

## O pisaniu historii

# O PISANIU HISTORII

JACEK WACHOWSKI<sup>1</sup>  
(Poznań)

**Słowa kluczowe:** pisanie historii, literacki image historii, quasi-historyczna narracja

**Keywords:** writing history, literary image of history, quasi-historical narration

**Abstrakt:** Jacek Wachowski, O PISANIU HISTORII. „PORÓWNANIA” 8, 2011, Vol. VIII, s. 7–16, ISSN 1733-165X. Znaczenie personalizmu i relatywizmu, wypływające z filozofii Kanta, wskazuje na indywidualny wymiar procesów poznawczych (co oznacza, że nie ma jednej „prawdziwej” wersji historii, ponieważ może być ona rozumiana i interpretowana na różne sposoby). Interpretacje historii powstają jako wynik dialogu, agonu, debaty, w których ścierają się różne poglądy. Spostrzeżenie to odnosi się nie tylko literackich ale także plastycznych wyobrażeń historii. Ich analiza prowadzi do wniosku, że opierają się one na mitycznych konstrukcjach. Wizje przeszłości, powstające jako rezultat społecznych, kulturowych, religijnych oraz artystycznych potrzeb sprawiają, że historia wydaje się raczej artystyczną transformacją przeszłości, która ma niewiele wspólnego z minionymi faktami. Wizje, z którymi mamy do czynienia na płótnach, są zaledwie artystycznymi reprezentacjami dobrze znanych wydarzeń (dobrze znanych także, a może przede wszystkim dzięki wcześniejszym interpretacjom). Trudno byłoby powiedzieć, że należą one do historycznego dyskursu. Są raczej rodzajem nie-historycznych albo quasi-historycznych narracji.

**Abstract:** Jacek Wachowski, ON WRITTING HISTORY. “PORÓWNANIA” 8, 2011, Vol. VIII, p. 7–16, ISSN 1733-165X. The importance of personalism and relativism in interpreting history – as the result of Kantian philosophy – emphasised the individual aspect of cognition (it means that there is no one “truth” and there is no one version of the past, because we can understand and interpret history in different ways). The interpretations of history are created as a result of dialogue, emerging from the agon, from a dramatized “debate”, or verbal duels between the opposing parties. These remarks allow us to analyse the construction of historical narrations not only in written texts but also in the visual arts. All of them lead us to the conclusion that the historical narrations are based on a mythical schema. If we look at the “writing and painting history” from that perspective we will understand that the vision of the past has come into being under many social, cultural, religious, and aesthetical conditions and needs. History – in that sense – is a subject of artistic transformation which has nothing (or almost nothing) to do with the

---

<sup>1</sup> Correspondence Address: eurypides1@gmail.com

“truth” of what we call historical facts. Those visions that we deal with on the canvas are artistic (and mythical) reinterpretations of well-known historical events (“well known” due previous interpretations). It would be hard to say that they belong to historical discourse. They rather shape non-historical or quasi-historical narrations.

## 1.

Historia pochodzi od starogreckiego rzeczownika *στοπια* (*istoria*), który oznaczał zarówno badanie i dochodzenie do wiedzy, jak też samą wiedzę zdobytą w trakcie podejmowanych badań. Grecka *στοπια* dała początek łacińskiej *historiae*, która wraz z rosnącą popularnością mowy Wergiliusza przeniknęła do języków europejskich. W większości z nich do dzisiaj brzmi podobnie: po angielsku *history*, po francusku *histoire*, po niemiecku *Historie*, *historia* po polsku, czesku, słowacku i chorwacku, a z nagłosowym „i”, przybliżającym ją do wersji greckiej, występuje w cyrylicy rosyjskiej, bułgarskiej, ukraińskiej i serbskiej.

Znaczącą zmianę w ukształtowaniu współczesnego pojmowania historii zawdzięczamy Herodotowi. Położył on nacisk na to, że pozostaje ona zapisem faktów utrwalonych w zbiorowej pamięci, a więc, że jest narracją skoncentrowaną na próbie ocalenia tego, co bezpośrednio niedostępne i jednocześnie doniosłe. W takim też znaczeniu została ona użyta jako tytuł najwybitniejszego dzieła filozofa z Helikarnasu. *Dzieje* (*στοπιατ*) napisane w dialekcie jońskim w połowie V wieku przed Chrystusem, wprowadziły nowy porządek do greckiego myślenia o przeszłości. Przede wszystkim dlatego, że zaakcentowały jej związek z narracją i rozumieniem. Mówiły o tym, że historia jest rodzajem opowiadania, które odzwierciedla procesy poznawcze opowiadającego. Oznaczało to, iż historyczna narracja jest zarówno zapisem rozumienia tego, do czego się odnosi lub co próbuje skomentować, jak też, że jest podejmowana po to, aby rozumienia dostąpić.

