

ANDRZEJ RADOMSKI  
Lublin

## KRYZYS NARRACJI HISTORYCZNEJ WE WSPÓŁCZESNEJ KULTURZE ZACHODU

### Abstract

Andrzej Radomski, *A Crisis of Historical Narrative in the Contemporary Western Culture*.

The article deals with the situation of historiography in the contemporary world (especially on the West). The most recent trends in the research of the history are discussed. According to author the present post-modern reality creates a new challenges for traditional historiography. The author suggests that historical writting shoul aim toward multi-medial "texts".

Już od pewnego czasu w światowej literaturze teoretyczno-metodologicznej toczy się zażarta dyskusja poświęcona sytuacji w historiografii oraz jej przyszłości. Jej ton nadają badacze anglosascy. W sporach i polemikach „pogrzebano”, jak się wydaje, już definitywnie modernistyczne podstawy i ideały, na jakich była wsparta, w XX wieku, Klio. Zaproponowano też nowe wartości i założenia, na jakich winna wspierać się dalej ta jedna z najstarszych dyscyplin wiedzy ludzkiej. Powoli zatem jej modernistyczne oblicze ustępuje nowemu: postmodernistycznemu (przynajmniej na gruncie filozofii i metodologii historii).

W artykule niniejszym chciałbym zarysować: a) najważniejsze przejawy kryzysu we współczesnej historiografii; b) ukazać jeszcze jedno oblicze kryzysu, które nie jest zbyt dobrze dostrzegane nawet w kręgu anglosaskim, a jest związane z kryzysem historiografii opartej na pisanych narracjach (a przy okazji zaproponować także nowe możliwości dla Klio).

Na tytułowe zagadnienie chciałbym „spojrzeć” z punktu widzenia rzecznika po-nowoczesności — rozumianej jako pewien stan kultury zachodnich społeczeństw. „Patrząc” na rzeczywistość z tej strony „barykady”, można mówić o głębokim kryzysie narracji!

Porządek mojej „wypowiedzi” będzie wyglądał następująco: 1) zarysowanie wizji świata i człowieka — mieszkańca po-nowoczesnego domu; 2) jak interpretuje on charakter dotychczasowych narracji; 3) jaki jest jego ideał „narracji” przyszłości, który byłby kompatybilny z jego światem?

## PO-NOWOCZESNY KALEJDOSKOP

Zacznijmy zatem od rzeczywistości po-nowoczesnej (zwanej też postmodernistyczną — jako przeciwieństwo fazy wcześniejszej: modernistycznej).

A. „W trwających od lat sporach na temat postmodernizmu dużo nieporozumień wynika stąd, że nie odróżnia się postmodernizmu jako ideologii (światopoglądu — przyp. A. R.) od postmodernizmu jako określenia różnych nowych zjawisk charakteryzujących cywilizację współczesną<sup>1</sup>.

B. Świat po-nowoczesny (postmodernistyczny) jest głównie światem Zachodu (Europa, USA czy Australia) i najlepiej go określać poprzez konfrontację (porównanie) z modernizmem. Modernizm pragnie: totalizacji (jedność horyzontów, zapewniana np. przez wielkie narracje bądź teorie), konsensusu, unifikacji uniformizacji czy nawet fundamentów (bytu, poznania, wartości); wierzy w metodę/y, pragnie pewności i porządku<sup>2</sup>. Jest europocentryczny (MY — Europejczycy jako lepsi i ONI jako gorsi), jest patriarchalny (dominuje punkt widzenia białego mężczyzny, inne są marginalizowane).

C. A oto jeszcze inna charakterystyka modernizmu — cechuje go: powolność (w sensie zmian, np. społecznych), hierarchia wartości, centralność (peryferie są nieistotne i niezauważane czy ignorowane), literackość (świat jest ukształtowany przez językowe narracje i one też są głównym źródłem wiedzy), podział płci (i wynikająca stąd dyskryminacja kobiet oraz wszelkich dewiantów), istnienie kanonu kulturowego (przeważają dzieła europejskie i amerykańskie). Człowieka modernizmu cechuje pewna kontemplacja rzeczywistości, jest on zachęcany do interpretacji różnych zjawisk czy dzieł. Wierzy on w określone ideologie i ma uporządkowany system wartości — niesiony przez te ideologie<sup>3</sup>.

D. Po-nowoczesność będzie najczęściej zaprzeczeniem poglądów i ideałów modernistycznych — choć trzeba pamiętać, że istnieją poglądy utrzymujące, że post-nowoczesność jest (do pewnego stopnia oczywiście) kontynuacją modernizmu.

E. „Po rozpadzie etosu nowoczesności, zapanował «stan ducha» zwany postmodernizmem. W tej nowej sytuacji kulturowej [...] «wszystko wolno». Rzeczywisty pluralizm dotyczy wszystkich wymiarów naszego «bycia-w-świecie». Najogólniejszą regułą jest «brak reguł» [...] Pluralistyczny «światoobraz» wyraża metafora «kłaczka», w której wielość jest zarówno punktem wyjścia, jak i punktem dojścia poznania [...] Powstaje coraz więcej «gier językowych», małych narracji stanowiących podstawę samorealizacji jednostek<sup>4</sup>. W tym świecie panuje nieufność do wszystkiego, co jest związane z jakąś metafizyką i jakimiś fundamentami.

