

Małgorzata Sugiera

## Kontrfaktualność

**Słowa kluczowe:** doświadczenie kognitywno-afektywne, gest spekulatywny

O kontrfaktualności mówiło się dotąd głównie w kontekście eksperymentów myślowych w nauce, rozważań na temat ich wiarygodności i pożytków. Dziś termin ten staje się coraz szerzej znany, przede wszystkim w takich badaniach, które wykraczają poza dawne podziały na odrębne dyscypliny naukowe i postulują równouprawnienie różnych form zdobywania wiedzy. Coraz częściej w jego bliskim sąsiedztwie pojawia się również pojęcie „performatywność” lub jego pochodne, gdyż w ostatnich latach zakres znaczeniowy terminu „kontrfaktualność” uległ istotnym przemianom. W języku polskim odzwierciedla to choćby zyskująca popularność zmiana sposobu tłumaczenia angielskiego pojęcia *counterfactual*. Rozpowszechniona wcześniej wersja „kontrfaktyczny” już w samej nazwie tak charakteryzowanych zjawisk podkreślała czystą spekulatywność, niespełniony – i niemożliwy do spełnienia – warunek ich zaistnienia w realnym świecie, sytuując je tym samym na biegunie przeciwnym do przyjętych i naukowo weryfikowalnych faktów. Tymczasem nowsza wersja „kontrfaktualny” na pierwszy plan wysuwa krytyczne podejście do tego, co w ramach aktualnie obowiązującej wiedzy uznane zostało za stan faktyczny.

Co istotne, modyfikacja zakresu znaczeniowego terminu „kontrfaktualny” powinna pociągnąć za sobą także zmianę znaczenia przymiotnika „spekulatywny”. Nie musi on wcale – jak podkreśla belgijska filozofka Isabelle Stengers we wstępie do *Gestes spéculatifs* (2015), zbioru wystąpień z niedawnej konferencji w Cerisy – nadal tkwić w pułapce binarnej opozycji między tym, co

prawdziwe, a tym, co z założenia nieprawdopodobne, między faktem a pozabawioną referencji fikcją. Równie dobrze może przecież oznaczać wielość równoważnych i równorzędnych kierunków ruchu myśli, wolnej od ograniczeń narzucanych przez nowożytnie wyobrażenia o postępie, racjonalności i uniwersalności. Nie oznacza to wszakże niczym nieograniczonej wolności „gdybania”. Aby nas o tym przekonać, Stengers powraca do *Nauki i świata współczesnego* oraz *Process and Reality* – prac Alfreda Northa Whiteheada z drugiej połowy lat dwudziestych ubiegłego wieku. Nie miejsce tu oczywiście, żeby streszczać jej rozważania. Ich istotę dobrze jednak widać w chwili, kiedy w sposób odmienny od powszechnie przyjętego zapisze się termin „kontr(f)-aktualny”, biorąc w nawias „f”, odsyłające do obiektywnie weryfikowalnych faktów. Wtedy właśnie ujawnia się horyzont każdorazowej aktualności, przeciwko której kieruje się dziś myśl kontrfaktualna – aktualności danej dyscypliny naukowej, specyficznej dla niej epistemologii i metodologii. Dzięki temu widać też klarownie, że aspekt spekulatywny tej myśli należy odąd definiować jako ostrożne przewidywanie konsekwencji decyzji świadomie usytuowanych, a więc takich, które badacze podejmują tu i teraz, zachowując najwyższą czujność wobec wykorzystywanych modeli i mechanizmów uogólniania i narratywizacji. W sposób konieczny odsłania to wymiar performatywny tego typu myślowych eksperymentów, krytycznie angażujących się w aktualność. Choć Stengers nie korzysta ani z pojęcia „kontr(f)aktualność”, ani „performatywność”, taki właśnie wymiar myślenia spekulatywnego w jej ujęciu podkreśla już choćby tytuł redagowanego przez nią zbioru, w którym nie przez przypadek pojawia się sformułowanie „gesty spekulatywne”, co akcentuje przedstawieniowy charakter takiego myślenia, myślenia jako performansu.

