

Piotr Witek

## METAFORA ŹRÓDŁA — CZYLI FILM W FUNKCJI POZNAWCZEJ

Metafora źródła wydaje się niezwykle atrakcyjną kategorią służącą konceptualizacji i organizacji kulturowej rzeczywistości. Zwłaszcza w społecznej praktyce historiograficznej metafora źródła odgrywa fundamentalną rolę. Dzięki temu, iż w określonym kontekście kulturowym organizuje myślenie i przekonania historyka o przeszłości, pozwala na konceptualizację i dookreślanie przedmiotu badania. To na źródłach zasadza się nasza wiedza o przeszłości — powiadają historycy. Stąd nadanie jakiemuś wytworowi kultury — np. pamiętnikom, fotografiom, filmom czy budynkom — statusu źródła sugeruje, iż mamy do czynienia z wytworem kulturowym o potencjalnej wartości poznawczej. Owa potencjalna wartość uwarunkowana jest (może być) przez sieć metafor i implikacji dookreślających i współtworzących metaforę źródła. Stanowią one pewnego rodzaju całość składającą się z poszczególnych elementów i w różny sposób współtworzą lub organizują rozumienie pojęcia źródła. Dlatego jest ono postrzegane czy konstruowane na różne sposoby.

### I. KILKA WARIANTÓW METAFORY ŹRÓDŁA HISTORYCZNEGO

Źródłem historycznym nazwiemy — powiada Gerard Labuda — wszystkie pozostałości psychofizyczne i społeczne, które będąc wytworem pracy ludzkiej, a zarazem uczestnicząc w rozwoju życia społeczeństwa, nabierają przez to zdolności odbijania tego rozwoju. Wskutek tych swych właściwości (tj. wytworu pracy i zdolności odbijania) źródło jest środkiem poznawczym, umożliwiającym naukowe odtworzenie rozwoju społeczeństwa we wszystkich jego przejawach<sup>1</sup>.

...źródłem historycznym — pisze Jerzy Topolski w *Metodologii historii* — są wszelkie źródła poznania historycznego (bezpośredniego i pośredniego), tzn. wszelkie informacje (w rozumieniu teorioinformacyjnym) o przeszłości społecznej, gdziekolwiek one się znajdują wraz z tym, co owe informacje przekazuje (kanałem informacyjnym)<sup>2</sup>.

Przekaz źródłowy — powiada Jan Pomorski — jest zapisem czyjegoś doświadczenia dziejów (zarówno osobistego, jak i społeczno-subiektywnego, kulturowego). Jest wytworem działań symbo-

<sup>1</sup> G. Labuda *Próba nowej systematyki i nowej interpretacji źródeł historycznych*, „Studia Źródłoznawcze” t. I, Warszawa 1957, s. 22.

<sup>2</sup> J. Topolski *Metodologia historii*, Warszawa 1984, s. 324.

liczno-kulturowych w sensie Kmitowskim, wymagającym ze swej istoty uruchomienia procedur interpretacyjnych<sup>3</sup>.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z metaforą sugerującą, że źródło jest czymś w rodzaju gotowego wytworu w postaci pojemnika, rezerwuaru wiedzy o przeszłości. Pobrzmiewa w niej echo Bernheimowskiej koncepcji źródła historycznego, określającej je jako „materiał, skąd nasza nauka czerpie swe poznanie”, oraz jako szczególnego rodzaju „rezultaty działań ludzkich [...], które nadają się do sprawdzania i poznania faktów historycznych”<sup>4</sup>. Takie źródło daje dostęp do przeszłości, może nawet ją odzwierciedla, a jeśli nie, to przynajmniej odbija. Rolą historyka jest wydobyć ową gotową, zamkniętą w źródłach — lustrzanych pojemnikach — wiedzę (wiedzy źródłowej). Oznacza to, że źródło będące czymś w rodzaju lustra ma zdolności reprodukcyjne, jest w stanie zachowywać odbity obraz przeszłości.

W drugim wariantcie również mamy do czynienia z metaforą określającą źródło historyczne jako pewnego rodzaju miejsce bądź pojemnik, z którego można czerpać wiedzę na temat przeszłości. Przy czym jest ono czymś w rodzaju metaźródła, mającym własne źródła w postaci zawartych w nim pochodzących z przeszłości gotowych informacji źródłowych. Owe informacje źródłowe to nic innego, jak wiedza źródłowa stanowiąca zbiór informacji o faktach historycznych. Dlatego źródło, choć nie jest prostym odbiciem minionego świata, daje dostęp do przeszłości. Procedura zdobywania informacji zrygoryzowana jest przez teorię informacji, a więc coś, czego w źródłach nie ma. Wiedza pozaźródłowa pozwala historykowi na konstruowanie obrazu przeszłości dzięki strategii epistemologicznego kreowania rzeczywistości<sup>5</sup>. Przy czym owa wiedza pozaźródłowa również ma swoje źródło, z którego czerpie informacje. Źródłem wiedzy pozaźródłowej są rezultaty obserwacji świata, rezultaty badań historycznych, rezultaty badawcze innych nauk — czytamy w *Metodologii historii*<sup>6</sup>. Toteż wiedza pozaźródłowa zdaje się mieć status wiedzy źródłowej.

W trzecim przykładzie źródło jest postrzegane jako konstrukt teoriopoznawczy. Źródło nie jest już rezerwuarem wiedzy o przeszłości, nie zawiera informacji o przeszłości. Jest jedynie zapisem czyjegoś kulturowo uwarunkowanego wyobrażenia, które — poddane interpretacji — służy historykowi do konstruowania (wytwarzania) wiedzy o przeszłości. Tak więc to historyk w procesie interpretacji konstruuje źródło, opierając się na swojej matrycy kulturowej. A to dlatego, że — jak twierdzi Andrzej Zybertowicz — „Poznajemy świat, który jest kulturowo, społecznie — w tym poznawczo — wytwarzany”<sup>7</sup>. Dlatego również źródła historyczne jako wytwory kultury są konstruowane w procesie uwarunkowanego kulturowo poznawania świata.

Tak więc to z perspektywy określonego wariantu metafory źródła podejmowana jest decyzja o tym, co zostaje uznane za źródło historyczne i jakie strategie badawcze będą zastosowane.

<sup>3</sup> J. Pomorski *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, w: *Świat historii*. Pod red. W. Wrzoska, Poznań 1998, s. 376.

<sup>4</sup> E. Bernheim *Lehrbuch der historischen Methode*, Leipzig 1908, s. 257, cyt. za: J. Topolski *Metodologia historii*, s. 322.

<sup>5</sup> J. Topolski *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983, s. 255.

<sup>6</sup> J. Topolski *Metodologia historii*, s. 338-339.

<sup>7</sup> A. Zybertowicz *Przemoc i poznanie*, Toruń 1995.

