

**PODobni – NiePODobni<sup>1</sup>.**  
**MUZA DALEKICH PODRÓŻY**  
**TEODORA PARNICKIEGO I LÓD JACKA DUKAJA**  
**JAKO PRZYKŁAD DWÓCH SPOSOBÓW**  
**ALTERNATYWIZACJI HISTORII**

NATALIA LEMANN<sup>2</sup>  
(Łódź)

**Słowa kluczowe:** historia alternatywna, science-fiction, historiozofia, metodologia historii.

**Keywords:** alternate history, science-fiction, historiosophy, methodology of history

**Abstrakt:** Natalia Lemann, PODobni – NIEPODOBNI. MUZA DALEKICH PODRÓŻY TEODORA PARNICKIEGO I LÓD JACKA DUKAJA JAKO PRZYKŁAD DWÓCH SPOSOBÓW ALTERNATYWIZACJI HISTORII. „PORÓWNANIA” 10, 2012, Vol. X, s. 173–188. ISSN 1733-165X. Artykuł ma na celu analizę porównawczą powieści Teodora Parnickiego *Muza dalekich podróży* i *Lodu* Jacka Dukaja, w zakresie technik artystycznych oraz świadomości filozofii i przebiegu procesu historycznego. Mimo iż pisarze ci przynależą do zupełnie innych formacji kulturowych, pokoleńowych i literackich i dzieli ich warsztat pisarski, to obie powieści łączy zainteresowanie historiozofią i metodologią historii oraz literacki namysł nad polskością i jej mitami. Powieści te zaliczyć można do gatunku historii alternatywnych. Powieść Parnickiego zwana przez niego samego powieścią „historyczno-fantastyczną”, zawiera część pt. *Mogło być właśnie tak*, w której to autor testuje możliwość odrodzenia się Polski po zwycięskim powstaniu listopadowym. Jacek Dukaj, pisarz science-fiction, tworzy zaś świat, w którym historia uległa zamrożeniu w postaci z roku 1908. Powieść rozgrywa się w latach 1924–1930, a Polska wciąż jeszcze znajduje się pod zaborami i nie odzyskała niepodległości. Obaj twórcy piszą swe historie alternatywne w trybie veta wobec sienkiewiczowskiej idei „pokrzepienia serc”. Szczególnie interesujący jest stosunek obu twórców wobec metodologii historii. Parnicki zniechęcony do historii w pozytywistycznym sensie (à la Ranke), odrzuca możliwość dotarcia do zdeponowanej w źródłach prawdy historycznej. Dukaj zaś, sięgając właśnie po paradygmaty XIX-wiecznej metodologii historii nicuje je

---

<sup>1</sup> Zapis słowa PODobny jest kalamburem mojego pomysłu i ma stanowić formułę mówienia o historii alternatywnej, która jest jak wiadomo jedynie podobna do rzeczywistego przebiegu, skoro jej niezbywalnym elementem jest obecność tzw. Point of Divergence (POD) – czyli ekspozycji momentu, w którym rozchodzą się drogi historii rzeczywistej i alternatywnej.

<sup>2</sup> E-mail Address: natalialemann@uni.lodz.pl

tak, by uzyskać z ich materii postmodernistyczną filozofię historii, podważającą status naukowy historii i jej możliwość wnioskowania o historii.

**Abstract:** Natalia Lemann, ANTIPODES OF HISTORY? MUZA DALEKICH PODRÓŻY BY TEODOR PARNICKI AND LÓD BY JACEK DUKAJ AS TWO DIFFERENT MODELS OF APPROACHING ALTERNATIVE HISTORY. „PORÓWNANIA” 10, 2012, Vol. X, s. 173–188. ISSN 1733-165X. The paper is focused to comparative analysis of the novels *Muza dalekich podróży* by Teodor Parnicki (“A Muse of Distant Journeys”) and *Lód* (“The Ice”) by Jacek Dukaj. The author compares the artistic techniques as well as the historiosophical consciousness and the awareness of the historical process in the aforementioned novels. The two writers belong to different cultural and literary generations and employed different poetics, still, it is possible to compare the historiosophical and methodological aspects of their works and their ways of thinking about Polishness and cultural myths. The two novels may be treated as realizations of the alternate history genre. *Muza dalekich podróży* called by the author himself a “historical-fantastical novel”, includes a part entitled “It could have been like that” („Mogło być właśnie tak”) describing the rebirth of Poland after a successful November Uprising. In Jacek Dukaj’s science-fiction novel history “froze” in 1908. Poland still remains divided in the years 1924–1930, never freed after the Partitions. For both Parnicki and Dukaj, creating alternative versions of Polish history was the way to criticizing the model of writing “to uplift hearts”-introduced by Henryk Sienkiewicz. Their attitude towards the methodology of history is worth deeper analysis. Parnicki, who lost his enthusiasm towards the 19<sup>th</sup> century type of history á la Ranke, rejected the idea of historical truth preserved in historical sources. Dukaj, on the contrary, created a postmodernist methodology of history out of the paradigms of the 19<sup>th</sup> century historiosophy, thus undermining the status of the historical knowledge as “science”.

Wszystko, co w ogóle potrafimy opisać, mogłoby być też inaczej.

(LUDWIG WITTEGENSTEIN, TRAKTAT LOGICZNO-FILOZOFICZNY)<sup>3</sup>

Historia jest powieścią, która się dzieła, powieść jest historią,  
która mogłaby się dzieć

(JEAN D'ORMESSON, CHWALA CESARSTWA)<sup>4</sup>

Przywołane w tytule zestawienie twórczości Teodora Parnickiego i Jacka Dukaja może na pierwszy rzut oka wydawać się nieco karkołomne. Zanim przejdę do wykazania *principium comparationis* wskażę na różnice dzielące tych prozaików. Obu pisarzy dzielą minimum trzy pokolenia, Parnicki urodził się w 1908 roku i aktywny literacko był od lat 30. XX wieku aż do śmierci w roku 1988. Dukaj zaś debiutował w latach 90. minionego wieku, jako kilkunastolatek. Nie o chronologię i arytmetykę tu, rzecz jasna, chodzi, lecz owa przepaść pokoleniowa przekłada się na zupełnie inną perspektywę kulturową, warsztatową i doświadczeniową, a, jak

<sup>3</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Przeł. B. Wolniewicz. Warszawa 1970, s. 69.

