

fikcje jako METODA

Strategie kontr[f]aktualne
w pisaniu historii, literaturze i sztukach

REDAKCJA:
Małgorzata Sugiera



Kraków

81

SPIS TREŚCI

- Fikcje jako metoda. Wprowadzenie (MAŁGORZATA SUGIERA) • 9
- MAŁGORZATA SUGIERA Inne historie. Eksperymentalne formy pisania o przeszłości • 27
- MATEUSZ BOROWSKI Kontr[f]aktualne historie lądowania na Księżycu • 59
- CLAIRE NORTON Kontr/aktualność. Sztuka i strategie antykolonialnego oporu • 91
- ARKADIUSZ PÓŁTORAK Rozpodobnienie. Naddeterminacja postkolonialnej pamięci w twórczości Rabiha Mroué • 121
- MARK DONNELLY Czy przeciw-historie mają znaczenie? Znaki uliczne grupy REPOhistory (1992-1999) • 155
- OLGA GRZELAK Fotografia teatralna jako kontrfaktualna reprezentacja rzeczywistości artystycznej • 185
- WIKTORIA WOJTYRA W obronie spraw przegranych. Kontr[f]aktualność biografii teatralnych • 207
- KONRAD WOJNOWSKI Granie w przypominanie. Symrealizm i koniec historii • 237
- PIOTR URBANOWICZ Romantyczne teorie spiskowe. Maszyny, nauka i technologia w kontrfaktualnych światach mesjanistów, świadków UFO i teoretyków spisków • 271

MATEUSZ CHABERSKI *Żywe srebro, virtuosi i kawiarnie.*
Kontrfaktualność i asambláže polifoniczne w laboratorium
wczesnej nowoczesności • 301

Indeks nazwisk • 333

Notki o autorach • 343

FIKCJE JAKO METODA. WPROWADZENIE

Uwaga Pascala o nosie Kleopatry, którego kształt przesądził zapewne o aktualnym obliczu naszego świata¹, powraca niczym bumerang w wielu pracach i dyskusjach na temat alternatywnych, kontrfaktualnych czy spekulatywnych wersji przeszłości. Najczęściej służy jako niepodważalny argument w wypowiedziach, których autorzy twardo obstają przy konieczności obiektywnego i faktograficznego podejścia do historii, utożsamiając historię z wiedzą na temat przeszłości i jej re-prezentacjami². Ponadto lekceważą – czy wręcz prześmiewczo – wyrażają się zwykle o tych, którzy nieufnie podchodzą do faktów jako takich, gdyż zwracają uwagę na ich kontekstową naturę czy ideologiczną służebność. Kształt nosa egipskiej królowej wydaje się zwolennikom tradycyjnej historiografii czynnikiem zbyt mało znaczącym, by należało uzależniać od niego losy świata lub choćby jedynie rzymskiego imperium. Dlatego też bezpłodnie w ich opinii marnują czas ci, którzy na serio zastanawiają się nad tym, co by było, gdyby uroda Kleopatry nie uwiódła Juliusza Cezara... Poza tym, jak twierdzą, spekulatywne myślenie tego typu nie dość, że niewiele wzbogaca historyczną wiedzę *per se*, to jeszcze potrafi poważnie przeszkodzić w jej skutecznym pomnażaniu. Od-

¹ „Nos Kleopatry: gdyby był trochę krótszy, cała powierzchnia ziemi wyglądałaby inaczej”. Blaise PASCAL, *Myśli* [1662], tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Księgarnia św. Wojciecha 1921, s. 97.

² Przekonujące argumenty na rzecz odmiennego statusu przeszłości i historii, a tym samym niezbędnego ich odróżnienia, gromadzi brytyjski historyk Alun Munslow. Zob. Alun MUNSLOW, *Historia jako eksperyment*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Dialog” 2017, nr 7-8, s. 123-140.

wodzi bowiem uwagę od naukowych metod ustalania i weryfikowania danych czy też sieje na bardziej ogólnym forum nieufność do już zdawałoby się ustalonych, niezbitych faktów, na których wspiera się przeciw hegemoniczna narracja o przeszłości. Jednak póki próbami weryfikacji ustalonych faktów na podstawie nowych dokumentów i danych lub spekulacjami na temat przeszłości zajmowali się głównie historycy i przedstawiciele tak zwanych nurtów nieufności (różnych nurtów feminizmu, studiów genderowych, postkolonialnych i dekolonialnych), strategie kontrfaktualne dawały się względnie łatwo marginalizować, niezależnie od swojego politycznego wydźwięku. Sytuacja zaczęła się jednak zmieniać w ostatnich latach, kiedy w różnych dziedzinach i w zasadzie niezależnie od siebie zaczęto doceniać zalety spekulatywnego myślenia (nie tylko o przeszłości), widząc w nim równie uprawnioną drogę docierania do prawdy, co badania empiryczne i myślenie przyczynowo-skutkowe w oparciu o przyjęte fakty.

Kto wie, czy aby nie stało się tak pod wpływem coraz bardziej powszechnie uświadamianego i narastającego wykładniczo zagrożenia ekologicznego, wraz z jego wielorakimi konsekwencjami, jak choćby powtarzające się kryzysy ekonomiczne i uchodźcze. Dyskusje nad istotą najnowszej epoki w dziejach Ziemi, nazywanej antropocenem, czyli epoką dominacji człowieka jako głównej siły geologicznej, zrodziły bowiem coraz powszechniejsze przeświadczenie, że być może koniec świata nie będzie wcale skutkiem jakiejś technologicznej osobliwości, jakimś wywołanym przez nią jednorazowym i widowiskowym „bum!”. Niewykluczone, że okaże się przyspieszającą dziś gwałtownie lawiną drobnych zmian na gorsze, które już dawno się rozpoczęły, choć większość ich nie dostrzegała. Inaczej mówiąc, nie dość, że nie mamy przed sobą jako rasa ludzka, która przez setki lat bezrozumnie czyniła sobie ziemię poddaną, żadnej świetlanej przyszłości, to jeszcze tragedia końca naszego świata już się właściwie rozegrała i nic nie zdoła tego zmienić. Stoimy oto w obliczu faktu dokonanego. Zagarniająca kolejne dyscypliny naukowe, dziedziny kultury i sztuki, a także – przynajmniej teoretycznie – kolejne sfery

życia publicznego, dręcząca świadomość, że brakuje nam tradycyjnie rozumianej przyszłości, musiała także podważyć klasyczną koncepcję chronotopu, czyli linearnych relacji między przeszłością, terażniejszością i przyszłością.

Pokazał to jak na dłoni Dipesh Chakrabarty, amerykański historyk hinduskiego pochodzenia, który już w tytule artykułu *The Climate of History: Four Thesis* połączył historiografię ze zmianami klimatu, ich związek opisując wprost: „Potraktowanie zmian klimatu jako efektu ludzkiej działalnością oznaczało także zniesienie wprowadzonej przez renesansowych humanistów i dominującej przez wieki różnicy między historią natury i historią człowieka”³. W ostatnich latach nie tylko zdaliśmy sobie sprawę z tego, że ludzka historia stanowi integralną część historii całej planety, co zdecydowanie podważyło mit wyjątkowości człowieka i jego cywilizacyjnej misji. Jak przekonuje Chakrabarty, zakwestionowanie wyjątkowości misji człowieka pociągnęło za sobą również utratę poczucia wagi terażniejszości, zaś przyszłość zaczęła się coraz bardziej oddzielać od przeszłości. Z zasady bowiem wyobrażamy sobie to, co będzie, dzięki tym samym władzom i mechanizmom, które pomagają nam wyobrazić sobie to, co było. Do jednego i do drugiego nie mamy przecież bezpośredniego dostępu. Zdolność do przedstawienia sobie i zrozumienia tak przeszłości, jak przyszłości opiera się zatem na przeświadczeniu o ciągłości ludzkiego doświadczenia i linearnym następstwie czasów. A takie przeświadczenie uległo daleko idącej erozji, kiedy właśnie przyszłość okazała się czasem niepostrzeżenie utraconym.

Bankructwo przekonania o ciągłości ludzkiego doświadczenia i linearnego następstwa czasów, z którego u progu XIX wieku wyrosła przecież tradycyjna historiografia, sprawia między innymi, że musimy zacząć poszukiwać innych punktów orientacji w czasie i innych wzorów jego porządkowania. Oznaczać to zaś może zarówno

³ Dipesh CHAKRABARTY, *The Climate of History: Four Thesis*, „Critical Inquiry” 2009, nr 35, s. 201. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki wprowadzenia.

no konieczne w obliczu dysonansu poznawczego otwarcie na spekulatywne, kontrfaktualne myślenie, jak też gwałtowne protesty i uparte próby restytucji *status quo ante* w czasach nazbyt łatwego dostępu do informacji, afektów wygrywających z racjonalnymi argumentami, zamierzonej dezinformacji, fake newsów i postprawdy, zagrażających ponoć samym podstawom dzisiejszej demokracji⁴. Nic zatem dziwnego, że to, co jeszcze do niedawna było głównie troską zawodowych historyków, sprawdzających rzetelność warsztatu badawczego własnych kolegów i studentów, stało się dziś zgoła czynnością naganną, wręcz podejrzaną moralnie. Czy jednak aby na pewno można bez chwili zastanowienia postawić znak równości między tym, co dziennikarze i politycy nazywają postprawdą, a historiami alternatywnymi i narracjami kontrfaktualnymi?

Z całą pewnością aktualne dyskusje na temat postfaktycznej rzeczywistości niewiele mają wspólnego z przemyśleniami samego Pascala o dziejotwórczej roli nosa Kleopatry. Francuskiemu matematykowi i filozofowi chodziło przede wszystkim o to, by podważyć nadmierną wiarę swoich współczesnych w racjonalność wyroków boskiej opatrności i fundowane na niej poszukiwania śladów boskiej ingerencji w bieg historii. Kształt nosa egipskiej królowej to tylko jedna z błahych rzeczy, „*petites causes*”, które – jak twierdzi autor *Myśli*, przestrzegając przed zabrnięciem w ślepią uliczkę historycznej egzegezy – jawnie podważają przyjęte mechanizmy wyjaśniania przeszłości. A zatem z dzisiejszej perspektywy argumenty Pascala

⁴ Por. Choćby: Matthew D'ANCONA, *Post-Truth. The New War on Truth and How to Fight Back*, Ebury Press 2017; Vincent F. HENDRICKS, Mads VESTERGAARD, *Postfaktisch. Die neue Wirklichkeit in Zeiten von Bullshit, Fake News und Verschwörungstheorien*, tłum. Thomas Borchert, Karl Blessing Verlag 2018. Bardzo rzadko autorzy podobnych prac i uczestnicy publicznych dyskusji zajmują takie rozsądne stanowisko, jak Liliana BOUNEGRU, Jonathan GRAY, Tommaso VENTURINI i Michele MAURI, redaktorzy tomu *A Field Guide to "Fake News" and Other Information Disorders* (Public Data Lab. Amsterdam 2017), którzy wyraźnie zaznaczają: „O fake newsach warto mówić nie tyle ze względu na formę czy zawartość przekazu, ile infrastruktur, platform i kultur uczestnictwa, które pośredniczą w komunikacji, ułatwiają ich krążenie” (s. 8).

mogą raczej pomóc w obnażeniu irracjonalności przyczynowo-skutkowego myślenia o przeszłości, ugruntowanego w XIX wieku przez historię jako dyscyplinę akademicką, niż rzeczywiście dać wsparcie zwolennikom *status quo ante*, którzy w spekulowaniu na temat tego, co minione, widzą taką samą nikłą wartość, jak w snuciu możliwych scenariuszy tego, co dopiero przyjdzie.

Co wszakże dla mnie w tym miejscu ważniejsze, myślenie kontrfaktualne nie narodziło się wcale wraz z postmodernizmem, dekonstrukcją i pretensjami rozmaitych mniejszości do uwzględnienia w kanonicznej narracji ich partykularnych głosów i historii. Kiedy przyjrzeć mu się z bliska, okazuje się choćby koniecznym cieniem myślenia przyczynowo-skutkowego, gdyż służy jako uznana metoda falsyfikacji, niezbędna z punktu widzenia akademickiej historii. Ponadto, jeśli wierzyć Catherine Gallagher, myślenie kontrfaktualne jest co najmniej o wiek czy półtora starsze od akademickiej historii⁵. W niedawno wydanej pracy *Telling It Like It Wasn't* Gallagher przypomina choćby nowe ujęcie boskiej opatrności Gottfrieda Leibniza, pioniera probabilistyki i teorii możliwych światów. Jak podkreśla, Leibniz zakładał, że niezbadane wyroki opatrności zrozumieć można jedynie w chwili, kiedy uwzględni się przypadek i zaskakujący obrót rzeczy oraz wiele mniej lub bardziej prawdopodobnych wersji rozwoju wypadków. Ich rzeczywistą wagę widać bowiem dopiero z takiego dystansu, o jakim człowiek nie zdoła nawet pomarzyć. O wiele więcej miejsca w *Telling It Like It Wasn't* poświęciła jednak Gallagher takim ćwiczeniom w wyobrażaniu sobie możliwych rzeczywistości, które wiązały się ze świeckim spojrzeniem na świat, a mianowicie angażującym wiele osób planszowym grom wojennym, uprawianym na przełomie XVIII i XIX wieku na niemieckich i austriackich dworach oraz w akademiach wojskowych. To właśnie tam starano się zgłębić kunszt wojenny Napoleona i jego marszałków, żeby skutecznie powstrzymać marsz francuskich wojsk przez Europę. A roz-

⁵ Catherine GALLAGHER, *Telling It Like It Wasn't: The Counterfactual Imagination in History and Fiction*, The University of Chicago Press 2018.

pisywanie scenariuszy jego wygranych batalii na wiele potencjalnych wariantów zdawało się ku temu najlepszym sposobem.

