

ZGODOVINSKI TEKST KOT LITERARNI ARTEFAKT

HAYDEN WHITE

Eden izmed načinov, na katerega učenjaško polje podaja inventar samega sebe, je, da preuči svojo zgodovino. Vendar pa je težko dobiti objektivno zgodovino učenjaške discipline, kajti, če jo zgodovinar prakticira sam, bo najverjetneje privrženec ene ali druge izmed njenih sekt in bo s tem pristranski; če pa je ne prakticira, pa najverjetneje ne bo imel strokovnega znanja, ki je potrebno za razlikovanje med pomembnimi in nepomembnimi dogodki v razvoju polja. Mislili bi, da te težave ne bodo nastopile na polju same zgodovine, a nastopajo, in sicer ne le zaradi razlogov, ki smo jih pravkar omenili. Zato da bi bili pripravljene napisati katero koli zgodovino dane učenjaške discipline ali celo znanosti, moramo biti pripravljene postavljati vprašanja o njej, vprašanja, ki jih v praktikiranju *le-te* ni treba postavljati. Skušati moramo iti prek ali pod predpostavke, ki podpirajo določen tip raziskovanja, ter v tem, ko nas zanima, zakaj je bil ta tip raziskovanja namenjen problemom, ki jih značilno skuša rešiti, postaviti vprašanja, ki se jim v praktikiranju tega raziskovanja lahko izognemo. To skuša storiti metazgodovina. Postavlja si takšna vprašanja, kot so: »Kakšna je struktura posebno *zgodovinske* zavesti?«, »Kakšen je epistemološki status zgodovinskih *razlag* v primerjavi z drugimi vrstami razlag, ki bi jih lahko ponudili kot razlago materialov, s katerimi imajo zgodovinarji običajno opravka?«, »Kakšne so mogoče *oblike* zgodovinske predstave in kaj so njene osnove?«, »Kakšno avtoriteto lahko zgodovinske pojasnitve terjajo zase kot prispevki k vzpostavljeni vednosti o realnosti v splošnem in humanističnih znanosti v posameznem?«.

Seveda so se z mnogimi od teh vprašanj v zadnjih četrst stoletja precej kompetentno ukvarjali filozofi, ki so skušali definirati razmerja zgodovine do drugih disciplin, zlasti fizikalnih in družbenih znanosti, ter zgodovinarji, ki so skušali oceniti uspeh svoje discipline v mapiranju preteklosti in določiti razmerje preteklosti do sedanjosti. Vendar pa obstaja problem, ki si ga niti filozofi niti zgodovinarji niso resno ogledali in ki so mu literarni teore-

tiki namenili le prehodno pozornost. To vprašanje je povezano s statusom zgodovinske pripovedi, če jo obravnavamo čisto kot verbalni artefakt, ki naj bi bil model struktur in procesov dolgotrajne preteklosti in potemtakem ne bi bil podvržen niti eksperimentalni niti opazovalni preverbi. To pa ne pomeni, da zgodovinarjem in filozofom zgodovine ni uspelo opaziti bistveno provizorične in naključne narave zgodovinskih predstav ter njihove dovzetnosti za neskončno popravljanje v luči novih dokazov ali bolj sofisticiranih konceptualizacij problemov. Eden izmed znakov dobrega profesionalnega zgodovinarja je konsistentnost, s katero svoje bralce opozarja na začasno naravo svojih označb dogodkov, akterjev in zastopstev, na katere naletimo v vselej nepopolnih zgodovinskih zapisih. Prav tako to ne pomeni, da literarni teoretiki *nikoli* niso preučevali strukture zgodovinskih pripovedi. Toda v splošnem je obstajal odpor do obravnave zgodovinske pripovedi kot tistega, kar najbolj očitno so: verbalne fikcije, vsebine, ki so ravno tako *iznajdene* kot *najdene*, in oblike, ki imajo mnogo več skupnega s svojimi protipoli v literaturi kot v znanostih.

Očitno je, da bo to zlitje mitične in zgodovinske zavesti užalilo nekatere zgodovinarje in zmotilo tiste literarne teoretike, katerih pojmovanje literature predpostavlja radikalno nasprotje zgodovine fikciji oziroma dejstva domišljiji. Kot je pripomnil Northrop Frye, je »v nekem smislu zgodovinsko nasprotje mitičnega, in reči zgodovinarju, da je tisto, kar daje njegovi knjigi obliko, mit, bi zanj nehote zvenelo žaljivo«. Vendar pa Frye sam dopušča, da »ko pride zgodovinarjeva shema do določene točke razumljivosti, postane po svoji obliki mitična ter se tako po svoji strukturi približa poetičnemu«. Govori celo o različnih vrstah zgodovinskih mitov: romantični miti »so temeljili na iskanju ali romanju v božje mesto ali brezrazredni družbi«, komični »miti o napredku skozi evolucijo ali revolucijo«, tragični miti na »zatonu ali propadu, kot so dela Gibbona in Spenglerja«, ter ironični »miti ponovnega nastopa ali vzročne katastrofe«. Toda videti je, da je Frye prepričan, da lahko ti miti delujejo le pri takšnih žrtvah tistega, kar bi lahko poimenovali »poetska zmota«, kot so Hegel, Marx, Nietzsche, Spengler, Toynbee in Sartre – zgodovinarjih, katerih fascinacija s »konstruktivno« zmožnostjo človeškega mišljenja je otopila njihovo odgovornost do »najdenih« dejstev. »Zgodovinar postopa induktivno«, pravi Frye, »zbira svoja dejstva in se skuša izogniti vsakim izoblikovanim vzorcem, razen tistih, ki jih najdeva oziroma za katere je iskreno prepričan, da jih najdeva v samih dejstvih.« Ne deluje »izhajajoč iz« »poenotujoče oblike«, kot to počne pesnik, temveč je »usmerjen k« njej. Iz tega potemtakem izhaja, da zgodovinarja, tako kot vsakega pisca diskurzivne proze, presojava glede na resnico tistega, kar pravi, oziroma glede na ustreznost njegove verbalne reprodukcije njegovemu

zunanjemu modelu«, najsi bodo ta zunaj model dejanja preteklih ljudi ali zgodovinarjevo lastno mišljenje o takšnih dejanjih.

Tisto, kar pravi Frye, drži kot izjava *ideala*, ki je navdihovala zgodovinarje vse od Grkov dalje, toda ta ideal predpostavlja nasprotje med mitom in zgodovino, ki je tako problematično kot tudi vsega spoštovanja vredno. Fryejev cilj služi zelo dobro, saj mu omogoča, da umesti specifično »fiktivno« v prostor med dvema konceptoma »mitičnega« in »zgodovinskega«. Kot se spominjajo bralci njegovega dela *Anatomy of Criticism*, za Fryja fikcije deloma obstajajo v sublimatih arhetipskih mitskih struktur. Te strukture so premeščene v notranjost verbalnih artefaktov na takšen način, da služijo kot njihovi latentni pomeni. Temeljni pomeni vseh fikcij, njihova tematska vsebina, po Fryeju sestoji v »predgeneričnih strukturah zapleta« ali *mythoi*, dobljenih iz korpusa klasične in judovsko-krščanske literature. Po tej teoriji razumemo, *zakaj* se je neka posamezna zgodba »obrnila« tako, kot se je, tedaj, ko spoznamo arhetipski mit ali predgenerično strukturo zapleta, katere ponazoritev je zgodba. In »poanto« zgodbe uvidimo tedaj, ko spoznamo njeno temo (Fryejev prevod *dianoa*), ki iz nje naredi »parabolo ali poučno zgodbo«. »Vsako delo literature«, vztraja Frye, »ima tako fikcijski kot tematski vidik«, a ko se od »fikcijske projekcije« premaknemo k očitni artikulaciji teme, pisava privzame vidik »neposrednega naslovnika, oziroma premočrtne diskurzivne pisave ter preneha biti literatura«. In po Fryejevem gledišču zgodovina (ali vsaj »prava zgodovina«) pripada kategoriji »diskurzivne pisave«, tako da tedaj, ko je v njej *očitno* prisoten fikcijski element – ali mitična struktura zapleta –, preneha biti povsem zgodovina in postane mešani žanr, produkt necele, čeravno ne nenaravne, zveze med zgodovino in poezijo.

