**STRATEGIE UHISTORYCZNIANIA**

**FILMOWEGO ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO I NARRACJI FILMOWEJ**

**W KINIE HISTORYCZNYM**

**Analiza zjawiska na wybranych przykładach**

**Uwagi wstępne**

Historia stanowi wdzięczny przedmiot zainteresowania kina niemal od początku jego powstania. Warto w tym kontekście wymienić choćby takie przykładowe tytuły jak: *Zabójstwo księcia Gwizjusza* (1908), reżyseria: Albert Lambert, Charles Le Bargy; *Narodziny Narodu* (1915), *Nietolerancja* (1916), reżyseria: David W. Griffith; Napoleon (1927), reżyseria: Abel Gance; *Pancernik Potiomkin* (1925), *Iwan Groźny* (1944, 1945), reżyseria: Siergiej M. Eisenstein; *Ben Hur* (1925), reżyseria: Fred Niblo; *Towarzysze broni* (1937), reżyseria: Jean Renoir; *Przeminęło z wiatrem* (1939), reżyseria: George Cukor; *Rzym, miasto otwarte* (1945), reżyseria: Roberto Rossellini; *Kościuszko pod Racławicami* (1938) reżyseria Józef Lejtes; *Zakazane piosenki* (1946), reżyseria: Leonard Buczkowski; *Ostatni etap* (1947), *Żołnierz zwycięstwa* (1953), reżyseria: Wanda Jakubowska; *Kanał* (1956), *Popiół i diament* (1958), reżyseria: Andrzej Wajda i wiele innych.

Współcześnie kino historyczne jest przedmiotem zainteresowania nie tylko historyków filmu i filmoznawców, ale także historyków - w tym w szczególności teoretyków i metodologów historii. Traktują oni film jako narzędzie poważnej refleksji o historii i przeszłości stanowiące realną alternatywę dla oficjalnej akademickiej historiografii, a twórców filmowych postrzegają jako niekonwencjonalnych historyków, będących partnerami w debacie o przeszłości i historii dla licencjonowanych badaczy minionych światów. W związku z powyższym film historyczny rozpatrywany jest przez historyków nie tyle jako dzieło sztuki - wytwór społecznej praktyki artystycznej - ile audiowizualna narracja historyczna mogąca wnieść coś interesującego do debaty o przeszłości.[[1]](#footnote-1)

W tym miejscu należy zastanowić się nad statusem filmu jako narracji historycznej - innymi słowy nad tym, w jaki sposób film staje się historyczny. W jednym ze swoich wcześniejszych tekstów pisałem, iż film (dokumentalny/ fabularny), będąc jedną z form modelowania i zapisu doświadczenia społecznego oraz konstruowania różnych wariantów światów możliwych w akcie filmowania, staje się historyczny wówczas, gdy za taki zostanie uznany przez widzów/ badaczy w obrębie określonej wspólnoty interpretacyjnej. Zatem uznanie filmu za historyczny związane jest z tym, w jaki sposób pojmujemy historyczność w danym układzie odniesienia. Ten sam film w jednym układzie odniesienia może być uznany za historyczny, w innym za taki uznany nie zostanie. Oznacza to, że film historyczny jest kategorią operacyjną wymagającą za każdym razem konceptualizacji zrelatywizowanej do kulturowego kontekstu jej użycia. Na potrzeby prowadzonych przeze mnie rozważań posłużę się konceptualizacją filmu historycznego zaproponowaną przez Zygmunta Machwitza. W opinii tego autora film historyczny ma charakter synkretyczny, co oznacza, że istnieje i funkcjonuje w wyniku międzygatunkowej i międzyrodzajowej instrumentacji. Zatem, „*[…] film historyczny […] jest nazwą zbiorczą, obejmującą różne struktury genologiczne, których temat odnosi się do przeszłości, wsparty jest wiedzą historyczną, która w połączeniu z fikcją daje uogólniony obraz przeszłości, pozostający w możliwościach percepcyjnych widza wyposażonego w określoną świadomość historyczną*”[[2]](#footnote-2).

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

Różnorodne sposoby wyposażania filmu w różnego rodzaju oznaki historyczności nazywam strategiami uhistoryczniania filmowej narracji oraz filmowego świata przedstawionego.

W związku z faktem, że w ramach respektowanej przeze mnie koncepcji film historyczny jest opowieścią przedstawiającą bliższą lub dalszą przeszłość, jedną z najistotniejszych oznak historyczności filmowej opowieści jest w tym przypadku **efekt ekranowego przesunięcia w czasie ku przeszłości**. Polega on na tym, że oglądając film, mamy świadomość odmienności świata prezentowanego na ekranie od tego, który znamy z codziennego współczesnego doświadczenia.

**Sceneria, scenografia, kostiumy**

Historyczność narracji filmowej i świata przedstawionego manifestuje się w tym przypadku między innymi poprzez trzy podstawowe elementy: scenerię, scenografię i kostiumy. Rozpoznanie ich jako historycznych (oznaczających przeszłość) pozwala uznać narrację filmową i ekranowy świat przestawiony za historyczne.

Posłużmy się przykładem jednego z pierwszych filmów historycznych *Zabójstwo księcia Gwizjusza*. Film jest zrealizowaną w 1908 roku, trwającą zaledwie kwadrans, niemą opowieścią. Akcja filmu rozgrywa się 25 grudnia 1588 roku. Książę Gwizjusz jest przywódcą francuskich katolików. Jest także pretendentem do tronu. Na wezwanie króla Henryka III udaje się na zamek Blois. Władca urządza zasadzkę na księcia. Uzbrojonym w szpady i sztylety dworzanom nakazuje zamordować Gwizjusza, gdy ten przekroczy próg królewskiego apartamentu. Książę podejmuje walkę z napastnikami, lecz w obliczu ich liczebnej przewagi ulega i zostaje zabity. Król nakazuje spalić ciało zamordowanego.

W przypadku tego obrazu niezwykle istotną rolę definiowania historyczności narracji odgrywają scenografia i kostiumy. Wnętrza i ubiory są wystylizowane na dawne. Różnią się od tych, jakie ówcześni widzowie z początku XX wieku znali ze swojego codziennego doświadczenia. Na ekranie widzimy mężczyzn ubranych w marszczone, opinające uda spodnie, pończochy, buty/ pantofle na obcasie, kaftany z dopiętymi do nich pelerynami, na głowie kapelusze i berety, przy pasach przypięte rapiery.[[3]](#footnote-3) Wygląd wnętrz, ubiorów poszczególnych postaci oraz rekwizytów przypomina wnętrza, szaty i rekwizyty znane z ikonografii z epoki, którą przedstawia film, oraz malarstwa ukazującego epokę XVI stulecia powstałego w wiekach XVII, XVIII czy XIX. Warto w tym kontekście wymienić przykładowe obrazy: *Śmierć Henryka II z rąk zakonnika* - Hugues Merle, *Przybycie Henryka III do Venecji* - Andrea Vicentino, *Bal na dworze Henryka III* (1580) - NN, *Zabójstwo Gwizjusza* (1834) - Delaroche.

Nie inaczej jest w przypadku filmów realizowanych w latach późniejszych. Za dobry przykład mogą posłużyć ekranizacje powieści Henryka Sienkiewicza *Quo Vadis* z 1951 roku w reżyserii [Mervyna LeRoy](http://www.filmweb.pl/person/Mervyn+LeRoy-43912)’a i z roku 2001 w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, ukazujące Rzym w czasach cesarza Nerona.[[4]](#footnote-4) W tych filmach scenografia i kostiumy również grają bardzo ważną rolę w definiowaniu historyczności narracji oraz świata przedstawionego.

Na ekranie oglądamy architekturę stylizowaną na charakterystyczną dla starożytnego Rzymu. Jednym z najbardziej typowych obiektów jest amfiteatr z owalną odkrytą areną i zbudowanymi w formie schodków siedzeniami dla widzów. W tego rodzaju budowlach zazwyczaj odbywały się igrzyska, a w ich ramach walki gladiatorów i wyścigi rydwanów. We wspomnianych filmach arena amfiteatru służy przede wszystkim za miejsce kaźni chrześcijan zabijanych przez dzikie zwierzęta. Widoczne w obu ekranizacjach budynki na ulicach Rzymu oraz wnętrza domów rzymskich dostojników zostały wyposażone w znane z zachowanych fragmentów (ruin) antycznych budowli typowe dla świata starożytnego kolumny.[[5]](#footnote-5) Na placach „Wiecznego Miasta” oraz we wnętrzach pałacu Nerona i domów rzymskich senatorów możemy również zaobserwować pomniki, posągi, popiersia przypominające starożytne rzeźby prezentowane we współczesnych muzeach.

W filmie widzimy również rzymskich dostojników podróżujących po mieście w noszonych przez niewolników lektykach. Wzmianki na temat tej formy przemieszczania się po ulicach starożytnego Rzymu możemy znaleźć w antycznych tekstach – na przykład u Seneki.[[6]](#footnote-6) Do naszych czasów zachowały się także pochodzące z czasów antycznego Rzymu figurki przedstawiające mężczyzn dźwigających lektykę. Tym samym lektyka również pełni w filmie oznakę „starożytnej” historyczności świata przedstawionego oraz historyczności ekranowej opowieści.

Bardzo charakterystycznym emblematem świata starożytnego Rzymu są rydwany – dwukołowe wozy ciągnięte przez konie, wykorzystywane przez rzymską armię np. jako wozy paradne oraz przez uczestników igrzysk do wyścigów. W filmie [Mervyna LeRoy](http://www.filmweb.pl/person/Mervyn+LeRoy-43912)’a widzimy je wielokrotnie. Na początku, tuż po prologu, oglądamy powrót do Rzymu XIV Legionu pod dowództwem Marka Winicjusza, który podróżuje rydwanem zaprzężonym w dwa konie. Rydwany zostały także efektowanie ukazane w scenie pościgu pretorianów za Winicjuszem pędzącym na ratunek Ligii po podpaleniu przez Nerona Rzymu. W obrazie Kawalerowicza rydwany nie są tak widowiskowo eksponowane jak w filmie amerykańskim, niemniej jednak pojawiają się. W obu filmach rydwany swoim wyglądem przypominają antyczne rzymskie pojazdy uwidocznione m.in. na zachowanych do współczesności starożytnych mozaikach. I podobnie do lektyki, pełnią w obu obrazach funkcję oznaki „starożytnej” historyczności filmowej narracji oraz świata przedstawionego.

