

PROBLEMY

PIOTR WITEK
Lublin

METAFORA ŹRÓDŁA

Abstract

Piotr Witek, *Metaphor of Source*.

The article is a polemic with some traditional concepts of theories of a historical source. The Author of the article takes Marek Henrykowski's assumption of a film being a historical source as a departing point for his own vision of a metaphor of a source and further discussion with some of Henrykowski's concepts.

Metafora źródła wydaje się niezwykle atrakcyjną kategorią służącą konceptualizacji i organizacji kulturowej rzeczywistości. Nasze codzienne doświadczenie, w zależności od kontekstu kulturowego, uwikłane jest w metaforę źródła — np. często mówimy o źródle wiedzy, oficjalnym bądź nie, źródle inspiracji, prawdy, mądrości, rozsądku, natchnienia, młodości itd.

Idea źródła nieobca jest również nauce. Zwłaszcza w społecznej praktyce historyograficznej metafora źródła odgrywa fundamentalną rolę. Poprzez fakt, iż organizuje myślenie i przekonania historyka o przeszłości, pozwala na konceptualizację i dookreślanie przedmiotu badania. To na źródłach zasadza się nasza wiedza o przeszłości — powiadają historycy. Stąd nadanie jakiemś wytworowi kultury, np. pamiętnikom, statusu źródła sugeruje, iż mamy do czynienia z wytworem o potencjalnej wartości poznawczej. Owa potencjalna wartość uwarunkowana jest przez sieć metafor i implikacji dookreślających metaforę źródła. Tworzą one pewnego rodzaju całość składającą się z poszczególnych przypadków metafory. W różny sposób organizują rozumienie pojęcia źródła. Dlatego jest ono postrzegane np. jako:

1. „materiał, skąd nasza nauka czerpie swe poznanie”¹,
2. „rezultaty działań ludzkich, które bądź z przeznaczenia, bądź z samego istnienia, powstania czy innych okoliczności szczególnie nadają się do poznania i sprawdzania faktów historycznych”²,
3. „zapis czyjegoś doświadczenia dziejów (zarówno osobistego, jak i społeczno-subiektywnego, kulturowego). Jest wytworem działań symboliczno-kulturowych

¹ Zob. J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1984, s. 322.

² *Ibidem*, s. 322.

w sensie Kmitowskim, wymagającym ze swej istoty uruchomienia procedur interpretacyjnych”³.

To z kolei decyduje o tym, co zostaje uznane za źródło historyczne i jakie strategie badawcze zostaną zastosowane.

W pierwszych dwóch przypadkach mamy do czynienia z metaforami sugerującymi, że źródło jest czymś w rodzaju gotowego pojemnika, rezerwuaru wiedzy o przeszłości. Takie źródło daje dostęp do przeszłości, może nawet ją odzwierciedla, a jeśli nie, to przynajmniej odbija. Rolą historyka jest wydobyć owej gotowej, zamkniętej w źródłach — pojemnikach — wiedzy (wiedzy źródłowej), przy czym niezbędny jest tu wytrych w postaci wiedzy pozaźródłowej. Jeśli jakiś „materiał” nie spełnia tych warunków, tzn. nie komunikuje nic (?) historykowi, nie może zostać zakwalifikowany jako źródło. Stąd np. dokumenty sejmowe mogą być cennym źródłem, pamiętniki ułomnym, natomiast film czy literatura w pewnych okolicznościach mogą nie zasługiwać na miano źródła.

Trzeci — już współczesny — przykład przedstawia inną sytuację. Pojawia się sugestia, że źródło jest tu postrzegane jako konstrukt teoriopoznawczy. Źródło nie jest już rezerwuarem wiedzy o przeszłości, nie zawiera informacji o przeszłości. Jest jedynie zapisem czyjś kulturowo uwarunkowanego wyobrażenia, które poddane interpretacji służy historykowi do konstruowania/wytwarzania wiedzy o przeszłości. Tak więc to historyk w procesie interpretacji konstruuje źródło na podstawie swojej matrycy kulturowej. A to dlatego, że — jak twierdzi Andrzej Zybertowicz — „Poznajemy świat, który jest kulturowo, społecznie — w tym poznawczo — wytwarzany”⁴. Stąd również źródła historyczne jako wytwory kultury są konstruowane w procesie uwarunkowanego kulturowo poznawania świata. W konsekwencji to nie jakieś immanentne cechy „określonego materiału” decydują o tym, czy może on być, lub nie, źródłem historycznym.

Tak więc w zależności od tego, jaka sieć implikacji metafory źródła odpowiada doświadczeniu określonej grupy historyków, będą oni używać odpowiedniego wariantu metafory. Ów wariant metafory będzie konstruował i uwypuklał te cechy źródła, które uznane zostaną za istotne. Dlatego pytanie o to, co może być źródłem historycznym i w jakim sensie, w dalszym ciągu pozostaje otwarte. W zależności od kontekstu kulturowego może nim być kronika, exemplum, dokumenty sejmowe, obraz, budynek, film, literatura, historiografia...

* * *

Jak nietrudno się domyślić, refleksja nad źródłem historycznym jest niewątpliwie ważną i niezwykle interesującą kwestią nie tylko dla historyków. W nurt tych rozważań wpisuje się również poznański badacz — tym razem filmoznawca i historyk filmu — Marek Hendrykowski. Jak twierdzi na początkowych kartach swojej książki, pragnie on zaprezentować własny punkt widzenia na interesującą nas tu kwestię. Przedmiotem refleksji

³ J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, [w:] *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998, s. 376.

⁴ A. Zybertowicz, *Przemoc i poznanie*, Toruń 1995.

czyni Hendrykowski film. Opatrując go metaforą źródła, stara się wskazać na potencjalną wartość poznawczą, a co za tym idzie przydatność filmu do badań nad przeszłością.

Zamieszczone w tej książce rozważania — pisze — stanowią próbę metodologicznego uporządkowania głównych zagadnień oraz dylematów teoretycznych i praktycznych, z jakimi mamy do czynienia w postępowaniu badawczym, ilekroć film staje się dla nas źródłem historycznym.⁵

Zobaczmy zatem, w jaki sposób nasz badacz w praktyce wykonał postawione sobie zadanie.

1. WĄTEK HISTORYCZNY

Jedną z najistotniejszych kwestii dla Autora książki jest ustalenie periodyzacji, tzn. udzielenie odpowiedzi na pytanie — od kiedy mamy do czynienia z myśleniem o filmie w kategoriach źródła historycznego? Jest to o tyle ważne, iż dotychczasowe opracowania na temat filmu jako źródła historycznego datowały to zjawisko na lata sześćdziesiąte. Orientację badawczą, która miała dokonać takiego przełomu intelektualnego, nazywano „hermeneutyką podejrzenia”⁶. Ale czy na pewno? — zastanawia się Hendrykowski. Otóż ogólne spojrzenie na historię kinematografii, dzieje świadomości filmowej, oczywiście w interesującym nas kontekście — filmu jako źródła historycznego — pozwala zauważyć pewną nieściśłość wskazującą na przesunięcie periodyzacji o dwadzieścia lat. Cezurę stanowią nie, jak się powszechnie uważa, lata sześćdziesiąte, ale czterdzieste, powiada Hendrykowski. To wówczas rozpoczął się proces narastającej niewiary nie tylko badaczy, ale i widzów w bezwarunkowo rzeczywisty wymiar wydarzeń rejestrowanych na taśmie filmowej. Prekursorem krytycznej refleksji naukowej nad filmem był Siegfried Kracauer⁷.

Jednakże idea filmu-źródła pojawia się, choć w nieco innym wymiarze, jeszcze wcześniej. Już pod koniec XIX wieku wraz z pierwszymi produkcjami filmowymi — pisze Hendrykowski — daje się zauważyć głosy mówiące o dokumentalnej wartości filmu. Przy czym prekursorami są Polacy: Władysław Umiński, Bolesław Prus, Zygmunt Korosteński i później Bolesław Matuszewski. Żywa fotografia — jak określa film Matuszewski — ma być nowym źródłem historii. W aurze zachwyty nad filmem, wiary w jego możliwości odzwierciedlania świata, rodzi się myśl tworzenia archiwów filmowych, na wzór tych już uznanych. Toczone są batalie o ratowanie starych filmów. Pierwsze archiwa powstają w Paryżu, Londynie, Nowym Jorku⁸.

⁵ M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 7.

⁶ *Ibidem*, s. 9.

⁷ *Ibidem*, s. 12.

⁸ *Ibidem*, s. 13–15; Działalność archiwów przedstawiona zostaje na przykładzie naszej rodzimej instytucji: Filмотeki Narodowej. Otóż najważniejszym zadaniem archiwów filmowych jest, wg. Autora książki, zbieranie wszystkiego co ocalało. Przy czym nie jest to takie proste, a to z tego powodu, że imponującej ilości zgromadzonego materiału nie odpowiada ich jakość. Okazuje się bowiem, że mamy do czynienia z ogromną i kłopotliwą dysproporcją. Jedne wydarzenia mają bogatą dokumentację filmową, inne bardzo ubogą. Co więcej z zagadnieniem tym łączy się — wg Hendrykowskiego — problem następnym: „rozproszenia samych źródeł, tworzących coś na kształt lustra”; *ibidem*, s. 17.

