwa monohistorycznego. Mamy tu do czynienia z upaństwowieniem historii.²¹

Koncepcja ta traci na użyteczności w przypadku badań polityki historycznej w systemie nie-autorytarnym — liberalnej demokracji. Jest tak, ponieważ nie bierze pod uwagę tego, iż polityka historyczna może być prowadzona w taki sposób, by nie skupiać się na lansowaniu określonej wizji dziejów i programowaniu konkretnej społecznej świadomości historycznej w obrę-

¹⁹ R. Stobiecki, *Historycy wobec polityki historycznej*, [w:] Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów, Wydawnictwo IPN, Łódź 2008, s. 175. P. Kurpiewski, *op. cit.*, s. 27.

²⁰ P. Kurpiewski, *op. cit.* s. 28.

²¹ Zob.: P. Witek, *Doktryna polityki historycznej, czyli „dramat” w kilku aktach*, „Historyka. Studia Metodologiczne” 2011, t. XLI, s. 83-108.

bie wspólnoty, a raczej na stwarzaniu warunków dla rozwoju swobodnego współistnienia różnorodnych opowieści o przeszłości i różnych tożsamości. Tego rodzaju politykę historyczną określam mianem lokalnej inżynierii społecznej. Sprowadza się ona do tego, że:

[...] realizuje zadania polegające na tworzeniu możliwości dla swobodnego funkcjonowania różnych praktyk i dyskursów wiedzy, multimodalnych mikro-narracji, kształtujących różnorakie, często niewspółmierne, ale tolerancyjne w stosunku do siebie, lokalne warianty pamięci zbiorowej oraz społecznej świadomości historycznej, sankcjonujące porządek społeczny oparty na kompromisie i różnorodności, których „fundamentem” jest regulowana konsensualnie wolność, rozumiana jako społeczna zgoda na zastępowanie jednych ograniczeń innymi, co skutkuje budową otwartego społeczeństwa polihistorycznego. W tym przypadku mamy do czynienia z odpowiedzialnością państwa za wolność oraz pluralizm pamięci i historii.²²

Biorąc pod uwagę fakt, że Piotr Kurpiewski eksploruje poznawczo kino historyczne w autorytarnym systemie politycznym, jakim była PRL, dokonany przez niego wybór koncepcji polityki historycznej autorstwa Rafała Stobieckiego do prowadzonych badań jest jak najbardziej słuszny z powodów, które wyluszczyłem powyżej.

Badacz traktuje filmy historyczne powstałe w PRL jako źródła do rekonstrukcji prowadzonej przez władze polityki historycznej. Analizując wymowę ideową wybranych filmów z poszczególnych okresów Polski Ludowej, sposoby konstruowania postaci historycznych, relacji interpersonalnych pomiędzy ekranowymi bohaterami, pokazuje na ich podstawie pewne stałe trendy w lansowaniu konkretnej wykładni historii, ale też procesy ich korekt powodowanych ówczesnymi aktualnymi politycznymi koniunkturami. Autor w książce przekonująco pokazuje, że do stałych wzorów polityki historycznej lansowanej przez historyczne kino należało przedstawianie Niemiec jako odwiecznego wroga Polski, uzasadnianie tezy o odwiecznie polskim, piastowskim charakterze tzw. ziem odzyskanych, kreowanie pozytywnego wizerunku Rosji i ZSRR, ukazywanie w negatywnym świetle religii i kościoła katolickiego. Kurpiewski sprawnie pokazuje również, że w poszczególnych okresach PRL w zależności od sytuacji politycznej akcenty w prowadzonej przez władze polityce historycznej ulegały przesunięciom, co uwidaczniało się w produkcjach filmowych.

