

PIOTR WITEK
Lublin

HISTORIA NA EKRANIE WEDŁUG NATALIE ZEMON DAVIS

Abstract

Piotr Witek: *History on Screen According to Natalie Zemon Davis*, "Historyka" XXXVI, 2006, s. 147–153.

Abstract: The article is a review of the book by Natalie Zemon Davis *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Cambridge Mass. 2000.

Key words: Natalie Zimon Davies, film, history, visualization of history.

Słowa kluczowe: Natalie Zimon Davies, film, historia, wizualizacja historii.

Nasze relacje z przeszłością formowane są przez możliwości i ograniczenia strategii poznawczych i komunikacyjnych, jakimi dysponujemy w określonym kontekście kulturowym. Mając na uwadze fakt, że współczesna kultura nieodmiennie posiada charakter audiowizualny, medialny, można przyjąć, że współcześnie to audiowizualne technologie komunikacyjne wyznaczają porządk modelowania i konstruowania kulturowej rzeczywistości, dostarczają nowych sposobów nadawania światu znaczeń, mają czynny udział w oswojaniu doświadczenia kulturowego. Nowe audiowizualne technologie — film, telewizja, multimedia — powodują zmianę społecznych okoliczności wytwarzania i funkcjonowania nauki i wiedzy. Jako że audiowizualny wymiar kultury w nowy sposób reguluje większość naszych kulturowych gier, w tym gier poznawczych, można zaryzykować tezę, że otwiera również nowe możliwości dla społecznej praktyki badawczej historyków. Na kwestię tę w interesujący sposób zwrócił uwagę jeden z amerykańskich historyków i filozofów historii Robert A. Rosenstone. W jednej ze swoich prac amerykański badacz sformułował pogląd głoszący, iż przesunięcie perspektywy w stronę audiowizualnego wymiaru kultury umożliwia oswojanie przeszłości nie tylko za pośrednictwem pisanych narracji, ale w równym stopniu w obrazach, jak i w słowach, co pozwala zaistnieć historii na nowo. Dzięki takiemu jakościowemu zwrotowi, historycy mogliby otworzyć się na nowe ujęcia przeszłości, co więcej, mogliby stawiać innego rodzaju problemy — pytania

dotyczące tego, czym jest lub czym może być dla nas historia, po co zajmować się czymś takim, jak historia, co chcemy wiedzieć o przeszłości, do czego niezbędna jest nam taka wiedza. W związku z powyższym, historycy mogliby również zastanawiać się nad alternatywnymi sposobami — medialnymi — audiowizualnymi i językowymi — przedstawiania historii. Mogliby również zastanawiać się nad tym, w jaki sposób badać nowe, audiowizualne przekazy historyczne¹.

Recenzowana tu rozprawa autorstwa Natalie Zemon Davis zatytułowana *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*² w interesujący sposób wpisuje się we współczesny nurt badań zaangażowany w refleksję nad nowymi sposobami poznania i przedstawiania przeszłości oraz myślenia o historii, jakie oferuje nam audiowizualny wymiar kultury³.

Jednym z głównych obszarów zainteresowań Natalie Zemon Davis jest film historyczny. Jak sama pisze, już od czasów studenckich zamierzała zająć się filmem dokumentalnym, jako użytecznym medium dla refleksji historycznej. Niestety, wciągnięta w wir pracy akademickiej, z planów tych na długo musiała zrezygnować. Dopiero w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, pracując nad nowymi strategiami oswojania przeszłości, szukając inspiracji w antropologii kulturowej, powróciła do pomysłu wizualizacji historii. Poważną przygodę z filmem rozpoczęła Davis na początku lat osiemdziesiątych podczas prac, w charakterze konsultanta historycznego, nad „ekranizacją” napisanej przez siebie książki pt. *Powrót Martina Guerre*⁴ w reżyserii Daniela Vigne. Pociągnęło to za sobą określone konsekwencje. Badaczka utwierdziła się w przekonaniu, że filmowa opowieść historyczna może być jednocześnie dobrym kinem, jak i porządnie zrobioną historią.

