

PIOTR WITEK  
Lublin

## ETYCZNE IMPLIKACJE AUDIOWIZUALNEJ OPowieści HISTORYCZNEJ — ARIZONA EWY BORZĘCKIEJ

### Abstract

Piotr Witek: *The Ethic Implications of Ewa Borzęcka's Audio-visual Historical Narrative as Presented in her Film "Arizona"*, "Historyka" XXXIV, 2004, 143–157.

Ewa Borzęcka's film *Arizona* presents contemporary life in a post-collectivised village. This film is an excuse for the author to wander into world of audio-visual historical narrative and the ethic implications of it.

Key words: film, visualisation of history, ethics, Collective Farm workers, transformation.

Słowa kluczowe: film, wizualizacja historii, opowieści historyczne, etyka, robotnicy PGR, transformacja.

„The study of film also suggests one of the most direct means for demonstrating the relevance of history to contemporary life.”<sup>1</sup>

### WPROWADZENIE

Jakakolwiek próba ujęcia filmu jako równorzędnego wobec historiografii sposobu przedstawiania przeszłości wciąż jeszcze wydaje się postrzegana przez część profesjonalnych badaczy jako obrazoburcza. Mamy tu do czynienia z przeświadczeniem, że należy ją raczej skazać na „intelektualną banicję”. Jan Jarvie powiada np., że film niesie ubogi ładunek informacji, cierpi na dyskursywną słabość. W związku z powyższym nie może służyć za narzędzie tworzenia sensownej historii. Historia — czytamy u naszego badacza — składa się wyłącznie z pisanej narracji na temat tego, co rzeczywiście się zdarzyło. Historia jest dla Jarvie'go przede wszystkim debatą pomiędzy historykami na temat tego, co się zdarzyło,

---

<sup>1</sup> J. E. O'Connor, *History in images/Images in history. Reflections on the importance of film and television study for an understanding of the past*, „American Historical Review”, t. 93, 1988, s. 1208.

dłaczego się zdarzyło i tego, co byłoby adekwatną relacją na temat znaczenia wydarzenia<sup>2</sup>. Dzieje się tak dlatego, że w powszechnym przekonaniu wielu historyków jedynym i fundamentalnym narzędziem poznawania przeszłości jest język werbalny. W konsekwencji mamy do czynienia z przeświadczeniem, że tylko akademicka historiografia (historia pisana) jest prawomocnym, co więcej najlepszym, sposobem opowiadania o przeszłości, przedstawiania przeszłości. Galaktyka Gutenberga zdaje się absolutnym kontekstem kulturowym, w ramach którego historycy zmagają się z problemami poznania i przedstawiania przeszłości. Już sam termin — historiografia — ukuty dla praktyki opowiadania o przeszłości przesądza fakt, że akademicka narracja historyczna to bardzo często pisana narracja historyczna. Stąd, w większości przypadków, przedmiotem zainteresowania historyków, historyków historiografii czy metodologów historii są pisane narracje historyczne<sup>3</sup>. Teoretyczna refleksja nad narracją historyczną zaczyna się i kończy na języku werbalnym. Z drugiej strony, niechęć do filmu bierze się stąd, że akademicka historia, zwłaszcza w jej scjentystycznym wariacie, rości sobie prawo do ustalania, rekonstruowania i wyjaśniania tego, co wydarzyło się przed laty. Rozbudowany aparat krytyczny i naukowe metody Klio wyznaczają granice naukowości paradygmatu. Stąd film, który nie posiada przypisów, odniesień do materiału źródłowego, nie jest w stanie przedstawić krytycznej analizy. To, co widzimy na ekranie jest tym, co dostajemy, to zaś jest tym, w co wierzymy. W konsekwencji zaangażowanie w dziejące się przed naszymi oczami na ekranie wydarzenia nie pozwala na zachowanie krytycznego dystansu, tak ważnego dla historyka. Z takich powodów dla Davida Herlihy'ego film jest iluzją i jako taki powinien być rozpoznawany. Jeśli twórca filmu ma aspiracje do przedstawiania historii czy nauczania historii, aparat krytyczny jest tu niezbędny, a to z kolei możliwe jest tylko za pośrednictwem drukowanego słowa. Przecież przypisów nie da się sfilmować, powiada amerykański badacz. W konsekwencji, film może efektywnie przedstawiać tylko wizualne aspekty historii, ale nie historię w całości, pisze Herlihy<sup>4</sup>. W tak zakreślonej przestrzeni doświadczenia, Klio na ekranie może funkcjonować tylko w roli „nadtrawionej papki”, wersji historii przeznaczonej dla zubożonych intelektualnie, potencjalnych miłośników historii, dla których progi pisanej aka-

<sup>2</sup> J. C. Jarvie, *Seeing through movies*, „Philosophy of the Social Science”, t. 8, 1978, s. 378; zob. też: L. Micche, *Film i historia*, „Kino” 1981 nr 7 (187), s. 25.

<sup>3</sup> Zob. np. *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, Lublin 1991; R. Kosselleck, *Semantyka historyczna*, Poznań 2001; A. Radomski, *Kultura. Tekst. Historiografia*, Lublin 1999; J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię*, Warszawa 1996. Niektórzy teoretycy czasem przyrównują pracę historyka do pracy malarza i narrację historyczną do obrazu. Zob. np. F. Ankersmit, *Narracja jako przedstawianie*, [w:] *Metodologiczne problemy...*, s. 80, J. Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 2000, s. 73.

<sup>4</sup> D. Herlihy, *Am I a Camera? Other Reflections on Films and History*, „American Historical Review”, t. 93, 1988, s. 1192. Zobacz interesującą krytykę koncepcji Davida Herlihy: Robert A. Rosenstone, *A history of what has not yet happened*, „Rethinking History” 4/2, 2000, s. 185.

<sup>5</sup> Zob. np. *Historia w kinie*, „Film na świecie” 1980 nr 4 (260), s. 72, wywiad Michela Sineux i Friederica Vitoux z Rene Alio, Markiem Ferro, Philippem Joutard, Emmanuelem Le Roy Ladurie. E. Le Roy Ladurie powiada: „Sensem filmu historycznego jest dać przeciętnemu widzowi, mało wykształconemu historycznie, trochę pojęć dawnej socjologii”. O potocznej świadomości jako adresacie filmowej opowieści historycznej pisze również Zdzisław Szczepański w: *Film a świadomość historyczna*, „Acta filmologica. Studia i materiały” 1982 nr 1, s. 33.

demickiej historiografii są nie do przeskoczenia<sup>5</sup>. Bądź też, jak chce Theo Fürsthenau, Klio na ekranie ma sens tylko jako dzieło sztuki<sup>6</sup>.