W przypadku filmów o starożytnym Rzymie niezwykle emblematyczne są ubiory – szczególnie stroje męskie, noszone przez dostojników. Składały się na nie biała tunika i toga. W przypadku szat przedstawicieli klas wyższych była to biała tunika z dwoma czerwonymi pasami szerokości ok. 4 cm biegnącymi od ramion ku dołowi. W przypadku senatorów była to również biała tunika z jednym szerokim na 8 cm czerwonym pasem przebiegającym pomiędzy ramionami od szyi ku dołowi. Toga była okryciem wierzchnim. Był to pas materiału składany wzdłuż, którego jeden kraniec narzucano na lewe ramię, następnie nakładano go na plecy, by jego drugi koniec przeprowadzić pod prawym ramieniem i ponownie zarzucić na lewe ramię, ale tym razem od przodu.[[7]](#footnote-7) W amerykańskiej wersji filmu bohaterowie z otoczenia cesarza Nerona noszą białe szaty stylizowane na rzymskie tuniki. Podobnie jest w przypadku filmu Kawalerowicza. Na przykład Marek Winicjusz nosi białą tunikę z dwoma czerwonymi pasami, Petroniusz i Plaucjusz Aulus są ubrani w białe tuniki przyozdobione jednym czerwonym pasem. W ekranizacji amerykańskiej wierzchnie szaty dostojników rzymskich bardziej przypominają peleryny czy płaszcze stylizowane na togi. Nieco inaczej jest w obrazie Kawalerowicza, w którym wierzchnie szaty dostojników wyglądają jak togi, które możemy zobaczyć na zachowanych antycznych freskach czy oglądając rzymskie rzeźby, na przykład „statuę Barberini”. Tuniki i togi pojawiające się w filmach o starożytnym Rzymie, podobnie jak lektyki czy rydwany, pełnią funkcję oznak historyczności świata przedstawionego oraz filmowej narracji. Pozwalają rozpoznać widzom, że akcja filmu rozgrywa się nie w XVII wiecznej Francji, a w antycznym Rzymie.

Podobnie jest w filmach przedstawiających bliższą współczesności przeszłość XIX czy XX wieku. Przyjrzyjmy się kilku przykładom filmów ukazujących dwudzieste stulecie.

Film *Stalingrad* (2013) w reżyserii Fiodora Bondarczuka przedstawia oblężenie przez niemiecką armię pod dowództwem generała Paulusa tytułowego Stalingradu bronionego przez Armię Czerwoną i mieszkańców miasta podczas drugiej wojny światowej. Akcja filmu rozgrywa się w krajobrazie wojennym, wśród ruin, na zawalonych gruzem ulicach i placach. W takim przypadku trudno oczekiwać, by sceneria stanowiła wystarczającą oznakę historyczności, wskazującą, że na ekranie mamy do czynienia z odniesieniem do konkretnego okresu w przeszłości. Miejskie ruiny niekoniecznie też muszą oznaczać krajobraz wojenny. Łatwo sobie wyobrazić, że oglądane na ekranie, leżące w gruzach miasto, to efekt np. trzęsienia ziemi, albo katastrofy ekologicznej, w bliżej niekreślonym czasie (przeszłości, przyszłości, współczesności). Dlatego w przypadku filmu Bondarczuka inne elementy odgrywają role oznak historyczności. W związku z tym, że film pokazuje zmagania wojenne, są nimi przede wszystkim mundury i wyposażenie żołnierzy walczących po obu stronach frontu.

Żołnierze niemieccy noszą mundury w kolorze *feldgrau*. Poszczególne postaci ubrane są w kurtki wojskowe przypominające swoim wyglądem bluzy mundurowe model: M36 i M43; spodnie model: M37, M40, M43. Oficerowie noszą kurtki wojskowe, których wygląd kojarzy się z bluzami mundurowymi model HBT. Na głowach niemieckich szeregowców i podoficerów możemy zobaczyć furażerki nawiązujące fasonem do modelu: M43 i M34 oraz hełmy typu [*Stahlhelm*](https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0CDAQFjAE&url=http%3A%2F%2Fpl.wikipedia.org%2Fwiki%2FStahlhelm&ei=k2coVenCJ4rvap2egKAL&usg=AFQjCNG0O7XmQDhCrfvFXvp7jUFD-ezKBg&bvm=bv.90491159,d.bGg) z widocznym wcięciem z przodu oraz specyficznym nakarczkiem w tylnej części z namalowanymi na bokach emblematami swastyki. W filmie nakrycie głów oficerów przypomina swoim fasonem okrągłe czapki z twardym daszkiem typu *crusher*. Żołnierze i podoficerowie noszą dwa rodzaje broni, które swoim wyglądem nawiązują do karabinu *Mauzer* 98K oraz pistoletu maszynowego MP40 *schmeisser*. Oficerowie używają broni krótkiej wyglądającej jak pistolet P08 *parabellum*.

Czerwonoarmiści w filmie Bondarczuka noszą mundury w kolorze zielonym i khaki. Najczęściej ubrani są w bluzy wojskowe zapinane na piersi na kilka guzików, które swoim wyglądem przypominają *gimnastiorki* (wz. 35). Ich fason był wzorowany na chłopskich koszulach nazywanych rubaszkami. Żołnierze równie często pojawiają się na ekranie w pikowanych kurtkach (waciakach) przypominających swoim wyglądem kufajki - *tiełogriejki*. Na głowach czerwonoarmistów widzimy trzy rodzaje nakryć: furażerki z gwiazdą, czapki uszatki z gwiazdą oraz 6-nitowe hełmy. Czerwonoarmiści w filmie używają broni automatycznej z magazynkiem bębnowym wyglądającej jak pistolety maszynowe typu PPSz 41. Oficerowie i dowódcy są wyposażeni w broń krótką, która kształtem przypomina radziecki pistolet konstrukcji Fiodora Tokariewa tzw. TT (tetetkę).[[8]](#footnote-8)

Mundury i uzbrojenie obu walczących ze sobą armii w filmie Bondarczuka są bardzo podobne do tych znanych z tysięcy fotografii oraz kronik filmowych ukazujących niemieckich oraz radzieckich żołnierzy z okresu drugiej wojny światowej. Ich wygląd utrwalił się i funkcjonuje w przestrzeni publicznej głównie dzięki historycznym filmom dokumentalnym realizowanym z użyciem archiwalnych kronik i emitowanym na tematycznych kanałach telewizyjnych takich jak np. *ViaSat History*, *Discovery History*, *History*, czy *TVP Historia* oraz kanałom historycznym na platformie *YouTube* poświęconym tematyce wojennej z lat 1939-1945. W związku tym, że wizerunek żołnierzy niemieckich oraz radzieckich w filmie *Stalingrad* pozwala widzom bez większego wysiłku rozpoznać, iż akcja ekranowej historii rozgrywa się w okresie drugiej wojny światowej, w wyrazisty sposób pełni funkcję oznaki historyczności filmowej narracji oraz świata przedstawionego.

W przypadku filmów ukazujących przeszłość jeszcze bliższą współczesności np. ostatnich dwóch dekad XX wieku, również mamy do czynienia z podobnymi zabiegami uhistoryczniania. Przyjrzyjmy się filmowi *The Dirt* (2019) w reżyserii Jefferya Jamesa Tremaine’a. Biograficzny film przedstawia historię bardzo popularnego w latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych amerykańskiego zespołu *Mötley Crüe* grającego muzykę *glam metal* (określaną także jako *pop metal* oraz *hair metal*).[[9]](#footnote-9)

Jedną ze znaczących cech nurtu muzyki *glam metalowej* był niezwykle wyrazisty wygląd wykonawców, wykreowany i spopularyzowany pod koniec lat siedemdziesiątych m.in. przez członków grupy *KISS*. W przypadku tego amerykańskiego zespołu każdy z muzyków występował na scenie w mocnym i efektownym makijażu, ciężkich butach, nabijanych ćwiekami i cekinami skórzanych kurtkach i obcisłych wąskich spodniach.

W filmie Tremaine’a, w scenach ukazujących codzienność oglądamy muzyków z zespołu ubranych w wąskie, przylegające do ciała spodnie (tzw. rurki), luźne *t-shirty*, czarne skórzane kurtki w typie *ramoneska* oraz kurtki *jeansowe* (często z obciętymi rękawami ujawniającymi umieszczone na ramionach tatuaże). Członkowie grupy noszą również długie włosy.

Sceniczny *image* zespołu różni się od codziennego. W scenach z koncertów oglądamy artystów w prowokacyjnych strojach, na które składają się: wąskie obcisłe (czarne, czerwone) spodnie, *T-shirty*, nabijane ćwiekami czarne skórzane opaski na nadgarstkach, ramionach i przedramionach (tzw. pieszczochy), zapięte na biodrach szerokie skórzane - także nabite ćwikami - pasy, nabite ćwiekami czarne skórzane obroże zakładane na szyję, przystrojone w ćwieki różnokolorowe pasy z widocznymi klamrami oplatające półnagie torsy, skórzane czarne naramienniki, skórzane czarne buty na koturnach lub obcasach także ozdobione ćwiekami, czarne opaski na głowach z symbolem pentagramu na czole. *Image* uzupełnia spektakularny *make-up* w postaci mocno pomalowanych policzków, ust i oczu. Na twarzach widać namalowane wzory i linie przypominające swoim wyglądem makijaż stosowany np. przez Indian. Dopełnieniem wizerunku scenicznego muzyków w filmie są długie natapirowane włosy.

Ukazany na ekranie wygląd członków grupy *Mötley Crüe* koresponduje z wizerunkiem tego rodzaju zespołów muzycznych z lat osiemdziesiątych, wykreowanym i rozpowszechnionym przez niezwykle popularną ówcześnie muzyczną stację telewizyjną *MTV* (w tym miejscu trzeba zaznaczyć, że stacja pojawia się w filmie *The Dirt*), której program opierał się na pokazywaniu teledysków, koncertów i wywiadów z muzykami oraz przez ilustrowane magazyny muzyczne z tego okresu (np. takie jak *Metal Hamer*), publikujące m.in. zdjęcia artystów sceny muzycznej. Dzięki wyprodukowanym przez *MTV* oraz ilustrowane magazyny muzyczne obrazom charakterystyczny wizerunek zespołów z lat osiemdziesiątych grających *glam metal* funkcjonuje we współczesnej medialnej przestrzeni publicznej. Na przykład oryginalne materiały wideo z lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, na których można zobaczyć, jak ówcześnie wyglądał medialny obraz zespołu *Mötley Crüe*, są dostępne na platformie YouTube na kanale poświęconym grupie.[[10]](#footnote-10) W związku z powyższym bardzo charakterystyczne kostiumy, w jakich widzimy członków grupy w ekranowej opowieści Tremaine’a, ze względu na swoje podobieństwo do kostiumów *glam metalowych* muzyków z lat osiemdziesiątych, które możemy zobaczyć oglądając archiwalne materiały *MTV*, z powodzeniem pełnią funkcję oznaki historyczności filmowej narracji oraz świata przedstawionego.

Filmy historyczne nieprzypadkowo bywają określane mianem kostiumowych, gdyż to właśnie stylizacja scenografii i kostiumów na historyczne jest niezwykle istotną strategią uhistoryczniania filmowej narracji i świata przedstawionego.