<sup>4</sup> J. D'Ormesson, *Chwała cesarstwa*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1975, s. 7.

dalej postaram się wykazać, ma to niebagatelne znaczenie dla zrozumienia podjętych przez nich decyzji artystycznych. Teodor Parnicki to, w czasach PRL, hołubiony przez krytykę twórca powieści historycznych, programowy jej odnowiciel, rzemieślnik, pracowicie „przekuwający historię w literaturę”<sup>5</sup>. Krytyka hołubiła Parnickiego jednak tylko do momentu, w którym pisarz porzucił pisanie powieści historycznych na korzyść historyczno-fantastycznych, jak je zwał. Jest też Parnicki, na którego twórczości wyrosło już kilka pokoleń badaczy akademickich, pisarzem zdecydowanie należącym do literatury wysokiej, elitarnej. Dukaj tymczasem jest pisarzem tworzącym fantastykę naukową i jako taki zestawiany bywa często ze Stanisławem Lemem. Literackie dokonania Dukaja to nie tylko jednak typowe science fictions jak *Extensa*, czy *Irreahare*. Pisarz konsekwentnie eksploruje fantastykę naukową, poszukując wciąż nowych środków wyrazu i tematyki. Przynależność chociażby *Innych pieśni* do nurtu literatury SF była kwestionowana, choć, moim zdaniem, sąd taki wynikał jedynie ze zbyt wąskiego pojmowania kategorii fantastyki naukowej. Wreszcie tworzy Dukaj „fikcje narodowe” jak *Xavras Wyzrym* i historie alternatywne tak jak powieść *Lód*, która przyniosła mu pełne uznanie krytyków i liczne nagrody, a także zakusy wciągnięcia go, jako twórcy literatury wysokiej, ambitnej, do tak zwanego głównego nurtu literatury. Parnicki i Dukaj spotykają się właśnie na polu historii alternatywnych, choć i tutaj wydaje się ich więcej dzielić niż łączyć. *Lód* Dukaja zachwyca, a niektórych przytłacza epickim rozmachem, bogactwem wątków i postaci powieściowych, fabularną konsekwencją i szerokością zawartych w powieści horyzontów myślowych. Powieść Dukaja jest niezwykle plastyczna i sensualna, rozgrywa się tyleż na planie fabularnym, co językowym. Dla Dukaja jako twórcy literatury science fiction, *principium* gatunku jest stworzenie maksymalnie dokładnego „wtórnego uniwersum”, mogącego konkurować w czytelniczej recepcji ze światem aktualnym. Tymczasem powieściopisarstwo Parnickiego nigdy nie było zbyt mocno osadzone na fabule i akcji powieściowej. Cytując fragment *Muzy dalekich podróży* powiedzieć można, że u Parnickiego „logos ma być Logosem a nie pędzlem”<sup>6</sup>, tymczasem dla Dukaja ów „pędzel” jest tym, co pozwala przemówić Logosowi.

Parnicki świadomie kontestował model powieściopisarstwa historycznego *à la* Henryk Sienkiewicz czy Aleksander Dumas. Krytykował zarówno model pisania ku pokrzepieniu serc, jak i zbyt mocno rozpleniony żywioł przygód spod znaku „płaszczka i szpada”, spychający w cień rzeczywisty przebieg procesu historycznego na korzyść walorów czysto przygodowych. Od początku swej drogi artystycznej świadomie reformował i przekształcał skostniały gatunek powieści historycznej rodem z XIX wieku. Naturalnym efektem jego drogi artystycznej i zmagania

---

<sup>5</sup> Tak swą pracę określał sam autor. Por. T. Parnicki, *Historia przekuwana w literaturę*. Warszawa 1980.

<sup>6</sup> T. Parnicki, *Muza dalekich podróży*. Warszawa 1970, s. 40.

się z tkanką przeszłości, ze statusem źródeł, coraz bardziej problematycznym poznawaniem przeszłości, stało się przejście od powieści historycznej do historyczno-fantastycznej, uwikłanej w „dialogi urojone”<sup>7</sup> cechującej się rozmnożeniem instancji narratorskich, wtłaczaniem podmiotu osobowego i podmiotu czynności twórczych do dzieła, zamianą miejscami instancji zewnątrz i wewnątrztekstowych, co było swego rodzaju wykładnikiem kryzysu wiary Parnickiego w możliwość poznania przeszłości. Stąd w powieściach, takich jak *Tożsamość*, *Inne życie Kleopatry*, *Sam wyjdę bezbronny*, *Rozdwojony w sobie*, *Muza dalekich podróży* czy w cyklu *Nowa baśń*, widzimy narastanie elementów fantastyki, probabilizmu historycznego oraz narracji alternatywnych wobec mowy źródeł. Parnicki stworzył nazwę powieść fantastyczno-historyczną na określenie swego nowego sposobu pisania, a wzajemny stosunek pomiędzy powieściopisarstwem historycznym i fantastycznym wyraził symbolicznie poprzez nieustanne ścieranie się i kłótnie w materii powieściowej dwóch pierwiastków: srebra – symbolizującego tradycyjną powieść historyczną i rtęci – jako żywiołu fantastyki. Parnicki inaczej jednak niż Dukaj rozumie fantastykę, – „*Inne życie Kleopatry* jest próbą stworzenia syntezy między powieściopisarstwem historycznym a literaturą fantastyczną, z tym przecież, że dla autora (czy autorki) pojęcie fantastyki sprowadza się do zdobywania w powieściopisarstwie prawa obywatelstwa dla tego typu gimnastyki umysłowej, jaka od dawna jest przedmiotem wiedzy powszechnej (jak też powszechnego raczej lekceważenia niż szacunku) pod mianem GDYBANIA”<sup>8</sup>. Jedynymi *stricte* fantastycznymi elementami u Parnickiego są wellsowski wehikuł czasu czy dalekopis dziejowy pozwalające na przesyłanie informacji pomiędzy wiekami, informacji potrzebnych w prowadzonym przez postaci powieściowe śledztwie. Przedmioty te istnieją jednak na prawach metafory, tudzież działania literackiej zasady *deus ex machina*. U Dukaja natomiast fantastyka jest zasadą istnienia świata i jego motywacją. W *Lodzie* przejście historii na alternatywną ścieżkę, a w zasadzie jej zamarnięcie w konkretnej postaci, jest efektem upadku meteorytu tunguskiego i pojawienia się na ziemi zimnych pierwiastków i minerałów takich jak tungetyt czy zimnazo. W efekcie powstaje zimna fizyka, tungetyt zmienia bowiem naturę rzeczywistości<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Dialogi urojone to termin jakim wielokrotnie posługiwał się Teodor Parnicki na określenie dialogów jakie w samotności toczyły ze sobą postaci ze świata powieściowego. Postaci powieściowe Parnickiego doskonale zdają sobie sprawę z hipotetyczności swego istnienia i wypowiadają się autotematycznie na temat wybranej przez siebie formy literackiej czy gatunku. „To nie ja mówię, ale tym sam, skoro jest to rozprawa urojona tyko. Oczywiście, ty chcesz wydrzeć sobie samemu zgodę na małżeństwo ze mną”. T. Parnicki, *Zabij Kleopatę*. Warszawa 1968, s. 14. Por. A. Juszczyk, *Dialog urojony*, w: *Retoryka a poznanie. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego*. Kraków 2004, s. 124-126.

<sup>8</sup> T. Parnicki, *Inne życie Kleopatry*. Kraków 1969, s. 31.

<sup>9</sup> Wpływ zimnych pierwiastków na fizyczną naturę świata jest ogromny, pod ich wpływem funkcjonuje bowiem tzw. czarna czy zimna fizyka. Powieściowy Nikola Tesla zauważył chociażby, że owe zimne pierwiastki porządkują cząsteczki światła wbrew dotychczas obowiązującym prawom fizyki a światłu odpowiada ciemność, czyli antyświatło.

