

HENRYK MARKIEWICZ
(Kraków)

HISTORIA A LITERATURA

Relacje między historią (wyraz ten w dalszym ciągu będzie używany w znaczeniu: *historia rerum gestarum*, historiografia) a poezją i wymową (później literaturą) od dawna były przedmiotem refleksji teoretycznej. Odpowiedzi sformułowano różne, w zależności od zmieniającej się praktyki i teorii tych dziedzin, a także od wyboru stanowiska – opisowego bądź normatywnego. Zarazem jednak dostrzec można tożsamość czy podobieństwo poglądów oddzielonych od siebie nieraz wielowiekową odległością¹.

Najogólniejszą podstawą porównawczą była tu narracyjna forma podawcza. Z tego względu Kwintylijan uznał historię za „najbardziej zbliżoną do poezji” i nazwał „jakby niewiązaną [wierszem] pieśnią”². Renesansowy teoretyk Lodovico

¹ Temat ten był omawiany m.in. w publikacjach: G. M a n n, *Dziejopisarstwo jako literatura*. [1964]. W: *Ludzie myśli, ludzie władzy, historia*. Wybór, przeł., oprac., posł. E. Paczowska-Łagowska. Kraków 1997. – K. H e i t m a n n, *Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie*. „Archiv für Kultur-Geschichte” 52 (1970). – L. O. M i n k, *History and Fiction as Modes of Comprehension*. „New Literary History” 10 (1979). – *Między literaturą a historią*. [Teksty działu Przekłady]. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3. – D. L a C a p r a, *Rhetoric and History*. W: *History and Criticism*. London 1987. – H. W h i t e: *The Question of Narrative in Contemporary Literary Theory*. W: *The Content of Form*. Baltimore–London 1987; *Literary Theory and Historical Writing*. W: *Figural Realism*. Baltimore–London 1991. – K. P o m i a n, *Histoire et fiction*. „Le Débat” 1989, nr 54. – *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Representation von Vergangenheit*. Hrsg. H. E g g e r t [i in.]. Stuttgart 1990. – L. G o s s m a n, *Between History and Literature*. Cambridge, Mass., 1990. – J. M a r g o l i s, *History and Fiction*. W: *Interpretation Radical But Not Unruly*. Berkeley – Los Angeles 1991. – J. Z. L i c h a ń s k i, *Teoria historiografii i retoryka, czyli o związkach piśmiennictwa historycznego i teorii retorycznej*. W: *Retoryka od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka*. Warszawa 1992. – J. T o p o l s k i, *Historia czy literatura. Kontrowersje wokół statusu nauki historycznej*. „Kwartalnik Historyczny” 1993, nr 4. – P. R i c o e u r, *Histoire et rhétorique*. „Diogenes” nr 168 (1994). Nadto: L. O r r, *The Revenge of Literature: A History of History*. „New Literary History” 18 (1986), nr 1. – G. S. W i l l i a m s, *Geschichte und literarische Dimension. Narrativik und Historiographie in der anglo-amerikanischen Forschung der letzten Jahrzehnte*. „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 63 (1989), s. 315–392. – P. V a n n, *Turning Linguistic. History and Theory and „History and Theory” 1960–1975*. W zb.: *A New Philosophy of History*. Ed. F. Ankersmit, H. Kellner. London 1995.

² M. F. K w i n t y l i a n, *Kształcenie mówcy. Księgi I, II i X*. Przeł., oprac. M. Brożek. Wrocław 1951, s. 256. BN II 62.

Castelvetro poszedł jeszcze dalej: określił poezję jako „podobieństwo lub naśladowanie historii”³.

Ze względu na narracyjność Kwintyliana przeciwstawił historię wymowie, której celem jest „dowodzenie słuszności spraw”. Historia „*scribitur ad narrandum, non ad probandum* [celem jej jest opowiadanie, a nie dowodzenie słuszności spraw]” – pisał⁴.

Wyłącznie narracyjny charakter historii, zbliżający ją do epiki, ze szczególną stanowczością uwydatnił po wiekach Wilhelm Wackernagel:

Historyk musi o wszystkich rzeczach tylko opowiadać, niczego nie dodawać, co w jakikolwiek sposób mogłoby przerwać opowiadanie – niedopuszczalne są więc uzasadnienia odwołujące się do źródeł, subiektywne oceny i pouczenia, uogólniające refleksje, itd.⁵

Domieszki takie nazywa Wackernagel „nieartystycznymi”.

Już jednak Polibiusz zdecydowanie skonstrastował cele opowiadania historycznego i poetyckiego: pierwsze ma „pouczyć i przekonać przez rzeczywiste czyny i słowa”, drugie ma „wstrząsnąć i przywabić” odbiorców. Napisał wręcz, że „cel historii i [np.] tragedii są przeciwstawne”⁶. Poświęcenie prawdy dla celów estetycznych, np. dla uwydatnienia dramatyczności wydarzeń czy malowniczości sytuacji, było przez wieki powtarzającym się zarzutem i ostrzeżeniem ze strony teoretyków historii. Joachim Lelewel zaznaczył, że w opisach historycznych zawiera się „wiele poezji, poetyczności”, należy jednak je stosować „nie ubliżając prawdzie”; niewybaczalne jest „zadawanie się w opisy, które tylko imaginacja przynosi”⁷.

Dziela historyczne, które interes estetyczny stawiają ponad naukowym, które chcą służyć tylko powszechnie dostępnej delectacji, choćby w szlachetnym stylu, nie mają nic wspólnego z nauką historii.

– orzekł Edward Bernheim⁸. Benedetto Croce pisał, że „historie poetyckie” to sprzeczność sama w sobie⁹. Johann Huizinga widział ostry przedział między historią a literaturą w tym, że w tej pierwszej, dążącej do „rzetelnego poznania prawdziwych zdarzeń”, niemal całkowicie brakuje elementu ludycznego, który znajduje się u podstaw literatury¹⁰. Robin George Collingwood dyskwalifikował „historię romantyczną czy poetycką” jako „pseudohistorię”¹¹. Dostrzegano przy tym, że postępujący tą fałszywą drogą historycy upodobniają swą narrację do różnych gatunków literackich – „z bohaterskiej wojny robią fragment epopei, straszne klęski układają w tragedie, a z intrygi lepią komedie”; „wielu historyków przebiera francuską rewolucję w szaty melodramatu” – ironizował Louis Bourdeau¹².

³ L. Castelvetro, *Poetica d'Artistotele vulgarisata et sposta*. [1570]. Cyt. za: B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. T. 1. Chicago 1961, s. 510.

⁴ Kwintylianus, *loc. cit.*

⁵ W. Wackernagel, *Poetik, Retorik und Stilistik*. [1873]. Halle a/S. 1906, s. 324.

⁶ Polibiusz, *Dzieje*. Przeł. S. Hammer. T. 1. Wrocław 1957, s. 103.

⁷ J. Lelewel, *Historia rękopiśmiennicza*. [1815]. W: *Dziela*. T. 2, cz. 1. Oprac. N. Assorodobraj. Warszawa 1964, s. 231.

⁸ E. Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode und Geschichtsphilosophie*. [1889]. Leipzig 1903, s. 13.

⁹ B. Croce, *Zur Theorie und Geschichte der Historiographie*. [1913]. Übers. E. Pizzo. Tübingen 1915, s. 29.

¹⁰ J. Huizinga, *Über eine Definition des Begriffs „Geschichte”*. [1929]. W: *Geschichte und Kultur*. Hrsg. K. Köster. Stuttgart 1954, s. 9.

¹¹ R. G. Collingwood, *The Idea of History*. [1946]. Oxford 1961, s. 204.

¹² L. Bourdeau, *Historia i historycy*. [1888]. Warszawa 1891, s. 167.

Na przeciwstawienie celów poznawczych historii i estetycznych poezji nakładało się ich przeciwstawienie pod względem obiektywizmu i subiektywizmu. Lukian z Samosat postulował, by historyk był „bezstronnym sędzią”, który „żadnej ze stron nie przyzna więcej niż się jej należy, nie liczy się z niczym sądem, mówi tylko to, co rzeczywiście się stało”. Natomiast „sztuka poetycka ma inne założenia i swoiste zasady [...]. Tu bowiem panuje nieograniczona swoboda i jedno prawo: wola poety. Bo jest to człowiek natchniony, o władnięty przez Muzy”¹³.

Wielokrotnie jednak zasady te podważano: od poezji epickiej i powieści domagano się i ceniono w niej, różnie zresztą rozumiany, obiektywizm (np. znane wypowiedzi Flauberta)¹⁴. Teoretycy historii z kolei twierdzili, że „nie można uniknąć tego, iż każdy rozpatruje historię z własnego punktu widzenia i według niego ją opowiada [...]. Opowiadanie w pełni oderwane od własnego punktu widzenia jest niemożliwe” (Johann Martin Chladenius)¹⁵. Inna rzecz, że powszechnie zalecano historykom minimalizowanie tego subiektywizmu.

„Jeżeli z historii usuniesz prawdę, reszta pozostaje niepotrzebną gadaniną” – ostrzegwał Polibiusz¹⁶. „Któż nie wie, że naczelnym prawem historii jest to, by nie ważyła się podać jakiegos fałszu, następnie, by miała odwagę wypowiedzieć całą prawdę” – głosił Cynceron¹⁷. Prawda historii rozumiana była jako prawdziwość faktów, w poezji natomiast – choć mogły występować również fakty prawdziwe – panowało zmyślenie. W starożytności retoryka rozróżniała zmyślenie nieprawdopodobne, nazywane „*fabula*”, i prawdopodobne, nazywane „*argumentum*”; czasem stosowany był tu termin „*species fictilis*”¹⁸.

Fikcja stała się później najbardziej bezspornym wyznacznikiem poezji opiewnej i dramatycznej. Średniowieczny uczony Konrad z Hirschau wyjaśniał:

historiograf to opisujący fakty. Poeta to tyle co tworzący, *fictor*, lub kształtujący fikcję, *formator*; podający zmyślenia jak prawdę, czasem też mieszający zmyślenia z prawdą¹⁹.

Fikcję poetycką odróżniano jednak od kłamstwa. „Fałsz występuje u mówców, fikcja – u poetów” – wyjaśniał Izydor z Sewilli²⁰. Boccaccio mówił już wyraźnie:

Fikcje poetów nie mają nic wspólnego z żadną postacią kłamstwa, gdyż nie jest zamierzeniem poetów kogokolwiek wprowadzać w błąd swymi wymysłami²¹.

Sławna stała się refleksja Philipa Sidneya: „poeta nigdy nie twierdzi”, przeciwnie, informuje, że opowiada o rzeczach nieprawdziwych, a więc nigdy nie kłamie²².

¹³ Lukian, *Jak należy pisać historię*. W: *Pisma wybrane*. Przeł. W. Małyda. Warszawa 1957, s. 401.

¹⁴ Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*. Warszawa 1995, s. 121–123.

¹⁵ J. M. Chladenius, *Allgemeine Geschichtswissenschaft*. [1952]. Cyt. za: R. Wagner, *Geschichtswissenschaft*. München 1951, s. 120.

¹⁶ Polibiusz, *op. cit.*, t. 1, s. 12.

¹⁷ M. T. Cynceron, *O mówcy*. Przeł. J. Korpany. W zb.: *Rzymska krytyka i teoria literatury*. Wybór. Oprac. S. Stabryła. Wrocław 1983, s. 153. BN II 207.

¹⁸ Zob. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. [1960]. Przeł., oprac., wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 179.

¹⁹ Konrad z Hirschau, *Dialog o autorach*. W zb.: *Źródła do średniowiecznej teorii wykładu literatury*. Wybór, przeł., oprac., wstęp M. Brożek. Warszawa 1989, s. 123.

²⁰ Izydor z Sewilli, *Differentiae*. Cyt. za: W. Tatariewicz, *Historia estetyki*. T. 2. Wrocław 1960, s. 107.

²¹ G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*. Cyt. jw., t. 3, s. 24.