Co w istocie oznacza przejście od niezobowiązującego „gdybania” do angażującego performansu myśli krytycznej, poruszającej się w zmiennym horyzoncie aktualności? Najlepiej bodaj uprzytamnia to bliższe przyjrzenie się zmianie, której uległo rozumienie kontrfaktualności w historii jako nauce o przeszłości. W tytułach wielu anglojęzycznych prac z pogranicza historii i fikcji nadal pojawia się często spójnik *if*, który zgodnie z regułami gramatyki rozpoczyna zdanie podrzędne i sygnalizuje możliwość, niespełniony warunek realizacji tego, o czym mówi zdanie główne. Autorzy tych prac, w większości poważni i poważani historycy, wolne chwile poświęcają na zabawy w czyste spekulacje, co by było, gdyby, chwając się przy okazji pisarskimi umiejętnościami. Zasady takiej zabawy pokazuje choćby dostępny od kilku lat w języku polskim tom *Gdyby... Całkiem inna historia świata* (2008), prezentujący spisane przez renomowanych historyków i ułożone chronologicznie punkty zwrotne w biegu dziejów, kiedy to inaczej mogły się rozstrzygnąć losy znanego nam świata. U schyłku XIX wieku francuski filozof Charles Renouvier (1876) takim jawnie fikcyjnym i coraz bardziej popularnym wersjom historii nadał w tytule swojej powieści nazwę *uchronie* (od greckiego *ou* – nic i *chronos* – czas), czyli z definicji fikcyjne ujęcia przeszłości. Bardziej współcześnie mówi się raczej

o historiach alternatywnych, historii wirtualnej czy też o narracjach na temat przeszłości w trybie warunkowym, ostatnio zaś o historii kontrfaktualnej czy – szerzej – kontrfaktualności.

U progu tego stulecia zaczęła się powoli wyłaniać nowa dyscyplina akademicka, która zajmuje się nie tylko spekulacjami badaczy na temat przeszłości, ale nade wszystko retoryką przedstawień przeszłości w jej wersjach przyjętych i domniemanych w naukach humanistycznych, a także metodologią ich badań. Tym samym spekulacje na temat alternatywnych wersji historii, zwykle zmieniających również współczesność i możliwe oblicza przyszłości, ze sfery rozrywki przeniosły się na poziom refleksji nad sensem i sposobem uprawiania zarówno historii jako określonej dziedziny wiedzy o przeszłości, jak i historii produkcji wiedzy w innych dyscyplinach naukowych czy w kulturze popularnej.

Wartość kontrfaktualności, niedocenianego dotąd narzędzia uprawiania historii jako dyscypliny naukowej, bardzo dobrze pokazał ostatnio Jeremy Black, pracujący na Uniwersytecie w Exeter. W pracy *Other Pasts, Different Presents, Alternative Futures* (2015) podkreślił on mianowicie, że jej istotna funkcja sprowadza się do „ujawniania roli, jaką odgrywa w dziejach przypadek, a tym samym ludzka sprawczość” (Black 2015: ix, tłum. własne – M.S.). Trudno przecież znaleźć adekwatną odpowiedź na podstawowe dla wszelkich prób rozumienia przeszłości pytanie „dlaczego”, nie rozważając rozmaitych wersji alternatywnych tego, co się kiedyś stało. W związku z powyższym „wartość kontrfaktualności polega przede wszystkim na tym, że przenosi nas z powrotem w ten szczególny układ niepewności, kiedy dochodziło do konfrontacji odmiennych zdań, podejmowania i wcielania w życie konkretnych decyzji” (Black 2015: 2, tłum. własne – M.S.). Taki eksperyment myślowy pozwala historykowi uwzględnić nie tylko związki przyczyny i skutku między pozornie niespójnymi zdarzeniami, lecz także różnorakie motywy, zamiary i aktualne moce sprawcze uwikłanych w nie aktorów metaforycznego teatru dziejów.

Właśnie ze względu na pierwszoplanową rolę ludzkiej sprawczości akcentujące swoją fikcyjność spekulacje profesorów historii spod znaku *if*, jak też rozwijająca się dziś historia kontrfaktualna podobnie koncentrują uwagę na wojnach, bitwach, powstaniach i rewolucjach, analizując różne wersje ich możliwych przebiegów i wyników, zależne od rozstrzygnięć i losów konkretnych osób. Zatem warto przywołać tu taką alternatywną historię światowych dziejów, która wprawdzie pozostawiła w ich centrum sztukę wojenną, lecz zarazem zaproponowała daleko idącą weryfikację tradycyjnego spojrzenia na wojny jako wydarzenia zależne od ludzkich ocen sytuacji i podejmowanych na ich podstawie decyzji jednostek. Co istotne, praca *War in the Age of Intelligent Machines* (1991) nie wyszła spod pióra zawodowego historyka i dlatego zapewne nie wywołała w tym środowisku większych reakcji. Jej autorem jest meksykańsko-amerykański artysta i filozof Manuel DeLanda, który inspiracje filo-

zofią Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego łączy ze znajomością najnowszych technologii w jedyny w swoim rodzaju typ filozofii historii nauk.