Najistotniejsze są zmiany w obrębie logiki. Anioły lodu, Lute, posługują się tradycyjną logiką dwuwartościową, która ma jednak wymiar absolutny, „zamrażając” wszelkie niepewne twierdzenia w niepodważalną binarną opozycję prawdy bądź fałszu, tak, iż nie pozostaje miejsca na półprawdy. Obok tej „nieludzkiej” logiki funkcjonuje w powieści logika trójwartościowa Tadeusza Kotarbińskiego, entropiczna logika Lata, dopuszczająca obok prawdy i fałszu trzecią możliwość, strefę niepewności. Logika Zimy jest tym, dzięki czemu historia uległa zamrożeniu w jej postaci z 1908 roku. W kraju Lutyh kłamstwo jest fizycznie niemożliwe. Wprowadzenie do powieści postaci Nikola Tesli, ekscentrycznego genialnego wynalazcy i badacza elektryczności, pozwala na osadzenie ontologii świata przedstawionego właśnie na silniku *science fiction* – i wyprowadzeniu konsekwencji dla zasad działania świata właśnie ze zmienionej fizyki. Fantastyka u Dukaja jest więc fantastyką *sensu stricto*, podczas gdy u Parnickiego jest jedynie kostiumem – fabularnym wytrychem pozbawiającym konieczności wytłumaczenia zasad działania świata. Sceną u Dukaja jest sam świat – jego ontologia, temporalność, fizyka i dopiero wyprowadzona z nich filozofia, u Parnickiego zaś sceną jest umysł twórcy i kolejne wcielenia postaci powieściowych, proteuszowe odmiany form egzystencji, rozmnożenie bytów w dialogach urojonych. To intelekt autora jest jedynym uzasadnieniem kreacji świata przedstawionego, który tak naprawdę nie jest światem przedstawionym, a możliwym<sup>10</sup>, znajdującym się wciąż *in statu nascendi*. Na marginesie muszę zauważyć, że ciekawe byłoby porównanie późnej twórczości Parnickiego i mistrza s.-f. Philipa K. Dicka. U obu pisarzy występuje kategoria dialogu urojonego (Philip K. Dick, *Boża inwazja* czy *Valis* chociażby), a także wprowadzenie na scenę powieściową domniemanej schizofrenii autora. Co ciekawe, w przypadku Dicka miał to być efekt iluminacji tak zwanym różowym światłem, a u Parnickiego jedna z emanacji autora, Teodor-papież, znajdując się dość blisko narratora głównego, nosi cognomen – różowy! Przypadek? Nie jestem pewna, choć *comparaison n'est pas raison*.

Wraz z wejściem Parnickiego na tę ścieżkę twórczą, powtarzam, będącą naturalną konsekwencją poprzednich dokonań, krytycy zaczęli mówić, iż jego pisarstwo staje się bełkotliwe i absurdalne. Parnicki tymczasem rozpoczął w Polsce w latach 60. i 70. erę postmodernizmu, co zdiagnozował dopiero Włodzimierz Bolecki<sup>11</sup>. Dukaj tymczasem podkreśla, że nie cierpi postmodernizmu, który bardzo często jest wykorzystywany przez miernych pisarzy, twórców „wyrobów powieściopodobnych”<sup>12</sup> do ukrycia braków warsztatowych. Eksperymenty for-

<sup>10</sup> Por. A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*. Kraków 1998. Tutaj też znajduje się rozdział poświęcony interpretacji twórczości Parnickiego według zasad poetyki możliwości.

<sup>11</sup> W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999.

<sup>12</sup> Por. *Autor po napisaniu książki powinien się zastrzelić*, z Jackiem Dukajem rozmawia Jakub Winiarski, „Studium” 2007/2008, nr 5/6/1, s. 133–142; *Lament miłośnika cegieł*, <<http://dukaj.pl/czytelnia/publicystyka/LamentMilosnikaCegiel>> [dostęp z dnia 11 października 2011].

malne, afabularność i zabawy formą mają być niczym jak próbą ukrycia artystycznej porażki. Wygłaszając słynny *Lament miłośnika cegieł* tonem jeremiady powiada „Lubię powieści. Lubię powieści z prawdziwego zdarzenia: długie, rozlane szeroko na setkach stron, z epickim oddechem, wciągające tak, że człowiek zupełnie się w lekturze zatraci i wraca do niej, wieczór za wieczorem, zapadając w fikcyjny świat fikcyjnych postaci na godziny i godziny, smakując maestrię konstrukcji fabularnych na równi z maestrią języka”<sup>13</sup>.

Pora na krótką prezentację obu utworów. *Muza dalekich podróży* Parnickiego wydana w roku 1970 to, zgodnie z definicją samego pisarza, powieść historyczno-fantastyczno-autobiograficzna, afabularny twór przybierający postać wielopiętrowych spekulacji na temat możliwych losów postaci, podważający tożsamość głównego bohatera, co powiązane jest z zabiegiem deziluzji jakiegokolwiek wiary w moc odkrycia przeszłości. Powieść ta już nie jest przechylona w kierunku tzw. „dotwórczości” czyli uzupełniania hipotezami milczenia i luk źródeł, a w kierunku czystej fantazji i spekulacji. Oto bowiem pięć postaci powieściowych, przybierających wciąż nowe tożsamości i to wywodzące się z różnych momentów czasowych i płaszczyzn ontologicznych (mamy to bowiem do czynienia np. z czterema metalami i tzw. klauzulą uzupełniającą), prowadzi niekończącą się dysputę na temat pisanej przez Samona powieści o legendarnej przedpiastowskiej historii Polski władanej przez Samona właśnie. Ponieważ na temat tzw. Państwa Samona brak jakichkolwiek wiarygodnych danych historycznych pisarz, a w zasadzie powołane przez niego do życia rozliczne instancje narratorskie i postaci powieściowe, będące efektem rozszczepienia jego osobowości, rozpisanie jej na głosy, stawiają kolejne fantastyczne tezy, które następnie obalają, wcześniej sprawdzając ich przydatność i wiarygodność przy zachowaniu *quasi* procedur historycznych. Na tym etapie drogi twórczej Parnicki powiada „Dziejopisarstwo to baśniopisarstwo o pani”<sup>14</sup>. Głównym jednak tematem *Muzy* jest, jak w całej późnej twórczości Parnickiego proces twórczy i idea powieści w toku, niekończącej się powieści, naruszającej granice każdej kolejnej książki pisarza. Owo dzieło w toku zostaje w *Muzie* wzbogacone dodatkowo o projekt napisania książki *Mogło być właśnie tak*, w której postawiona zostaje hipoteza, że państwowość polska odrodziła się po zwycięskim powstaniu listopadowym (*nota bene* jak się wydaje efekt przestudiowania przez Parnickiego pracy Jerzego Łojka *Szanse powstanie listopadowego*). Mickiewicz jest mężem stanu i ministrem, Słowacki zaś znajduje się na emigracji w Meksyku. Postaci powieściowe bezustannie domyślają się przebiegu zdarzeń i obalają swe domysły, na przykład szczególną rolę odgrywa pytanie, kto mógł stać za zabójstwem

<sup>13</sup> J. Dukaj, *Lament miłośnika cegieł*, <<http://dukaj.pl/czytelnia/publicystyka/LamentMilosnikaCegiel>> [dostęp z dnia 11 października 2011]. Tekst ukazał się pierwotnie w „Gazecie Wyborczej” z dnia 12 listopada 2005 r. (nr 263).