Partie książki, w których autor omawia kulisy powstania poszczególnych filmów, również zostały napisane z niezwykle solidnym wykorzystaniem materiałów archiwalnych. Są to interesujące rozważania ukazujące, jak bardzo

²² *Ibidem.*

kino historyczne było uwikłane w bieżącą politykę Polski Ludowej, jakie zadania stawiała przed twórcami władza, jak ważną rolę w kształtowaniu świadomości historycznej przypisywali filmowi historycznemu komunistyczni wódcarze Polski oraz jak zmieniał się ich stosunek do społecznej funkcji filmu historycznego w poszczególnych okresach rządów pierwszych sekretarzy PZPR. Autor w tym wątku omawia także debaty na temat scenariuszy oraz kolaudacyjne dyskusje wokół gotowych dzieł, w których brali udział sami scenarzyści i reżyserzy oraz urzędnicy i politycy. Ujawnia tym samym, jak władza artykułowała swoje oczekiwania wobec scenarzystów i reżyserów oraz jak twórcy na te oczekiwania reagowali. Ukazuje także ciekawe przykłady reakcji filmowców na własne dzieła oraz uwikłane w bieżącą sytuację polityczną opinie na ich temat wygłaszane przez uczestników kolaudacji.

Z nie mniej interesującymi rozważaniami mamy do czynienia w tych partiach monografii, w których autor omawia recepcję wybranych do analizy filmów historycznych. Badania recepcji są niezwykle ważnym elementem refleksji nad filmem, pokazują bowiem, jak poszczególne obrazy są odczytywane i interpretowane w określonych społecznych kontekstach ich odbioru. Piotr Kurpiewski przebrnął przez dużą liczbę recenzji poszczególnych filmów napisanych przez dziennikarzy, krytyków filmowych, ale i historyków (np. Henryka Samsonowicza) publikowanych na łamach czasopism branżowych takich, jak „Kino”, „Film”, w prasie codziennej, tygodnikach, miesięcznikach. Kompetentne omówienia badacza pokazują, że opinie na temat poszczególnych ekranowych dzieł, mimo że były często formułowane pod wpływem bieżącej polityki (w tym historycznej), jednocześnie odnosiły się do filmów w sposób merytoryczny, surowo oceniały ich wartość i jakość pod względem artystycznym, warsztatowym oraz historycznym.

Paragrafy poświęcone analizom filmów również zasługują na uwagę. Autor podejmując się omówienia poszczególnych obrazów historycznych, skupił się głównie na ich „treści” (tego, co widać na ekranie), konstrukcji postaci, kostiumach i wymowie ideowej oraz ukazaniu ich jako pasów transmisyjnych dla obowiązującej w danym okresie PRL wykładni polityki historycznej. Interpretacje wybranych filmów są jak najbardziej interesujące i bronią się w kontekście wyartykułowanych we wprowadzeniu założeń badawczych. Historyk w książce sygnalizuje też, że będzie odnosił się także do warstwy formalno-estetycznej filmów. Mamy tu do czynienia z zapowiedzią, że autor wykorzysta w swoich rozważaniach postulowaną między innymi przez Roberta A. Rosenstone’a i Haydena White’a metodę analizy kompozycyjnej. Niestety analiza kompozycyjna pojawia się w pracy śladowo. A szkoda, bowiem jak twierdzi Frank Ankersmit, styl wypowiedzi implikuje treść, co oznacza, że odróżniając styl i treść, można przypisać stylowi pierwszeństwo nad treścią — mówiąc jeszcze inaczej, treść jest w tym przypadku pochodną