*Dzieje* Herodota wyrażały jednocześnie przekonanie, że to grafia, w znacznie większym stopniu niż przekaz oralny, przyczyniła się do wypracowania podstaw dyskursu historycznego. Wiedza na temat przeszłości, którą Herodot przedstawił w swojej rozprawie, nie była Grekom nieznaną. Przeciwnie, pozostawała częścią obiegu ustnego. Przekaz oralny miał jednak pewne wady. Nie mógł uwolnić się od aktu wykonania. Aojdzi – wędrowni opowiadacze historii – nawet jeśli żywili przekonanie, że ich narracje są nienaruszalne, posługiwali się improwizacją, a ich przekaz miał wiele wariantów, które, chociaż były do siebie podobne, nie były takie same<sup>2</sup>. Opowiadanie wymuszało ponadto zamknięcie prezentowanej historii w ramach czasowych, które słuchacze mogliby zaakceptować. Chodziło tu nie tyl-

<sup>2</sup> Reguły takiej recytacji odkrył i szczegółowo opisał Milman Parry, zob. m.in.: A. Gawroński, *Dla czego Platon wykluczył poetów z Państwa?* Warszawa 1984, s. 39–43.

ko o zdolność odbiorców do uważnego słuchania, ale także do zapamiętywania tego wszystkiego, co znajdowało się we wcześniejszych fragmentach tekstu.

Pismo nadawało narracji nowy sens. Nobilitowało jej znaczenie i zmieniało charakter komunikacji z odbiorcami<sup>3</sup>. Oddzielając narrację od jej autora i podnosząc znaczenie samej grafii, prowadziło do zerwania związków z mitycznym postrzeganiem świata, a odciążając pamięć, otwierało drogę dla dużo sprawniejszych spekulacji intelektualnych niż te, które były udziałem praktyk oralnych. Pismo umożliwiało zarówno posługiwanie się złożoną argumentacją, jak też tworzenie katalogów i ewidencji, wykazów i spisów. Prowokowało do szczegółowych opisów i analiz, które nie były możliwe w trybie narracji oralnej. Pozwalało bowiem na dostrzeżenie w historii procesu zanurzonego w doświadczeniach społecznych i kulturowych. Nie będzie przesady, jeśli powiemy, że bez grafii historia nigdy nie przeszłaby od fazy emocjonalnego opisu do refleksji teoretycznej, poszerzającej horyzonty poznawcze narratora i jego odbiorców<sup>4</sup>. Pozostawały one w sferze myślenia magicznego i właściwych dla niego formuł ekspresyjnych.

Pisanie historii prowadziło w ten sposób do zacierania pamięci o indywidualnym charakterze narracji, o tym mianowicie, że autor przedstawia dawne wydarzenia z własnej perspektywy i we własnym imieniu<sup>5</sup>. Utrata pamięci o tym, że utrwalona na piśmie historia pozostaje zapisem procesu epistemicznego podmiotu, który dokonał jej rozpoznania w oparciu o własną wiedzę i wrażliwość, wielokrotnie w przeszłości prowadziła do sporów, zamieszek, a nawet wojen. Żadna narracja – wyjąwszy teksty święte, które jednak odnoszą się do wiary, a nie do rozumienia – nie tłumaczy przeszłości w sposób uniwersalny i nie wywołujący kontrowersji. Oznacza to, że może być tyle wersji historii, ilu narratorów. Rozumienie Innego – jeśli tylko nie jest oparte na fałszu, błędzie logicznym i nie zawiera złych intencji – jest uprawnione w takim samym stopniu, jak moje. Z tych właśnie powodów pisanie historii – składające się ze sprawozdań, komentarzy, analiz i interpretacji – wykorzystuje zarówno świadectwa bezpośrednie, jak też pośrednie, pochodzące z drugiej, a nawet z trzeciej ręki. Wszystkie one stanowią zapis czyjegoś rozumienia. Nawet jeśli ma ono wymiar jednostkowy, to nie sposób go unieważnić.

