

# ŚWIATOOGLĄDY HISTORIOGRAFICZNE

Pod redakcją

*Jana Pomorskiego*

## Oglądanie historii... Czy możliwa jest intermedialna historyczna opowieść?

„**K**ino (film) istniejące – czyli historycznie zdeterminowane »Kino«, jedyne, jakie aparat produkujący potrafi wytworzyć – nie jest w stanie »tworzyć historii«<sup>1</sup> – pisze Lino Micche w artykule poświęconym relacjom zachodzącym pomiędzy filmem a historią. Fundamentalnym argumentem, który przemawiałby za takim stanem rzeczy, jest, według naszego historyka, podstawowy i specyficzny etap historiografii – dokument. Stanowi on pierwszy warunek pisania historii. Profesjonalny historyk, traktujący poważnie swoje obowiązki, punktem wyjścia czyni fakty, starannie udokumentowane wydarzenia, na których podstawie buduje swój historyczny wywód. Niedopuszczalną rzeczą jest, aby „fakty Historii” interpretować przez pryzmat własnej wizji współczesnego i przeszłego świata. Co prawda, punkt widzenia historyka i jego interpretacja przynależą do „rzeczywistości” współczesnej badaczowi, ale ów dokument jest przecież autentycznym materiałem z określonej, analizowanej epoki. W związku z tym każdy, kto korzysta z ustaleń historiografii, może zweryfikować opinie historyka na podstawie dokumentów, na które ów się powołuje. W filmie, niestety, ten tak ważny dokument nie ukazuje się. Nawet jeśli się pojawia na ekranie, to nie w formie dokumentu, ale jako element świata przedstawionego. Stąd nie ma tu np. edyktu cesarskiego, papieskiej bulli, protokołu procesu sądowego; w zamian za to mo-

---

<sup>1</sup> L. Micche, *Film i historia*, „Kino” 1981, nr 7 (187), s. 25.

żemy zobaczyć cesarza dyktującego edykt, papieża podpisującego bulle czy sędziego odczytującego wyrok. Opozycja historyk – filmowiec wydaje się oczywista. Pierwszy odtwarza obraz świata przeszłego, uzyskując wiarygodność na podstawie dokumentu, drugi ów dokument fabularyzuje, przez co fikcyjność za pośrednictwem inscenizacji zagarnia materiał dowodowy.<sup>2</sup>

Nieco inaczej, chociaż w podobnym tonie, wyraził swoją opinię o relacjach zachodzących między filmem a historią francuski filozof i historyk Michel Foucault. Na postawione pytanie: „Czy na podstawie [filmów – P. W.] można mówić o [nowej? – P. W.] metodzie »tworzenia historii«?”<sup>3</sup> (innymi słowy, czy film tworzy/może wytwarzać historię?) – odpowiedział:

Nie wierzę w to. Tworzenie historii jest działalnością naukową, z konieczności bardziej akademicką czy uniwersytecką. W zamian za to przedstawienie historii lub zgodności z historią czy też wzmacnianie obszarów naszej pamięci lub zapomnienia to przedmiot działalności [...] [filmu – P. W.], to jest to, na co stać kino. Moglibyśmy podjąć próby dostrzeżenia sposobu, w jaki filmy [...] przedstawiają historię [...] Istnieje pewien wycinek naszej historii, który jest taki, jaki jest: jeżeli wybieramy jego elementy, robiąc z nich film, kiedy wkładamy słowa w usta postaci, co z tego powstaje?<sup>4</sup>

Od tego sposobu myślenia o filmie i historii nie odbiegają nasi rodzimi badacze. Refleksja kończy się tu zazwyczaj na propozycji Jerzego Topolskiego, ujmującej film jako nowe źródło historii.<sup>5</sup> Dyskusja, jeśli w ogóle ma miejsce, obraca się wokół spraw związanych z prawdą historyczną, czego wyrazem jest obawa przed możliwością fałszerstw i manipulacji, jakie stwarzać może film. Próba dostrzeżenia w filmie jakiegokolwiek dzieła historycznego (w sensie statusu, jaki posiada historiografia) spotyka się z ogromną krytyką i oporem.<sup>6</sup>

Tego rodzaju sformułowań jest wiele.<sup>7</sup> Przypominają swoim brzmieniem „wyrok” dla prób wizualizacji przeszłości i, co istotne, stanowią zdecydowaną większość.

<sup>2</sup> Tamże, s. 25.

<sup>3</sup> G. Gauthier, *Rozmowa z Michelem Foucault*, „Film na Świecie” 1980, nr 4 (260), s. 102.

<sup>4</sup> Tamże, s. 102.

<sup>5</sup> J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983, s. 273–274.

<sup>6</sup> Zob. dyskusja, jaka odbyła się w maju 1982 roku w Łodzi, materiały z sesji naukowej; *Film a świadomość historyczna*, „Akta Filmologica”, nr 1, Łódź 1982.

<sup>7</sup> Zob. np. T. Fürstenau, *Film historyczny. Dokument czy dzieło sztuki*, „Film na Świecie” 1980, nr 4 (260), s. 22; „[...] film może być rozważany tylko jako

W związku z tym pojawia się pewnego rodzaju wątpliwość w sens pytania, od którego zresztą powinniśmy chyba rozpocząć nasz wywód, mianowicie, czy historia może być pokazywana i oglądana, a co za tym idzie wytwarzana za pośrednictwem medium innego niż język werbalny.

Jak wynika z naszych dotychczasowych rozważań, odpowiedź wydaje się jednoznaczna, niepozostawiająca złudzeń. Historia była, jest i będzie (?) opowiadana względnie opisywana. Konsekwencją takiego stanu rzeczy nie jest arbitralne rozstrzygnięcie. Już sam termin „historiografia”, ukuty dla praktyki badawczej historyków, wskazuje na fakt, że niejako skazani jesteśmy tylko na pisanie lub opowiadanie o przeszłości. Historiografia, będąc jednym z typów społecznej praktyki naukowej, jest również „sposobem społecznego poznawania świata” – „społeczną epistemologią”.<sup>8</sup> Zgodnie z koncepcją kreowania epistemologicznego Jerzego Topolskiego historiografia jest także „kreatorem społecznej ontologii”.<sup>9</sup> Historyk – twierdzi Jerzy Topolski – a przez to potencjalny miłośnik historii, „nie ma do czynienia z przeszłą rzeczywistością, lecz z myśleniem, mówieniem czy pisaniem o niej, czyli językiem”.<sup>10</sup>

Stąd nasuwa się wniosek, że jedynym i fundamentalnym – dla historiografii – narzędziem poznawania przeszłości, a co za tym idzie opowiadania o niej, jest język werbalny. Będąc wytworem kultury, nie stanowi on przezroczyściego medium pozwalającego na obiektywny opis świata. Dostarcza nam jedynie wiedzy pojęciowej, a ta z kolei w żaden sposób nie pozwala nam dotrzeć do „prawdziwej”, „czystej” rzeczywistości.<sup>11</sup> Dzieje się tak dlatego, że owa „obiektywna rzeczywistość” (nie tylko przeszła) nie jest nam dostępna, a co za tym idzie nie mówi, przez co nie może zaproponować nam adekwatnego języka, którym mielibyśmy posługiwać się,

---

dzieło sztuki, jeżeli poezja wkracza do obrazu i jeżeli reżyser proponuje wizję tworzącą rzeczywistość, której istota nie mogłaby być wyrażona za pomocą dekoracji lub śladów przeszłości. [...] Tylko jako odbicie świata w formie alegorycznej, a nie jako utwór dydaktyczny, film historyczny może mieć sens dla naszej epoki. Film historyczny ma rację bytu tylko jako dzieło sztuki”.

