

Małgorzata Nossowska

Blaski i cienie popularności Marii Curie-Skłodowskiej : prasa paryska o Marii Curie-Skłodowskiej

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Historia 66/2, 79-109

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

nów. Austriacy obliczyli, że z terenu powiatu do legionów, do końca 1915 r., zgłosiło się 126 ochotników⁶⁰.

Następnie swoją aktywność zaznaczyli działacze utworzonego na Lubelszczyźnie w końcu lipca 1915 r. lewicowo-niepodległościowego Wydziału Narodowego Lubelskiego, posiadającego własną prasę w postaci „Gazety Ludowej”⁶¹. Pierwszym przejawem rosnącego zainteresowania działalnością wydziału było zorganizowanie w Krasnymstawie powiatowego zjazdu w dniu 24 października 1915 r. w sali poklasztornej. W kolejnych miesiącach w powiecie krasnostawskim utworzono terenowe oddziały wydziału w Małochwieju, w Siennicy, w Tarnogórze, w Krakowskim Przedmieściu, w Stryjnie, w Łopienniku i w Ostrowie Krupskim. Całość akcji koordynował przysłany w lutym z Lublina, a pochodzący rodem z Tarnogóry, działacz WNL Bolesław Skubikowski. Działalność wydziału miała charakter legalny, a tym samym nie mogła stać w opozycji do okupacyjnych władz austriackich. Z inicjatywy liderów Wydziału Narodowego Lubelskiego zorganizowano w Krasnymstawie imponujące obchody Konstytucji 3 Maja, w których wzięło udział około 6000 osób, w tym liczne delegacje ze wszystkich gmin oraz orkiestry dęte z Łopiennika i Siennicy⁶². Mimo to w regionie zorganizowano kilka mniejszych uroczystości. Kolejną uroczystością był pochód z Krasnegostawu do miejscowości Radecznicza w powiecie zamojskim na uroczystość otwarcia w dniu 13 czerwca 1916 r. świątyni, którą wcześniej Rosjanie zamienili na prawosławny klasztor żeński. Mimo że w obu przypadkach Austriacy wydali zgodę, to byli bardzo zaniepokojeni nie tylko masowym, ale też narodowym charakterem uroczystości.

Współpracujące ze sobą oddziały WNL gorąco włączyły się w krzewienie oświaty, zwłaszcza na wsiach, dzięki czemu w powiecie bardzo mocno została wsparta akcja tworzenia nowych szkół ludowych. W pierwszym półroczu 1916 r. założono ich aż 62, a najwięcej w gminie Rudka⁶³. W ramach walki o język polski w Żółkiewce utworzono Klub Narodowy, który miał wpływy w kilku wsiach. Organizował obchody rocznic związanych z powstaniem narodowymi. Z jego inicjatywy utworzono też Niedzielny Uniwersytet Ludowy, który założył w Żółkiewce drugą w powiecie po Krasnymstawie bibliotekę z polskimi książkami⁶⁴. Po denuncjacji i aresztowaniach działaczy, latem 1916 r., działalność Klubu Narodowego nabrała całkowicie charakteru konspiracyjnego.

Polityka współdziałania z austriacką cywilną administracją zrodziła na terenie powiatu, wśród części działaczy, postawy austrofilskie, które rozprzestrzeniły

⁶⁰ APL CK KPwK, sygn.12. Miesięczne sprawozdania statystyczne za rok 1915. k. 1., F. Żurek, *Powiat krasnostawski...*, s. 88.

⁶¹ J. Lewandowski, *Królestwo Polskie...*, s. 65 i F. Żurek, *Powiat krasnostawski...*, s. 91.

⁶² F. Żurek, *Powiat krasnostawski...*, s. 89.

⁶³ *Ibid.*, s. 90.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 96.

się wraz z pojawieniem się legionowego aparatu werbunkowego – Departamentu Wojskowego Naczelnego Komitetu Narodowego. Mimo wyraźnie negatywnego stanowiska brygadiera Piłsudskiego, akcja werbunkowa do legionów na przełomie 1916 i 1917 r. w powiecie krasnostawskim cieszyła się sporym powodzeniem. Agitację prowadzono między innymi za pośrednictwem zalegalizowanych kółek rolniczych, które stanowiły ogniwo pośrednie między gminnym komitetem ratunkowym a wsią. Według szacunkowych danych do kwietnia 1917 r. do legionów zgłosiło się około 70 ochotników⁶⁵. Przez pierwsze półrocze 1917 r. (do kryzysu przysięgowego) na terenie Krasnegostawu i Gminy Krasnystaw stacjonował niewielki pododdział legionistów liczący 25–28 żołnierzy, będących na żołdzie Biura Werbunkowego Wojska Polskiego, które podlegało pod Główny Urząd Zaciągu do Wojska Polskiego Ziemi Lubelskiej w Lublinie⁶⁶.

Najważniejsze jednak dla życia politycznego w powiecie okazały się wiążące się ze sobą wpływy polityczne na terenie okupacji, przede wszystkim Polskiej Partii Socjalistycznej oraz Polskiego Stronnictwa Ludowego, skutkujące stworzeniem konspiracyjnych struktur Polskiej Organizacji Wojskowej (dalej w skrócie POW), stanowiącej zbrojne podziemie obozu Piłsudskiego. W powiecie krasnostawskim wiosną 1916 r. twórczą rolę odegrał znów, wspomniany wcześniej, Bolesław Skubikowski, który w tym zakresie miał wyznaczone poufne zadanie i z niego się wywiązał, wykorzystując legalne kontakty WNL. Doprowadził on do tego, że rozkazem nr 2 Komendy Okręgu VIII Polskiej Organizacji Wojskowej w dniu 30 maja 1916 r. został powołany do życia Obwód Krasnostawski POW, który otrzymał X numer porządkowy. Pierwszym komendantem obwodu został Bolesław Skubikowski, ps. Babinicz. Jego zastępcą mianowano Wacława Piwońskiego, ps. Ornano, urzędnika Towarzystwa Ubezpieczeń Wzajemnych w Krasnymstawie. W tym czasie POW w powiecie krasnostawskim liczyła około 130 osób (Tarnogóra, Małochwiej, Siennica, Piaski Szlacheckie i Gorzków). Działalność pierwszego komendanta znalazła się na celowniku austriackiej służby wywiadowczej, a wobec zagrożenia aresztowaniem zastąpił go Stanisław Bazyłko, krasnostawski kupiec. W listopadzie 1916 r. nastąpiło połączenie wszystkich placówek POW na terenie powiatu, gdyż część z nich początkowo nie funkcjonowała w strukturze obwodu. Świadomość polityczna peowiaków była już wówczas na tyle skryształizowana, że odczytanie na krasnostawskim rynku aktu 5 listopada 1916 r. nie wywarło większego wrażenia na społeczeństwie⁶⁷.

1 marca 1917 r. stanowisko komendanta krasnostawskiego obwodu POW objął, przybyły z końcem grudnia 1916 r., legionista, sierżant I Brygady, Wacław

⁶⁵ *Ibid.*, s. 95.

⁶⁶ APL CK KPwK, sygn.170. Komitet Werbunkowy w Krasnymstawie 1917, k. 13–14. W budżecie Gminy Krasnystaw na 1917 r. przewidziano wydatki na stacjonowanie do lipca posterunku Wojska Polskiego – za Archiwum Państwowe w Zamościu. Zarząd Gminy Krasnystaw 1911–1928, sygn. 5, k. 132.

⁶⁷ F. Żurek, *Powiat krasnostawski...*, s. 109.

Wardaszka, ps. Karpiński, a jego zastępcą został Stanisław Bazyłko. Na przełomie 1916 i 1917 r. zorganizowano kancelarię obwodową w Krasnymstawie na Krakowskim Przedmieściu oraz rozpoczęto prowadzenie ćwiczeń o charakterze wojskowym. Z POW ściśle współpracowały koła Ligi Kobiet. W wyniku kolejnej denuncjacji w połowie marca 1917 r. komendant obwodu został aresztowany w Żółkiewce, a następnie ponad 6 miesięcy był przetrzymywany w krasnostawskim areszcie polowym. Nie sparaliżowało to pracy POW, której komendantem ponownie został Stanisław Bazyłko. Z dniem 29 września 1917 r. stanowisko komendanta objął Zygmunt Budzyński, ps. Żelisław, który między innymi zorganizował w dniu 30 listopada 1917 r. legalne towarzystwo „Piechur”, służące do swobodnego odbywania ćwiczeń. Na czele towarzystwa stanął ks. Szepietowski, krasnostawski adwokat – Piechowicz i prof. Bucholtz. Na początku 1918 r. komendę w powiecie objął nieznany z nazwiska działacz o pseudonimie Magda-Kamiński, następnie działacz o pseudonimie Semko. Ostatnim komendantem, za którego sprawą nastąpiło rozbrojenie okupanta, był Marian Wisłocki, ps. Szarota⁶⁸. Od drugiej połowy 1917 r. aż do końca okupacji struktura organizacji POW w powiecie przedstawiała się następująco:

Tabela nr 1. Struktura organizacyjna krasnostawskiego obwodu Polskiej Organizacji Wojskowej

Nr Komendy Miejscowej	Zasięg na gminę	Siedziba Komendy Miejscowej
1	Wysokie	Maciejów Stary
2	Turobin	Turobin
3	Zakrzew	Tarnawka
4	Żółkiewka	Żółkiewka
5	Rudnik	Płonka
6	Gorzków	Czysta Dębina
7	Łopiennik	Stężyca
8	Rudka I	Krynica
9	Rudka II	Siennica Różana
10	Czajki	Surhów
11	Izbica	Tarnogóra
12	Fajslawice	Wola Idzikowska
13	Rybczewice	Stryjna
14	Krasnystaw	Małochwiej
15	Miasto Krasnystaw	Krakowskie Przedmieście

Źródło: Raporty Obwodu z dnia 1 września 1917 i 1 listopada 1917 – za F. Żurek, *Powiat krasnostawski w walce o wolność*, Warszawa 1937, Lublin 2009, s. 107.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 129.

Pod koniec okupacji komendy miejscowe miały sformowane pododdziały bojowe. Finansowanie działalności krasnostawskiego POW odbywało się wyłącznie z dobrowolnych składek ludności oraz ze znaczków sprzedawanych potajemnie na wszelkiego rodzaju odpustach i jarmarkach. Ziemiaństwo krasnostawskie stroniło od wspierania tej działalności niepodległościowej, gdyż korzeniami tkwiła ona w ruchu ludowym. Przykładem wyraźnej separacji bogatszej części społeczeństwa ziemi krasnostawskiej było założenie w powiecie 29 maja 1916 r. własnej organizacji ziemiańskiej niewypowiadającej się na temat kształtu przyszłej Polski, ale skupiającej się na konsolidacji w zakresie pozyskiwania intratnych kontraktów gospodarczych. Bardzo też wyraźnie od wiosny 1917 r. zarysował się konflikt POW z Biurem Werbunkowym Wojska Polskiego i ugrupowaniem lojalistów, skutkujący wydaniem całkowitego zakazu wstępowania członków POW do Legionów⁶⁹. Wspomniane ugrupowanie lojalistów wywodzące się z WNL, na czele z Janem Sadlakiem, założyło 19 lutego 1917 r. własną partię o nazwie Zjednoczenie Ludowe, na której czele stanął on sam, wywodzący się z dawnego Łopiennika Lackiego i sprawujący wcześniej urząd wójta gminy Łopiennik. Dla uporządkowania opisywanej sceny politycznej warto zaznaczyć, że brakuje wzmianek o odrębnej działalności politycznej w tym okresie, wywodzącej się ze strony zarówno ludności żydowskiej, jak i prawosławnej.

