

PRZEGLĄDY I RECENZJE

SURVEYS AND REVIEWS

PRZEGLĄDY

Zagadnienia Rodzajów Literackich, L 1-2

PL ISSN 0084-4446

NATALIA LEMANN

Łódź

POMIĘDZY LITERATURĄ A HISTORIĄ - EPICKA HISTORIOGRAFIA

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat w historiografii zaszły poważne zmiany, polegające na zakwestionowaniu podstaw tradycyjnego filozoficznego myślenia o historii, w tym definicji tak podstawowych pojęć, jak prawdy historycznej i źródeł historycznych, jako nienaruszalnych nośników faktów historycznych. To zaś, w efekcie spowodowało zbliżenie pomiędzy historiografią a literaturą. W refleksji metodologicznej coraz częściej pojawiają się sformułowania mówiące iż, „historia staje się zbiorem wyimaginowanych inskrypcji, a historyk stylistą aranżującym wygląd kostiumów, które nigdy nie były nowe. Historia jest spowitym przez sen ulotnym wspomnieniem, tekstualnym całunem utkany z materii naszych marzeń¹. Arturo Danto stwierdza, że „Historia opowiada historię”², a dla Haydena White’a - historia jest w istocie historio-grafią, pisanie o historii, a jej wytworem „literacki artefakt”³, skoro, jak głosi

¹ G. Duby, G. Lardeau, *Geschichte und Geschichtswissenschaft: Dialoge*, Frankfurt am Main 1982, s. 10, przekład za: F. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, przeł. E. Domańska, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 162.

² A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965.

³ H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, przeł. M. Wilczyński, w: tenże, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 80.

słynny aforyzm White'a, „przeszłość jest krainą fantazji”⁴. Teoretycy historii sami uczynili zasadnymi rozważania dotyczące związków pomiędzy historiografią a literaturą. Proces ponownego, choć obserwowanego już od czasów antyku, zbliżenia pomiędzy historią a literaturą, znalazł swe odbicie w sytuacji powieści historycznej, gatunku w XX i XXI wieku niezmiernie hybrydycznego, sylwicznego i wielopostaciowego. Literatura i powieść historyczna niezwykle gwałtownie reagują na wszelkie zmiany w zakresie teorii historii.

Wytworzona na skutek postmodernizmu sytuacja zatarcia granic pomiędzy literaturą a historią, skłoniły mnie do zaproponowania terminu „epicka historiografia”, pozwalającego na wyjaśnianie i rozumienie zastosowanej w powieści techniki narracji, służącej tematyzacji historii. Proponowany termin epicka historiografia pozwala na zestrojenie metodologii wywodzących się z historiografii i teorii literatury. W zakresie praktyki literackiej owo zestrojenie ujawnia się w zapożyczeniach, wpływach i zależnościach pomiędzy „fabułami historii” a ich renarracją w literackich ujęciach przeszłości – wskazując na rozliczne uwikłania i zapożyczenia tematów oraz konwencji przekazu. Literatura nie tyle zapożycza wprost metody i ustalenia wypracowane przez zawodowych historyków, ile je niekiedy wyprzedza i przepracowuje; „powieści o historii”, operujące epicką historiografią, to swoiste laboratorium współczesnej historii; jej metodologii, ustaleń, wizji rozwojowych i kierunków, w jakich współczesna nauka historyczna zmierza, przewartościowując swe podstawy. Epicki dyskurs historiograficzny, aktualizuje się „po-między” literaturą a historiografią, może być snuty w obrębie wszystkich sylwicznych gatunków, i w przestrzeni intertekstualnej „po-międzygatunkowych” odwołań i aluzji. Konieczne jest równocześnie uchylenie standardowych norm genologicznych, i literackich wyznaczników prądu. Nie da się bowiem objąć mianem powieści historycznej, np. twórczości pisarzy z kręgu *fantasy*, takich jak Andrzej Sapkowski (*Narrentrum*, *Boży wojownicy*, *Lux perpetua*) czy Witold Jabłoński (cykl *Gwiazda Lucyfer*, *Gwiazda Wenus* o średniowiecznym magu Witelonie: *Uczeń czarnoksiężnika*, *Metamorfozy*, *Ogród miłości*, *Trupi korowód*), którzy posługują się niekiedy operacjami kontra faktycznymi, co staje się zaczynem odmiennej wizji historii i ujmowania rządzących nią procesów. Podobnym klasyfikacjom wymyka się późna twórczość Teodora Parnickiego (*Sam wyjdę bezbronny*, *Muza dalekich podróży*, *Zabij Kleopatrze*, *Inne życie Kleopatry*). Wreszcie, nie mieści się

⁴ H. White, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, dz. cyt., s. 37.

w sztywnych ramach powieści historycznej chociażby twórczość Joanny Olczak-Ronikier (*W ogrodzie pamięci*), ściśle udokumentowana historia-saga rodzinna, epicki odpowiednik metodologicznych propozycji mikrohistoryków i zwrotu etycznego w historiografii. *W ogrodzie pamięci* przynależy w zasadzie nie do rejonów prozy fikcjonalnej, a tzw. niefabularnej⁵.

Za wcześnie jednak, by ogłosić (w kontekście sporów genologicznych wokół powieści historycznej), iż „gatunek umarł”; Stanisław Balbus powiada, że „gatunki zanikają, ale gatunki powstają i trwają. Ciągłe, z każdym utworem i w każdym nowym utworze”⁶. Epicka historiografia asymiluje dwa niezmiernie ważne czynniki – epickość, która nie jest tu rozumiana jako nazwa gatunku poprzedzającego narodziny powieści (Bachtin), ale jako instrumentacja rodzajowa, co pozwala na przejście do pojęcia sylwiczności i hybrydyzacji gatunków poprzez ich wielorakie związki z historiografią, rozumianą jako *res gestae* i jako *rerum gestarum*. Podjęcie analizy czynnika epickiej historiografii w dziełach literackich wymusza na badaczu znajomość nie tylko historii historiografii i nowoczesnych metodologii historii, ale i doskonałą orientację w opisywanej przez danego twórcę rzeczywistości historycznej, konfrontowanej ze stanem wiedzy i ustaleniami nauki historycznej.

Przechodząc do przeglądu metodologii historii w XX wieku, pozwalającego w efekcie na zdefiniowanie pojęcia epickiej historiografii, za najważniejsze dla postmodernistycznej, narratywistycznej teorii historiografii uznać należy koncepcje Haydena White’a, Franklina Ankersmita i Paula Ricoeura. Niewątpliwym prymatem w przekształcaniu oblicza historiografii współczesnej należy się jednak historykom spod znaku *Annales*⁷. To właśnie Annaliści ufundowali odejście od historii politycznej, utożsamianej najczęściej z funkcją *vitae magistra*. O ile jednak Annaliści mają jeszcze świadomość różnic pomiędzy możliwościami wykorzystania języka w pracy zawodowego historyka i powieściopisarza, to wraz z postmodernizmem granica ta ulegnie zatarciu. Podważeniu ulega dotychczasowe przeświadczenie o tym, że źródła historyczne są swego rodzaju

⁵ Termin za: B. Owczarek, *O poetyce powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

⁶ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000, s. 20.

⁷ Zob. A. F. Grabski, *Historia integralna ojców-założycieli „Annales”*; *Spotkania historiografii z psychologią*, w: tenże, *Dzieje historiografii*, Poznań 2003, s. 708-768; 797-831; S. Clark, *Historycy „Annales”*, w: *Powrót wielkiej teorii w naukach humanistycznych*, red. Q. Skinner, przeł. P. Łozowski, Lublin 1998, s. 205-229; T. Wiślicz, *Szkola „Annales” wobec wyzwań schyłku XX wieku. Krytyka i próby reform*, w: „Kwartalnik Historyczny” R. 112, nr 2, 2004, s. 79-101.

„sejmem” prze- chowującym i konserwującym prawdę historyczną⁸. Postmoderniści, Jacques Derrida i Derek Attridge⁹, dociekając istoty przedstawiania rzeczywistości w/i przy pomocy tekstu, wpadli jednak w przygotowaną przez samych siebie pułapkę tekstualności, rodzącą kryzys przedstawienia. Derrida ogłosił przecież, że „il n’y a pas de hors texte - nie ma nic poza tekstem”¹⁰.

Począwszy od lat 60-tych XX wieku refleksja metodologiczna w historiografii zdominowana została przez problemy narracji historycznej. W świetle ustaleń językoznawczych nie było już dłużej możliwe utrzymywanie wiary, iż historia *rerum gestarum* (opowieść o dziejach) jest zbieżna z *res gestae*, tj. z samymi dziejami. Dominujący w XIX wieku model naukowej i obiektywnej historiografii à la Ranke z dewizą, iż historia pragnie „powiedzieć, jak to było naprawdę (er bloss will sagen, wie es eigentlich gewesen)”¹¹, odszedł w przeszłość wraz z negacją możliwości faktycznego dotarcia do przeszłości i zerwaniem kurtyny przezroczystości języka. W roku 1966 Roland Barthes ogłosił uniwersalność narracji jako fenomenu kulturowego. Jego manifest brzmiał: „Narracja jest ponadnarodowa, ponadhistoryczna, ponadkulturowa; narracja jest jak życie”¹². W roku następnym Barthes w słynnym Dyskursie historii zadaje pytanie: „Czy rzeczywiście opowieść o wydarzeniach minionych (...) różni się jakąś cechą swoistą, pod jakimś niewątpliwym względem od opowieści fikcyjnej, którą możemy znaleźć w eposie, powieści lub dramacie?”¹³.

