

Hayden White

emerytowany profesor

University of California w Santa Cruz

Struktura narracji historycznej

W artykule tym zajmę się trzema zagadnieniami: 1) ogólną charakterystyką narracji, 2) związkiem pomiędzy opowieścią, fabułą i argumentem (*argument*) w różnych rodzajach historii narracyjnej i 3) sposobami, w jakie fabularyzacja ciągu zdarzeń może nadać tym zdarzeniom różne, choć nie zawsze wykluczające się znaczenia¹. Będę więc bardziej skupiał się na miejscu historiografii w obrębie narracji niż na miejscu narracji w obrębie historiografii, historiografia jest bowiem gatunkiem w obrębie narracji, a nie na odwrót. Chciałbym także zwrócić uwagę, że różnica między historią narracyjną a nienarracyjną nie jest tak znacząca, jak by się to mogło wydawać na pierwszy rzut oka. W rzeczy samej, skupiając się obecnie na definiowaniu różnicy między historią narracyjną i nienarracyjną więcej zaciemniamy niż wyjaśniamy. Termin „historia narracyjna” często stosuje się do odróżnienia historii, które „snują opowieści”, od tych, które tego nie robią. W tym przypadku termin opowieść oznacza historię mającą początek, środek i zakończenie. W moim przekonaniu takie kryterium różnicujące opiera się na skąpej wiedzy o opowieściach w ogóle i o sposobach, w jakie samą opowieść można wykorzystać do uzyskania rozmaitych efektów dramatycznych, a nawet wyjaśniających.

¹ Przypis od tłumacza: podstawowe pojęcia w tym artykule przyjąłem za konwencją zaproponowaną przez tłumaczy poszczególnych artykułów Haydena White’a, zebranych w książce pt. *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska i M. Wilczyński, wyd. 2, Kraków 2010. (np. opowieść, fabuła, wywód lub argumentacja historyczna, efekt wyjaśniania).

Istnieje jednak jeszcze inne rozróżnienie, które rzadko przywołuje się przy omawianiu narracji historycznej, a które z dobrym skutkiem można by przywrócić do życia. Jest to rozróżnienie między opowieścią i fabułą. Obecnie krytyka literacka nie widzi specjalnych korzyści w tym rozróżnieniu, o przyczynach czego opowiem tylko pokrótce, ale uważam, że mogłoby być ono bardzo przydatne w analizie narracji historycznych. Pomaga nam uchwycić różnice między różnymi funkcjami, jakie opowieść, fabuła i argument pełnią w osiągnięciu rozmaitych „efektów wyjaśniania” w różnych typach narracji historycznej. Postaram się obronić tezę, że to, co od lat uważa się za klasyczną narrację historyczną, po tym jak opowieść jako technikę uznano za naiwną, a argument za nieważny, polega na subtelnyim zastosowaniu procedur fabularyzacyjnych, dzięki którym opisywane przez narrację zdarzenia składają się na zrozumiałą całość dramatyczną.

I

Chciałbym zacząć od przedstawienia trzech przykładów narracji historycznych: *Historii Niemiec w okresie Reformacji* Leopolda von Rankego, *O demokracji w Ameryce* Alexisa Tocqueville’a i *Kultury Odrodzenia we Włoszech* Jakoba Burckhardta. Każda z tych prac stanowi przykład zupełnie innego typu narracji historycznej. Każda jest opowieścią, można powiedzieć, że każda ma jakąś fabułę i każda prezentuje jakiś wywód w odniesieniu do prezentowanego tematu: historii Niemiec, amerykańskiej demokracji i kultury odrodzenia. Jednak wszystkie te trzy elementy – opowiadanie, fabuła i argument – w każdej z tych prac wykorzystano w inny sposób. W rezultacie powstały wyraźnie inne struktury werbalne, diametralnie różniące się od siebie. Zasadne jest więc pytanie: czy jedną z nich będziemy nazywać prawdziwą historią narracyjną, tym samym wykluczając z kręgu historii narracyjnych albo dwie pozostałe, albo tylko jedną z nich?

Pokusa uczynienia takiego kroku bierze się nie tylko z klasycznego zastosowania tego terminu, ale także ze współczesnych trendów filozoficznych. *Historia Niemiec* Rankego wyraźnie spełnia wymogi tego, czym powinna być prawdziwa historia typu narracyjnego (*narrativist*). Przede wszystkim opowiada ona historię z wyraźnie zaznaczonym początkiem, środkiem i końcem. Po drugie, przedmiotem opowieści jest pewna całość, która przechodzi proces zmian z jednego stanu do drugiego, zachowując jednak cały czas swoją tożsamość. Po trzecie, „wyjaśnia”, co wydarzyło się w czasie tego procesu zmian, jednak nie tyle przez to, że odwołuje się do uniwersalnych praw przyczynowych i wzajemnych powiązań (od czasu do czasu występują tego typu

odwołania), ale przez to, że „pokazuje” jak jeden stan prowadzi do drugiego, jak pewien ciąg wydarzeń wywołuje inny ciąg, albo jak jedna sytuacja staje się okazją do wywołania reakcji ze strony aktorów dramatu, której nikt w danej sytuacji nie mógł przewidzieć na podstawie aktualnie posiadanej wiedzy.

Inaczej rzecz się ma w przypadku *O demokracji w Ameryce* Tocqueville’a. Prawie na ma w niej opowiadania: nie opowiada ona historii, która miałaby koniec, środek i początek. Można jednak powiedzieć, że ma ona pewnego rodzaju początek, na który składa się szkicowy zarys tego, jak demokracja narodziła się w Europie, jak została przeniesiona do Ameryki, jak tam się zakorzeniła, i jak rozwinęła. Można także zaryzykować twierdzenie, że mamy pewien zarys części środkowej opowieści, na którą składają się opisy najistotniejszych instytucji i sił oddziaływających w czasie powstawania tej książki. Z pewnością jednak nie znajdziemy na jej kartach końca tej opowieści. Prawdą jest, że zarysowuje pewną liczbę rozwiązań w najbliższej lub bardziej odległej perspektywie, z tym że w istocie nie są to zakończenia opowieści, a raczej sposoby antycypowania tego, co może być następnym etapem rozwoju demokracji w Ameryce. Jeśli u Tocqueville’a mamy do czynienia z opowieścią, to z pewnością ma ona otwarte zakończenie. Wielokrotnie na kartach książki autor opowiada, że to, jak zakończy się ta opowieść, zależy od decyzji tych, którzy będą ją czytali. To właśnie do czytelników i od podjętych przez nich decyzji zależy zakończenie opowieści, którą on tylko zaczął. Czy mamy zatem stwierdzić, że choć Tocqueville wyjaśnia wiele rzeczy w trakcie pisania tej opowieści, niczego za jej pomocą nie wyjaśnia? Czy może raczej w bardziej istotnym wymiarze nie ma tutaj w ogóle elementu opowiadania?

