

Piotr Witek

(Maria Curie-Skłodowska University, Poland)

<https://orcid.org/0000-0001-9950-1136>










e-mail: piotr.witek@mail.umcs.pl

W jaki sposób filmowa forma uhistorycznia filmową narrację i ekranowy świat przedstawiony? Analiza zjawiska na wybranych przykładach

*How Does the Film Form Historicize the Film Narrative and the World Depicted
on the Screen? Analysis of the Phenomenon on Selected Examples*

ABSTRACT

The article deals with the issue of aesthetic-formal strategies of historicizing the film narrative and the screen world presented in historical cinema. It shows by means of which strategies – formal means of expression – the film narrative and the world depicted are historicized. In the introduction, a key analytical concept – historicity – is introduced. The category of historicity is shown as heterogeneous, requiring each time a conceptualization relativized to the cultural context of its use. In the article it is conceptualized in various

PUBLICATION INFO					
				e-ISSN: 2449-8467 ISSN: 2082-6060	
THE AUTHOR'S ADDRESS: Piotr Witek, the Institute of History of the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, 4A Maria Curie-Skłodowska Square, Lublin 20-031, Poland					
SOURCE OF FUNDING: Statutory Research of the Institute of History of the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin					
SUBMITTED: 2023.09.08	ACCEPTED: 2023.12.07	PUBLISHED ONLINE: 2023.12.21			
WEBSITE OF THE JOURNAL: https://journals.umcs.pl/rh			EDITORIAL COMMITTEE E-mail: reshistorica@umcs.pl		
 DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS					

ways, e.g. as: variability/existence in time (a way of understanding time); repetition; past; chronological; linearity; layering; rhythmic; causal; development; progress; shift/turn to the past/references to the past; (futuristic) projection of the past; tradition; memory of the past; (historical) consciousness; scholarly (historiographical); momentousness; obsolescence/ anachronism/ archaicity/ antiquity; style of thought; narrative; discursive; documentary/source; meta-historical; genre. The strategies of historicizing the film narrative and the cinematic world presented are conceived in the text as the numerous ways of equipping the film with various kinds of formal/filmic signs of historicity, allowing to obtain in the act of actualization of the work by the viewer/researcher the impression of the effect of historicity of the narrative and the world presented. They form the film poetics of historicity. In the following sections of the article, signs of historicity in the function of historicizing the cinematic narrative and the depicted world are analyzed on the example of various films. They consist of (1) paratexts; (2) the composition of the film narrative.

Key words: historicity, historical film, paratexts, cinematic historical style, cinematic poetics of historicity, visual history

STRESZCZENIE

Artykuł podejmuje problematykę estetyczno-formalnych strategii uhistoryczniania filmowej narracji i ekranowego świata przedstawionego w kinie historycznym. Pokazuje, za pomocą jakich strategii – formalnych środków wyrazu – filmowa narracja i świat przedstawiony są uhistoryczniane. We wstępie zostaje wprowadzone kluczowe pojęcie analityczne – historyczność. Kategoria historyczności jest ukazana jako heterogeniczna, wymagająca za każdym razem konceptualizacji zrelatywizowanej do kulturowego kontekstu jej użycia. W artykule jest ona pojmowana na różne sposoby, np. jako: zmienność/istnienie w czasie (sposób pojmowania czasu); powtarzalność; przeszłość; chronologiczność; linearność; warstwowość; rytmiczność; przyczynowość; rozwój; postęp; przesunięcie/zwrot ku przeszłości/nawiązania do przeszłości; (futurystyczna) projekcja przeszłości; tradycja; pamięć przeszłości; świadomość (historyczna); naukowość (historiograficzność); doniosłość; nieaktualność/anachroniczność/archaiczność/dawność; styl myślowy; narracyjność; dyskursywność; dokumentalność/źródłowość; metahistoryczność; gatunkowość. Strategie uhistoryczniania filmowej narracji oraz filmowego świata przedstawionego są w tekście pojmowane jako rozliczne sposoby wyposażania filmu w różnego rodzaju formalno-filmowe oznaki historyczności, pozwalające uzyskać w akcji aktualizacji dzieła przez widza/badacza wrażenie efektu historyczności narracji i świata przedstawionego. Tworzą one filmową poetykę historyczności. W kolejnych częściach artykułu na przykładzie różnych filmów analizowane są oznaki historyczności w funkcji uhistoryczniania filmowej narracji i świata przedstawionego. Składają się na nie: (1) parateksty; (2) kompozycja narracji filmowej.

Słowa kluczowe: historyczność, film historyczny, parateksty, filmowy styl historyczny, filmowa poetyka historyczności, historia wizualna

W opinii Paula Veyne'a sformułowanej za Michelelem Foucaultem: „wszystko jest historyczne, nic więcej”¹. Myśl francuskiego historyka

¹ P. Veyne, *Le quotidien et l'intéressant. Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*, Paris 1995, s. 209 (tłumaczenie z języka francuskiego na język polski z pomocą AI). Wojciech

i archeologa P. Veyne'a niesie ze sobą pewne konsekwencje. Historyczność w takim ujęciu jawi się jako swoista metafora fundamentalna², ujmująca różne uwarunkowane kulturowo style i praktyki społecznego myślenia o świecie i modelowania go³. Jako że zawsze znajdujemy się w sidłach kultury, historyczność nie jest możliwa ponad/poza nią, a więc poza tym, co w kulturze, w danym układzie odniesienia, uchodzi za historyczne. Nie ma jakiegś jednej historyczności. Historyczności jest tyle, ile jej wyobrażeń wykreowanych i zaakceptowanych w poszczególnych wspólnotach⁴. O granicach i kształtach różnych przejawów historyczności rozstrzyga wspólnota interpretacyjna, która określa je na mocy lokalnej umowy.

Biorąc powyższe pod uwagę, nasuwa się prosta konstatacja, że jeśli wszystko jest historyczne, to w zbiorze „wszystko” mieści się także film. Oznaczałoby to, że każdy film jest historyczny, w konsekwencji każda narracja filmowa jest historyczna i każdy filmowy świat przedstawiony jest historyczny. Co więcej, formalno-estetyczne środki wyrazu także są historyczne. Dzięki temu właśnie mogą one w filmie realizować funkcję oznak historyczności, wskazując na historyczny charakter ekranowego dzieła.

Jeśli przyjmiemy założenie, że wszystko jest historyczne i na jego mocy uznamy, że każdy film, filmowe środki wyrazu, narracja filmowa i ekranowy świat przedstawiony są historyczne, to rozstrzyganie czy dany film jest/nie jest filmem historycznym nie ma sensu, jest zajęciem jałowym. Nasuwa się więc hipoteza, że jeśli każdy film jest historyczny, to w akcie oglądania danego dzieła nie powinniśmy mieć problemów z rozpoznaniem jego historyczności. Okazuje się jednak, że jest inaczej. Ten sam film może być rozpoznany jako historyczny albo nie.

Posłużmy się kilkoma egzemplifikacjami prób rozpoznania filmu „Pokłosie” (2012) w reż. Władysława Pasikowskiego. Pierwszy przykład to dyskusja widzów na forum filmowym. Drugi to opinie zawodowych historyków.

Wrzosek formułuje tę myśl w bardziej radykalny sposób: „[...] nic nie jest niehistoryczne lub nawet nic jest historyczne [...]”. Vide W. Wrzosek, *Wycinanki*, Poznań, 2022, s. 10.

² Na temat metafory fundamentalnej vide W. Wrzosek, *O myśleniu historycznym*, Bydgoszcz 2009, s. 36.

³ O stylach myślowych vide: L. Fleck, *Style myślowe i fakty. Artykuły i świadectwa*, Warszawa 2007.

⁴ Zjawisko to dobrze ilustrują monografie z obszaru historii historiografii. Vide: np. A.F. Grabski, *Dzieje historiografii*, Poznań 2003.

„POKŁOSIE” JAKO FILM (NIE)HISTORYCZNY

Na forum dyskusyjnym portalu filmweb widzowie prowadzili spór o historyczność „Pokłosa” (we wszystkich cytatach zachowano oryginalną pisownię). I tak osoba ukrywająca się pod nickiem „Jules_11” napisała:

Przecież to nie jest film historyczny tylko DRESZCZOWIEC!! Dlaczego ogromna większość Polaków tak strasznie uwiesiła się na tym filmie?⁵

W odpowiedzi osoba podpisująca się jako „Herodot” pisze:

Film powstał zainspirowany mordem w Jedwabnem, a to fakt historyczny – zapewne stąd te historyczne odniesienia. [...] [Film – P.W.] „taki mały szczegół” jest potwierdzony historycznie⁶.

Inny uczestnik dyskusji – „jacekg9” – w odpowiedzi na komentarz „Julesa_11” napisał:

Nawet jeśli jest to dreszczowiec to reżyser nie miał prawa oczerniać narodu na podstawie wydumanej historii. Co innego gdyby to był film na faktach autentycznych. Teraz trudno jednak nawet jednoznacznie stwierdzić co się działo w głośnym Jedwabnem⁷.

Inny dyskutant, tym razem o nicku „Pupielec”, na forum na tym samym portalu napisał:

[...] chyba nie ma wątpliwości że to nie jest film historyczny z gatunkowego punktu widzenia [...] bo akcja nie dzieje się w przeszłości tutaj mamy film współczesny jego akcja dzieje się w 2000 r. w gruncie rzeczy on odnosi się do tego co zrobiliśmy my jako Polacy powiedzmy w roku 1941–1945 jak i tym co się dzieje w 2000 r.⁸

Przyjrzyjmy się argumentom historyków. W opinii licencjonowanego badacza przeszłości, jakim jest Jan Żaryn:

⁵ <https://www.filmweb.pl/film/Pok%C5%82osie-2012-624892/discussion/Dlaczego+ten+film+jest+przez+wielu+uwa%C5%BCany+za+oparty+na+faktach+historyczny+ch,2165466> [dostęp: 10.06.2023].

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ <https://www.filmweb.pl/film/Pok%C5%82osie-2012-624892/discussion/Pok%C5%82osie+Od+Strony+Historycznej,2310255> [dostęp: 10.06.2023].

[...] nie należy traktować „Pokłosia” jako filmu historycznego. Przy powstawaniu filmów często toczy się dyskusja o ich zgodność z prawdą historyczną [...]. Pojawia się pytanie: jak głęboko można fałszować przekaz historyczny i czemu ma to służyć? [...] „Pokłosie” burzy dyskusję, ponieważ nie odpowiada rzeczywistości⁹.

Z uznaniem „Pokłosia” za film historyczny mają także problem jego historyczni konsultanci. Krzysztof Persak w jednym z wywiadów stwierdzał:

„Pokłosie” to film współczesny, nawiązujący do ciemnych kart polsko-żydowskiej historii z czasów drugiej wojny światowej. [...] To, co się stało w przeszłości, zostało jedynie zasygnalizowane. To film o tym, jak pamięć o popełnionej zbrodni funkcjonuje w danej społeczności i jak oddziałuje na współczesnych¹⁰.

W innym miejscu Persak konstatował:

To nie jest film historyczny i doszukiwanie się w nim rekonstrukcji faktów jest nieporozumieniem. To film współczesny, który wyrasta z debaty, jaka toczy się od 12 lat, z emocji, jakie rozpalają Polaków po opublikowaniu książki Jana Tomasa Grossa *Sąsiedzi*¹¹.

W jednym z wcześniejszych artykułów wskazywałem, że uznanie danego filmu za filmową narrację historyczną w obrębie wspólnoty interpretacyjnej uzależnione jest od tego, w jakie oznaki historyczności twórca wyposażył ekranowe dzieło, oraz od kulturowych kompetencji odbiorcy (widza, badacza), tzn. od umiejętności rozpoznania w określonym dziele znaków i formuł pełniących funkcję oznak historyczności ekranowej opowieści. Oczywiście poszczególne znaki i formuły będące oznakami historyczności filmowej narracji historycznej mają charakter relatywny. W zależności od kontekstu interpretacyjnego dane znaki i formuły mogą zostać rozpoznane i uznane za oznaki historyczności filmowej narracji bądź też nie¹².

⁹ <https://www.bibula.com/?p=64421> [dostęp: 10.06.2023].

¹⁰ <https://www.focus.pl/artykul/prawda-historyczna-w-filmie-quotpoklosiequot> [dostęp: 10.06.2023].

¹¹ <https://wiadomosci.wp.pl/poklosie-dr-krzysztof-persak-i-piotr-zychowicz-o-filmie-6031548445987457a> [dostęp: 10.06.2023].

¹² P. Witek, *Strategie uhistoryczniania filmowego świata przedstawionego i narracji filmowej w kinie historycznym. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, w: *Historia wizualna w działaniu*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020, s. 174.