W każdym z zaprezentowanych wyżej wariantów filmowa opowieść historyczna, naznaczona przez historyków piętnem *licentia poetica*, wypychana jest na obszary kultury oswojone przez potoczną świadomość społeczną, bądź obszary kultury zarezerwowane dla sztuki. Postawa taka, poddająca w wątpliwość wartość poznawczą filmu, wydaje się jednak ignorować kilka istotnych kwestii:

1. W jaki sposób historyk powinien się ustosunkować do sfer szeroko pojętej, kulturowej rzeczywistości, które są lub potencjalnie mogą być nieweryfikowalne, a co za tym idzie nie dające się zwerbalizować?

2. Czy każde historyczne dzieło musi podejmować się wszystkich zadań charakterystycznych dla historii pisanej?

3. Czy filmowe opowieści historyczne nie są innymi sposobami radzenia sobie z przeszłością?

4. Czy nie mogą one być innymi/alternatywnymi historycznymi światami konstruowanymi przez odmienne reguły?

5. Czy nie mamy przypadkiem do czynienia z takimi światami zawsze, zarówno na kartach książek, w muzeum, na ekranie?

Biorąc pod uwagę fakt, że mniej więcej od połowy XX wieku mamy do czynienia ze zmianą definicji sytuacji, historię coraz częściej możemy oglądać na ekranach. Ernst H. Gombrich powiada np., że żyjemy w wieku wizualizmu, od rana do wieczora jesteśmy bombardowani obrazami<sup>7</sup>. Tak więc to nie słowo, ale obraz staje się dominującym sposobem przejawiania się kultury. W takim kontekście film, będąc wytworem jednej z praktyk społecznych (artystycznej, historiograficznej), również zdaje się jednym z dominujących sposobów artykulacji kultury. Jako taki bierze udział w konstruowaniu czy współtworzeniu kulturowej rzeczywistości. Ujmując tą kwestię skrótowo, możemy powiedzieć, że mamy do czynienia z odchodzeniem od Galaktyki Gutenberga i konstruowaniem nowego obszaru kulturowego, który daje się określić jako audiowizualny wymiar kultury.

Wraz ze zmianą definicji sytuacji, przedefiniowaniem kultury, zmianie ulegają również reguły poznawczych gier kulturowych. Pojawiają się audiowizualne narracje historyczne w postaci filmów fabularnych i dokumentalnych, produkcji telewizyjnych, multimedialnych itd. Tak więc, w postliterateckim świecie kultura audiowizualna po raz kolejny zmienia właściwości naszych relacji z przeszłością. Film bardzo często kreuje historyczny świat, z którym pisana, akademicka historiografia nie jest w stanie konkurować. Stąd wypracowanie nowych kryteriów ocen i analiz wydaje się konieczne. Mamy bowiem do czynienia z dwoma odmiennymi światami, przynależnymi do dwóch niewspółmiernych sfer kultury: kultury werbalnej i kultury audiowizualnej. Jak powiada Hayden White:

---

<sup>6</sup> Th. Fürsthenau, *Film historyczny. Dokument czy dzieło sztuki*, „Film na świecie” 1980 nr 4 (260), s. 22.

<sup>7</sup> E. H. Gombrich, *Obraz wizualny*, [w:] *Symbolie i symbolika*, Warszawa 1991, s. 312.



... historycy powinni być świadomi, że analiza wizualnych obrazów wymaga sposobu „czytania” całkiem różnego od tego, który został rozwinięty dla studiowania pisanych dokumentów. Powinni oni również rozpoznawać, że przedstawianie historycznych wydarzeń, postaci i procesów w wizualnych obrazach zakłada biegłe opanowanie słownika, gramatyki, składni — innymi słowy, języka i dyskursywnej formy — całkowicie odmiennej od konwencjonalnie używanego przez nich sposobu przedstawiania za pośrednictwem dyskursu werbalnego. Zbyt często historycy traktują fotograficzne, kinowe i video dane tak, jak gdyby można było odczytywać je w taki sam sposób, jak pisane dokumenty.<sup>8</sup>

Kryteria ocen wypracowane przez akademicką historię pisaną nie sprawdzają się w przypadku audiowizualnych narracji historycznych. Stąd zarzuty akademickich historyków, kierujących się takimi kryteriami, pod adresem filmów (filmowych narracji historycznych), że są nieściśle, niedokładne, zniekształcają przeszłość, bagatelizują wydarzenia, nic nie wyjaśniają, nie posiadają przypisów, czy fałszują historię, z metodologicznego punktu widzenia, zdają się nieuzasadnione.

Owa mania używania kryteriów ocen pisanej historii do krytyki filmowych opowieści historycznych w taki sposób, jak gdyby owa pisana historia była czymś solidnym, nie sprawiającym kłopotów, ufundowana jest na przeświadczeniu, że pisana historia nie jest jednym ze sposobów myślenia, służącym oswajaniu, usensownianiu przeszłości dla teraźniejszości. Język i pisana narracja zdają się tu historią samą. A historia tymczasem, jak powiada Hayden White:

... o której twierdzi się, że jest relacją/sprawozdaniem, ani wizualna ani werbalna, nie „odbija/odzwiedla” całej czy nawet większej części wydarzeń czy miejsc i to jest prawdziwe również w stosunku do najbardziej ograniczonej „mikro-historii”. Każda pisana historia jest wytworem procesu kondensacji, wypierania, symbolizacji i kwalifikacji do-  
kładnie jak te, używane w wytwarzaniu filmowego przedstawienia.<sup>9</sup>

Dlatego film w funkcji historiografii, rozumianej tu jako „jeden ze współcześnie istniejących sposobów społecznego poznawania i oswajania świata, tym różniących się od innych, że jego podstawą — bazą empiryczną — są zachowane przekazy źródłowe, zawierające skumulowane doświadczenie społeczne przeszłych pokoleń”<sup>10</sup>, jest jednym ze sposobów myślenia o świecie, równorzędnym wobec historii pisanej.

## GRANICE PRZEDSTAWIANIA

Filmowa opowieść historyczna jawi się nam jako swoista, audiowizualna metafora kulturowej rzeczywistości. Tak rozumiany film będąc wytworem kultury może być audiowizualnym zapisem indywidualnego, uwarunkowanego społecznie, audiowizualnego doświadczenia dziejów zbieżnym ze standardem kulturowym, w ramach którego się narodził, bardziej lub mniej. Kiedy jest zbieżny, to znaczy kiedy został wypracowany społeczny

<sup>8</sup> H. White, *Historiography and Historiophoty*, „American Historical Review”, t. 93, 1988, s. 1193.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 1194.

<sup>10</sup> J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, [w:] *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998, s. 376.

konsens, wówczas mamy do czynienia z przedstawiającą audiowizualną metaforą kulturowej rzeczywistości. Wówczas filmowa opowieść historyczna przedstawia, oznacza fragment kulturowej rzeczywistości. Film jest przedstawiającą wizualizacją audiowizualnego doświadczenia sytuacji historycznej, dobrze już kulturowo uformowanej i zwizualizowanej.