⁸ J. Topolski, *Wprowadzenie do: E. Domańska, J. Topolski, W. Wrzosek, Między modernizmem a postmodernizmem. Historiografia wobec zmian w filozofii historii*, Poznań 1994, s. 3.

⁹ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge, przeł. M. P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 45.

¹⁰ J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, s. 227; J. Derrida, *O grammatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 268.

¹¹ Zdanie to pochodzi z pracy L. Rankego, *Dzieje narodów romańskich i germańskich (1494-1514) (Geschichte der romanischen und germanischen Völker)*, Berlin 1824. O specyfice historiografii w ujęciu Rankego czyt. m.in. A. F. Grabski, *Dzieje historiografii*, dz. cyt., s. 467-487; E. Heintel, „Jak to właściwie było?”. *Historiozoficzny przyczynek do problemu metody w historii*, w: *Perspektywy historiozoficzne*, red. J. Litwin, Wrocław-Warszawa 1979.

¹² R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, w: *Poétique du récit*, Seuil, Paris 1966, cyt. za: E. Domańska, *Filozoficzne rozdroża historii*, w: E. Domańska, J. Topolski, W. Wrzosek, *Między postmodernizmem...*, dz. cyt., s. 21.

¹³ R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz i Z. Kloch, w: „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 237.

Linda Orr, w swej książce o pisarstwie historycznym Micheleta, stwierdziła kategorycznie, że historia i literatura nie mogą być definiowane niezależnie od siebie w tym sensie, że pierwszą można definiować przez odniesienie do faktów, a drugą do fikcji¹⁴. Podchwycili tę myśl i teoretycy literatury, zwłaszcza ci, specjalizujący się w teorii interpretacji, jak chociażby Jonathan Culler, który powiedział, że „mechanizm rozumienia procesu historycznego wzoruje się na literackiej narracji”¹⁵. Teresa Walas pisze wręcz, że w świetle twierdzeń o tekstualności literatury, różnica pomiędzy literaturą a historią „staje się różnicą stopnia nie jakości”¹⁶. Zarówno język pisarza, jak i historyka wywołują iluzję rzeczywistości. Ankersmit przydaje nawet dyskursowi historycznemu taką samą nieprzejrzyistość językową, jaką cechuje się literatura, intensjonalność przestaje więc być cechą jedynie literatury. Idąc za postmodernistycznymi ustaleniami, proponuje też ująć narrację historyczną w kategoriach intertekstualności. Każda narracja jest bowiem rozpoznawalna w swej wyjątkowości poprzez kontrast z innymi narracjami, a więc można ją traktować jako zaprzeczenie innych narracji, które można nazwać pod-tekstem dla narracji historyka¹⁷. Co więcej, narratywiści zaprzeczają idei oryginału spoczywającego u źródeł poznania historycznego; wskazują na to, że źródło, z którego korzysta historyk konstruuje swe narracje, jest też tylko i wyłącznie tekstową relacją o tym, co było, a właściwie o tym, co było godne zapisania i zapamiętania. Taki właśnie cel narratywistycznych badań stawiają przed historiografią i sami historycy, skoro Ewa Domańska powiada, że tworzenie narracji to proces kodowania faktów, a dekodowanie w procesie odbioru odbywa się na metapozio- mie dzieła historycznego. Dekodowanie i odkrywanie sensu drzemiącego w odpowiednio zakodowanym „tekście doprowadzi do wypełnienia celu, jaki stawia sobie narratywistyczna historiografia, czyli przedstawienia obrazu, który może funkcjonować jako substytut przeszłości”¹⁸. Jakby na potwierdzenie tych tęsknot Hayden White powiada: „Przeszłość jest tym, czego już nie ma, ale czego obecność stale odczuwamy dzięki „teraźniej-

¹⁴ L. Orr, Jules Michelet, *Nature, History, Language*, 1976.

¹⁵ J. Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 28.

¹⁶ T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Warszawa 1993, s. 32.

¹⁷ F. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie, i po-postmodernistyczne doświadczenie*, w: *Historia: o jeden świat za daleko?*, dz. cyt., s. 23.

¹⁸ E. Domańska, *Maska przeszłości*, dz. cyt., s. 113.

szości" rozumianej jako brak, rozdzielenie, nieobecność, utrata. Być może jednak jest tak, że los naszej cywilizacji zależy od tego, czy poradzimy sobie z ową nieobecną obecnością"¹⁹.

Franklin Ankersmit jest admiratorem subiektywizmu przejawiającego się w narracjach historycznych; uważa, że subiektywność, rozumiana jako ścisłe uzależnienie historyka od wartości etycznych czy politycznych, nie jest błędem, a gwarantem różnorodności punktów oglądu konkretnych wycinków dziejów²⁰. Historycy spod znaku narratywizmu, tacy jak Hayden White, Franklin Ankersmit czy (z zachowaniem właściwych proporcji) Paul Ricoeur, jako autor monumentalnej pracy *Temps et Récit*, podkreślają istnienie dwóch rzeczywistości: obiektywnej, nieuchwytniej, spoczywającej poza tekstem oraz tej wykreowanej w tekście przez historyka. W myśleniu tym poszukiwanie prawdy o przeszłości zostaje zastąpione przez samozwrotną analizę zabiegów stosowanych w celu wywołania „efektu prawdy”. Narracja historyczna w tym ujęciu definiuje metaforyczny punkt widzenia, z którego historyk proponuje, by postrzegać przeszłość²¹, jest więc w zasadzie postulatem, jak organizować i pojmować wiedzę historyczną. W tym ujęciu historia *rerum gestarum* to zbiór różnych narracji, które pozostają we wzajemnych relacjach, ale nigdy w relacjach do rzeczywistości. Lawrence Stone przywołuje nawet metaforę poznawczą „gabinetu luster” dla zobrazowania pustki, w jakiej znaleźli się poszukiwacze historycznego realizmu poznawczego²².

Narratywiści nie widzą sensu oddzielania historii od literatury, przekreślając w ten buńczuczny sposób podejście, które głosił już Arysztoteles, uznając że „Utwory epickie muszą więc posiadać odmienny układ zdarzeń niż dzieła historyczne, które ze swej natury są przedstawieniem nie jakiejś jednolitej akcji, lecz jednego odcinka czasu, a więc tego wszystkiego, co w jego przeciągu spotkało jedną lub więcej osób”²³. W tym

¹⁹ H. White, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, dz. cyt., s. 37.

²⁰ F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, przeł. T. Sikora, w: *Pamięć. Etyka. Historia*, dz. cyt., s. 55-83.

²¹ F. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, w: *Historia. O jeden świat za daleko?* dz. cyt., s. 20.

²² L. Stone, *History and Postmodernism*, „Past and Present” 131, 1991, s. 217, za: J. Topolski, *Historia czy literatura? Kontrowersje wokół statusu nauki historycznej*, w: „Kwartalnik Historyczny” R. C (100), nr 3, s. 286.

²³ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 357.

miejszu należy wytknąć jednak postmodernistom błąd. Otóż postmoderniści w istocie przypomnieli startą, sięgającą antyku tradycję, widzenia historii w ścisłym związku ze sztuką. „Historia est proxima poetis est quoddammodo carmen solutum”, powiada Kwintyliusz²⁴. Ikona pozytywistycznego podejścia do nauki historycznej, Leopold von Ranke, napisze w 1831 roku, „Historia tym się różni od nauk, że jest jednocześnie sztuką. Nauką jest ona zbierając, znajdując i przenikając; sztuką – ponownie kształtując, przedstawiając to, co znalezione, rozpoznane. (...) Jako nauka jest ona spokrewniona z filozofią, a jako sztuka z poezją. (...) Historia łączy je obie w czymś trzecim, co jest tylko jej właściwym żywiołem”²⁵.

Za autora narratystycznego zwrotu w sposobie myślenia o historii uważany jest Hayden White, autor książki *Metahistory*²⁶. Wbrew trendowi udowadniania „naukowości” nauki historycznej, White wyeksponował podobieństwa pomiędzy historią a literaturą²⁷, zniósł też opozycję fakt-fikcja. Podstawy do swej teorii zaczerpnął z prac strukturalistów i semiotyków o orientacji strukturalistycznej, Rolanda Barthesa, Claude’a Lèvi-Straussa, Northropa Frye’a. White zajął się przede wszystkim retorycznym wymiarem produkcji historiograficznej i jej wpływem na tworzenie ideologii; zaproponował tropologię, retoryczną wersję badania dyskursu historycznego. White za Barthesem powiada, że historia dostępna jest nam tylko poprzez język, jest to jednak specyficzny rodzaj uży-

²⁴ Kwintyliusz, *Institutionis oratoriae*, lib. X, 31.