<sup>8</sup> Zob. J. Pomorski, *Historyk i metodologia*, Lublin 1991, s. 9–26; oraz tenże, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, [w:] *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998, s. 375.

<sup>9</sup> J. Pomorski, *Historiografia ...*, s. 375.

<sup>10</sup> J. Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 1998, s. 30.

<sup>11</sup> A. Zybortowicz, *Przemoc i poznanie*, Toruń 1995; „Poznajemy świat, który jest kulturowo, społecznie – w tym poznawczo – wytwarzany. Wiedzy pojęciowej nie można wypreparować z uwikłań historycznych”.

opisując jej „istotę”.<sup>12</sup> Tak więc w przypadku narracji historycznej, wytworu historiografii (rozumianej tu jako końcowy efekt pracy historyka), mamy do czynienia ze światem, który jawi się nam w postaci językowego konstruktów, przefiltrowanego przez odpowiednią matrycę kulturową<sup>13</sup> – a więc uwarunkowanym kulturowo językowym czy, jak twierdzi Jan Pomorski, metajęzykowym<sup>14</sup> doświadczeniem przeszłości.<sup>15</sup> Według Jerzego Topolskiego, „nie mówimy (piszemy) o przeszłej rzeczywistości, lecz cały czas o jej językowych ujęciach, które uznajemy za reprezentujące – jako substytuty – tę rzeczywistość”.<sup>16</sup>

Wydawać by się więc mogło, że nie ma nad czym dyskutować. Wszystko jest na swoim miejscu. Za pośrednictwem naszego jedyne narzędzia poznania prowadzimy badania, piszemy książki, opowiadamy historię – nasze językowo ujęte przekonania o przeszłości. Jednakże zwrot językowy (*linguistic turn*), jaki dokonał się w humanistyce przed trzydziestu laty<sup>17</sup>, nie tylko pozwolił nam zdać sobie sprawę z naszego uwikłania w język i z jego roli w konstruowaniu wiedzy, ale uświadomił nam również, że ów język sam jest konstruktem – wytworem kultury. A skoro tak, to niesie to ze sobą pewnego rodzaju konsekwencje. Otóż to kultura dysponuje narzędziami niezbędnymi do opisu faktów, które za pośrednictwem odpowiednich kategorii (w sensie języka) – odpowiedniego medium<sup>18</sup>, mogą funkcjonować w świadomości społecznej w postaci różnych przekonań czy wyobrażeń. Kulturę z kolei – jak twierdzi Maryla Hopfinger – może zdominować jakiś system znaków czy jakiś typ systemów znakowych. Takie zjawisko nastąpiło w historii kultury europejskiej, a jego następstwem jest dominacja systemów znako-

---

<sup>12</sup> Zobacz wypowiedź na ten temat: R. Rorty, *Przygodność języka*, [w:] S. Czerniak, A. Szahaj, *Postmodernizm a filozofia*, Warszawa 1996, s. 117.

<sup>13</sup> Zob. J. Pomorski, *Historiografia...*, s. 376.

<sup>14</sup> Tamże, s. 377; „[...] jest historiografia poznawczo metadoświadczeniem, interpretacją czyjegoś doświadczenia świata, opowiedzianą w metajęzyku, a w warstwie metodologicznej hermeneutyką przekazów źródłowych” – „dla historyka historiografii czy metodologa jest historiografia narracyjnym zdaniem sprawy z tego, jak współcześni radzili sobie poznawczo z własną przeszłością”.

<sup>15</sup> Zob. np. E. Sapir, *Kultura, język, osobowość*, Warszawa 1978, s. 39; „[...] wszelkie doświadczenie, rzeczywiste i potencjalne, przesycone jest werbalizmem”.

<sup>16</sup> J. Topolski, *Wprowadzenie do historii*, s. 31.

<sup>17</sup> Tenże, *Jak się pisze i rozumie historię*, Warszawa 1996, s. 6–7, szczególnie przypis 3.

<sup>18</sup> Medium – rozumiane jest tu jako alternatywny do języka werbalnego system kulturowy, pełniący i regulujący funkcje podobne do tych, jakie pełni język werbalny. Owym medium w pewnych okolicznościach może być również sam język werbalny.

wych typu werbalnego.<sup>19</sup> Stąd kultura zaopatrzona zostaje w kwantyfikator „werbalna”. Ten typ kultury przypisuje/ przypisywał językowi werbalnemu/naturalnemu naczelną rolę w życiu człowieka i samej kulturze. Generuje/generował przekonanie, że ów język stanowi jedyne rzeczywiste medium stosunków człowiek – świat, umożliwiające obiektywizację świata.<sup>20</sup> To dlatego kultura, od czasów oświecenia, w wyobrażeniach europejskich społeczności kojarzy/kojarzyła się przede wszystkim z tym, co się pisze, drukuje i czyta.<sup>21</sup> Zrozumiałe jest więc zaufanie do tekstu drukowanego, a co za tym idzie do literatury. Apogeum takiego stanu rzeczy przypada na wiek XIX, który określany jest wiekiem słowa.<sup>22</sup>

Dlatego nie ma w tym nic dziwnego, że status ontyczny historiografii, jako narzędzia wytwarzania i opowiadania historii, jest niepodważalny. Tym bardziej że spełnia ona wymagania stawiane przez kulturę werbalną. Co więcej – wywodzi się od literatury.<sup>23</sup>

W XX stuleciu, pomimo to, że kultura werbalna ma się całkiem dobrze, sytuacja ulega nieco zmianie. Do głosu dochodzą badacze, dla których żaden z różnych działów praktyki społecznej, pojmowanej jako komunikacja, nie stanowi sam w sobie najważniejszego ani decydującego.<sup>24</sup> Dlatego język werbalny wcale nie musi być jedynym adekwatnym medium artykulacji kultury czy konstruowania świata. Gdyby tak miało być, to mielibyśmy wówczas do czynienia z czymś, co można nazwać „zniewolenie językiem”. A to z tego powodu, iż jeśli język uznamy za pierwszą i jedyną „realność”, z jaką człowiek ma do czynienia, to staje się on swego rodzaju absolutem. Przez to przestaje być narzędziem kreowania świata, sam stając się światem. Nie można więc zastanawiać się nad jego sprawnością czy dokładnością, bo nie ma żadnego kryterium takiej oceny.<sup>25</sup> W związku z tym nasuwa się pytanie o stosunek do wielu – jak twierdzi Ewa Domańska – sfer szeroko pojętej (kulturowej) rzeczywistości, które są/mogą być nieweryfikowalne, a co za tym idzie niedające się zwerbalizować.<sup>26</sup> Odpowiedzi na

---

<sup>19</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 6.