W związku z projektowanymi zmianami stosunku do narodowości polskiej, na podstawie rozkazu Naczelnego Komendy Armii z 18 sierpnia 1916 r., okupacyjne władze austriackie powołały w Krasnymstawie, z początkiem 1917 r., 24-osobową radę miasta pierwszej kadencji. Z jej składu stanowisko burmistrza powierzono Stanisławowi Leszczyńskiemu, a zastępstwo Antoniemu Chomczyńskiemu. Skład Rady Miasta Krasnegostawu przedstawiał się następująco:

Tabela nr 2. Skład I kadencji Rady Miasta Krasnegostawu z 1916 r.

Lp.	Nazwisko imię radnego i rejon	Zastępca radnego
1	Bazyłko Łukasz – Krasnystaw	Janczak Józef
2	Bergerman Chaim – Krasnystaw	Buchbleter Szyja
3	Bojarczuk Wojciech – Krakowskie Przedmieście	Domański Michał
4	Bojarski Paweł – Zastawie	Gruszecki Michał
5	Chomczyński Antoni – Krakowskie Przedmieście	Halczuk Józef
6	Czuba Jan – Zastawie	Piątkiewicz Michał

⁶⁹ Powstałe po 5 listopada 1916 r. Urzędy Zaciągu do Wojska Polskiego Departamentu Wojskowego NKN prowadziły akcję werbunkową do Polskiej Siły Zbrojnej, nazywanej przez Austriaków i Niemców „Polnische Wehrmacht”, a Legiony z początkiem 1917 r. zostały wycofane z frontu na teren Królestwa Polskiego – szerzej o tym w: W. Milewska, J. T. Nowak i M. Zientara, *Legiony Polskie 1914–1918*, Kraków 198, s. 218–221.

7	Ksiądz Decyusz Adam – Krasnystaw	Zamojski Kazimierz
8	Deptuś Jan – Zakręcie	Żebrowski Stanisław
9	Gmiter Jan – Góry	Sidor Józef
10	Hochman Icek – Krasnystaw	Bergman Symcha
11	Howiecki Michał – Zastawie	Gzik Jan
12	Kłosiński Stefan – Krasnystaw	Wesołowski Stanisław
13	Leszczyński Stanisław – Krasnystaw	Lewandowski Józef
14	Miszczak Józef – Zakręcie	Haratym Franciszek
15	Piechowicz Apolinary – Krasnystaw	Baranowski Jan
16	Radomyski Floryan – Zadworze	Jaroszyński Feliks
17	Ratajski Władysław – Krasnystaw	Stolecki Jan
18	Rozenblat Judka – Krasnystaw	Perelmuter Boruch
19	Sekutowicz Włodzimierz – Krasnystaw	Lipczyński Lucyan
20	Stryła (Stryła) Józef – Zakręcie	Zadrag Józef
21	Waręcki Paweł – Krakowskie Przedmieście	Grabek Stanisław
22	Wysocki Wincenty – Krasnystaw	Kozyński Jan
23	Wysocki Aleksander – Krasnystaw	Żukowski Stefan
24	Żebrowski Wojciech – Zakręcie	Laskowski Wawrzyniec

Źródło: Archiwum Państwowe w Lublinie. C i k. Komenda Powiatowa w Krasnymstawie 1915–1918, sygn. 5. Dziennik Urzędowy c. i k. Komendy Obwodowej w Krasnymstawie nr 4 z 15 marca 1917 r., k. 14 i 17.

Rada rozpoczęła swoje funkcjonowanie dopiero 22 sierpnia 1917 roku. Zakres kompetencji radnych był skromny. Rada miasta zajmowała się głównie sprawami porządkowymi oraz stanowiła organ wspierający działalność miejskich instytucji dobroczynnych i komitetów pomocowych. Radni przyjmowali też skargi mieszkańców. Tych było coraz więcej i to nie tylko na okupacyjne władze, ale także na stosunki sąsiedzkie. 20 września 1918 r. odbyło się zaprzysiężenie nowej rady miasta. Na stanowisko burmistrza Krasnegostawu został wybrany Zygmunt Migurski a jego zastępcą został dotychczasowy burmistrz Stanisław Leszczyński.

EPILOG

Znaczące zmiany, wprowadzone przez Austriaków na okupowanych ziemiach polskich przerabianych administracyjnie od ponad 100 lat na model rosyjski, zrodziły ogromne problemy adaptacyjne. A jednak mimo kompletnie nieznanego w tej części Królestwa Polskiego języka niemieckiego, udało się je dość sprawnie

pokonać. Austriakom bardzo pomocną okazała się stosowana, w odróżnieniu od Niemców, zasada łagodności, a po 5 listopada 1916 r. także zasada stopniowego uwalniania autonomii dla ziem okupowanych. Taka postawa wymagała stworzenia na terenach okupowanych szczególnej struktury administracji wojskowej, uwzględniającej zarówno interesy monarchii habsburskiej, jak również potrzeby polskiej ludności cywilnej. Ogarnięcie specyfiki tej niezwykle skomplikowanej maszyny stanowiło klucz do zrozumienia interesów monarchii Franciszka Józefa na ziemiach polskich i jednocześnie podstawę do podjęcia się rozważań historycznych o tamtych czasach, nawet w wymiarze lokalnym. Niestety, Austriacy szybko stracili lojalność społeczeństwa ziemi krasnostawskiej za sprawą początkowo niereagowania na skargi na brutalność stróżów prawa, a później jawne sprzedanie interesów polskich w traktacie z Ukrainą. Tym razem wielka polityka dotknęła także zwykłych ludzi, z których część mieszkająca po wschodniej stronie Wieprza miała znaleźć się znów pod panowaniem obcego państwa. Aresztowania działaczy politycznych i zamykanie ich w niemiłosiernie przepełnionym areszcie polowym tym bardziej aktywizowało coraz silniej rozbudowaną strukturę Polskiej Organizacji Wojskowej w powiecie, pełne młodzieży, która unikała od połowy 1917 r. wstępowania do wojska. W wielu miejscowościach dochodziło do czynnych wystąpień ludności, głównie przeciwko kontyngentom i aresztowaniom. W jednym z takich wystąpień rozebrano fragment torów na konnej kolei Zółkiewka–Izbica. Do najpoważniejszego zdarzenia doszło 28 lutego 1918 r. we wsi Żurawie w gm. Turobin. Wojsko otworzyło ogień do ludzi, którzy chcieli uwolnić aresztowanych ze wsi chłopów, buntujących się przeciwko przymusowej dostawie zboża i trzody chlewnej. Od kul zginęło 9 osób, a kilkanaście innych odniosło rany. Pogrzeb przekształcił się w wielką manifestację na rzecz polskości tych ziem. Wieś musiała zapłacić ogromną kontrybucję, na którą złożyła się cała gmina i gminy ościenne. POW, by uniknąć rozlewu krwi, wprowadziła zakaz stawiania czynnego oporu⁷⁰.

Pod koniec października większość oficerów komendy spakowała swój dobytek i na ciężarówkach lub pieszo opuściła Krasnystaw. Nazywano ich w powiecie „dziadami”, bo mieli zdarte mundury, a i dobytek wleczony na wózkach „był zapracowany na polskiej biedzie”⁷¹. Nie wiadomo do końca, kto pierwszy dał hasło do przejmowania władzy. Broni nagromadzono pod dostatkiem. Zaczęło się 3 listopada 1918 r. w Tarnogórze. Akcją dowodził Stanisław Bazyłko. Rozbrajano po kolei posterunki austriackie na linii kolejowej, a oddziały kierowały się w stronę Krasnegostawu. Kolejne grupy bojowe POW w tym samym czasie rozpoczęły akcję od miejscowości Krupe. Pertraktacje znacznych obywateli miasta z najstarszym rangą oficerem c. i k. armii mjr. Rozwadowskim, o poddanie się

⁷⁰ F. Żurek, *Powiat krasnostawski...*, s. 107.

⁷¹ J. Lewandowski, *Królestwo Polskie...*, s. 141, F. Żurek, *Powiat krasnostawski...*, s. 103.

krasnostawskiego garnizonu, nic nie przyniosły. Dopiero wówczas, gdy powiacy zbrojnie wkroczyli 4 listopada do miasta, Austriacy złożyli broń. Akcja rozbrajania trwała błyskawicznie w powiecie, który wieczorem 5 listopada 1918 r. znalazł się w całości w rękach polskich⁷².

Wkrótce minie pełne 100 lat od tamtych wydarzeń. O czasach austriackich wspomnienia w regionie są bezbarwne, bo przytłoczył je ogrom tragedii ostatniej wojny. Zaslugi w zakresie krzewienia oświaty na terenie powiatu, sprowadzenie kolei żelaznej i opanowanie, dzięki szczepieniom, kontroli nad roznoszeniem się chorób zakaźnych, nie równoważą bezwzględного ogołocenia z dóbr ludności i gospodarczej zapaści powiatu. Bez wątpienia, dla interesów monarchii, tysiące wagonów produktów rolnych, które wywieźli z powiatu krasnostawskiego, były znacznie więcej warte niż nakłady inwestycyjne i w sumie wysokie koszty utrzymania własnej administracji.

RESUMÉ

L'article démontre les activités économiques et les investissements des autorités autrichiennes pendant l'occupation sur le terrain du district krasnostawski, ainsi que les problèmes de la vie quotidienne de ses habitants. Dans la partie suivante, l'article décrit les institutions de la justice et les questions liées à l'enseignement sur ce terrain. Il décrit aussi, en abrégé, les activités sociales remarquables des habitants des communes, les parties de district qui ont abouti à une action bien organisée de désarmement des Autrichiens et de prise de pouvoir au début du novembre 1918. Par conséquent, cet article peut compléter les connaissances historiques sur la ville de Krasnystaw et le district krasnostawski au temps de la 1^{ère} guerre mondiale.

⁷² Szerzej o tych wydarzeniach w pracy F. Żurka, *Powiat krasnostawski...*, s. 195–205.

Instytut Historii UMCS, Lublin

PIOTR WITEK

*Film historyczny jako „gatunek dwojakiemu rodzaju”.
Kilka uwag metodologicznych o „(nie)użyteczności” teorii genologicznej
w refleksji o filmie historycznym*

THE HISTORICAL FILM AS “A DOUBLE-TYPE GENRE”
Some Methodological Remarks on the “(Dis)Utility” of Genological Theories
in Reflections on the Historical Film

Na nurtujące historyka pytanie: kiedy film można uznać za historyczny? próbuje odpowiadać wywodząca się z klasycznej teorii literatury, zaadaptowana przez tradycyjne medioznawstwo, ciesząca się długą i szacowną tradycją teoria genologiczna.¹ Przypomnijmy w uproszczonym zarysie główne założenia genologicznego modelu badań nad filmem.

Przedmiotem zainteresowania teorii genologicznej są, jak twierdzi Mirosława Salska-Kaca², tzw. twory genologiczne. Tworem genologicznym jest konstytuowany przez określony zespół cech i relacji wytwór przybierający postać struktury. Oznacza to, że przedmiot genologiczny jest wieloskładnikowy i jednocześnie schematyczny, znamionuje go swoista relacyjność zachodząca pomiędzy poszczególnymi elementami struktury oraz pomiędzy jej całością a pojedynczymi elementami i ich zespołami. Tym samym struktura przedmiotu genologicznego

¹ Na temat genologicznej koncepcji filmu zob.: Raphaëlle Moine, *Cinema Genre*, Blackwell Publishing LTD, Singapore 2008; Barry Keith Grant (red.), *Film Genre Reader III*, Austin 2003; Barry Keith Grant, *Film Genre. From Iconography to ideology*, London 2007; Barry Langford, *Film Genre. Hollywood and beyond*, Edinburgh 2005; Przegląd różnych koncepcji gatunków filmowych: Tadeusz Miczka (Mirosław Przyłipiak, Alicja Helman), *Gatunek*, [w:] Alicja Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, Kraków 1998, s. 43–91.