W innym przypadku, kiedy film wykraczałby poza audiowizualne społeczne doświadczenie tej określonej sytuacji, wówczas mielibyśmy do czynienia z nową wizualizacją, konstruującą czy współtworzącą nowy fragment kulturowej rzeczywistości. Brak zbieżności wizualizacji z audiowizualnym standardem skazuje ją na porażkę w procesie uzyskiwania konsensu społecznego, przez co postrzegana jako nieprawdziwa, nie może być uznana za metaforę przedstawiającą. Film stanowi tu swoiste *simulacrum*<sup>11</sup>, nie mające związku ze standardem kulturowym, w którym powstał. Stąd stawia pod znakiem zapytania rozróżnienie pomiędzy „prawdziwym” a „fałszywym/fikcyjnym”. Film, który symuluje kulturową rzeczywistość zmienia reguły gry kulturowej. Konstruuje nowe doświadczenie. Kreuje kulturowy świat, którego jeszcze nie ma, bądź na nowo konstruuje świat, którego już nie ma. Aktualizuje wszelkie nieobecne bycie. Stwarza to, co nieobecne, przeszłe lub w jakiś sposób odległe. Owo filmowe *simulacrum* jawi się jako NIE-skonwencjonalizowana audiowizualna metafora, projektująca nowe obszary kulturowej rzeczywistości.

W zależności od kontekstu czy gry kulturowej ten sam film może przedstawiać fragment kulturowej rzeczywistości, jak i kreować nowe jej obszary, i jako filmowe *simulacrum* umieszczone w kontekście przedstawiania, w pewnych okolicznościach może być również postrzegany jako fałszywe przedstawienie.

\* \* \*

Filmową opowieścią historyczną, w zaprezentowanym wyżej rozumieniu, jest *Arizona* Ewy Borzęckiej. Film jest opowieścią o pozostawionych własnemu losowi pracownikach PGR po likwidacji przedsiębiorstwa, neoproletariacie. Jest to film niezwykle, dokument, w którym Autorka proponuje nam spojrzenie na wieś i problemy jej mieszkańców przez pryzmat butelki taniego wina i rytuału, jaki się tu wykształcił. Miarą czasu dla mieszkańców Zagórek, byłych pracowników PGR nie są już godziny pracy, ale godziny dostaw *Arizony* do pobliskiego sklepu. Sklep ów jawi się jako centrum towarzyskie, pełniące funkcję domu kultury, kawiarni, swoistego forum wymiany poglądów. To tu można dowiedzieć się, kto z kim i kiedy, kto jest ładny, a kto brzydki. Napojem firmowym serwowanym przez lokal jest oczywiście *Arizona*. Borzęcka widzi, z jednej strony, ludzi źle wykształconych, brudnych, pijanych, często wulgarnych, ale jednocześnie walczących o każdy kolejny dzień, dla których tego rodzaju wegetacja nie zdaje się być zbyt uciążliwa. Bohaterowie historii wydają się pogodzeni z własnym losem. Źródłem mocy jest *Arizona*. Efektywność płynu jest imponująca, od środka nasennego po afrodyzjak. „Najpierw *Arizonka* potem żonka...”, powiada jeden z bywalców owych towarzyskich, sklepowych spotkań. Ciągłe kłótnie, donosicielstwo, bijatyki, sąsiedzkie niesnaski, słowem lokalne piekielko, stanowią tło dla codziennego życia. Ale pijaństwo, przekleństwa i sąsiedzkie wścibstwo, w obrazie Autorki kontrastują z troską o dzieci,

<sup>11</sup> J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 176–189.



o porządek, o jedzenie, o zwierzęta. Borzęcka pokazuje ludzi tęskniących za miłością, za życiem bez zmartwień i obaw. Jest to specyficzny rodzaj troski, tęsknoty i miłości uwikłany w wioskowy rytuał znieczulania doświadczanego bólu tytułową Arizoną. Jedni z rozrzewnieniem wspominają dawne czasy jako nieskomplikowaną, bezpieczną krainę, przestrzeń, gdzie wszystko było łatwe, zwierzęta były kochane i miały swoje imiona, rozumiały, co się do nich mówi, w PGR była świetlica z gazetką ścienną, prasą, napojami chłodzącymi. Wspomnienie to jakże nie pasuje do świata, który widzimy na ekranie. Dla innych przeciwnie, przeszłość zdaje się koszmarem morderczej pracy. Wywoływane z pamięci w opowiadaniu światy, wspomnienia z młodości i nieodległej przeszłości swoich bohaterów ilustruje Autorka ściennymi portretami ślubnymi, zestawianymi z ich zniszczoną ciężką pracą i wiekiem powierzchownością. Dokument ten jest również opowieścią o cierpieniu ludzi spracowanych i oszukanych, którzy oddali swoje życie gospodarstwu, uwierzyli peerelowskiemu przepisowi na szczęście, w zamian muszą oswoić swoją brzydotę — schorowanych ciał, powykrzywianych rąk i palców, przepukliny, żyłaków, jakże kontrastującą z ich wizerunkami sprzed lat. Borzęcka konstruuje pełne napięcia przenikające się światy: rezygnacji, degrengolady i rozpacz oraz nadziei i utopijnej naiwności, w które uwikłani są bohaterowie filmu. Z jednej strony ruina społeczna, z drugiej — wiara w lepszą przyszłość, sielankowa perspektywa odbudowy gospodarstwa ze świetlicą, domem kultury dla mieszkańców Zagórek, zapowiedzią rozrywki oraz kierownikiem, który zająłby się wszystkim. W obrazie Borzęckiej domem kultury jest sklep, a kierownikiem sklepowej świetlicy jest jego właściciel. To on zajmuje się wszystkim, udziela kredytu bądź nie, organizuje życie. Sklep, ów dom kultury, jest zadbane, tętni życiem, przez co mocno kontrastuje z jeszcze niedoszłym domem kultury, popegeerowskim budynkiem, który w pewien sposób symbolizuje kondycję bohaterów filmu. Jak oni jest opuszczony i zdewastowany.

Opowieść Borzęckiej jest też swoistą metaforą nadziei, że nie wszystko jeszcze stracone, że obok tego złego i brutalnego, zatopionego w tanim winie świata, możliwy jest lepszy świat, tylko trzeba mu pomóc, na nowo go skonstruować. Przenikanie się odmiennych światów i charakterystycznych dla nich wartości: swoiście pojmowanego honoru, swoistej zaradności, swoistej troski, swoistej miłości, marzeń i ludzkiej tragedii sugeruje, że nie mamy do czynienia z wizerunkiem ludzi złych czy dobrych. Dokument ów nie jest też obrazem ludzi byle jakich. Jest to antropologiczny wizerunek społeczności lokalnej, bohaterów uwikłanych w konkretny kontekst historyczno-kulturowy, jakże dziwnie znajomy i jednocześnie obcy.

Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że film Borzęckiej — audiowizualny zapis doświadczania sytuacji historycznej, jaką jest życie byłych pracowników PGR — stanowi wizualizację, którą określić można jako przedstawiającą. Właściwie nie ma w tym nic dziwnego, że tego typu wizualizacja, takiej sytuacji historycznej może jawić się w doświadczeniu społecznym jako w pewnym sensie standardowa, zbieżna ze standardem kulturowym. Zniechęcenie, rezygnacja, marazm, szukanie w alkoholu ucieczki od problemów ubóstwa, bezrobocia wydają się stanowić konwencjonalny kontekst dla ludzi znajdujących się w przysłowiowej sytuacji bez wyjścia. Ludyczny wymiar odgrywanego w filmowych Zagórkach „karnawału codzienności” również zdaje się nie odbiegać od powszechnych wyobrażeń na temat „atrakcyjności nudy” codziennego życia

w biednej, nikomu już niepotrzebnej wsi. W tak skonstruowanym układzie odniesienia film Ewy Borzęckiej zdaje się nie wykraczać poza przestrzeń doświadczenia zarezerwowaną dla tego rodzaju sytuacji historycznych. Jak powiada Andrzej Fidyk:

To jest film dokumentalny, bo jeśli będziemy go oglądać za piętnaście lat, będzie to dokument o kosztach transformacji systemu. Przypomni ludzi, o których w trakcie robienia reform zapomniano.<sup>12</sup>

W takim przypadku, bez narażania się na zarzut o nadużycie, można chyba pokusić się o stwierdzenie, że obraz naszej Autorki przedstawia fragment kulturowej rzeczywistości. Stanowi audiowizualny zapis indywidualnego, uwarunkowanego społecznie doświadczenia konkretnej sytuacji historycznej, zbieżny ze społecznym zestandaryzowanym doświadczeniem tego typu sytuacji.

Jednakże sprawa zaczyna się komplikować, kiedy na interesujący nas dokument spojrzymy z nieco odmiennej perspektywy, innego kontekstu kulturowego. Tu zdaje się on przekraczać ramy standardowego społecznego doświadczenia tego typu sytuacji historycznej, jaką prezentuje nam Ewa Borzęcka. Film wywołał sporne dyskusje na temat prawa twórcy filmowego „do tak bezwzględного potępienia i ośmieszenia filmowego człowieka” — czytamy u Mirosława Przyłipiaka<sup>13</sup>. Marcel Łoziński w jednej ze swych wypowiedzi na temat *Arizony* stwierdził:

Uważam ten film za niemoralny i nieprawdziwy. Po pierwsze, nie wolno pokazywać ludzi jak robactwa. *Arizona* pokazuje ludzi totalnie zdegenerowanych, godnych pogardy. A to są przecież normalni ludzie, z sercami i duszami, którzy stali się tacy, jacy się stali, na skutek bardzo konkretnych okoliczności [...] To jest zwykłe epatowanie najbardziej brutalnymi scenami z życia chłopstwa, odwołujące się do najniższych instynktów widza [...] Nie ma w tym filmie śladu refleksji na ten temat, żadnego osadzenia w aktualnej rzeczywistości...<sup>14</sup>

W takim układzie odniesienia dokument Borzęckiej jawi się nam jako swoiste *simulacrum*. Ewa Borzęcka przekroczyła tradycyjną zasadę konstruowania świata opartą na dychotomii: dobrzy ludzie — zły świat, system. Wizualizacja realizatorki projektuje doświadczenie nie tyle nowe, co oddalone, spychane gdzieś na margines zestandaryzowanego społecznego doświadczenia takiej sytuacji historycznej. Pokazywanie człowieka upodłonego, zrezygnowanego, zagubionego, rozumiejącego po swojemu społeczną rzeczywistość, raczej nie jest obce społecznemu doświadczeniu. Jednakże owo doświadczenie ma niejako swoje ciemne strony. Metafora użyta przez Łozińskiego: „*Arizona* pokazuje ludzi jak robactwo” prowadzi nas w kierunku nazistowskich filmów propagandowych ukazujących Żydów i ludzi chorych, ułomnych jako insekty — ludzi szkodliwych, niepotrzebnych, nawet niepożądanych, co ważniejsze godnych pogardy, a więc obrazów konstruujących wówczas nowy obszar kulturowego doświadczenia, otwierający

<sup>12</sup> A. Fidyk, *Gadające głowy — czyli co w dokumencie piszczy; rozmowa z Anną Kaplińską*, „Kino” 1998 nr 6, s. 8.

<sup>13</sup> M. Przyłipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy” 1998 nr 23, s. 84; przeciw filmowi skierowano pozew do sądu.

<sup>14</sup> M. Łoziński, *Rosyjsko-polski festiwal dokumentu; rozmowa z Tadeuszem Lubelskim*, „Kino” 1998 nr 7–8, s. 16.



przestrzeń dla eksterminacji. Taki światobraz prawdopodobnie poprawiał samopoczucie esesmanów w obozach zagłady.

Tak więc, wydaje się, że w opinii przywołanego tu dokumentalisty *Arizona* Ewy Borzęckiej jest paszkwilem na chłopów. Niesmaczną satyrą, może mającą zwrócić uwagę bardziej na film i jego twórcę niż świat przedstawiony. Co więcej, film ten zdaje się tu swoistym nowotworem moralnym, mającym zaspokoić sterowane instynktem potrzeby gawiedzi, produktu masowej kultury audiowizualnej, uczestniczącej w targu tanich, nic niewartych, co więcej, społecznie szkodliwych, obrazkowych opowiadań. Zdawać by się mogło, że dokument Borzęckiej otwiera przestrzeń dla dyskryminacji, może w przyszłości nawet eksterminacji ludzi postrzeganych jako Inni. Zarzuty Marcela Łozińskiego pod adresem filmu zdają się sugerować, że dzieło to nie zasługuje raczej na miano przedstawiającej metafory kulturowej rzeczywistości.