²⁵ L. V. Ranke, *Idea historii powszechnej*, w: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przekład i opracowanie Jerzy Kałużny, Poznań 2003, s. 82-83. Pierwszą katedrę historii utworzono w 1504 roku na uniwersytecie w Mainz, była to katedra „Lectura historiae”, i nastawiona była jedynie na czytanie historyków antycznych, z dzieł których czerpano nauki moralne i interpretację pojęć etycznych. Bernhard Schoferlin, który kierował tą katedrą, napisał wstęp do swego tłumaczenia dzieła Liwiusza, gdzie wskazał na pożytki płynące ze studiowania dzieł starożytnych historyków. T. Bah-ti, *Allegories of History. Literary Historiography after Hegel*, Baltimore and London 1992, s. 12. Natomiast pierwsze katedry historii w nowożytnym rozumieniu utworzono też w Niemczech u schyłku epoki napoleońskiej w Berlinie w 1810 r., zaś na Sorbonie w 1812. Nieco wcześniej, bo w dobie Oświecenia, powstał w 1737 r. uniwersytet w Getyndze, który rychło zyskał sobie sławę uniwersytetu historycznego, m.in. dzięki działalności Davida Köhlera, twórcy tamtejszej instytucji „Academia Historica”, będącej pierwszym w dziejach Instytutem Historycznym; A. F. Grabski, *Dzieje Historiografii*, wprowadzenie R. Stobiecki, Poznań 2003, s. 354-355.

²⁶ H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1973.

²⁷ Niestety, White nie eksponował antycznych korzeni swej myśli.

cia języka, bo metaforyczny, przekraczający literalną warstwę znaczeń. Historia jest więc dla White'a w istocie historio-grafią (co wyraża się w jego słynnym, przytaczanym już aforyzmie „Przeszłość jest miejscem fantazji”), tekstowym symulakrum wydarzeń tworzących obecnie „historię”. Na ową „krajnę fantazji”, jak rozumiał przeszłość, rzutujemy „nasze pragnienia i nadzieje na przyszłość. Dotyczy to zarówno przeszłości badanej przez zawodowych historyków, jak i przeszłości wyobrażanej przez pisarzy, poetów, detektywów i innych neurotyków”²⁸. Ponieważ przeszłość to stan „epickiej dezintegracji” formy²⁹, historyk fabularyzuje zdarzenia i prezentuje je w formie opowieści, która, jak każda inna opowieść, ma początek, rozwinięcie i koniec. Jest to zdaniem White'a proces naturalny, skoro myślimy o świecie narracyjnie. Najważniejszą cechą fabularyzacji jest zawiązanie intrygi i snucie opowieści podług wpływających z niej wątków. Zauważmy za White'm, że taki cel równie dobrze spełni zarówno historiografia jak i literatura! White uznaje jednak prymat literatury w oddziaływaniu na czytelnika, bowiem literatura odwołuje się do wyobrażeń i emocji tekst historyczny jest według White'a pod tym względem ograniczony.

Cytowany już Barthes pisał o „dyskursie historii”, stawiając pytanie „Czy rzeczywiście opowieść o wydarzeniach minionych, która w naszej kulturze, od Greków począwszy, podporządkowana jest powszechnie sankcji „nauki” historycznej, poręczna przez nieuchronność tego, co „realne”, uprawomocniona poprzez zasady przedstawienia „racjonalnego”, różni się jakąś cechą swoistą, pod jakimś niewątpliwym względem od opowieści fikcyjnej, którą możemy znaleźć w epopei, powieści lub dramacie?”³⁰. W ten sposób zakwestionowaniu uległ podział Benveniste'a, otwarta została droga do zbliżenia pomiędzy teorią historii a teorią literatury, owocując przekształceniem paradygmatu metodologicznego historiografii XX-wiecznej, narratywizmem, zwrotem lingwistycznym i historiografią postmodernistyczną. W dyskursie ważne jest, kto mówi, kiedy i dlaczego w ten sposób; możemy więc mówić o swoistej trójwymiarowo-

²⁸ H. White, *Przedmowa do wydania polskiego*, przeł. E. Domańska, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, dz. cyt., s. 35.

²⁹ H. White, *Kosmos, chaos i następstwo w przedstawieniu historiologicznym*, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, przeł. E. Domańska i in., Poznań 2002, s. 85.

³⁰ R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz i Z. Kloch, w: „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 237.

ści dyskursu (użycie języka, przekazywanie idei oraz interakcje w sytuacjach społecznych)³¹. Barthes podkreśla, że historyk, prowadząc dyskurs, dokonuje „komplikacji” przez łączenie czasu kronikarskiego z czasem wypowiedzi, zaś podmiot dyskursu aktualizuje „funkcję wróżebną”, gdyż wie już o tym, co jeszcze nie zostało powiedziane; tym samym dokonuje selekcji faktów, godnych zanotowania. Fakt w dyskursie historycznym, mający „tylko i wyłącznie egzystencję lingwistyczną”, nie może rościć sobie pretensji do bycia „kopia” zewnętrznej wobec dyskursu rzeczywistości. W dyskursie historycznym mamy jedynie do czynienia z „efektem realności”. Historyk nie ma żadnej, poza językową, możliwości wniknięcia w minioną rzeczywistość historyczną. Co więcej, źródła, z których jego poznanie się wywodzi, są też jedynie językowymi artefaktami. Według Barthesa historyk to ten, który zbiera nie fakty a *signifiants*, zmierzając tym samym do wypełnienia sensu historii. W tym ujęciu dyskurs historyczny jest przetworzeniem ideologicznym, wypełniającym „pustkę czystej formy”³², nadającym realności znaczenia i sens. Uzurpacją ze strony dyskursu historycznego jest jednak próba przekonania nas, że jest on rekonstrukcją, podczas gdy w rzeczywistości jest właśnie konstrukcją³³.

Michel Foucault, dążący, równie, jak White, do całościowego pos-
trzegania tekstowych i społecznych reprezentacji kultury i cywilizacji,
wyraża niepokój podziałami, jakim podlegają dyskursy, przeciwstawia-
jące sobie „nawzajem naukę, literaturę, filozofię, religię, historię, fikcję”.
Autor zwraca uwagę na fundamentalny fakt, że literatura, polityka czy
historia są reprezentowane w odrębnych dziedzinach nauki od niedawna.
Zdaniem Foucaulta, schematyzujące terminy (np. literatura czy historia)
należy wyrwać z ich quasi-oczywistości³⁴, uznać, „że w istocie nie są
może tym, czym się zdawały być na pierwszy rzut oka”³⁵. Zanim doko-
namy przyporządkowania konkretnego dyskursu, należy podejść do niego
w jego pierwotnej neutralności, dojrzyć jego unikatowość i wyjątkowość,
wymykającą się zabiegom klasyfikującym. Foucault dokonuje fundamen-
talnego przemieszczenia pojęć – zamiast mówić o dyskursie medycyny
czy ekonomii, proponuje pojęcie „formacji dyskursywnej”³⁶ na oznaczenie

³¹ T. A. Van Dijk, *Badania nad dyskursem*, w: *Dyskurs jako struktura i proces*, dz. cyt., s. 12.

³² R. Barthes, *Dyskurs historii*, dz. cyt., s. 234-235.

³³ J. W. Scott, *Po historii?*, przeł. P. Ambroży, w: *Pamięć, etyka i historia*, dz. cyt., s. 209.

³⁴ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. i oprac. A. Siemek, Warszawa 2002, s. 29.

³⁵ Tamże.

całości dyskursu na dany temat, nie ograniczonego do jednej tylko dziedziny wiedzy. I tak – mówić można o dyskursie szaleństwa, a równie dobrze, co niezmiernie ważne dla zagadnienia epickiej historiografii, o dyskursie końca imperium rzymskiego, Polski w okresie rozbitcia dzielnicowego, czy wojen husyckich. Takie formacje dyskursywne ustanawiają na jednym poziomie elementy pochodzące z historiografii, źródeł historycznych, jak i literatury, w tym przypadku epickiej historiografii. Formacje dyskursywne istnieją w rozproszeniu – czasowym, stylistycznym, narracyjnym, podmiotowym, nie jest to jednak słabość tej formacji, a przeciwnie – wyraz siły przeciwstawiania się porządkującym (opresywnym) wysiłkom. Wypowiedzi pochodzące z jednego dyskursu przenoszone są na inny, lub uaktualniane w dyskursie pierwotnym, choć przepisywane na nowe warunki, czy aktualizowane w nowych konwencjach, np. powieściowej. Foucault podkreśla, że sytuacja użycia danego wypowiedzenia decyduje o przynależności do dyskursu. Wypowiedź podlega licznym uwarunkowaniom, decydującym o jej statusie i żywotności: „zjawia się zarazem z pewnym statusem, wchodzi w powiązania, lokuje się w polach zastosowania, poddaje możliwym przeniesieniom i modyfikacjom, włącza w operacje i strategie, w których jej tożsamość utrzymuje się lub ginie. W ten sposób wypowiedź krąży, służy, ukrywa się, pozwala lub przeszkadza urzeczywistnić pragnienie, jest posłuszna bądź oporna wobec interesów, wchodzi w zakres sporów i walk, staje się przedmiotem przywłaszczenia lub realizacji”³⁷.