<sup>14</sup> T. Parnicki, *Staliśmy jak dwa sny*. Warszawa 1973, s. 116–117.

gen. Prądyńskiego? Z owego labiryntu domysłów nie ma wyjścia, wszystko funkcjonuje na zasadzie hipotezy, jedynie tekstualnego tworu, aczkolwiek Parnicki z niezwykłą pieczołowitością bada kolejne tropy, posługując się kategorią prawdy i fałszu, gdyż słowem kluczem dla całej twórczości Parnickiego jest słowo 'przeczę'<sup>15</sup>. Skoro jednak świat ten istnieje jedynie jako możliwość, skoro jest wiecznie podważany, to wprowadzenie w tak płynną ontologicznie i spiętrzoną fikcyjność kategorii arystotelesowskich nie prowadzi do żadnych wniosków. Modalność świata przedstawionego, istniejącego jako czysta możliwość i prawa logiki dwuwartościowej może nie tyle się znoszą, co obnażają swe wzajemne nieistnienie i niestosowność.

*Lód* Dukaja natomiast to napisana z epickim rozmachem ponad tysięcznociowa powieść, która zasadza się na wspomnianym już pomysle zamrożenia historii jako efektu upadku meteorytu tunguskiego. Dukaj wyprowadził język powieści i jej poetykę z literatury XIX wieku oraz początków XX, odsłaniając szerokie pole intertekstualnych odniesień. W polu możliwości interpretacyjnych (posługuję się słowem 'możliwość', albowiem autor powtarza, że według niego akademicka refleksja nad jego twórczością przypomina rozwiązywanie testu Rorschacha, w którym każdy widzi swe własne projekcje<sup>16</sup>) pojawia się chociażby: *Czarodziejska góra* Tomasza Manna (wątek psychomachii w postaci dysputy Naphty i Settembriniego wobec Castropa, tutaj iście polifoniczna dyskusja o planie boskim, tudzież chaotyczności historii prowadzona w *Ekspresie Transsyberyjskim*, odpowiedniku sanatorium w Davos); *Odyseja* Homera (poszukiwanie przez Telemacha i Benedykta ojca); *Morderstwo w Orient Expressie* Agathy Christie (morderstwo popełnione w *Ekspresie Transsyberyjskim* i rozmowa na temat reguł konstruowania powieści kryminalnej prowadzona przez Benedykta i Jelenę Muklakiewiczównę); *Anhelli* Słowackiego (dyskusja z podważonym w *Lodzie* mitem polskiego mesjanizmu i cierpiętnictwa Polaków na Syberii) i wiele innych. Głównym bohaterem powieści jest Benedykt Gierosławski wyruszający na Syberię w poszukiwaniu w zasadzie niepamiętanego ojca, który ma moc rozmowy z Lutymi, aniołami lodu, co daje nadzieję na kontrolowanie przebiegu historii. Można odczytywać *Lód* jako powieść o dojrzewaniu głównego bohatera, którego poznajemy jako wiecznego studenta matematyki, hazardzistę i człowieka wysoce nieodpowiedzialnego. Transsyberyjska podróż jest liminalnym okresem „uświadomienia sobie braku właściwości” w poszukiwaniu właściwej formy bycia. Z racji na fakt, że podróż odbywa się na Syberii można tutaj mówić o szamańskim wtajemniczeniu- rekonstrukcji osobowości, w istotę egzystencji i historii.

---

<sup>15</sup> Por. N. Lemann, „Opowieść o poprzedzającej ją opowieści”. *Epicka historiografia w utworach Teodora Parnickiego, „Aecjusz ostatni Rzymianin” i „Śmierć Aecjusza”*, w: *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej*. Łódź 2008, s. 44.

<sup>16</sup> Por. *Autor po napisaniu książki...*, dz. cyt., s. 139-140.

Skoro wcześniej wymieniłam dość liczne różnice pomiędzy obydwoma utworami, pora przejść do podobieństw. *Principium comparationis* mych rozważań jest nie tyle oczywisty fakt tworzenia przez obu pisarzy powieściowych historii alternatywnych, ale tego, w jaki sposób oni owe powieści definiują. Zarówno Parnicki, jak i Dukaj, polem gry uczynili nie czystą i niespecjalnie wyzywającą intelektualnie grę spod znaku czysto wydarzeniowych konstatacji „Co by było, gdyby”, ale przede wszystkim sięgnęli w głąb nauki historycznej, badając literacko jej filozoficzne, historiozoficzne podstawy. Obaj pisarze wiedzą, że każdy twórca powieści historycznej musi, podkreślam słowo musi, być historiozofem pytającym o to, czym jest historia, kto za nią stoi, czy rozwija się ona podług jakiegoś z góry zdefiniowanego planu, czy jest ona dziełem chaosu. Nie sposób pisać powieści historycznej, a zwłaszcza historii alternatywnej, bez snucia refleksji nad ogólnym sensem dziejów. Konieczne jest zajęcie stanowiska zwolennika determinizmu bądź indeterminizmu historycznego, chrześcijańskiej lub materialistycznej wersji dziejów. Historie alternatywne są niemożliwe bez odpowiedzi na pytanie czy dzieje są uporządkowane, czy przeciwnie, chaotyczne. Odpowiedzieć wreszcie trzeba, czy wydarzenia historyczne mają charakter jednostkowy, niepowtarzalny, czy też w ciągłych pozornych odmianach czasu i wystroju historycznego dokonuje się wieczny powrót wydarzeń, idei. Robin Collingwood, antycypujący w latach 40-tych wiele też późniejszej narratywistycznej historiografii, powiedział zaś: „Cała historia to historia myśli”<sup>17</sup>.

Historie alternatywne równie mocno bazują na tkance przeszłości, co na terażniejszości, będąc wypadkową aktualiów społecznych, politycznych. Historia staje się sposobem komunikowania naszego doświadczenia świata. Jakikolwiek pisanie o historii jest równocześnie pisanie o naszej terażniejszości. Historyk i literaturoznawca są już zawsze wstępnie usytuowani interpretacyjnie, albowiem nie ma interpretacji bez założeń, transparentnej światopoglądowo. Badając historie alternatywne, należy mieć oczy skierowane na przeszłość i terażniejszość pisarza, zgodnie z tezami nowego historycyzmu, wiedząc, że powieść mówi zawsze o okolicznościach kulturalnych i społecznych świata, w jakim powstała. Analiza konkretnego alternatywnego przebiegu historii jest możliwa jedynie przy zadaniu pytań o poglądy polityczne i społeczne pisarza oraz o osobę bądź instytucję patronującą jego poczynaniom.