W tym układzie odniesienia mamy do czynienia z obroną antropologicznego modelu człowieka jako jednoznacznie dobrego, bez wad — szlachetnym modelem człowieczeństwa. Rolą dokumentalisty jest do tego człowieczeństwa dotrzeć, co więcej, powiada Łoziński w innym miejscu: „... pokazywać prawdę i to prawdę w całej jej złożoności”<sup>15</sup>. Dodatkowo, dewizą Marcela Łozińskiego są słowa zawarte w tytule jego dwóch filmów — „żeby nie bolało”. Mamy tu do czynienia z wiarą w świat, który jest niesprawiedliwie urządzony, w to, że ludzie są równi, powinni być wolni, a praca jest wartością. Wizerunek człowieka jest tu jednowymiarowy, nie pozostawiający marginesu swobody na pogłębioną refleksję, wykraczającą poza ramy klasycznie pojmowanego dydaktyzmu. Tego rodzaju wizja świata i człowieka fundująca zasady etyki normatywnej<sup>16</sup>, których wypieranie/zastępowanie przez audiowizualną estetykę we współczesnym społeczeństwie, powoduje erozję wiary w wartości tradycyjnej obyczajowości, tradycyjnej wiary w antropologiczny model, wizerunek człowieka, jako z definicji szlachetnego. Krystyna Mokrosińska powiada, że: „Granic etyki nie sposób wyznaczyć — tak jak istnieje pojęcie «wąskiego» i «szerokiego sumienia», tak twórcy zawsze będą się dzielić na tych z wąskim i tych ze zbyt szerokim poczuciem wolności twórczej”<sup>17</sup>. Owo wąskie sumienie, ściśnięte gorsetem tradycyjnej obyczajowości, wydaje się zbieżne z kodeksem etycznym, zaprogramowaną wizją świata i człowieka, w której brak miejsca na zainteresowanie się człowiekiem w jego nędzy, brzydocie, nawet głupocie. Film Borzęckiej jawi się tu więc jako ufundowany na „szerokim sumieniu” wytwór audiowizualnej estetyki wypierającej etykę w jej wersji normatywnej, który tylko pod pozorem przedstawienia określonej sytuacji historycznej — ludzi wyrzuconych na bruk, pozostawionych samym sobie,

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>16</sup> R. Wiśniewski, *Probabilizm etyczny*, „Przegląd Filozoficzny” 1999 nr 1 (29), s. 131; „...porządkowanie intuicji moralnych prowadzi do aksjomatycznie umocowanego zbioru zasad i norm, a treść aksjomatu i jego konkretne konkluzje zawsze mają charakter bezwzględny. Etyka normatywna orientuje się absolutystycznie, wynika z potrzeby pewności różnicy między dobrem a złem, porządkuje powinności i oceny w mniej lub bardziej spójny i zupełny system. Na tym poziomie tryb postępowania determinowany jest przez tzw. „głód absolutu”, potrzebę jasności, integralności społecznej, odniesienia do jednoznacznych kryteriów ładu etycznego”.

<sup>17</sup> K. Mokrosińska, *Film dokumentalny. Misja czy komercja*, „Kwartalnik Filmowy” 1998 nr 23, s. 127.



zapomnianych przez reformatorów i sterowane zasadami etyki normatywnej społeczeństwo — przywołuje, czy współtworzy na nowo oswojone już niegdyś społeczne doświadczenie kulturowe, wypchnięte gdzieś na peryferie kultury. Wykraczając poza obowiązujący standard, czyni to na obszarze etyki. Jako że wizualizowanie człowieka jako zdegenerowanego, cierpiącego, upodlonego, myślącego i postępującego inaczej, któremu się nie powiodło, który nie nadąza, jest w tym kontekście nieetyczne, efektem erozji tradycyjnej obyczajowości, obraz Borzęckiej, aktualizując zapomniane doświadczenie, projektuje na nowo wartości wyznaczające granice dla konstruowania wizerunku człowieka we współczesnym, informacyjnym społeczeństwie.

Stąd natychmiast pojawiają się pytania o granice konstruowania filmowych opowieści historycznych. Czy doświadczenia przykre mają być wypychane na peryferie kultury, zapominane czy może inaczej, ciągle oswajane, na nowo przepracowywane przez historyków filmowców? Co, lub może kto, decyduje o tym, które doświadczenia mają być zapomniane, a które nie? W jaki sposób poznawać, czy oswajać sytuacje historyczne, które są moralnie trudne do oswojenia? Czy owo słynne już stwierdzenie: „żeby nie bolało” Marcela Łozińskiego, wyznacza ostateczne granice postawy moralnej twórcy, badacza? Czy argument wierności tradycji (dbałości o reprodukowanie się standardu kulturowego), wiary w prawdę, wiary w możliwość absolutnego odróżnienia dobra od zła, wiary w szlachetny model człowieczeństwa jest wystarczającym uzasadnieniem dla konstruowania hermetycznych kodeksów etycznych? Innymi słowy, są to pytania o to, czy postawą moralną historyka, twórcy filmowego może być tylko ta przewidziana przez kodeks etyczny?

Ryszard Wiśniewski powiada, że:

Obyczajowość to utarte ścieżki, wydawałoby się sprawdzone, ale w niepewnym, coraz bardziej złożonym świecie praktyki moralnej, podróże utartymi ścieżkami usypiają wrażliwość moralną, wrażliwość na zło, zagrożenia jakie niosą zmiany społeczne. Tradycja ma wartość, to etyka tymczasowa, ale niepewna. Nie wolno jej dogmatyzować.<sup>18</sup>

To antyfundamentalistyczne stwierdzenie zmięcza skorupę zinstytucjonalizowanej, skodyfikowanej etyki. Postawa taka ucłowiecza moralność, ponownie ją personalizuje. Daje zielone światło dla konstruowania nowych moralnych przestrzeni doświadczenia, relatywizowanych do lokalnego kontekstu kulturowego. Oznacza to możliwość wyboru praktyki moralnej, sposobów rozwiązywania problemów moralnych poza granicami skodyfikowanej etyki. W konsekwencji, uwolnienie moralności z pancerza etyki normatywnej staje się możliwe. W pewnym sensie moralność wymykając się kodyfikacji otwiera przestrzeń dla zaistnienia postawy moralnej poza kodeksem<sup>19</sup>. Postawa moralna oznacza więc wolność, rozumianą tu jako zgodę na zastępowanie jednych ograniczeń innymi.

<sup>18</sup> R. Wiśniewski, *Probabilizm etyczny...*, s. 142.

<sup>19</sup> Porównaj z: Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996, s. 166; Z. Bauman powiada, że: „autonomia postępowania moralnego jest bezwzględna i opiera się wszelkiej redukcji: moralność wymyka się kodyfikacji, jako że nie służy niczemu poza sobą samą i nie wchodzi w związki z niczym innym niż ona sama — a już szczególnie z niczym, co nadawałoby się do skodyfikowania.” Jednakże z naszego punktu widzenia stwierdzenie to wydaje się zbyt radykalne.