Pisanie książki *The Return of Martin Guerre* wraz z pracą przy filmie *Le retour de Martin Guerre* — pisze Natalie Zemon Davis — uświadomiło mi różnice, z jakimi mamy do czynienia podczas opowiadania historii przy użyciu tradycyjnej pisanej narracji i narracji filmowej.

¹ R. A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, London, England 1995, s. 42.

² N. Z. Davis, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Cambridge Mass. 2000, ss. 164.

³ Zob. np.: R. A. Rosenstone, *Visions of the Past...*, op. cit.; M. Ferro, *Cinema and History*, Wayne State University Press, Detroit 1988; A. Kaes, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass., London 1989; R. B. Toplin, *History by Hollywood. The Use and Abuse of the American Past*, University of Illinois Press Urbana, Chicago 1996; M. Landy, *Film, Politics, and Gramsci*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1994; P. Burke, *Eyewitnessing. The uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2001; *The Historical Film. History and Memory in Media*, red. M. Landy, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 2001. Interesujące teksty można również znaleźć na łamach czasopisma: „American Historical Review” 1988, vol. 93; Jay Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2000; zob. też: P. Witek, *Kultura — Film — Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005; zob. też: A. Ziębińska-Witek, *Visualization of Memory: The Holocaust Commemoration in Museums* [w druku]; J. E. Young, *At Memory's Edge. After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven—London, Yale University Press 2000.

⁴ Książka w tłumaczeniu Ewy Domańskiej czeka na publikację.

To podwójne doświadczenie przekonało mnie, że dzięki cierpliwości, wyobraźni i eksperymentom, filmowa narracja historyczna, stając się bardziej dramatyczną, może być jednocześnie bardziej wierna źródłom z przeszłości.⁵

W innym miejscu Autorka pisze:

Tak długo, jak będziemy mieć na uwadze różnice pomiędzy filmem historycznym a pisaną na uniwersytetach historią, będziemy mogli bez obaw poważnie traktować film jako źródło wartościowej i innowacyjnej wizji historii. Będziemy mogli pytać o film historyczny w taki sposób, w jaki obecnie pytamy o pisane narracje historyczne. Zamiast bycia kłusownikami w rezerwacie historyków, twórcy filmowi mogą być artystami, dla których historia ma duże znaczenie.⁶

W swojej książce Davis otwarcie poddaje w wątpliwość tradycyjną i popularną wśród wielu historyków interpretację filmu w kategoriach opozycji: film fabularny — fikcjonalny/film dokumentalny — nie-fikcjonalny, prowadzącej do niczym nieuzasadnionego uprzywilejowania dokumentu, jako wiarygodnej formuły osławiania przeszłości. Autorka kwestionuje scharakteryzowaną powyżej dychotomię nie tylko ze względu na fakt, iż uważa, że film dokumentalny, podobnie jak proza historyczna czy film fabularny, może zawierać czy zawiera elementy fikcjonalne i jest wytworem wyobraźni twórców, ale również dlatego, że w Jej mniemaniu, film fabularny także jest użytecznym i przekonującym narzędziem radzenia sobie z przeszłością⁷.

Można w tym miejscu skonstatować, że fabuła i dokument wydają się być postrzegane przez badaczkę jako dwie estetycznie różne, ale jednocześnie nie będące w sprzeczności, audiowizualne konwencje służące konstruowaniu wiarygodnych i przekonujących filmowych narracji historycznych.

Nie mniej interesująca jest propozycja skonceptualizowania filmowej opowieści historycznej jako „mikrohistorii” i biografii historycznej⁸.