Szczegółowe analizy wojen, bitew i potyczek to z wielu względów najlepszy materiał do ćwiczeń kontrfaktualnych, pomagających doskonalić sztukę wojenną tak obecnych, jak przyszłych dowódców. Nie tylko przecież opowieści starych wiarusów i filmy wojenne pełne są niespodziewanych zwrotów akcji i zżerających nerwy zaskoczeń, rzeczywiste działania wojenne też obfitują w wydarzenia losowe. Przede wszystkim bitwy i potyczki znakomicie nadają się do takiego rozpisania w czasie i przestrzeni, żeby powstały ich synoptyczne i synchroniczne mapy, pozwalające szkicować alternatywne przebiegi dla działań, które zostały podjęte zbyt wcześnie lub zbyt późno, albo też proponować takie, jakich wtedy w ogóle nikt nie brał pod uwagę, choć z perspektywy czasu wydają się wprost idealnym rozwiązaniem taktycznym. Ze względu na hierarchiczną strukturę wojska względnie łatwo da się też prześledzić drogi przekazywania rozkazów, a tym samym odróżnić działania zaplanowane od przypadkowych czy z konieczności improwizowanych. Znakomicie pomagają w tym zachowane częstokroć plany, niekiedy z nanoszonymi podczas kolejnych narad w sztabie poprawkami, oficjalna i prywatna korespondencja dowódców, czy chętnie spisywane przez nich pamiętniki. Wszystkie pokazują czarno na białym, że w historii wojskowości to, co mogło być się wydarzyć, nie musi być wcale rugowane w dziedzinę literackich fikcji. Wręcz przeciwnie, to cenny i prawomocny materiał archiwalny, którego nie należy ignorować tylko dlatego, że wcześniejsze plany i spekulacje nie zmieniły się następnie w materię historycznych faktów.

Rozgrywane na przełomie XVIII i XIX wieku planszowe gry wojenne to również najlepszy dowód tego, że myślenia spekulatywnego nie należy utożsamiać z nieskrępowaną ponoć niczym swobodą wyobraźni twórczej. Nawet jeśli chętnie uciekano się do rzutu kostką, żeby – wprowadzając element przypadku – utrudnić stojące przed grającymi zadanie, podczas każdej rozgrywki korzystano przede wszystkim z tablic statystycznych i logarytmicznych, pieczołowi-

cie rozrysowując matematyczne modele, w pocie czoła obliczając tory armatnich pocisków i realne szanse powodzenia w chwili, gdy w szczególności założonych okolicznościach zostanie wykorzystany konkretny manewr. To prawda, już wkrótce Carl von Clausewitz zastąpił pojęcie „gry wojenne” bardziej wedle niego adekwatnym terminem „sztuka wojenna”, przenosząc akcent na niezbędny geniusz głównego dowódcy. Zmiana ta wiązała się jednak bardziej z uprzywilejowaniem myślenia strategicznego podczas planowania ruchów wojsk kosztem rozwiązań taktycznych i lokalnych, cechujących walki pozycyjne, niż z zastąpieniem ścisłej wiedzy i obliczeń, znajomości terenu i tym podobnych przez swobodną grę wyobraźni i kapryśne podszepty natchnienia.

To właśnie ścisły związek historii militarnej z myśleniem spekulatywnym pozwolił Gallagher przekonująco stwierdzić: „Tryb kontrfaktualny nie tylko splótł się ściśle z naszą ideą postępu i sprawiedliwości, lecz także stał się instrumentem kształtowania historii”⁶. Historycy, którzy badali alternatywne wersje przebiegu wojen, bitw i potyczek, biorąc pod uwagę przyczyny i konsekwencje wybranych przez dowódców taktyk i strategii, nie ograniczali się przecież wyłącznie do spisania ich przebiegu, analizy czy interpretacji. Nade wszystko starali się ocenić rozpatrywane w szczególności działania konkretnych i odpowiedzialnych za swoje czyny ludzkich sprawców. Dlatego Gallagher pisze:

Kiedy pruski teoretyk sztuki wojennej Carl von Clausewitz nalegał na to, że jej doskonalenie wymaga nie tylko wiedzy o tym, co się rzeczywiście wydarzyło podczas poprzednich wojen, lecz ponadto o tym wszystkim, co mogło być się wydarzyć, wskazywał na związek między spekulacjami kontrfaktualnymi i zdolnością do zdobywania wiedzy z przyszłości na użytek przyszłych strategii⁷.

⁶ *Ibidem*, s. 6.

⁷ *Ibidem*, s. 5.

Zakładając zaś, że historycznej prawdy dociekać można jedynie z pomocą tak właśnie prowadzonej „krytycznej analizy”, Clausewitz zwracał zarazem uwagę, że historyczna prawda jako taka stanowi po części wynalazek samego historyka, gdyż jest efektem jego mistrzostwa w prowadzeniu kontrfaktualnych spekulacji. Oczywiście, nie on pierwszy i nie ostatni stawiał taką tezę. Zwłaszcza w XX wieku wielu historyków doceniało wagę myślenia kontrfaktualnego w swoich badaniach. Zwykle jednak widzieli w nim drogę ku prawdzie, nie zaś jedno z narzędzi jej wytwarzania, jak proponował Clausewitz. Pod tym względem historia wojskowości warta jest zatem z pewnością przypomnienia.

Trudno się nawet dziwić, że kiedy Manuel DeLanda postanowił w kontrfaktualnym trybie udowodnić, że „robot historyk musiałby uprawiać zgoła inną historiografię niż jego ludzki odpowiednik”⁸, skupił uwagę na dziejach wojskowości. Wygląda na to, że chciał iść w zawody tyleż z samym Clausewitzem, przeprowadzając jego wzorem „krytyczną analizę” przeszłych działań wojennych, ile z dość rozpowszechnionym przekonaniem, że na scenie teatru wojny występują i liczą się tylko ludzcy aktorzy. W pracy *War in the Age of Intelligent Machines* demonstracyjnie przyjął zatem punkt widzenia inteligentnej maszyny, rekonstruującej historię sobie podobnych, w której czas, przebieg i wyniki tak wojen, jak bitew w bardzo ograniczonym stopniu zależą od ludzkiej sprawczości. Zdaniem DeLandy i narratora jego książki, robota-historyka, rację mają Brytyjczycy, kiedy powtarzają, że na polu bitwy więcej znaczy gwoździe, przez który koń stracił podkowę⁹, niż decyzje najgenialniejszego nawet do-

⁸ Manuel DELANDA *War in the Age of Intelligent Machines*, Swerve 1991, s. 3.

⁹ W powieści *Przyjdź i zgin* Agatha CHRISTIE przywołuje taką oto wersję wierszowaną: „Przez brak gwoździa koń stracił podkowę, / Przez brak podkowy przepadł koń, / Przez brak konia przegrano bitwę, / Przez bitwę przegrano królestwo. / A wszystko przez brak gwoździa w podkowie” (tłum. Krystyna Bockenheimer). W końcu sztuka dedukcji takich klasycznych detektywów, jak Herkules Poirot i Sherlock Holmes, pod wieloma względami przypomina pracę historyka. Autorzy ich przygód o wiele częściej niż historycy przestrzegają jednak zasady, że kiedy

wódcy. Dlatego alternatywna historia wojen w *War in the Age of Intelligent Machines* relacjonuje chronologicznie rozwój coraz bardziej złożonych systemów technologii militarnych i przemysłowych, a od niedawna również broni cyfrowych, przedstawiając cały wachlarz składających się na nie, współzależnych elementów: poczynając od wyćwiczonych technik posługiwania się ciałem przez żołnierzy, poprzez wykorzystywane diagramy i mapy, stosowane metody kalibracji broni, aprowizacji i komunikacji, aż po regulacje prawne i obowiązujące protokoły dyplomatyczne. W tym przypadku tradycyjnie pod formalnym względem rozwijana linearna narracja o postępie w sztuce prowadzenia wojen została trafnie dobrana, żeby uwypuklić kluczową dla DeLandy zmianę perspektywy. Z jednej strony wszystko zdaje się biec normalnym trybem, z drugiej wszakże to nie dowódcy, sztabowcy i żołnierze grają tu pierwsze skrzypce, zaś ludzka sprawczość ma wyraźnie retroaktywny charakter. Jest reakcją na rysujące się na danym etapie rozwoju technologii możliwości. Idąc zatem w zawody z Clausewitzem i swoistym dla niego powiązaniem sztuki wojennej z ludzkim geniuszem, DeLanda okazuje się w sumie jego wiernym uczniem, gdyż spisana w „War in the Age of Intelligent Machines” przez fikcyjnego robota-historyka „krytyczna analiza” ujawnia ukryte podstawy tradycyjnej historiografii, demaskując jej specyficznie antropogeniczny charakter.

Kiedy Gallagher pisze o kontrafaktualności przedstawień przeszłości sprzed dominacji linearnej, przyczynowo-skutkowej i faktualnej narracji, ni słowem nie wspomina o tym spojrzeniu na sztukę wojny, jakie zaproponował DeLanda. Jest na to bodaj zbyt rasową historyczką. Choć w *Telling It Like It Wasn't* stara się prześledzić chronologicznie przedstawione dzieje spekulacji historycznych i eksperymentów tak w pracach zawodowych historyków, jak w rozmaitych formach literackich, koncentrując uwagę na amerykańskiej wojnie secesyjnej i alternatywnych wersjach II wojny światowej, nadal zda-

skutki nazbyt klarownie wskazują na swoje przyczyny, należy spojrzeć pod innym kątem i rozważyć inne wersje wydarzeń, żeby znaleźć rzeczywistego sprawcę.

je się tkwić w przeświadczeniu, że pisanie historii sprowadza się do relacjonowania dziejów ludzkiej sprawczości i odpowiedzialności, do badania dokonujących się w czasie przemian tożsamości znanych osób, narodów i ludów. Pomimo to udało jej się wskazać na istotne zmiany w myśleniu kontrfaktualnym, do których doszło zwłaszcza w drugiej połowie XX wieku, a w konsekwencji wyodrębnić trzy podstawowe strategie: „what-if” (co byłoby, gdyby), „as-if” (tak jakby) oraz „elsewhen/elsewhere” (kiedy indziej/gdzie indziej). Pojawiły się one i upowszechniły niezależnie od siebie i realizowały nieco inne cele, lecz dziś często ze sobą współlistnieją, co pociąga za sobą wiele komplikacji w klasyfikacji oraz niepotrzebnych uproszczeń w pisaniu i mówieniu o kontrfaktualności, najczęściej kojarzonej z pierwszą z tych strategii, bezpośrednio zależną od hegemonicznej narracji.

Najbardziej tradycyjna i najstarsza strategia „co by było, gdyby” chętnie wykorzystuje postaci i wydarzenia historyczne do alternatywnego przedstawienia przeszłości. Najczęściej punktem wyjścia pozostaje tu klarownie zaznaczony punkt rozdwojenia, bifurkacji dotąd linearnego rozwoju zdarzeń, kiedy ich znany bieg nagle staje się własnym przeciwieństwem i, na przykład, Napoleon wygrywa bitwę pod Waterloo. W konsekwencji otrzymujemy inną wersję znanego nam świata, choć – jak pokazuje Gallagher na kilku przykładach literackich historii alternatywnych amerykańskiej wojny secesyjnej – bywa niekiedy i tak, że właśnie nasza, jak najbardziej realna rzeczywistość zostaje przedstawiona właśnie jako alternatywna wersja wydarzeń w ramach świata przedstawionego. Nie trzeba bodaj nawet dodawać, że w przypadku strategii „co by było, gdyby” mamy najczęściej do czynienia z prostym, choć odwróconym odwzorowaniem narracji hegemonicznej, wywróceniem historycznych faktów na nice. Widać to przede wszystkim w punkcie bifurkacji, kiedy na przykład – jak dzieje się w powieści *Człowiek z Wysokiego Zamku* Philipa K. Dicka¹⁰ – dobrze znane losy II wojny światowej toczą się

¹⁰ Por. Philip K. DICK, *Człowiek z Wysokiego Zamku* [1962], tłum. Lech Jęczynek, Wydawnictwo Rebis 2011.

jednak inaczej i wieńczy je zwycięstwo Hitlera. Innymi słowy, matrycą historii alternatywnych, zrodzonych z założenia „co by było, gdyby”, pozostaje powszechnie akceptowana – choć realizowana *à rebours* – wizja dziejów, która dyktuje podstawowe założenia i nakłada trudne do obejścia ograniczenia temu, co powstaje jako jej pochodna.

Szansę wyjścia z klinczu tej binarnej opozycji oferuje druga ze strategii, korzystająca z założenia „tak jakby”. Tu postaci i wydarzenia historyczne schodzą zdecydowanie na dalszy plan, zaś podstawowym celem piszącego staje się wiarygodne dla czytelników przedstawienie minionej rzeczywistości. Niekoniecznie musi być ono czytelnie kontr-faktualnej natury, gdyż podstawowe zadanie tej strategii sprowadza się do przybliżenia odbiorcy przeszłości i pomocy w zrozumieniu świata i codziennych praktyk, do których nie tylko nie mamy już dostępu, lecz także często w hegemonicznej narracji nie pozostał po nich nawet ślad. Takie zadanie realizują choćby niemieckie powieści kryminalne Volkera Kutschera z komisarzem Geonem Rathem, których akcja rozgrywa się w nazistowskich Niemczech lat dwudziestych i trzydziestych, spopularyzowane przez serial telewizyjny *Babylon Berlin* (2017-2018). Polityczny potencjał narracji „jak gdyby” najlepiej udowadniają natomiast rozgrywające się podczas okupacji Paryża kryminały francuskiej historyczki, piszącej pod pseudonimem Dominique Manotti, które znacząco włączyły się w nadal żywą debatę na temat udziału Francuzów w II wojnie światowej. Jak się ponadto wydaje, to właśnie pomylenie strategii „what-if” ze strategią „as-if”, która jednak nieco inaczej każe odczytywać relację między narracją hegemoniczną a światem przedstawionym, przyczyniło się w znacznej mierze do nieporozumień wokół pierwszego sezonu polskiego serialu *1983*, dostępnego na platformie Netflix. Większość recenzentów zakładała bowiem, że ma do czynienia z historią alternatywną i dlatego z uporem godnym lepszej sprawy dopytywała się choćby o to, dlaczego w żadnym z odcinków nawet na chwilę nie pojawił się żaden z głównych aktorów historycznego 1983 roku. Tymczasem w serialu *1983* nie ma punktu

bifurkacji jako niezbędnej inicjacji akcji, gdyż umieszczone dwadzieścia lat wcześniej względem głównego nurtu akcji wydarzenia, do których odkłamania dąży młody prawnik, dzieją się już w wyobrażonym świecie „jak gdyby”, zaś o założycielskim dla tego świata pakcie między partią, Kościołem, wojskiem i bodaj częścią opozycji tak naprawdę nic nie wiemy (przynajmniej w pierwszym sezonie). Na ekranie nie oglądamy zatem rzeczywistości alternatywnej, a jedynie „gdybaną”, dlatego nie sposób jej mierzyć dostępną wiedzą historyczną. Równie dobrze serial mógłby się kończyć ironicznym oświadczeniem, że wszelkie podobieństwa do realnych osób, zdarzeń i sytuacji są niezamierzone.

