

Instytut Kulturoznawstwa UMCS

ANDRZEJ RADOMSKI

O użyteczności literatury dla pisania historii

De l'utilité de la littérature pour écrire l'histoire

Problemy związane z relacjami między historiografią a literaturą czy szerzej sztuką zawsze budziły zainteresowanie zarówno teoretyków, jak i historyków-praktyków. Historiografia bowiem była w niektórych okresach uważana za rodzaj sztuki — podobnie jak i większość dyscyplin humanistycznych. Historycy w swej codziennej działalności profesjonalnej starali się wykorzystywać ustalenia literaturoznawstwa (przy pisaniu np. historii kultury), a przede wszystkim korzystali z dzieł literackich jako jeszcze jednego źródła do odtwarzania określonych aspektów przeszłości (niektórych przynajmniej).

W dobie współczesnej tendencje te jeszcze nasiliły się. Po okresie bowiem usilnych zmaganiań, aby uczynić z Clio pełnoprawną naukę — wzorowaną na innych, jak to mówiono, „dojrzałych” metodologicznie dyscyplinach, które narzucały standardy naukowości — nadszedł czas na zasadniczą rewizję owych zamierzeń. Współcześni teoretycy przekonują, że ta jedna z najstarszych dyscyplin winna być postrzegana jako działalność bardziej artystyczna (rodzaj sztuki). Postuluje się też częstsze wykorzystywanie tzw. literatury pięknej do pisania różnych historii. I już te dwie wspomniane przed „chwilą” tendencje są dobrym punktem wyjścia (czy co najmniej pretekstem), aby zastanowić się nad pewnymi aspektami związanymi z relacjami: między historiografią a literaturą. Jeśli bowiem chodzi o stosunek historyków

do dzieł literackich oraz innych dzieł sztuki — to panuje w tym środowisku wiele uprzedzeń i nieporozumień. Toteż w dalszej części chciałbym zająć się wybranymi kwestiami związanymi z relacjami na linii: historiografia a literatura. Wcześniej miałem już okazję rozważać te problemy. Dotyczyły one dwóch zagadnień: 1) kwestii przydatności literatury (i innych dzieł sztuki) do badania historii — inaczej mówiąc: czy literatura może być efektywnym źródłem historycznym oraz 2) czy historiografia była/ jest rodzajem sztuki?

W artykule niniejszym chciałbym natomiast poruszyć kwestie następujące: 1) problem opozycyjności historiografii i literatury, 2) użyteczności sposobów pisania o świecie, wypracowanych przez praktykę artystyczną dla historiografii.

UTWORY LITERACKIE W PRAKTYCE BADAWCZEJ HISTORYKÓW

O ile badacze literatury zawsze wykorzystywali ustalenia historyków do budowy tzw. teorii procesu historyczno-literackiego, a zwłaszcza do pisania dziejów literatury — to historycy (w przeszłości) spoglądali na literaturę przede wszystkim jako na dostarczycielkę danych źródłowych — zwłaszcza gdy nie mogli wydobyć interesujących ich informacji z innych, bardziej przez nich cenionych dokumentów. Jednakże problem wykorzystywania tzw. literatury pięknej jako źródła do badania przeszłości zawsze wzbudzał (i nadal wzbudza) szereg kontrowersji i nieporozumień: od totalnej negacji do „umiarkowanego” optymizmu — zwłaszcza przy badaniu określonych problemów, do opracowania których brakuje „normalnych” źródeł. Niewątpliwie wpływ na taki stan rzeczy miało tradycyjne ostre przeciwstawienie sobie nauki i sztuki. Tym dwóm sferom ludzkiej działalności przypisywano różne cele, środki i metody. O ile jeszcze zbliżanie się sztuki do nauki nie było czymś „zdrożnym”, o tyle sytuacja odwrotna (zbliżanie się nauki do sztuki) była dla tej pierwszej czymś „uwłaczającym” — zwłaszcza w mniemaniu scjentyistycznie nastawionych badaczy. Niech w roli przykładu wystąpi następujący cytat:

Pomijając myślicieli, o których nic nie wiemy, dane, jakimi rozporządzamy, gdy chodzi o wielu innych, są niewystarczające, by wypowiadać się wiarygodnie o ich poglądach na czas. Ponadto dane nasze mają w większości charakter literacki. Nie wolno nam zapominać, że badania nad przedfilozoficznymi i niefilozoficznymi poglądami na czas utrudnia i zakłóca okoliczność, że prowadzi się je na podstawie źródeł literackich.”¹

Przytoczona wypowiedź wskazuje bez cienia wątpliwości, że tekst literacki jest gorszym rodzajem tzw. źródła historycznego.

¹ G.E.R. Lloyd, *Czas w myśli greckiej*, [w:] *Czas w kulturze*, Warszawa, 1988, s. 207.

Obecnie sytuacja ta uległa radykalnej zmianie. Zanikło tak ostre przeciwstawienie nauki sztuce. Zjawisko to jest konsekwencją niekiedy dość istotnej zmiany poglądów na status nauki w świecie współczesnym z jednej strony, a równoległe — z przeformułowaniem roli sztuki w tymże świecie — z drugiej strony.

Jak przed chwilą wspomniałem, problem wykorzystywania literatury „pięknej” w roli źródła historycznego budzi spore kontrowersje w środowisku historyków. W niniejszym fragmencie chciałbym przedstawić reprezentatywne, jak sądzę, poglądy na możliwość użycia literatury do badania dziejów. Wbrew pozorom, problem ten nie jest i nie był przedmiotem licznych analiz. Także literatura „piękna” jako środek dydaktyczny (i źródło) stosowany/a w nauczaniu historii rzadko bywa przedmiotem głębszej refleksji metodycznej.²

Literackie źródła historyczne (twierdzi Jerzy Maternicki) zazwyczaj nie są wysoko cenione przez metodologię i praktykę historyczną. Stwierdzono wielokrotnie, zauważa, że podporządkowanie treści utworu literackiego wymogom artystycznym obniża znacznie wartość źródłową utworów literackich. Do tego dochodzi niepełna przekładalność obrazowego języka literatury na język pojęciowy nauki. Nie bez znaczenia jest też fakt, uważa, że utwory literackie, które dla nas mogłyby być źródłami historycznymi, kształtują nieraz opisy ludzi, rzeczy i zdarzeń według zapożyczonych wzorów z innych utworów literackich.³ Podobną opinię wyraża Jerzy Holzer. W referacie wygłoszonym na konferencji, która odbyła się w Instytucie Badań Literackich w roku 1976 (gdzie, jak dotychczas w najpełniejszy sposób przedyskutowano problem: dzieło literackie jako źródło historyczne — przynajmniej na gruncie historiografii polskiej) stwierdził, że:

„[...] badacz historii naszego stulecia rzadko sięga po literaturę piękną jako źródło. Jeśli ma aspiracje kulturalne, czytuje literaturę nazywaną współczesną, bardziej jednak dla satysfakcji intelektualnej lub estetycznej czy też dla spełnienia obowiązków towarzyskich niż z utylitarnym celem zawodowym.”⁴

Nasuwa się więc myśl, dodaje, że nie zmiany zachodzące w samej literaturze, lecz pojawienie się nowych rodzajów źródeł — np. statystycznych czy ikonograficznych zmniejszyło użyteczność literatury jako źródła. Wydaje się, uważa, że literatura XX wieku zawodzi szczególnie jako źródło informacji o „rzeczach” (przez ‘rzeczy’ rozumie Holzer: zwierzęta hodowlane, rośliny, surowce, maszyny, budynki, potrawy, ubiory itp.). Zawodzi także literatura,

² J. Maternicki, *Literatura piękna w nauczaniu historii*, Warszawa 1963 (ze wstępu).

³ *Ibid.*, s. 17.

⁴ J. Holzer, *Świat zdeformowany. Dzieło literatury XX wieku jako źródło historyczne*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, Warszawa 1978, s. 327.

konkluduje, jako źródło do badań poglądów społecznych, politycznych czy ideowych — o ile nie mają to być indywidualne poglądy twórcy.⁵

Kluczem otwierającym źródłową wartość dzieł literackich dla badania przeszłości jest, twierdzi Jerzy Topolski, określenie ich odniesienia przedmiotowego, czyli nadanie im wartości logicznej prawdy względnie fałszu. Chodzi tu o informacje o faktach rzeczywistych współczesnych autorowi dzieła literackiego. Z tego punktu widzenia nie mają wartości źródłowej dla historyka dzieła o treściach historycznych bądź dzieła *science-fiction*. Historyk, sugeruje Topolski, jeśli chce korzystać z pewnego typu dzieł literackich jako ze źródła, musi traktować autora dzieła literackiego jako szczególnego rodzaju kronikarza modelującego rzeczywistość w sposób idealizacyjny, czyli zwracającego uwagę na jej istotne cechy. Rzeczywistość przedstawiona dzieła literackiego może być zatem źródłem dla historyka, bowiem może informować go (w płaszczyźnie prawdy esencjalnej) o istotnych strukturach świata realnego. Jest to źródło wyjątkowo cenne (choć nazbyt słabo wykorzystywane), krystalizujące w sobie siłę wyobraźni pisarza. Drugim kluczem, uważa, niezależnym od kwestii prawdy esencjalnej zawartej w treści dzieła literackiego — jest symptomatyczna wartość literatury, a więc jej wartość jako wskaźnika (tzn. znaku bądź oznaki) takich czy innych faktów i procesów. Dzieło literackie posiada bowiem, zdaniem Topolskiego, trzy struktury: przedstawiającą, przedstawioną i komunikowaną. Struktura przedstawiająca to wszelkie środki użyte przez autora dzieła dla realizacji założonego celu. Struktura przedstawiona to świat przedstawiony dzieła, czyli te wszystkie treści, za pośrednictwem których autor chce osiągnąć swój cel, a więc coś zakomunikować.⁶

Michał Głowiński przestrzegal historyków, że dzieł literackich nie należy odczytywać „wprost”. Pisze on:

„Lektura historyczna przebiegać może niekiedy w sposób naiwny, wówczas mianowicie, gdy historyk chciałby z dzieł literackich bezpośrednio czerpać wiedzę. Gdyby ktoś interesujący się przyczynami śmiertelności młodych ludzi w pierwszej połowie XIX wieku uznał za główne źródło ówczesne romanse sentymentalne, dojść by musiał do nieodpartego wniosku, że w owym czasie umierało się przede wszystkim w wyniku miłosnych niepowodzeń.”⁷

Na ważną rolę źródeł literackich dla badania dziejów kultury wskazuje Bronisław Geremek. Gdy przedmiotem badania są mechanizmy mentalne i zachowania zbiorowe to uważa, że nie ma znaczenia, czy badamy zjawi-

⁵ *Ibid.*, s. 330–331.

⁶ J. Topolski, *Korzystanie ze źródeł literackich*, [w:] *Dzieło literackie...*, s. 8–23.

