

Justyna Budzińska

(Poznań)

*Mit, stereotyp i fantazmat – między szablonem
a inną wizją przeszłości w szkolnym kursie historii
(przypadek ikonografii)*

♦

W świetle definicji i dokumentów...

Źróżła ikonograficzne, źródła obrazowe, ikonografia, obraz, przedstawienie – to w zasadzie pojęcia synonimiczne, jeżeli chodzi o ich aspekt „użytkowy” w odniesieniu do praktyki szkolnej, jakkolwiek w praktyce badawczej każde z nich jest obarczone nieco innym znaczeniem¹. Dla naszych dalszych rozważań, podejmujących zagadnienie wykorzystania w szkolnym (a dokładniej ponadgimnazjalnym) kursie historii przedstawię określonego typu, proponuję przyjąć założenie, że określenia te będziemy stosować zamiennie, rozumiejąc je jednak w sposób analogiczny (i zarazem

¹ Jak choćby pojęcie „ikonografii”, którą możemy rozumieć dwojako: jako naukę pomocniczą historii sztuki, której podstawową funkcją jest rozpoznanie i klasyfikacja tematów ikonograficznych, badanie ich stałości i powstawania wariantów ikonograficznych oraz motywów, a także deszyfracja treści symboli, personifikacji i atrybutów, co w konsekwencji prowadzi do ustalenia datowania lub autentyczności dzieł sztuki. Drugie znaczenie słowa „ikonografia” dotyczy określanego tym mianem zbioru dzieł sztuki, głównie malarstwa i fotografii, stanowiącego dokumentację danego tematu, osoby, miejsca lub zagadnienia; możemy zatem mówić o ikonografii Napoleona, ikonografii Krakowa, ikonografii wczesnochrześcijańskiej itd. Por. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 1996, s. 157.

szeroki) jako **przedmioty materialne wraz z przedstawieniem obrazowym na nich umieszczonym**, z zaznaczeniem jednak, że funkcję dostarczenia istotnych pod względem badawczym informacji pełni bądź samo **przedstawienie**, bądź w niektórych przypadkach także jego **materialna podstawa**. Inaczej – źródłem obrazowym będzie każde źródło „zapisane obrazem” (zgodnie z etymologią słowa „ikonograficzne”)². Podobnie definiowane są źródła ikonograficzne w biuletynie maturalnym z historii, gdzie, występując wśród innych źródeł wiedzy ucznia, określane są (zamiennie) jako „obrazy”, „materiały ikonograficzne” bądź „reprodukcje” obrazów, rycin, karykatur, rysunków satyrycznych, fotografii, zabytków architektonicznych³ oraz – co można stwierdzić na podstawie analizy arkuszy egzaminacyjnych – rzeźb i/lub płaskorzeźb. Tzw. zadania z wyposażeniem, a więc z wykorzystaniem różnych źródeł informacji (a więc, obok ikonografii, również tekstów źródłowych, map, danych statystycznych (diagramy, tabele), źródeł/tablic genealogicznych) są elementem testów maturalnych zarówno na poziomie podstawowym (test zawierający zadania zamknięte i otwarte), jak i rozszerzonym (test jak na poziomie podstawowym, praca z materiałem źródłowym i wypracowanie). Sposoby rozwiązywania zadań z wyposażeniem, a więc sposoby wykorzystania materiałów źródłowych, ufundowane

² Takie rozumienie „źródła ikonograficznego” zaproponował m.in. K. M. Kowalski, definiując je jako szczególny przypadek źródła historycznego, wyróżniający się specyficznym (obrazowym) kodem informacyjnym. Por. idem, *Polskie źródła ikonograficzne XVII wieku*, Warszawa–Poznań 1988, s. 25. Natomiast wspomniane pojęcie „przedstawienia” pojawia się w tych definicjach, które źródło ikonograficzne traktują jako tożsame właśnie z samym przedstawieniem. Takie definicje określają nasz rodzaj źródła jako np. *każde przedstawienie plastyczne wykonane w różnych technikach rzeźbiarskich, malarskich, rysunkowych, zdobniczych i graficznych, niezależnie od tego, jakie przedstawia ono wartości artystyczne czy cele techniczne, byle byłoby związane tematycznie z jakąś dziedziną produkcji czy konsumpcji* (por. I. Turnau, *Źródła ikonograficzne do nowożytnej historii produkcji i konsumpcji. Próba klasyfikacji*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. XIV, 1966, nr 1, s. 51; cyt. za K. M. Kowalski, *Polskie źródła...*, s. 19), jako *każde przedstawienie plastyczne, które będąc przedmiotem krytyki źródłowej i analizy ikonograficznej dostarczy informacji na żądany temat* (por. G. Skalski, *Dokumentacja ikonograficzna w etnografii*, „Lud”, t. LX, 1976, s. 83; cyt. za K. M. Kowalski, *Polskie źródła...*, s. 19) bądź też jako *całość przekazów przedstawiających, spełniających ogólne cechy źródła naukowego. [...] zarówno rzeźba, jak i obraz, rysunek czy fotografia i film* (por. B. Jewsiewicki, *Próba zasygnalizowania roli źródła ikonograficznego w badaniach etnograficznych*, „Etnografia Polska”, t. VIII, 1964, s. 251–263; cyt. za: K. M. Kowalski, *Polskie źródła...*, s. 19).

³ *Biuletyn maturalny nr 5. Historia*, Wydział Matury CKE, 2004, s. 5, 11–12, wersja elektroniczna: http://www.cke.edu.pl/images/stories/BIULETYNY_MATURALNE/biuletyn_5_historia.pdf (dostęp: 31.04.2012).

są na standardach wymagań egzaminacyjnych (a więc schierarchizowanym zestawieniu umiejętności, jakimi powinien dysponować przystępujący do egzaminu maturalnego absolwent szkoły ponadgimnazjalnej) oraz na nowej podstawie programowej, która weszła w życie 1 września 2009 i zawiera również standardy, którym uprzednio poświęcone było osobne rozporządzenie. Do źródeł informacji odnoszą się następujące standardy⁴ zawarte w dotychczasowym rozporządzeniu (kursywą zaznaczono kluczowe czasowniki operacyjne, wskazujące na konkretną czynność dokonywaną na materiale źródłowym):

a) Poziom podstawowy:

Obszar II – korzystanie z informacji (Zdający stosuje faktografię i terminologię historyczną do wyjaśnienia procesu historycznego)

standard 7: *korzysta* z różnorodnych źródeł wiedzy historycznej – *wyszukuje* informacje:

- *odczytuje* informacje z różnorodnych źródeł wiedzy historycznej (np. tekst pisany, ilustracja, mapa, tablica genealogiczna, tabela statystyczna, wykres, diagram, schemat),
- *wybiera* informacje wyjaśniające problem,
- *odróżnia* fakty od opinii.