Vendar pa, pripominjam, zgodovine dobijo del svojega pojasnjujočega učinka v tem, ko jim uspe narediti zgodbe iz *golih* kronik; zgodbe pa so po drugi strani zgrajene iz kronik s pomočjo operacije, ki sem jo na drugem mestu imenoval »zapletanje«. Zapletanje preprosto pomeni zakodiranje dejstev v kronikah kot sestavin specifičnih *vrst* struktur zapleta, in sicer natanko na tak način, kot je Frye predlagal v primeru »fikcij« nasploh.

Pokojni R. G. Collingwood je vztrajal pri tem, da je zgodovinar predvsem pripovedovalec zgodb, in predlagal, da je zgodovinska senzibilnost razvidna iz zmožnosti, da iz kopice »dejstev«, ki v svoji razglašeni obliki sploh nimajo smisla, naredimo verjetno zgodbo. V svojih poskusih, da bi osmislili zgodovinski zapis, ki je fragmentaren in vselej nepopoln, se morajo zgodovinarji poslužiti tistega, kar je Collingwood imenoval »konstruktivna domišljija«, ki zgodovinarju – kakor tudi kompetentnemu detektivu – pove, »kaj se je moralo pripetiti« glede na razpoložljiv dokazni material ter glede

na formalne lastnosti, ki jih je razkrivalo zavesti, ki ji je bila zmožna postaviti pravo vprašanje. Ta konstruktivna domišljija funkcionira na precej podoben način kot Kantova apriorna upodobitvena moč, ko nam pove, da četudi ne moremo zaznati obeh plati pisalne mize hkrati, smo lahko gotovi, da ima miza, če ima eno plat, tudi *dve*, saj že sam pojem *ene strani* vsebuje vsaj še *eno drugo*. Collingwood je domneval, da zgodovinarji do svojega dokaznega materiala pridejo obdarjeni s čutom o *možnih* oblikah, ki jih prepoznavljive človeške situacije *lahko* privzamejo. Ta čut je imenoval nos za »zgodbo«, ki jo vsebuje dokazni material oziroma nos za »resnično« zgodbo, ki je pokopana v ali skrita za »navidezno« zgodbo. Iz tega je sklepal, da zgodovinarji podajajo verjetne razlage zgodovinskega dokaznega materiala tedaj, ko uspejo odkriti zgodbo ali kompleks zgodb, ki jih implicitno vsebuje.

Tisto, kar je Collingwood spregledal, je, da noben dan niz priložnostno zapisanih zgodovinskih dogodkov ne more v sebi tvoriti zgodbe; največ, kar bi lahko nudil zgodovinarju, so *elementi* zgodbe. Dogodki *postanejo* zgodba s potlačitvijo ali podreditvijo nekaterih od njih oziroma s poudarjanjem drugih, z označitvijo, motivičnim ponavljanjem, variacijo tona in gledišča, alternativnimi strategijami opisa, ter podobnim – skratka, z vsemi tehnikami, za katere bi normalno pričakovali, da jih bomo našli v zapletanju romana ali igre. Noben zgodovinski dogodek, denimo, ni *sam po sebi tragičen*, kot takšen je lahko dojet zgolj s posameznega gledišča oziroma znotraj konteksta strukturiranega niza dogodkov, katerih element, ki uživa privilegirano mesto, je. Kajti v zgodovini je tisto, kar je tragično z ene perspektive, komično z druge. Tako kot je nekaj v družbi videti tragično z gledišča enega razreda, je lahko, kot je skušal pokazati Marx v delu *Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta*, z gledišča drugega razreda zgolj farsa. Obravnavani kot potencialni elementi zgodbe so zgodovinski dogodki vrednostno nevtralni. Če na koncu svoje mesto najdejo v tragični, komični, romantični ali ironični zgodbi – če uporabimo Fryejeve kategorije –, je odvisno od zgodovinarjeve odločitve, da jih oblikuje glede na imperative ene in ne druge strukture zapleta ali mita. Isti niz dogodkov lahko služi kot sestavina zgodbe, ki je tragična *ali* komična, odvisno od primera in zgodovinarjeve izbire strukture zapleta, ki jo ima za najbolj primerno razporeditev dogodkov tako, da jih vključi v zaključeno zgodbo.

To pomeni, da zgodovinar v svoje razumevanje zgodovinskega zapisa vpelje pojmovanje *tipov* konfiguracij dogodkov, ki jih kot zgodbe lahko prepozna občinstvo, za katerega piše. Res je, da lahko zgodovinar tudi zgreši. Domnevam, da bi nihče zapletanja življenja predsednika Kennedyja ne imel za komedijo, a če bi jo morali zaplesti romantično, tragično ali satirično, je odprto vprašanje. Pomembna poanta je v tem, da večino zgodovinskih

zaporedij lahko zapletemo na številne različne načine ter tako priskrbimo različne interpretacije določenih dogodkov in jim podelimo različen pomen. Tako je lahko na primer tisto, kar je Michelet v svoji veliki zgodovini francoske revolucije konstruiral kot dramo romantične transcendence, njegov sodobnik Tocqueville zapletel kot ironično tragedijo. Za nobenega od njiju ne moremo reči, kdo je več vedel o »dejsvih«, ki jih vsebujejo zapisi; enostavno sta različno pojmovala vrsto zgodbe, ki najbolje ustreza dejstvu, ki sta jih poznala. Ravno tako ne smemo misliti, da sta različni zgodbi o revoluciji povedala zato, ker sta odkrila različne vrste dejstev, na eni strani politične, na drugi družbene. Ker sta pripovedovala različne vrste zgodb, sta iskala različne vrste dejstev. Toda zakaj sta se ti dve alternativni, če že ne kar vzajemno izključujoči se predstavi o tistem, kar je bilo v osnovi isti niz dogodkov, zdeli enako verjetni njunemu vsakokratnemu občinstvu? Preprosto zato, ker so bili zgodovinarjema z njunim občinstvom skupni določeni predsodki o tem, kako bi lahko zapletli revolucijo glede na imperativne, ki so bili v splošnem nezgodovinski, ideološki, estetski ali mitski.