<sup>1</sup> R. Kapuściński, *Lapidarium V*, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 95.

<sup>2</sup> S. A. Tyler, *Przed-się-wzięcie post-modernistyczne*, [w:] *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 73–77.

<sup>3</sup> W. J. Burszta, W. Kuligowski, *Ponowoczesne pejzaże kultury*, Wyd. Sic!, Warszawa, 1999, s. 106.

<sup>4</sup> B. Szczepańska-Pabiszczak, *Postmodernistyczne oblicza tak zwanych interpretacji naturalnych w sztuce*, [w:] *Sztuka i estetyka po Awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa, 1994, s. 38.

F. Po-nowoczesność: „woli retorykę, dialog i konwersację, znaki życia, ruchu, potęgi słów zdolnych poruszyć słuchaczy i czytelników [...] Jest podejrzliwa wobec wszelkich reprezentacji, wszelkiego «występowania w czyimś imieniu», wszelkiej mimesis”<sup>5</sup>.

G. Współczesną rzeczywistość można interpretować: „na trzy sposoby. Więc:

- świat jako grę,
- świat jako scenę,
- świat jako tekst.

To wszystko jest w dodatku ruchome, zmacone, trudne do zdefiniowania”<sup>6</sup>.

H. Po-nowoczesność ma cechować: szybkość zmian wywoływana przez gwałtowny rozwój technologii, brak stałych hierarchii wartości (nieuporządkowanie), decentralizacja (czyli pochwała wszystkiego, co inne, co wcześniej było marginalizowane), niewyróżnialność (dążenie do przekreślenia dyskryminacji ze względu na płeć bądź taką a nie inną orientację seksualną), dążenie do równości kultur, konsumpcja i rozrywka jako dominujący styl życia, nadmiar informacji, który uniemożliwia pogłębioną interpretację zjawisk, nastanie ery imagologii (w sensie Lyotardowskim), która zastępuje tradycyjne ideologie, oraz wizualizacja<sup>7</sup>.

Wizualizacja oznacza doniosłą przemianę polegającą na tym, że współczesna rzeczywistość zaczyna mieć coraz bardziej obrazkowy i medialny charakter. O ile w modernizmie (nie mówiąc już o wcześniejszych epokach) rzeczywistość miała przede wszystkim tekstualny charakter i narracje językowe były głównym źródłem wiedzy o świecie — o tyle w świecie po-nowoczesnym zaczynają dominować obrazy i głównym źródłem naszej wiedzy o nim stają się media.

Rzeczywistość obrazkowa jest tworem współczesnych technologii elektronicznych, informatycznych czy telekomunikacyjnych. Do jej interpretacji służy nowy zestaw pojęć, takich jak: cyberprzestrzeń, wirtualny świat, cyfrowy (bądź hiperobrazkowy) świat hipermedia, intermedia, symulacja, interaktywność czy najbardziej znane, czyli Internet.

Rewolucja informatyczna doprowadziła zatem do stworzenia nowej rzeczywistości kulturowej (i to nie tylko w świecie zachodnim), do powstania nowego informacyjnego społeczeństwa, do ukształtowania się nowego typu doświadczenia (medialnego) oraz nowego stylu życia. Zmieniła radykalnie naukę i edukację.

## NARRACJA HISTORYCZNA W OPTYCE PO-NOWOCZESNEJ

Zdaniem współczesnych teoretyków historiografii (Barthes, White czy Ankersmit) nasze myślenie o świecie ma narracyjny charakter, a opowiadanie jest podstawowym sposobem „mówienia” o rzeczywistości. Podobnie jest i w przypadku praktyki historiograficznej. Nasze myślenie o przeszłości też ma charakter narracyjny, a wyniki naszej refleksji też są przedstawiane w różnych formach narracyjnych, wśród których na czoło wysuwają się opowiadania.

<sup>5</sup> S. Tyler, *Przed-się-wzięcie post-modernistyczne*, *op. cit.*, s. 75–76.

<sup>6</sup> R. Kapuściński, *Lapidarium V*, *op. cit.*, s. 104.

<sup>7</sup> W. J. Burszta, W. Kuligowski, *Ponowoczesne pejzarze kultury*, *op. cit.*, s. 106.



Narracje, o których tu mowa, mają, rzecz jasna, charakter językowy. Są one tworzone w języku i za pomocą języka. W tzw. kulturach oralnych (jak nas przekonują antropolodzy czy archeolodzy) świat miał być stwarzany przez słowa (mowę). Myślenie mitologiczne miało mieć charakter synkretyczny — tj. bez podziału na rzeczywistość i fikcję, teraźniejszość i historię czy podmiot i przedmiot. W cywilizacjach posługujących się pismem sytuacja zmienia się radykalnie. Następuje tu bowiem oddzielenie słów od rzeczy (obiektów, faktów, zjawisk itp.). Zaczynają być tworzone narracje — inaczej: teksty (pisane bądź ustne przekazy). Wszelkie teksty odnoszą się do jakiejś rzeczywistości — uprzedniej w stosunku do danego tekstu. Zachodzić tu zaczyna — obok relacji reprezentowania (czy symbolizowania) — także jakaś relacja czasowa. Dzięki temu mogła się narodzić idea historii — jako czegoś, co zaszło w jakiejś skali czasu (cyklicznego czy linearnego).