W pierwszym przypadku, oddający się pisaniu historycy, powiada N. Zemon Davis, w mikrohistoriach zajmują się codziennymi problemami małych społeczności, żyjących w niewielkich miejscowościach. Zazwyczaj są to jakieś rozprawy sądowe, popełniane przez lokalną ludność zbrodnie, odbywające się kłótnie, rozpowszechniane plotki itp., które historycy wykorzystują do tego, aby odkrywać procesy społeczne, które mogły być typowe bądź też niezwykle dla codziennej egzystencji badanej społeczności. Film postrzegany jako audiowizualna opowieść mikro-historyczna, z punktu widzenia amerykańskiej badaczki, wydaje się być znakomitym narzędziem ujawniania społecznych struktur i reguł sterujących postępowaniem danej społeczności w określonym miejscu i czasie. Film znakomicie nadaje się do prezentowania lokalnych sojuszy i konfliktów, napięć pomiędzy tym, co nowe a tym, co stare. Według Autorki, filmy są w stanie głęboko wtopić się w historię życia rodzinnego. Film, powiada się tu, może pokazywać ludzi pracujących. Czasem są to średniowieczni

⁵ N. Z. Davis, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Random House of Canada 2000, s. XI.

⁶ Ibidem, s. 15.

⁷ Ibidem, s. 5.

⁸ Ibidem, s. 6.

chłopi siejący i zbierający plony, innym razem mogą to być chińscy robotnicy barwiący tkaniny, a jeszcze innym razem — współcześni szwacze pochyleni nad swoimi maszynami do szycia⁹.

Jak nietrudno zauważyć, film wydaje się być dobrym narzędziem realizowania postulatów mikrohistorycznej refleksji¹⁰.

W drugim przypadku, tj. filmowej biografii, pisze Davis: film pokazuje i sugeruje nam kiedy i w jaki sposób podjęto określone decyzje w ramach różnych historycznych reżimów, informuje nas też o konsekwencjach takich decyzji. Co więcej, okazuje się, że filmowa biografia może spekulować na temat tego, jak przeszłość była doświadczana, modelowana i urzeczywistniana. Może też pokazywać w szczególności, w jaki sposób przeżywano w przeszłości znaczące wydarzenia¹¹.

Natalie Zemon Davis zwraca również uwagę na fakt, iż użyteczność filmu dla historii bierze się stąd, że dysponuje on bogatym spektrum technik i zasobów charakterystycznych dla praktyki narracyjnej.

Podjęta przez Autorkę próba zdefiniowania filmu jako narracji historycznej jest o tyle istotna, że w tekstach współczesnych badaczy, filozofów i historyków, jeszcze bardzo niedawno można było spotkać sformułowany przez wczesnych teoretyków i krytyków filmu pogląd, że film nie spełnia warunku bycia narracją. Uważano, iż film cierpi na dyskursywną słabość i nie jest zdolny do tego, aby opowiadać historię¹². Wcześni teoretycy twierdzili ponadto, że film może jedynie pokazywać i imitować zarejestrowaną wcześniej na taśmie jakąś pre-filmową realność¹³.

Badaczka odrzucając powyższy pogląd uważa, że film w równym stopniu pokazuje i opowiada, a narracja filmowa w pełni używa wszystkich dostępnych metod umożliwiających opowiadanie i rozumienie historii¹⁴. Bogactwo filmowych środków wyrazu, sekwencje ujęć, zwolnienia, przyspieszenia, różnorodność montażu — od wewnątrzkadrowego do ciętego, dźwięk, muzyka, forma, kształt, zagęszczenie, tekstura, kolor, zbliżenia, panoramy, różnorodność planów, wszystko to umożliwia twórcom filmowemu wyrażanie myśli i poglądów na daną kwestię w nie mniej interesujący, pogłębiony i użyteczny sposób niż czynią to piszący badacze historii.

Zastanawiając się nad relacjami, jakie zachodzą pomiędzy pisaną narracją historyczną i filmową narracją historyczną, Natalie Zemon Davis wskazuje na dwie pod-

⁹ Ibidem, s. 6–7; Na temat mikrohistorii zob. również: E. D o m a n s k a, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.