W przywołanych wyżej przykładach mamy do czynienia z kilkoma istotnymi zagadnieniami. Dyskusja widzów na portalu filmweb jest wymianą argumentów przemawiających za uznaniem bądź przeciw uznaniu historyczności „Pokłósia”. Jej uczestnicy odwołują się do pewnych intuicji mających swoje źródło najczęściej w wiedzy potocznej, której – jak wiemy – zasadniczym kryterium jest zdrowy rozsądek akceptujący zarówno przekonania mające status „prawdziwych”, jak i przesądów.

Jeden z widzów, „Jules_11”, poprawnie sytuując film Pasikowskiego na mapie filmowych gatunków, jednocześnie na bazie zdroworozsądkowych przesądzeń uznał, że gatunek, jakim jest thriller, wyklucza jego historyczność. Dyskutant zdaje się nie dopuszczać myśli, że film historyczny może być zrealizowany w konwencji thrillera czy horroru, a thriller czy horror mogą być filmami historycznymi. Mamy tu do czynienia z myśleniem w kategoriach prostej alternatywy: albo x jest historyczny i wówczas nie może być thrillerem, albo x jest thrillerem i jako taki nie może być filmem historycznym. Zatem nawet jeśli film Pasikowskiego zdradza jakieś oznaki historyczności, na których podstawie jest zresztą atakowany przez innych uczestników dyskusji, to jego gatunkowość (bycie thrillerem) je unieważnia. Dla tego widza, jak można się domyślać, „Pokłósie” jako film gatunkowy – thriller – nie jest filmem historycznym, ponieważ jest to film fikcyjny. Mamy tu do czynienia z intuicją, że fikcyjność wyklucza historyczność. Atrybutem historyczności jest tu potocznie pojmowana prawdziwość. Prawdziwość stanowi warunek konieczny dla uznania filmu za historyczny. Prawdziwość i historyczność w zdroworozsądkowym wyobrażeniu (choć nie tylko takim) wzajemnie się określają i definiują.

Pewne oznaki historyczności „Pokłósia” dostrzega widz o nicku „Herodot”. Już sam pseudonim zdradza, że możemy mieć do czynienia z osobą, która dysponuje świadomością historyczną wykraczającą poza całkowicie potoczne wyobrażenia. Uczestnik dyskusji odwołuje się do genezy filmu. Dostrzega, że film został zainspirowany historycznymi wydarzeniami, nawiązuje do mordu w Jedwabnem, który miał miejsce w przeszłości. A więc ma jakieś umocowanie w historii. W związku z powyższym historyczne odniesienia, o których pisze, jawią mu się jako coś normalnego, a gdy stwierdza, że film jest potwierdzony historycznie, może nawet oczywistego. Trudno odgadnąć, co w tej wypowiedzi może oznaczać, że film jest potwierdzony historycznie. Pozostając w sferze domysłów, jesteśmy w stanie jedynie spekulować, że widz mógł odwołać się do wiedzy pozafilmowej pochodzącej np. z historiografii potwierdzającej, że mord w Jedwabnem miał miejsce, tudzież głośnych medialnie debat na temat książki *Sąsiedzi*¹³ Jana Tomasza Grossa. Zatem stwierdzenie

¹³ J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.

nie, że film został zainspirowany historycznymi wydarzeniami, może odnosić się do wydarzeń, które zostały opisane przez historiografię oraz o które historycy toczą/toczyli pomiędzy sobą spory. Stwierdzenie, że film Pasikowskiego jest potwierdzony historycznie, może także odnosić się do faktu, iż scenariusz był konsultowany przez profesjonalnych historyków: Barbarę Engelking i Krzysztofa Persaka. W przypadku wielu filmów uznawanych za historyczne zatrudnianie zawodowych historyków jako konsultantów jest standardową procedurą, mającą m.in. na celu definiowanie statusu danego ekranowego dzieła jako obrazu historycznego w jakimś stopniu zgodnego z akademicką wiedzą historyczną. Jak można sądzić, w rozumowaniu widza atrybutem historyczności jest z jednej strony zdarzeniowość znajdująca się w polu zainteresowania historyków oraz z drugiej naukowość czy historiograficzność wynikająca z tego, że owe wydarzenia mają potwierdzenie w historiografii. Atrybuty te są dla uczestnika dyskusji oznakami historyczności. Rozpoznanie ich na podstawie wiedzy pozafilmowej stanowi dla forumowicza wystarczającą przesłankę, by formułować intuicję o historyczności „Pokłosa”.

Komentarz widza „jacekg9” także wydaje się zdradzać, że rozpoznaje on w filmie pewne oznaki historyczności. W tym przypadku fakt, że film Pasikowskiego jest thrillerem, zdaje się mieć drugorzędne znaczenie. O wiele ważniejsze w opinii tego dyskutanta, jak można przypuszczać, jest to, że dzieło reżysera nawiązuje do historii, która w jego mniemaniu jest nieprawdziwa, bazuje na „faktach nieautentycznych”. Widz w filmie dostrzega pewne oznaki historyczności, odniesienia do wydarzeń, jakie rozegrały się w Jedwabnem, jednakże rozpoznaje je jako fałszywe, a więc imitujące historyczność. Zatem jeśli film nawiązuje do historii, ale ta historia jest nieprawdziwa, to historyczność samego filmu zostaje zdiagnozowana jako fałszywa i niejako na mocy owego rozpoznania unieważniona. W tym przypadku atrybutami historyczności są prawdziwość, autentyczność i faktualność.

Ostatni z wymienionych wyżej forumowiczów – „Pupielec” – rozpoznaje w filmie pewne pośrednie oznaki historyczności, którymi w jego opinii są nawiązania do przeszłości, do wydarzeń z okresu II wojny światowej, w których Polacy brali udział. Niemniej nawiązania te są zbyt luźne, by można było uznać film za historyczny. W opinii widza, jak możemy domniemywać, aby film mógł zostać uznany za historyczny, jego akcja musi rozgrywać się w przeszłości, a nie w teraźniejszości. To jest cecha gatunkowa filmu historycznego. Pojawia się w tej wypowiedzi myślenie o filmie historycznym jako gatunku¹⁴. Jednak ze względu na to, że akcja

¹⁴ Na temat gatunkowości filmu historycznego krytycznie pisałem w innym miejscu. Vide: P. Witek, *Film historyczny jako „gatunek dwójakiego rodzaju”*. *Kilka uwag metodologicznych*

filmu Pasikowskiego nie dzieje się w przeszłości, a w teraźniejszości, dyskwalifikuje to dzieło reżysera jako film historyczny. W tym przypadku atrybutem historyczności jest przeszłość/zwrot ku przeszłości na tyle wyrazisty, by świat przedstawiony na ekranie mógł być rozpoznany przez oglądających jako przeszłość.

Na tle komentarzy zamieszczonych przez widzów na forum portalu filmweb interesująco wyglądają wypowiedzi zawodowych historyków.

Dla tradycyjnego historyka uprawiającego historię w duchu naiwnego realizmu, jakim jest Jan Żaryn, „Pokłosie” nie jest filmem historycznym, ponieważ jest niezgodny z prawdą historyczną, milcząco i potocznie pojmowaną jako zgodność z rzeczywistością. W tym przypadku atrybutem historyczności jest naiwnie rozumiana prawdziwość, korespondencja z przeszłością. Interesujące jest tu to, że ocena zawodowego historyka merytorycznym poziomem refleksji nie odbiega od zdroworozsądkowych argumentów widzów komentujących film na forum.

Nieco inaczej wypada opinia Persaka, którego badania, życzliwie rzecz ujmując, można wpisać w model krytyczno-realistyczny. Dla tego historyka „Pokłosie” także nie jest filmem historycznym, ponieważ nie rekonstruuje faktów z przeszłości, przeciwnie, jest filmem współczesnym, który jedynie sygnalizuje nawiązania do przeszłości. Jednak owe nawiązania nie są warunkiem wystarczającym dla uznania statusu ontycznego filmu jako historycznego. W tym miejscu nasuwa się pytanie, skoro film Pasikowskiego nie jest historyczny, tylko współczesny, to co i po co Persak jako historyk konsultował? W ujęciu tego badacza atrybutem historyczności, jak nietrudno zauważyć, jest prosto pojmowana faktualność. Filmem historycznym jest ten, który, jak można sądzić, na wzór tradycyjnej historiografii, rekonstruuje fakty. Jednocześnie w wypowiedzi Persaka możemy doszukać się pewnej milcząco (nieświadomie?) respektowanej i nie wprost formułowanej intuicji, że film Pasikowskiego może być historyczny, ale w sposób nieoczywisty. Historyczność filmu wynikałaby z tego, że jest to obraz o pamięci przeszłości we współczesności, o przeszłości w pamięci, o tym jak pamięć przeszłości, jej przywracanie i wypieranie ze świadomości, wpływa na relacje społeczne we współczesności. Czyli, można powiedzieć, że jest to film o tym, w jaki sposób przeszłość w postaci pamięci uobecnia się i funkcjonuje we współczesnej świadomości, jest integralnym, sprawczym elementem społecznej świadomości historycznej. Tym samym milcząco (w nieświadomiany sposób) respektowanym przez Persaka atrybutem historyczności byłaby tu pamięć przeszłości i świadomość historyczna. Jednak dla historyka,

o „(nie)użyteczności” teorii genologicznej w refleksji o filmie historycznym, „Annales UMCS. Sectio F” 2011, 56, 2, s. 87–113.

z powodu zapewne braku odpowiednich kompetencji w zakresie metodologii historii, nie jest to żadna przesłanka, na podstawie której można by uznać film Pasikowskiego za historyczny.

W mojej ocenie w przypadku „Pokłosa” mamy do czynienia (czego Persak nie rozpoznaje) z historycznością drugiego stopnia¹⁵. Film Pasikowskiego, zrealizowany w konwencji kina gatunków i estetyce stylu zerowego, można zinterpretować jako historyczną refleksję drugiego stopnia, która, na wzór historycznych/historiograficznych badań nad pamięcią zbiorową, nie koncentruje się na rekonstruowaniu i przedstawianiu przeszłości (w jej wymiarze ontologicznym), a obserwowaniu, reflektowaniu i przedstawianiu tego, jak pamiętamy przeszłość, jak radzimy sobie z pamiętaną przeszłością, tego, w jakich formach pamięć przeszłości (komunikacyjna, kulturowa) uobecnia się i funkcjonuje we współczesności. W takim ujęciu film Pasikowskiego, jako dokonujący pewnego obrachunku z przeszłością uobecniającą się i przetwarzaną we współczesności w społecznej świadomości historycznej, byłby (na poziomie epistemicznym) filmem autorefleksyjnym i metahistorycznym¹⁶.

HISTORYCZNOŚĆ – KATEGORIA HETEROGENICZNA

Przeprowadzona przeze mnie analiza cytowanych wyżej komentarzy forumowiczów oraz opinii historyków pokazuje, że ten sam film może być rozpoznany jako historyczny bądź nie, w zależności od tego, jak pojmowana jest historyczność. W większości opinii, w tym przede wszystkim u historyków, najważniejsze kryterium historyczności stanowi prawda. Skąd to przekonanie? Na to pytanie odpowiedzi udziela Wojciech Wrzosek. Według poznańskiego metodologa:

Historiografia jest jedną z najbardziej wyczulonych na prawdę domen kultury i nauki. Fizyka, literatura czy polityka zdają się nie przejmować prawdą tak, jak historia. [...] historia powołuje się na nią, jak na zasadniczy cel i zasadniczą wartość, jaką osiąga. Powiedzenie, że sztuka nie oferuje prawdy czy też celem polityki nie jest prawda, nie musi zasadniczo dyskwalifikować jej sensu. Natomiast orzeczenie takie w stosunku do historii byłoby dyskwalifikujące¹⁷.

¹⁵ Na temat historii drugiego stopnia vide: R. Traba, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009.

¹⁶ Temat „Pokłosa” jako filmu historycznego rozwijam w szerszym kontekście w innym artykule.

¹⁷ W. Wrzosek, *O myśleniu*, s. 113.

Dalej Wrzosek pisze, iż:

Idea prawdy reprezentowana jest w myśleniu i badaniu historycznym przez pojęcia konkretyzujące [...]. Są nimi m.in. takie kategorie jak: obiektywność, prawdziwość, faktyczność, realność, rzeczywistość, autentyczność, a nawet takie jak: wiarygodność, weryfikowalność itp. Wyrażana jest także poprzez pojęcia opozycyjne: nieprawdę, fałsz, subiektywność, fikcje, tendencyjność, stronniczość¹⁸.