Historiografia, której początki wywodzi się najczęściej od greckiej starożytności (wcześniej, jak się twierdzi, były tworzone tzw. opowieści mityczne), przybrała od razu formę narracyjną. Równoległe do niej istniały tzw. opowieści ustne (historia oralna, w terminologii naukowej). Bezapelacyjne zwycięstwo narracji pisanych nastąpiło dopiero w wyniku wynalezienia druku i upowszechnienia się edukacji.

Narracja (pisana) jest, jak sądzą niektórzy (np. Levi-Strauss) wytworem typowo europejskim, a historiografia narracyjna rodzajem mitu charakterystycznym dla Zachodu. Istnieje, oczywiście, wiele definicji narracji. Ja dalej będę pojmował narrację/e jako pewien sposób organizowania czy tworzenia rzeczywistości za pomocą języka (pisanego). Wytwory pracy historyka zaliczymy, rzecz jasna, do tekstów narracyjnie uporządkowanych:

... wypowiedzi, których doniosłość dla słuchającego tkwi [...] w ich „opowiadalności”. Bez względu na to, czy opowiadamy znajomemu anegdotę, czy piszemy powieść dla potomności, naszych działań nie da się porównać, na przykład, z zeznawaniem przed sądem: próbujemy opowiedzieć historię, która z punktu widzenia słuchacza byłaby „tego warta”, miałyby jakąś puentę albo istotne znaczenie, bawiła lub sprawiała przyjemność”.<sup>8</sup>

Podstawową formą narracji, jak utrzymują teoretycy literatury, jest opowiadanie (czy dyskurs). Klasyczne opowiadania zawierały/ją zawsze jakąś fabułę czy historię, która obejmowała całość zdarzeń (wątki, fakty), postaci i relacje, w jakie wchodzi dane postaci — uczestniczące w tych zdarzeniach. Inaczej mówiąc, fabułę możemy pojmować: jako uporządkowany w czasie przebieg wydarzeń<sup>9</sup>. Fabuła zatem (albo historia) jest „materiałem”, który się przedstawia przez opowiadanie czy dyskurs.

Dana fabuła jest opowiadana przez narratora. Kreuje on świat przedstawiony w danej narracji i wszystko, co się w tym świecie dzieje. Narrator nie jest tożsamy z autorem, który podpisuje się pod danym utworem.

Typowa narracja historyczna — będąca tworem akademickiej historiografii (i nie tylko, zresztą) — też może być pojmowana jako pewien rodzaj opowiadania (czy dyskursu), który ukazuje nam jakąś historię, zawiera jakąś fabułę. Dana historia jest przedstawiana też przez narratora, który zwykle jest/był wszechwiedzący. Znajduje się

<sup>8</sup> J. Culler, *Teoria literatury*, Prószyński i S-ka, Warszawa, 1998, s. 35.

<sup>9</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, PIW, Warszawa, 1994, s. 149.

on (znajdował) jakby na zewnątrz świata przez siebie przedstawianego (w innej czasoprzestrzeni), ale wiedział o nim niemalże wszystko albo wierzył (dzięki temu, że był na zewnątrz przedmiotu poznania), że może kiedyś osiągnąć całą prawdę o nim. Taki charakter narratora miał przesądzać o realistycznym charakterze opowiadania (narracja historyczna miała reprezentować tu jakąś minioną rzeczywistość — w jej realiach). Narrator opowiadał swoją realistyczną historię zawsze z pewnego dystansu czasowego. Stad czas narracji był zawsze późniejszy od czasu fabuły (historii).

Klasyczne narracje historyczne tworzyły też swojego czytelnika modelowego (jak by powiedział Eco), który miał być biernym odbiorcą „prawd” czy komunikatów (np. ideologicznych bądź światopoglądowych), niesionych przez wszechwiedzącego narratora.

Narracje historyczne, o jakich tu mówimy, są przede wszystkim wytworem europejskim. Z punktu widzenia poststrukturalizmu i dekonstrukcjonizmu są/były one uwikłane w bieżącą politykę i procesy społeczno-kulturowe, które targały Zachodem i kształtowały jego oblicze. Historiografia świadomie bądź nie uczestniczyła w tych zjawiskach. W jakimś sensie też (przynajmniej niekiedy) je waloryzowała.

Z punktu widzenia po-nowoczesności dwa jej oblicza (zachodnich narracji) są zwykle wysuwane na plan pierwszy. Były (jeszcze są) to narracje o charakterze patriarchalnym, ukazujące świat męski — z męskiej perspektywy. Przyczyniały/ją się więc (jak twierdzą krytycy) do zachowania męskiej dominacji, która co prawda w oficjalnych dyskursach została już zniesiona, ale w praktyce społecznej sprawa nie wygląda aż tak „różowo”. Ten swoisty „męski etnocentryzm” był odpowiedzialny również za ignorowanie wszelkich różnic, jakie cechują świat. Narracje pisane przez europejskich bądź amerykańskich białych mężczyzn nie uwzględniały z reguły (w swych opowieściach) innych grup i ich światów (mniejszości seksualnych, etnicznych, dewiantów itp.) — a jeśli już to po to, by je napiętnować.