---

<sup>3</sup> E.A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*. Tłum. P. Majewski. Warszawa 2006, s. 82–96; J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*. Tłum. G. Godlewski. Warszawa 2006, s. 50–54.

<sup>4</sup> W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Tłum. J. Japola. Lublin 1992, s. 113–159.

<sup>5</sup> Pisanie historii oznaczało jednak również, że podmiot był oddzielony od tego wszystkiego, o czym pragnął napisać, ponieważ historia, którą przedstawiał spełnia się poza nim. Wyjściem z tego trudnego położenia mogło być skrócenie dystansu do przedmiotu narracji. Zarówno *presens historicum*, sugerujący obecność tego, co nieobecne, jak też emocjonalny związek z wybranym fragmentem dziejów sprawiały, że linearna opowieść o tym czego nie ma stawała się obecna, bliska, znajoma. W ten sposób historia, oprócz tego, że pozwalała na nawiązanie łączności z czasami dawnymi posiadała swój wymiar indywidualny. Dobrze rozumieli to historycy szkoły Annales.

Wiara w historyczny obiektywizm wydaje się w tym kontekście naiwną utopią, stanowiącą podświadome dziedzictwo naturalizmu i realizmu. W interpretacji faktów – wyrażonej zarówno za pomocą mowy, jak też pisma – nie ma obiektywizmu, bo być go nie może. Autor pisze zawsze we własnym imieniu. Nawet jeśli ukrywa się za gramatyczną liczbą mnogą – stwarzając wrażenie, że wypowiada się w imieniu całej zbiorowości – posługuje się retorycznym skrótem, który ma na celu podniesienie znaczenia jego wypowiedzi i ukrycie autorskiego wymiaru narracji. Takie określenie jak prawda historyczna – z którym wielu historyków wydaje się zżytych – brzmi w tym kontekście zaskakująco dwuznacznie. Dlatego najbezpieczniej byłoby o niej powiedzieć, że stanowi formę poszukiwania akceptacji dla wyrażonej w myśleniu narratora wizji dziejów.

Relatywizm historycznego dyskursu doskonale odpowiada temu, co Immanuel Kant określił mianem indywidualnego procesu poznawczego, ujawniającego się podmiotowi w wyniku obcowania ze światem. Z faktu, że akty poznawcze mają każdorazowo charakter indywidualny, wypływa wniosek, że nie istnieje jedna, uniwersalna formuła interpretacyjna, za pomocą której można byłoby opisać poszczególne zjawiska i rzeczy. Przeciwnie, takich formuł może być wiele i mają one swój początek w indywidualnych procedurach poznawczych zaangażowanych w nie indywidualów. Jeśli ich rozumienia spotykają się ze sobą, powstawać może wrażenie zobiektywizowanej prawdy. Opiera się ono na wiązce nie usprzeczniających się sądów, ale nie oznacza, że poszczególne spojrzenia są ze sobą tożsame<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Relatywizm dociekań historycznych w zabawny sposób podkreśla współczesna analiza słowotwórcza angielskiego rzeczownika *history*. Zwraca ona uwagę na to, że składa się on niejako z dwóch członów (*his* i *story*). Przedstawia zatem jednostkowy punkt widzenia jakiegoś onego. Nie wyraża uniwersalnej prawdy, ale pojedynczy i własny zbiór spostrzeżeń owego *his*. Tak rozumiana historia okazuje się indywidualną relacją z przeżytych bezpośrednio, obserwowanych albo rozpoznanych za pomocą przekazów pośrednich, zdarzeń. Zapisem własnych, a nie cudzych, uniwersalnych czy wspólnych spostrzeżeń. Indywidualną interpretacją tego, co się wydarzyło i przedstawieniem własnego jej rozumienia.