W tak skonstruowanej przestrzeni doświadczenia kreowanie nowych wartości, poszerzanie granic tradycji, odczarowywanie kodeksów wydaje się czymś normalnym. Etyka normatywna, dla której charakterystyczny jest fundamentalizm, zastępowana zostaje przez etykę opisową. Z tej perspektywy interesujące jest przeżycie moralności, działanie sumienia, poglądy ludzi, różnice ocen moralnych w poszczególnych kulturach, język moralności — jego specyfika, sposób uzasadniania przekonań moralnych. Etyka opisowa nie rości sobie pretensji do formułowania absolutnych odpowiedzi na pytania moralne, tym bardziej do scalania ich w spójny system etyczny<sup>20</sup>. Taka postawa zdaje się również nie rezygnować z etyki jako swoistego regulatora życia społecznego. Jest to jedynie odmienne podejście do tej sfery społecznej rzeczywistości, charakteryzujące się porzuceniem rozpatrywania problemów moralnych w kategoriach normatywno-systemowych.

Wielkie zagadnienia etyczne — powiada Zygmunt Bauman — takie jak prawa ludzkie, sprawiedliwość społeczna, równowaga między pokojowym współistnieniem a wymogami samostanowienia, koordynacja interesów jednostkowych i dobra wspólnego, nie straciły na aktualności. Trzeba tylko zajmować się nimi w nowy, odmienny od dawnych sposób.<sup>21</sup>

Zdając sobie sprawę z faktu, że wszystkie wymienione przez Baumana wartości, tak istotne i absolutne z punktu widzenia etyki normatywnej, są wytworami kultury, w niczym nie umniejszamy ich wadze i użyteczności. Jednakże przyjęcie do wiadomości tego, że są one faktami kulturowymi pozwoli nam również zdać sobie sprawę z tego, że kodeksy etyczne są też wytworami praktyk społecznych, konstruowanymi przez uzurpujących sobie autorytet moralny, granicami zakreślającymi etyczną przestrzeń doświadczenia. Jako takie, będąc wytworami określonych wspólnot kulturowych, uwypuklają jedne aspekty problemów moralnych i pomijają/ukrywają inne. Traktowane ahistorycznie stają się niebezpieczne, ślepe na kwestie, których ich twórcy, z różnych powodów, nie są czy nie byli w stanie przewidzieć.

Moralność w ramach etyki opisowej nie jest więc skodyfikowanym zbiorem wartości regulującym stosunki społeczne, relacje między jednym człowiekiem a drugim. Postawa moralna polega, według Zygmunta Baumana, na traktowaniu, odbiorze drugiego/innego człowieka jako Twarzy.

Inny jest dla mnie Twarzą, jeśli mój stosunek do Niego jest programowo niesymetryczny, tzn. nie zależy od Jego bytęgo, obecnego, przewidywanego czy spodziewanego odwzajemnienia się.<sup>22</sup>

Stosunek ów nadaje spotkaniu z Drugim pojmowanym jako Twarz sens moralny<sup>23</sup>. Inny jest tu słaby i ta właśnie słabość powoduje, że ustawienie go jako Twarzy staje się aktem moralnym. Relacja moralna nie polega tylko na byciu z nim, które paradoksalnie jest byciem osobno, ale przede wszystkim na byciu dla niego. Bycie dla Drugiego oznacza przyjęcie za niego odpowiedzialności, która jest bezwarunkowa<sup>24</sup>. Odpowie-

<sup>20</sup> R. Wiśniewski, *Probabilizm etyczny...*, s. 131.

<sup>21</sup> Z. Bauman, *Etyka...*, s. 8.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 100.



działność tylko tak długo pozostaje moralna, jak długo nie zostaną podjęte działania w celu zinventaryzowania jej zawartości w wyczerpującą listę obowiązków i powinności. Normy — powiada Bauman — mówią, gdzie obowiązek się zaczyna i kończy, co więcej, pozwalają spocząć i zaprzestać wysiłku w przekonaniu, że wszystko co było do zrobienia zostało zrobione<sup>25</sup>. Jeśli „bycie dla” oznacza działanie dla dobra drugiego człowieka, w konsekwencji oznacza również odpowiedzialność za dbałość o to dobro. To z kolei zmusza do zbadania jego kondycji, poprawnego odczytania jego potrzeb. Bycie dla drugiego człowieka oznacza wsłuchiwanie się w jego nakazy; jednak owe nakazy są bezgłośne, przez co „bycie dla” wymaga uczynienia ich słyszalnymi dla siebie. Pozyskanie wiedzy jest jedynym sposobem nagłośnienia milczącego nakazu. „Bycie dla” oznacza, iż milczenie innego nakazuje przemówić w jego imieniu, konieczność przemówienia w jego imieniu żąda znajomości jego potrzeb<sup>26</sup>.

W przypadku historyków, twórców filmowych, owi Inni to bohaterowie konstruowanych przez nich opowieści historycznych. Inni, to Ci, których już nie ma, przywoływani z przeszłości, pamięci, bądź Ci, których jeszcze nie ma, współcześni badaczom i twórcom, zapomniani, żyjący na peryferiach kultury i historii. Ich słabość polega na tym, że nie są w stanie bronić się sami. Są skazani na zapomnienie. To ich głosy i nakazy są nieme, obrazy są niewidoczne. Odpowiedzialność za nich oznacza więc zdobycie wiedzy o nich. Odpowiedzialność za nich, bycie dla nich to pochylenie się nad nimi i przemówienie w ich imieniu o nich, o ich życiu, problemach, troskach, radościach, stworzenie i pokazanie ich wizerunku.

W związku z powyższym postawa moralna badacza, twórcy filmowego wymaga skonstruowania swoistej przestrzeni poznawczej. Historyk filmowiec, przyjmując odpowiedzialność za swoich bohaterów, konstruuje sobie ich obraz. Przedstawia sobie Innego przyjmując to przedstawienie za jego podobiznę. Wyobrazenie Innego z miejsca stwarza dystans między tym, czym może czy mógłby on być dla siebie, a tym, czym staje lub stał się on dla historyka, twórcy filmowego. Ów Inny jawi się jako konstrukt historyka filmowca i to twórca jest jego pełnomocnikiem<sup>27</sup>. Inny, bohater opowieści historycznej jest wobec filmu bezbronny.

Postrzeganie innego jako Twarzy oznacza nie traktowanie go jako obcego. W zależności od kontekstu przestrzeni poznawczej Inny może stać się obcym, bądź też nie. Decyduje o tym postawa moralna badacza, filmowca. Jeśli twórca przyjmie bezwarunkową odpowiedzialność za owego Innego, wówczas ten nie stanie się obcym lub przestanie być obcym. W przeciwnym przypadku, inny jest obcym. Obcy jako anonimowy znajduje się poza przestrzenią społeczną.

