



Studia
Filmoznawcze
39
Wrocław 2018

Aleksandra Idczak

Uniwersytet Wrocławski

HISTORIA I METODA. O KSIĄŻCE PIOTRA WITKA ANDRZEJ WAJDA JAKO HISTORYK. METODOLOGICZNE STUDIUM Z HISTORII WIZUALNEJ, LUBLIN 2016, ss. 712

DOI: 10.19195/0860-116X.39.11

Książka Piotra Witka wprawia w zdumienie już w pierwszym kontakcie z nią — ta licząca ponad siedemset stron potężna publikacja nie została pomyślana jako wyczerpująca monografia twórczości reżysera (na co mogłaby wskazywać objętość) ani też jako próba biograficznego ujęcia jego dorobku. Wbrew temu, co sugerować może przepastność książki, propozycja Witka jest „jedynie” próbą omówienia kilku dzieł reżysera w kontekście subdyscypliny nazwanej historią wizualną. Autor proponuje spojrzenie na Wajdę jak na historyka, którego przedstawienia przeszłości zawarte w filmach czy widowiskach teatralnych można (i warto) czytać nie tylko jako dzieła artystyczne, lecz także jako cenne komunikaty o przeszłości, zawierające silny potencjał poznawczy i mogące być traktowane jak wiarygodne historycznie pełnoprawne źródło wiedzy. Propozycja ta, choć z początku budzić może uzasadnione wątpliwości, została przez Witka w przejrzysty sposób omówiona w części wprowadzającej do książki.

Autor przedstawia we *Wprowadzeniu* metodologiczne założenia, które wynikają wprost ze zmian, jakie zaszły w obrębie nauk społecznych i humanistycznych w wyniku przemian poststrukturalistycznych. Tradycyjne podejście do historii, wciąż dominujące w rodzimej akademii, opiera się na transparentnych źródłach i bezspornych faktach, które obiektywny badacz w myśl klasycznej koncepcji prawdy spisuje w ramach uporządkowanej faktografii. Ujęcie to stało się przedmiotem

sporu, który poszerzył dyskurs historyczny o refleksję nad jego własnym statusem i uświadomił, że — jak każda wypowiedź narracyjna — i on podlegać powinien interpretacji, nigdy nie będzie bowiem wolny od literackich, zsubiektywizowanych i teleologicznych elementów. „Historia niekonwencjonalna” lub „historia kulturowa”, którą w gruncie rzeczy uprawia Witek, dopuszcza zatem wszelkie niestandardowe sposoby przybliżania przeszłości, wcześniej sytuowane poza granicami dyscypliny¹. Rozszerza jej ramy o perspektywy mniejszościowe oraz te wymykające się badaniom spod znaku Wielkiej Historii (mikrohistorie, historie mówione, historia codzienności), proponując odmienne podejście do doświadczenia przeszłości i pamięci o niej, a także włączając źródła tak nietypowe, jak przekaz ustny czy materiały audiowizualne.

Warto jednak odnotować, że Witek sięga po metodologię, która ugruntowała się na podejściu antyhegemonicznym i emancypacyjnym, korzystając z niej w sposób wyabstrahowany z kontekstu społecznego i wykorzystując raczej pewną możliwość lub szansę posługiwania się źródłami audiowizualnymi. Autor traktuje historię wizualną wyłącznie jako metodę, którą następnie stosuje do przedmiotu badań: szeroko pojętej twórczości Andrzeja Wajdy — jego przekazów filmowych (fabularnych i dokumentalnych) i teatru telewizji. Postępuje zatem według klasycznego, naukowo aprobowanego schematu (wyodrębniając przedmiot, metodę i język opisu), popierając ten wzorzec wnikliwym studium przypadków (konkretnych tytułów), ale nie zastanawiając się nad samym ruchem emancypacyjnym, z którego obrona metoda się wywodzi. Niekoniecznie musi to być traktowane jako zarzut, bo owo klasyczne, scjentyistyczne podejście pozwala autorowi zachować porządek wywodu i utrzymać w miarę zobjektywizowany stosunek do materiału, czyli dzieła Wajdy. Trzeba jednak pamiętać, że „metodologiczne studium z historii wizualnej” funkcjonuje w pracy Witka bardzo akademicko, wyabstrahowane z krytycznych impulsów leżących u podstaw alternatywnej historiografii.

