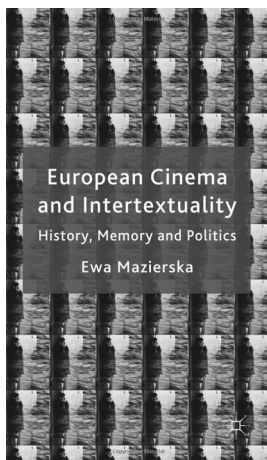


Obca kraina

JOANNA KRAKOWSKA



Przeszłość to obca kraina. Wszystkie jej wydarzenia mają inne wymiary – słowa rozpoczynające powieść L. P. Hartleya *Posłaniec*¹ są bez wątpienia bliskie sercu filmoznawcy za sprawą Josepha Loseya i jego ekranizacji z 1970 r. Historycy odkryli je nieco później, kiedy wielu z nich zaczęło tracić – chyba już bezpowrotnie – wiarę w jedną spójną, obiektywną i udokumentowaną przeszłość i rozglądało się za formułami, które usprawiedliwiłyby tę utratę wiary, przyzwalając zarazem na różnorodność historycznych narracji.

Co to właściwie znaczy, że *przeszłość to obca kraina*? – zastanawia się Ewa Mazierska we wstępie książki *European Cinema and Intertextuality. History, Memory and Politics* (2011), poświęconej historii przedstawianej w filmach. To nie jakiś wtórny retoryczny chwyt, ale pretekst, by określić własną postawę badawczą, a zarazem światopoglądową: postmodernistyczny subiektywizm, intertekstualną wrażliwość i metodologiczną przygodność. Mazierska, przekonana że historyczne źródła mówią cokolwiek tylko w kontekście innych świadectw i źródeł, za podstawę historycznej narracji przyjmuje wybór intertekstów, zależny – jak sama powiada – od wieku, narodowości i politycznej postawy historyka. Skłonna jest raczej zacierać niż podkreślać granice między przeszłością a teraźniejszością, a także między historią a pamięcią, projektując współczesne pojęcia i kategorie na rozpoznania historyczne. Odwołując się do Pierre’a Nory czy Jana Assmanna, Mazierska ujawnia pragmatyczny stosunek do oferowanych jej narzędzi i dyskursów teoretycznych, choć w kontekście metodologicznym przyznaje jednak – sądząc ze skojarzeń i kręgu odwołań – uprzywilejowaną pozycję studiom nad Holokaustem, które w ostatnich latach wpłynęły zasadniczo na sposób uprawiania historii i wyostrzyły problematykę historycznej reprezentacji.

Przeszłość jest w rozumieniu Ewy Mazierskiej „obcą krainą” nie tylko ze względu na strategie poznawcze, które zakładają rekonstruowanie przeszłości za każdym razem na nowo jako tekstu zdefiniowanego przez wiele subiektywnych czynników, lecz także z uwagi na jej przestrzenny – równie istotny jak czasowy – wymiar oraz ze względu na imperatyw sytuowania dyskursów dotyczących lokalnej przeszłości zawsze w perspektywie „zagranicy”, czyli kontekstów innych niż własne. W praktyce, a zatem i w książce *European Cinema and Intertextuality*, oznacza to, po pierwsze, przywiązywanie wagi do miejsc zamykających pamięć/historię w fizycznej ramie budowli, miasta, obrazu, czyli generalnie „wizualną” koncepcję historii, a po drugie – ujęcie komparatystyczne, a więc konfrontowanie ze sobą perspektyw „innych”, czyli obcych.

Takie usytuowanie teoretyczno-historyczno-światopoglądowe autorki przekłada się na niemal dwadzieścia stron zapisanej maczkiem wszechstronnej bibliografii dołączonej do niespełna dwustu pięćdziesięciu stron analiz zawartych w książce. Co ważne, nie jest to bibliografia zrobiona na wyrost, bowiem publikacje w niej odnotowane zostały przez Mazierską wykorzystane, jak się wydaje, celnie i skutecznie. Czasem może nawet nazbyt skutecznie i bez odpowiedniej adnotacji, jak we fragmencie wstępu, zatytułowanym *Historia i film*, który jest w znacznej mierze powtórzeniem wywodu i rozwinięciem myśli zawartych w tekście Iwony Kurz „*Ludzie jak żywi*”: *historiofotia i historioterapia*, będącym z kolei wstępem do wydanej w 2008 r. antologii *Film i historia*².