## II. PROPOZYCJE WYKORZYSTANIA FILMU W FUNKCJI ŹRÓDŁA

Szczególną przydatność czy atrakcyjność filmu dla badań nad przeszłością zauważył już u schyłku XIX w. polski myśliciel i teoretyk filmu — Bolesław Matuszewski. Jedną z podstawowych funkcji kinematografu według tego badacza miało być słuzenie nauce. W konsekwencji miał on być również użytecznym i, co ważne, wiernym sługą historii. Owa użyteczność miała się przejawiać w specyficznym charakterze filmu (historycznego dokumentu kinematograficznego — jak powiada nasz myśliciel), który daje pewność i nie dopuszcza żadnego zniekształcenia prawdy. Matuszewski formułuje swą myśl w sposób następujący: „Można twierdzić, że żywa fotografia posiada cechy autentyczności, dokładności, precyzji, jej tylko właściwie. Jest ona świadkiem naocznym *par excellence*, wiarygodnym i nieomylnym. [...] należałoby sobie życzyć, aby inne dokumenty historyczne zawierały w tym samym stopniu nieomylność i prawdę”<sup>8</sup>.

Jak nietrudno zauważyć, koncepcja filmowego źródła historycznego zaproponowana przez Bolesława Matuszewskiego jest zbieżna z Bernheimowską wizją źródła. Mamy tu do czynienia z naiwną wiarą w filmowe źródło jako obiektywne zwierciadło, w którym przegląda się obiektywna rzeczywistość. Zachodzi więc zjawisko dualizmu podmiotu i przedmiotu. Dzięki temu historyk może otrzymać prawdziwy, niczym nie skażony obraz przeszłości. Film nie jest w żadnym wypadku interpretacją, ponieważ jego istotną i fundamentalną cechą jest fotograficzność rozumiana jako absolutnie wierne odwzorowanie rzeczywistości. Dlatego film wydaje się doskonałym materiałem, z którego można czerpać informacje i sprawdzać na jego podstawie fakty historyczne. Filmowe źródło historyczne ma niejako boską moc, pozwalającą cofać czas i wskrzeszać bohaterów przeszłości. Film jest źródłem historycznym ze swej istoty.

Jerzy Topolski pisze, iż film jest źródłem niewątpliwie trudnym do wykorzystania przez historyka. Różni się od innych źródeł historycznych przede wszystkim ruchem. Ta zdolność ukazywania dynamiki niesie — według badacza — wiele niewykorzystanych możliwości rekonstrukcji przeszłości. Rozróżnia Topolski film będący dziełem sztuki oraz film będący kroniką wydarzeń. A to dlatego, iż jak twierdzi: „Film jako dzieło sztuki jest zawsze dziełem adresowanym i, podobnie jak dzieła sztuk plastycznych czy literatury pięknej, zawiera wyróżnione poprzednio trzy struktury (przedstawiającą, przedstawioną i komunikowaną); stosować więc należy w stosunku do niego znane nam już zasady interpretacji...”<sup>9</sup> Struktura przedstawiająca odnosi się tu do formy filmu, struktura przedstawiona — do tego, co na filmie widać, struktura komunikowana — do tego, co film ma zakomunikować potencjalnemu widzowi historykowi. W filmie będącym kroniką wydarzeń również da się wyróżnić te trzy struktury — powiada poznański metodolog. Jednakże struktura przedstawiona, mająca być odzwierciedleniem rzeczywistości, nie powinna być zakłócana przez pozostałe struktury, które mogłyby przeszkadzać w „uzyskiwaniu jak najpełniejszej zgodności struktury przedstawionej z ową rzeczywistością”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> B. Matuszewski *Nowe źródło historii; Ożywiona fotografia czym jest czym być powinna*, Warszawa 1995 (pierwsze wyd.: Paryż 1898), s. 161.

<sup>9</sup> J. Topolski *Teoria...*, s. 273; Zob. też: J. Rulka *Film dokumentalny jako źródło do dziejów Polski Ludowej*, w: *Film jako źródło historyczne*. Pod red. J. Pakulskiego, Toruń 1974; *Materiały z XI Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich w Toruniu*. Zob. również: H. Karczowa *Reportaż filmowy i kronika jako źródło historyczne*, „Studia Źródłoznawcze” t. XVI, 1971, s. 25.

<sup>10</sup> J. Topolski *Teoria...*, s. 273.

Zgłoszona przez Jerzego Topolskiego propozycja interpretacji filmu jako źródła historycznego jest zbieżna ze scjentystyczną i obiektywistyczną teorią źródła. Dlatego obiektywnie źródłem historycznym jest tu każdy film zawierający informacje o faktach historycznych. Podział na różne gatunki czy rodzaje filmu — jako dzieła sztuki będące fikcjami (np. film fabularny czy dokument artystyczny) i dokumenty — wprowadza pewien porządek i określa wartość poznawczą danego filmu jako źródła. Najważniejsze dla historyków są filmy dokumentalne, filmy reportażowe, kroniki filmowe jako rejestrujące i odzwierciedlające obiektywną rzeczywistość. Zachodzi tu relacja rozróżnienia podmiotu poznania — operatora oraz przedmiotu — filmowanej realnej rzeczywistości. Dlatego to one, ze swej niejako istoty, są najwartościowsze poznawczo, ze względu na wysoki poziom informacyjności. Film dokumentalny czy kronika zawierają gotowy pakiet informacji o rzeczywistości, rolą historyka jest jedynie te informacje wydobyć za pomocą wiedzy pozaźródłowej, która — jak już wyżej wspominaliśmy — również jest wiedzą źródłową.

Marek Hendrykowski definiuje filmowe źródło historyczne jako tekst kultury<sup>11</sup>. Problematykę tę charakteryzuje następująco: 1) filmowe źródło historyczne nie jest odbiciem rzeczywistości pomimo tego, że iluzja realności określa sens jego istnienia i decyduje o sposobie jego traktowania przez badacza; 2) film jako źródło historyczne staje się tekstową retrospekcją, umożliwiającą widzowi zajrzenie w czasy minione; 3) filmowe źródło historyczne stanowi tekstową rekonstrukcję zapisanych na taśmie zdarzeń przeszłości<sup>12</sup>. Sfilmowane i pokazane na ekranie wydarzenie, w wymiarze ontologicznym, tylko wydaje się prawdą absolutną i obiektywną. W innym miejscu możemy przeczytać, że kamera i obiektyw pełnią funkcję swoistego lustra, w którym mogą przeglądać się różne wydarzenia przeszłości. Kiedy myślimy o filmie jako źródle historycznym, musimy mieć na uwadze mechanizm sprzężenia zwrotnego, „jakie istnieje między kinematograficznym Lustrem a przeglądającym się w nim obiektem”<sup>13</sup>. Tak więc film może również odbijać rzeczywistość, ocalać obiektywność faktu historycznego, dzięki czemu ów może pozostawać tak samo obiektywnym, jak samo zdarzenie. Strategia filmowania (odbijania) rzeczywistości postrzegana jako dualizm podmiotu i przedmiotu uwikłana jest w dwie odmienne postawy przypisywane podmiotowi: postawę obserwatora i uczestnika<sup>14</sup>. Hendrykowski proponuje wprowadzić rozróżnienie filmowego źródła historycznego w węższym sensie (dokumenty) oraz filmowego źródła historycznego w szerszym rozumieniu (filmy fabularne)<sup>15</sup>.