Collingwood je nekoč pripomnil, da tragedije nikoli ne moreš razložiti nekomu, ki že ne pozna vrste situacij, ki jih v naši kulturi dojemamo kot »tragične«. Kdor koli se je udeležil ali učil ta raznovrstna predmeta, ki nosita naslov »Zahodna civilizacija« oziroma »Uvod v klasike zahodne literature«, bo vedel, na kaj je Collingwood meril. Če nimaš nobene predstave o vsaj nekaterih splošnih atributih tragičnih, komičnih, romantičnih ali ironičnih situacij, jih ne boš zmožen prepoznati kot takšnih, ko boš nanje naletel v literarnem tekstu. Toda zgodovinske situacije vase nimajo vgrajenih inherentnih pomenov na takšen način, kot jih imajo literarni teksti. Zgodovinske situacije niso *inherentno* tragične, komične ali romantične. Vse so lahko inherentno ironične, ni pa nujno, da so zapletene na tak način. Vse, kar mora zgodovinar storiti, da bi tragično situacijo pretvoril v komično, je premakniti svoje gledišče oziroma spremeniti območja svojih dojemanj. Kakor koli že, situacije dojemamo kot tragične ali komične zato, ker so ti pojmi del naše splošne kulturne in specifično literarne dediščine. *Kako* se bo izoblikovala neka zgodovinska situacija, je odvisno od zgodovinarjeve veččnosti v ustreznju specifične strukture zapleta nizu zgodovinskih dogodkov, ki jih želi na poseben način osmisliti. To je v bistvu literarni postopek, se pravi postopek, ki ustvari fikcijo. In če ga poimenujemo tako, to nikakor ne pomeni odmika od statusa zgodovinske pripovedi kot tiste, ki podaja neke vrste vednost. Kajti ne le, da so predgenerične strukture zapleta, s katerimi lahko iz nizov dogodkov naredimo določene vrste zgodb, številčno omejene, kot trdijo Frye in drugi arhetipski kritiki, temveč je zapletanje dogodkov v terminih

takšnih struktur zapleta eden izmed načinov, ki ga ima kultura na razpolago pri osmišljanju tako osebnih kot javnih preteklosti.

Nize dogodkov lahko osmislimo na številne različne načine. Eden izmed načinov je podreitev dogodkov kavzalnim zakonom, ki so lahko vladali njihovi medsebojni povezavi zato, da bi proizvedli posamezno konfiguracijo, za katero je videti, da so jo dogodki privzeli, ko jih imamo za »učinke« mehaničnih sil. To je način znanstvene razlage. Drugi način osmišljanja niza dogodkov, ki je videti čuden, skrivnosten ali misteriozen v svojih neposrednih manifestacijah, je, da ta niz zakodiramo v termine kulturno danih kategorij, kot so metafizični pojmi, religiozna prepričanja ali oblike zgodbe. Učinek takšnih zakodiranj je udomačenje neznanega. Na splošno je to način historiografije, katere »podatki« so vselej neposredno čudni, če že ne kar eksotični, preprosto zaradi njihove časovne distance od nas in njihovega izvora v načinu življenja, ki se od našega razlikuje.

Zgodovinarju so z njegovim občinstvom skupni *splošni pojmi oblik*, ki jih pomembne človeške situacije *morajo* privzeti zaradi svoje participacije v specifičnih procesih osmišljanja, ki zgodovinarja pač poistovetijo prej za ene kulturne zapuščine kot druge. V procesu preučevanja danega kompleksa dogodkov prične zgodovinar dojemati *možno* obliko zgodbe, ki *bi* jo takšni dogodki *lahko* tvorili. V svojem pripovednem poročilu o tem, kako je ta niz dogodkov privzel obliko, ki jo sam dojema kot njemu notranjo, zaplete svoje poročilo kot zgodbo posebne vrste. Bralec v procesu zgodovinarjevega poročila o teh dogodkih postopoma spoznava, da je zgodba, ki jo bere, ena izmed naslednjih vrst: romanca, tragedija, komedija, satira, ep ali kar koli drugega. In ko je dojel razred ali tip, ki mu zgodba, ki jo bere, pripada, izkusi učinke pojasnitve dogodkov zgodbe. Na tej točki je ne le uspešno *sledil* zgodbi, dojel je tudi njeno poanto, jo *razumel*. Izvorna tujost, misterij ali eksotičnost dogodkov se je razpršila. Dogodki tako privzamejo znani vidik, ne v svojih podrobnostih, temveč v njihovi funkciji kot elementi znane vrste konfiguracije. Razumljivi postanejo s tem, da so subsumirani pod kategorije strukture zapleta, v katerih so zakodirani kot zgodba posebne vrste. Postanejo domači ne le zato, ker ima bralec sedaj več *informacij* o dogodkih, temveč tudi zato, ker mu je bilo pokazano, kako podatki ustrezajo *ikoni* razumljivega končanega procesa, strukturi zapleta, ki mu je domača kot del njegovega kulturnega izročila.

Nekaj podobnega se dogaja, oziroma naj bi se dogajalo, v psihoterapiji. Niz dogodkov v pacientovi preteklosti, ki so domnevni vzrok njegove stiske, ki se manifestira v nevrotičnem simptomu, so bili razdomačeni, potujeni, narejeni za skrivnostne in grozljive, s čimer so dobili pomen, ki ga pacient ne more niti sprejeti niti zares zavriniti. Ne gre za to, da pacient ne *ve*, kaj

so bili ti dogodki, da ne pozna dejstev; kajti, če bi v nekem pomenu ne poznal dejstev, bi se v njih ne mogel prepoznati ter jih potlačiti vsakokrat, ko nastopijo v njegovi zavesti. Nasprotno, še predobro jih pozna. Dejansko jih pozna tako dobro, da z njimi nenehno živi na tak način, da zanj postane nemožno videti kakršna koli druga dejstva razen dejstev, ki skozi omenjeni niz dogodkov obarvajo njegovo dojetje sveta. Rekli bi lahko, da je po teoriji psihoanalize pacient prezapletel te dogodke, jih nabil s tako intenzivnim pomenom, da, najsi bodo realni ali zgolj zamišljeni, še naprej oblikujejo tako njegova dojetja sveta in odgovore nanj še dolgo potem, ko naj bi postali »pretekla zgodovina«. Problem terapevta potem ni v tem, da se mora nasproti pacientu držati »realnih dejstev« zadeve, resnice proti »fantazmi«, ki ga obseda. Prav tako ne gre za to, da mu dá kratek tečaj iz psihoanalitične teorije, s katero bi mu pojasnil resnično naravo njegove stiske ter jo katalogiziral kot manifestacijo kakega »kompleksa«. To bi ob pacientovem primeru analitik storil v razmerju do kake tretje stranke, še posebej pa do drugega analitika. Psihoanalitična teorija se namreč zaveda, da se bo pacient upiral obema tema taktikama na isti način kot se upira temu, da bi travmatične spominske sledi vdrle v zavest v *obliki*, kot se jih obsesivno spominja. Pacienta je treba pripraviti do tega, da »ponovno zaplete« svojo celotno življenjsko zgodovino na tak način, da spremeni *pomen* teh dogodkov zanj in njihovo *pomembnost* za ekonomijo celotnega niza dogodkov, ki tvorijo njegovo življenje. Gledano s te plati, je terapevtski proces vaja v poudomačitvi dogodkov, ki so bili razdomačeni, narejeni za tuje z gledišča pacientove življenjske zgodovine prek njihove naddoločitve kot vzročnih sil. Rekli bi lahko, da so ti dogodki detravmatizirani s tem, da so odstranjeni iz strukture zapleta, v kateri imajo vodilno mesto in tako vstavljeni v neko drugo strukturo zapleta, v kateri imajo podrejeno ali pa čisto običajno funkcijo kot elementi skupnega življenja z drugimi ljudmi.