⁷ M. Głowiński, *Lektura dzieła a wiedza historyczna*, [w:] *Dzieło literackie...*, s. 95–96.

sko lub zdarzenie, które kiedyś autentycznie miało miejsce, czy też wytwory wyobraźni pisarskiej. W badaniu i refleksji historyka w stosunku do utworu literackiego wyróżnić można, według niego, cztery płaszczyzny, w których realizują się odrębne programy historiograficzne. Po pierwsze, utwór literacki może zawierać bezpośrednie informacje o zdarzeniu, które wyluskać trzeba z formy literackiej i poddać krytycznej analizie. Po drugie, globalna historia kultury obejmuje spojrzeniem całość piśmiennictwa jako integralną część procesów twórczych kultury. Po trzecie, literatura traktowana jest jako najlepsze (lub jedynie dostępne) zwierciadło zainteresowań, trosk i radości określonej epoki lub społecznej zbiorowości. Po czwarte wreszcie, historia mentalności czy też historia socjokulturowa znajduje w literaturze swoją podstawową dokumentację dla badania zbiorowych postaw i zachowań, wrażliwości i sposobu myślenia. Nieufność historyków wobec źródłowej wartości utworu literackiego, dodaje, jest głównie konsekwencją tego, że jest on podporządkowany określonym rygorom formy z jednej strony, a nieograniczonej wyobraźni (czy też fantazji) twórcy — z drugiej strony.⁸

Ryszarda Czepulis-Rastenis wyróżnia dwie możliwości zastosowania źródeł literackich w pracy badawczej historyka. Pierwsza — to poszukiwanie w nich przejawów świadomości społecznej, druga — to poszukiwanie w literackich utworach wiedzy o epoce w jej aspekcie obiektywnym.⁹

Autorzy najnowszego podręcznika z dydaktyki historii¹⁰ piszą:

„Przez długi czas za podstawowy wyznacznik literatury przyjmowano fikcję literacką. Współcześnie nie uznaje się fikcji za główny wyznacznik literatury [...] Historyk traktujący literaturę jako źródło historyczne może szukać w dziele literackim zarówno informacji o faktach rzeczywistych, jak też prawd esencjalnych o klasach faktów. Wartość źródłową mają rzecz jasna tylko te utwory, np. powieści, które „dotyczą czasów współczesnych pisarzowi.”¹¹

Przytoczone wypowiedzi historyków i literaturoznawców wykazują niekiedy dość sporą rozbieżność na temat możliwości korzystania z „usług” literatury „pięknej” jako źródła do pisania o przeszłości. Generalnie rzecz biorąc, widzą oni możliwość takiego korzystania — zwłaszcza przy zajmowaniu się określonymi zagadnieniami typu: mentalność, wartości, ideologia. Na uwagę zasługuje też fakt, że poszczególni cytowani tu badacze odmiennie definiują „charakter” literatury — co, rzecz jasna, wpływa także na sposób wykorzystywania jej jako źródła historycznego. Od tego bowiem, jak się

⁸ B. Geremek, *Fabula, konwencja i źródło*, [w:] *Dzieło literackie...*, s. 114–122.

⁹ R. Czepulis-Rastenis, *Znaczenie prozy obyczajowej XIX wieku dla badań ówczesnej świadomości i stosunków społecznych*, [w:] *Dzieło literackie...*, s. 243–244.

¹⁰ J. Maternicki, Cz. Majorek, A. Suchoński, *Dydaktyka historii*, Warszawa 1994.

¹¹ *Ibid.*, s. 72.

pojmuje i jakie się „widzi” cechy charakterystyczne literatury (całej sztuki), zależy możliwość ewentualnego jej użycia do pisania historii. Powyższe wypowiedzi zostały jednakże przeze mnie tu przytoczone nie po to, aby rozpatrywać: na ile literatura, jak i cała sztuka może być wartościowym źródłem historycznym — ale w celu zastanowienia się nad zasadnością przeciwstawienia tych dwóch sfer ludzkiej działalności, tj. literackiej (artystycznej) i historiograficznej. Zawierają one bowiem (niejako w tle) typowe jeszcze poglądy dotyczące cech charakterystycznych tych dwóch dyscyplin. Dla historyków (w świetle przytoczonych tu opinii) literatura to rodzaj twórczości, którego jednym z zasadniczych wyznaczników jest fikcjonalność. I już z tego względu nie jest ona tak użyteczna jak np. dokumenty z kancelarii czy tabele zawierające dane statystyczne. Literatura jednakże (choć nie cała, rzecz jasna) ma tę inną właściwość, zdaniem historyków, że odnosi się (może się odnosić) do świata realnego (reprezentować go) — w całości, bądź poszczególne jego aspekty. Może też wskazywać (pośrednio) na pewne zjawiska bądź procesy, typu: mentalność, światopogląd czy wartości dominujące w danej epoce lub grupie społecznej. Po prostu może nam coś „powiedzieć” o kulturze danej społeczności. Podobnie rzecz ma się i z innymi rodzajami sztuki.

Dla historyków „tradycyjnych”, dla których podstawowymi ideałami badawczymi są: 1) rekonstrukcja minionych faktów i procesów, 2) realistyczne, jak tylko się da ich przedstawianie (prezentacja) za pomocą narracji, 3) prawda i obiektywizm — połączony z przekonaniem, że za pomocą odpowiednich metod oraz tzw. źródeł da się przeniknąć do przeszłości, tak rozumiana twórczość artystyczna (przez nich samych, oczywiście) nie jest szczególnie użyteczna. Jest to bowiem twórczość: 1) nie zawsze nastawiona na odtwarzanie rzeczywistości, 2) często fikcjonalna, 3) subiektywna i posługująca się tzw. artystycznymi środkami wyrazu — a więc cechująca się, generalnie rzecz biorąc, innymi, przeciwstawnymi do działalności naukowej atrybutami. Stąd nie powinno nas dziwić przeciwstawianie nauki (historiografii) i sztuki, jakie jest czynione przez historyków — tych bardziej tradycyjnych (np. modernistycznych).

HISTORIOGRAFIA I SZTUKA W KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ

Jak już wspomniałem, w dobie współczesnej przedstawiciele wielu wpływowych ostatnio orientacji filozoficznych i metodologicznych (pragmatyzm, dekonstrukcjonizm czy poststrukturalizm) starają się zacierać różnice między różnymi dyscyplinami i dziedzinami, np. między przyrodoznawstwem a humanistyką, nauką a polityką i co nas szczególnie tu interesuje: między nauką a sztuką. Argumentują oni (np. pragmatyści), że są to tylko (hu-

manistyka, przyrodoznawstwo czy sztuka) różne sposoby radzenia sobie ze światem stawiającym nam „opór” w naszym codziennym bytowaniu. Nauka nie jest już uważana za szczególnie uprzywilejowany rodzaj wiedzy ludzkiej w poznawaniu świata. Naukowiec nie jest już postrzegany jak „ktoś” — kto stoi naprzeciwko jakiejś rzeczywistości i jest w stanie (za pomocą specjalnych metod — naukowych) dać prawdziwą i realistyczną wiedzę o niej. Współcześnie naukę pojmuje się raczej jako działalność, której celem zasadniczym jest dostarczanie (konstruowanie) wiedzy, która byłaby skuteczna przy rozwiązywaniu różnego typu „łamigłówek”. Podkreśla się też jej ideologiczny charakter. Nauka nie jest więc działalnością niezaangażowaną, a naukowiec nie jest w stanie być bezstronny w swej refleksji nad światem.

Wobec załamania się modernistycznego wizerunku nauki proponuje się alternatywne rozwiązania. Jedną z najgłośniejszych wizji jest propozycja Richarda Rorty’ego. Ten amerykański filozof proponuje, aby humanistyka (w tym i historiografia) zamiast wchodzenia w kontakt z jakąś rzeczywistością bądź zajmowaniem się wartościami, zajmowała się tworzeniem wizji świata, które byłyby następnie respektowane poprzez, jak to określa, niewymuszone porozumienie między uczonymi. Owa solidarność na rzecz danej teorii czy wizji dziejów byłaby osiągnięta na drodze swobodnej dyskusji — z uwzględnieniem jak największej liczby sugestii i argumentów.¹²

We współczesnej refleksji teoretyczno-metodologicznej nad „naturą” wiedzy historycznej także podważono tradycyjne wyobrażenie historiografii jako naukowej dyscypliny potrafiącej przekazać za pomocą narracji realistyczną, prawdziwą i w miarę obiektywną wiedzę o przeszłości. Ilustracją tych tendencji niech będą tezy jednego z najgłośniejszych obecnie teoretyków historii — Franklina Ankersmita. W tekście zatytułowanym: *Six Theses on Narrativist Philosophy of History* m. in. stwierdza:

- historyczne narracje nie są interpretacjami przeszłości;
- interpretacja nie jest przekładem; przeszłość nie jest tekstem, który musi być przełożony na narracyjną historiografię; to musi być interpretowane;
- narracyjne interpretacje nie są rezultatem cech samej przeszłości; historyczne narracje są tylko przypadkowymi opowieściami mającymi początek, środek i koniec;
- historyczne narracje nie są reprezentacjami przeszłości ani refleksją o przeszłości;

¹² Idea ta została wyrażona w eseju: *Nauka jako solidarność*, [w:] R. Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, Warszawa 1999.

— narracyjne substancje przylegają do przeszłości, ale nie korespondują z nią ani nie odnoszą się do niej;

— narracyjne interpretacje nie są wiedzą, ale organizacją wiedzy;

— historyczna dyskusja o kryzysie w wieku siedemnastym, na przykład, nie jest debatą o rzeczywistej przeszłości, ale o narracyjnych interpretacjach przeszłości;

— fakty o przeszłości mogą być argumentem za lub przeciw narracyjnym interpretacjom, ale nie mogą determinować tych interpretacji (fakty udowadniają zdania o przeszłości); tylko interpretacje mogą udowadniać interpretacje;

— nazwy takie jak manieryzm odnoszą się do historycznych interpretacji, a nie do przeszłości.¹³

Z przytoczonych przed „momentem” tez, jak i z innych koncepcji wysuwanych przez współczesnych teoretyków historiografii wynika, że wiedza historyczna „produkowana” przez akademickich historyków nie odtwarza przeszłości. Nie może więc być oceniana pod kątem prawdziwości/falszywości, ani obiektywności. Historyk tworzy narracje, które nie reprezentują faktów, procesów czy tendencji zaistniałych w bliższej lub dalszej przeszłości. Fakty i obrazy przeszłości, o których historycy piszą w swych tekstach, są ich konstrukcją — uwarunkowaną respektowaną przez badacza wiedzą pozaźródłową, jego systemem wartości, ideologią itp. składnikami, a więc „bagażem”, którego nie może się on pozbyć ani jakoś zneutralizować! Co więcej, nawet tzw. źródła historyczne nie dają wstępu do wrót historii — ponieważ muszą one i tak być interpretowane przez historyka żyjącego w danej epoce i przez jej pryzmat wertującego i oceniającego wszelkie dane źródłowe. W świetle dzisiejszych poglądów na poznanie historyczne nie można zatem powiedzieć, że historycy badają dzieje czy piszą o dziejach. Oni raczej piszą dzieje. Oni tworzą opowieści — podobne do opowieści literackich! Historiografia zaczyna więc być coraz bardziej postrzegana jako literatura, a historyk jako pisarz. Jeśli tedy historycy stwierdzają, że np. w oświeceniu miały miejsce takie a takie fakty — to: 1) nie znaczy to wcale, że obiektywnie istniała taka epoka opatrzona etykietą ‘oświecenia’, 2) wszelkie tzw. fakty historyczne nie odnoszą się do realnie istniejącej epoki — tylko do obrazu wykreowanego przez historyków i nazwanego właśnie oświeceniem! One, rzecz jasna, też są konstrukcją!