Zaproponowane przez Marka Hendrykowskiego ujęcie filmu jako źródła historycznego wydaje się niespójne z metodologicznego punktu widzenia<sup>16</sup>. Kiedy mówi on o filmowym źródle jako tekście kultury, odwołuje się do tradycji badawczej, którą można określić jako konstruktywizm. Kiedy zaś mówi o filmowym źródle historycznym, odwołując się do metafory lustra, wpisuje się w tradycyjny nurt badań, który można nazwać naiwnym obiektywizmem.

Cała strategia wykładu zmierza jednak w kierunku umacniania tradycyjnych pozycji. Hendrykowski jawi się jako collingwoodowski historyk na tropie praw-

<sup>11</sup> M. Hendrykowski *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 30.

<sup>12</sup> Tamże, s. 36.

<sup>13</sup> Tamże, s. 74.

<sup>14</sup> Tamże, s. 28.

<sup>15</sup> Tamże, s. 44.

<sup>16</sup> Krytyczną analizę koncepcji filmowego źródła historycznego zaproponowanej przez Marka Hendrykowskiego przeprowadziłem w artykule: *Metafora źródła* (w druku, „Historyka” 2002, t. XXXII).

dy<sup>17</sup>. Konstruktywizm pojawia się u niego tylko w warstwie retorycznej. Dlatego dostrzegamy pewnego rodzaju pęknięcie w dyskursie badacza. Z jednej strony tęsknota za obiektywizmem wymusza przekonanie o dostępie do przeszłej rzeczywistości, wiarę w istnienie i możliwość odkrycia obiektywnej prawdy — oczywiście za pomocą filmu jako źródła wiedzy o przeszłości — z drugiej strony intuicja podpowiada, że mamy do czynienia tylko z wytworami kultury, wyobrażeniami i przekonaniami na temat kulturowej rzeczywistości i to badacz konstruuje swoje narzędzie poznania — w tym przypadku film — jako źródło. Z jednej strony filmowe źródło historyczne istnieje obiektywnie, z drugiej jest kulturowym tekstem i to badacz decyduje o tym, czy film ma być źródłem czy też nie.

### III. FILMOWE ŹRÓDŁO HISTORYCZNE JAKO WYTWÓR KULTURY

Już na wstępie niniejszego tekstu staraliśmy się pośrednio zasygnalizować, iż metafora źródła — czy może lepiej byłoby powiedzieć: filmowego źródła — jako kategoria kulturowa bierze udział w konstruowaniu czy współtworzeniu fragmentu kulturowej rzeczywistości w postaci przedmiotu badania. Film wprzęgnięty w tradycyjny wariant metafory źródła zyskuje tu status podobny do tego, jaki ma obiektywna, niezależna od filmowca i badacza rzeczywistość. Jednakże kiedy na interesujący nas problem spojrzymy z kulturoznawczego punktu widzenia, okaże się, że zarówno film, jak i metafora filmowego źródła historycznego są wytworami kultury, krótko mówiąc, efektami pewnego rodzaju praktyk społecznych czy gier kulturowych.

To z kolei oznacza, że klasyczny wariant metafory filmowego źródła jest również efektem określonej praktyki społecznej, powstałym w określonym kontekście kulturowym. Dlatego znaczenie klasycznego wariantu metafory filmowego źródła historycznego będzie (i jest) czytelne tylko w obszarze wyznaczonym przez ten określony kontekst. Stąd można wysnuć wniosek, że z perspektywy innego kontekstu kulturowego znaczenie metafory filmowego źródła historycznego, a tym samym — i filmu, może być całkowicie odmienne.

Dlatego chcąc przedstawić własne stanowisko co do możliwości wykorzystania filmu w funkcji źródła historycznego w kontekście kulturowym, postaramy się dookreślić, co będziemy rozumieć przez pojęcie kultury<sup>18</sup>.

Kultura rozumiana jest tu jako gra. Tak pojmowana kultura, jak każda gra, ma określone reguły, stanowi pewnego rodzaju całość rządzącą się własnymi prawami. Dzięki temu odgranicza się od świata zewnętrznego, ustanawiając własne kryteria wartości. Kultura, podobnie jak gra, wytwarza swoją własną rzeczywistość (którą dalej będziemy nazywać kulturową), przestrzeń odrębną od tego, co ewentualnie (potencjalnie) świat gry otacza. Stąd w obrębie określonej gry, np. szachów czy kręgli, obowiązuje inny czas, niezależny od ruchów słońca. To, co ewentualnie (potencjalnie) świat gry otacza, nie wyznacza ani zasad gry, ani też tempa, w jakim jest czy ma być przeprowadzona<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> M. Hendrykowski *Film jako źródło...*, s. 67.

<sup>18</sup> Za: A. Zybertowicz *Przemoc...*, s. 116-122.

<sup>19</sup> Tamże, s. 117; dalej Zybertowicz pisze, iż: „...kultura to nie tylko gra, ale też — zazwyczaj? zawsze? — zbiór gier. Zbiór, gdyż wydaje się, że kultury nie można sprowadzić do jakiejś jednej osi, zasady porządkującej, do jednego zestawu spójnie zhierarchizowanych reguł” (s. 142).

Dalej Andrzej Zybertowicz określa ogólny model kontekstu, w którego perspektywie konstruktywizm zarysowuje swą koncepcję *kultury*, *wiedzy* i *praktyki społecznej*<sup>20</sup>, oparty na kategoriach systemu i otoczenia. System stanowi tu kultura. Jest on w taki sposób otorbiony, iż procesy poznania, które tu zachodzą, toczą się w czymś, co Zybertowicz określa jako kokon, którego funkcją jest ochrona przed wpływami z zewnątrz, czyli tego, co świat gry otacza. Wpływy na procesy poznawcze są więc zawsze kulturowo przefiltrowane i definio- wane, przez co nie ujawniają się bezpośrednio. Stąd „prawdziwe oblicze” tego, co świat gry otacza, jest niedostępne<sup>21</sup>. Kultura więc nie uczy się tego, co ją otacza. Stanowi układ, który daje się określić jako samosterowny i autonomiczny. Dlatego jest to układ zamknięty, będący w stanie wewnętrznie się reprodukować i stosować samokontrolę. Wszelkie informacje na temat tego, co otacza świat kultury, są konstrukcjami wewnątrzsystemowymi — kulturowymi<sup>22</sup>.