stylu — formy.²³ Według Nelsona Goodmana z kolei umiejętność uchwycenia stylu jest jednym z konstytutywnych elementów rozumienia dzieła, pojmowanego jako wytwór kultury, wraz ze światem, jaki ono konstruuje w swoich przedstawieniach. Dzieje się tak dlatego, że styl to zespół — charakterystycznych dla danego autora, miejsca i czasu, czy też szkoły — cech symbolicznego funkcjonowania dzieła i świata przedstawionego. Obejmuje aspekty zarówno sposobów, jak i przedmiotów symbolizacji, tego, jak ów świat dane dzieło przedstawia, a więc estetycznej formy oraz medium modelujących treść.²⁴ Biorąc pod uwagę to, że w pracy Piotra Kurpiewskiego mamy do czynienia z omówieniami wielu filmów o dużym zróżnicowaniu formalno-estetycznym, analizy filmowych środków wyrazu (kompozycja kadru, rodzaje montażu, praca kamery itp.) pozwoliłyby ukazać to, jak styl filmowy modeluje jego treść (ekranową rzeczywistość historyczną), jaką ma siłę perswazyjną, jak pozwala rozumieć prezentowane na ekranie wydarzenia. Przecież film Forda „Krzyżacy” zrealizowany zgodnie z zasadami hollywoodzkiej poetyki kina stylu zerowego modeluje świat przedstawiony inaczej, niż czyni to telewizyjny film Stefana Szlachtycza „Tylko Beatrycze” (1975), choć oba opowiadają o średniowieczu i nie ma znaczenia to, że ukazują różne okresy epoki, bowiem style, w jakich zostały zrealizowane, determinują to, jak świat przedstawiony został pokazany. Analiza formy filmu pozwoliłaby lepiej rozumieć, jak budowane są przez twórców znaczenia obrazów filmowych. Styl filmu określa również sposób pojmowania wariantu historyczności danego obrazu. Szczególnie istotna jest tu analiza wizualnych metafor, nośników intertekstualnych skojarzeń, która co prawda w książce się pojawia, ale także w bardzo niewielkim wymiarze. Jako że analiza kompozycyjna dzieł filmowych została w książce potraktowana marginesowo, pozbawiło to interpretacje filmów dodatkowego głębszego charakteru pozwalającego uchwycić i wyłuszczyć sensy filmowych narracji historycznych niedostrzegalne, kiedy omówienia skupiają się głównie na „treści”, np. takie, że obraz filmowy pozwala inaczej pojmować, rozumieć i objaśniać przeszłość, niż czyni to historiografia.²⁵ W związku z faktem, że książka Piotra Kurpiewskiego została napisana jako polityczna historia kina historycznego PRL i broni się na gruncie sformułowanych we wprowadzeniu założeń, chciałbym zaznaczyć,

²³ F.R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, przeł. Ewa Domańska, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 1997, s. 157.

²⁴ N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, Fundacja Aleteheia, Warszawa 1997, s. 33-51.

²⁵ Na ten temat zob.: A. Rosenstone, *History on Film. Film on History*, Pearson Longman, London, New York, Boston, San Francisco, Toronto, Tokyo, Singapore, Hong Kong, Seoul, Taipei, New Delhi, Cape Town, Madrid, Mexico City, Amsterdam, Munich, Paris, Milan 2006; *idem*, *Visions of the past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1995.

iż moje uwagi nie stanowią zarzutu pod adresem monografii. Mają jedynie na celu zwrócenie uwagi na to, że sięgnięcie do nieco szerszej perspektywy epistemologicznej i metodologicznej pozwoliłoby uzyskać jeszcze ciekawsze efekty poznawcze w opisie kina historycznego PRL.