Zatem historyczność, obok prawdziwości, kojarzy się z obiektywnością, faktycznością, realnością, autentycznością, wiarygodnością, weryfikowalnością itd. Tym samym, jeśli coś, np. jakiś film, aspiruje do bycia historycznym, powinien spełniać kryterium prawdziwości oraz wymienionych wyżej pozostałych warunków faktyczności, obiektywności, realności itd., ową prawdziwość wspierających.

Przyglądając się przywołanym wyżej opiniom widzów oraz historyków, można stwierdzić, że wszyscy oni argumentując na rzecz uznania bądź nieuznania historyczności „Pokłosa”, na różne sposoby odwołują się do wyżej wymienionych kryteriów. Oczywiście prawdziwość jest jednym z wielu atrybutów historyczności. Innym kryterium, co sugerowałem wyżej, artykułując własną ocenę „Pokłosa”, może być pamięć i świadomość historyczna. Zarówno pamięć, jak i świadomość historyczna znajdują się w orbicie zainteresowań badań historycznych, historiografia w większym lub mniejszym stopniu ma również wpływ na ich kształt. Tym samym pamięć przeszłości (funkcjonująca we współczesności) będąca przedmiotem zainteresowania i refleksji twórców filmu z powodzeniem może pełnić funkcję oznaki historyczności ekranowej opowieści.

W świetle dotychczasowych przemyśleń historyczność jawi się jako kategoria heterogeniczna, wielopoziomowa, relatywna, uwikłana w szeroką sieć mających rozmaite kulturowe współrzędne (konteksty użycia w postaci systemów pojęć/metafor) semantycznych asocjacji i implikacji. Obok wskazanych wyżej przykładów historyczność bywa pojmowana i interpretowana na inne sposoby. Historyczność w obrębie doświadczenia społecznego, co wyraża się w języku (zarówno naukowym, jak i potocznym) jest określana w trybie nie tyle definicyjnym, ile metaforycznym, np. jako zmienność/istnienie w czasie (sposób pojmowania czasu); powtarzalność; przeszłość; chronologiczność; linearność; warstwowość; rytmiczność; przyczynowość (logika przyczynowo-skutkowa); rozwój; postęp; przesunięcie/zwrot ku przeszłości/nawiązania do przeszłości; (futurystyczna) projekcja przeszłości; tradycja; pamięć przeszłości; świadomość (historyczna); naukowość (historiograficzność); doniosłość;

¹⁸ *Ibidem*, s. 115.

nieaktualność/anachroniczność/archaiczność/dawność; styl myślowy (sposób rozumowania, wnioskowania, wyjaśniania historycznego); narracyjność (style opowiadania, przedstawiania); dyskursywność; dokumentalność/źródłowość; meta-historyczność (historyczność drugiego stopnia); gatunkowość; alternatywność/kontrfaktyczność, stronniczość. Jak sygnalizowałem wcześniej, mamy tu do czynienia z myśleniem metaforycznym¹⁹. Metafora organizuje obraz – rozumienie historyczności według wzoru: X jest jakby Y. W związku z tym, że metafora pozwala na rozumienie jednych rzeczy w kategoriach innych rzeczy w akcie interakcji interpretacyjnej, historyczność może być rozumiana w kategoriach naukowości, prawdziwości, czasowości, zmienności, anachroniczności, doniosłości, rozwoju, linearności itp. Oczywiście poszczególne metaforyczne interpretacje pojęcia historyczności (na których znaczenie składają się metaforyczne semantyczne implikacje w postaci mniej lub bardziej banalnych skojarzeń na ich temat, ale też w odpowiednich przypadkach mogą składać się na nie poboczne asocjacje semantyczne ustalone i utrwalone w danym kontekście, np. określonym dyskursie naukowym) w zależności od układu odniesienia, w różnych językach i dyskursach, mogą być rozumiane inaczej, co będzie pociągać za sobą odmienne pojmowanie i konceptualizacje tej kategorii. Dalej oznacza to, że historyczność ze względu na swoją heterogeniczność za każdym razem wymaga operacjonalizacji w postaci konceptualizacji zrelatywizowanej do kulturowego kontekstu jej użycia. Zatem w kwestii historyczności mamy do czynienia z różnymi jej przejawami i aspektami/poziomami pozostającymi względem siebie w skomplikowanych relacjach mających charakter relatywny. Poszczególne aspekty historyczności mogą być ze sobą w relacji np. koherencji, konwergencji, aporii, paradoksalności, synergii. Owe relacje także są ustanawiane w poszczególnych kontekstach użycia. Aby poradzić sobie z różnorodnością i osobliwościami różnych aspektów historyczności oraz łączących je relacji (interakcji), potrzebne jest ich ukontekstowanie i problematyzacja za pomocą analizy przypadku w postaci badanego filmu.

Biorąc powyższe pod uwagę, nasuwa się konstatacja, że pytanie, czy film, świat przedstawiony, narracja filmowa są/nie są historyczne, powinniśmy zastąpić pytaniem, w jaki sposób i w jakim układzie odniesienia są one historyczne. Jest to pytanie o oznaki historyczności danego filmu rozpoznawane przez widzów/badaczy w ramach kulturowych kompetencji,

¹⁹ Na temat konceptualizacji metaforycznej vide: G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010; Max Black, *Metafora*, tłum. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, 62, 3, s. 217–233; W. Wrzosek, *Historia – Kultura – Metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wrocław 1995.

które wskazują na jakiś jej aspekt – doniosłość, dokumentalność, prawdziwość, wiarygodność, temporalność, linearność. Zatem odpowiedź na drugie pytanie stanowi próbę określenia, z jakim aspektem czy aspektami historyczności danego fenomenu (filmu, narracji, świata przedstawionego) mamy do czynienia, oczywiście w określonym układzie odniesienia.

Zatem jeśli jakiś widz czy badacz nie uznaje danego filmu za historyczny, tak jak mogliśmy to obserwować w przypadku dyskusji wokół „Pokłosa”, oznacza to jedynie, że jego kompetencje kulturowe nie pozwalają mu rozpoznać oznak historyczności (żadnego z jej aspektów), w jakie twórca (reżyser/historyk) wyposażył swoje dzieło. Owa niemożność może także wynikać z tego, że w określonym mniej lub bardziej lokalnym układzie odniesienia, w którym film został poddany ocenie przez widza/badacza, respektuje się inne kryteria historyczności.

Co więcej, nawet próby negowania/dekonstruowania historyczności (np. filmu) są uwikłane w myślenie historyczne, bowiem negacja historyczności nie jest możliwa bez jej pomyślenia. Nie da się zanegować czegoś niepomyślanego, co nie zostało wcześniej pomyślane jako przedmiot negacji. Tym samym próby negowania historyczności zawsze zakładają jakąś historyczność, którą poddają negacji. Jest to wyraźnie widoczne w wielu filmach czerpiących inspirację z tradycji postmodernistycznej, które eksperymentują z historycznością na różnych poziomach. Za dobry przykład takich eksperymentów może posłużyć film „Hiszpanka” (2014) w reż. Łukasza Barczyka.

FILMOWA POETYKA HISTORYCZNOŚCI/FILMOWY STYL HISTORYCZNY

W przypadku filmu oznakami historyczności potencjalnie wskazującymi na różne jej aspekty są/mogą być filmowe estetyczne środki wyrazu – tworzące filmową formę tudzież filmowy styl – kojarzące się z historycznością. Powyższa teza znajduje teoretyczne uzasadnienie w argumentacji kilku badaczy. Według Nelsona Goodmana 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 treści²⁰. W opinii holen-

²⁰ N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1997, s. 33–51.

derskiego metodologa i filozofa historii Franklina Ankersmita styl 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 – formy²¹. W opinii Haydena White'a w dyskursie realistycznym i wyobrażonym język stanowi zarówno formę, jak i treść. Owa treść językowa tworzy z kolei wraz z innymi rodzajami treści (faktyczną, konceptualną czy gatunkową) całościową treść dyskursu, traktowanego jako jedność²². W konsekwencji: „Tak naprawdę nawet najbardziej pobieżna analiza języka konkretnych zapisów historycznych wykazałaby, że treści dyskursu historiograficznego nie da się odróżnić od jego dyskursywnej formy”²³.

Ujmując powyższą kwestię z jeszcze innej perspektywy, należy mieć na uwadze zależność sformułowaną przez Ludwika Flecka. W jednym ze swoich tekstów ten znakomity uczyony stwierdzał:

Aby widzieć, trzeba wiedzieć, co istotne, a co nieistotne, trzeba umieć odróżniać tło od obrazu, trzeba być zorientowanym, do jakiej kategorii przedmiot należy. Inaczej patrzymy, a nie widzimy, na próżno wpatrujemy się w nazbyt liczne szczegóły, nie chwytamy oglądanej postaci jako określonej całości²⁴.

Oznacza to tyle, że aby widzieć/rozpoznawać wizualne oznaki historyczności w postaci (stylu) formalnych chwytów, w jakie reżyser/historyk wyposażył film, trzeba mieć do tego niezbędne kompetencje, wiedzę na temat różnych aspektów historyczności oraz sposobów ich przejawiania się za pomocą środków kultury – filmowych środków wyrazu.

Idąc tropem zasygnalizowanym przez przywołanych wyżej badaczy, można powiedzieć, że w przypadku filmu o jego historycznym charakterze nie tylko przesądza sama jego treść (to co widać na ekranie i słychać z głośników), ale forma sama także będąca treścią i treść (świat przedstawiony) modelująca, swoista estetyczna/stylistyczna konwencja, która w określonym układzie odniesienia została uznana i jest rozpoznawana w akcie interakcji interpretacyjnej w obrębie danej wspólnoty za historyczną w jednym z sensów (w wielu sensach) wyróżnionych powyżej. Tym samym o historycznym statusie filmowej treści i narracji stanowi filmowa konwencja uchodząca w danym kontekście kulturowym za historyczną, którą nazywam filmową poetyką historyczności/filmowym

²¹ R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, tłum. E. Domańska, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 157.

²² H. White, *Proza historyczna*, tłum. zbiorowe, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 25–26.

²³ *Ibidem*, s. 29.

²⁴ L. Fleck, *op. cit.*, s. 163–164.

stylem historycznym. Określony film może być w całości zrealizowany w oparciu o jawną poetykę historyczności bądź może być zrobiony w stylu zerowym i wykorzystywać pewne jej elementy, konkretne (choć nie zawsze oczywiste) formalne środki wyrazu, takie jak np. parateksty, kompozycja kadru, faktura obrazu, struktura (kompozycja) narracji.

PARATEKSTY JAKO OZNAKI HISTORYCZNOŚCI

Nie wdając się w szczegółowe analizy na temat heterogeniczności pola semantycznego kategorii paratekstu²⁵, będę w niniejszym artykule używał jej w znaczeniu scharakteryzowanym poniżej. Paratekstem będą dla mnie teksty otaczające dzieło filmowe zamieszczone w obrębie filmu w postaci: (a) napisów pozadiegetycznych (tytuł, podtytuł, śródtytuł, prolog/introdukcja, przypis/podpis, epilog/posłowie); (b) lektorskiego komentarza spoza kadru (prolog/introdukcja, epilog/posłowie), które pełnią funkcję odautorskich wskazówek sugerujących kierunek interpretacji ekranowego dzieła poprzez wskazania na hermeneutyczny kontekst, pozwalających i ułatwiających widzowi/badaczowi rozpoznać/rozpoznanie, że ma do czynienia np. z filmem historycznym w jednym z sensów tego pojęcia wyłuszczonej wyżej.

Napisy pozadiegetyczne – tytuł

Jednym z bardziej oczywistych sygnałów ze strony filmu, które pełnią funkcję oznak historyczności, mogą być parateksty w postaci tytułów ekranowych dzieł. Oczywiście jedne tytuły filmowe realizują taką funkcję w bardziej inne w mniej wyrazisty sposób.

Weźmy np. pod uwagę film zatytułowany „Przełęcz ocalonych” (2016) w reżyserii Mela Gibsona²⁶. Jest to typowy przykład kina stylu zerowego.

Przypomnijmy w tym miejscu, że w filmach stylu zerowego forma jest z założenia przezroczysta, niewidoczna dla widza/badacza, przez co nie daje łatwo rozpoznawalnych wskazówek co do historyczności danego dzieła ekranowego, choć na sposób historyczny modeluje narrację oraz świat przedstawiony. W filmach stylu zerowego funkcję oznak historyczności przede wszystkim realizują poszczególne elementy diegezy,

²⁵ Na temat paratekstu vide: *Pogranicza audiowizualności*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010.