Wydaje mi się, że mamy tutaj dwa rodzaje opowieści: w jednym zakończenie opowiadania dyktuje wiadomy finał pewnego ciągu zdarzeń, w drugim natomiast zakończenie pozostaje nadal niewiadome albo jedynie odczuwalne w zarysie. Historia opowiadana przez Rankego kończy się w przeszłości, i względem autora, i czytelnika, natomiast koniec tej snutej przez Tocqueville’a przypadał na czasy współczesne jej pierwszego czytelnika. Obecność zakończenia w pierwszym przypadku może do pewnego stopnia tłumaczyć względną nieobecność lub niewielkie znaczenie przedstawionych wywodów formalnych. Ponadto, choć w pracy Rankego znajduje się wiele uogólnień na temat ludzkiej natury, społeczeństwa i cywilizacji, uogólnień tych nie możemy traktować jako praw przyczynowych lub uniwersaliów, które stanowią główne założenia nomologicznego wyvodu i są niezbędne, aby czytelnik odniósł wrażenie, że zrozumiał co miało miejsce w Niemczech od średniowiecza do końca wojen religijnych. W istocie, co szerzej wyjaśnię w dalszej części, uogólnienia te nie wynikają z założeń teoretycznych, ale są stałymi,

niezmiennymi, decydującymi o ciągłości linii opowiadania motywami. Niezależnie od tego, jakie Ranke wyznawał poglądy na temat ludzkiej natury lub społeczeństwa, można je spokojnie oddzielić od linii głównych wydarzeń opowieści i zupełnie zignorować, śledząc tok wywodów bez uszczerbku dla zrozumienia opowiadanej przez niego historii na temat wczesnego etapu kształtowania się nowoczesnych Niemiec. Zrozumienie, jakie osiągamy śledząc rozwój wypadków, różni się od zrozumienia osiągniętego w rezultacie refleksji nad przedstawionym tokiem wyvodu. Możemy nie zgadzać się z jego wywodem, a jednak w tym samym czasie śledzić z zaangażowaniem opowieść, i w ten sposób bardziej zrozumieć przedstawione fakty.

U Tocqueville'a jest natomiast odwrotnie. Jego pozbawiona teoretycznych rozważań praca nie jest ani ważną, ani interesującą opowieścią. O *demokracji w Ameryce* obfituje w całe mnóstwo zapatrywań na struktury społeczne, na związki między demokratycznymi strukturami społecznymi a kulturą z jednej strony oraz między demokratycznymi strukturami społecznymi a politycznymi systemami z drugiej strony, na rolę religii jako siłę ułatwiającą wzajemne zrozumienie między różnymi grupami społecznymi, technologicznymi udogodnieniami a naturalnym środowiskiem i tak dalej. Podczas gdy zakończenie opowieści ma charakter otwarty i może rozczarowywać, jego aparat teoretyczny ma charakter niesłychanie zamknięty i jest prawie opresyjny ze względu na sposób, w jaki zmusza czytelników do śledzenia wyvodu. Czy to co Tocqueville pisze jest w ogóle jakąś opowieścią?

W moim przekonaniu tak, tyle że u Tocqueville'a mamy innego typu opowieść (opowieść, która ma początek, rozwinięty środek, natomiast nie ma zakończenia). Ważniejsze jest jednak to, że wykorzystuje on opowieść w zupełnie innym celu niż Ranke. W istocie jego opowieść służy naświetleniu i przeprowadzeniu wyvodu. Znaczenia jego opowieści nie należy szukać w zakończeniu, „w sposobie, w jaki wszystko się wyjaśnia”, ale w samym rozwijanym i przedstawianym wywodzie, „w istocie tego wszystkiego.” Różnica między tymi dwoma pracami traktowanymi jako opowieści przypomina tę, jaką Northrop Frye zauważył między *Historią życia Toma Jonsa czyli dziejami podrzutka* Henry'ego Fieldinga a *Rozważną i romantyczną* Jane Austin. Frye twierdzi, że już w obu tytułach kryje się zapowiedź jaki będzie punkt ciężkości i jaki jest cel opowiedzianych w nich historii. Oba prowokują do innych pytań. Wobec pierwszego, jak chciałby Frye, należy postawić pytanie dotyczące fabuły, natomiast wobec drugiego dotyczące „tematu”. Opowieść Fieldinga skupia naszą uwagę na wyrażeniu fabuły („Jakie będzie jej zakończenie?”), podczas gdy Austin na przedstawieniu tematu („O co w tej historii chodzi?”). To samo rozróżnienie możemy odnieść do *Historii Niemiec* Rankego i do *O demokracji w Ameryce* Tocqueville'a. Pierwszy tytuł sugeruje, że opo-

wieść będzie miała fabułę, natomiast drugi, że opowieść będzie poświęcona pewnemu zagadnieniu. Pierwsza wzbudza w nas oczekiwania i w pewien sposób je spełnia, natomiast druga wzbudza innego typu oczekiwania i też je realizuje, choć w inny sposób.

Stwierdzenie, że pierwszy tytuł dotyczy przede wszystkim procesów i zmian o charakterze sekwencyjnym lub diachronicznym, natomiast drugi dotyczy przede wszystkim stałego lub trwającego nieprzerwanie stanu, który można odczuć jako strukturę synchroniczną, nie ma nic wspólnego z tym, że w obu przypadkach mamy do czynienia z narracjami. To, co je zasadniczo różni, to sprawa położenia akcentu: to, co dominuje w jednym, należy do elementów podporządkowanych albo wtórnych w drugim przypadku. Ranke zestawia opisywane przez siebie zmiany na tle rzekomo niezmiennej natury ludzkiej, idei narodowych i pewnych typów związków między siłą i władzą, natomiast Tocqueville osiąga efekt narracyjny przez nieustanne porównywanie tego, co wydaje się jedynie zmianami powierzchownymi w omawianym przez niego przedmiocie ze stałym ciągiem związków strukturalnych, które nie tylko tkwią u ich podstaw, ale też tworzą z nich zrozumiałą całość. Ranke śledzi zmiany w odniesieniu do niezmiennych się zależności, podczas gdy Tocqueville zarysowuje niezmienną strukturę skrytą pod zewnętrznym niepokojem. Jednak tematy, na których przede wszystkim skupia się uwaga nie decydują o tym, czy coś jest opowieścią, czy nie. Collingwood² lubił powtarzać, że każdy prawdziwy historyk chciałby powiedzieć, jak coś zmieniło się w coś innego, a jednak przez cały czas trwania przemiany pozostawało wyraźnie tym, czym było. Opowieści traktują albo o zmianach odbywających się w sposób ciągły, albo o ciągłości, w której zachodzą zmiany. Nie ma więc większego sensu w doszukiwaniu się różnicy między historią narracyjną i nienarracyjną ani przez odniesienie do treści, ani przez odwołanie do tego, że jedna zawiera „opowieść”, a druga rzekomo nie. Prawdę mówiąc, w obu pracach występuje nie tylko opowieść, ale także fabuła. Obie „wyjaśniają”, co się dzieje na głównej osi zdarzeń, poddając te zdarzenia takiej fabularyzacji, aby wpisały się one w łatwo dający się rozpoznać typ opowieści. Poniżej postaram się udowodnić, że narracje historyczne osiągają dodatkowy efekt wyjaśniania, zupełnie niezależny od przedstawianego argumentu przez stopniowe odsłanianie do jakiego typu opowieści należy opowiadana historia. Słowem, w narracji historycznej fabuła „wyjaśnia” nie zdarzenia mające miejsce w tej opowieści, lecz samą opowieść przez przypisanie jej do określanego typu opowieści.