Jeszcze dalej idącym przejawem relatywizmu jest znaczenie, jakie nadał historii rozwijający się pod koniec lat sześćdziesiątych dyskurs feministyczny. Historii, prezentującej męski punkt widzenia (bo *his-story*, to w końcu jego opowieść) przeciwstawiła się herstoria, wskazująca na to, że prawo do opowiadania przeszłości ma także narratorka (*her-story* to jej opowieść o przeszłości, która może znacząco różnić się od jego wersji). Herstoria, odsłaniając kobiecy punkt widzenia zwracała uwagę zarówno na udział kobiet w dziejach ludzkości, jak też akcentowała ich odmienną wrażliwość, prowadząc do innego rozumienia historii zawłaszczonej przez męski punkt widzenia. Herstoria odkrywała w ten sposób nowe znaczenia zakorzenionych w obiegu pojęć. Ich znakiem stało się siostrzeństwo wprowadzone do obiegu dzięki słynnej antologii tekstów feministycznych *Sisterhood Is Powerful*, zredagowanej przez Robin Morgan i wydanej w 1970 roku.

Zarówno *history*, jak też *herstory* (a także ich zabawne przekształcenia, takie jak: *our-story*, *theirstory* czy *itstory*, akcentujące znaczenie innych jeszcze perspektyw interpretacyjnych niż tylko on i ona) umożliwiają sformułowanie dwóch spostrzeżeń. Pierwsze dotyczy tego, że historia nigdy nie jest anonimowa. Nawet jeśli nie znamy imienia narratora, który obdarzył nas opowieścią o tym, co dawne

## 2.

Wrażenie takie pogłębia jeszcze bardziej analiza sposobów przedstawiania historii za pomocą kodu wizualnego. W odróżnieniu od pisma czy mowy wymusza on bowiem konkretyzację. Z tego powodu historia przedstawiona za pomocą obrazów staje się w znacznie większym stopniu kreacją niż rekonstrukcją. Nawet jeśli potrafimy odtworzyć stroje z epoki, rekwizyty, scenografię oraz właściwe dla danego czasu zachowania gestyczno-ruchowe, to przedstawienie ich w obrazie stanowi zawsze daleko idące uszczegółowienie tego, co na ich temat wiadomo. Strategię taką wymusza konieczność unaocznienia przekazu językowego, który pozostaje w sferze niedopowiedzenia i materializuje się dopiero na poziomie indywidualnego odbioru. Oznacza to, że narracja plastyczna podejmująca problematykę historyczną pozostaje czynnością intuicyjną, opartą na indywidualnej wizji autora, akcentującą subiektywny punkt widzenia narratora w stopniu dużo większym niż narracja dokonująca się za pomocą języka naturalnego.

Przytoczmy tylko dwa przykłady z bardzo długiej listy. Pierwszy – opisany przez Reinharta Kosellecka – dotyczy zamówienia, jakie książę Wilhelm IV Bawarski złożył ratyzbońskiemu pejzażyście Albrechtowi Altdorferowi<sup>7</sup>. Czterdziesto-ośmioletni wówczas malarz, znajdujący się u szczytu swojej kariery, podjął się udekorowania nowej willi księcia scenami rodzajowymi o tematyce humanistyczno-chrześcijańskiej. Wśród namalowanych przez artystę dzieł uwagę zwraca *Bitwa Aleksandra Wielkiego z Dariuszem III pod Issos* (można ją do dzisiaj oglądać w Starej Pinakotece w Monachium). Szczegółowe informacje na temat ilości biorących w niej udział hufców, strategii wojennej i ostatecznego starcia pancерnej jazdy z piechotą, które miały miejsce w 333 roku przed Chrystusem, zaczerpnął Altdorfer z ocalałego dzieła Quintusa Curtiusa Rufusa *Historiae Alexandri Magni*. Wierność, z jaką malarz przedstawił walczące ze sobą oddziały, mogłaby budzić najwyższe uznanie, gdyby nie drobny szczegół. Oddziały perskie do złudzenia przypominały Turków oblegających Wiedeń w 1529 roku. Niezależnie od tego, czy Altdorfer celowo ubrał Persów w stroje tureckie, chcąc zaakcentować zaskakującą paralelę dziejów, czy też nieświadomie (co świadczyłoby o braku dostatecznej

---

albo z powodu skromności lub obawy przed konsekwencjami, które mogłyby go dosięgnąć nie pozostawił pod manuskryptem własnoręcznego podpisu, to jego obecność wyczuwalna jest przecież w samej narracji i wpisana niejako w jej strukturę. Oznacza to, że z faktu, iż nie znamy imienia narratora, nie można wyprowadzić wniosku, że nie jest nam znany. Przeciwnie. Opowiadając historię demaskuje się, odsłania swoją twarz, przedstawia samego siebie. Dając świadectwo swojej wrażliwości, spostrzegawczości, wiedzy, mówi o własnym usytuowaniu społecznym, o swoim pochodzeniu i doświadczeniach, które go ukształtowały. W ten sposób podpisuje się w tekście znacznie czytelniej niż wówczas, gdyby używał imienia.