²⁶ W oryginale film nosi tytuł „Hacksaw Ridge” i oznacza nazwę pasma wzgórz na wyspie Okinawa, gdzie rozegrała się bitwa przedstawiana w obrazie Mela Gibsona, vide: <https://www.city.urasoe.lg.jp/article?articleId=609e75a83d59ae2434bfde06> [dostęp: 22.09.2023]. W artykule analizie poddaję wersję tytułu filmu „Przełęcz ocalonych”, pod którym jest on dystrybuowany w Polsce.

takie jak: scenografia, sceneria, kostiumy, muzyka, dźwięki niemuzyczne, dialogi, napisy diegetyczne²⁷. Niemniej filmy historyczne stylu zerowego są bardzo często wyposażane w konkretne wskazówki w postaci poza-diegetycznych napisów kierujące widza/badacza w stronę doświadczenia i interpretowania filmu jako historycznego.

O historyczności obrazu Gibsona bez większego trudu przekonujemy się na podstawie sygnałów diegetycznych w trakcie oglądania tej ekranowej opowieści przedstawiającej krwawą bitwę o Okinawę pod koniec II wojny światowej. Jednak sam tytuł „Przełęcz ocalonych” nie wskazuje na czasowość, zdarzeniowość, prawdziwość, chronologiczność, wiarygodność, linearność, naukowość, dawność, przez co nie odsyła do określonego aspektu historyczności filmu w sposób oczywisty. Zapoznając się z tytułem w danym kontekście, przy pewnych kompetencjach kulturowych możemy np. domniemywać, że mógłby to być współczesny film przyrodniczy o parku krajobrazowym gdzieś w górach. Niewątpliwie taki film także mógłby zostać zinterpretowany jako historyczny, ale na bazie innych oznak historyczności. Jednocześnie fakt, iż ów tytuł nie jest mocnym sygnałem historyczności nie oznacza, że nie może pełnić funkcji oznaki historyczności. W innym układzie odniesienia, dysponując innymi kompetencjami, moglibyśmy np. uznać, że tytuł „Przełęcz ocalonych” sugeruje pewne odniesienia do wydarzeń z przeszłości, jakie rozegrały się gdzieś w górach na jakiejś przełęczy, w wyniku których ocalała jakaś grupa ludzi – turystów, badaczy, żołnierzy. W tym przypadku mielibyśmy do czynienia ze słabym sygnałem, którego rozpoznanie jako oznaki historyczności w postaci pewnej aluzji do przeszłości wymaga pewnego wysiłku interpretacyjnego.

Zgoła inaczej wygląda sytuacja w przypadku filmu „Katyń” (2007) w reżyserii Andrzeja Wajdy. To także typowy przykład kina stylu zerowego. W tym obrazie funkcję oznak historyczności pełnią sygnały diegetyczne. Niemniej w dziele Wajdy, inaczej niż w filmie Gibsona, paratekst w postaci tytułu odsyła do konkretnego kontekstu interpretacyjnego. Katyń to nazwa miejscowości, w której NKWD dokonało masowych mordów na polskich oficerach w 1940 r. Władze ZSRR i PRL przez dekady ukrywały i zakłamywały tę zbrodnię. Lansowana przez komunistyczne władze oficjalna wersja odpowiedzialnością za mord obciążała Niemców. Polskich żołnierzy mordowano także w innych miejscowościach: Smoleńsku, Charkowie, Twerze, ale to Katyń stał się i jest symbolem tej zbrodni. Na temat zbrodni oraz jej zakłamywania powstało wiele historycznych publikacji naukowych, wspomnieniowych, które w swoich

²⁷ Pisałem o tym w artykule: P. Witek, *Strategie uhistoryczniania*, s. 173–202.

tytułach zawierają nazwę Katyń²⁸. W przestrzeni publicznej znajduje się wiele pomników upamiętniających zbrodnię²⁹. Sama zbrodnia nosi miano „katyńskiej”. W pamięci zbiorowej i świadomości historycznej w Polsce, ale także na świecie, Katyń jednoznacznie kojarzy się z II wojną światową, wojenną zbrodnią ludobójstwa, zakłamywaniem historii. Tym samym tytuł filmu „Katyń” wskazuje na różne aspekty historyczności, np.: przeszłość i czasowość (konkretny okres historyczny), zdarzeniowość (konkretne wydarzenia, jakie miały miejsce w przeszłości: zbrodnia i jej zakłamywanie), historiograficzność (odsyła do publikacji historyków, które dotyczą tego zagadnienia i zawierają w tytule nazwę Katyń), pamięć (odsyła do pomników upamiętniających zbrodnię katyńską i literatury wspomnieniowej). Oznacza to, że nazwa własna Katyń jest historycznie emblematyczna i dlatego właśnie tytuł filmu *Wajdy* w wyrazisty sposób realizuje funkcję oznaki historyczności.

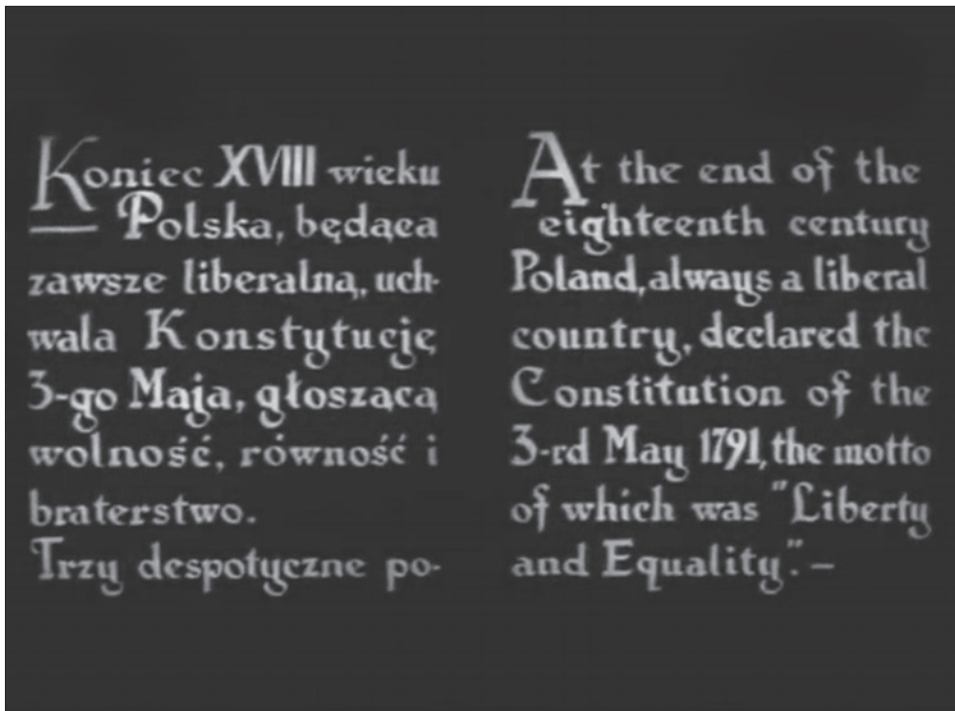
Napisy pozadiegetyczne – introdukcja

W filmie „*Kościuszko pod Racławicami*” (1938) w reż. Józefa Lejtesa zaraz po czołówce zawierającej tytuł oraz informacje o producencie i twórcach na ekranie pojawia plansza z obszernym wprowadzeniem. Na ekranie widzimy wolno przesuwający się tekst w skrócie, ale jednocześnie dość szeroko, prezentujący kontekst historyczny. Dowiadujemy się z niego, że Polska pod koniec XVIII w. była krajem liberalnym, uchwaliła Konstytucję 3 Maja głoszącą wolność, równość i braterstwo. Dalej czytamy, że trzy wielkie despotyczne mocarstwa: Rosja, Niemcy, Austria zjednoczyły się, by zgnieść wolności zapisane w konstytucji. Jesteśmy informowani, że caryca Katarzyna pod pozorem ochrony granic Polski przed pozostałymi sąsiadami wprowadziła w ich obręb swoje wojska pod dowództwem gen. Osipa Igelströma przedstawianego tu jako despota gnębiący wszystko co polskie. Z tekstu dowiadujemy się, że wśród polskich patriotów narodziła się idea zbrojnego wystąpienia przeciw obcym mocarstwom. Wodzem powstania został wybrany gen. Tadeusz Kościuszko, bohater, który walczył o wolność Stanów Zjednoczonych u boku Washingtona.

Na dobrą sprawę w zaprezentowanym na ekranie tekście mamy do czynienia ze swoistą historyczną pogadanką, nie tylko wskazującą na konkretny okres w historii (koniec wieku XVIII), konkretne wydarzenia

²⁸ Vide np.: S. Swianiewicz, *W cieniu Katynia*, Łomianki 2016; J. Adamska, *Las Katyński w latach 1940–1943*, Warszawa 2021; T.A. Kisielewski, *Katyń. Zbrodnia i kłamstwo*, Poznań 2008; A. Kunert, *Katyń – ocalona pamięć*, Warszawa 2010; A. Przewoźnik, *Katyń. Zbrodnia. Prawda. Pamięć*, Warszawa 2010.

²⁹ <https://ckziemragowo.pl/pub/app/Mapy/Polska/Pomniki-katynskie/> [dostęp: 10.06.2023].



Kadr z filmu: „Kościuszko pod Raclawicami” (1938), reż. Józef Lejtes

z przeszłości (uchwalenie Konstytucji 3 Maja, drugi rozbiór Polski, powstanie kościuszkowskie), postaci z przeszłości (Tadeusz Kościuszko), ale swoistą wykładnią historii głoszoną przez Warszawską Szkołę Historyczną³⁰, według której upadek wchodzącej na drogę pozytywnych zmian I Rzeczypospolitej spowodowały czynniki zewnętrzne – ingerencja mocarstw ościennych. Przeciwną koncepcję miała Krakowska Szkoła Historyczna³¹, według której upadek państwa był spowodowany wewnętrznymi problemami: wadliwym ustrojem, anarchią, prywatą. Jak zatem możemy się przekonać, introdukcja bezpośrednio wskazuje nie tylko na czas, wydarzenia, postaci, ale dodatkowo konkretną wykładnię dziejów sformułowaną na gruncie akademickiej historiografii. Tym samym jest przykładem wyrazistej oznaki historyczności.

Z innym rozwiązaniem zastosowania introdukcji spotykamy się w filmie Andrzeja Wajdy „Wieki tydzień” (1995). Zaraz po napisach z informacjami o twórcach filmu na ekranie pojawia się czarna plansza z białym napisem następującej treści:

³⁰ Vide: A.F. Grabski, *Zarys historii historiografii polskiej*, Poznań 2000, s. 126–142.

³¹ *Ibidem*.

Verordnungsblatt für das Generalgouvernement § 4b.

Żydzi, którzy bez upoważnienia opuszczają wyznaczoną dzielnicę, podlegają karze śmierci. Tej samej karze podlegają osoby, które takim żydom świadomie dają kryjówkę.

Warschau den 15, Oktober 1941.

Der Generalgouverner

Frank

W tym przypadku ten pozadiegetyczny napis jest cytatem, odsyła bezpośrednio do dokumentu („Dziennika Rozporządzeń dla Generalnego Gubernatorstwa” 1941, nr 99)³² będącego źródłem historycznym. Informacja źródłowa bezpośrednio odsyła do konkretnego okresu historycznego lat czterdziestych XX w., konkretnego roku 1941, wydarzenia, jakim była II wojna światowa, okupacja niemiecka ziem polskich i obowiązujące podczas niej regulaminy, gettoizacja i prześladowania Żydów, w finale ludobójstwo, postaci biorącej czynny udział w wydarzeniach. Jak widać, za pomocą krótkiego cytatu źródłowego zasygnalizowany zostaje kontekst historyczny. Mamy tu do czynienia z odniesieniem do przeszłości, do wydarzeniowości, źródłowości, dokumentalności, wiarygodności, prawdziwości, historiograficzności. Zastosowany zabieg w postaci ukazanej na ekranie informacji pochodzącej ze źródła historycznego sugeruje, że ekranowa opowieść jest historyczna, ponieważ: (a) jest prawdziwa i wiarygodna, bo podobnie do akademickiej historiografii opiera się na dokumentach – źródłach; (b) przedstawia wydarzenia z przeszłości, mające potwierdzenie w źródłach; (c) przedstawia konkretny okres historyczny, z którego zachowały się materiały źródłowe. Jak widać zatem, ten prosty zabieg wskazuje na kilka powiązanych ze sobą i wzajemnie się wspierających aspektów historyczności.