Metafora statku zdaje się dookreślać kolejny istotny wymiar tak pojmowanej kultury. Otóż wyobrażenie kultury jako statku na pełnym morzu pozwala traktować ją jako swoisty fundament, na którym żyje określona społeczność tworząca tę kulturę. Jednakże ów statek-fundament podlega wszelkiego rodzaju zmianom. Zmienia swoje właściwości niezależnie od zamiarów załogi czy konstruktorów. Konstrukcji statku nie można poznać w pełni, gdyż poprzez zmiany w praktykach załogi wiedza na temat pewnych jego elementów przekształca niektóre inne elementy. Ow statek razem z załogą to kultura przejawiająca się w postaci licznych praktyk, dyskursów i wizualizacji. To wszelkiego autoramentu gry z ich zmiennymi regułami. Tym, co świat statku-kultury otacza, jest morze — otoczenie. Nie przesadza ono jednak o konstrukcji statku, jego wyglądzie czy napędzie. Wyznacza jedynie to, iż funkcją naszej łodzi-kultury musi być zdolność uchronienia społeczności przed znalezieniem się na dnie, w swoistym chaosie. Stąd całkowita, jednorazowa przebudowa statku-kultury zdaje się niemożliwa. Nie da się przecież na pełnym morzu całkowicie rozebrać owego statku-kultury i zbudować nowego. Można jednak stać się posiadaczem sprzętu pływającego — kultury innej jakości — odpowiadającego nowym wymaganiom, dokonując przebudowy stopniowo<sup>23</sup>.

W perspektywie tak rozumianej kultury klasyczny wariant metafory filmowego źródła historycznego jest rezultatem jednej z praktyk społecznych czy gier kulturowych, którą możemy nazwać poznaniem. Reguły tej gry wyznacza konkretna teoria poznania. Kontekstem dla niej jest ewolucjonistyczna epistemologia, określająca relacje pomiędzy systemem a otoczeniem jako dualizm kultury i rzeczywistości. Kultura uczy się tu rzeczywistości i przystosowuje do niej. Stąd źródło ma zdolność odzwierciedlania rzeczywistości jako wytwór kultury, jest efektem przystosowania się jej do rzeczywistości. Jako takie z powodzeniem ją reprezentuje. Dlatego film wprzęgnięty w taką metaforę źródła również odzwierciedla rzeczywistość, ma wymiar mimetyczny.

Tego typu przekonanie zmieniało się wraz ze zmianami reguł gry kulturowej — z przededefiniowaniem teorii poznania. Kontekstem dla przededefiniowanej gry nie jest już klasyczna epistemologia określająca relacje pomiędzy systemem a otoczeniem

<sup>20</sup> Kategorie te według badacza nie są rozdzielne!; tamże, s. 118.

<sup>21</sup> To sformułowanie Andrzej Zybertowicz dookreśla uwagą, iż „w ogóle na gruncie konstruktywizmu mówienie, że otoczenie ma jakiegokolwiek oblicze, jest raczej bezsensowne” (tamże, s. 118).

<sup>22</sup> Tamże, s. 119.

<sup>23</sup> Tamże, s. 119-120.

jako dualizm podmiotu i przedmiotu. Tu kultura sama niejako projektuje czy konstruuje to, co ją otacza. Teoria poznania jako wytwór kultury odnosi się tylko do kultury. Stąd gra kulturowa, jaką jest poznanie, ma wymiar wewnątrzsystemowy. Dlatego klasyczna metafora źródła nie ma tu racji bytu. W tym przypadku to badacz współtworzy źródło w procesie poznawczej gry kulturowej. Źródło nie odnosi się do rzeczywistości, jest jedynie konstruowane jako zapis kulturowo uwarunkowanego doświadczenia, a więc odnosi się do standardów kulturowych obowiązujących w kontekście kulturowym, w którym powstało. Nie daje dostępu do rzeczywistości. Historyk może jedynie pytać o stopień zbieżności owego doświadczenia ze standardem określonego kontekstu kulturowego, w ramach którego to doświadczenie się zrodziło. Oczywiście pod warunkiem, że w kontekście tego rodzaju poznawczej gry kulturowej standard badanej kultury jest w jakimś stopniu badaczowi znany (oswojony fragment kulturowej rzeczywistości) i ten „rekonstruując” doświadczenie, dokonuje porównania wiedzy z wiedzą — indywidualnego doświadczenia ze społecznym. W szerszym kontekście chodzi tu również o śledzenie zmieniającego się doświadczenia, wraz z przechodzeniem od jednego kręgu kulturowego do innego, spowodowanego przez te same okoliczności<sup>24</sup>. Tak więc tego rodzaju źródło wymaga interpretacji — powiada Jan Pomorski<sup>25</sup>. Dzieje się tak z dwóch powodów.

Interpretowanie kulturowej rzeczywistości przez autora źródła odbywa się w określonym dla niego kontekście kulturowym. Tak więc te same okoliczności, które np. ktoś mógł interpretować jako rewolucję, z perspektywy autora źródła mogły być postrzegane jako spisek. Jeśli jedna z tych interpretacji uzyska konsensus społeczny, lepiej zakotwiczy się w doświadczeniu społecznym, może zdobyć status prawdziwej. Wówczas — uznana za własną — mogłaby nie tyle kreować, ile oznaczać oswojony już fragment kulturowej rzeczywistości, być zbieżna ze społecznym doświadczeniem. Tego typu interpretacja byłaby nazywającym opisem sytuacji dobrze już kulturowo uformowanej, zdefiniowanej czy zwizualizowanej np. jako spisek. Gdyby jednak dokonana przez autora źródła interpretacja określonej sytuacji jako spisku wykroczyła poza interpretację np. grupy — innymi słowy, poza opis doświadczeń w obrębie grupy — postrzegającej tę samą sytuację jako rewolucję, wtedy mielibyśmy do czynienia z nową interpretacją, konstruującą czy współtworzącą innej jakości fragment kulturowej rzeczywistości. Tak więc interpretacja, która w jednej z gier kulturowych jest nazywającym opisem, w innej grze kreuje nowe obszary kulturowej rzeczywistości. Dlatego źródło — zapis indywidualnego, uwarunkowanego kulturowo doświadczenia sytuacji dziejowej — może być bardziej lub mniej zbieżne z doświadczeniem społecznym. Historyk, pytając podczas interpretacji źródła o stopień zbieżności indywidualnego doświadczenia ze standardem kulturowym, w którym ono powstało, stara się określić, czy ma do czynienia z interpretacją będącą nazywającym opisem sytuacji już kulturowo oswojonej czy też z interpretacją kreującą sytuację nowego typu. Nie jest w stanie stwierdzić, czy interpretacja autora źródła jest prawdziwa czy też nie, gdyż zarówno jedna jak i druga w kontekstach różnych gier kulturowych mogą być prawdziwe, tzn. uzyskać konsensus społeczny, bądź też nie, być zgodne ze standardem kulturowym lub nie.

<sup>24</sup> J. Pomorski *Historiografia jako autorefleksja...*, s. 376.