Pozostając w tej małostkowej konwencji, wypada też zapytać, czemu w nocie na okładce, zaczerpniętej z jednego z rozdziałów, napisano, że książka mówi o filmach przedstawiających najważniejsze wydarzenia europejskiej historii XX w., w tym między innymi antysemickie ataki mające miejsce w Polsce po II wojnie światowej, jeśli takich filmów nie omówiono, zapewne dlatego, że jeszcze nie powstały? *Weiser* Wojciecha Marczewskiego, któremu Ewa Mazierska poświęciła obszerne omówienie, jako przykład filmu o „antysemickich atakach w Polsce po II wojnie światowej”, jest w tym miejscu zdecydowanie niefortunny.

Książka Ewy Mazierskiej składa się z sześciu rozdziałów, z których każdy został poświęcony jakiemuś aspektowi dwudziestowiecznej historii Europy w tradycyjnym ujęciu, czyli wydarzeniom doniosłym, o dużej skali i masowym zasięgu oraz politycznym potencjale oddziaływania na losy narodów i społeczeństw. Co jednak ciekawe, w filmach wybranych przez autorkę owe makrohistoryczne procesy zostały przedstawione przez pryzmat mikrohistorycznych narracji, indywidualnych losów i lokalnych zdarzeń. Co więcej, każdy z tych aspektów historii został oświetlony przez filmy zróżnicowane gatunkowo i zrealizowane przez twórców rozmaitych narodowości i proveniencji. Tym samym historyczna narracja wyłaniająca się z zawartych w książce analiz filmowych tworzy siłą rzeczy panoramiczną wizję XX w., a zarazem daje prawdziwie imponujący przegląd dyskursów, które tę wizję kształtują.

Życie z ciężarem historycznej traumy – pamięcią o ludobójstwie – łączy tu *Pochwałę miłości* Godarda, *Ararat* Egojana i *Weisera* Marczewskiego. Filmowe portrety Adolfa Hitlera w *Molochu* Sokurowa, *Maksie* Meyjesa czy *Upadku* Hirschbiegla unaoczniają przemiany historycznych i popkulturowych strategii radzenia sobie z możliwie najbardziej niewygodnym obiektem reprezentacji. Zestawienie *Baader-Meinhof* Edela, *Witaj, nocy* Bellocchia i *Pięciu minut nieba* Hirschbiegla skłania do refleksji, jak w kulturowej pamięci Europy funkcjonują dziś ruchy terrorystyczne z lat 70. Stan wojenny w Polsce to synteza rozmaitych narracji: reżimowej w *Godności* Wionczka, heroicznej w filmie *Śmierć jak kromka chleba* Kutza, komediowej w *Rozmowach kontrolowanych* Chęcińskiego i zagranicznej w filmach Skolimowskiego czy Godarda. Ostatnie dwa rozdziały książki odnoszą się do politycznej historii Europy Środkowej po roku 1989. To upadek komunizmu przedstawiony w filmowych obrazach *Good Bye, Lenin!* Beckera, *Baltic Love Stories* w reżyserii Peetera Urbli i *12:08 na wschód od Bukaresztu* Porumboiu oraz kwestie rozliczeń, lustracji i pozostawionych w spadku po dawnym systemie archiwach bezpieki w *Życiu na podsłuchu* von Donnersmarcka, *Psach* Pasikowskiego, *Korowodzie* Stuhra, *Rysie* Rosy i dwóch filmach czeskich: *Pupendo* i *Czeski błąd* Hřebejka.

Zadeklarowana w tytule książki i na samym jej wstępie intertekstualna metoda Mazierskiej polega jednak nie tylko na zestawianiu rozmaitych filmów na podobny temat, ale też na wpisywaniu ich w rozmaite narracje historyczne i medialne, na sytuowaniu ich zarówno w kontekście filmów dawniejszych, jak i literatury historycznej – biografii i opracowań naukowych. W tym sensie film jako źródło historyczne sprawdza się podwójnie – by tak rzec, materialnie i dyskursywnie, a historyczna narracja, jaką wytwarza, i jej perswazyjny charakter wydają się ogromnie skuteczne. To walory badawcze i edukacyjne książki Ewy Mazierskiej.

Jeśli coś budzi niepokój, to nie wnioski i uogólnienia, których arbitralność czy subiektywizm są metodologicznie uprawnione, lecz interpretacje konkretnych filmów i ich nie zawsze pewne, a czasem wręcz fałszywe przesłanki. Oczywiście można dyskutować także z rozpoznaniem Mazierskiej, która kładzie nacisk na potępiającą terroryzm wymowę filmów na ten temat, pomijając ich uwodzicielski potencjał, a co za tym idzie – odradzającą się fascynację reprezentacjami terroryzmu nie tylko w kinie, ale i we współczesnej sztuce czy popkulturze. Można też wyrażać niedosyt z powodu wątpliwej reprezentacji filmów brytyjskich, które znacząco poszerzyłyby, a zatem i skomplikowały – politycznie i historycznie – dyskurs na temat irlandzkiego terroryzmu. To wszystko jednak mieści się w szerokim autorskim spektrum możliwych decyzji, założeń i wniosków. Inaczej nieco przedstawia się sprawa z konkretnymi filmami.