² R. G. Collingwood, *O pojęciu historii. Zarys myśli historycznej*, oprac. i przeł. J. Z. Kędzierski, w: *Współcześni historycy brytyjscy. Wybór pism*, Londyn 1963, s. 131–154.

Różne funkcje, jakie pełnią opowieść, fabuła i argument w narracji historycznej, najlepiej zilustrować odwołując się do trzeciego przykładu narracji historycznej, to jest do *Kultury Odrodzenia we Włoszech* autorstwa Burckhardta, którą często określa się jako narrację niehistoryczną. W rzeczy samej praca nosi podtytuł *Próba ujęcia*, który zdaje się potwierdzać pogląd, obecnie dość konwencjonalny, że celem tej pracy nie było opowiedzenie historii i że nie powinno się po niej oczekiwać opowiadania rozumianego jako narracja konwencjonalna. I rzeczywiście, na pozór pogląd ten wydaje się mieć swoje uzasadnienie, odnosi się bowiem wrażenie, że w pracy Burckhardta nie ma żadnej opowieści, nie ma w niej fabuły i właściwie nie ma też argumentu. Chociaż ma początek, nie można go w żaden sposób porównać do ekspozycji, jakie spotykamy u Rankego, które wyraźnie stanowią początek opowieści. Następnie można ją śledzić, rozpoznając w niej i środek, i zakończenie. Jakkolwiek praca Burckhardta ma zakończenie, to poprawniej byłoby je nazwać wygaśnięciem (*termination*) niż konkluzją. Na pierwszy rzut oka opowiadana przez Burckhardta historia ma nawet bardziej otwarte zakończenie niż książka Tocqueville'a, który to w drugim tomie w ósmym rozdziale swojej pracy przynajmniej daje nam „Rzut oka na całość tematu”³. Ostatni rozdział u Burckhardta traktujący o „moralności i religii” w renesansowych Włoszech kończy dwuzdaniowy akapit, którego nie możemy nazwać ani streszczeniem wyводу, ani *synopsis* opowieści. Czytamy w nim: „Tu pogłosy mistyki średniowiecza zlewają się z naukami platońskimi i ze swoistym przejawem ducha nowoczesnego. Być może, że tu właśnie dojrzał najwspanialszy owoc owego poznania świata i człowieka, a już z tego bodaj względu Odrodzenie włoskie zasługuje na miano przewodnika naszej epoki dziejowej”⁴.

Z czym więc mamy w tym wypadku do czynienia? Według mnie jest to tylko inny przykład motywu przewijającego się przez całą książkę Burckhardta, prawie *ad nauseam*, dzięki czemu uzyskuje ona jawnie jednolity charakter. Historia Burckhardta jest nawet bardziej tematyczna (*thematic*) niż książka Tocqueville'a. Chociaż w tej ostatniej pojawia się wiele rozmaitych tematów, to Burckhardt wydaje się bardziej zainteresowany zarysowaniem tylko jednego, to jest indywidualizmu, i zgromadzeniem tak wielu jego przykładów, jak tylko będzie mógł znaleźć w obrębie konwencjonalnych kategorii wydzielonych w analizie historiograficznej, takich jak państwo, religia,

³ A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, przeł. B. Janicka i M. Król, t. 2, Kraków 1996, s. 341.

⁴ J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, przeł. M. Kreczowska, Warszawa 1961, s. 333.

społeczeństwo i kultura. Wywód w tej pracy jest jeszcze mniej wyraźnie zarysowany niż u Rankego w *Historii Niemiec*. Zawartość teoretyczna jest bliska zeru. Z pewnością nie jest ona strategiczna dla zrozumienia „znaczenia” przedstawianych wydarzeń. Znaczenia tych wydarzeń nie można również wydedukować z ich opisu *seriatim*. Należy ona do tego typu prac, które można zacząć czytać w jakimkolwiek miejscu oraz zakończyć również w dowolnym miejscu. „Istota” tej opowieści ujawnia się już na samym jej początku. Jest nią uzewnętrznienie się we Włoszech na przełomie XV i XVI wieku szczególnie intensywnego poczucia indywidualizmu. Objawiało się ono we wszystkich aspektach życia społecznego i kulturalnego i zaowocowało powstaniem obiektów charakteryzujących się wiecznym pięknem i wzbudzających wieczne zainteresowanie. Ale teraz to się skończyło. Czy się tego chce, czy też nie. Niech ten, kto jest w stanie dostrzec piękno tego wieku teraz zapłacz. Aż tyle i tylko tyle.

Możemy wywieść z tej książki pewien typ argumentu logicznego, jeśli zestawimy ją z innymi dziełami z dorobku Burckhardta, w których rozwija on ogólną teorię na temat związku między kulturą z jednej strony a państwem i religią z drugiej. Z jego teorii wynika, że jeśli państwo i religia wyczerpują się we wzajemnej walce o kontrolę nad społeczeństwem, następuje rozwój kultury rozumianej jako wyraz talentu jednostki. Jeśli natomiast jednej z tych wielkich instytucji stosujących „przymus” – albo państwu, albo Kościołowi – uda się ustanowić hegemonię, indywidualizm umiera. Burckhardtowi nie tyle chodzi o obronę „teorii”, ile o przedstawienie przykładów indywidualizmu w miejscu i czasie objętym analizą. Z tego głównie powodu wszystkie niekończące się debaty na temat jego teorii odrodzenia nie mają sensu. Tematem, na którym się koncentruje, nie jest odrodzenie, ale raczej indywidualizm. Stąd autor w swojej pracy mniej skupia się na analizie tego problemu, natomiast przytacza mnóstwo jego przykładów, które znalazł w rozmaitych źródłach. Właśnie dlatego jego praca wydaje się wielu osobom nudna; jest w niej mniej więcej tyle opowiadania, co w encyklopedii. Ale opowiada ona pewnego typu historię, taki rodzaj historii, która cała stanowi środek, która tylko marginalnie może być zakwalifikowana jako pewnego typu historia; takiego typu historia, którą kojarzymy z ironiczną strukturą fabularną. Tego typu historie „prowadzą donikąd” właśnie dlatego, że są pomyślane wbrew naszym oczekiwaniom, że mogą nas gdzieś zaprowadzić w istotnym sensie moralnym czy epistemologicznym.