Zbiór filmów poddanych w książce analizie jest interesujący, choć w niektórych przypadkach wybór może być dyskusyjny. We wprowadzeniu autor zadeklarował chęć spojrzenia na kino historyczne doby PRL przekrojowo, tzn. chciał ukazać różnorodność filmów historycznych i podejmowanych przez nie tematów. W mojej ocenie w dużym stopniu udało mu się zrealizować to zadanie. Z jednej strony mamy znane i rozpoznawalne na świecie wielkie produkcje takie, jak: „Krzyżacy”, „Pan Wołodyjowski”, „Potop”, „Faraon” czy „Popioły”, z drugiej — filmy bardziej kameralne „Jarosław Dąbrowski”, „Pasja”, „Danton”, filmy historyczne dla dzieci i młodzieży „Paniątka z okienka”, „Historia żółtej cizemki”, „Oko proroka”, socrealistyczne kino historyczne „Warszawska premiera”, „Młodość Chopina”. Wszystkie omawiane w książce filmy zostały zrealizowane w różnych kontekstach politycznych, za pomocą różnych środków stylistycznych i opowiadają różne historie. Pomimo tej różnorodności, udało się Piotrowi Kurpiewskiemu uchwycić i ukazać wspólny dla nich wszystkich wzór, według którego były realizowane, a była nim prowadzona w PRL polityka historyczna. Autor z wielką wrażliwością w swoich analizach rozpoznaje subtelne korekty owego wzoru w poszczególnych okresach PRL, ukazuje jego zmienność w czasie i jednocześnie trwałość przejawiającą się w obecności w polityce historycznej systemu wielu elementów od lat pięćdziesiątych do jego upadku w roku 1989. Historyk w książce przywołał wiele filmów historycznych, w tym nieudanych i zapomnianych, poddając je interesującym analizom. Szkoda, że w monografii zabrakło miejsca dla kilku obrazów Polskiej Szkoły Filmowej (dalej PSF), które w wielu przypadkach charakteryzują się głęboko refleksyjnym podejściem do przeszłości — w tym okresie drugiej wojny światowej. Co prawda, Piotr Kurpiewski tłumaczy we wprowadzeniu, że wykluczył ze swoich rozważań filmy nawiązujące do problematyki drugiej wojny światowej ze względu na to, że stanowią one odrębne uniwersum badawcze, jednak argument ten w mojej ocenie jest nieprzekonujący z kilku powodów.

Po pierwsze, druga wojna światowa jest jednym najtragiczniejszych doświadczeń ludzkości w XX w., do dziś stanowi punkt odniesienia dla refleksji o historii ubiegłego stulecia. Jeszcze istotniejsza była dla ludzi żyjących w PRL, szczególnie w pierwszych dekadach Polski Ludowej, gdyż dla wielu ówczesnie żyjących pamięć o niej stanowiła fragment pamięci autobiograficznej. Kino PSF próbowało doświadczenie wojny oswoić i rozliczyć. Zatem ze względu na wagę tematu podejmowanego przez filmy PSF oraz ich niezwykle wysoki poziom artystyczny i historiozoficzny warto było uwzględnić

kilka z nich w książce poświęconej filmowi historycznemu okresu PRL. Po drugie, wykluczanie z refleksji o kinie historycznym filmów o wojnie tylko dlatego, że przez badaczy zostały uznane za odrębne uniwersum badawcze, jest nieporozumieniem. Przecież filmy o wojnie można umieścić w uniwersum stworzonym na własne potrzeby badawcze.

W przypadku PSF istnieją również filmy, które przedstawiają historię rozgrywającą się tuż po zakończeniu wojny, np. „Popiół i diament” Andrzeja Wajdy, „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza czy też w ogóle nienawiązujące do okresu niemieckiej okupacji, jak chociażby „Matka Joanna od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza. Zatem, jeśli autor chciał koniecznie uniknąć obrazów o tematyce wojennej, mógł sięgnąć do tytułów takich jak wskazane powyżej. Ze względu na wagę filmów historycznych PSF, ich całkowite pominięcie w monografii, której celem było przekrojowe ukazanie kina historycznego PRL, jest zabiegiem trudnym do obrony.