<sup>25</sup> Tamże, s. 376; „Mówienie o prawdziwości przekazu źródłowego — jak często czynią to historycy — jest oczywistym nadużyciem, porównywalnym z zastanawianiem się nad tym, która z interpretacji wiersza jest prawdziwa...”

To samo dotyczy standardu kulturowego, w ramach którego zrodziło się indywidualne doświadczenie autora źródła. W zależności od kontekstu może on ulegać zmianie, a co za tym idzie — doświadczenie społeczne może również się zmienić.

Poza tym interpretowanie źródła, owego zapisu doświadczenia, przez historyka również odbywa się w określonym dla badacza kontekście kulturowym. Tak więc historyk dokonuje interpretacji przez pryzmat określonej matrycy kulturowej<sup>26</sup>. Stąd obraz przeszłości wyłaniający się z takiej interpretacji jest tylko kreacją, konstruktem kulturowym historyka, efektem gry poznawczej. To samo bowiem źródło w zależności od reguł gry poznawczej — paradygmatu — będzie interpretowane inaczej. Takim samym konstruktem, efektem gry poznawczej, jest również przekonanie historyka dotyczące standardu badanej kultury. Dlatego w zależności od kontekstu gry — paradygmatu — będziemy mieli do czynienia z innym obrazem przeszłości. W ramach jednej gry kulturowej historyk może uważać, że ma do czynienia z interpretacją będącą opisem sytuacji już kulturowo oswojonej, natomiast w innym kontekście — że jest to kreacja sytuacji nowego typu. W zależności od tego, która z interpretacji uzyska konsensus społeczny w środowisku badawczym, ta będzie mogła uchodzić za prawdziwą. Tak więc interpretację dokonaną przez historyka porównuje się nie ze źródłem, ale z innymi interpretacjami tego źródła. Jeśli jest zgodna z opisem społecznego doświadczenia wspólnoty naukowej — interpretacjami zakotwiczonymi już w grupie — wówczas oznacza również oswojony już fragment kulturowej rzeczywistości, stanowi nazywający opis sytuacji dobrze już kulturowo ukonstytuowanej. Tak więc taka interpretacja w postaci historiografii w jednej z gier kulturowych będzie nazywającym opisem, w innej zaś będzie kreować nowe obszary kulturowej rzeczywistości, projektując np. nowy przedmiot poznania. Jedna i druga, w zależności od kontekstu, może uchodzić za prawdziwą bądź też nie. Prawda bowiem ma tu wymiar konsensualny, nie odnosi się do przedmiotu, ale jest konstruowana w procesie poznania<sup>27</sup>. Poznanie natomiast jest grą, która toczy się pomiędzy kulturą badaną (przeszłością) a kulturą badającą (z perspektywy której historyk dokonuje oglądu przeszłości).

Również sama historiografia jest konstruowana przez metodologa historii czy historyka historiografii jako źródło. Stanowi „narracyjne zdanie sprawy z tego, jak współcześni radzili (i radzą) sobie poznawczo z własną przeszłością, jest zapisem ich społeczno-subiektywnego doświadczenia świata”<sup>28</sup>. W stosunku do historiografii pojmowanej jako źródło — zapis doświadczenia dziejów — obowiązuje taka sama procedura, jak w przypadku źródła historycznego, o którym pisaliśmy wyżej.

Tak więc metafora źródła historycznego, zaproponowana przez Jana Pomorskiego, zinterpretowana w kontekście konstruktywistycznego modelu poznania, jest metaforą świeżą, konstruującą, współtworzącą nowe obszary kulturowej rzeczywistości i, co ważne, biorącą udział w przedefiniowywaniu gry kulturowej, jaką jest poznanie.

<sup>26</sup> Tamże; „Będąc dziećmi określonych wspólnot kulturowych, doświadczamy świata nie w sposób dowolny, ale społecznie, kulturowo zrygoryzowany, zgodny z kodem kulturowym, właściwym danej wspólnoty, choć nie zawsze tego wyposażenia jesteśmy świadomi...”

<sup>27</sup> „Prawda w tej perspektywie jest rezultatem społecznej mediacji i zamyka się całkowicie w obrębie tego, co właściwe wspólnotie ludzkiej. W tym też sensie jest ona raczej wytwarzana niż odnajdywana...” A. Szahaj *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 1996, s. 18-19.

<sup>28</sup> J. Pomorski *Historiografia jako autorefleksja...*, s. 377.



Wprzęgnięcie filmu w taką metaforę źródła zdaje się również odświeżać metaforę filmowego źródła historycznego. W ramach tej nowej gry kulturowej film-źródło jawi się jako audiowizualny zapis kulturowo uwarunkowanego doświadczania dziejów. Dlatego teraz spróbujemy przeanalizować film w funkcji źródła w nowo zarysowanym kontekście.

„Żyjemy w wieku wizualizmu — pisze Ernst H. Gombrich — od rana do wieczora bombardują nas obrazy”<sup>29</sup>. Stwierdzenie to niesie ze sobą pewnego rodzaju konsekwencje. Otóż, obraz-film, będąc wytworem jednej z praktyk społecznych — praktyki audiowizualnej — w których postaci przejawia się kultura, wydaje się jednym z dominujących sposobów artykulacji kultury<sup>30</sup>. Jako taki bierze udział w konstruowaniu czy współtworzeniu kulturowej rzeczywistości. Dlatego bardzo trafne wydaje się stwierdzenie Anny Jamroziakowej, iż: „To obrazy tworzą rzeczywistość i wypada uświadomić sobie, że w ogóle nie ma jakiegoś niezależnego świata obrazowego, którego reprezentacją byłyby obrazy”<sup>31</sup>. Tak więc wraz ze zmianą definicji sytuacji, przedefiniowywaniem kultury, ulegają zmianie reguły poznawczych gier kulturowych, a co za tym idzie — także relacje pomiędzy poszczególnymi praktykami kulturowymi.

Odchodzenie od „galaktyki Gutenberga” i konstruowanie nowego obszaru kulturowego, który możemy określić jako audiowizualny wymiar kultury, stwarza sytuację taką, że coraz częściej historię oglądamy na ekranach. Obraz (filmowy) staje się podstawowym źródłem poznania i nabywania wiedzy o przeszłości we współczesnym, postindustrialnym, informacyjnym społeczeństwie. Jako taki staje się więc źródłem historycznym.

Będąc wytworem praktyki audiowizualnej, jest film wytworem kultury. Jako taki, stanowi audiowizualny zapis uwarunkowanego społecznie indywidualnego audiowizualnego doświadczania dziejów. Film i związana z nim praktyka filmowania są faktami społecznymi i jako takie odnoszą się tylko do społeczeństwa, określonej grupy społecznej, w ramach której zostały wytworzone. Tak więc film, jako audiowizualny zapis indywidualnego doświadczania dziejów, może być zgodny ze standardem kulturowym — społecznym doświadczaniem dziania się historii — bardziej lub mniej. W pewnych okolicznościach może nawet odbiegać od zestandaryzowanego społecznego doświadczania dziejów.