Obszar III – tworzenie informacji (Zdający przedstawia oraz ocenia wydarzenia i zjawiska historyczne, formułując przejrzystą i logiczną wypowiedź pisemną)

standard 1: *porównuje*, czyli wskazuje różnice i podobieństwa między wydarzeniami historycznymi:

- *opisuje* wydarzenia i zjawiska historyczne, uwzględniając zachodzące między nimi podobieństwa i różnice,
- *porównuje* wydarzenia, wskazując cechy charakterystyczne dla epok i okresów historycznych,
- *wyciąga* i *przedstawia* wnioski wynikające z porównania;

standard 2: *formułuje* oceny:

- *formułuje* własną ocenę na podstawie wybranych faktów;

standard 3: *uzasadnia* sformułowane oceny:

- *dobiera* argumenty niezbędne do uzasadnienia opinii.

⁴ Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 10 sierpnia 2001 r. w sprawie standardów wymagań będących podstawą przeprowadzania sprawdzianów i egzaminów (Dz.U. Nr 92, poz.1020 oraz z 2003 r. Nr 90, poz. 846, z późn. zm.).

b) Poziom rozszerzony:

Obszar II (j/w) oraz **standard 1**: *korzysta z różnorodnych źródeł wiedzy historycznej – wyszukuje i interpretuje informacje zgodnie z warsztatem historycznym:*

- *analizuje* różnorodne źródła (tekstowe, ikonograficzne, kartograficzne, symboliczne) zgodnie z wymogami warsztatu historycznego,
- *wykorzystuje* uzyskane informacje do *wyjaśnienia* procesu historycznego,
- *poddaje* krytyce różnorodne źródła informacji,
- *porównuje* informacje i *wartościuje* je,
- *podaje* przykłady krytycznych interpretacji danego problemu;

Obszar III (j/w) oraz **standard 2**: krytycznie *analizuje i ocenia* różne interpretacje historii:

- *dostrzega* różne interpretacje historii i ich przyczyny,
- *uwzględnia* informacje oraz opinie różniące się między sobą,
- *formułuje* wnioski,
- *ocenia* wybrane problemy historyczne z uwzględnieniem zasad naukowego badania przeszłości.

Według nowej podstawy programowej kluczowe są następujące wymagania (wyszczególnione w ramach *Celów kształcenia – wymagań ogólnych*; są w zasadzie analogiczne dla poziomu podstawowego i rozszerzonego, z tą różnicą, że w ramach *Analizy i interpretacji historycznej* dla poziomu podstawowego kluczowe jest odniesienie do kontekstu konkretnej epoki, natomiast dla poziomu rozszerzonego – innych epok)⁵:

a) poziom podstawowy:

II. Analiza i interpretacja historyczna

Uczeń *analizuje* wydarzenia, zjawiska i procesy historyczne w kontekście **epoki/epok** i *dostrzega* zależności pomiędzy różnymi dziedzinami życia społecznego; *rozpoznaje* rodzaje źródeł; *ocenia* przydatność źródła do *wyjaśnienia* problemu historycznego; *dostrzega* wielość perspektyw badawczych oraz wielorakie interpretacje historii i ich przyczyny.

⁵ Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 grudnia 2008 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół, Załącznik nr 4 – Podstawa programowa kształcenia ogólnego dla gimnazjów i szkół ponadgimnazjalnych, których ukończenie umożliwia uzyskanie świadectwa dojrzałości po zdaniu egzaminu maturalnego (Dz.U. z 2009 r. Nr 4, poz. 17).

III. Tworzenie narracji historycznej

Uczeń tworzy narrację historyczną w ujęciu przekrojowym lub problemowym; *dostrzega* problem i *buduje* argumentację, *uwzględniając* różne aspekty procesu historycznego; dokonuje *selekcji* i *hierarchizacji* oraz *integruje* pozyskane informacje z różnych źródeł wiedzy.

Wobec przytoczonych powyżej standardów szkoła ponadgimnazjalna, czyli trzeci, ostatni etap edukacji szkolnej, jawi się, na gruncie interesujących nas źródeł obrazowych jako etap „domykający” (jeśli chodzi o sposób pracy z obrazem), niejako spinający i kompletujący to, co nazwać można *wyłuskiwaniem* informacji ze źródła. Po odpowiedzi na pytania: **co?** (opisowa funkcja źródeł w szkole podstawowej) oraz **jak?**, w **jaki sposób?** (funkcja analityczna w gimnazjum), etap ponadgimnazjalny to pora na pogłębioną analizę i interpretację, na samodzielną próbę nie tylko odpowiedzi na kolejne pytanie – **dlaczego?**, ale także na samodzielne dostrzeżenie potrzeby sformułowania takiego pytania. Innymi słowy – istota pracy z materiałem ikonograficznym powinna dążyć do tego, aby uczniowie przystępujący do egzaminu maturalnego z historii dysponowali m.in. dwiema istotnymi umiejętnościami:

- dostrzegania różnych interpretacji historii i ich przyczyn (a więc znajomości specyfiki poszczególnych rodzajów źródeł, realizującej się w różnych kodach/językach, jakimi źródła operują),
- dokonywania integracji wiedzy o przeszłości czerpanej z różnych źródeł informacji oraz własnych doświadczeń, ocen i refleksji (czyli umiejętności, po pierwsze, dokonywania analizy porównawczej, i po drugie – wykorzystywania wiedzy pozazródłowej, w tym własnej historycznej intuicji).

W świetle tych umiejętności konieczne staje się umieszczanie źródła obrazowego w roli *jednego* z przekazów dotyczących przeszłej rzeczywistości, którego/których główną funkcją będzie przede wszystkim umożliwienie szerokiego spojrzenia na rozpatrywane właśnie zagadnienie. Uczeń szkoły ponadgimnazjalnej, wyposażony na dwóch poprzednich etapach edukacyjnych w umiejętność dokładnego opisu i analizy źródła, powinien teraz podejmować samodzielne próby, z jednej strony, syntezy informacji (prowadzącej do odkodowania ukrytych poza warstwą widzialną treści) zawartych w przekazie ikonicznym, z drugiej zaś – syntezy informacji zaczerpniętych z innych źródeł informacji. Czyli najpierw – zrozumienie obrazu, a następnie – za-

uważenie i zrozumienie sytuacji bardziej złożonej, ufundowanej na przesłankach pochodzących ze źródeł operujących innym językiem przekazu.

... i w świetle obrazów.

Mit, stereotyp i fantazmat

Główne motywy mitów są te same i zawsze były takie same. Jeśli chcesz stworzyć własną mitologię, sprawą zasadniczą jest to, z jaką społecznością się wiążesz. Każda mitologia ukształtowała się w pewnej społeczności, w zamkniętym polu. [...] Mity trzeba utrzymywać przy życiu. Ludźmi, którzy mogą to zrobić, są wszelkiego rodzaju artyści. Funkcją artysty jest mitologizacja otoczenia i świata.

J. Campbell⁶

Jeśli na narrację obrazową/ikonografię spojrzymy jak na narrację pisaną i wyodrębnimy w niej, za Jerzym Topolskim⁷, trzy warstwy/przestrzenie interpretacyjne, okaże się, że w gruncie rzeczy do każdej z nich uczeń dociera na kolejnym etapie edukacyjnym.