² Zob. Mirosława Salska-Kaca, *Z badań nad problemami genologii filmowej*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 7/8, 1984, s. 13–26.

konstruuje jego formę. W refleksji filmoznawczej tworamii genologicznymi są: rodzaj, gatunek oraz konkretne dzieło filmowe, będące ekranową konkretyzacją i emanacją różnie rozumianych form rodzajowo-gatunkowych. Dzieło filmowe jest tu pojmowane dość szeroko: jako zjawisko fizykalne, narzędzie badań i rejestracji naukowej, środek przekazywania informacji, środek przekazywania myśli, dziedzina sztuki, gałąź przemysłu rozrywkowego i informatorskiego. Dzieło filmowe to również:

a) zorganizowany zespół obrazów wizualno-akustycznych, zdań słownych i układów muzycznych; b) ukazujący odrębny wycinek świata, który nie istniałby bez owego zespołu; c) wycinek o piętnie nadanym przez czującego, pragnącego i poznającego (względnie rozumiejącego i poznającego) człowieka; d) zdalny do powodowania doznań analogicznych, jak rzeczywistość i doznań specyficznych – estetycznych; e) udostępniony szerszemu kręgowi społeczeństwa³.

Film, we wszystkich swoich wymiarach, bazuje zatem w swej indywidualnej formie i konstrukcji na strukturze rodzajowej i gatunkowej, przy czym rodzaj filmowy jest nadrzędny wobec filmowego gatunku. Tym samym genologiczna teoria filmu, opierając się na wypracowanych na jej gruncie teoretyczno-metodologicznych przesłankach, wyróżnia charakterystyczne dla określonej struktury modelu genologicznego cechy i ich funkcje w jego obrębie i klasyfikuje poszczególne filmy ze względu na nadrzędne wobec gatunku kryterium rodzajowe i podrzędne wobec rodzaju kryterium gatunkowe.

Na gruncie tej koncepcji wyróżnia się cztery podstawowe rodzaje filmów:

R-1) f. fabularny;

R-2) f. poetycki;

R-3) f. dydaktyczny;

R-4) f. dokumentalny.

Poszczególnym rodzajom filmowym przypisuje się usytuowane w czterech segmentach określone gatunki filmowe, w których skład wchodzi, w zależności od kryteriów doboru respektowanych przez danego badacza, różne kategorie filmów:

G-1) f. historyczny, f. wojenny, f. psychologiczny, f. sensacyjny, f. kryminalny, f. gangsterski, f. terrorystyczny, f. muzyczny, f. sciece-fiction, horror, western, (melo)dramat, komedia;

G-2) f. eksperymentalny, f. liryczny, f. surrealistyczny;

G-3) f. naukowy, f. oświatowy, f. lekcyjny, f. instruktażowy;

G-4) f. publicystyczny, f. reportażowy, aktualności filmowe, kronika filmowa, historyczny film dokumentalny.⁴

³ Bolesław W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 31–32, 46–47.

⁴ Zob. na ten temat: Bolesław Lewicki (red.), *Kino i telewizja*, Warszawa 1984, s. 128–149; Andrzej Werner, *To jest kino*, Warszawa 1999, s. 15–40; por. Raphaëlle Moine, *Cinema Genre...*, s. 1–41, 96–116.

Wskazane wyżej cztery rodzaje filmów tworzą pewien stopniowalny formalno-strukturalny estetyczny układ, manifestujący się w postaci osi, na której jednym końcu znajduje się film fabularny, uznawany powszechnie za kreatywny i fikcyjny, natomiast na drugim jej krańcu znajduje się film dokumentalny, uważany powszechnie za rejestracyjny i faktualny analogon rzeczywistości prefilmowej.⁵ Jak nietrudno zauważyć, na gruncie genologicznej koncepcji mediów rozróżnienie pomiędzy filmem dokumentalnym a filmem fabularnym bazuje na statusie ontycznym i genezie obrazu filmowego. O ile film dokumentalny powstaje dzięki rejestracji znajdującej się przed obiektywem kamery niezależnej od twórcy obiektywnej rzeczywistości, o tyle film fabularny bazuje na zmyśleniu kreatora świata przedstawionego⁶. Umieszczone pomiędzy nimi dwa rodzaje filmów, odpowiednio – rodzaj poetycki usytuowany bliżej rodzaju fabularnego – jawi się jako fikcyjny, podczas gdy usytuowany bliżej rodzaju dokumentalnego rodzaj dydaktyczny – jako faktualny. Tym samym poszczególne gatunki filmów, przypisane do poszczególnych filmowych rodzajów, definiowane są przez te ostatnie jako mniej lub bardziej fikcyjny/konstruktywistyczny/kreatywny lub faktualny/realistyczny/reprodukcyjny.

Teoretyczną bazę dla scharakteryzowanego wyżej stanowiska można znaleźć w pracy autorstwa Siegfrieda Kracauera. Według tego badacza film jest filmowy – a więc poprawny estetycznie – wówczas, gdy na wzór fotografii określanej przez Kracauera jako lustro obdarzone pamięcią, rejestruje i odkrywa materialną rzeczywistość. W systematyce Kracauera filmy dzielą się na dwa podstawowe rodzaje:

- 1) f. fabularny;
- 2) f. niefabularny.

Rodzaj niefabularny zawiera w sobie filmy eksperymentalne oraz większość filmów faktu. Filmy eksperymentalne charakteryzuje koncentracja na rozwiązaniach formalnych kosztem dramaturgii i fabuły. Z kolei film faktu dzieli się na kronikę filmową oraz f. dokumentalny wraz z podgatunkami, takimi jak: reportaż z podróży, film naukowy, film instruktażowy czy film o sztuce. Film faktu w opinii Kracauera znamionuje odrzucenie fikcji na rzecz nieinscenizowanego materiału dostępnego przez osadzenie filmu w zjawiskach autentycznego życia. Koncepcja filmu dokumentalnego Kracauera wydaje się korespondować z klasyczną ideą indeksalnego charakteru znaku Pierce’a. Przypomnijmy, że według Pierce’a indeks jest znakiem odnoszącym się do denotowanego przez siebie przedmiotu, ze względu na wpływ, jaki ten przedmiot wywarł na ów znak. Ponieważ zatem przedmiot oddziałwał na indeks, mają one pewną wspólną właściwość,

⁵ Zob.: Alicja Helman, *O dziele filmowym*, Kraków 1981, s. 210; „[...] przez film fabularny rozumiemy opowiedzianą nam pewną fikcyjną historię, podczas gdy za dokumentalną uważamy relację o autentycznych postaciach i zdarzeniach”.

⁶ Zob. Bolesław W. Lewicki, *Wprowadzenie...*, s. 36–37.

co oznacza, że poprzez ową właściwość indeks posiada zdolność odsyłania do denotowanego przez siebie przedmiotu⁷. Według powyższej koncepcji filmowe ujęcie jawi się jako indeksalny zapis prefilmowej rzeczywistości znajdującej się przed kamerą. Dzieje się tak dlatego, że to prefilmowa rzeczywistość w akcie filmowania wywarła realny wpływ na światłoczułą taśmę przez naświetlenie jej proporcjonalnie do swoich walorów świetlnych, przez co taśma, jakby powiedział André Bazin, stała się „świetlnym odciskiem” owej rzeczywistości⁸. Z kolei filmy fabularne w teorii niemieckiego badacza dzielą się na filmowe i niefilmowe. Pierwsze charakteryzują się otwartą kompozycją i pewnym, charakterystycznym dla filmowego medium, estetycznym realizmem, natomiast drugie są teatralne i literackie, tym samym fikcjonalne⁹.

W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że teoria genologiczna, w zależności od jej wariantu, definiuje rodzaj filmowy jako (zazwyczaj) niezmienną historycznie strukturę, która jest wykładnikiem funkcji danego filmowego dzieła czy też grupy takich dzieł. Elementem organizującym strukturę rodzaju filmowego jest funkcja wypowiedzenia. W konsekwencji rodzaje filmowe przybierają naturalne, statyczne i niehistoryczne formy określane przez cel i funkcję wypowiedzenia. Mówiąc nieco inaczej, rodzaj filmowy jest czymś na kształt metastruktury wobec struktury filmowego gatunku. Stanowi zbiór zasad i reguł wyznaczający bardziej lub mniej elastyczne, ale zazwyczaj wyraźne, formalno-estetyczne i dramaturgiczne granice możliwego i niemożliwego dla wchodzących w jego skład elementów, jakimi są określone przez rodzaj filmowe gatunki. Gatunki z kolei kształtują się na podłożu zastanych struktur rodzajowych w określonym czasie i w określonych warunkach społeczno-kulturowych. Tym samym teoria genologiczna definiuje gatunek jako mniej lub bardziej zmienną historycznie strukturę, na którą składa się lista nacechowanych w obrębie rodzaju, typowych dla danego gatunku, różnie rozumianych i definiowanych elementów o zmiennym stopniu reprezentatywności, np. takich jak: środki formalne i estetyczne, rozwiązania i motywy dramaturgiczne, funkcja społeczna filmu, tematyka, itp.¹⁰

Przyjrzyjmy się czterem, przedstawionym w wielkim skrócie, konkretyzacji teorii gatunku filmowego autorstwa kilku przygodnie wybranych badaczy.

⁷ Zob. Mirosław Przyłipiak, *Obiektywizm i procedury obiektywizujące w filmie dokumentalnym*, „Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej”, tom XXVI, Kraków 2000, s. 43.

⁸ Zob. *ibid.*, s. 43–44; zob. także: André Bazin, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963; Zofia Woźnicka, *Problem kreacji i reprodukcji w filmie*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1983.

⁹ Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Werenstein, Gdańsk 2008.

¹⁰ Zob. Mirosława Salska-Kaca, *Z badań nad problemami...*, s. 13–26; Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Rodzaje i gatunki filmowe*, [w:] Bolesław W. Lewicki (red.) *Kino i telewizja*, Warszawa 1984, s. 128–149.

1. Za przykład systematyki podstawowych kryteriów wyróżniania i konceptualizacji gatunków filmowych w polskim filmoznawstwie może posłużyć, powstała w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, uchodząca dziś już za klasyczną i będąca ilustracją scharakteryzowanego wyżej schematu, propozycja Bolesława W. Lewickiego. Według tego badacza na kryteria konstytuujące gatunek filmowy składają się następujące elementy:
 - 1) sposób spojrzenia na rzeczywistość manifestujący się w postawie twórczej danego reżysera (realizm odtwórczy, realizm krytyczny, tragizm, komizm, symbolizm, deformacja, itp.);
 - 2) odpowiednia konstrukcja czy kompozycja dzieła filmowego, w której wyraża się metoda relacji artystycznej;
 - 3) charakterystyczne dla danej postawy twórczej i dla danej konstrukcji oraz kompozycji dzieła filmowego, formalne i dramaturgiczne środki wyrazu oraz metody¹¹.
2. Sformułowana w połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia koncepcja Mirosławy Salskiej-Kacy zakłada, że gatunki filmowe istnieją realnie i są konstytuowane przez pola strukturalne komunikatu filmowego. Składają się na nie następujące elementy:
 - 1) pola nadawcy, odbiorcy, stosunku łączącego nadawcę z odbiorcą – są one określone przez uwarunkowania społeczno-historyczne, najogólniejsze przekonania ideologiczne, światopoglądowe i filozoficzne na temat sztuki;
 - 2) pola sytuacji nadawczej i odbiorczej oraz nadawczo-odbiorczej – to kontekst historyczno-kulturowy, w którym film realizuje swoją naczelną funkcję; pole funkcji komunikatu natomiast – to dynamika realizacji w danym gatunku określonej funkcji, np. lirycznej;
 - 3) pole przedmiotu komunikatu, które jest wyraźnie określone pod względem treści, przybiera ogólny kształt świata przedstawionego, swoiście zorganizowanego i zbudowanego;
 - 4) pole ujęcia przedmiotu komunikatu – to sposób konstrukcji świata przedstawionego; pole tworzywa komunikatu dotyczy zwracania przez twórcę filmu uwagi na tworzywo filmowe, ujawnia formę filmu, warsztat filmowy, sytuację projekcji filmowej;
 - 5) pole przedstawienia i wyrazu – koncentruje się na zagadnieniach kopiowania obiektywnej rzeczywistości, symbolizowania, deformacji, itp.;
 - 6) pole kodu – to szyfr pozwalający w założony przez strukturę gatunku sposób odczytywać sens utworów zrealizowanych w ramach odnośnego gatunku oraz we właściwy sposób odnosić ów sens do świata realnego oraz innych wytworów kultury.¹²

¹¹ Bolesław W. Lewicki, *Wprowadzenie...*, s. 177.