<sup>20</sup> Tamże, s. 12.

<sup>21</sup> R. Zimand, *„Dekadentyzm” warszawski*, Warszawa 1964, s. 151.

<sup>22</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje...*, s. 31.

<sup>23</sup> W. Wrzosek, *Historia. Kultura. Metafora*, Wrocław 1995, s. 6.

<sup>24</sup> Zob. U. Eco, *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996, s. 407.

<sup>25</sup> A. Miś, *O genezie współczesnego antyhumanizmu*, [w:] *Derridiana*, red. B. Banasiak, Kraków 1994, s. 33.

<sup>26</sup> E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999, s. 19.

nasze wątpliwości, jak dalej zobaczymy, należy szukać w nieco innym niż językowy układzie odniesienia.<sup>27</sup>

Otóż pojawienie się najpierw fotografii, później filmu wywołało zjawisko, które można by zdiagnozować jako przededefiniowanie kultury. Hopfinger pisze o kształtowaniu się nowego typu kultury – audiowizualnej.<sup>28</sup> Charakteryzuje się ona tym, że narzuca i kształtuje audiowizualne doświadczenie świata. Znaczy to, że jest ono nastawione na wydobywanie z napływających informacji zarówno aspektów audialnych, jak i wizualnych oraz na łączenie ich we wspólną całość znaczeniową. Sprzyja to wypracowaniu integralnego mechanizmu odbiorczego, który nazywa się syndromem audiowizualnym.<sup>29</sup> Owa audiowizualność stanowi/ma stanowić podstawę orientacji w otoczeniu uczestników współczesności i dominujący sposób artykulacji kultury.<sup>30</sup> Audiowizualny typ kultury jest w pewnym sensie alternatywą dla nieprzystawalności języka werbalnego do naszego codziennego doświadczenia i, co się z tym wiąże, jego „ułamności” w konstytuowaniu tegoż doświadczenia (językowe doświadczenie świata – zob. wyżej). Pomimo to, że zakwestionowana zostaje jego hegemonia w procesie społecznej komunikacji, niezmiennie pełni on funkcje metasystemowe<sup>31</sup> i metajęzykowe wobec dominujących przekazów typu audiowizualnego – nielingwistycznego.<sup>32</sup>

Jednym z owych dominujących audiowizualnych sposobów artykulacji kultury jest film. Jako że rozwijał się (i rozwija) w epoce kultury słowa drukowanego, rzeczywistym kontekstem kształtowania się wypowiedzi filmowej był ten typ kultury. „Literatura i kultura literacka stały się dla filmu głównym i oczywistym ukła-

<sup>27</sup> „Układy odniesienia zdają się jednak należeć nie tyle do przedmiotu, ile do systemu opisu – i obydwie te zdania relatywizują przedmiot opisu do pewnego takiego systemu. [...] Cokolwiek opisujemy, jesteśmy skazani na taki czy inny sposób opisu. To takie sposoby raczej niż świat czy światy składają się na nasz wszechświat”. N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, Warszawa 1997, s. 11.

<sup>28</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje...*, s. 41.

<sup>29</sup> Tenże, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985, s. 58.: „Informacje płynące z różnych źródeł, różnymi kanałami przetwarzane są przez ten integrujący mechanizm odbiorczy w audiowizualny kompleks znaczeniowy. Stąd audiowizualność właśnie stanowi swoisty układ odniesienia, poprzez który funkcjonują operacje kodowe, układ, wobec którego uruchamiane są zarówno kody materiałowe, jak i znaczeniowe”.

<sup>30</sup> Tamże, s. 58.

<sup>31</sup> M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997, s. 17–18.

<sup>32</sup> Tenże, *Adaptacje...*, s. 11.

dem odniesienia, źródłem wzorów i norm”.<sup>33</sup> Ucząc się fabuły i sztuki opowiadania, zaczął przejmować niektóre funkcje tej ostatniej i, co za tym idzie, stał się dla niej pewnego rodzaju konkurencją. Dzięki temu uzyskaliśmy możliwość pokazywania i oglądania rzeczywistości tekstowej literatury.<sup>34</sup> Uzyskaliśmy możliwość pokazywania i oglądania tekstowych historii. Analogie nawsuwają się więc same. Podobieństwo, jakie zachodzi między językiem i obrazem, wydaje się oczywiste.

Stąd też natychmiast pojawia się sugestia, że możliwe jest porównywanie dwóch obrazów albo, jeśli ktoś woli, dwóch języków. Jedyny problem to wątpliwość, czy mamy do czynienia z tymi samymi historiami. Innymi słowy, zadajemy sobie pytanie – jaka „rzeczywistość” stoi za historią tekstową, a jaka „rzeczywistość” stoi za (tą samą?) historią filmową? O ile w pierwszym przypadku mamy do czynienia z rzeczywistością językową, o tyle przypadek drugi wydaje się sugerować inne rozwiązanie. Historia filmowa jest odczytaniem, interpretacją historii literackiej/tekstowej.<sup>35</sup> A skoro tak, to obie są niewspółmierne. Możemy więc powiedzieć, że mamy do czynienia z nową historią historii tekstowej – wytworzonej przez film. Przy odwróceniu sytuacji problem oczywiście nie znika. Nadal byłyby to dwie różne historie. Mielibyśmy wtedy do czynienia z historią tekstową historii filmowej.

Przedstawiona wyżej sytuacja ilustruje nam zjawisko dychotomii języka i obrazu. Oczywistość podobieństwa obu kategorii okazała się złudna. Ale czy na pewno? Chwila refleksji z nieco innej perspektywy pozwala zniwelować ową dychotomię, a nawet jej uniknąć. Korzystając z dobrodziejstw kultury werbalnej, odwołamy się do teorii metafory.<sup>36</sup> „Metafora – jak wiemy – będąc sposobem konceptualizacji i kreacji nowych kategorii semantycznych, organizuje myślenie”, a co za tym idzie wpływa na nasze działanie.<sup>37</sup> Co ważne, owa metafora pozwala pojmować określoną dziedzinę doświadczenia w terminach innej. Stąd możliwe staje się definiowanie filmu w terminach tekstu i tekstu w terminach obra-

---

<sup>33</sup> Tenże, *Kultura audiowizualna...*, s. 14.