Trzecia ze strategii wyodrębnionych przez Gallagher w *Telling It Like It Wasn't*, strategia „kiedy indziej/gdzie indziej”, prowadzi do jeszcze bardziej widocznej niezależności narracji kontrfaktualnych od koniecznych zdawałoby się związków z narracją hegemoniczną, faktualną. Tu bowiem znajdujemy się w królestwie rzeczywistości równoległych, istniejących w odmiennych światach możliwych czy też w płynących obok siebie i czasem splatających się strumieniach czasu, jak dzieje się choćby w powieści Neala Stephensona i Nicole Galland *Wzlot i upadek D.O.D.O.*¹¹ czy w steampunkowym cyklu przygód Burtona i Swinburne'a (2010-2015) Marka Hoddera. To prawda, podobne rozwiązania zdają się znakiem firmowym fantastyki naukowej, czyli znajdują się wręcz na antypodach powieści historycznej, nadal uznawanej za modelową postać literackiego przedstawiania minionych wydarzeń. Pod koniec XX wieku jako swoiste pokłosie wspomnianych już nurtów nieufności zaczęły jednak służyć również kwestionowaniu podstawowej dla historiografii kategorii linearnego czasu, leżącej u podstaw koncepcji zarówno postępu technologicznego, jak i faktu historycznego. Dlatego korzystają z nich chętnie twórcy, którzy starają się wydobyć na plan pierwszy związki historii i innych typów narracji o przeszłości z koncepcjami wywiedzionymi

¹¹ Por. Neal STEPHENSON, Nicole GALLAND, *Wzlot i upadek D.O.D.O.* [2017], tłum. Wojciech M. Próchniewicz, Wydawnictwo Mag 2018.

z nauk ścisłych oraz nowymi technologiami. Znakomicie pokazał to popularny wśród widzów niemiecki serial *Dark* (2017), poglądowo wręcz komplikujący indywidualne i zbiorowe relacje z przeszłością i przyszłością.

Z konieczności pobieżny i skrótowy przegląd powyższych strategii prowadzi do następującej konkluzji: w ostatnich latach myślenie kontrfaktualne najczęściej nie było już profilowane przez narrację hegemoniczną, czyli uznaną domenę niezbitych faktów, jak zakładała najstarsza z nich, strategia „jak gdyby”. Mając to na względzie, posługiwaliśmy się podczas międzynarodowych warsztatów naukowych (Kraków, 16-17 listopada 2017), których pokłosiem jest niniejszym tom, przymiotnikiem „kontr[f]aktualny”. Znalazło to odbicie już w tytule warsztatów *Counter[f]actual Strategies in History Writing, Literature, and Performing Arts*, choć w publikowanych tu tekstach autorzy wykorzystują również tradycyjną wersję tego przymiotnika bądź wykazują się własną inwencją słowotwórczą, jak robi to Claire Norton, która na swoje potrzeby zaproponowała określenie „kontr/aktualny”. Jej wybór wydaje się o tyle trafny, że niezależnie od stosowanej strategii konieczny punkt wyjścia dla prowadzonej narracji stanowi aktualność, tu-i-teraz twórcy i jego odbiorców. Aktualność staje się zarazem punktem wyjścia i dojścia, co po raz kolejny pozwala wziąć w nawias tradycyjne rozróżnienie na literaturę fantastycznonaukową i historyczną. Co istotne, ta zasada obowiązuje także w przypadku strategii „co by było, gdyby”, gdyż to, co dziś uznajemy za fakty, w przeszłości niekoniecznie należało do domeny faktografii, nie musi też nadal się w niej znajdować za lat kilkanaście czy kilkadziesiąt. W podtytule tego tomu zachowaliśmy zatem pisownię „kontr[f]aktualny”, gdyż nie dość, że wydaje się mieć najszerszy zakres, to akcentuje ponadto kwestię profilującej powstające narracje aktualności, na czym najbardziej nam zależało. W tytule znalazło się jednak nie bez przyczyny wyrażenie „fikcje jako metoda”, które idzie o krok dalej. Domaga się bowiem zniesienia dychotomii między nauką empirią jako domeną faktów a myśleniem spekulatywnym, tradycyjnie utożsamianym z fikcją. A nawet więcej.

Domaga się uznania fikcji za równoprawną metodę badania świata i ustalania lokalnych, sytuowanych prawd. Inspiracją dla takiego nazwania całego tomu był tytuł innego wydanego niedawno tomu zbiorowego, podejmującego podobne tematy, głównie w dziedzinie kultury wizualnej¹². Podczas jednak gdy Jon K. Shaw i Theo Reeves-Everson zdecydowali się na liczbę pojedynczą, *Fiction as Method*, na okładce naszego tomu widnieje liczba mnoga. Autorzy zgromadzonych tu tekstów zamierzenie mówią bowiem o różnych fikcjach, inaczej powoływanych do istnienia, wyrażanych innymi środkami i dążących do realizacji odmiennych, lokalnych celów. Zawsze wszakże fikcja pozostaje dla nich metodą, która pozwala w akcie zamierzonej demaskacji ujawnić fikcyjne założenia czegoś, co tu i teraz podaje się za niepodważalną i w pełni faktyczną prawdę.

Gallagher nie tylko trafnie zidentyfikowała i opisała trzy podstawowe strategie kontr[f]aktualne, lecz ponadto we wstępie do *Telling It Like It Wasn't* odnotowała, że spekulacje historyczne pojawiają się dziś w wielu mediach i gatunkach. Niestety, w dalszych partiach książki poruszała się już jedynie, jak wspomniałam, na ściśle od siebie oddzielanych obszarach – historii jako dyscypliny naukowej i literatury jako dziedziny fikcji. Tymczasem ten skrupulatnie przestrzegany podział jest coraz częściej podawany w wątpliwość w różnych odmianach form hybrydycznych, sytuujących się na pograniczu faktu i fikcji, jak choćby dokufikcje, etnofikcje, mokiumenty, dokumenty performatywne (T.J. Demos) i wiele innych. Towarzyszy temu zwykle kolejne znaczące przesunięcie, polegające na odchodzeniu od antropocentrycznych perspektywizacji na rzecz ujęć, które akcentują sprawczość nie-ludzi (przedmiotów, maszyn, zwierząt i roślin), jak zrobił to choćby DeLanda w przywołanej tu pracy *War in the Age of Intelligent Machines*.

Natomiast Donna Haraway, podobnie jak inne feministki, które włączyły się w debatę nad antropocenem, w świadomym bu-

¹² Por. *Fiction as Method*, red. Jon K. SHAW, Theo REEVES-EVISON, Sternberg Press 2017.

dowaniu relacji międzygatunkowych widzi jedyną bodaj szansę na wyjście obronną ręką z ekologicznego i ekonomicznego kryzysu. W jej niedawno wydanej pracy *Staying with the Trouble* modelową figurą dla takich relacji staje się znana wielu kulturom zabawa czy gra, zwana kocią kołyską, której towarzyszyło opowiadanie mitów i historii, rodzaj edukacji w działaniu i poprzez działanie¹³. Pod koniec XIX wieku europejscy etnologowie zaczęli zbierać jej rozmaite warianty w różnych zakątkach świata. Niektórzy ku wielkiemu zaskoczeniu w zakamarkach własnej pamięci znajdowali obrazy, z których wynikało, że muszą ją znać także z własnego dzieciństwa, choć do Europy dotarła stosunkowo późno, zapewne szlakami handlowymi z Azji. Reguły gry w kocią kołyskę nie są zbyt skomplikowane. Wystarczy długi kawałek grubszej nici, mocnej wełny czy sznurka, którego końce należy zawiązać na supeł, a potem rozciągnąć obiema dłońmi i zręcznie przekładając palcami, spleść w pożądaną wzór. Kolejna osoba musi równie zręcznie zdjąć utworzoną figurę z naszych palców i następnie zmodyfikować we własną, i tak dalej, i tak dalej. Nawiązując do wcześniejszego o kilka lat rysunku *Multispecies Cat's Cradle* Nassera Muftiego¹⁴, Haraway postuluje, żeby w kocią kołyskę grali na równych prawach ludzie i nie-ludzie. Chcąc zaś zaznaczyć, że figury ze sznurka (*string figures*) potrafią stworzyć także racice, pazury i pazurki, kopyta i kopytka, a nawet płetwy, proponuje zmienić nazwę „kocia kołyska” (*cat's cradle*) właśnie na „string figures” jako wzorzec wielogatunkowego asamblażu i zarazem myślowej spekulacji na temat życia po antropocenie. Jak bowiem podkreśla:

Robić figury ze sznurka to dawać i odbierać wzory, gubić wążek i ponosić porażkę, lecz czasem także odkrywać coś, co działa, coś ważnego i może nawet pięknego, co wcześniej nie istniało. To ustanawiać znaczące związki, opowiadać historie ręka po

¹³ Donna J. HARAWAY, *Playing String Figures with Companion Species*, [w:] EADEM, *Staying with Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press 2016, s. 9-29.

¹⁴ *Ibidem*, s. 9.

ręce, palec po palcu, spłot po spłocie, żeby stworzyć warunki dla ograniczonego dobrobytu na ziemi¹⁵.

Opowiadać historie, w których z emergentnego spłotu fikcji i faktów w działaniu rodzą się przeszłe i przyszłe światy zarazem.

Co w tym miejscu istotne, proponowany przez Haraway typ myślowych spekulacji nie odsyła ani do naukowych badań, ani do artystycznych fikcji, lecz wskazuje na te fikcje i fakty, które splatają się w nierozzerwalną całość już na poziomie naszych codziennych praktyk i ustanawianych w ich ramach emergentnych zachowań. Definiuje ona bowiem takie codzienne praktyki i zachowania jako „wynalezioną właśnie konstrukcję, twórczy spłot faktów i fikcji, powstający w efekcie wchodzącego w intra-akcje tłumy aktorów, w tym ludzi, innych istot żyjących i urządzeń”¹⁶. Nie tylko myślowe spekulacje wyróżnia przecież emergentny charakter. Także najzwyczajsze na świecie codzienne praktyki i sankcjonujące je instytucje cechuje podobny spłot tego, co empiryczne i faktualne, z tym, co spekulatywne i fikcyjne. Dość przywołać początki kartografii, kiedy to empiryczna wiedza sąsiadowała z wyobrażeniami *ubi leones*, czy nawet współczesne mapy z ich rygiem prostych linii równoleżników i południków, które niewiele mają wspólnego z empiryczną wiedzą. Wystarczy przypomnieć fikcyjne w gruncie rzeczy podstawy systemów monetarnych, fundowanych na nominalnej wartości złotego kruszcu i wzajemnych relacjach „prawnych środków płatniczych”, co niedawno wydobyl na jaw bitcoin, zwany za karę kryptowalutą. Albo też zasady prawne, które każą traktować korporacje i spółki, jakby były osobą fizyczną. Nie mówiąc już o tak zwanych strefach czasowych, rzekomo zależnych od położenia geograficznego, a przecież regulowanych decyzjami rządów czy parlamentów. Dlatego też autorzy *Fiction as Method* zwracają szczególną uwagę na takie

¹⁵ *Ibidem*, s. 10.

¹⁶ Donna J. HARAWAY, *When Species Meet*, University of Minnesota Press 2008, s. 211.

artystyczne działania, które nie tylko przekraczają granicę między myśleniem i działaniem, lecz także między działaniem artystycznym i praktycznym. Należy do nich między innymi rosnąca fala fikcyjnych instytucji kultury, takich jak choćby założone przez Khalila Rabaha w 2003 roku *Palestinian Museum of Natural History and Humankind*, które choć nadal nie ma własnej siedziby, uczestniczyło w biennale w Wenecji czy Istambule. Równie krytyczną – kontr[f] aktualną w pełnym tego słowa znaczeniu – funkcję spełnia *Museum of African Art* (1997-2002) Meschaca Gaby. Podczas gdy artyści kontrkultury w podobnym geście porzucali tradycyjne instytucje muzealne, dziś powołują do istnienia własne, fikcyjne, a przez to bardziej skuteczne jako narzędzie krytyki.

Biorąc to wszystko pod uwagę, należy bodaj wyróżnić najnowszą, czwartą strategię kontr[f]aktualną, która sięgnie o wiele dalej niż trzy poprzednie, obejmując rozmaite typy narracji i działań spekulatywnych, wykorzystujących fikcje jako metody w różnych dziedzinach życia i czasach. Idąc śladem propozycji Haraway, można ją nazwać SF, gdyż ten skrót pomieści zarówno *Science Fiction*, jak *Spekulatywne Fabulacje* i *Sznurkowe Figury*, a także o wiele więcej (*So Far*). To prawda, zebrane w niniejszym tomie teksty zajmują się – zgodnie z podtytułem – przede wszystkim strategiami kontr[f] aktualnymi w pisaniu historii, literaturze i sztukach, jednak czytać je należy, pamiętając o tym o wiele szerszym kontekście, kontekście naszej aktualności.

Małgorzata Sugiera

MAŁGORZATA SUGIERA

INNE HISTORIE. EKSPERYMENTALNE FORMY PISANIA O PRZESZŁOŚCI

We wprowadzeniu do *Experiments in Rethinking History*, zbioru eksperymentalnych form pisania o przeszłości, Robert A. Rosenstone odnotował: „Nikt nie wykazuje tak silnego (czy wręcz desperackiego) przywiązania do tradycyjnych form historiografii niż ci uniwersyteccy historycy, których podstawowe zadanie sprowadza się do wiernej rekonstrukcji minionych wydarzeń”¹. Realizując to zadanie, historycy wybierali zwykle rozwijające się linearnie relacje w trzeciej osobie, wkładając je w usta obiektywnego i wszechwiedzącego narratora. Jak zauważył Hayden White już pół wieku temu, chętnie korzystali przy tym z dobrze znanych modeli dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, z typową dla tego gatunku linearnie rozwijającą się akcją i konsekwentnie powiązаныmi wydarzeniami². Niewiele zmieniły pod tym względem nowe teorie i metodologie w dziedzinie nauk społecznych i humanistycznych, które zaczęły się pojawiać od końca lat siedemdziesiątych XX wieku, jak na przykład różne odmiany feminizmów, studia postkolonialne i genderowe czy – nieco później – nowy materializm.