Kolejnym rysem charakterystycznym narracji zachodnich był (jest) ich europocentryzm, prowadzący do swoistej kolonizacji kulturowej obcych cywilizacji, który w epoce nowożytnej zostały przez Europejczyków, a później Amerykanów politycznie i militarnie skolonizowane. Europocentryzm w tym wypadku polega na tym, że dzieje Europy uważa się za najważniejsze dla losów świata, a na wydarzenia pozaeuropejskie spogląda się z pozycji Europejczyka (selekcjonuje się je, ocenia, wartościuje itp.).

Ten model narracji preferuje też linearną koncepcję czasu (chrześcijańską) i związki przyczynowo-skutkowe (charakterystyczne dla zachodniego sposobu myślenia).

„Nasze” zachodnie narracje historyczne stały się zatem narzędziem dominacji kulturowej i kolonizacji umysłów. Dominację nad kimś zapewnia nie tylko siła polityczna i militarna. Takim czynnikiem, i to niezwykle skutecznym może być także wiedza. Edward Said (jeden z twórców historiografii postkolonialnej), w ślad za Foucaultem, widzi tę kwestię następująco:

Wiedza to także wyjście poza siebie i nasze bezpośrednie otoczenie. Przedmiot tak pojętej wiedzy jest *ex definitione* poznawalny i może być obiektem badań, jest to „fakt”, który, choć rozwija się, zmienia, przekształca — jak to się często zdarza cywilizacjom — jest mimo to ontologicznie stały. Otóż posiadać taką wiedzę o takim przedmiocie jest dokładnie tym samym, co panować nad nim. Panowanie oznacza w tym przypadku także, że „my”



odmawiamy przedmiotowi — krajowi orientalnemu — autonomii, ponieważ to my go znamy i istnieje on, rzecz można, tylko tak, jak go znamy.<sup>10</sup>

I dalej:

... tym, co daje światu orientalnemu rozumny ład i tożsamość, nie jest jego własna praca, ale raczej długi szereg zabiegów poznawczych ze strony Zachodu; to dzięki niemu Orient uzyskał swą osobowość. A zatem dwie wspomniane wyżej cechy relacji kulturalnej Wschód–Zachód współdziałają ze sobą. Wiedza o Oriencie zrodzona z siły, w jakimś sensie kreuje Orient, orientalczyka i jego świat.<sup>11</sup>

Orientalizm uważa amerykański badacz, nie odbiega zatem od tego, co nazywa się „Ideą Europy” — zbiorowego wyobrażenia, pozwalającego przeciwstawić „nas” Europejczyków — „tamnym” nie-Europejczykom. Idea europejskości ma podkreślać wyższość Europejczyków nad innymi ludami i kulturami. I ona stanowi, jego zdaniem, podłoże przeciwstawienia wyższości Europy wobec zacofanego Wschodu, a następnie oświecenia go.<sup>12</sup>

Narracje historyczne o innych kulturach (pozaeuropejskich), będące tworem Zachodu, były, jak wspomniano, przefiltrowane przez nasze europejskie widzenie świata i nasz system wartości. Nietrudno się domyślić, że często miały one niewiele wspólnego z tym, co owi Inni myślą i również co myślą o nas Polakach, Niemcach, Francuzach — w ogóle Europejczykach. Co więcej, nawet przy przedstawianiu stosunków Polski z sąsiadami jest wiele paradoksów czy wręcz hipokryzji. Oto tzw. kolonizację niemiecką przedstawia się w naszych podręcznikach jako ekspansję, która zagrażała państwu i społeczeństwu polskiemu — groziła wręcz wynarodowieniem. Tymczasem to, co robili Polacy na Wschodzie — to już zupełnie coś innego. Nie spotkamy jednak w naszych historiach punktu widzenia strony ukraińskiej, białoruskiej czy litewskiej (opowieści ich historyografów), które działania Polaków postrzegają mniej więcej tak samo jak my działania Niemców na naszych ziemiach. Potem się dziwimy np. wybuchowi nienawiści wobec naszych rodaków, jaki miał miejsce na Wołyniu w czasie II wojny światowej, i dzisiejsze skomplikowane stosunki ze wschodnimi sąsiadami (np. ciągnąca się bez widocznego końca sprawa cmentarza Orląt we Lwowie).

#### KRYZYS PISANYCH NARRACJI MODERNISTYCZNYCH — KU PO-NOWOCZESNYM „NARRACJOM” MULTIMEDIALNYM

Jak napisano wyżej, kryzys modernistycznych narracji — z punktu widzenia po-nowoczesności, występuje na co najmniej trzech płaszczyznach.