¹⁰ Robert A. Rosenstone również podkreśla, że: „W swojej zwieźłości film ma skłonność do kreowania wielorakich, pofragmentowanych przeszłości, serii nieprzerwanych opowieści, które nigdy razem nie pasują do metanarracji. Sfera/dziedzina, w której wizualne media opowiadają o przeszłości jest taka, jak sfera składająca się z mikrohistorii, gdzie zawsze będzie więcej niż jeden rodzaj prawdy historycznej”; zob.: R. A. R o s e n s t o n e, *A history of what has not yet happened*, „Rethinking History” 4, 2000 nr 2, s. 184.

¹¹ N. Z. D a v i s, *Slaves on Screen...*, *op. cit.*, s. 7.

¹² Zob.: J. C. J a r v i e, *Seeing through Movies*, „Philosophy of the Social Science” 8, 1978, s. 378.

¹³ N. Z. D a v i s, *Slaves on Screen...*, *op. cit.*, s. 7.

¹⁴ Ibidem, s. 7; na ten temat zob. też: H. W h i t e, *Historiography and Historiophoty*, „American Historical Review” 93, 1988, s. 1196.

stawowe różnice towarzyszące pisaniu i filmowaniu historii. W przeciwieństwie do historiografii — pisze badaczka — w filmach historycznych mamy do czynienia z procesem badawczym, interpretacyjnym i komunikacyjnym, który jest rozproszony, co oznacza, że ostateczny rezultat, jakim jest historyczna narracja filmowa, jest efektem działań całej ekipy filmowej, rozbudowanego zespołu osób: scenarzysty, reżysera, montażysty, operatora, scenografa, aktorów itd. Taka kolektywna praca przy filmie znajduje się w opozycji w stosunku do praktyki pisarskiej, która w znacznym stopniu ogranicza liczbę współautorów pisanej narracji do kilku osób¹⁵.

Kolejną ważną różnicą, na którą zwraca uwagę Davis, jest to, że zarówno film, jak i pisana historia używają odmiennych strategii i kryteriów ustalania prawdy historycznej. O ile od piszącego historyka wymaga się uzasadniania i potwierdzania formułowanych tez opartych na materiale źródłowym, określenia statusu wykorzystanego źródła historycznego (na ile jest ono wiarygodne, gdzie się znajduje), odniesienia się do innych interpretacji prezentowanego epizodu z przeszłości, to w przypadku filmowej narracji kwesta ta wygląda nieco inaczej. W filmie mamy do czynienia z nieco odmienną procedurą, polegającą na tym, że prawda historyczna czy, mówiąc nieco inaczej znaczenie przeszłości, są wyrażane poprzez stosowne filmowe środki wyrazu, zaangażowane w konstruowanie w odpowiedni sposób obrazów, postaci i sytuacji historycznych. Twórca filmowy, nie musząc prezentować szczegółowo wydarzeń z przeszłości, powinien starać się przedstawić „ducha epoki”, o której opowiada film. Oznacza to, że reżyser, chcąc odnieść sukces, nie może lekceważyć źródeł historycznych i wiedzy historycznej. Film historyczny, wydaje się sądzić Autorka, odnosi sukces kiedy w interesujący sposób interpretując przeszłość, wpisuje się w toczące się na określony temat debaty historyczne. W przypadku, kiedy film proponuje całkowicie nową, odmienną, eksperymentalną, np. kontr-faktyczną, znacznie odbiegającą od powszechnie uznanej wiedzy historycznej interpretację przeszłości, widzowie powinni być informowani, że oglądając film uczestniczą w intelektualnym, historycznym eksperymencie¹⁶.

W przypadku audiowizualnych opowieści historycznych, jak twierdzi Badaczka, mamy do czynienia z dwoma stylami modelowania i narratywizowania przeszłości.