<sup>34</sup> Zagadnieniu temu poświęcona jest książka Maryli Hopfinger, *Adaptacje...*

<sup>35</sup> Por. M. Hopfinger, *Adaptacje...*, s. 81–83; „Pamiętać jednak należy, że wieloznaczność struktur językowych w ogóle, a struktur literackich w szczególności – już tylko to – stwarza możliwość różnych przekładów”.

<sup>36</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988, s. 146.

<sup>37</sup> M. Buchowski, W. J. Burszta, *Antropologia kognitywna: charakterystyka orientacji*, [w:] M. Buchowski, *Amerykańska antropologia kognitywna*, Warszawa 1993, s. 21.



zu (w tym przypadku filmowego). Dla definicji metaforycznej fundamentalne znaczenie mają tzw. cechy interakcyjne. Te z kolei sugerują sposób wejścia w interakcję z definiowanymi kategoriami za pośrednictwem odpowiednich metafor. W naszym przypadku na przykład wyznaczają tropy interpretacyjne. I dlatego właśnie z jednej strony mówi się o obrazie wytwarzanym przez tekst. Jak czytamy w *Zarysie teorii literatury*, ów „Obraz literacki jest [...] wynikiem jakiejś selekcji, dokonanej przez twórcę wyboru spośród elementów realnego świata. Jednak również te elementy i cechy realnego świata, które zostają przez pisarza nazwane, a przez to wprowadzone w świat przedstawiony utworu literackiego, także nie są dokładnymi odpowiednikami swych życiowych pierwowzorów”.<sup>38</sup> Z podobną sytuacją (*per analogiam*) spotykamy się na gruncie historiografii. Wśród historyków również panuje przekonanie o (co najmniej) podobieństwie zachodzącym pomiędzy narracją historyczną a obrazem. Praca historyka przyrównywana jest na przykład do pracy malarza, a narracja historyczna do obrazu.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 52; „Obraz literacki uformowany jest zawsze zgodnie z jakąś koncepcją myślową, ideą nadrzędną, która organizuje go wewnętrznie. Twórca narzuca przedstawionemu światu jakiś układ, poddaje go rygorom pewnego porządku, będącego wykładnikiem owej koncepcji. Selekcja elementów rzeczywistości dokonywana jest przez pisarza właśnie w zgodzie z tą nadrzędną koncepcją artystyczno-ideową. Buduje on świat przedstawiony z elementów świata realnego dobranych według określonej zasady selekcji” (tamże, s. 53); „Obraz literacki w różny sposób może uogólniać zjawiska rzeczywistości, zależnie od tego, jakie zasady selekcji elementów świata realnego w danym wypadku obowiązują. Zależy to m.in. od konkretnie zarysowujących się proporcji pomiędzy poznawczymi a wychowawczymi zadaniami literatury. Zawsze jednak, niezależnie od roli jednego lub drugiego, uogólnienie i indywidualizacja są to dwie nierozdzielnie połączone strony obrazu świata, jaki prezentuje dzieło literackie” (tamże, s. 55); „Obraz literacki prezentuje rzeczywistość w jakimś określonym przekroju historycznym, odnosi się zawsze do określonego etapu procesu dziejowego i ukazuje jego bezpośredni lub pośredni wpływ na życie przedstawionych bohaterów. Stopień powiązania świata przedstawionego z sytuacją dziejową, stopień zhistoryzowania obrazu może być bardzo różny” (tamże, s. 49).

<sup>39</sup> Zob. na ten temat J. Topolski, *Wprowadzenie...*, s. 73; „Jest także wiele analogii narracji historycznej do malarstwa. Już samo to, że często używamy metafor malarskich, gdy charakteryzujemy pracę historyka, jest znamienne. Mówimy więc często, że historyk tworzy obraz przeszłości, odmalowuje to, co było, rysuje czy zarysowuje takie czy inne cechy itd. Tak jest ze względu na wspomniany udział wyobraźni w konstruowaniu narracji historycznej”; por. F. R. Ankersmit, *Narracja jako przedstawianie*, [w:] *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, „RRR”, nr 15, Lublin 1990, s. 80: „Sugestia polega raczej na tym, że historyka można by sensownie porównać do malarza przedstawiającego krajobraz, osobę itd.”.

Jak nie trudno się przekonać, od obrazu malarskiego do filmowego droga nie jest zbyt daleka.<sup>40</sup>

Z drugiej strony mówi się o języku filmowym, (audio)wizualnym. Choć wśród teoretyków obrazu filmowego zdania są podzielone, pojawiają się pytania o istnienie takiego języka<sup>41</sup>; jeśli istnieje – czy jest jeden, uniwersalny, czy jest ich kilka<sup>42</sup> – to panuje jednak ogólne przekonanie, że film jest czymś, co moglibyśmy nazwać językiem. Trudności pojawiające się w związku ze stwierdzeniem tego, w jakim sensie film może być językiem komunikacji (audio)wizualnej, okazują się do pokonania. Alicja Helman pisze, że „dla lingwistów definicja języka werbalnego wcale nie jest sprawą pierwszą. We *Wstępie do językoznawstwa* Johna Lyonsa wcale takiej definicji nie ma. I Lyons, i inni językoznawcy, przedstawiciele różnych, niekiedy skrajnie odmiennych orientacji, miast szukać definicji, starają się raczej sformułować warunki, którym powinien odpowiadać dany system, aby mógł być uznany za język”.<sup>43</sup> Dlatego atrakcyjna wydaje się być hipoteza zaproponowana przez Sola Wortha, iż „film może być badany [tak] jak gdyby był »językiem« komunikacji wizualnej, i że możliwe jest określenie jego elementów i zrozumienie logiki jego struktury. Zajmując takie stanowisko, nie musimy decydować, czy film jest, czy nie jest językiem w sensie dosłownie lingwistycznym”.<sup>44</sup> Zatem jeśli w przypadku filmu mamy do czynienia z językiem, to tym samym możemy mówić o filmowym tekście.<sup>45</sup> Pozostając więc na gruncie językowego

---

<sup>40</sup> Zob. np. K. T. Toeplitz, *Obraz malarski a obraz filmowy*, „Kwartalnik Filmowy” 1953, nr 10, s. 66–86.

<sup>41</sup> J. Popławski, *O języku filmowym. Czy istnieje?*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 3, s. 31.