Antoni Smuszkiewicz i Andrzej Niewiadomski<sup>18</sup>, definiując gatunek historii alternatywnych, lokują je w obrębie szeroko pojętej literatury fantastycznej i wskazują, że jej prymarnym celem jest „poznanie ukrytych sprężyn, napędzających proces dziejowy”, z którym to podejściem dyskutuje chociażby Tomasz Więclaw

<sup>17</sup> R. Collingwood, *The Idea of History*. Oxford 1961, s. 214–215

<sup>18</sup> A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Historia alternatywna*, w: *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Poznań 1990, s. 300–301.



wiad<sup>19</sup>. Badacz zauważa, że dziś częstokroć na plan pierwszy wybija się motywacja czysto rozrywkowa, a dociekania historyczne mogą być usunięte praktycznie poza nawias gatunku. Więclawiak obserwuje, że obok utworów, w których istotne jest badanie i obserwowanie procesu historycznego, istnieją takie, które równie dobrze mogłyby się odbywać w innej scenerii, autor wybrał jednak „fikcyjny przebieg zdarzeń” jako odpowiednią dekorację. Niestety, taki właśnie kształt przybiera znaczna część niezwykle popularnych dzisiaj literackich historii alternatywnych. Jacek Dukaj i Teodor Parnicki wiedzą jednak doskonale, że historia alternatywna jest przede wszystkim właśnie owocem „poznania ukrytych sprężyn historii”. Obaj konsekwentnie szli i idą pod prąd literackich mód i prostych oczekiwań czytelniczych. Obaj pisarze twierdzą, że historia jest żywiołem indeterministycznym, lub inaczej, że przebieg historii pozwala na dowolne odczytanie wpisanego w nią ciągu rozwojowego i sensu. Historia pozwala więc na dowolne jej używanie i przypisywanie jej doraźnych historiozoficznych celów. Parnicki, naruszając w swych utworach ciąg chronologiczny zdarzeń, mieszając postaci historyczne i epoki, jest rzecznikiem idei wiecznego powrotu i dewizy *nihil novi sub sole*. Historia jest wiecznym powrotem zdarzeń, idei, konfliktów. Nie jest więc, zgodnie z klasyczną formułą, nauczycielką życia. Odwrotnie, historia jest wypadkową życia – bo to człowiek w konkretnym tu i teraz konstruuje i używa historii. Idea wiecznego powrotu i mityczna zasada *coniunctio oppositorum* – nie linearnej ciągłości, a spiralnego rozwoju dziejów i zarazem historiografii – brzmi u Parnickiego następująco:

Są także powieściowe światy, a światy (...) może i jeden jest tylko świat powieściowy, ale zawiera on w sobie – tak mniej więcej jak Kosmos pitagorejczyków – Ziemię i Przeciwiemię, czy tak jak kosmos na odmiannę i słońc zatrzymywanie – i śmiercie wraz z przeciwsmiertcami, i Izajaszy władnych Chrystusa dostrzec. Czyli są więc także w świecie powieściowym przetwarzania się autorów w postaci, postaci w powieściopisarzy, katapult w karabiny maszynowe i odwrotnie (...) powroty zresztą także i z powieści dawniejszych w nowsze. W takim świecie i pan też jest, tylko taki świat jest dla pana realny, przyjmuje go pan właśnie jako swój?<sup>20</sup>

Zasada wiecznego bezkształtnego rozwoju dziejów wyraża się w jego twórczości formułą *Navigarre necesse est* – tak brzmi ostatek zdanie *Muzy dalekich podróży* i oznacza równocześnie konieczność przejścia do pisanej właśnie powieści *Staliśmy jak dwa sny*.

Historia jako taka jest więc koniecznością, ale istotne jest tylko jej istnienie, a nie sens czy kierunek rozwoju. Ten ostatni jest dziełem przypadku lub działania mechanizmów nie do końca dla nas zrozumiałych. Parnicki miał dużą świadomość

---

<sup>19</sup> T. Więclawiak, *Historia historii nierówna- kilka uwag o definicji historii alternatywnej*. „Podteksty. Czasopismo kulturalno-naukowe”, 2007, nr 4. Wersja online <<http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=11&dzial=4&id=254>> [dostęp z dnia 11 października 2011].

<sup>20</sup> T. Parnicki, *Muza dalekich podróży*, dz. cyt., s. 518.

mość warsztatową, namiętnie czytywał prace zawodowych historyków i znał koncepcje historiozoficzne i historiograficzne<sup>21</sup>. Powoływał się na prace Nikołaja Bierdiajewa, *nota bene* którego koncepcje – te prawdziwe i terminem Parnickiego mówiąc te „dotworzone” – pełnią niezwykle istotną funkcję w *Lodzie*. Świadomość procesu historycznego była u Parnickiego tak silna, że w swej twórczości wyprzedził koncepcje historyków narratywistów (Hayden White, Frank Ankersmit i inni) podważających możliwość dotarcia do prawdy historycznej, widzących jedynie tekstowy walor historii. Dowodzi tego paradoksalnie późny etap jego twórczości, efekt utraty wiary w historię jako naukę, widoczny szczególnie mocno właśnie w powieściach historyczno-fantastycznych. Kiedy White, Ankersmit i inni udowadniali historykom płonność ich starań *à la* Ranke („ustalić jak było naprawdę”), Parnicki w swej refleksji snutej w obrębie powieściopisarstwa był już dalej, przewidując, do czego to doprowadzi. Parnicki w swych powieściach przepracował kryzys przedstawienia i kryzys nauki historycznej lat 90-tych o trzy dekady wcześniej<sup>22</sup>. Wizjonerstwo autora *Sam wyjdę bezbronny* było efektem realnego, choć jedynie powieściowego, wcielenia zasad historiografii postmodernistycznej w życie. Na ironię zakrawa fakt, że krytycy zachłystując się owymi pomysłami na historię zarzucali pisarstwu Parnickiego absurdalność, groteskowość, insynuowali szaleństwo. Afabularność jego powieści jest po prostu konsekwentnym efektem rozwoju drogi twórczej i refleksji historiozoficznej. Parnicki utracił metodologiczną niewinność daleko wcześniej niż naukowcy. W zasadzie można mówić, że Parnicki wcielił w życie postulat końca historii, który tak oburzył przeciwników Fukuyamy, powodując w efekcie zwrot etyczny, mikrohistoryczny i ruch ku pamięci i doświadczeniu w nauce historycznej. Różnica pomiędzy Fukuyamą a Parnickim polega jednak na tym, że autor *Muzy dalekich podróży* mówił nie o logicznym zamknięciu dziejów w rozumieniu następstwa formacji ekonomiczno-gospodarczych, a o sensie i warunkach refleksji nad dziejami i warunkami uprawiania nauki historycznej. Co więcej, jeżeli historycy niekonwencjonalni, następujący po postmodernistach postulują wprowadzenie w obręb historiografii poznającego podmiotu, to nie odkrywają tym przysłowiowej Ameryki. Historycy zaimka pierwszej osoby mówią o tym, co Parnicki robił, wprowadzając w pole gry historiograficznej żywioł autobiograficzny. Obecny w jego powieściach spersonifikowany stop mosiądzu symbolizuje właśnie autobiografizm. Parnicki bowiem doskonale wie, że historia jest wypadkową jej autora, stąd np. w *Muzie dalekich podróży* równą uwagę poświęca wyświeltaniu czy dotwarzaniu własnych losów, co pytaniu o relacje

<sup>21</sup> Por. T. Parnicki, *Rodowód literacki*. Warszawa 1974; Tegoż, *Historia w literaturę przekuwana*. Warszawa 1980. Podczas lektury tych pozycji można dość dokładnie prześledzić proces lektury zawodowych dzieł historycznych, jaki zawsze poprzedzał powstanie konkretnych powieści Parnickiego.