Gorącym rzecznikiem zacierania różnic między historiografią a literaturą jest twórca narratywistycznego przełomu w historiografii — amerykański

¹³ F. Ankersmit, *Six Theses on Narrativist Philosophy of History*, [w:] id., *History and Topology. The Rise and Fall of Metaphor*, University of California Press 1994.

mediewista i metodolog: Hyden White. To właśnie narratywiści (których reprezentantem jest oczywiście i Ankersmit) cały czas podkreślają literacki charakter twórczości historyków.

White, w przedmowie do książki o wiele już mówiącym tytule: *Poetyka pisarstwa historycznego* napisał:

„Pomyślałem jednak, że można by wykorzystać nową perspektywę, którą oferowała tocząca się wówczas dyskusja nad pojęciami pisma i pisania, tekstualności i dyskursu. Postanowiłem zatem potraktować tekst historyczny jako rodzaj pisarstwa i zastosować strukturalną analizę sposobów, jakimi posługują się historycy i dzięki samym tylko narzędziom dyskursywnym nadają sens przeszłym wydarzeniom.”¹⁴

Następnie historyk amerykański stwierdza:

„Uważam jednak, że historiografia uzyskuje efekt wyjaśniania po części dzięki zdolności do przetworzenia materiału kronik w opowieści, które z kolei powstają na podstawie kronik na drodze operacji nazwanej przeze mnie gdzie indziej (w *Metahistory* — przyp. A.R.) ‘fabularyzacją’. Przez fabularyzację rozumiem po prostu kodowanie faktów zawartych w kronice jako składników specyficznych rodzajów struktur fabularnych.”¹⁵

W swojej konkluzji pisze:

„Wszystko to wskazuje na konieczność dokonania rewizji konwencjonalnego rozróżnienia między prozą a poezją w odniesieniu do takich form narracyjnych, jak historiografia, oraz uznania, że sięgające Arystotelesa rozróżnienie pomiędzy historią a poezją okazuje się dla rozważań nad obiema formami dyskursu tyleż pożyteczne, co szkodliwe [...] żywił poezji zawiera się w każdym historycznym opisie świata, a jest tak, ponieważ opisując świat historyczny, pozostajemy zależni od retorycznego repertuaru języka, i to zarówno w wymiarze charakterystyki przedmiotów narracyjnych przedstawień, jak i strategii konstruowania narracyjnych opisów przekształceń tych przedmiotów w czasie [...] fikcją jest przeświadczenie historyka, że rozmaite stany rzeczy, umieszczane przez niego na początku, w środku czy też na końcu rozwijającego się ciągu wydarzeń, są ‘rzeczywiste’ bądź ‘realne’ i że jego tekst jest po prostu zapisem tego, co się zdarzyło pomiędzy fazą początkową a końcową. Zarówno początkowe, jak i końcowe stany rzeczy są z konieczności poetyckimi konstrukcjami [...] Oznacza to, iż opowieść historyczna nie jest po prostu zapisem tego co się zdarzyło”.¹⁶

White, pisząc o związkach historiografii ze sztuką, zauważa bardzo znamienne rzecz:

„[...] gdy współcześni historycy mówią o „sztuce” historii, wydają się oni odwoływać do koncepcji sztuki, której paradygmat w nieznacznym stopniu

¹⁴ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000.

¹⁵ *Ibid.*, s. 82.

¹⁶ *Ibid.*, s. 105–106.

wykracza poza dziewiętnastowieczną powieść. Kiedy zaś mówią, że są artystami, mają na myśli pisarzy w rodzaju W. Scotta i Thackeraya.”¹⁷

Aby zaprezentowane dalej stanowisko co do możliwości i sposobów użytkowania literatury do pisania historii nie budziło jakichś nieporozumień, chciałbym najpierw przedstawić rozumienie dwóch kluczowych (w kontekście niniejszego artykułu) kategorii, tj. sztuki (a w jej ramach — literatury) oraz nauki, jakie dalej będą respektowane. Skoro jednak w tytule niniejszego fragmentu zadeklarowałem, że sztukę i naukę można traktować jako wytwory kultury — najprzód więc spróbuję określić tę właśnie kategorię.

Respektowane tutaj pojęcie kultury nawiązuje do ustaleń poczynionych przez Jerzego Kmitę. Tak więc przez kulturę ten wybitny kulturoznawca rozumie zespół wszystkich form świadomości społecznej funkcjonujących w praktyce/ach danej społeczności.¹⁸ Na świadomość społeczną składają się w szczególności dwa rodzaje sądów: normatywne i dyrektywne. Te pierwsze wyznaczają określone (wartości) do realizacji. Drugie instruują, w jaki sposób powinno się (i często jest dopuszczalne w danej grupie społecznej) i za pomocą jakich środków można owe cele (wartości) realizować. Poszczególne formy świadomości społecznej regulują odpowiednie rodzaje praktyk społecznych, np. kultura techniczno-użytkowa reguluje praktykę produkcji, wymiany i konsumpcji, społeczna świadomość prawno-polityczna — praktykę prawno-polityczną, a sztuka — praktykę artystyczną itd.¹⁹

Niezwykle istotną częścią kultury jest sfera światopoglądowa. Przez światopogląd w ramach tej koncepcji będzie się rozumieć: system przekonań, które określają w trybie normatywnym wartości „ostateczne” (podporządkowane są nim inne wartości), a zarazem prezentują obraz świata ukazujący, jak się mają poszczególne jego fragmenty, a zwłaszcza nasze działania do tych wartości ostatecznych.²⁰

Naukę też można pojmować jako dziedzinę kultury (w ramach „mojej” koncepcji tej jej sfery, którą określa się jako symboliczną). Stąd naukę można inaczej określić jako: społeczną świadomość metodologiczną składającą się z norm i dyrektyw (sądów normatywno-dyrektywnych) sterujących działalnością uczonych w ramach ich praktyki badawczej. Główną funkcją praktyki naukowej (jej swoistym wyróżnikiem) jest to, że wytwarzane przez nią twierdzenia wyrażają lub implikują przekonania dyrektywne, charakteryzujące sposób realizacji wartości bezpośrednio uchwytnych praktycznie bądź prak-

¹⁷ *Ibid.*, s. 63.

¹⁸ J. Kmita, *O kulturze symbolicznej*, Warszawa 1982, s. 72.

¹⁹ *Ibid.*, s. 73.

²⁰ G. Banaszak, J. Kmita, *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1991, s. 82.

tycznie uchwytnych za pomocą teorii.²¹ Jest to jej funkcja technologiczna, polegająca na dostarczaniu poszczególnym rodzajom praktyk społecznych wiedzy „skutecznej” do realizacji określonych celów. Ponadto, nauka pełni (można jej to przynajmniej przypisać) również i inne funkcje. Chodzi tu głównie o funkcje: waloryzacyjną i edukacyjną.

Skoro każda praktyka społeczna ma swój regulator w postaci sądów normatywno-dyrektywalnych — to można założyć, że i podobnie może być z tzw. sztuką (i jej poszczególnymi dziedzinami typu: muzyka, malarstwo, film i także literatura). Jednakże przed „momentem” określono, że sztuka jest dziedziną kultury regulującą (kierującą, określającą) praktykę artystyczną. Z tego też względu pojęcie ‘sztuki’ będzie używane w tym właśnie ostatnim znaczeniu.

Zaprezentowane powyżej fragmenty respektowanej tu teorii kultury mogą być użyteczne do interpretacji poszczególnych faz rozwojowych praktyki artystycznej. Z dzisiejszego punktu widzenia dotychczasowe dzieje tej sfery ludzkiej działalności można podzielić na dwie zasadnicze fazy: sztukę „tradycyjną” i „awangardową” — zwaną niekiedy też i „antysztuką”.

Zgodnie zatem z przedstawioną powyżej koncepcją kultury, przez „tradycyjną” praktykę artystyczną (dominowała ona do końca wieku XIX) można rozumieć: zespół określonych czynności (indywidualnych bądź grupowych) oraz wytworów tych czynności (tzw. dzieła literackie, filmowe, muzyczne czy malarskie), których społeczno-subiektywnym sensem jest: a) komunikowanie określonych wartości estetycznych, b) stosowanie (identyfikowanie) instrumentalnych środków realizacji tego sensu głównego (zawartego w punkcie a). Sztuka zatem, jako forma świadomości społecznej (czyli dziedzina kultury) kierowała/uje praktyką artystyczną w ten sposób, że wyznaczała zakres wartości estetycznych (komunikowanych artystycznie stanów rzeczy, inaczej) oraz określała sposób realizacji tych wartości za pomocą środków zwanych wartościami artystycznymi. Wartości artystyczne mogą więc być uważane jako środki realizacji wartości estetycznych, przy czym owe wartości artystyczne mogą być urzeczywistniane za pomocą innych jeszcze wartości artystycznych. Obie grupy wartości artystycznych wchodzi w zakres tzw. doświadczenia artystycznego będącego częścią doświadczenia społecznego²² (a werbalizowane są często w postaci tzw. manifestów, kodeksów literackich czy poetyk — np. *Poetyka* Arystotelesa).

Można wyróżnić dwa podstawowe rodzaje wartości estetycznych: a) wiza świata (wytwarzana przez dane dzieło: literackie, malarskie czy filmowe),

²¹ J. Kmita, *O kulturze...*, s. 108.

²² *Ibid.*, s. 132–133.

b) rodzaj pochodny stanowi wytwarzana jako nadrzędny sens dzieła wartość artystyczna, pierwotnie będąca środkiem realizacji podstawowej wartości estetycznej. Inaczej: wartość estetyczna mówi, że świat jest „taki a taki”, wartość artystyczna (teraz można już ją określić, jako uestetycznioną wartość artystyczną) sugeruje — o świecie można mówić „tak a tak” (tak a tak go pokazywać, przedstawiać, malować, filmować czy rzeźbić itp.), czyli nadrzędnym celem dzieł artystycznych może być komunikowanie estetycznych wizji świata. Komunikowana w ramach praktyki artystycznej tego typu wizja świata przedstawiała świat jako zwaloryzowany światopoglądowo, tj. taki, że kreśli się wartości nadrzędne, którym służą inne (wartości) i z punktu widzenia których ocenia się pozytywnie bądź negatywnie określone ludzkie czynności.²³ Owa wizja świata i owe nadrzędne wartości komunikowane były na przykładzie (za pomocą) fikcyjnej najczęściej rzeczywistości (uchodzącej kiedyś w danej grupie społecznej czy kulturze za fikcyjną) przedstawionej. Uogólniona i niefikcjonalna wizja świata (wartość estetyczna) była komunikowana na przykładzie fikcyjnej (najczęściej) i jednostkowej (zwykle) sytuacji (wartość artystyczna).