1. Kryzys narracji jako przedstawiania. Chodzi tu o podważenie możliwości prezentowania przeszłości przez jakiegokolwiek opowieści tworzone przez historyków. Tracą w związku z tym racje bytu takie pojęcia, jak: „rekonstrukcja rzeczywistości”, „źródła historycznego”, dającego dostęp do dziejów, „realizmu”, „prawdy”, „naukowości” narracji. We współczesnej refleksji teoretyczno-metodologicznej zwyciężają natomiast takie

<sup>10</sup> E. Said, *Orientalizm*, PIW, Warszawa, 1991, s. 63.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 30–31.

pojęcia, jak pojęcie narracji historycznej jako „dzieła literackiego”, „pisanie historii” (lub też konstrukcji), „prawdy wytwarzanej” czy też „źródła jako pre-tekstu”, z inspiracji którego pisze się powieści.

2. Kryzys narracji patriarchalnej — w odpowiedzi na który zrodziły się historiografie: feministyczna, postfeministyczna i tzw. *gender studies*. Zgodnie z dezyderatami rzeczowników po-nowoczesności dopuszczają one do głosu kobiecy punkt widzenia na przeszłość lub/i piszą historie tylko i wyłącznie z perspektywy kobiecej.

3. Kryzys narracji europocentrycznej — w odpowiedzi na który powstała historiografia postkolonialna.

Najpoważniejszym i mającym, jak się wydaje, najdonioślejsze skutki, jest kryzys narracji rozumiany jako kryzys narracji fabularnej [4] oraz tej opartej na piśmie. W dalszym więc ciągu chciałbym się skupić na tych właśnie elementach i ich implikacjach.

W XIX-wiecznych narracjach artystycznych (np. powieści), tak jak we wcześniejszych, fabuła było podstawą kompozycyjną tych dzieł sztuki. Podobnie jest i w przypadku narracji historycznych. W powieściach XX-wiecznych fabuła jednakże schodzi na plan dalszy. Najważniejsze stają się nie zdarzenia i wątki (fakty), lecz sposoby ich pokazywania i kształt, jaki przybierają w świadomości wykreowanych przez artystę postaci.

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

Narracja powieściowa cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* rozwija się i formuje wedle rytmu wewnętrznego, rytmu skojarzeń i reminiscencji nasuwających się bohaterowi powieści [...] pod wpływem bodźców docierających doń ze świata zewnętrznego (w rodzaju filiżanki herbaty, której aromat i smak wywołuje z pamięci bohatera herbatki z okresu dzieciństwa w Combray).<sup>13</sup>

O ile Prousta interesują koleje losu jednego bohatera — o tyle w przypadku Joyce’a rzecz dotyczy próby opisania świata. U irlandzkiego pisarza następuje totalne rozbitcie fabuły, czasu, przestrzeni, a także zanegowanie wszystkich dotychczasowych metod tworzenia dzieł literackich i w ogóle sztuki. Z tego też względu *Ulisses* określa się mianem antypowieści albo metapowieści. W dziele Joyce’a mamy:

... przeniesienie akcji z faktów zewnętrznych do wnętrza postaci [...] Joyce stara się pojąć i ukazać nam życie „rozdarte na pół”, gdzie roi się od fermentów świadomych i nieświadomych, które błakają się po umyśle bohatera. Ponieważ świat był do tej chwili komunikowany w formie dyskursu wyraźnego i poddanego prewencyjnej cenzurze świadomości, w monologu wewnętrznym rozбивa tradycyjny obraz świata [...] w *Ulissesie* następuje rozbitcie wizji czasu. Tradycyjny wątek zakłada wizję upływu czasu z punktu widzenia wieczności, która może być jego miarą. Tylko wszechwiedzący obserwator potrafi ująć go w jednej chwili, w danym fakcie, nie tylko poprzedzające go wydarzenia, ale również jego przyszłe konsekwencje, tak aby mógł wybrać go jako znaczący i zastosować w końcowym i pełnym łańcuchu przyczyn i skutków. W narracji *Ulisses* czas jest doświadczany jako zmiana, ale od wewnątrz.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> W. S adkowski, *Proza świata. Szkice do obrazu powieściopisarstwa wieku XX*, Książka i Wiedza, Warszawa 1999, s. 19.

<sup>14</sup> U. E co, *Poetyki Joyce’a*, Wyd. KR, Warszawa 1998, s. 86–88.

Zatem w powieściach modernistycznych mamy:

1. zanegowanie koncepcji wszechwiedzącego narratora, który przekazuje fakty oraz przedstawia realistyczną rzeczywistość;
2. wszechwiedzący narrator zostaje zastąpiony przez ograniczonego w swej wszechwiedzy narratora bądź wielością głosów i punktów widzenia;
3. rzeczywistość przedstawiona utworu nie pokazuje już świata, który jest uporządkowany i tworzy jednolitą całość (jest obiektywny); świat ten jest raczej prezentowany tak, jak się on przedstawia jakiejś pojedynczej często świadomości; jest to więc świat (czy raczej światy) „nieskończenie” bogaty, skomplikowany i sprzeczny;
4. następuje rozbitcie jednolitej do tej pory narracji i fabuły, która była porządkowana przez wszechwiedzącego narratora;
5. następuje rozbitcie linearności narracji — poprzez zanegowanie koncepcji jednej przestrzeni i jednego, obiektywnego czasu, w których to ukazywano postaci i wydarzenia.