W filmie pojawia się jeszcze jeden wypełniający cały ekran napis na tle ukazywanych dramatycznych wydarzeń pod murami warszawskiego getta użyty w funkcji introdukcji. Jest to tekst będący parafrazą fragmentu opowiadania Jerzego Andrzejewskiego *Wielki Tydzień* z 1945 r. (opowiadanie było pisane w roku 1943), którego film *Wajdy* jest ekranizacją. Na ekranie czytamy:

Ponury to był Wielki Tydzień dla Warszawy. W poniedziałek 19 kwietnia 1943 roku część Żydów poczęła bronić się przed represjami. Padły pierwsze strzały. Niemcy, którzy nie spodziewali się oporu, wycofali się. Zaczęła się walka. Wiedzano tyle, że Niemcy zamierzają tym

³² <https://muzeum1939.pl/wojennydzien-niemieckie-rozporzadzenie-wprowadzajace-kare-smierci-dla-zydow-opuszczajacych-teren/aktualnosci/4899.html> [dostęp: 10.06.2023].

razem ostatecznie zlikwidować getto i wszystkich ocalałych Żydów wymordować.

W oryginale fragment, do którego nawiązuje tekst z filmu, brzmi następująco:

Ponury to był Wielki Tydzień dla Warszawy. W poniedziałek 19 kwietnia część pozostałych w getcie Żydów poczęła bronić się przed nowymi represjami. Wczesnym rankiem, gdy oddziały esesów wkroczyły poza mury, na Stawkach i na Lesznie padły pierwsze wystrzały. Niemcy, którzy nie spodziewali się oporu, wycofali się. Zaczęła się walka.

Wiść o tym pierwszym od wieków zbiorowym oporze Żydów nie od razu rozniosła się po mieście. Wiedziano w ciągu pierwszych godzin tyle tylko, że Niemcy zamierzają tym razem ostatecznie getto zlikwidować i wszystkich ocalałych z zeszłorocznych masakr Żydów wymordować³³.

Pojawiający się na ekranie tekst, tak jak omawiany wcześniej cytat z Dziennika Rozporządzeń dla Generalnego Gubernatorstwa, wskazuje na historyczny kontekst. Odnosi się do konkretnego wydarzenia – II wojny światowej i powstania w getcie warszawskim, informuje o zamiarach Niemców wobec Żydów, które wyjaśniają desperacki akt podjęcia przez nich walki z prześladowcami, wskazuje na konkretny czas wydarzenia: kwiecień 1943 r. Co więcej, w tym przypadku także mamy do czynienia z informacją źródłową. Tekst w części sformułowań i w swojej wymowie nawiązuje do przywołanego wyżej opowiadania Jerzego Andrzejewskiego, które jest literackim zapisem doświadczenia tragicznych wydarzeń³⁴. Literatura wojenna jest wykorzystywana przez historyków w charakterze źródła historycznego³⁵. Zatem ów tekst wskazując na czasowość, zdarzeniowość, jednocześnie sygnalizuje źródłowość w postaci odwołania do tekstu autorstwa świadka wydarzeń. W tym przypadku znów mamy do czynienia z sugestią, że filmowa opowieść została oparta na źródłach, co podnosi jej wiarygodność. Użyty przez reżysera zabieg jest koherentny z poprzednim i w podobny sposób wskazuje na kilka powiązanych ze sobą i wzajemnie się wspierających aspektów historyczności.

³³ J. Andrzejewski, *Wielki Tydzień*, Warszawa 1993, s. 68.

³⁴ Na temat pojmowania źródła historycznego jako zapisu doświadczenia vide: J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, w: *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1997, s. 377.

³⁵ Vide: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978.

Napisy pozadiegetyczne – informacje o czasie i przestrzeni

Ważnym paratekstem pełniącym funkcję oznaki historyczności są pojawiające się wyraźnie wyeksponowane na ekranie napisy, z których w trakcie oglądania danego dzieła dowiadujemy się o czasie i przestrzeni, w których rozgrywa się przedstawiana na ekranie akcja. Tego rodzaju zabiegi są stosowane zarówno w klasycznych, jak i niekonwencjonalnych filmach historycznych. Napisy odgrywają rolę informacji opisowych, które dookreślają współrzędne historyczne przedstawianego na ekranie świata. Najczęściej są to napisy komunikujące o roku, miesiącu, dniu, godzinie, miejscu.

Z dobrymi przykładami zastosowania paratekstów obsadzonych w roli wskazanej wyżej mamy do czynienia w filmie „Syberia polska” (2013) w reż. Janusza Zaorskiego. W scenie otwierającej film widzimy dwójkę roześmianych, szczęśliwych młodych ludzi, dziewczynę i chłopaka, biegnących po łące w kierunku rzeki. Oboje wskakują do wody. W kolejnych ujęciach oglądamy nadlatujące nad rzekę niemieckie samoloty, które bombardują pobliski most. Dziewczyna z chłopakiem wynurzają się z wody i ze strachem wymalowanym na twarzach oraz niedowierzaniem patrzą na to, co się wokół dzieje. Kamera z punktu widzenia bohaterów pokazuje w pełnym planie zbombardowany, palący się most. Na ekranie pojawia się napis w kolorze białym z datą: 1.09.1939. Przedstawiana w filmie historia rozpoczyna się w dniu wybuchu II wojny światowej. Kolejne sceny przedstawiają poszczególne epizody z życia bohaterów w porządku chronologicznym, o czym oznajmiają kolejne napisy. Następna scena, ukazująca obecnych w polskiej wiosce żołnierzy radzieckich, została zaopatrzona napisem w kolorze białym z datą: 17.09.1939. To dzień, w którym, na mocy paktu Ribbentrop–Mołotow, do Polski wkroczyła kooperująca z Niemcami Armia Czerwona. Następna scena ukazująca zorganizowaną przez Rosjan wywózkę mieszkańców polskiej wioski na wschód została opisana datą: 10.02.1940. Tego dnia rozpoczęła się pierwsza masowa wywózka Polaków na Syberię³⁶. Przedostatnią scenę filmu, przedstawiającą powrót Polaków z Syberii, zaopatrzono datą: 4.03.1946. Na wiosnę 1946 r. przypadła największa intensywność ewakuacji Polaków do kraju z głębi ZSRR³⁷. Przyglądając się tym kilku

³⁶ S. Ciesielski, G. Hryciuk, A. Srebrakowski, *Masowe deportacje ludności w Związku Radzieckim*, Toruń 2003; S. Ciesielski, W. Materski, A. Paczkowski, *Represje sowieckie wobec Polaków i obywateli polskich*, Warszawa 2000. Na ten temat także vide: <https://ipn.gov.pl/pl/historia-z-ipn/137719,Deportacje-Polakow-w-glab-Zwiazku-Sowieckiego.html> [dostęp: 10 VI 2023].

³⁷ Vide: *Polacy. Okres 1944/45–1947*, w: *Wysiedlenia, wypędzenia i ucieczki 1939–1959. Atlas ziem Polski*, red. W. Sienkiewicz, G. Hryciuk, Warszawa 2008, s. 82–87.

przykładom, łatwo zauważyć, że reżyser posłużył się datami, które jawią się jako symboliczne, przez co, niejako w oczywisty sposób, poprzez nawiązania do wiedzy pozafilmowej (historiograficznej) definiują kontekst czasowy oglądanych na ekranie wydarzeń, wskazują na konkretne historyczne fakty. Napisy wzmocniają poczucie historyczności filmowej narracji i świata przedstawionego także z tego powodu, że sugerują, iż dzieło Zaorskiego nawiązuje do wydarzeń z tzw. Wielkiej Historii pisanej przez wielkie H, mających wpływ na losy zwykłych ludzi. Prezentowane na ekranie w formie pozadiegetycznych napisów informacje z datami niejako dodatkowo oznajmiają, że wydarzenia w filmie są przedstawiane w porządku chronologiczno-diachronicznym w czasie linearnym, a filmowy czas diegetyczny jest czasem historycznym – kalendarzowym³⁸.

Z nieco inną sytuacją mamy do czynienia w filmie, którego narracja przybiera kształt opowieści retrospektywnej. Dobrą egzemplifikacją takiej narracji jest dramat biograficzny „Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej” (2017) w reż. Marii Sadowskiej. Film przedstawia historię od roku 1939 do 1976. Niemniej narracja nie pokazuje wydarzeń w porządku chronologicznym. Prezentowana na ekranie historia rozgrywa się w kilku kontekstach czasowych. Stanowiąca oś opowieści sekwencja przedstawiająca lata siedemdziesiąte XX w. ukazuje okoliczności i proces powstawania książki Michaliny Wisłockiej *Sztuka kochania* oraz walki, jaką bohaterka prowadziła z przedstawicielami władzy w PRL o jej publikację. Sceny przedstawiające lata siedemdziesiąte są przeplatane scenami retrospekcyjnymi ukazującymi epizody z życia głównej bohaterki z lat trzydziestych, czterdziestych, pięćdziesiątych, sześćdziesiątych. Kiedy po twardym cięciu montażowym następuje przeniesienie akcji filmu z lat siedemdziesiątych do przeszłości i powrót z przeszłości do lat siedemdziesiątych, sceny ukazujące poszczególne okresy zostają opatrzone pozadiegetycznymi napisami z informacją o roku, a w kilku przypadkach także o miejscu, w którym rozgrywają się prezentowane na ekranie wydarzenia: Warszawa 1972, Łódź 1939, 1972, 1948, Białystok 1955, 1974, Lubniewice 1958, 1975, 1960, 1970. W filmie Sadowskiej daty zostały wykorzystane w nieco odmienny sposób aniżeli w omawianym wyżej obrazie Zaorskiego. Ze względu na to, że narracja filmowa ma strukturę retrospektywną pozadiegetyczne napisy z rocznymi datami mają za zadanie informować widza, że ekranowe wydarzenia nie są przedstawiane w porządku chronologiczno-diachronicznym. Z drugiej strony owe napisy, pozwalając widzowi zorientować się w zastosowanym zabiegu narracyjnym, umożliwiają jednocześnie w trakcie oglądania łączyć myślowo

³⁸ O strukturze narracji filmowej jako narzędziu uhistoryczniania piszę w następnej części niniejszego artykułu.

i porządkować poszczególne sceny i epizody w chronologiczne łańcuchy wydarzeń. Dzięki informacjom pochodzącym z paratekstów widz, pomimo obecnych w narracji temporalnych przeskoków, jest w stanie myślowo rekonstruować i interpretować czas diegetyczny jako czas linearny, ciągły i historyczny. Sprzyja temu także to, że jest to czas datowany, a więc kalendarzowy, co również wzmacnia poczucie jego historyczności.

KOMPOZYCJA NARRACJI FILMOWEJ JAKO OZNAKA HISTORYCZNOŚCI

Przypomnijmy, Wojciech Wrzosek w swoich rozważaniach o historyczności sformułował pogląd, że fundamentalnymi składowymi myślenia historycznego są idee genezy i rozwoju, gdyż wyrażają one zmienność w czasie³⁹. Powyższe stwierdzenie prowadzi do wniosku, że historyczność narracji filmowej manifestuje się poprzez to, że została skonstruowana (ustrukturowana) w oparciu o zasadę genezy i rozwoju, a więc zmienności, stawania się. Narracja filmowa zdradza swoją historyczność (oraz historyczność świata przedstawionego), jakiś jej aspekt, kiedy posługuje się jakimś schematem czasu historycznego: warstwowego⁴⁰, strukturalnego⁴¹, rytmicznego⁴², cyklicznego, spiralnego czy linearnego⁴³. Przywołane wyżej koncepcje zmienności i czasu zakładają różne modele historyczności, które na odmienne sposoby modelują pojmowanie świata na sposób historyczny zgodnie z obowiązującym w ich obrębie wzorem temporalności – zmienności. W tym miejscu musimy zwrócić uwagę na to, by pamiętać, że uznanie poszczególnych koncepcji czasu za historyczne bądź nie zależne jest od kontekstu i lokalnej umowy w obrębie wspólnoty interpretacyjnej.

Przyjrzyjmy się bliżej ostatniemu schematowi – linearnej koncepcji czasu – gdyż przez tradycyjną historiografię jest ona w sposób niebudzący wątpliwości uznawana za historyczną. Podobnie w potocznym wyobrażeniu linearny czas wektorowy (przeszłość, teraźniejszość, przyszłość) jest pojmowany jako historyczny. Może on występować w dwóch odmianach:

³⁹ W. Wrzosek, *O myśleniu*, s. 23.

⁴⁰ R. Koselleck, *Warstwy czasu. Studia z metahistorii*, tłum. K. Krzemieniowa, J. Merecki, Warszawa 2012.

⁴¹ F. Braudel, *Gramatyka cywilizacji*, tłum. H. Igałson-Tygielska, Warszawa 2006.

⁴² E. Deeds Ermarth, *Sequel to History. Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, New Jersey 1992; eadem, *Time is finite: The implications for History*, „Rethinking History” 2010, 14, 3, s. 321–341.

⁴³ R. Borkowski, *Sens historii. Modele czasu historycznego*, w: *Konflikty współczesnego świata*, red. R. Borkowski, Kraków 2001, s. 17.