<sup>22</sup> N. Lemann, „Opowieść o poprzedzającej...”, dz. cyt., s. 65–71.

kościół katolicki i Samona. Nigdy też autor *Nowej baśni* nie krył swego sceptycyzmu wobec tradycyjnie pojmowanego patriotyzmu. Jego polskość była jak wiadomo efektem wyboru, młodość spędził w Rosji i nigdy ona nie przestała mu być bliska. To doświadczenie kształtowało jego poczucie historii i racji państwowych. Pisarz opowiadał na przykład, że podczas lektury dziejów wojny francusko-rosyjskiej za czasów Napoleona stał emocjonalnie po stronie Rosji. Obcy był mu zatem tak istotny w mentalności Polaków romantyczny mit cesarza Francuzów jako zbawiciela zniewolonej ojczyzny. Wyobcowanie Parnickiego z romantycznego paradygmatu dość ironicznie zaowocowało w *Muzie dalekich podróży*. Powołując do życia państwo polskie w roku 1831, skazuje je na ponowny niebyt w roku 1851 na skutek reperkusji Wiosny Ludów. Tym samym przywraca historię jej naturalnemu biegowi „każąc” między innymi umrzeć Mickiewiczowi, tak jak zapisała to historia w roku 1855 w Konstantynopolu. Aleksander Demandt, autor słynnej książki *Historia niebyła. Co by było gdyby...*, która przyznaje dociekaniom probabilistycznym ważną rolę w rozumieniu procesów przeszłości, jedną z najczęściej wybieranych przez historyków kontradycyjnych dróg widzi w formule „inna śmierć, inny człowiek”<sup>23</sup>. Parnicki natomiast w *Muzie* odwraca tę maksymę, mówiąc „inny człowiek – ta sama śmierć”. Powołując i uśmiercając w swych hipotezach Polskę popowstaniową, Parnicki nie pisze ku pokrzepieniu serc, nie karmi narodowych resentymentów, co więcej, twierdzi, że Polska jest dziełem jakiegoś bardziej skomplikowanego splotu wydarzeń, być może przypadku, jest więc tak naprawdę niekonieczna. Widać tutaj wyraźny spór Parnickiego z ideologią mesjanizmu, która zakładała, że cierpienia Polski są wpisane w boski plan i zostaną wynagrodzone nadejściem Mesjasza, dzięki któremu Polska odrodzi się jak feniks z popiołów. Posługując się cytatem z Dukaja, Parnicki pokazał, że historia jak odkształcona guma powraca do swego kształtu.

Dukaj podobnie twierdzi (w *Lodzie*, *Xawrasie* i w wywiadach), że Polska jako taka wcale nie była konieczna. Konsekwentnie idzie pod prąd krzepiących polskie serca autorów, piszących kolejne powieści, w których Polska pokonuje Hitlera i staje się mocarstwem o światowym zasięgu.

Na początku historia, w której się urodziłem, była dla mnie najnaturalniejsza z możliwych – wszystkie inne z definicji fantastyczne. Potem zacząłem się uwalniać od tych „oczywistości”. Na zdrowy rozum wzięwszy, to właśnie my żyjemy w fantastycznej historii. Ostatnio dzieje Polski rozwijały się po ścieżkach niskiego prawdopodobieństwa. Zresztą nie tylko Polski – zgadzam się z Richardem Pipesem, że dojście do władzy bolszewików w Rosji to był fuks za fuksem. W ogóle jak spojrzeć z góry na Europę XX wieku, to można odnieść wrażenie, że Bóg albo diabeł grał tu fałszowanymi kośćmi. Jeśli na przykład dziewięćdziesiąt procent<sup>24</sup> analityków twierdziło, że komunizm bę-

<sup>23</sup> A. Demandt, *Historia niebyła. Co by było gdyby...*? Przeł. M. Skalska. Warszawa 1999, s. 148.

<sup>24</sup> Takie dane przytacza Jacek Dukaj, nie podając jednak źródeł tych badań.

dzie się trzymał mocno jeszcze przez długie lata – to czy jest to dowód ich głupoty i skażenia ideologicznego, czy może historia, która się ziściła, nie była tą najbardziej prawdopodobną z możliwych?<sup>25</sup>

Efektom takiego myślenia jest w *Lodzie*, chociażby przywołana, za wspomnieniami Stefana Żeromskiego scena, w której terrorysta Piłsudski układa pasjans, wróżąc, czy zostanie dyktatorem Polski, czy nie. Co ciekawe, również Parnicki wielokrotnie sięga po scenę gry w karty czy kości jako metaforę historii – żywiołu przypadku. Trudno interpretować to inaczej, chyba, że wciąż wierzymy w ordalia i wróżbiarstwo... *Lód* jest więc tedy próbą odszukania ogólnych reguł rozwojowych historii, „fizyki historii”, z tym, że jak na pisarza science-fiction przystało, w materiale powieściowym ma być to prawdziwa fizyka. W *Lodzie* odnajdziemy iście polifoniczną prezentację najważniejszych teorii historiozoficznych XIX wieku. Tutaj właśnie doskonale widać istotną różnicę w sposobie alternatywizacji historii pomiędzy Dukajem a Parnickim. Dukaj podjął świadomą artystycznie decyzję skonstruowania powieściowego świata zgodnie z przekonaniem i ideologią XIX i początków XX wieku. Akcja powieści rozgrywa się w latach 1924–1930, choć brać trzeba pod uwagę rok 1908, w którym zamroziły się wydarzenia. Dzięki temu Dukaj mógł w swoich historiozoficznych rozważaniach zachować niewinność człowieka nieskażonego historią XX wieku, obarczoną wojnami, totalitaryzmami, holocaustem, kryzysem przedstawienia i postmodernizmem. Wielu krytyków zarzucało pisarzowi już to specyficzną naiwność historiozoficzną, już to nadmierne eksponowanie dysput historiozoficznych<sup>26</sup>. Krytycy ci nie zrozumieli chyba świadomej decyzji podjętej przez pisarza. Dukaj zdradza, że konstruując świat powieści:

zahacza o metodę głębokiej stylizacji, czyli nie tyle udawania przez autora wobec czytelnika, że oto rzecz się dzieje osiemdziesiąt lat temu, ale cofnięcia autora razem z tekstem do okresu literatury sprzed osiemdziesięciu laty. Najpierw buduję rolę Dukajaspred-pierwszej-wojny-światowej i dopiero niczym aktor „wżyty w postać” piszę książkę<sup>27</sup>.