<sup>7</sup> R. Koselleck, *Semantyka historyczna*. Tłum. W. Kunicki. Wybór i oprac. H. Orłowski. Poznań 2001, s. 51-52.

orientacji), to właśnie wyobrażenie ratyzbońskiego pejzażysty stało się źródłem wiedzy na temat przebiegu bitwy dla, co najmniej, kilku pokoleń widzów.

Do tej samej kategorii należy również monumentalna *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki. Na pierwszym planie widzimy księcia Witolda, który bez pancerza i hełmu okryty czerwonym żupanem siecze wroga. W zwycięskim geście wznosi do góry miecz i tarczę. W przeciwieństwie do niego, Ulrich von Jungingen, okryty białym płaszczem z czarnym krzyżem, przedstawiony jest w chwili swej tragicznej śmierci. Na twarzy wielkiego mistrza zakonu maluje się przerażenie, ponieważ wie, że za chwilę zginie od mieczy dwóch słowiańskich wojów. Widzimy także jak pomoc Księcia Szczecińskiego, który zmierza w stronę mistrza zakonu na czarnym koniu, zostaje powstrzymana przez Jakuba Skarbka z Góry. W równie niefortunnych okolicznościach zostali także przedstawieni inni krzyżacy: komtur elbląski Werner Thettingen, Wielki Komtur Konrad Lichtenstein oraz Wielki Komtur Brandenburski Markward von Salzbach, który ginie z ręki Tatara powalony na ziemię i związany powrozem.

Nie bez ironii można zapytać: skąd autor mógł znać tyle szczegółów dotyczących samego starcia? Na podstawie jakich źródłowych informacji przedstawił czyny postaci, heroiczne gesty i symboliczne sceny, które rozegrały się 468 lat przed namalowaniem obrazu? Opierał się przecież prawie wyłącznie na *Rocznikach* Jana Długosza, który wykorzystał – jak wiadomo – ustną relację swojego ojca. Nawet jeśli teksty źródłowe dają pewne wyobrażenie o przebiegu bitwy, to interpretacja Matejki znacznie wykracza poza ich charakter. Wydaje się bardzo śmiałą interpretacją historycznych wydarzeń, zmierzającą raczej w stronę aktu mitotwórczego niż rekonstrukcyjnego.

Podobne wrażenie można powstawać na podstawie analizy ruchomych obrazów. Wielkim sukcesem Światowej Wystawy EXPO 2010 w Szanghaju okazał się niespełna dziewięćminutowy film animowany Tomasza Bagińskiego, zatytułowany *Historia Polski*. Temat został przedstawiony w postaci – jak mówi autor – filmowego poematu opierającego się na krótkich, następujących po sobie sekwencjach, obrazujących dzieje Polski od czasów piastowskich do najbardziej współczesnych, których ikoną stało się przystąpienie Polski do Unii Europejskiej. Oglądając film Bagińskiego, trudno nie odnieść wrażenia, że posługuje się on prostymi technikami mitotwórczymi. Wyrażają się one zarówno w nasyceniu poszczególnych sekwencji symbolami oraz ukazaniu historii Polski poprzez pryzmat najbardziej heroicznych, wniosłych i symbolicznych wydarzeń, jak też w unikaniu tematów trudnych, które mogłyby rzucić cień na heroiczny naród, zdolny do przezwyciężenia niezliczonych trudności. Narracja historyczna – dla której nie bez znaczenia jest dynamiczny montaż, opierający się na przenikaniu obrazów, a także krótkie ujęcia i zbliżenia – może się dzięki temu koncentrować na zwycięskich wojnach, niesprawiedliwych rozbiorach, cierpieniach narodu, wreszcie ciężkiej pracy, heroicznych zrywach powstańczych, rozkwicie gospodarczym i szczęśliwej przyszło-

ści, której symbolem jest – przypieczętowana aktami prawa międzynarodowego – obecność Polski w europejskiej rodzinie. Obraz Bagińskiego nie mówi o ciemnych stronach dziejów narodowych i nie pokazuje wstydlivych ich fragmentów. Nie ma w nim również miejsc pustych, niejasnych. Trudno z tego czynić artyście zarzut, ponieważ o charakterze dzieła zdecydował jego kontekst. On też wpłynął na narracyjne wybory.