Tak więc kinematografia poprzez rekonstrukcję takiego czy innego epizodu historycznego towarzyszyła historii niemal od samego początku swojego istnienia. Tylko „z jakim rodzajem rekonstrukcji mamy tu do czynienia i do czego ona zmierza?”⁹ — pyta Hendrykowski. Odpowiadając na wątpliwość opisuje dwie różne praktyki. Po pierwsze: czym innym jest ukazywanie historii poprzez rekonstrukcje składające się na rozmaite historyczne wydarzenia. Po drugie: czym innym jest rejestracja kamerą czegoś, co rozgrywa się przed naszymi oczyma i w naszej obecności¹⁰. Mamy tu do czynienia — czytamy — z dwiema różnymi ontologiami dwóch przekazów filmowych. Pierwszy przypadek naznaczony jest nie tylko przez element kreacji, ale również przez dużą odległość temporalną oddzielającą autora i widza od prezentowanych zdarzeń. W konsekwencji procesowi zanikania poddany zostaje „pierwszorzędnie ważny czynnik przekazu kinematograficznego, jakim jest współbieżność zdarzenia i procesu filmowania”¹¹. Jednakże oddzielenie dziejącej się historii od samego procesu rejestracji nie wydaje się możliwe — powiada dalej Hendrykowski — zastanawiając się nad relacją kamera — świat. Dlatego filmowe źródło historii należy traktować ostrożnie.

Trzeba zawsze mieć na uwadze, że pierwszorzędnie ważnym integralnym elementem struktury filmowego źródła jest, obok dynamiki sfilmowanego zdarzenia, także proces filmowania. Filmowa rejestracja również jest zdarzeniem, mogącym dostarczyć historykowi niezwykle cennych informacji. Tak więc ekranowe przedstawienie historii, „nawet najbardziej adekwatne i najpełniejsze w zamyśle, okazuje się, jak każde świadectwo i przekaz, wersją”¹².

W tym miejscu, jak nietrudno zauważyć, dotyka Autor książki kwestii o charakterze teoretyczno-metodologicznym. Dlatego postaramy się przyjrzeć tym problemom dokładniej.

2. WĄTEK METODOLOGICZNY

Pierwszą istotną kwestią, pojawiającą się w tym planie zainteresowań jest zjawisko, które określić można jako relację zachodzącą pomiędzy przedmiotem i podmiotem poznania. Mamy tu do czynienia z podmiotem — czyli operatorem filmowcem — oraz przedmiotem — czyli jakąś rejestrowaną przez operatora realnością. Przy czym strategia rejestrowania uwikłana jest tu potencjalnie w co najmniej dwie odmienne postawy przypisywane podmiotowi. Pierwszą określa się tu jako strategię obserwatora — czyli kogoś pozostającego na zewnątrz rejestrowanej realności, obojętnego, beznamietnego obserwatora, świadka historii. Drugą charakteryzuje się jako strategię uczestnika — gdzie celowym działaniem jest możliwie najbardziej sugestywne przekazanie fenomenu bezpośredniego uczestnictwa w czymś, co na gorąco się dzieje¹³. Dla obu wspólnym mianownikiem jest, według naszego badacza, faktycznie rozgrywająca się przed kamerą

⁹ *Ibidem*, s. 26.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, s. 28.

rzeczywistość. Przy czym obie strategie są wyraziste do momentu, kiedy znajdują się w planie teoretycznym. W praktyce nigdy nie występują w postaci czystej. Ale konsekwencje uzyskania przewagi jednej bądź drugiej wydają się oczywiste. Poszukiwanie dla kamery niewidzialnego punktu, takiego, gdzie operator mógłby być obserwatorem i pozostawać poza fotografowaną sytuacją, doprowadziły do powstania efektu czwartej ściany/efektu weneckiego lustra¹⁴. To operator i widz byli podglądaczami, nie będąc jednocześnie widzianymi. Takie stanowisko doprowadziło do powstania poglądu, w myśl którego właściwe filmowe źródło historyczne stanowi wyłącznie zapis prefilmowej rzeczywistości¹⁵. Kamera pełni tu funkcję zwierciadła historii, w którym odbijają się historyczne wydarzenia. Z innego rodzaju sytuacją mamy do czynienia w przypadku, kiedy neutralne oko kamery znajduje coś w rodzaju kontrapunktu w postaci zaangażowanego obserwatora. Taki podmiot — pisze Hendrykowski — jest naszym naturalnym sprzymierzeńcem, a to dlatego, że szuka sensu rzeczywistości i próbuje dotrzeć do prawdy — wartości, których my również w ślad za nim poszukujemy¹⁶.

Dalej pod szyldem metodologii umieszczona zostaje strategia badawcza nosząca miano weryfikacji.

Z metodologicznego punktu widzenia — czytamy — w korzystaniu z filmu jako potencjalnego źródła historii sprawą o zasadniczym znaczeniu jest w pierwszym rzędzie zabieg jego możliwie najbardziej starannej weryfikacji.¹⁷

Chodzi tu przede wszystkim o tradycyjną w warsztacie historyka procedurę krytyki wewnętrznej i zewnętrznej materiału źródłowego. W przypadku filmu — powiada Hendrykowski — takie postępowanie ma zasadnicze znaczenie. Pozwala bowiem odróżnić źródła fałszywe od wątpliwych i autentycznych. Przy czym źródło filmowe rozumiane jest tu jako tekst kultury, nie stanowiący żadnego szczególnego wyjątku na tle rozmaitych innych tekstów kultury¹⁸. Pojawiające się wątpliwości, związane z pytaniem — Jak weryfikować te filmowe teksty kultury? Hendrykowski eliminuje dość łatwo.

Odpowiedź na to pytanie — powiada — pozostaje tak złożona, jak wielka jest liczba przypadków weryfikacji skutecznej, to znaczy zakończonej sukcesem badacza.¹⁹

Za egzemplifikację posłużył tu naszemu badaczowi nurt *nouvelle histoire* i jego ogromna, trudna do przecenienia — jak twierdzi — rola w procesie weryfikacji. Natomiast zasady procesu weryfikacji filmu jako źródła historycznego postrzega Hendrykowski następująco:

- Procedura musi opierać się na maksymalnym sceptycyzmie, powściągliwości i poznawczej nieufności badacza.
- Akceptacja danego filmu jako źródła historycznego, poprzez uznanie zarejestrowanych na taśmie filmowej obrazów za autentyczne i prawdziwe, w sensie ukazanej

¹⁴ *Ibidem*, s. 29.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 30.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

w nich prawdy historycznej, uzależniona jest od tego, czy nie wywołuje on w nas żadnych wątpliwości jako kinematograficzny zapis czegoś, co — naszym zdaniem — realnie miało miejsce w przeszłości i należy do historii.

- Z brakiem akceptacji mamy do czynienia wówczas, kiedy naruszone zostaje nasze przekonanie o ukazywaniu przez film prawdziwego obrazu minionej rzeczywistości²⁰.
- „Ilekoć bada się film jako źródło historyczne, należy koniecznie dążyć do możliwie najbardziej precyzyjnej i wyczerpującej rekonstrukcji zarówno wpisanej weń serii sytuacji ekranowych, jak i rozstrzygającej o jego znaczeniu sytuacji komunikacyjnej. Jedna i druga należy do struktury komunikatu i jako taka powinna zostać odczytana w procesie analizy i interpretacji, decyduje bowiem o wszystkim, co dotyczy jego «formy» i «treści», rozumianej tutaj jako dialektyczny związek między «jak» i «co» danego przekazu”²¹.

W tym miejscu pojawia się kolejny ważki i trudny jednocześnie problem, za jaki uznać należy kategorię prawdy, w tym przypadku chodzi o prawdę historyczną.