Ne gre mi za prisiljeno analogijo med psihoterapijo in historiografijo; primer uporabljam zgolj za ponazoritev poante o fiktivni sestavini zgodovinskih pripovedi. Zgodovinarji nas skušajo ponovno seznaniti z dogodki, ki so padli v pozabo bodisi po naključju bodisi zaradi zanemarjanja ali potlačitve. Še več. Največji zgodovinarji so se vselej ukvarjali s tistimi dogodki v zgodovinah njihovih kultur, ki so »travmatični« po svoji naravi in katerih pomen je bodisi problematičen bodisi naddoločen s pomenom, ki ga imajo še vedno za sedanje življenje, dogodki, kakor so revolucije, državljanske vojne, obsežni procesi, kot sta industrializacija in urbanizacija, ali pa z institucijami, ki so izgubile svojo izvorno funkcijo v družbi, a še naprej igrajo pomembno vlogo na sedanjem družbenem prizorišču. S tem, ko jih zanimajo načini, na katere so se te strukture izoblikovale ali nastale, jih zgodovinarji

podomačijo ne le s tem, da o njih podajo več informacij, temveč tudi s tem, ko pokažejo, kako njihovi razvoji ustrezajo enim ali drugim tipom zgodb, ki konvencionalno osmišljajo naša lastna življenja zgodovine.

Če je kar koli od omenjenega verodostojno kot označitev pojasnjevalnega učinka zgodovinske pripovedi, potem nam pove nekaj pomembnega o *mimetičnem* vidiku zgodovinskih pripovedi. Navadno vztrajajo pri tem – kot je rekel Frye –, da je zgodovina verbalni model niza dogodkov, ki je zunanji zgodovinarju. A napačno si je zgodovino zamišljati kot model, ki je podoben modelu v zmanjšanem merilu letala ali ladje, zemljevida ali fotografije. Kajti ustreznost tega modela lahko preverimo s tem, da si ogledamo izvornik in z uporabo nujnih pravil prevoda uvidimo, v katerem pogledu je model dejansko uspel reproducirati vidike izvornika. Toda zgodovinske strukture in procesi niso takšni izvorniki; ne moremo si jih ogledati zato, da bi videli, če jih je zgodovinar v svoji pripovedi ustrezno reproduciral. Tega bi tudi, če bi mogli, ne hoteli, saj je nenazadnje predvsem sama tujost izvornika, kot nastopa v dokumentih, navdihovala zgodovinarjeve poskuse, da bi izdelal njegov model. Če je zgodovinar to storil le za nas, bi morali biti na istem kot pacient, ki mu je analitik, na osnovi pogovorov z njegovimi starši, brati in sestrami ter prijatelji iz otroštva, zgolj povedal, kaj so »prava dejstva« o njegovem zgodnjem življenju. Nobenega razloga bi ne imeli za domnevo, da nam je bilo kar koli *razloženo*.

Zaradi tega menim, da zgodovinske pripovedi niso zgolj modeli preteklih dogodkov in procesov, temveč tudi metaforične izjave, ki predlagajo razmerje podobnosti med takšnimi dogodki in procesi ter tipi zgodb, ki jih konvencionalno uporabljamo za osmišljanje naših življenj s kulturno dopuščenimi pomeni. Gledana na čisto formalni način zgodovinska pripoved ni le *reprodukcija* dogodkov, o katerih v njej poročamo, temveč tudi *kompleks simbolov*, ki nam dajejo usmeritve za najdenje *ikone* strukture teh dogodkov v naši literarni tradiciji.

Tu se seveda sklicujem na razlikovanja med znakom, simbolom in ikono, ki jih je C. S. Peirce razdelal v svoji filozofiji govornice. Menim, da nam bodo ta razlikovanja pomagala razumeti, kaj je fiktivno v vseh domnevno realističnih in kaj realistično v vseh očitno fiktivnih reprezentacijah. Pomagale nam bodo, skratka, odgovoriti na vprašanje: *Reprezentacije česa* so zgodovinske reprezentacije? Zdi se mi, da mora za zgodovino držati tisto, kar je videti, da za Fryeja drži zgolj za poezijo ali filozofije zgodovine, namreč, da zgodovinska pripoved, če jo obravnavamo kot sistem znakov, hkrati napoteva v dve smeri: *na* dogodke, opisane v pripovedi, in *na* tip zgodbe ali *mythos*, za katerega se je zgodovinar odločil, da ga bo uporabil kot ikono strukture dogodkov. Sama pripoved ni ikona; tisto, kar stori, je, da *opiše* dogodke v

zgodovinskem zapisu na tak način, da bralca informira, *kaj naj vzame za ikono* dogodkov, da bi mu jih s tem naredila za »domače«. Zgodovinska pripoved tako posreduje med dogodki, o katerih poroča, na eni strani, in na drugi strani predgeneričnimi strukturami zapleta, ki jih v naši kulturi konvencionalno uporabljamo za to, da nedomače dogodke in situacije opremimo s pomenom.

Izogibanje nasledkom fiktivne narave zgodovinske pripovedi je deloma konsekvence rabe pojma »zgodovina« za definicijo drugih tipov diskurza. »Zgodovino« lahko postavimo nad znanost zaradi njene zahteve po pojmovni strogosti in neuspeha, da bi proizvedla splošne zakone, ki jih znanosti značilno skušajo proizvesti. Na podoben način lahko »zgodovino« postavimo nad »literaturo« zaradi njenega zanimanja prej za »dejansko« kot za »možno«, ki je domnevno objekt reprezentacije »literarnih« del. Tako je znotraj dolge in ugledne kritične tradicije, ki je skušala določiti, kaj je v romanu »realno« in kaj »zamišljeno«, zgodovina služila kot neke vrste arhetip »realističnega« pola reprezentacije. Pri tem mislim na Fryeja, Auerbacha, Bootha, Scholesa, Kelogga in mnoge druge. Za literarne teoretike ni neobičajno, ko skušajo govoriti o »kontekstu« literarnega dela, da predpostavljajo, da ta kontekst – »zgodovinski *milieu*« – poseduje konkretnost in dostopnost, ki jo delo samo nikoli ne more imeti, kot da bi bilo lažje opaziti realnost preteklega sveta, vzpostavljeno prek tisočev zgodovinskih dokumentov, kot pa preiskovati posamezno literarno delo, ki ga kritik proučuje. Toda domnevna konkretnost in dostopnost zgodovinskih miljejev sta sami produkta fiktivne zmožnosti zgodovinarjev, ki so te kontekste proučevali. Zgodovinski dokumenti niso nič manj neprosojni od tekstov, ki jih preučujejo literarni kritiki. Prav tako ni svet, ki ga tvorijo ti dokumenti, kaj bolj dostopen. Eden je pač bolj »dan« kot drug. Dejansko neprosojnost sveta, ki nastopa v zgodovinskih dokumentih, če kaj, povečuje produkcija zgodovinskih pripovedi. Vsako novo zgodovinsko delo zgolj prispeva k številnim možnim tekstom, ki jih je treba interpretirati, če naj zvesto dobimo polno in točno sliko danega zgodovinskega miljeja. Razmerje med preteklostjo, ki jo je treba analizirati, in zgodovinskimi deli, ki jih proizvaja analiza dokumentov, je paradokсно; *več*, kot vemo o preteklosti, težje jo je posploševati.

Toda, če zaradi povečanje naše vednosti o preteklosti o njej težje posplošujemo, bi moralo biti za nas lažje posploševati o oblikah, v katerih nam je ta vednost prenesena. Naša vednost o preteklosti je lahko v porastu, a naše razumevanje le-te ni. Prav tako naše razumevanje preteklosti ne napreduje z nekakšnimi revolucionarnimi prelomi, ki jih povezujemo z razvojem v fizikalnih znanostih. Tako kot literatura tudi zgodovina napreduje s produkcijo klasike, katere narava je takšna, da ne more biti ovržena ali zanikana na

takšen način, kot so načelne konceptualne sheme znanosti. In prav njena neovrgljivost priča o bistveno *literarni* naravi zgodovinske klasike. V zgodovinski mojstrovini je nekaj, kar ne more biti negirano, in ta neizničljivi element je njena oblika, oblika, ki je njena fikcija.