Efekt wyjaśniania historii Burckhardta jest funkcją kontrastu między indywidualizmem wcześniejszej epoki a konformizmem i nudą epoki, w której przyszło mu żyć; uświadamianego sobie przez każdego czytelnika kontra-

stu między zbiorem jego własnych doświadczeń a niezliczoną liczbą przykładów indywidualizmu, przytoczonych przez Burckhardta w jego książce. Przez nieskończoną liczbę powtórzeń tego samego motywu – motywu indywidualizmu – za których sprawą książka stanowi tematycznie monolityczne ujęcie, opowiadana jest historia o strukturze opartej na fabule, w której początek i koniec są tak samo nieistotne jak główne przesłanki i konkluzje wynikające z przedstawionych wywodów. Na świat wykreowany przez Burckhardta składają się przede wszystkim dane; pojawiające się w nim rzeczy są tym, czym zdają się być, to znaczy nie kryją w sobie żadnego ważnego znaczenia, poza oczywiście tym, że istnieją. Tego typu świat spotykamy w filozofii Schopenhauera i dziełach Kafki. Znaczenie opowiadanej historii rodzi się w efekcie zderzenia naszych oczekiwań, jakie mamy wobec romantycznych, komicznych albo tragicznych historii oraz podważenia przekonania, że te teorie można w taki sposób połączyć z materiałem dowodowym, aby wynikały z nich wnioski poparte przekonującym autorytetem naukowym.

U Burckhardta mamy zatem trzeci typ narracji historycznej. Jego historia zaczyna się w pewnym określonym momencie i prowadzi nas przez dobrze zarysowane perypetie, których zwieńczeniem jest konkretne zakończenie umiejscowione w znanej przeszłości. Ten rodzaj narracji nazywamy procesualnym (*processionary*). Tocqueville zaczyna narrację w dokładnie określonym punkcie początkowym i prowadzi nas do ambiwalentnego środka narracji, który jest współczesny Tocqueville'owi; nie daje nam jednak żadnego zakończenia. A ponieważ najwyraźniej jest on bardziej zainteresowany przedstawieniem struktury, możemy jego narrację określić jako strukturalistyczną. Na końcu zaś mamy historię Burckhardta, która nie ma ani początku, ani zakończenia, ma natomiast to, co nazywamy środkiem lub intrygą. Ani nie opisuje ona procesu, ani nie koncentruje się na strukturze. Przedstawia nam ogromną ilość tematycznie związanych ze sobą informacji, którymi niczym konieser mamy się delectować, chłonąc wyłaniające się w dużej liczbie fakty, czerpane z nierozpoznanych źródeł, a ich ostatecznym przeznaczeniem jest wzbudzenie melancholii. Tego typu narrację nazywamy impresjonistyczną. Bez wątpienia ten trzeci rodzaj narracji jest pod pewnym względem najbardziej wyrafinowany, ponieważ jego odbiór zależy od czytelnika i od tego, czy potrafi on poprawnie odczytać znaczenie zarysowanych wydarzeń. Czytelnik sam musi umieć dostrzec, że obcuje z czasem i warunkami nieodwołalnie należącymi do przeszłości. Znaczenie „historii” Burckhardta jest więc znaczeniem wpisanym we wszystkie elegie o przekazie ironicznym: tak kiedyś było, ale już nie jest. Jej znaczenie tkwi w fabule, która stanowi kanwę i pod-

stawę tego, że ta opowieść wpisuje się w schemat pewnego typu opowieści. Ranke opowiada historię typu komicznego, natomiast Tocqueville opowiada historie tragiczne. Burckhardt opowiada historie wpisujące się w schemat, według którego „im bardziej rzeczy ulegają zmianie, tym bardziej pozostają takie same”. Jest to przykład ironicznych opowieści, w których „wyjaśnia” się pewne rzeczy przez pokazanie jakimi wydają się być. Aż tyle i tylko tyle.

II

Nie mam teraz miejsca na szersze przedstawienie dowodów na moje „odczytanie” wszystkich trzech przykładów narracji historycznej, ale mam nadzieję, że za pomocą pobieżnej charakterystyki ich struktury udało mi się wskazać dwie rzeczy, które można odnieść ogólnie do narracji historycznej. Pierwsza z nich dotyczy tego, co mamy na myśli, mówiąc „narracja”, druga – różnicy widocznej w efekcie wyjaśniania, który możemy osiągnąć albo przez schemat kompozycyjny opowiadania, albo przez zawiązanie fabuły.

To, co należy powiedzieć o narracji, jest całkiem proste i mam nadzieję, że nie będzie uznane za wsteczne (*reactionary*). Należy zacząć od dosłownego znaczenia tego terminu. Zgodnie z etymologią korzeniem tego słowa jest *gnā*, które pojawia się w łacinie, grece i sanskrycie, i podpowiada ono sens taki jak „poznanie, poznany, coś, co można poznać”. Użycie terminu „narratio” przypada na początek XVII wieku i wówczas był on synonimem słowa „historia”, które – jak wiadomo – wywodzi się z greckiego terminu oznaczającego „dociekanie” i było stosowane przez Arystotelesa w celu wyrażenia procesu dociekania materii faktów w odróżnieniu od badania oraz analizy wierzeń i opinii. W kulturze rzymskiej „narratio” miało specyficzne znaczenie; stosowano ten termin na oznaczenie części oracji, w której następowało przytoczenie faktów, jakie doprowadziły do tej przemowy albo ją nawet sprowokowały. Była to ta część przemówienia, w której przywoływano z pamięci uzgodnione już tło sprawy będącej przedmiotem sporu, aby przygotować scenerię dla samego sporu. Zgadzałoby się to z użyciem tego terminu w późnym średniowieczu, kiedy „narratio” oznaczało roszczenie albo prośbę przedstawianą przez prawników w sądzie.

Można łatwo dostrzec, jak w atmosferze religijnych sporów, które zdominowały Europę w XVII wieku te dwa aspekty „narratio” – ten, który oznaczał wierny opis faktów i ten, który był bliższy znaczeniem roszczeniu, prośby lub dowodzeniu – mogły się połączyć z jego starożytnym znaczeniem „wiedzące” sprawozdanie, aby otrzymać synonim słowa oznaczającego to, co po-

winna oznaczać „historia”. Kwestią zasadniczą jest to, że dosłowne znaczenie i użycie terminu „historia narracyjna” ma kierować naszą uwagę nie na „opowieść” jako „fikcję”, ale na wiedzę posiadaną przez osobę, która tę historię opowiada. Mówiąc dosłownie i w skrócie, pojęcie „narracyjny” definiuje pojęcie „historia” w sensie epistemologicznym, a nie estetycznym. Nie sugeruje ono, że sprawozdaniu należy nadać formę „opowieści”, a tym bardziej opowiadania z wyraźnym początkiem, środkiem i końcem. Sugeruje natomiast to, że słowne przedstawienie będzie nierozłącznie związane z „tym, który wie”, zestawienie faktów będzie przytoczone przez tego, który „wie”, co oznaczają owe fakty, będzie więc to sprawozdanie, które nie jest „wymyślone” (*factum*) albo „udawane” (*fictum*), ale które raczej powstało w wyniku „odnalezienia” lub „odkrycia” czegoś w tych faktach (*inventum*). Prawidłowo zastosowane pojęcie „narracja” oznacza opis czegoś, co jest znane albo o czym można się dowiedzieć, albo coś, o czym kiedyś wiadano, ale o czym zapomniano i dlatego można o tym przypomnieć przy użyciu właściwych środków dyskursu. Termin ten zakłada z góry istnienie tego, „który wie”, który opowiada albo informuje o tym, o czym wie. I właśnie to założenie o obecności „wiedzącego” w dyskursie stanowi główną podstawę do rozróżnienia między narracyjnymi strukturami werbalnymi z jednej strony i nienarracyjnymi strukturami z drugiej strony.