Zdaniem Foucaulta, dyskurs zawiera cztery elementy; są to: lektura, ślad, odczytanie i pamięć, które pozwalają aktualizować plan treści. Prawo rekurencji, fakt, że każda wypowiedź zazwyczaj re-konstruuje treści już wypowiedziane, zakłada możliwość rozłożenia i przebudowy elementów, jeśli tego wymagają zmienione warunki prowadzenia dyskursu. Można też uznać, że żaden z wcześniejszych dyskursów nie ulega uchyleniu, i tak np. wykorzystanie przez pisarza ustaleń historiograficznych, choćby już zdezaktualizowanych, jest możliwe i prawomocne, ponieważ zmianie uległy warunki zewnętrzne jego istnienia i zastosowania. Każdy dyskurs może być więc sfunkcjonalizowany w nowym Archiwum, będącym wielką skarbnicą i przechowalnią dyskursów, które nie ulegają uchyleniu³⁸.

³⁶ Tamże, s. 37.

³⁷ Tamże, s. 124.

³⁸ Tamże, s. 155.

Uszczegółowieniem współczesnej teorii dyskursu jest tropologia. Główne tezy teorii tropów White'a obecne są w pracy *Metahistory*, a konkretnie we wstępie do tej pracy, noszącej tytuł *Poetyka pisarstwa historycznego*. Teoria tropów (tropologia) stanowi teorię dyskursu; teorię wyjaśniania historycznego i stylów historiograficznych. Tropologia to najczęściej przytaczana teoria White'a. Badacz ten (za Giambattista Vico)³⁹ definiuje trop jako zwrot, zamianę (gr. *trópos*). Historia to ciąg epok charakteryzowanych przez kolejne tropy (epoka bogów to przejście od metafory do metonimii; epoka bohaterów - od metonimii do synekdochy; epoka ludzi - od synekdochy do ironii). White w kategoriach transformacji tropów opisuje sposoby myślenia o przeszłości, organizują one cztery dominujące w różnych epokach typy świadomości historycznej. White utożsamia ponadto rozumienie historii, a co za tym idzie, i jej interpretację, z wyborem wzorca fabularnego. Interpretacja dokonuje się na dwóch poziomach; pierwszy to poziom opowieści, na którym rozgrywa się narracja z intrygą, drugi to poziom fabularny, za Frye'em zwany *mythos*⁴⁰, są to nadrzędne struktury pregenologiczne, przybierające cztery główne formy: komedii, tragedii, romansu i satyry⁴¹. Aby świadomie obcować z dziełem historiograficznym, należy rozpoznać zastosowany przez historyka typ opowieści⁴².

Proponowany przez mnie termin epicka historiografia, jako nazwa techniki narracyjnej, krzyżuje się z wyznacznikami pojęcia gatunkowego powieści historycznej, określającego obecnie gatunek wielopostaciowy⁴³,

³⁹ Por. M. Wichrowski, *Spór o naturę procesu historycznego. (Od Hebrajczyków do śmierci Fryderyka Nietzschego)*, Warszawa 1995, s. 72-76; A. F. Grabski, *Dzieje historiografii*, dz. cyt., s. 377-379; H. White, *Tropika historii: struktura głęboka „Nauki nowej”*, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, dz. cyt., 237-297.

⁴⁰ H. White, *Tekst historiograficzny jako literacki artefakt*, przeł. M. Wilczyński, w: tenże, *Poetyka pisarstwa historycznego*, dz. cyt., s. 83-84.

⁴¹ H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, przeł. M. Wilczyński, w: tenże, *Poetyka pisarstwa historycznego*, dz. cyt., s. 94.

⁴² I tak - Ranke zastosował wzorzec komedii, Michelet romansu, Burckhardt satyry, a Tocqueville tragedii.

⁴³ J. Trzynadłowski, *Problemy geologiczne powieści historycznej*, w: *Problemy polskiej powieści historycznej po 1939 roku*, red. J. Konieczny, Bydgoszcz 1987, s. 5. Za właściwy początek powieści historycznej uważa się rok 1814, kiedy to Walter Scott wydał powieść *Waverly*. Zbieżność dat pomiędzy opublikowaniem wspomnianej powieści, a utworzeniem pierwszych uniwersyteckich katedr historii, nie jest dziełem przypadku. Powieść historyczna jest bowiem ściśle uzależniona od zmian w historiografii, bazuje na nich, a jej powstanie było możliwe dopiero wraz z wykształceniem się samoświadomości

cały czas jednak programowo nawiązujący do szeroko rozumianej historii. To, w jaki sposób dany pisarz zna i rozumie historię, nadaje też kierunek czytelniczej świadomości historycznej⁴⁴ - współtworzy ją, i to w stopniu zbliżonym do tego, który wyznaczony jest aktami lektury dzieł sensu stricte historycznych - opracowań historiograficznych pióra zawodowych historyków, a rzadziej przekazów źródłowych. Historyczka, Ewa Domańska, twierdzi, że powieści historyczne stanowią swoiste uzupełnienie i poszerzenie wiedzy historycznej. Mają zdolność „indywidualizacji, ukonkretniania, sprowadzania do wymiarów „mikro” tego, co „wielka”, „prawdziwa” historia prezentuje w sposób ogólny. (...) Pokazują uczuciowy wymiar historii. (...) Powieści mają ponadto charakter sensotwórczy wobec twierdzeń historyków”⁴⁵. Podobnie myśli Golo Mann, zwąc wzajemne uwarunkowania pomiędzy historią a powieścią historyczną „związkami obojnaczymi”⁴⁶. Dość radykalnie sprawę związków pomiędzy historią a powieścią historyczną stawia Jean Bédière, uznający powieść historyczną za specyficzną konstrukcję historii; ujęcie to jest efektem aplikacji tez Paula Ricoeura przedstawionych w *Temps et Récit*, ale i polemiki z nimi⁴⁷. Specyfika powieści historycznej polega zdaniem Bédière’a na tym, że fikcja powieściowa pozwala na zbliżenie przeszłości z teraźniejszością, a historia jest swego rodzaju filtrem, pozwalającym na dostrzeżenie aktualności przeszłości w teraźniejszości. Powieść historyczna nie jest więc przedstawieniem samej historii, ani reprezentacją historii jako fikcji, ale kontaminacją obydwu dyskursów⁴⁸.

Zdaniem Kazimierza Bartoszyńskiego, rozważając strukturę powieści historycznej i jej odniesień do historii, należy przede wszystkim

historii jako nauki. Do tego momentu bowiem funkcje powieści historycznej spełniały w antyku np. epopeje Homera czy Wergiliusza. W średniowieczu zaś elementy fikcji występowały zarówno w kronikach historycznych, jak i w *chansons de geste*, czy w średniowiecznych formach eposu.

⁴⁴ K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*, dz. cyt., s. 63.

⁴⁵ E. Domańska, *Mikrohistorie*, dz. cyt., s. 236. Domańska zwraca przede wszystkim uwagę na podobieństwo sytuacji pisarzy i tzw. Mikrohistoryków.

⁴⁶ G. Mann, *Dziejopisarstwo jako literatura*, w: *Ludzie myśli, ludzie władzy, historia*, wybrała, opracowała, posłowiem opatrzyła E. Paczkowska-Łagowska, Kraków 1997, s. 13.

⁴⁷ J. Bédière, *Notes pour définir quelques paradoxes relatifs au roman historique*, w: *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, ed. A. Ablamowicz, Katowice 2000, s. 13-24.