¹² Mirosława Salska-Kaca, *Z badań nad problemami...*, s. 13–26.

3. Nieco innym przykładem koncepcyjnego ujęcia filmowych gatunków może być, powstała w połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, propozycja amerykańskiego badacza Ricka Altmana. Wyróżnił on dwa komplementarne wobec siebie podejścia do zagadnienia konceptualizacji gatunku filmowego:

- 1) pierwsze – polegające na poszukiwaniu wspólnych cech, postaci, miejsc w obrębie poszczególnych dzieł, które określił jako semantyczne;
- 2) drugie – polegające na analizie związków i relacji między wyróżnionymi wyżej elementami dokonującymi ich strukturalnej aranżacji w dziele filmowym, określił jako podejście syntaktyczne.

Według amerykańskiego badacza gatunki filmowe powstają w jeden z dwóch podstawowych sposobów:

- 1) „albo względnie stały zbiór semantycznych danych rozwija się poprzez eksperymenty syntaktyczne w spójną i trwałą składnię”;
- 2) „albo składnia już istniejąca adaptuje nowy zbiór elementów semantycznych”¹³.

Koncepcja gatunku filmowego nie jest w tym ujęciu niezależna bądź logicznie wcześniejsza od metodologii, przeciwnie, jest pochodną korpusu teoretycznego badacza i wynikającej z niego metodologii. Tym samym gatunek nie jest konstrukcją neutralną, ale ideologiczną, co oznacza, że dostarcza filmom kontekstu interpretacyjnego, oferuje szczególny zestaw intertekstów, według których można aktualizować dzieło filmowe i przypisywać mu znaczenia¹⁴.

4. Z interesującą, pochodzącą z połowy siódmej dekady ubiegłego stulecia, propozycją podejścia do konceptualizacji gatunku filmowego spotykamy się w pracach Andrew Tudora. Amerykański badacz poddaje krytyce tradycyjne rozumienie gatunku filmowego w kategoriach konstytuujących go immanentnych cech i właściwości, takich jak wspólne tematy, typowe wątki dramaturgiczne, rozwiązania formalne, charakterystyczne modele bohaterów, typowa ikonografia, układające się w strukturę konstytuującą dany gatunek. W opinii autora tradycyjne pojęcie gatunku filmowego bazuje na przekonaniu, że istnieje pewna grupa filmów o konkretnych cechach i właściwościach, która tworzy określony gatunek. Tym samym, jak pisze Tudor, poddanie gatunku analizie, wymienienie jego głównych i konstytutywnych cech oraz właściwości, oznaczałoby, w pierwszym rzędzie, wyodrębnienie grupy filmów będących ekranową konkretyzacją danego gatunku, np. westernu. Ale wyodrębnienie takich filmów

¹³ Rick Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, tłum. Alicja Helman, [w:] Alicja Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków 1992, s. 204.

¹⁴ Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington 1987, s. 4–13.

(westernów) byłoby możliwe tylko na podstawie wskazania cech i właściwości, konstytutywnych dla gatunku, obecnych i manifestujących się w konkretnych dziełach filmowych. Tego rodzaju podejście, zauważa badacz, prowadzi do metodologicznej pułapki błędnego koła. Polega ona na tym, że najpierw nakazuje się wyodrębnić grupę filmów zawierających pożądane cechy i właściwości, do czego konieczne jest kryterium w postaci owych cech i właściwości, które powinno z kolei wpływać z, empirycznie wyróżnionych na podstawie tegoż kryterium, cech i właściwości konkretnych dzieł filmowych. To prowadzi Tudora do przekonania, że pojęcie gatunku filmowego rozpatrywane w kategoriach strukturalno-formalnych jest trudne do utrzymania. Autor sugeruje, aby gatunek filmowy pojmować jako zrelatywizowany do kontekstu kulturowego konstrukt społeczny. Jak sam pisze, „Gatunek jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy”. Tym samym zasadniczymi wyróżnikami gatunku filmowego, według Tudora, nie są jedynie charakterystyczne strukturalne elementy poszczególnych filmów. Wyróżniki te zależą od kręgu kulturowego, w którego ramach realizujemy i oglądamy poszczególne dzieła. Dzieje się tak dlatego, że struktury filmowe nie wyłaniają się samodzielnie z dzieła, przeciwnie, narzuca je na obraz filmowy badacz. Dlatego właśnie kategoria gatunku może być przydatna, kiedy analizie poddaje się powiązania pomiędzy grupami filmów, a kręgami kulturowymi, w których obrębie odnośne obrazy zostały zrealizowane i są oglądane przez widzów. Tym samym rozpoczynanie analizy filmu od wtłaczania go w dany gatunek jest, według Tudora, stawianiem sprawy na głowie¹⁵.

Przyglądając się scharakteryzowanym wyżej w wielkim skrócie stanowiskom, nie jest trudno zauważyć, że pierwsze dwa są wobec siebie konwergentne, podczas gdy stanowiska trzecie i czwarte, będąc w pewnym stopniu wzajemnej konwergencji, wyraźnie odbiegają od dwóch poprzednich, co oznacza, że zarówno jedne, jak i drugie są wytworami odmiennych paradygmatów genologicznych badań nad filmem.

Na gruncie genologicznej teorii mediów, na co wskazuje wielu współczesnych badaczy, funkcjonują dwa modelowe podejścia do badań nad gatunkami filmowymi, które można ująć w kategoriach typów idealnych:

- 1) formalno-strukturalistyczne;
- 2) pragmatyczne.

Pierwsze zakłada, że:

- 1) gatunek filmowy istnieje realnie, tzn. niezależnie od podmiotu poznającego;
- 2) gatunki filmowe mają mniej lub bardziej wyraźnie nakreślone cechy i granice pozwalające odróżniać od siebie poszczególne dzieła, co umoż-

¹⁵ Andrew Tudor, *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, tłum. J. Mach, „Kino”, nr 123, 1976, s. 28–32.

- liwia dokładne sklasyfikowanie, opisanie i zdefiniowanie danego filmu jako wytworu o takiej, a nie innej strukturze i formie gatunkowej;
- 3) filmy zrealizowane w ramach jednego gatunku mają te same lub bardzo podobne własności, takie jak: struktura czy konwencje estetyczne i dramaturgiczne, które wpływają na odbiór dzieła w akcie percepcji;
 - 4) gatunek filmowy zakłada istnienie głębokich wzajemnych relacji łączących twórców filmu i jego odbiorców, tzw. świadomości gatunkowej, pozwalającej określić i zaspokoić oczekiwania widzów wobec grupy filmów tego samego gatunku, dzięki czemu filmy jednego gatunku pełnią te same lub podobne funkcje społeczne;
 - 5) gatunki filmowe, mimo iż jawią się jako formy zmienne historycznie, to postrzegane są w układzie synchronicznym jako względnie stałe i niezmiennie, zobiektywizowane oraz unieruchomione w danym miejscu i czasie matryce, rządzące się istniejącymi niezależnie od poznającego podmiotu regułami, których odkrycie i respektowanie jest gwarantem, z jednej strony poprawnego rozumienia ekranowego dzieła i ze strony drugiej zaspokojenia oczekiwań widzów;
 - 6) pojęcia genologiczne opisujące przedmioty genologiczne są ich myślowymi odbiciami, odzwierciedlają je poznawczo i ujawniają ich swoiste formy oraz cechy;
 - 7) nazwy genologiczne są czymś w rodzaju pasów transmisyjnych transportujących w obrębie społeczeństwa odnośne pojęcia genologiczne¹⁶.

Odwołując się do retoryki Alicji Helman, można powiedzieć, że gatunek, podlegając ewolucji, charakteryzuje się jednocześnie wysokim stopniem stabilności i powtarzalności. Zawiera przy tym element różnicy, co zabezpiecza go przed mechanicznymi powtórzeniami i równocześnie nie prowadzi do utraty tożsamości gatunkowej dzieła filmowego ani nawet zatarcia jej ostrego konturu¹⁷. W ramach tego podejścia mieści się przywoływana wyżej koncepcja gatunków filmowych Bolesława W. Lewickiego oraz Mirosławy Salskiej-Kacy.

W tym miejscu warto poczynić pewną istotną uwagę. Formalno-strukturalna koncepcja gatunków filmowych usiłuje nakreślić genologiczną architekturę gatunku, w której każdy przedmiot genologiczny wyróżniałby się od innych na podstawie precyzyjnie określonych cech i właściwości charakterystycznych

¹⁶ Zob. Mirosława Salska-Kaca, s. 16: „A zatem refleksja genologiczna jest obszarem, w którym obok pojęć właściwie określających przedmiot genologiczny, istnieją również pseudopojęcia genologiczne, obok nazw właściwych, adekwatnych w stosunku do pojęć i struktur – także pseudonazwy. Świadomość istnienia tego typu obiektów poznania genologii filmowej jest niezbędna przy uporządkowaniu nazewnictwa w tym zakresie. W obszarze tym obok nazw i pojęć właściwych, z reguły tworzonych intuicyjnie lub przejmowanych z innych dyscyplin artystycznych, istnieje wiele nazw pustych, pojęć genologicznych poznawczo nietrafnych, nieadekwatnych w stosunku do opisywanych zjawisk”.

¹⁷ Zob. Alicja Helman, *Kino gatunków*, Kraków 1991, s. 9.

tylko dla tego, a nie innego gatunku. Mówiąc wprost, genologiczna koncepcja filmu postuluje czystość gatunkową przedmiotów genologicznych. Jednak w kinie mamy do czynienia ze zjawiskiem realizowania filmów w ramach więcej niż jednej formie gatunkowej i rodzajowej, co skutkuje dekonstrukcją odkrytych i teoretycznie sformalizowanych na gruncie genologii gatunków i rodzajów filmowych. W konsekwencji dzieła filmowe, które powstają przez wiązanie w ich obrębie różnych strategii rodzajowo-gatunkowych, wymykają się konceptualizacji w zobiektywizowanych kategoriach genologicznych. Genologiczna teoria filmu radzi sobie ze zjawiskiem nieczystości rodzajowo-gatunkowej za pomocą kategorii podgatunku, bądź też odmiany gatunkowej. Koncepcją, która niemal całkowicie oswaja zjawisko nieczystości gatunkowej w obrębie genologicznej teorii filmu, jest formuła gatunku mieszanego, będącego wytworem strategii określanej mianem instrumentacji rodzajowej, definiowanej jako procedura wiązania i wzajemnego ustosunkowywania w poszczególnych utworach filmowych różnych struktur rodzajowych i gatunkowych¹⁸. Tym samym każda filmowa niespodzianka, która z różnych powodów nie mieści się w zastanej siatce rodzajowo-gatunkowej, może zostać oswojona na gruncie teorii genologicznej przez przyporządkowanie danego dzieła filmowego do gatunku mieszanego, bądź uznanie go za objawienie całkiem nowego gatunku, który wymaga nazwania i sklasyfikowania w obrębie danego wariantu teorii.