<sup>42</sup> M. Przyłipiak, *Prolegomena do współczesnej „gramatyki” wypowiedzi filmowej*, [w:] *Kino według Alicji*, red. W. Godzic i T. Lubelski, Kraków 1995, s. 61.

<sup>43</sup> A. Helman, *Perspektywy lingwistyki filmu*, „Kino” 1977, nr 4, 34. Jeżeli chodzi o kwestie związane z definiowaniem, por. A. Zybortowicz, *Przeciw definiowaniu*, [w:] tegoż, *Przemoc...*, s. 33–35.

<sup>44</sup> S. Worth, *Poznawcze aspekty sekwencji w komunikacji wizualnej*, „Kino” 1977, nr 4, s. 27; i dalej czytamy – „Przyjęcie jakiejś ścisłej definicji języka umożliwia nam rozpatrywanie komunikacji filmowej w sposób bardziej systematyczny oraz umożliwia opracowanie teorii i eksperymentów w sposób logicznie konsekwentny w stosunku do badań na innych polach naukowych” (tamże, s. 27).

<sup>45</sup> Zobacz na ten temat np. A. Gwóźdź, *Kultura. Komunikacja. Film. O tekście filmowym*, Kraków 1992, s. 16: „Nie uchylając więc samej hipotezy językowości filmu, przydajemy jej zasadniczo odmiennej sankcji. Takiej, która wyklucza językową – na wzór języka naturalnego – organizację znaków w obrębie tekstu, a więc i wszelkie metaforyzacje epistemologiczne związane z taką hipotezą, iden-

konstruowania świata, snucie takich analogii wydaje się nie tylko dopuszczalne, ale nawet wskazane – chociażby ze względu na płodność poznawczą.

Tu z kolei pojawia się następna sugestia podpowiadająca, że mamy do czynienia ze zbieżnością/tożsamością (?) doświadczeń – co oznacza, że (audio)wizualne doświadczenie kulturowej rzeczywistości zredukowane zostało do doświadczenia językowego. Daleszą konsekwencją takiego stanu rzeczy jest/może być stwierdzenie, że językowe doświadczenie świata jest pierwotne w stosunku do (audio)wizualnego. „Na początku było Słowo” – powiada Biblia.<sup>46</sup> Trudno spierać się z takim autorytetem. Jednakże pozostając (jeszcze przez chwilę) na gruncie kultury werbalnej, możemy pokusić się, w myśl naszych wcześniejszych założeń, o interpretację owego Biblijnego Słowa jako metafory obrazu. Z punktu widzenia teorii metafory interpretacja taka jest dopuszczalna. Następuje zawieszenie prawomocności kultury werbalnej. Zatem nie będzie może nadużyciem stwierdzenie (niestety, brzmiące jak parafraza) Maryli Hopfinger, że „na początku był obraz. [...] pojawił się u narodzin cywilizacji jako przejaw twórczej aktywności człowieka”.<sup>47</sup> Wiesława Wierzchowska pisze, że „pierwsze świadome posłużenie się linią zapoczątkowało zarówno proces tworzenia uogólnień i metod analizy, jak i stało się, wraz ze słowem, fundamentem rozwoju międzyludzkiej komunikacji”.<sup>48</sup> Jeśli zgodzimy się z taką interpretacją, to wynika z niej jedna bardzo ważna przesłanka. Okazuje się, że pierwotnym doświadczeniem – sposobem konstruowania świata – jest doświadczenie (audio)wizualne.<sup>49</sup> A skoro tak, to pojawia się kolejny ważki problem – naszego sposobu myślenia i pamięci. Innymi słowy, nurtuje nas pytanie, czy w związku z zaistniałą sytuacją myślimy obrazami i czy dysponujemy pamięcią ikoniczną. W kontekście współczesnej nam kultury (werbalnej) pytanie to nie należy do puli pytań łatwych. Tym bardziej że wcześniej odwoływaliśmy się do metaforycznego, a co za

---

tyfikuje natomiast wyłaniający się »z jakiegoś języka« poziom wypowiedzeniowy, samą tekstualność procesu zwanego filmem”, oraz strony 100–101.

<sup>46</sup> Ankersmit powiada, że na początku było doświadczenie; za: E. Domańska, *Mikrohistorie...*, s. 112.

<sup>47</sup> M. Hopfinger, *Laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 7; „[...] z perspektywy technik zapisu...”.

<sup>48</sup> W. Wierzchowska, *Współczesny rysunek polski*, Warszawa 1982, s. 7.

<sup>49</sup> Zob. J. Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, Warszawa, Łódź 1998, s. 32; „Forma obrazowa, która z genetycznego punktu widzenia ma charakter pierwotny, jest rezultatem czynności spostrzegania”.

tym idzie, pojęciowego sposobu myślenia. Jednakże myślenie pojęciowe, „odwołujące się do języka, nie wyczerpuje wszelkiej myśli – czytamy u Cezarego Rowińskiego – istnieje [jeszcze – P. W.] »myślenie obrazem«, [...] [co oznacza, że – P. W.] sfera myśli i sfera »wyobraźni« zazębiają się ze sobą”.<sup>50</sup> „Mieć wyobraźnię – pisze Mircea Eliade – to widzieć świat w całej jego pełni, gdyż mocą i posłannictwem Obrazów jest u k a z y w a ć wszystko to, co opiera się na konceptualizacji”.<sup>51</sup> Stąd można jedynie wysnuć wniosek, iż powinniśmy dysponować również czymś w rodzaju pamięci obrazowej. Jak twierdzą Jean Piaget i Barbel Inhelder, „istnieją dwa typy pamięci: rozpoznawcza, która występuje tylko w obecności już znanego przedmiotu, oraz pamięć odtwórcza, która polega na przywoływaniu przedmiotu nieobecnego przy pomocy wspomnienia obrazu”.<sup>52</sup> Tak więc rola obrazu i wyobraźni w procesie doświadczenia – wizualizacji<sup>53</sup> i kodowania w pamięci – kulturowej rzeczywistości wydaje się mieć ogromne znaczenie.

Próby takiego myślowego ujęcia świata spotykamy u zarania dziejów w piśmie obrazkowym. Nie jest wykluczone – twierdzi Nalimow – „że również [pismo] hieroglificzne jest próbą zbudowania języka ze ściśle zarysowaną hierarchiczną strukturą, w którym jednocześnie elementarnym znakiem jest obraz. Możliwe, że pismo hieroglificzne jest utrwalonym w określonym systemie znakowym przejściem od myślenia obrazowego do myślenia logicznego, które – z uwagi na jego charakter – wymaga znaków o abstrakcyjnej strukturze”.<sup>54</sup> Owa ikonizacja towarzyszy nam więc od czasów najdawniejszych.