W poprzednich fragmentach ukazałem zasadnicze cechy zjawiska nazywanego sztuką „tradycyjną” (z perspektywy respektowanej tu koncepcji kultury, rzecz jasna) ze szczególnym uwzględnieniem literatury. Tymczasem, przez cały XX wiek zachodziły wręcz rewolucyjne zmiany w obszarze praktyki artystycznej. Nie jest to już kryzys jakiegoś jej/ich modelu czy kierunku — tylko podważenie całego dotychczasowego zjawiska zwanego sztuką: jej charakteru, statusu i roli w społeczeństwie. Owe zmiany są tak radykalne, że mówi się wręcz o „śmierci” sztuki. Owe przemiany można wiązać z fundamentalnymi zmianami we współczesnej kulturze Zachodu. Z punktu widzenia respektowanej tu koncepcji kultury — rzecz przedstawiałaby się następująco. Współcześnie prawie zanikła rola wartości światopoglądowych w legitymizacji działań praktyczno-życiowych (związki metonimiczne). Taką waloryzację zapewniają zwykle wartości wywodzące się bezpośrednio ze sfery kultury techniczno-użytkowej. Efektem tego jest rozpad ponadjednostkowo respektowanych wartości transcendentnych (światopoglądowych) i co za tym idzie dwusferowego charakteru kultury. „Rzeczywistość” staje się jednosferowa — ograniczona do związków metonimicznych. Efektem prywatyzacji dotychczasowych światopoglądowców sfer kultury jest pojawienie się w sferze myśli całej masy „nowych” form życia, próbujących „chwilowo” zastąpić tradycyjne światopoglądy. Pozbawione one są jakichkolwiek ambicji totalizujących i nie mają charakteru, żeby użyć modnego określenia Lyotarda, wielkich nar-

²³ *Ibid.*, s. 134–135.

racji. Preferowane bowiem są „mikronarracje”. Mają one być uzupełnieniem (czy może nawet alternatywą) dla totalizującej kultury masowej (odnosi się do masowo respektowanych sądów normatywno-dyrektywalnych we współczesnych praktykach sterowanych kulturą techniczno-użytkową: wszyscy robią to samo i tak samo), mają jakby na nowo usensownić ludzkie życie, ale już w wymiarze indywidualnym bądź na zasadzie zbiorowej dobrowolności. Są one po prostu przygodne.

Podważenie roli i znaczenia wielkich narracji doprowadziło też do kryzysu filozofii i profesji filozofa (w ogóle intelektualistów — w tym i oczywiście historyków). Filozofa, wedle np. postmodernistów (Lyotard czy Rorty,) ma zastąpić „esteta”. Jego działalność ma polegać przede wszystkim na kształtowaniu samego siebie (tzw. autokreacja). Tego typu esteta nie angażuje się w bieżące problemy rzeczywistości, nie proponuje już żadnych nowych systemów filozoficznych czy światopoglądowych mających obowiązywać ogół, nie dąży do poznania natury rzeczywistości czy człowieka — zajmuje się natomiast, jak to określa Rorty, „rekontekstualizacją”. Jest więc pisarzem, który analizuje teksty filozoficzne bądź pochodzące z innych obszarów humanistyki (historiografii czy literatury): ale dla siebie — w celu autokreacji właśnie, czyli: esteta/pisarz/krytyk literacki tworzy teksty, „opowieści” o innych tekstach, tworzy, interpretuje według własnego niepowtarzalnego punktu widzenia i nie stosuje w tym celu ustalonych reguł metodologicznych (właściwie powstają one dopiero w akcie tworzenia).

Taki charakter przemian kulturowych ma kolosalne znaczenie dla tzw. sztuki tradycyjnej — przedstawiającej:

„Rozpoczął się obecnie — częściowo już towarzyszący sztuce realistycznej estetyzującej i twórczości Rimbauda — prawdziwie nowoczesny proces samozagłady sztuki. W swej wrażliwości spostrzega ona, że przy próbie ukazania piękna lub prawdy za każdym razem coś się nie udaje; dostrzega fałszywy ton, lukę — tj. zharmonizowanie interesów własnych i cudzych, którego oczywiście nie uznaje za prawdziwą przyczynę tego stanu rzeczy [...] Sztuka zaczyna w ogóle pojmować beznadziejność i kompromitację usensownień estetycznych i odmawiać ich dostarczenia, a jej rozczarowana publiczność, kręcąc przecząco głową, kieruje się ku wyjściu.”²⁴

Ponadto:

„Stale zmniejsza się różnica estetyczna w stosunku do rzeczywistości: o ile sztuka nie jest tylko z nią całkowicie zbieżna, identycznie-identyczna, wtedy zyskuje ona już jakość estetyczną — więcej, wystarczy do tego sama «zaraźliwa» obecność autora, który stawia wobec czegoś problem sensu [...] sztuka może zatem «wchłonać» w siebie prawdziwe kuchnie w naszych domach, stacje

²⁴ Ch. Enzensberger, *Koniec pewnej epoki sztuki*, [w:] *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny*, Warszawa 1987, s. 507.

benzynowe, krajobrazy i w ten sposób, wzorem papieskiego błogosławieństwa *urbi et orbi*, może się rozciągnąć na całą rzeczywistość”.²⁵

Dzieło sztuki jest dziełem artystycznym, uważa Timothy Binkley. Zdaniem jego, pojęcie „dzieła sztuki” nie wyodrębnia klasy osobowości estetycznych. Pełni jedynie funkcję indeksową. Aby jakiś obiekt stał się przedmiotem sztuki, wystarczy jedynie, jeśli zostanie jako taki wskazany przez artystę. Każdy może zostać artystą — dodaje. Artystą jest ten, kto posługuje się artystycznymi konwencjami indeksującymi utwór (bądź też je wynajduje).²⁶

Badając definicje postmodernizmu można stwierdzić, zauważa Mike Featherstone, że szczególny nacisk kładzie się tu na zatarcie granic pomiędzy sztuką i codziennym życiem, na powszechny bezwład stylistyczny oraz ludyczne pomieszanie kodów. Estetyzacja życia codziennego, o której tak szeroko się mówi, polega, jego zdaniem, na próbie przekształcenia życia w dzieło sztuki.²⁷ Zatem, twierdzi się, że dzieła sztuki współczesnej są wieloznaczne. Dostępne są jedynie dla tego, kto pokona wstępny szok i przejdzie na pozycje nowych poszukiwań. Sztuka to gra, której elementami „manipulacji” są przedmioty realne, zjawiska fizyczne lub pojęcia, a grającymi: artysta, dzieło i odbiorca.

Zaproponowana tu interpretacja najważniejszych, jak sądzę, tendencji mających miejsce w obszarze praktyki artystycznej pozwala na wyciągnięcie kilku wniosków, które są związane z głównymi problemami poruszonymi w niniejszym referacie. Tak więc rozpad światopoglądowców sfery kultury spowodował praktycznie zanik tzw. sztuki przedstawiającej i co za tym idzie zanik jej funkcji komunikacyjnej. „Nowa sztuka” nie komunikuje — dlatego, że nie ma już czego komunikować (ponadjednostkowych wartości światopoglądowych). Wartości światopoglądowe ulegają, jak wspomniałem, prywatyzacji. Stąd, dzieło sztuki stało się „otwarte” (tak jak to postuluje Eco): na różne interpretacje albo (co więcej) jest tylko punktem wyjścia (pre-tekstem) do tworzenia nowych dzieł. Punkt ciężkości tworzenia zostaje przeniesiony na odbiorcę: w akcie interpretacji — tworzy on (jest wręcz zachęcany do tego przez współczesne manifesty filozoficzne czy „poetyki”). Znacznie zmienił się zakres dzieła „sztuki”: może nim być dosłownie wszystko (w myśl hasła: estetyzacji rzeczywistości). Co więcej, to „sztuka” zaczyna współtworzyć rzeczywistość (następuje bowiem zatarcie rozróżnienia między: fikcją a realnością). Stąd wielu teoretyków estetyki nie uznaje

²⁵ *Ibid.*, s. 509.

²⁶ T. Binkley, *Przeciw estetyce*, [w:] *Zmierzch estetyki...*, s. 439–440.

²⁷ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, [w:] *Postmodernizm, antologia przekładów* pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 302–306.

współczesnych wytworów praktyki artystycznej za sztukę! (wobec zatarcia granicy między sztuką a rzeczywistością).

Współczesna literatura wobec zaniku wielkich narracji (światopoglądów w przyjętym tu rozumieniu) nie komunikuje już wartości światopoglądowych. Zanika więc dwuwarstwowość dzieła literackiego, czyli: rzeczywistość przedstawiona o najczęściej fikcyjnym charakterze (gdyż pojęcie fikcyjności zostało „skasowane”). Teraz artysta może: a) kreować własny świat bez pośrednictwa jakiejś rzeczywistości przedstawionej, b) snuć rozważania nad tym, co stworzył i/lub tworzeniem innych dzieł, c) tworzyć nowe środki artystyczne i snuć refleksję nad ich tworzeniem, d) waloryzować świat związków metonimicznych — w myśl hasła: wszystko jest piękne, wszystko jest sztuką, życie jest sztuką. Tak więc „sztuka” współczesna może być przykładem indywidualnej partycypacji w kulturze współczesnej, o najczęściej twórczym charakterze (podobnie jak i recepcja tego typu „dzieł”). Wniosek: współczesne dzieło sztuki (o ile jeszcze można go uważać za dzieło sztuki) jest pozbawione charakteru „dwuwarstwowego” i można go uważać za „zapis” aktów indywidualnej kreacji rzeczywistości i refleksji nad kreacją.

Inaczej mówiąc, dzieła sztuki współczesnej (dwudziestowiecznej) przekazują nam informacje o indywidualnym głównie oglądzie rzeczywistości przez ich twórców, innymi słowy, jak świat przedstawiał się jednostkowej świadomości, a także jakie były nowe światy kreowane przez dzieła literackie, malarskie czy filmowe.