²² Ph. Sidney, *Obrona poezji*. [1595]. Przeł. J. Świerżowicz. Lwów 1933, s. 69.

Z czasem pojawiły się pojęcia „*pseudo-statements*” (Ivor Armstrong Richards), „*quasi-sądów*” (Roman Ingarden), „udawanych aktów illokucyjnych” (John Searle) – swoistych dla tekstów literackich, w przeciwieństwie do sądów, zdań asertowanych, występujących w tekstach nieliterackich, a więc także historycznych. Ponieważ w tekstach historycznych występują czasem faktograficzne sądy nieprawdziwe, a w tekstach literackich – faktograficzne zdania prawdziwe, można stąd wyciągnąć wniosek, że różnica między jednymi a drugimi polega nie na opozycji fakt–zmyślenie, lecz na tym, że tekst historyczny jest asertowany, a poetycki (literacki) – nieasertowany. Transponując termin Philippe’a Lejeune’a: pierwszy oparty jest na „pakcie werydycznym” między autorem a odbiorcą, drugi na „pakcie fikcjonalnym”.

Ale przeciwstawienie historii i poezji wynikające z opozycji fakt–zmyślenie osłabiała świadomość, że narracja historyczna nie ogranicza się do rejestrowania faktów wydobytych ze źródeł, lecz obejmuje również, jak pisał Wilhelm Humboldt, „łączenie wyników badania, przeczuwanie tego, czego nie dało się osiągnąć za pomocą owych środków”²³, a to spokrewniało ją z poezją. Chodziło tu nie tylko o dopowiedziane fakty, ale także o hipotetyczną rekonstrukcję przeżyć i motywów działania postaci historycznych, o ich „*re-enactment*” – od-tworzenie (według formuły Collingwooda). Johann Gustaw Droysen przestrzegał, że takie wypełnienie luk w materiale źródłowym, pozbawia historię statusu nauki empirycznej i zrównuje ją z powieścią²⁴. Natomiast Bernheim, Croce i inni teoretycy wyjaśniali, że potrzebna w tym celu „wyobraźnia kombinatoryczna” różni się od fantazji poetyckiej. Collingwood, nie wahając się użyć określenia „sieć konstrukcji wyobraźniowych”, zaznaczał, że „rozpiną się ona między pewnymi ustalonymi punktami” i jeżeli punkty te są wystarczająco liczne, i jeżeli nici między nimi przeciągnięto z należytą starannością, kierując się „wyobraźnią aprioryczną”, a nie kapryśną fantazją („*arbitrary fancy*”) – narracja nie traci kontaktu z reprezentowaną rzeczywistością²⁵.

Z czasem historycy zaczęli sobie uświadamiać, że również fakty, nad którymi budują oni swoje konstrukcje, nie są dane jako „rzeczywistość substancjalna”, którą historyk tylko odkrywa. Już Lucien Febvre prowokacyjnie pisał, że to właśnie historyk jest tym, „który powołuje do życia nawet najskromniejsze fakty historyczne”²⁶ – i w ogóle „historia tworzy swój przedmiot”²⁷. Ten kreatywny charakter historiografii zbliża ją do poezji (czego zresztą Febvre wprost nie pisze), ale cechuje także wszystkie inne nauki, bo one również wytwarzają swoje przedmioty.

Oczywistym wnioskiem z przeciwstawienia historii jako domeny asertowanych faktów i poezji jako domeny nieasertowanego zmyślenia wydaje się nieporównywalnie większy walor poznawczy historii. Wielu jednak autorów hierarchię tę odwracało, przypisując poezji wiedzę ogólną, gdy tymczasem historia przynosi tylko wiedzę jednostkową. Już Arystoteles w *Poetyce* dowodził, że „poezja jest

²³ W. Humboldt, *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibens*. [1821]. W: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*. Darmstadt 1980, s. 587.

²⁴ J. G. Droysen, *Historyka. (Fragmenty)*. [1858]. W zb.: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*. Wybór, przeł., oprac. J. Kałużny. Poznań 2003, s. 119.

²⁵ Collingwood, *op. cit.*, s. 242.

²⁶ L. Febvre, *Combats pour l'histoire*. Paris 1953, s. 23, 116.

²⁷ L. Febvre, *Avant-propos*. W: Ch. Morazé, *Trois essais sur l'histoire et culture*. Paris 1948, s. VII.

bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przecież to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe”²⁸.

Poeta zajmuje się tym, co ogólne, zwracając uwagę na prawdę i czystą ideę rzeczy. Historyk zajmuje się tym, co szczegółowe, przedstawiając rzeczy takimi, jakie one są, podobnie jak malarz odtwarzający naturę.

– czytamy u renesansowego teoretyka Dionigiego Atanagiego²⁹. Rozwijał tę tezę Arthur Schopenhauer, zastrzegając się jednak, że owa wyższość poezji dotyczy tylko nielicznych wielkich twórców. Przedmiotem historii – uważał – „jest zawsze to, co pojedyncze, fakt indywidualny, i wyłącznie on jest dla historii realny”, a ponieważ to, co indywidualne, jest ze swej istoty niewyczerpywalne, przeto historia poznaje „tylko niedoskonałe, połowicznie”. Stąd też nie jest ona nauką, lecz jedynie wiedzą; „im bardziej jest szczegółowa, tym mniej można na niej polegać i wobec tego pod każdym względem przypomina powieść”³⁰. Jak stąd wynika, tylko poezję, ale poezję wyłącznie wielką, uważał Schopenhauer za domenę ogólności i nie umieszczał w niej powieści.

Z opozycją jednostkowość–ogólność krzyżowała się opozycja przypadkowość–istotność. Z tego punktu widzenia Hegel utrzymywał, że „treść historiografii obciążona jest całą przypadkowością zwyczajnej rzeczywistości z jej wydarzeniami i indywidualnościami”, natomiast dzieło sztuki odrzuca „wszystkie towarzyszące momenty przypadkowe, obojętne akcesoria tego, co się dzieje, wszystkie tylko relatywne okoliczności i cechy charakterów”³¹. Dlatego choć historia to gatunek prozy ze względu na swą formę najbardziej zdolny, by stać się sztuką – ze względu na swą treść nie jest sztuką wolną i samoistną, nie jest poezją.

Natomiast Humboldt uważał, że zadaniem historii nie jest „literalna zgodność z naturą”, lecz uzyskanie „wyższej prawdy” – m.in. poprzez wykrycie tego, co konieczne, i oddzielenie tego, co przypadkowe – i w tym zakresie postępowanie historyka nie różni się od postępowania artysty³².

Ogólność jako cecha poznania poetyckiego począwszy od XVIII w. ustępowała jednak przekonaniu, że poezja, wręcz przeciwnie, jest dziedziną poznania jednostkowego – i na takim właśnie gruncie dokonywało się zbliżenie poezji i historii. Dobrym przykładem może tu być Benedetto Croce, który pisał:

Historia nie poszukuje praw [...], nie konstruuje uniwersalnych pojęć i abstrakcji. „*Individuum omnimode determinatum*” jest jej właściwą dziedziną, tak samo jak dziedziną sztuki. Historia więc należy do ogólnego pojęcia sztuki³³.

Kategorię sztuki – jak widać – Croce tak rozszerzył, że jako „intuicyjna wiedza jednostkowa” obok twórczości artystycznej objęła ona także nauki idiogra-

²⁸ Arystoteles, *Retoryka. – Poetyka*. Przeł. H. Podbielski. Warszawa 1988, s. 33.

²⁹ D. Atanagi, *Ragionamento de la eccelentia et perfetione de la historia*. [1559]. Cyt. za: Weinberg, *op. cit.*, t. 1, s. 458.

³⁰ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*. [1819]. Przeł. J. Garewicz. T. 2. Warszawa 1995, s. 632.

³¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. [1832]. Przeł. J. Grabowski, A. Landman. T. 1. Warszawa 1967, s. 18; t. 3, s. 321.

³² Humboldt, *op. cit.*, s. 591.

³³ B. Croce, *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*. [1902]. Übers. H. Feist, R. Peters. Tübingen 1930, s. 29.

ficzne, m.in. historię. Idąc za Arystotelesem, różnicę widział w tym, że twórczość artystyczna jest intuicją tego, co mogło lub będzie mogło się zdarzyć, historia natomiast – intuicją tego, co rzeczywiście się zdarzyło³⁴. Wprawdzie jest ona zarazem jakby wypadkową intuicji i pojęć (a więc filozofii), ale wchłaniając je, pozostaje nadal wiedzą konkretną i indywidualną, to zaś znaczy – sztuką.

Ze szczególną dobitnością indywidualizujący i intuicyjny charakter historii i jej pokrewieństwo z poezją uwydatnił Oswald Spengler:

Rozsądek, system, pojęcie – „poznając” zabijają. Czynią one z tego, co poznane, skostniały przedmiot, który można mierzyć i dzielić. Ogląd intuicyjny [*das Anschauen*] ożywia. Nadaje on temu, co indywidualne, żywą, wewnętrzną odczucą jedność. Twórczość poetycka i badanie historii są spokrewnione³⁵.

Dodaje przy tym: „do poznania historii można wychować, znawca historii się rodzi”, parafrazując znane powiedzenie starożytne, że w przeciwieństwie do mówców – „*poetae nascuntur*”.

Odnosić należy wreszcie koncepcje zakładające możliwość uzyskania wiedzy ogólnej za pośrednictwem przez wiedzę jednostkową. Właściwość tę przypisywano głównie poezji czy literaturze, określając ją mianem „symbolu” (Goethe), „konkretnego powszechnika” (tradycja Hegłowska) czy „typowości” (np. Otto Ludwig, Friedrich Engels, Wilhelm Dilthey)³⁶. Z rzadka wskazywano, że takie możliwości ma również historia. Np. Thomas Macaulay twierdził, że „historia wpaja umysłowi prawdy ogólne przez żywe przedstawienie poszczególnych charakterów i wydarzeń” – i tym sposobem staje się amalgamatem dwu wrogich składników – poezji i filozofii. Dodawał jednak, że historia jest taka w swoim stanie idealnym; we współczesnej praktyce składniki te są od siebie całkowicie oddzielone³⁷.

Także zdaniem Friedricha Nietzschego wartość historii tkwi w tym, że nawet powszednie tematy potęguje ona do rozmiarów symbolu, co jednak wymaga „wielkiej siły artystycznej, twórczego polotu, miłosnego wniknięcia w dane empiryczne”³⁸.

W związku z omówionymi tu możliwościami poznawczymi zarówno historii, jak i poezji obu przypisywano zadania dydaktyczne. Cycejonowska historia – „*magistra vitae*”, Horacjańskie „*miscere utile dulci*” stały się toposami, które w różnych wariantach powtarzane były przez wieki. Nie miejsce tu, by śledzić różne ich odmiany. Warto jednak przypomnieć wywody Sidneya o wyższości pod tym względem poezji nad historią, bo przykłady są tu doskonalsze, mocniej wzruszają i nakłaniają, nagroda za cnotę, a kara za występki jaśniej się ukazują.

Skoro historia dostarcza poznania jednostkowego, przysługuje jej także – uważana za cechę poezji – obrazowość bezpośrednia, tj. zdatność do wywoływania

³⁴ We wcześniejszej pracy *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* (1890; cyt. z: *Scritti varii*. Bari 1951, s. 22) Croce zaznaczał, że „materia historyczna” może dać podstawę do naukowego badania filozofii historii.

³⁵ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*. T. 1. München 1923, s. 136.

³⁶ Zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. [1965]. Kraków 1996, s. 223–225.

³⁷ Th. Macaulay, *Hallam*. [1828]. W: *Critical and Historical Essays*. T. 1. London 1907, s. 1.

³⁸ F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*. W: *Niewczesne rozważania*. [1873]. Przeł. M. Łukasiewicz. Kraków 1996, s. 128–129.

w odbiorze czytelniczym częstych, wyrazistych i jakościowo bogatych wyobrażeń wytwórczych.