Lubelski badacz jako przedmiot analizy obrał twórczość reżysera kina uznanego za „prawdziwie narodowe”, dla którego namysł nad historią i sposobami konstruowania pewnego obrazu przeszłości od zawsze był elementem wyraźnej autorskiej sygnatury. Dorobek Wajdy stanowi, w ujęciu uprawomocnionym perspektywą historii wizualnej, materiał źródłowy. Jest zatem zapisem pewnej formy przedstawiania przeszłości i jako taki właśnie stanowić może przedmiot alternatywnej historiografii, co uwalnia go właściwie od estetycznego namysłu oraz tkwiącego w nim ewentualnie potencjału krytycznego. Taką interpretację z pewnością ułatwił Witkowi specyficzny, społecznie usankcjonowany status twórczości Wajdy. Funkcjonowanie dorobku reżysera *Kanału* w obiegu rodzimym, scalającym recepcję krytyczną i publiczną w określonej wspólnotę doświadczeń i form pamiętania

¹ Por. P. Burke, *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, przeł. J. Hunia, Kraków 2012; E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005.

historii, pozwala na postrzeganie go jako pewnej reprezentacji kina narodowego, „twórczego patriotyzmu” (choć przy tym nie całkiem przecież hermetycznego). Kino fabularne, filmy dokumentalne i teatr telewizji mogą stać się w tym ujęciu swoistym rodzajem narracji historycznej, a Wajda uznany może zostać nie tylko za jej twórcę, lecz także historyka poddającego ją nieustannej refleksji w obrębie wyznaczonymi ramami historii wizualnej.

Witek za cel swojej rozprawy stawia przybliżenie tego, w jaki sposób Wajda rozumiał historię, za pomocą jakich modelowych strategii wytwarzania pewnych typów odwzorowywania przeszłości funkcjonował, jakie strategie przyjmował, jakimi środkami artystycznego wyrazu najchętniej się posługiwał. Równie interesującym aspektem okazuje się zbadanie podążających za twórczością reżysera nawyków percepcyjnych, tego, w jaki sposób publiczność kinowa (a także krytyka) na pewne subiektywne metody przedstawiania przeszłości przystawała, które zaabsorbowała, a z którymi się nie zgodziła. Innymi słowy: w jaki sposób twórczość Wajdy kreowała określone nawyki wśród widzów, w jakim obiegu one funkcjonowały, na jakie wyobrażenia zbiorowe odpowiadała, jakie utrzymywała, a wobec których była antagonizująca. Tutaj można by jednak sformułować drobny zarzut do autora publikacji, że aspekt recepcji nie został w satysfakcjonujący sposób przebadany — nieliczne recenzje nie zaspokajają badawczej ciekawości, zwłaszcza że dobierane są z dość przypadkowych, niekoniecznie najważniejszych źródeł. Tym samym trudno ocenić, czy autora rozprawy interesuje w kontekście historycznym również odbiór danego dzieła (przede wszystkim w momencie jego powstania, fala pierwszej recepcji), czy raczej traktuje je autonomicznie, jako niezależny przejaw refleksji, skierowanej „do wewnątrz” narodowej tradycji (a tradycja ta powstaje wszak wraz z recepcją, jest jej utrwaloną formą, i trudno powątpiewać, że nawet najbardziej autorskie działania Wajdy-historyka w dłuższym okresie zależne były właśnie od takich, zewnętrznych względem niego czynników).