Starożytni Egipcjanie na przykład, oprócz pisma hieroglificznego, do porozumiewania się ze zmarłymi władcami stosowali obrazy i rzeźbę. Obrazy te nie były przeznaczone do oglądania przez osoby żyjące. Nieco później większość obrazów i wizerunków powstawała z przeznaczeniem dla żywych. Miały one pełnić funkcję informa-

---

<sup>50</sup> C. Rowiński, *Gilbert Durand i jego „Wyobraźnia symboliczna”*, [w:] G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, Warszawa 1986, s. 6–7.

<sup>51</sup> M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998, s. 23; na temat myślenia obrazowego zobacz również J. Młodkowski, *Aktywność...*, s. 264–273.

<sup>52</sup> J. Piaget, B. Inhelder, *Psychologia dziecka*, Wrocław 1993, s. 78; zob. również J. Młodkowski, *Aktywność...*, s. 21; „Na tworzenie obrazu ma także wpływ doświadczenie, a więc istniejące ślady pamięciowe powstałe poprzednio w podobnych sytuacjach. Ślady te zawierają wiadomości lub oceny emocjonalne i w drodze kojarzenia uzupełniają względnie modyfikują powstający obraz”.

<sup>53</sup> Termin „wizualizacja” stanowi tu alternatywę dla terminu „konceptualizacja”.

<sup>54</sup> W. Nalimow, *Probabilistyczny model języka*, cyt. za: A. Helman, *Perspektywy...*, s. 35.

cyjną o istotnych pojęciach/wyobrażeniach religijnych, filozoficznych, ekonomicznych, społecznych i estetycznych.<sup>55</sup> W średniowieczu sytuacja nie ulega zmianie. Opowiadanie historii odbywa się przez jej wizualizację i pokazywanie. Historia zbawienia ukazuje się na ścianach świątyń. Aron Guriewicz pisze, że wierni konfrontowali owe wizualizacje ze słowami kaznodziei.<sup>56</sup>

Najwcześniejsze ilustrowane Biblie lub fragmenty Biblii [...] charakteryzuje bogactwo szczegółów i wyrazistość iluminacji tworzących ciągłą historię obrazową, uzupełniającą tekst, a nie ilustrującą jedynie wybrane sceny.<sup>57</sup>

W okresach późniejszych ikonografia również cieszy się wysokim statusem. Na przykład na dworze Władysława IV dokumentacją wydarzeń historycznych zajmował się specjalnie w tym celu sprowadzony malarz. Bogate w środki wizualnego wyrazu barokowe świątynie, ilustrując zasadnicze idee kazań, ułatwiały wiernym zgromadzonym w kościele percepcję treści przekazywanych przez kaznodzieję.<sup>58</sup> Wynalazek druku z pewnością umocnił pozycję pojęciowego konstruowania świata. W ciągu kilku wieków epoki nowożytnej uzyskiwało ono przewagę nad kreowaną środkami wizualnymi iluzją rzeczywistości. W XIX stuleciu obraz i przedstawienia wizualne przestały być wielkim kanałem informacji. Zanika funkcja znaczeniowa obrazu, którą przejmuje słowo. Obraz uzyskuje funkcję przedstawiającą. Spowodowało to podział kompetencji pomiędzy słowem i obrazem, ale nie zanik tego ostatniego. Wynalazek fotografii (1839) wywoływał nowe emocje. Pojawienie się filmu, nazywanego ożywioną fotografią, dało szansę ponownego rozłożenia akcentów pomiędzy słowem i obrazem. Stąd XX stulecie uwalnia obrazowość od funkcji przedstawiania. Film, telewizja i inne środki wizualnego wyrazu zdają się mieć znów olbrzymi wpływ na kulturę. Zwłaszcza technologia cyfrowa otworzyła nowe możliwości. Pozwala ona na tworzenie ekranowych światów sposobem znoszącym zasadę odpowiedniości między obrazem a tym, co obrazowane, na rzecz modelu kulturowej rzeczywistości, który jest konstruowany nie po to, by ją w jakikolwiek sposób od-

---

<sup>55</sup> S. Worth, *Poznawcze aspekty...*, s. 27.

<sup>56</sup> A. Guriewicz, *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy*, Warszawa 1997, s. 97.

<sup>57</sup> G. Henderson, *Opowiadanie historii*, [w:] tegoż, *Wczesne średniowiecze*, Warszawa 1984, s. 191 i n.

<sup>58</sup> M. Falińska, *Przeszłość i teraźniejszość. Studium z dziejów świadomości historycznej społeczeństwa staropolskiego*, Warszawa 1986, s. 266 i 235.

zwierciedlać, „lecz symulować, nie zastępować, ale być jej innym »takim samym«, reprodukując samego siebie”.<sup>59</sup>

Ten krótki z konieczności przegląd sytuacji utwierdza nas w przekonaniu, że obraz i wyobrażenia kształtowały i kształtują nasz sposób myślenia, a przez to nasz stosunek do wytwarzanego świata od zarania dziejów. Co więcej, przekonuje nas, że obraz jest w stanie opowiadać historie. Dlatego nie dziwi nas refleksja Andrzeja Gwóźdźa, „że oto obcujemy przede wszystkim z obrazami, a dopiero wtórnie niejako z opowiadanymi za ich pomocą historiami”.<sup>60</sup> Z naszego punktu widzenia ma to ważne następstwa. Otóż jeśli myślenie obrazowe jest pierwotne w stosunku do językowego, to każda „materialna” wizualizacja – w postaci obrazu, fotografii, filmu itp. – obrazowej myśli na temat kulturowej rzeczywistości (jej wyobrażenia) będzie bardziej atrakcyjna niż jej ujęcie językowe. Sytuacja byłaby inna, gdyby owa kulturowa rzeczywistość operowała jakimś językiem – wówczas mogłaby zaproponować nam język adekwatny do jej ujęcia. Jednakże konstruowany społecznie świat pozwala nam się zobaczyć, względnie wyobrazić, istnieje w naszych umysłach w postaci obrazów. Dzięki temu mamy możliwość przedstawiania/symulowania go za pośrednictwem wizualizacji. Każda jego konceptualizacja będzie tylko konstruktem językowym, a więc zredukowaniem naszego pierwotnego doświadczenia wizualnego do doświadczenia językowego, zredukowaniem „rzeczywistości” wizualnej do „rzeczywistości” językowej. Językową interpretacją kulturowej rzeczywistości doświadczonej na co dzień. Nową kreacją świata, a to dlatego, że ścisła redukcja doświadczenia (audio)wizualnego do doświadczenia językowego nie jest możliwa. Żądanie pełnej i wyłącznej redukowalności do języka oznaczałoby rezygnację z wszelkich niemal innych wersji świata.<sup>61</sup> W konsekwencji trudno byłoby zmieścić w takim kulturowym świecie na przykład *Requiem* Mozarta. Ta „wojna wersji światów” jest więc w takim samym stopniu redukcją, co konstrukcją.