**Język**

Ważnym elementem strategii uhistoryczniania filmowej narracji i świata przedstawionego jest język, jakim posługują się postaci na ekranie.

Bardzo często się zdarza, że w filmach opowiadających o epokach dawniejszych - starożytności czy średniowieczu - bohaterowie mówią językiem współczesnym. W produkcjach Hollywood jest to język angielski w obrazach europejskich są to języki narodowe poszczególnych kinematografii - francuski, hiszpański, rosyjski, polski, itd. I tak np. w przywoływanym już filmie *Quo Vadis* (1951) w reżyserii [Mervyna LeRoy](http://www.filmweb.pl/person/Mervyn+LeRoy-43912)’a cezar Neron grany przez Petera Ustinova czy Petroniusz grany przez Leo Genna przemawiają i komunikują się piękną współczesną angielszczyzną z amerykańskim akcentem. W *Quo Vadis* Kawalerowicza Neron i jego otoczenie rozmawiają piękną współczesną polszczyzną. W filmie *Gniazdo* (1974) w reżyserii Jana Rybkowskiego książę Mieszko I grany przez Wojciecha Pszoniaka także przemawia współczesną polszczyzną, przy czym retoryka, którą się posługuje bardzo mocno przypomina retorykę z wystąpień sekretarzy PZPR z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. W takich przypadkach trudno mówić o użyciu języka w funkcji uhistoryczniania narracji i świata przedstawionego.

Jednak w wielu produkcjach filmowych ich twórcy zwracają uwagę na język i traktują go podobnie jak scenografię czy kostiumy, jako narzędzie uzyskania na ekranie efektu przesunięcia czasowego ku przeszłości.

Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów takiego zabiegu jest uchodzący za kontrowersyjny dramat biblijny Mela Gibsona zatytułowany *Pasja* (2004). W przeciwieństwie do klasycznych produkcji hollywoodzkich, choćby takich jak wspomniany wyżej obraz *Quo Vadis* dialogi i przemowy w filmie Gibsona są wypowiadane przez bohaterów w dwóch językach starożytnych - łacińskim[[11]](#footnote-11) i aramejskim[[12]](#footnote-12) - którymi posługiwano się w czasie i na obszarze, o którym opowiada film. Użycie przez reżysera w opowieści o czasach starożytnych historycznych języków, z ich archaicznym brzmieniem, stanowi w tym obrazie jedną z bardzo ważnych oznak historyczności. Realizacyjny chwyt Gibsona znakomicie sprawdził się jako narzędzie uzyskania efektu przesunięcia w czasie, a tym samym uhistorycznienia filmowej narracji i świata przedstawionego.

Propozycja Mela Gibsona jest jedną z nielicznych. Do tak radykalnych zabiegów realizacyjnych uhistoryczniania narracji i ekranowej rzeczywistości reżyserzy raczej nie sięgają. Nie oznacza to jednak, że całkowicie z nich rezygnują. Częściej używane są prostsze rozwiązania polegające na stylizowaniu języka na historyczny. Znakomitym przykładem takich chwytów mogą być polskie filmy przedstawiające okres I Rzeczypospolitej - sienkiewiczowska trylogia w reżyserii Jerzego Hoffmana. Oglądając *Potop* (1974), *Pana Wołodyjowskiego* (1969) czy *Ogniem i Mieczem* (1999) słuchamy dialogów wypowiadanych w języku polskim, które dla przeciętnego widza są w pełni zrozumiałe, co oznacza, że bohaterowie posługują się współczesną polszczyzną. Niemniej jednak owa polszczyzna została wzbogacona o elementy, które we współczesnym języku polskim nie występują. Pojawiają się zwroty takie jak: waćpan, waćpanna, kompanija, waszmość, waść, czy frazy: „*za wstawiennictwem chorążego orszańskiego Andrzeja Kmicica, Michałowi Wołodyjowskiemu z onym drugim przybłędą i innym moim pułkownikom za bunt na śmierć skazanym darowuję życie i do birczańskiego więzienia odesłać nakazuję*”, itp. Dzięki zastosowanej stylizacji język jawi się jako staropolski, a więc taki, jakiego używano w czasach Rzeczypospolitej Obojga Narodów.[[13]](#footnote-13) Owa stylizacja jest efektywnym narzędziem uzyskiwania ekranowego efektu przesunięcia w czasie i uhistoryczniania filmowej narracji oraz świata przedstawionego.

W filmach przedstawiających bliższą współczesności przeszłość również mamy do czynienia z podobnymi zabiegami uhistoryczniania. Dobrym przykładem mogą być obrazy ukazujące okres Polski Ludowej.

Film *Wielki bieg* (1981) w reżyserii Jerzego Domaradzkiego przedstawia rozgrywającą się wiosną 1952 roku historię młodych aktywistów ZMP i przodowników pracy z terytorium całej Polski biorących udział w organizowanym przez władze komunistyczne biegu pokoju. Bohaterowie ekranowej historii posługują się współczesnym językiem polskim zrozumiałym zarówno dla widza oglądającego film w latach osiemdziesiątych (kiedy film powstał) jak i widza oglądającego obraz Domaradzkiego w drugiej dekadzie XXI wieku. Mogłoby się zatem wydawać, że język, którym mówią poszczególne postaci, trudno będzie uznać za efektywne narzędzie uzyskania na ekranie efektu przesunięcia w czasie ku przeszłości. Jednak kiedy uważnie wsłuchamy się w ów język, to okazuje się, że jest on bardzo mocno nacechowany klimatem okresu historycznego, który przedstawia film.

W ekranowej opowieści mamy do czynienia z retoryką charakterystyczną dla epoki stalinowskiej. Komunistyczni aparatczycy w filmie zwracając się do pojedynczej osoby używają wyrażenia w drugiej osobie liczby mnogiej – „wy”. Przywołajmy kilka przykładów: „*wiecie co macie robić*”, „*ależ z was zarozumialec*”, „*sukces tego przedsięwzięcia będzie waszym sukcesem*”, itp. Jest to typowy sposób zwracania się do siebie działaczy komunistycznych stosowany oficjalnie w okresie PRL. W filmie bohaterowie bardzo często komunikują się ze sobą za pomocą określenia – „towarzysz”, „towarzyszka”. Posłużmy się kilkoma przykładami: „*skąd towarzysz przewodniczący to wie?*”, „*tam w sali znajdziecie towarzysza Września*”, „*przepraszam bardzo towarzyszu, ja tylko na chwilę*”, „*towarzysz* *Fastyn cieszy się naszym pełnym zaufaniem*”, itp. Pojęcie „towarzysz” od momentu powstania Polski Ludowej również było stosowane powszechnie przez władze państwowe i administracyjne.

Rok 1952, w którym dzieje się akcja filmu, to czas charakteryzujący się nasileniem terroru władzy wobec społeczeństwa oraz propagandy lansującej jedynie słuszną wizję świata zdefiniowaną i respektowaną przez ideologię komunistyczną.[[14]](#footnote-14) Z przejawami owej propagandy mamy do czynienia w języku, jakim posługują się bohaterowie filmu – komunistyczni funkcjonariusze i zwykli uczestnicy biegu wolności. W jednej ze scen możemy zobaczyć oficjalną uroczystość złożenia ślubowania przez sportowców. Tekst ślubowania odczytuje komunistyczny funkcjonariusz Wrzesień. Przywołajmy słowa ślubowania: „*My młodzież polska, oddana sprawie walki o jedyny ustrój społeczny – socjalizm, przysięgamy, że naszą siłę i odwagę zdobytą w sporcie wykorzystamy do przedterminowego wykonania planu sześcioletniego*”. Rota ślubowania uwzniośla w tym przypadku ustrój socjalistyczny oraz wszystkich, którzy pracują na jego rzecz.

W innej scenie przedstawiającej rozpoczęcie kolejnego etapu biegu, tuż przed startem jeden z uczestników zawodów odczytuje przygotowany przez organizatorów oficjalny list do prezydenta Bieruta: „*My uczestnicy biegu pokoju, składamy tobie, naszemu najlepszemu przyjacielowi, serdeczne podziękowanie za pomoc i opiekę, jaką państwo ludowe i rząd pod twoim kierownictwem otaczają masowy ruch młodzieżowy. Jedynie w warunkach, jakie stworzyliście nam, my młodzi robotnicy i chłopi możemy rozwijać nasze zdolności i realizować marzenia ojców. Przesyłamy Ci obywatelu prezydencie wyrazy głębokiej miłości i oddania i owocnej pracy dla szczęścia naszego narodu. Niech żyje prezydent Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej Bolesław Bierut.*” Tekst listu oraz jego język są symptomatycznym przykładem komunistycznej nowomowy oraz zjawiska kultu jednostki z okresu pierwszych dekad Polski Ludowej.

W filmie językiem komunistycznej propagandy komunikują się ze sobą w codziennych prywatnych rozmowach także zwykli uczestnicy biegu pokoju. W jednej ze scen możemy zobaczyć i usłyszeć dialog dwóch młodych chłopaków Janka Druciarka i Romka Martyniuka. Martyniuk: „*Józiu, ja nie dam rady dalej biec*”. Druciarek: „*Romuś, prawdziwy ZMP-owiec wyróżnia się siłą walki, wolą charakteru i wielkim hartem ducha. […] Nie słowami, lecz czynem dowiedziemy im, że potrafimy zwyciężać nie tylko na budowie, nie tylko imperialistów i wrogów klasowych, ale i innych cwaniaków. Pokażemy im. To jest obowiązkiem każdego ZMP-owca*.” Słuchając tej wymiany zdań niemal natychmiast przychodzą na myśl skojarzenia z dialogami z propagandowych filmów socrealistycznych[[15]](#footnote-15) realizowanych w Polsce w latach 40-tych i 50-tych dwudziestego wieku, komentarzami z kronik filmowych PKF oraz z prasy z tego samego okresu.[[16]](#footnote-16)

W związku z powyższym, ze względu na podobieństwo retoryki języka, którym posługują się bohaterowie filmu *Wielki bieg* do retoryki języka w przekazach propagandowych znanych z filmów fabularnych, materiałów filmowych PKF oraz z prasy z okresu epoki stalinowskiej, można uznać, że język w obrazie Jerzego Domaradzkiego pełni funkcję oznaki historyczności filmowej narracji oraz filmowego świata przedstawionego. Język, którym mówią bohaterowie filmu, stanowi efektywne narzędzie uzyskania wrażenia ekranowego efektu przesunięcia w czasie ku przeszłości.