Książka Witka została podzielona na trzy zasadnicze części według klucza rodzajowego: filmy dokumentalne, filmy fabularne, teatr telewizji. Pochwalić należy każdorazowe wprowadzenie do tematu i zarysowanie kręgu pojęciowego, w jakim będą rozpatrywane poszczególne dzieła. Zanim czytelnik przystąpi do części analitycznej, zostaje zapoznany z podstawową terminologią i klasyfikacją, na przykład czym jest „historyczny film dokumentalny”, a nawet sam „film historyczny” oraz jakie odmiany w ich obrębie można wyróżnić. Witek zadbał też, by wprowadzane pojęcia za każdym razem były oparte na myśli teoretycznej, tak więc niemal wszystkie terminy specjalistyczne poparte zostały refleksją nad związaną z nimi problematyką, tym w jaki sposób można się nimi posługiwać, co oznaczają, jak zmieniało się ich rozumienie.

W pierwszej części książki autor koncentruje się na filmach dokumentalnych, które nie tworzą co prawda najważniejszego nurtu twórczości reżysera, jednak są interesującym polem konfrontacji refleksji historycznej z perspektywą autorską.

Omówione w tym rozdziale dzieła to (w kolejności zaproponowanej przez badacza): *Kredyt i debet. Andrzej Wajda o sobie* (1999), *Jan Nowak-Jeziorański. Kurier z Warszawy. 60 lat później 1944–2004* (2004), *Lekcja polskiego kina* (2002) oraz pięcioczęściowy serial dokumentalny *Moje notatki z historii* (1996). Wartością tej części, jak też całej publikacji Witka, jest, że autor każdorazowo włącza do swojego wywodu szerszą niż zapowiadana perspektywę, w której funkcjonują obok siebie dzieła niekiedy diametralnie się różniące i pod względem przyjętej wizji ukazywania historii, i preferowanej strategii poznawczej. Autor zauważa, że w każdym z omawianych filmów reżyser wykorzystuje konwencję dokumentu historycznego i wielokrotnie włącza w nie elementy własnych doświadczeń. Wajda korzysta więc z jednej strony z autorytetu badacza-historyka (jako filmowca-dokumentalisty), z drugiej zaś z figury świadka historii, płynnie poruszając się między tymi dwoma stanowiskami. Taktyka ta umożliwia twórcom sprawne posługiwanie się konwencjami przedstawienia dokumentalnego, dotyczącego przeszłości, z zachowaniem silnego, prezentującego lub uczestniczącego „ja”.

W drugiej części książki Witek, w krótkim wprowadzeniu poprzedzającym studium przypadków, przedstawia teoretyczne rozważania dotyczące statusu filmu historycznego w jego wersji tradycyjnej i nieklasycznej. Kluczową kwestią jest tu usankcjonowanie statusu historyczności dzieła przez oglądającą społeczność. Następnie autor przygląda się czterem filmom fabularnym reżysera: *Wyrok na Franciszka Kłosa* (2000), *Katyń* (2007), *Pierścionek z orłem w koronie* (1992) i *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013). Wątpliwości wzbudza już kwestia doboru filmów, które funkcjonują tu co prawda w luźnych ramach „studium przypadków”, ale ramy te, ledwie naszkicowane, nie przynoszą odpowiedzi, dlaczego znalazły się w ich obrębie akurat filmy zrealizowane po 1989 r. Warto byłoby tę cezurę jakoś usprawiedliwić chociażby wielością powstałych już do tej pory odczytań i publikacji dotyczących wcześniejszych filmów, jak *Popiół i diament*, *Kanał*, *Pokolenie*, czy może z mniej oczywistych: *Miłość w Niemczech*. Ta przykładowa garść tytułów realizuje przecież wzorcowo postulaty przeprowadzonej w filmie refleksji historycznej i mogłaby dać równie ciekawe, jeśli nie ciekawsze wyniki. Wybór dzieł jest oczywiście zawsze wynikiem pewnej selekcji, jednak trudno zrozumieć, dlaczego autor bierze pod uwagę jedynie filmy powstałe po 1989 r. Witek asekuracyjnie oddala ten zarzut już w samym wstępie, pisząc, że „w zasadzie każdy wybór może zostać uznany za wadliwy. Wybór przykładów, którego dokonałem na potrzeby niniejszej książki, ma charakter absolutnie arbitralny” (s. 42). Pozostaje zatem przystać na koncepcję autora. Trzy filmy zostały dobrane ze względu na poruszaną w nich tematykę wojenną, ale są zróżnicowane pod względem sposobu przedstawiania w nich historii. *Wałęsa* natomiast znalazł się w wyborze z powodu wyjątkowego miejsca w twórczości reżysera — wieńczy tryptyk *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*. Uzasadnienie badacza jest zatem dość intuicyjne, po części oparte na chęci zróżnicowania wyboru mniej znanym obrazem (*Wyrok na Franciszka Kłosa*). Zapewnienie, że