Za narrację możemy więc uważać każdą formę literacką, w której głos narratora wznosi się ponad niewiedzę, niezrozumienie i niepamięć, zmierzając do skierowania naszej uwagi na zorganizowany w pewien sposób fragment doświadczenia. W realistycznych narracjach – odwrotnie niż w mitycznych czy też legendarnych przedstawieniach – narrator jest zarazem obecny i nieobecny: obecny jako sposób przekazu i nieobecny jako ten przezroczysty sposób przekazu, który nie blokuje dostępu do tego fragmentu doświadczenia, ponieważ jego zadaniem jest ujawnienie nam sposobu jego organizacji. To właśnie dzięki obecności określonego głosu narratora możemy uznać „realistyczną” reprezentację za historię, a pewnego typu powieść zakwalifikować jako „obiektywny” przekaz. Ponieważ umiemy rozpoznać naprowadzającą funkcję głosu narratora, możemy go uznać za jeden z możliwych czynników organizujących przedstawione dane.

Głosu narratora brakuje najbardziej w dramacie, w liryce i w pewnej mierze także w mitach, legendach i przypowieściach ludowych. Dramaty ujawniają nam dane, oczywiście w pewien sposób zorganizowane, ale odczytywane przez odbiorców na rozmaite sposoby, nie tak, jak to ma miejsce w przypadku form narracyjnych, takich jak powieść realistyczna albo inne utwory epickie. Jeśli chodzi o mit, legendę i przypowieść ludową, to wyrażony w nich głos ma charakter zbiorowy. Stąd nie marnujemy czasu, aby

dowiedzieć się, dlaczego powstały te narracje, ale raczej mówimy o ich „funkcjach” w różnych sytuacjach kulturowych. Mity, jak twierdził Lévi-Strauss, pochodzą „znikąd” i pod tym względem przypominają kronikę. To, czego brakuje nam w kronice, to właśnie głosu narratora, który uporządkowałby materiał syntaktycznie, a potem zogniskował naszą uwagę na zorganizowanych materiałach w taki sposób, abyśmy patrząc wstecz mogli dostrzec ściśle określone efekty, teoretyczne, moralne czy estetyczne lub jakiegokolwiek inne. Aby dostrzec te efekty, narrator może, ale nie musi, opowiedzieć historię; a jeśli opowie historię, może ona mieć początek, środek i zakończenie lub ich nie mieć. Narrator może mieć jakiś swój koncept przedstawienia faktów, jak to zrobił Tocqueville, lub też jak Burckhardt tak nimi pożonglować, aby zakwestionować ich poprzedni sposób ujmowania, albo też zasugerować, że nie istnieją i nie są możliwe żadne inne sposoby ujęcia tego za pomocą pojęć.

Należy tutaj jeszcze raz zaznaczyć, że przyjmując i podkreślając dosłowne znaczenie pojęcia „narracyjny”, *de facto* uwypuklamy związek między głosem narratora i celem, jaki mu przyświeca, aby skierować naszą uwagę na uporządkowane w określony sposób dowody. To z kolei pozwala nam podnieść kwestię nie tylko wyjaśniania i przedstawienia w historii narratywistycznej, tak jakby były one oddzielnymi działaniami, ale również zwrócić uwagę na całą skalę efektów wyjaśniania, jakich dostarcza nam dobra historiografia. Pragnę tutaj stwierdzić, że to, na co w sposób szczególny reagujemy w dobrej historii narracyjnej, to głos narratora, ponieważ kieruje on naszą uwagę na trzy poziomy, na których mogą pojawić się efekty wyjaśniające: odpowiednio na opowieść, na przedstawiony wywód i fabułę.

Jeszcze raz pragnę podkreślić, że nie twierdzę, iż model Hempla jest bezużyteczny przy określeniu i ocenianiu jednego z poziomów narracji, na jakim porusza się większość historyków. Jednak nie jest to jedyny sposób wyjaśniania, a już na pewno nie jest on najważniejszy. Oczywiście, każdy ma nadzieję, że argumenty przedstawione w narracji jako wyjaśnienie wydarzeń w niej opisywanych będą przekonujące. Ale warunek ten nie jest wcale konieczny, aby odnieść wrażenie, że historii narracyjnej udało się wyjaśnić coś ważnego. W rzeczy samej historia nie musi wcale zawierać przyczynowego typu argumentowania, aby sprawić wrażenie, że zdołała wydarzeniom przedstawionym w historii nadać jakieś znaczenie. Pozwolę sobie krótko przedstawić związek między opowieścią a fabułą w historii narracyjnej, aby następnie wytłumaczyć, dlaczego uważam, że każda z nich stosuje inny efekt wyjaśniania i w ogóle inne wyjaśnienia, różniące się od wszystkiego, co możemy nazwać wyjaśnieniem nomologicznym, modelem Hempla lub wyjaśnieniem proponowanym przez regułę prawidłowości.

Na początku muszę zaznaczyć, że jestem świadom, iż podział na opowieść i fabułę w narracji nie jest już traktowany poważnie przez krytyków literackich i są ku temu ważne powody. Możemy przytoczyć aż nazbyt wiele rodzajów narracji fikcyjnych, w których nie da się od siebie odróżnić elementów opowieści i fabuły, i więcej niż kilka opowieści, w których nie ma fabuły, albo fabuły, w których nie ma opowieści. Jednak w analizie narracji historycznych podział na opowieść i fabułę wydaje mi się nadal istotny z dwóch powodów. Po pierwsze, większość sprawozdań historycznych jest nadal podana w jednej z licznych form dziewiętnastowiecznej narracji albo prozy dyskursywnej. Oznacza to, że prawie bez trudu potrafimy powiedzieć, jaka jest różnica między opowiadaniem a fabułą z jednej strony i opowiadaniem a argumentowaniem zaistniałych wydarzeń z drugiej, tak jak robimy to analizując realistyczne powieści albo eseje, na przykład takie, jakie pisywali Kierkegaard i Nietzsche. Po drugie, chociaż w przypadku pewnych form fikcji ustnej trudno oddzielić opowieść od fabuły, to w przypadku tekstów historycznych istnieje jeden sposób na to, aby je odróżnić, typowy dla tej dziedziny. Otóż w tekstach historycznych wydarzenia, które układają się w ciąg fabularny, nie są (a nawet nie powinny być) wytworem wyobraźni historyka, ale muszą mieć pokrycie w faktach albo przynajmniej powinno się je móc wydedukować z tego, o czym otwarcie mówią dokumenty historyczne.

