

ROBERT TRABA

Centrum Badań Historycznych PAN w Berlinie

O NIEKONWENCJONALNEJ HISTORIOGRAFII I FILMIE

Monografia *Andrzej Wajda jako historyk* jest podsumowaniem wieloletnich badań metodologicznych lubelskiego historyka Piotra Witka, przełożonych na wielowątkowe, niezwykle obszerne studium poświęcone analizie twórczości filmowej Andrzeja Wajdy¹. Zanim spróbuje odpowiedzieć — być może niekonwencjonalnie, w duchu preferowanego przez autora trendu w historiografii — na pytanie o sens definiowania Andrzeja Wajdy jako historyka, przedstawie krótką ocenę konstrukcji książki i przeprowadzonej analizy.

Rozdziały zasadnicze poprzedzone są 36-stronicowym „Wprowadzeniem”, w którym zostały przedstawione założenia teoretyczne, metodologiczne i główne tezy. Książkę podsumowuje esencjonalne, trafnie sformułowane

Adres do korespondencji: robert.traba@cbh.pan.pl

¹ Piotr Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2016, stron 712.

„Zakończenie” (s. 659–667) oraz bibliografia, w której — ku mojemu zdziwieniu — autor zrezygnował z klasycznego podziału na źródła i opracowania. Nawet jeżeli taki zabieg odpowiada White’owskiej niekonwencjonalności rozumienia historii jako dyscypliny, uważam to za błąd. Co jest przedmiotem i celem monografii Piotra Witka? W centrum swojej narracji autor usytuował wybrane dzieła filmowe i telewizyjne Andrzeja Wajdy, wpisane w kontekst jego całej twórczości i poddał je analizie z perspektywy historii wizualnej. Cel badań został sformułowany na początku w sposób następujący:

„W książce tej będę się starał ukazać historię wizualną jako rodzaj historii niekonwencjonalnej oraz przedstawić, jak w jej ramach ujmowany jest status i rola historyka. Będę się też starał udowodnić, że w jej obrębie Andrzej Wajda może być uznany za historyka. Analizowane w dalszej części filmy i telewizyjne widowiska reżysera będę traktował nie jako dzieła sztuki i wytwory praktyki artystycznej, ale jako narracje historyczne, które są alterna-

ty w n y m i [podkr. R.T.] wobec akademickiej historiografii formami tworzenia wiedzy o przeszłości. Skupię się przy tym przede wszystkim na pokazaniu, jak w swoich filmach i telewizyjnych widowiskach Wajda rozumie historię, jakie historie przedstawia i jakimi metodami poznania i przedstawiania przeszłości się posługuje” (s. 9–10).

Po takim zarysowaniu celu badań Witek podejmuje kwestie warsztatowe. Na początku omawia historię wizualną jako „alternatywę dla historii tradycyjnej” (s. 9–23), następnie (s. 23–34) przechodzi do audiowizualnych możliwości konstruowania obrazów przeszłości oraz funkcji reżysera jako historyka i wreszcie do zdefiniowania „kina (post)narodowego” i podstaw teoretycznych swoich badań (s. 34–41). Autor definiuje się jako historyk niekonwencjonalny — badacz form audiowizualnych i społeczny konstruktywista — oraz wyraźnie odcina się od mocno zajmującego jego pole badawcze filmoznawstwa i ukierunkowuje na sugestie/metody historyczki Doroty Skotarczak. Jeszcze mocniej odgranicza się od „tradycyjnej”, „klasycznej” historiografii. W warstwie definicyjnej bardzo mocno orientuje się na dorobek Haydena White’a (w Polsce Ewy Domańskiej). Własny profil badawczy i rozumienie historii przedstawia następująco, przywołując klasyczną już w polskiej historiografii definicję Jana Pomorskiego.

Historia jest nie tyle dostarczycielką jakiejś prawdziwej i obiektywnej wiedzy na temat przeszłości, ile raczej jedną z wielu form autorefleksji współczesnych pokoleń, zapisem ich samowiedzy kulturowej manifestującej się w postaci multimodalnych tekstów historiograficznych. Historia „[...] jawi się jako forma usensowienia przeszłości w teraźniejszości w akcie konstruowania historycznych światów możliwych, będących integralną składową współczesności” (s. 29).