Filmowy zapis historii, jakkolwiek bogaty, pełny, rozbudowany i doskonały by był — powiada Hendrykowski — podobnie jak wszystkie inne źródła historyczne, zawiera w sobie jedynie cząstkę prawdy.²²

Cząstka ta podlega, według naszego badacza, elementarnej weryfikacji ze stanowiska wiedzy historycznej, jaką dysponujemy. Źródło może być więc prawdziwe bądź fałszywe, a w konsekwencji zawierać jakąś ilość informacji o jakości pożądanej przez historyka lub nie. Przy czym koncepcję prawdy, do jakiej dążymy, uzależnia się tu od refleksji teoriopoznawczej. Stąd Hendrykowski wyprowadza — jak sam twierdzi — klasyczne rozróżnienie prawdy na: subiektywną, obiektywną, absolutną — występujące w procesie poznania. Rozróżnienie owo uchodzi w przekonaniu naszego badacza za niezwykle użyteczne, zwłaszcza z punktu widzenia złożonych zagadnień metodologicznych dotyczących kwestii prawdziwości badanych źródeł filmowych. W związku z tym zastanawia się dalej nad tym — z jaką właściwie odmianą prawdy mamy do czynienia, rozpatrując film jako dokument historii?²³ I tak, w zależności od tego, jaką perspektywę poznawczą zakładamy, ilekroć poddajemy metodologicznej refleksji czynnik interpretacji wnoszony każdorazowo przez badacza, badanie filmowych źródeł odsłania nam swój aspekt subiektywny. Aspekt obiektywny ujawnia się, kiedy mamy do rozstrzygnięcia kwestię falsyfikacji bądź autentyczności źródła. Aspekt absolutny wyraża się w dążeniu do poznania prawdy całkowitej i pełnej²⁴. Przy czym owa prawda całkowita i pełna nie jest prawdą absolutną. Film jest tylko jednym z możliwych źródeł historii, po które historyk może sięgnąć chcąc ustalić prawdę o jakimś wydarzeniu. Stąd nie może być — jak chciał tego przed laty Bolesław Matuszewski — rodzajem absolutnego weryfikatora rozstrzygającego wszelkie wątpliwości.

²⁰ *Ibidem*, s. 32.

²¹ *Ibidem*, s. 72.

²² *Ibidem*, s. 33.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*. Dalej czytamy, że: „W tym sensie nie ma interpretacji źródła prawdziwej w sposób absolutny. Są natomiast takie, które w określonym momencie — ze względu na ich poznawczą wartość — nie mogą przy danym stanie wiedzy zostać zastąpione przez inne, bardziej od tamtych prawdziwe”.

Tak więc obrazy na taśmie filmowej nie mogą być gwarantem prawdy poprzez fakt, iż zostały sfilmowane. Nie przysługują im też status dokumentu tylko z tego powodu, że odzwierciedlają zdarzenia faktycznie rozgrywające się w rzeczywistości. Są one, według naszego badacza tekstami, podobnie jak wiele innych źródeł, mówiącymi coś o tym, co miało miejsce w przeszłości. W konsekwencji, aby film mógł stać się źródłem, należy potwierdzić lub odrzucić wiarygodność jego przekazu. Wyróżnienie trzech aspektów prawdy, z jakimi mamy do czynienia w procesie badania filmu jako źródła historycznego, jest zobowiązujące również przy analizie samego obiektu poznania, jakim z jednej strony jest film, zaś z drugiej — historia jako rzeczywistość, do której określony film odsyła. Dlatego na filmowe źródło historyczne można patrzeć jak na wyraz subiektywnego spojrzenia człowieka z kamerą. Tak więc sfilmowane i pokazane na ekranie wydarzenie wydaje się w wymiarze ontologicznym prawdą absolutną i obiektywną. Jednakże jest to tylko złudzenie powiada Marek Hendrykowski, ponieważ film zawiera i komunikuje tylko jedną z wielu możliwych, subiektywną wizję wydarzenia²⁵. Stąd można według naszego badacza wysnuć wniosek, że wszystkie trzy wyżej wymienione aspekty prawdy przenikają się nawzajem i konkurują ze sobą nie tylko w każdym filmie, ale również w postępowaniu badawczym. Dzięki temu możliwa jest interpretacja. Zachodzi ona pomiędzy nadawcą przekazu a jego odbiorcą przez co przekaz filmowy może stać się źródłem.

Każde filmowe źródło historii potrzebuje interpretatora.²⁶

Pojęcie intersubiektywności ma tu służyć za wspólny mianownik dla różnych stanowisk metodologicznych. Pozwala ono według poznańskiego historyka na określenie filmu jako istniejącego obiektywnie materialnego zapisu — obiektu kultury. Zaś zawarty w nim komunikat ma charakter subiektywny, wynikający z przecięcia się w akcie komunikacji dwu różnych perspektyw — autora i widza²⁷. W konsekwencji mamy do czynienia z dwoma odmiennymi punktami widzenia. Przekonaniem — w duchu heglowskiej estetyki — o tym, że film odbija rzeczywistość, ocala obiektywność historycznego faktu, dzięki czemu ów pozostaje czymś tak samo obiektywnym jak samo zdarzenie; oraz kulturowym ujęciem problematyki, w kontekście którego film jest subiektywizacją ekranowych przedstawień. Przekonaniem o tym, że film jest jednym z możliwych punktów widzenia, czyjąś relacją będącą rezultatem aktu filmowania. Problematykę tę podsumowuje Hendrykowski następująco:

- Filmowe źródło historyczne nie jest odbiciem rzeczywistości, chociaż iluzja realności określa sens jego istnienia i decyduje o sposobie jego traktowania przez badacza.
- Film jako źródło historyczne staje się tekstową retrospekcją, umożliwiającą widzowi zajrzenie w czasy minione.
- Filmowe źródło historyczne stanowi tekstową rekonstrukcję zapisanych na taśmie zdarzeń przeszłości²⁸.

Dalej nasz badacz dokonuje klasyfikacji filmowych źródeł historycznych. Procedurę tę opiera na klasycznym kryterium przydatności określonych materiałów do badań nad

²⁵ *Ibidem*, s. 34.

²⁶ *Ibidem*, s. 35.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, s. 36.

przeszłością pod względem wartości poznawczej oraz dostępu do nich. I tak otrzymujemy uporządkowaną systematyzację²⁹, w formie biegunowych opozycji, w ramach której filmowe źródła historii dzielą się na: archiwalne — pozaarchiwalne, zachowane — zaginione, odkryte — nieodkryte, wiadome — nieznanne, skatalogowane — nieskatalogowane, dostępne — niedostępne, kompletne — niekompletne, intencjonalne — przypadkowe, autorskie — anonimowe, autentyczne — sfalsyfikowane, pierwotne — wtórne (przekopiowane), jednoulęciowe — wieloulęciowe, dźwiękowe — nieme, zmontowane — niezmontowane, zidentyfikowane — niezidentyfikowane, opracowane — nieopracowane, adnotowane — nieadnotowane, publikowane — niepublikowane, bezpośrednie — pośrednie, nieinscenizowane — inscenizowane, dokumentalne — fikcjonalne³⁰.

Dalej refleksja idzie w kierunku dookreślenia gatunku czy też rodzaju filmu, który można bez zastrzeżeń uznać za źródło historyczne. Jako że zdania na ten temat są podzielone, Hendrykowski proponuje wprowadzić rozróżnienie na filmowe źródła historyczne w węższym sensie oraz filmowe źródła historyczne w szerszym rozumieniu³¹. Do pierwszego typu źródeł zaliczane są takie przekazy kinematograficzne, które są rejestracją dziejącego się przed kamerą autentycznego zdarzenia. Mamy tu do czynienia z tak zwanym czystym dokumentalizmem. Wszystkie inne filmy, wraz z filmami fikcji, traktowane są jako źródła historyczne w szerszym sensie. Pojawia się tu pewnego rodzaju opozycja: dokument — fabuła (utożsamiana często z fikcją). Autor książki pragnie pogodzić oba stanowiska i deklaruje się jako badacz otwarty na różne warianty i możliwości wykorzystania filmu jako źródła historycznego, co wcale nie oznacza — czytamy — pomieszania dokumentu z fikcją. Pomimo to, że dokument i fabuła różnią się od siebie, to jednak odwołują się do historii i produkują jej obrazy, przez co są wyrazem świadomości historycznej³². Dlatego każda filmowa historia jest historią wyobrażoną, komunikatem na temat przeszłości, służącym twórcom filmu do przedstawienia przeszłości. Tak więc ekranowa fikcja nie stanowi tu przeciwieństwa, ani nawet alternatywy dla prawdy historycznej, w podobny sposób jak film dokumentalny nie jest gwarantem historycznej autentyczności przekazu³³. Filmy fikcji mogą być uznawane za źródła historyczne w zależności od tego, w jaki sposób określony przekaz zostanie zinterpretowany³⁴. To badacz — powiada Hendrykowski — decyduje, czy dany film ma być, czy też nie, źródłem historycznym.

²⁹ ... której wykonanie, w ocenie naszego historyka, jest nie lada wyzwaniem; *ibidem*, s. 37.

³⁰ *Ibidem*, s. 41.

³¹ *Ibidem*, s. 44.

³² *Ibidem*, s. 46: „W odróżnieniu od przekazów dokumentalnych, rzeczywistość historyczna w filmie fikcji z reguły pojawia się w formie zmetaforyzowanej, nie zaś jako naukowe, archeologiczne, muzealne itd. «dokumentowanie przeszłości»” oraz *ibidem*, s. 79–88.

³³ *Ibidem*, s. 45.