Warstwa pierwsza, logiczno-gramatyczna, to główny nośnik informacji, a zarazem jedyna płaszczyzna w pełni artykułowana (pozostałe dwie mogą się ujawniać, choć nie muszą), czyli dostępna od razu, w bezpośrednim oglądzie dzieła. Zawartość informacyjna (czyli rzeczowa) oraz ramy formalne wyznaczone elementami „logiczno-gramatycznymi” odnoszą się, najprościej rzecz ujmując, do tematu przedstawienia (przy czym nie chodzi tutaj o tytuł). Zostaje on zdefiniowany (zwizualizowany) przy użyciu reguł gramatycznych i logicznych obrazu – pewnych zasad, dyrektyw (stylowych, gatunkowych) oraz przestrzegania czegoś, co możemy określić jako wewnętrzną, treściową logiką narracji. W naszym przypadku tę pierwszą (choć przecież, w proce-

⁶ J. Campbell, B. Moyers, *Potęga mitu: rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B. S. Flowers, przekł. I. Kania, Kraków 1994, s. 49 i 140.

⁷ J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1996, s. 87–92.

sie tworzenia ostatnią, skonstruowaną na bazie dwóch pozostałych), najbardziej zewnętrzną warstwę tworzyć będzie przedstawienie (wydarzenie, osoba, miejsce), które utrwalone zostało w obrazie. Aby tego dokonać, wystarczy po prostu próba zwerbalizowania (znarratywizowania) przedstawienia, nazwania poszczególnych elementów przedstawionych, odpowiedź na pytanie: o czym jest ten obraz? – czyli swego rodzaju narracja o narracji (lub narracja drugiego stopnia). Innymi słowy – czynnością dokonywaną na źródle ikonograficznym jest o p i s, a więc czynność, jakiej dokonuje na materiale źródłowym uczeń szkoły podstawowej (inaczej: literalne odczytanie źródła).

Kolejna przestrzeń poddawana rozkodowaniu to warstwa perswazyjna (retoryczna). Jako narracja perswazyjna malarstwo (nasze rozważania na temat źródeł ikonograficznych zmierzają do tego właśnie ich rodzaju) i malarz jako twórca tej narracji chce nas do czegoś (o czymś) przekonać. I nie chodzi tu bynajmniej o pokaz sztuki technicznej, o umiejętności w operowaniu kreską czy plamą barwną (a przynajmniej nie wprost i nie w pierwszym rzędzie, bo jednak i te walory są pomocne dla artysty w jego – jego dzieła – oddziaływaniu). Istotą przekazu obrazowego będzie raczej nakłonienie odbiorcy do, odrzucającego wszelkie wątpliwości, zaakceptowania dzieła jako pewnej bezdyskusyjnej oczywistości. Te przesłanki realizowane są w warstwie widzialnej, czyli informacyjnej, ale umieszczone tam w odpowiedni sposób mogą kreować, zgodnie z koncepcją U. Eco, Czytelnika (Odbiorcę) Naiwnego⁸ (w naszym przypadku Widza Naiwnego). Takich zabiegów retorycznych może być bardzo wiele, dlatego wymienimy zaledwie niektóre z nich, jak na przykład: rozmiar płótna (lub innego nośnika przedstawienia), kompozycja, oświetlenie, kolorystyka, ale i takie, które wywodzą się od retoryki klasycznej czy teorii literatury: eksklamacja, emfaza, ironia, metafora, alegoria czy różnego rodzaju ramy retoryczne.

Co? (jakie informacje) i *jak?* (z pomocą jakich zabiegów retorycznych) artysta pokaże w swoim dziele, uzależnione jest od warstwy ostatniej (a w gruncie rzeczy pierwszej i najważniejszej), decydującej o charakterze dwóch pozostałych. Do pięciu głównych, konstytuujących ją elementów, obok języka i jego konwencji, wiedzy ogólnej i faktograficznej, systemu wartości (ideologii) zaliczamy **mity (fundamentalne i historiograficzne)**, bądź szerzej – pe-

⁸ Na temat Eco koncepcji *Czytelnika Naiwnego* i *Krytycznego* oraz związanych z nimi z gadnień, jak *intentio auctoris*, *intentio operis* i *intentio lectoris*, por. m.in. U. Eco, *Interpretacja i historia*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. J. Culler, przekł. T. Biedroń, Kraków 1996, s. 25–44; idem, *Nadinterpretacja tekstów*, ibidem, s. 45–65; idem, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przekł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 72 i n.

wien ich zasób, który możemy nazwać **mitologią**. Przyjmuję tutaj zsekularyzowane rozumienie mitu⁹, zgodnie z którym w ten sposób określany jest ogół opowiadających o świecie sformułowań, które dzięki siłom społecznym, politycznym lub innym (świadomie) bądź też w sposób żywiołowy istnieją jako nieweryfikowane, *unieruchomione* i w różnym stopniu *zsakralizowane* prawdy faktograficzne lub symboliczne, a w ten sposób sformułowane stanowią nierozzerwalny element nauki, kultury i ludzkiego myślenia¹⁰. W kontekście poruszanego zagadnienia definicję tę warto uzupełnić o charakterystykę mitu sformułowaną na gruncie historii literatury, zgodnie z którą *używamy terminu mit na oznaczenie idei powstałej w określonych warunkach, jako wyraz społecznego zapotrzebowania, będącej wyobrażeniem, najczęściej fałszywym, o rzeczywistości społecznej, politycznej lub kulturowej. Mit-idea jest dziełem bądź klasy społecznej, bądź grupy politycznej, może także być sformułowany przez jednostkę, choć wyraża on z zasady przekonania zbiorowe*¹¹. Mity historiograficzne, czyli – w odróżnieniu od tzw. mitów fundamentalnych – mniej trwałe, zbudowane z pierwiastków (w różnych proporcjach) niosących konkretne informacje, jak i o charakterze wybitnie perswazyjnym (retorycznym) stanowią nieodłączny element każdej narracji historycznej i ogromnej większości dzieł malarzkich. To na nich fundowany jest obraz przeszłości, one, jako wyraz pewnego konsensusu (historyków i artystów, artystów i zamawiających, artystów i odbiorców), tworzą taką, a nie inną wizję dziejów, forsując pewne schematy i uproszczenia i będąc realizacją z góry przyjętej tezy, która zostaje albo zwerbalizowana (historiografia), albo zwizualizowana (sztuka). Rolę „akuszerki” mitów obrazowych (a dotrzymujących z powodzeniem kroku mitom spotykanym w piśmiennictwie historycznym) przejmują dwa rodzaje sił, które w różnych momentach dziejowych w różnym natężeniu objawiają swą moc.

⁹ W odróżnieniu od mitu rozumianego w kontekście religioznawczym, który np. M. Eliade definiuje (jak sam zaznacza – szeroko) w sposób następujący: [...] *mit opowiada historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w okresie wyjściowym, legendarnym czasie „początków”*. [...] *mit opowiada, w jaki sposób, za sprawą dokonań Istot Nadnaturalnych, zaistniała nasza rzeczywistość; bądź rzeczywistość globalna – Kosmos, bądź tylko jeden jej fragment: wyspa, gatunek roślinny, ludzkie zachowania, instytucja*. [...] *zawsze jest to opowieść o „stworzeniu”, relacja o tym, jak coś powstało, zaczęło być*. [...] *mity opisują różnorodne i czasem dramatyczne wtargnięcia sfery sacrum (lub „nad – naturalności”) w obręb Świata. To na tym wtargnięciu ufundowany jest Świat i właśnie za jego sprawą jest on taki, jakim dziś go widzimy*, [w:] M. Eliade, *Aspekty mitu*, przekł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 11.