**Muzyka**

Historyczność narracji filmowej oraz świata przedstawionego może manifestować się poprzez audio-sferę, np. muzykę. Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

Film *Yesterday* (1984) w reżyserii Radosława Piwowarskiego przedstawia losy grupy młodych chłopaków z prowincjonalnego technikum, których łączy miłość do muzyki brytyjskiej grupy *The Beatles*. Uwielbienie dla gwiazd rocka z wysp przejawiała się m.in. w tym, że czterej główni bohaterowie naśladują styl ubierania się swoich idoli, noszą podobne fryzury, przyjmują pseudonimy od imion członków zespołu: John, Paul, George i Ringo, zakładają własny zespół muzyczny. W filmie fascynacja muzyką głównych bohaterów stanowi motywację ich zachowań. Życie uczniów technikum w dużym stopniu toczy się wokół muzyki. Słuchają nagrań *Beatlesów* z płytowych pocztówek, radia, sami wykonują utwory brytyjskich artystów. W filmie pojawiają się utwory m.in. z debiutanckiego albumu *Please Please Me* (1963) oraz płyty *A Hard Day's Night* (1964).

Biorąc pod uwagę fakt, że wybuch popularności grupy *The Beatles* przypadał na lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku oraz to, że w filmie słyszymy jedne z najbardziej znanych utworów czwórki z Liverpoolu (np. *Love Me Do*, *And I love Her*) z początku kariery grupy, można uznać, że diegetyczna muzyka w obrazie Piwowarskiego z powodzeniem pełni funkcję oznaki historyczności filmowej narracji oraz świata przestawionego. Efektywnie sygnalizuje, że prezentowana na ekranie historia rozgrywa się w połowie szóstej dekady XX stulecia.

W przywoływanym już w niniejszym artykule filmie *The Dirt* (2019) w reżyserii Jefferya Jamesa Tremaine’a, ze względu na fakt, iż jest to biograficzna opowieść o grupie *Mötley Crüe* grającej popową odmianę metalu (*glam metal*), muzyka odgrywa bardzo istotną rolę.

*Glam metal* jest komercyjną odmianą *heavy metalu*[[17]](#footnote-17) powstałą na przełomie lat 70-tych i 80-tych XX wieku, która największe tryumfy święciła w ósmej dekadzie ubiegłego stulecia. *Heavy metal* jako gatunek muzyczny powstał na bazie *blus rocka* i *hard rocka*. W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że muzyka *heavy metalowa* charakteryzuje się ciężkim brzmieniem osiąganym za pomocą mocno przesterowanych gitar oraz basu, zróżnicowanym i zmiennym tempem utworów (od wolnego i ociężałego po bardzo szybkie), efektownymi solówkami gitarowymi oraz wyrazistym wokalem. *Glam metal* łączy cechy *heavy metalu* z muzyką *pop*[[18]](#footnote-18), która - w daleko idącym uproszczeniu - charakteryzuje się prostotą rytmiczną, wpadającą w ucho prostą linią melodyczną, zazwyczaj skoczną (taneczną) aranżacją, powierzchownymi zapożyczeniami z innych stylów muzycznych, nieskomplikowanymi, łatwymi do zapamiętania i powtórzenia tekstami. Zatem *glam metal* cechuje się nieskomplikowanym rytmem, brzmieniem stylizowanym na ciężkie, zmiennym tempem utworów, efektownymi solówkami i co najważniejsze - wpadającą w ucho melodyjnością. I właśnie muzyki o takiej stylistyce słuchamy w filmie *The Dirt*.

W filmowej opowieści pojawiają się kompozycje *Mötley Crüe* znane choćby z *MTV*. Śledząc na ekranie losy zespołu słyszymy między innymi utwory takie jak: *Live Wire* z płyty *Too Fast for Love* (1981), *Shout at the Devil* z płyty *Shout at the Devil* (1983), *Girls, Girls Girls* z płyty *Girls, Girls Girls* (1987), *Dr. Feelgood* z płyty *Dr. Feelgood* (1989), *Kickstart My Heart* z płyty *Kickstart My Heart* (1989).[[19]](#footnote-19) Jest to muzyka bardzo charakterystyczna dla lat osiemdziesiątych XX wieku. Tym samym, poprzez to, iż jest dość łatwo rozpoznawalna i kojarzona z ósmą dekadą ubiegłego stulecia, z powodzeniem pełni w filmie *The Dirt* funkcję oznaki historyczności ekranowej narracji oraz świata przedstawionego.

Z nieco inną formą użycia muzyki mamy do czynienia w filmie Andrzeja Wajdy *Człowiek z marmuru* (1976). Akcja filmu rozgrywa się w dwóch wymiarach czasowych – w połowie lat siedemdziesiątych (kiedy obraz był realizowany) i w latach pięćdziesiątych XX wieku.

W sekwencji ukazującej lata siedemdziesiąte słyszymy nowoczesną ówcześnie, znakomicie zaaranżowaną, nawiązującą do światowych trendów sentyzatorową muzykę dyskotekową Andrzeja Korzyńskiego. W scenach przedstawiających lata pięćdziesiąte mamy do czynienia z muzyką z tego okresu. Najczęściej jest to muzyka towarzysząca ujęciom stylizowanym na dokumentalne. Już na samym początku, kiedy na ekranie oglądamy ujęcia zrealizowane w estetyce dokumentalnej przedstawiające bicie rekordu przez Birkuta i jego ekipę słychać dobiegającą spoza kadru socjalistyczną pieśń *Służba Polsce* rozpoczynającą się słowami: *Znów się pieśń na usta rwie*. Ta piosenka pojawia się w filmie kilka razy. Ujęciom dokumentalnym ukazującym odbudowę stolicy towarzyszy utwór *Budujemy nowy dom*. Stylizowanym na dokumentalne i dokumentalnym ujęciom przedstawiającym maszerujący ulicami odbudowywanej Warszawy pochód, w którym uczestniczą młodzi budowniczowie Nowej Huty, wtóruje pieśń *Pochód przyjaźni* w wykonaniu zespołu „Mazowsze”. Przywołanych wyżej utworów słuchamy razem z główną bohaterką Agnieszką podczas przeglądania przez nią w sali projekcyjnej materiałów archiwalnych. Pieśni socjalistyczne pojawiają nie tylko w kontekście monochromatycznych ujęć dokumentalnych. Słyszymy je w kilku polichromatycznych scenach będących rekonstrukcjami społecznej rzeczywistości lat pięćdziesiątych. Dobrym przykładem może być scena ukazująca Mateusza Birkuta i Wincentego Witka jadących pociągiem w teren na pokaz murarki zespołowej. W pierwszym ujęciu sceny ukazującym jadący pociąg spoza kadru dobiegają marszowe dźwięki pieśni *Pochód przyjaźni.* Kiedy akcja przenosi się do wnętrza wagonu muzyka pozadiegetyczna cichnie. W kolejnych ujęciach oglądamy na ekranie Birkuta i Witka śpiewających fragment refrenu utworu *Pochód przyjaźni*, którego słowa brzmią: *Dalej, młodzi Słowianie, dalej, Grecy, Hiszpanie, młody Chińczyk do marszu powstaje. Wnet dołączą tu inni, czarni bracia z Wirginii, bohaterscy pospieszą Malaje*. W innej scenie przedstawiającej bicie murarskiego rekordu przez ekipę Birkuta słyszymy odtwarzaną przez megafony na placu budowy muzykę. Pracy robotników towarzyszą w tle utwory *Warszawski dzień* oraz *Budujemy nowy dom*.

Przywołane wyżej egzemplifikacje muzyczne to popularne w latach pięćdziesiątych utwory – tzw. pieśni masowe.[[20]](#footnote-20) Ze względu na ich charakter – zaangażowane ideologicznie teksty, aranżację, marszowy rytm, w sposób jednoznaczny kojarzą się z wczesną epoką realnego socjalizmu. Dlatego z powodzeniem reżyser wykorzystał je w funkcji oznaki historyczności świata przedstawionego oraz filmowej narracji. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden zabieg, którym posłużył się Wajda. Zestawił ze sobą pieśni masowe z piątej dekady XX wieku z bardzo nowoczesną muzyką Korzyńskiego. W porównaniu z modernistycznym, elektronicznym brzmieniem, tanecznym rytmem i aranżacją tej muzyki nawiązującej do stylistyki *euro-disco* (której prekursorem była prawdopodobnie grupa *Silver Convention*, a jednym z najbardziej znanych przedstawicieli nurtu powstały w 1976 roku zespół *Boney M*) piosenki *Służba Polsce*, *Pochód przyjaźni*, *Budujemy nowy dom*, *Warszawski dzień*, jawią się jako wyjątkowo archaiczne. Zatem skontrastowanie ze sobą muzyki lat siedemdziesiątych z muzyką lat pięćdziesiątych, niejako dodatkowo uwypukliło historyczny charakter tej ostatniej, dzięki czemu stała się ona znakomitym narzędziem uzyskania przez reżysera efektu przesunięcia w czasie ku przeszłości.

**Wydarzenia i postacie**

Niezwykle istotnym elementem uhistoryczniania filmowej narracji oraz świata przedstawionego są wydarzenia i postaci, o których opowiada ekranowa historia. W tym miejscu nasuwa się pytanie: o jakie wydarzenia i postaci może chodzić, skoro każdy film przedstawia jakieś wydarzenia i jakichś bohaterów? Otóż w naszym przypadku chodzi o postaci i wydarzenia, które kojarzą się z przeszłością, tzn. w mniejszym lub większym stopniu są znane historiografii, a przez to uchodzą za relatywnie „autentyczne” i „prawdziwe”, a w konsekwencji historyczne.

Jednym z zabiegów uhistoryczniania filmowej narracji i ekranowego świata jest przedstawianie w filmie tzw. wielkich wydarzeń historycznych – politycznych, militarnych, kulturowych, np. takich jak druga wojna światowa, rewolucja francuska, wielkie odkrycia geograficzne, niewolnictwo, reformacja, rewolucja obyczajowa lat 1960/1970, upadek bloku sowieckiego, itp. Przywołajmy kilka przykładów: *1492 Wyprawa do raju* (1992) w reżyserii Ridleya Scotta przedstawia zamorską wyprawę Krzysztofa Kolumba w celu znalezienia drogi do Indii, wskutek której odkryte zostają nowe kontynenty. *Wróg u bram* (2001) w reżyserii Jean-Jacques Annauda przedstawia drugą wojnę światową. *Danton* (1982) w reżyserii Andrzeja Wajdy ukazuje rewolucję francuską. *Good Bye, Lenin* (2003) w reżyserii Wolfganga Beckera podejmuje temat upadku komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej. Oczywiście te wielkie wydarzenia historyczne są pokazywane przez pryzmat wydarzeń o mniejszej skali składających się na owo wielkie wydarzenie na zasadzie figury *pars pro toto*. Wielkie odkrycia geograficzne pojawiają się na ekranie w postaci wyprawy Kolumba [*1942 Wyprawa do raju*]. Druga wojna światowa pojawia się na ekranie w postaci bitwy o Stalingrad [*Wróg u bram*, *Stalingrad*], bitwy o Anglię [*Bitwa o Anglię* (1969) w reżyserii Gaya Hamiltona], Powstania Warszawskiego [*Kanał* (1956) w reżyserii Andrzeja Wajdy, *Miasto 44* (2014) w reżyserii Jana Komasy]. Rewolucja obyczajowa lat sześćdziesiątych w USA pojawia się na ekranie poprzez pryzmat kariery zespołu *The Doors* [*The Doors* (1991) w reżyserii Olivera Stone’a]. Zatem już sam fakt pokazania na ekranie tzw. wielkich wydarzeń znanych z historiografii i przez nią potwierdzonych, reprezentowanych metaforycznie (synekdochalnie) przez wydarzenia o mniejszej skali (tzw. epizody historyczne będące składowymi struktur dziejowych o większym zasięgu temporalno-spacjalnym), powoduje, że filmowa narracja i świat przedstawiony zostają uhistorycznione.