³⁴ *Ibidem*, s. 45: „W wypadku filmów fikcji obrazy te mają jednak charakter szczególny, ponieważ strona faktograficzna (składająca się na pewien aspekt funkcji referencyjnej) ekranowego przedstawienia schodzi w nich często na dalszy plan. Innymi słowy, nie chodzi wcale o odtwarzanie za pomocą sumy środków wyrazu i możliwości inscenizacyjnych, jakimi dysponuje realizator, pewnego ciągu faktów historycznych. Idealem, do którego dąży kino fikcji, nie jest bynajmniej protokół historii. (...) Im dalej dana wizja odchodzi od źródeł, tym większe pole otwiera się dla twórczej wyobraźni artysty. Ścisłość naukowa nie jest tu ani niezbędna, ani specjalnie pożądana. Historyczne fakty stają się tylko tematem, materiałem artystycznej wyobraźni, ulegając pod jej wpływem daleko idącemu przekształcaniu”.

Przeszłość oglądana na taśmie filmowej przeistacza się w tekst poprzez fakt, że to my rzutujemy nasze współczesne wyobrażenia w procesie interpretacji obrazu przeszłości. Co więcej, przeszłość również — czytamy u Hendrykowskiego — próbuje rzutować siebie samą w bliższą i dalszą przyszłość, nie tylko biernie przeglądając się w obiektywie kamery, ale aktywnie kreując swój wizerunek za pośrednictwem kinematograficznych obrazów³⁵. Tak więc kamera i obiektyw pełnią swoistą funkcję lustra, w którym mogą przeglądać się różne wydarzenia przeszłości. Dlatego, kiedy myślimy o filmie jako o źródle historycznym, musimy mieć na uwadze mechanizm sprzężenia zwrotnego, „jakie istnieje między kinematograficznym Lustrem a przeglądającym się w nim obiektem”³⁶.

W konsekwencji pojawia się kolejna bardzo ważna kwestia — mianowicie sposób myślenia o historii i co za tym idzie sposób jej konceptualizacji. Według Hendrykowskiego, między historykiem-badaczem a historykiem [? — P.W.] filmowcem istnieje coś w rodzaju barykady. Obaj pracując na tym samym — wydawałoby się — przedmiocie, stawiają sobie bardzo różne cele. O ile w przypadku historyka badacza dotarcie do prawdy i odkrycie jej w badaniach wywołuje zmianę w dotychczasowym systemie wiedzy, to filmowiec, wraz ze swoimi ekranowymi wizjami, niekoniecznie pozostaje w zgodzie z historyczną prawdą. Mamy tu do czynienia z utrwalonymi w pamięci zbiorowej stereotypami czy kalkulowanymi na własny użytek, powszechnie akceptowanymi wyobrażeniami przeszłości³⁷. Przy czym nie chodzi tu — jak twierdzi nasz badacz — o fikcję występującą w roli alternatywy dla naukowych przedstawień przeszłości. Fikcji artystycznej nie należy — powiada — utożsamiać z kłamstwem, a to dlatego, że często jest ona źródłem prawdy równoprawnym wobec tego, co twierdzi oficjalna historia. Jako że kinowa fikcja może służyć prawdzie, nie wolno zapominać, że to, co fikcyjne — wymyślone — niekoniecznie oznacza fałszywe. Kino jednak rzadko dostarcza społeczeństwu głębszej inspiracji myślowej, zmierzającej do skorygowania błędnych wyobrażeń na temat przeszłości. Choć od tej reguły istnieją godne odnotowania wyjątki — powiada poznański badacz³⁸.

Historia jest tu postrzegana nie jako przeszłość w całym jej bezmiarze, ale jako pamięć symboliczna i forma tradycji, której kulturowe wyobrażenia zarejestrowane zostały w formie ruchomych obrazów. Dlatego to obraz jest w świadomości człowieka najgłębiej związany z historią³⁹.

Na zakończenie pisze Marek Hendrykowski o trwającej walce między dwiema różnymi koncepcjami filozofii i metodologii historii. W pierwszym przypadku chodzi o przekonanie, dla którego liczy się historyczne zdarzenie jako fakt naukowy — do zbadania. W drugim przypadku mamy do czynienia z przekonaniem o braku bezpośredniego dostępu do zdarzeń przeszłości, na temat których budujemy „fakty” historyczne.

³⁵ *Ibidem*, s. 71.

³⁶ *Ibidem*, s. 74. Jednakże relacja przedmiot odbijający (lustro) — przedmiot odbicia (przeszłość) nie gwarantuje wg Autora książki idealnego, „czystego” obiektywizmu. Przekonanie o obiektywizmie jest uproszczeniem zarówno ze strony tego, kto filmuje, jak i tego kto dany przekaz ogląda i interpretuje. Obiektywizm jako odmiana komunikacyjnego nonsensu realnie nie istnieje.

³⁷ *Ibidem*, s. 79.

³⁸ *Ibidem*, s. 80.

³⁹ *Ibidem*, s. 68.

Obraz filmowy jako potencjalne źródło historii, z właściwym mu aspektem mechanicznego odwzorowywania wyglądu rzeczywistości i fotograficzną mimesis typową dla figuralnego realizmu, stanowi w tej dyskusji (...) obosieczny argument. W zależności od sposobu posłużenia się nim, może bowiem eksponować zarówno „wizję”, jak i „równanie”.⁴⁰

Technologia cyfrowa przeformułowała proces samego przedstawiania. Cyfrowy zapis ruchomych obrazów traci na dosłowności. Coraz częściej oglądamy symulacje rzeczywistości, a owe simulakra nie pozostają w żadnym związku z realnym uniwersum. Stąd kinematograficzny i telewizyjny przekaz przypomina dzisiaj na każdym kroku, że jest tekstem, a nie wiernym obrazem ukazywanej rzeczywistości, którego prawdziwość „gwarantuje” obiektywne oko kamery i mechaniczny charakter zapisu⁴¹. Dlatego, według Autora książki, pisanie historii przy pomocy słów czy też ruchomych obrazów można scharakteryzować jako pewien rodzaj gry z przeszłością. W owej grze obowiązują reguły:

- Nie wszystkie sposoby gry są sobie równe, przez co nie każdy zasługuje na akceptację.
- Chcemy znać prawdę, choć nie zawsze potrafimy ją ustalić.
- Wbrew relatywizmowi kategoria prawdy pojęta jako rzetelność wobec tego, co się zdarzyło, nie ulega przedawnieniu i nadal istnieje w przedstawianiu historii.
- Alternatywą dla takiej prawdy nie jest inna prawda, lecz fałsz.
- Jedne przekazy należy poddawać w wątpliwość i dyskredytować jako wynik gry nieczystej, inne oceniać jako wynik gry zmierzającej do ustalenia prawdy, prowadzonej czysto.
- Ilościowa przewaga pierwszych w obiegu społecznym nie przekreśla głębszej etycznej racji tkwiącej u podstaw istnienia tych drugich⁴².

* * *

Na początku pracy staraliśmy się zaprezentować różne sposoby myślenia na temat źródła historycznego. Truizmem będzie stwierdzenie, że film wprzęgnięty w metaforę źródła z powodzeniem mieści się we wszystkich wyżej wymienionych koncepcjach źródła historycznego. Jednakże każda z tych koncepcji wywołuje określone, charakterystyczne dla siebie konsekwencje/efekty. Jest to stwierdzenie istotne o tyle, że owe konsekwencje/efekty, z metodologicznego punktu widzenia, są wobec siebie niewspółmierne — o czym zdaje się zapominał poznański badacz Marek Hendrykowski.

Zacznijmy od początku.

O ile wątek historyczny przedstawiony jest dość interesująco i tu dyskusja z Autorem książki nie wydaje się konieczna, to w przypadku planu metodologicznego i poruszanych tam kwestii wyjaśnienie pewnych zagadnień jest co najmniej wskazane.

Z deklaracji naszego badacza wynika, że przedstawia się nam on jako ktoś, kto pisze swoją książkę przeciw czasom, w których ona powstaje. W konsekwencji oznacza to przeciwstawienie się refleksji nad filmowym źródłem historycznym zdominowanej

⁴⁰ *Ibidem*, s. 90.

⁴¹ *Ibidem*, s. 91.

⁴² *Ibidem*, s. 93.

przez orientację postmodernistyczną⁴³. Taka postawa sugeruje, że bliska jest naszemu historykowi koncepcja źródła historycznego zaprezentowana przez nas w punkcie 1 i 2. Jednakże czytając książkę Marka Hendrykowskiego, odnosi się wrażenie, że Autor stara się wpisać w nurt intelektualny, który moglibyśmy określić mianem konstruktywizmu⁴⁴. Stąd wniosek, że nieobcy jest również Hendrykowskiemu sposób myślenia o źródle historycznym przedstawiony przez nas jako trzeci.

Czy mamy tu zatem do czynienia z próbą znalezienia wspólnego mianownika dla dwóch różnych tradycji intelektualnych?

Powiada Hendrykowski, że filmowe źródło historyczne rozumiane jest przez niego jako tekst kultury. Z tą deklaracją wiążą się określone konsekwencje. Źródło filmowe postrzegane w ten sposób jest tu czymś, co możemy określić jako wytwór kultury. W związku z tym wymaga nieco innych procedur badawczych od tych zaproponowanych przez naszego badacza.