Podobne schematy myślowe można odnaleźć w wielu wybitnych dziełach polskiego i światowego kina, podejmujących się interpretacji ważnych wydarzeń historycznych. Z jednej strony dokonują one wyboru fragmentów dziejów i tworzą wrażenie, że owa selekcja obejmuje całą perspektywę historyczną, z drugiej eliminują z narracji wszystkie elementy, które burzyłyby heroiczny obraz i które mogłyby pozostawać wobec siebie w konflikcie. Efektem takich zabiegów jest powstanie historii homogenicznej, składającej się z nie usprzeczniających się sekwencji, następujących po sobie w określonym porządku i podporządkowanych przejrzystej idei. Nawet jeśli takiej narracji można zarzucić liczne uproszczenia, to nie sposób odmówić jej wewnętrznej spójności.

### 3.

Analiza wielu konstrukcji, utrwalonych za pomocą kodu wizualnego, przedstawiających tematykę historyczną, przywodzi na myśl skojarzenia z mitem. Wynikają one z tego, że zazwyczaj mamy tu do czynienia z postaciami wysoko urodzonymi, które odznaczają się walecznością, męstwem, a nierzadko heroizmem. Ich bezinteresowność, troska o dobro publiczne, a także gotowość do licznych poświęceń, wpisują się w uniwersalną charakterystykę bohatera mitycznego, którego los prowadzi do osiągnięcia celów niedoścignionych dla zwykłych śmiertelników. Z tych właśnie względów czyny bohatera mitycznego, wyznaczając drogę do wiecznej chwały, okupione muszą być uczynkami ponadprzeciętnymi i niezapomnianymi.

Większość interesujących nas narracji plastycznych, oprócz podobieństwa do konstrukcji mitycznych, ujawnia jednocześnie przynależność do innej tradycji. O mitycznych bohaterach, odznaczających się wysokim pochodzeniem, heroizmem i sprawnością w walce, można bowiem powiedzieć, że nie są całkowicie powiedzieć, że nie są całkowicie mityczni. Ich losy nie zamykają się w metaforach pełnych tragizmu. Nie giną oni w finałowej scenie – jak mityczne postaci – a kolejne epizody nie pogłębiają ich skomplikowanego położenia, z którego jedynym wyjściem byłaby godna śmierć poniesiona w imię wyższych wartości<sup>8</sup>. Podczas, gdy konstrukcja mityczna – której istotą jest kadencja, ruch opadający, pokazujący bohatera podążającego nie-

---

<sup>8</sup> Por. J. Wachowski, *Dramat – mit – tradycja*. Poznań 1993, s. 66–67.

uchronnie w kierunku swojego przeznaczenia – domagałaby się jego śmierci, w wielu historycznych narracjach mamy do czynienia ze szczęśliwym zakończeniem. Dodajmy też, że nie zawsze bohater posiada dostatecznie wysoką pozycję społeczną. Czasem wywodzi się z warstw niskich, jest na dodatek pokrzywdzony przez los i dopiero na skutek szczęśliwego zbiegu okoliczności przeżywa transformację, prowadzącą go do szczęśliwego zakończenia<sup>9</sup>. Schemat taki przywodzi na myśl konstrukcję baśniową. Jest ona podporządkowana rytmowi antykadencji. W przeciwieństwie do mitu, pozwala więc na opisanie narracji jako krzywej wzrastającej.

Wydaje się, że w interesujących nas narracjach mamy do czynienia ze złożeniem porządków mitycznego i baśniowego. Polegają one na połączeniu cech obu modeli narracyjnych i utworzeniu konstrukcji mitobaśniowej. Charakteryzuje się ona tym, że do mitycznych narracji wprowadza bohatera niskiego stanu oraz szczęśliwe zakończenie (a więc elementy narracji baśniowych). Dzięki temu uzyskuje nowe znaczenie i może pełnić nieznane wcześniej role. Mitobaśniowość otwiera drogę do interpretacji, podporządkowanych koniunkturalnym chwytom, które przemysł rozrywkowy doskonale potrafi wykorzystać dla swoich celów. W ten sposób mitobaśniowość staje się naturalnym sprzymierzeńcem kultury popularnej, wchodzi w jej krwiobieg i pozwala na tworzenie interpretacji odpowiadających jej potrzebom.