Niechaj dziejopis – apelował np. Johann Christoph Gatterer – zaprowadzi mnie do gabinetów wielkich (ludzi) i na zgromadzenia wolnych ludów, niech pozwoli mi naocznie ujrzeć powstawanie ważnych wydarzeń i przemian politycznych [...].

Zaznaczał przy tym, że mimo zasadniczej różnicy między faktem a fikcją – „podług oddziaływania, obrazowo zrobione opowiadania poety i dziejopisa są jednym i tym samym”³⁹.

Historyczne postacie, a nawet historyczne epoki powinny pojawiać się w narracji jakby na scenie. Powinny pojawiać się, by tak rzec, w swej pełni życiowej.

– postulował Augustin Thierry⁴⁰.

Już jednak Droysen ubolewał, że nawyk traktowania historiografii jako części literatury pięknej wywarł na nią fatalny wpływ; zwłaszcza komunały mówiące, iż trzeba dążyć do maksymalnej obrazowości i żywości przedstawienia, doprowadziły do tego, że autorzy historyczni postępują tak, „jak gdyby historia była tylko po to, aby dawać im okazję do pięknych przedstawień” i uwidocznić bardziej ich wirtuozerię niż same fakty, a czytelnik jest niezadowolony, jeśli książki historycznej nie da się czytać jak powieści⁴¹.

Zasadnicze różnice między oglądownością historii i sztuki rozpatrywał Hans Rickert: co prawda, jedna i druga dążą do wywołania u odbiorców wyobrażeń, ale po pierwsze, w dziedzinie historii przedmioty owych wyobrażeń cechuje „historyczna jednostkowość”, w dziedzinie sztuki zaś mamy do czynienia z oglądem uogólniającym („*allgemeine Anschauung*”). Po drugie – oglądowe składniki historii traktowanej jako nauka mają tylko drugorzędne znaczenie i nie zawsze w niej występują.

Historyk może w pełni rozwiązywać swe naukowe zadania – także obywając się bez środków artystycznych, chociaż pomyślną okolicznością jest to, że jest w nim coś z artysty⁴².

Konfrontacji historii i poezji dokonywano również w płaszczyźnie strukturalnej. Całkowitość, spoistość, powiązanie przyczynowo-skutkowe lub finalistyczne uważane były z reguły za konstytutywną cechę poezji narracyjnej – i postulat ten często przenoszono na historię, motywując go względami poznawczymi i/lub estetycznymi⁴³. Oto kilka reprezentatywnych cytatów, zarazem antycypujących XX-wieczne w tym względzie pomysły.

„Całość ta ma znany początek, określone trwanie i niewątpliwe zakończenie” – pisał Polibiusz, w dalszym ciągu wzmiankując także o „punkcie zwrotnym w ciągu przedstawianych zdarzeń”⁴⁴.

Fénelon w *Liście o historii* zalecał „piękny porządek”, jaki powinien panować w wykładzie historycznym:

³⁹ J. Ch. Gatterer, *O oczywistości w historioznawstwie*. [1767]. W zb.: *Opowiadanie historii [...]*, s. 48, 51.

⁴⁰ A. Thierry, *Considérations sur l'histoire de France*. Paris 1840, s. 56–57.

⁴¹ Droysen, *op. cit.*, s. 118–123 (cyt. ze s.122).

⁴² H. Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*. Tübingen 1926, s. 77.

⁴³ W odróżnieniu od poezji, w której uprawniony, a nawet zalecany był *ordo artificialis* (np. wprowadzenie *in medias res*) – historię obowiązywał układ chronologiczny.

⁴⁴ Polibiusz, *op. cit.*, t. 1, s. 114.

Zasadniczą rzeczą jest wprowadzić czytelnika w osnowę spraw, odsłonić przed nim ich związki i pośpieszając prowadzić go do rozwiązania. Historia powinna pod tym względem przypominać po trosze poemat epicki⁴⁵.

Wolter z kolei uważał, że „historia, podobnie jak tragedia, wymaga ekspozycji, centralnej akcji i rozwiązania”⁴⁶ – postulował więc jeszcze bardziej rygorystyczną jej kompozycję.

Według Hegla historyk „nie może poprzestać na samym tylko zgodnym z prawdą opisie pojedynczych faktów, lecz musi zarazem wszystko to w jakiś sposób uporządkować, ukształtować, a poszczególne momenty, wypadki i czyny tak połączyć i ugrupować”, by powstał „obraz jasny wydarzeń i postaci i ich znaczenie dziejowe”; takie opisy stanowią „klasyczne dzieła sztuki słowa”⁴⁷.

Historyk – zdaniem Wackernagla – winien połączyć szereg przedstawianych zdarzeń w „organizm, który jest zespolony jednością wewnętrzną konieczności i dobiega swego końca dopiero wraz ze spełnieniem się samej idei”⁴⁸.

Hegel uważał, że owe artystyczne zabiegi historyka odsłaniają obiektywne cechy i relacje rzeczywistości. Friedrich Schiller natomiast sądził, że dopiero intelekt historyka przekształca „agregat odłamków” w system, intelligibilną całość, transplantuje harmonię ze swego wnętrza w porządek rzeczy⁴⁹. Podobnie pisał Humboldt: historyk „w inny sposób, ale tak samo jak poeta” musi „zebrane fragmenty przetworzyć w całość”. Nie bez sofistyki wywodził:

w p r o w a d z a ć formę do rozpatrywania labiryntowo powikłanej zdarzeniowości historii, dzięki której tylko ukazuje się jej prawdziwy związek, to znaczy formę tę z niej samej [tj. ze zdarzeniowości] w y c i a g a ć

– co wymaga uprzedniej zgodności podmiotu i przedmiotu badań⁵⁰.

W refleksji metahistorycznej od początku występowało jednak także przeświadczenie, że od historii nie należy oczekiwać uporządkowania tak spójnego jak to, które jest udziałem poezji.

Dzieła historyczne – twierdził Arystoteles – ze swej natury są przedstawieniami nie jakiejś jednolitej akcji, lecz jednego odcinka czasu, a więc tego wszystkiego, co w jego przeciągu spotkało jedną lub więcej osób, przy czym związek między zdarzeniami ma tu charakter całkiem przypadkowy⁵¹.

Myśl tę rozwinął potem Atanagi:

Porządek poezji jest pewny, połączony, powiązany. [...] Porządek historii jest najczęściej niepewny, luźny, przypadkowy, ponieważ działania nie są tu podobne i połączone, lecz oddzielne i różnorodne, jedno nie jest zależne od drugiego i nie odnoszą się one do wspólnego celu⁵².

Schopenhauer dowodził, że „jedność dziejów jest po prostu fikcją”, więc da-

⁴⁵ F. Fénelon, *De l'histoire* [1714]. W: *Oeuvres choisies*. Tours 1848, s. 248.

⁴⁶ W liście do d'Argensona z 26 I 1740. Cyt. za: Bourdeau, *op. cit.*, s. 156.

⁴⁷ Hegel, *op. cit.*, t. 3, s. 310.

⁴⁸ Wackernagel, *op. cit.*, s. 106.

⁴⁹ F. Schiller, *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte*. [1789]. W: *Sämtliche Werke*. T. 4. München 1960, s. 764.

⁵⁰ Humboldt, *op. cit.*, s. 596.

⁵¹ Arystoteles, *op. cit.*, s. 357.

⁵² Atanagi, *op. cit.* (cyt. za: Weinberg, *op. cit.*, t. 1, s. 459).

remne jest i na nieporozumieniu polega dążenie do całościowej konstrukcji, obejmującej początek, środek i koniec oraz ich sensowne powiązanie⁵³.

Collingwood natomiast pisał, że o akceptacji danych źródłowych jako faktów decyduje aprioryczna wyobraźnia historyka, wybierająca tylko te fakty, które tworzą „spoisty i ciągły obraz, obdarzony znaczeniem”. Tu – powiada Collingwood –

podobieństwo między historykiem a powieściopisarzem sięga kulminacji. [...] Zarówno powieść, jak i historia są produktami aktywności autonomicznej i znajdującej w sobie samej usprawiedliwienie; w obu tych wypadkach aktywnością tą jest wyobraźnia aprioryczna.

Z poglądów tych Collingwood wyciąga wnioski bardzo radykalne, odbiegające od jego twierdzeń uprzednio tu omawianych:

Nieskrępowany zależnością od stałych punktów, zaczerpniętych z zewnątrz, obraz przeszłości każdego historyka jest więc w każdym szczególe obrazem imaginacyjnym i jego konieczność jest w każdym szczególe koniecznością wyobraźni apriorycznej. Wszystko, co w obraz ten wchodzi, wchodzi nie dlatego, że wyobraźnia biernie to akceptuje, lecz dlatego, że aktywnie tego się domaga⁵⁴.

Również Arnold Toynbee uważał, iż „wybór, uporządkowanie i prezentacja faktów to technika upodabniająca historię do literatury fabularnej (*fiction*)” i potoczna opinia słusznie twierdzi, że „żaden historyk nie może być wielki, jeśli nie jest wielkim artystą”⁵⁵.

W przytoczonych tu opiniach często przewijało się porównanie struktury dzieła historycznego z różnymi gatunkami literackimi – dramatem czy powieścią. Northrop Frye sięgnął głębiej – do struktur mitycznych. Jak wiadomo, w *Anatomy of Criticism* wyodrębnił on cztery mityczne kategorie narracyjne: *romance*, tragedię, komedię i satyrę, które w „przemieszczonym” kształcie występują na terenie literatury. Noszą one nazwy gatunków literackich, ale są od nich znacznie szersze pod względem swego zakresu⁵⁶. W późniejszym eseju *New Directions from Old* zauważył, że gdy wzorzec fabularny historyka osiąga wysoki stopień uogólnienia, staje się „mityczny w swym kształcie i zbliża się w ten sposób do poetyckości w swej strukturze”.

Są więc historyczne mity romantyczne oparte na dążeniu czy pielgrzymce do Państwa Bożego lub do bezklasowego społeczeństwa, historyczne mity komiczne postępu poprzez ewolucję czy rewolucję, tragiczne mity schyłku i upadku, jak w dziełach Gibbona i Spenglera, ironiczne mity powtarzalności lub przypadkowości historycznej.

Frye – w ślad za kanadyjskim historykiem Frankiem Hawkinsem Underhillem – nazywa takie narracje terminem „*metahistory*” – w odróżnieniu od „historii regularnej”. W oczach wielu historyków – pisze Frye – metahistoria jest bękarcim połączeniem dwóch rzeczy nie dających się połączyć. Tymczasem ma ona zbyt wiele doniosłych osiągnięć, by można ją lekceważyć. Należy ją raczej uznać za strefę pośrednią między dwoma biegunami – historii właściwej i poezji⁵⁷.

⁵³ Schopenhauer, *op. cit.*, t. 2, s. 634, 637.

⁵⁴ Collingwood, *op. cit.*, s. 245–246.

⁵⁵ A. Toynbee, *A Study of History*. New York 1947, s. 43–47.

⁵⁶ N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton, N. J., 1957, s. 162.

⁵⁷ N. Frye, *New Directions from the Old*. W: *Fables of Identity*. New York 1963, s. 54–55.

Całościową konstrukcję naddaną bezładowi faktów podejmowało wielu historyków, kierując się motywami poznawczymi i/lub estetycznymi. Czynili to ze świadomością, że ze względu na tę konstrukcję dokonują selekcji znanych im faktów, a nawet do niej fakty te naginają.

Historia – pisał Sainte-Beuve – nie jest ani całkowitym zwierciadłem, ani podobizną faktów, jest to sztuka. Historia, gdy zaczyna się ją konstruować, jest jak pokład okrętu, który się podstawi i umieszcza na oceanie, pokład, bez którego by się utonęło, nie dopływając do brzegu⁵⁸.

Ernest Renan otwarcie przyznawał, że teksty źródłowe trzeba tak długo „delikatnie pobudzać [*solliciter doucement*], dopóki się nie zbliżą i nie utworzą całości, w której części te udatnie się stopią”, tworząc „opowiadanie logiczne, prawdopodobne, w którym wszystko do siebie pasuje”⁵⁹.