Samo rozróżnienie — dokonane przez Hendrykowskiego — wskazujące na dualizm podmiotu (twórcy filmu) i przedmiotu (fotografowanego świata) wpisuje przekonania naszego badacza w nurt funkcjonujący w obiegu naukowym jako obiektywistyczny model oglądu świata⁴⁵. Dwie strategie filmowania, charakterystyczne dla podmiotu, zniewolone są tu przez przedmiot — ów realny fotografowany świat. W konsekwencji jest on w stosunku do podmiotu tak jakby w przewodzie. Przedmiot — faktycznie rozgrywająca się przed kamerą rzeczywistość — jest niejako dany. Natomiast rolą podmiotu — czyli twórcy filmowego — jest ów przedmiot odszukać — zarejestrować. Strategie obserwatora i uczestnika są sposobami na odkrycie rzeczywistości. Owo odkrywanie jest procesem rozgrywającym się między filmowcem a rzeczywistością jako dwoma rodzajami bytów. Przy czym owa rzeczywistość jawi się tu jako przedmiot od filmowca niezależny. Filmowiec obserwator może pozostawać na zewnątrz fotografowanej rzeczywistości (na zewnątrz kultury?), dzięki czemu, będąc niewidzialnym, jest on w stanie podglądać tajemnice świata. Jako operator zwierciadła z zewnątrz pozwala on odbić się historii, przez co dostęp do przeszłości wydaje się czymś naturalnym. Filmowiec będący zaangażowanym uczestnikiem ma nieco inny status. Jest jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz rzeczywistości. Nie kryjąc się ze swoją obecnością, uczestnicząc w filmowanych wydarzeniach dysponuje równocześnie punktem, z którego możliwe staje się poszukiwanie i rejestrowanie sensu rzeczywistości. Próbuje dotrzeć do prawdy, która ukryta jest gdzieś w przestworzach rzeczywistości. Sens rzeczywistości i prawda wydają się tu zależeć od samej rzeczywistości i są czymś różnym od wiedzy, przekonań i wyobrażeń podmiotu. Stąd ów tekst kultury, jakim jest filmowe źródło historyczne, jawi się Hendrykowskiemu jako istniejący obiektywnie materialny zapis — obiekt kultury.

Tu pojawia się pierwszy problem. Otóż konsekwencją określenia filmowego źródła historycznego jako wytworu kultury jest relatywizowanie go do określonego kontekstu kulturowego. Jest to coś, co zostało wytworzone przez określonego przedstawiciela —

⁴³ *Ibidem*, s. 52.

⁴⁴ Znakomity wykład konstruktywizmu zob. A. Zybortowicz, *Przemoc...*

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 72–85.

uczestnika danej kultury. Stąd dualizm podmiotu i przedmiotu, o jakim mówi Hendrykowski, nie ma tu racji bytu. To podmiot w procesie interpretacji konstytuuje swój przedmiot. Polega to na kulturowo uwarunkowanym identyfikowaniu pewnego rodzaju stanów rzeczy, które są — jak powiada Andrzej Zybortowicz — preformowane lub predefiniowane przez matryce naszej kultury, określone praktyki społeczne⁴⁶. Dlatego strategię filmowania, o których pisze Marek Hendrykowski, są sposobami konstruowania świata — przedmiotu. Świat filmowany przez operatora jest przez niego współtworzony. Filmowiec nie szuka sensu rzeczywistości ani nie próbuje dotrzeć do prawdy, a to dlatego, że zarówno rzeczywistość, jej sensy i prawda są współtworzone w procesie filmowania. Twórca filmowy będąc uczestnikiem danej kultury nie może się jej wyzbyć. Matryca kulturowa⁴⁷ jest bagażem, przez pryzmat którego doświadczamy świata. Film zaś jest jedynie uwarunkowanym kulturowo zapisem tego doświadczenia. Dlatego ma rację Hendrykowski, kiedy powiada, w innym miejscu, że filmowe źródło historyczne nie jest odbiciem rzeczywistości⁴⁸. Ale nie można zgodzić się z twierdzeniem naszego badacza, że źródło filmowe jest tekstową rekonstrukcją. Jedyne co można o nim powiedzieć — jest ono uwarunkowanym kulturowo konstruktem, a więc konstrukcją współtworzącą świat. Stąd mamy jedynie do czynienia z rzeczywistością kulturową, zagospodarowaną społecznie, która w żaden sposób nie może zostać określona jako niezależna. Dlatego film jako tekstowa retrospekcja nie daje nam dostępu, wglądu w czasy minione. Pozwala jedynie na uwarunkowane kulturowo spojrzenie na wyobrażenia — wizualizacje przeszłej kulturowej rzeczywistości. W konsekwencji filmowe źródło historyczne nie może również istnieć jako obiektywny obiekt kultury. Już samo bowiem zaopatrzenie filmu w metaforę źródła sytuuje go w obszarze kulturowo zdefiniowanym.

Kwestia weryfikacji filmowego źródła również przedstawiona została w duchu klasycznego obiektywizmu. Chodzi tu o rozróżnienie typu: źródło prawdziwe, autentyczne — źródło fałszywe. Pojawia się więc kwestia tego, co będzie punktem oparcia dla weryfikacji. Czyli innymi słowy na podstawie czego dokonanie takiej weryfikacji będzie możliwe? Jak z wcześniejszych rozważań naszego historyka wynika, wydawać by się mogło, że film daje się konfrontować z rzeczywistością. Jest przecież zarejestrowaną przez filmowca — z zewnątrz/wewnątrz — rekonstrukcją samej rzeczywistości. Stąd zgodność obrazów z rzeczywistością powinna być gwarantem skutecznej weryfikacji. W konsekwencji film daje się weryfikować na podstawie czegoś, co filmem nie jest. Ale weryfikacja filmu jako źródła przebiega tu również na zasadzie konfrontacji z wiedzą. Film nie może wywoływać wątpliwości jako zapis czegoś, co w przekonaniu badacza

⁴⁶ *Ibidem*, s. 130.

⁴⁷ Zob. J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja...*, s. 376; „Funkcja matrycy kulturowej jest zbliżona [analogiczna?] do tej pełnionej w organizmach żywych przez matrycę genetyczną, produkującą komórki zgodnie z kodem genetycznym, stanowiącym jej wyposażenie. Będąc dziećmi określonych wspólnot kulturowych, doświadczamy świata nie w sposób dowolny, ale społecznie-kulturowo zrygoryzowany, zgodny z kodem kulturowym, właściwym danej wspólnocie, choć nie zawsze tego wyposażenia jesteśmy świadomi...”

⁴⁸ Choć z innych wypowiedzi naszego badacza wynika (czy też można wywnioskować), iż film jest zwierciadłem, w którym przeszłość czy świat w ogóle może się odbijać. Zob. wyżej.

miało miejsce w przeszłości i jest prawdą historyczną. Badacz wie, co działo się w przeszłości, i dzięki temu jest w stanie stwierdzić, czy film można uznać za autentyczny przekaz źródłowy, czy też nie. Badacz dysponuje prawdziwą wiedzą, prawdopodobnie pochodzącą z innych już zweryfikowanych, uznanych za autentyczne źródeł, którą konfrontuje z wiedzą o rzeczywistości zawartą w filmie. Stąd mamy tu do czynienia z konfrontacją wiedzy, która jest odzwierciedleniem rzeczywistości, z wiedzą, która dopiero niejako pretenduje do uznania jej za odzwierciedlenie rzeczywistości.

Dlatego konsekwentne jest rozróżnienie kategorii prawdy na trzy rodzaje — absolutną, obiektywną i subiektywną. Prawda mająca status absolutnej i obiektywnej pozwala się odnaleźć, a co za tym idzie istnieje poza kulturą. Może stanowić i z pewnością stanowi ostateczny punkt odniesienia. To opierając się na takich prawdach badacz weryfikuje źródła filmowe, dzięki czemu możliwe staje się poszukiwanie prawdy całkowitej i pełnej. Owa absolutność, obiektywność, pełność i całkowitość prawdy ma chyba polegać na korespondencji z przedmiotem, do którego się ona odnosi — czyli z filmowaną rzeczywistością. Tak więc może tu chodzić o absolutną, obiektywną, pełną i całkowitą zgodność obrazu rzeczywistości z nią samą. Wymiar subiektywny prawdy jest słabością interpretującego badacza, z której ten oczywiście zdaje sobie sprawę. Jednakże nie stanowi to większej przeszkody dla poszukiwania owej pełnej prawdy, ukrytej gdzieś... Dlatego film zawiera tylko cząstkę prawdy, która w jakiś sposób powinna chyba odnosić się do prawdy pełnej. Przy czym ta filmowa prawda jest weryfikowana na podstawie prawdziwej wiedzy historycznej.