⁴⁸ Tamże, s. 23-24.

rozważyć problemy: – istnienia uniwersalnej wiedzy historycznej, obejmującej teksty dotyczące natury i zachowań ludzkich czy struktur społecznych; – tematycznego zasięgu wiedzy historycznej, obejmującej relacje treści „nauki o wszystkim, co minęło, a konkretnymi dziedzinami działalności ludzkiej; metodologicznego sposobu istnienia tego, co historyczne (faktu historycznego, czasu, powiązań przyczynowo-skutkowych), uzależnienia wiedzy historycznej od momentu i warunków jej powstania, oraz zasadniczej funkcji poznawczej historii”⁴⁹. Bartoszyński w tej perspektywie (zależności powieści historycznej od źródeł) określa jej status jako metatekstu⁵⁰. Pisarz czerpie ze źródeł będących komunikatami pośrednimi, jak również z tych bezpośrednich. Tym, co najczęściej zostaje przejęte ze źródeł (oryginalnych tekstów z epoki czy tekstów historiograficznych), jest nie tylko sfera wydarzeniowa, ale też specyficzny koloryt lokalny epoki. Relatywność powieści historycznej wobec źródeł i dzieł historiograficznych to także uwarunkowanie powieści historycznej w sensie empirycznym, ze względu na związek przyczynowo-skutkowy. Historyzacja świata fikcyjnego może przybrać postać poszukiwania tekstów mogących stanowić przesłanki dla przyjętej przez autora koncepcji. Autor, który znalazł poszukiwane przesłanki, może zastosować schematy akcji, modele bohaterów, wcześniej wybrane do konkretnego świata historyczności. Ta obserwacja Bartoszyńskiego bliska jest założeniu Haydena White’a o odkrywaniu w przeszłości formy i snuciu opowieści podług wyływających z niej wątków. White pisał⁵¹, że pisarz wymyśla owe schematy, a historyk je odnajduje. Tu problem ulega dalszej komplikacji, albowiem pisarz może (co sugeruje Bartoszyński) wymyślić schematy, które uzyskują potwierdzenie w odnalezionych w źródłach przesłankach. Operacją odwrotną jest fikcjonalizacja konkretnego wycinka historii, czyli derywowanie struktur narracyjnych z zastanego, opracowywanego powieściowo wycinka dziejów, uwidocznionego w źródłach. Odnosi się to np. do tzw. „powieści archeologicznej”, nazwanej przez Hipolita Taina „gatunkiem fałszywym”. W XX wieku nastąpił proces relatywizacji, ujawniania fikcyjnego charakteru przytaczanych źródeł lub poddawania w wątpliwość ich wiarygodności. Dokonuje się to poprzez zastosowanie kilku zasadniczych chwytów: – przez użycie medium personalnego w narracji

⁴⁹ Tamże, s. 63–64.

⁵⁰ K. Bartoszyński, *Le problème des „sources” du roman historique*, w: *Le roman de l’histoire dans l’histoire du roman*, dz. cyt., s. 25–33.

⁵¹ H. White, *The Historical Text as Literary Artifact*, w: „Clio”, nr 3, vol. 3, 1974, za: E. Domańska, *Mikrohistorie*, dz. cyt., s. 87; H. White, *Metahistory*, dz. cyt., s. 6.

powieści historycznej; - wprowadzenie kilku narratorów wzajemnie kwestionujących swe relacje i wiedzę; - wskazywanie sprzeczności między znaczeniem sugerowanym przez „dokumenty” i wiedzą obiektywną, która z nich wynika; - odnarratorskie sugestie, że prezentowana rzeczywistość jest efektem aktów tworzenia, które niekiedy są ujawniane (metaliterackość) i podkreślane. Sytuacja pragmatyczna powieści to efekt nieustannego wyboru pomiędzy różnymi wersjami zapisu faktów. Prowadzi to niekiedy do imitacji pracy historyka, którego działania polegają na arbitralnej rekonstrukcji faktów, powiązań przyczynowo-skutkowych i czasowych. Wymienione przez Bartoszyńskiego operacje na źródłach, dokonywane w powieści historycznej w XX wieku, są dla mnie podstawą teoretycznej i analitycznej aplikacji pojęcia epickiej historiografii, jako pojęcia krzyżującego się z terminem gatunkowym „powieść historyczna”, ale przekraczającego je we wskazaniach zakresu i istotności pozaliterackich kontekstów.

Jan Trzynałowski z kolei nazywa powieść historyczną rodzajem gry historyczno-poznawczej, granica pomiędzy zmyśleniem a prawdą jest, a przyjemniej winna być, dla odbiorcy czytelna, wszakże obie strony relacji zachowują się tak, jakby wszystko było prawdziwe. Podmiot autorstwa powieści historycznej często odwołuje się do wątków autobiograficznych, wprowadza autodyskurs, stanowiący o kształtowaniu dystansu poznawczego i aksjologicznego, jako jednej ze strategii narracyjnych, umożliwiającej zwielokrotnienie punktów widzenia i relacji. Cechą konstytutywną powieści historycznej jest poszukiwanie prawdy dziejowej, bowiem materiałem, z którego powieść historyczna wyrasta, są fakty historyczne, wyinterpretowywane z przekazów o minionej epoce, a także będące świadectwem lektury dzieł historyków, omawiających interesujący pisarza wycinek dziejów. Próbę teoretycznego ujęcia zjawiska wykorzystywania źródeł w powieściach historycznych stanowi praca Tadeusza Bujnickiego *Źródło w narracji historycznej*⁵². Bujnicki oparł się na dynamicznej koncepcji źródła historycznego, sformułowanej przez Jerzego Topolskiego⁵³ oraz na koncepcji „cudzego słowa” Michaiła Bachtina. Bujnicki uznaje, że konieczne jest podwójne odniesienie wykorzystywanego przez pisarza źródła - do świadomości historycznej oraz do świadomości gatunkowej. Autor przyjmuje, że czytelnik zna i akceptuje reguły gry i po-

⁵² T. Bujnicki, *Źródło w narracji historycznej*, w: *Sienkiewicz i historia*, dz., cyt., s. 26-43.

⁵³ J. Topolski, *Historyk i źródła: próba dynamicznej charakterystyki źródeł historycznych*, w: *Marksizm i historia*, Warszawa 1977, s. 42-75.

siada przynajmniej szczątkową wiedzę historyczną; mowa pochodząca ze źródła może być „oswojona”, podporządkowana autorytatywnym zabiegom pisarza i narratora, albo odwrotnie – ustawia się „na przeciw” słowa autorskiego i demonstruje swoją suwerenność, jest wpisany w strukturę narracyjną wziernikiem, a przeszłość słowem dawnej epoki, które może się określać przez związek z innymi podmiotami mówiącymi, domyślnymi lub przywołanymi. Słowo dawnej epoki tkwi więc nie tylko w danym dziele, ale je przekracza, aktualizując swój kontekst macierzysty (dokument, list, pamiętnik, opracowanie historyczne czy inny tekst literacki)⁵⁴. Narracja może ponadto stanowić moment wyjścia do reinterpretacji tekstu, gdyż bierze zapośredniczaną relację niejako w nawias, cudzysłów⁵⁵. Bujnicki formułuje typologię narratora obecnego w powieści historycznej, ważną również przy analizie czynnika epickiej historiografii. I tak: – typ „narrator-historyk” (co możemy określić też jako szczegółową realizację formuły narratora auktorialnego), posiada nieograniczoną kompetencję w zakresie wiedzy i możliwościach interpretacji, jego ujęcie rzeczywistości przedstawionej może się zbliżać do postaw zawodowych historyków, a wykreowany świat poddaje się analizom w kategoriach prawdy lub prawdopodobieństwa. Punkt oglądu takiego narratora jest ustanawiany poza opisywaną epoką, a dystans czasowy mocno zaznaczony; – drugim typem narratora jest „narrator-historyk” o ograniczonych kompetencjach. Jest on bliższy narratorowi personalnemu, respektującemu strategię punktów widzenia. Często jest tu postawa konfrontacji pomiędzy „cudzymi słowami”. Kazimierz Bartoszyński, mówi, że można tworzyć takie układy informacji, które nie poddają się jednoznacznym interpretacjom historycznym. Dzieje się tak w przypadku, gdy zastosowane w materiale narracyjnym źródła nie prowadzą do jednoznaczności, a pozwalają na zbudowanie wielu modeli równorzędnych. Jeśli w takim przypadku mamy do czynienia z imitacją działań badacza, to takiego, który tłumacząc pewne fakty konstytuuje hipotezy równorzędne i nie podejmuje się ich weryfikacji, poprzestając na ich inwariantowości⁵⁶; – trzeci typ to „narrator-świadek” epoki (chwyt powszechny w powieściach stylizowanych na gawędę czy pamiętnik, list lub dziennik). Narrator (często narrator-bohater) należy do świata przedstawionego, brak mu więc dystansu czasoprzestrzennego, a całą narrację należy brać w cu-

⁵⁴ T. Bujnicki, *Źródło w narracji historycznej*, dz. cyt., s. 31-36.

⁵⁵ K. Bartoszyński, *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 144-146.

⁵⁶ K. Bartoszyński, *Zagadnienie komunikacji...*, dz., cyt., s. 147.

dzystów wskazujący lekturę jako quasi-dokumentu, quasi-źródła; narrator traci tutaj swą rolę historiozofa czy historyka i paradoksalnie przestaje być wiarygodny; – czwarty typ to narrator pojawiający się w świecie tekstów: źródeł i dokumentów. Jego działalność Topolski określa jako „epistemologiczne kreowanie przeszłości, czyli czynienie z niej elementu świadomości ludzkiej (...) w toku poznania historycznego”⁵⁷. Bujnicki używa tu metafory filologa o rozszerzonych kompetencjach, tworzącego historyczne teksty. Barbara Szwedek powiada, że pisarze posługujący się tym typem narracji demaskują złudzenia współczesnej historiografii. Zainteresowanie swe kierują ku czynnościom badawczym historyka, w wyniku których zamierza on możliwie obiektywnie je odtworzyć, tym samym jednak historia staje się głosem tworzącego ją właśnie podmiotu. Efektem powyższego „łapania” dziejów na gorąco „jest chaos ich struktury, rozpryskującej się na przypuszczenia i domysły, nie powiązanej związkiem przyczynowo-skutkowym i migocącej wieloznacznie spoza znajdującego się na pierwszym planie historyka”⁵⁸. W efekcie takich zabiegów struktury narracyjne są często jakby niegotowe, brulionowe – „polifoniczność powieści może być przy tym charakterystyczną polifonicznością źródeł wielu epok i wielu porządków”⁵⁹.

