

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

³ Alun MUNSLOW, *Introduction: Theory and Practice*, s. 11.

⁴ *Ibidem*, s. 7.

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. Widać to jak na dłoni z perspektywy najnowszej fali eksperymentów

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.

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*, poddając 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,

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

wywiezione 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 Munslowa 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.

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

Wprowadził 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 autotelematyczne. 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 zainteresowałby 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 Muns-
low 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 podtytułem *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 refe-

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

⁹ *Ibidem*, s. X.

rencyjny (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 przecież 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 wytlumaczenie 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 gazety-
wych reportaży. Proces ten przybrał na sile zwłaszcza w Niemczech.
Dziennikarze starali się zapewnić czytelnikom możliwie bezpośred-
ni i gwarantujący poczucie chwilowości przeżycia dostęp do własne-
go doświadczenia (*Erleben*), pisząc z pełną świadomością z punktu
widzenia uczestnika-obszawatora. 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 chwyt-
anych 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 stra-
teгии i rozwiązań, pożyczonych od ówczesnych dziennikarzy, które
we współczesnej im literaturze odpowiadały za produkcję efektu sy-
multaniczności 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 hi-
storyków w ostatniej dekadzie XX wieku na temat eksperymentów
z nowymi formami pisania historii.

To prawda, Gumbrecht formuluje 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 stra-
teגיע 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 znawstwem 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 zdołają zastąpić dyskursu tradycyjnej historiografii”¹¹. Z naciskiem więc powtarza, że jeśli tylko historiografia ostatniej dekady XX wieku chce zachować własną tożsamość oferowanej czytelnikom możliwości doświadczenia przeszłości, różnej od tych doświadczeń, których oczekują

¹¹ *Ibidem*, s. 417.

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 zbytnio głowy 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, wprzód 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 chłopiących zabaw w wojnę, kiedy każde sikanie zmieniło 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 czytania 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 konfaktualne i spekulatywne, także w przypadku zdawałoby się zamkniętej na głucho przeszłości.

FIGURY 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

jący 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:

Nie 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

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

i wyobraźni. Takie opowieści nie starają się nawet ukryć tego, że 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

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.

prasowe, wspomnienia policjantów i wiele innych, zwłaszcza powiązanych 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 wysłać 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 rodzaj 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 otacza-

jącego 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 zadowolający 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 mówić najczystsą prawdę,

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.

zaświadczoną przytoczeniami ze źródeł i odpowiednimi przypisaniami – 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 brzemiennymi w skutki rozgrywkami

²² *Ibidem*, s. 16.

²³ *Ibidem*, s. 17.

²⁴ Por. Stephen GREENBLATT, *Shakespeare. Stwarzanie świata* [2004], tłum. Barbara Kopeć-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 strategię 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 odnalezionego w części, przez osobę trzecią opatrzonego tytułem pamiętnika szanowanego, choć mało znanego ziemianina, Jakuba Sebastiana Karpińskiego), w którym pozór 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

przecież idą w ślad za umieszczonym przez niego w *Chacku* jako motto przekonaniem Borgesa, że najprawdziwsze 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 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, najoczywściej 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 potędze*, 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 spisania 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 terażniejszości 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 była wprawdzie skuteczna w krytycznym oświataniu 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 Misk, 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 trwałe 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 zamarzło w dosłownym i metaforycznym sensie. Na przykład, podstawowa dla całej powieści dychotomia między dosłownie rozumianą zimą i latem jako porami roku symbolicznie przedstawia ponadto kontradykcję 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 niedispersyjnej 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 kość 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, niewołąc innych potęgą narkotyków i stając na ich czele jako niepodzielny i zniechęcony 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 odsłaniają mechanizmy tradycyjnej historiografii. Narracje kontr[f]aktualne nie eksponują bowiem tak wyraźnie jednego punktu bifurkacji, przedstawiając alternatywną rzeczywistość, tak jednak profilowa-

³¹ Fredric JAMESON, *Postęp a 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 Borges'a.

Jak mi się wydaje, różnica między teoretycznymi propozycjami Munslowa 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 powszechnia 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 przedstawienia³¹, 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 kontynencji w historii pozwoli bowiem odrzucić deterministyczny obrazu przeszłości i stworzy przestrzeń, w której fikcja stanie się równoprawną metodą zarówno politycznego zaangażowania, jak naukowych badań – metodą wymyślania i sprawdzania nowych przeszłych światów.

³¹ Więcej na temat morfowania historii zob. Mateusz BOROWSKI, Małgorzata SUGIERA, *Morfowanie historii*, „Dialog” 2017, nr 7-8, s. 186-197.