Źródłem nowego spojrzenia na historię militarną od średniowiecza do współczesności w książce *War in the Age of Intelligent Machines* jest iście performatywny gest wyboru cudzego punktu widzenia, inicjujący eksperyment myślowy jako performans. DeLanda zdecydował się przyjąć tu perspektywę historyka-roboty, gdyż – jak podkreśla – robot „musiałby zapewne napisać inny rodzaj historii, niż zrobiliby to jego ludzki odpowiednik” (DeLanda 1991: 3, tłum. własne – M.S.). Pozwoliło mu to porzucić założenie o nadrzędnej sprawczości człowieka i przekonująco pokazać, jak maszyny i technologie decydująco wpływały na ewolucję ludzkich społeczności, niekiedy wręcz zmuszając je do ponownego określenia najbardziej istotnych potrzeb i priorytetów. Demonstracyjnie przyjmując punkt widzenia inteligentnej maszyny, rekonstruującej historię podobnych sobie, DeLanda pokazał, jak ważką rolę w konfliktach zbrojnych odgrywają pomijany chętnie przez historyków, także tych uprawiających historię kontrfaktualną, złożony system technologii militarnych i przemysłowych, wykorzystywane przez dowódców diagramy i mapy, przyjęte systemy aprowizacji i komunikacji, aż po regulacje prawne i obowiązujące protokoły dyplomatyczne. Tym samym nie tylko wysunął on na plan pierwszy dynamiczne asamblaże ludzi i nie-ludzi jako podstawową siłę historii, lecz dowiódł także w praktyce, jak istotną funkcję w pisaniu historii spełnia wybrana perspektywa i sposób myślenia piszącego. Historyk nie tyle przecież dostarcza epistemologicznie pewnej wiedzy na temat przeszłości, ile powołuje tę przeszłość do istnienia wraz z przypisywanymi jej sensami, nadając jej artystyczną formę opowiadanej historii, jednej z wielu możliwych na dany temat.

Na decydującą rolę, jaką odgrywa wybór gatunku i topiki narracji, logiki przyczyn i skutków w ustanawianiu tego, co wchodzi do kanonu prac historycznych i tym samym do pamięci zbiorowej, już w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku zwrócił uwagę Hayden White w *Metahistory* (1973). W tej klasycznej już dzisiaj pracy, analizując kognitywne funkcje narracji historycznej, uznał ją właściwie za odrębny gatunek literacki, mający określoną retorykę i specyficzne konwencje budowania efektu realności. Nadal wszakże nie przestała być ona językową reprezentacją przeszłości, co pozwoliło uważać historyków za uprzywilejowanych tłumaczy tej części kultury, której podstawę stanowią dokumenty pisane. Zasada się na dokumentach pisanych. Tak przynajmniej twierdzi brytyjski teoretyk historii Alun Munslow. W niedawnej pracy *The Future of History* definiuje on tytułową historię jako „interwencję w formie fikcji, która nie może zapominać, że ma do czynienia z nieograniczoną liczbą alternatywnych wersji przeszłości” (Munslow 2010: 7, tłum. własne – M.S.). Wiedza to poznanie realnego świata poprzez tworzenie jego przedstawień w umyśle i formułowanie na ich temat zdań opisowych, dlatego „przeszłość” i „historia” muszą mieć odmienny status ontologiczny, tak zwane ślady przeszłości nie są zaś niczym więcej niż zmiennymi interferencjami, zależnymi

od poznawalności otaczającego nas świata. W związku z tym „historia zdefiniowana jako przedstawienie w formie narracji nie może być oceniana pod względem swego podobieństwa do rzeczywistości, do której nie mamy już dostępu” [podkr. autora] (Munslow 2010: 22, tłum. własne – M.S.). Ona jedynie pośredniczy między nami a niepoznawalną dla nas przeszłością. W konsekwencji historycy nie odkrywają obiektywnych sensów minionych wydarzeń, lecz jedynie je wytwarzają. Nie wytwarzają sensów przeszłości, lecz czynią to niejako dla przeszłości, gdyż w ostatecznym rozrachunku okazuje się ona pochodną swoich własnych przedstawień i ich obecnej hierarchii.