Odcięcie wiedzy, która nastąpiła po opisywanym w powieści okresie, jest moim zdaniem efektem zarówno konsekwentnie przeprowadzonej stylizacji, co niechęci wobec postmodernizmu i jego pomysłów metodologicznych i literackich. Dukaj

<sup>25</sup> Polska z drugiej strony lustra. Z Jackiem Dukajem rozmawia Wojciech Orliński. „Gazeta Wyborcza”, nr z 26 grudnia 2007.

<sup>26</sup> Zobacz m.in. T. Mizerkiewicz, *Dwuznaczny urok historiozofii*, <<http://www.artpapier.com/?pid=2&cid=1&aid=1197>> [data dostępu 11 października 2011]; A. Piech-Klikowicz, *Prawda Zimy i niepewność Lata*, „Nowe książki” 2008, nr 4, s. 64–65; W. Browarny, *Historia bez gorsetu*, „Odra” 2008, nr 5, s. 120–122. Również krytycy związani z nurtem literatury fantastycznej nie taili rozczarowania, o czym przypomina Paweł Matuszek, w artykule *Ontologiczna Tyberiada*. „Nowa Fantastyka” 2008, nr 2, s. 65.

<sup>27</sup> Polska z drugiej strony lustra...

ma świadomość, że wiek XIX i początek wieku XX był erą historii. To był czas, kiedy dyskusje historiozoficzne gościły na salonach i stanowiły przedmiot zainteresowania wszystkich, niezależnie od narodowości i poglądów politycznych. W tym czasie żyło się historią, która była królową nauk humanistycznych. Nawet Foucault w *Innych przestrzeniach* pisze: „Wielką obsesją XIX wieku była, jak wiemy historia – z takimi tematami jak rozwój i zatrzymanie, kryzys i cykl, akumulacja przeszłości, wielka przewaga umarłych i (sic!) zagrażające zlodowacenie świata<sup>28</sup>”. W XX wieku Foucault widzi podobną obsesję w stosunku do kategorii przestrzeni i koncepcji heterotopii. Kilkusetstronicowe rozważania dotyczące sensu i celu historii są w tej powieści niezbędne, obsesja zaś sterowania procesami historycznymi dzięki Lutym, mimo iż fantastyczna, też była jak najbardziej treścią opisywanej epoki. Dukaj zatem, podejmując najważniejsze pytania historiozoficzne, robi je niejako z poziomu wiedzy XIX wieku, co być może pozwoliło mu odciąć się od kryzysu przedstawienia, jaki dopadł Parnickiego. Co prawda to, co u Parnickiego było efektem owego zwątpienia (niewiara w moc dotarcia do prawdy historycznej, labilność ontologiczna, kryzys egzystencjalny i poznawczy), Dukaj osiągnął przy wykorzystaniu zdobyczy filozofii omawianego okresu. Mowa tutaj oczywiście o tak istotnym dla tej powieści problemie trójwartościowej logiki Kotarbińskiego, również implikującej zwątpienie w historię i moc poznania przeszłości. Najsilniej wątek ten obecny jest części powieści prezentującej podróż Ekspresem Transsyberyjskim Benedykta Gierosławskiego, późnego literackiego syna Telemacha w poszukiwaniu ojca. Co ciekawe, narzuca się tutaj natrętnie porównanie do *Muzy dalekich podróży* Parnickiego, gdzie kluczowa dla rozwoju powieści jest kwestia podróży pociągiem na tej samej trasie Parnickiego i jego ojca, który już *notabene* wtedy nie żył. U Parnickiego możliwość przeprowadzenia rozmowy z ojcem, która faktycznie się nie odbyła, jest punktem zwrotnym w biografii pisarza, a tym samym w jego pomysłach dziejopisarskich. Czytelnicy *Lodu* wiedzą zaś doskonale, że część powieści pt. *Trans-Syberja* jest najistotniejsza z punktu widzenia kształtowania się tożsamości głównego bohatera. Na ironię zakrawa więc fakt, że to na tę właśnie część posypało się najwięcej gromów ze strony krytyków. Przywołany już Foucault, opisując heterotopie, czyli miejsca kumulujące palimpsesty historii i kultury, za heterotopię *sensu stricto* uznaje statek: „Statek to płynący fragment przestrzeni, miejsce bez miejsca, które istnieje samo, zamknięte w sobie, a jednocześnie wydane nieskończoności morza. (...) stanie się zrozumiałe, dlaczego statek był dla naszej cywilizacji od XVI wieku po dzień dzisiejszy, nie tylko wielkim narzędziem rozwoju ekonomicznego (nie mówię o tym odnośnie do dzisiejszego) ale jednocześnie największą rezerwą wyobraźni<sup>29</sup>”. Tym, czym dla XVI wieku był statek, tym dla XIX i początków XX był niewątpliwie pociąg, jeden z fundamentów do-

<sup>28</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*. Przeł. A. Rejniak-Majewska. „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117.

<sup>29</sup> Tamże, s. 125.

świadczenia nowoczesności<sup>30</sup>. Pociąg jest heterotopią, miejscem bez miejsca, które kumuluje w sobie inne miejsca i możliwości, sam stanowiąc „przestrzeń niereczywistą”, „przeciw-miejsce”<sup>31</sup>. W pociągu „W podróży, gdy przez krótki czas obracamy się między ludźmi, których nigdy potem już nie spotkamy, pozwalamy sobie ukazać znacznie więcej prawdy o nas, aniżeli to mądre i przyzwoite (...) prawdy – tej, której nie znamy”<sup>32</sup>. Podróż pociągiem skłania Benedykta, który ma poczucie, że nie istnieje, że jest człowiekiem nieprawdziwym, do przyjęcia modusu mówienia o sobie w języku logicznym pierwszego stopnia, odmiennym od powszechnie używanego wobec innych języka drugiego stopnia. Benedykt stosuje zatem formę *się* – myślało się, chciało się. Owo wywiedzione z Heideggerowskiego *das Man, się* – to istnienie bez konkretnej formy, istnienie pozorne polegające na przyjmowaniu sądów o sobie wypowiedzianych przez innych ludzi. Człowiek *się* jest niekonkretny, rozmyty, pochwycenie przez *się* oznacza niewolę człowieka, który nie potrafi całkowicie istnieć, który jest kokonem w drodze do ukonstytuowani się jako konieczności. Posługujący się tą formą Benedykt, aż do rekonstrukcji siebie w spotkaniu z Ojcem Mrozem, które nieomal skończyło się śmiercią i wyjściem poza czas, jest człowiekiem nieistniejącym, bo niekoniecznym. Dopiero owa mająca w sobie wiele z szamańskiej choroby rekonstrukcja *ja* w obliczu śmierci i ojca zamraża go w jakiejś formie bytu. Gierosławski zajmując się logiką trójwartościową Kotarbińskiego (zdania logiczne nie są tylko prawdą i fałszem, trzecia możliwości polega na tym, że do pewnego momentu zdarzeniom nie przysługuje w ogóle kategoria prawdy i fałszu) dochodzi do przekonania, że jedynym pewnym elementem jest terażniejszość, a przyszłość jest tak samo niepewna jak przeszłość. Zgodnie z logiką Benedykta przeszłość jest miejscem konstrukcji – pamięć jest żywiołem niepewnym, ludzie pamiętają przecież różne wersje tego samego zdarzenia, a fakt pamięci czyni je dla nich właśnie prawdziwymi. Tak jak w pociągu, mógł Benedykt skonstruować samego siebie w oparciu o ludzkie sądy. Podobnie można też skonstruować przeszłość, która jest niczym innym jak wypadkową terażniejszości – to terażniejszość zamraża przeszłość, tak jak jej wygodnie. Przeszłość, podobnie jak przyszłość, jest żywiołem modalności – podlega trybowi przypuszczającemu: „nie poznasz prawdy o przeszłości – prawda o przeszłości nie istnieje”<sup>33</sup>; „poza prawdą i fałszem- przeszłość, przyszłość”<sup>34</sup> „każde słowo wypowiedziane pozostaje z nami, prawdziwe czy fałszywe, póki o nim pamiętamy, prawdą bezwzględną będzie dla nas to, że je wypowiedzieliśmy”<sup>35</sup>. Co

<sup>30</sup> W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności: kolej w literaturze polskiej*. Wrocław 2007.