Omawiając pierwszą strategię, Davis pisze o klasycznym filmie historycznym, w którym — jak powiada — zaprasza się widza do tego, aby uwierzył, że to, co ogląda na ekranie jest „prawdą historyczną”. Realizm — przejawiający się w umieszczeniu kamery na wysokości ludzkiego wzroku, koherencja i jednolitość klasycznej filmowej opowieści historycznej ma zachęcić widzów do poszukiwania satysfakcjonujących wyjaśnień oglądanych wydarzeń¹⁷.

Do powyższej charakterystyki mógłbym dodać, że klasyczny film historyczny, funkcjonujący w paradygmacie tzw. kina stylu zerowego, zrobiony jest w konwen-

¹⁵ N. Z. Davis, *Slaves on Screen...*, *op. cit.*, s. 133–134.

¹⁶ Ibidem, s. 12–13 i 133; Por.: R. A. Rosenstone, *Introduction*, [w:] *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1995, s. 7.

¹⁷ N. Z. Davis, *Slaves on Screen...*, *op. cit.*, s. 133–134.

cji hollywoodzkiego realizmu i obiektywizmu, z zachowaniem zasady zamkniętej kompozycji: początek — rozwinięcie — zakończenie, chronologicznego uporządkowania wydarzeń, przezroczystości formalnej, uprzywilejowanego punktu widzenia, zrozumiałości i jednoznaczności oraz określonego oddziaływania na emocje¹⁸.

W przypadku drugiego wariantu Autorka mówi o kinie artystycznym, w którym film jest tak skonstruowany, że widz nie wie wszystkiego, dystansuje się od tego, co widzi na ekranie. Narracja jest często niezrozumiała i niejednoznaczna, nie udaje obiektywnej realistycznej opowieści, chronologia jest pomieszana, w konsekwencji zasada uprzywilejowanego punktu widzenia i przezroczystości formalnej — zawieszona. Nieklasyczny film historyczny często epatuje formą i ujawnianiem nierealistycznych zabiegów kompozycyjnych. Tego rodzaju forma audiowizualnej ekspresji nazywana bywa w literaturze przedmiotu kinem eksperymentalnym¹⁹.

Film traktuje Davis jako myślowy eksperyment historyczny również ze względu na fakt, iż audiowizualna opowieść historyczna posługując się własnymi kryteriami i strategiami narratywizacji — w tym ruchomym obrazem i dźwiękiem, modeluje przeszłość w sposób odmienny od tego, z jakim mamy do czynienia w przypadku historiografii. Stąd, filmowa opowieść historyczna postuluje nieco innego, mówiąc językiem Umberto Eco, modelowego odbiorcę, wyposażonego w odmienne kompetencje od tych, jakie potrzebne są do czytania pisanych prac historycznych. Davis zwraca uwagę na fakt, iż współcześnie aktualizacja filmowej narracji historycznej nie przebiega w sposób naiwny, to znaczy w taki, że widz bezkrytycznie wierzy w to, co widzi na ekranie [Postawa taka określana jest w filmoznawstwie zasadą projekcji — identyfikacji. P. W.]. Widz może zachwycać się oglądaną historią, być nią zainteresowany albo nie, jednak oglądając film historyczny aktualizuje go krytycznie²⁰.

Scharakteryzowana powyżej postawa percepcyjna w fachowej literaturze przedmiotu nazywa się stanem tzw. „zawieszonej niewiary”, co oznacza, że, mimo tego iż oglądany film zrobiony w konwencji dokumentalnej wyposażony jest w coś na kształt aury „realności”, widz w trakcie aktualizacji takiej audiowizualnej opowieści historycznej ma świadomość, że ogląda film. Dzieje się tak dlatego, że film, będąc wytworem kultury popularnej, przez długie lata funkcjonując jako narzędzie rozrywki, również o przeszłości opowiadał dla zabawy, zacierając granice między tym, co faktualne i fikcjonalne²¹. Tak więc w przypadku aktualizacji filmowej opowieści historycznej mielibyśmy do czynienia z postawą odbiorczą, którą można określić jako percepcja podejrzenia.