Wymienione przed momentem cechy sztuki współczesnej można przedstawić na konkretnym materiale. Weźmy dla przykładu malarstwo (najczęściej obok literatury wykorzystywane do pisania historii). Malarstwo do drugiej poł. XIX uchodziło za tzw. sztuką realistyczną. Jak zauważa znakomity malarz i teoretyk Fernand Leger, człowiek od najdawniejszych czasów tworzył tzw. sztukę przedstawiającą. Odgrywała ona ogromną rolę zwłaszcza wtedy, gdy analfabetyzm był powszechnym zjawiskiem. W cywilizacji zachodniej np. chodziło o to, aby za pomocą rysunków czy rycin pokazać i wyjaśnić sens dogmatów chrześcijańskich rzeszom niepiśmiennych ludzi.²⁸ Pisze on:

„Prócz portretów wszelkie kompozycje dekoracyjne czy inne służyły opisowi wielkich manifestacji ludzkich i ilustrowały bądź dogmaty religijne i mitologiczne bądź współczesne fakty historyczne. Impresjoniści pierwsi odrzucili absolutną wartość tematu, by uważać go odtąd za wartość względną [...] Zielone jabłko na czerwonej tkaninie nie oznacza już dla impresjonistów stosunku dwóch przedmiotów, lecz stosunek dwóch tonów, zieleni i czerwieni [...] Ma-

²⁸ F. Leger, *Funkcje malarstwa*, Warszawa 1970, s. 46.

lowanie z natury nie oznacza dla impresjonisty malowania przedmiotu, lecz realizację wrażeń.”²⁹

Dla Renoira czy Cezanne’a zielone jabłko na czerwonej tkaninie, twierdzi, było tylko stosunkiem zieleni i czerwieni. Fowiści, kubiści i surrealiści poszli tylko dalej i zaakceptowali to wyzwolenie. Życie plastyczne, obraz składa się z harmonijnych stosunków objętości, linii, kolorów. One powinny wyznaczać dzieło sztuki. W ten sposób, sądzi, tworzy się nowy realizm.³⁰ Następnie stwierdza:

„Nigdy nie należy oceniać obrazu porównując go z elementami mniej czy bardziej naturalnymi. Obraz ma wartość sam w sobie. Realność jest nieskończona i niezmiernie zróżnicowana [...] fotografuję bardzo dokładnie i w mocnym świetle paznokieć nowoczesnej kobiety. Ten starannie wypielegnowany paznokieć ma własny walor [...] Ten paznokieć pokażę na ekranie powiększony stokrotnie i powiem jednemu: proszę oto fragment tworzącej się planety; a drugiemu: oto forma abstrakcyjna [...] w końcu powiem im: nie, zobaczyliście paznokieć małego palca lewej ręki mojej żony. Ci ludzie będą zbici z tropu, ale nie postawią już pytania: co to przedstawia?”³¹

LITERATURA I HISTORIOGRAFIA A ŚWIAT

We wstępie do niniejszego artykułu napisałem, że jednym z zasadniczych rozważanych w nim zagadnień będzie: kwestia opozycyjności literatury i historiografii. Tradycyjna refleksja teoretyczno-metodologiczna przeciwstawiała sobie te dwa rodzaje twórczości. Podobnie, do dnia dzisiejszego postępują historycy-praktycy. Z tego co tu napisałem wynikało, że historiografia miała opisywać świat — ten miniony. Miała oddawać jego realia bądź przedstawiać daną epokę w jej, jak mawiano, własnych terminach i miała to czynić bezstronnie. Literatura była postrzegana (i jest jeszcze) jako rodzaj sztuki, który co prawda też przedstawia jakąś rzeczywistość — ale jest to rzeczywistość nie zawsze realistyczna (mimo że istnieją tzw. powieści realistyczne czy malarstwo realistyczne). Ponadto, ukazuje świat jako korelat subiektywnych wizji twórcy — za pomocą specyficznych artystycznych środków. W świetle jednakże najnowszych poglądów zarówno na twórczość artystyczną, jak i naukową opozycja między historiografią i literaturą wydaje się nie do utrzymania. Po pierwsze bowiem, nie jest bynajmniej tak, że historiografia odnosi się do tzw. rzeczywistości obiektywnej, że narracje prac historycznych ją prezentują (nie mówiąc już o tym, że są w stanie oddać jej realistyczny czy prawdziwy obraz). Po drugie, nie jest też tak, jak się dziś twierdzi, że sztuka

²⁹ *Ibid.*, s. 26–28.

³⁰ *Ibid.*, s. 53–54.

³¹ *Ibid.*, s. 102.

też odnosi się do tzw. świata realnego, że go naśladuje czy stara się na sposób artystyczny oddać jego jakieś idee (nie mówiąc już o jego istocie). Sztuka zatem też nie prezentuje, nie przedstawia — choć w intencjach dawniejszych artystów starała się to czynić. Współcześni myśliciele natomiast przekonują nas, że rzeczywistość, w której obraca się człowiek, ma językowy charakter, inaczej, że jest tekstem (choć ostatnio dodają, że i obrazkowy, medialny). Świat może być więc pojmowany jako zbiór różnych tekstów czy obrazów wzajemnie się do siebie odnoszących. W tej sytuacji trudno jest zatem mówić o jakiejś jednej, obiektywnej rzeczywistości, którą ma opisywać nauka, czy do której ma się odnosić sztuka, zatem, różne wytwory ludzkiej działalności mogą być postrzegane jako teksty bądź obrazy, które coś kreują. Są one same jakąś rzeczywistością. Znika tedy jakaś ontologiczna różnica między różnymi wytworami ludzkimi — w naszym przypadku: między historiografią a literaturą. Obie grupy tekstów (tj. literackie i historiograficzne) nie odnoszą się już do czegoś pozatekstualnego (pojęcie czegoś takiego wydaje się już nie za bardzo zrozumiałe) — tylko do innych tekstów. Zarówno narracje literackie, jak i historiograficzne można zaliczyć do, jak to określa wybitny amerykański teoretyk literatury J. Culler, „tekstów narracyjnie uporządkowanych”. Są one przykładem wypowiedzi, których doniosłość dla czytelników tkwi nie tyle w informacjach, które niosą, lecz w ich „opowiadalności”. Opowieść literacka czy historiograficzna różni się od, powiedzmy, zeznania w sądzie czy zapisu testamentowego. Próbuje opowiadać jakąś historię, uważa amerykański badacz, która z punktu widzenia czytelnika (jak sądzimy) będzie tego warta, która będzie miała jakąś puentę, morał bądź istotne znaczenie, która będzie bawić, wzruszać, uwznioślać albo dostarczać przyjemności.³² Tu trzeba jednakże zaznaczyć, że nie wszyscy czołowi współcześni teoretycy poznania historycznego podzielają tego typu poglądy. Hyden White, prekursor tzw. lingwistycznego zwrotu w historiografii widzi ten problem następująco:

„[...] nigdy nie twierdziłem, że przeszłość sama w sobie nie istnieje, że wydarzenia historyczne nie miały miejsca, że w przeszłości wszystko jest «wynalezione», że nie ma prawdy o przeszłości czy że nie istnieją różnice między historią a fikcją. Nigdy też oczywiście nie sugerowałem, że «wszystko jest tekstem» [...] Zgadzam się z Fredrikiem Jamesonem, że «przeszłość nie jest tekstem», ale zgadzam się też z jego stwierdzeniem, że przeszłość jest nam dostępna tylko poprzez tekst (źródłowy lub wszelki inny).”³³

Przyjmując jednak, że świat, w którym obraca się człowiek, jest zbiorem różnych tekstów (i obrazów), nie będziemy już konfrontować owych tekstów: literackich, politycznych, gospodarczych czy religijnych z jakąś rzeczywisto-

³² J. Culler, *Teoria literatury*, Warszawa 1998, s. 35.

³³ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 33–34.

ścią pozatekstualną — jak chce to czynić jeszcze White. Nie będziemy również pytać, który tekst jest najwłaściwszy, najobiektywniejszy itp. Możemy natomiast interpretować wzajemne stosunki między różnymi tekstami czy obrazami — czyli tzw. relacje intertekstualne (ew. intermedialne). Można je rozumieć jako: 1) współobecność dwóch lub większej liczby tekstów, uchwytaną obecność jednego tekstu w innym (cytat, aluzja itp.), 2) jako odniesienia między danym tekstem a jego tytułem, posłowiem, mottem itp.), 3) jako zawarty w tekście komentarz (często krytyczny) do pre-tekstu, 4) sytuacje, kiedy jeden tekst staje się tłem dla drugiego (naśladowanie, adaptacja, ciąg dalszy, parodia itd.), 5) gatunkowe odniesienia tekstu.³⁴

Mówiąc jednakże o interpretacji różnych tekstów, musimy brać pod uwagę to, że nie ma jednej właściwej interpretacji i stałego znaczenia tekstu. Każde odczytanie, jak przekonują dekonstrukcjonści (i w ogóle poststrukturaliści), jest nieodczytaniem (misreading) i nie istnieją kryteria rozstrzygające na rzecz tej czy innej interpretacji.³⁵ Opowiedzenie się za tym czy innym odczytaniem jest kwestią naszych wyborów i oczekiwań co do tekstu.

Najbardziej chyba interesujący dla każdego, kto zamierza pisać jakąś historię, jest tzw. świat tekstu literackiego — czy w ogóle świat, jaki roztaczają przed nami dzieła sztuki (malarskie, filmowe czy multimedialne). Współczesne nurty w badaniach literackich (poststrukturalistyczne) szczególną wagę przywiązują (obok dekonstrukcji) do ukazywania tzw. społecznych czy kulturowych funkcji literatury. Sztuka, a zwłaszcza literatura zawsze wywierała przemożny wpływ na nasze życie. Mówi się wręcz, że określała, waloryzowała czy wręcz sakralizowała życie. Dzieła literackie (zwłaszcza powieści) były (są?) tym czynnikiem, który wprowadza nas w świat, kulturę (rozumianą tu jako: wartości i reguły postępowania). Utwory literackie perswadowały takie a nie inne ideały, wizje świata, krytykowały bądź pozytywnie waloryzowały poszczególne jego elementy, dzięki czemu utwierdzały dany ład społeczny bądź go podważały. Ponadto:

„Literatura mówi o nas, jest hipotezą dotyczącą człowieka, jego zdolności poznawania i jego sposobów widzenia świata — w tym sensie tworzy ona i opisuje rzeczywistość.”³⁶

Wspomniany tu już Jonathan Culler szczególnie nacisk kładzie na budowanie tożsamości: płciowej, rasowej czy seksualnej przez utwory literackie.

³⁴ M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, R. LXXXII, z. 4, s. 196–197.

³⁵ R. Nycz, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993, s. 57.

³⁶ A. Sierszulska, *W stronę literackiej antropologii. Wolfganga Isera koncepcja medialnej funkcji literatury*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, Kraków 1998, s. 375.

Pisze on:

„Literatura nie tylko uczyniła tożsamość jednym ze swych tematów; odegrała też istotną rolę w kształtowaniu tożsamości czytelników. Wartość literatury wiązano od dawna z doświadczeniami, które stają się udziałem czytelnika za pośrednictwem postaci, pozwalając mu poznać, jak to jest: znaleźć się w określonych sytuacjach, i tym samym wyrabiając w nim skłonności do takich a nie innych działań. Dzieła literackie zachęcają do utożsamiania się ze swymi bohaterami poprzez ukazywanie rzeczywistości z ich punktu widzenia. Sposób, w jaki przemawiają do nas utwory poetyckie i powieści, wymaga utożsamiania się z kimś, to zaś przyczynia się do wytworzenia tożsamości: stajemy się tymi, kim jesteśmy, poprzez utożsamianie się z postaciami, o których czytamy”.³⁷

Z zaprezentowanych do tej pory rozważań i założeń rodzą się dwie sugestie.