Nasuwał się stąd wniosek, że „historyk porządkując i kształtując fakty, zbliża się w czynnościach swych do poety”. Według cytowanego tu Georga Simmla różnica miałyby polegać na tym, że poeta jest swobodny w wyborze tematu, w jego opracowaniu natomiast – skrepowany wymogami prawdopodobieństwa życiowego (postawa bardzo tradycjonalistyczna!), historyk – przeciwnie: jest skrepowany materiałem faktycznym, natomiast w kształtowaniu jego kieruje się tylko „podmiotowymi kategoriami własnej duszy”⁶⁰.

Takim wypowiedziom historyków towarzyszyło w XIX w. na ogół optymistyczne zaufanie do waloru poznawczego tej pracy konstrukcyjnej. Już jednak Johann Gustav Droysen pisał, że historia ukazana w formie opowiadania jako „zamknięty łańcuch zdarzeń, pobudek i celów” to tylko iluzja⁶¹. Współczesny historyk Golo Mann wyraźnie oświadcza, że historyk tworzy tylko „pozór całości, pełni, jakiej przecież rzeczywistość nigdy nie może dostarczyć” – na równi z pisarzem on jest „artystą, magikiem”. Co prawda, autor ten zaznacza różnicę: dla pisarza „piękny pozór” jest sprawą główną, dla historyka – celem ubocznym. Nadto twierdzi, że w dawnych epokach historia *in actu* sama w sobie posiadała wytworność i piękno, miała swą własną, nie narzuconą dramaturgię czy też była wielką powieścią. I jeśli współczesne dziejopisarstwo tę formę utraciło, stało się tak dlatego, że utraciła ją sama rzeczywistość. Implikuje to chyba jakiś izomorfizm rzeczywistości i konstrukcji historycznej⁶².

Płaszczyną porównania historii z poezją i wymową był wreszcie styl. Opinie starożytnych okazują się pod tym względem rozbieżne. Kwintylijan uważał, że historię, podobnie jak poezję, cechować powinien „styl błyszczący”, użycie „niezwykłych i śmiałych zwrotów i form wysłowienia” niestosownych w wymowie⁶³. Cynceron natomiast, który sądził, że „historia najbardziej jest do wymowy”⁶⁴, zalecał styl „płynący szerokim korytem z pewnym jednostajnym spokojem”, wol-

⁵⁸ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*. T. 4. Paris 1871, s. 3.

⁵⁹ E. Renan, *Vie de Jésus*. Berlin 1863, s. XXXVI–XXXVII.

⁶⁰ J. Simmel, *Zagadnienia filozofii dziejów*. [1892]. Przeł. W. M. Kozłowski. Warszawa b.r., s. 37.

⁶¹ J. G. Droysen, *Historik*. Hrsg. R. Hübner. München 1967, s. 144.

⁶² Mann, *op. cit.*, s. 10.

⁶³ Kwintylijan, *op. cit.*, s. 256.

⁶⁴ M. T. Cynceron, *O prawach*. W: *Dzieła*. Przeł. E. Rykaczewski. T. 6. Poznań 1876, s. 3.

ny od szorstkości i dowcipów mowy sądowej⁶⁵. Jeszcze silniej różnice te akcentował Pliniusz Młodszy: dla stylu historii stosowne jest to, co „wspaniale i szczytne”, a zarazem „płynne i łagodne”, wymowa natomiast nie stroni czasem od tego, co „niskie, brudne i wzięte z gminu”⁶⁶. Lukian zalecał, by „myśl [była] ścisła i zwarta, język jasny i dostępny ogółowi”. Cechą jego mogą być tylko „figury dalekie od natrętności, a przede wszystkim naturalne”⁶⁷. Powtarzali te normy jeszcze XIX-wieczni teoretycy, np. Charles Langlois i Charles Seignobos w znanym *Wstępie do badań historycznych* („styl czysty i zwięzły, jędrny i pełny”)⁶⁸. Bernheim uważał, że tak „stylizowana proza” stanowi artystyczną formę prezentacji, obowiązującą zresztą wszystkie nauki⁶⁹. Marceli Handelsman rozróżniał: w „wykładzie opisowym” wystarczy jasność, prostota, zwartość; wykład ukazujący „obraz przeszłości” nazywa on „artystycznym” i stawia mu wyższe wymogi estetyczne⁷⁰.

Ze względu na cechy przede wszystkim kompozycyjne i stylistyczne nowożytni teoretycy retoryki (np. w Polsce Stanisław Kostka Potocki i Euzebiusz Słowacki) zazwyczaj umieszczali historię w jej obrębie⁷¹. Podobnie postępowali później teoretycy literatury. Jeszcze w wykładach Wackernagla z r. 1836 historia umieszczona została w obrębie retoryki jako odmiana „prozy opowiadającej”. Piotr Chmielowski włączał do literatury już tylko niektóre dzieła historyczne: „piękne, pełne powabu obrobienie” jest „nieodzownym warunkiem zaliczenia dzieła historycznego do zakresu literatury”⁷². Zasadę tę odrzucił na gruncie polskim dopiero Manfred Kridl, dowodząc, że zalety artystyczne wszelkich dzieł naukowych nie stanowią o ich literackości, bo jej warunkiem niezbędnym jest tworzenie rzeczywistości fikcyjnej⁷³.

Teoretycy historii, biorąc pod uwagę przede wszystkim udział wyobraźni lub inaczej nazywanej, ale spokrewnionej z nią dyspozycji intelektualnej w pracy konstrukcyjnej historyka (łączenie i syntetyzowanie danych poświadczonych źródłowo oraz wypełnianie luk między nimi), zestawiali też historię ze sztuką (w sensie nowożytnym, tj. twórczością artystyczną). Humboldt twierdził, że historyczne opracowanie („*Bearbeitung*”) jest w nie mniejszym stopniu niż filozofia i poezja „wolną, w sobie samej doskonałą sztuką”⁷⁴. Georg Gottfried Gervinus głosił: „Nie powinno [...] dłużej panować ongiś wyrażone przekonanie, jakoby nie istniała żadna sztuka historyczna, a to dlatego, że nie wspominał o niej Arystoteles!”, choć w przeciwieństwie do poezji – w historii „treść ma pierwszeństwo przed formą”⁷⁵. Status sztuki przyznawali później historii – jak już wzmiankowano – m.in. Croce, Sim-

⁶⁵ C y c e r o n, *O mówcy*, s. 153.

⁶⁶ P l i n i u s z M ł o d s z y, *Listy*. Przeł. S. P a t o Ń. Częstochowa 1964, s. 60.

⁶⁷ L u k i a n, *op. cit.*, s. 424.

⁶⁸ C h. L a n g l o i s, C h. S e i g n o b o s, *Wstęp do badań historycznych*. [1898]. Przeł. W. G ó r s k i. Lwów [1912], s. 342.

⁶⁹ B e r n h e i m, *op. cit.*, s. 121.

⁷⁰ M. H a n d e l s m a n, *Historyka*. Warszawa 1928, s. 256–257.

⁷¹ Sporadycznie historia pojawia się jako czwarty rodzaj retoryki już w starożytności. Zob. J. Z. L i c h a Ń s k i, *Retoryka w Polsce*. Warszawa 2003, s. 115–126.

⁷² P. C h m i e l o w s k i, *Metodyka historii literatury polskiej*. Warszawa 1899, s. 19.

⁷³ M. K r i d l, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. Wilno 1936, s. 44.

⁷⁴ H u m b o l d t, *op. cit.*, s. 588.

⁷⁵ G. G. G e r v i n u s, *Podstawy historii. (Fragmenty)*. W zb.: *Opowiadanie historii [...]*, s. 97, 98.

mel, Spengler, także Bourdeau (ten jednak z wyraźną dezaprobatą). Ludwig Ranke twierdził, że historia ma naturę dwoistą:

jest nauką – gdy zbiera, znajduje, wnika, sztuką – gdy to, co znalezione i rozpoznane, na nowo kształtuje i przedstawia. Jako nauka jest zbliżona do filozofii, jako sztuka – do poezji⁷⁶.

Podobnie wypowiadał się Hippolyte Taine:

W historyku artysta nie jest oddzielony od uczonego. Oba te duchy nawzajem się wspomagają lub raczej jest to jeden tylko duch, który już to przygotowuje i rozumuje, już to wykańcza i opowiada, i zajmując się dwukrotnie tym samym przedmiotem, odkrywa z jednakową przenikliwością najpierw prawdę, a następnie życie⁷⁷.

Toteż i on twierdził, że aby być historykiem, trzeba być wielkim pisarzem. O potrzebie łączenia najściślejszego badania z „siłą artyzmu historycznego” z naciskiem pisał u nas Stanisław Smolka⁷⁸. George Macaulay Trevelyan w swoim eseju znamiennej zatytułowanym *Clio, a Muse* nazwał historię „sztuką dodaną do nauki”, a w szczególności – sztukę opowiadania jej opoką („*bedrock*”)⁷⁹. Jeszcze w r. 1964 Golo Mann pisał, że „energia i fantazja obu gatunków sztuki nie są jednakowe, ale podobne i dałyby się zapewne sprowadzić do wspólnego mianownika”⁸⁰.

Teoretyczne powiązania historii z poezją i sztuką miały swe obiektywne uzasadnienie z jednej strony w zdarzeniowym i obrazowym charakterze jej XIX-wiecznych tekstów, z drugiej – w wąskim rozumieniu terminu „*science*”, zakorzenionym w językach zachodnich. W miarę jak rozwijała się w w. XX historia niezdarzeniowa, badająca zjawiska seryjne, procesy długiego trwania, a w jej metodologii zyskiwała na znaczeniu dyrektywa nomologiczno-dedukcyjna (Hemplowski „*covering-law model*”) – o tych powiązaniach pisano coraz mniej lub wręcz się od nich odżegnywano. Już w r. 1889 Bernheim przeciwstawił się traktowaniu historii jako sztuki, a nawet jako kondominium nauki i sztuki, nazywając poglądy takie „szczytem zamętu pojęciowego”. Uważał, że postulaty artystyczne w tej dziedzinie można zrealizować tylko wyjątkowo; w sprawach najbardziej istotnych są one sprzeczne z wymaganiami naukowymi⁸¹.

Przekonanie o powinowactwie historii i poezji, a nawet o poetyckiej istocie historii, miały jednak powrócić w drugiej połowie XX wieku. U podstaw tego zwrotu znajdował się przede wszystkim poznawczy pesymizm w jego różnych wersjach, z których najskrajniejsze łączyły sceptycyzm z permisywizmem. I tak jak dawniej porównywano historię i poezję w płaszczyźnie wiedzy, tak teraz czyniono to w płaszczyźnie wspólnej im – niewiedzy.

Nie ma weryfikowalnej twarzy ukrytej pod różnymi maskami tworzonymi przez opowiadającego historię, nieważne, czy on jest historykiem, poetą, powieściopisarzem, mitotwórcą.

⁷⁶ L. Ranke, *Idee der Universalgeschichte*. [1831]. W: *Aus Werk und Nachlass*. T. 4. Wien 1975, s. 72.

⁷⁷ H. Taine, *Essai sur Tite-Live*. [1854]. Paris 1896, s. 190.

⁷⁸ S. Smolka, *Słowo o historii*. [1881]. W zb.: *Historycy o historii. Od Adama Naruszewicza do Stanisława Kętrzyńskiego. 1775–1918*. Oprac. M. H. Serejski. Warszawa 1963, s. 236.

⁷⁹ G. M. Trevelyan, *Clio, a Muse*. London 1913, s. 14.

⁸⁰ Mann, *op. cit.*, s. 14.

⁸¹ Bernheim, *op. cit.*, s. 121.

[...] Jedynym bowiem świadectwem potwierdzającym istnienie tej twarzy byłaby kolejna maska

– pisał Peter Munz⁸².