O konstrukcjach mitobaśniowych można zatem powiedzieć, że udają, iż należą do historycznego dyskursu, co więcej, że pojawiają się tam, gdzie naukowy dyskurs zawodzi. Z drugiej jednak strony, dzięki skłonnościom do uproszczeń i myślowych skrótów, pozwalają na oderwanie się od uciążliwej faktografii, która zabiła niejedną rozprawę historyczną. W ten sposób wypełniają lukę między tym, co wiemy, a tym, czego pragnęlibyśmy się dowiedzieć. Między tym, co dostępne racjonalnemu poznaniu i tym, co nigdy nie zostanie odkryte. Umożliwiają konsolidację społeczną wokół wyrażonych przez mitobaśniowe konstrukcje wartości i stanowią podstawę ceremonii, społecznych rytuałów, świąt oraz zabaw. Wyznaczają także schematy interpretacyjne umożliwiające zrozumienie przeszłości nawet wtedy, gdy brak jest przesłanek do scharakteryzowania jej rzeczywistego przebiegu.

O konstrukcjach mitobaśniowych można powiedzieć, że pojawiają się wtedy, gdy potrzeba przedstawienia rzeczy za pomocą skonwencjonalizowanego systemu znaków, odnosi się do tego, co wzniosłe albo powszechnie uznawane za wartościowe. Występują wtedy, gdy dostęp do owego przedmiotu jest znacząco utrudniony albo ograniczony. Powstają więc, gdy pojawiają się ubytki na poziomie narracji historycznej, faktograficzne luki oraz gdy owe pęknięcia lub niedostatki odnoszą się do rzeczy doniosłych lub dotyczą spraw dla odbiorców ważnych.

---

<sup>9</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*. Tłum. S. Balbus. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 207.



Można zatem powiedzieć, że skłonność do tworzenia konstrukcji mitobaśniowych jest wprost proporcjonalna do ubytków narracji i jej społecznej rangi. Innymi słowy, czym więcej owa narracja zawiera luk i czym bardziej jej przedmiot wydaje się doniosły, tym silniejsza jest potrzeba wypełnienia owych ubytków protezą.

Konstrukcje mitobaśniowe odznaczają się dodatkowo dwiema cechami. Po pierwsze, wywołują wrażenie jakby stanowiły odzwierciedlenie ogólnie dostępnej wiedzy. Efekt taki związany jest ze zmianą sposobu prowadzenia narracji, a w szczególności z zastosowaniem jej odmiany trzecioosobowej. Gramatyczne „my” sugeruje, że sposób dowodzenia – niezależnie od swojej subiektywności i relatywizmu – przebiega w oparciu o ogólnie dostępne i weryfikowalne przesłanki, a więc, że wspólnota narratora i jego czytelników (lub widzów) opiera się na transparentnych procedurach wnioskowania i jednakowym dostępie do argumentów. Konstrukcje mitotwórcze naśladują pod tym względem narrację historyczną. W odróżnieniu od niej, nie posługują się jednak weryfikowalnymi przesłankami i procedurami opartymi na zasadach logicznych. Przeciwnie. Opierają się na skrajnie subiektywnym sposobie myślenia, u podstaw którego trudno byłoby szukać racjonalnych przesłanek.

Po drugie, posługują się one symbolami w znacznie większym stopniu niż konstrukcje mityczne czy baśniowe. Niezależnie od tego, co wiemy na temat bitwy pod Grunwaldem, jej najslawniejszą narracją pozostaje malarska konkretyzacja Jana Matejki. Ona też, w stopniu przewyższającym inne wyobrażenia oraz narracje *stricte* historyczne stała się dla kilku pokoleń Polaków podstawowym źródłem wiedzy na temat największej bitwy średniowiecznej Europy. Dostarczała poczucia identyfikacji z narodowymi wartościami i podsycala uczucia patriotyczne. Odnosiła się nie tylko do tego, co przedstawiała, ale także do tego wszystkiego, co uosabiała w wymiarze idei i wzorów obywatelskich postaw. Obraz Matejki stał się w ten sposób nie tylko częścią dyskursu historycznego, ale także „nauczycielem historii”, kształtującym sposób myślenia o przeszłości.