W utworach modernistycznych następuje „zonglerka” czasem, który jest zrelatywizowany do danej świadomości. Następuje tu przeskakiwanie od jednej perspektywy czasowej do innej. Narracja taka jest właściwie pozbawiona jakiegokolwiek punktu odniesienia. Narracje artystyczne i sztuka postmodernizmu idą jeszcze dalej. Oczywiście przejmują z modernizmu takie jego cechy, jak: odwrót od tzw. realizmu, przedstawianie świata z punktu widzenia różnych perspektyw, rozbitcie fabuły, czasu czy refleksja nad tworzeniem, ale wprowadzają też nowe elementy. W literaturze postmodernistycznej można wyróżnić kilka nurtów — z punktu widzenia, rzecz jasna, interesujących nas tu zagadnień. Jednym z nich (co ważne dla historyka) jest tzw. historiograficzna metapowieść<sup>15</sup>.

Kolejnym nurtem (ściśle zresztą związanym z historiograficzną metapowieścią) jest tzw. magiczny realizm. Jest to głównie wytwór literatury południowoamerykańskiej, związany z takimi pisarzami, jak: Borges, Carpentier, Fuentes, Cortazar, Llosa, Lima i przede wszystkim Marquez. W książce *Sto lat samotności* (1957) tego ostatniego:

... narrator zamiast przedstawiać magię, jakby była realnością, ukazuje rzeczywistość tak, jakby była magiczna. Taktyka pisarska polega tu na wytworzeniu aury nadnaturalności, bez odrywania się od natury, zmierza do zdeformowania rzeczywistości.<sup>16</sup>

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

<sup>15</sup> Szerzej na jej temat piszę w artykule: *Sztuka jako źródło do badania historii — czy historiografia jest sztuką (na przykładzie literatury)*, [w:] [www.kulturalnihistoria.umcs.lublin.pl](http://www.kulturalnihistoria.umcs.lublin.pl) (nr 1, 2001).

<sup>16</sup> W. Sadkowski, *op. cit.*, s. 266.



Kilka miesięcy później wrócił Francisco el Hombre obieżyświat, który liczył bez mała dwieście lat i często zaglądał do Macondo śpiewając pieśni własnej kompozycji<sup>17</sup>. Marquez prezentuje nam „dziwne” zależności między różnymi faktami — sugerując jak gdyby, że poszczególne zależności między wydarzeniami można różnorodnie interpretować — w rodzaju:

Siedząc w wiklinowym fotelu z przerwana robótką na kolanach, Amaranta patrzyła na Aureliana Josego, który z namydloną brodą ostrzył brzytwę o rzemień, aby po raz pierwszy w życiu się ogolił. Okrwawił sobie policzki, przeciął górną wargę usiłując wymodelować wąż z jasnego puszkę i nic się po tym wszystkim nie zmieniło, wyglądał jak przedtem, ale to pracowite zajęcie pozostawiło Amarancie wrażenie, że od tego momentu zaczęła się starzeć.<sup>18</sup>

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

Najbardziej jednak, jak się wydaje, charakterystyczną cechą literatury postmodernistycznej jest tworzenie tzw. dzieł „otwartych” (by użyć znanej terminologii U. Eco). Klasycznym już przypadkiem tego typu twórczości jest głośna *Gra w klasy* Julio Cortazara (1963). W pewnym sensie jednak charakter „otwarty” mają i dzieła należące do wyróżnionych wcześniej dwóch nurtów postmodernizmu. Za prekursora tego typu podejścia można już uważać *Finnegans Wake* J. Joyce’a (1939). Jednakże wzmiankowana powieść Cortazara w sposób najpełniejszy realizuje ten ideał twórczości.

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

Na swój sposób książka ta zawiera w sobie wiele książek, przede wszystkim zaś dwie książki. Pierwszą należy czytać normalnie, a kończy się ona na rozdziale 56, pod którym znajdują się trzy ozdobne gwiazdki równoznaczne ze słowem „koniec”, w konsekwencji czego czytelnik bez wyrzutów

<sup>17</sup> G. G. Marquez, *Sto lat samotności*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1998, s. 59.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 156.

sumienia może zrezygnować z dalszego ciągu. Drugą należy rozpocząć od rozdziału 73, czytając w dalszym ciągu według numerów, które są zaznaczone pod każdym rozdziałem w nawiasach.<sup>19</sup>

Ponadto utwory literatury postmodernistycznej można uważać za świadomy „hiper-tekst” będący złożeniem, mozaiką różnych „cytatów”, odniesień, parodią czy pastiszem całej dotychczasowej tradycji literackiej.