Problemem stale obecnym w epickiej historiografii, w tym w gatunku powieści historycznej, jest problem dopuszczalnej relacji pomiędzy tzw. prawdą historyczną a zmyśleniem artystycznym⁶⁰. W XIX wieku autorytet narratora powieści historycznej zbliżał się do tego, jakim cieszył się zawodowy historyk (choć w XIX wieku literatura raczej utrzymywała mity i stereotypy historyczne⁶¹), nie ograniczał się więc jedynie do autorytetu moralnego i światopoglądowego. Zawłaszczenie autorytetu his-

⁵⁷ Topolski, *Historyk i źródła*, dz. cyt., s. 45.

⁵⁸ B. Szwedek, *Powieść jako metodologia historii*, w: „Nurt” 1978, nr 4, s. 29.

⁵⁹ T. Bujnicki, *Źródło w narracji historycznej*, dz. cyt., s. 43.

⁶⁰ T. Bujnicki proponuje ująć to zagadnienie inaczej. Proponuje on terminy *warstwa rzeczywistości odtwarzanej* i *warstwa rzeczywistości kreowanej*; T. Bujnicki, *Z teoretycznych problemów powieści historycznej*, w: *Sienkiewicz i historia*, Warszawa 1981, s. 8.

⁶¹ F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977, s. 280. Widać to np. w sposobie przedstawiania postaci ks. Józefa Poniatowskiego, w powieści Walerego Przyborskiego, *„Obleżenie Warszawy”* (1879 r.) portret księcia jest daleki od życliwości, ponieważ nie zadziałała jeszcze legenda napoleońska, ujmująca dzieje księcia przez pryzmat jego bohaterskiej śmierci w rzece Elsterze, a przez wcześniejszy żywot „złotego młodzieńca” w Pałacu pod Blachą. Późniejsza powieść Przyborskiego, *Bitwa*

toryka łączyło się jednak zawsze z zachowaniem szacunku wobec historyków, i tak - Sienkiewicz pisał „Niegdyś książki historyczne budziły daleko więcej zajęcia w szerszych kręgach czytelników. (...) Przyczyną tego jest brak takiego pisarza, który by był zarazem historykiem i artystą, jak Szajnocha, i umiał odtwarzać nie tylko cienie, ale i kształty”⁶².

Dla pisarza piszącego powieść historyczną, źródła są swego rodzaju potencjalnością artystyczną, mogą stać się załącznikiem sceny, dać podstawę ukształtowania postaci fikcyjnej, jak i sposobu prezentacji postaci historycznej. Wspomniane już napięcie pomiędzy prawdą a zmyśleniem, prowadzi, jak pisze Tadeusz Bujnicki, do właściwej gatunkowi dialogiczności. Bujnicki wyjaśnia, że owo napięcie może być przez pisarza celowo ujawnianie, np. poprzez komentarze, przypisy, wstępne wyjaśnienia, lub też odwrotnie, równie celowo - zatarte.

W koncepcji Bujnickiego zaakcentowana jest idea powieści historycznej jako struktury epickiej, opisującej świat bohaterskiej przeszłości narodu. Jednak nie każda powieść historyczna, a z pewnością nie każdy utwór aktualizujący konwencję epickiej historiografii, prezentuje epicką przeszłość bohaterską, po drugie - trzeba zauważyć, iż dystans czasowy (nie analizowany dokładnie przez Bujnickiego) może nie być artykułowany jako „epicki dystans absolutny”, zależy to bowiem od autorskiej koncepcji źródła historycznego. Jeśli założymy dostępność jedynie tekstowych artefaktów przeszłości, obecność kolejnych masek w dyskursie historycznym (Domańska, Ankersmit, White), wtedy istotnie ów dystans jest nieprzekraczalny, bo obarczony świadomością tekstowego charakteru dostępnej nam przeszłości. Wydaje się jednak, że epicka historiografia ma moc pokonywania owego dystansu czasowego, jeśli jest to oczywiście jej zamiarem. Koresponduje to stwierdzenie z przytaczaną już tezą Bessière'a. Dystans czasowy pomiędzy opisywaną epoką, a punktem oglądu owej rzeczywistości minionej, wytwarza - z pozycji narratora - jego swoistą kondycję jako historyka⁶³. Pojawiają się tu analogie pomię-

pod Raszynem (1881 r.), prezentuje już księcia jako bohatera, ale co ciekawe, w pracy historycznej, *Przyczyny upadku Polski* z 1909 r. nadal obwinia go o hulaszczy tryb życia, brak zmysłu politycznego i talentu wojskowego. Zob. W. Kula, *Presja historii, w: Rozważania o historii*, Warszawa 1958, s. 172-198; J. Tazbir, *Historia w powieści*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 342.

⁶² H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, w: *Dzieta*, Wydanie zbiorowe, t. L, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950, s. 120.

⁶³ T. Bujnicki, *Z teoretycznych problemów powieści historycznej*, dz. cyt. s. 7.

dzy sytuacją pisarza a historyka XX-wiecznego, świadomego swego warztatu. Trzynadlowski określa w tej perspektywie rekonstrukcję przeszłości układaniem mozaiki. Powiada, że „historyk, a autor powieści historycznej również jest historykiem, i to twórczym, w tym żmudnym układaniu obrazu przeszłości kieruje się reprezentowaną przez siebie koncepcją, czyli sposobem interpretowania relikwów stojących do jego dyspozycji”⁶⁴.

Do konwencji przynależy jednak daleko posunięta swoboda interpretacyjna, ocierająca się nawet o fałszowanie przekazów, jeśli celem jest prezentacja przyjętej przez pisarza konkretnej koncepcji historiograficznej, bądź szerzej, historiozoficznej. Granicą, poza którą nie można jednak zwyczajowo wyjść, jest zniekształcenie ogólnie znanej prawdy dziejowej. Problem zaczyna się w momencie, gdy pisarz zaczyna uzurpować sobie prawo do stworzenia indywidualnej konstrukcji procesu dziejowego, mimo, iż inspiracje płynące z dzieł historycznych są inne. Ludwik Hieronim Morstin wyraża pewność, że pisarz „ma tyle talentu, jeśli nie geniuszu, by zastąpić ją wizją przez siebie stworzoną”⁶⁵. Według Teodora Parnickiego zaś, pisarz ma prawo wypełnienia wyobraźnią twórczą luk powstałych na skutek ułamkowości materiału źródłowego⁶⁶. Pisarzowi wolno więc zreinterpretować dane historyczne, ale uczynione to musi być w pełni świadomie, pisarz musi wiedzieć, jak było w istocie, tylko wtedy bowiem będzie mógł wprowadzić znaczące przekształcenie, w tym indywidualizację danego motywu⁶⁷. Tego rodzaju „błędny trop”, jako uzasadniony artystycznie i poznawczo chwyt, rozważał już Arystoteles w *Poetyce*, wprowadzając typologię błędów. Otóż, Stagiryta dopuszcza popełnienie błędu w przedstawieniu rzeczywistości, jeśli dzięki temu ulega wzbogaceniu istota sztuki⁶⁸. Wszelkie „niemożliwości” proponuje Arystoteles rozpatrywać w kontekście uzyskanego efektu artystycznego, bądź tendencji idealizującej, bądź panującej opinii, jeśli nawet nie odpowiada ona prawdzie ani ideałowi, ale rozpoczyna proces twórczy, bowiem „ze względu na efekt artystyczny lepiej jest przedstawić rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą, niż możliwą, lecz nie trafiającą do przekonania”⁶⁹.

⁶⁴ J. Trzynadlowski, *Problemy genologiczne powieści historycznej*, dz. cyt., s. 19.

⁶⁵ L. H. Morstin, *Stosunek pisarza do tworzywa, które znajduje w historii*, w: „Współczesność” 1966, nr 9.

⁶⁶ T. Parnicki, *Współczesna polska powieść historyczna*, w: *Szkice literackie*, Warszawa 1978, s. 116..

⁶⁷ Terminem tym określa swe zabiegi pisarskie Parnicki w: *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980, s. 348.