Dalej wymienić tu należy odrzucenie modelu nomologicznego i w związku z tym uznanie narracji za swoisty dla historii sposób wyjaśniania oraz wzrastającą świadomość oddziaływania form językowych na przekazywane w nich treści, w konsekwencji – świadomość potrzeby badania „retoryki historii” (tytuł artykułu J. J. Hextera z r. 1967). Wspomnianą przed chwilą narrację pojmowano rozmaicie: uwydatniano całkowitość przebiegu zdarzeń, ich powiązanie przyczynowo-skutkowe, orientację na zakończenie, nieprzewidywalne, ale prawdopodobne, przede wszystkim jednak – przekształcenie owych zdarzeń w konfigurację (termin wprowadzony przez Louisa O. Minka, potem przejęty przez Paula Ricoeura), tj. swoisty, całościowy układ zależności i związków, ujmowany niejako synoptycznie w jednym akcie myślowym. Opowiadanie jest konstrukcją – jest „czymś więcej niż koniunkcją zdań, i w tej mierze, w jakiej jest tym w i ę c e j, nie powtarza ono złożonej przeszłości, lecz ją konstruuje”. Trzeba więc porzucić presupozycję, że istnieje określona rzeczywistość, że istnieje – jak pisał Mink – jakieś uprzednie „nie opowiedziane opowiadanie [*untold story*]”, do którego historie narracyjne się zbliżają⁸³.

Opowiadanie historyczne określano niekiedy jako fikcjonalne – ze względu na iluzoryczną spójność opowiadanych wydarzeń, ich doskonałą całościowość, wreszcie perspektywizację faktyczności (tzn. stosowanie skrótów i zbliżeń). W nawiązaniu do Droysenowskiej krytyki iluzji historiograficznej tezę tę najdobitniej wyłożył Hans Robert Jauss, odnosząc ją jednak tylko do historii opowiadającej:

Obojętnie, czy współczesny romansopisarz opowiada o tym, co mogłoby się wydarzyć, czy też współczesny historyk relacjonuje to, co się rzeczywiście wydarzyło, obaj zdani są na środki fikcjonalne [...]⁸⁴.

Nastąpiło tu więc przesunięcie w semantyce terminu „fikcja” – oznacza on już nie manifestowane zmyślenie, irrealność, lecz rezultaty selekcji i konstrukcji, procedur występujących we wszystkich dziedzinach aktywności myślowej. Mimo to Jauss twierdzi, że bezrefleksyjne stosowanie tego, co nazywa on fikcją, naraża historyka na zarzut estetyzmu.

Występowanie fikcji w historiografii stwierdza też Krzysztof Pomian: bez jej udziału niemożliwa jest rekonstrukcja wymiaru widzialnego i wymiaru przeżyciowego („*vécu*”) przeszłości. Do twórców fikcji zaliczył on także różne ponadpersonalne byty, traktowane jako siły sprawcze procesu historycznego – od Hegłowskiego ducha dziejów do Foucaultowskiej epistemy. Zaakceptował wreszcie pogląd, że elementy fikcji wprowadza nieuchronnie do tekstu historycznego jego narracyjna organizacja⁸⁵.

Wspomniane już zainteresowanie teoretyków historii narracją było niezależne od narratologii teoretycznoliterackiej. Jej przedstawiciele zajmowali się niemal

⁸² P. Munz, *The Shapes of Time*. Middleton 1977, s. 16–17.

⁸³ L. O. Mink, *Narrative as Cognitive Instrument* [1974]. Cyt. za: Vann, *op. cit.*, s. 66, 68.

⁸⁴ H. R. Jauss, *Zastosowanie fikcji w formach oglądu i przedstawiania historii*. [1982]. W zb.: *Opowiadanie historii [...]*, s. 397. Koncepcję tę Jauss wyłożył już w rozprawie z r. 1973 *Dzieje sztuki i historia* (Przeł. M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3).

⁸⁵ K. Pomian, *Histoire et fiction*. „Le Débat” 1989, nr 54.

wyłącznie opowiadaniem mitycznymi, folklorystycznymi lub literackimi. Bodaj tylko Roland Barthes poświęcił w r. 1967 krótki szkic *Dyskursowi historii*. Na wstępne pytanie: czy rzeczywiście opowieść historyczna, podporządkowana sankcji nauki, „różni się jakąś cechą swoistą, pod jakimś niewątpliwym względem od opowieści fikcyjnej, którą możemy znaleźć w eposie, powieści lub dramacie?”⁸⁶, odpowiedzi wprost nie dał, ale pośrednio odpowiedział negatywnie. Omawiane przez Barthes’a znaki obecności narratora czy też przeciwnie – pozory jego nieobecności (co autor nazywa „iluzją referencjalną”), oscylacja między metaforyczną a metonimiczną organizacją materiału, pozorna eliminacja *signifié*, w konsekwencji zaś utożsamienie *signifié* z desygnatem („historia opowiada się sama”) – wszystko to występuje, zdaniem Barthes’a, zarówno w dziedzinie historii, jak i literatury.

Spośród teoretyków historii na nowo zbliżył ją do literackich gatunków fabularnych Paul Veyne.

Historia to powieść prawdziwa – pisał – podobnie jak ona: wybiera, upraszcza, streszcza, opowiada „intrygę”; tyle tylko, że nie musi być „porywająca [*captivant*]”, nie traci na wartości, gdy jest nudna⁸⁷.

Ale najobszerniej i w sposób najbardziej sugestywny rozpatrywał jej relacje z poezją (literaturą) i retoryką Hayden White. Podejmował ten temat wielokrotnie, w ciągu kilku dziesięcioleci, nie dziw więc, że w pracach jego zmienia się nie tylko terminologia, ale i poglądy występują w różnych modyfikacjach. „Czytelnik ma tu do czynienia z nieokreślonymi, zmiennymi sensami przypisywanymi centralnym kategoriom” – stwierdza Noel Carroll⁸⁸. „Jest rzeczą niemożliwą – ubolewa Richard T. Vann – by wyciągnąć z niego [tj. White’a] lub nałożyć na niego jakąś systematyczną filozofię historii. [...] Siłą jego jest płodność, nie stałość poglądów”⁸⁹.

Przytoczmy niektóre z ogólnych sformułowań White’a:

Historia to forma działalności intelektualnej, jednocześnie poetycka, naukowa i filozoficzna w swych zainteresowaniach.

Podobieństwa między poetycką a dyskursywną reprezentacją rzeczywistości są równie ważne jak różnice.

Dyskurs historyczny więcej łączy niż dzieli z dyskursem powieściowym.

[Dzieła historyczne] to wytwory werbalnej fikcji, których treść jest tyleż rezultatem odkrycia, co produktem inwencji, a których forma ma więcej wspólnego z ich odpowiednikami w literaturze pięknej aniżeli w naukach ścisłych.

Dyskurs historyczny przypomina i rzeczywiście zbiega się z fikcjonalnym opowiadaniem zarówno co do strategii, których używa, by nadać wydarzeniom znaczenie, jak i co do rodzaju prawdy, z którym ma do czynienia.

Chociaż historycy i autorzy fikcji mogą być zainteresowani różnymi rodzajami wydarzeń [historycznym lub fikcjonalnym], formy ich dyskursów i ich cele są często te same⁹⁰.

⁸⁶ R. Barthes, *Dyskurs historii*. [1967]. Przeł. A. Rysiewicz, Z. Kłoch. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 225.

⁸⁷ P. Veyne, *Comment on écrit l’histoire*. Paris 1971, s. 36, 109.

⁸⁸ N. Carroll, *Tropology and Narration*. „History and Theory” 39 (2000), s. 397.

⁸⁹ R. T. Vann, *The Reception of Hayden White*. „History and Theory” 37 (1998), s. 111.

⁹⁰ H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore–London 1973, s. XII. (Warto zauważyć, że White, przejąwszy od Frye’a termin „*metahistory*”, nadał mu znaczenie inne – teorii historiografii.); *ibidem*, s. 37; *The Fictions of Factual Representation*. W zb.: *The Literature of Fact*. Ed. A. Fletcher. New York 1976, s. 28; *Tekst historiograficzny*.

Wspólnym mianownikiem tych różnych wypowiedzi pozostaje literackość jako istotna cecha dyskursu historycznego. White w różnych swych pracach różnie ją uzasadnia. Przygodnie powołuje się za Ankersmitem na to, że w pracach historycznych stosowany jest język gęsty, nieprzezroczysty, intensjonalny (intrareferencjalny), tzn. zdominowany przez funkcję poetycką⁹¹.

Ale główna linia argumentacji jest u White'a inna: „przekład materii rzeczywistości na materię dyskursu jest jej fikcjonalizacją”⁹². White wyjaśnia jednak, że fikcję rozumie w sensie nowoczesnym – benthamowskim i vaihingerowskim, tzn. jako konstrukt hipotetyczny, rozpatrywanie rzeczywistości w kategoriach „*als ob*”, a zarazem w sensie etymologicznym wyrazu *fictio*, jako coś wytworzonego czy skonstruowanego („*crafted*”). Już przekształcenie rzeczywistych zdarzeń („*events*”) w fakty (tj. twierdzenia o zdarzeniach) ma taki charakter konstrukcyjny – White pisze nawet, że historyk fakty wręcz wynajduje („*invents*”) ⁹³. Tym bardziej konstrukcyjny, a więc fikcjonalizujący charakter mają dalsze zabiegi narracyjne: przekształcenie zbioru faktów w ich sekwencję, sekwencji w kronikę, kroniki w opowiadanie historyczne, tj. w wyodrębnioną i spójną całość, mającą wyraźny początek, środek i koniec, w pełni zrozumiałą dopiero retrospektywnie⁹⁴. We wczesnej pracy *The Fictions of Factual Representation* powiada White:

każdy proces łączenia zdarzeń, zarówno imaginacyjnych, jak i rzeczywistych, w zrozumiałą całość mogącą stanowić p r z e d m i o t reprezentacji jest procesem poetyckim.

W rezultacie powstaje ekwiwalencja: narracja – konstrukcja – fikcja – poetyckość; w dalszym ciągu tego artykułu autor dochodzi do wniosku, że to „poetyzowanie stanowi modus praktyki, będącej podstawą wszelkiej działalności kulturowej, nawet nauk przyrodniczych”⁹⁵. Oczywiście, można rezultaty wszelkich operacji myślowych nazwać fikcją czy nawet poezją (przynajmniej w sensie tworzenia), ale wtedy powraca potrzeba rozróżniania odmian owej fikcji czy poezji.

White jednak na tym nie poprzestaje: znajduje literackość na wyższych niż tylko narratywizacja piętrach organizacji dzieła historycznego, mianowicie w „eksplanacjach” wydarzeń przez fabułę (*plot*). Opowiadanie historii według White'a realizuje się poprzez *emplotment*, wzorzec fabularny, przy czym może być realizowane na różne sposoby, tzn. przez różne wzorce oraz przez ich kombinacje⁹⁶.

ny jako artefakt literacki. [1974]. Przeł. M. Wilczyński. W: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska, M. Wilczyński. Kraków 2000, s. 80; *Literary Theory and Historical Writing*, s. 9; *The Fictions of Factual Representation*, s. 21.

⁹¹ White, *Literary Theory and Historical Writing*, s. 7.

⁹² H. White, *Odpowiedź na cztery pytania profesora Chartiera*. [1995]. Przeł. M. Loba. W: *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 339.

⁹³ H. White, *An Old Question Raised Again. Is Historiography Art or Science?* „Rethinking History” 4 (2000), s. 399.

⁹⁴ White (*Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 92) pisze: „żaden zespół wydarzeń zaświadczonej przez źródła historyczne nie układa się w skończoną i kompletną narrację”. Gdzie indziej jednak twierdzi (*Kosmos, chaos i następstwo w przedstawieniu historiograficznym*. [1999]. Przeł. P. Ambroży. W zb.: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia przekładów*. Red. E. Domańska. Poznań 2002, s. 93): „forma narracyjna jest odpowiednia do opisu rzeczywistości, gdyż wszelkie działania ludzkie mają strukturę narracji”.

⁹⁵ White, *The Fictions of Factual Representations*, s. 28–29.