W przypadku, gdy przedstawiane na ekranie epizody historyczne, o których była mowa wyżej (np. bitwa stalingradzka, bitwa o Anglię, wyprawa Kolumba, Powstanie Warszawskie, kariera zespołu *The Doors*), również mają potwierdzenie w historiografii, co oznacza, że są czy mogą być rozpoznawalne właśnie jako „historyczne”, zabieg uhistorycznienia filmowej narracji oraz świata przedstawionego jest dodatkowo bardziej przekonujący.

Nie zawsze jednak epizody historyczne pokazywane w filmie mają poświadczenie ze strony historiografii. Oznacza to, że w przypadku wielu filmów ukazywane na ekranie zdarzenia rozgrywające się w trakcie wielkich wydarzeń historycznych mają charakter „fikcjonalny”, tzn. taki, że w przeszłości nie miały miejsca i zostały wykreowane dla potrzeb audiowizualnej opowieści. Z taką sytuacją mamy do czynienia np. w filmach *Działa Navarony* (1961) w reżyserii J. Lee Thompsona i *Komandosi z Navarony* (1978) w reżyserii Guya Hamiltona.[[21]](#footnote-21) W pierwszym z przywołanych obrazów akcja rozgrywa się w 1943 roku. Grupka alianckich komandosów ma za zadanie wysadzić baterię niemieckich dział usytuowanych na wyspie Navarona zagrażających życiu ludzi na jednej z pobliskich wysp Cheros. W drugiej opowieści oddział komandosów zostaje wysłany do okupowanej przez Niemców Jugosławii z zadaniem wysadzenia mostu. Od sukcesu misji zależy los partyzantów Tito znajdujących się w okrążeniu wojsk niemieckich. W obu filmach przedstawiane na ekranie wydarzenia są wytworem „historycznej fikcji”, nie mają potwierdzenia w historiografii. Jednak w filmowej opowieści akcje komandosów rozgrywają się w czasie drugiej wojny światowej, a więc potwierdzonego przez historiografię tzw. wielkiego wydarzenia historycznego. Co więcej, znakomicie wpisują się w logikę i strukturę owego wielkiego wydarzenia. Druga wojna światowa była przecież konfliktem zbrojnym pomiędzy Państwami Osi: Niemcami, Włochami, Japonią i ich pomniejszymi sojusznikami, a Aliantami: ZSRR, USA, Wielką Brytanią, Polską, Francją, Kanadą, itd. W filmach *Działa Navarony* oraz *Komandosi z Navarony* grupa komandosów to żołnierze sił alianckich walczących przeciwko żołnierzom niemieckim. Historiografia bada i przedstawia działania oddziałów alianckich sił specjalnych przeciwko armii niemieckiej podczas drugiej wojny światowej.[[22]](#footnote-22) Tym samym potwierdza, że takie oddziały istniały i realizowane przez nie akcje miały miejsce w czasie konfliktu z lat 1939-1945. Dlatego, kiedy na ekranie widzimy „fikcyjne” losy oddziału komandosów, które wpisują się w społeczne wyobrażenia tego typu akcji mające swoje źródło w historiografii, to wydają się one w trakcie oglądania obu filmów na tyle wiarygodne i prawdopodobne, że ich „fikcjonalność” schodzi na dalszy plan. Oglądamy je tak, jakby były to „faktyczne” losy „autentycznego” oddziału komandosów. Akcje komandosów w obu filmach zostały uhistorycznione poprzez umieszczenie ich w *entourage’u* wielkiego wydarzenia historycznego, jakim była druga wojna światowa. Spowodowało to, że zostały pokazane jako epizody historyczne, podobne do wielu innych tego rodzaju wydarzeń potwierdzonych i opisanych przez historiografię. Owo podobieństwo do takich akcji sił specjalnych opisywanych przez historiografię posłużyło za narzędzie uprawdopodobnienia „fikcjonalnych” wydarzeń, a tym samym ich metaforycznego uhistorycznienia – stały się one tak jakby „historyczne”. W konsekwencji, te „fikcyjne” epizody poddane procesowi uhistorycznienia, same zostały obsadzone w roli funkcjonalnych elementów metaforycznego uhistorycznienia ekranowego świata przedstawionego oraz filmowej narracji.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku prezentowanych na ekranie postaci. Bohaterowie filmów, których istnienie i działania realizowane w przeszłości są potwierdzone przez historiografię, również mogą pełnić funkcję uhistoryczniania świata przedstawionego oraz filmowej narracji. Najczęściej są to postacie historyczne, które zapisały się w tzw. wielkiej historii, tzn. odegrały znaczącą rolę w wydarzeniach historycznych o dużej skali (takich jak np. odkrycia geograficzne, druga wojna światowa, upadek komunizmu, rewolucja francuska, zimna wojna, itp.) i dlatego są rozpoznawalne – funkcjonują w społecznej świadomości historycznej. Przyjrzyjmy się kilku przykładom filmów.

W przywoływanym już filmie *1492 Wyprawa do raju* (1992) w reżyserii Ridleya Scotta mamy do czynienia, jak pamiętamy, z przedstawieniem historii zamorskiej podróży Europejczyków w celu znalezienia drogi do Indii, na skutek której odkryte zostają nowe kontynenty. Inicjatorem i liderem wyprawy jest Krzysztof Kolumb, postać funkcjonująca w świadomości i wyobraźni społecznej jako odkrywca Ameryki. Oczywiście Krzysztof Kolumb jest osobą, której istnienie i działania są potwierdzone przez historiografię.[[23]](#footnote-23) Tym samym, jako rozpoznawalna postać historyczna – emblematyczna dla odkryć geograficznych, z powodzeniem może pełnić w filmie Scotta funkcję oznaki historyczności ekranowego świata przedstawionego i filmowej narracji.

W zrealizowanym w 1975 roku filmie *Kazimierz Wielki* w reżyserii Ewy i Czesława Petelskich mamy do czynienia z przedstawieniem rozgrywającej się w XIV wieku historii – życia i dokonań – ostatniego króla Polski z dynastii Piastów – Kazimierza Wielkiego, ukazaniem go jako znakomitego średniowiecznego władcę umacniającego i unowocześniającego państwo, rozwijającego gospodarkę i handel, budującego murowane warownie i zamki. Król Kazimierz jest postacią historyczną w tym sensie, że jej istnienie, panowanie i działania potwierdza akademicka historiografia.[[24]](#footnote-24) O tym, że jest to postać rozpoznawalna może świadczyć popularne ludowe porzekadło: *Kazimierz Wielki zastał Polskę drewnianą, a zostawił murowaną*.[[25]](#footnote-25) Pokazuje ono, że ostatni piastowski władca funkcjonuje w społecznej wyobraźni i świadomości Polaków jako ten, który zmodernizował królestwo, dzięki czemu otrzymał przydomek Wielki. Tym samym postać króla Kazimierza Wielkiego pokazana na ekranie, ze względu na jej rozpoznawalność, może efektywnie realizować funkcję uhistoryczniania świata przedstawionego oraz filmowej narracji.

Film *Trzynaście dni* (2000) w reżyserii Rogera Donaldsona przedstawia groźny epizod z okresu zimnej wojny. Chodzi o tzw. kryzys kubański, ciąg zdarzeń, które miały miejsce w czasie niespełna dwóch tygodni w październiku 1962 roku, po tym, jak amerykański samolot szpiegowski U-2 odkrył, że na Kubie są instalowane radzieckie rakiety balistyczne, stanowiące bezpośrednie zagrożenie dla Stanów Zjednoczonych. Na ekranie oglądamy postacie, które na pewnym etapie zimnej wojny odgrywały role kluczowe. Należą do nich prezydent USA John F. Kennedy, prokurator generalny USA Robert F. Kennedy, sekretarz obrony USA Robert McNamara oraz specjalny doradca prezydenta USA [Kenneth O’Donnell](https://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Kenneth_O%E2%80%99Donnell&action=edit&redlink=1). Wszystkie wymienione wyżej postaci są historyczne w tym sensie, że ich istnienie oraz działania zostały potwierdzone przez historiografię.[[26]](#footnote-26) Najbardziej rozpoznawalnymi postaciami są John F. Kennedy oraz Robert F. Kennedy. JFK był jednym z bardzo popularnych prezydentów USA. Zginął w zamachu w Dallas w roku 1963. Tragiczna śmierć oraz kontrowersje wokół wyjaśniania okoliczności zabójstwa spowodowały, że stał się postacią w pewnym sensie legendarną, na temat której powstało bardzo dużo książek, artykułów oraz filmów [m.in. głośny obraz: *JFK* (1991) w reżyserii Olivera Stone’a]. Robert F. Kennedy, młodszy brat prezydenta, piastował szereg istotnych funkcji w państwie. Zginął w zamachu w Los Angeles w 1968 roku, wkrótce po tym, jak zwyciężył w prawyborach prezydenckich Partii Demokratycznej. Tragiczna śmierć w sytuacji, kiedy został kandydatem na prezydenta USA, w okolicznościach przypominających zabójstwo JFK, również przyczyniła się do tego, że podobnie do brata stał się w pewnym stopniu postacią legendarną. Na temat Roberta F. Kennedy’ego także powstało wiele publikacji oraz filmów [m. in. biograficzny obraz: *Bobby* (2006) w reżyserii Emillio Esteveza]. W związku z powyższym, widząc obu polityków na ekranie domyślamy się, że przedstawiana w filmie *Trzynaście dni* historia rozgrywa się w szóstej dekadzie XX stulecia. Tym samym ukazanie w filmowej opowieści Johna F. Kennedy’ego i Roberta F. Kennedy’ego, ze względu na to, że są postaciami rozpoznawalnymi, funkcjonującymi nie tylko w historiografii, ale i w odnoszących się do przeszłości filmach, z powodzeniem pełni funkcję uhistoryczniania świata przedstawionego oraz filmowej narracji.

W przypadku filmów opowiadających o przeszłości często zdarza się, że istotnymi bohaterami są postaci „fikcyjne”, tzn. takie, których istnienie nie ma potwierdzenia w historiografii. Czy zatem takie postacie mogą pełnić w filmie funkcję oznak historyczności ekranowej narracji oraz świata przedstawionego? Żeby odpowiedzieć na postawione wyżej pytanie, przyjrzyjmy się kilku przykładom.