Drugie podejście zakłada, że:

- 1) gatunek filmowy nie istnieje niezależnie od podmiotu poznającego/widza; gatunek jest tu raczej konstruktem teoretycznym, tym, za co go uważamy w danym układzie odniesienia;
- 2) gatunek filmowy jest tu, zmienną historycznie i kulturowo, konwencją porozumiewania się w akcie komunikacji audiowizualnej; jest uwarunkowaną kontekstualnie wypadkową specyficznej relacji komunikacyjnej w postaci interakcji potencjalnych intencji nadawcy i potencjalnego horyzontu oczekiwań widza;
- 3) gatunek filmowy nie jest jednak koherentnym i systematycznym korpusem dzieł filmowych oraz koherentnym i systematycznym zestawem oczekiwań widzów;
- 4) sposób powstawania, istnienia i funkcjonowania gatunku filmowego określa, zmienna historycznie, metodologia teoretyka powołującego dany gatunek do życia i/lub również, uwarunkowana historycznie, kompetencja kulturowa widza potrafiącego rozpoznawać zobiektywizowane w określonym kontekście społecznym warianty poszczególnych gatunków filmowych i, w zależności od kontekstu, przyporządkowywać im poszczególne dzieła;

¹⁸ Zob. Mirosława Salska-Kaca, *op. cit.*, s. 13–26; Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Rodzaje i gatunki filmowe*, s. 128–149.

- 5) wewnętrzna koherencja i systematyka gatunków filmowych oraz korpusu dzieł filmowych przypisywanych do danego gatunku również ma charakter uwarunkowanego historycznie i kulturowo teoretycznego konstruktu;
- 6) gatunek filmowy jawi się bardziej jako abstrakcyjna koncepcja niż coś, co istnieje empirycznie;
- 7) kategorie genologiczne są narzędziami konstruowania i modelowania poszczególnych gatunków filmowych w obrębie danego wariantu teorii genologicznej¹⁹.

Parafrazując wypowiedź Johna Careya, można stwierdzić, że gatunki są uwarunkowanymi historycznie i kulturowo wytworami społecznej umowy między twórcami filmów, badaczami i widzami²⁰. Oznacza to, że dane dzieło filmowe jest oswajane w akcie percepcji przez daną kulturową matrycę konwencji gatunkowej, przekształcane i rozumiane zgodnie ze, zmiennymi w czasie, wskazówkami reguł sterujących gatunku, w określonym kontekście historyczno-kulturowym, który konstytuuje taki, a nie inny, system konwencji gatunkowych, pozwalających przypisywać poszczególnym filmom w akcie interakcji interpretacyjnej dzieła, określone czy przewidywane przez gatunek, znaczenia.

Tym samym, jak nietrudno zgadnąć, do pragmatycznej koncepcji gatunków filmowych można zaliczyć propozycję Andrew Tudora. W pragmatyczną koncepcję gatunków filmowych, przy życzliwej interpretacji, wpisuje się także semantyczno-syntaktyczna teoria Ricka Altmana.

Reasumując powyższe rozważania, warto podkreślić, iż:

- 1) strukturalno-formalna koncepcja gatunku filmowego spełnia teoriopoznawcze wymagania badaczy funkcjonujących w ramach neopozytywistycznego/obiektywistycznego paradygmatu nauki; pragmatyczna koncepcja gatunku filmowego spełnia epistemologiczne wymagania badaczy respektujących teoretyczno-metodologiczne przesłanki interpretatywno-konstruktywistycznego paradygmatu nauki. O ile w ramach teorii strukturalno-formalnej przedmiot genologiczny, jakim jest gatunek i rodzaj filmowy, jawi się jako byt genetycznie rzeczywisty w wymiarze ontologicznym, to w obrębie koncepcji pragmatycznej jego status ontyczny można określić jako genetycznie metaforyczny w wymiarze epistemologicznym.

¹⁹ Zob.: Jane Feuer, *Badania gatunków a telewizja*, tłum. E. Stawowczyk, [w:] Robert C. Allen (red.), *Teledyskursy w badaniach współczesnych*, Kielce 1998, s. 130–151; Por. Raphaele Moine, *Cinema Genre*, s. 6–63, 169–205.

²⁰ Zob. John Carey, *Konwencje i znaczenia w filmie*, tłum. A. Helman, „Kino”, nr 213, 1985, s. 22.

* * *

Ewa Nagurska w swoim eseju zwraca uwagę, iż zagadnienie statusu filmu historycznego jako gatunku jest trudnym problemem „natury” genologicznej i metodologicznej. Autorka twierdzi, że nie istnieje zadowalająca definicja filmu historycznego jako gatunku.²¹ Z powyższego stanu rzeczy wypływają daleko idące konsekwencje dla sposobu pojmowania, istnienia i funkcjonowania filmu historycznego w tym zakresie.

Respektując założenia teorii genologicznej, należałoby uznać, że dany film staje się historyczny wówczas, gdy jest filmem fabularnym lub dokumentalnym, sformalizowanym estetycznie, dramaturgicznie i głównie tematycznie przez reguły gatunku historycznego. Oznacza to, że film historyczny konstytuują dające się łatwo zidentyfikować immanentne cechy, które pozwalają odróżnić go od innych gatunków filmowych, np. filmu muzycznego, kryminalnego, reportażowego, instruktażowego, modelowanych w obrębie odnośnego filmowego rodzaju – dokumentalnego bądź fabularnego – przez zestaw własnych rozwiązań formalno-estetycznych i dramaturgicznych.

W opinii wielu badaczy, próbujących konceptualizować film historyczny w kategoriach genologicznych, dominuje pogląd głoszący, iż aby dany film mógł być zaklasyfikowany jako historyczny, musi dotyczyć tematyki historycznej, odnosić się do przeszłości, przedstawiać autentyczne wydarzenia i prawdziwe postaci minionego świata. Naczelną funkcją filmu historycznego jest rekonstruowanie wyglądu, obyczajów i mentalności przeszłości, dramatyzowanie przeszłych wydarzeń oraz interpretacja problemów minionego świata. Historia, pojmowana jako przeszłość, jest dla filmu historycznego pierwotnym przedmiotem odniesienia albo, mówiąc inaczej, pretekstem. Film, aby mógł zostać uznany za historyczny, mimo iż nie wymaga się od niego drobiazgowej zgodności z oficjalną wiedzą historyczną, przynajmniej na podstawowym poziomie merytorycznym, powinien korespondować z ustaleniami naukowej historiografii. Tym samym w obrębie gatunku, za jaki uznaje się film historyczny, wyróżnia się kilka jego modelowych odmian: prosty film rejestrujący i dokumentujący jakieś wydarzenia, film przytaczający fakty historyczne, film interpretujący dzieje i w różny sposób używający faktów historycznych, film projektujący określoną filozofię dziejów²². W tym kontekście Piere Sorlin pisze:

- 1) o filmie z pretekstem historycznym, powtarzającym to, co jest już znane;
- 2) o filmie o zabarwieniu historycznym, oszczędzającym widzowi znanych faktów;

²¹ Ewa Nagurska, *Film historyczny*, [w:] Kazimierz Sobotka (red.), *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, Łódź 1993, s. 103.

²² Ryszard Nowak, *Historia w kinie. Powiązania i inspiracje*, [w:] Jan Trz Nadlowski (red.), *Dzielo filmowe. Teoria i praktyka*, Wrocław 1989, s. 57.

- 3) o filmie stricte historycznym, który wychodząc od pewnej tradycji kulturowej rozwija ją, przedłuża, uzupełnia czy też ukazuje w nowym świetle²³.

Tak więc podstawowymi wyróżnikami gatunkowymi filmu historycznego, jak już w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia pisała Alicja Helman, są: temat historyczny oraz przeszły czas akcji przedstawianej na ekranie. Marek Hendrykowski zaś, trzydzieści lat później, pisze, że istotą tożsamości filmu historycznego, jako gatunku, jest historia traktowana jako jego zasadniczy temat²⁴. Tym samym można uznać, że filmem historycznym w sensie genologicznym jest / powinien być każdy film fabularny i każdy film dokumentalny, który odnosi się do przeszłości w przynajmniej jeden z wyróżnionych wyżej sposobów. Wydaje się więc, że na gruncie genologicznej koncepcji mediów granica pomiędzy filmem historycznym – a więc filmem o przeszłości podejmującym temat historyczny – a filmem niehistorycznym – tu filmem nieodnoszącym się do przeszłości, jest / powinna być, relatywnie łatwa do wyznaczenia i jednocześnie trudna do podważenia, a to dlatego, że gatunkowa historyczność filmu w postaci wspomnianych walorów gatunkowych niejako tkwi w nim samym, przez co zdradza jego genologiczną tożsamość właśnie jako filmu historycznego.

Potwierdzenie sformułowanego wyżej przypuszczenia znajdujemy w opublikowanym w 2006 roku tekście Williama Guynna, który pisze:

W istocie możemy wyróżnić dwa podstawowe typy [gatunki – P. W.] filmów historycznych, które przyjmują skrajnie odmienne strategie dyskursywne. Ten pierwszy to dokument historyczny, którego cechą wyróżniającą jest to, że odnosi się do dokumentów, obrazów archiwalnych, sfilmowanej lub nagranej spuścizny, lektury tekstów historycznych, współczesnych ujęć miejsc historycznych, wywiadów ze świadkami historii lub historykami. Typ drugi – to film historyczny, w którym reżyser rekonstruuje wydarzenia historyczne przed kamerą, wykorzystując wszelkie środki *misse-en-scene* – aktorów, scenerię i scenografię, kostiumy – i w ten sposób tworzy „fikcjonalne” podwojenie, w którego przedstawieniu często brak najbardziej oczywistych przejawów śladu historycznego, dokumentów audiowizualnych²⁵.

FABULARNY FILM HISTORYCZNY

W przypadku filmu fabularnego warto zwrócić uwagę na problem, jakim jest jego fikcjonalność, opierająca się, jak pisze Ewelina Nurczyńska-Fidelska, na zmyśleniu artystycznym i kreacji. W związku z tym nasuwa się pytanie o to, w jaki sposób fikcjonalny film fabularny może być filmem historycznym, gdzie

²³ Pierre Sorlin, *Klio na ekranie, albo historyk w mroku*, tłum. J. Galewska, „Film na Świecie”, nr 4(260), 1980, s. 49.

²⁴ Zob. Marek Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 60.

²⁵ Zob. William Guynn, *Przekształcanie historii w filmie*, tłum. T. Rutkowska, K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy”, nr 69 (129), 2010, s. 13.

historyczność pojmowana jest jako zgodność filmowego obrazu przeszłości z obrazem historiograficznym. Badacze, próbujący znajdować teoretyczne zaplecze dla fabularnego filmu historycznego w genologicznej koncepcji mediów, radzą sobie z tym problemem. Posłużmy się przykładem. Marek Hendrykowski pisze, iż ekranowa wizja historii w filmie fabularnym nie jest jednoznaczna ze zmyśleniem czy też z mistyfikacją. Dzieje się tak dlatego, że:

Filmu historycznego nie sposób sobie wyobrazić bez odwołania do konkretnego wydarzenia lub pasma zdarzeń zapisanych tak czy inaczej w historii. Pełnią one, niezwykle ważną z konstrukcyjnego punktu widzenia, rolę przesł. Opuszczając wraz z reżyserem filmu historycznego brzeg teraźniejszości i przenosząc się wraz z nim na drugą stronę, nie przeprawiamy się po przesłach, lecz po pomocy przemyślnie zbudowanej filmowej fikcji, ale – w obrębie tego gatunku – przeprawa ku przeszłości jest możliwa tylko dzięki owej koniecznej podbudowie faktograficznej²⁶.