¹⁰ J. Topolski, *Jak się pisze...*, s. 204.

¹¹ F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977, s. 8.

Z jednej strony możemy mówić o siłach „odgórných”, a więc takich, gdzie siłą napędową dla artysty jest zleceniodawca indywidualny (mecenas/zamawiający/klient) wraz ze swymi zaleceniami, pomysłami i wizją ostatecznego kształtu dzieła. Z drugiej strony – siły „oddolne”, za jakie możemy uznać szeroko pojęte podłoże społeczno-kulturowo-artystyczno-polityczne, lokujące artystę w określonej temporalnie i terytorialnie optyce oczekiwań, których spełnienie staje się często dla niego zadaniem priorytetowym. Przecież większość (jeśli nie wszystkie) dzieł malarskich o tematyce historycznej (i to zarówno tej bieżącej, jak i dawnej w odniesieniu do czasów artysty) lub portretowej służyła, obok chęci utrwalenia jakiegoś ważkiego z różnych punktów widzenia faktu/osoby, przede wszystkim „skomentowaniu” go/jej jako czegoś/koś pozytywnego lub negatywnego. A taki komentarz musiał być czytelny dla współczesnego odbiorcy, jeśli bowiem byłyby niejasny, nie zostałby zrozumiany, a to z kolei oznaczałoby wykluczenie dzieła (i artysty) z akceptowalnej w danym momencie dziejowym ikonosfery.

W kontekście naszych rozważań warto w tym miejscu zatrzymać się na chwilę nad trzema funkcjami retoryki klasycznej, realizowanymi przez odwoływanie się do trzech sfer poznania ludzkiego: rozumu (intelektu), woli i uczuć¹². Należy przy tym zaznaczyć, że pełny (i skuteczny) przekaz retoryczny dzieła będzie zrealizowany dopiero wówczas, gdy spełnione zostaną jednocześnie wszystkie trzy funkcje, choć w odniesieniu do dzieł sztuki (malarstwa) można dokonać pewnych uogólnień i stwierdzić, że w pewnych epokach jedna z tych zasad brała górę nad innymi¹³. Pierwsza z nich, *docere*, to funkcja dydaktyczna sztuki, która ma uczyć (pouczać) przez dostarczanie odbiorcom wiedzy na temat rzeczywistości oraz reguł nią rządzących, inaczej – sztuka winna o tym wszystkim informować. Kolejna, *movere*, zmierza do poruszenia widza, wstrząśnięcia nim na tyleż skutecznie, by zechciał przyjąć proponowaną przez artystę wizję, tym samym dając się przekonać do jej słuszności. Ta funkcja w sztuce wiąże się na ogół z epatowaniem widza obrazami (scenami/przedstawieniami) o zabarwieniu zarówno optymistycznym, jak i (i tu być może skuteczniej) pesymistycznym (wywołującym wrażenie niesamowitości, niepewności, lęk, strach, przerażenie czy nawet wstręt. Ostatnie zadanie retoryczne narracji obrazowej, *delectare*, polega na schle-

¹² M. Bogucka, *Sztuka w historii. Kilka refleksji historyka*, [w:] *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne czy coś więcej? Materiały sympozjum XVII Powszechnego Zjazdu Historyków w Krakowie, 15–18 września 2004*, red. M. Fabiański, s. 12–13.

¹³ Ibidem.

bianiu poczuciu estetyki widza, na pozwoleniu mu delektować się dziełem, z którym kontakt będzie dla niego przyjemnością.

Trudno byłoby jednak w przypadku sztuki, będącej odpowiedzią na szersze (społeczne) zapotrzebowanie na określone treści, mówić choćby o możliwości trafienia z nią do każdego, jednostkowego odbiorcy z osobna. Z drugiej strony taka *preferowana sztuka* istniała, będąc realizacją pewnych ogólnie przyjętych w danej społeczności uzgodnień światopoglądowych, pewnych bezwarunkowo przyjętych uogólnień dotyczących rzeczywistości, aktualnej i przeszłej. To właśnie te uogólnienia zyskały miano **mitów**, będących projekcją czasami potrzeb, czasami doświadczeń, zawsze jednak związaną z jakimś *tu-i-teraz*. Obecność mitów w ikonografii polega przede wszystkim na kulturowaniu pewnych schematów wyobrazeniowych (ikonograficznych, tematycznych), na preferowaniu pewnych wątków przy jednoczesnym pomijaniu innych. I – dodajmy – na konsekwentnym ukazywaniu w danym momencie historycznym tego, co ukazywane *być powinno*. Takich mitów, w szczególności zakorzenionych w malarstwie polskim, było wiele i każda epoka obrastała w coraz to inne, nowe mityczne dogmaty, tworząc, z dzisiejszej perspektywy, wielką, ikonograficzną mitologię. Właściwie ten zbiór mitów obrazowych koresponduje ze zbiorem mitów historiograficznych, unieruchomionych w piśarstwie historycznym. Możemy zatem mówić o **micie walk powstańczych**, o ściśle związanym z nim **micie mesjanizmu**¹⁴, **martyrologii i posłannictwa narodu polskiego**, czy o **micie dotyczącym roli chłopów**¹⁵. Jerzy Ronikier, śledząc zagadnienie mitotwórstwa w podręcznikach szkolnych do historii, odnajduje w nich dodatkowo pewne mity, które również możemy spotkać wśród płócien zdobiących ściany sal muzealnych¹⁶: **mit dobrego króla**, **mit piastowski**¹⁷, **mit państwa** (w tym **mit prapoczątku**), **mit narodu polskiego**¹⁸. Tę mitologię możemy poszerzyć o **mit Napoleona** oraz **mit rycerza**

¹⁴ Por. M. Siwiec, *Mit mesjanstwa polskiego narodu wybranego*, [w:] *Mity. Historia i struktura mistyfikacji*, red. Z. Drozdowicz, Poznań 1997, s. 111–124.

¹⁵ Ten ostatni będący realizacją postulatów walki o „wyzwolenie polityczne” w połączeniu z walką o „wyzwolenie społeczne”. Te rodzaje mitów przytaczam za J. Topolski, *Jak się pisze...*, s. 276–291.

¹⁶ J. Ronikier, *Mit i historia. Mitotwórcze funkcje podręczników szkolnych*, Kraków 2002, s. 74–142.

¹⁷ Por. też: M. Kosman, *Mity w polskiej literaturze historycznej*, [w:] *Mity. Historia i struktura...*, s. 102 i n.

¹⁸ Por. też: Z. Drozdowicz, *Mit narodu polskiego*, [w:] *Mity. Historia i struktura...*, s. 125–133.