W tym miejscu pojawia się kolejna ważna i dyskusyjna kwestia. Otóż mówiąc o filmowym źródle historycznym jako o wytworze — tekście kultury, kategorii weryfikacji, prawdy, fałszu, obiektywności, subiektywności, pełności, wiedzy czy nawet absolutności wymagają pewnego rodzaju dookreślenia. Jeśli chcemy być konsekwentni, musimy również uznać owe kategorie za wytwory kultury. W konsekwencji, pojawia się konieczność relatywizowania ich do określonego kontekstu — gry kulturowej. Powinniśmy więc zdawać sobie sprawę z tego, że uznanie jakichś przekonań czy wyobrażeń za obiektywne, prawdziwe, fałszywe, subiektywne, pełne, absolutne jest faktem społeczno-kulturowym, przez co w żaden sposób nie mogą one być postrzegane jako niepodważalne, konieczne czy uniwersalne. Dlatego mówienie o jakimś stanie rzeczy jako o czymś, co jest prawdziwe, fałszywe, obiektywne, subiektywne, absolutne itd. możliwe jest tylko w obrębie określonej gry kulturowej, w ramach której za takowy został uznany i w taki sposób zinstytucjonalizowany. Innymi słowy, jeśli uzyskany został konsensus co do rozumienia i znaczenia tych kategorii w obrębie określonego kontekstu kulturowego. Stąd weryfikacja filmowego źródła odbywa się w obrębie poznawczej gry kulturowej i co za tym idzie — na podstawie kategorii, będących wytworem kultury. Ten sam film w pewnych okolicznościach kulturowych może zostać uznany za prawdziwy i autentyczny, natomiast w innych za fałszywy. Wiedza historyczna również kształtowana jest w pewnych ramach kulturowych, stąd weryfikacja oparta na niej także będzie przebiegać w zależności od kontekstu. Ten sam przekaz filmowy może zostać uznany przez jednych historyków za wiarygodny, przez innych zaś za niewiarygodny. Przy czym oba środowiska historyczne mogą być przekonane o prawdziwości i adekwatności swojej naukowej wiedzy na temat przeszłości. Co ważniejsze, filmowy przekaz źródłowy nie zawiera danej, gotowej wiedzy

o przeszłości, którą moglibyśmy zdobyć i ocenić. Owa wiedza jest współtworzona przez historyków w procesie interpretacji filmu.

Weryfikacja filmowego źródła historycznego nie polega więc na stwierdzeniu jego fałszywości czy autentyczności. Nie polega ona również na skonfrontowaniu przekazu filmowego z naukową wiedzą historyczną czy — jak sądzą niektórzy — z rzeczywistością (dla nas kulturową rzeczywistością). Spowodowane jest to tym, że wszystkie wyżej wymienione kategorie nie mają charakteru obiektywnego, subiektywnego, prawdziwego, fałszywego itd., ale jedynie wymiar konsensualny. Stąd weryfikacja filmu jako źródła historycznego polega na uzyskaniu uwarunkowanej społecznie zgody co do statusu kulturowego źródłowego przekazu filmowego. Dlatego możemy zgodzić się z konstatacją Jana Pomorskiego, że:

Mówienie o prawdziwości [filmowego — P.W.] przekazu źródłowego — jak często czynią to historycy — [Marek Hendrykowski zdaje się nie odbiegać od tego schematu — P.W.] jest oczywistym nadużyciem, porównywalnym z zastanawianiem się nad tym, która z interpretacji wiersza jest prawdziwa...⁴⁹

O wiele bardziej sensowne wydaje się zainteresowanie skierowane w stronę procedury uzyskiwania/wypracowywania społecznej zgody co do statusu kulturowego filmowego przekazu źródłowego. Chodzi tu o stopień zbieżności indywidualnego doświadczenia ze standardem kulturowym grupy, w ramach której to doświadczenie zostało powołane do życia. W szerszym kontekście chodzi również o śledzenie zmieniającego się doświadczenia, wraz z przechodzeniem od jednego kręgu kulturowego do innego, wywołanego przez te same okoliczności⁵⁰.

Klasyfikacja filmowych źródeł historycznych również dokonana jest z określonej perspektywy epistemologicznej, na podstawie reguł odpowiedniej dla niej gry kulturowej. Punktem odniesienia jest tu również obiektywistyczny model poznania. Klasyfikacja zaproponowana przez Marka Hendrykowskiego jest zbieżna z klasyfikacją źródeł, jakiej dokonał Jerzy Topolski w *Metodologii historii*. Mamy tam do czynienia z podziałem na źródła pośrednie — bezpośrednio, pisane — niepisane, adresowane — nieadresowane itd.⁵¹ Tu zarysowuje się kolejny dyskusyjny problem. Otóż można postawić pytanie o sens tego typu klasyfikacji? Dlaczego klasyfikacja materiału źródłowego oparta jest tylko na takich opozycyjnych parach, a nie na innych? Zwłaszcza w przypadku Hendrykowskiego postawione pytania wydają się zasadne. Na przykład, dlaczego nie ma tu opozycji: cyfrowy — analogowy, stereofoniczny — monofoniczny itd. Poza tym antynomie takie można by mnożyć w „nieskończoność”. W konsekwencji takiego postępowania można dojść do konstatacji, że od opozycyjnej pary klasyfikującej źródła: filmy zachowane — filmy zaginione, już nie daleko do pary: filmy wyprodukowane — filmy niewyprodukowane, co, zdaje się, prowadzi w pewnym sensie do absurdu. Tym bardziej pytanie o sens takiego podziału wydaje się zasadne, kiedy filmowe źródło historyczne rozumiane jest — tak postrzega przecież film Hendrykowski — jako tekst kultury i dalej

⁴⁹ J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja...*, s. 376.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 376.

⁵¹ J. Topolski, *Metodologia...*, s. 327–330.

powiada się, że to historyk decyduje o tym, co źródłem jest i w jakim sensie, współtworząc je w procesie interpretacji. Jeśli zgadzamy się na taką konstruktywistyczną koncepcję filmowego źródła historycznego, to musimy mieć na uwadze fakt, że w różnych kontekstach kulturowych, różnych grach poznawczych klasyfikacja może być inna. Samo odwołanie się do kulturowego postrzegania źródła sugeruje, iż wszelkie klasyfikacje dokonywane są w obrębie określonej gry kulturowej i również podlegają procedurze wypracowywania konsensusu społecznego.

Jednoznaczne dookreślanie wartości poznawczej poszczególnych rodzajów czy gatunków filmu również zdaje się stwarzać kłopoty. Podział na filmowe źródła historyczne, w węższym (dokumentalnym) i szerszym (fabularnym — fikcyjnym) sensie, dokonywany ze względu na ich wartość poznawczą, budzi pewnego rodzaju wątpliwości. Taka klasyfikacja sugeruje, że pomimo iż oba rodzaje filmowej twórczości odnoszą się do przeszłości, są wyrazem świadomości historycznej, to jednak jeden z nich (dokument) może być postrzegany jako bardziej wartościowy. A to dlatego, że w zaproponowanej przez Hendrykowskiego procedurze weryfikacji filmowego źródła historycznego fundamentalną rolę odgrywa kategoria prawdy⁵². To z kolei wydaje się stać w sprzeczności z konstatacją naszego badacza, iż fikcja nie stanowi przeciwieństwa ani alternatywy dla poszukiwanej przez historyka prawdy historycznej w podobny sposób, jak film dokumentalny nie jest gwarantem historycznej autentyczności. Poza tym pojawia się kolejny problem: otóż jeśli dokument nie jest autentyczny, to może on mieć status filmu „dokumentalnego” fikcyjnego, a fikcja rozumiana jest przez Hendrykowskiego jako coś, co nie jest prawdą⁵³. W związku z tym nasuwa się pytanie: na jakiej podstawie badacz decyduje o tym, że film fikcyjny może być źródłem historycznym? Kategoria prawdziwości używana w procedurze weryfikacji źródeł filmowych wyklucza taką możliwość. Jest to typowy problem koncepcji obiektywistycznych stosujących w swoich strategiach badawczych klasyczne opozycje podmiot — przedmiot, czy prawdziwy — fałszywy/fikcyjny.

Jednakże interpretacja filmu jako wytworu kultury pozwala uniknąć takich nieporozumień. Otóż zarówno film dokumentalny, jak i film fabularny, będące wytworami określonej praktyki społecznej, są narzędziami konstruowania kulturowej rzeczywistości, za pośrednictwem których twórcy filmowi współtworzą społeczną rzeczywistość w procesie filmowania. Tak więc owe filmy i związana z nimi praktyka filmowania są faktami społecznymi i jako takie odnoszą się tylko do społeczeństwa, określonej grupy społecznej, w ramach której zostały wytworzone. Idąc dalej tym tropem, możemy powiedzieć, że odnoszą się przez to do odpowiednich przekonań i wyobrażeń funkcjonujących w ramach określonej gry kulturowej. Stąd zarówno film fabularny, jak i dokumentalny w równym

⁵² M. Hendrykowski, *Film jako źródło...*, s. 60: „Prawda historii istnieje. I to nawet wówczas gdy w grę wchodzi filmowy apokryf osnuty wokół pajęczyny domysłów, rozciągających się między tym, co wiemy, a tym, czego nie wiemy o danym fragmencie przeszłości”.