Pogosto pozabljajo, oziroma tedaj, ko se ponovno spomnijo na to, zanjajo, da noben niz dogodkov, o katerem priča zgodovinski zapis, ne zaobsega *zgodbe*, ki bi bila očitno končana in popolna. To velja tako za dogodke, ki zaobsegajo življenje posameznika, kot tudi za institucijo, nacijo ali celotno ljudstvo. Ne *živimo* zgodb, četudi svoje življenje osmišljamo s tem, da jim retrospektivno podelimo vloge v obliki zgodb. In to velja tudi za narode in celotne kulture. V eseju o »mitični« naravi zgodovinopisja Lévi-Strauss omenja presenečenost, ki bi jo občutil obiskovalec s kakega drugega planeta, ko bi se soočil s tisoči zgodovin, napisanih o francoski revoluciji. V teh delih namreč »avtorji ne uporabljajo vselej istih pripetljajev; ko pa, ti nastopijo v drugačni luči. In vendar gre za variacije, ki imajo opravka z isto deželo, istim obdobjem, ter istimi dogodki – dogodki, katerih realnost je razmetana prek vseh ravni večrazsežne strukture«. V nadaljevanju pripominja, da kriterij veljavnosti, s katerim bi lahko ocenili zgodovinske prikaze, ne more biti odvisen od njihovih elementov – se pravi – od njihove domnevno faktične vsebine. Nasprotno, pripominja, »če ga izoliramo, se vsak element izkaže za nekaj, kar uhaja razumevanju. Toda nekateri od teh elementov svojo konsistenco črpajo iz dejstva, da jih lahko integriramo v sistem, katerega termini so bolj ali manj verodostojni, če jih primerjamo s celotno koherenco nizov.« Toda ta »koherenca nizov« ne more biti koherenca *kronoloških* serij, to zaporedje »dejstev«, organiziranih v časovni red njihove izvirne pojavitve. Kajti »kronika« dogodkov, iz katere zgodovinar izoblikuje svojo zgodbo o tem, »kaj se je zares zgodilo«, je že vnaprej kodirana. Obstajajo »vroče« in »hladne« kronologije, kronologije, v katerih je videti, da več ali manj podatkov zahteva vključitev v celotno kroniko tega, kar se je zgodilo. Še več, že sami podatki pridejo do nas razporejeni v razrede podatkov, razrede, ki so konstitutivni za domnevna področja zgodovinskega polja, področja, ki za zgodovinarja nastopijo kot problem, ki ga mora rešiti, če naj poda polno in kulturno odgovorno poročilo o preteklosti.

Vse to Lévi-Straussa napeljuje na to, da tedaj, ko gre za izdelavo razumljivega poročila o različnih področjih zgodovinskega zapisa v obliki zgodbe, »dozdevne zgodovinske kontinuitete«, ki naj bi jih zgodovinar našel v zapisu, »zagotavljajo zgolj goljufivi obrisi«, ki jih zapisu vsili zgodovinar. Ti »goljufivi obrisi« so po njegovem mnenju produkt »abstrakcije« in sredstvo, s pomočjo katerega naj bi ušli pred »grožnjo regresa v neskončnost«, ki se vselej skriva v notranjosti vsakega kompleksnega niza zgodovinskih »dej-

stev«. Razumljivo zgodbo o preteklosti lahko konstruiramo, vztraja Lévi-Strauss, samo z odločitvijo, da »opustimo« enega ali več področij, ki se nam ponujajo za vključitev v naša poročila. Naše *razlage* zgodovinskih struktur in procesov so tako določene bolj s tistim, kar pustimo zunaj naših reprezentacij, kot pa s tistim, kar postavimo vanje. Kajti v tej brezobzirni zmožnosti, da izključimo določena dejstva, zato da bi vzpostavili niz dogodkov na takšen način, da iz njih naredimo razumljivo zgodbo, zgodovinar te dogodke obremeni s simbolnim pomenom razumljive strukture zapleta. Zgodovinarjem morda ni všeč o svojih delih razmišljati kot o prevodu dejstev v fikcije; a to je eden izmed učinkov njihovih del. S tem, ko predlagajo alternativna zapletanja danega zaporedja zgodovinskih dogodkov, zgodovinarji podajajo zgodovinske dogodke z vsemi možnimi pomeni, ki jim jih je zmožna dati literarna umetnost njihove kulture. Resnični spor med pravim zgodovinarjem in filozofom zgodovine zadeva vztrajanje slednjega, da so dogodki zapleteni v obliki ene in samo ene same oblike zgodbe. Zgodovinopisje uspeva z odkritjem vsem možnih struktur zapleta, ki jih lahko prikličemo na pomoč za osmišljanje niza dogodkov z različnimi pomeni. In naše razumevanje preteklosti je vse večje ravno v tej meri, do katere uspe določiti, kako daleč preteklost ustreza strategijam ustvarjanja smisla, ki jih v najčistejši obliki vsebuje literarna umetnost.

Razumeti zgodovinske pripovedi na ta način, bi pomenilo dobiti nek uvid v krizo zgodovinskega mišljenja, ki traja že od začetka tega stoletja. Predstavljajmo si, da je problem zgodovinarja, da osmisli hipotetični *niz* dogodkov z njihovo razvrstitvijo v *serijo*, ki je obenem kronološko *in* sintaktično strukturirana, na način, na katerega je strukturiran vsak diskurz vse od stavka pa do romana. Takoj lahko opazimo, da morajo biti imperativi kronološke razporeditve dogodkov, ki tvorijo niz, v napetosti z imperativi sintaktičnih strategij, na katere se namiguje, najsi bodo slednji dojeti kot imperativi logike (silogizem) ali imperativi pripovedi (strukture zapleta).

Tako imamo niz dogodkov

a, b, c, d, e, ...n (1)

kronološko urejen, pri čemer je treba te dogodke opisati in označiti za elemente zapleta ali argumenta, ki jim podeli pomen. Serija je lahko zapletena na številne različne načine ter s tem opremljena z različnimi pomeni, ne da bi kakor koli kršili imperativne kronološke ureditve. Na kratko bi lahko nekatere od teh zapletov označili takole:

A, b, c, d, e, ...n (2)

a, B, c, d, e,n (3)

a, b, C, d, e,n (4)

a, b, c, D, e,n (5)

In tako dalje.

Črke, zapisane z veliko začetnico, nakazujejo privilegiran status, ki smo ga dodelili določenim dogodkom ali nizom dogodkov v seriji, s katerim dobijo razlagalno moč, bodisi kot vzroki razlaganja strukture celotne serije bodisi kot simboli strukture zapleta serije, ki jo imamo za zgodbo posebne vrste. Rekli bi lahko, da je vsaka zgodovina, ki vsakemu domnevno izvirnemu dogodku (a) podeli status odločilnega dejavnika (A) v strukturaciji serije dogodkov, ki mu sledijo, »deterministična«. Zapletanja zgodovine »družbe« pri Rousseauju v njegovem delu *Second Discourse*, pri Marxu v *Manifestu*, pri Freudu v *Totemu in tabuju* bi spadala v to kategorijo. Ravno tako je vsaka zgodovina, za katero ima zadnji dogodek v seriji (e), pa naj bo realen ali zgolj spekulativno projiciran, moč popolne razlagalne moči (E), tipa vseh eshatoloških ali apokaliptičnih zgodovin. Delo sv. Avgušтина *O božji državi* in različne verzije joahitskega pojma nastopa tisočletja, Heglova *Filozofija zgodovine* in nasploh vse idealistične zgodovine so tega tipa. Vmes se nahajajo različne oblike historiografije, ki se sklicujejo na strukture zapleta izrazito »fiktivne« vrste (romanca, komedija, tragedija, satira), s katerimi opremijo serijo z opazno obliko in možnim »pomenom«.