Dobrą egzemplifikacją może być miniserial produkcji HBO *Czarnobyl* (2019) w reżyserii Johana Rencka. Serial przedstawia historię katastrofy w elektrowni atomowej w Czarnobylu, jaka miała miejsce w kwietniu 1986 roku oraz proces usuwania jej tragicznych skutków przez władze ZSRR, naukowców, strażaków, żołnierzy, górników i innych ratowników. W serialu pojawiają się postaci znane historiografii m.in. takie jak: Sekretarz Generalny KPZR Michaił Gorbaczow, zastępca przewodniczącego Rady Ministrów ZSRR Boris Szczerbina czy zastępca dyrektora Instytutu Energii Atomowej im. I. Kurczatowa, ekspert naukowy do spraw usuwania skutków awarii reaktora w Czarnobylu prof. Walerij Legasow.[[27]](#footnote-27) Obecność na ekranie wspomnianych osób sprawia, że oglądając serial mamy przekonanie, iż jest to obraz ukazujący lata osiemdziesiąte XX wieku. W opowieści, obok wyżej wspomnianych bohaterów, pojawia się istotna dla przedstawianej historii i wymyślona przez twórców na jej potrzeby „fikcyjna” osoba – Uliana Chomiuk.

Postać Chomiuk zostaje poddana na ekranie procesowi uhistorycznienia. Bohaterka w filmie jest naukowcem, fizykiem z Instytutu Energii Jądrowej Akademii Nauk Białoruskiej SRR oraz członkinią rządowej komisji do spraw reagowania kryzysowego w związku z awarią reaktora w Czarnobylu. Podczas usuwania skutków wybuchu z profesorem Legasowem współpracował wieloosobowy sztab naukowców. W filmie Chomiuk jest postacią z takiego sztabu. Można powiedzieć, że jest „bohaterką zbiorową”, w której w metaforyczny sposób ogniskują się doświadczenia, postawy, działania, wszystkich naukowców wchodzących w skład komisji kryzysowej. W filmie kobieta bierze czynny udział w akcji mającej na celu usunięcie skutków wybuchu w atomowej elektrowni. Akcja jest wydarzeniem potwierdzonym przez historiografię. Współpracuje z prof. Legasowem, jest jego prawą ręką. Posiada kompetencje takie same jak Legasow, który w filmie jest postacią „historyczną”. Spotyka się i rozmawia z wicepremierem Szczerbiną, który również jest postacią „historyczną”. Poprzez wspomniane wyżej zabiegi dramaturgiczne fikcjonalny status postaci Uliany Chomiuk przestaje mieć znaczenie. Dzieje się tak dlatego, że zostaje ona wpisana w strukturę i logikę przedstawianej na ekranie sytuacji, „autentycznego” wydarzenia historycznego, w którym biorą udział „autentyczne” historyczne postaci, co powoduje, że postać Uliany Chomiuk zostaje w metaforyczny sposób uhistoryczniona. Jako taka, również może pełnić funkcję oznaki historyczności filmowej narracji oraz ekranowego świata przedstawionego.

Przyjrzyjmy się innemu przykładowi. Serial telewizyjny *Czarne chmury* (1973) w reżyserii Andrzeja Konica przedstawia historię polskiego szlachcica, pułkownika w pruskiej armii, Krzysztofa Dowgirda, który wypowiada służbę w wojsku elektorskim, udaje się na terytorium Rzeczypospolitej, by służyć u boku polskiego króla. Serial jest opowieścią spod znaku „płaszcza i szpady”, która nie rości sobie pretensji do poważnej refleksji o przeszłości, niemniej jednak stanowi pewien zapis uwarunkowanego kulturowo wyobrażenia minionego świata w wieku XVII na pograniczu polsko-pruskim. Oczywiście głównymi bohaterami są postaci „fikcyjne”, wspomniany wcześniej pułkownik Dowgird oraz jego wachmistrz Kacper Pilch. Perypetie bohaterów, tak jak oni sami, również są „fikcyjne”. Jednocześnie główni bohaterowie wraz z ich losami zostali w serialu uhistorycznieni na kilka sposobów:

(1) Poprzez scenerię, scenografię, kostiumy, których wygląd przypomina siedemnastowieczne szaty, architekturę, wnętrza znane z ikonografii z epoki – czyli tzw. historyczny *entourage*, w którym rozgrywa się akcja.

(2) Przez stylizowany na staropolski język, którym mówią i komunikują się pomiędzy sobą postacie.

(3) Owe „fikcyjne” postaci w filmie spotykają się ze znanymi z historiografii i rozpoznawalnymi postaciami „historycznymi”. Pułkownik Krzysztof Dowgird i jego wachmistrz rozmawiają z hetmanem Janem Sobieskim, realizują prowadzoną przez niego politykę, wykonują rozkazy słynnego magnata, przyszłego króla Polski.

(4) Postać Dowgirda, choć „fikcyjna”, jest wzorowana na mającej potwierdzenie w historiografii „autentycznej” postaci pułkownika Krystiana Ludwika Kalksteina-Stolińskiego, który w drugiej połowie XVII wieku stanął na czele opozycji przeciwko elektorowi Fryderykowi, w wyniku czego w 1670 roku musiał uciekać z Prus do Polski. Po przedostaniu się do kraju Kalkstein-Stoliński został podstępnie zwabiony do rezydencji ambasadora Prus w Warszawie, pojmany przez służby elektora, przewieziony do Kłajpedy, gdzie w 1672 roku skazano go na karę śmierci i stracono.[[28]](#footnote-28)

Biorąc pod uwagę to, że postać Krzysztofa Dowgirda ma swój pierwowzór w „autentycznej” osobie, której istnienie potwierdza historiografia, jawi się ona jako jej filmowy awatar, który ją metaforycznie reprezentuje na ekranie na zasadzie odwołania do wiedzy pozafilmowej – historycznej i jako taka, postać ta zostaje uhistoryczniona. Pułkownik Krzysztof Dowgird jest tak jakby pułkownikiem Krystianem Ludwikiem Kalksteinem-Stolińskim. Kiedy myślowo połączymy postać „fikcyjną” z postacią „autentyczną”, wówczas ta pierwsza może jawić się jako postać „historyczna” i przez to pełnić funkcję oznaki historyczności filmowej narracji oraz świata przedstawionego. Ów efekt wspomagają strategie uhistorycznienia wyłuszczone wyżej w puntach (1)-(3). Oglądając serial ukazujący losy pułkownika Dowgirda mamy wrażenie, że przedstawia on okres I Rzeczypospolitej.

Z jeszcze inną sytuacją mamy do czynienia w filmie *Człowiek z marmuru* (1976) w reżyserii Andrzeja Wajdy. Jednym z głównych bohaterów opowieści Wajdy jest przodownik pracy Mateusz Birkut. Oczywiście młody robotnik z lat pięćdziesiątych XX wieku jest postacią „fikcyjną”.

Dla naszych rozważań istotne jest to, że bohater filmu Wajdy nawiązuje do „autentycznych” postaci robotników - przodowników pracy wyrabiających kilkaset procent normy, mających poświadczenie na kartach historiografii, którzy w latach 40-tych i 50-tych ubiegłego stulecia byli lansowani przez komunistyczną propagandę na robotniczą awangardę i elitę.[[29]](#footnote-29) Tym samym, można uznać, że postać Birkuta, podobnie do omawianej wyżej Uliany Chomiuk z serialu *Czarnobyl*, jest „bohaterem zbiorowym”, w którym ogniskują się doświadczenia, postawy, emocje wielu „autentycznych” ludzi, którzy zaliczali się do robotniczej awangardy w Polsce w czwartej i piątej dekadzie XX wieku. W zasadzie na tym moglibyśmy poprzestać i uznać, że owo nawiązanie do pewnego typu ludzi, który w przeszłości istniał i ma potwierdzenie w historiografii, jest efektywnym sposobem uhistorycznienia postaci Mateusza Birkuta, co z kolei pozwala sądzić, że bohater Wajdy może pełnić funkcję oznaki historyczności filmowej narracji i świata przedstawionego.

W *Człowieku z marmuru* mamy do czynienia z jeszcze jednym sposobem uhistorycznienia głównego bohatera. Polega on na tym, że postać Mateusza Birkuta nie nawiązuje jedynie do konkretnego typu ludzi z przeszłości, ale ma w niej swój konkretny pierwowzór. Był nim robotnik, przodownik pracy z Nowej Huty – Piotr Ożański.[[30]](#footnote-30) Według ówczesnych reguł Ożański wyrabiał średnio 200% normy. Bił rekordy w układaniu cegieł. Pierwszy z okazji 22 lipca. Wraz z pięcioma innymi murarzami ułożył ok. 35 tysięcy cegieł. Następny 26 września z okazji uczczenia rewolucji październikowej. Wówczas ułożono ok. 66 tysięcy cegieł. Wszystkie rekordy pobite przez Ożańskiego były starannie wyreżyserowane przez władze. Pomimo tego, podczas drugiego bicia rekordu, ktoś podał Ożańskiemu rozgrzaną cegłę, która go poparzyła. Z dnia na dzień Ożański stał się bohaterem. Otrzymał państwowe odznaczenie – Srebrny Krzyż Zasługi. Wszedł do Zarządu Powiatowego ZMP w Nowej Hucie. Powołano go na członka Powiatowego Komitetu Obrońców Pokoju. Został delegatem na Kongres Obrońców Pokoju w Warszawie. Życie prywatne Ożańskiego także zostało podporządkowane wymogom ideologii i propagandy. Partia wybrała mu na żonę przodownicę pracy. Po pewnym czasie zainteresowanie prasy Ożańskim osłabło. Sławny robotnik nie udźwignął ciężaru sytuacji, w której go postawiono. Popadł w alkoholizm. Przestał być potrzebny partii. Został wydalony z pracy, zmuszony do opuszczenia Nowej Huty i zapomniany.[[31]](#footnote-31)

Przyglądając się powyższemu krótkiemu opisowi i filmowym losom Birkuta nie jest trudno dostrzec pewnych daleko idących analogii w życiorysach Piotra Ożańskiego i bohatera Andrzeja Wajdy. Jeśli weźmiemy pod uwagę to, że postać Birkuta ma swój pierwowzór w „autentycznym” robotniku, wówczas można ją traktować, jako filmowy awatar reprezentujący go metaforycznie na ekranie na mocy odwołania do pozafilmowej wiedzy historycznej. Jako taka, postać ta zostaje uhistoryczniona. Oznacza to, że filmowy przodownik pracy Mateusz Birkut jest tak jakby przodownikiem pracy Piotrem Ożańskim. Łącząc myślowo poprzez analogię „fikcyjną” postać z postacią „autentyczną” mającą umocowanie w historiografii, stwarzamy wrażenie, że pierwsza z nich jawi się w wyniku owego łączenia jako postać tak jakby „historyczna”. W konsekwencji postać „fikcyjna”, która zostaje uhistoryczniona, może odgrywać rolę oznaki historyczności filmowej narracji oraz ekranowego świata przedstawionego.