⁵³ Chociaż w innym miejscu mówi Hendrykowski, iż fikcji nie należy utożsamiać z kłamstwem czy fałszem. Co więcej, owa fikcja często może być źródłem prawdy równoprawnym wobec twierdzeń oficjalnej historiografii. Zapomina jednak, że jeśli kategoria fikcji nie stoi w sprzeczności do kategorii prawdy, to rozróżnienie na filmy dokumentalne i fikcyjne traci sens (oczywiście w nakreślonym przez naszego badacza kontekście — alternatywą dla prawdy nie jest inna prawda, ale fałsz). Zob. wyżej.

stopniu mogą służyć historykowi jako źródło. Fabuła i dokumentalizm są tu tylko konwencjami przedstawiania/konstruowania świata. Przy czym film dokumentalny konstruuje kulturową rzeczywistość w procesie interpretacji, natomiast film fabularny interpretuje kulturową rzeczywistość poprzez jej kreowanie. Dlatego zarówno konwencja dokumentu, jak i konwencja fikcji w równym stopniu może być przydatna w przedstawianiu/współtworzeniu fragmentu świata postrzeganego przez daną grupę społeczną jako prawdziwy. Zarówno więc jeden, jak i drugi są zapisami kulturowo uwarunkowanego doświadczenia. Dla historyka, a zwłaszcza metodologa ma to szczególne znaczenie. Film bowiem jako wytwór kultury posiada wymiar historyczny dający się ująć w trzech aspektach. Po pierwsze: ze względu na fakt, iż opowiada jakąś historię. Po drugie: przedstawia pewną kulturową rzeczywistość bardziej lub mniej przeszłą, która jest przedstawiającą wizualizacją doświadczenia sytuacji dziejowej, dobrze już kulturowo uformowanej. Po trzecie: projektuje czy konstruuje nowe sytuacje historyczne. Dlatego niemal każdy film w jakimś wymiarze jest historyczny. Przez to równorzędnymi filmowymi źródłami historycznymi mogą być filmy takie jak: *Matrix*, *Fotoamator*, *JFK*, *Warszawa — pejzaż z Singerem* czy *Przestuchanie*. Tak więc nie będzie chyba nadużyciem jeśli film potraktujemy również jako historiografię⁵⁴. W związku z tym będzie również film źródłem dla historyka historiografii⁵⁵. Odwołując się do terminologii Jana Pomorskiego, możemy powiedzieć, że filmowa historiografia będąc sposobem radzenia sobie ze społecznym poznawaniem i oswajaniem świata⁵⁶, stanowi atrakcyjny przedmiot zainteresowania dla metodologa czy historyka historiografii. Jako że historię coraz częściej oglądamy na ekranach, metodolog czy historyk historiografii może prowadzić refleksje już nie tylko nad światooglądami historiograficznymi⁵⁷, ale również nad światobrazami historycznymi.

Kwestia rozumienia historii poruszona przez Marka Hendrykowskiego, związana w pewnym sensie z poprzednią, jest niewątpliwie ważnym zagadnieniem. Jednakże przedstawiona przez poznańskiego badacza diagnoza czy charakterystyka problemu, w kontekście klasycznej dla obiektywizmu opozycji: historyk naukowiec poszukujący prawdy — filmowiec, którego raczej należałoby określić jako historyka amatora, raczej nie jest zadowalającym rozwiązaniem. Konsekwencją takiego postawienia sprawy jest bowiem konstatacja, że historia akademicka — pisana, a co za tym idzie historiografia jako jedyna może prawomocnie mówić o przeszłości, rozstrzygać o prawdzie i wywoływać zmiany w zastanym systemie wiedzy. Film zaś jest oceniany z tej perspektywy jedynie jako bujda, jakaś tam wizja artysty, historyka amatora powielającego powszechne stereotypy na temat przeszłości i tylko od czasu do czasu nie odbiega on od obo-

⁵⁴ Por. Z. Szczepański, *Film a świadomość historyczna*, [w:] *Film a świadomość historyczna*, „Acta Filmologica. Studia i materiały” 1, 1982, s. 31: „Można więc nazwać film historyczny swoistą, pisaną na celuloidowej taśmie historiografią, relacją historyczną”; oraz R. Nowak, *Historia w kinie. Powiązania i inspiracje*, [w:] *Dzielo filmowe — teoria i praktyka*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1989, s. 58.

⁵⁵ Proponujemy tu tym samym potraktowanie historii filmu jako historii historiografii. Ten aspekt jest omówiony w innym miejscu.

⁵⁶ J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja...*, s. 377.

⁵⁷ *Ibidem*.

wiązującej wersji oficjalnej historiografii. Poza tym film jest tu czymś w rodzaju „gotowej papki” nie dostarczającej bodźców do głębszych przemyśleń i refleksji na temat przeszłości.

Pojawia się więc podział na historię pisaną/profesjonalną i historię filmową/amatorską.

Jednakże kiedy spojrzymy na interesujące nas zagadnienie z perspektywy konstrukttywizmu, to okazuje się, że klasyfikacja taka, dokonana z punktu widzenia historyków — piszących o przeszłości, wzbudza wątpliwości. Otóż mamy tu do czynienia z oceną filmowej historii w tonie wskazującym na fakt, iż pisana historia jest czymś solidnym i nieproblematycznym, co predestynuje historyków praktykujących pisanie do ferowania prawomocnych ocen. Stąd dyskurs pisanej historii arbitralnie uznany zostaje za bardziej podstawowy w stosunku do dyskursu historii filmowej. Zapomina się tu, że historiografia będąc praktyką społeczną jest jednym ze sposobów myślenia o przeszłości. Jak powiada Robert A. Rosenstone, pisana historia jest szczególnym rodzajem użycia śladów przeszłości do konstruowania sensownej przeszłości w terażniejszości⁵⁸. Jest więc jednym z wielu sposobów społecznego poznawania i osvajania świata. To, że historycy i filmowcy mogą mieć co innego na myśli, używając pojęcia historia, nie oznacza, że badacze akademicy są w uprzywilejowanej sytuacji, a historycy filmowcy mają być skazani na marginalizowanie ich dokonań. Biorąc pod uwagę fakt, iż pewne sfery kulturowej rzeczywistości mogą być trudne do zwerbalizowania, konstruowanie innego niż język werbalny narzędzia poznawania i osvajania świata wydaje się czymś oczywistym. Ponieważ nasze kulturowo uwarunkowane doświadczenie ma pierwotnie wymiar audiowizualny, film jawi się jako doskonałe medium artykulacji kultury⁵⁹. Odpowiada ludzkiemu sposobowi myślenia i postrzegania świata. Z takiego punktu widzenia historiograficzna konceptualizacja wydaje się być redukowaniem naszego audiowizualnego doświadczenia do werbalnego „obrazu” świata⁶⁰. Jako że całkowita redukcja nie jest tu możliwa, mamy do czynienia z nową językową kreacją świata. Dlatego z kulturoznawczego punktu widzenia historia jako pewna szczególna praktyka społeczna relatywizowana jest do określonego kontekstu kulturowego. Społeczna praktyka filmowa jest konstytuowana przez audiowizualny wymiar kultury, natomiast społeczna praktyka historiograficzna przez kulturę werbalną. Obie są niewspółmierne w stosunku do siebie. Obie też w różny sposób współtworzą swój przedmiot zainteresowania. Jak powiada Rosenstone, w przeciwieństwie do historiografii:

⁵⁸ R. A. Rosenstone, *Visions of the past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge (Massachusetts)–London 1995, s. 49.

⁵⁹ Argumenty za taką interpretacją naszego doświadczenia przedstawiam w tekście: *Oglądanie historii... Czy możliwa jest intermedialna historyczna opowieść?* [w druku]. Trudno też zgodzić się z tezą Hendrykowskiego mówiącą, iż obraz odgrywa bardzo ważną rolę w świadomości człowieka tylko w relacjach z przeszłością. Otóż obraz towarzyszy nam na co dzień. Dlatego odgrywa on ważną rolę nie tylko w stosunku do przeszłości, ale również w terażniejszości i prawdopodobnie w projektowaniu przyszłości.

⁶⁰ Zob. R. J. Raack, *Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians*, „Journal of Contemporary History” 18, 1983, s. 416–418.

Może film jest postliterackim ekwiwalentem przedliterackiego sposobu radzenia sobie z przeszłością, tamtych form historii, w których naukowa, dokumentalna precyzja nie była jeszcze uznana, form w których pojęcie faktu było mniej ważne niż dźwięk głosu, rytm wersu czy magia słów.⁶¹

W zależności od kontekstu gry kulturowej historia w filmie może również, w atrakcyjny i zadowalający sposób, realizować się w funkcji poznawczej zarówno dla historyka filmowca, jak i historyka historiografii czy metodologa. Tak więc zarzut, iż kino rzadko dostarcza inspiracji myślowej zmierzającej do korygowania błędnych wyobrażeń o przeszłości jest pomysłem absurdalnym.