Jest to definicja, która mimo upływu dwudziestu lat zachowuje aktualność. Później jednak Piotr Witek sięga już tylko do White’a, gdy uznaje, że zarówno film, jak i historiografia w równym stopniu jawią się jako strategie „fikcjonalizacji i fabularyzacji przeszłości”, ponieważ: „Każda historia pisana powstaje w efek-

cie kondensacji, przeniesienia symbolizacji oraz selekcji” (s. 30). Podkreślane stale odgraniczenie historii niekonwencjonalnej od tradycyjnej historiografii załamuje się przy opisie strategii badawczych stosowanych w historii wizualnej. Jest ich osiem: interpretacja kompozycyjna, analiza danych audiowizualnych, semiotyka i analiza dyskursu, hermeneutyka przekazów audiowizualnych, historyczna analiza społecznego funkcjonowania przekazów, badania widowni, koncepcja „języka” nowych mediów Lwa Manovicha. W części są to nowe metody, w części zapożyczenia z innych dyscyplin czy wreszcie metody stosowane w historiografii od lat (semiotyka, dyskurs).

Zasadnicza analiza składa się z trzech obszernych części: „Historyczny film dokumentalny” (s. 47–243), „Fabularny film historyczny” (s. 245–473) i „Historyczny teatr telewizji” (s. 475–655). Stanowią one spójną, równoważoną całość. To dobrze, że autor nie poddał się tendencji dopasowywania objętości rozdziałów do głównych nurtów w twórczości Andrzeja Wajdy, w której dominuje film fabularny. Dzięki temu udało mu się w tak dużej pracy utrzymać żelazną konsekwencję narracyjną i przejrzystość wywodów, co wcale nie jest proste. Każda z części ma podobną strukturę. Rozpoczyna je syntetyczna panorama wybranego gatunku filmowego/teatralnego i próba systematyzacji opartej na najnowszej literaturze przedmiotu. Następnie autor przechodzi do zasadniczego etapu swojej pracy, czyli do studium przypadku, w którym wszechstronnie — zgodnie z metodologią historii wizualnej — analizuje poszczególne aspekty narracji historycznej Wajdy.

W sumie autor poddaje analizie po cztery dzieła reżysera w każdej części. W praktyce klasycznej historiografii byłby to zbyt skromny materiał badawczy, ale jest on w pełni wystarczający jako studium przypadku. Trzeba podkreślić, że w doświadczeniu polskiej historiografii studium przypadku nie tyle jest novum, ile bardzo rzadkim instrumentem warsztatu historyka. Najczęściej badacze stosują deskryptywne podejście do tematów bądź sięgają po metateorie, wpisując w nie doświadczenie empiryczne, które w ten sposób zyskuje wsparcie teoretyczne. Studium przypadku — tak jak

w badaniach Piotra Witka — przez odniesienie do analizy stosunkowo skoncentrowanego materiału stwarza większy potencjał interpretacyjny, co pozwala opisywane przez autora filmy definiować za pomocą nowych pojęć/kategorii, sięgając po wyniki badań innych dyscyplin, a w konsekwencji rozwijać wyobraźnię historyczną.