chodziło o to, by pokazać Wajdę jako wielowymiarowego historyka, przekonuje w toku lektury. W wyniku przeprowadzonych analiz pewne wykorzystywane przez reżysera metody rzeczywiście zostały przez badacza uwidocznione i zróżnicowane, stanowiąc przykłady przynależne albo zbliżające się do wprowadzonej przezeń kategorii „kina narodowej pamięci historycznej” albo „postnarodowej pamięci historycznej” (Witek wprowadza te terminy, oczywiście parafrazując Witolda Mrozka i jego definicję „filmu pamięci narodowej”: powstającego dla konkretnej, kolektywnej publiczności, utożsamianej z narodem, odpowiadającego na funkcjonujące w zbiorowej pamięci wyobrażenia o przeszłości²). Autor książki dowodzi, że Wajda realizował filmy, które traktować można jako martyrologiczną wykładnię historii (*Katyń*), ale też takie, w których obecna jest krytyczna refleksja i dyskurs krytyczno-rozrachunkowy (*Wyrok na Franciszka Kłosa*, *Pierścionek z orłem w koronie*). Zwraca też uwagę na sposób formułowania przekazu, oddzielając obrazy „przezroczyste formalnie” od tych, które ujawniają swoją dyskursywność przez intertekstualne odniesienia.

Witek wnikliwie przygląda się wybranym filmom, proponując czytelnikowi zajmującą analizę popartą wieloma przykładami. Zauważyć można pewne nierówności, różnice między drobiazgowym potraktowaniem jednych dzieł i dość pobieżnym oglądem innych. Brakuje zauważalnego schematu przeprowadzanych analiz, który, nawet jeśli istniał u początku konceptu, najwyraźniej rozmył się w wielości podejmowanych wątków.

Część trzecia poświęcona została kolejnej dziedzinie twórczości Wajdy, czyli widowiskom telewizyjnym. Do niewątpliwych atutów omawianej publikacji należy to, że Witek prezentuje czytelnikom zróżnicowany obraz twórczości autora *Pokolenia* i nie pomija również tego pola — tak często niewystarczająco obejrzanego i co za tym idzie nieuwzględnianego w analizach (prawdopodobnie wynika to także z granicznego statusu widowiska realizowanego w ramach teatru telewizji). Podejmując temat ważny z punktu widzenia debaty o przeszłości, Witek, podobnie jak w poprzednich częściach książki, kreśli najpierw terminologiczną koncepcję historycznego teatru telewizji, a następnie przechodzi do omówienia konkretnych przypadków: *Nocy listopadowej* (1978), *Nocy czerwcowej* (2002), *Bigda idzie!* (1999) i *Wywiadu z Ballmeyerem* (1962). Także tutaj jego analizy pozostają interesujące, może nawet bardziej niż przy okazji kina fabularnego, skazanego na pewien zarzut autorskości i w znacznie większej mierze borykającego się z problematycznym konceptem uprawomocnienia statusu Wajdy jako historyka.