Podsumowując swe rozważania, Hendrykowski jeszcze raz odwołuje się do konstruktywistycznej koncepcji filmu jako tekstu. Odwołuje się również do konstruktywistycznej koncepcji opowiadania o przeszłości jako gry kulturowej z przeszłością. Jednakże z charakterystyczną dla siebie konsekwencją, w duchu obiektywizmu, mówi o poznawaniu prawdy, chociaż nie zawsze możliwe jest jej ustalenie. Prawda ta nie poddaje się w żadnym razie relatywizowaniu do czegokolwiek, stąd można wysnuć wniosek, że do kontekstu kulturowego również. Dlatego nie może istnieć inna prawda (w innym kontekście). Alternatywą dla niej może być więc tylko fałsz. Gra z przeszłością jest tylko wtedy dobra i akceptowalna, kiedy umożliwia ustalenie prawdy. Dlatego inne gry są po prostu nieczyste, fikcyjne. W konsekwencji znowu pojawia się pęknięcie w myśleniu naszego badacza.

Czy zatem mamy tu do czynienia z próbą pogodzenia dwóch odmiennych tradycji intelektualnych?

* * *

Po przeanalizowaniu wyводу poznańskiego historyka odpowiedź na postawione pytanie nie wydaje się być pozytywna.

Otóż zgodnie ze swoją wcześniejszą deklaracją wpisuje się on w tradycyjny nurt badań nad refleksją historyczną, który określić można jako obiektywizm. Cała strategia wykładu zmierza w kierunku okopywania tradycyjnych pozycji. Hendrykowski jawi się jako Collingwoodowski historyk na tropie prawdy⁶². Konstruktywizm pojawia się u niego tylko w warstwie retorycznej. Stąd mamy cały czas do czynienia z pewnego rodzaju pęknięciem w dyskursie naszego badacza. Z jednej strony, tęsknota za obiektywizmem

⁶¹ R. A. Rosenstone, *Visions of the past...*, s. 78.

⁶² M. Hendrykowski, *Film jako źródło...*, s. 67: „Cóż jednak zrobić, jeśli filmowe fałszerstwo przybiera kształt doskonały, jeśli zostało dokonane przez realizatora w sposób perfekcyjny, jeśli nie sposób odróżnić na ekranie tego, co prawdziwe, autentyczne, rzeczywiste, od tego, co tylko ludzi nasze zmysły perfidnie fałszując rzeczywistość celem wprowadzenia nas w błąd? Odpowiedź na tak postawione pytanie zaskoczy wielu czytelników, ale jej trafność potwierdzą ci wszyscy, którzy w swoich badaniach zetknęli się choć raz z podobnie trudną sytuacją. Wówczas pozostaje nam jeszcze intuicja — ta niezawodna broń dążącego do prawdy umysłu. Jej nieomyślność wcześniej czy później poświadczą racjonalne naukowe argumenty, w świetle których okaże się, iż (...) rzeczywiście mieliśmy do czynienia z fałszerstwem historii. Żadna filmowa mistyfikacja, choćby nie wiem jak przemyślana, nie jest zbrodnią doskonałą. Precyzyjne śledztwo historyka musi w końcu doprowadzić do jej ujawnienia”.

wymusza przekonanie o dostępie do przeszłej rzeczywistości, wiarę w istnienie i możliwość odkrycia obiektywnej prawdy, z drugiej strony, intuicja podpowiada, że mamy tylko do czynienia z wytworami kultury, wyobrażeniami i przekonaniami na temat kulturowej rzeczywistości. Z jednej strony — filmowe źródło historyczne istnieje obiektywnie, z drugiej — jest kulturowym tekstem, i to badacz decyduje o tym, czy film ma być źródłem, czy też nie. Dlatego mówiąc o filmowym źródle historii, Hendrykowski miota się pomiędzy klasyczną koncepcją a konstruktywistyczną interpretacją źródła. Przypomina to nieco uśiłowania Jerzego Topolskiego⁶³, który w swojej ostatniej książce wypracował koncepcję zdań i informacji bazowych. Generalnie zakłada się tu, że dostęp do przeszłości nie jest możliwy, dostępu takiego nie umożliwiają źródła, jednak w pewnych okolicznościach da się wyłuszczyć informacje o bardzo niskim stopniu nasycenia interpretacją, odnoszące się do rzeczywistości przeszłej. Dlatego metaforę dostępu zastępuje Topolski metaforą kontaktu z rzeczywistością. Pomimo to właściwie w dalszym ciągu nie wiadomo, czy i kiedy mamy do czynienia z kontaktem lub dostępem do rzeczywistości, a kiedy takiego przywileju jesteśmy pozbawieni.

Jak staraliśmy się zasygnalizować, strategie badawcze stojące „okrakiem” pomiędzy dwiema odmiennymi tradycjami intelektualnymi nie wydają się wnosić szczególnie atrakcyjnych poznawczo rozwiązań. Eklektyzm metodologiczny może niewątpliwie dawać nowe możliwości poznawcze. Postawa taka wymaga jednak ogromnej wrażliwości, świadomości i kultury metodologicznej badaczy korzystających z takiej furtki. Eklektyzm metodologiczny Marka Hendrykowskiego przypomina raczej przypadek Zbigniewa Kuchowicza, który Jan Pomorski określił jako „wyraz szczególnego niechlujstwa w dziedzinie metodologii”⁶⁴. W zależności od potrzeby żongluje poznański historyk założeniami konstruktywizmu i obiektywizmu. Wyrwa je z kontekstu swobodnie tworząc, nie bardzo wiadomo do czego przystającą, wizję. Problemy postawione w sposób konstruktywistyczny analizuje w sposób modernistyczny, obiektywistyczny.

Stąd główne zamierzenie naszego badacza, jakim była próba uporządkowania zagadnień teoretycznych i metodologicznych, z jakimi spotykamy się w postępowaniu badawczym, kiedy film staje się dla nas źródłem historycznym, zakończyło się chyba niepowodzeniem. Propozycja Hendrykowskiego wnosi zdecydowanie więcej zamieszania niż jakiegokolwiek porządku, zwłaszcza metodologicznego. Mamy tu więc do czynienia z dwoma różnymi wariantami metafory źródła, z pomieszaniem charakterystycznych dla tych metafor sieci implikacji, konstytuujących każdą z nich, zakotwiczonych w różnych kontekstach kulturowych. Co więcej, mamy tu również do czynienia z pomieszaniem różnych systemów poznania.

Dlatego wciąż aktualny pozostaje apel Martina A. Jacksona, aby „... historycy zawodowi, uniwersyteccy, zajęli się problematyką porządku metodologicznego i konce-

⁶³ J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1996, s. 380–385.

⁶⁴ Zob. J. Pomorski, *Historyk i metodologia*, Lublin 1991, s. 25. Jest to o tyle trafny zarzut, że konsekwentne odwoływanie się do konstruktywizmu pozwala mówić o prawdzie, obiektywizmie itd. Konstruktywizm godzi się na takie kategorie, ale na gruncie lokalnym, w określonym kontekście kulturowym.

pcyjnego, który pozostaje do opracowania, aby można było w pełni skorzystać z archiwów kinematograficznych⁶⁵. Jako że problem hermeneutyki obrazu jest niewątpliwie ważnym i trudnym zagadnieniem, zajmujemy się szerzej tą problematyką w tekście: *Metafora źródła. Czyli film w funkcji poznawczej*⁶⁶.

METAPHOR OF SOURCE

Summary

The metaphor of a source constitutes an extremely attractive category serving the purpose of the conceptualization and organization of cultural reality. Our everyday experience is entangled in the metaphor of a source. Yet the idea of a source is not unknown to science, in particular to the social practice of historiography. Here the metaphor of a source seems to play a fundamental role. It organizes the way of thinking and views of historians on the past, and thus allows the conceptualization and defining of the object of research. Defining a piece of work as a source suggests that what we encounter is an object possessing a potential cognitive value. This potential value is defined by the particular variant of metaphor of a source or by the way of understanding of a source. In the contemporary historiography and methodological reflection we encounter numerous variants of metaphor of a historical source: starting with those well based in the Bernheim tradition (the conviction that a source allows an insight into the past or even reflexes it), up to the contemporary ones, based on the conviction that source is an epistemological design by the historian, a product of culture, serving the researcher to construct knowledge of the past. Consequently, the decision of what is regarded to be a historical source and what research strategies are to be employed, is taken on the basis of the perspective of a particular variant of metaphor of a source. Marek Hendrykowski, a Poznanian film historian is a representative of this trend of thought. Regarding film to be a historical source, he points to its usefulness in research of the past and its cognitive value. Although he declares his will to methodologically put in order the questions connected with film as historical source, his suggestion is based upon the classical concept and constructivistic interpretation of a source. Consequently, Hendrykowski's methodological eclecticism brings more misunderstanding than order, especially from the point of view of methodology. What we encounter here is a mixture of different cognitive systems. The Author of the article analyzes the problems discussed by Hendrykowski from the point of view of constructivistic model of cognition.

⁶⁵ M. A. Jackson, *Historyk i kino*, „Film na Świecie” 4 (260), 1980, s. 65.

⁶⁶ Tekst złożony do druku w „Przeglądzie Humanistycznym”.