Widzimy więc, jak daleko praktyka artystyczna „uciekleła” praktyce historiograficznej. Większość opowieści historycznych jest na poziomie XIX-wiecznej twórczości pisarzy, malarzy czy muzyków — zarówno jeśli chodzi o wizję świata, jak i (przede wszystkim) sposobów jego pokazywania. Jak już wspomniałem w pierwszej części niniejszego tekstu, współczesna rzeczywistość zaczyna mieć coraz bardziej obrazkowy i medialny charakter. Jest ona tworem takich wynalazków, jak: aparat fotograficzny, kamera (analogowa i cyfrowa), laser oraz inne urządzenia cyfrowe, informatyczne czy telekomunikacyjne. Rzeczywistość tworzona za pomocą technologii jest „transmitowana” (czy obecna) w różnego typu mediach: kinie, telewizji, video czy Internecie. Stają się one też (dzięki swej masowości) podstawowym źródłem naszej wiedzy o świecie. Oto więc mamy do czynienia z innym typem rzeczywistości, która najczęściej jest określana jako nadrzeczywistość czy nadrealność. Biorąc pod uwagę fakt, że te nowe (najczęściej cyfrowe) twory integrują w sobie obok obrazów także mowę, pismo czy dźwięk, możemy więc mówić o hiper-rzeczywistości czy hiperrealizmie, a zważywszy na tę okoliczność, że jest ona tworem różnych mediów — określa się ją jako hipermedialną.

Jeden z jej najwybitniejszych teoretyków Jean Baudrillard lubi używać pojęcia „simulacrum” na oznaczenie tej nowej rzeczywistości. Píše on: „symulacja nie dotyczy jakiegokolwiek terytorium, bytu referencyjnego albo substancji. Jest natomiast generowaniem, przy pomocy modeli, nierzeczywistej i pozbawionej oparcia rzeczywistości — hiperrealności”<sup>20</sup>. W innej swej wypowiedzi obwieszcza: „Oto nadeszła wielka kultura komunikacji taktylnej pod znakiem przestrzeni techno-światłno-kinetycznej i totalnego teatru przestrzennodynamicznego!”<sup>21</sup> Zatem hiperrealność niczego nie naśladuje, niczego nie reprezentuje, niczego też nie reprodukuje — tylko sama jest rzeczywistością nowego typu: najczęściej cyfrową lub laserową.

Tak więc mamy w świecie początków XXI stulecia różne typy rzeczywistości. Możemy je próbować oddać za pomocą narracji pisanych (historie, opowiadania), tak jak to czyniono wcześniej — zarówno w stosunku do tekstów, jak i obrazów (i czyni się nadal). Możemy też ją ukazywać za pomocą współczesnych technologii informatyczno-telekomunikacyjnych — tworząc obrazy multimedialne, inaczej: opowieści czy historie multimedialne. Mogą one być przedstawiane w postaci sfabularyzowanej i/lub pozbawionej fabuły. Takie obrazy, łącząc w jednym obraz właśnie, dźwięk, pismo czy mowę, tworzą nową bardziej wszechstronną, wielowymiarową optykę spojrzenia. Jest to jeszcze jeden punkt widzenia. Co więcej, wydaje się on być lepiej dostosowany do

<sup>19</sup> J. Cortazar, *Gra w klasy*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa, 1998.

<sup>20</sup> J. Baudrillard, *Procesja symulaków*, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycza, wyd. Baran i Szczyński, Kraków 1997, s. 176.

<sup>21</sup> Idem, *Porządek symulaków*, [w:] *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwoździa, Universitas, Kraków 2001, s. 71.



współczesnej, po-nowoczesnej rzeczywistości — jej wymagań i oczekiwań. Wcześniej (do wieku XX) mogliśmy wszystko przedstawiać tylko za pomocą narracji pisanych. Współczesne technologie umożliwiają nam specyficzną wieloperspektywiczność w „jednym”. Tu na marginesie należy zauważyć, że media doprowadziły też do renesansu oralności<sup>22</sup>. Stwarzają nowe możliwości kreacyjne i edukacyjne. Kształtują również nowe możliwości intelektualne — na czele z wyobraźnią — oraz naszą tożsamość.

Ich wytworem (od pewnego czasu) są wspomniane historie multimedialne. Znacznie wcześniej prawo obywatelstwa zyskały już filmy opowiadające czy też kreujące przeszłość. Zawierają one jednakże (filmy), podobnie, jak drukowane opowiadania, w pewnym sensie też jednowymiarową perspektywę (wyjątkiem mogą być filmy czy teksty na CD czy DVD). Przełom jakościowy przynoszą dopiero wytwory multimedialne. Ich cechą szczególną, poza tym, że integrują obraz, pismo, mowę czy dźwięk, może być, by tak rzec, swoista „bezkresność” i „nieokreśloność”. Nie mają one bowiem (potencjalnie) zamkniętych ram. Są mozaiką różnych tekstów, obrazów czy dźwięków, zawierających różne punkty widzenia oraz wzajemnie się do siebie odnoszących i komentujących. Tego typu twory mogą być więc postrzegane jako „dzieła” bez początku, końca, określonego kierunku, jednoznacznych związków i zależności. Mogą nawet funkcjonować poza czasem i przestrzenią (!). Nie posiadają fabuły ani jakichkolwiek fundamentów. Można w nie wniknąć w każdym punkcie i z każdego kierunku.