⁹⁶ Początkowo H. White twierdził, że każde opowiadanie historyczne może być sfabulary-

Idąc za Frye'em, wymienia tu White „przynajmniej cztery takie wzorce fabularne”: *romance*, tragedię, komedię i satyrę⁹⁷. Zaznacza jednak, że mogą pojawić się także wzorce inne, jak np. epicki, a w późniejszych pracach dodaje farsę i sielankę. U Frye'a – powtórzmy – były to struktury wywodzące się z mitów, w postaci przemieszanej występujące m.in. w literaturze i nazwane za pomocą jej terminów gatunkowych, ale pod względem zakresu znacznie od nich szersze, na terenie historii jednak stosowane tylko w jej odmianie nieregularnej, niestandardowej. White także mówi, że wywodzą się one z mitów, przyznaje, że wzorce, o których pisze, pojawiają się również w „przypowieściach, folklorze, wiedzy naukowej, religii”⁹⁸. Inaczej jednak niż Frye – twierdzi, że dla ukształtowania narracji historycznej są one niezbędne, nadto zaś utożsamia je z „gatunkami figuracji literackiej”. *Emplotment* to według niego „operacja właściwa literaturze, tj. tworzeniu fikcji”. Autor, który uprawia historiografię narracyjną, wybiera dla swego dyskursu jakiś typ fabuły, aby przekształcić „fakty” w elementy „opowieści”, musi „uciec się do sposobów przedstawienia charakterystycznych dla fikcji literackiej”⁹⁹. Historycy przy tym są zazwyczaj „opowiadaczami naiwnymi” i skłonni są fabularyzować swe opowiadania w formach „najbardziej konwencjonalnych”¹⁰⁰.

Tu nasuwa się kilka wątpliwości. Po pierwsze – White, wbrew zapowiedziom, często opiera swe diagnozy nie na analizie narracji historyków, lecz na ich nienarracyjnych refleksjach uogólniających. To samo dotyczy oczywiście filozofów historii. Po drugie – arbitralnie stosuje on określone nazwy gatunkowe do opowiadań historycznych, w których dostrzegalne jest słabe tylko do nich podobieństwo. W tym, że np. Ranke ukazuje w swych dziełach „pole historyczne jako zbiór konfliktów, które w sposób konieczny prowadzą do harmonijnego rozwiązania”¹⁰¹, można dopatrywać się „komediowości” w przedgatunkowym rozumieniu, proponowanym przez Frye'a, ale związki z komedią jako gatunkiem literackim są nikłe, choćby ze względu na brak komizmu. Inny przykład: farsowa narracja historyczna występuje według White'a w pracy *Osiemnasty brumaire'a Ludwika Bonaparte* Karola Marksa. Ale w tekście tym „farsa” to tylko jedno z metaforycznych określeń, obok „parodii” i „karykatury”, którymi Marks przygodnie posługuje się dla charakterystyki rozwoju wydarzeń politycznych we Francji w latach 1848–1851 (wcześniej, w *Walkach klasowych we Francji*, nazwał je „tragikomedią”). Rezultatem owych wydarzeń była – zdaniem Marksa – „małoduszna rozpacz, poczucie niesłuchanego upokorzenia i poniżenia, przygniatające pierś Francji, która czuje się jakby zbezczeszczo-

zowane w dowolny sposób, później dopiero postawił problem stosowności wzorca fabularnego wobec fabularyzowanych zdarzeń i przyznał, że w pewnych wypadkach użycie określonego wzorca (np. farsy w stosunku do Holocaustu) byłoby nie tylko przejawem braku smaku, ale także zniekształceniem prawdy historycznej (*Figuring the Nature of Time Deceased*. W zb.: *The Future of Literary Theory*. Ed. R. Cohen. New York 1989, s. 30).

⁹⁷ White, *Metahistory*, s. 7.

⁹⁸ White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 99.

⁹⁹ White: *The Question of Narrative in Contemporary Literary Theory*, s. 47; *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 85; *Odpowiedź na pytania profesora Chartiera*, s. 331. Niejasny jest status historii interpretowanej deterministycznie lub eschatologicznie. White (*Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 97) pisze, że są to dwa typy, między którymi mieści się historiografia realizująca wzorce fabularne o zdecydowanie fikcyjnym charakterze.

¹⁰⁰ White, *Metahistory*, s. 8.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 167.

na”¹⁰². Z wyznacznikami gatunkowymi farsy nie ma to nic wspólnego. Sam White w swej analizie, traktując „farsę” jako odmianę „satyry”, potrafi dowieść tego tylko, że w ujęciu Marksa owe wydarzenia prowadzą Francję do stanu zniewolenia, pozbawionego jakichkolwiek szlachetnych aspiracji, które by uzasadniały mówienie o autentycznej tragedii¹⁰³. Czy to jednak wystarczy, by nazwać te wydarzenia „farsą”? Po trzecie – cechą satyry, zdaniem White’a, jest m.in. to, że „fabuła może tu być traktowana jako strategia, poprzez którą artykułowane jest nierozwijające się [unfolding] opowiadanie”, jak np. w *Kulturze Odrodzenia we Włoszech* Jacoba Burckhardta¹⁰⁴. Ale takie „nierozwijające się opowiadanie” to sprzeczność sama w sobie – można by je nazwać: „*misemplotment*”...

W stosunku do ciągu faktów historycznych narracje ukształtowane przez owe wzorce fabularne są, według White’a, rozbudowanymi metaforami, czyli alegoriami, jeszcze inaczej mówiąc – strukturami symbolicznymi. „Nie o b r a z u j ą one przedmiotu swego opisu”, lecz tylko „przywołują go na myśl”¹⁰⁵. Zarazem jednak White przyznaje, że narracja historyczna jest „o d t w o r z e n i e m wydarzeń, o których opowiada”, ich modelem, a nawet odpowiadającym ich strukturze z n a k i e m ikonycznym¹⁰⁶. Ta profuzja określeń bynajmniej nie synonimicznych jest trochę ambarasująca.

Nie dosyć na tym. Według White’a eksplanacja nie tylko przez fabułę, ale także przez argumentację i przez ideologię stosowana w historii, uwarunkowana jest przez uprzednią prefigurację pola badawczego, która dokonuje się na jakimś głębokim poziomie świadomości, ma charakter „przedpoznawczy” i „przedkrytyczny”, a zatem – jak twierdzi badacz – poetycki¹⁰⁷. Prefiguracja ta dotyczy relacji, jakie zachodzą między poszczególnymi przedmiotami występującymi w polu historycznym, zwłaszcza – relacji między częściami jakiejś całości oraz między częściami a całością. Dla nazwania tej działalności White używa różnych sformułowań: „tryby [modes] świadomości”, „strategie eksplanacyjne”, „głębokie formy strukturalne wyobraźni historycznej”. Ustanowienie analogii czy podobieństwa nazywa metaforą, przyległości lub związku przyczynowego – metonimią, identityczności cech istotnych, lecz ukrytych – synekdochą, relacji kontrastu między przedmiotami lub właściwościami pozornie jednakowymi lub podobnymi – ironią.

Jak widać, White wprowadza tu nazwy tropów, czyli figur mowy, występujące zarówno w poetyce, jak i w retoryce. Sam tropy te definiuje jako „główne modalności dyskursu poetyckiego”, gdzie indziej jednak jako „panujące tropy żywej mowy”¹⁰⁸. Mniejsza o tę niekonsekwencję. Istotne jest to, że w ślad za Giambattistą Vico i Kennethem Burke’em przekształca owe figury mowy w swoiste figury myśli, nie mające określonych wykładników językowych¹⁰⁹. Przyznaje zresztą, że używa tych terminów tylko jako metafor¹¹⁰.

¹⁰² K. Marks, *Dzieła wybrane*. T. 2. Warszawa 1947, s. 270.

¹⁰³ White, *Metahistory*, s. 321.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 230.

¹⁰⁵ White, *Tekst historiograficzny jak artefakt literacki*, s. 94.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ White, *Metahistory*, s. 30.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 426, 428.

¹⁰⁹ Zob. Ricoeur, *op. cit.*, s. 23.

¹¹⁰ White, *The Fictions of Factual Representation*, s. 33.

Zaznacza przy tym White, że cechą wielkich historyków, różniącą ich od „doktrynerów”, nie jest jednolita, konsekwentna prefiguracja pola badawczego, lecz właśnie „dialektyczne zapośredniczenie”, a raczej oscylacja między różnymi jej sposobami, wręcz aporetyczność ich dyskursu (to samo zresztą dotyczy omawianych poprzednio wzorców fabularnych). Np. Tocqueville, według White’a, uznaje możliwość zarówno metonimicznego, jak i synekdochicznego traktowania Rewolucji Francuskiej, ale żaden z tych sposobów go nie zadowala. Skłania się on do ironicznej konkluzji, że każdy z nich w tym samym stopniu odsłania co zaciemnia rzeczywistość historyczną¹¹¹.

Jeśli jednak tak się rzeczy mają, przydatność całej tej aparatury do celów systematyzacyjnych staje się wątpliwa. Dodać tu należy, że w późniejszych pracach White’a tropologia i figuracja stają się niekiedy określeniami nadrzędnymi dla wszystkich sposobów konstruowania dyskursu innych niż rozumowanie logiczno-dedukcyjne. M.in. tropizacją zostaje nazwana fabularyzacja¹¹². Marginesowo pojawia się myśl, że nadrzędnym tropem narracji jest synekdocha (bo odpowiednikiem jej jest konfiguracja) lub szeroko pojęta metafora¹¹³.

W konkluzji trzeba stwierdzić, że White wykazał podobieństwo niektórych cech narracji historycznej do dyskursu literackiego, nie są to jednak cechy swoiste tego ostatniego. Wzorce fabularne, o których pisze, występują bowiem na całym obszarze utworów narracyjnych¹¹⁴. Jeśli zaś chodzi o oddziaływanie, to było ono w rzeczywistości obukierunkowe. Historiografia XIX w. istotnie wzorowała się na powieści. Ale z kolei powieść antyczna imitowała historiografię¹¹⁵, podobnie jak heroiczny romans XVII stulecia. Oczywista jest wtórność powieści pierwszoosobowej wobec pamiętników. Tropom i figurom z kolei nadaje White znaczenie operacji myślowych, pozostające w odległym tylko, metaforycznym związku z ich retorycznymi definicjami. Operacje takie występują w różnych typach dyskursu, także nieliterackich, więc występowanie ich na terenie historii nie jest argumentem na rzecz jej literackości.

White zaznaczał kilkakrotnie, że zbliżając historię do literatury nie zamierzał w ten sposób umniejszać jej wartości poznawczych, bo przecież literaturze, a przynajmniej wielkiej literaturze, owe wartości przysługują, i to w wysokim stopniu.

Czy ktoś rzeczywiście sądzi – pytał retorycznie – że mit i fikcja literacka nie odnoszą się do realnego świata, nie mówią prawdy o nim, nie dostarczają nam o nim użytecznej wiedzy?¹¹⁶

A gdzie indziej dowodził, że „historia jest w tym samym stopniu formą fikcji, w jakim powieść jest formą reprezentacji historycznej”¹¹⁷.

Może dlatego poglądy White’a zyskały sobie uznanie u wielu teoretyków literatury. Natomiast nie tylko praktycy, ale i teoretycy historii przeważnie je zakwe-

¹¹¹ *Ibidem*, s. 35.

¹¹² Zob. White, *Figuring the Nature of the Time Deceased*, s. 27: „to emplot real events in a story of specific kind is to trope these events”.

¹¹³ H. White: *The Rhetoric of Interpretation*. „Poetics Today” 9 (1988), s. 272; *An Old Question Raised Again*, s. 393.

¹¹⁴ Zwraca na to uwagę m.in. K. Weimar w pracy *Der Text, den (Literar)-Historiker schreiben* (w zb.: *Geschichte als Literatur*, s. 36).

¹¹⁵ Zob. N. Holzberg, *Powieść antyczna. Wprowadzenie*. Przeł. M. Wójcik. Kraków 2003, s. 50–52.

¹¹⁶ White, *Literary Theory and Historical Writing*, s. 22.

