

Maska przeszłości (O postmodernistycznej filozofii historii)

Ewa Domańska

Maska przeszłości (O postmodernistycznej filozofii historii)

Wielu historyków i filozofów historii ma trudności ze zdefiniowaniem terminu „postmodernizm”. Ujawniła to szczególnie konferencja poświęcona temu kierunkowi, zorganizowana w 1984 roku w Utrechcie. Często łatwiejsze jest podanie pewnych jego cech niż sformułowanie definicji. Pojęcie to stosowane jest zwłaszcza na kontynencie amerykańskim dla oznaczenia „stanu kultury po przemianach, jakie dokonały się w regułach gry nauki, literatury i sztuki, począwszy od końca XIX wieku”¹.

W ciągu ostatnich kilku lat amerykańskie czasopismo „History and Theory” stało się miejscem dyskusji dotyczącej postmodernistycznej kondycji filozofii historii. Brali w niej udział tacy badacze jak: J. Passmore, G. Reisch, M. Hobart, D. La Capra, H. White, C. B. McCullagh, J. Rosen, P. Roth, J. Topolski, H. Kellner, P. Zagorin a także najbardziej chyba kontrowersyjny holenderski metodolog F. Ankersmit.

Opisując metaforycznie cel postmodernistów jako „usunięcie dywanu spod stóp nauki i modernistów”, Ankersmit wskazuje, że obecnie zwłaszcza historiografia cieszy się wielkim zainteresowaniem jako dająca najlepszy materiał ilustrujący postmodernistyczne tezy.² Za postmodernizmem jako nową, wyższą formą rozumienia tej dyscypliny, opowiedział się już wcześniej Foucault, pisząc o przeważającym, retorycznym charakterze nauk społecznych i historii.³ Natomiast F. Jameson, marksistowski teoretyk literatury, w swojej książce *Postmodernizm, logika kulturowa późnego kapitalizmu*, ujmuje go nie jako modę czy alternatywny trend, ale jako „fundamentalną mutację w sferze refleksji kulturowej, nową fazę światowego kapitalizmu, którą inni opisują w kategoriach postindustrialnego czy konsumpcyjnego społeczeństwa”.⁴

Inaczej rozumie postmodernizm Ankersmit, określając go jako „nominalistyczną wersję historyzmu”⁵. Postmodernizm jest dla niego przede wszystkim teorią pisarstwa. Nie jest to teoria interpretacji, tak jak

¹ J. F. Lyotard *Kondycja postmodernistyczna*, „Literatura na Świecie” 1988 nr 8–9, s. 280.

² F. Ankersmit *Historiography and Postmodernism*, „History and Theory” 1989 vol. XXVII (2), s. 142.

³ P. Zagorin *Historiography and Postmodernism. Reconsiderations*, „History and Theory” 1990 vol. XXIX (3), s. 263.

⁴ Tamże, s. 265.

⁵ F. Ankersmit *Reply to Professor Zagorin*, „History and Theory” 1990 vol. XXIX (3), s. 277, przypis 5.

hermeneutyka, ale teoria niezamierzonych efektów interpretacji owego pisarstwa.⁶ Dalej pisze:

jeżeli bierzemy poważnie tekst i jego narracyjną treść, stajemy się postmodernistami, jeżeli widzimy tylko twierdzenia, pozostajemy modernistami. Posługując się sloganem: twierdzenie jest modernistyczne, (historyczny) tekst jest postmodernistyczny.⁷

Kluczowym założeniem (nazwijmy je „opcją metafizyczną”), akceptowanym przez większość badaczy uczestniczących w dyskusji, jest przyjęcie istnienia dwóch rzeczywistości (dwóch przeszłości): obiektywnej (przeszłości rzeczywistej), istniejącej poza tekstem i poza naszą bezpośrednią percepcją, oraz rzeczywistości wykreowanej przez historyka (przeszłości historycznej), nazywanej też rzeczywistością tekstową.⁸ Charakterystyczną cechą postmodernistycznej filozofii historii (a szczególnie jej narratystycznego nurtu) jest ujmowanie „historii” jako tekstu (H. White, P. Mink, a także P. Ricoeur). W tej optyce problem, w jakiej mierze narracja historyczna odnosi się do minionej rzeczywistości, jest pozbawiony sensu, bowiem rzeczywistość nie odgrywa w procesie konstruowania narracji żadnej roli. Istotą pracy historyka nie jest bowiem przedstawienie tego, co naprawdę było, ale kopiowanie sposobu mówienia o przeszłości, właściwego innym historykom.⁹