Tytułem przykładu. Operator — filmowiec doświadcza sytuacji dziejowej w pewnym układzie odniesienia, przez co interpretuje kulturową rzeczywistość w określonym dla niego kontekście kulturowym. Ponieważ film jest audiowizualnym zapisem doświadczania dziejów, filmowiec (potencjalny autor źródła) w procesie interpretacji dokonuje wizualizacji kulturowej rzeczywistości. Ta sama sytuacja dziejowa, doświadczana w tych samych okolicznościach przez różnych twórców filmowych, może być interpretowana (wizualizowana) — w konsekwencji konstruowana — inaczej. W zależności od tego, która z wizualizacji uzyska konsensus społeczny, lepiej zakotwiczy się w społecznym doświadczeniu, ta zdobędzie status prawdziwej. Tak więc wizualizacja określonej sytuacji dziejowej twórcy filmu — konstrukt filmowca — jest zbieżna z zestandaryzowaną wizualizacją (wyobra-

<sup>29</sup> E.H. Gombrich *Obraz wizualny*, w: *Symboli i symbolika*, Warszawa 1991, s. 312.

<sup>30</sup> Na temat praktyki audiowizualnej zob. M. Hopfinger *Kultura współczesna — audiowizualność*, Warszawa 1985, s. 62.

<sup>31</sup> A. Jamroziakowa *Postmodernistyczna symbolika obrazowa*, w: *Prawda i wartość w poznaniu humanistycznym*. Pod red. T. Buksińskiego, Poznań 1992, s. 23.

zeniem) społeczną — konstruktem grupy — tejże sytuacji dziejowej, dokonywana przez grupę, kiedy za taką zostanie uznana w procesie wypracowywania konsensusu społecznego. Wówczas mamy do czynienia z filmem, który p r z e d s t a w i a — o z n a c z a fragment kulturowej rzeczywistości. Taki film nie tyle kreuje, ile przedstawia oswojony już wcześniej, w procesie społecznej wizualizacji, fragment kulturowej rzeczywistości. Niejako przykleja się do zwizualizowanej kulturowej rzeczywistości. Tego typu wizualizacja jest p r z e d s t a w i a j ą c y m z a p i s e m (w i z u a l i z a c j ą) doświadczania sytuacji dziejowej, dobrze już kulturowo uformowanej i zwizualizowanej.

Przywołana tu Arystotelesowska kategoria *mimesis* funkcjonuje jako kulturowa konwencja. Zreinterpretowana w duchu konstruktywistycznego modelu poznania, nie oznacza odzwierciedlenia czy naśladowania przez film jakiejś tam rzeczywistości. Konstruktywistyczne pojmowanie *mimesis* oznacza możliwość uzyskania konsensusu społecznego co do audiowizualnych konstruktów kulturowych, odnosi się więc do kultury. Innymi słowy, z konstruktywistycznym pojęciem *mimesis* mamy do czynienia, kiedy zwizualizowane kulturowe światy, twórcy filmowego i grupy społecznej, zostaną przez nich uznane za własne. Wówczas filmowy zapis audiowizualnego doświadczania dziejów będzie przedstawiał zestandaryzowane społeczne doświadczanie dziania się historii. Film jawi się tu jako a u d i o w i z u a l n a k o n s e r w a, s k o n w e n c j o n a l i z o w a n a a u d i o w i z u a l n a m e t a f o r a kulturowej rzeczywistości.

Gdyby jednak wizualizacja tej samej sytuacji historycznej, w tych samych okolicznościach, dokonana przez autora filmu wykraczała poza audiowizualne społeczne doświadczenie tej sytuacji, wówczas mielibyśmy do czynienia z nową wizualizacją, konstruującą czy współtworzącą nowy fragment kulturowej rzeczywistości. Wówczas wizualizacja określonej sytuacji dziejowej twórcy filmu — konstrukt filmowca — nie byłaby zbieżna z zestandaryzowaną wizualizacją społeczną — konstruktem grupy — tejże sytuacji dziejowej, dokonaną przez grupę. W konsekwencji, kiedy za taką zostałaby uznana w procesie wypracowywania konsensusu społecznego, jako nieprawdziwa nie mogłaby być uznana za przedstawiającą. W takiej perspektywie mamy do czynienia z filmem, który k r e u j e — k o n s t r u u j e nowy obszar kulturowej rzeczywistości. Film stanowi tu swoiste *simulacrum*<sup>32</sup>, nie mające związku ze standardem kulturowym, w którym powstał. Dlatego stawia pod znakiem zapytania rozróżnienie: prawdziwy — fałszywy (fikcyjny). Film, który symuluje kulturową rzeczywistość, zmienia reguły gry kulturowej. Konstruuje nowe doświadczenie. Konstruuje 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. Filmowe *simulacrum* jako zapis indywidualnego doświadczania dziejów stanowi tu wyzwanie dla tradycyjnych czy konwencjonalnych gier kulturowych. Daje szansę uformowania i zobrazowania nowego. Tworząc nowe doświadczenie, projektuje nowe sytuacje historyczne (pola problemowe), przez co staje się obiektem osvajania nowego obszaru kulturowego. W procesie nowej wizualizacyjnej gry kulturowej, zmieniając układ odniesienia, przeddefiniowuje standardowe audiowizualne społeczne doświadczanie dziejów. Dzięki temu konstruuje nowe społeczne konsensusy, na początku ograniczone tylko do niewielkich społeczności.

<sup>32</sup> J. Baudrillard *Precesja symulaków*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 176-189.

Podczas gdy konwencja przedstawiania dąży do uznania filmowego *simulacrum* za przedstawienie fałszywe, owo filmowe *simulacrum* jawi się jako nieskonwencjonalizowana metafora projektująca nowe obszary kulturowej rzeczywistości.

Tak więc film, który w jednej z gier kulturowych jest przedstawiającą wizualizacją doświadczenia dziejów dobrze już kulturowo uformowanych, w innej grze, jako filmowe *simulacrum*, kreuje nowe schematy interpretacyjne, a przez to nowe obszary kulturowej rzeczywistości, kulturowego doświadczenia dziejów. W zależności od kontekstu czy gry kulturowej ten sam film może przedstawiać fragment kulturowej rzeczywistości i kreować nowe jej obszary, a jako filmowe *simulacrum* umieszczone w kontekście przedstawiania w pewnych okolicznościach może być również postrzegany jako przedstawienie fałszywe.