Če bi te serije dogodkov zapisali preprosto v takšnem redu, kot so nastopili, ob predpostavki, da bi razporeditev dogodkov v njihovem časovnem zaporedju sama podala neke vrste razlago, zakaj so ti nastopili, ko in kjer pač so nastopili, bi imeli čisto obliko *kronike*. Vendar pa bi bila to »naivna« oblika kronike, kolikor so le kategorije časa in prostora služile za izoblikovanje interpretativnih načel. Nasproti naivni obliki kronike bi lahko postulirali kot logično možnost njen »sentimentalni« protipol, ironično zanikanje, da imajo zgodovinske serije kakršni koli večji pomen, da opisujejo kakršno koli zamišljivo strukturo zapleta oziroma da jih lahko celo konstruiramo kot zgodbo brez razvidnega začetka, sredine in konca. Takšne sodbe o zgodovini bi lahko dojeli kot zdravilo za prezapletene protipole (navedene zgoraj pod številkami 2, 3, 4 in 5) ter bi jih lahko predstavljali kot ironični povratek k čisti kroniki, ki naj bi tvorila edini smisel, ki bi ga lahko imela vsaka odgovorna zgodovina. Takšne zgodovine bi označili takole:

»*a, b, c, d, e,n*« (6)

z narekovaji, ki naznačujejo, da gre za zavestno interpretacijo dogodkov, ki za svoj pomen nimajo nič drugega kot serijskost.

Ta shema je seveda zelo abstraktna in ni ravno pravična do možnih mešanic in variacij znotraj tipov, ki naj bi jih razlikovala. Toda pomaga nam dojeti, vsaj sam menim tako, kako bi bili lahko dogodki zapleteni na različne načine, ne da bi kršili imperATIVE kronološkega reda dogodkov (ne glede na to, kako so konstruirani), tako da omogoči alternativne, vzajemno izključujoče, in vendar enako verjetne interpretacije niza. V svojem delu *Metahistory* sem skušal pokazati, kako takšne mešanice in variacije nastopajo v spisih glavnih zgodovinarjev 19. stoletja; in v omenjenem delu sem tudi predlagal tezo, da klasična zgodovinska poročila vselej predstavljajo poskuse, kako primerno zaplesti zgodovinsko serijo in se implicitno soočiti z drugimi verjetnimi zapletanji. Ta dialektična napetost med dvema ali več možnimi zapletanji nakazuje element kritičnega samozavedanja, ki je prisoten pri vsakem zgodovinarju prepoznavno klasične veličine.

Pri zgodovinah potemtakem ne gre zgolj za dogodke, temveč tudi za mogoče nize razmerij, za katere lahko pokažemo, da jih ti dogodki predstavljajo. Ti nizi razmerij pa niso imanentni samim dogodkom; obstajajo zgolj v duhu zgodovinarja, ki o njih premišlja. Tu so prisotni kot načini razmerij, konceptualiziranih v mitu, pripovedki in folklori, znanstveni vednosti, religiji, in literarni umetnosti zgodovinarjeve lastne kulture. A pomembneje je, trdim, da so imanentni samemu jeziku, ki ga zgodovinar mora uporabiti, da bi opisal dogodke pred njihovo znanstveno analizo ali njihovim fiktivnim zapletanjem. Kajti če je zgodovinarjev cilj seznaniti nas z neznanim, mora prej kot tehnični uporabiti figurativni jezik. Tehnični jeziki so znani zgolj *tistim*, ki so bili indoktrinirani z njihovo rabo in zgolj s tistimi nizi dogodkov, za katere so tisti, ki prakticirajo disciplino, pristali, da jo bodo opisali z enotno terminologijo. Zgodovina nima na razpolago nobene takšne splošno sprejete tehnične terminologije in dejansko ne obstaja noben dogovor o tem, kakšne vrste dogodki tvorijo njeno specifično vsebino. Zgodovinarjev značilni instrument zakodiranja, komunikacije in menjave je običajno izšolana govorica. To pomeni, da so edini instrumenti, ki jih ima za opremljanje svojih podatkov s pomenom, podomačenje tujega in pojasnjevanje skrivnostne preteklosti, tehnike *figurativnega* jezika. Vse zgodovinske pripovedi predpostavljajo figurativne označitve dogodkov, ki jih domnevno reprezentirajo in razlagajo. To pa pomeni, da zgodovinske pripovedi, obravnavane kot čisto verbalni artefakti, lahko označimo z načinom figurativnega diskurza, v katerem so zajete.

Če je tako, potem to prav lahko pomeni, da vrsti zapletanja, za katero se zgodovinar odloči, da jo bo uporabil za osmišljanje niza zgodovinskih

dogodkov, zapoveduje vladajoči figurativni način jezika, ki ga je uporabil za *opisovanje* elementov svojega poročila, ki *predhodi* njegovemu sestavljanju pripovedi. Na neki konferenci o literarni zgodovini, ki sem se je sam udeležil, je Geoffrey Hartman pripomnil, da ne ve zagotovo, kaj bi hoteli početi zgodovinarji literature, a ve, da pisati zgodovino pomeni umestiti nek dogodek znotraj konteksta, postaviti ga kot del v odnos do neke razumljive celote. Predlagal je, da kolikor je njemu znano, obstajata samo dva načina postavljanja dela v odnos do celote, metonimija in sinekdoha. Ko sem se kar nekaj časa ukvarjal z mislijo Giambattista Vica, sem se precej ukvarjal s to poanto, saj je ustrezala Vicovemu pojmovanju, da »logiko« vse »poetične modrosti« vsebujejo razmerja, ki jih podaja sam jezik v štirih glavnih načinih figurativne reprezentacije: metafore, metonimije, sinekdohe in ironije. Mojo lastna slutnja – slutnja, ki so jo potrdila Heglova razmišljanja o naravi neznanstvenega diskurza – je, da v vsakem polju preučevanja, ki, tako kot zgodovina, še ni postalo disciplinirano do točke, ko konstruira formalni terminološki sistem za opisovanje svojih objektov, tako kot ga imata fizika in kemija, tip figurativnega diskurza diktira temeljne oblike podatkov, ki naj bi jih preučevali. To pomeni, da je *oblika razmerij*, ki bodo videti inherentni objektom, ki se nahajajo na področju v realnosti, polju vsiljena s strani raziskovalca v samem *dejanju identificiranja in opisovanja* objektov, na katere raziskovalec v tem polju naleti. Posledica tega je, da zgodovinarji *konstituirajo* svojo tematiko kot možne objekte pripovedne reprezentacije s samim jezikom, ki ga uporabljajo za njen *opis*. In če je tako, to pomeni, da so različne vrste zgodovinskih interpretacij, ki jih imamo o istem nizu dogodkov, tako kot je na primer francoska revolucija interpretirana s strani Micheleta, Tocquevilla, Taina in drugih, le malo več od projekcij lingvističnih protokolov, ki so jih ti zgodovinarji uporabili za *vnaprejšnjo* predstavljanje tega niza dogodkov, še preden so spisali svoje pripovedi o njem. To je le hipoteza, toda videti je možno, da je prepričanje zgodovinarja, da je »našel« obliko svoje pripovedi v samih dogodkih, ne pa, da jim jo je vsilil, tako kot to počne pesnik, rezultat določenega pomanjkanja lingvističnega samozavedanja, ki prikrije obseg, v katerem opisi dogodkov *že* tvorijo interpretacije njihove narave. V luči tega se razlika med Micheletovo in Tocquevillovo razlago revolucije ne nahaja le v dejstvu, da je prvi svojo zgodbo zapletel v obliki romance in drugi na način tragedije; prav tako se nahaja v tropološkem načinu – metaforičnem in metonimičnem –, ki sta vsak zase zgodovinarja pripeljala do njegovega razumevanja dejstev, kot nastopajo v dokumentih.