Zwraca się także uwagę na antyesencjalizm postmodernistycznej filozofii historii: „Historycy zawsze szukali czegoś, do czego mogliby przywiesić etykietkę istoty przeszłości” — pisze Ankersmit. „Szukali pryncypiów, poprzez pryzmat których można by zrozumieć przeszłość, które łączyłyby wszystko razem”¹⁰. Esencjalizm przybierał różne formy, od augustiańskiej koncepcji teologicznej i idei postępu do historyzmu. Natomiast z postmodernistycznego punktu widzenia „celem nie jest już integracja i synteza, ale są nim historyczne urwiska”¹¹. Historyk przyrównywany jest do konesera, który rozpoznaje artystę nie po tym, co jest dla niego charakterystyczne, ale po tym, co mu spontanicznie umknęło¹² (prace Le Roy Ladurie, Ginzburga, DUBY). Uwaga jest więc skoncentrowana

⁶ Tamże, s. 288.

⁷ Tamże, s. 278.

⁸ Por. W. von Leyden *Zasady rozumienia historii*, w: *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, Lublin 1990, s. 159; zob. także: F. Ankersmit *Historiography...*, s. 145; H. Kellner *Narrativity in History. Post-structuralism and Science*. „History and Theory” 1987 vol. XXVI. *The Representation of Historical Events*, s. 24.

⁹ Por. J. Pomorski *Wprowadzenie. Spory wokół narracji historycznej*, w: *Metodologiczne problemy...*, s. 18.

¹⁰ F. Ankersmit *Historiography...*, s. 148.

¹¹ Tamże, s. 149.

¹² Tamże, s. 146.

„nie na samej przeszłości, ale na niezgodności pomiędzy terażniejszością a przeszłością, pomiędzy językiem, jakiego używamy obecnie mówiąc o przeszłości, a samą przeszłością. (...) Skupiamy uwagę na wszystkim, co było bez znaczenia i nie związane z tematem z punktu widzenia naukowej historiografii”¹³. Z takim podejściem wiążą się kolejne cechy postmodernistycznej filozofii historii — fragmentaryzacja i estetyzacja.

Ankersmit przestrzega też przed nadprodukcją dzieł historycznych, czego obawiał się już sto lat temu Nietzsche, przewidując sytuację, kiedy to historiografia zahamuje nasz ogląd przeszłości i sama stanie się rzeczywistością¹⁴. Sytuacja ta spowodowała, że badając poglądy danego historyka czy filozofa, przestajemy sięgać do jego prac, poprzestając tylko na ich interpretacjach: „Krótko mówiąc, nie mamy już tekstu i przeszłości, ale tylko ich interpretację”¹⁵. Z problemem nadprodukcji w historiografii związane jest podejście do samej informacji.

Główne prawo postmodernistycznej teorii informacji mówi, że informacja rozmnaża się. [...] Charakterystyczne, że naprawdę ważna informacja nie kończy nigdy genealogii, ale że jej ważność jest faktycznie szacowana przez intelektualne potomstwo, które na niej narasta. Sama historiografia daje nam tego wspaniałe przykłady. Dzieła na przykład [...] Tocqueville’a, Marxa, Webera, Braudela dowodziły wielokrotnie, że są najsilniejszymi stymulatorami nowej fali publikacji zamiast samej informacji o problemach, które rozwiązywały dane dzieła.¹⁶

Culler zaś dodaje: „paradoksalnie, im silniejsza i bardziej miarodajna informacja, tym większe rodzi pisarstwo”¹⁷.

Z tezą o nadprodukcji koresponduje inna: o intuicyjnej naturze tekstu literackiego. Właściwość ta sprawia, że tekst przyciąga uwagę do samego siebie, odsuwając na dalszy plan zainteresowanie rzeczywistością obiektywną.¹⁸

Polemizujący z Ankersmitem Zagorin, ujmując postmodernizm jako koncepcję historycystyczną, zwraca uwagę na odrzucenie wartości i założeń poprzedniego ruchu modernistycznego wraz z odrzuceniem jego filozofii, tj. logocentryzmu, oraz wrogość wobec humanizmu uważanego za relikw i iluzję (iluzję kreowania historii przez człowieka i jego działanie).¹⁹ Ten nurt we współczesnej filozofii historii Ankersmit nazywa

¹³ Tamże, s. 153.