Dla historyka, a zwłaszcza dla metodologa, ma to szczególne znaczenie. Film bowiem jako wytwór kultury ma wymiar historyczny dający się ująć w trzech aspektach: 1) ze względu na fakt, iż opowiada jakąś historię; 2) przedstawia pewną kulturową rzeczywistość bardziej lub mniej przeszłą, która jest przedstawiającą wizualizacją doświadczenia sytuacji dziejowej dobrze już kulturowo uformowanej; 3) projektuje czy konstruuje nowe sytuacje historyczne (potencjalne kulturowe światy przeszłe bądź potencjalnie przeszłe). Dlatego niemal każdy film w jakimś wymiarze jest historyczny. Przez to równorzędnymi filmowymi źródłami historycznymi mogą być takie filmy jak: *Matrix*, *Fotoamator*, *J F K*, *Warszawa — pejzaż z Singerem*, *Arizona*, *Przesłuchanie*, *Hitler*, *Człowiek z marmuru* czy *Człowiek z żelaza*. Pewien kłopot zdają się sprawiać różnice gatunkowe: film dokumentalny, tak ceniony przez klasycznych historyków, i pozostający w opozycji do niego film fabularny, utożsamiany często z fikcją.

Jednakże interpretacja filmu jako wytworu kultury pozwala uniknąć takich problemów — opozycji. Otóż zarówno film dokumentalny, jak i film fabularny, będąc wytworami określonej praktyki społecznej, są sposobami konstruowania kulturowej rzeczywistości, dzięki którym twórcy filmowi współtworzą społeczną rzeczywistość w procesie filmowania. Tak więc owe filmy i związana z nimi praktyka filmowania są faktami społecznymi i jako takie odnoszą się tylko do społeczeństwa, określonej grupy społecznej, w ramach której zostały wytworzone. Idąc dalej tym tropem, możemy powiedzieć, że odnoszą się przez to do odpowiednich przekonań i wyobrażeń funkcjonujących w ramach określonej gry kulturowej. Fabuła i dokumentalizm są tu tylko konwencjami przedstawiania bądź konstruowania kulturowego świata.

Ciekawą propozycję usunięcia różnicy pomiędzy filmem dokumentalnym a fabularnym przedstawił François Jost. Otóż według tego badacza dokument nie różni się od fabuły niczym, jeśli można mówić o powstaniu w nim świata całkowicie wyobrażonego (dla nas konstruowanego — P.W.), podobnie jak się to dzieje w filmie fabularnym. Jeśli tak jest, to film fabularny i dokumentalny niczym się nie różnią<sup>33</sup>.

Z naszego punktu widzenia film dokumentalny konstruuje kulturową rzeczywistość w procesie interpretacji, natomiast film fabularny interpretuje kulturową rzeczywistość przez jej kreowanie. Film dokumentalny odwołujący się do insce-

---

<sup>33</sup> F. Jost *Documentary: Narratological Approaches*, w: *Image, Reality, Spectator. Essays on Documentary Film and Television*, Acco Leuven/ Amersfoort 1989, s. 40; za: M. Przyłpiak *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, „Kwartalnik Filmowy” 1998 nr 23, s. 9.

nizacji lub dokument montażowy, podobnie jak film fabularny, interpretują kulturową rzeczywistość przez jej kreowanie. Film fabularny jako, w głównej mierze, oparty na inscenizacji, wpisujący w swą wypowiedź — w procesie kreacji kulturowego świata — dokumentalne interwizualizacje, wydaje się zatem czymś w rodzaju metadokumentu.

Tak więc z perspektywy zarysowanej przez nas koncepcji każdy film kreuje kulturową rzeczywistość bądź w konwencji przedstawiania, bądź jako filmowe *simulacrum*. To, czy konstruuje ją w konwencji dokumentu czy w konwencji fabuły, nie ma już szczególnego znaczenia, bowiem funkcjonują tu one jako środki stylistyczne, estetyzujące i jako takie są analizowane.

Z tego samego powodu nie ma racji bytu kolejna opozycja odróżniająca fabułę od dokumentu — określanie filmu fabularnego jako fikcjonalnego, natomiast filmu dokumentalnego jako niefikcjonalnego. W perspektywie zasygnalizowanego w tej pracy pola problemowego zarówno film dokumentalny, jak i film fabularny są fikcjonalne. Za takie można uznać je chociażby z tego powodu, iż jak twierdzi Józef Życiński: „Wszystkie wersje tak zwanej rzeczywistości [dla nas kulturowej — P.W.] mają naturę fikcji. Istnieje moja fikcja i twoja fikcja, ujęcie dziennikarza i historyka, filozofa i przyrodnika [...] Nasz wspólny świat stanowi jedynie deskrypcję [...] rzeczywistość jest tworem wyobraźni...”<sup>34</sup> Ponieważ film konstruuje kulturową rzeczywistość, mamy tu do czynienia z fikcją dokumentalisty oraz z fikcją fabularną. Ta kulturowa rzeczywistość nie jest uzależniona od „jakieś obiektywnej rzeczywistości”, nie jest iluzją tej „rzeczywistości”, znaczącą tyle, co „fałszywa rzeczywistość” udająca „prawdziwą”. Stąd opozycja: film fikcji i film dokumentalny nie daje się tu niekołowo uzasadnić. Stwierdzenie fikcjonalności bądź niefikcjonalności filmu byłoby sięganiem lewą ręką do prawego ucha. Jak już wyżej mówiliśmy, ta sama sytuacja historyczna, doświadczana w tych samych okolicznościach, będzie w różny sposób wizualizowana (opowiadana) przez różnych filmowców. Będą to po prostu różne fikcje skonstruowane w odniesieniu do własnego standardu kulturowego, społecznego doświadczania dziejów. Pytanie, która fikcja jest prawdziwa, a która jest fikcjonalna, wydaje się pytaniem źle postawionym.

Historyk w związku z tym zainteresowany jest kwestią, czy w ogóle, a jeśli tak, to w jakim stopniu dany film-źródło jest zbieżny ze standardem kulturowym — doświadczaniem społecznym, w ramach którego powstał. Historyk może tu jedynie pytać o stopień zbieżności owego audiowizualnego doświadczenia ze standardem określonego kontekstu kulturowego, w ramach którego to doświadczenie się zrodziło. Stara się określić, czy ma do czynienia z wizualizacją będącą przedstawiającym opisem sytuacji historycznej już kulturowo oswojonej czy też z wizualizacją kreującą sytuację historyczną nowego typu, projektującą nowe obszary badawcze — filmowym *simulacrum*.