Powieściopisarz tedy powinien dać własną wizję dziejów, a bezwzględna wierność przekazom obowiązuje historyka. Ów stopień przyległości prawdy artystycznej do dziejowej jest jednak ciągle w odniesieniu do powieści historycznej dyskutowany, skoro według Parnickiego, „temu, co niegdyś było żywym człowiekiem, wielką postacią historiotwórczą, dziś zaś nie jest niczym, jak tylko suchą wzmianką, martwym imieniem, pisarz na nowo daje życie”⁷⁰. Niektórzy pisarze, piszący na tematy historyczne, szukają ogólnej wiedzy o przeszłości, starają się formułować prawa rządzące jego losem. Człowiek wciąż poszukuje tego, co jest w nim niezmiennie, od konkretnych, zindywidualizowanych wydarzeń, posuwamy się wstecz, ku badaniu przyczyn; chcemy uchwycić wewnętrzną strukturę dziejów w poszukiwaniu ludzkiego constans⁷¹. Nadrzędna dla powieści historycznej jest konwencja warunkująca dostępność i zrozumiałość historycznego świata przedstawionego, co potwierdza umowność metody udostępniającej świat przedstawiony w powieści⁷². Umberto Eco, pisząc o metodzie przyjętej w *Imieniu róży*, wytłumaczył to następująco: „Adso posłużył mi do rozwiązania jeszcze jednego problemu. Dzięki niemu mogłem umieścić opowieść w średniowieczu (...), a następnie pisać tak, jakby bohaterowie rozumieli się w pół słowa. Jak w prozie współczesnej, gdzie, jeśli bohater mówi, że Watykan nie zaaprobowałby jego rozwodu, nie trzeba wyjaśniać, czym jest Watykan i czemu nie aprobuje rozwodów”⁷³. Musi się więc pojawić zespół stereotypów decydujących o rozpoznawalności przez czytelnika danej epoki historycznej. W powieści historycznej zachodzi gra pomiędzy „znanym” a „nieznanym”, „swojskim”, a „obcym”⁷⁴. Czytelnik zna zazwyczaj kierunek, w jakim rozwinie się fabuła, wystarczy do tego chociażby podstawowa wiedza historyczna. Niespodzianką dla czytelnika jest przyjęty przez pisarza zespół ocen.

⁶⁸ Arystoteles, *Poetyka*, XXV, 1460b15–25, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 81–82; por. R. K. Zawadzki, „*Poetyka*” Arystotelesa i „*Sztuka poetycka*” Horacego. *Studium porównawcze*, Częstochowa 1996, s. 79.

⁶⁹ Arystoteles, *Poetyka*, dz. cyt., 1461b10, s. 87.

⁷⁰ T. Parnicki, *Autentyzm dokumentarny a wyobraźnia twórcza*, w: *Szkice literackie*, dz. cyt., s. 83.

⁷¹ P. Kuncewicz, *Samotni wobec historii*, Warszawa 1967, s. 53.

⁷² K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*, dz., cyt. s. 64.

⁷³ U. Eco, *Zapiski na marginesie „Imienia Róży”*, przeł. A. Szymanowski, w: *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 606. Powieść Adsa oparta jest na paralipsie.

⁷⁴ Tamże, s. 86.

Bartoszyński, analizując sygnały odejścia od tradycyjnej formy powieści historycznej, podkreśla zmianę tematyki, jako efekt przytaczanych już zmian w historiografii, np. w paradygmacie szkoły *Annales*⁷⁵. Sygnał drugi to przechodzenie powieści historycznej w XX wieku z pozycji odśladania szczegółu obyczajowego, tak charakterystycznego dla odmiany walterscottowskiej, w kierunku prezentowania sensów. Barthes powie, że powieść zajmuje się raczej zrozumiałością niż realnością⁷⁶. Eksponuje się więc modele historiozoficzne; począwszy od tych, o bardzo dużej ogólności – od ewokowania cykliczności dziejów (jak u Parnickiego), do determinizmu czy problemów tak ogólnych, choć istotnych moralnie, jak walka dobra ze złem; epokami sprzyjającymi tego typu ujęciom są głównie wieki średnie, a zwłaszcza ich pierwsza, tzw. „ciemna faza”; oczywiście jest, że taka tematyka ociera się dość często o parabolizację⁷⁷ (np. Jerzego Andrzejewskiego *Bramy raju i Ciemności kryją ziemię*) i staje się maską pozwalającą na diagnozowanie naszego współczesnego świata. Kolejny czynnik odbiegający od schematu gatunkowego powieści historycznej to relatywizacja treści, np. zabieg odślonięcia fikcyjności źródła wiedzy (wprowadzenie dziennika, pamiętnika) czy operowanie wieloma narratorami, rozproszenie centrum narracyjnego, stosowanie medium personalnego w celu relatywizacji i subiektywizacji wizerunku bohaterów literackich i procesu poznania. Kolejno wymienić trzeba eksponowanie rozziewu pomiędzy prezentowaną zawartością dokumentu a jego realnym znaczeniem. Bardzo ważny jest zabieg metaliteracki – eksponowanie fikcyjności świata przedstawionego poprzez komplikowanie zabiegów twórczych czy stosowanie operacji kontrafaktycznych, alternatywnych wizji znanej historii (Parnicki, Malewska, Philip Dick, a także pisarze z kręgu fantasy historycznej, tacy jak Sapkowski czy Jabłoński). Wszystkie te zabiegi sprowadzają się do kwestii relatywizacji pojęć „prawda historyczna” i „wiarygodność źródeł”, poprzez eksponowanie tekstowego charakteru dostępnej nam przeszłości i relatywizacji opisywanej rzeczywistości do problemów współczesnych pisarzowi. Rzeczywistość historyczna staje się więc niejako pretekstem i pre-tekstem według

⁷⁵ K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*, dz. cyt., s. 89, nie pisze o tym, ale wydaje się, że jest to oczywisty trop metodologiczny.

⁷⁶ R. Barthes, *Dyskurs historii*, dz. cyt., s. 236.

⁷⁷ Zob. np. pracę T. Błażewskiego, *Historiozofia retoryczna. Formy paraboliczne i apokryficzne w polskiej prozie współczesnej*, Łódź 2002.

propozycji Włodzimierza Boleckiego⁷⁸. Dzieło literackie bywa traktowane jako dokument epoki, sposób widzenia rzeczywistości swoich czasów. Rezultatem takiego stanu rzeczy jest stwierdzenie, że w istocie każda powieść jest historyczna, nie każda natomiast jest powieścią o historii⁷⁹. Istnienie „powieści o historii” jest możliwe dzięki zawarciu pomiędzy czytelnikiem a pisarzem pewnej umowy. Czytelnik musi założyć, że pisarz jest kompetentny w sprawach historii, musi mu udzielić swego rodzaju „paszportu historyka”.

W dotychczasowej refleksji badawczej na określenie specyficznej sytuacji powieści historycznej w XX i XXI wieku istnieją terminy: historiograficzna metapowieść⁸⁰ i historia palimpsestowa⁸¹. Termin epicka historiografia krzyżuje się z nimi, ale skupia się na tematyzacji i funkcjonalizacji historii w badanym dziele literackim, przy zastosowaniu jak już powiedziano metodologii wywiedzionych zarówno z teorii literatury, jak i historiografii, czy w konkretnych przypadkach epistemologii historii. Linda Hutcheon zwie nowe powieści historyczne, tj. *Imię róży* Umberto Eco czy *Kochanicę Francuza* Johna Fowlesa lub *Sto lat samotności* Gabriela Garcii Marqueza paradoksalną bestią⁸², zaś historiograficzną metapowieść charakteryzuje jako „dążącą do umiejscowienia się w dyskursie historycznym bez rezygnacji ze swej autonomii jako fikcji”⁸³. Owe fikcje ani nie odzwierciedlają rzeczywistości, ani jej nie odtwarzają, kreują inny dyskurs, taki, dzięki któremu oferują pewną wersję przeszłości. Obserwację tę można zastosować równie dobrze do określenia całości sytuacji epickiej historiografii. Sygnałów owej dwustatutowości poszukuje Hutcheon w żywiole parodii poważnej⁸⁴. Tak więc współistnienie konwen-

⁷⁸ W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, dz. cyt.

⁷⁹ J. Trzynadłowski, *Problemy genologiczne powieści historycznej*, dz. cyt., s. 8.

⁸⁰ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 378–398.

⁸¹ Ch. Brooke-Rose, *Historia palimpsestowa*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacje*, red. S. Collini, przeł. S. Biedroń, Kraków 1996, s. 123–134.

⁸² L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść*, dz. cyt., s. 379.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Hutcheon jest autorką tekstu poświęconego ironii i parodii – *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu paradygmatycznym*, w: „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.

cji epiki i historiografii w powieści to swoiste przerzucanie mostu pomiędzy światem a tekstem⁸⁵, co jest argumentem na podejmowanie prób wyjścia z kryzysu przedstawienia. O stosunku do przeszłości w omawianym typie powieści Hutcheon powiada „Parodiować to nie unicestwiać przeszłość; parodiować to w istocie tyleż, co czcić przeszłość, co kwestionować ją. Oto postmodernistyczny paradoks”⁸⁶. Parodia otwiera bowiem tekst na nowe wpływy, połączenie historiografii i epiki owocuje nieodmiennie rozszerzeniem zasięgu i znaczenia fikcji, a wtórnie też i potwierdzeniem tez metodologicznych w historiografii, zwłaszcza, że możliwe są przypadki, gdzie sztuka, literatura wyprzedza naukę – historiografię. Christine Brooke-Rose używając terminu „historia palimpsestowa”, bierze na warsztat badawczy niemalże te same powieści, co Hutcheon, zwie je jednak palimpsestowymi, eksponując pierwiastek ich braku przyległości wobec materiału źródłowego i historiograficznego, przekształconego podług wymogów fikcyjnych fabuł.