Na pričujočem mestu nimam na razpolago dovolj prostora, da bi dokazal verjetnost te hipoteze, ki sicer tvori načelo, ki prežema mojo knjigo *Metahistory*. Upam pa, da bo pričujoči esej pripomogel k pristopu preučeva-

nja takšnih diskurzivnih proznih oblik kot je historiografija, pristopu, ki je tako star, kot je preučevanje retorike, in tako nov kot sodobna lingvistika. Takšno preučevanje bi napredovalo v duhu, kakršnega je zastavil Roman Jakobson v svojem tekstu z naslovom *Linguistics and Poetics*, v katerem je označil razliko med romantično poezijo in različnimi oblikami realistične proze 19. stoletja kot nahajajočo se v bistveno metaforični naravi prve in bistveno metonimični naravi druge. Menim, da je ta označitev razlike med poezijo in prozo preozka, saj predpostavlja, da so kompleksne makrostrukturne pripovedi, kot je roman, le malce več od projekcij »selektivne« (tj. fonemske) osi vseh govornih dejanj. Poezijo, in še zlasti romantično poezijo, potem Jakobson označi kot projekcijo »kombinatorne« (tj. morfemske) osi jezika. Takšna binarna teorija analitika sili v dualistično nasprotje med poezijo in prozo, za katero se zdi, da izloča možnost metonimične poezije in metaforične proze. Toda plodnost Jakobsonove teorije se nahaja v njegovi trditvi, da lahko različne oblike tako poezije kot proze, ki imajo svoje protipole v pripovedi nasploh in potemtakem tudi v historiografiji, označimo v terminih vladajočega tropa, ki služi kot paradigma, ki jo podaja jezik sam, v terminih vseh pomembnih razmerij, ki si jih lahko zamisli vsakdo, ki želi ta razmerja predstaviti v jeziku.

Pripoved ali sintagmatska razpršitev dogodkov v temporalni seriji, prisotni kot prozni diskurz, ki podaja njuno postopno razdelavo v razumljivi obliki, bi predstavljala »obrat navznoter«, ki ga diskurz privzame, ko skuša bralcu *pokazati* pravo obliko stvari, ki obstajajo zadaj za zgolj navidezno brezobličnostjo. Pripovedni *stil*, tako v zgodovini kot v romanu, bi bil potem konstruiran kot modalnost gibanja od reprezentacije nekega izvornega stanja stvari do nekega naslednjega stanja. Primarni *pomen* pripovedi bi potem sestojil iz destrukcije niza dogodkov (realnega ali zamišljenega), ki je izvorno zakodiran v enem tropološkem načinu, in postopni restrukturaciji niza v drugem tropološkem načinu. V takšnem pomenu bi bila pripoved proces dekodacije in rekodacije, v katerem je pojasnjena izvorna percepcija s tem, da je ujeta v figurativni način, ki se razlikuje od tistega, v katerem je bila zakodirana po konvenciji, avtoriteti ali navadi. In razlagalna moč pripovedi bi bila potem odvisna od kontrasta med izvornim ter kasnejšim zakodiranjem.

Predpostavimo na primer, da niz izkušenj do nas pride kot groteska, tj. kot nerazvrščena in nerazvrstljiva. Naš problem je v tem, da ugotovimo modalnost razmerij, ki vežejo razločljive elemente brezoblične totalitete skupaj na takšen način, da iz nje delajo neke vrste celoto. Če poudarimo podobnosti med elementi, tedaj delujemo na način metafore; če poudarimo razlike med njimi, delujemo na način metonimije. Seveda moramo zato, da bi osmislili

kateri koli niz izkustev, očitno ugotoviti tako dele predmeta, za katere je videti, da ga tvorijo, kakor tudi naravo skupnih vidikov teh delov, ki jih dela za pripadajoče neki totaliteti. To pomeni, da mora vsako izvorno označevanje česar koli, zato da bi ga »fiksiral« kot nekaj, o čemer lahko smiselno razpravljamo, uporabljati oboje, metaforo in metonimijo.

V primeru historiografije so poučni poskusi komentatorjev, da bi osmislili francosko revolucijo. Burne dogodke revolucije, ki jih njegovi sodobniki izkušajo kot grotesko, rekodira na način ironije; Michelet te dogodke rekodira na način sinekdohe; Tocqueville na način metonimije. V vsakem primeru pa je gibanje od kode do rekodiranja pripovedno opisano, tj. podano časovno tako, da tvori interpretacijo dogodkov, ki tvorijo »revolucijo« kot neke vrste drame, ki jo lahko prepoznamo zdaj kot satirično, zdaj kot romantično in naposled kot tragično. Tej drami lahko bralec pripovedi sledi na takšen način, da jo izkusi kot postopno razkritje tistega, iz česar sestoji resnična narava dogodkov. Vendar pa to odkritje ni izkušeno toliko kot restrukturiranje zaznave, pač pa prej kot pojasnitev polja nastopa. Dejansko pa se je zgodilo to, da je bil niz dogodkov, ki je bil izvorno zakodiran na en način, enostavno dekodiran, s tem, ko je bil rekodiran v drugi način. Sami dogodki se od ene razlage do druge substancialno ne spremenijo. Drugače rečeno, podatki, ki jih je treba analizirati, v različnih razlagah niso tako pomembno različni. Tisto, kar je različno, so modalnosti njihovega razmerja. Te modalnosti imajo po svoji strani, četudi se bralcu lahko zdi, da temeljijo na različnih teorijah narave družbe, politike in zgodovine, konec koncev svoj izvor v figurativnih označitvah celotnega niza dogodkov, ki ga predstavljajo v temelju različne vrste. Iz tega razloga se, ko gre za to, da postavimo drugačne interpretacije istega niza historičnih fenomenov enega nad drugega, v poskusu, da bi se odločili, kateri je najboljši ali najbolj prepričljiv, pogosto znajdemo v zmedi ali dvoumju. To ne pomeni, da ne moremo razlikovati med dobro in slabo historiografijo, saj se vselej lahko zatečemo k takšnim kriterijem, kot so odgovornost do pravil dokaznega materiala, relativna polnost pripovednega detajla, logična konsistenca in kar je še podobnih pravil, ki naj bi rešili problem. To pa pomeni, da poskus razlikovati med dobrimi in slabimi interpretacijami zgodovinskega dogodka, kot je francoska revolucija, ko gre za spoprijem z alternativnimi interpretacijami, do katerih so prišli zgodovinarji z enako izobrazbo in pojmovno rafiniranostjo, ni tako lahek, kot je morda videti na prvi pogled. Nenazadnje velike zgodovinske klasike ne moremo razveljaviti ali izničiti bodisi z odkritjem kakega novega podatka, ki bi lahko specifično razlago nekega elementa z gledišča celotne razlage postavil pod vprašaj, bodisi z nastankom novih metod analize, ki bi omogočile obravnavo vprašanj, ki se jih prejšnji zgodovinarji niso mo-

gli lotiti. In ravno zato, ker velikih zgodovinskih klasikov, kot so Gibbon, Michelet, Tukidid, Mommsen, Ranke, Burckhardt, Bancroft in tako naprej, ne moremo dokončno razveljaviti, moramo imeti specifične literarne vidike njihovega dela za ključne, ne pa zgolj za pomožne elemente njihove historiografske tehnike.