W całej publikacji największe wątpliwości budzić może to, że Wajda traktowany jest przez Witka jako wyłączny dyspozytor reguł: wszystko, począwszy od kątów ustawienia kamery, przez symbolikę kolorów, ogólny rys dramaturgiczny aż

² W. Mrozek, *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009, s. 295–319.

po decyzje obsadowe, zależy od świadomej autorskiej decyzji i zupełnie unieważnienia współdziałania chociażby scenarzystów czy nawet kreacji aktorskich (na przykład stwierdzenie „Wajda filmuje z niskiego kąta kamery” funkcjonuje tu trochę jak metonimia, a trochę służyć ma podbudowaniu wszechwładnej figury reżysera). To absolutystycznie autorskie podejście jest oczywiście wynikiem przyjętego sposobu widzenia dzieła filmowego, wydobywającego z niego charakter wypowiedzi twórcy-historyka. Łatwiej byłoby jednak zaakceptować podobne elipsy, gdyby lubelski badacz wprowadzał je konsekwentnie i w pełni świadomie, a nie na zasadzie nieporęcznego skrótu myślowego.

Co prawda wśród ponad siedmiuset stron mają prawo zdarzyć się drobne niezręczności językowe, jednak w książce Witka dostrzec można (i przy odrobinie dobrej woli zignorować) pewnego rodzaju terminologiczny galimatias, który — paradoksalnie — pojawia się właśnie wtedy, gdy autor próbuje zadbać o precyzję w opisywaniu środków formalnych. Z jakichś powodów (prawdopodobnie obwinąć tu trzeba „interdyscyplinarny rozkrok”) nie trafia jednak w sedno, myśląc na przykład o montaż równoległy i synchroniczny (s. 348) czy w innym miejscu pisząc: „Jednak w pewnym momencie kamera usytuowana na wysokości wzroku filmowanych bohaterów po cięciu montażowym unosi obiektyw i filmuje jednego z oficerów siedzącego na pryczy od dołu” (s. 342); może zamiast personifikować kamerę, warto byłoby wskazać na różne punkty jej ustawienia, z których rejestrowano ujęcia wchodzące w skład opisywanej sceny?

Niekiedy zgubić się można też w proponowanych przez autora syntezach. Przywołajmy dłuższy cytat:

Wajda, jak się zdaje, w omawianej scenie zrównuje los Polski z losem Chrystusa. Zdaje się komunikować, że Polska, tak jak Chrystus, cierpiała i umarła, ale powstanie z martwych. Upadek i cierpienie Polski jest wpisany w plan zbawienia/wyzwolenia innych narodów, co niejako nastąpiło w 1989 roku, kiedy to Polacy powstali i zapoczątkowali demontaż bloku komunistycznego w Europie Środkowowschodniej, dzięki czemu Polska odrodziła się jako wolny kraj, co reżyser pokazał w filmie *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (s. 357).

Nawet pomijając stylistyczne potknięcia, trudno rozgraniczyć, w którym momencie kończą się domniemania dotyczące zamiarów reżysera, a w którym dochodzi już do nałożenia na nie presupozycji autora monografii.

Spośród kilku uchybień, jakie znaleźć można w książce, najbardziej niepotrzebnym zabiegiem jest jednak wielokrotne powoływanie się autora na *Słownik symboli* Kopalińskiego, w takiej na przykład formie: „W *Słowniku symboli* Kopalińskiego możemy przeczytać, że most symbolizuje pragnienie zmiany, zmianę, łączenie tego, co rozłączne, przeobrażenie, przejście z jednego stanu do drugiego” (s. 356), albo jeszcze bardziej szkolnie:

Kolor biały symbolizuje uświęcenie, chwałę, uniesienie, siłę ducha, niewinność, szczerość, bezinteresowność, radość, wesołość i szczęście, nadzieję, śmierć. Światło z kolei symbolizuje

szczęście, chwałę, świętość, moralność, czystość, radość duchową, wesołość, optymizm, sprawiedliwość. Zatem ukazanie powstańców w oślepiającym blasku białego światła jawi się jako ich uświęcenie (s. 373).