Nie chcę przez to powiedzieć, że główna linia opowieści jest tym samym co wydarzenia, które się na nią składają; ciąg wydarzeń uporządkowany chronologicznie wcale nie jest opowiadaniem, a tylko kroniką. Aby przekształcić ten ciąg w opowiadanie, musi on być tak uszeregowany, aby w umyśle czytelnika pojawiło się pytanie w rodzaju: „Co będzie dalej?” lub „Jak do tego doszło?”. Odpowiedzi na te pytania mogą pojawić się na dwóch płaszczyznach: faktograficznej, na którą składa się więcej informacji, i pojęciowej, na którą składa się uporządkowanie wydarzeń przez łańcuch motywów. Wzór organizacyjny oparty na kodowaniu motywu i taktyki (*motif-tactics*) jest otwarty: można go rozwijać w nieskończoność. Organizacja pod względem motywu jest niezbędna, ponieważ wydarzenia historyczne same w sobie ani nie zapoczątkowują, ani nie kończą procesów, ani nawet nie są dającymi się łatwo rozpoznać punktami przejścia (*transitions*). Dotyczy to nawet narodzin i śmierci poszczególnych osób. Na przykład śmierć Dioklecjana; choć bezsprzecznie jest to zdarzenie zamykające jego życie, jako zdarzenie historyczne może oznaczać albo początek, albo koniec procesu, w zależności od tego jak dany historyk zdecyduje się wykorzystać ten fakt. Może on na przykład służyć jako część motywu wieńczącego historię pogańskiego Rzymu albo jako motyw otwierający historię średniowiecznego chrześcijań-

stwa. Motyw jest więc sposobem organizacji i rozwijania opowieści. Może proponować pewne wyjaśnienie, takie, jakie miał na myśli Louis Mink, gdy twierdził, że historycy narzucają „pojmowanie” zdarzeń poprzez odpowiednią ich „konfigurację”⁵.

Motywy wyznaczają etapy w rozwoju opowieści: przedstawiają dane w sposób dośrodkowy, dzięki którym czytelnik wie dokładnie, kiedy kończy się pewien etap a zaczyna inny. W wyniku powtórzenia motywu uzyskujemy temat, który decyduje o jedności i spójności, a także kontynuacji w opowieści, przerzucając uwagę czytelnika a to w tył, a to w przód, przez miejsca rozłączające (*disjunctions*), czyli te, które zorganizowane są wokół motywu, ale nie tego, co się powtarza. W ten sposób powstaje wrażenie, że pod poziomem ukazanych zmian na jednej płaszczyźnie w opowieści jest zawsze coś, co pozostaje niezmiennie. Na poziomie linii opowieści tym czymś, co pozostaje niezmiennie, jest zazwyczaj pewien aspekt ludzkiej natury albo ludzkiego losu, który według historyka czytelnik powinien umieć rozpoznać. Przypominanie czytelnikowi o tym przez historyka stanowi pewne wyjaśnienie wydarzeń zawartych w opowieści. Zabieg ten możemy nazwać „tematyczną konfiguracją”. Tak samo jak motywy, również tematy mogą być rozwijane w nieskończoność. Same z siebie nie podpowiadają one czytelnikowi, kiedy ma przestać zadawać pytanie „Co zdarzy się dalej?” albo „Jak do tego doszło?”, by w końcu zdać sobie sprawę: „Och, teraz wiem, o co naprawdę cały czas chodziło”. Ten moment pojawia się nie dzięki rozwojowi opowieści, lecz fabuły. Struktury fabularne odgrywają rolę „kryptogramów relacyjnych”, dzięki którym potrafimy wyróżnić poszczególne etapy jako motywy albo tematy będące elementami określonego typu opowieści.

Krótko mówiąc, w historiach narracyjnych związek między strukturami fabularnymi a elementami opowieści przypomina związek między teoriami a dowodami zawartymi w argumentacji logicznej. Jest jednak pewna różnica. Podczas gdy teorie, do których odwołuje się wywód historyczny, wyjaśniają dowody przez ich subsumpcję do prawa przyczynowego, fabuły wyjaśniają dowody skonfigurowane w formę opowieści przez określenie do jakiej klasy opowieści należy ją zaliczyć. Ten drugi typ wyjaśnienia, stanowiący wyjaśnienie opowieści a nie wydarzeń, które ukazuje, ma charakter moralny lub estetyczny, nie zaś subiektywny czy też całkowicie osobisty. Jest on dostarczany przez kulturę w postaci archetypów opowieści funkcjonujących w danej kulturze jako rozmaite sposoby opowiadania o różnych wydarzeniach, z których każdy ma za cel wywołanie innych efektów emocjonalnych.

⁵ L. Mink, *Historia i fikcja jako sposoby pojmowania*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 246.

Przekonanie, że konkretny spłot wydarzeń, czyli fabuła, wyjaśnia opowieść w sposób, w jaki prawa przyczynowe wyjaśniają sekwencje wydarzeń, zawiodło E. M. Forstera na manowce, gdy próbował wyjaśnić związek między opowieścią a fabułą (spłotem wydarzeń) w swojej pracy *Aspects of the Novel* (*Aspekty powieści*). Forster, podobnie jak wcześniej Henry James, uważał, że fabuła wyjaśnia występujące w niej wydarzenia: nie zauważył, że fabuły nadają kształt opowieści przez „kategoryzowanie” danej „konfiguracji” zdarzeń w określonym typie opowieści. To za sprawą ustrukturyzowania fabuły, a nie opowieści, czytelnik opowieści wie, kiedy przestać zadawać pytanie: „Co będzie dalej?” i zamiast tego powie: „Och, teraz wiem, o co naprawdę cały czas chodziło”. Słowo naprawdę może odnosić się albo do rozpoznania teoretycznej argumentacji (wywodu), albo schematu fabularnego. Możemy jednak również odnieść się do struktury fabularnej na znak, że „zrozumieliśmy” opowieść zawartą w narracji historycznej i możemy to zrobić już po odrzuceniu teoretycznego wywodu zaproponowanego przez danego historyka, który twierdzi, że wyjaśnił, co „się naprawdę stało” przez powołanie się na uniwersalne prawa przyczynowe lub na coś, co za takie prawa uchodzi.

To, co zachodzi po prześledzeniu narracji historycznej, gdy już czytelnik czuje, że może powiedzieć coś na kształt: „Och, teraz wiem, o co naprawdę cały czas chodziło”, przypomina to, co się wydarza, gdy osoba mająca pewien stopień kompetencji gramatycznej i leksykalnej w pewnej chwili pojmuje reguły syntaktyczne na tyle, że w końcu jest w stanie sformułować i zrozumieć zdania wypowiedziane w tym języku. Mówiąc w skrócie, w historiach możemy wyróżnić trzy płaszczyzny pojmowania. Na pierwszej z nich znajduje się coś, co możemy nazwać elementami leksykalnymi, czyli poszczególnymi wydarzeniami zdefiniowanymi w określony sposób przez odniesienie do badanych dokumentów albo jakiegoś dowodu, a potem uszeregowanymi w pobieżną kronikę. Na drugim poziomie mamy tymczasowe uporządkowanie owych zdarzeń w zbiory utworzone na bazie wspólnego motywu (*motif clusters*) i tematyczną ciągłość, które tworzą gramatykę danego zbioru wydarzeń historycznych. Wreszcie istnieje trzeci poziom, nazwany syntaktycznym, w którym tematy i motywy połączone są albo jako elementy jakiegoś wywodu teoretycznego, albo etapy dających się rozpoznać tradycyjnych modeli opowieści. Dzięki tym poziomom organizacji mamy możliwość wyjaśnienia zdarzeń przywołanych w kronice z punktu widzenia różnych aspektów. Wskutek tej organizacji motywicznej i tematycznej wyłania się jeden efekt wyjaśniający, w porządku wywodu drugi, a gdy przyjrzymy się narracji z punktu widzenia schematu fabularnego – otrzymujemy trzecie wyjaśnienie.

