

STRESZCZENIE rozprawy doktorskiej pt. „Wykorzystanie materiałów archiwalnych w filmie dokumentalnym. Konstrukcja opowieści filmowej i ewolucja zagadnienia”

Na samym początku historii kinematografii, pojawienie się archiwum kinematograficznego ukazało nową obietnicę poznawczą. Pod koniec XIX wieku Bolesław Matuszewski dostrzegł w obrazie kinematograficznym warunki uchwycenia wydarzeń historycznych i zachowania ich dla przyszłych pokoleń. Nadrzędne wobec fotografii, która potrafi uchwycić tylko chwilę rzeczywistości, kino oferowało wiernie symulakrum. Wzorem prac fotograficznych Muybridge'a czy chronofotograficznych Marey'a, analizujących ruch żywych istot, obrazowi kinematograficznemu nadano tym samym status archiwum historycznego, przekazującego bezpośrednią wiedzę o przeszłości, uwolnioną od słowa. Jednak ideał prostoty i czytelności archiwalnego obrazu nie przetrwał długo. Wprowadzenie montażu w praktyce filmowej i pojawienie się gatunku „found footage” bardzo szybko wprowadziły złożoność w gest wykorzystania i „przywłaszczenia” obrazów – animowanych lub nie – w filmie. Założenie prostoty obrazu zostało zastąpione pytaniem o jego historyczną, socjologiczną i psychologiczną prawdę. Autorzy tacy jak Esfir Szub i Henri Storck, zarówno montażyści, jak i wynalazcy formy „found footage” po I wojnie światowej, potępiли ideologiczne znaczenie kronik filmowych, pokazując ich głębszą prawdę. Poza politycznym, historycznym i socjologicznym znaczeniem, materiały archiwalne dodatkowo ukazują obraz nas samych. Produkcja i pojawienie się zdjęć z obozów koncentracyjnych i z procesu Zagłady pod koniec II wojny światowej, a także bezsilność w ukazywaniu rzeczywistości wykraczającej poza granice rozumienia, zmieniły podejście filmowców do obrazu archiwalnego. Nie chodziło już o kwestionowanie ideologicznego wymiaru obrazów, ale o stworzenie warunków do ich ewentualnego odczytania i rozszyfrowania. Wobec niemożności przedstawienia zjawiska niezrozumiałego, filmowcy zastosowali różne strategie narracyjne. Obrazy, które Samuel Fuller nakręcił w 1945 roku po otwarciu obozu koncentracyjnego w Falkenau, a do których amerykański reżyser powrócił i skomentował około czterdzieści lat później w filmie *Falkenau, Wizja niemożliwego*, pokazują inscenizację prawdziwej i symbolicznej ceremonii pogrzebowej. Claude Lanzmann, reżyser filmu *Shoah*, odrzucił wykorzystanie jakichkolwiek materiałów archiwalnych do stworzenia monumentalnego dzieła, proponując jeszcze bardziej symboliczny pochówek (bez grobów) ofiarom masowej zagłady. Zdając sobie sprawę z tych kwestii, inni współcześni filmowcy eksplorowali w ten sposób archiwa II wojny światowej i kolonizacji. W filmie *Odroczenie* Harun Farocki próbuje rozszyfrować obrazy filmu o nazistowskim obozie przejściowym, który Niemcy utworzyli w Westerbork w Holandii, odsłaniając sieć znaczeń

przedstawiających rzeczywistość obozu zagłady Auschwitz. W filmie *Zamęt. Kronika rodzinna* Peter Forgacs pokazuje bezbronne człowieczeństwo rodziny holenderskich Żydów skazanych na zagładę przez nazistowski reżim, zwłaszcza poprzez zmontowanie zdjęć kino-amatora z tego okresu. W kilku filmach, w tym *Obrazy ze wschodu. Niszczycielska turystyka*, Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi ujawniają kolonialną i rasistowską przemoc europejskiego ducha poprzez „analizę” egzotycznych obrazów nakręconych przez włoskich faszystowskich pionierów kinematografii. W filmie dokumentalnym *Larissa* starałem się ukazać kobietę, która chce skonfrontować własną przeszłość małej dziewczynki, która uciekła z warszawskiego getta z rzeczywistością dzisiejszej Polski i archiwalnymi obrazami, które nawiedzają jej pamięć. Materiały archiwalne są nie tylko nośnikiem wiedzy o przeszłości. Zawierają jeszcze głębszą prawdę – o antropologicznej i metafizycznej tożsamości człowieka.

Łódź, dn. 16.12.2020.

Alexandre Dayet