Uprawnione w stosunku do historii jako dziedziny wiedzy pozostają więc jedynie takie pytania, które na przykład dotyczą tego, dzięki jakim stylom myślenia i przyjętym jako obiektywne praktykom badawczym dane wydarzenie nabrało rangi „znaczącego faktu historycznego”. Jak na dłoni historia ujawnia tu swoją podstawę bytową jako „performans narracyjny”, twórcze i intencjonalne przedsięwzięcie historyka o kognitywno-afektywnym efekcie. Choć uchodzi za deskrypcję przeszłości, jest wyłącznie jedną z możliwych opowieści o niej, swego rodzaju dziełem artystycznym (*artwork*). Za taki performans narracyjny, jak sądzę, uznać można choćby *War in the Age of Intelligent Machines* DeLandy. Niemal dwie dekady wcześniej postąpił on dokładnie tak, jakby realizował instrukcje Munslowa, który chciał, żeby historycy – niczym artyści – powoływali do istnienia intencjonalność sprawcy, wyznaczając jego cechy i opisując działania. Co istotne, autor *The Future of History* zakłada, że w przyszłości historia „zapewne zniesie pierwszeństwo tekstualności, idąc za imaginarium emocjonalnym, performatywnym, cielesnym (doświadczeniowym czy ucieleśnionym) i cyfrowym” (Munslow 2010: 10, tłum. własne – M.S.). Inaczej mówiąc, historia przestanie być wyłącznie performansem narracyjnym i obejmie inne formy przedstawień kulturowych, co w rezultacie doprowadzi do emancypacji innych niż naukowe form produkcji historii.

Jedną z takich podrzędnych form uprawiania wiedzy o przeszłości był z pewnością dramat historyczny, który powstał w podobnym czasie, kiedy inny rodzaj narracji o minionych dziejach zyskał uniwersyteckie sankcje. Dramat historyczny, jak w *Other Pasts* przypomina Black, przedstawiał nie tylko „ten szczególnie układ niepewności, kiedy dochodziło do konfrontacji odmiennych zdań, podejmowania i wcielania w życie konkretnych decyzji” (Black 2015: 2, tłum. własne – M.S.). Dzięki perswazyjności i afektywnej sile scenicznych środków wyrazu skutecznie tworzył on także pożądane sensory przeszłości, co potrafili docenić szczególnie polscy romantycy. Jak przekonuje Alison Landsberg w *Engaging the Past* (2015), dziś w procesie produkcji wiedzy historycznej uczestniczą fabularne filmy biograficzne, jak *Milk* Gusa Van Santa (2008), seriale typu *Deadwood* czy *Mad Men* oraz programy telewizyjne w stylu popularnej w Wielkiej Brytanii *reality history TV*. W najlepszym wydaniu zaspokajają one potrzebę widzów, żeby samemu wziąć udział w minionych wydarzeniach. Mają także bardzo ważny element metarefleksyjny, który nie pozwala

oglądającym zapomnieć, że uczestniczą w niegdysiejszych doświadczeniach, odtworzonych z dzisiejszego punktu widzenia za pomocą zrozumiałych dla nas i działających na nas środków artystycznych. Taki poziom metarefleksji łatwo odnaleźć w wielu przedsięwzięciach teatralnych ostatnich lat, noszących czytelne znamiona kontrfaktualności, jak choćby przedstawienia Weroniki Szczawińskiej (*Wojny, których nie przeżyłam*, Teatr Polski w Bydgoszczy, 2015), Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina (*Joanna, szalona królowa*, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, 2016) czy spektakl *Tu Wersalu nie będzie!* Rabiha Mroué (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2016). Bardziej pogładowym przykładem takiego funkcjonowania strategii kontrfaktualnych, które na plan pierwszy wysuwa refleksję nad relacją między przeszłością a historią, wydaje mi się jednak niemal godzinny film wideo Karola Radziszewskiego *MS 101*, zwłaszcza w formie prapremierowego performansu podczas krakowskiego festiwalu Art-Boom w 2012 roku.