1. Zaprzestać przeciwstawiania sobie historiografii i literatury. Można je bowiem uważać za dwa sposoby radzenia sobie z rzeczywistością. Natomiast nie ma między nimi jakichś fundamentalnych różnic ontologicznych, epistemologicznych czy metodologicznych. I historiografia, i literatura kreują jakieś wizje rzeczywistości, z którymi możemy się utożsamiać bądź nie. I historiografia, i literatura chciały kiedyś opisywać świat — realistycznie. Literatura (wraz z całą sztuką) zdała sobie sprawę znacznie wcześniej, że jest to niewykonalne. Historiografia dopiero od niedawna dochodzi do podobnych wniosków, które zresztą z trudem są przyjmowane przez historyków-praktyków.

2. Historycy pisząc o historii, czy, jak się dziś mawia, pisząc historię, korzystają z tzw. źródeł, które ostatnio zaczynają być określane jako rodzaj tekstów, ściślej: pre-teksty. Nic więc nie stoi na przeszkodzie, aby i literatura była uważana (jak i inne dzieła sztuki) za taki pre-tekst. Literatura przecież kreuje świat, fakty, wartości i postawy — podobnie jak i inne pre-teksty, z których korzystają historycy w swej profesjonalnej działalności. Interesują ich przecież jakieś światy i fakty. Współcześni myśliciele argumentują, że możemy jedynie mówić o tzw. tekstualnych światach, faktach czy wartościach. Pojęcie innych pozatekstualnych (za wyjątkiem obrazów) światów czy faktów (jak chce jeszcze White i wielu historyków-praktyków) staje się coraz bardziej niezrozumiałe. Można zatem postulować, aby historycy zaczęli z większą ufnością odnosić się do literackich pre-tekstów — tak jak się odnoszą do pre-tekstów np. kancelaryjnych, statystycznych czy nawet pamiętnikarskich (a ostatnio fotografii czy filmu).

³⁷ J. Culler, *Teoria literatury*, s. 130.

LITERATURA A SPOSOBY PISANIA HISTORII

Jak zaznaczyłem w pierwszej części niniejszego artykułu, literatura nie tylko komunikuje/owała tzw. wartości estetyczne (wizję świata), ale równolegle, za pośrednictwem wartości artystycznych sugeruje, że świat można tak a tak pokazywać (ewentualnie kreować go). W szczególności chodzi tu o to: 1) kto pokazuje tzw. rzeczywistość przedstawioną utworu, 2) jak można daną rzeczywistość pokazywać, 3) co należy pokazywać, 4) komu się pokazuje (chodzi tu o koncepcję czytelnika).

Do kanonu tradycyjnej historiografii należała rekonstrukcja wszelakich faktów, które należało sytuować w odpowiednim miejscu i czasie. Z kolei dany zbiór faktów służył za podstawę do budowy jakiegoś wycinka obrazu dziejów (swoista fabuła). Ów obraz (fabuła) miał być w miarę całościowy, realistyczny, spójny i niesprzeczny. Toteż kiedy będę dalej pisał o współczesnej literaturze i jej określonych korzyściach dla warsztatu historyka — skupię się na wspomnianych „przed chwilą” takich elementach, jak: fakt, fabuła, realizm, czas i przestrzeń, które to właśnie są tak istotne dla historiografii.

W literaturze (zwłaszcza powieści) XVIII- i XIX-wiecznej świat był pokazywany przez tzw. wszechwiedzącego narratora. Tego typu narrator był jakby na zewnątrz rzeczywistości przedstawionej w utworze. Prezentował świat w jego wszystkich realiach (tzw. powieść realistyczna). Znał doskonale prezentowaną rzeczywistość, wiedział wszystko o bohaterach, znał ich najskrytsze myśli i wszelkie zakamarki ich świadomości.

Historiografia XIX-wieczna też (w tych aspektach) przypominała ówczesną powieść bądź tzw. malarstwo realistyczne, które u nas tworzył np. Jan Matejko. Historyk też przypominał wszechwiedzącego narratora. Historyk tradycyjny stał na zewnątrz swego przedmiotu poznania — czyli przeszłości; zmierzał do całościowego uchwycenia procesu dziejowego i to w jego wszelkich realiach. Chciał być obiektywny i dążył do prawdy dziejowej. Wierzył w istnienie niezawodnych metod badawczych i źródeł dających dostęp do przeszłości i jej bohaterów (a także do ich planów i najskrytszych myśli).

O ile literatura już na początku XX wieku wyzbyła się swego realistycznego charakteru i zaproponowała nowe sposoby pisania o świecie, o tyle historiografia — zwłaszcza jeśli chodzi o praktykę badawczą, pozostała na etapie XIX-wiecznym i na etapie prezentowania świata, jaki był charakterystyczny dla ówczesnej literatury. Toteż XX-wieczne dokonania literatury czy sztuki — jeśli chodzi o sposób pisania o świecie bądź malowania go — mogą być wielce inspirujące, pouczające czy użyteczne dla praktyki historiograficznej. Podobnie sądzi przywoływany tu już wielokrotnie H. White:

„Mimo przechwałek współczesnych historyków, podających się za artystów, nie było w naszym stuleciu [XX wieku — przyp. A.R.] żadnych istotnych prób stworzenia historiografii surrealistycznej [...] To prawie tak, jak gdyby historycy wierzyli, że jedyną możliwą formą narracji historycznej była narracja wykorzystywana w powieści angielskiej XIX stulecia. W rezultacie takich przekonań «sztuka» historiografii stopniowo nabierała cech antykwarycznych [...] Historia ma dzisiaj szansę skorzystać z nowych sposobów widzenia świata, których dostarczają dynamicznie rozwijające się nauki i równie dynamicznie rozwijająca się sztuka.”³⁸

Dlatego w ostatnim fragmencie niniejszego tekstu chciałbym pokazać: co literatura może dać historiografii — jeśli chodzi o sposoby pisania o świecie czy historii. Jednym słowem chodzić tu będzie o to: jak można pisać historie w świetle dokonań XX-wiecznej sztuki?

Sztuka modernistyczna, a zwłaszcza różne jej warianty postmodernistyczne zanegowały przede wszystkim paradygmat realizmu — zarówno jeśli chodzi o pogląd, jak wygląda świat, jak i sposoby jego poznawania czy postrzegania. W tradycyjnej refleksji filozoficznej, teoretycznej czy metodologicznej istniało szeroko rozpowszechnione przekonanie, że istnieje coś takiego jak naturalny pogląd na świat, który nosił nazwę realistycznego. Tymczasem, jak przekonują nas antropolodzy i kulturoznawcy, realizm — to specyficzna i historyczna konfiguracja kulturowa. Realizm jest obecnie rozumiany jako pewien paradygmat mający swe źródło w renesansowym malarstwie i powieściach produkowanych od końca wieku XVIII. Był to początkowo dość elitarny sposób widzenia rzeczywistości, który następnie zyskał miano „popularnej ontologii”. Jak się wydaje, istnieje kilka głównych wyznaczników realizmu. Najważniejsze z nich to: „1) realizm podaje się za okno na świat, 2) realizm wykorzystuje opowiadanie, które ma racjonalne uporządkowane związki między wydarzeniami i bohaterami [najczęściej przyczynowo-skutkowe — przyp. A.R.], 3) realizm ukrywa autorstwo i maskuje proces produkcji tekstu.”³⁹

Klasycznym jego przykładem (na gruncie sztuki) jest wielka powieść francuska, angielska czy rosyjska tworzona w XIX stuleciu. Modelowym wręcz przykładem może tu być twórczość (jeśli chodzi o Francuzów) takich autorów jak W. Hugo czy H. Balzac. W swym cyklu powieściowym (*Komedia ludzka*) Balzac postawił sobie za cel naukową — socjologiczną analizę ówczesnego społeczeństwa. W jednej z najsłynniejszych powieści owego cyklu: *Ojciec Goriot*, stara się Balzac pokazać przekrój społeczny francuskiego społeczeństwa pierwszej poł. XIX wieku. Pensjonat pani Vauquer jest czymś

³⁸ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 65–75.

³⁹ N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, s. 387.

w rodzaju socjologicznej próby — zawierającej 18 przedstawicieli różnych stanów i warstw. Autor — niczym obiektywny badacz społeczny, dokonuje oglądu i drobiazgowego opisu swego przedmiotu poznania. Obserwuje, notuje i przedstawia, w jego mniemaniu, realistyczne cechy owych postaci: ich wygląd, wygląd pomieszczeń, w których mieszkają, osobowość, styl życia, wartości itp.:

„Dramat ten nie jest wymysłem, ani romanssem. All is true [wszystko jest prawdą — przyp. A.R.], jest on tak prawdziwy, że każdy odnajdzie jego składniki w sobie, może w własnym sercu [...] Dom, wysoki na trzy piętra z poddaszem, zbudowano z piaskowca i pomalowano na ów złoty kolor. Okna po pięć na każdym piętrze, o drobnych szybach, strojne są żaluzjami, z których każda sterczy pod innym kątem, tak że linie ich kłócą się ze sobą. Boczna ściana ma po dwa okna, opatrzone na parterze żelazną kratą. Za domem dziedziniec szeroki na dwadzieścia stóp, gdzie żyją w dobrej komitywie świnie, kury, króliki; w głębi szopa na drzewa. Między szopą a oknem od kuchni ustawiono rodzaj spiżarni, pod którą znajduje się ściek [...] Trzecie piętro składało się z czterech pokoi, z których dwa były wynajęte: w jednym mieszkała stara panna, nazwiskiem Michonneau, w drugim były fabrykant makaronu i krochmalu, który pozwalał się zwać ojcem Goriot [...] W tej chwili jeden pokój zajmował młody student [...] Eugeniusz de Rastignac [...] Takie zgromadzenie musiało się stać w miniaturze odbiciem społeczeństwa.”⁴⁰

Sztuka i literatura realistyczna zostały zakwestionowane przez modernizm, a następnie postmodernizm:

„Modernizm może być zdefiniowany przez skontrastowanie go z realizmem. Modernizm nie przedstawia wiarygodnego życia codziennego w realistyczny sposób; świat jest często dziwny i nie tworzy jednolitej całości. Zrywa się z mechanicystycznym dyskursem naukowym. Narracja nie zważa tak bardzo na początek, rozwinięcie i zakończenie, często staje się epizodyczna i «trudna». W konsekwencji produkcja i autorstwo tekstu są raczej wysuwane na plan pierwszy niż ukrywane. Towarzyszy temu przeświadczenie uwidaczniające rolę artysty i formy; autorstwo nabiera samoistnej wartości artystycznej, przestaje być tylko środkiem reprezentowania «rzeczywistości» [...] można rozróżnić modernistyczny i postmodernistyczny typ stosunku do rzeczywistości. Większość modernistycznych powieści i dramatów, pomimo że są nierealistyczne, wciąż usiłuje ukazać to, co można by nazwać światem realnym. Często, to co można zobaczyć, jest «nierealne», zagmatwane i ukryte, a funkcją sztuki jest obnażenie zasad działania tego systemu.”⁴¹

Sztandarowe dzieła modernizmu (T. Manna, M. Prousta, J. Joyce’a czy V. Woolf) łączy kilka zasadniczych cech. 1. Zanegowanie koncepcji wszechwiedzącego narratora, który przekazuje fakty i przedstawia realistyczną rzeczywistość. 2. Wszechwiedzący narrator zostaje zastąpiony przez ograniczo-

⁴⁰ H. Balzac, *Ojciec Goriot*, Wrocław 1998, s. 8–15.