Struktura, treść i efekty poznawcze analizy w studiach przypadku są najcenniejszą częścią książki Piotra Witka. Autor generalnie wprowadza cztery warstwy analityczne: ogólna charakterystyka treści filmu/widowiska (wyjątek to wprowadzenie do filmu dokumentalnego); przedstawienie zasadniczego tematu w kontekście klasycznej narracji historycznej; charakterystyka bohaterów — głównego, drugoplanowych i zbiorowych — wpleciona w interpretacje historiograficzne; czwarta warstwa, formalna, czyli odnosząca się do warsztatu filmowego, jest rozbudowana i składa się z czterech sekwencji. Po pierwsze, autor odnosi się do uytuowania filmu/widowiska w artystycznym krajobrazie dominujących nurtów sztuki filmowej; po drugie, do oprawy muzycznej; po trzecie do estetyki obrazów, czyli zdjęć, pracy kamery, użycia światła; po czwarte, porusza, choć — moim zdaniem — niezasłużenie skrótowo, ważny aspekt znaczenia scenografii filmowej. Prawie zupełnie zlekceważony został aspekt odniesień do pierwowzorów literackich, które stanowiły podstawy scenariuszy i inspiracje fabularyzacji przeszłości. Silna osobowość reżyserka jest niewątpliwym atutem Wajdy, ale zasadne jest pytanie, w jakim stopniu kreatywnie *versus* wtórnie realizuje on swoje wyobrażenia o przeszłości. W końcu oprócz własnych scenariuszy korzystał z dorobku wybitnych twórców, jak Kazimierz Brandys, Jerzy Andrzejewski, Jerzy Stefan Stawiński czy Aleksander Ścibor-Rylski. Generalnie warstwa analityczna poszczególnych studiów przypadków jest nowatorska i twórcza. Nawet jeżeli czasem wydaje się przydługa, broni się za sprawą kompleksowości, profesjonalizmu i przyjaznego dla czytelnika języka opisu. Godny podkreślenia jest ogrom wiedzy filmoznawczej autora. Dwanaście analizowanych filmów łączy on z dziesiątkami innych produkcji, zarówno samego Wajdy, jak i in-

nych polskich reżyserów, których twórczość służy bądź jako rozszerzenie pola analizy, bądź jako kontrapunkt do wyostrenia oryginalności narracji historycznej reżysera.

Dzięki konsekwentnej, zdyscyplinowanej i przekonującej narracji autor w zakończeniu może napisać: „Andrzej Wajda w obrębie subdyscypliny, którą jest historia wizualna, może być określany mianem historyka niekonwencjonalnego” (s. 661). Ponieważ jednak Piotr Witek sam nieraz przyznaje, że ta teza może się wydać kontrowersyjna, warto spytać, czy oby na pewno nie daliśmy się uwieść sile perswazji i już kilkakrotnie podkreślanej konsekwencji narracyjnej autora.

W celu uwypuklenia sensu tego pytania odnieśmy się najpierw do ram teoretycznych zaproponowanych przez autora. Mam poważne zastrzeżenia do zakładanej dychotomicznej natury współczesnych interpretacji przeszłości, co w książce zaznacza się przez spolaryzowanie opozycji: historia klasyczna/tradycyjna–historia niekonwencjonalna. Według mnie jest to sztucznie wyostreny, nieodpowiadający realiom współczesnej historiografii model, który niestety w Polsce jest dość rozpowszechniony. Ułatwia on pozycjonowanie własnej twórczości w kręgu postmodernistycznych tendencji wyznaczonych przez szeroką recepcję teorii Haydena White’a. Tyle że światowe tendencje w historiografii wcale do takiej opozycji nie pasują. I nawet w Polsce, zdominowanej przez tradycyjną historiografię, nie istnieje homogeniczna historia akademicka i historia niekonwencjonalna, chyba że po jednej stronie postawimy Haydena White’a, a po drugiej ideologiczne (nie wszystkie) tendencje preferowane w IPN. Przed dziesięć laty trafnie określiła ten stan, tak często przywoływana przez autora, Ewa Domańska w *Historiach niekonwencjonalnych*:

„We współczesnej refleksji nad przeszłością istnieje wiele ujęć przeszłości, tendencji czy nurtów, które zidentyfikować można, budując prowizoryczne i modelowe ujęcia, upraszczając w ten sposób rozważania na ten temat, by tym sposobem uczynić analizy bardziej przejrzyste i otworzyć pole do dalszych dyskusji. Jest zatem wiele historii akademickich i wiele historii

niekonwencjonalnych, między którymi granice często ulegają zatarciu”².

Gdzie w takim spolaryzowanym przez Piotra Witka obrazie odnaleźć „nowy realizm”, którego oryginalny manifest napisany przez Maurizio Ferrarisa (*Manifesto del nuovo realismo*, 2012) — głoszący w istocie odejście od tezy o płynności historii jako dyscypliny naukowej — jest już znany powszechnie. W tomie *Der neue Realismus* autorami są uznani historycy z wielu krajów, od Stanów Zjednoczonych przez Francję, Włochy, Wielką Brytanię po Niemcy³, a zejściem z pola teorii ku empirii badań historycznych i kulturoznawczych jest tom *Die Wirklichkeit der Geschichte*⁴.