<sup>31</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, dz. cyt., s. 123.

<sup>32</sup> J. Dukaj, *Lód*. Kraków 2007, s. 77.

<sup>33</sup> Tamże, s. 387.

<sup>34</sup> Tamże, s. 386.

<sup>35</sup> Tamże, s. 246.

więcej, Benedykt twierdzi, że „niedokonane-prawdziwsze od dokonanego”<sup>36</sup>. Aby przeszłość stała się historią, musi zamarznąć<sup>37</sup>. Tak tworzy się historię! Historia jest krainą fantazji, powiedział Hayden White. Do tych samym wniosków doszedł Dukaj, sięgając jednak do teorii logiki trójwartościowej z początków XX wieku. Tylko Lute żyją zgodnie z nieubłaganą logiką prawdy i fałszu. Różnica pomiędzy Zimą a Latem polega na walce pomiędzy koniecznością a możliwością, „jedynoprawdą”<sup>38</sup> a entropią. Idąc za tą logiką, w świecie Lata nie ma historii, prawda nigdy bowiem się nie stabilizuje, nie domarza. „My nie marzniemy” głosi motto do powieści – w naszym świecie, w świecie aktualnym historia jest niemożliwa – historia oparta o nienaruszalną prawdę.

Iście fantastyczny pomysł przemysłu historii – wyliczającego z matematyczną precyzją wydarzenia, polegającego na odpowiednim manipulowaniu siłami Lata i Zimy – prowokuje do podjęcia zadanych już wcześniej pytań. Czym jest historia – głosem Boga, który przez nią się z ludźmi komunikuje, żywiołem czystej entropii? Czy to może człowiek umie robić/wyliczać historię? A jeśli tak, to na jakiej podstawie, bo są to idealne wrota do totalitaryzmu, który nie jest już odpowiedzialny nawet „przed Bogiem i historią”, skoro historię się robi i to bez mocy Boskich, jeśli jest ona efektem matematycznej precyzji. Wreszcie, czy historia, która była przed upadkiem meteorytu, i ta, w której zamroziły się dzieje, była prawidłowa czy chora? To fundamentalne pytania dla kwestii istnienia Polski. Czy Polska jest więc koniecznością historyczną? Chyba nie, skoro w roku 1930, kiedy kończy się akcja powieści, Polski wciąż nie ma na mapie świata, a żołnierze biało-czerwoni wykrwawiają się pod obcymi flagami.

Refleksja historiozoficzna Parnickiego i Dukaja nie jest więc tak bardzo od siebie różna, choć odmienne są drogi jej snucia. Obu pisarzy frapuje problem konieczności, tudzież jej braku, wpisanego w dzieje. Parnicki problem różnicy możliwość-konieczność uczynił podstawową kwestią poetyki swej twórczości, brnąc w powieściowe modele światów jedynie możliwych, modalnych, wiecznie podważanych. Było to efektem radykalnej utraty wiary w możliwość dotarcia do prawdy historycznej i uczynienia z niej jedynej weryfikatorki własnej, rozmnożonej ponad granice rozsądku, świadomości. Parnicki nosił w sobie wiele możliwych wersji historii. Pisząc kolejne powieści, snuł już jedynie ich projekty. Nie mając już wiary w fabułę i narrację, nie decydując się na jakąś wersję możliwych zdarzeń, unicestwił wszystkie. Logos wyprzedził pędzel, czy, jak pisarz mówił u końca drogi twórczej, „intelekt znacznie wyprzedził talent”. Parnicki miał świadomość niestrawności swych ostatnich powieści, autoironicznie mówiąc o „uwiądzie mocy twórczej, kompromitacji możliwości narracyjnych”. Forma powieści Parnickiego

---

<sup>36</sup> Tamże, s. 414.

<sup>37</sup> Tamże, s. 29.

<sup>38</sup> Tamże, s. 785.

doskonale jednak korespondowała z jego dotychczasową drogą twórczą i była efektem dramatycznej walki Jakuba z aniołem historii – z aniołem, w którego już przestał wierzyć. Kwestia probabilizmu późnych powieści Parnickiego jest więc efektem wiary w przypadkowość i niekonieczność naszych sądów o przeszłości – a stwarza to efekt dojścia na własną rękę do postmodernistycznej teorii historii. Jedyne, co Parnicki mógł w tej sytuacji robić i czynić konsekwentnie, to wciąż zgłować. *Navigare necesse est* – to jedyne *neceditas* jego pisarstwa i bycia, jedyny pewnik historii wreszcie.

Dukaj natomiast, uciekając w *Lodzie* od postmodernistycznych enuncjacji, otworzył fabularnie odmienną możliwą ścieżkę zdarzeń, a skoro zamroził „niedokona-  
ne – prawdziwsze od dokonanego” – tym samym uwiarygodnił je siłą epickiej *quasi-XIX* wiecznej kreacji w czytelniczej wyobraźni. Wykorzystał potencjał tkwiący w istniejących u progu XX wieku pomysłach logicznych i refleksji historiozoficznej, by również podać w wątpliwość kwestię inżynierii historii, konieczności dziejowej i możliwości dotarcia do prawdy. Poszedł jednak ścieżką epicką, obiektywizując problemy tożsamości, płynności ontologicznej poznającego podmiotu, który nie wierzy już w kartezjańskie *Cogito ergo sum*, tworząc w efekcie anachroniczną w rozmachu epickim i poznawczym powieść.

Parnicki tworzył światy możliwe, które sam ciągle unicestwiał mocą wciąż poszukującej świadomości. Dukaj zaś stworzył i zamroził wtórne uniwersum, otworzył konkurencyjną ścieżkę czasu, skoro słowo wypowiedziane, a tym bardziej stworzony świat, zostają w nas na zawsze.

Historiozofia wpisana w twórczość tych dwóch pisarzy stawia podobne fundamentalne pytania, dochodząc niekiedy do bliźniaczych stwierdzeń. O ile jednak Dukaj zamroził alternatywną postać świata, o tyle tkwiący w żywiole Lata Parnicki rozpuścił swe twierdzenia w magmie entropii. Dukaj twierdzi jednak, że my nie marzniemy...