-Sarmaty. Jak widać, mitologia tematyczna przedstawień obrazowych płynie równolegle z prądem mitów obecnych w historiografii, jak i w prozie czy dramacie. Przyobleka się tylko w inne artystycznie szaty. Jest zarazem odpowiedzią (odbiciem wręcz) nastrojów społecznych czy określonego światopoglądu. Istotny jest także fakt, że historia ilustrowana dziełami malarstwa to przede wszystkim – w odniesieniu do malarstwa historycznego (batalistycznego) – momenty wielkie, ważne, przełomowe i najczęściej jako takie traktowane po dzień dzisiejszy, przynajmniej przez większość społeczeństwa.

Różne mity, które, bardziej lub mniej zakamuflowane, przebijają się przez tkankę malarstwa, stoją z kolei u źródeł kreowania **stereotypów**, czyli wytworów świadomości, zawierających w sobie często ślad mitu, lecz odpowiednio zracjonalizowanego. Ta racjonalizacja zaś wynika z faktu, że stereotypy podlegają przede wszystkim celom pragmatycznym, czyli głównie służą usprawiedliwianiu różnorodnych społecznych postępowań według schematu „czarne-białe”, który to schemat czerpany jest z bogatego zaplecza wartości lub pseudowartości traktowanych jako dostatecznie zrozumiałe, powszechnie dostępne i jednoznacznie zdefiniowane¹⁹. Jasnym się staje, że stereotyp w kontekście dzieł malarstwa będzie przyjmował postać najpierw pewnych schematów ikonograficznych, pewnych układów kompozycyjnych, pewnego powtarzającego się sposobu ukazywania postaci lub wydarzenia, ewokującego pożądany efekt i ocenę, a w końcu – wydostawszy się jakoby „poza” dzieło – pewnego obrazu zagnieżdżonego w zbiorowej świadomości. Wystarczy podać przykład banalny: nie sposób sobie często wyobrazić jakiejś postaci (choćby któregoś z polskich władców) czy wydarzenia (Hołd pruski) bez naturalnie cisnącego się skojarzenia z konkretnymi przedstawieniami obrazowymi (w wymienionych przypadkach – pędzla Matejki). I te schematy (w tym bardzo często uogólniane; spotykamy przecież tzw. stereotyp Żyda, stereotyp Niemca czy stereotyp polskiego powstańca), uznawane drogą powszechnego konsensusu za oczywiste i bezdyskusyjne, uniezależniając się od swych twórców, wiodą sobie spokojny żywot wśród przeciwników „odcieni szarości”²⁰. Mieczysław Porębski, nie bez ironii, wyodrębnił kilka takich trwałych, i do

¹⁹ M. Janion, *Polski korowód*, [w:] *Mity i stereotypy w dziejach Polski*, red. J. Tazbir, Warszawa 1991, s. 188.

²⁰ Na temat stereotypów por. m.in.: Z. Bokszański, *Stereotypy a kultura*, Wrocław 1997; J. Berting, Ch. Villain-Gandossi, *Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne*, przekł. J. Piątkowska, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Wałas, Kraków 1995, s. 13–27; T. Szarata, *Niemiecki Michel. Dzieje narodowego symbolu i autoste-*

dziś pokutujących w powszechnej/potocznej świadomości, stereotypów obrazowych, które pozwolę sobie zacytować:

Jeździec rzucający się z koniem do wody: „Bóg mi powierzył honor Polaków”. [Poniatowski, Elstera – przyp. JB];

Młodzieniec jedną ręką obejmujący czcigodnego starca, a drugą odsuwający ofiarowywane mu insygnia władzy: Leszek Biały i Goworek; „Nad blask, co berło udziela, wyżej cenię przyjaciela”;

Postać półleżąca na tle bitwy: Śmierć X-a pod N.;

Rycerz rzucający dumnym gestem pierścień do skrzyni pełnej złota: Habdank; „Idź złoto do złota, my Polacy...”;

Armaty i kosynierzy: Raclawice;

*Przedstawiciele któregoś z państw ościennych klęczą, król polski siedzi: Hołd pruski, Batory pod Pskowem itp.*²¹

I wreszcie pora na trzecie, zasygnalizowane w tytule pojęcie – **fantazmat**. Nie jest to pojęcie, które pojawia się w pracach dotyczących narracji historycznej, ale w świetle źródeł ikonograficznych sięgnięcie do niego wydaje się uprawomocnione (czy wręcz konieczne). Jego rozumienie przyjmuje również za Marią Janion, która, choć przyznaje się do inspiracji psychoanalitycznym, Freudowskim znaczeniem fantazmatu²², proponuje definicję „luźniejszą”, pod którą ukrywają się różne fantazje, iluzje, urojenia, marzenia i mistyfikacje, charakteryzujące się wyraźną strukturą dramatyczną, literacką i fabularną, a pełniące funkcję teatralizacji życia wewnętrznego i zewnętrznego; takie, jak pisze dalej badaczka, uruchomienie wyobrażeń (nazywa ten akt *teatrem duszy* oraz *chwilową inscenizacją pragnień*) stanowi sedno „masynerii” pewnego typu literatury, tkwiącej korzeniami w folklorze literatury popularnej oraz kształtowanej przez nią potocznej (zbiorowej) wyobraźni²³.

reotypy, Warszawa 1988; W. Wrzesiński, *Sąsiad czy wróg. Ze studiów nad kształtowaniem obrazu Niemca w Polsce 1795–1939*, Wrocław 1992.

²¹ M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961, s. 186.

²² Definiowanego jako coś w rodzaju wyobrazonego (wymyślanego) przez kogoś scenariusza, w którym spełniane są jego życzenia, natomiast to wszystko, co dana osoba uznaje za autentyczne wspomnienia, okazuje się jedynie fantazją; nigdy nie miało miejsca lub przebiegało w sposób odmienny.

²³ M. Janion, *Polski korowód...*, s. 188. Pojęciem fantazmatu w kontekście analizy tytułowej postaci z obrazu Matejki *Dziewica Orleańska* posługuje się również I. Kowalczyk, por. eadem, *Dziewica Orleańska Jana Matejki – konstrukcja, legenda, transgresja...*, „Artmix. Sztuka – Feminizm – Kultura wizualna”, nr 3, styczeń–czerwiec 2002, http://free.art.pl/artmix/archiw_3/0102ik.html (dostęp: 27.03.2012).

Sadowiąc swe rozważania w epoce romantyzmu badaczka w ten oto sposób konkretyzuje swoje rozumienie fantazmatu:

Mówiąc uczenie, fantazmat jest derywatem marzenia, które najczęściej odwołuje się do wyrazistego dualizmu kontrastów, tak charakterystycznego dla romantyzmu. Marzenie romantyczne przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Czyni to na dodatek w trybie wartościującym. Lepsze jest „tam”, gorsze jest „tutaj”. Dlatego romantyczny marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest. Z powodu tego rodzaju bytowania niepodobna nie zastanowić się nad osobliwym kryzysem tożsamości, występującym często u romantycznego marzyciela. Goni on za coraz to nowym przebraniem, nową maską, nowym kostiumem. [...] Fantazmaty wynikają właśnie z tej postawy i żywią się nią. [...] Fantazmat zaś jako maska i jako kostium musi stać się przedmiotem humanistycznych rozmyślań²⁴.