Domyślam się, że sformułowanie „interpretacja historyczna zakłada istnienie jednego właściwego sensu” (s. 40 i inne podobne) zostało stworzone tylko na potrzeby użytkowe — jako pewnego rodzaju kontrapunkt, w celu wyeksponowania oryginalności historii niekonwencjonalnej. Nowoczesną opozycją wobec Hydena White’a nie jest rozumiana jak przed półwieczem „historia klasyczna”, lecz na przykład niemiecki humanista, historyk globalny — Jörn Rüsen. Fakt, że recepcja jego dzieł w Polsce jest znikoma, ale badacz z takimi teoretycznymi aspiracjami jak Piotr Witek nie powinien od niej abstrahować. W czasie eksplozji różnego rodzaju ponowoczesnych podejść do historii, takich jak „zwrot lingwistyczny”, „postkolonializm” czy *memory studies*, próba wprowadzenia porządkujących i orientujących historiografię pojęć jest szczególnie ważna dla zachowania suwerenności dyscypliny, za czym usilnie obstaje. Zdając sobie sprawę, że historia spełnia się przez opowiadanie (narratywizm, tekstualność) i jest częścią pamięci, Rüsen domaga się auto-definiującej refleksji nad jej zrozumieniem. Przy tym nie odrzuca z góry nowych trendów. Próbu-

je się skutecznie odnaleźć w przestrzeni, w której z jednej strony następuje zdecydowana obrona standardów racjonalności myślenia naukowego w historii, a z drugiej dominuje relatywizm kulturowej dekontekstualizacji znaczeń. Wypracował pojęcie matrycy dyscyplinarnej. Jest to schemat naukowego poznania historycznego. Obejmuje on pięć powiązanych ze sobą czynników: historyczne zainteresowania poznawcze, które powstają ze współczesnych i skierowanych w stronę przyszłości potrzeb orientacji historycznej; zagadnienia interpretacji (teorie, perspektywy, kategorie); metody badawcze; formy reprezentacji (różne przedstawienia wiedzy historycznej) oraz funkcje orientacyjne ważne dla ludzkiej praktyki życiowej. Matryca dyscyplinarna myślenia historycznego pokazuje, że praca historyka umiejscowiona jest w produktywnym polu napięcia, rozciągającym się między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością a praktyką życiową i nauką. To pole napięcia sprawia, że historia nie jest czymś danym na zawsze, lecz za każdym razem pisana jest na nowo. Upieranie się przy sztywnych podziałach dla udowodnienia swojego nowatorstwa jest, według mnie, paradoksalnie archaizmem. Najważniejsze dla Rüsen jest: (1) zakorzenienie „historycznego myślenia” w przestrzeni doświadczenia ludzkiego, czyli ukontekstualnienie go w czasie i miejscu; (2) uznanie istnienia ponadkulturowych kryteriów prawdy, za pomocą których można udowodnić transkulturową racjonalność myślenia.

Referuję obszernie Rüsenowskie podejście nie tylko dlatego, że jest mi bliskie⁵, lecz głównie dlatego, że to właśnie jest realna opozycja wobec posmodernistycznej jednostronności i jej dominacji w polskim dyskursie historycznym, czemu uległ również Piotr Witek i co preferuje także większa część polskich metodologów historii. Nie znaczy to, że nie mamy obecnie kłopotu z sensem historii. To, co było milczącym

²Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 19.

³Markus Gabriel (red.), *Der neue Realismus*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2014.

⁴Stefan Haas, Clemens Wischermann (red.), *Wirklichkeit der Geschichte*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2015.

⁵Zob. Robert Traba, Holger Thünemann (red.), *Myślenie historyczne*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015, cz. 1: Jörn Rüsen, *Nadawanie historycznego sensu*, tłum. Rafał Żytyńnic, cz. 2: *Świadomość i kultura historyczna*, tłum. Izabela Sellmer.

założeniem praktyki historycznej do lat siedemdziesiątych XX wieku, zostało zakwestionowane, jeśli nie wręcz odrzucone (Krzysztof Pomian). Obstawę — za Rüsenem — przy twierdzeniu, że poprzez narratywistyczne i konstruktywistyczne podejście historiografia nie różni się od fikcjonalnej literatury czy filmu. Różni się i właśnie dziś potrzebuje bardziej niż kiedykolwiek definiowania się poprzez odniesienie do problemów, a później do metody badań.