⁴¹ N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, s. 393–394.

nego w swej wszechwiedzy narratora bądź wielość głosów i punktów widzenia. 3. Rzeczywistość przedstawiona utworu nie pokazuje już świata, który jest uporządkowany i tworzy jednolitą całość (jest obiektywny). Świat ten jest raczej prezentowany tak, jak się on przedstawia jakiejś pojedynczej często świadomości. Jest to więc świat (czy raczej światy) „nieskończenie” bogaty, skomplikowany i sprzeczny. 4. Następuje rozbicie jednolitej do tej pory narracji i fabuły, która była porządkowana przez wszechwiedzącego narratora. 5. Następuje rozbicie linearności narracji — poprzez zanegowanie koncepcji jednej przestrzeni i jednego, obiektywnego czasu, w których to ukazywano postaci i wydarzenia. W utworach modernistycznych następuje „żonglerka” czasem, który jest zrelatywizowany do danej świadomości. Następuje tu przeskakiwanie od jednej perspektywy czasowej do innej. Narracja taka jest właściwie pozbawiona jakiegoś punktu odniesienia. 6. Niektóre utwory modernistyczne prezentują też refleksję nad aktem tworzenia powieści czy dramatu.

Jednym z najwybitniejszych dzieł literatury modernistycznej jest *Ulisses* Jamesa Joyce’a. Na jego też przykładzie można pokazać owe wypunktowane powyżej cechy, jak i pewne inne elementy, które mogą być inspirujące także dla historyka.

W ramach tzw. sztuki przedstawiającej — opowieść o świecie była tworzona, jak wspomniano, przez tzw. wszechwiedzącego narratora. U Joyce’a w *Ulissiesie* sytuacja zmienia się radykalnie. Wszechwiedzący bądź nawet ograniczony w swej wiedzy narrator „znika”. Mamy za to do czynienia z trójką „bohaterów” wędrujących ulicami Dublina i odbierających czy raczej rejestrujących w swych świadomościach niezliczoną liczbę wrażeń, idei czy fenomenów pochodzących z różnych sfer rzeczywistości — zarówno „zewnątrznej”, jak i „wewnętrznej”. Co więcej, mogą one być postrzegane jako reprezentujące wszystkie fenomeny świata (ludzkiego): Dublina, Irlandii, całej ludzkości. W związku z tym Joyce wprowadził do prozy światowej (na szeroką skalę) nową technikę narracyjną zwaną: monologiem wewnętrznym, którego podstawowym elementem stał się strumień świadomości. *Ulisses* ukazuje nam doświadczanie świata w sposób niemalże totalny. Stefan Dedalus, Leopold Bloom czy Molly Bloom odbierają „bodźce” ze wszystkich niemalże sfer rzeczywistości za pomocą wszystkich zmysłów (wzroku, słuchu, smaku itd.), różnych organów ciała (płuc, nerek itp.), umysłu czy podświadomości. Są to często fenomeny przeddyskursywne, pre-logiczne, od których abstrahowała dotychczasowa literatura. Ów świat fenomenów czy wrażeń jawi się jako w żaden sposób nieuporządkowany, nieustrukturalizowany. Nie sposób w nim odróżnić zjawisk ważnych od nieistotnych, dobrych od złych, pięknych od brzydkich. Wszystkie zdają się mieć jednakową war-

tość! Określony porządek w ów świat rejestrowany przez świadomość ludzką wprowadza dopiero sztuka czy nauka i, rzecz jasna, literatura — ściślej, ich różne języki. Dzieło irlandzkiego twórcy pokazuje niezliczoną ilość schematów koncepcyjnych (szeroko rozumianych technik narracyjnych: naukowych, artystycznych czy religijnych) służących do konceptualizacji owych fenomenów. Jednym słowem pokazuje nam uwarunkowania ludzkiego doświadczenia świata w postaci różnych punktów widzenia dostarczanych nam przez wyżej wzmiankowane dziedziny ludzkiej działalności. Typowym przykładem może być tu rozdział XI, w którym mamy opis wicekrólewskiego pojazdu z 18 różnych, czasoprzestrzennych punktów widzenia. Co więcej, ów materiał pochodzący z doświadczenia może być nie tylko pokazywany, ale i interpretowany na najróżniejsze sposoby. Wymownym tego przykładem może być w *Ulissesie* rozdział XV (scena w domu publicznym Belli Cohen). W akcie ekstazy-orgiastycznym Bloom jest wszystkim — wciela się w różne postaci i uczestniczy w różnych wydarzeniach. W ten sposób Joyce pokazuje nam nieograniczone wręcz możliwości interpretowania różnych wrażeń i symboli (ograniczeniem może tu chyba być już tylko ludzka wyobraźnia).

Rzeczywistość w *Ulissesie* jawi się (doświadczającym jej osobom) jako chaotyczna. Ów świat nie „podpowiada” nam, nie daje żadnych wskazówek, które wydarzenia są ważne, wartościowe, godne pamięci. To my kategoryzujemy rzeczywistość, decydujemy, co jest dla nas istotne, a co marginalne — w zależności od naszych pragmatycznych bądź, powiedzmy, estetycznych celów i wartości. Nie sposób zatem (jak się wydaje) dać jakiś jeden obraz tego i każdego innego świata — obraz prawdziwy i realistyczny (nie mówiąc już o doszukiwaniu się jeszcze czegoś więcej: jego istoty, praw czy fundamentów).

W utworach XIX-wiecznych (i wcześniejszych) fabuła było podstawą kompozycyjną dzieł sztuki. W powieściach XX-wiecznych fabuła schodzi na plan dalszy. Najważniejsze stają się nie zdarzenia i wątki (fakty), lecz sposoby ich pokazywania i kształt, jaki one przybierają w świadomości wykreowanych przez artystę postaci.

Marcel Proust był pierwszym pisarzem, który konsekwentnie i na szeroką skalę zarzucił fabularną strukturę powieści:

„Narracja powieściowa cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* rozwija się i formuje wedle rytmu wewnętrznego, rytmu skojarzeń i reminiscencji nasuwających się bohaterowi powieści [...] pod wpływem bodźców docierających doń ze świata zewnętrznego (w rodzaju filiżanki herbaty, której aromat i smak wywołuje z pamięci bohatera herbatki z okresu dzieciństwa w Combray).”⁴²

⁴² W. Sadkowski, *Proza świata. Szkice do obrazu powieściopisarstwa wieku XX*, Warszawa 1999, s. 19.

O ile Prousta interesują koleje losu jednego bohatera — to w przypadku Joyce'a rzecz dotyczy próby opisanego świata. U irlandzkiego pisarza następuje totalne rozbitcie fabuły, czasu, przestrzeni, a także zanegowanie wszystkich dotychczasowych metod tworzenia dzieł literackich i w ogóle sztuki. Z tego też względu *Ulysses* określa się antypowieścią albo metapowieścią. W dziele Joyce'a mamy:

„Przeniesienie akcji z faktów zewnętrznych do wnętrza postaci [...] Joyce stara się pojąć i ukazać nam życie „rozdarłe na pół”, gdzie roi się od fermentów świadomych i nieświadomych, które błakają się po umyśle bohatera. Ponieważ świat był do tej chwili komunikowany w formie dyskursu wyraźnego i poddanego przewencyjnej cenzurze świadomości, w monologu wewnętrznym rozбивa tradycyjny obraz świata [...] w *Ulyssesie* następuje rozbitcie wizji czasu. Tradycyjny wątek zakłada wizję upływu czasu z punktu widzenia wieczności, która może być jego miarą. Tylko wszechwiedzący obserwator potrafi ująć go w jednej chwili, w danym fakcie, nie tylko poprzedzające go wydarzenia, ale również jego przyszłe konsekwencje, tak aby mógł wybrać go jako znaczący i zastosować w końcowym i pełnym łańcuchu przyczyn i skutków. W narracji *Ulysses* czas jest doświadczany jako zmiana, ale od wewnątrz.”⁴³

Z kolei Virginia Woolf w powieści poetyckiej: *Fale* (1931) kontynuuje literacką wizję Joyce'a — z tym że o ile irlandzki powieściopisarz chciał dać opis całego doświadczenia ludzkości — niejako zogniskowanego w świadomości Blooma czy Dedalusa, o tyle Woolf rozбивa je na doświadczanie świata przez konkretne osoby (trzy kobiety i trzech mężczyzn) w różnych fazach ich życia: od dzieciństwa po starość.

Literatura i sztuka postmodernistyczna idzie jeszcze dalej. Oczywiście przejmując z modernizmu takie jego cechy, jak: odwrót od tzw. realizmu, przedstawianie świata z punktu widzenia różnych perspektyw, rozbitcie fabuły, czasu czy refleksja nad tworzeniem, ale wprowadza też nowe elementy. W literaturze postmodernistycznej można wyróżnić kilka nurtów — z punktu widzenia, rzecz jasna, interesujących nas tu zagadnień. Jednym z nich (co ważne dla historyka) jest tzw. historiograficzna metapowieść.

To, co w dzisiejszej literaturze nazywa się postmodernizmem, charakteryzuje się zwykle, twierdzi Linda Hutcheon, skrajną autorefleksyjnością i jawnie parodystyczną intertekstualnością. Aby odróżnić ją od tradycyjnej powieści historycznej — można ją, proponuje, opatrzyć mianem „historiograficznej metapowieści”.⁴⁴ Christine Brooke-Rose dodaje:

„Niekórtzy nadali temu kierunkowi nazwę «realizmu magicznego». Ja wolę nazwę historia palimpsestowa. Rozpoczyna się ona, jak sądzę od *Stu lat samot-*

⁴³ U. Eco, *Poetyki Joyce'a*, Warszawa 1998, s. 86–88.