(a) w wariacie kronikarskim – następstwo wydarzeń po sobie od przeszłości ku przyszłości; (b) w wariacie teleologicznym – następstwo wydarzeń nakierowane na osiągnięcie celu (np. idee ewolucji, postępu).

Struktura narracji

Jednym z bardziej oczywistych sygnałów ze strony filmu, które pełni funkcję oznak historyczności, może być struktura filmowej narracji. Uhistorycznianie filmowej narracji polega na tym, że jest ona modelowana w taki sposób, by była: linearna, diachroniczna, chronologiczna. Efekt linearności, diachroniczności, chronologiczności osiąga się poprzez strukturowanie, w którym następujące po sobie ujęcia, tworzące następujące po sobie sceny i sekwencje, układają się w sposób, który daje wrażenie, że filmowy czas diegetyczny jest czasem linearnym, chronologicznym i diachronicznym. Nadrzedną funkcję w uhistorycznianiu narracji pełni montaż linearny wspomagany montażem równoległym i synchronicznym. Tak ustrukturowana narracja prezentuje sekwencje zdarzeń powiązanych genetycznie. Szereguje wydarzenia w chronologiczno-diachroniczne łańcuchy, wewnątrz których pozostają one ze sobą w związkach przyczynowo-skutkowych. Ustanawianie kauzalnych relacji pomiędzy wydarzeniami (sekwencjami zdarzeń) i ich łańcuchami jest także przejawem historyczności, gdyż logika przyczynowo-skutkowa zawiera swego rodzaju diachronię. W tak ustrukturowanej narracji sceny i sekwencje układają się w sposób, który daje wrażenie czasowej ciągłości i płynności filmowej opowieści oraz świata przedstawionego, co wzmacnia poczucie ich historyczności.

Powyższy model jest paradygmatycznym wzorem narracji stosowanym w ramach nurtu klasycznego kina historycznego, którego reprezentantami są obrazy takie jak np. „Przełęcz ocalonych” w reż. Mela Gibsona, „Pluton” w reż. Olivera Stone’a, „Katyń” w reż. Andrzeja Wajdy. W tym modelu zrealizowany został także omawiany wyżej film „Pokłosie” w reż. Władysława Pasikowskiego.

Wizualny wymiar narracji

Obok struktury narracji filmowej istotną rolę w jej uhistorycznianiu oraz uhistorycznianiu świata przedstawionego odgrywa wizualny wymiar narracji. Ze scharakteryzowanym powyżej modelem linearnej i diachronicznej narracji najczęściej spotykamy się w szeroko rozumianym kinie stylu zerowego, który charakteryzuje się formalną przezroczystością narracji. Niemniej z tego samego wzoru korzystają filmy, których wizualny styl nawiązuje do dawnych (historycznych) estetycznych stylów konstruowania narracji i modelowania świata przedstawionego.

Jednym ze wzorcowych przykładów zabiegu nawiązywania do dawnego stylu może być „*Ida*” (2013) w reż. Pawła Pawlikowskiego. Narracja filmu jest oczywiście linearna i diachroniczna. Pod względem stylistycznym wyróżniają ją dwa elementy: (1) film został zrealizowany w formacie obrazu 4:3, który był standardem kilkadziesiąt lat temu, współcześnie używa się go raczej rzadko; (2) film został zrealizowany w kolorystyce monochromatycznej, która była standardem przez kilka dekad od momentu powstania filmu. Zatem już te dwa pochodzące z przeszłości rozwiązania estetyczne: format obrazu i monochromatyczność wskazują, że pod względem wizualnym narracja jest stylizowana na historyczną. Akcja filmu Pawlikowskiego rozgrywa się w Polsce na początku lat sześćdziesiątych XX w. Oglądając film, nietrudno odnieść wrażenie, że reżyser opowiada historię, używając do tego filmowego stylu z lat sześćdziesiątych. Tym samym historia z lat sześćdziesiątych zostaje opowiedziana i pokazana w filmowej konwencji z lat sześćdziesiątych, w kolorze czarno-białym, w formacie obrazu 4:3, w ciasnych kadrach, dominujących planach bliskich i średnich, relatywnie długich i statycznych ujęciach. Badacze słusznie wskazują na podobieństwa w stylistyce filmowej narracji Pawlikowskiego do filmów takich jak: „*Jak być kochaną*” (1962) w reż. Wojciecha Jerzego Hassa, „*Nikt nie woła*” (1960) w reż. Kazimierza Kutza, „*Matka Joanna od Aniołów*” (1960) w reż. Jerzego Kawalerowicza, „*Nóż w wodzie*” (1961) w reż. Romana Polańskiego⁴⁴.

Na gruncie historiografii nie tworzy się narracji za pomocą języka źródeł. W pracach historyków np. zajmujących się okresem nowożytnym raczej nie spotkamy narracji stylizowanej na język staropolski – w stylu „*Mocium panie*”. Niemniej wśród historyków dziejów najnowszych zdarza się, że stosują oni do konstruowania narracji język źródła. Uchodzi to jednak za warsztatowy błąd, gdyż najczęściej jest przejawem zniewolenia historyka przez źródła wynikającego z braków w warsztacie badawczym i niskiej kultury metodologicznej oraz niskich kompetencji językowych⁴⁵.

W filmie Pawlikowskiego stylizowanie narracji na dawną jest zabiegiem finezyjnym i służy upodobnieniu sposobów obrazowania i wizualizowania świata przedstawionego do tych, jakich używano w czasach, o których opowiada film. Mamy tu do czynienia z formalno-estetycznym archaizmem narracji, pełniącym funkcję oznaki historyczności narracji oraz świata przedstawionego.

⁴⁴ Vide znakomitą analizę „*Idy*”: K. Mąka-Malatyńska, *Opowiedzieć niewidzialne. Próba analizy filmu „Ida” Pawła Pawlikowskiego*, „*Narracje o Zagładzie*” 2015, 1, s. 225–246.

⁴⁵ Na temat różnych patologii w historiografii najnowszej vide: M. Mazur, *Problemy i patologie historiografii najnowszej*, w: *Klio na wolności. Historiografia dziejów najnowszych w Polsce po 1989 r.*, red. M. Kruszyński et al., Lublin 2016, s. 125–150.

Z innym przykładem wykorzystującym podobny jak wyżej zabieg konstrukcyjny spotykamy się w filmie „Dobry Niemiec” (2006) w reż. Stevena Soderbergha.

W tym przypadku filmowa narracja jest linearna diachroniczna, przedstawia („fikcyjne”) wydarzenia w porządku chronologicznym zgodnie z logiką przyczynowo-skutkową. Akcja filmu rozgrywa się tuż po zakończeniu wojny w 1945 r. w ruinach okupowanego przez aliantów Berlina. Amerykański korespondent wojenny Jake Geismar, przed 1939 r. dziennikarz pracujący w Berlinie, przybywa do zburzonej stolicy Niemiec, gdzie spotyka swoją byłą współpracowniczkę i kochankę Lenę Brandt, która jest Niemką. Okazuje się, że kobieta jest prostytutką. Dodatkowo skrywa wiele tajemnic. Ukrywa męża naukowca, którego szuka armia amerykańska i radziecka. Pragnie wyjechać z Niemiec. Jake Geismar angażuje się w pomoc kobiecie.

Pod względem stylistycznym film Soderbergha jest nie mniej charakterystyczny niż „Ida” Pawlikowskiego. W tym przypadku obraz amerykańskiego reżysera także został zrealizowany w formacie obrazu 4:3 oraz monochromatycznej kolorystyce. Tu również dwa pochodzące z przeszłości rozwiązania estetyczne w postaci formatu obrazu i monochromatyczności wskazują, że pod względem wizualnym narracja jest stylizowana na historyczną. Jednocześnie „Dobry Niemiec” jest filmem specyficznym, gdyż niemal w całości został zrealizowany przez reżysera w konwencji amerykańskiego kina z lat czterdziestych XX w., nawiązującego do



Ilustracja zawiera kadry z filmów: „Dobry Niemiec” (2006), reż. Steven Soderbergh, „Droga do Marsylii” (1944), reż. Michael Curtiz, „Przez Pacyfik” (1942), reż. John Huston i Vincent Sherman, „Casablanca” (1942), reż. Michael Curtiz

stylistyki nurtu *noir* z tego okresu oraz niemieckiego ekspresjonizmu. „Dobry Niemiec” wykazuje podobieństwa stylistyczne do filmów takich jak np.: „Droga do Marsylii” (1944), „Casablanca” (1942) w reż. Michaela Curtiza, „Przez Pacyfik” (1942) w reż. Johna Hustona i Vincenta Shermana, „Sokół maltański” (1941) w reż. Johna Hustona.

W filmie Soderbergha mamy do czynienia z typowymi dla kina *noir* zabiegami estetycznymi w postaci pełnej głębi obrazu osiąganey za pomocą tak zwanego niskiego klucza światła (*low key*), co skutkuje efektem powstawania wielu głębokich cieni i ciemnych obszarów w kadrze. Podobnie kompozycja kadru za pomocą kątów ujęć kamery jest realizowana tak, że pojawiająca się na ekranie postać bywa częściowo zasłonięta przez cienie. Tego rodzaju zabiegi oglądamy w scenach przedstawiających wizytę głównej bohaterki *femme fatale* Leny Brandt u ukrywającego się w podziemiach ruin miasta męża. Generalnie w filmie dominują kadry ciemne, wypełnione cieniami. Ujęcia są relatywnie długie i statyczne. Pojawiają się typowe dla kina lat czterdziestych przejścia montażowe pomiędzy ujęciami w postaci rolety przesuwanej się od prawej do lewej krawędzi kadru. W filmie wykorzystano także charakterystyczną dla filmów z czwartej dekady ubiegłego stulecia technikę realizacji w postaci tylnej projekcji. Doskonale widoczne jest to w ujęciach przedstawiających głównego bohatera jeżdżącego ze swoim kierowcą po Berlinie wojskowym jeepem. Na ekranie widzimy dwie postaci siedzące w aucie, za nimi przesuujące się obrazy ruin miasta pochodzące z tylnej projekcji. Co interesujące, jako wizualny materiał do tylnej projekcji twórcy użyli zdjęć zrealizowanych do filmu „Sprawy zagraniczne” (1948) w reż. Billy’ego Wildera, których ostatecznie w nim nie wykorzystano. Zatem do zobrazowania ruin miasta w latach czterdziestych Soderbergh wykorzystał materiał filmowy nakręcony w tamtym czasie. Można by uznać, że reżyser posłużył się tym materiałem jako swoistym wizualnym źródłem historycznym z epoki. Biorąc powyższe pod uwagę, należy skonstatować, że Soderbergh historię rozgrywaną się w latach czterdziestych opowiada/przedstawia za pomocą filmowego stylu z lat czterdziestych. Tym samym film za pomocą retronarracji przedstawia nam historię (opowiada o przeszłości) w wizualnym czasie przeszłym.

W filmie Soderbergha stylizowanie narracji na dawną jest zabiegiem estetycznym, służącym upodobnieniu sposobów obrazowania i wizualizowania świata przedstawionego do tych, jakich używano w epoce, o której opowiada film. W tym przypadku, podobnie jak w „Idzie”, mamy do czynienia z formalno-estetycznym archaizmem narracji, pełniącym funkcję oznaki historyczności narracji oraz świata przedstawionego. Uwzględniając fakt, że w filmie występują również wyraźne diegetyczne oznaki historyczności (scenografia, kostiumy, muzyka), można uznać, że

to ekranowe dzieło pod względem zastosowania strategii uhistoryczniania narracji i świata przedstawionego jest niemal kompletne.

Intermedialny wymiar narracji

Bardzo istotną rolę w uhistorycznianiu narracji i świata przedstawionego odgrywa intermedialny wymiar narracji, który w dużym stopniu wiąże się z wymiarem wizualnym. W tym przypadku chodzi o różnego rodzaju obecne w narracji filmowej aluzje i nawiązania do rozmaitych form medialnych, które realizują funkcję oznak historyczności. Najczęściej wykorzystywaną strategią są nawiązania do różnego rodzaju form audio-wizualnych i wizualnych uznawanych za dokumentalne/archiwalne, np. filmy dokumentalne, kroniki filmowe, programy telewizyjne, amatorskie filmy (na taśmach 8 mm, 35 mm), cyfrowe i analogowe wideo, fotografie.