¹⁴ Tamże, s. 138.

¹⁵ Tamże, s. 137.

¹⁶ Tamże, s. 141.

¹⁷ J. Culler *On Deconstructionism. Theory and Criticism after Structuralism*, London 1985, s. 90.

¹⁸ F. Ankersmit *Historiography...*, s. 144–145.

¹⁹ P. Zagorin, op. cit., s. 264–265.

filozofią narratywistyczną²⁰, a M. E. Hobart — konstrukcjonizmem retorycznym²¹. Opiera się on na odrzuceniu tzw. „realizmu narracyjnego”, ujmującego narrację historyczną jako przedstawienie czy opis przeszłości, w zamian za co Ankersmit proponuje „narracyjny idealizm”, traktujący obrazy przeszłości jako zwykle konstrukty, stworzone przez historyków.²²

Konstrukcjonizm retoryczny jest podejściem najbardziej charakterystycznym w postmodernistycznej historiografii. Sam termin „konstrukcjonizm” zawdzięczamy Jackowi Mielandowi, który w swojej książce *Scepticism and Historical Knowledge* stwierdził, że historycy „muszą być traktowani raczej jako konstruujący i tworzący przeszłość, niż ją relacjonujący”.²³ Ankersmit pisze:

Historyczny obraz nie jest historykowi dany, musi go skonstruować. Narracja nie jest projekcją historycznego krajobrazu czy pewnego historycznego mechanizmu, przeszłość jest konstruowana w narracji.²⁴

Konstruująca rola narracji oraz ukazywanie historyka w roli kreatora przeszłości odzwierciedla się w samych określeniach dotyczących tekstu czy samego dzieła historycznego, na przykład „weralbny artefakt” (H. White), „substytut rzeczywistości” (F. Ankersmit). Według zwolenników narratywizmu, przeszłość jako taka pozostaje poza naszym bezpośrednim doświadczeniem, bowiem nawet źródła, z których przede wszystkim czerpiemy swoją wiedzę o przeszłości, już same są jej interpretacjami, a nie nią samą.²⁵

Przeszłość nie ma twarzy, możemy poznać ją tylko poprzez maski.²⁶ Owa maska, czyli wizja przeszłości przekazywana przez historyka w formie narracji, przybiera różne kształty, może bardziej lub mniej pasować do oryginału, jest to jednak maska, pod którą nie można

²⁰ Zob.: F. Ankersmit *The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History*, „History and Theory” 1986 vol. XXV, *Knowing and Telling History. The Anglo-Saxon Debate*, s. 1.

²¹ M. E. Hobart *The Paradox of Historical Constructionism*, „History and Theory” 1989 vol. XXVII (1), s. 44, przypis 4.

²² C. B. Mc Cullagh, recenzja z: F. Ankersmit *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historians Language*, w: „History and Theory” 1984 vol. XXIII (3), s. 397.

²³ J. M. Mieland *Scepticism and Historical Knowledge*, New York 1965, s. V–VI, 7; zob. także: M. E. Hobart, op. cit., s. 43.

²⁴ F. Ankersmit, *Narrative logic...*, s. 86.

²⁵ C. B. Mc Cullagh twierdzi na przykład, że krytyk konstruuje narrację o przeszłości na bazie nie samych dokumentów, ale wniosków z tych dokumentów. Tak więc historycy „faktycznie nie mówią nam o przeszłości, mówią nam tylko, co znaleźli w źródłach o przeszłości”. Zob. jego artykuł: *The Truth of Historical Narratives*, „History and Theory” 1987 vol. XXVI, s. 43.