Stwierdziłem wcześniej, że struktura schematu fabularnego pełni funkcję „kryptogramu” relacji, za pomocą którego nie wydarzenie w opowieści, ale sama opowieść zostaje w pewien sposób zakodowana. W tym miejscu odwołuję się do badań przeprowadzonych przez E. H. Gombricha nad realistycznymi przedstawieniami w sztuce wizualnej. Twierdzę, że schemat fabularny funkcjonuje mniej więcej w ten sam sposób jak kryptogramy w przedstawieniach wizualnych, czyli po to, aby upewnić się, że obrazy zostaną „odczytane” jako przedstawienie określonego typu relacji, a nie relacji całkiem innego typu. Gombrich powiada, że w pewnego typu obrazach stosujemy określone kryptogramy relacji po to, aby móc w odpowiedni sposób odcodować plamy farby, które możemy odczytać jako wizerunki małego człowieka stojącego obok dużego człowieka, jeśli oczywiście nie ma innych wskazówek na odczytanie tych plam. Jeśli jednak istnieje więcej wskazówek, nie odczytujemy owych dwóch plam jako małego człowieka stojącego obok dużego człowieka, ale jako człowieka o pewnym rozmiarze stojącego za innym człowiekiem o względnie innym rozmiarze. Reguły syntaktyczne, które mają zastosowanie w tym przypadku, odnoszą się do sposobu oddania proporcji w perspektywie dwuwymiarowej. W starożytności najwidoczniej nie znano takich reguł, ale współcześni malarze Zachodu stosowali je naturalnie w swoich obrazach od czasu renesansu. Odbiorcy tych płócien też stosowali je swobodnie, nawet nie będąc świadomi, że tak robią. Toteż odczytywali jakiś obraz jako przedstawienie trójwymiarowego pola na dwuwymiarowej płaszczyźnie, a nie jako plamy farby na dwuwymiarowym polu.

Każda kultura dysponuje kulturowo określonymi regułami, które obowiązują gawędziarzy. Historycy w sposób naturalny również cały czas posługują się tymi regułami, aby nadać swoim narracjom określoną formę, aby odkryć w swoich narracjach „to, co się rzeczywiście wydarzyło” przez albo za pomocą rozwijanej opowieści. Sploty wydarzeń, czyli struktury fabularne, nadają etapom opowiadania różną wartościowość afektywną lub wagę, dzięki czemu możemy odczytać zmianę w ciągłości (czy na odwrót), która występuje w tej opowieści jako zawiązanie, kulminacja albo schyłek – to znaczy jako dramat o wyrazie komicznym, tragicznym albo ironicznym, zależnie od intencji autora. Są to typy podstawowych struktur fabularnych, które istnieją w historiografii zachodniej. Są to także ogólne znaczenia każdej narracji historycznej o prawdziwie klasycznym brzmieniu i głębokim osadzeniu w tradycji historiograficznej. To właśnie w nich zawarta jest „ponadczasowa” treść wielu znaczących prac historycznych, których zawartość merytoryczną uznaliśmy za niewłaściwą, a głoszone przez nie poglądy na człowieka i teorie procesów społecznych dawno już porzuciliśmy.

III

Mam nadzieję, że powyższe refleksje naświetlają „miejsce narracji w historiografii”, a raczej miejsce historiografii w prozie jako takiej. I mam też nadzieję, że rzucają nowe światło na pytanie, jakie w jednym ze swoich artykułów zadał Louis Mink: „Co to znaczy, że prześledziłem opowieść? Jak możemy nazwać wiedzę, którą posiadliśmy, gdy prześledziliśmy jakąś opowieść?”⁶ Mink zasugerował, że to, co zyskaliśmy po prześledzeniu historycznej opowieści jest pewnego typu zrozumieniem. Nazwał je pojmowaniem „konfiguracyjnym”, w odróżnieniu od pojmowania „teoretycznego”, które osiągamy po prześledzeniu wywodu naukowego i pojmowania kategoryalnego⁷, będącego wynikiem prześledzenia wywodu filozoficznego. Porównał typ pojmowania konfiguracyjnego do wiedzy, w której posiadanie nagle wchodzimy, gdy „chwytamy łącznie”⁸ wszystkie ruchy tancerza w taki sposób, że widzimy po prostu taniec, a nie zestaw przypadkowych ruchów. I właśnie to „chwytanie łącznie” ciągu zdarzeń w postaci „konfiguracji” jest tym, co mamy zrobić, gdy śledzimy jakąś opowieść albo w powieści, albo w książce historycznej. Starałem się wyłonić w obrębie narracji historycznej trzy poziomy pojmowania, które może nakreślić historyk naprawdę panujący nad materiałem umieszczonym w poszczególnych historiach. Na poziomie opowieści właściwej możemy mówić o „konfiguracyjnym” pojmowaniu ciągu zdarzeń. Na poziomie logicznej argumentacji możemy mówić o „teoretycznym” pojmowaniu wydarzeń. Na poziomie fabuły zaś możemy mówić o pojmowaniu „kategoryalnym”, choć nie samych zdarzeń w opowieści, ale samej opowieści.

Podział na te poziomy pozwala nam powtórnie przyrzeć się pojęciu rozłożenia materiału dowodowego w obrębie całej narracji, na którym oparte są wnioski. W artykule z 1965 roku Mink stwierdził, że wniosków płynących z narracji historycznych nie można „oddzielić” od sposobu ich przedstawienia, tak jak można oddzielić wnioski płynące z naukowych wywodów od dowodów potwierdzających ich prawdziwość, i jak logiczne wnioski można oddzielić od sposobu ich przedstawienia. Idąc dalej, zasugerował, że jeśli po przeczytaniu książki jakiegoś historyka, nadal nie jest jasne jak implikowane przez nią wnioski wynikają ze sposobu rozłożenia dowodów, wówczas nie pozostaje nic innego, jak przeczytać książkę od początku, ponieważ wnioski

⁶ Tamże, s. 242–243.

⁷ Tamże, s. 246.

⁸ Tamże, s. 244.

na dobrą sprawę nie są niczym innym jak synopsis opowieści przekazanej w toku narracji.