¹¹⁷ H. White, *Tropics of Discourse*. Baltimore–London 1978, s. 123.

stionowali. Zarzucano White'owi przede wszystkim, że zaciera podstawową, powszechnie uznawaną cechę historii odróżniającą ją od literatury, a polegającą na tym, że historia jest ograniczona przez bazę dokumentacyjną i pretenduje do prawdziwości wypowiedzianych sądów. Pisał np. Chris Lorenz:

Według mnie roszczenie prawdy przez historię w odróżnieniu od literatury pozostaje istotne i dlatego nie może być traktowane jako akcydentalne. Ta zasadnicza różnica powinna powstrzymać filozofów od traktowania historii i *fiction* jako dwóch odmian tego samego gatunku, tzn. opowiadania¹¹⁸.

Natomiast Michel de Certeau, prowokacyjnie nazywając historię mianem „*science fiction*”, eksplikował to miano na różne sposoby: pisał, że historia jest mieszaniną nauki (*science*) i fikcji (zasługującej zresztą na rehabilitację, bo nie jest ona obca rzeczywistości), mieszaniną dyskursu naukowego i języka potocznego, w innym miejscu, że kamufluje swe związki z literaturą, w jeszcze innym – że jej narracja jest fikcją nauki¹¹⁹.

Pojednawcze stanowisko zajął Paul Ricoeur. Zaakceptował on w zasadzie „subtelne, choć często zawile” analizy White'a, dotyczące zarówno historycznego *emplotment*, jak też prefiguracji tropologicznej. I on jednak sprzeciwił się utożsamianiu narracyjnej „konfiguracji” z fikcją, zacieraniu granicy między literaturą a historią. Wyjaśniał, że choć referencja „poprzez ślady” występująca w historii jest podobnie jak w poezji „referencją metaforyczną”, nie wolno jednak zapominać o „przymusach” przeszłości ograniczających swobodę dyskursu historycznego. Równocześnie Ricoeur uwydatniał krzyżowanie się historiografii i opowiadań fikcyjnych:

Historia jest *quasi*-fikcyjna, gdy *quasi*-obecność wydarzeń ukazywanych oczom czytelnika w żywej narracji uzupełnia nieuchwytność przeszłościowości przeszłości [*la passéité du passé*] swoją intuicyjnością, swoim ożywieniem [...]. Opowiadanie fikcyjne jest *quasi*-historyczne o tyle, o ile irrealne wydarzenia tu relacjonowane są zdarzeniami przeszłości dla głosu narracyjnego, który zwraca się do czytelnika. Pod tym względem są one podobne do wydarzeń przeszłości, a fikcja jest podobna do historii.

Quasi-historyczny charakter fikcji polega także na tym, że kierując się zasadą prawdopodobieństwa, ukazuje ona „nie zrealizowane możliwości przeszłości historycznej”¹²⁰.

Nie wszystko w tym wywodzie jest jasne. Opowiadanie fikcyjne ma istotnie charakter *quasi*-historyczny – pozoruje mówienie o przeszłości. Natomiast środki, jakimi historiografia się posługuje dla „żywej ewokacji” przeszłości, to środki autentycznie literackie (czy retoryczne), nie zaś *quasi*-literackie, a tym bardziej nie *quasi*-fikcyjne (trudno zresztą zrozumieć, co miałyby tu znaczyć określenie „*quasi*-fikcyjne”). Mają one unaocznic minione zdarzenia, odtworzyć bieg myśli postaci historycznych, ale fikcja (w znaczeniu zmyślenia) jest przecież zgodnie przez teoretyków historii odrzucana.

Kompromisowe stanowisko zajął również Hans Kellner: działania wyobraźni historycznej są specyficznie literackie tylko na finalnym swym etapie, tzn. w jej stylistycznej realizacji. Natomiast w całym swym zakresie są one kształtowane

¹¹⁸ Ch. Lorenz, *Can Histories Be True? Narrativism, Positivism, and the „Metaphorical Turn”*. „History and Theory” 37 (1998), s. 329. Podobne opinie wypowiadali m.in. William Dray, Maurice Mandelbaum, Lionel Gossman, Roger Chartier.

¹¹⁹ M. de Certeau, *Historie et psychanalyse entre science et fiction*. [1986]. Paris 2002, s. 57, 75, 81.

¹²⁰ P. Ricoeur, *Temps et récit*. [1983]. T. 3. Paris 1985, s. 345.

przez reguły i przymusy retoryczne (m.in. tropy w ich white'owskim sensie), które „były badane zazwyczaj na materiale tekstów literackich”¹²¹. Nie wynika stąd jednak – zauważmy – że one same mają charakter specyficznie literacki.

Niektórym tezom White'a przeciwstawił się Frank Rudolf Ankersmit. Twierdził on przede wszystkim, że z punktu widzenia genealogii gatunkowej można by dowodzić, iż tekst historyczny jest protoformą powieści, a nie przeciwnie. Wskazywał także, że historia integruje szczegółowe zdania opisowe w pewien obraz całościowy przeszłości, powieść historyczna zaś obraz ten zużytkowuje dla generowania fikcyjnych zdarzeń z przeszłości, pierwsza więc ma charakter indukcyjny, druga dedukcyjny¹²².

Zastrzeżenia takie były konsekwencją odmiennej niż u White'a koncepcji pisarstwa historycznego. Pierwsza i najważniejsza książka Ankersmita nosiła tytuł *Narrative Logic*, pisarstwo to określał terminem *narratio*, akcentował jednak, że nazwa nie powinna wywoływać skojarzeń z *belles-lettres* i fabularną odmianą historiografii, a wręcz odżegnywał się od narratywizmu¹²³. Teksty historyczne bowiem są tylko niekiedy opowiadaniem z początkiem, środkiem i końcem, co więcej – właśnie współczesne nienarracyjne uprawianie historii uznał on za najlepszą ilustrację swych poglądów¹²⁴.

Według Ankersmita historyczna *narratio* jest dwuwarstwowa. Warstwa pierwsza, opisowa, to ciąg pojedynczych zdań („*statements*”) faktualnych, podlegających weryfikacji. Warstwa druga, przedstawieniowa, to „substancje narracyjne” (dalej: NS) – „byty nieuchwytnie i mgliste w swym charakterze”, jak sam autor przyznaje¹²⁵. Brak konkretnych analiz utrudnia ich zrozumienie. NS wyłaniają się z jednostkowych zdań faktualnych w ten sposób, że atrybutami tych substancji stają się treści wszystkich owych zdań. NS są jednak czymś więcej niż sumą tych zdań, tworzą postaciowo zintegrowaną całość („*Gestalt*”), przy czym ten sam zbiór zdań faktualnych może przekształcać się w różne NS. Pogląd to trafny, ale dotyczy on wszystkich wyższych układów znaczeniowych („wielkich figur semantycznych” w terminologii Janusza Sławińskiego), a przy tym nie został przez Ankersmita zilustrowany konkretnymi analizami. Zasięg („*scope*”), tj. rozstęp między znaczeniem zdań pojedynczych a znaczeniem NS, jest – obok ryzykowności i produktywności – jednym z kryteriów wartości narracji historycznej. NS są dwójakiego rodzaju: nazwy jednych (typu ekstensjonalnego) dotyczą przedmiotów istniejących realnie (np. Ludwik XIV), nazwy innych (typu intensjonalnego, np. Rewolucja Francuska) nie mają takiego odniesienia. Ankersmit porównuje je do czarnych dziur w astrofizyce: podobnie jak one „wchłaniają twierdzenia świata zdaniowego, by utworzyć byty logiczne w innym, narratywistycznym świecie”¹²⁶. Właśnie tymi NS typu intensjonalnego głównie się zajmuje.

¹²¹ H. Kellner, *Language and Historical Representation*. Madison 1989, s. 324–325.

¹²² F. Ankersmit, *Statements, Textes, and Pictures*. W zb.: *A New Philosophy of History*. Ed. F. Ankersmit, H. Kellner. London 1995, s. 238.

¹²³ F. Ankersmit: *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. Den Haag 1983, s. 12; *Wprowadzenie do wydania polskiego*. Przeł. E. Domańska. W: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red., wstęp E. Domańska. Kraków 2004, s. 38.

¹²⁴ F. Ankersmit, *Sześć tez o narratywistycznej filozofii historii*. [1997]. Przeł. E. Domańska. W: *ibidem*, s. 56.

¹²⁵ Ankersmit, *Narrative Logic*, s. 103.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 315.

Na pytanie, jaki jest ich stosunek do rzeczywistości historycznej – w różnych swych pracach dawał odpowiedzi różne. Niekiedy twierdził stanowczo, że „nie odnoszą się one do (aspektów) przeszłości”, są tylko „maskaradą”, poza którą nie ma niczego, co miałyby strukturę narracyjną¹²⁷. A jednocześnie w pracach Ankersmita znajdujemy twierdzenia, że NS jednak „stosują się” do („*apply to*”) przeszłości¹²⁸. Charakteryzował je za Ernstem M. Gombrichem jako jej reprezentacje, w sensie funkcjonalnej substytucji (co wydaje się mało przekonujące), lub traktował jako propozycje oglądu przeszłości z określonego punktu widzenia, a więc w określonym aspekcie, najkorzystniejszym dla zrozumienia tej przeszłości. W odróżnieniu od referencyjnych zdań faktycznych można przypisać narracji historycznej tylko „*aboutness* [bycie o]” wobec konkretnej rzeczywistości i przypisać jej można tylko takie zalety, jak trafność i doniosłość¹²⁹. W tym sensie narracje historyczne są rozbudowanymi metaforami. Opierając się na angielskim zwrocie „*representing as*” utożsamiał tu Ankersmit ogląd aspektualny z metaforyzacją¹³⁰. Nie jest to wiedza o przeszłości, lecz tylko pewien w nią wgląd („*insight*”), sposób jej rozumienia¹³¹. W eseju *Statements, Texts, and Pictures* Ankersmit równouprawnił jednak nominalistyczne i realistyczne interpretacje tekstów historycznych¹³², wreszcie przyznał, że „propozycje powszechnie akceptowane mogą zakrzepnąć w zjawiska historyczne, które są częścią samej przeszłości”¹³³, i postulował, by to, co przedstawiane, było przedstawione tak adekwatnie, jak to tylko możliwe, zgodnie z wymogiem „oddania sprawiedliwości przeszłości”¹³⁴.

Zarazem jednak Ankersmit – jak już poprzednio wspomniano – akcentował nieprzezroczystość („*opacity*”) pisarstwa historycznego, jego charakter intensjonalny, który sprawia, że „treść jest pochodną stylu”, „styl generuje treść”, teksty nie poddają się streszczeniu czy parafrazie, co więcej – skupiają na sobie uwagę czytelnika i tym samym zaciemniają widzenie samej przeszłości. Nazywa je wręcz atoreferencyjnymi, a więc ze swej istoty estetycznymi. Wszystkie te właściwości dzieli pisarstwo historyczne z literaturą¹³⁵.

Jeszcze chętniej Ankersmit porównuje historię ze sztuką wizualną. W szczególności wskazuje na to, że zarówno w obrazie, jak też w reprezentacji historycznej podmiot i jego atrybuty stapiają się z sobą, składniki całości są niedyskretne

¹²⁷ *Ibidem*, s. 292.

¹²⁸ Ankersmit, *Sześć tez o narratywistycznej filozofii historii*, s. 59.

¹²⁹ F. Ankersmit: *Zwrot lingwistyczny: teoria literatury a teoria historii*. [2001]. Przeł. M. Zapędowska. W: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, s. 86; *Pochwała subiektywności*. [2001]. Przeł. T. Sikora. W: *iw.*, s. 179.

¹³⁰ Ankersmit, *Wprowadzenie do wydania polskiego*, s. 42–43. W związku z podobnymi poglądami Ricoeura pisał J. Margolis (*History and Fiction*. W: *Interpretation Radical But Not Unruly*. Berkeley – Los Angeles 1991, s. 227–228): „Znaczyłyby to, że każda informacja [*report*] o przedmiocie percepcyjnie rzeczywistym jest nieredukowalnie metaforyczna lub że świat postrzegalny jest tylko sposobem, z którego pomocą świat noumenalny ukazuje się nam »metaforycznie«”.