Praktycznie rzecz biorąc nie jest on istotą ludzką, jako że ludzie — powiada Bauman

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 83; „... w dodatku wiedza o tym, że ta chwila spoczynku nadejdzie, pozwoliłaby mi tak swe działania układać, by jej nadejście przyspieszyć. W braku norm powszechnych mój, podmiotu moralnego, los jest o wiele bardziej uciążliwy. Nie mogę ukoić sumienia, nie mogę uzyskać pewności poprzez stosowanie się do czytelnych reguł, które mogę zaobserwować patrząc na postępowanie innych ludzi, pamięciowo opanować, czy nawet uczynić nawykami”.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>27</sup> Na temat konstruktywizmu zob. A. Zybertowicz, *Przemoc i poznanie*, Toruń 1995.



— o jakich nam wiadomo, są z reguły określonymi ludźmi, jakoś już choćby zaklasyfikowanymi, wyposażonymi w wyznaczniki kategorialne, po których rozpoznać można ich tożsamość. [...] Jeśli istoty te nie mają tożsamości własnej, osobistej i niepowtarzalnej — zapożyczają przynajmniej tożsamość z kategorii, do których należą, lub [...] kategorii, do których je wpisano. A wpisuje się je do kategorii w procesie ich poznawania.<sup>28</sup>

Tak więc, jeśli twórca, dokumentalista doświadcza Innego, za którego przyjął czy przyjmuje odpowiedzialność, jako model szlachetnego, dobrego człowieczeństwa, zbieżny z tradycyjną obyczajowością, zrygoryzowany wymaganiami etyki normatywnej, wówczas jego obraz Innego jest gładki, nie boli, nie razi brzydotą, dostarcza pozytywnych emocji, konstruuje jakości estetyczne zbieżne z doświadczeniem piękna, malowniczości, wdzięku, dobroci. W warstwie estetycznej mamy wówczas do czynienia z wyszukаныmi środkami wyrazu. Taki charakter wydają się mieć niektóre obrazy Marcela Łozińskiego, np.: *Żeby nie bolało czy Wszystko może się przytrafić*. Tego rodzaju wizerunek Innego jest łatwo akceptowalny. Tu Innemu, bohaterowi opowieści, nie grozi anonimowość. Poznanie Innego ma na celu zbliżyć się do niego jeszcze bardziej. Wydaje się on akceptowany i należy do społeczeństwa. Taki obraz Innego jest jednak wytworem powinności, efektem pewnego rodzaju poprawności etycznej, a co za tym idzie — estetycznej. Twórca zdaje się spełniać tu swój obowiązek. W związku z powyższym, obowiązek historyka, twórcy filmowego kończy się na przedstawieniu, skonstruowaniu takiego właśnie modelu człowieczeństwa. Respektując normy kodeksu z pełnym przekonaniem może on stwierdzić, że zrobił wszystko, co można było zrobić. Kodeks i zwarte w nim normy nie przewidują innych wariantów. Jedyne, co może jeszcze zrobić twórca, to doświadczenia odmienne odepchnąć, unieważnić. Postawa taka zdaje się „moralna” w kontekście przewidzianym przez kodeks. Jednakże postawa taka przestaje być moralną w głębszym znaczeniu w momencie, kiedy hołdując przepisom otwiera przestrzeń dla przytęplonej wrażliwości na doświadczenie cierpienia i bólu. W tym kontekście obraz Borzęckiej jest opowieścią nie o Innych, ale o Obcych, wypchniętych poza granice społecznej wrażliwości i solidarności. Bohaterowie *Arizony* są obcymi, o których chętnie poczytalibyśmy, może jeszcze chętniej obejrzelibyśmy ich w telewizji, w kinie, ale nigdy nie zaprosilibyśmy ich do domu<sup>29</sup>.

Współprzebywanie z obcymi wyraża się głównie w starannym unikaniu kontaktu — powiada Zygmunt Bauman. Wszak „obcość” obcego przeżywana jest jako uczucie naszego zagubienia, zakłopotania wynikającego z niewiedzy, jak się samemu zachować i czego się po obcym spodziewać; nie dziw, że pragniemy trzymać się z dala od licha.<sup>30</sup>

W tak zakreślonym kontekście współprzebywanie z obrazami obcych również podlega procedurze unikania. Oswojenie obrazu człowieka sponiewieranego, upodłonego, ogłupionego, zdemoralizowanego jako wizerunku człowieka szlachetnego, uduchowionego wydaje się niemożliwe do wykonania. Konstrukcja bowiem obrazu człowieka jako szlachetnego modelu człowieczeństwa, wyklucza konstrukcję przeciwną. Atak na inne konstrukcje, odmienne od obrazów szlachetnego modelu człowieczeństwa zdaje się

<sup>28</sup> Z. Bauman, *Etyka...*, s. 200–201, 214–222.

<sup>29</sup> T. Sobolewski, *Swoimi słowami. Napij się arizony*, „Kino” 1998 nr 7/8, s. 70.

<sup>30</sup> Z. Bauman, *Etyka...*, s. 201.

wariantem Baumanowskiej strategii niby-spotkań, ustawiającej Innego właśnie jako Obcego<sup>31</sup>. Dzięki tej strategii Obcy — obraz obcego — relegowany jest do sfery nieuważa, eksmitowany na tereny, gdzie unika się kontaktu. Jest to teren niezaangażowania i emocjonalnej próżni. Obszar niegościnnie w równym stopniu dla sympatii, jak i dla wrogości. Stąd Obcego — obraz obcego — należy ignorować i manifestować, że się go zignorowało.

Sytuacja kształtuje się zgoła odmiennie, kiedy twórca filmowy, historyk przyjmując odpowiedzialność za Innego doświadcza go jako model człowieczeństwa, który można scharakteryzować jako wieloznaczny, ambiwalentny, uwikłany w wewnętrzne sprzeczności, głupotę, nie podlegający jednoznacznej ocenie, przez co wykracza poza tradycyjną, oficjalną obyczajowość. W tak zarysowanej przestrzeni, mamy do czynienia z obrazem chropowatym, czasem boleśnie satyrycznym, wywołującym uśmiech i mieszane uczucie sympatii, czasem budzącym niechęć, nawet wstręt. W pierwszym przypadku filmowcy odwołują się do poetyki ironii — pozwalającej na uzyskanie dystansu wobec własnych wizji. Dobrą egzemplifikacją mogą być tu filmy Marka Piwowskiego, np.: *Bulgot, Pożar! Pożar! Coś nareszcie dzieje się*. W drugim przypadku twórcy odwołują się do poetyki odrzy. Za przykład takich obrazów mogą posłużyć dokumenty z tzw. „czarnej serii”. W tą konwencję wpisuje się również *Arizona* Ewy Borzęckiej. W warstwie estetycznej Autorka posługuje się odrzą jako środkiem ekspresji. Odrza odgrywa tu rolę instrumentalną względem warstwy komunikacyjnej filmu. Jako środek wyrazu, odrza dostarcza tu komunikowanej wizji świata, estetycznego zabarwienia, wzmacniającego jej siłę waloryzacyjną, perswazyjną. Pozwala to przyciągnąć uwagę odbiorców, dzięki czemu komunikowana wizja świata, obraz Innego, ma szansę przeniknąć do świadomości społecznej, bombardowanej skonwencjonalizowanymi, poprawnymi z punktu widzenia etyki normatywniej, obrazami.