Owo uruchomienie wyobraźni, przejawiające się wprowadzaniem w świat przedstawień malarskich elementów, nazwijmy je, „życzeniowych”, pojawia się również w twórczości tych artystów, którzy niczym Freudowskie *marzenia dzienne* snują swe romantyczne i poromantyczne wizje świadomie, krystalizując je na płótnach/kartonach pod postaciami somnambulicznych korowodów²⁵ czy androgynicznych Thanatosów²⁶, jako pochody „truposzów” lub pod postacią wywodzących się z różnorodnych mitologii stworzeń²⁷. Ludowość i folklor z jednej, a mitologia chrześcijańska do spółki z pogańską z drugiej strony, to faktyczne źródła tego typu (wizyjno-fantastyczno-literackich) przedstawień, w szczególności związanych z romantyzmem i symbolizmem, w których ze szczególną mocą spełniają się dwie (*movere* i *docere*) funkcje retoryczne obrazu. Poprzez pewną niejasność, niejednoznaczność, tajemniczość, nie zawsze operując „pięknymi” formami, trafiają do widza właśnie oferując cały wachlarz środ-

²⁴ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] *Prace wybrane*, t. 3: *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001, s. 163.

²⁵ Np. obraz Teofila Kwiatkowskiego *Polonez Chopina (Bal w Hotelu Lambert w Paryżu)*, 1849–1860, Muzeum Narodowe, Poznań; reprodukcja: <http://www.mnp.art.pl/muzeum/oddzialy/galeria-malarstwa-i-rzezby/galerie/galeria-sztuki-polskiej-od-konca-xviii-do-1945-roku/galeria-zdjec>.

²⁶ Jacek Malczewski, *Thanatos*, 1898, Muzeum Narodowe, Poznań, http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Thanatos_1.jpg.

²⁷ Jacek Malczewski, *Madonna*, ok. 1910, Muzeum Narodowe, Poznań, http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Madonna.jpg.

ków/motywów z ikonosfery symboli, gdzie nic, a przynajmniej większość, nie jest tym, czym wydaje się być; lub dokładniej – pod warstwą widzialną ukryta jest druga, niewidzialna, która dopiero stanowi o sensie i przesłaniu dzieła.

Mitologie i fantasmagorie Witolda Pruszkowskiego

Przywołane przed momentem *pochody truposzów* posłużyły jako swoisty pretekst do przywołania *wielkiego nieobecnego* w podręcznikach szkolnych (i na lekcji historii w ogóle) polskiego artysty, spóźnionego romantyka i prekursora nastrojowego/wizyjnego symbolizmu – Witolda Pruszkowskiego (1846–1896)²⁸. Absolwent Akademii Monachijskiej, uczeń Jana Matejki (od którego jednak oddalił się dzięki wizyjności swych obrazów) i przyjaciel Jacka Malczewskiego (do którego zbliża go właśnie ów symbolizm) pozostawił wśród swego artystycznego *oeuvre* liczne portrety, dzieła rodzajowe obrazujące proste lecz pełne uroku życie chłopów, niejednokrotnie gęsto przetykane pierwiastkami baśniowymi czy legendarnymi bądź w pełni zanurzone w ludowych podaniach, tajemnicy i świecie splatającym wątki ziemskie i pozaziemskie²⁹. Według Ewy Micke-Broniarek

istoty nadprzyrodzone – rusalki, nimfy, uskrzydłony smok – zaludniają te baśniowe krajobrazy zazwyczaj przybierają zdumiewająco cielesną, niekiedy kusząco zmysłową postać, odtwarzaną z zachowaniem reguł realistycznego obrazowania. Dopiero w późniejszych dziełach artysty postacie fantastyczne ukazywane są bardziej zjawiskowo, nie tak dosłownie i materialnie³⁰.

Odwołanie do tych dzieł Pruszkowskiego jest niezbędne w kontekście innego nurtu w jego twórczości, przy którym, jako kluczowym dla niniejszego artykułu, chciałabym się zatrzymać na dłużej. Jest to bowiem nurt pod względem czasowym równoległy do przywołanego powyżej i dzielący wraz z nim wizyjno-fantastyczny charakter, ale osadzony w zupełnie odmiennej

²⁸ M. Gołąb, A. Ławniczakowa, M. P. Michałowski, *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, Poznań 1997, s. 168.

²⁹ M.in. *Kiedy ranne wstają zorze*, 1876, Muzeum Narodowe, Warszawa; *Rusalki (Nimfy wodne)*, 1877, Muzeum Narodowe, Kraków; *Zaduski*, 1888, Muzeum Narodowe, Warszawa.

³⁰ Ewa Micke-Broniarek, *Witold Pruszkowski*, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/witold-pruszkowski (dostęp: 30.03.2012).

tematyce patriotyczno-martyrologiczno-mesjanistycznej. To właśnie dzieła zogniskowane wokół tych idei wydają się na tyle interesujące pod względem źródłowym/poznawczym, że pozwalają na, z jednej strony – analizę i interpretację porównawczą z innymi przekazami (wchodząc w dialog zarówno z innymi źródłami ikonograficznymi, jak i, co zostanie za chwilę uwidocznione, ze źródłami literackimi), z drugiej zaś – są trudnym do przecenienia przykładem mitologizacji/stereotypizacji i fantazmagoryzowania historii.

Nie miejsce tu na systematyczne omówienie mitologii Pruszkowskiego, dlatego też posłużę się jednym, lecz reprezentatywnym w kontekście tematu przykładem zaangażowania artysty w nurt *historii mitycznej*, wskazując jednocześnie na historii tej *inność* i swoistość.

Na dalekim Uralu, w pobliżu linii kolejowej, którą przejeżdża Ekspres Transsyberyjski z Moskwy do Władywostoku, we wsi Rieszoty wznosi się kamienny obelisk o dwu drogowskazach. Jeden z nich z napisem „Europa” zwrócony jest na zachód, drugi z napisem „Azja” wskazuje wschód. Obelisk ów przez dziesiątki lat był milczącym świadkiem pożegnań rozstających się z bliskimi zesłańców, wędrujących do odległych często miejsc w Azji, skazanych na katogę lub zesłanie. Był też widomym znakiem granicznym ich dotychczasowych praw, a także języka, religii i obyczajów, jednym słowem – wpływów kultury europejskiej. Syberia, ta odległa, położona na wschód od Uralu kraina Rosji, ze względu na niedostatek zwykłych dróg i brak jakichkolwiek połączeń kolejowych, stała się dla caratu idealnym miejscem odosobnienia jeńców wojennych, działaczy politycznych oraz odbywania kary przez pospolitych przestępców³¹.