¹³¹ F. Ankersmit, *Reply to Professor Zagorin*. „History and Theory” 29 (1990), s. 290.

¹³² Ankersmit, *Statements, Texts, and Pictures*, s. 230.

¹³³ F. Ankersmit, *The Use of Language in the Writing of History*. W: *History and Topology. The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley 1994, s. 91.

¹³⁴ Ankersmit, *Wprowadzenie do wydania polskiego*, s. 39.

¹³⁵ F. R. Ankersmit: *Historiografia i postmodernizm*. [1994]. Przeł. E. Domańska. W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac., wstęp R. Nycz. Kraków 1999, s. 158; *Reply to Professor Zagorin*, s. 280.

i zarazem wszystkie dla tej całości relewantne¹³⁶. W rezultacie Ankersmit niekiedy nie waha się twierdzić, że podobnie jak reprezentacje artystyczne tak i historyczne należą do domeny estetyki, a w ich ocenie pierwszeństwo mają kryteria estetyczne¹³⁷. Kiedy indziej jednak przestrzega, by na podstawie paralel nie wyciągać pochopnie wniosku, że historia jest tylko formą sztuki¹³⁸.

Koncepcje Ankersmita oddziaływały silnie na poglądy Jerzego Topolskiego formułowane w późnych jego pracach. I on rozróżnia informacje zawarte w zdaniach bazowych, które zapewniają (luźny zresztą tylko) kontakt z przeszłością i obrazy historyczne, powstające w toku „gry”, jaką wyobraźnia historyka z tymi informacjami prowadzi, co sprawia, że należą one do dziedziny estetyki¹³⁹. Ostatnia książka Topolskiego, *Jak się pisze i rozumie historię*, kończy się słowami: „Coraz wyraźniej staje się oczywiste, że historyk, szczególnie spraw trudnych, musi mieć talent pisarza”¹⁴⁰.

Podobieństwo środków używanych w opowiadaniu historycznym i literackim (zwłaszcza w historii i powieści realistycznej w. XIX) traktowane było jako niewątpliwe, nieraz analizowane, ale pod względem teoretycznym mało usystematyzowane. Spośród teoretyków literatury problemem tym zajął się wcześniej Kazimierz Bartoszyński¹⁴¹. Jako cechy wspólne wymienił nieujawnianie narratora oraz sytuacji narracyjnej, operowanie rzeczywistością „usensownioną” i przejrzystą, stosowanie dystansu czasowego i respektowanie kolejności czasowej przedstawianych zdarzeń, wyraźne oddzielenie języka narracji i języka wypowiedzi przytoczonej. Dodajmy tu jednak, że wszystkie te właściwości realistycznej powieści XIX w. na innych obszarach literatury nie są respektowane – i poprzez te obszary literatura z historią wręcz kontrastuje. Kontrastuje z nią także – zauważa Bartoszyński – przez nastawienie autoteliczne, pragmatyczne nacechowanie, wpisana sytuację nadania i odbioru, dialogowość w stosunku do innych tekstów, a przede wszystkim przez to, że spełnia funkcję poznawczą, „modelując rzeczywistość” w odróżnieniu od referencyjności tekstu historycznego. Oczywiście uogólnienia te mają charakter typologiczny, realizowane są z różną wyrazistością i konsekwencją w różnych tekstach, nadto zaś istnieje między nimi rozległa strefa pośrednia: wypowiedzi o dominancie literackiej z interpolacjami historycznymi i wypowiedzi o dominancie historycznej z interpolacjami literackimi.

Narratologowie zagraniczni – Gérard Genette i Dorrit Cohn – zajęli się porównaniem opowiadania historycznego z literackim znacznie później¹⁴². Z wywodów ich wynika, że opowiadanie historyczne w swej czystej formie jest selektywne, ale weryfikowalne, a opowiadanie literackie – kompletne (bo wykreowane przez

¹³⁶ Ankersmit, *Statements, Textes, and Pictures*, s. 223–227.

¹³⁷ Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, s. 196 n.

¹³⁸ F. Ankersmit, *The Reality Effect in the Writing of History*. Amsterdam 1989, s. 160.

¹³⁹ J. Topolski, *The Role of Logic and Aesthetics in Construing Narrative Wholes in Historiography*. „History and Theory” 38 (1999), s. 210.

¹⁴⁰ J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*. Warszawa 1996, s. 405.

¹⁴¹ K. Bartoszyński, *Aspekty i relacje tekstów. (Źródło – historia – literatura)*. W zb.: *Dzieła literackie jako źródło historyczne*. Red. Z. Stefanowska, J. Sławiński. Warszawa 1978.

¹⁴² G. Genette, *Fiction et diction*. Paris 1995, s. 65–93. – D. Cohn, *The Distinctions of Fiction*. Baltimore–London 1999, s. 109–131. Zob. też A. Nünning, „Verbal Fictions”? „Literaturwissenschaftliches Jahrbuch” 40 (1999), s. 368–377.

autora), ale nieweryfikowalne, bo pozbawione asercji. (Obie te tezy są dyskusyjne – brak asercji czyni weryfikację zabiegiem niewłaściwym, ale go nie uniemożliwia, a kompletności przeczy istnienie miejsc niedookreślenia w dziele literackim.) Opowiadanie historyczne zakłada z reguły identyczność realnego autora i narratora, jest heterodiegetyczne, stosuje fokalizację zewnętrzną, częściej relację skrótową niż prezentację zbliżającą. Natomiast w opowiadaniu literackim – zdaniem tych teoretyków – narrator nigdy nie jest identyczny z realnym autorem. Inne wymienione tu cechy opowiadania historycznego występują czasem w opowiadaniu literackim, ale nie jest ono nimi ograniczone, w szczególności narrator może tu prezentować od wewnątrz przeżycia postaci. Rozważania takie prowadzą do wniosku, że literatura dysponuje znacznie szerszą skalą środków wyrazu niż te, którymi wolno posługiwać się historii.

Uprzednio omawiane zbliżenia historii do literatury powiązane były z tezą o konstrukcyjnym, a nawet kreacyjnym, fikcyjotwórczym w szerokim znaczeniu tego słowa charakterze i jednej, i drugiej dziedziny pisarstwa narracyjnego. Hans Ulrich Gumbrecht pisał w związku z tym trafnie o mylących równaniach: „pisanie historii = wymyślanie rzeczywistości historycznej = tworzenie rzeczywistości historycznej”¹⁴³.

U schyłku XX w. realizacje i propozycje literaryzacji historii uzyskały inną, wręcz przeciwną motywację – zastosowanie środków literackich miało umożliwić, zdaniem niektórych teoretyków, adekwatne odtworzenie przeszłości. W szczególności funkcję taką mogłyby spełniać techniki literackie powieści modernistycznej w stosunku do „wzniosłości” wydarzeń takich, jak obie wojny światowe czy ludobójstwo, nieprzedstawialnych w ramach tradycyjnej narracji historycznej, która z reguły wypierała wzniosłość na rzecz „pięknego ładu” historii. Myśl ta powraca wielokrotnie w pracach White’a¹⁴⁴. Podobnie wypowiada się Jacques Rancière: „historia może stać się nauką, pozostając historią, tylko określając drogą poetyckości [*par le détour poétique*], która nadaje słowu status prawdy”; problem więc nie polega na tym, czy historyk powinien czy nie uprawiać literaturę, lecz jaką literaturę uprawia. Tezę swą konkretyzuje propozycją, by demokratyczna historia społeczna korzystała z technik literackich Wirginii Woolf, Joyce’a czy Claude’a Simona¹⁴⁵.

Z kolei Ankersmit, rozważając, jak możliwa jest językowa realizacja doświadczenia historycznego (bezpośredniego i autentycznego kontaktu z rzeczywistością, danego historykowi w chwilach „nagłego olśnienia”), wymienia, podobnie jak White i Rancière, powieść modernistyczną oraz metaforykę i synestezję języka poetyckiego¹⁴⁶.

Literackość stosują i jawnie się do niej przyznają także niektórzy autorzy „mikrohistorii”, i to nie tylko dlatego, że „gęsty opis” pociąga za sobą stosowanie

¹⁴³ H. U. Gumbrecht, *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii*. [1997]. Przeł. M. Zapędowska. W zb.: *Pamięć, etyka i historia*, s. 194.

¹⁴⁴ Np. White, *Figuring the Nature of The Time Deceased*, s. 39; *Introduction. Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality*. „Rethinking History” 9 (2005), s. 149.

¹⁴⁵ J. Rancière, *Les Mots de l’histoire. Essai de poétique de l’histoire*. Paris 1992, s. 180, 201–202.

¹⁴⁶ F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*. [1997]. Przeł. S. Sikora. W: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, s. 249.

literackich środków stylistycznych. Wybitny jej przedstawiciel Simon Schama swą książkę o różnych wersjach śmierci XVIII-wiecznego dowódcy, Jamesa Wolfe'a, znamienne z tytułował *Dead Certainties (Unwarranted Speculations)*. Umieścił w niej fikcyjnego narratora, penetrował psychikę swych postaci, deklarował, że jest ona „dziełem wyobraźni, która odnotowuje wydarzenia historyczne”, że „związana jest z grą w pełnym znaczeniu tego słowa”¹⁴⁷.

Przytoczone tu wypowiedzi pochodzą jednak głównie od postmodernistycznych czy nawet po-postmodernistycznych teoretyków i są jeszcze jednym przejawem narosłej w ostatnim półwieczu asymetrii między teorią historii a świadomością większości jej praktyków, w której wciąż dominuje przekonanie o istnieniu zasadniczej granicy między dyskursem historii a dyskursem literatury¹⁴⁸. Za przykład i podsumowanie niech posłuży wyważony sąd Krzysztofa Pomiana: historiografia jest dziedziną niezmiernie zróżnicowaną; istnieją liczne dzieła, które ze względu na artyzm narracji należą w pełni do literatury pięknej, ale w ich ocenie naukowej – jakość pisarstwa znajduje się dopiero na dalszym miejscu po motywacjach faktograficznych i interpretacyjnych. Nieusuwalnym składnikiem historii jest dowód dla twierdzeń orzekających o tym, co autor uważa za fakty – i w tym właśnie miejscu przebiega granica między historią a literaturą¹⁴⁹.

HISTORY AND LITERATURE

Relationship between historiography and poetry and rhetoric (later literature) has long been a subject of theoretical reflection. The approaches to this issue varied according to the changing theory and practice of those disciplines, and of the choice of a descriptive or a normative attitude. At the same time one notices a sameness or a similarity of those views divided by a centuries-long distance. The article examines the modes of narration, cognitive and aesthetic goals, objectivism and subjectivism, truth and fiction, assertion and the lack of assertion, general and singular knowledge, casualness and essence, similar and different constructive and stylistic features of historical and literary texts. The views of Hayden White and Franklin Rudolf Ankersmit are accurately discussed. In conclusion, the author favors Krzysztof Pomian's view that the indispensable element of historiography is the evidence of what the author treats as factual, and this is the borderline between historiography and literature.

¹⁴⁷ Cyt. za: E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 1999, s. 209.

¹⁴⁸ Zob. J. Pomorski, *Czy scjentyzm w historiografii końca XX w. jest całkiem passé*. „Historyka” 30 (2000).

¹⁴⁹ K. Pomian, *Niezbywalna różnorodność historii*. W zb.: *Romantyzm. Poezja. Historia*. Red. M. Prussak, Z. Trojanowiczowa. Warszawa 2002, s. 20. Gdy jednak Pomian twierdzi tu, że „historyk jako historyk ma prawo powiedzieć tylko tyle, ile potrafi udowodnić”, popada w sprzeczność z tym, co pisał w artykule *Histoire et fiction* o nieuchronnym występowaniu elementów fikcji w historiografii (zob. w niniejszym tekście s. 17).