Narracja Piotra Kurpiewskiego ma charakter deskryptywny. Opisowa analiza pozwoliła autorowi ująć relatywnie dużą liczbę filmów i uchwycić oraz dość szeroko ukazać węzłowe dla historycznego kina PRL zagadnienia. W książce mamy do czynienia z interpretacją historyczną materiału filmowego. Interpretacja historyczna zakłada istnienie jednego właściwego sensu danego dzieła, który jest odkrywany w akcie interakcji interpretacyjnej. By go odkryć, stawia sobie za zadanie odtworzenie historyczno-kulturowego kontekstu powstania danego dzieła/tekstu/obrazu/filmu i na tej podstawie ustalenie jego „obiektywnego” znaczenia. Na jej gruncie zakłada się, że autor dzieła konstruuje komunikat, który będzie możliwy do odczytania przez innych członków wspólnoty oraz ze względu na niemożność skonstruowania z niczego, by go wytworzyć, musi skorzystać z zastanych i istniejących zasobów kompetencji kulturowej (komunikacyjnej) obowiązującej w epoce, w której funkcjonuje.²⁶ Autor w książce stara się interpretować filmy historyczne w historycznym kontekście ich powstania, ukazać znaczenia, jakie przypisywano im w czasie, kiedy powstały i były oglądane na ekranach kin.

Niezwykle interesujące byłoby spojrzeć na historyczne filmy doby PRL z dzisiejszego punktu widzenia z perspektywy interpretacji adaptacyjnej. Interpretacja adaptacyjna postuluje wielość interpretacji danego dzieła przy użyciu bieżącej kompetencji kulturowej interpretującego w celu przez niego zamierzonym w aktualnym układzie odniesienia.²⁷ Próba odpowiedzi na pytanie jak i co znaczą/mogą znaczyć dla nas historyczne obrazy powstałe

²⁶ Na temat interpretacji historycznej zob.: H. Markiewicz, *O inspiracji semantycznej utworów literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1983, 74/2, s. 115-131; zob. też: A. Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 5-33.

²⁷ H. Markiewicz, *op. cit.*; A. Szahaj, *op. cit.*

w PRL, jakie znaczenia i sensy jesteśmy w stanie przypisać im współcześnie, wydaje się intrygująca i być może kiedyś znajdzie swojego badacza.

Na zakończenie chciałbym podkreślić, że książka Piotra Kurpiewskiego jest ważną i cenną publikacją. Autorowi udało się pokazać kino historyczne doby PRL w interesujący i atrakcyjny poznawczo sposób. Moje uwagi polemiczne w niczym nie umniejszają jej wartości poznawczej, przeciwnie, są dowodem na to, że praca gdańskiego badacza inspiruje do dyskusji i refleksji nie tylko nad kinem historycznym, ale również nad tym, jak myśleć i pisać o zagadnieniu wizualizacji historii na ekranie.

Piotr Witek

Struggles of the Historian with Film History. Notes on the Margins of Piotr Kurpiewski's Book, *History on the Screen of People's Poland*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, pp. 304

Abstract

The article consists of two parts. In the introduction, the author briefly discusses how European and American historians Mark Ferro, Robert A. Rosenstone, Hayden White have written about historical cinema. Their research proposals are the starting point for analysis the Polish historian Piotr Kurpiewski's work: *History on the screen of People's Poland*, carried out in the second part of the article. In this part, the author polemically refers to the concept of writing about historical film contained in the Kurpiewski's monograph. He states that Kurpiewski's work is a part of the traditional current of research into historical cinema. The book is an example of the political history of film. The issues of historical cinema debated in the book are discussed and presented in chronological order. The narrative is descriptive. Kurpiewski's book focuses mainly on discussing the content and reception of films in the historical and political context of their creation. The author of the article notes that Kurpiewski in his book discusses historical films from the perspective of their formal construction to a small extent. Kurpiewski's selection of films for analysis is also disputable. In conclusion of the article the author states that, despite critical comments, Piotr Kurpiewski's book is an interesting and valuable publication discussing the historical cinema of People's Poland. The monograph of the Polish researcher inspires discussion and reflection not only on historical cinema, but also on how to think and write about the issue of visualizing history on the screen.

Keywords: historical film, visual history, historical policy.