Prowadzą one nas do różnych światów, problemów i zagadnień. Umożliwiają przenikanie między światami — na dowolne sposoby. Są interaktywne, odbiorca staje się w tym wypadku interaktorem, a percepcja działaniem operacyjno-ekspresyjnym. Ponadto autor (w tego typu dziele):

... nie występuje już jako szczególnie egzemplarz bytu ludzkiego, którego misją jest uogólniać za pomocą swego talentu szczególnie ważne społecznie potrzeby i dążenia [...], lecz przygotowuje jedynie otwartą strukturę zdolną do przekształceń w czasie operacyjnej percepcji interaktora [...] jest kimś, do kogo należy pierwszy krok, kto dostarcza zawartości informacyjnej oraz technologii przekształceń.<sup>23</sup>

Te cechy dzieł multimedialnych powodują, że stają się one źródłem kreacji nowych światów i związków między nimi, a także różnych sposobów ich przedstawiania, pokazywania, komentowania i odbioru. Tak więc utwory multimedialne, obok tradycyjnych funkcji poznawczych, kształtują wyobraźnię i w sposób niespotykany do tej pory kształtują kompetencje artystyczne. Ponadto bawią, wzruszają, szokują i pozwalają przedostać się do odmiennych rzeczywistości — jakże różnych od naszego jednowymiarowego świata związków metonimicznych.

---

<sup>22</sup> Oralność, jak pisze T. Szkudlarek, przetrwała w społeczeństwach ponowoczesnych i nabrała jeszcze kolorów. Z jednej strony oralność została ztechnologizowana, poddana elektronicznemu przepisanu. Z drugiej strony sam fakt wejścia praktyk oralnych w rejestry kultury poddawanej szerokiej dystrybucji przemieścił relacje międzykulturowej władzy dyskursu. Spychana na margines przez biurokratyczną władzę pisma, oralność odnalazła się w kulturze elektronicznej jako legalna forma zapośredniczenia.

<sup>23</sup> A. Porc zak, *Elementy sytuacji estetycznej w dziele multimedialnym*, [w:] *Piękno w sieci estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999, s. 109.



Często bowiem nie doświadczenie i wiedza — a ulotne doznania są ich atutem albowiem: „w coraz większym zakresie konsumujemy obrazy i znaki dla nich samych aniżeli ze względu na ich użyteczność albo dla głębszych wartości, które mogą symbolizować. Konsumujemy obrazy i znaki właśnie dlatego, że są obrazami i znakami”<sup>24</sup>. Nie są też one tworzone w konwencji związków przyczynowo-skutkowych. To odbiorca musi dopiero, kierując się własną logiką skojarzeń, stworzyć jakieś relacje między elementami rzeczywistości przedstawionej w dziele multimedialnym. Przy pracy z multimediami zanika tedy podział na twórcę i odbiorcę. Pracując z takim tworem stajemy się i jednym i drugim. Dzieła multimedialne są częścią największego hipertekstu, hipermedium, hiperdźwięku czy hiperinterakcji jakim stał się Internet.

Jak więc widać z tej, z konieczności, pobieżnej charakterystyki narracje historyczne oparte na współczesnych osiągnięciach sztuki powieściowej, a zwłaszcza te o charakterze już multimedialnym lepiej, jak się zdaje, mogą być dostosowane do oczekiwań bywalca po-nowoczesnych światów. Albowiem owe narracje nie zawierają gotowych prawd, nie silą się na obiektywizm spojrzenia, nie dążą do prawdy (w sensie: jak to rzeczywiście było), do całościowego uchwycenia świata (i to w jego realiach czy fundamentach). Natomiast mają one charakter dzieł „otwartych” na różne interpretacje i konceptualizacje, zawierają różne punkty widzenia, pokazują świat w całej jego różnorodności, złożoności i sprzeczności, zachęcając czytelników bądź internautów do tworzenia własnych opowieści — stanowią więc (w tym wypadku) rodzaj swoistego pretekstu do wykreowania nowych historii — zgodnie z zapotrzebowaniami czy zainteresowaniami odbiorców. Ze względu więc na chociażby te ich wymienione cechy skuteczniej mogą one odpowiadać na potrzeby współczesnego po-nowoczesnego człowieka Zachodu ceniącego przede wszystkim: wolność, indywidualizm (w sensie przekonań, wartości czy stylu życia), dochodzenie do własnych prawd czy autokreację.

Ponadto, przyczyniają się do tolerancji dla wszelkich mniejszości, dla OBCYCH, ich kultur i ich opowieści historiograficznych. Czy zatem tego typu narracje nie powinny stać się trwałym elementem współczesnej praktyki historiograficznej?

#### THE CRISIS OF HISTORICAL NARRATIVE IN THE CONTEMPORARY WESTERN CULTURE

##### Summary

That article deals with the situation in the contemporary historiography. From point of view post-modern ideas the author perceives deep crisis of historical narrative. The main symptoms this crisis has been presented. The possibilities overcoming those difficulties has been presented too. By our time West civilization was supported on writing signs. The historiography was founded on written texts. That situation has changed. In the contemporary culture (especially on the West) pictures are replacing the writing. Internet, video or television has become the main source our knowledge. Meanwhile, historian still produce written texts. Moreover, their narratives are: a) state-national, b) patriarchal, c) europocentric. To overcome this traditional paradigm historian create a new kind of historical writing — for example: historical antropology, microhistories, post-colonial and feminst historiography. However, the best chance for Clío (in author's opinion) can be a multi-medial historiography.

<sup>24</sup> D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, wyd. Zys i Ska, Poznań 1998, s. 180.