²⁶ Por.: P. Munz *The Shapes of Time*, Middletown 1978, s. 16–17.

zajrzeć, aby porównać jej kształt z kształtem twarzy. Można ją ewentualnie plastycznie formować, dotykając pozornie jej zawartości. Doskonale zrobiona maska może sprawić, iż jesteśmy pewni, że stanowi ona wierny duplikat (jak figury woskowe Madame Tussaud) i to, co powiemy o niej, będzie się również odnosiło do pierwowzoru. Nigdy jednak nie będziemy pewni, czy tak jest naprawdę. Czyż więc miał rację Ankersmit pisząc: „historiografia jest bardziej sztuczna, jest nawet bardziej wyrazem kodów kulturowych niż sama sztuka”²⁷? Jeżeli tekst jest tylko rozbudowaną metaforą przeszłości (H. White), werbalnym artefaktem, jej substytutem, to cały dorobek historiograficzny można by określić jako przerabianie, dorabianie, a także obalanie kolejnych metafor, co może odbywać się tylko za pomocą innych metafor. Konsekwencją tak prowadzonego rozumowania jest teza, że wszelkie opisywanie przeszłości jest tylko badaniem prowadzonym nad językiem. Ankersmit wprowadził pojęcie „substancji narracyjnej”, stanowiącej substytut przeszłości, którą zastępuje.²⁸ I, jak twierdzi:

Idealem historiografii (tak jak sztuki) jest przedstawienie obrazu, który może funkcjonować jako substytut. [...] Można powiedzieć, że brak przeszłości, który powoduje całe piarstwo historyczne, jest kompensowany przez obecność substancji narracyjnej.²⁹

Wszyscy badacze tego problemu zgodnie twierdzą, że narracja nie może być tylko imitacją życia. Kierując się tym założeniem, Ricoeur na przykład wprowadził pojęcie „imitacji kreatywnej” podkreślając, że narracja kieruje się swoją własną semantyką i swoim własnym symbolizmem.³⁰ Podobny pogląd prezentuje H. White pisząc, że „narracja nie daje obrazu rzeczy, które ukazuje, ona przywołuje obraz rzeczy, (...) w taki sam sposób, jak robi to metafora”³¹. To doprowadziło autora *Metahistory* do zdefiniowania narracji historycznej jako rozbudowanej metafory.³² Według White’a metafora, podobnie jak narracja historyczna, nie przedstawia rzeczy, które próbuje scharakteryzować. Nie daje nam ani deskrypcji, ani ikony rzeczy³³, ale daje wskazówki do znalezienia

²⁷ F. Ankersmit *Historical Representation*, „History and Theory” 1989 vol. XXVII (3), s. 228.

²⁸ Zob.: F. Ankersmit *Reply to...*, s. 291.

²⁹ Tamże.

³⁰ P. Ricoeur *Temps et Recit*, t. I, Paris 1983, s. 76; zob. także recenzję z tej książki: D. Carr, w: „History and Theory” 1984 vol. XXIII (3).

³¹ H. White *Historical Text as Literary Artifact*, „Clio” 1974, III/3, s. 290.

³² Tamże.

³³ Pojęcie *eikon* (gr.), *imago* (łac.), „podobieństwo” — „według Cycerona powstaje wówczas, gdy zestawia się rzeczą, między którymi zachodzi tylko pewne podobieństwo”. Charakterystyczne jest używanie partykuły „jak” i „jakby”. Zob.: M. Korolko *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 119.

zestawu wyobrażeń, które rozumiemy jako związane z daną rzeczą. Metafora mówi, jakich wyobrażeń szukać, aby zdekodować przedstawianą rzecz.³⁴

W tym kontekście można również przywołać koncepcję Frye'a, który pisze, że „sztuka pełniąc funkcję poznawczą, pełni również funkcję ideologiczną, ponieważ prezentując rzeczywistość czyni to zawsze w odniesieniu do pewnego ideału”³⁵. W dziele historycznym, podobnie jak w literackim, można wyróżnić dwa poziomy: poziom językowy (literalny) i poziom prezentacji, na którym można szukać metafor prezentacyjnych, przekazujących główne treści. Chodzi więc o znalezienie analogii między ideałem, który posiada historyk w swojej świadomości jeszcze przed analizą dokumentacji dotyczącej danego zjawiska czy procesu historycznego (co White nazywa „prefiguracją pola historycznego”), modelem przeszłej rzeczywistości, którą stworzył historyk w narracji (tzw. rzeczywistość tekstowa) i rzeczywistością obiektywną, niedostępną naszemu poznaniu. Możliwa jest jedynie próba poszukania analogii między „ideałem” (wyobrażeniem historyka o pewnych zjawiskach i procesach w przeszłości) a tym, co przekazał w narracji (model). Dochodzi w ten sposób — jak to nazywa Ricoeur, kierując się uwagami Blacka — do przeniesienia „fikcji”, modelu rzeczywistości przeszłej na nią samą, następuje więc nałożenie maski na pozbawioną oblicza przeszłość.³⁶ Pozostaje jednak pytanie, gdzie szukać owego poziomu analogii między ideałem a modelem — rzeczywistością tekstową. Idąc śladem rozważań White'a i Ricoeura można przypuszczać, że owa analogia znajdować się może wśród różnego rodzaju metafor czy innych przedstawień symbolicznych, stosowanych przez historyka dla pełniejszego przekazania sensu przeszłości. Jak podkreśla Frye, „historyk w odróżnieniu od poety nie tworzy od ujednocionej formy (...) ale w jej kierunku”³⁷. Poszukiwana analogia może się więc znajdować na poziomie kreowania fabuły (*emplotment* u White'a). I tak na przykład Michelet pisał o Rewolucji Francuskiej w konwencji romantycznej, a Tocqueville wykreował ją jako ironiczną tragedię. I żaden z nich nie dysponował większą liczbą źródeł. Odkryli jednak różne fakty, bo mieli do opowiedzenia różne historie.³⁸