⁴⁴ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, [w:] *Postmodernizm...*, s. 378–379.

ności Marqueza, *Gravity's Rainbow* Thomasa Pynchona i *The Public Burning* Roberta Coovera. Inną jego odnogę reprezentują *Imię Róży* i *Wahadło Foucault* Umberto Eco.⁴⁵

Jakie są cechy charakterystyczne tej „nowej” powieści. Oto kilka wypowiedzi, które mogą pomóc zdać sobie sprawę z jej właściwości

1. „Powieść nie odzwierciedla rzeczywistości, ani jej reprodukuje. Nie potrafi tego uczynić. Metafikcja historiograficzna nie udaje prostodusznej *mimesis*. Proponuje natomiast siebie jako jeden z dyskursów, poprzez które konstruujemy nasze wersje rzeczywistości i zarówno owa konstrukcja, jak i jej potrzeba wysuwają się w powieści postmodernistycznej na plan pierwszy.”⁴⁶

2. „Pisarz obecnie lepiej rozumie swoje tworzywo; przestał udawać, że jego zadaniem jest opisanie świata; częściej teraz zdaje sobie sprawę, że jego rola polega na tworzeniu świata, i to tworzeniu go z jedyne go tworzywa, nad którym panuje, czyli języka.”⁴⁷

3. „[...] powieść miała uświadamiać czy sugerować czytelnikom, że tradycyjne, pozornie „naturalne” prezentacje świata są tylko konwencjami, że granice między fikcją a rzeczywistością stały się płynne, że współczesne pojmowanie rzeczywistości to zawsze fikcja, bo tylko konstrukcja, a nawet, że rezultatem wszelkiej poznawczej aktywności człowieka mogą być tylko różne fikcje. Nieuchwytna fuzja faktu i fikcji stała się matrycą dzisiejszego doświadczenia.”⁴⁸

Zatem Linda Hutcheon może powiedzieć:

„Marco Polo Itala Calvina w *Niewidzialnych miastach* jednocześnie jest i nie jest historycznym Marco Polo. Jakim sposobem możemy dzisiaj „poznać” włoskiego odkrywcę? Możemy to uczynić jedynie poprzez teksty — z jego własnymi włącznie [...] Historie, jakie powtarza *Imię Róży*, są zarówno literackie, jak historyczne (średniowieczne kroniki, świadectwa religijne) [...] teoretyczne implikacje historiograficznej metapowieści tego rodzaju pokrywają się z ostatnimi historiograficznymi teoriami na temat natury pisarstwa historycznego jako unarracyjnienia (zamiast prezentacji) przeszłości i na temat istoty archiwum jako utekstowionych pozostałości historii [...] powieść tego rodzaju potwierdza wizje takich filozofów historii, jak Dominik La Capra, którzy dowodzą, że przeszłość pojawia się w formie tekstów i utekstowionych wspomnień — pamiętników, relacji, opublikowanych pism, archiwów, pomników itd., a owe teksty w skomplikowany sposób na siebie oddziałują.”⁴⁹

Kolejnym nurtem (ściśle zresztą związanym z historiograficzną metapowieścią) jest tzw. magiczny realizm. Jest to głównie wytwór literatury południowoamerykańskiej i jest związany z takimi pisarzami jak: Borges,

⁴⁵ Ch. Booke-Rose, *Historia palimpsestowa*, [w:] U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996, s. 124.

⁴⁶ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 339.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 342.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 349.

⁴⁹ L. Hutcheon, *op. cit.*, s. 387–389.

Carpentier, Fuentes, Cortazar, Llosa, Lima i przede wszystkim Marquez. W *Sto lat samotności* tego ostatniego (1957):

„[...] narrator zamiast przedstawiać magię, jakby była realnością, ukazuje rzeczywistość tak, jakby była magiczna. Taktyka pisarska polega tu na wytworzeniu aury nadnaturalności, bez odrywania się od natury, zmierza do zdeformowania rzeczywistości.”⁵⁰

Z jednej strony, Marquez (we wzmiankowanej powieści) opisuje wydarzenia, i to drobiazgowo, uważane na ogół za mało istotne — z drugiej, próbuje się zmierzyć z (jak się powszechnie sądzi) najważniejszymi problemami historycznymi i tymi współczesnymi autorowi, a odnoszącymi się do Ameryki Południowej (np. karykaturalne przedstawienie dyktatury w: *Jesieni Patriarchy*). W *Sto lat samotności* np. opisuje koleje losu rodziny Buendia. Wydarzenia jednakże ukazane są tam w nieokreślonym czasie i miejscu. Rzeczywistość przedstawiona w tej powieści jest mieszanką rzeczy „realistycznych” i „fantastycznych” — w rodzaju:

„Kilka miesięcy później wrócił Francisco el Hombre obieżyświat, który liczył bez mała dwieście lat i często zaglądał do Macondo śpiewając pieśni własnej kompozycji.”⁵¹

Marquez prezentuje nam „dziwne” zależności między różnymi faktami — sugerując jak gdyby, że poszczególne zależności między wydarzeniami można różnorodnie interpretować — w rodzaju:

„Siedząc w wiklinowym fotelu z przerwana robótką na kolanach, Amaranta patrzyła na Aureliana Josego, który z namydloną brodą ostrzył brzytwę o rzemień, aby po raz pierwszy w życiu się ogolić. Okrwaził sobie policzki, przeciął górną wargę usiłując wymodelować wąs z jasnego puszkę i nic się po tym wszystkim nie zmieniło, wyglądał jak przedtem, ale to pracowite zajęcie pozostawiło Amarancie wrażenie, że od tego momentu zaczęła się starzeć.”⁵²

Powieść Marqueza nie zawiera też żadnego podziału na rozdziały czy części (nie mówiąc już o tytułach tychże) — sprawiając wrażenie, że pisać o czymś lub o kimś można bez określonego początku i można zakończyć w każdym momencie. Inaczej mówiąc, nie da się opisać świata w sposób całościowy, uporządkowany, w odpowiedniej kolejności merytorycznej czy chronologicznej.

Najbardziej jednak, jak się wydaje, cechą charakterystyczną literatury postmodernistycznej jest tworzenie — tzw. dzieł „otwartych” (by użyć znanej terminologii U. Eco). Klasycznym już przypadkiem tego typu twórczości

⁵⁰ W. Sadkowski, *op. cit.*, s. 266.

⁵¹ G. G. Marquez, *Sto lat samotności*, Warszawa 1998, s. 59.

⁵² *Ibid.*, s. 156.

jest głośna: *Gra w klasy* Julio Cortazara (1963). W pewnym sensie jednak charakter „otwarty” mają i dzieła należące do wyróżnionych wcześniej dwóch nurtów postmodernizmu. Za prekursora tego typu podejścia można już uważać: *Finnegans Wake* J. Joyce’a (1939). Jednakże wzmiankowana powieść Cortazara w sposób najpełniejszy realizuje ten ideał twórczości.

Cortazar należy do grona artystów, filozofów czy pisarzy, którzy uważają, że autor nie tworzy dzieła „zamkniętego”. Dzieło jawi się tu bowiem jako *sui generis* pre-tekst, podatny i możliwy na różnorodne odczytania: interpretacje, komentarze itp. Co więcej, pisarze w rodzaju Cortazara czy Eco uważają, że tworzenie (i co za tym idzie konkretne dzieło literackie, muzyczne czy filmowe) nie ma początku ani końca. Piszemy o czymś lub o kimś permanentnie i proces ten jest nieskończony. Towarzyszy temu określony pogląd na świat. Rzeczywistość, jaką starają się przedstawić w swych powieściach wspomniani Cortazar czy Eco (np. *Imię Róży*), jest chaotyczna, nieskończenie skomplikowana, tajemnicza, niemożliwa do zgłębienia. Kluczową jednak rolę w ich twórczości odgrywa (sic!) czytelnik. Artysta bowiem (poeta, pisarz, malarz czy filmowiec) dostarcza jedynie materiału (słowa, dźwięki czy obrazy) — natomiast nadanie im ostatecznego czy raczej należałoby powiedzieć konkretnego kształtu — wykreowanie czegoś — jest już zadaniem odbiorcy (czytelnika, słuchacza czy widza). W swoistym wstępie do *Gry w klasy* czytamy:

„Na swój sposób książka ta zawiera w sobie wiele książek, przede wszystkim zaś dwie książki. Pierwszą należy czytać normalnie, a kończy się ona na rozdziale 56, pod którym znajdują się trzy ozdobne gwiazdki równoznaczne ze słowem „koniec”, w konsekwencji czego czytelnik bez wyrzutów sumienia może zrezygnować z dalszego ciągu. Drugą należy rozpocząć od rozdziału 73, czytając w dalszym ciągu według numerów, które są zaznaczone pod każdym rozdziałem w nawiasach.”⁵³

Ponadto utwory literatury postmodernistycznej można uważać za świadomy hipertekst będący złożeniem, mozaiką różnych „cytatów”, odniesień, parodią czy pastiszem na całą dotychczasową tradycję literacką.

Widzimy więc, jak daleko praktyka literacka czy w ogóle artystyczna „uciekła” praktyce historiograficznej. Twórczość większości historyków jest na poziomie dziewiętnastowiecznej twórczości pisarzy, malarzy czy muzyków — zarówno jeśli chodzi o wizję świata, jak i (przede wszystkim) sposobów jego pokazywania. Co zatem współczesna literatura może „podpowiedzieć” historiografii? Oto kilka użytecznych, jak można sądzić, sugestii:

1. Nie należy zgłębiać natury świata, a raczej pokazywać, jak świat jawi się poszczególnym indywidualom, grupom, warstwom itp.

⁵³ J. Cortazar, *Gra w klasy* Warszawa 1998.

2. Nie ma jednej perspektywy oglądu rzeczywistości (naukowej i pozanaukowej) — jest ich wiele i każda wydaje się równoprawniona!

3. Fakty nie istnieją obiektywnie — są tworzone przez narratora (historyka).

4. Narracja nie opisuje rzeczywistości — ona ją tworzy z różnych pretekstów, stąd, historyk nie pisze o przeszłości — tylko ją kreuje.

5. Historiografia narracyjna (sfabularyzowana) jest tylko jednym ze sposobów konceptualizacji rzeczywistości — można sobie wyobrazić historie niesfabularyzowane.

6. Czas czy przestrzeń nie istnieją obiektywnie, nie ma jednego czasu — nie może on więc być osią konstrukcyjną narracji historiograficznej — co więcej, można pomyśleć o historiografii pozbawionej „strzałki” czasu.

7. Historiografia może być tekstem „otwartym” — twórcą opowieści, tekstu czy dzieła multimedialnego może być sam czytelnik czy widz z pretekstu dostarczanego mu przez historyka.

8. Dzieło historiograficzne powinno być wielogłosowe — nie można pisać o kimś, nie dopuszczając go do głosu.

RÉSUMÉ

Les problèmes liés aux relations entre l'historiographie et la littérature ont toujours donné lieu à des émotions et à des disputes acharnées. D'un côté, en faisant des recherches historiques, les historiens ont de tous temps puisé dans des ouvrages littéraires et des oeuvres d'art de toutes sortes (en particulier, lorsqu'ils manquaient d'autres sources), d'un autre côté, ils manifestaient une attitude sceptique à l'égard de la littérature et de ses possibilités cognitives. Le modernisme n'a fait qu'amplifier ce clivage. Tendanciellement à la scientificité, l'historiographie dédaignait la littérature et l'art. Néanmoins, depuis quelque temps, ce mépris de la littérature et de l'art chez les historiens prend un tournant radical, le postmodernisme ayant amené les sciences humaines à effacer les frontières entre la science, l'art et la religion. Il est apparu que des disciplines théoriquement très éloignées, comme la science et l'art, ne sont, aux yeux des postmodernistes, que des moyens différents de faire face à la réalité. Qui plus est, selon les méthodologues contemporains, plus que cela ne paraît «au premier abord», l'historiographie ressemble à la littérature et l'historien à un écrivain. Par conséquent, les textes littéraires prennent une importance nouvelle dans l'écriture de l'histoire et la littérature commence à être considérée comme une véritable source de connaissances ou plutôt, devrait-on dire, comme un pré-texte pour parler du passé.