Radziszewski nie tylko pozwala oglądającym ponownie doświadczyć przeszłości, lecz także idzie o krok dalej, inscenizując spotkanie, do którego nigdy nie doszło. W Krakowie podczas pierwszej wojny światowej późniejszy sławny filozof Ludwig Wittgenstein, który zgłosił się na ochotnika do armii austro-węgierskiej, chciał odwiedzić w szpitalu garnizonowym innego ochotnika, poetę Georga Trakla, z którym wcześniej prowadził korespondencję. Do planowanego spotkania nigdy nie doszło, gdyż Trakl trzy dni wcześniej popełnił samobójstwo. Radziszewski przedstawia ich (nie)spotkanie i teoretycznie możliwe uczucie jako wytwór tyleż wyobraźni własnej, co Wittgensteina, przeplatając tę wizję scenami jego wcześniejszego (platonicznego) romanisu z brytyjskim malarzem Davidem Pinsentem. W filmie *MS 101* przeszłość i wyobrażona przyszłość spotykają się tym samym w jawnie artystycznym pośredniczeniu. Mimo to każde wypowiedziane słowo ma tekstualną dokumentację. Cała warstwa słowna składa się wyłącznie z cytatów: z dzienników *MS 101* i *MS 102* Wittgensteina, jego listów do Trakla i Pinsenta, poematów Trakla, prac Rolanda Barthes'a i Ottona Weininger'a, dzieł Thomasa Manna, Witolda Gombrowicza i wielu innych. Co najważniejsze, żadna z postaci nie zabiera głosu. Wszystkie dialogi w tym *stricte* męskim świecie z emocjonalnym zaangażowaniem wypowiada z offu Stanisława Celińska. Podobny paradoks skrywa w sobie warstwa wizualna. Choć zdjęcia wyglądają jak kręcone w autentycznych plenerach i wnętrzach, powstały gdzie indziej. Jak przyznają twórcy, park „znajduje się w Podgórzu i jest to park Bednarskiego, a udaje Prater”, zaś „szpital kręciliśmy w opustoszałej fabryce wynajętej jako studio (dawny Polmos Kraków przy ul. Fabrycznej)” (cyt. za: Sajewska 2016: 190). Kiedy jednak podczas prapremiery pokazano *MS 101* we wnętrzach szpitala garnizonowego, w którym przebywał i popełnił samobójstwo Trakl, przeprowadzony przez Radziszewskiego eksperyment z kontrfaktualnymi strategiami nabrał szczególnego sensu jako przypadek słynnej podwójnej negacji Wittgensteina. Dla każdego z uczestników inaczej musiały się rozkładać wtedy racje w grze

między pozorem a rzeczywistością, intencjonalnym zawieszeniem niewiary, prowadzącym do zanurzenia się w iluzji, a klarowną świadomością, że chodzi jedynie o doświadczenie powtórzone. Wszyscy mieli jednak świadomość, że nie obcują z przeszłością, lecz jedynie z historią jako artefaktem.

Choć skoncentrowałam uwagę na przemianach podejścia do historii jako dyscypliny naukowej i coraz częstszych próbach równouprawnienia innych form wytwarzania wiedzy o przeszłości, podobne działania na pograniczu fikcji i naukowo sankcjonowanych faktów mnożą się również w innych dziedzinach – nie tylko w naukach humanistycznych czy społecznych, lecz także w eksperymentalnych i teoretycznych czy ścisłych. Aby się o tym przekonać, wystarczy zajrzeć do najnowszej pracy eksperta od czarnych dziur Rogera Penrose'a *Fashion, Faith, and Fantasy in the New Physics of the Universe* (2016). Nigdzie lepiej nie widać, jakim performansem w znaczeniu Munsłowa jest fizyka teoretyczna, w której również prawda często bywa pochodną aktualności, właściwych jej mód, wiar i kontrfaktualnych fantazji.

## Literatura cytowana

- Black 2015: Jeremy Black, *Other Pasts, Different Presents, Alternative Futures*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2015.
- DeLanda 1991: Manuel DeLanda, *War in the Age of Intelligent Machines*, Swerve Editions, New York 1991.
- Gdyby... *Całkiem inna historia świata: historia kontrfaktyczna* (1999), red. Robert Cowley, przeł. Piotr Chojnacki, Katarzyna Bażyńska-Chojnacka, Wydawnictwo Demart, Warszawa 2008.
- Landsberg 2015: Alison Landsberg, *Engaging the Past. Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, Columbia University Press, New York 2015.
- Munslow 2010: Alun Munslow, *The Future of History*, The Palgrave Macmillan, London 2010.
- Penrose 2016: Roger Penrose, *Fashion, Faith, and Fantasy in the New Physics of the Universe*, Princeton University Press, Princeton 2016.
- Renouvier 1876: Charles Renouvier, *Uchronie (L'Utopie dans l'histoire). Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Bureau de la Critique Philosophique, Paris 1876.
- Sajewska 2016: Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.
- Stengers 2015: Isabelle Stengers, *L'Insistance du possible [w:] Gestes spéculatifs*, red. Didier Debaise, Isabelle Stengers, Colloque de Cerisy, Dijon 2015, s. 5–22.
- White 1973: Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1973.

## Literatura polecana

Alison Landsberg, *Engaging the Past. Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, Columbia University Press, New York 2015.

Alun Munslow, *The Future of History*, The Palgrave Macmillan, London 2010.

Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego* (2000), red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, przeł. Ewa Domańska i in. Universitas, Kraków 2010.