W wielu filmach realizowanych w konwencji stylu zerowego pomiędzy ostrymi o gładkiej fakturze obrazu ujęciami wielobarwnymi pojawiają się ujęcia, czasem całe sekwencje, w tonacji monochromatycznej bądź/i polichromatycznej, wizualnie różniące się od wspomnianych wyżej formalnie przezroczystych ujęć wielobarwnych. Są to zdjęcia stylizowane na dokumentalne/archiwalne bądź autentyczne zdjęcia archiwalne z przeszłości. Z tego rodzaju zabiegami spotykamy się w obrazach takich jak: „Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł” (2011) w reż. Antoniego Krauze, „Popiełuszko. Wolność jest w nas” (2009) w reż. Rafała Wierczyńskiego, „1920. Bitwa warszawska” (2011) w reż. Jerzego Hoffmana, „Człowiek z marmuru” (1976) w reż. Andrzeja Wajdy, „JFK” (1991) w reż. Olivera Stone’a. We wskazanych wyżej przypadkach faktura monochromatycznego oraz polichromatycznego obrazu jest/bywa ziarnista, na ekranie pojawiają się widoczne artefakty w postaci różnego rodzaju zarysowań, kropek itp., obraz bywa nieostry, niestabilny, niedoświetlony/prześwietlony, rozmyty, kolory są nienaturalne (*over/under/saturated*), co wskazuje na to, że mamy do czynienia z obrazami archiwalnymi (filmowymi, telewizyjnymi, wideo VHS).

Wplatanie przez reżyserów w narrację właściwą zdjęć dokumentalnych/archiwalnych bądź na takie wyglądających może być uznane za ujawnienie formy filmu polegające na uwidocznieniu jego intermedialności⁴⁶. Dokumentalne/archiwalne lub stylizowane na dokumentalne/archiwalne zdjęcia sprawiają, że widz podczas oglądania filmu zanurzony w wielobarwnym świecie pokazywanym w poprawnie zrealizowanych w stylu zerowym sekwencjach „fabularnych” zostaje z niego wyrwany przez nagłe pojawienie się ujęć czarno-białych bądź/i wielobarwnych

⁴⁶ Na temat intermedialności vide np.: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998.

o innej fakturze i kolorystyce obrazu. Tym samym ze względu na estetyczne niedopasowanie gładkich i ostrych ujęć wielobarwnych i różniących się fakturą obrazu ujęć monochromatycznych/polichromatycznych, natychmiast zwraca uwagę na formę filmu.

Pojawienie się czarno-białych/wielobarwnych obrazów o ziarnistej fakturze pomiędzy gładkimi i ostrymi ujęciami polichromatycznymi może powodować u widza poznawczy dysonans, ale nie musi. Dzieje się tak dlatego, że filmowe obrazy dokumentalne w społecznych wyobrażeniach należą do tzw. dyskursów faktualnych, wiarygodnych, prawdziwych. Co więcej, współcześnie w takim przekonaniu żyje wielu historyków. Jaskrawym przykładem wiary w dokument filmowy jest pochodząca z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku wypowiedź Lino Micciche, który pisał:

[...] jedynym kinem zdolnym do pełnienia funkcji historiograficznej, rozumianej nie jako mitologia, lecz filologia przeszłości, jest kino „oparte na” (jak się pisze obecnie) dokumentach kroniki filmowej. Obrazy z danego czasu są prawdziwymi, a właściwie jedynymi wstępnymi tekstami historycznymi, mogącymi doprowadzić do historycznie ugruntowanego „tekstu” filmowego, którego starcie z organiczną tendencją istniejącej struktury filmowej i jej ideologii do przekształcania wszystkiego w „przygodę wyobraźni” może okazać się zwyczajne. [...] Prawdziwym, jedynym „filmem historycznym” w pełnym znaczeniu tego słowa może być film, który odtwarza epokę, zdarzenie, postać w oparciu o obrazy kroniki filmowej zarejestrowane w danej epoce, z okazji danego zdarzenia, w obecności danej postaci⁴⁷.

Ziarnista faktura obrazów czarno-białych/wielobarwnych, która ujawnia ich dokumentalny/archiwalny charakter, jak wspominałem o tym wcześniej, wzmacnia u widzów wrażenie realizmu, prawdziwości, autentyzmu. Na tym nie koniec. Sekwencje czy ujęcia czarno-białe/wielobarwne o ziarnistej fakturze obrazu mogą być postrzegane/doświadczane jako archiwalny materiał dokumentalny mający status źródeł historycznych – obrazów przeszłości z przeszłości. Tym samym zabieg wplatania w wielobarwną narrację właściwą dokumentalnych czy quasi-dokumentalnych zdjęć pełni funkcję perswazyjną, służy ugruntowaniu w oglądającym wrażenia, że filmowa narracja opiera się na filmowych źródłach historycznych, tym samym może być tak samo wiarygodna, jak narracje historyków, które również bazują na źródłach.

Narracja filmu „Człowiek z marmuru” została skonstruowana w oparciu o trzy ramy narracyjne.

⁴⁷ L. Micciche, *Film i historia*, „Kino” 1981, 7 (187), s. 24–26.

(1) Barwna sekwencja przedstawiająca ramę współczesną (historia Agnieszki realizującej film w 1976 r.);

(2) Barwna sekwencja przedstawiająca historyczną ramę retrospektywną (wizualizacja wspomnień świadków historii, którą zgłębia Agnieszka);

(3) Czarno-biała sekwencja przedstawiająca medialną ramę historyczną (dokumentalne materiały filmowe z lat pięćdziesiątych)⁴⁸.

Sekwencje czarno-białe mogą być postrzegane jako archiwalny materiał dokumentalny mający status źródeł historycznych – obrazów przeszłości z przeszłości. W przypadku filmu Andrzeja Wajdy część sekwencji, stylizowanych na dokumentalne, odgrywa rolę materiałów Polskiej Kroniki Filmowej – są to fragmenty propagandowych filmów, reportaży-retacji z osiągnięć i sukcesów klasy pracującej. Reżyser z właściwą sobie precyzją „re-produkuje” narracyjne strategie PKF, dzięki czemu świat przedstawiony oraz forma jego przedstawiania zostają upodobnione do obrazów z przeszłości⁴⁹.

Oliver Stone w filmie „JFK” z intermedialności uczynił naczelną zasadę kompozycji narracji i modelowania świata przedstawionego. Obraz jest naszpikowany cytatami i odniesieniami do całego szeregu wytworów kultury audiowizualnej, mówiąc innymi słowy – do audiowizualnej, medialnej tradycji. Dzieje się tak dlatego, że pokazywana przez amerykańskiego reżysera historia zamachu na prezydenta USA rozegrała się w obecności audiowizualnych mediów, stąd nie dziwi fakt, że Oliver Stone opowiada ją za pośrednictwem tychże mediów. Na ekranie możemy obserwować obrazy będące czymś na kształt dokumentów filmowych wykonanych amatorską kamerą, niejednokrotnie przez przypadek, z bardzo niedogodnych punktów widzenia. Zdjęcia stylizowane są na filmowane z ręki, obraz jest drżący, jego jakość jest niejednokrotnie fatalna, widoczne są zakłócenia, brak ostrości, rozmyte kolory, niektóre zdjęcia są prześwietlone, inne niedoświetlone. Ujęcia są rwane, bardzo krótkie, ruchy kamery bardzo szybkie, próbujące nadążyć za dziejącymi się wydarzeniami, przez co oglądany obraz jest rozmazany. Wszystko to złączone w montażu skokowym daje określony efekt. Stone w procesie re-produkcji poetyki owych amatorsko wykonanych sekwencji umiejętnie wygrywa te elementy obrazu filmowego, które w przypadku oglądania amatorskich filmowych dokumentów są przezroczyście. Intermedialne quasi-cytaty, np. w postaci dokumentalnego obrazu Zaprudera przerobionego przez

⁴⁸ Por. W. Godzic, *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Katowice 1984, s. 95.

⁴⁹ Vide: P. Witek, *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005, s. 237.

Stone'a na potrzeby własnego filmu czy monochromatyczne zdjęcia z sekcji zwłok prezydenta, wydają się nie pozostawiać złudzeń, iż mamy do czynienia z autentycznymi dokumentalnymi ujęciami filmowymi. Oznacza to, że zabieg zastosowany przez reżysera w efektywny sposób potęguje wrażenie autentyczności oglądanych na ekranie obrazów⁵⁰.

Wplatanie w narracje filmowe ujęć stylizowanych na dokumentalne/archiwalne także służy upodobnieniu sposobów obrazowania i wizualizowania świata przedstawionego do tych, jakich używano w czasach, o których opowiada film. W tym przypadku również mamy tu do czynienia ze stosowaniem w poszczególnych fragmentach filmu formalno-estetycznego archaizmu, odwołującego do idei źródłowości, wiarygodności, dokumentalności, pełniącego funkcję oznaki historyczności narracji oraz świata przedstawionego.

Kompozycja kadru – kadrowanie ujęcia

Istotnym elementem tworzenia ujęcia filmowego jest kadrowanie. Sposób kadrowania – umieszczenie kamery w konkretnej pozycji (punkt widzenia, perspektywa), praca kamery (statyczna, dynamiczna), wybór planu (zbliżenie, bliski, średni, pełny, totalny), rozmieszczenie filmowanych elementów w kadrze – mogą w obrazie filmowym naśladować zabiegi kadrowania wykorzystywane w filmach w przeszłości. Częściowo wspominałem o tym wcześniej przy okazji omawiania wizualnego wymiaru narracji filmowej na przykładzie filmów „Ida” i „Dobry Niemiec” oraz intermedialnego wymiaru narracji, przywołując jako egzemplifikacje filmy „Człowiek z marmuru” i „JFK”. W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na nieco inny aspekt konstruowania narracji polegający nie tyle na reprodukowaniu w filmie obrazów i ich wyglądom nadawanych im przez medialne technologie, za których pomocą zostały wytworzone, tak jak robili to Wajda (PKF), Stone (TV, amatorskie filmy na taśmie 8 mm) czy Soderbergh (styl *noir*), ile na wizualnym rekonstruowaniu samych form kompozycji kadrów wykorzystywanych w filmach pochodzących z przeszłości. Chodzi tu o takie rekonstruowanie kompozycji kadru, w którego wyniku ujęcie filmowe, mimo że zostało zrealizowane we współczesnym stylu zerowym, zachowuje w dużym stopniu ikoniczne podobieństwo do swojego np. dokumentalnego czy archiwalnego pierwowzoru.

Posłużmy się przykładem z filmu „Upadek” (2004) w reż. Olivera Hirschbiegela. Kilka ujęć składających się na scenę przedstawiającą dekorowanie przez Hitlera młodych członków Hitlerjugend walczących przeciwko zdobywającej Berlin armii radzieckiej zostało zrealizowanych z użyciem punktów widzenia kamery oraz kadrowania bardzo podobnych

⁵⁰ Vide: *ibidem*, s. 251–266.

do tych, jakie możemy zobaczyć w archiwalnej kronice nakręconej przez operatorów wodza III Rzeszy i wielokrotnie w późniejszych okresach wykorzystywanej w filmach dokumentalnych głównego nurtu przedstawiających historię nazistowskich Niemiec (np. w czteroodcinkowym serialu „Historia III Rzeszy” (2010) w reż. Michaela Klofta).

W kronice oglądamy Hitlera podchodzącego do ustawionych w szeregu bardzo młodych mężczyzn ubranych w ciemne mundury. Kamera usytuowana na wysokości ludzkiego wzroku znajduje się za szeregami. Filmuje mężczyzn od tyłu, a podchodzącego do nich Hitlera od przodu. Na ekranie widzimy Führera zatrzymującego się przed niektórymi z młodocianych żołnierzy i poklepującego ich po twarzy lub klatce piersiowej. W lewej części kadru w planie bliskim zostaje uchwycony tył głowy jednego z członków Hitlerjugend, natomiast w prawej części kadru w zbliżeniu (klatka piersiowa i twarz) postać Hitlera.



Kadr z filmu: „Historia III Rzeszy” (2010) w reż. Michaela Klofta

W bardzo podobny sposób zostało wykadrowane jedno z ujęć w filmie „Upadek”. Charakterystyka kadru z filmu archiwalnego w równym stopniu może być użyta do opisu kadru z filmu „Upadek”. Tu także widzimy Adolfa Hitlera podchodzącego do ubranych w ciemne uniformy młodych mężczyzn ustawionych w szeregu. Kamera również usytuowana jest na wysokości ludzkiego wzroku za szeregami żołnierzy. Mężczyźni filmowani są od tyłu, zaś Hitler pokazywany jest od przodu. W lewej części kadru zostaje uchwycony w planie bliskim tył głowy i prawe ramię jednego z członków Hitlerjugend, natomiast w prawej części kadru w zbliżeniu (klatka piersiowa i twarz) postać Hitlera.