**Charakteryzacja**

W związku z tym, że jesteśmy przy postaciach, warto w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt uhistoryczniania, jakim jest charakteryzacja. Przyjrzyjmy się kilku wybranym przykładom.

Film *Upadek* (2004) w reżyserii Olivera Hirschbiegela przedstawia ostatnie dni życia Adolfa Hitlera w oblężonym Berlinie. Führer razem ze współpracownikami, przyjaciółmi, oficerami i oddaną służbą ukrywa się w bunkrze w podziemiach Kancelarii Rzeszy. W oczekiwaniu na koniec wojny i ostateczną klęskę popełnia samobójstwo.

Skupmy się na postaci Hitlera. Oglądając film bez trudu rozpoznajemy wodza III Rzeszy. Dzieje się tak między innymi dlatego, że filmowy Adolf Hitler, dzięki charakteryzacji, jest bardzo podobny do Adolfa Hitlera, którego wygląd znamy z zachowanych z przeszłości fotografii, oficjalnych filmowych kronik oraz prywatnych amatorskich filmów kręconych m.in. przez Ewę Braun np. w rezydencji Führera w Berghofie. W związku z tym, że temat kostiumów był omawiany wcześniej, tu go pominę. Skupię się jedynie na fizjonomii.

Na archiwalnych fotografiach i filmach z epoki możemy zaobserwować, że Hitler był osobą średniego wzrostu o szczupłej budowie ciała. W zależności od zdjęcia czy filmu twarz Hitlera jawi się jako owalna lub pociągła. Na twarzy widać bardzo charakterystyczny wąsik w kształcie prostokąta, którego szerokość nie przekracza linii wyznaczających szerokość nosa. Usta wąskie, często sprawiające wrażenie zaciśniętych. Nos prosty, proporcjonalny w stosunku do wielkości twarzy. Oczy małe o wąskim rozstawie. Nieco odstające uszy. Włosy ciemne (ciemny blond), wyglądające na rzadkie, obcięte na krótko z bardzo charakterystyczną grzywką zaczesaną na lewą stronę. Kiedy oglądamy film *Upadek* i pojawiającą się na ekranie postać Hitlera graną przez Bruno Ganza widzimy twarz wymodelowaną na wzór twarzy Hitlera znanej z zachowanych archiwalnych obrazów. Twarz aktora jest nieco owalna, usta są wąskie, zaciśnięte, oczy małe. Ale kiedy patrzymy na ekran niemal natychmiast w oczy rzucają się najbardziej charakterystyczne cechy fizjonomii wodza III Rzeszy. Są to przede wszystkim: wąsik i zaczesana na lewą stronę grzywka. Twarz aktora z typową dla Fürera fryzurą i typowym wąsikiem przypomina twarz Hitlera. Zatem wąsik i grzywka są w tym przypadku istotnymi emblematami, które służą za element upodobnienia postaci filmowej do postaci znanej z archiwalnych filmów i fotografii, a tym samym jej uhistorycznienia. Wąsik i grzywka Hitlera są do tego stopnia emblematyczne, że mogą posłużyć do oznaczenia jakiejś postaci jako Hitlera nawet w przypadku, gdy jej sylwetka czy kształt twarzy będą do pewnego stopnia odbiegać od wzorca znanego z archiwalnych obrazów. Oznacza to, że charakteryzacja jest niezwykle istotnym narzędziem uzyskiwania ekranowego efektu przesunięcia w czasie ku przeszłości i z powodzeniem może pełnić funkcję oznaki historyczności narracji oraz świata przedstawionego.

Przyjrzyjmy się innemu przykładowi. Interesujące w tym kontekście mogą być filmy czy seriale ukazujące okres I Rzeczypospolitej, w których mamy do czynienia z przedstawieniami reprezentantów polskiej szlachty i magnaterii. W tym przypadku również istotna będzie dla mnie fizjonomia.

W swoim bardzo interesującym opracowaniu na portalu kresy.pl Radosław Sikora, na podstawie zachowanej z epoki I Rzeczpospolitej ikonografii, dokonał zestawienia wizerunków sarmackich twarzy. Wyróżnił kilka typów sarmackich wyglądów twarzy: (1) krótka lub średniej długości broda, wąsy, włosy niepodgalane, zaczesane do tyłu; (2) stosunkowo krótka broda, wąsy, włosy niepodgalane, niezaczesywane, lecz swobodnie opadające; (3) brak brody, wąsy, włosy niepodgalane, zaczesane do tyłu; (4) brak brody, wąsy, włosy niemal w całości podgalane, z wyjątkiem pasma zaczesanego znad ciemienia na czoło; (5) broda średniej długości bądź długa, wąsy, włosy po bokach i z tyłu krótko przystrzyżone, nad czołem obfite, tak jakby poskręcane lokówką; (6) broda średniej długości bądź długa, wąsy, włosy po bokach i z tyłu ogolone nad czołem obfite, tak jakby poskręcane lokówką; (7) broda, wąsy, głowa wygolona z wyjątkiem pasma na czubku.[[32]](#footnote-32) Powyższe zestawienie ma oczywiście charakter modelowy i z pewnością nie wyczerpuje tematu. Niemniej jednak może służyć jako punkt odniesienia dla prowadzonej w niniejszym wątku refleksji.

Kiedy oglądamy filmy takie jak wspominane już wcześniej: *Pan Wołodyjowski*, *Potop*, *Ogniem i mieczem*, seriale telewizyjne takie jak *Czarne Chmury* rozpoznanie polskiego szlachcica czy magnata nie nastręcza zbyt wielu trudności. Oprócz charakterystycznego ubioru i broni, niezbywalnym emblematem polskiej szlacheckości w wymienionych tytułach jest wygląd twarzy i fryzura. Polski szlachcic pojawiający się na ekranie często wygląda w sposób mniej lub bardziej zbliżony do przywołanych wyżej sarmackich wzorców. W *Panu Wołodyjowskim* na twarzach szlacheckich bohaterów dominuje mniej lub bardziej bujny wąs. U niektórych postaci oprócz wąsów występuje stylizowana na szlachecką fryzura w postaci lekko podgolonej z tyłu głowy. Przykładem takiej fryzury może być pojawiający się na ekranie Jan Sobieski. Z nieco bardziej wyrazistym nawiązaniem do sarmackiego wyglądu mamy do czynienia w *Potopie*. W pierwszym przypadku Zagłoba posiada solidne wąsy oraz włosy podgolone po bokach głowy nad uszami oraz z tyłu. Kilku członków kompanii Kmicica, z którymi dopuszcza się rozbojów, również ma na twarzy wąsy oraz podgolone z tyłu i po bokach głowy włosy z – przypominającym irokeza – pozostawionym pasmem na czubku. Część z nich ma wąsy i włosy nieco dłuższe, niezaczesane, lekko opadające. W przypadku *Ogniem i mieczem* sarmacką fizjonomię mają w zasadzie wszyscy główni bohaterowie. Charakterystyczny wygląd ma Longinus Podbipięta – długie sumiaste wąsy oraz włosy podgolone z tyłu i po bokach głowy nad uszami. Podobną fryzurę ma pułkownik Wołodyjowski. Na jego twarzy także znajduje się skromny wąsik. Modelowym przykładem sarmackiej fizjonomii jest Zagłoba posiadający solidne wąsy, podgolone włosy z tyłu głowy i po jej bokach nad uszami z bujną czupryną na szczycie. W serialu *Czarne chmury* również pojawia się przywoływany wyżej wzór. Reprezentuje go hetman Jan Sobieski, na którego twarzy widnieją sumiaste wąsy, z fryzurą w postaci lekko podgolonej z tyłu i po bokach głowy. W przywołanych przykładach filmów można znaleźć także inne wyróżnione przez Sikorskiego sarmackie wzorce fizjonomii. Niemniej jednak najbardziej charakterystycznym wzorcem jest twarz z wąsami oraz włosy podgolone na okrągło nad uszami i z tyłu głowy, z krótką grzywką zaczesaną gładko do przodu. Tego rodzaju fizjonomia w przypadku filmów ukazujących okres I Rzeczypospolitej jest jak grzywka w hollywoodzkich produkcjach przedstawiających starożytny Rzym, o której pisał Roland Barthes. Przypomnijmy fragment z jego eseju: *W „Juliuszu Cezarze” Mankiewicza wszystkie postaci mają grzywki. Jedni kręcone, inni nitkowane, nastroszone, lekko natłuszczone; wszystkie są dobrze uczesane. […] Z czym tedy wiążą się owe natarczywe grzywki? Chodzi po prostu o zamanifestowanie Rzymskości. Widać więc tutaj jak na dłoni działanie głównej sprężyny widowiska, którą jest znak. Ułożony na czole kosmyk daje pewność i nikt nie może wątpić, że oto znajduje się w dawnym Rzymie*.”[[33]](#footnote-33) Idąc tokiem rozumowania Barthesa można stwierdzić, że stereotypowa sarmacka fizjonomia postaci pojawiających się na ekranie również stwarza wrażenie, że prezentowana w filmie historia rozgrywa się w okresie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. W filmach o tej epoce historycznej niemal zawsze musi pojawić się postać z ową typową sarmacką fizjonomią. Tym samym, charakteryzacja postaci stylizująca ich wygląd zgodnie z sarmackim wzorem fizjonomii z powodzeniem może odgrywać rolę oznaki historyczności filmowej narracji oraz ekranowego świata przedstawionego.

**Uwagi końcowe**

Na zakończenie prowadzonych w niniejszym tekście rozważań chciałbym dodać, że wyłożone w nim strategie uhistoryczniania filmowej narracji i ekranowego świata przedstawionego dotyczą jedynie składników inscenizacji – tzw. *Mise-en-scène*. Odgrywają one szczególnie istotną rolę w filmach zrealizowanych w estetyce tzw. stylu zerowego[[34]](#footnote-34), charakteryzującego się tym, że forma filmu składająca się - w daleko idącym uproszczeniu - z takich elementów jak – faktura obrazu, praca kamery, montaż, narracja – pozostaje dla widza przezroczysta, niewidoczna. Dzięki temu widz koncentruje się nie na tym, jak film pokazuje historyczną rzeczywistość, ale na tym, co obraz przedstawia. Oznacza to, w przypadku filmów stylu zerowego, że to właśnie składniki *Mise-en-scène* odgrywają fundamentalną rolę w definiowaniu historyczności świata przedstawionego i filmowej narracji, która będąc przezroczystą, niejako ustępuje miejsca w tworzeniu ekranowego efektu przesunięcia w czasie ku przeszłości elementom takim jak: charakteryzacja, kostiumy, scenografia, język, muzyka, rodzaje wydarzeń i postaci.