¹ Robert A. ROSENSTONE, *Introduction: Practice and History*, [w:] *Experiments in Rethinking History*, red. Alun MUNSLOW, Robert A. ROSENSTONE, Routledge 2004, s. 1. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki tego tekstu.

² Por. Hayden WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press 1973.

Drugi redaktor tomu *Experiments in Rethinking History*, Alun Munslow, równie krytycznie odniósł się do powszechnie przyjętego i rzadko kwestionowanego związku między treścią (to, co się wydarzyło) i historiograficzną formą relacji (jak zostało to przedstawione), kierując przy tym poważne zastrzeżenia pod adresem równie powszechnie stosowanych empiryczno-analitycznych metod jako uprzywilejowanej drogi poznania przeszłości. Jednak, jak podkreślał Munslow, większość historyków nie jest wcale aż tak naiwna, by nie brać pod uwagę krytycznej roli, jaką w przedstawieniu przeszłości odgrywa wybrane medium. Mimo to z uporem trwają w przeświadczeniu, że zawodowy historyk powinien niejako z definicji pozostać „zachowującym obiektywizm reporterem śledczym, dążącym do ustalenia weryfikowalnych faktów”³. Dlatego też w swoim wprowadzeniu sformułował podstawowe zasady eksperymentalnego pisania historii, które zdoła skutecznie zakwestionować mit bezpośredniego dostępu do przeszłości, tej rzekomo w pełni poznawalnej rzeczywistości „tam i wtedy”. Tymczasem, jak wyjaśnia, niemożliwa do pokonania przepaść oddziela to, co piszemy jako historię, od tego, co nazywamy minioną rzeczywistością, ponieważ należą one do dwóch odrębnych kategorii ontologicznych. To zaś skłania go do następującej konkluzji: „Pytanie o prawdę i znaczenie sprowadza się w historii do tego, jak **przedstawiamy** nasze źródła oraz na ile bezpośrednio forma tego przedstawienia wpływa na nasze zdanie o tym, co te źródła «rzeczywiście» czy «najprawdopodobniej» znaczą”⁴. Munslow czytelnie zatem powiązał formę i styl przedstawiania przeszłości z perswazyjnością, a tym samym również z wiarygodnością ustalanych na tej drodze faktów. Jeśli zaś nasz obraz minionych czasów bezpośrednio łączy się ze sposobem ich przedstawiania, kluczową rolę w pojawieniu się nowych form historiografii musiały odegrać

³ Alun MUNSLOW, *Introduction: Theory and Practice*, [w:] *Experiments in Rethinking History*, s. 11.

⁴ *Ibidem*, s. 7.

eksperymenty z formami narracyjnymi, co najlepiej potwierdza tom *Experiments in Rethinking History*.

Kilka lat później w pracy *The Future of History* Munslow przywołał kilka przykładów innowacyjnych form pisania historii⁵, które ukazały się nieco wcześniej niż publikowane we wspomnianym tomie. Jak podkreślił, wybrani przez niego autorzy – między innymi Robert A. Rosenstone, Synthia Sydnor, Sven Lindqvist i Hans Ulrich Gumbrecht – z całą skrupulatnością zawodowych historyków najpierw ustalili stan badań, a następnie poddali analizie wszystkie dostępne źródła i materiały. Dopiero zaś, kiedy przedstawiali własne ustalenia, wzorem awangardowych pisarzy modernistycznych podjęli eksperymenty z różnymi technikami narracyjnymi, w tym czytelnie autotematycznymi. Chcieli w ten sposób odwołać się do kognicji czytelników i podważyć często bezrefleksyjnie przyjmowaną wiarę w obiektywność przedstawienia przeszłości i możliwość weryfikacji tego, co zostało uznane za fakty. Jak mi się jednak wydaje, istnieją także inne – i nie mniej efektywne – sposoby postawienia pod znakiem zapytania istoty historii jako (re)prezentacji. Co więcej, wachlarz możliwych strategii nie ogranicza się wcale do repertuaru autorefleksyjnych rozwiązań, odziedziczonych po awangardowych pisarzach. Już nawet bardzo ograniczona liczba przykładów, które znajdziemy w *The Future of History*, wystarczy do tego, by przekonująco pokazać, że każdy z przywołanych przez Munslowa autorów realizuje nieco inny cel. Właśnie temu celowi podporządkowuje też formalne rozwiązania, które swoim podobieństwem, drugorzędnym z mojego punktu widzenia, przykuły jego uwagę. Wszyscy wymienieni wyżej historycy starali się, co prawda, dogłębnie przemyśleć dominujące w akademii formy pisania historii i ich status epistemologiczny, każdy jednak po swojemu analizował wielorakie sensy przeszłości, korzystając z odrębnych metod, stylów i form narracji.

⁵ Alun MUNSLOW, *The Future of History*, Palgrave Macmillan 2010, s. 182-201. Ten fragment (z niewielkimi skrótami) został też opublikowany po polsku, por. IDEM, *Historia jako eksperyment*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Dialog” 2017, nr 7-8, s. 122-140.

Widać to jak na dłoni z perspektywy najnowszej fali eksperymentów z pisaniem o przeszłości, która objęła znacznie większy obszar niż domena akademickiej historiografii. Coraz liczniejsi powieściopisarze pomijają bowiem nakaz przestrzegania granicy między tym, co faktualne i fikcyjne, poddając refleksji naturę przeszłości i dostępnych form jej (re)prezentowania inaczej, niż robili to zawodowi historycy kilka dekad temu.

W dalszej części tego rozdziału powrócę do trzech eksperymentów z pisaniem historii, przywołanych w *The Future of History*, podając zarówno te eksperymenty, jak i analizy Munsłowa krytycznej lekturze. Chciałabym bowiem pokazać, że z dzisiejszej perspektywy domagają się one nieco innego trybu lektury i refleksji niż te, które on zaproponował. Następnie przypomnę pojęcie „czas przeszły warunkowy” (*the past conditional temporality*), które wprowadziła postkolonialna badaczka Lisa Lowe, zajmująca się związkami między kolonializmem, niewolnictwem, imperialnym handlem i liberalną ideologią Zachodu, zachodnim liberalizmem⁶. Pozwoli mi to zwrócić uwagę na zjawisko, które Munsłow w swojej wizji przyszłości historii w zasadzie pominął, choć w ostatnich latach odgrywa ono coraz większą rolę w pisaniu o przeszłości. Zwłaszcza w najnowszych powieściach kontr[f]aktualnych zdecydowanie dominują rozwiązania, które wydają się bliskie temu, co Lowe nazwała czasem przeszłym warunkowym. Żeby to przekonująco udowodnić, przyjrzę się z bliska kilku polskim powieściom tego typu, które przemyślnie łączą fakty i fikcje, choć w większości nie spotkały się z zainteresowaniem szerokiej publiczności. Swoista dla każdej z nich mieszanka tego, co faktualne, mokumentarne i fikcjonalne, nie tylko przekonuje, że pisanie o historii ma ten sam status epistemologiczny, co inne (re)prezentujące przeszłość dyskursy artystyczne, jak kilka lat temu podkreślał Munsłow. Tak eksperymenty z formami historiograficznymi, jak najnowsza fala powieści kontr[f]aktualnych zamierzenie kwestionują ponadto klasyczne pojęcie czasu historycznego, wy-

⁶ Lisa LOWE, *The Intimacies of Four Continents*, Duke University Press 2015, 40-41.

wiedzione z zakładanej przez historyków asymetrii między przeszłością, zwykle ujmowaną jako ograniczona przestrzeń minionych doświadczeń, a przyszłością, przedstawianą jako szeroko otwarty horyzont niczym nieograniczonych możliwości. W efekcie otrzymujemy radykalnie inny obraz – a raczej równoprawne i mnogie obrazy – przeszłości, otwartej niczym przyszłość na rozmaite możliwości i formy przedstawiania.

KWESTIONUJĄC TRADYCYJNE NARRACJE HISTORYCZNE

W pracy *The Future of History* Munslow pisze, że wszyscy eksperymentujący historycy, których przekonały kanoniczne już dziś argumenty White'a o bliskich związkach konwencji powieści realistycznej z tradycyjną historiografią, musieli poszukać nowych sposobów przedstawiania przeszłości. Zaczęli zaś od rezygnacji z najbardziej rozpowszechnionych wśród akademickich historyków form (re)prezentacji, odrzucając nie tylko wykorzystanie postaci historycznych i uwiarygodnienie narracji przez odesłanie do faktów, lecz także linearne i konsekwentne zasady rozwoju wydarzeń. Choć każdy z eksperymentów przyniósł nieco inne efekty, to zdaniem Munsłowa łączy je z pewnością jedno – nowa zasada odpowiedniości między formą i treścią, która zarazem radykalnie zmienia przyjęte sposoby nadawania sensu przeszłości. Nic zatem dziwnego, że w *The Future of History* za prawdziwy kamień milowy na drodze rozwoju nowej historiografii uznał on pracę *Mirror in the Shrine* Rosenstone'a⁷, przedstawiającą losy kilku Amerykanów w Japonii epoki Meiji. Munslow przywiązuje wagę nade wszystko do analizy innowacji formalnych, dlatego podkreśla, że to właśnie autorowi tej pracy udało się po raz pierwszy tak klarownie podważyć obowiązujące wśród historyków jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku modele reprezentacji. Wprowadził

⁷ Robert A. ROSENSTONE, *Mirror in the Shrine. American Encounters with Meiji Japan*, Harvard University Press 1988.

bowiem nie tylko dalece zindywidualizowane i prezentujące wydarzenia z własnej perspektywy głosy kilku narratorów, lecz również jawny montaż, efekty ruchomej kamery, bezpośrednie zwroty narratora do postaci i czytelników oraz liczne wątki autotematyczne. Nie znaczy to wcale, by w *Mirror in the Shrine* zabrakło innych, liczących się innowacji, przede wszystkich takich, które sprawiają, że prowadzona opowieść zdaje się bardziej świadoma własnego statusu artefaktu niż byłaby każda tradycyjna praca historyczna na podobny temat. Z dzisiejszej perspektywy można uznać te innowacje za rozwiązania kontrfaktualne czy nawet kontr[f]aktualne, co pozwoli lepiej uwypuklić to, że Rosenstone jako autor z pełną świadomością pisał przeciwko przyzwyczajeniom i oczekiwaniom odbiorczym swoich współczesnych. Dlatego też skupię tu uwagę głównie na kontr[f]aktualnym wymiarze jego eksperymentu.

Trzej Amerykanie, bohaterowie *Mirror in the Shrine*, udali się do Japonii, żeby pomóc w modernizacji tego kraju na przełomie XIX i XX wieku. Jeden z nich, biolog Edward S. Morse, zajął się popularyzacją teorii ewolucji Darwina i, między innymi, założył tam pierwsze muzeum historii naturalnej. Misjonarz William Elliot Griffis, któremu udało się nawet nawrócić kilku Japończyków na wiarę chrześcijańską, wkrótce o wiele bardziej zainteresował się nauczaniem chemii i fizyki na późniejszym Uniwersytecie Tokijskim. Natomiast pisarz Lafcadio Hearn poślubił Japonkę i założył rodzinę, znajdując w miejscowej mitologii idealny temat dla swoich opowiadań. Choć wszyscy trzej spotkali się z powszechnym uznaniem swoich współczesnych jako nieliczni znawcy japońskiej kultury i sztuki z pierwszej ręki, niedługo potem popadli w niemal całkowitą niepamięć. Co ciekawe, przypomnienie tego, jak Amerykanie przyczynili się do modernizacji Kraju Kwitnącej Wiśni, nie stanowiło głównej motywacji Rosenstone'a, nawet jeśli w czasie powstawania jego książki, czyli pod koniec lat osiemdziesiątych, ten akurat temat z pewnością zainteresowałyby szerokie grono czytelników. Autor *Mirror in the Shrine* chciał jednak przede wszystkim pokazać, jak trzej wybrani przez niego bohaterowie próbowali ułożyć sobie życie w obcej kulturze i jak za

wszelką cenę starali się ją dobrze zrozumieć. Stawiając sobie za cel przedstawienie procesu ich adaptacji w całej jego dynamice nawet drobnych zmian w percepcji obcego świata, modyfikacji życiowych postaw i praktyk, zdecydował się zatem spleść ze sobą w jedno trzy opowiadane biografie, pieczołowicie zrekonstruowane na podstawie dokumentów i prowadzonych badań, choć w rzeczywistości jego bohaterowie nigdy się nie spotkali. Nie przeszkodziło to wcale temu, by w *Mirror in the Shrine* arbitralny splot ich życiowych przygód i doświadczeń utworzył dynamiczne i złożone – fikcyjne i jedynie na pozór odsyłające do udokumentowanej przeszłości – doświadczenie zetknięcia się i wieloletnich negocjacji z inną kulturą. Choć Munslow zdaje się tego nie brać pod uwagę, dzisiaj czytać można książkę Rosenstone'a jako powieść kontr[f]aktualną w pełnym tego słowa znaczeniu, nawet jeśli taki typ lektury musiałby iść pod prąd jednoznacznie wyrażonych intencji autora. Jak bowiem podkreśla sam Rosenstone w otwierającym rozdziale *Prologue: Who and Why*, chodziło mu głównie o to, by na cenzurowanym postawić rzekomo racjonalne, obiektywne i wtórnie naturalizowane narracje zawodowych historyków, demonstracyjnie wydobywając na jaw skrywaną sztuczność formy i daleko idącą fikcjonalizację przeszłości. Tymczasem dzisiaj, nawet jeśli czytelnicy nie mają kłopotu z identyfikacją powieściowego wzorca, który wykorzystał autor, nie muszą ani orientować się w trwającej już od wielu lat debacie na temat samych podstaw historii jako dyscypliny naukowej i określonego dyskursu, ani tym bardziej podtrzymywać fundamentalnego dla tradycyjnej historiografii rozróżnienia między historycznymi faktami i literacką fikcją. Mogą bez większego problemu potraktować przedstawioną w *Mirror in the Shrine* Japonię epoki Meiji jako jeden z wielu możliwych światów, który oferuje realne doświadczenia, nawet jeśli autentyczność czy prawdziwość wydarzeń nie tak łatwo zweryfikować, zaś sposób ich przedstawienia i proponowane powiązania mają wyraźnie literacki charakter. Podobne przesunięcie w trybie lektury, zależne od jej aktualnego kontekstu, łatwo odnotować także w przypadku *In 1926* Gumbrechta, pracy opatrzonej znaczącym podtytu-

łem *Living on the Edge of Time* (Żyjąc na krawędzi czasu)⁸. Ukazała się ona niemal dekadę później niż książka Rosenstone'a, zaś Munslow poświęcił jej jedynie kilka, dość ogólnikowych uwag.