Podobne egzegezy wpięrow zdumiewają swoją szkolną skrupulatnością (i topornością), potem jednak zaczyna niepokoić, że do odczytania symbolicznego znaczenia danego elementu autor wykorzystuje niemal każdorazowo to samo źródło, które funkcjonuje tu niczym kieszonkowy objaśniacz wszystkiego bez względu na to, z jakiego kręgu kulturowego pochodzenie danego symbolu Kopaliński wywodził. Czasem wykładnia symboliki wydaje się wręcz tak oczywista, że wprowadzanie wielu potencjalnych znaczeń zamiast wzmacniać interpretację Witka, kwestionuje jego autorytet.

W każdej z wyodrębnionych części książki autor rozprawy, opierając wywód na niezwykle wnikliwej analizie przykładów, próbuje przekonać czytelnika, że w ramach przyjętej perspektywy metodologicznej twórczość Andrzeja Wajdy można uznać za źródło historyczne i jako takie może ono być wykorzystane w budowaniu dyskursu historycznego. Ta próba oczywiście się udaje, a Wajda-historyk to ciekawa, inspirująca kategoria, według której można od tej pory postrzegać reżysera *Katynia*. Problem leży w czymś innym: interdyscyplinarna próba połączenia nauk historycznych i filmoznawstwa zamiast zacierać różnice między obiema dyscyplinami, podkreśla nieprzystawalność ich słowników. Po siedmiuset stronach fascynujących często analiz wciąż nie wiadomo, czy z książki Witka miała się wyłonić raczej nowa interpretacja dzieł Wajdy lub samej figury reżysera, stająca w szranki z klasycznymi już rozprawami Tadeusza Lubelskiego czy Janiny Falkowskiej, inny sposób narracji o historii Polski, ważny dla przyszłych badaczy, czy może po prostu nowa metoda opisu dziejów. „Historiozofia w filmach Andrzeja Wajdy — pisze Witek we wnioskach — nie jest jednorodna, przeciwnie — jest eklektyczna, często nawet wewnętrznie sprzeczna” (s. 662), raz afirmatywna i martyrologiczna, innym razem krytyczna, raz wpisuje się ona w kino pamięci narodowej, innym razem wchodzi z nim w polemikę. Eklektyczna i niejednorodna jest przez to również książka Witka: pokazując sprzeczności i pęknięcia w obrazie Wajdy, starając się nie zawłaszczać postaci reżysera na rzecz żadnego światopoglądu, lecz dokonać nad nią czegoś na wzór historycznej krytyki źródeł, nie proponuje lubelski historyk interpretacyjnie płodnej i odkrywczej opowieści, która może zainspirować do dalszych badań. Przeciwnie: *Andrzej Wajda jako historyk...* wyczerpuje temat, co jest naukowo szlachetne, pożądane wręcz, ale też niewiele zostawia miejsca na żywiołowe polemiki. Nawet wewnętrznie pęknięty Wajda, pełen historiozoficznych wątpliwości, wychodzi z rozprawy Witka dziwnie ociążały i zmonumentalizowany, bardziej jako przedmiot z historycznego archiwum niż punkt odniesienia dla przyszłych pokoleń.

**HISTORY AND METHOD. ON PIOTR WITEK'S BOOK
ANDRZEJ WAJDA AS A HISTORIAN. METHODOLOGICAL
STUDY OF VISUAL HISTORY, LUBLIN 2016, 712 PP.**

Summary

The review aims to shed light on the methodological concepts proposed in Piotr Witek's book, and consider the possibility of applying them to the film studies. The reviewer highlights the book's main concept, which is depicting Andrzej Wajda as a historian and treating his artistic works (feature films, documentaries and TV Theatre) as historical sources. This approach bases on visual history. In the paper the reviewer talks over the broadening of the frames of historiography done by Witek, and justifies this gesture as a well based on methodological roots of poststructuralism. Witek shows a broad interest in Wajda's ways of understanding history, his philosophical assumptions, and the issue of artistic tools used in Wajda's works about the past events. Apart from the reliable analysis of Wajda's films, discussed book endeavor to build a conceptual platform, on which history and film studies might meet. Unfortunately, it turns out that the latter is dominated in Witek's methodological concept.