Artykuł skupiając się jedynie na roli *Mise-en-scène* w uhistorycznianiu filmowej narracji i świata przedstawionego nie wyczerpuje tematu. Pozostawia poza polem refleksji rolę filmowej formy i formalnych filmowych środków wyrazu w procesie uhistoryczniania ekranowego świata przedstawionego oraz filmowej narracji. W związku z tym, że filmowa forma jest niezwykle istotnym narzędziem uzyskiwania ekranowego efektu przesunięcia w czasie, zajmuję się tym zagadnieniem w innym tekście.

**Streszczenie**

Różnorodne sposoby wyposażania filmu w różnego rodzaju oznaki historyczności w artykule są nazywane strategiami uhistoryczniania filmowej narracji oraz filmowego świata przedstawionego. W związku z faktem, że w ramach respektowanej w tekście koncepcji film historyczny jest opowieścią przedstawiającą bliższą lub dalszą przeszłość, jedną z najistotniejszych oznak historyczności filmowej opowieści jest w tym przypadku **efekt ekranowego przesunięcia w czasie ku przeszłości**. Polega on na tym, że oglądając film, widz ma świadomość odmienności świata prezentowanego na ekranie od tego, który znamy z codziennego współczesnego doświadczenia. Artykuł skupia się ukazaniu na roli *Mise-en-scène* w uhistorycznianiu filmowej narracji i świata przedstawionego.

1. Zob. np. Robert A. Rosenstone, *History on Film. Film on History*, London, New York, Boston, San Francisco, Toronto, Tokyo, Singapore, Hong Kong, Seoul, Taipei, New Delhi, Cape Town, Madrid, Mexico City, Amsterdam, Munich, Paris, Milan: Pearson Longman, 2006; Tenże, *Visions of the past. The Challange of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1995; Piotr Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2016; Tenże, *Kultura-Film-Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005; Marc Ferro, *Kino i historia*, tłum. Tomasz Falkowski, PWN, Warszawa 2011. [↑](#footnote-ref-1)
2. Zygmunt Machwitz, *Fabularny film historyczny – problemy gatunku*, „Folia Filmologica. Zeszyty naukowe” 1983, z. 1, s. 125. Powyższy temat rozwinąłem w innym miejscu. Zob. Piotr Witek, *Film historyczny jako gatunek dwojakiego rodzaju. Kilka uwag metodologicznych o „(nie)użyteczności” teorii genologicznej w refleksji o filmie historycznym*, „Annales UMCS” 2011, Sectio: F, vol. LXVI, z. 2, s. 87-113. [↑](#footnote-ref-2)
3. Maria Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków 1968. [↑](#footnote-ref-3)
4. Na temat ekranizacji *Quo Vadis* Henryka Sienkiewicza zob.: Jan Słodowski, *Filmowe adaptacje Quo Vadis? Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz i film*, red. Lech Ludorowski, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce 1998, s. 101-110. Na temat wizualizacji antycznego Rzymu w filmie zob. bardzo interesujące studium: Maria Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, Londyn 1997. [↑](#footnote-ref-4)
5. Na temat architektury starożytnego Rzymu zob. np.: Elżbieta Makowiecka, *Sztuka Rzymu od Augusta do Konstantyna*, WUW, Warszawa 2010. [↑](#footnote-ref-5)
6. Zob.: Lucjusz Anneusz Seneka, *Listy moralne do Lucyliusza*, LV, Edycja komputerowa: [www.zrodla.historyczne.prv.pl](http://www.zrodla.historyczne.prv.pl): *Gdy właśnie wracam z odbytej w lektyce przejażdżki, czuję się nie mniej zmęczony, niż gdybym to, co przesiedziałem, przebył pieszo. Bo dać się długo nieść to także trud; i nie wiem, czy nie tym większy, że sprzeczny jest z naturą, która dała nam nogi, żebyśmy sami chodzili, i oczy, żebyśmy sami patrzyli. Wygody osła biły nas tak, iż staliśmy się niezdolni do wszystkiego, na co przez dłuższy czas nie mieliśmy ochoty. Dla mnie jednak wstrząsanie ciała było potrzebne po to, by żółć, jeśli osiadła w ciasnych przewodach, została rozpędzona, lub sam oddech, jeśli z jakiejś przyczyny stał się gęstszy, był rozcieńczony przez wstrząsy, które wedle mego odczucia dobrze mi robiły*. [↑](#footnote-ref-6)
7. # Zob. Francois Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, tłum. Piotr Wrzosek, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2004; Jerome Carcopino, *Życie codzienne w Rzymie w okresie rozkwitu cesarstwa*, tłum. Maria Pąkcińska-Niepołomska, PIW, Warszawa 1966;

   [↑](#footnote-ref-7)
8. Na temat umundurowania i uzbrojenia niemieckich i radzieckich formacji wojskowych z okresu drugiej wojny światowej zob.: Philippe Rio, *Żołnierz radziecki drugiej wojny światowej*, tłum. Sławomir Kędzierski, Vesper, Poznań 2012; Jean de Lagarde, *Niemieccy żołnierze drugiej wojny światowej*, tłum. Leszek Erenfeicht, Vesper, Poznań 2016. [↑](#footnote-ref-8)
9. Na temat muzyki metalowej zob. np.: Barbara Major, *Dionizos w glanach. Ekstatyczność muzyki metalowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013. [↑](#footnote-ref-9)
10. <https://www.youtube.com/channel/UCq2g_Vcu3J1OwNRmdTNoxYA> (dostęp: 08.06.2019) [↑](#footnote-ref-10)
11. Na temat języka łacińskiego zob.: Jan Safarewicz, *Zarys historii języka łacińskiego*, Ossolineum, Wrocław 1986. [↑](#footnote-ref-11)
12. Na temat języka aramejskiego zob.: Paweł Nowicki, *Język aramejski. Zagadnienia podstawowe*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1964. [↑](#footnote-ref-12)
13. Na temat języka staropolskiego zob. np. Zenon Klemensiewicz, *Historia języka polskiego*, PWN, Warszawa 2015; Tenże: *Historia języka polskiego. Cz. 2, Doba średniopolska: (od początków XVI wieku do ósmego dziesięciolecia XVIII wieku)*, PWN, Warszawa 1965. [↑](#footnote-ref-13)
14. Na ten temat zob. np.: Mariusz Mazur, *O człowieku tendencyjnym. Obraz nowego człowieka w propagandzie komunistycznej w okresie Polski Ludowej i PRL. 1944-1956*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009. [↑](#footnote-ref-14)
15. Na temat kina socrealistycznego zob.: Alina Madej, *Socrealizm*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 195-203; Zob. także: Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Wydawnictwo Videograf II, Katowice 2009, s. 143-156; Marek Haltof, *Kino polskie*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 75-92. [↑](#footnote-ref-15)
16. Na temat propagandy w filmie i prasie w latach 1944-1956 zob.: Mariusz Mazur, *O człowieku tendencyjnym*…, op. cit. s. 283-301, 241-253*.* [↑](#footnote-ref-16)
17. Zob. przypis nr 9 w niniejszym tekście. [↑](#footnote-ref-17)
18. Na temat muzyki *pop* zob.: John Street, Will Straw, Simon Frith (red.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press 2001. [↑](#footnote-ref-18)
19. Teledyski do tych utworów są dostępne w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/user/MotleyCrueMusic/videos> (dostęp: 25.06.2019). [↑](#footnote-ref-19)
20. Na temat pieśni masowych zob.: Małgorzata Sułek, *Pieśni masowe o Nowej Hucie*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2010, nr 1, s. 152-160. Zob. także: Karolina Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo IPN, Warszawa 2017. [↑](#footnote-ref-20)
21. Filmy są ekranizacjami powieści Alistaira MacLean’a: *Działa Nawarony*, tłum. Adam Kaska, Świat Książki, Warszawa 1998; *Komandosi z Nawarony*, tłum. Andrzej Grabowski, Świat Książki, Warszawa 1998. [↑](#footnote-ref-21)
22. # Zob. na ten temat np.: Marcin Królikowski, *Komandosi. Akcje aliantów w drugiej wojnie światowej*, Wydawnictwo Lampart, Warszawa 1994.

    [↑](#footnote-ref-22)
23. Zob. np.: Józef Babicz, Krzysztof Walczak, *Zarys historii odkryć geograficznych*, PWN, Warszawa 1970; Jakov Swiet, *Kolumb*, tłum. Marek Kalisz, PIW, Warszawa 1979. [↑](#footnote-ref-23)
24. Zob. np.: Jerzy Wyrozumski, *Kazimierz Wielki*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2004. [↑](#footnote-ref-24)
25. Ów stereotypowy obraz Kazimierza Wielkiego ma swoje źródło w Kronice Jana Długosza, który o ostatnim piastowskim królu pisał: *Taka wielka tkwiła w nim chęć uświetnienia i wzbogacenia Królestwa Polskiego, że podejmował bardzo trudne i znaczne wydatki na budowę murowanych kościołów, zamków, miast i dworów, dokładając wszelkich starań, by Polskę, którą zastał glinianą, drewnianą i brudną, zostawił murowaną i nadał jej wielki rozgłos, co mu się też i udało. On też obudził w Polsce u wszystkich zapał do wznoszenia murowanych budowli*. [↑](#footnote-ref-25)
26. Zob. np.: Hugh Brogan, *John Fitzgerald Kennedy*, tłum. Irena Scharoch, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2003; William B. Breuer, *Vendetta! Castro i bracia Kennedy*, tłum. Grzegorz Woźniak, Wydawnictwo Magnum, Warszawa 1998. [↑](#footnote-ref-26)
27. David R. Marples, *Historia ZSRR. Od rewolucji do rozpadu*, tłum. Irena Scharoch, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2006. Na temat katastrofy w Czarnobylu zob. np.: Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa (red.), *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanisty*ki, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017. [↑](#footnote-ref-27)
28. Zob. na ten temat: Kazimierz Jarochowski, *Sprawa Kalksteina 1670-1672*, Redakcja Ateneum, Warszawa 1878, s. 38-132. [W wersji elektronicznej: <https://archive.org/details/sprawakalksteina00jaro/page/n5> (dostęp: 25.06.2019)] [↑](#footnote-ref-28)
29. Hubert Wilk, *Kto wyrąbie więcej ode mnie? Współzawodnictwo pracy robotników w Polsce w latach 1947-1955*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2011. [↑](#footnote-ref-29)
30. Ibidem, s. 278, 319-324. [↑](#footnote-ref-30)
31. Ibidem, s. 278, 319-324 [↑](#footnote-ref-31)
32. <https://kresy.pl/kresopedia/sarmackie-fryzury-pierwszych-dekad-xvii-wieku/> (dostęp: 26.06.2019) [↑](#footnote-ref-32)
33. Roland Barthes, *Rzymianie w filmie*, [w:] Tegoż, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 47. [↑](#footnote-ref-33)
34. Na temat stylu zerowego w kinie zob. Mirosław Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994. [↑](#footnote-ref-34)