Historiografia, podobnie jak nauki społeczne, powinna zatem ukierunkowywać się na identyfikowane problemy, a nie na metodologię, czyli używać odpowiednich metod, które najlepiej pomagają w znalezieniu odpowiedzi na nasuwające się pytania badawcze w zakresie danej problematyki, a nie odwrotnie. Ten wektor w opracowaniu Piotra Witka nie zawsze jest odpowiednio zwrócony, choć autor broni się nowatorską, ale — moim zdaniem — konwencjonalną analizą źródeł (nie nazywając ich źródłami), którymi są filmy Andrzeja Wajdy. W zakończeniu swojej książki formuje zresztą frazę, która koliduje z wcześniejszymi twierdzeniami o dychotomiczności współczesnej historiografii. Píše, że obecnie historia niekonwencjonalna, a tym samym wizualna, konwencjonalizuje się i wchodzi do historiograficznego głównego nurtu (s. 665). Może więc zamiast wcześniej podkreślanej alternatywności warto mówić po prostu o rozszerzaniu/pogłębianiu pola badawczego historii? W ramach polifonii narracji historycznych może przeciwieństwo efekt badań historycznych współistnieć, konweniować z innymi perspektywami opisu i interpretacji przeszłości. Wcale też język i linearność nie muszą skazywać „pisanej” historii na porażkę w konfrontacji z filmem czy muzyką. Przekonuje o tym na przykład muzykologiczna praca Ruth Seehaber⁶. Autorka na kilkuset stronach udowodniła, że tzw. szkoła polska w muzyce klasycznej lat pięćdziesiątych XX wieku jest jedynie zmitologizowaną konstrukcją. Nowatorskość pracy polega na tym, że jedną trzecią treści stanowią zapisy nut i porównywanie różnych

partytur. Pismo, wbrew temu, co pisze autor, może również tworzyć niekonwencjonalną narrację, można je na przykład „słyszeć”, pod warunkiem... że umie się czytać nuty.

Czy zatem Andrzej Wajda był historykiem? Z podpowiedzią na tak postawione pytanie pośpieszył Andrzej Paczkowski, uznany, ale bardzo konwencjonalny historyk, twierdząc jednoznacznie, że „Andrzej Wajda jako człowiek filmu był najwybitniejszym historykiem polskich dziejów najnowszych”⁷. Pozornie odpowiedzi Piotra Witka i Andrzeja Paczkowskiego są zgodne, tyle że ten ostatni dodaje świadomie zastrzeżenie „Wajda jako człowiek filmu”. Mnie bardziej interesuje, co ważnego wynika z twórczości Wajdy dla interpretacji przeszłości. Czy robiąc z wybitnego reżysera historyka (a Witek idzie dalej uznając, że wszyscy reżyserzy przedstawiający przeszłość są niekonwencjonalnymi historykami, s. 661; podobnie jest z reżyserami teatralnymi czy artystami) wnosimy nową wartość do dyskursu o przeszłości? Czy w ten sposób historia jako nauka nie za bardzo zawłaszcza sobie jakąkolwiek refleksję o przeszłości, włączając ją do własnej, coraz bardziej rozmywanej autodefinicji? Po co? Dostrzegam, że moje studia włączane są do antropologii historycznej czy hermeneutyki historycznej, co mnie cieszy, choć sam bym się tak nie zdefiniował. Suwerenność dyscypliny, jaką jest historia, nie wyklucza potrzeby jej ciągłej modernizacji, wchodzenia w interakcję z innymi dyscyplinami. Na tym polega sens interdyscyplinarności, która wcale nie musi być wytartym projektowym sloganem służącym do zdobywania grantów. Tradycyjny warsztat może być wzbogacany o pojęcia, metody, sposoby refleksji innych dyscyplin po to, by poszerzać rozumienie historycznego sensu — w interpretacji Rüsen. Drugi sposób definiowania interdyscyplinarności polega na wzbogacaniu instrumentarium o nietradycyjne źródła, na przykład wizualne. W gruncie rzeczy w postawie badawczej Piotra Witka dostrzegam oba modele interdyscyplinarności. Po pierwsze dlatego, że odbiera on monopol na zajmowanie się filmem (audiowizualno-

⁶Ruth Seehaber, *Die „polnische Schule“ in der Neuen Musik: Befragung eines musikhistorischen Topos*, Böhlau Verlag, Köln 2009.