¹⁸ Zob. na ten temat: R. A. Rosenstone, *Visions of the Past...*, op. cit., s. 54–64; zob. też: M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 57–117; zob. też: P. Witek, *Kultura...*, op. cit.

¹⁹ N. Z. Davis, *Slaves on Screen...*, op. cit., s. 134; zob. na ten temat: R. A. Rosenstone, *Visions of the Past...*, op. cit., s. 54–64; P. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego...*, op. cit., s. 57–117; P. Witek, *Kultura...*, op. cit.

²⁰ N. Z. Davis, *Slaves on Screen...*, op. cit., s. 15.

²¹ Zob. i por.: D. Klugherz, *Schindler's List and Schindler: The Movie and the Documentary*, „Television Quarterly” 30, 1999, issue 2, s. 74–75.

Ze względu na dotychczasowe zainteresowania zawodowe, za przedmiot analizy w książce posłużyły Badaczce fabularne filmy, których twórcy koncentrują swoją uwagę na problemach niewolnictwa i walki z niewolnictwem. Błyskotliwe i interesujące analizy i interpretacje pięciu filmów: 1) *Spartakus*, reż. Stanley Kubrick; 2) *Burn!*, reż. Gillo Pontecorvo; 3) *Amistad*, reż. Steven Spielberg; 4) *Beloved*, reż. Jonathan Demmes; 5) *The Last Supper*, reż. Gutierrez Alea, znakomicie pokazują jak użytecznym medium dla przedstawiania przeszłości, zwłaszcza tak bolesnej i skomplikowanej problematyki, jaką jest niewolnictwo, może być film. Używając do analiz wypracowanej przez siebie, bądź zapożyczanej od innych badaczy aparatury pojęciowej, Davis pokazuje, że wybrane przez nią filmy, w interesujący sposób penetrują obszary polityki, ekonomii, psychologicznych i społecznych relacji interpersonalnych, przemocy czy doświadczeń granicznych, takich jak trauma²².

Tak więc raczej wydaje się mieć Natalie Zemon Davis, kiedy pisze, że:

Tak długo, jak będziemy mieć na uwadze różnice pomiędzy filmem historycznym a pisaną na uniwersytetach historią, będziemy bez obaw mogli poważnie traktować film jako źródło wartościowej i innowacyjnej wizji historii. Będziemy mogli pytać o film historyczny w taki sposób, w jaki obecnie pytamy o pisane narracje historyczne. Zamiast bycia kłusownikami w rezerwacie historyków, twórcy filmowi — pisze N. Zemon Davis — mogą być artystami, dla których historia ma duże znaczenie.²³

Książka Natalie Zemon Davis jest interesującym głosem w debacie na temat tego, czy i w jaki sposób film, będący pewną alternatywą dla historiografii, zmienia nasze myślenie o przeszłości i historii. Stanowi ważny punkt odniesienia w dyskusji na temat statusu historyka i twórcy filmowego oraz tego, według jakich kryteriów oceniać filmowe opowieści historyczne. Jest interesującym argumentem w toczących się współcześnie wśród badaczy debatach na rzecz uznania filmu za równoważącą, w stosunku do pisanej historii, formułę osławiania przeszłości.

Po przeczytaniu książki można utwierdzić się w przekonaniu, iż dobre kino, może być jednocześnie dobrą historią, co więcej, może i powinno czynnie uczestniczyć w osławianiu i przedstawianiu przeszłości.

²² Zob. N. Z. Davis, *Slaves on Screen...*, *op. cit.*, s. 17–40, 41–68, 69–119.

²³ *Ibidem*, s. 15.