W obu przypadkach (ironii i odrzy) są to wizualizacje Innego zmuszające do refleksji, budzące niepokój, poruszające sumienia, czasem wywołujące poczucie winy, współczucie, a więc wykraczające poza powszechnie akceptowane doświadczenie dobrego samopoczucia i przekonanie o jedynie dopuszczalnym konstruowaniu wizerunku człowieka jako szlachetnego. Dzięki takiej wizualizacji doświadczenia sytuacji historycznej, której bohaterami są Inni, często niedostrzegani, nie mieszczący się w standardowym wizerunku modelu człowieka jako szlachetnego, unikają oni losu Obcych. Taka postawa moralna historyka, filmowca, jego działanie za pośrednictwem wizualizacji, pozwala przywrócić tego rodzaju przykre doświadczenie na łono kultury, oswoić Obcych jako innych, a w przyszłości może uznać owych Innych za naszych sąsiadów.

W tym miejscu, na zakończenie, pojawia się konieczność, przywołania raz jeszcze wątpliwości zasugerowanej przez Marcela Łozińskiego, odnośnie do uprawnionego, czy też nie, przyrównywania obrazu Borzęckiej do propagandowych filmów nazistowskich. Czy zarzut, że „*Arizona* pokazuje ludzi jak robactwo”, wytyczający ścieżkę do tego rodzaju porównawczych analiz, faktycznie zrównuje obie praktyki filmowe? Otóż różnica jest zasadnicza. W przypadku propagandówek nazistowskich<sup>32</sup> mamy do czynienia z rów-

<sup>31</sup> Ibidem, s. 206–214.

<sup>32</sup> Zob. K. D. Möller, *Montaż równoległy — składnia, semantyka, propaganda*, [w:] *Niemiecka myśl filmowa*, red. A. Gwóźdź, Kielce 1992, s. 185–218.



noległą kompozycją dychotomiczną, rozbiciem, w układzie chronologicznym, świata przedstawionego na pożądaną i ten — wymagający zmian. Mamy tu do czynienia z brakiem postawy moralnej, z ewidentnym konstruowaniem obrazu Drugiego jako Obcego — insekta, konstruowaniem nowego obszaru kultury, gdzie otwarta zostaje przestrzeń dla eksterminacji, przestrzeń, gdzie szkodniki są tępione. W przypadku filmu Borzęckiej przeciwnie, jest to polifoniczna opowieść przedstawiająca złożony obraz przenikających się światów różnych wartości, który nie jest skrojony na miarę etyki normatywnej. Wymyka się on tradycyjnej chronologii opartej o triadę konstrukcyjną: początek, rozwinięcie, zakończenie. W zasadzie za każdym razem może on zaczynać się i kończyć w innym miejscu. Mamy tu do czynienia z oswojeniem Innego dzięki czemu nie staje się on, lub przestaje być Obcym.

Biorąc pod uwagę stwierdzenie Richarda Rorty'ego, iż „głównym wkładem intelektualistów w postęp moralny są szczegółowe opisy konkretnych, różnorodnych przypadków cierpienia i upokorzenia...”<sup>33</sup> zarzuty pod adresem obrazu Borzęckiej zdają się tracić na ważności. Realizatorka wydaje się partycypować w konstruowaniu postępu moralnego. Stąd w warstwie estetycznej nie ma tu „retuszu”. Mamy tu do czynienia z postawą etyczną, przez pryzmat której dokonana została wizualizacja (a co za tym idzie, estetyzacja w charakterystycznej dla tej etycznej postawy poetyce odrazy) określonej sytuacji historycznej.

#### THE ETHIC IMPLICATIONS OF EWA BORZĘCKA'S AUDIO-VISUAL HISTORICAL NARRATIVE AS PRESENTED IN HER FILM "ARIZONA"

##### Summary

Many historians are convinced that historical film narration can not be treated in the similar way as academic historical narration. Nor do they recognize it as an equivalent of the academic historical discourse. Their point of view is that a film suffers from discursive weakness. A film as a medium conveys a piece of information that is too poor. A film does not show a critical apparatus. It is not equipped with notes. In the historians' opinion, history should deal with historical problems directly connected with a question: what really happened? History should explain historical processes and historical facts. Frequently a film is described, here, as fictional storytelling.

According to the author of the article, a film can be perceived as one of the ways of thinking about the past and representing it. In this case a movie is an equivalent of many other ways of dealing with the past, which are different from an academic written history. A film is constituted by the audiovisual dimension of culture opposite to written history constituted by the cultural context of Gutenberg Galaxy. From this point of view evaluating a film in terms of written history seems to be a mistake due to categories developed for historiography are not useful for film narration. Therefore, the author would like to suggest considering film as historiography, and propose to work out new devices for film analysis that would exempt a film from rules demanding for written history.

In this context "Arizona" directed by Ewa Borzęcka is considered as an audiovisual historical narration. The film is a story about former workers who had worked for a State Farm (PGR) and who became unemployed after their farm had been closed down. The director of the film shows people who are dirty, vulgar, drunk, and poorly educated. Borzęcka offers us a glance at the village and people's

<sup>33</sup> R. Rorty, *Przygodność. Ironia i Solidarność*, Warszawa 1996, s. 259.



problems on the prism of a bottle of cheap wine. There the measure of the time seems to be hours of deliveries of wine to the nearby shop. The people seem to be reconciled with their fate.

Ewa Borzęcka's film represents a piece of cultural reality. It is an audiovisual record of the individual experience of this kind of historical situation. It is an attempt of taming a piece of cultural reality, which seems to be convergent with a social standard of experiencing these sorts of situations. But from other point of view, the film is perceived as unethical, untrue, and unreal. Marcel Łoziński, for example, has stated that this film has shown the people as insects. According to him it is unacceptable to show a human being different from an anthropological model of man as noble. The accusations leveled against "Arizona" are very serious and require reconsideration.

Therefore, the author of this essay is interested in ethical aspects of representing historical cultural reality in this film. He asks about ethical limits of representing a human being in the film. What is more important, the author inquires if the moral attitude of a historian or a filmmaker can exist beyond an ethical code. He is concerned with a question if designing of new areas of moral experience is possible outside a normative ethics.

Considering the sentence of Richard Rorty who has written that, describing of diverse, concrete cases of suffering and humiliation is the most important contribution of intellectuals to the moral progress, we are able to evaluate reproach in the direction of the film as unimportant. Ewa Borzęcka seems to be a participant of the moral progress. In this case we deal with an ethical and esthetical attitude that seems to be a prism for visualizing the specific historical situation.