⁷<http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/982945,paczkowski-andrzej-wajda.html>

ścią) filmoznawcom. Po drugie dlatego, że stosuje w swoich badaniach metody od dawna zaadoptowane w warsztatach na przykład socjologów czy antropologów i umie je nowatorsko wykorzystać do badań historycznych.

Na koniec kilka uwag krytycznych. Skoro autor chce być niekonwencjonalnym historykiem, dlaczego wziął pod uwagę tak konwencjonalny zestaw filmów? W przypadku filmów dokumentalnych pisze, że wybrał „najciekawsze narracje historyczne”; odnośnie do filmów fabularnych ucina dyskusję autorytatywnym stwierdzeniem, że wybór jest „absolutnie arbitralny”; a w przypadku widowisk telewizyjnych ogranicza się do „arbitralności”. A dlaczego nie pokusił się o analizę, na przykład tak niekonwencjonalnego filmu historycznego jak *Panny z Wilka*, w którym Wajda oddał klimat codzienności końca *belle époque*? To przecież też historia, a codzienność to ciekawa subdyscyplina historii. Zastanawia, dlaczego w podsumowaniu autor nie pokusił się o przyjrzenie się wybranym filmom w kolejności chronologicznej? Dzięki temu otrzymalibyśmy wgląd w rozwój warsztatu reżysera, w ewolucję jego interpretacji historycznych od lat sześćdziesiątych po XXI wiek. Czasami odnosi się wrażenie, że Piotr Witka ulega magii swojego wielkiego protagonisty, obawiając się krytyki. Najbardziej jest to widoczne w wypadku interpretacji *Moich notatek z historii*, gdy ewidentnie zachodzi podejrzenie teleologizacji opowieści o przeszłości, naznaczonej walką o wolność zakończoną „karnawałem Solidarności”. Duży szacunek budzą te pasażer narracji Witka, w których wpisuje on interpretacje filmowe Wajdy w szerszy kontekst

historiograficzny. Taki zabieg to duże wyzwanie. Za wiele emocji i chwilowe wypadnięcie z roli widzę w przypadku analizy *Wałęsa. Człowiek z nadziei*. Znakomicie wypada nałożenie kalki swój–inny–obcy na wydarzenia *Wyroku na Franciszka Kłosa*, ale fiaskiem jest wbudowanie w szerszy dyskurs historiograficzny fabuły *Wywiadu z Ballmeyerem*, dostrzegalne są luki w znajomości literatury historycznej, poza bardzo wybiórczymi tekstami polskich historyków. Czasami nie wiadomo, dlaczego drugorzędny tekst (mimo że istnieją inne) staje się dominującym tłem interpretacyjnym. Mimo tych potknięć autor nie dopuszcza się ewidentnych uproszczeń. W warstwie porównawczej zabrakło mi odniesień do innych reżyserów polskich i europejskich różnych proveniencji, od klasyków, jak Luchino Visconti czy Federico Fellini, a w Polsce Kazimierz Kutz czy Jerzy Hoffman, po nowatorskie obrazy, jak „europejska trylogia” Larsa von Triera. Jak się wpisują Wajdowskie narracje historii w taki krajobraz filmu europejskiego?

Spór o to, czy Andrzej Wajda był czy nie był historykiem, wydaje się bardziej konwencjonalny niż niekonwencjonalny katalog pytań i problemów, które stawia i rozwija autor. Sprawdziłem jego interpretacje, ich dokładność i kreatywność na przykładzie jeszcze raz obejrzanego *Wyroku na Franciszka Kłosa*. Konfrontacja ze źródłem potwierdziła wysoką ocenę kompetencji historycznych Piotra Witka. Pisząc o wizualnej formie przekazu opowieści o przeszłości na podstawie filmów Andrzeja Wajdy stworzył niebanalną, nowatorską książkę mieszczącą się w nurcie nowoczesnej historiografii.