Trudno się dziwić, że w *The Future of History* zabrakło miejsca dla pogłębionej analizy propozycji Gumbrechta. Munslow odniósł się właściwie tylko do formy *In 1926*, która odznacza się czytelnie nienarracyjnymi cechami i jawnie sobie lekceważy logikę przyczynowo-skutkową. Znajdziemy tu bowiem pięćdziesiąt jeden mniej lub bardziej obszernych haseł, połączonych odpowiednimi linkami i podzielonych na trzy odrębne, uporządkowane alfabetycznie, części: *Arrays* (Pola), *Codes* (Szyfry) i *Codes Collapsed* (Zwinięte szyfry). O ile w pierwszej chodzi o takie pola semantyczne, jak samoloty, Liga Narodów czy komunikacja bezprzewodowa, w drugiej łączą się one w opozycyjne pary, na przykład działanie *versus* brak działania czy terażniejszość *versus* przeszłość. W trzeciej części miejsce opozycji zajmuje identyczność. Wskazujący na nią znak równości pojawia się między parą centrum i peryferia czy terażniejszość i przeszłość, zaś umieszczony obok wyraz w nawiasie podaje efekt ich połączenia, tu odpowiednio nieskończoność i wieczność. Taka kompozycja klarownie stawia przed czytelnikiem *In 1926* zadanie wyboru indywidualnej ścieżki lektury oraz wyznaczenia tego, co stanie się początkiem i końcem pewnej możliwej opowieści. Jednakże takie i podobne autotematyczne rozwiązania, po które sięgnął Gumbrecht, miały w jego intencji spełniać nieco inną funkcję, niż wskazał to Munslow w *The Future of History*.

W rozdziale *User's Manual*, zastępującym tradycyjną przedmowę, autor *In 1926* tak oto definiuje swój podstawowy cel: „Przywołać niczym zaklęciem niektóre ze światów z 1926 roku, dać ich re-prezentację, czyli powołać je ponownie do istnienia tu i teraz”⁹. Jak powtarza z uporem, jego książka ma charakter całkowicie re-

⁸ Hans Ulrich GUMBRECHT, *In 1926. Living at the Edge of Time*, Harvard University Press 1997.

⁹ *Ibidem*, s. X.

ferencyjny (choć nie stanowi reprezentacji przeszłości w znaczeniu jej falsyfikowalnego przedstawienia). Podkreśla ponadto, że jego nadrzędny cel sprowadzał się do tego, by osiągnąć największy stopień bezpośredniości, możliwy w tekście historiograficznym. Chciał bowiem, żeby czytelnik poczuł się „jak w 1926 roku”. Ten przykład najlepiej dowodzi, że poszukiwanie nowych, nienarracyjnych form historiograficznej re-prezentacji nie musi łączyć się nierozzerwalnie z jawną autotematycznością i konstrukcyjnością przedstawianego świata. Gumbrecht w swoim eksperymencie zmierza przeciw do czegoś zdecydowanie odmiennego od eksperymentalnych form pisania historii, które Munslow szczegółowo analizował w *The Future of History*. Inaczej mówiąc, *In 1926* idzie tak daleko w wysiłku rekonstrukcji tytułowego i dowolnie wybranego roku, jak tylko tekst potrafi, starając się przy tym zagwarantować czytelnikom iluzję bezpośredniego doświadczenia przeszłości, iluzję bycia-w-nieistniejącym-już-świecie. Gumbrecht, wyraźnie zafascynowany materialnością codziennych praktyk życiowych, rozmaicie eksperymentuje z efektem symultaniczności minionego czasu. Zdecydowanie odrzuca jednak wszelkie formy linearnej narracji, przywołując rozmaite głosy z tytułowego roku. Czyni zaś tak w nadziei, że uda mu się wywołać złudzenia różnorodnych, codziennych światów w całej ich złożoności i chaosie, co najlepiej podkreśla nadana im nazwa, pożyczona bodaj od teoretyków ówczesnego teatru i performansu, czyli „otoczenie” (*environment*). Jak sam przyznaje, zamierzenie wybrał symultaniczność jako model przedstawienia przeszłości, gdyż wziął pod uwagę istotne zmiany kulturowe, do jakich doszło pod koniec ostatniej dekady minionego wieku. Chodzi mu przy tym nie tylko o filmy i gry wideo, lecz także o zauważalne zmiany w strategiach kuratorskich, które sprawiają, że muzealne ekspozycje mają coraz częściej wymiar immersyjny i odwołują się do wszystkich zmysłów odwiedzających. Co istotne, *In 1926* podpowiada jeszcze inne wytłumaczenie dla takich wyborów autora.

Jak pokazuje uważna lektura, to właśnie w latach dwudziestych ubiegłego wieku poważny wpływ na literackie style i gatunki

zaczęły wywierać formy i formaty, język i sposób narracji gazetowych reportaży. Proces ten przybrał na sile zwłaszcza w Niemczech. Dziennikarze starali się zapewnić czytelnikom możliwie bezpośredni i gwarantujący poczucie chwilowości przeżycia dostęp do własnego doświadczenia (*Erleben*), pisząc z pełną świadomością z punktu widzenia uczestnika-observatora. Pisarze zaś zaczęli naśladować szybki rytm wrażeń i obrazów świata, zmieniających się niczym w kalejdoskopie, przedstawiając rzeczywistość w luźno powiązanych ujęciach, jakby rejestrowała ją trzymana w ręku kamera. Starannie też unikali nawet śladu pogłębionej interpretacji pozornie chwytanych na żywo wydarzeń i racjonalizujących opisów własnych przeżyć (*Erfahrung*). Bardzo podobnie Gumbrecht w pisanej siedemdziesiąt lat później książce starał się, z jednej strony, zapewnić czytelnikowi iluzję bezpośredniego kontaktu z minioną rzeczywistością, stawiając go w pozycji świadka tamtych wydarzeń i gwarantując tym samym efekt bezpośredniego doświadczenia na żywo. Z drugiej jednakże w pełni świadomie konstruował re-prezentację doświadczenia na żywo tamtych codziennych światów, uciekając się do pomocy strategii i rozwiązań, pożyczonych od ówczesnych dziennikarzy, które we współczesnej im literaturze odpowiadały za produkcję efektu symultaniczności i nażywości. Dlatego też trudno nie zapytać w tym miejscu, jak on sam, bardziej historyk kultury i teoretyk literatury niż zawodowy historyk, postrzegał gorące debaty akademickich historyków w ostatniej dekadzie XX wieku na temat eksperymentów z nowymi formami pisania historii.

To prawda, Gumbrecht formułuje w *In 1926* te same pytania, jakie w tym czasie stawiali Munslow i jego koledzy. A mianowicie, zastanawia się nad tym, co mamy zrobić „z tą całą wiedzą na temat przeszłości, jaką przechowujemy, publikujemy i jakiej nauczamy?”¹⁰. Co istotne, nie przywiązuje jednak tak wielkiej jak tamci wagi do kwestii konwencjonalności pisania historii. Jak się wydaje, po strategii typowe dla encyklopedycznego porządkowania wiedzy sięgnął

¹⁰ *Ibidem*, s. 411.

głównie dlatego, żeby idąc pod włos dominujących wśród historyków form narracyjnych, nieco à rebours oddać daleki od systematyczności charakter codziennych doświadczeń. Dlatego też w jego książce nie dobiega nas głos obiektywnego narratora, który ze znanstwem komentuje przywołane cytaty z literatury i ówczesnych gazet albo odsyła do konkretnych faktów czy wydarzeń z życia społecznego i kulturalnego, umieszczając je w stosownej perspektywie historycznej. Gumbrecht zatem, inaczej zgoła niż Munslow, nie przywiązuje większej wagi do wcześniej wspomnianych, doraźnie ustanawianych przez konkretnego autora związków między formą i treścią. Nic zatem dziwnego, że w *The Future of History* znajdziemy jedynie wzmiankę o proponowanych przezeń rozwiązaniach, jawnie podważających konwencje narracyjne. Próżno tu natomiast szukać powodów, dla których autor postanowił po nie sięgnąć. A przecież w ostatniej części *In 1926*, zatytułowanej *After Learning From History* i utrzymanej w typowym stylu akademickich tekstów, Gumbrecht klarownie sformułował swój sprzeciw wobec niektórych postulatów Nowych Historyków. Nie do końca zgadzał się bowiem z wagą, jaką przywiązują oni do różnicy ontologicznej między przeszłością a historią, podobnie jak z właściwym im brakiem pragnienia, żeby choć na chwilę dotknąć minionej rzeczywistości, poczuć ją wszystkimi zmysłami. Jak podkreśla, takie pragnienie nie tylko ustanowiło historię jako akademicką dyscyplinę, lecz leży także u źródła wszystkich racjonalizacji i legitymizacji form historiografii, mimo całej ich zmienności, warunkowanej potrzebą adaptacji do konkretnych kontekstów kulturowych. Co więcej, twierdzi Gumbrecht, kiedy Nowi Historycy demonstracyjnie rezygnują z tego pragnienia, ich teksty „przestają się różnić od literackiej fikcji i dlatego też nigdy nie zdolają zastąpić dyskursu tradycyjnej historiografii”¹¹. Z naciskiem więc powtarza, że jeśli tylko historiografia ostatniej dekady XX wieku chce zachować własną tożsamość oferowanej czytelnikom możliwości dotknięcia przeszłości, różnej od tych doświadczeń, których

¹¹ *Ibidem*, s. 417.

oczekują oni od literatury, za wszelką cenę nie powinna odwoływać się do kognitywnego dystansu i autotematyczności jako głównych rozwiązań formalnych. Choć zasadnie, jak się wydaje, formułuje Gumbrecht swój sprzeciw wobec hegemonii rozwiązań autotematycznych w eksperymentalnych formach historiografii, to przecież z uporem godnym lepszej sprawy podtrzymuje rozróżnienie między historiografią i literaturą, oparte na tradycyjnej dychotomii fikcji i faktów. Tymczasem zarówno nowe eksperymenty z pisaniem historii, jak i powieści kontr[f]aktualne ostatnich dwudziestu lat, jednoznacznie przekonują, jak bardzo się mylił.

Oczywiście, Gumbrecht nie był jedynym eksperymentującym autorem, w którego przypadku Munslow zwrócił uwagę na wykorzystane rozwiązania formalne, nie zaprzatając sobie zbyt głowę tym, czemu w intencji autora miały one służyć. Dwa lata później niż *In 1926* ukazała się po szwedzku *A History of Bombing* Svena Lindqvista, wkrótce wydana też po angielsku¹². Już tytuł, w którym pojawia się rodzajnik nieokreślony, czytelnie podpowiada, że autor chciał przedstawić wyłącznie jedną z możliwych wersji relacji o tym, jak rozbicie atomu wpłynęło na współczesny nam świat. W tym celu posłużył się strategią, która nieco przypomina propozycję Gumbrechta. Lindqvist jednakże odwołał się do modernistycznego modelu labiryntu, wywracając go na opak. W krótkim wstępie wskazał jednoznacznie, że do wnętrza jego labiryntu prowadzą aż dwadzieścia dwa „wejścia”, a każde z nich oznacza początek innej historii, opatrzonej osobnym tytułem. Każda historia składa się z kilkunastu rozproszonych i ponumerowanych fragmentów, które zamierzenie nie stanowią zamkniętych całości, a czasem wręcz demonstrują swoją niepełność i konieczność kontynuacji, choćby przez brak zapowiedzianego cytatu, który przeczytać można dopiero w kolejnym fragmencie. Każda historia rozwija się mniej więcej chronologicznie, z grubsza przestrzegając porządku przyczyny i skutku, lecz jej

¹² Sven LINDQUIST, *A History of Bombing* [1999], tłum. Linda Hoverty Rugg, Granta Books 2001.

poznanie wymaga wertowania kolejnych stron książki, wpród lub w tył, zgodnie ze strzałkami, podpowiadającymi kierunek poszukiwań i numer kolejnego fragmentu. Nie zawsze bowiem poruszamy się w *A History of Bombing* do przodu. Czasem musimy się cofnąć, gdyż właśnie takie rozwiązanie dodatkowo podkreśla arbitralność ścieżek, które wytyczył autor przez chaos historii. Zwłaszcza że bez trudu da się zmierzyć ogrom tego chaosu klarownością porządku na tablicy chronologicznej, która kolejnym latom przypisuje wydarzenia, przez Lindqvista relacjonowane w odrębnych fragmentach i narracjach.

Co ważne, choć istnieją dwadzieścia dwa wejścia, Lindqvist twierdzi, że z tego labiryntu nie ma ani jednego wyjścia. A nawet więcej, skoro we wprowadzeniu *How to Read This Book* w postaci zwięzłej instrukcji czytania, natrafiamy na taką oto wskazówkę: „Podążaj za kolejnymi nićmi Ariadny, złóż w całość tę przerażającą układankę, a kiedy już poznasz obraz mojego stulecia, spróbuj zbudować własny z innych fragmentów”¹³. Jak zatem widać, w intencji autora aktywność czytelnika wiązać się winna z mnożeniem liczby wejść i wytyczaniem kolejnych ścieżek; ścieżek o czytelnie biograficznym charakterze. Nie bez przyczyny bowiem *A History of Bombing* zaczyna najbardziej odległe w czasie wspomnienie autora, wspomnienie chłopięcych zabaw w wojnę, kiedy każde sikanie zmieniało się w strzelanie do celu, któremu towarzyszył okrzyk „Pif paf! I jesteś trup!”. Niektóre z późniejszych wydarzeń złączyły się w jego pamięci z kolejnymi urodzinami, inne natomiast próbuje przefiltrować przez własne doświadczenia i wrażliwość, kiedy na przykład zastanawia się, co mógłby robić i czuć w bombardowanym przez aliantów Hamburgu. To rzeczywiście jego możliwe dwadzieścia dwie historie i zarazem czytelne wskazówki dla czytelników, jak zabrać się za układanie własnych.