Z moich rozważań wynika, że jeśli spostrzeżenie to jest prawdziwe w odniesieniu do poziomu opowieści, to na pewno nie jest ono prawdziwe na poziomie argumentu i fabuły. Zwolennicy modelu Hempla mają rację twierdząc, że argumenty historyka muszą przejść test adekwatności, który stosujemy wobec wywodów naukowych. Z kolei narratywiści, odrzucający sugestię Hempla, który twierdzi, że jedyną miarą relacji historycznej jest adekwatność lub nieadekwatność zawartego w niej wyjaśnienia logicznego, mają rację, gdy mówią, że przez samo opowiadanie historii osiągamy efekt wyjaśniający, który może być różny, choć niekoniecznie niezgodny z takim rodzajem wyjaśnienia, jakie możemy wyekstrahować z narracji historycznych za pomocą analizy nomologicznej. Wydaje się jednak, że wszyscy oni przeoczyli trzeci rodzaj pojmowania, który dostarcza każda narracja historyczna godna tego imienia, a mianowicie pojmowania, że tradycyjnie istniejące tryby opowiadania historii informują nas o proponowanych przez naszą kulturę sposobach odczytania rozmaitych znaczeń tych samych ciągów wydarzeń. Myślę, że jest to najlepszy dowód na to, jak „konstruktywna wyobraźnia” Collingwooda⁹ uwidacznia się w najlepszych pracach historycznych. I właśnie raczej to, a nie samo opowiadanie historii czy wyjaśnianie przyczynowe, rozumiemy jako interpretację. W niej najlepiej sprawdza się sprawność narracyjna u wszystkich historyków – i tych przeszłych, i tych współczesnych.

Nota bibliograficzna

Artykuł ten napisałem zanim jeszcze natknąłem się na pozycję Haskella Faina *Between Philosophy and History* poświęconą tym samym zagadnieniom. Po przeczytaniu jej czułem się zobowiązany zmienić niektóre ze swoich początkowych spostrzeżeń, ale nie do tego stopnia, aby zmienić cały mój wywód. Chciałbym jedynie zaznaczyć, że zasadnicza różnica tkwi w tym, iż ja podkreślam wagę zastosowania rozróżnienia między opowieścią i fabułą w analizie narracji historycznej, natomiast Fainowi to rozróżnienie nie wydaje się przydatne. Ponadto, chociaż zgadzam się z nim, że analiza związku między opowieścią i fabułą w powieści, jaką Forster przedstawił w *Aspects of the Novel* jest niepoprawna, to jednak nie z tych samych powodów, które podaje profesor Fain.

⁹ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 82.

W tle tego wystąpienia znajdują się trzy artykuły Louisa Minka bezpośrednio związane z tym tematem. Zaliczyć do nich należy: *The Autonomy of Historical Understanding*, „History and Theory” 1965, nr 5, s. 24–27, *Philosophical Analysis and Historical Understanding* opublikowany w „Review of Metaphysics” 1968, nr 31, s. 667–698 i *History and Fiction as Modes of Comprehension*, „New Literary History” 1970, nr 1, s. 541–558, którego polska wersja pod tytułem *Historia i fikcja jako sposoby pojmowania* ukazała się w „Pamiętniku Literackim” 1984, z. 3, s. 237–255. Wszystkie są bardzo ważne do naświetlenia rozważanego przeze mnie problemu. W dużej mierze to, co sam piszę, stanowi wzmocnienie i rozszerzenie niektórych kwestii analizowanych przez Minka w tych artykułach.

Moje spojrzenie na związek między opowieścią a fabułą wywodzi się w dużym stopniu z wnikliwej analizy książki Northropa Frye’a *Anatomy of Criticism* (Princeton 1957), która powinna stanowić obowiązkową lekturę każdego, kto zajmuje się narracją. [Syntetyczny wykład koncepcji Frye’a można znaleźć w tłumaczonym na język polski artykule *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972, s. 282–299.] Krótkie przedstawienie poglądów Frye’a znaleźć można w dwóch artykułach: *Myth, Fiction and Displacement* i *New Directions from Old*, opublikowanych w książce *Fables of Identity* (New York 1963). Ponadto polecam pracę Franka Kermode’a *The Sense of Ending* (New York and Oxford 1967), rozdz. 1–2, poświęconą problemowi „zgodności” między początkami a zakończeniami w fikcjach literackich.

W mojej analizie pojęcia „opowieść” odwołuję się oczywiście do Draya i Galliego, zwłaszcza do artykułu tego pierwszego, który ukazał się jako komentarz do pojęcia „historyczne wyjaśnienie” według Mandelbauma w „History and Theory” 1969, nr 8, s. 287–294. Co do Galliego, to wiele zawdzięczam jego książce *Philosophy and the Historical Understanding* (London 1964), rozdz. 2, 3 i 5. Skądinąd znakomita książka Danto zatytułowana *Analytical Philosophy of History* (Cambridge 1968) nie znalazła odzwierciedlenia w moich przemyśleniach na temat narracji historycznej, a to głównie z uwagi na jego bardzo konserwatywne poglądy na temat natury narracji, a nawet zdań narracyjnych. Proszę porównać jego rozważania z tej książki z rozdz. 7, 8 i 11 ze spostrzeżeniami Minka na ten sam temat, które można znaleźć w przywołanym wyżej artykule z „Review of Metaphysics” na stronach 689–697. Proszę również porównać rozważania Borysa Tomaszewskiego na temat związku między fabułą i tematem, które znajdziemy w jego klasycznym esej *Thematics*, zawartym w Lee T. Lemon i Marion J. Reis *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln, Nebraska 1965), s. 61–95 (wersja polska pod tytułem *Tematyka. Tematyczna budowa*, przeł. C. Gołkowski, T. Kowalska,

I. Szczygierska, w: *Teoria literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 112–135). W tej samej pracy godny polecenia jest artykuł Borysa Eichenbauma *The Theory of the 'Formal Method'*, s. 99–139 (wersja polska: *Teoria „metody formalnej”*, przeł. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 3, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 164–199).

Na końcu pragnę nadmienić, że termin „kryptogram relacyjny” zaczerpnąłem od E. H. Gombricha z jego pracy *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London i New York 1960), rozdz. 5–6 (*Sztuka i złudzenie: o psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981), poświęconej zagadnieniu realistycznego przedstawienia w sztukach wizualnych. Ostatnio autor pogłębił temat ten w eseju pt. *The Evidence of Images*, który ukazał się w książce zatytułowanej *Interpretation: Theory and Practice* (Baltimore 1969), zwłaszcza s. 35–68¹⁰.

[1972]

Przełożyła Elżbieta Wilczyńska
Tłumaczenie przejrzała Ewa Domańska

The Structure of Historical Narrative

Summary

In the paper the author discusses three topics: 1) the nature of narratives in general; 2) the relation between story, plot, and argument in different kinds of narrative history; and 3) the ways in which the employment of a set of events can endow them with different, though by no means mutually exclusive meanings. He suggests that what we honor as a classic historical narrative, long after we have adjudged its story naïve and its argument invalid, is the subtlety of the emplotting procedures used in it to make of the events it describes a comprehensible *dramatic* unity.

¹⁰ Tłumaczka dziękuje za uwagi stylistyczne i merytoryczne przekładu Małgorzacie i Radosławowi Okulicz-Kozarynom.