„Dopóki pozostajemy na gruncie wiedzy pojęciowej, nie mamy do dyspozycji żadnych środków, by dotrzeć do jakiejś »czystej«, »prawdziwej« rzeczywistości, usytuowanej przed lub poza kategoriami naszej wiedzy”<sup>62</sup> – powiada Andrzej Zybertowicz. Może za-

<sup>59</sup> A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997, s. 164.

<sup>60</sup> Tamże, s. 56.

<sup>61</sup> N. Goodman, *Jak tworzymy...*, s. 13.

<sup>62</sup> A. Zybertowicz, *Przemoc ...*, s. 101.

brzmi to paradoksalnie, ale w tym zdaniu zawiera się istota sposobu istnienia obrazu filmowego. Otóż jest on nieprzetłumaczalny na proste znaki werbalne i nieuchwytny w kategoriach lingwistycznych, które wystarczają tylko dla znaków werbalnych.<sup>63</sup> Zauważmy, że z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia zarówno w procesie opisywania przeszłości, jak i współczesnego świata. A dzieje się tak dlatego, że obraz filmowy, tak jak wytwarzana w procesie wizualizacji „rzeczywistość”, nie przemawia. Nie operuje językiem, którego moglibyśmy się nauczyć i adekwatnie go opisać. Wreszcie obraz filmowy, tak jak owa kulturowa rzeczywistość, pokazuje i daje się oglądać. Dlatego możemy zgodzić się z opinią Bolesława W. Lewickiego mówiącą o tym, że: „film w taki sposób przedstawia [kulturową – P. W.] rzeczywistość [w sensie: konstruuje, wizualizuje albo może lepiej byłoby powiedzieć »materializuje« wyobrażenie – P. W.], że odpowiada ona konstrukcyjnie sposobowi ludzkiego postrzegania i myślenia”.<sup>64</sup> Skoro tak, to film czy obraz filmowy, przedstawiając konstruowany ludzki świat, kreuje go zgodnie z naszym doświadczeniem. Tym samym stanowi dla nas „doskonale” narzędzie/medium poznania i artykulacji kultury.

Ma to ogromne znaczenie zwłaszcza dla historiografii, borykającej się z opisem i poznaniem „rzeczywistości przeszłej”. Jest to istotne tym bardziej, że przecież owa „rzeczywistość” nie istnieje i trudno jest weryfikować sądy o niej, opierając się na niej samej. Nawet gdyby istniała, to i tak nie mielibyśmy do niej adekwatnego dostępu. Stąd, jak wiemy, historyk, nie mogąc zrekonstruować „rzeczywistości przeszłej”, konstruuje ją narracyjnie. W dalszym ciągu pojawia się jednak pytanie – co właściwie historyk narracyjnie konstruuje? Zobaczmy, co ma do powiedzenia na ten temat Jerzy Topolski:

„Z tego wynika, że interpretacja w tworzeniu narracji historycznej przebiega w dwu podstawowych etapach. Pierwszym z nich jest owa idealizacja, czyli tworzenie w naszej wyobraźni pewnego modelu (obrazu) danego fragmentu przeszłości, a w każdym razie intelektualna aktywizacja takiego obrazu, jeśli on został już wcześniej sobie wyobrażony, a drugim wspomniana konkretyzacja, czyli wypełnianie tego obrazu konkretną treścią, a zarazem, na ogół, jego modyfikowanie”.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> B. Mruklik, *Język, film, rzeczywistość*, „Kino” 1967, nr 10 (22), s. 39.

<sup>64</sup> B. W. Lewicki, *Gramatyka języka filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 1, s. 16.

<sup>65</sup> J. Topolski, *Wprowadzenie...*, s. 72.

Jak widzimy, historyk konstruuje narracyjnie swoje wyobrażenie o przeszłości. Swoją wizualizację przeszłości, a więc swoje pierwotne doświadczenie. Może nawet w tym przypadku lepiej byłoby powiedzieć, że rekonstruuje językowo własną wizualizację? Będąc jednak konsekwentnymi, musimy się zgodzić, że interpretacja też jest kreacją-konstrukcją. Owa narracyjna konstrukcja redukuje obraz przeszłości wyobrażony przez badacza. Ten, nie mając do niej dostępu za pośrednictwem języka, jest niejako skazany na taki stan rzeczy. Stąd to, co badacz pisze o przeszłości, nie jest tym samym, co sobie o niej wyobraził. Dlatego natychmiast nasuwa się myśl, aby tę konceptualizowaną dotychczas kulturową rzeczywistość pokazać. Jest przecież medium, które „adekwatniej” niż język werbalny „naśladuje” – w sensie przedstawia – nasze doświadczenie przeszłości. „Naukowy film historyczny”<sup>66</sup> jest w stanie sprostać poznawczym wymaganiom historyków. Co więcej, taka historia będzie bardziej odpowiadać sposobowi naszego postrzegania świata i myślenia o nim.

Tak oto doszliśmy do momentu, w którym musimy skromnie nie zgodzić się z opiniami autorów przywoływanych na początku pracy. Teza nasza zakłada, że film jest w stanie tworzyć historię. Na gruncie koncepcji, którą zaprezentowaliśmy, zarzuty formułowane pod adresem filmu tracą swoją moc. Przede wszystkim dlatego, że poruszamy się w innym niż kultura werbalna układzie odniesienia. Stąd każde nasze doświadczenie, aby mogło zafunkcjonować, musi być zwizualizowane. Aby dojść do myśli, trzeba przejść przez obraz – proces wizualizacji. Na przykład tak ważny dla Micchego dokument musi zostać wyobrażony. Będzie on funkcjonował poznawczo tylko wówczas, gdy zostanie zwizualizowany. Jeśli nie zostanie poddany procesowi wizualizacji, nie zaistnieje w opowieści historycznej z powodów, o których pisaliśmy wyżej – historyk ogląda kulturową rzeczywistość (jeśli jest taka możliwość – film – historia najnowsza) albo ją sobie wyobraża. Dysponuje pierwotnie (!) tylko obrazem dokumentu. A skoro tak, to weryfikacja wizji historyka (jeśli w ogóle możliwe jest porównanie dwóch wyobrażeń na poziomie wizualizacji) przebiega nie na podstawie samego dokumentu, ale jego wyobrażenia. Może to nastąpić wówczas, kiedy historyk „zmaterializuje” swoje wyobrażenie w filmie.

---

<sup>66</sup> O filmie naukowym zob. np. B. W. Lewicki, *Podstawowe zagadnienia tzw. dramaturgii filmów naukowo-oświatowych*, „Kwartalnik Filmowy” 1953, nr 11-12, s. 42 i n.