Vse to napoteva na nujnost revidiranja razlikovanja, ki ga običajno potegnejo med poetskim in proznim diskurzom pri razpravi o takšnih pripovednih oblikah, kot je historiografija, obenem pa privede tudi do spoznanja, da razlikovanje med zgodovino in poezijo, ki ga poznamo od Aristotela dalje, oboje ravno toliko zakriva kot razkriva. Če v vsaki poeziji obstaja element historičnega, potem je tudi v vsaki zgodovinski razlagi sveta element poezije. To pa zato, ker smo v naši razlagi zgodovinskega sveta odvisni, na načine, na katere nemara v naravoslovju nismo, tj. od tehnik *figurativnega jezika* kot tudi od *označitve* objektov naših pripovednih reprezentacij in od *strategij*, s katerimi tvorimo naše pripovedne razlage transformacij teh objektov v času. To pa zato, ker zgodovina nima zajamčene svoje enkratne tematike; vselej je napisana kot del tekmovanja med prepirajočimi se poetskimi figuracijami o tem, iz česa bi *lahko* sestojila preteklost.

Starejše razlikovanje med fikcijo in zgodovino, v katerem je fikcija dojeta kot reprezentacija zamišljivega, zgodovina pa kot reprezentacija dejanskega, mora svoje mesto prepustiti priznanju, da *dejansko* lahko spoznamo s tem, da mu nasproti ali ob njega postavimo *zamišljivo*. Tako dojete so zgodovinske pripovedi kompleksne strukture, v katerih si zamišljamo, da svet izkustva obstaja na vsaj dva načina, prvi je zakodiran kot »realen«, za drugega pa se v teku pripovedi »razkrije«, da je iluzoren. Seveda je to, da različna stanja, ki jih zgodovinar določi kot začetek, sredino in konec poteka razvoja, predstavi kot »dejanska« ali »realna«, oziroma, ko meni, da je zgolj zabeležil, »kaj se je zgodilo« v prehodu od začetne do končne faze, njegova fikcija. Toda tako začetek kot konec stanja sta neizogibni poetski konstrukciji ter kot takšni odvisni od modalnosti figurativnega jezika, ki ga uporabimo, da bi jima dali koherenco. To pomeni, da vse pripovedno ni enostavno zabeleženje tega, »kaj se je zgodilo« v prehodu od enega stanja stvari k drugemu, temveč postopna *redeskripcija* nizov dogodkov na takšen način, da razgalimo začetno strukturo, zakodirano v enem verbalnem načinu, tako da upravičimo njeno rekodiranje v drugem načinu na koncu. Iz tega sestoji »sredina« vseh pripovedi.

Vse to je zelo shematsko in dobro vem, da bo to vztrajanje pri fiktivnem elementu v vseh zgodovinskih pripovedih zagotovo izzvalo jezo zgodovinarjev, ki so prepričani, da počnejo nekaj povsem drugega od romanopisca, zavoljo dejstva, da imajo opravka z »realnimi« dogodki, medtem ko ima

romanopisec opravka z »zamišljenimi«. Toda niti oblika niti razlagalna moč pripovedi ne črpa iz različnih vsebin, ki naj bi jih bila domnevno zmožna spraviti skupaj. Pravzaprav je zgodovina – realni svet, kakor se razvija v času – osmišljena na isti način, kot jo skuša osmisliti pesnik ali romanopisec, tj. z opremljanjem s tistim, za kar je izvorno videti problematično in skrivnostno z vidika prepoznavljive, ker je znana, oblike. Ni pomembno, ali je svet dojet kot realen ali kot samo zamišljen; način, na katerega ga osmišljamo, je isti.

Reči, da realni svet osmišljamo s tem, da mu vsilimo formalno koherenco, ki jo navadno povezujemo s produkti piscev fikcije, nas nikakor ne prikrajša za status vednosti, ki jo pripisujemo historiografiji. Prikrajšalo bi nas tedaj, ko bi bili prepričani, da nas literatura ni naučila ničesar o realnosti, pač pa je bila produkt domišljije, ki ni bila iz tega, temveč nekega drugega, nečloveškega sveta. Moje stališče je, da »fiktionalizacijo« zgodovine izkusimo kot »razlago« iz istega razloga, kot veliko delo fikcije izkusimo kot pojasnitev sveta, na katerem prebivamo skupaj z avtorjem. V obeh prepoznavamo oblike, s katerimi zavest hkrati konstituira in kolonizira svet, na katerem skuša udobno prebivati.

Na koncu lahko pripomnimo, da bi, če bi zgodovinarji priznali fiktivni element v svoji pripovedi, to ne pomenilo degradacije historiografije v status ideologije ali propagande. Dejansko bi to priznanje služilo kot močan protistrup tendenci, da zgodovinarji postajajo ujeti v ideološke vnaprejšnje predstave, ki jih kot takšnih ne spoznajo, temveč častijo kot »korektno« dojetanje »načina, na katerega stvari *zares* so«. S tem, ko historiografijo približamo njenim izvorom v literarni senzibilnosti, bi morali biti zmožni identificirati ideološki element, ker je fiktiven, v našem lastnem diskurzu. Vselej smo zmožni videti fiktivni element pri tistih zgodovinarjih, s katerimi interpretacij danega niza dogodkov se ne strinjamo; v naši lastni prozi ta element le redko opazimo. Če bi tako v vsaki zgodovinski razlagi prepoznali literarni ali fiktivni element, bi bili zmožni nauk historiografije dvigniti na višjo raven samozavedanja, kot se nahaja trenutno.

Kateri učitelj ni potožil nad svojo nezmožnostjo, da bi vajencem v *pisanju* zgodovine dal napotke? Kateri študent ni obupal v poskusu, da bi razumel in posnemal model, za katerega je bilo *videti*, da ga njegovi poučevalci slavijo, le da so njegova načela ostala nezabeležena? Če priznamo, da je v vsaki zgodovinski pripovedi neki fiktivni element, bi v teoriji jezika in same pripovedi zmogli najti osnove za bolj subtilno predstavitev, iz česa sestoji historiografija, kot pa da študentu preprosto rečemo, naj gre in »poišče dejstva« ter jih zapiše na tak način, da bo povedal, »kaj se je zares zgodilo«.

Menim, da je zgodovina kot disciplina v takšni slabi formi dandanes zato, ker je izgubila izpred oči svoje izvore v literarni imaginaciji. V tem, ko

skuša imeti *videz* znanstvenosti in objektivnosti, je potlačila in sebi zanikala svoj največji vir moči in obnove. S tem, ko historiografijo ponovno postavimo v intimno povezavo z njeno literarno bazo, se ne postavimo le v budnost pred *zgoj* ideološkimi popačenji; na ta način bi morali priti do »teorije« zgodovine, brez katere zgodovina sploh ne more biti »disciplina«.

Prevedel Peter Klepec