Polski powstaniec (insurrekcja kościuszkowska, powstanie listopadowe czy styczniowe) to w świetle *powstańczej* ikonografii przede wszystkim, jak trafnie skądinąd określił Jerzy W. Borejsza, krakuski, konie, sukmany, kosy, ewentualnie szabla, kosa, krzyż, koń³². Ale to również obrazowe losy zesłańców (wraz z całym dramatyзмом sytuacyjnym), najczęściej w drodze do jakiegoś złowrogięgo *tam*, bo *tutaj* zabrakło dla nich miejsca. Wątek rodzajowy

³¹ M. Szczęsny-Mrówczyńska, *Pamiętnik malarzski Aleksandra Sochaczewskiego*, „Wiedza i Życie” 1996, nr 1, wersja elektroniczna: <http://archiwum.wiz.pl/1996/96013100.asp> (dostęp: 1.04.2012)

³² J. W. Borejsza, *Wokół stereotypu polskiego powstańca*, [w:] *Mity i stereotypy w dziejach Polski*, red. J. Tazbir, Warszawa 1991, s. 247, 248.

(bo tak chyba należałoby go kwalifikować), unurzany wszakże w martyrologii, ukazuje zazwyczaj z całą, rzeczywistą bądź *uwznioślającą* mocą, tragizm i dramat (czasami z patosem, kiedy indziej znowu na wskroś naturalistycznie³³) zesłania. Wróćmy jednak do owego kamiennego obelisku (bądź czasami po prostu słupa granicznego). To także jeden z chętnie wykorzystywanych w malarstwie motywów, jawiący się jako swego rodzaju Rubikon, którego przekroczenie jest z jednej strony symbolicznym, ale przecież z drugiej – dosłownym *rytuałem przejścia* dla zesłańców. To niejako ostatni etap tułaczki, ostateczne porzucenie w gruncie rzeczy oswojonego *tu-i-teraz* na rzecz obcego i złowrogiego *tam-i-* (dla wielu) *na zawsze*. Ten moment przejścia odnajdujemy również u Pruszkowskiego, w obrazie *Na zesłanie w Sybir* (ok. 1893)³⁴. Uczucie dojmującej pustki wywołane wielkimi połaciami pokrytej śniegiem krainy, wschodzące słońce (paradoks? ironia losu?) rozświetlające dominujące nad pustkowiec niebo, majaczące gdzieś w głębi zamrznięte kikuty drzew – i pośród tego wszystkiego oddalająca się od widza grupka pochyłonych postaci w szynelach, bardzo widmowych w stosunku do znajdującego się na pierwszym planie słupa granicznego zwieńczonego carskim orłem. Jako swoisty dialog międzyobrazowy przywołajmy w sukurs rysunkowe *Zesłanie na Sybir* Artura Grottgera (1867)³⁵. I tu spotykamy słupek, śnieg, groźnie tym razem skłębione chmury ponad sceną. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Grupa zesłańców stoi spokojnie i (tylko przez kontrast do obrazu Pruszkowskiego) na swój sposób dumnie, widzimy tylko jedną omdlewającą postać mężczyzny na pierwszym planie, wspierającego głowę na udzie swego towarzysza. A jednak ta kompozycja, mimo swej horyzontalności, nie jest spokojna. Gwałtowny gest Rosjanina na koniu, psy oszczekujące zesłańców, chaotyczne ślady stóp na śniegu – to wszystko nie ma w sobie takiego ładunku beznadziei i melancholii jak pierwsze z przytoczonych przedstawień. Swoistość redakcji tematu pędzla Pruszkowskiego uwydatni się z jeszcze większą mocą, gdy zestawimy ją z *Pożegnaniem z Eu-*

³³ Przykład takich redakcji tematu to choćby wersje *Śmierci Ellenai* pędzla J. Malczewskiego (Pruszkowski także poświęcił poematowi Słowackiego kilka swych, rzecz jasna – utrzymanych w niesamowito-onirycznej atmosferze – obrazów), lub wcześniejsze, również jego autorstwa (z okresu przedsymbolicznego) naturalistyczno-reporterskie migawki z drogi na Sybir i pobytu tamże (np. *Śmierć na etapie*, *Wigilia na Syberii*).

³⁴ Lwowska Galeria Sztuki, http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Pruszkowski_W/Images/Na_zeslanie.jpg.

³⁵ Muzeum Narodowe, Poznań, <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pochod.jpg>.

ropą Aleksandra Sochaczewskiego (1894)³⁶. Tym razem obelisk przesunięto na plan dalszy, pierwszy plan wypełniając tułaczą rodzajowością. Zesłańcy (wśród nich kobiety) zebrani w kilkusobowe grupy lamentują, siedząc bezradnie na śniegu, podczas gdy jeden z nich dotyka w głębi obelisku w geście pożegnania. Podobnie jak u Grottgera unaoczniło tutaj moment przed przekroczeniem granicy (symbolicznej granicy między życiem a śmiercią), a efekt ekspresyjny tworzy także mimika i gestykulacja postaci.

A jednak wizja Pruszkowskiego ma chyba największy ładunek emocjonalny. Czy feruje mit? Z pewnością. Czy upowszechnia stereotyp? Bez wątplenia. Co więcej – sytuuje się niejako na granicy pomiędzy mitem/stereotypem a fantazmatem (o którym za chwilę). Z tą wszakże różnicą, że *tutaj* jest *złe*, a *tam* – jeszcze gorsze...

Gdzie zatem szukać fantazmatu *ex definitione*? Również u Pruszkowskiego. Hołubiąc romantycznej wykładni „narodu wybranego” i wplatając wątek Matki Boskiej Orędowniczki Narodu Polskiego/Królowej Polski stworzył Pruszkowski obraz zatytułowany *Wizja* (1890)³⁷. To tu wreszcie pojawiają się zasygnalizowane wcześniej *truposze*, wskrzeszone wizją artysty grając (znowu) swe role, choć w innym nieco od pierwotnego kontekście. Obraz jest w zasadzie wierną ilustracją *Przedświtu* Zygmunta Krasińskiego, aplikującą swą tajemniczą i oniryczną poetykę na i tak już fantasmagoryczną wizję poety. Co możemy zobaczyć w malarskiej wersji? Oddajmy głos Krasińskiemu, który uczytelni nie do końca jasny na pierwszy rzut oka obraz:

Przebóg, siostró, co się dzieje? Złote gwiazdy na jej łonie;
 To nie wiatru szum tak wieje! Czy poznajesz ty, kto ona?
 Ktoś tam zcicha płacze, wzdycha, Witaj, witaj! – To **Królowa**,
 Z nad wybrzeży jęk się szerzy; Po swym ludu długo wdowa,
 W nocnym wietrze przez powietrze I dziś wraca w tej koronie,
 Tysiąc jęków do nas bieży. Którą w polskiej Częstochowie
 Już brzeg cały, wzgórze, skały, Niegdyś dali Jej ojcowie,
 Brzmią modlitwy głuchej kołem.
 I tych ojców przez te tonie,
 Wielki Boże! Czy być może? Patrz, prowadził!
Duchy ojców tu ściągnąłem! Nie graj więcej!

³⁶ Muzeum Niepodległości, Warszawa, <http://artyzm.com/obraz.php?id=2969>.

³⁷ Muzeum Narodowe, Poznań, http://www.mnp.art.pl/fileadmin/pliki/MNP/GMiR/galeria_sztuki_polskiej_do_1945/Pruszkowski_-_Wizja.jpg.