Interpretacja filmowego źródła przez historyka odbywa się w określonym dlań kontekście kulturowym, z perspektywy paradygmatu. Obraz przeszłości wyłaniający się z takiej interpretacji jest konstruktem kulturowym badacza, rezultatem poznawczej gry kulturowej. Jego wiedza na temat indywidualnego doświadczenia autora filmowego źródła jest wytworem poznawczej gry kulturowej historyka. Wiedza na temat standardu kulturowego, społecznego doświadczania dziejów,

<sup>34</sup> J. Życiński *Językowe uwarunkowania relatywizmu poznawczego*, w: J. Pomorski *Wartość relatywizmu jako postawy poznawczej*, „RRR” nr 11, Lublin 1990, s. 15.

z którym owo indywidualne doświadczenie filmowca miałyby być zbieżne, jest również wytworem praktyki badawczej. W końcu określanie owego stopnia zbieżności indywidualnego doświadczenia ze standardem kulturowym, społecznym doświadczeniem sytuacji historycznej, jest też społecznym konstruktem badacza przeszłości. Stąd pytanie o prawdziwość filmowego źródła — audiowizualnego zapisu doświadczenia dziejów — jest pytaniem nie na miejscu. W ramach jednej gry kulturowej historyk może uważać, że zetknął się z filmem przedstawiającym kulturową rzeczywistość, a w ramach innej — będzie przekonany, że ma do czynienia z filmowym *simulacrum*, projektującym nowe obszary kulturowej rzeczywistości. Dlatego weryfikacja filmowego źródła odbywa się w obrębie poznawczej gry kulturowej i co za tym idzie — opiera się na kategoriach będących wytworem kultury. Interpretacja filmowego źródła dokonana przez historyka nie jest więc porównywana z samym filmem, ale z innymi interpretacjami tego filmowego źródła. Można zatem powiedzieć, że jest ona weryfikowana na podstawie aktualnego stanu wiedzy historycznej. Jednak wiedza historyczna również kształtuje się w pewnych ramach kulturowych, toteż oparta na niej weryfikacja także będzie przebiegać w zależności od kontekstu, paradygmatu. Dlatego w ramach jednej gry kulturowej interpretacja filmowego źródła, w postaci narracji historycznej, może mieć status narracji oznaczającej czy opisującej, zgodnej z przekonaniem paradygmatu, natomiast jeśli taka interpretacja przekracza doświadczenie wspólnoty naukowej, tworzy nowy obszar doświadczenia dziejów — może zostać uznana za narrację konstruującą nową kulturową rzeczywistość.

Historycy oddający się pisaniu o przeszłości, interpretując filmowe źródło, redukują audiowizualne doświadczenie sytuacji historycznej do doświadczenia językowego — werbalnego. Ta redukcja jest w równym stopniu konstrukcją nowego, bo językowego — werbalnego obrazu fragmentu kulturowej rzeczywistości. Dla badaczy rozwijających swą refleksję w ramach gry kulturowej, którą moglibyśmy nazwać historią pisana, film jako taki w zasadzie może być tylko źródłem, ciekawym, ale wcale nie najważniejszym. Szczególnym ich zainteresowaniem cieszą się filmy dokumentalne i czasem fabularne, odnoszące się do rzeczywistości kulturowej, w której powstały<sup>35</sup>. Jako że efekty prowadzonych badań, i interpretacji filmowych źródeł, prezentowane są w postaci drukowanego słowa, można podejrzewać, iż panuje tu przekonanie o całkowitej redukowalności audiowizualnego doświadczenia do doświadczenia językowego — werbalnego. Stąd tylko historiografia, jako historia pisana, może prawomocnie mówić o przeszłości, rozstrzygać o prawdzie i powodować zmiany w zastanym systemie wiedzy. W konsekwencji film wprzęgnięty w metaforę historiografii — parafrazując Eisensteina: „historii pisanej na celuloidowej taśmie” — wydaje się projektować nowy obszar kulturowej rzeczywistości. Dla historyków zajmujących się pisaniem film jest nieściśły, niedokładny, bardzo często zniekształca przeszłość. Jak powiada Jan Jarvie; film niesie ubogi ładunek informacji i, co ważne, cierpi na dyskursywną słabość, przez co nie może być sposobem na budowanie sensownej opowieści o przeszłości<sup>36</sup>. Dlatego dla metodologa czy historyka historiografii źródłem może być tylko historiografia jako historia pisana.

---

<sup>35</sup> Zob. np. J. Głowa *Dokument wobec narodowych mitów i stereotypów*, w: *Film: obraz — język — wyobraźnia — idea*, Wrocław 1994, s. 163-184.

<sup>36</sup> J. Jarvie *Seeing through Movies*, „Philosophy of the Social Sciences” 1978, 8, s. 378.

Jednakże z perspektywy zaproponowanej przez nas koncepcji historiografia, jako historia pisana, jest tylko jedną z metod radzenia sobie z przeszłością. Innym, równie dobrym sposobem osvajania przeszłości jest czy może być film. W układzie odniesienia, jakim jest audiowizualny wymiar kultury, stanowi on przecież główne medium artykulacji kultury. Stąd ma rację R.J. Raack, kiedy powiada, że film wydaje się bardziej stosownym medium dla historii niż język werbalny<sup>37</sup>. Tu pojawia się szansa dla historyka filmowca — możliwość konstruowania audiowizualnych opowieści historycznych. Tak więc nie będzie chyba nadużyciem, jeśli film potraktujemy również jako historiografię<sup>38</sup>. Tym bardziej że w tym kontekście, jak powiada Robert A. Rosenstone: „...film jest postliterackim ekwiwalentem przedliterackiego sposobu radzenia sobie z przeszłością, tamtych form historii, w których naukowa, dokumentalna precyzja nie była jeszcze uznana, form, w których pojęcie faktu było mniej ważne niż dźwięk głosu, rytm wersu czy magia słów”<sup>39</sup>. W związku z tym również film może być źródłem dla historyka historiografii<sup>40</sup>. Taka filmowa narracja historyczna, oparta na filmowych źródłach, wplatająca w swoją wypowiedź audiowizualne interteksty, wydaje się tu czymś w rodzaju metaobrazu. Za dobrą egzemplifikację mogą posłużyć takie filmy, jak: *Fotoamator* (Dariusza Jabłońskiego), *J F K* (Olivera Stone’a) czy chociażby *Człowiek z marmuru* (Andrzeja Wajdy). Odwołując się do terminologii Jana Pomorskiego, możemy więc powiedzieć, że filmowa historiografia, będąc sposobem radzenia sobie ze społecznym poznawaniem i oswojeniem świata<sup>41</sup>, stanowi atrakcyjny przedmiot zainteresowania dla metodologa czy historyka historiografii. Ponieważ historię coraz częściej oglądamy na ekranach, metodolog czy historyk historiografii może snuć refleksję już nie tylko nad światoooglądami historiograficznymi<sup>42</sup>, ale również nad audiowizualnymi narracjami historycznymi.

---

<sup>37</sup> Zob. R.J. Raack *Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians*, „Journal of Contemporary History” 1983, 18, s. 416-418.

<sup>38</sup> Por. Z. Szczepański *Film a świadomość historyczna*, w: *Film a świadomość historyczna*, Acta Filmologica. Studia i Materiały 1982 nr 1, s. 31; oraz R. Nowak *Historia w kinie. Powiązania i inspiracje*, w: *Dzieło filmowe — teoria i praktyka*. Pod red. J. Trzynadłowskiego, Wrocław 1989, s. 58.

<sup>39</sup> R.A. Rosenstone *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, London, England 1995, s. 78.

<sup>40</sup> Proponujemy tu tym samym potraktowanie historii filmu jako historii historiografii.

<sup>41</sup> J. Pomorski *Historiografia jako autorefleksja...*, s. 377.

<sup>42</sup> Tamże.