Poszukiwania różnic pomiędzy „filmem historycznym” a studium historycznym również nie wnoszą do dyskusji nic nowego.<sup>67</sup> Są jałowe poznawczo. Zarzut, że film nie interesuje się ścisłym faktem, tak ważnym dla klasycznego studium, jest także na gruncie prezentowanej tu koncepcji bezpodstawny. Fakty dla „filmu historycznego” po prostu nie istnieją. Ważne są tylko wyobrażenia kulturowej rzeczywistości albo jej wizualizacje. Te więc potencjalny historyk-filmowiec stara się pokazać. Tylko one są dostępne. Stąd mamy na przykład do czynienia nie z faktem holocaustu, ale wizualizacją holocaustu, zredukowaną do konstruktu językowego w postaci właśnie faktu. Odwracając sytuację, na tej samej podstawie moglibyśmy podważyć „adekwatność” klasycznej narracji historycznej (historiografii).

Obawę naszych rodzimych badaczy przed możliwością fałszerstw i manipulacji, jakie stwarzać może film, również potraktować można jako nieuzasadnioną. A to chociażby dlatego, że takimi samymi możliwościami dysponuje również historiografia. Już sam fakt funkcjonowania różnych orientacji badawczych, uznawanych przez środowisko naukowe, stwarza sytuację, w której mamy do czynienia z bardzo różnymi, często niewspółmiernymi opisami przeszłości. Co więcej – to w ramach społecznej praktyki historiograficznej spotykamy się z takimi „nurtami”, jak rewizjonizm czy chociażby konspiracjonizm.

Wątpliwe również wydaje się rezerwowanie możliwości tworzenia historii jedynie dla społecznej praktyki naukowej, akademickiej. Musimy bowiem mieć na uwadze to, iż wyzwanie filmu w stosunku do historii, czy kultury (audio)wizualnej w stosunku do kultury werbalnej, może być czymś takim, jak wyzwanie historii pisanej w stosunku do tradycji oralnej czy – jak dalej chce Rosenstone – Tukitydesa i Herodota w stosunku do opowiadających podania historyczne. Przed Herodotem mieliśmy do czynienia z mitem, który był całkowicie wystarczającym sposobem radzenia sobie z przeszłością. Oferował w zupełności sensowny świat, w którym można było żyć i, co ważne, nawiązywać kontakt z przeszłością. Możliwy więc wydaje się fakt, że w postliterateckim świecie kultura (audio)wizualna po raz kolejny zmienia właściwości naszych rela-

---

<sup>67</sup> T. Furstenau, *Film historyczny. Dokument...*, s. 5; „Różnica między filmem historycznym i studium historycznym wyraża się w fakcie, że film jest produktem wyobraźni reżysera, a ten stara się raczej ewokować przeszłość niż zainteresować się ścisłym faktem historycznym; podczas gdy w studium właśnie fakty liczą się najbardziej”.

cji z przeszłością.<sup>68</sup> Ta zmiana „definicji sytuacji” nie powinna zostać niezauważona przez historyczne środowisko naukowe, akademickie.

Jest to o tyle ważne zagadnienie, iż jesteśmy obecnie świadkami tworzenia się nowego typu kultury. „Żyjemy w świecie obrazów, który usiłuje oznaczać teorie na temat »świata«” – powiada Flusser.<sup>69</sup> Jeśli „dawniej istniały obrazy w świecie, dziś mamy do czynienia ze światem w obrazie...”.<sup>70</sup> Zatem obok znanego nam wymiaru kulturowej rzeczywistości zaczyna powstawać wymiar drugi. Historię coraz częściej oglądamy na ekranie. W związku z tym nasuwa się myśl, iż historyk, który chce wykonywać swoją pracę, będzie musiał oglądać setki metrów taśmy filmowej lub innych „zmaterializowanych” wizualizacji. Obraz (analogowy bądź cyfrowy) stanie się już nie nowym, ale elementarnym źródłem. Tu stwarza się szansa dla historyka–filmowca konstruowania (audio)wizualnych opowieści o przeszłości. Próby takie można zauważyć już dziś. Częściowo trafną egemplifikacją tego zjawiska może być film Dariusza Jabłońskiego – będący czymś w rodzaju metaobrazu – „Fotoamator”.

Na zakończenie naszych rozważań przywołajmy jeszcze jedną opinię – Passoliniego – która może ułatwi w pewnym stopniu zrozumienie analizowanego problemu:

Pierwszy język ludzi to ich system poruszania się. Język werbalny (mówiony i pisany) jest tylko zewnętrznym środkiem wyrazu działania ruchowego człowieka: w ten sposób stał się on „językiem akcji”. Budzi to implikacje natury filozoficznej: w rzeczywistości my wszyscy żyjąc, czyli istniejąc praktycznie, a więc działając, tworzymy film. Całe życie w kompleksie zestawień swoich akcji jest filmem naturalnym...<sup>71</sup>

Ten cytat wydaje się niezwykle wymowny. Jako że jesteśmy uczestnikami gry kulturowej, na co dzień wchodzimy w role będące „ucieleśnieniem” reguł rządzących stosunkami między ludźmi. Jesteśmy graczami/aktorami, grającymi/reżyserującymi nasze role nie tylko dla innych, ale i dla siebie.

Biorąc jeszcze pod uwagę możliwości kreowania świata, jakie udostępnia nam obraz cyfrowy (mamy tu na myśli również *Virtual*

---

<sup>68</sup> R. A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, London, England 1995, s. 43.

<sup>69</sup> V. Flusser, *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Besheim und Düsseldorf 1993, s. 65.

<sup>70</sup> G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, München 1995, s. 250.

<sup>71</sup> B. Mruklik, *Film i semiotyka*, „Kino” 1966, nr 11, s. 35.

*Reality*) czy np. holografia, odpowiedź na zawarte w tytule i początku pracy pytanie wydaje się twierdząca. Mamy tu po prostu do czynienia z Goodmanowską, inną wersją świata. Uznanie jej za naszą pozwoli na uprawomocnienie audiowizualnej/intermedialnej opowieści o przeszłości i co najmniej zbliżenie do statusu, jaki posiada obecnie historiografia.<sup>72</sup> Dzięki temu będziemy mogli prowadzić refleksję już nie tylko nad światoooglądami historiograficznymi, jaką proponuje nam Jan Pomorski, ale również, i kto wie czy w przyszłości nie przede wszystkim, nad światoobrazami<sup>73</sup> historycznymi.

---

<sup>72</sup> N. Goodman, *Jak tworzymy...*, s. 12.

<sup>73</sup> Zob. M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, [w:] *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Warszawa 1977.