Za wodami – tam, przed nami, Z fal tych drugiej takiej tęczy
 Jak sny lekkie, lekką zgrają Nasza harfa nie wydźwięczy,
 Na opokach się wieszają; Ni te Duchy tu przynęci!
 Jak płomyki, jak ogniki, Już ich tchnęło światło boże
 To się wznoszą, to zniżają...
 I gdzieś spieszą – zbrojnie – skoro.
 Do strun, siostró! Uderz w struny! Złotem wokół szklni jezioro,
 By ich łacniej pieśń zakłęła, Na ich **hełmach** błyska zorze;
 W akordowe graj pioruny,
 W dawnym polskich bitew **stroju**,
 Graj im: „Jeszcze nie zginęła!”... Przebóstwieni, rozzłóceni,
 Harfą, głosem, płacz, prosz, szalej! Jakby znowu szli do boju!
 Pieśń rodzinna tu powinna **Srebrne skrzydła**, w zbroję wtknięte
 Przyprowadzić ich z oddali! Im z nad ramion wgórę lecą,
 Widzisz, widzisz: – usłyszeli! Turkusami **zbroje** spięte,
 Na ciemnościach tacy bieli
 Z żywej stali rękawice,
 Z skał spływają już do brzegu... **Strusie pióra** wyżej głowy
 Ot, w powietrznym już pochodzie Jak olbrzymie słupy śniegu. [...]

Po tej czarnej krocza wodzie,
 I dobyte do połowy
 Przewodowo – zwolna – święcie **Damasczeńskie** ich szablice.
 Przez to dźwięków rozbłyśnięcie Każden oczy ma wzniesione,
 Idą, idą wszystkie mary. W przeanielską patrzy Panią,
 Patrzył, patrzył: w dziwnej chwale, I po falach stąpa za Nią
 Wszyscy z **trumien polskich** rodem, W nieskończona jakąś stronę;
 Idą, idą przez te fale I **miecz** dławi w swej prawicy
 Chrystusowym do nas chodem! Wyżej serca, na zbroicy,
 Tam **buńczuki**, tam **sztandary**, Jakby miał się ku obronie
Śnieżne pióra i korony, Tej, lecącej w gwiazd koronie.
 Katolicki **krzyż** wzniesiony; A Królowa ta nie z ziemi,
 Wkoło **herby**, **tarcze**, **znaki** Jak sen, wije się przed niemi
 I tłum **szabel**, i **szyszaki**. Coraz dalej...
 Przeciągają – patrz, tam żywa Pani, Pani!
 Twarz z powietrza się wrywa, Wszak z pomarłem sług plemieniem
 Twarz – czy widzisz? – Anielicy Ty zstępujesz do otchłani
 Jak gwiazdeczka na ciemnicy, Po raz drugi zdeptać węża! [...]

W górze, w górze zawieszona, Wiem już teraz, o ojcowie,
 Wschodzi-weszła- tli-drga- płonie... Gdzie z Królową tą w szkarłacie
 Ot, z błękitów i szkarłatów Tak spieszycie, przemijacie!
 Już otęcza ją przesłona, Ale czyżże głos mi powie,
 Na tle z pereł, na tle z kwiatów, Kiedy nazad z tej oddali
 Diamentowa lśni korona... Na tę ziemię powrócicie,
 W krzyż na piersiach zwite dłonie, By i żywi w złotym świecie
 Z letargowych trumien wstali? [...] ³⁸

Odczytanie obrazu w świetle poematu Krasieńskiego pozwala na wyciągnięcie istotnego wniosku, dotyczącego wykorzystania tego rodzaju źródeł na lekcji historii. Pozwoli mianowicie umocować przedstawienie w szerszym, historiozoficznym kontekście epoki, do której się odwołuje (a więc do filozoficznego i mentalnego zaplecza romantyzmu). Poprzez próbę opisu i nazwania wyodrębnionych w tekście postaci i atrybutów możliwe będzie dotarcie do specyficznego kodu, jakim operowali artyści (ale nie tylko) romantyczni próbując nadać sens (choćby najbardziej życzeniowy) temu, co ofiarowała im historia. To właśnie takie fantasmagoryczne wizje, jak Pruszkowskiego i Krasieńskiego, oscylujące pomiędzy dwoma porządkami, dwoma światami, tym niedoskonałym/doczesnym i doskonałym/przyszłym/boskim dawały asumpt swym XIX-wiecznym odbiorcom (wizjom i czytelnikom) do tego, aby nie tracili nadziei i spoglądali właśnie w owe *zaświaty* czy też *międzyświaty*, gdzie można odnaleźć głębsze/inne sensy i znaczenia.

Zakończenie

Zasygnalizowane w tytule niniejszego artykułu pojęcia *szablon* i *inna wizja przeszłości* wbrew pozorom nie wykluczają się, co więcej – owa *inność* wywodzi się wprost z ogromnego zbioru *historii* zmitologizowanych i stereotypowych. Podjęłam próbę może nie tyle odczarowania mitów (a właściwie podjęcia do nich), stwierdziwszy daremność i w gruncie rzeczy brak zasadności takiego postępowania, ile spróbowałam zaczarować właśnie owe *inne* wizje historii, które chyba są spychane na margines w aspekcie źródłowym/po-

³⁸ Z. Krasieński, *Przedświt. Z portretem poety i 5-oma rycinami*, oprac. B. Suchodolski, Warszawa 1929, s. 38–43, www.pbi.edu.pl (dostęp: 20.06.2007); wytłuszczenia autorki.

znawczym. Przy czym zaznaczyć należy wyraźnie, że pod pojęciem *inne* nie należy rozumieć *alternatywne*, lecz raczej jako równoległe do „oficjalnych”, „uznanych”, „pewnych” i „bezpiecznych” snute narracje obrazowe. Odwołujące się, co również należy podkreślić, bardzo silnie do emocji i pewnej intuicji, do subiektywizmu i woli poznawczej zainteresowanego – co odróżnia je od tych pierwszych i może, przy ostrożnym podejściu, okazać się atutem. W zasadzie źródło informacji w szkole możemy przyrównać do hipertekstu. Każde źródło bowiem, przy odrobinie dobrej woli ze strony jego odbiorcy, oferuje pewne mniej lub bardziej zakamuflowane odsyłacze poza siebie, do innych obrazów, tekstów i opowieści.

**Myth, stereotype and phantasm – between the template
and *other* vision of the past in a school history course
(the iconography case)
(Summary)**

The article is an attempt to guide a reader from the guidelines included in the standards/requirements of the examination for the upper secondary school, relating to work with different types of information sources, through the three interpretative spaces of a pictures, with which a pupil is being acquainted during the three educational stages, to – finally – specific iconographical sources, representing the *mythical*, *stereotyped* and *phantasmatic* evocation of the past. The title versions of the past reality: *template* (myth and stereotype) and *other* (phantasm), found in the selected works of Witold Pruszkowski, are not alternative to each other. They are rather the pictorial narratives running parallel, although requiring a slightly different approach and equipment from the interpreter.

Justyna Budzińska,
Instytut Historii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
e-mail: jbudzinska@poczta.onet.pl