Zmiany, które dokonały się w XX wieku, głównie te, dokonane pod wpływem postmodernizmu, Barbara Szvedek diagnozuje natomiast, jako funkcjonowanie powieści-metodologii historii⁸⁷. Pisarze tacy, jak Parnicki czy Malewska, przestają „pasożytować” na tradycyjnej historiografii, poczynają demaskować jej złudzenia⁸⁸. Nie odtwarzają dziejów, a zaczynają kierować swe zainteresowanie ku samym czynnościom badawczym historyka, historia tak opowiedziana przesuwą się z kierunku dokonanej, opowiedzianej – ku stojącej się, wysnuwającej z wypowiedzi tworzącego ją podmiotu. Fabuła w tradycyjnym rozumieniu ulega atrofii i degeneracji, między innymi na skutek zastosowania narracji pierwszopersonalnej, nieprzezroczystej. Stajemy przed iluzją tworzenia historii. Zmiany te trafiają, jak pisze Szvedek, w najsłabszy punkt literatury history-

⁸⁵ D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, London 1977, s. 239, cyt. za: L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść*, dz. cyt., s. 181.

⁸⁶ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść...*, dz. cyt., s. 383.

⁸⁷ B. Szvedek, *Powieść jako metodologia historii*, w: „Nurt” 1978, nr 4. Problematykę tę podejmuje też artykuł J. Pieszczachowicza, *Literatura i historia*, w: „Miesięcznik Literacki” 1969, nr II.

⁸⁸ Sytuację tę aczkolwiek w zmienionym kontekście (oryginalnie dotyczą one hermeneutów) trafnie charakteryzują słowa Abramowskiej: *cudzy tekst bywa dla nich rodzajem pożywki, na której hodują własne kultury myślowe tworząc rodzaj palimpsestu*. J. Abramowska, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, w: „Teksty Drugie” 1999, nr 2, s. 51.

cznej, jakim są jej konwencje gatunkowe. Powieść taka żąda współpartnera, odbiorcy świadomego przemian zachodzących w historiografii. Eco scharakteryzował swego czytelnika modelowego dla *Imienia róży* takimi słowy: „Jakiego modelowego czytelnika pragnąłem, kiedy pisałem? Z pewnością chodziło mi o współnika, który zgodzi się na grę, którą podjąłem. Chciałem stać się bez reszty średniowieczny i żyć w Wiekach Średnich, jakby to były moje czasy (i na odwrót). Ale jednocześnie pragnąłem ze wszystkich sił, by zarysowała się postać czytelnika, który po przebrnięciu przez trudy inicjacji padnie moim łupem, czy też łupem tekstu, i uzna, że chce tylko tego, co mu tekst ofiaruje”⁸⁹.

Pisarz mówiący o historii jest wprawdzie czytelnikiem literatury historycznej – opracowań naukowców, przekazów źródłowych pochodzących z opisywanej epoki, a także, czego dowodzę w pracy, zdradza wielokrotnie znajomość ustaleń teoretyków historii. Wolno więc widzieć w praktyce literackiej (w aktach lektury poprzedzających proces tworzenia powieści) realizację kategorii pre-tekstu Włodzimierza Boleckiego⁹⁰. Na zespół pre-tekstów, niezbędnych przy tworzeniu „powieści o historii” składają się wszystkie wymienione zespoły tekstów, tworzące szerokie pole odniesień i uźródłowienie utworu w refleksji naukowej. Te zaś lektury naukowe, których ślady bezpośrednie znajdują się w kreowanych fabułach, można nazwać (za Riffaterem) interpretantem⁹¹. Zarówno pre-teksty, jak i interpretanty, jako dowód pisarskiej kompetencji, leżą u źródeł możliwego do stworzenia poprzez epicką historiografię kontr-dyskursu historycznego.

Wolf-Dieter Stempel, kontynuując myśl Riffaterre’a, powiada, że przy lekturze dzieł intertekstualnych należy brać pod uwagę nie tylko wcześniejsze teksty czy normy gatunkowe, ale i szeroko pojęte zasoby wiedzy historyczno-kulturowej⁹². W tym momencie otwiera się więc Foucauldiańskie pole interpozytywności czy też interdyskursywności. Anali-

⁸⁹ U. Eco, *Zapiski na marginesie „Imienia Róży”*, dz. cyt., s. 611-612.

⁹⁰ W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998. Rozszerzam nieco ten termin wobec pierwotnego założenia Boleckiego, który sytuuje w jego klasie *konkretne zapisy wypowiedzi-źródła*. Zob. tamże, s. 19. Wypowiedzi-źródłem może być jednak cały zespół tekstów potencjalnie jedynie obecnych w utworze literackim, dowodem procesu lekturowego poprzedzającego konstrukcję fabuł zawierających czynnik epickiej historiografii.

⁹¹ Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. J i K. Faliccy, w: „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 297-314.

⁹² W. D. Stempel, *Intertekstualność i recepcja*, dz. cyt., s. 347.

zując utwory zawierające czynnik epickiej historiografii mamy prawo, ale i obowiązek zaczerpnąć ze skarbnicy intertekstów, jaką stają się nie tylko konkretne pozycje źródłowe ewokowane przez pisarzy, czy narracje historiograficzne, opracowujące konkretny wycinek dziejów, ale włączyć w pole interpretanta historiografię rozumianą jako *rerum gestarum*, a więc zespół uwarunkowań, jakiemu podlegają historycy (np. twórcy przekazów źródłowych czy narracji *res gestae*), a także uaktualnianą przez pisarza koncepcję rozumienia historii. Wszystkie gałęzie wiedzy historycznej łączą się więc wraz z przejętą, lub kreowaną (konfigurowaną) przez pisarza historiozofią. Odczytywanie interpretanta pozostawia Riffaterre (a za nim i Stempel) w gestii czytelnika, fakt ten pozwala zatem osadzić te koncepcje w hermeneutyce Ricoeura⁹³, bowiem czytelnik obcuując z tekstem, „czyta” też samego siebie. Następuje, podkreślana przez autora *Temps et Récit*, fuzja horyzontów, pomiędzy tekstem i czytelnikiem, pomiędzy intertekstem i hipertekstem, pomiędzy dyskursem dawnym i obecnym. Wojciech Kałaga mówi o polaryzacji tekstu, jako wyniku uświadomienia sobie konieczności dialogu z innymi dyskursami, tekstami czy systemem kultury⁹⁴. Tekst jest ze swej natury, jak pisze Kałaga, „rozwiązły”, nigdy nie jest wierny jednemu tylko paradygmatowi, rozprzestrzenia się nieustannie w przestrzeni dyskursywnej⁹⁵.

Odejście od pozytywistycznego paradygmatu historii pozwala na zbadanie zależności pomiędzy twórczością literacką a szeroko pojętą historią, zarówno w rozumieniu *res gestae* (same dzieje) jak i *rerum gestarum* (opowieść o dziejach). Oczywisty wydaje się fakt, że zmiany dotyczące historiografię muszą wywołać oddźwięk w twórczości literackiej, szczególnie nastawionej programowo na kontakt z nauką historyczną, tj. w „powieści o historii”. Obecnie jednak, w efekcie rozluźnienia kanonów gatunkowych czy też wymykania się dyskursu historycznego z rąk zawodowych historyków⁹⁶, nastąpiło równoległe przemieszczenie wypowiedzi historyka w kierunku literackiej narracji; wypowiedzi dotyczących za-

⁹³ Zrozumieć siebie to zrozumieć siebie w wyniku spotkania z tekstem, to otrzymać odeń warunki dla jaźni innej niż ta, która podejmuje czytanie. P. Ricoeur, *On Interpretation*, w.: *After Philosophy: end of Transformation?*, ed. by K. Baynes, J. Bohamn, T. McCarthy, Cambridge, Massachusetts and London 1989, s. 376; cyt. za: W. Kałaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 31.

⁹⁴ W. Kałaga, *Mgławice dyskursu*, dz. cyt., s. 214.

⁹⁵ Tamże, s. 222-223.

⁹⁶ Np. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, dz. cyt., s. 59.

równy konkretnych ustaleń na temat pewnego wycinka przeszłości, jak i wypowiedzi dotyczących założeń metodologicznych (statutu nauki historycznej, problemu wiarygodności źródeł i prawdy, sposobu konstruowania narracji, słowem całego teoretycznego uwikłania historiograficznego dyskursu), co można oczywiście potraktować, jak pisze Lidia Burska jako intelektualną igraszkę⁹⁷. Mówienie i pisanie o historii, czy to w postaci naukowej, historiograficznej, czy literackiej – tak jak proponowanej tutaj epicko-historiograficznej, mimo iż w zależności od czasów, miejsca i formacji kulturowej przybiera inne formy, niezmiennie stanowi pewną stałą, interesującą postawę naukową i twórczą.

⁹⁷ L. Burska, *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*, Warszawa 1998, s. 12.