Faktograficzna podbudowa filmu historycznego, o której wspomina Marek Hendrykowski, jawi się tu jako swoiste realistyczne alibi dla fikcjonalnego i kreacyjnego filmu fabularnego, pozwalające pozostać mu filmem historycznym. Ujęcie to przypomina ideę Jerzego Topolskiego, który, wskazując na fikcjonalny charakter akademickiej narracji historycznej, podkreślał jednocześnie, że posiada ona realistyczne alibi w postaci faktograficznych zdań bazowych, będących realnymi punktami odniesienia do przeszłości, dzięki czemu fikcjonalna narracja pozostaje realistyczną i historyczną²⁷.

Sprawa następna. Jak nietrudno zauważyć, walory gatunkowe fabularnego filmu historycznego, będące jego cechami definicyjnymi w obrębie genologicznej teorii mediów, bazują na konkretnym kryterium przedmiotowo-problemowym i tematycznym. Jednak ten, jakby się mogło wydawać na pierwszy rzut oka, spójny i wyraźny wskaźnik określający tożsamość gatunkową filmu jako dzieła historycznego, stwarza pewne problemy. Jest tak, dlatego że analogiczna kombinacja zmiennych wskazujących na dany film jako historyczny może w równym stopniu z powodzeniem konstytuować inny gatunek filmowy, jakim jest na przykład film wojenny.

Przyjrzyjmy się genologicznej charakterystyce filmu wojennego w ujęciu Łukasza A. Plesnara. Badacz ten pisze, że film wojenny jest jednym z klasycznych gatunków kinematograficznych. Według niego film, aby mógł zostać zaklasyfikowany jako wojenny, powinien spełniać trzy podstawowe warunki konstytuujące definicyjne cechy gatunku. Składają się na nie następujące wymogi, które musi spełniać film wojenny:

²⁶ Marek Hendrykowski, *Film jako źródło...*, s. 59.

²⁷ Zob. Jerzy Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1996.

(1) Zdarzenia, o których opowiada, rozgrywać się muszą w XX wieku (okres ów będzie się wydłużał wraz z upływem kolejnych miesięcy i lat należących już do XXI stulecia). Bezpośrednią konsekwencją tego założenia jest eliminacja z obszaru kina wojennego dzieł przedstawiających konflikty militarne z odległej przeszłości (tzn. XIX-wieczne lub wcześniejsze) oraz hipotetycznej przyszłości. Te pierwsze nazywać będziemy najczęściej filmami historycznymi, te drugie zaś – obrazami science fiction; (2) Film wojenny prezentować musi działania zbrojne większych lub mniejszych jednostek wojskowych albo partyzanckich, względnie utworzonych ad hoc grup żołnierzy lub jeńców wojennych. Dlatego miana obrazów wojennych odmówimy obrazom, których akcja toczy się wprawdzie podczas wojny, ale które koncentrują się raczej na obserwacji przeżyć i zachowań cywilów, choćby nawet wplątani oni zostali w walkę i zdecydowali się chwycić za broń; (3) Film wojenny musi pozostawać w zgodzie ze swoście rozumianą prawdą historyczną. Może, oczywiście, opowiadać o fikcyjnych wydarzeniach, mogą w nich również występować fikcyjne postacie, prawdziwy musi być jednak kontekst historyczny. Z tego względu poza ramami gatunku znajdują się m.in. wszystkie dzieła reprezentujące tzw. political czy raczej military fiction [...]»²⁸.

Przyglądając się zaprezentowanej wyżej charakterystyce gatunku, jakim według Plesnara jest film wojenny, nietrudno odnieść wrażenie, że krzyżuje się on z filmem historycznym, w którym wątki wojenne pojawiają się często, co oznacza, że w dużym stopniu są w nim obecne. Zaproponowana przez autora linia demarkacyjna, oddzielająca film historyczny od filmu wojennego w postaci wytyczenia granicy historyczności, jest nieprzekonująca, a nawet zabawna. Dzieje się tak, co najmniej, z dwóch powodów. Po pierwsze, dwa filmy, które formalnie i dramaturgicznie są do siebie bardzo podobne, bo zostały zrealizowane przykładowo w konwencji realizmu hollywoodzkiego, zostaną uznane za dwa odrębne gatunki na podstawie tego, że jeden z nich będzie sklasyfikowany jako historyczny, ponieważ przedstawia na przykład wojnę secesyjną (*Chwała*, reż. Edward Zwick, 1989), natomiast drugi zostanie uznany za film wojenny, bo przedstawia powiedzmy losy żołnierzy w czasie drugiej wojny światowej (*Cienka czerwona linia*, reż. Terrence Malick, 1998). Chcąc ściśle trzymać się stylu myślowego Plesnara, należałoby uznać, że film o wojnie secesyjnej, mimo że przedstawia wojnę, nie jest filmem wojennym, natomiast film o drugiej wojnie światowej, mimo że przedstawia „autentyczne wydarzenia” z tego okresu, nie jest filmem historycznym. Po drugie, według przedstawionej wyżej koncepcji gatunku filmu wojennego, na miano filmu wojennego nie zasługuje również film taki jak *Ike. Odliczanie do inwazji* (reż. Robert Harmon, 2004), nie prezentuje bowiem działań militarnych, a jedynie przygotowania do inwazji na Normandię i rozterki dowódców wojsk koalicyjnych, co może oznaczać, że planowanie najważniejszej inwazji wojskowej drugiej wojny światowej nie jest elementem działań militarnych. Z punktu widzenia Plesnara, wspomniany w tym miejscu film prawdopodobnie nie zasługuje również na miano historycznego, jego akcja rozgrywa się bowiem w XX wieku, a jak pamiętamy, o gatunkowej historyczności danego filmu może-

²⁸ Łukasz A. Plesnar, *A jak poszedł Johnny na wojnę..., czyli o kinie wojennym*, [w:] Krzysztof Loska (red.), *Wokół kina gatunków*, Kraków 2001, s. 115–150.

my mówić tylko wówczas, gdy przedstawia czasy wcześniejsze. Przy czym film ten ma szansę stać się historycznym wówczas, gdy granica historyczności przesunie się wraz upływem czasu. Przypomnijmy w tym miejscu, że wszystkie trzy wymienione wyżej filmy zostały zrealizowane w konwencji hollywoodzkiego stylu zerowego, ich motywem przewodnim jest wojna rozgrywająca się w bliższej lub dalszej przeszłości, co mogłoby sugerować, że w przypadku wspomnianych obrazów mamy do czynienia z jednym gatunkiem filmu w trzech filmowych odsłonach. Jednak w obrębie propozycji genologicznej Plesnara jest inaczej. Trzy przywołane filmy wydają się być wytworami odmiennych zasad rządzących różnymi gatunkami.

Tym samym teoretyczna propozycja Łukasza A. Plesnara zdefiniowania historyczności filmu, w odniesieniu do konkretnej i jednoznacznej cezurę czasowej, jest bardzo wąska, co skutkuje tym, że, z metodologicznego punktu widzenia, jest to strategia nieskuteczna i nieoperacyjna. Dzieje się tak z wielu powodów. W tym przypadku o nasyceniu danego filmu historycznością bądź wojennością decyduje czas, do którego dzieło się odnosi. Tymczasem trudno jest uzasadnić historyczność i tym samym niewojenność jednego filmu i niehistoryczność oraz wojenność innego, tylko dzięki argumentowi interwału czasu w przeszłości, do którego dany film nawiązuje. W propozycji Plesnara mamy do czynienia z potocznym pojmowaniem historyczności, polegającym na przekonaniu, że dawniejsza czy późniejsza przeszłość z definicji jest historyczna, podczas gdy wcześniejsza przeszłość za historyczną, nie wiadomo z jakich powodów, nie może być uznana. Tym samym mamy tu do czynienia z nieuzasadnionym historiozoficznie, epistemologicznie i metodologicznie (potocznym?) wyznaczeniem granicy, od której zaczyna się i na której się kończy historia oraz zaczyna się „niehistoria”, a jeśli nie jest to historia, to co – współczesność, terażniejszość...? W świetle powyższych uwag nasuwa się szereg wątpliwości. Jeśli na przykład film wojenny nie jest i nie ma być filmem historycznym, co oznacza, że wojna przedstawiana w takim filmie nie ma charakteru historycznego, to ciekawe, jaki jest jej status temporalny – dlaczego obrazy z półki *mitary fiction*, których tematem jest wyimaginowana wojna również niemająca charakteru historycznego, nie zasługują na uznanie ich za filmy wojenne? Inny przykład, czy film Olivera Stone’a *Pluton* jest filmem wojennym o współczesności, czy może wojennym filmem historycznym? Czy przedstawia przeszłość, czy coś innego? A jeśli coś innego, to co, poza wojną, oczywiście? Podobne pytania i wątpliwości „natury” metodologicznej pod adresem koncepcji Plesnara można mnożyć niemal w nieskończoność²⁹.

²⁹ Propozycja Łukasza Plesnara jest jedną z wielu prób konceptualizacji filmu wojennego jako gatunku kinematograficznego. W niniejszym artykule wykorzystałem koncepcję krakowskiego filmoznawcy ze względu na fakt, iż jest ona wzorcowym przykładem teoretycznie „dogmatycznego” podejścia do filmu wojennego jako gatunku. Znakomitym przykładem innego myślenia o filmie wojennym może być tekst Anity Skwary, która zwróciła uwagę na płynność i niejednoznaczność

Łatwo sobie wyobrazić, że z podobną sytuacją, jak ta zasygnalizowana wyżej, możemy się spotkać w przypadku innych uznanych przez teorię genologiczną gatunków filmowych, choćby takich, jak western, film terrorystyczny, film sensacyjny czy kryminalny. Wszystkie bowiem wspomniane wyżej gatunki filmowe mogą nosić znamiona filmu historycznego, wystarczy tylko, że będą odnosić się do przeszłości, zachowując przy tym elementarną zgodność z oficjalną wiedzą historyczną. Żeby nie być gołosłownym, posłużę się przykładem. Film *Anna i Wampir* (1982) w reżyserii Jana Kidawy przedstawia milicyjne śledztwo w sprawie seryjnego zabójcy, który grasował w latach sześćdziesiątych na terenie Zagłębia Dąbrowskiego. Film jest zazwyczaj klasyfikowany jako kryminalny, tymczasem ze względu na fakt, iż odnosi się do tzw. autentycznych wydarzeń z niedalekiej przeszłości oraz ze względu na to, iż – mimo zmiany nazwisk ofiar i oficerów prowadzących dochodzenie – został zrealizowany z niemal dokumentalną pieczołowitością, można sytuować go w gronie filmów historycznych. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku filmu zatytułowanego *Baader Meinhof* (2009) w reżyserii Uli Eder. Film, przedstawiając losy *Fracji Czerwonej Armii*, jednej z najgroźniejszych grup terrorystycznych działających na terenie Zachodnich Niemiec w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, nosi znamiona wielu gatunków: od terrorystycznego, przez sensacyjny, kryminalny, biograficzny, po dramat historyczny. Tym samym, zarówno w jednym, jak i w drugim ze wspomnianych wyżej obrazów, mamy do czynienia ze zjawiskiem przecinania się i krzyżowania różnych gatunków filmowych w obrębie dzieła. Każdy z filmów wydaje się być jednocześnie kryminalny, sensacyjny i historyczny³⁰. Mówiąc nieco inaczej, uznanie wspomnianych filmów za historyczne nie uniemożliwia postrzegania ich w kategoriach gatunków innych niż historyczny. Tym samym, w świetle powyższych spostrzeżeń, nasuwa się wniosek, iż na przykład film historyczny może być podgatunkową odmianą filmu kryminalnego bądź wojennego, albo odwrotnie, filmy wojenne, kryminalne czy sensacyjne mogą być podgatunkowymi odmianami filmu historycznego.