Kadr z filmu: „Upadek” (2004) w reż. Olivera Hirschbiegela

W całej scenie jest kilka tego rodzaju ujęć naśladowujących sposoby kadrowania z archiwalnej kroniki. Jednocześnie poszczególne ujęcia, w których sposoby kadrowania są rekonstruowane, zostały zrealizowane zgodnie z zasadami współczesnego stylu zerowego, tak jak całość filmowej narracji Hirschbiegela. Ujęcia nie są czarno-białe, obrazy są ostre, ich faktura jest gładka. Oglądając film jedynie na poziomie warstwy świata przedstawionego, co w kinie stylu zerowego jest modelowym rodzajem odbioru dzieła, może się wydawać, że nie mają one nic wspólnego z filmowymi kronikami. Niemniej przyglądając się i porównując poszczególne ujęcia w obu filmach od strony formalnej, dostrzegamy obecny w nich podobny sposób komponowania kadru, co pozwala je ze sobą łączyć. Ujęcia z filmu Hirschbiegela są tak jakby ujęciami z mającej status źródła historycznego archiwalnej kroniki, ponieważ nawiązują do niej w rozpoznawalny, choć nieoczywisty sposób. Tym samym zastosowany przez reżysera zabieg będący nawiązaniem do rozwiązań formalnych zastosowanych w archiwalnej nazistowskiej kronice filmowej (filmowym źródle historycznym) w subtelny sposób realizuje funkcję oznaki historyczności.

UWAGI KOŃCOWE

Na zakończenie prowadzonych w niniejszym tekście rozważań wypada skonstatować, że artykuł podejmuje jedynie wybrane zagadnienia związane z uhistorycznianiem filmowej narracji i świata przedstawionego.

Koncentruje się na strategiach uhistoryczniania filmowej narracji i ekranowego świata przedstawionego przynależących do spektrum formalnych środków wyrazu. Kształt oraz wyglądy historycznego świata przedstawionego są uzależnione od formy narracji filmowej. Dlatego estetyczno-filmowe środki wyrazu – faktura obrazu, praca kamery, montaż, struktura narracji, parateksty – odgrywają ważną rolę w realizowaniu funkcji uhistoryczniania ekranowych światów. Poszczególne rozwiązania formalne na różne sposoby realizują ową funkcję, także w zależności od tego, jak pojmujemy historyczność, z jakim jej aspektem (aspektami) mamy do czynienia. Filmowe środki wyrazu są istotnym czynnikiem definiowania historyczności i kształtowania poczucia historyczności narracji oraz świata przedstawionego zarówno w kinie stylu zerowego (klasycznym filmie historycznym), jak i kinie niekonwencjonalnym (nieklasycznym filmie historycznym).

Artykuł pozostawia poza polem refleksji składniki *mise-en-scène*, takie jak charakteryzacja, kostiumy, scenografia, język, muzyka, i rolę, jaką odgrywają one w procesie uhistoryczniania filmowej narracji i świata przedstawionego. Zagadnienie to zostało podjęte w innym tekście⁵¹.

Temat uhistoryczniania filmowej narracji i świata przedstawionego niebawem znajdzie szersze rozwinięcie w postaci monografii.

REFERENCES (BIBLIOGRAFIA)

Filmography (Filmografia)

- „1920. Bitwa warszawska” (2011) reż. Jerzy Hoffman
- „Casablanca” (1942) reż. Michael Curtiz
- „Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł” (2011) reż. Antoni Krauze
- „Człowiek z marmuru” (1976) reż. Andrzej Wajda
- „Dobry Niemiec” (2006) reż. Steven Soderbergh
- „Droga do Marsylii” (1944) reż. Michael Curtiz
- „Historia III Rzeszy” (2010) reż. Michael Kloft
- „Hiszpanka” (2014) reż. Łukasz Barczyk
- „Ida” (2013) reż. Paweł Pawlikowski
- „Jak być kochaną” (1962) reż. Wojciech Jerzy Hass
- „JFK” (1991) reż. Oliver Stone
- „Katyń” (2007) reż. Andrzej Wajda
- „Kościuszek pod Raclawicami” (1938) reż. Józef Lejtes
- „Matka Joanna od Aniołów” (1960) reż. Jerzy Kawalerowicz
- „Nikt nie woła” (1960) reż. Kazimierz Kutz
- „Nóż w wodzie” (1961) reż. Roman Polański

⁵¹ Vide: P. Witek, *Strategie uhistoryczniania*, s. 173–202.

- „Pluton” (1986) reż. Oliver Stone
„Pokłosie” (2012) reż. Władysław Pasikowski
„Popiełuszko. Wolność jest w nas” (2009) reż. Rafał Wieczyński
„Przełęcz ocalonych” reż. Mel Gibson
„Przez Pacyfik” (1942) reż. John Huston i Vincent Sherman
„Sokół maltański” (1941) reż. John Huston
„Sprawy zagraniczne” (1948) reż. Billy Wilder
„Syberiada polska” (2013) reż. Janusz Zaorski
„Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej” (2017) reż. Maria Sadowska
„Upadek” (2004) reż. Oliver Hirschbiegel

Studies (Opracowania)

- Adamska J., *Las Katyński w latach 1940–1943*, Warszawa 2021.
Andrzejewski J., *Wielki Tydzień*, Warszawa 1993.
Ankersmit F.R., *Historiografia i postmodernizm*, tłum. E. Domańska, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
Black M., *Metafora*, tłum. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, 62, 3.
Borkowski R., *Sens historii. Modele czasu historycznego*, w: *Konflikty współczesnego świata*, red. R. Borkowski, Kraków 2001.
Braudel F., *Gramatyka cywilizacji*, tłum. H. Igałson-Tygielska, Warszawa 2006.
Ciesielski S., Hryciuk G., Srebrakowski A., *Masowe deportacje ludności w Związku Radzieckim*, Toruń 2003.
Ciesielski S., Materski W., Paczkowski A., *Represje sowieckie wobec Polaków i obywateli polskich*, Warszawa 2000.
Dzieło literackie jako źródło historyczne, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978.
Deeds Ermarth E., *Sequel to History. Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, New Jersey 1992.
Deeds Ermarth E., *Time is finite: The implications for History*, „Rethinking History” 2010, 14, 3.
Fleck L., *Style myślowe i fakty. Artykuły i świadectwa*, Warszawa 2007.
Godzic W., *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Katowice 1984.
Goodman N., *Jak tworzymy świat*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1997.
Grabski A.F., *Dzieje historiografii*, Poznań, 2003.
Grabski A.F., *Zarys historii historiografii polskiej*, Poznań 2000.
Gross J.T., *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.
Intermedialność w kulturze końca XX wieku, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998.
Kisielewski T.A., *Katyń. Zbrodnia i kłamstwo*, Poznań 2008.
Koselleck R., *Warstwy czasu. Studia z metahistorii*, tłum. K. Krzemieniowa, J. Merecki, Warszawa 2012.
Kunert A., *Katyń – ocalona pamięć*, Warszawa 2010.
Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010.
Mąka-Malatyńska K., *Opowiedzieć niewidzialne. Próba analizy filmu „Ida” Pawła Pawlikowskiego*, „Narracje o Zagładzie” 2015, 1.
Micciche L., *Film i historia*, „Kino” 1981, 7 (187).
Pogranicza audiowizualności, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010.
Polacy. Okres 1944/45–1947, w: *Wysiedlenia, wypędzenia i ucieczki 1939–1959. Atlas ziem Polski*, red. W. Sienkiewicz, G. Hryciuk, Warszawa 2008.

- Pomorski J., *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, w: *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1997.
- Przewoźnik A., *Katyń. Zbrodnia. Prawda. Pamięć*, Warszawa 2010.
- Swianiewicz S., *W cieniu Katynia*, Łomianki 2016.
- Traba R., *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009.
- Veyne P., *Le quotidien et l'intéressant. Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*, Paris 1995.
- White H., *Proza historyczna*, tłum. zbiorowe, red. E. Domańskiej, Kraków 2009.
- Witek P., *Film historyczny jako „gatunek dwójakiego rodzaju”*. Kilka uwag metodologicznych o „(nie)użyteczności” teorii genologicznej w refleksji o filmie historycznym, „*Annales UMCS. Sectio F*” 2011, 66, 2.
- Witek P., *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.
- Witek P., *Strategie uhistoryczniania filmowego świata przedstawionego i narracji filmowej w kinie historycznym. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, w: *Historia wizualna w działaniu*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020.
- Wrzosek W., *Historia – Kultura – Metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wrocław 1995.
- Wrzosek W., *O myśleniu historycznym*, Bydgoszcz 2009.
- Wrzosek W., *Wycinanki*, Poznań 2022.

Websites (Strony internetowe)

- <https://ckziumragowo.pl/pub/app/Mapy/Polska/Pomniki-katynskie/> [dostęp: 10.06.2023].
- <https://ipn.gov.pl/pl/historia-z-ipn/137719,Deportacje-Polakow-w-glab-Zwiazku-Sowieckiego.html> [dostęp: 10.06.2023].
- <https://muzeum1939.pl/wojennydzien-niemieckie-rozporzadzenie-wprowadzajace-kare-smierci-dla-zydow-opuszczajacych-teren/aktualnosc/4899.html> [dostęp: 10.06.2023].
- <https://wiadomosci.wp.pl/poklosie-dr-krzysztof-persak-i-piotr-zychowicz-o-filmie-6031548445987457a> [dostęp: 10.06.2023].
- <https://www.bibula.com/?p=64421> [dostęp: 10.06.2023].
- <https://www.city.urasoe.lg.jp/article?articleId=609e75a83d59ae2434bfde06> [dostęp: 10.06.2023].
- <https://www.filmweb.pl/film/Pok%C5%82osie-2012-624892/discussion/Dlaczego+ten+film+jest+przez+wielu+uwa%C5%BCany+za+oparty+na+faktach+historyczny+ch,2165466> [dostęp: 10.06.2023].
- <https://www.filmweb.pl/film/Pok%C5%82osie-2012-624892/discussion/Pok%C5%82osie+Od+Strony+Historycznej,2310255> [dostęp: 10.06.2023].
- <https://www.focus.pl/artykul/prawda-historyczna-w-filmie-quotpoklosiequot> [dostęp: 10.06.2023].

NOTA O AUTORZE

Piotr Witek – dr hab., prof. UMCS, w Katedrze Humanistyki Cyfrowej i Metodologii Historii IH UMCS w Lublinie. Zainteresowania naukowe: metodologia i epistemologia historii; teoria i antropologia kultury; historia i teoria mediów ekranowych; zwrot audiowizualny w kulturze współczesnej; historia (audio)wizualna; rola fotografii, filmu, telewizji i nowych mediów w przedstawianiu przeszłości i refleksji historycznej; technonauka, technohistoria, historie niekonwencjonalne; historyczność współczesnej kultury,

polityka historyczna. Autor dwóch monografii: *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej* (Lublin 2016); *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego* (Lublin 2005); Współredaktor kilku tomów: *Świat z historią*, red. P. Witek i M. Woźniak (Lublin 2010); *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska (Lublin 2011); *Klio na wolności. Historiografia dziejów najnowszych w Polsce po 1989 roku*, red. M. Kruszyński, S. Łukasiewicz, M. Mazur, S. Poleszak, P. Witek (Lublin 2016); *Historiografia w kontekstach nieoczekiwanych? Wobec zmiany i ciągłości: pejzaże współczesnego dyskursu historycznego*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak (Lublin 2017); *Historie alternatywne i kontrfaktyczne. Wizje – Narracje – Metodologia*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak (Lublin 2017); *Między nauką a sztuką. Wokół problemów współczesnej historiografii*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak (Lublin 2017).

ABOUT THE AUTHOR

Piotr Witek – PhD with habilitation, prof. in the Department of Digital Humanities and Methodology of History at UMCS in Lublin. Research interests: methodology and epistemology of history; theory and anthropology of culture; history and theory of screen media; audiovisual turn in contemporary culture; (audio)visual history; a role of photography, film, television and new media in the representation of the past and historical reflection; technohistory, unconventional histories; historicity of contemporary culture, historical politics. Author of two monographs: *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej* (Lublin 2016); *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego* (Lublin 2005); Co-editor of several volumes: *Świat z historią*, red. P. Witek i M. Woźniak (Lublin 2010); *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska (Lublin 2011); *Klio na wolności. Historiografia dziejów najnowszych w Polsce po 1989 roku*, red. M. Kruszyński, S. Łukasiewicz, M. Mazur, S. Poleszak, P. Witek (Lublin 2016); *Historiografia w kontekstach nieoczekiwanych? Wobec zmiany i ciągłości: pejzaże współczesnego dyskursu historycznego*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak (Lublin 2017); *Historie alternatywne i kontrfaktyczne. Wizje – Narracje – Metodologia*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak (Lublin 2017); *Między nauką a sztuką. Wokół problemów współczesnej historiografii*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak (Lublin 2017).