„W każdym miejscu tego tekstu otaczają cię wydarzenia i myśli z tego samego okresu, należą one jednak do innych ścieżek narracyj-

¹³ *Ibidem*, s. V.

nych niż ta, którą akurat podążasz. Taki właśnie był mój zamiar”¹⁴ – zaznacza Lindqvist w instrukcji *How to Read This Book*. Nic też lepiej nie pokazuje tego, co łączy go z Gumbrechtem i jego wyrażoną klarownie intencją tworzenia *environments*, wywołujących iluzję simultaniczności minionego czasu. To iluzja tego natłoku i chaosu wydarzeń, ich możliwych znaczeń i powiązań, które znikają bez śladu z tradycyjnie pisanych historii. Podczas gdy w *In 1926* mamy do czynienia z materiałem zgromadzonym tylko z jednego roku, w *A History of Bombing* obejmuje on bez mała sto lat. Jego obfitość ogranicza jednakże i wstępnie porządkuje nadrzędna perspektywa wybranego tematu bomby atomowej i bombardowań. Ważniejsze z mojego punktu widzenia wydaje się jednak coś innego: tak Gumbrecht, jak Lindqvist odchodzą od autotematyzmu *Mirror in the Shrine* Rosenstone’a, wybierając iluzję *reenactment*, intencjonalnie ożywionej na chwilę przeszłości, dostępnej bezpośrednio doświadczeniu. Co istotne, obie książki ukazały się u progu kolejnego stulecia, czyli niemal dekadę później. Wspomnianą różnicę łączyć zatem należy z bardziej ogólnymi przemianami w kulturze, gdzie coraz większą wagę zaczęły zyskiwać nurty kontrfaktualne i spekulatywne, także w przypadku zdawałoby się zamkniętej na głucho przeszłości.

FIKcje I fakty w pisaniu historii

Podsumowując argumenty zgromadzone we wprowadzeniu do *Experiments in Rethinking History*, Munslow pisze: „Historia eksperymentalna powstaje zatem w szczelinach między tym, co było kiedyś, a sensem, jaki nadajemy dziś tamtym wydarzeniom”¹⁵. Innymi słowy, jej podstawowym celem jest udowodnienie tezy, że historyczne źródła i fakty same z siebie nie posiadają żadnego znaczenia, które da się odkryć, używając odpowiedniej metody, a potem wyra-

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Alun MUNSLOW, *Introduction*, s. 11.

zić na piśmie lub przekazać za pośrednictwem innych środków jako wiarygodną re-prezentację przeszłości. Munslow jednak zakłada, że zawsze jako resztki przeszłości czy dowody minionych wydarzeń pozostają jakieś materialne ślady, dokumenty i inne źródła, które historyk poddaje stosownej interpretacji, ujmując w formę jednej z wielu możliwych narracji. Niestety, od początku lat siedemdziesiątych XX wieku nieraz okazywało się, że istnieje wiele zapomnianych głosów i nieopowiedzianych historii, praktyk życiowych i obrazów świata, które nie pozostawiły po sobie żadnych śladów – ani pisanych, ani materialnych. W takich przypadkach brakuje zarówno faktów, jak też wiarygodnych źródeł, które mogłyby stać się podstawą tego, co uznaje się za rzetelne badania historyczne. A jeśli nawet jakieś istnieją, to często trudno je precyzyjnie datować oraz poddać takiej analizie i interpretacji, by pozwoliły „dotrzeć do tego, co było kiedyś”. Dlatego w podobnej sytuacji nie można też mówić o „szczylinach między tym, co było kiedyś, a sensem, jaki nadajemy dziś tamtym wydarzeniom”, które bez trudu potrafi zagospodarować eksperymentalna historia w rozumieniu Munsłowa. Nic zatem dziwnego, że zaczęły się ostatnio mnożyć alternatywne wersje historii, które nie wysuwają na plan pierwszy eksperymentów formalnych, lecz radykalnie zmieniają perspektywę relacji, na przykład na feministyczną, lub też oddają głos mniejszościom seksualnym czy etnicznym. Każda z takich narracji nie tylko wyraża jasno sformułowane polityczne poglądy i cele, lecz ujawnia również bliskie związki między dominującym nurtem historiografii a różnymi ideologiami i określonymi interesami grup i wspólnot, skrzętnie dotąd ukrywane pod demonstracyjnie podtrzymywaną iluzją naukowej obiektywności. Tymczasem teraz widać już jak na dłoni lokalne perspektywy tych narracji, ich geo-graficzną i bio-graficzną sytuacyjność.

Co więcej, kiedy historycy relacjonują marginalizowane dzieje różnych mniejszości lub starają się przedstawić przeszłość z ich punktu widzenia, nie zawsze potrafią czy nawet nie zawsze chcą podtrzymywać iluzję empirycznego statusu prezentowanych ujęć. Część z nich w pełni świadomie wysuwa na plan pierwszy dojmujący dziś

brak utraconych bądź nieistniejących nigdy dokumentów i śladów, decydując się na otwartą konfrontację z mitem przeszłości, do której zachowane ślady gwarantują bezpośredni dostęp. Wychodzą wtedy na jaw mniej lub bardziej zinstytucjonalizowane strategie pomijania lub zapominania, budując odpowiedni kontekst dla nowych narracji i perspektyw. Jak już wspomniałam, Lisa Lowe właśnie w tym celu wprowadziła w *The Intimacies of Four Continents* pojęcie „czasu przeszłego warunkowego”, zaś definiując je, odesłała do wywiadu z inną postkolonialną badaczką, Stephanie Smallwood. W pracy *Saltwater Slavery* Smallwood, podejmując temat handlu niewolnikami na atlantyckich szlakach, wskazała na brak pisanych i materialnych śladów, które mogłyby stać się przedmiotem tradycyjnych badań historycznych, a zarazem zaproponowała coś w rodzaju archeologicznych wykopalisk, w czasie których akceptuje się domniemania na podstawie szczątkowych danych lub wręcz bez takich danych. Poproszona w wywiadzie o komentarz do tego nietypowego przedsięwzięcia i historycznej wartości jego wyników, Smallwood odpowiedziała:

Staram się z fragmentów zachowanych ksiąg buchalteryjnych i dzienników pokładowych, ścian i łańcuchów odtworzyć „tego, jak to naprawdę było”, kiedy świeżo przybyli niewolnicy czekali na sprzedaż. Staram się jedynie na podstawie obojętności handlarzy wobec ich cierpień wyinterpretować te uwarunkowania społeczne, które wykluczały wszelkie polityczne rozwiązania, zdolne zapobiec takim cierpieniom. Staram się wyobrazić sobie, co mogło być wtedy być¹⁶.

Niewystarczające lub wręcz nieistniejące materialne i archiwalne źródła, podobnie jak narastająca potrzeba opowiedzenia marginalizowanych lub całkowicie zapomnianych historii ludzi i ich życia prowadzi do pojawienia się – jak w przypadku *Saltwater Slavery* – relacji, snutych w oparciu o przemilczenia i luki na mocy empatii i wyobraźni. Takie opowieści nie starają się nawet ukryć tego, że

¹⁶ Cyt. za: Lisa LOWE, *The Intimacies*, s. 40.

zrodziły się z arbitralnych decyzji, z pracy wyobraźni, która stara się wypełnić luki w pisanych i materialnych źródłach. Dlatego też są to z definicji narracje kontr[f]aktualne. Ich autorzy nie zamierzają bowiem uzupełniać czy suplementować dominującego obrazu historii. Wręcz przeciwnie, z pełną świadomością tak myślą i piszą, żeby przeciwstawić się aktualnej wiedzy i jej performatywnym procedurom, zdecydowanie przekraczając tradycyjną granicę między tym, co zwykło się uważać za fakty i fikcje¹⁷.

Jawny zamiar przekroczenia tej tradycyjnej granicy cechuje przy tym nie tylko eksperymenty z pisaniem historii tych badaczy, którzy starają się opowiadać o częściowo lub całkowicie zapomnianych losach mniejszości, korzystając z „czasu przeszłego warunkowego”. Odgrywa on istotną rolę także w narracjach autorów, którzy zajmują się tematyką głównego nurtu, na przykład historią brytyjskiego imperium za panowania królowej Wiktorii. Najlepszym przykładem takich eksperymentów z pisaniem historii mogą być prace Kate Summerscale, brytyjskiej historyczki i dziennikarki, znawczynie literatury tamtej epoki. Spod jej pióra wyszła między innymi książka *The Suspicions of Mr Whicher*, nagrodzona British Book Award w kategorii „Książka Roku”¹⁸. Summerscale nadała jej formę wiktoriańskiej powieści detektywistycznej, nadal rozpoznawalną, choć najbardziej bodaj popularną na przełomie XIX i XX wieku. Relacjonuje ona śledztwo w sprawie tajemniczego morderstwa w wiejskiej posiadłości. Co istotne, Summerscale zaczęła od pogłębionych badań historycznych i historycznoliterackich, które objęły różnorodne kategorie materiałów archiwalnych: akta rządowe i policyjne, wiktoriańskie powieści detektywistyczne, wydawnictwa ulotne, artykuły prasowe, wspomnienia policjantów i wiele innych, zwłaszcza powiązanych

¹⁷ Więcej na ten temat pisałam gdzie indziej. Por. Małgorzata SUGIERA, *Praktyki kontrfaktualne w narracjach naukowych i fikcjonalnych*, [w:] *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. Przemysław CZAPLIŃSKI ET AL., IBL PAN Wydawnictwo 2017, s. 214-231.

¹⁸ Katherine SUMMERSCALE, *The Suspicions of Mr. Whicher: A Shocking Murder and the Undoing of a Great Victorian Detective*, The Walker Books 2008.

z prywatnym i zawodowym życiem tytułowego Jonathana „Jacka” Whichera, jednego z pierwszych ośmiu detektywów zatrudnionych przez Scotland Yard. Summerscale zajęła się przede wszystkim sprawą tak zwanego Road Hill Murder z 1860 roku, w którą na niespotykaną wcześniej skalę zaangażowała się ówczesna prasa lokalna i ogólnokrajowa, opinia publiczna oraz różnego autoramentu domorośli detektywi. Wybuchła wtedy prawdziwa epidemia prowadzonych na własną rękę śledztw i dedukcji, gdyż niemal każdy czuł się w obowiązku wysyłać listy do Scotland Yardu oraz rozmaitych gazet, dzieląc się własnymi spostrzeżeniami i domniemaniami, podpowiadając kolejne kroki postępowania. Jak łatwo się spodziewać, bardzo szybko samo morderstwo stało się tematem lawinowo rosnącej liczby literackich realizacji, a wśród ich autorów znaleźli się między innymi Wilkie Collins i Charles Dickens. Literackie relacje o tym, co stało się w domu przy Road Hill, ugruntowały rodzący się właśnie mit wiktoriańskiej rodziny z wyższych sfer, która zazdrośnie strzeże swoich sekretów tyleż przed wścibskimi dziennikarzami, ile przed detektywami Scotland Yardu, rekrutującymi się z niższych klas.

Co warto podkreślić, książka Summerscale składa się głównie z dosłownych cytatów bądź wiernie referowanych i skrupulatnie adnotowanych źródeł. Autorka nie tylko kropka w kropkę przepisała mniejsze i większe fragmenty oficjalnych raportów policyjnych Whichera, listów czytelników do rozlicznych gazet, protokołów z posiedzeń kolejnych instancji sądowych i prywatnych dokumentów, lecz nawet dialogi swoich bohaterów skompilowała z zapisów ich zeznań przed ławą przysięgłych. Bez większych wątpliwości *The Suspicions of Mr Whicher*, znakomity przykład badań zawodowego historyka w literackiej formie tradycyjnej powieści detektywistycznej, pod wieloma względami przypomina wcześniej przywołaną pracę Gumbrechta. Tak on, jak dekadę później Summerscale przedstawili minione wydarzenia, pożyczając formę literackiego gatunku, który w chwili, kiedy do nich doszło, służył jako najpopularniejsza metoda rejestrowania codziennych doświadczeń i oddawania chaosu otaczającego świata. Choć w przypadku *A History of Bombing* nie tak łatwo

wskazać konkretny gatunek literacki, także Lindqvist postawił pod znakiem zapytania dychotomię między fikcją i faktem. Co więcej, zakwestionował także opozycję między literaturą a historiografią, na poziomie teorii tak jeszcze drogą Gumbrechtowi. Z dzisiejszej perspektywy, jak mi się wydaje, wyraźnie zatem widać, że w ostatnich dwudziestu latach przynajmniej część eksperymentujących historyków ani nie zachowała tożsamości własnej dyscypliny naukowej jako z definicji przedmiotu innego typu doświadczenia niż literacka fikcja, ani nawet się o to specjalnie nie starała.

Jak należy w tym miejscu podkreślić, takie i podobne eksperymenty z pisaniem historii służą postawieniu pod znakiem zapytania nie tylko dominujących w akademickiej historiografii stylów i form, lecz także przyjętego przez zawodowych historyków sposobu rozumienia narracji kontrfaktualnych. Często definiuje się je jako efekty zgoła rozrywkowych zajęć, uprawianych na marginesie prawdziwej historiografii, lub traktuje jako pozbawione wartości poznawczych i negatywnie rozumiane spekulowanie. Często też tradycyjne formy kontrfaktualne wywodzi się, jak ostatnio zrobiła Catherine Gallagher¹⁹, z lekceważonego przez wielu historyków działu historii wojskowości, gdzie nauczano strategii na przykładach analizowanych w szczegółach wariantów sławnych bitew i potyczek. Zgodnie z tym wzorem tradycyjna kontrfaktualność obejmuje zatem głównie takie alternatywne wersje przeszłości, w których w kluczowym momencie, nazywanym punktem bifurkacji, pojawia się jakaś zmiana, decydująca o dalszym rozwoju wydarzeń. Z każdym krokiem zaczyna on coraz bardziej różnić od tego, który został powszechnie przyjęty jako obowiązujący, oparty na faktach i zaświadczony przez wiarygodne dokumenty. Podsumowując rozważania o tak rozumianej kontrfaktualności, brytyjski historyk z Cambridge, Richard J. Evans, tak oto pisze w swej najnowszej pracy *Altered Pasts*:

¹⁹ Por. Catherine GALLAGHER, *Telling It Like It Wasn't: The Counterfactual Imagination in History and Fiction*, The University of Chicago Press 2018.