Ze sformułowanych dotychczas przemyśleń wyłania się przekonanie prowadzące do prostej konkluzji, iż fabularny film historyczny jest gatunkiem synkretycznym, istniejącym i funkcjonującym w wyniku międzygatunkowej i międzyrodzajowej instrumentacji. Potwierdzenie takiego wniosku można znaleźć w interesującym tekście Zygmunta Machwitza, gdzie autor pisze, iż:

wyróżników filmu wojennego jako gatunku. Zob. Anita Skwara, *Kino wojenne – między agresją a ukojeniem*, [w:] Alicja Helman (red.), *Kino gatunków*, Kraków 1991, s. 85–99.

³⁰ Na usytuowanie obu wspomnianych wyżej filmów w gronie dzieł gatunkowo historycznych pozwala, przywołana wcześniej, dość luźno skreślona na gruncie teorii genologicznej, charakterystyka gatunku filmu historycznego.

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 historyczną³¹.

Tym samym w zasadzie jedynym wyróżnikiem fabularnego filmu historycznego jako gatunku pozostaje temat, jakim jest odniesienie do przeszłości, przedstawiany w transparentnej formie. Mówiąc dokładniej, cechą definicyjną filmu historycznego jako gatunku jest jego historyczna treść wpisana w realistyczną, najlepiej przezroczystą formę „stylu zerowego”. Forma powinna być przezroczysta po to, aby nie miała wpływu na przedstawiane fakty. Film historyczny powinien być realistyczny, a jeśli miałby być na przykład poetycki, to – jak powiada Theo Furstenu – tylko jako wytwór estetyki realizmu poetyckiego³². Jest tak ze względu na wymóg korespondencji obrazu filmowego z oficjalną wiedzą historyczną, a ta ma miejsce na poziomie faktów, które są historyczno-realistycznym alibi każdego filmu historycznego. Przy czym historyczność filmu fabularnego jest wyższa, kiedy jest on zgodny w płaszczyźnie faktograficznej z oficjalną wiedzą historyczną oraz niższa, gdy odbiega on od oficjalnej wiedzy historycznej. Innymi słowy, na gruncie koncepcji genologicznej istnieją i funkcjonują filmy bardziej historyczne, tzw. poważne obrazy o przeszłości, oraz filmy mniej (lub pseudo) historyczne, tzw. rozrywkowe (kostiumowe) dzieła spod znaku płaszcza i szpady, dla których jakaś epoka z przeszłości stanowi jedynie historyczny anturaż dla rozwoju intrygi, o których Piotr Kowalski pisze, że są przykładem przedstawiania przeszłości w melodramatycznym kostiumie³³.

Reasumując, można powiedzieć, że gatunek, za jaki chce uchodzić fabularny film historyczny na gruncie genologicznej koncepcji mediów, jest stopniowalny ze względu na swoją historyczność mierzoną skalą poziomu korespondencji danego dzieła z oficjalną wiedzą historyczną.

DOKUMENTALNY FILM HISTORYCZNY

Dotychczasowe rozważania koncentrowały się głównie na historycznym filmie fabularnym. W tym miejscu chciałbym pochylić się nad zagadnieniem genologicznej koncepcji historycznego filmu dokumentalnego. Według klasycznej koncepcji Nurczyńskiej-Fidelskiej film dokumentalny, będący wykwitem rodzaju

³¹ Zygmunt Machwitz, *Fabularny film historyczny – problemy gatunku*, „Folia Filmoologica. Zeszyty naukowe”, z. 1, 1983, s. 125.

³² Zob. Theo Furstenu, *Film historyczny; dokument czy dzieło sztuki*, tłum. G. Rafalska, „Film na Świecie”, nr 4 (260), 1980, s. 5–23.

³³ Zob. Piotr Kowalski, *Historia w melodramatycznym kostiumie, czyli historyczny film fabularny*, [w:] Jan Trzynałowski (red.), *Problem teorii dzieła filmowego*, Wrocław 1985.

dokumentalnego, charakteryzuje się kilkoma konstytutywnymi cechami. Jest to dzieło filmowe, które:

- 1) jest oparte na autentycznych obrazach rzeczywistości prefilmowej połączonych z twórczą jej interpretacją;
- 2) powstaje w trakcie rzeczywistych wydarzeń, w miejscu akcji z udziałem ludzi, którzy w nich uczestniczą;
- 3) w niezwykle rzadkich przypadkach, ale czasem koniecznych, zachowując zasadę autentyczności zdarzeń, miejsc i bohaterów, posługuje się inscenizacją w celu odtworzenia czy powtórzenia sytuacji, których z różnych powodów nie udało się zarejestrować na bieżąco w trakcie ich dziania się³⁴.

Dzięki temu film dokumentalny, odchodząc od ekranowej fikcji w stronę rzeczywistego faktu na ekranie, uchodzi w dość szerokim przekonaniu za autentyczny obraz zarejestrowanego świata o wysokiej wartości poznawczej.

W takim kontekście indeksalny charakter filmu dokumentalnego staje się jedynym autentycznym gwarantem jego historyczności. Dobrą egzemplifikacją sformułowanego wyżej stanowiska może być koncepcja włoskiego filmoznawcy Lino Miccichego. Badacz ten, dochodząc do swojej koronnej tezy na temat bezdyskusyjnej wartości filmu dokumentalnego jako dzieła historycznego, krytykował historyczność filmu fabularnego. Według niego film fabularny nie zasługuje na miano historycznego, ponieważ nie jest w stanie przedstawiać przeszłości. Dzieje się tak dlatego, że film fabularny w opinii włoskiego badacza nie potrafi dokumentować zdarzeń, a jedyne, co ma do zaproponowania, to przedstawianie wyobrażeń na temat faktów z przeszłości. To przekonanie Miccichego znajduje teoretyczne zaplecze w przemyśleniach Siegfrieda Kracauera, który w opublikowanej w 1960 roku książce pisał:

Jedno jest pewne, ilekroć realizator filmowy podejmuje temat historyczny lub zapuszcza się w świat fantazji, ryzykuje, że stanie wobec konfliktu z podstawowymi właściwościami swego tworzywa. Najogólniej mówiąc, zdaje się on wówczas interesować już nie fizyczną rzeczywistością, lecz światami, które wbrew wszelkim pozorom leżą poza jego orbitą (...). W przeciwieństwie do przeszłości najbliższej, przeszłość historyczna musi być inscenizowana za pomocą kostiumów i dekoracji całkowicie oderwanych od współczesnego życia (...). Kostiumy z dawnych epok przywodzą na myśl teatr lub maskaradę (...). Filmy historyczne wykluczają pojęcie nieskończoności, ponieważ przeszłość, którą starają się wskrzesić, już nie istnieje (...). W dzisiejszych warunkach zadania nauki historycznej i filmu historycznego są sprzeczne³⁵.

Podobny do Kracauera pogląd wyartykułował pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku polski filmoznawca Aleksander Jackiewicz. Pisał on:

³⁴ Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Rodzaje i gatunki filmowe*, s. 138.

³⁵ Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości...*, s. 98–101.

Film historyczny. Najbardziej dosłowne widzenie przeszłości i najbardziej niewierne, bo całkowicie kreowane, więc nieprawdziwe. W powieści mówi się przynajmniej o autentycznym miejscu i czasie. W filmie występują żywi, dzisiejsi ludzie, aktorzy i statyści. Zainscenizowane w atelier czy spreparowanym plenerze wydarzenia. Opera. Teatr. Przebierańce³⁶.

Tym samym, według Miccichego, jedynym prawdziwym filmem historycznym może być tylko ten, który robi się z dokumentalnych kronik filmowych. Jak sam pisze:

Prawdziwym, jedynym „filmem historycznym” w pełnym znaczeniu tego słowa może być film, który odtwarza epokę, zdarzenie, postać w oparciu o obrazy kroniki filmowej zarejestrowane w danej epoce, z okazji danego zdarzenia, w obecności danej postaci. Ich zestawienie, selekcja i swobodny montaż będą z pewnością sugestywnym dziełem autora, wyrażającym nieuchronnie, wręcz koniecznie, punkt widzenia dnia dzisiejszego, ale „przeżycie” w tych obrazach, na których opiera się dyskurs, jest przeżyciem Historii, to jest świata i ludzi, a nie tylko przeżyciem realizacji filmowej, która jednakowo odczuwa fikcję i rzeczywistość i je ze sobą miesza, zrównuje i wymienia. „Film historyczny”, przynajmniej tu i teraz, robi się z prawdziwych obrazów historii³⁷.

Sformułowane na przełomie lat 70. i 80. ubiegłego stulecia dogmatyczne podejście Lino Miccichego do historycznej wartości filmu dokumentalnego, będąc propozycją skrajną, jest jednocześnie spektakularnym przykładem utożsamiania historyczności filmu z jego dokumentalnością, której (historyczności) ta ostatnia (dokumentalność) jest w tym przypadku gatunkową wykładnią. Filmową konkretyzacją i manifestacją gatunku jest zbudowany z zachowanych z przeszłości kronik filmowych historyczny film montażowy. Przy tym potencjalne odmiany gatunkowe, takie jak: dokumentalny film wojenny, dokumentalny film biograficzny, dokumentalny film o sztuce, dokumentalny film polityczny itp., nie wydają się mieć tu jakiegoś szczególnego znaczenia.

Nie jest trudno zauważyć, że o ile w przypadku fabularnego filmu historycznego gwarantem jego historyczności było odniesienie do przeszłości i względna korespondencja z oficjalną wiedzą historyczną, będącą produktem akademickiej historiografii, to w przypadku historycznego filmu dokumentalnego gwarantem jego historyczności nie tyle jest uznana powszechnie wiedza o przeszłości, z którą mógłby współgrać, co korespondencja z przeszłą rzeczywistością, w wymiarze ontologicznym, przez indeksalny charakter znaku filmowego.

* * *

Reasumując, można powiedzieć, że na gruncie klasycznej genologicznej koncepcji mediów mamy do czynienia z filmem historycznym jako gatunkiem synkretycznym dwojakiego rodzaju – historycznym filmem fabularnym oraz hi-

³⁶ Aleksander Jackiewicz, *Moja filmoteka. Film w kulturze*, Warszawa 1989, s. 68.

³⁷ Lino Micciche, *Film i historia*, tłum. W. Werenstein, „Kino”, nr 7 (187), 1981, s. 26.

storycznym filmem dokumentalnym – którego jedynym gatunkowym wyróżnikiem w obrębie odnośnego rodzaju jest historyczny temat oraz mniej lub bardziej indeksalne odniesienie do przeszłości, lub względna korespondencja z historyjograficznymi obrazami minionego świata.

* * *

Przyglądając się genologicznej koncepcji mediów, można zgodzić się z przywoływaną wyżej tezą Ewy Nagurskiej, że badacze próbujący konceptualizować film historyczny jako gatunek definiowany w kategoriach strukturalno-formalnych mają trudny do rozwikłania, a w zasadzie nierozwiązywalny, z metodologicznego punktu widzenia, problem. Jest tak z wielu powodów. Według Rafała Marszałka historyczność danego filmu nie wynika z jego sformalizowanej rodzajowo-gatunkowej struktury, a raczej z podejmowanego przezeń historycznego tematu, tj. odniesienia się do bliższej lub dalszej przeszłości. Jak sam pisze:

Eksponuje on [film historyczny – P. W.] czas i miejsce akcji, wyjątkową atrakcyjność tematu i niepowtarzalność konfliktu; słowem wszystko to składa się na potoczne poczucie historyczności filmu³⁸.