Historyk wyobraża sobie możliwą formę opowiadania, w której dane

³⁴ H. White, op. cit., s. 291.

³⁵ Zob.: K. Rosner *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*, w: *Problemy teorii literatury*, t. 2, Wrocław 1987, s. 94.

³⁶ Zob.: M. Black *Models and Metaphors*, Ithaca–New York 1962, a także P. Ricoeur *Metafora i symbol*, „Literatura na Świecie” 1988 nr 8–9, s. 252.

³⁷ H. White, op. cit., s. 279.

³⁸ Tamże, s. 282.

wydarzenia mogą istnieć. Robi to prefigurując pole historyczne za pomocą tropów zaczerpniętych z retoryki: metafory, metonimii, synekdochy i ironii. Tak przygotowane podłoże nakłada na niewidzialną przeszłość, z której wyłaniają się tylko pojedyncze elementy — źródła. Tak powstaje narracyjna maska. Od tej chwili historia zaczyna mieć oblicze.

Tworzenie narracji jest procesem kodowania faktów w odpowiednie wątki fabularne, więc ich dekodowanie przez interpretatora może odbywać się na poziomie analogii między ideałem a modelem, tzn. na metapoziomie dzieła historycznego. Zaś owo dekodowanie metafor, a co się z tym wiąże odkrycie sensu, doprowadzi do wypełnienia celu, jaki stawia sobie narratystyczna historiografia, czyli przedstawienia obrazu, który może funkcjonować jako substytut przeszłości.³⁹

Ewa Domańska

Na turniach intertekstualności

Tytuł¹ mówi o korzeniach europejskich, ale rozprawa o anglosaskich... i jeszcze nie wszystkich. Myślę bowiem, że Miłosz przeżył d w i e fascynacje poezją angielską. Pierwszą w czasie wojny i zaraz potem: było to odkrycie Audena i Eliota. Nazwisko Audena nie pada chyba w książce ani razu, a przecież Miłosz zawdzięczał mu chwyt tak podstawowy, jak zastosowanie liryki roli do współczesnego świata! Kompozycję „mozaikową” wziął jednak raczej od Eliota: dobrym przykładem byłoby *Dwaj w Rzymie*, rzadko wspominany poemat z 1946 roku.

A religijne spekulacje, bez których istotnie trudno wniknąć głębiej w późnego Miłosza? Te poznał przecie Czesław przez swego krewnego, Oskara, którego historycy zamykają zwykle w szufladzie z etykietką późnego — francuskiego — symbolizmu. Czesław nie lubi dziś symbolizmu i narzeka na francuską poezję, ale Oskara wspomina i czci dalej... Był on dla niego na pewno ważniejszy niż Yeats, o którym często wspomina autorka. O Oskarze nie ma merytorycznej mowy w rozprawie, co byłoby poważnym błędem, gdyby Jolanta Dudek chciała przedstawić całość Miłoszowych poglądów... Może się jednak z mego zarzutu

³⁹ F. Ankersmit *Reply to...*, s. 291.

¹ J. Dudek *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada. Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Uniwersytet Jagielloński. Rozprawy habilitacyjne nr 213, Kraków 1991.