Kiedy przegląda się setki przykładowych analiz z dziedziny, która dziś obejmuje już grube tomy, nie sposób wyciągnąć innego wniosku: jako zjawisko samo w sobie to dziedzina bardzo pożyteczna i interesująca, warta rozwijania jako część nowoczesnej i współczesnej historii politycznej i intelektualnej, jednak pozostaje ona bez większego wpływu na poważne studia nad przeszłością²⁰.

Jak zatem widać, niewiele się w tym względzie zmieniło od czasów Carla von Clausewitza i proponowanych przez niego gier wojennych.

Tymczasem narracje kontr[f]aktualne stanowią w najnowszej kulturze nurt, którego nie da się już żadną miarą zamknąć w piekle literatury rozrywkowej, gdzie chciałby go na przykład widzieć Evans. Nie brakuje wśród takich narracji choćby poważnie zakrojonych studiów historycznych, które nie próbują nawet zmieniać przyjętej linii rozwoju wydarzeń, a jedynie – w sposób przypominający strategię wspomnianej Smallwood – demonstracyjnie wręcz wskazują na podstawowy brak takich źródeł i dokumentów, które w zadowalający zawodowych historyków sposób potrafiłyby zagwarantować wiarygodność takiej wersji przeszłości. Niektórzy autorzy nie tylko akcentują brak źródeł i dokumentów, lecz nawet je w miarę potrzeb podrabiają i symulują, kwestionując granice między tak zwaną prawdą historyczną a literacką fikcją. Do takich autorów dołączył ostatnio Włodzimierz Bolecki, historyk i teoretyk literatury z Instytutu Badań Literackich w Warszawie, znawca twórczości Schulza, Witkacego i Gombrowicza. Jego *Chack* to obszerny fresk historyczny z przełomu XVIII i XIX wieku, pierwsza w literaturze polskiej opowieść o targowicy, pełna faktów, postaci historycznych i cytatów z dokumentów czy ówczesnej literatury, lecz też mniej lub bardziej jawnych parodii, pastiszów, zapożyczeń i zwykłych zmyśleń²¹. Narrator zaś zwodzi tu najczęściej w chwilach, kiedy zdaje się

²⁰ Richard J. EVANS, *Altered Pasts: Counterfactuals in History*, Little, Brown 2014, s. 176.

²¹ Włodzimierz BOLECKI, *Chack. Gracze. Opowieść o szulerach*, Wydawnictwo Literackie 2018.

mówić najczystszą prawdę, zaświadczoną przytoczeniami ze źródeł i odpowiednimi przypisami – a więc kiedy posługuje się łatwo rozpoznawalnymi narzędziami zawodowego historyka. Nie bez powodu, jak się wydaje, specjalista od XX wieku postanowił spisać kontr[f]aktualną opowieść z czasów o ponad dwa wieki wcześniejszych. Ze względu na kształt ówczesnej polszczyzny, formy narracji i styl zapewne trudniej podrobić oficjalne i prywatne świadectwa, lecz jednocześnie, kiedy już się to uda, trudniej też oddzielić poważane przez historyków fakty od lekceważonych fikcji.

Bolecki jako narrator *Chacka* (na ich tożsamość wskazuje wiele umieszczonych w nawiasach komentarzy i przypisów) każe nam wierzyć, że tytułowy bohater to niewątpliwie postać historyczna, niejaki Ignacy Chadźkiewicz. Zarazem jednak od razu się ubezpiecza:

Nawet nie wiadomo, jak się nazywał. Czy pisał się przez „H”, czy przez „Ch”? Czy w nazwisku miał „a”, czy może „o”? I czy jego nazwisko wymawiano twardo, czy miękko – artykułując „dz” czy może „dź” albo „ć”? A jak już wymówiono, to czy rzeczywiście mówiono o tej samej osobie? Mniejsza z tym – będę przecież pisał o nim tak, jak mi przyjdzie ochota²².

Pisze też tak, jak mu przychodzi ochota, w rozmaitych parafrazach powtarzając wiodące założenie tego nurtu narracji kontr[f]aktualnych: „Był – a jednak jakby go nie było”²³. Nie tylko w tym fragmencie retoryczny kontredans Boleckiego przypomina podobne zabiegi w znanej biografii Williama Szekspira, którą z pełną świadomością szczupłości źródeł niemal półtorej dekady wcześniej spisał Stephen Greenblatt²⁴. Bohater Boleckiego też nie był (o ile w ogóle istniał) byle kim, skoro nazywano go ponoć „królem szulerów” i „polskim Casanovą”. Ważniejsze, że autor *Chacka* zręcznie łączy jego mistrzostwo w grze w karty z brzemionnymi w skutki rozgrywkami

²² *Ibidem*, s. 16.

²³ *Ibidem*, s. 17.

²⁴ Por. Stephen GREENBLATT, *Shakespeare. Stwarzanie świata* [2004], tłum. Barbara Kopec-Umiastowska, Wydawnictwo W.A.B. 2007.

politycznymi czasu rozbiorów, w których też podobno miał brać udział jako szpieg na żołdzie nawet kilku mocodawców równocześnie. Choć strategie Boleckiego przywołują na myśl sposób, w jaki gatunek wiktoriańskiej powieści detektywistycznej w *The Suspicions of Mr Whicher* wykorzystwała Summerscale, w przypadku *Chacka* trudniej wskazać literacki wzorzec. Autor wspomina, co prawda, że pierwotnie była to opowieść filmowa w formie obszernego scenariusza. W obecnej postaci przypomina jednakże bardziej staropolską sylwę, zestaw utrzymanych w różnych formach i stylach obrazów, dialogów i wypisów z dokumentów (przede wszystkim odnaniezonego w części, przez osobę trzecią opatrzonego tytułem pamiętnika szanowanego, choć mało znanego ziemianina, Jakuba Sebastiana Karpińskiego), w którym pozor porządku podtrzymują śródtytuły, burzą zaś skutecznie przerywniki w kształcie oznaczeń kolorów kart do gry. Że to jedynie świadomie podrabiana sylwa, najlepiej świadczy rozbudowane zakończenie w formie klarownie prowadzonej parady możliwych finałów życia tytułowego bohatera. Nie idzie przy tym wyłącznie o to, jak Chack skończył. O wiele ważniejsze wydaje się bowiem to, co pisane historie uczyniły z jego losów, zmieniając je w umoralniającą przypowieść z jednej strony, a w romantyczną balladę o upiorze-zdrajcy, której warianty notowali później etnografowie, z Kolbergiem na czele, z drugiej. Trudno więc uciec przed wrażeniem, że pisany bez mała dwadzieścia newralgicznych dla historiografii lat (jeśli wierzyć autorowi) *Chack* wiele zawdzięcza nie tylko formalnym eksperymentom ostatniej dekady ubiegłego wieku, lecz także bardziej współczesnym strategiom kontr[f]aktualnym, często mnożącym równoległe światy możliwe.

To prawda, autorzy polskich powieści kontr[f]aktualnych z ostatnich lat chętnie organizują przedstawiane światy możliwe wokół jakiegoś wynalazku technologicznego, zapomnianego, zmarginalizowanego czy jedynie potencjalnego w naszej aktualnej rzeczywistości. Jednak w gruncie rzeczy wcale nie tak im daleko do tej paraleli między grą w karty, szaleństwem hazardu i rozgrywkami politycznymi, którą z fikcji i faktów wytworzył Bolecki. Podobnie prze-

cież idą w ślad za umieszczonym przez niego w *Chacku* jako motto przekonaniem Borgesa, że najprawdziwszą są właśnie fikcje.

NARRACJE HISTORYCZNE JAKO MODEL SPEKULATYWNEGO MYŚLENIA

Najlepszym przykładem narracji typu „co by się stało, gdyby”, do którego należy znaczna część polskich powieści kontr[f]aktualnych, jest *Polska nie istnieje* Wojciecha Orlińskiego²⁵. Przedstawioną w niej alternatywną rzeczywistość autor wyprowadził ze znanego założenia Karola Marksa, że jeśli proletariacka rewolucja kiedyś wybuchnie, stanie się to z pewnością w kraju najbogatszym i najbardziej zaawansowanym technologicznie. Choć powstanie Rosji sowieckiej zadało kłam temu założeniu, w powieści Orlińskiego do wybuchu rewolucji doszło w 1877 roku w Stanach Zjednoczonych, a wkrótce ogarnęła ona cały świat, zmieniając bieg dziejów. Kiedy więc akcja powieści *Polska nie istnieje* zaczyna się w Krakowie 2015 roku, nadal jesteśmy w imperium austro-węgierskim, gdyż pośrednim efektem amerykańskiej rewolucji stało się absolutne wymazanie Polski z mapy świata. Jednakże głównemu bohaterowi, Konradowi Hirschowi, który kończy studia historyczne na alternatywnym Uniwersytecie Jagiellońskim, udaje się niebawem ustalić, że wbrew pozorom nie tej proletariackiej rewolucji jego świat zawdzięcza swój kształt. O wiele ważniejszą rolę odegrał bowiem znany tylko garstce wtajemniczonych wynalazek prognometru, który w naszym świecie stanowi jedynie przedmiot plotek i anegdot wokół historycznej postaci Józefa Marii Hoene-Wrońskiego. Ten astronom, matematyk i filozof, wyznawca romantycznej doktryny mesjanistycznej, pracujący w obserwatorium astronomicznym w Marsylii, miał pod wpływem wizji z sierpnia 1803 lub 1804 roku odkryć źródła i podstawowe prawa wszechświata. Jego teoria została jednak szybko zdemaskowana jako zgoła bezsensowna i musiał opuścić obserwatorium. Konrad Hirsch w alternatywnym

²⁵ Wojciech ORLIŃSKI, *Polska nie istnieje*, Narodowe Centrum Kultury 2015.

świecie Orlińskiego odkrywa wszakże, że Hoene-Wroński nie tylko opracował matematyczny model uniwersum. Zbudował ponadto wspomniany prognometr, który bez trudu rozwiązywał skomplikowane równania całkowite, co umożliwiło choćby przewidywanie przyszłości. Jednak obawiając się tego, że maszyna wpaść może w niepowołane ręce, Hoene-Wroński zniszczył prototyp i zaczął symulować chorobę psychiczną. Na szczęście wcześniej przekazał swoje notatki kolegom z obserwatorium, którzy w ścisłej tajemnicy zbudowali nową maszynę i od ponad dwóch wieków czuwają nad przyszłością świata, interweniując w miarę potrzeby w rozwój wydarzeń.

Jak można się spodziewać, w pewnym momencie także Konrad Hirsch ma okazję, by zapoznać się z możliwymi drogami rozwoju znanego mu świata. Jedną z nich, przewidująca dwie wojny światowe i towarzyszące im ludobójstwa, najoczywiej stanowi rzeczywistość, w której żyją czytelnicy *Polska nie istnieje*. Zmiana statusu obu światów, w której wyniku nasz świat okazuje się jedynie jedną z możliwych rzeczywistości, to jedno z tych rozwiązań, które znacząco modyfikują tradycyjne strategie kontrfaktualne. Bohater Orlińskiego pomaga jednak astronomom z Marsylii i bierze udział w zaplanowanej przez nich interwencji w bieg wypadków. Tym samym, maleją szanse na to, żeby nasz świat stał się kiedyś czymś więcej niż niezrealizowaną możliwością. Co istotne, opowieść o tym, jak Hirsch włącza się w tajne zarządzanie czasem i decyduje o przyszłości alternatywnego dla nas świata, rozwija się w powieści Orlińskiego jednocześnie i przeplata z innym nurtem narracji, który przedstawia prawdziwą wersję wybuchu i pełnego zwycięstwa proletariackiej rewolucji w Stanach Zjednoczonych 1877 roku. Oczywiście, również wtedy nie obyło się bez interwencji wysłannika francuskich astronomów. Żeby lepiej zrozumieć znaczenie podstawowej strategii narracyjnej w *Polska nie istnieje*, musimy powrócić na chwilę do pierwszej fali narracji alternatywnych w międzywojniu²⁶.

²⁶ Przed kilku laty ukazała się interesująca antologia z alternatywnymi opowiadaniem i fragmentami wybranych powieści z międzywojnia. Por. *Śnić o potęgę*, red. Agnieszka HASKA, Jerzy STACHOWICZ, Narodowe Centrum Kultury 2012.

Paradoksalnie, niemal tuż po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku zaczęły ukazywać się pierwsze opowiadania i powieści, które z krytycznym dystansem ukazywały alternatywną rzeczywistość, kwestionując tym samym polityczny i ekonomiczny tryumfalizm nowego państwa, wraz z jego coraz bardziej popularnymi projektami podbojów kolonialnych. Nic w tym wszakże osobliwego. Jak pokazuje John Rieder, nie inaczej działo się choćby w Wielkiej Brytanii kilka dekad wcześniej, kiedy na rozkwit kolonialnego imperium część powieściopisarzy zareagowała obrazami wojen i katastrof²⁷. W najbardziej popularnej wtedy minipowieści *The Battle of Dorking* (1871) George Chesney szkicował, na przykład, kompletną militarną klęskę Brytyjczyków w obliczu błyskawicznej i zwycięskiej ofensywy armii niemieckiej. Nawiązując do pruskiej okupacji Paryża sprzed zaledwie roku, Chesney nie tylko odnosił się z pełnym sceptycyzmem do wiary rodaków w niemożność pokonania brytyjskiego imperium. Znalazł także nową formę, by wyrazić swoje przekonanie. Już w pierwszym zdaniu wprowadzenia umieścił zaskakujące zwycięstwo obcych wojsk w pozornie zdeterminowanym świecie, czyli pięćdziesiąt lat przed aktem spisywania tej relacji. Tym samym przewrócił na nice strategię typową dla powieści historycznej. Strategię, o której ponad sto lat później Fredric Jameson napisał jednoznacznie, że „polega na przekształcaniu naszej teraźniejszości w określoną przeszłość tego, co ma dopiero nastąpić”²⁸. Podobne przenicowanie, kwestionujące granicę między powieścią historyczną a fantastyką naukową, cechowało znaczą część polskich narracji alternatywnych w okresie międzywojennym. Mało skomplikowana strategia demaskowania narodowego zadufania bywała wprawdzie skuteczna w krytycznym oświeclaniu ówczesnych politycznych

²⁷ John RIEDER, *Visions of Catastrophe*, [w:] IDEM, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Wesleyan University Press 2008, s. 123-156.