Zdaniem badacza, historyczny temat dzieła filmowego nie jest gatunkowym wyróżnikiem filmu historycznego w tradycyjnym genologicznym sensie tego pojęcia. Rozpatrywanie zaś filmu historycznego jako gatunku o sformalizowanej strukturze jest nieporozumieniem. Dzieje się tak dlatego, że nie istnieje jakaś rodzajowa czy gatunkowa jednolitość filmu historycznego. Trudno jest zatem znaleźć formalno-strukturalny schemat, który konstytuowałby film historyczny jako gatunek i odróżniał go od innych gatunków filmowych, nie tylko na podstawie odniesienia do przeszłości i tematu historycznego, ale raczej na bazie konkretnych charakterystycznych dla filmu historycznego, i tylko dla niego, rozwiązań estetyczno-formalnych. Według Marszałka nie ma jakiegokolwiek ponadczasowej formalno-estetycznej struktury historycznej dzieła filmowego, którą można by uznać za gatunek w genologicznym sensie tego pojęcia. Dlatego definiowanie go w kategoriach genologicznych jest przejawem formalno-gatunkowej mumifikacji filmu historycznego³⁹.

W związku z powyższym nasuwają się następujące pytania:

- 1) Jeśli film historyczny nie jest gatunkiem kinematograficznym, to czym jest?
- 2) Czy rozpatrywanie filmu historycznego w kategoriach gatunku, z jakim często mamy do czynienia, np. w krytyce filmowej, ale i w opracowaniach naukowych, jest nadużyciem?

³⁸ Rafał Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 31.

³⁹ *Ibid.*, s. 36.

Mirosław Przyłipiak, w jednym ze swoich esejów podnosząc temat gatunkowości filmu, sformułował pogląd głoszący, iż w ujęciu genologicznym nazwa gatunkowa obejmuje pewien zestaw cech charakterystycznych dla określonej grupy filmów. Przy tym ów zestaw walorów gatunkowych znamionuje uwikłanie we wzajemne relacje, co oznacza, że nie są one wobec siebie rozdzielne. Tym samym na przykład przemoc czy krajobraz westernowy mogą występować w różnych typach filmów, z tym że tylko w niektórych obrazach, ze względu na ich usytuowanie wobec innych elementów składowych, pełnią rolę wyznacznika gatunkowego. Z powyższego przekonania wynika wniosek, w myśl którego poszczególne nazwy gatunkowe nie odnoszą się do materialnych filmowych bytów jednostkowych, a raczej do sieci powiązań i połączeń między poszczególnymi elementami konstrukcyjnymi filmu. Oznaczałoby to, że każdy film, przez formalne i dramaturgiczne rozwiązania konstrukcyjne, zawiera w sobie potencjalnie wiele możliwych sieci takich połączeń, tym samym wiele możliwych do przypisania mu gatunków, ale tylko niektóre z nich zostają zaktualizowane w procesie interakcji interpretacyjnej dzieła albo dzięki ich podobieństwu do już znanych i funkcjonujących nazw gatunkowych w obrębie wspólnoty interpretacyjnej, albo dzięki kreatywności interpretacyjnej krytyka filmowego⁴⁰.

Idąc tropem zasygnalizowanym przez Przyłipiaka, można uznać, że pojawiające się w różnych filmach odniesienia do przeszłości oraz wątki czy motywy historyczne, współwystępując wraz innymi elementami konstrukcyjnymi dzieła filmowego, choćby takimi jak pierwiastki: sensacyjne, kryminalne, wojenne, komediowe, fantastyczne, psychologiczne czy teologiczne, przez uwikłanie we wzajemne relacje w obrębie dzieła tworzą wiele możliwych sieci wzajemnych połączeń. Tym samym otwierają się na szereg różnych możliwości interpretacyjnych w akcie aktualizacji dzieła i przypisania danego filmu do takiego czy innego gatunku. Oznacza to, że odbiorca/widz/badacz, w zależności od swojej kompetencji kulturowej, wrażliwości i świadomości metodologicznej, na podstawie której uprzywilejowuje któryś z rozpoznanych przez siebie pierwiastków względem innych motywów, uznaje dany film za historyczny, kryminalny, sensacyjny, psychologiczny, biblijny czy komediowy. Podstawy dla tego sposobu myślenia znajdujemy w pragmatycznej koncepcji gatunku filmowego Tudora.

W aktualnym kontekście interpretacyjnym przywoływany wcześniej film *Anna i wampir* w reż. Jana Kidawy, w zależności od kompetencji filmowo-metodologicznej badacza/widza, może być zatem rozpatrywany w kategoriach gatunków bądź to jako film kryminalny, bądź film historyczny, bądź też film kryminalno-historyczny w pragmatyczno-genologicznym sensie tych kategorii. Pragmatyczna teoria gatunków daje dużo bardziej przekonujące uzasadnienie dla przedstawionej wyżej interpretacji obrazu Jana Kidawy aniżeli teoria strukturalno-formalna, któ-

⁴⁰ Mirosław Przyłipiak, *O gatunkach filmowych*, [w:] Kazimierz Sobotka (red.), *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, Łódź 1993, s. 32.

ra w takich przypadkach bywa często bezradna, czego spektakularnym przykładem może być zaproponowana przez Łukasza A. Plesnara, opisana wcześniej, koncepcja filmowego gatunku wojennego, która leku na swoją epistemologiczną i metodologiczną niewydolność szuka w koncepcji gatunków mieszanych. Pojęcie gatunku mieszanego, lansowane przez strukturalno-formalną teorię genologiczną, jest kategorią pełniącą funkcję swoistego wytrycha, pozwalającego zachować, wątpliwą co prawda, ale jednak jakąś efektywność poznawczą tej koncepcji. Jest to możliwe dzięki temu, że zadaniem tego wytrycha w postaci gatunku synkretycznego jest wpisanie w porządek genologiczny wszystkich tych wytworów kultury, które z różnych powodów teorii genologicznej się wymykają.

Z powyższych rozważań wypływają następujące wnioski dla rozpatrywania filmu historycznego jako gatunku. Po pierwsze, film staje się historyczny wówczas, gdy za taki zostanie uznany w akcie interakcji interpretacyjnej w obrębie określonej wspólnoty kulturowej. Po drugie, film, rozpoznany w akcie aktualizacji jako historyczny, staje się gatunkiem kinematograficznym w momencie, kiedy za gatunek zostanie uznany w obrębie wspólnoty interpretacyjnej w sensie tego pojęcia, jaki nadała mu owa wspólnota. Po trzecie, rozpatrywanie filmu historycznego jako gatunku nie jest nadużyciem pod warunkiem, że gatunek definiuje się w zaproponowanych przez Tudora kategoriach pragmatycznych, a więc jako relatywizowany za każdym razem do określonej świadomości społecznej konstrukt kulturowy – fakt społeczny.

W takich okolicznościach można zgodzić się z konkluzją Ewy Nagurskiej, która pisze:

Nawet jeśli [...] odrzucimy możliwość samodzielnego bytu gatunku, który nie posiada własnych cech wyróżniających – istnieje on [...] w świadomości ludzi odbierających film. [...] nie ma większego znaczenia to, czy wśród filmoznawców ustali się przekonanie o tym, czy film historyczny jako gatunek istnieje; bycie jego jest przesądzone jako fakt w świadomości społecznej, a do badaczy należeć będzie przede wszystkim jak najwyraźniejsze określenie zagadnień, jakimi należy się zająć w obrębie tego gatunku⁴¹.

* * *

Z powyższych rozważań wyłania się obraz, z którego wynika, iż genologiczna koncepcja mediów uprawiana na gruncie filmoznawstwa w tradycyjnej, tj. strukturalno-formalnej wersji nie jest w stanie zaspokoić epistemologicznych i metodologicznych wymagań historii wizualnej w zakresie konceptualizacji filmu historycznego. Przypomnijmy, dlaczego tak się dzieje. Na pytanie, w jaki sposób przekaz audiowizualny staje się filmem dokumentalnym, odpowiada, że jest tak wówczas, gdy zostaje zrealizowany z autentycznych, tj. nieinscenizowanych, obrazów rzeczywistości prefilmowej. Na pytania:

- 1) czym jest historyczny film dokumentalny?

⁴¹ Ewa Nagurska, *Film...*, s. 107.

- 2) i w jaki sposób audiowizualny przekaz staje się historycznym filmem dokumentalnym?
- 1) odpowiada, że: jest to gatunek filmowy, którego ekranową konkretyzacją jest film montażowy, zrealizowany z zachowanych z przeszłości autentycznych kronik filmowych;
- 2) historyczność filmu dokumentalnego gwarantuje mu jego dokumentalność pojmowaną jako indeksalna zgodność obrazu filmowego z rzeczywistością prefilmową.

Na pytanie: w jaki sposób audiowizualny przekaz staje się filmem historycznym, odpowiada, że wówczas, gdy jest on wytworem określonego rodzaju filmowego – fabularnego, bądź dokumentalnego – i podejmuje temat historyczny. Na pytanie: czym jest film fabularny?, odpowiada, że jest to rodzaj filmowy, którego ekranową konkretyzacją jest dzieło filmowe oparte na artystycznym zmyśleniu i kreacji. Na pytanie: w jaki sposób audiowizualny przekaz staje się filmem fabularnym?, odpowiada, że wówczas, gdy dane dzieło bazuje na określonym schemacie fabularnym i przedstawia rozwijającą się wymyśloną intrygę w skonstruowanym świecie. Na pytanie: w jaki sposób film fabularny staje się filmem historycznym?, odpowiada, że dzieje się tak wówczas, kiedy film fabularny nawiązuje do przeszłości, podejmuje temat historyczny i zachowuje względną i elementarną zgodność z oficjalną wiedzą historyczną. Na pytanie: czym różni się dokumentalny film historyczny od fabularnego filmu historycznego, odpowiada, że podstawowa różnica dotyczy statusu ontycznego obrazu filmowego, w filmie dokumentalnym ma on charakter referencyjno-indeksalny, podczas gdy w filmie fabularnym jawi się on jako wytwór wyobraźni realizatorów. Konsekwencją powyższego stanu rzeczy jest to, że w przypadku filmu fabularnego jego historyczność jest zapośredniczona, opiera się bowiem na względnej korespondencji z oficjalną wiedzą historyczną, w przypadku filmu dokumentalnego jego historyczność ma charakter bezpośredni, ponieważ bazuje na kronikach, mających status świetlnych odlewów minionego świata, jego swoistych analogonów.

Na gruncie genologicznej koncepcji filmu historycznego mamy do czynienia z utożsamieniem historyczności dzieła z jego prawdziwością w klasycznym sensie tego pojęcia oraz z utożsamieniem historyczności z odniesieniem do bliżej nieokreślonej przeszłości, a także z utożsamieniem historyczności filmu z tematem historycznym. Oznacza to, że filmem historycznym jest tylko takie dzieło, które koresponduje z historyczną empirią w postaci kronik filmowych bądź współgra z akademicką wiedzą historyczną. W jednym i w drugim przypadku owa korespondencja jest gwarantem historyczności dzieła filmowego. Tym samym historyczność filmu zostaje tu zrównana z prawdziwością, pojmowaną jako zgodność przedstawienia filmowego z historyczną rzeczywistością bądź z jej językowo-tekstowym historiograficznym obrazem. Zakłada się tu możliwość konfrontacji filmowego obrazu przeszłości z rzeczywistością historyczną bądź z opisem dru-