Mazierska opiera na przykład swą interpretację *Korowodu* Stuhra na angielskim przekładzie tytułu: *Twists of Fate*, co pozwala jej dostrzec w filmie nie k o r o w ó d zdeprawowanych i w pełni świadomych swych czynów bohaterów, lecz p u ł a p k i l o s u, w które zostali jakoby schwytani: *Nagromadzenie dziwnych wypadków zawarte w tytule filmu* [sic! – J. K.] *utrwała pogląd, że należy unikać osądzania starych komunistów, ponieważ to raczej los niż ludzkie działania sprawiają, że jeden zostaje łajdakiem, a drugi bohaterem* (s. 232). Ani ta interpretacja, ani paralela z *Przypadkiem* Kieślowskiego nie wydają się tu uprawnione na poziomie czysto fabularnym. Nadużyciem jest także uporczywe nazywanie historykiem ubeka, który w *Rysie* Rosy rzucił na głównego bohatera oskarżenie o współpracę. Ma to daleko posunięte konsekwencje interpretacyjne – Mazierska wciąga się w debatę o teczках, a umyka jej cała metaforyczna warstwa filmu, ukazująca patologiczną podejrzliwość jako rodzaj choroby społecznej. Tym samym niejako z góry przesądza o winie Jana, w sytuacji gdy w filmie ta kwestia do końca pozostaje nierozstrzygnięta. Najbardziej paradoksalne wydaje się jednak zestawienie przez Mazierską *Korowodu* i *Rysy* z niemieckim *Życiem na podsłuchu*: *Różnica podejścia* [do kwestii teczek – J. K.] *między niemieckimi i polskimi filmami może wynikać z odmiennej historii tajnych archiwów w postkomunistycznych Niemczech i w Polsce. W Niemczech uważa się je za w pełni wiarygodne, w Polsce traktuje się je jako niepewne* (s. 237). Zaskakujące, że ilustracją tej tezy jest akurat niemiecki film o długotrwałym i skutecznym fałszowaniu przez oficera Stasi raportów z podsłuchu.

Zwłaszcza jednak interpretacja *Psów* Pasikowskiego każe wątpić w pełnomocnictwa interpretatora ulokowane poza historycznym i kulturowym kontekstem. Autorka odczytuje *Psy* z całą ich dosłownością – by tak rzec, poza gorzką ironią, poza przewrotnością i rozpaczą, ponad konwencjami ujmującymi w cudzysłów poszczególne sceny i sekwencje filmu. Pozwala jej to sformułować tezę, że przedstawienie przez Pasikowskiego ubeków zatroskanych zwolnieniami, które grożą im po we-

ryfikacji, stanowi pionierską w kinie postkomunistycznym próbę zmierzenia się z ważnym społecznym problemem, jakim jest bezrobocie. Prowadzi to również do stwierdzenia, że w filmie Pasikowskiego ubecy nie tylko odzyskują godność, ale też *uosabiają przyjaźń i wspólnotę, które w nieodżałowany sposób znikły z życia społecznego w postkomunistycznej Polsce* (s. 223). Pozwala to wreszcie Mazierskiej dowodzić *moralnej wyższości zwykłych pracowników tajnej policji nad ich wysokimi zwierzchnikami* (s. 224) oraz wskazywać na przywiązanie Franza Mau-rera do *dawnych wartości*, które można przeciwstawić *bezbożnej rzeczywistości postkomunistycznej*. Nie miejsce tu na szczegółową polemikę. Przypadek *Psów* należy potraktować raczej jako światło ostrzegawcze, które radzi z większą ostrożnością stawiać mocne tezy wobec niepewnych kontekstów i komparatystycznych spekulacji.

Szczegółowe wątpliwości zostały tu wyluszczone w odniesieniu do filmów polskich, których wewnętrzne i zewnętrzne konteksty łatwo zweryfikować. Jeśli jednak na tym gruncie rodzą się tak poważne wątpliwości interpretacyjne, to co dopiero w odniesieniu do filmów, których niuanse dodatkowo przesłania obcość geograficzna i kulturowa? Pozostaje więc chyba pogodzić się z faktem, że przeszłość widziana cudzymi oczami, opowiedziana cudzymi ustami, cudzą kamerą, a wreszcie i klawiaturą cudzego komputera pozostanie po prostu na zawsze obca.

JOANNA KRAKOWSKA

Ewa Mazierska, *European Cinema and Intertextuality. History, Memory and Politics*, Palgrave Macmillan, London 2011.

¹ L. P. Hartley, *Posłaniec*, tłum. R. Grzybowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

² *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.