Z tych właśnie powodów o narracjach mitobaśniowych można powiedzieć, że mają pewne cechy mitu założycielskiego<sup>10</sup> (prezentują wizję historii, która jest podporządkowana określonym wartościom i narzuca określony porządek interpretacyjny). Przyczyny powoływania mitów założycielskich są dobrze znane. Można o nich powiedzieć, że powstają wtedy, gdy potrzeba interpretacji dawnych wydarzeń jest silniejsza niż powściągliwość wynikająca z poczucia, że niewiele na ich temat potrafimy powiedzieć. Stanowią one rodzaj protezy, która pojawia się

---

<sup>10</sup> Pojęcie „mitu założycielskiego” wywodzi się z refleksji antropologicznej. Jego problematykę najobszerniej przedstawili w swoich pracach: M. Warren Backwith, *Mandan-Hidatsa Myth and Ceremonies*. „Memories of the American Folklore Society”. T. 32, 1938, s. 63–76; A.W. Bowers, *Mandan Social and Ceremonial Organization*. Chicago 1950, s. 270–281. Zob. także C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna II*. Tłum. M. Falski. Warszawa 2001, s. 263.

w miejscu ubytku materiału, a więc tam, gdzie nie jest możliwe racjonalne dowodzenie. Narracja wykorzystuje wówczas sprawdzone na gruncie mitotwórczym techniki, które, nawet jeśli odnoszą się do niepewnych lub fikcyjnych zdarzeń (albo takich, których nie potrafimy zweryfikować), to wydają się dostatecznie prawdopodobne, aby można było je uznać za prawdziwe.

#### 4.

Konstrukcje mitobaśniowe uświadamiają, że w obrębie przekazów historycznych mamy do czynienia z istnieniem co najmniej czterech różnych trybów narracyjnych: naukowym, mitycznym, baśniowym i mitobaśniowym. Przybierać mogą one różną postać: począwszy od rekonstrukcji, opartych na weryfikowalnych przesłankach i logicznym dowodzeniu, aż po akty mitotwórcze, które nie troszczą się o transparentność przesłanek i wyводу, lecz stawiają sobie za cel wykreowanie odpowiedniej dla swoich celów wizji przeszłości. Niezależnie jednak od tego, z jakim rodzajem narracji mamy do czynienia, pisanie historii każdorazowo sprowadza się do tworzenia jej na nowo. Dlatego właśnie nie ma jednej historii, lecz jest ich tyle, ilu narratorów. Poszczególne tryby narracyjne mogą się ze sobą łączyć, uzupełniać albo usprzeczniać. Mogą pozostawać w związkach komplementarnych albo się wzajemnie wykluczać.

Czym zatem jest pisanie historii? Aktem spekulacji opartym na niepewnych przesłankach? Interpretacją wcześniej opisanych faktów przepuszczoną przez pryzmat własnego rozumienia? Domniemaniem na temat tego, co całkowicie albo częściowo niedostępne? Próbą wykorzystania dawnych wydarzeń dla celów bieżących, a nierzadko koniunkturalnych? Aktem bezprzykładnej intelektualnej odwagi, która wystawia piszącego na ostrze krytyki? Pasjonującą intelektualną podróżą w przeszłość, która niezależnie od tego, że wydaje się wędrówką w nieznanie, opiera się na pewnych regulacjach?

Wydaje się, że wszystkim tym po trochu. Nie jest również zajęciem zarezerwowanym dla uczonych i artystów. Pozostaje czynnością otwartą, do której wszyscy mają swobodny dostęp. Dziedziną, w której tylko cienka granica oddziela hochsztaplerów od uczonych. Jedni i drudzy ocierają się o siebie. Wypełniają uniwersytety, biblioteki i centra handlowe. Czasem zwykły fryzjer okazuje się wybitnym twórcą historycznych narracji, a uniwersytecki profesor – fryzjerem. Pisanie i opowiadanie historii jest bowiem zajęciem tak powszechnym, jak układanie wierszy. Nawet jeśli wszyscy potrafimy zaczerpnąć papier, to tylko niektórym udaje się zwrócić na to uwagę pozostałych.