²⁸ Fredric JAMESON, *Postępowanie a utopia albo czy możemy sobie wyobrazić przyszłość?*, [w:] IDEM, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe* [2005], tłum. Maciej Płaza, Małgorzata Frankiewicz, Andrzej Miszk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2011, s. 341.

i ekonomicznych realiów, nie miała jednak większych ambicji, jeśli chodzi o refleksję nad przeszłością i historią czy choćby kanonicznymi wtedy formami historiografii. Na tym tle powieść Orlińskiego, umiejscowiona w Europie bez niepodległej Polski i przewidująca istnienie maszyny do korygowania biegu wydarzeń, wydaje się dalece oryginalna. Lecz wśród powieści ostatnich lat nie brakuje podobnych przykładów świadomego zarządzania przeszłością i przyszłością przy pomocy odpowiedniej technologii, która służy jako główne źródło akcji i zarazem przedmiot filozoficznych przemyśleń na temat tego, czym jest historia. Znakomicie pokazuje to obszerna, licząca sobie ponad tysiąc stron powieść *Lód* Jacka Dukaja²⁹.

Podobnie jak Orliński, Dukaj stworzył alternatywną rzeczywistość – w której Polska nie istnieje – zmieniając dobrze znany bieg wydarzeń, choć zrobił to w odmienny sposób, gdyż nie powiązał powstania nowej wersji świata z ludzkimi decyzjami i działaniami. W jego powieści tak zwany punkt bifurkacji, czyli rozdzielenia się linii czasu, pojawia się w 1908 roku, kiedy ogromny meteoryt uderzył w środkową Syberię, niedaleko rzeki Podkamienna Tunguzka, od której wziął swoją nazwę. Uderzenie miało być tak silne, że rosyjskie magnetometry zaczęły w tamtym miejscu wskazywać lokalizację bieguna północnego. Natomiast w powieści Dukaja uderzenie meteorytu sprawiło, że gruba warstwa lodu pokryła całą Syberię, a wkrótce potem znaczne obszary Europy. Pociągnęło to za sobą nie tylko dramatyczną zmianę klimatu, lecz także na trwale zmieniło same podstawy takich nauk, jak chemia, fizyka, a nawet metafizyka. W alternatywnej Europie Dukaja niczym grzyby po deszczu zaczęły się pojawiać nowe wierzenia, religie i ideologie, ponieważ wszystko zamarzyło w dosłownym i metaforycznym sensie. Na przykład, podstawowa dla całej powieści dychotomia między dosłownie rozumianą zimą i latem jako porami roku symbolicznie przedstawia ponadto kontradycję między filozofią Arystotelesa, z typową dla niej zasadą wyłączonego środka, a logikami wielowartościowymi.

²⁹ Jacek DUKAJ, *Lód*, Wydawnictwo Literackie 2007.

Ponieważ zaś w skutym lodem alternatywnym świecie rządzi żelazna logika wyłączonego środka, nie zna on ani entropii, ani żadnej formy linearnego rozwoju. Dopiero Nikola Tesla, wzorowany na historycznej postaci, nowym wynalazkiem sprawi, że świat Dukaja wymknie się wreszcie z pułapki zimy. W naszym świecie ten serbski inżynier i wynalazca, który wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie stał się głównym konkurentem Thomasa Alvy Edisona, wręcz obsesyjnie poszukiwał dowodów na istnienie niedyspersyjnej energii jako niewyczerpanego źródła napędu dla swego wymarzonego perpetuum mobile. Natomiast fikcyjny Tesla wynalazł takie perpetuum mobile w postaci potężnego młota, czerpiącego czarną energię z samego wnętrza zamrożonej Syberii. Co więcej, udało mu się tak skonfigurować częstotliwość jego uderzeń, że zdołał nie tylko odmrozić grubą warstwę lodu, lecz także historię, dzięki czemu czas ponownie ruszył do przodu. Jedynym, który najlepiej wie, jak zbić kapitał na wynalazku Tesli, okazuje się główny bohater *Lodu*, student Benedykt Gierosławski. Z zamrożonej na koszt carskiej Warszawy wyrusza on za rosyjskie pieniądze do Moskwy, stamtąd koleją transsyberyjską do Irkucka i dalej, w głąb dzikiej Syberii na saniach z miejscowymi szamanami, po drodze poznając najdziksze ideologie, wierzenia i teorie spiskowe. W finale Gierosławski planuje zatem wykorzystać młot Tesli do kontrolowanej przez siebie produkcji przyszłości, kiedy zamrażając lub odmrażając części i całe regiony, będzie arbitralnie decydował o losie świata. W konsekwencji również historia stanie się czymś w rodzaju nauki ścisłej, wsparta teraz na solidnych matematycznych podstawach. Narodzi się świat bez kontyngencji, całkowicie przewidywalny i poddany kontroli człowieka. Przyszłość zatem w zamierzenie ironicznym odwróceniu zacznie przypominać przeszłość w narracji tych zawodowych historyków, którzy przy pomocy logiki przyczynowo-skutkowej rekonstruują obraz tego, co było.

Zdecydowanie inaczej dzieje się w powieści *Alkaloid* Aleksandra Głowackiego, który jedynie dlatego wymyślił alternatywny świat, żeby otworzyć dla czytelników perspektywę równoczesnego

istnienia niezliczonych i podobnie możliwych rzeczywistości³⁰. Akcja *Alkaloidu* rozpoczyna się w Hongkongu, gdzie imperium brytyjskie daremnie stara się przejąć kontrolę nad produkcją najbardziej pożądanego na świecie narkotyku, odkrytego w kraju Zulusów w latach siedemdziesiątych XIX wieku. Z Chin przenosimy się do Rosji, dewastowanej przez rewolucję sowiecką, by dotrzeć aż do Skandynawii w bardzo odległej przyszłości. Tytułowy alkaloid, noszący nazwę „alka”, to potężny narkotyk, wytwarzany z endemicznej Bulwy Buszmena. Poszerza on ludzką świadomość i wielokrotnie zwiększa inteligencję, dlatego między innymi powstało dzięki niemu wiele śmiałych odkryć technologicznych, które w naszym świecie zdają się czystą mrzonką. Jak można się spodziewać, produkcja i sprzedaż alki spoczywa w jednych rękach, co dało jej odkrywcy nieograniczoną wręcz polityczną i ekonomiczną władzę. Nietrudno zatem przeczytać tę powieść jako alegorię walki mocarstw kolonialnych o dostęp do naturalnych zasobów na przełomie XIX i XX wieku. Zwłaszcza, że jej głównym bohaterem jest Stanisław Wokulski, wcielenie kapitalizmu w *Lalce* Bolesława Prusa. Po części zatem *Alkaloid* odpowiada na pytanie, co by się stało, gdyby Wokulski nie uległ ideałom romantycznej miłości i zamiast panny Łęckiej wybrał naukowe idee Geista. Trzeba także pamiętać, że prawdziwe nazwisko autora *Lalki* brzmiało Aleksander Głowacki. Twórca *Alkaloidu* powtórzył więc nieco prześmiewczo tamten gest, wykorzystując nazwisko Głowacki jako literacki pseudonim. Nic też lepiej nie potwierdza mojego przekonania, że ten możliwy świat idzie o krok dalej w kwestionowaniu tradycyjnej dychotomii między faktami i fikcjami niż alternatywne rzeczywistości dwóch wcześniejszych powieści. Głowacki wprawdzie podobnie korzysta z repertuaru historycznych i fikcyjnych postaci, lecz ponadto zręcznie krzyżuje obie kategorie. Na tym wszakże nie koniec. Proponuje bowiem również odmienne rozumienie różnicy między przeszłością a historią.

³⁰ Aleksander GŁOWACKI, *Alkaloid*, Powergraph 2012.

W miarę rozwoju akcji Wokulski coraz częściej myśli o tym, ile nieszczęść przyniósł jego pomysł, żeby zapewnić ludzkości szybki postęp technologiczny, niewoląc innych potęgą narkotyków i stając na ich czele jako niepodzielny i znieawidzony hegemon. Podejmuje więc wyprawę w odległą przyszłość, kiedy możliwy stanie się powrót do tego momentu w przeszłości, w którym rozpoczęła się jego historia w kraju Zulusów. Kiedy w finale udaje mu się powrócić, zatrzymuje się na chwilę na każdym etapie własnej historii, żeby pokazać, ile najrozmaitszych możliwości rozwoju przyszłych wydarzeń oferował on w zarodku. Inaczej mówiąc, w pewnym sensie odwraca strategię typowe dla powieści historycznej końca XIX wieku, o których wspomina Fredric Jameson w przywołanym już tekście³¹. Bohaterowi Głowackiego nie chodzi jednak o to, by z perspektywy przyszłości spojrzeć na przesądzony już kształt przeszłych wydarzeń jak na coś, co winno dopiero nastąpić. Wręcz przeciwnie, chce wytworzyć tyle niczym nie zdeterminowanych przeszłości, ile to tylko możliwe. Dzięki temu odkryje bowiem przed nami samą istotę tej przypadkowości, która cechuje pisanie historii. Dlatego też *Alkaloid* kończy obraz Wokulskiego w kraju Zulusów, kiedy trzymając naczynie z pierwszą dawką narkotyku w ręce, waha się między dwiema decyzjami: wypić czy też daleko od siebie odrzucić...

Ten obraz zdaje się zapraszać do tego, żeby śladem Wokulskiego rozpocząć morfowanie także innych linearnych i konsekwentnych narracji historycznych, ujawniając niezliczoną liczbę tkwiących w nich możliwych wersji. Z tego też względu *Alkaloid* bardziej czytelnie niż dwie wcześniej przywołane powieści dowodzi, że w ostatnich latach nowe narracje kontr[f]aktualne, utrzymane w trybie „tak jak by”, skutecznie zastąpiły wcześniejsze historie alternatywne z nurtu „co by się stało, gdyby”, gdyż te pierwsze znacznie lepiej odślaniają mechanizmy tradycyjnej historiografii. Narracje kontr[f]aktualne nie eksponują bowiem tak wyraźnie jednego punktu bifurkacji, przedstawiając alternatywną rzeczywistość, tak jednak profilowa-

³¹ Fredric JAMESON, *Postępa utopia*.

ną przez dominujące narracje historyczne, żeby nigdy nie stała się zagrożeniem dla ich [f]aktualności. Ich celem jest raczej ujawnienie istnienia wielu możliwych wersji rozwoju wydarzeń, które rozwidlają się swobodnie niczym liczne ścieżki w ogrodzie Borgesa.

Jak mi się wydaje, różnica między teoretycznymi propozycjami Munsłowa i Rosenstone'a oraz wyrosłymi z ich inspiracji nowymi formami pisania historii samego Rosenstone'a, Gumbrechta i Lindqvista z ostatnich dekad ubiegłego wieku a nowymi sposobami przedstawiania przeszłości, które zaproponowali historycy i powieściopisarze w ostatnich latach, nie ulega kwestii. Podczas gdy poprzednicy skupiali uwagę na odmiennym statusie ontologicznym przeszłości i historii, odchodząc od typowych dla akademickiej historiografii obiektywnych i faktograficznych wzorców re-prezentowania minionych wydarzeń, bardziej współczesne narracje kontr[f]aktualne przede wszystkim wprowadzają możliwość istnienia wielu wersji i sposobów prezentowania przeszłości. Wiele z nich jawnie dotąd marginalizowano lub pomijano ze względu na dominujące sposoby rozumienia tego, czym jest przeszłość i wiarygodne metody jej (re)prezentacji, a także na ustanowione przez historię jako dyscyplinę naukową i na wiele sposobów podtrzymywane granice między tak zwanymi faktami jako domeną historiografii a fikcjami, delegowanymi w domenę literatury.

Zasadność istnienia tych granic jest dziś coraz częściej stawiana pod znakiem zapytania i odważnie przekraczana. Nic nie potwierdza tego lepiej niż przywołane tu studium *Saltwater Slavery* Smallwood czy powieść *Alkaloid*, którą wydał drukiem autor, ukrywający się pod pseudonimem Aleksander Głowacki. Nie tylko teksty te nie przestrzegają opozycji między faktami i fikcjami, ale ponadto wykorzystują potencjał trybu „jak gdyby”, którego użycie upowszechnia się sukcesywnie od wczesnych lat dziewięćdziesiątych XX wieku w różnych mediach i kulturowych kontekstach, często wyrażając społeczne i polityczne zaangażowanie artystów. Choć trudno mówić o podobnym zaangażowaniu przywołanych tu powieści, ich autorzy posługują się podobnymi metodami i strategiami. Nie tyle

bowiem poszukują punktu bifurkacji, żeby stworzyć alternatywną wersję przeszłości, ile raczej morfują istniejące narracje historyczne i przedstawienia³², starając się podkreślić istnienie wielu równoważnych wersji i obrazów przeszłości. Dlatego podsumowując, powracam do postawionego przez Gumbrechta pytania o to, czy można się dziś jeszcze czegoś nauczyć z historii. Jak sądzę, można na nie odpowiedzieć pozytywnie pod jednym warunkiem: że pisanie historii przybierze postać czasu przeszłego warunkowego, zmieni się w rodzaj spekulatywnego myślenia. Uwolnienie potencjału kontyngencji w historii pozwoli bowiem odrzucić deterministyczny obraz przeszłości i stworzy przestrzeń, w której fikcja stanie się równoprawną metodą zarówno politycznego zaangażowania, jak naukowych badań – metodą wymyślania i sprawdzania nowych przeszłych światów.

³² Więcej na temat morfowania historii zob. Mateusz BOROWSKI, Małgorzata SUGIERA, *Morfowanie historii*, „Dialog” 2017, nr 7-8, s. 186-197.