

Agnieszka Rejniak-Majewska

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0003-1371-999X

Skazani na fikcje?

Historia spekulatywna, kontr[f]aktualność i żywe archiwa

*Fikcje jako metoda: Strategie kontr[f]aktualne
w pisaniu historii, literaturze i sztukach*

redakcja Małgorzata Sugiera

(Kraków: Księgarnia Akademicka, 2018)

Mateusz Borowski, Magdalena Marszałek, Dorota Sajewska,
Dorota Sosnowska i Małgorzata Sugiera
Performanse pamięci w literaturach i sztukach

redakcja Mateusz Borowski

(Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020)

Historia bywa zdradliwa. Zwłaszcza historia projektów niedokonanych, wizji, które utknęły w próżni. Ta, którą mam na myśli, jest akurat bardzo znana, ale – jak mogłam się przekonać niedawno, pracując nad pewnym przekładem¹ – znana

¹ Był to przekład rozdziału z książki Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988).

niezbyt wnikliwie. *Pomnik III Międzynarodówki* Tatlina (1919–1920) to jedno z emblematycznych dzieł awangardy, esencja jej utopijnego rozmachu; projekt, który może być przyczynkiem do refleksji nad estetyką rewolucji, jak i nad trwaniem symboliki kosmologicznej w sztuce nowoczesnej. Powstały w ramach programu „propagandy monumentalnej” model *Pomnika* pokazywany był w Rosji podczas wielu oficjalnych zjazdów i uroczystości, a także na międzynarodowej Wystawie Sztuk Teatralnych w Paryżu w 1925². Utracony „oryginał” w nowszych czasach stał się przedmiotem kilku rekonstrukcji i wielu artystycznych nawiązań³. Wizualnie dzieło Tatlina jest charakterystyczne i rozpoznawalne, a jego opisy w licznych tekstach naukowych i encyklopediach – powtarzalne. Kłopot zaczyna się wtedy, gdy czytelnik lub czytelniczka spróbują wyobrazić sobie, jakie geometryczne bryły miały się znajdować wewnątrz spiralnej wieży (całość nie miała być pustym pomnikiem – ambicją Tatlina było stworzenie żywego centrum dowodzenia, umieszczenie biur prasowych i ośrodka Kominternu w bryłach obracających się wokół własnej osi w rytmie pór roku i dni). Okazuje się bowiem, że opisy są niedokładne i sprzeczne. Wertując katalogi twórczości Tatlina i teksty z epoki, próbowałam dotrzeć do twardych „faktów”: czy chodziło o „cylinder, stożek i sześcián” (jak mówi większość dostępnych opisów), czy może jednak o dwa cylindry i stożek (jak twierdzą inne).

Co widać na zachowanych zdjęciach i grafikach? Na najbardziej znanych, wielokrotnie reprodukowanych fotografiach drewnianej makiety, którą Tatlin wykonał z uczniami, widać niewiele. Za gęstą siatką rusztowania można wypatrzyć obłości dolnej bryły. A może jednak kant prostopadłościanu i jego ścianki w perspektywicznym skrócie? Rysunki techniczne nie dają odpowiedzi – zamiast przestrzennych brył ukazują jedynie płaskie sylwetki. Opisy pozostawione przez przyjaciół Tatlina, propagatorów jego projektu, oferują rozbieżne wersje, a wraz z kolejnymi tekstami mnożą się przeinaczenia i wątpliwości (czy ewentualny sześcián miał być na dole, czy na górze?). Wygląda na to, że światowe autorytety w dziedzinie historii sztuki przez dekady powtarzały wersję przedstawioną w artykule Mikołaja Punina i odnotowaną w jednym z tekstów Trockiego. Tymczasem utrwalona wersja z „cylindrem, stożkiem i sześciánem”, chociaż atrakcyjna dzięki pobrzmiewającemu w niej echu słów Cézanne’a i figur idealnych Platona, prawdopodobnie nie jest prawdziwa. Jeśli bowiem dać wiarę serii mniej znanych fotografii, wykonanych w 1920 roku w Petersburgu i reprodukowanych w katalogu Żadowej⁴, to okazuje się, że zarówno dolna, jak i górna część wewnętrznej konstrukcji miały jednak kształt walca.

² Irene R. Makaryk, „Theatricalizing the City”, w: *April in Paris: Theatricality, Modernism, and Politics at the 1925 Art Deco Expo* (Toronto: University of Toronto Press, 2018), 44–49.

³ Por. Maria Gough, „Model Exhibition”, *October* 150 (Fall 2014), 9–11.

⁴ Larissa Shadova [Żadowa], ed., *Tatlin* (Dresden: Kunstverlag Weingarten, 1984).

Dla mnie jako historyczki sztuki odkrycie tej osobliwej luki i konfuzji w samym centrum wielkiej historii awangardy było kolejnym dowodem nieprzystawalności obrazu i słowa. Pozornie opowiadamy o obrazach, tłumaczymy to, co widzialne, ale w rzeczywistości powtarzamy gotowe formuły, okrągłe frazy, by za wiele nie patrzeć. Konfrontacja z (nieistniejącym) dziełem Tatlina zdradziła moją własną ślepotę (jak to możliwe: patrzeć tyle razy na zdjęcie i nie widzieć, co na nim jest... nie dostrzegać, co jest niejasne, niezgodne). Ale jak zobaczyć, że czegoś nie widać? Jak wpaść na trop czegoś, co zostało ukryte, zatarte? Samo widzenie nie zna podwójnego przeczenia, potrzebuje języka.

Śledztwo w sprawie pomnika Tatlina było ciekawym doświadczeniem także z innych powodów. I nie chodzi o samo rozwiązanie zagadki „tego, jak było”. Ostatecznie, czy możemy mieć pewność, że projekt miał jedną wersję, a zdjęcia ukazują tę samą makietę? Pomnik Tatlina to w zasadzie dzieło konceptualne, istniejące w szkicach, dokumentacji i anegdocie, a zarazem od początku zmitologizowane: entuzjastycznie przyjęte w latach dwudziestych xx wieku przez awangardę i skutecznie wpisane w jej własne narracje. Mityzacja zaciera szczegóły, potrzebuje mocnych gestaltów. Proces mityzacji jest jednak w pewnym stopniu materia przedmiotów badań historii sztuki i historii kultury. Czy w imię pedantycznej dbałości o „fakty” należy ową mityczną tkanę, otoczkę legendy odrzucić? Krytycznie zorientowana społeczna historia sztuki w latach siedemdziesiątych xx wieku bliska była takim zamiarom, ale nie na tyle naiwna, by wierzyć w surową prawdę faktów, choćby tych społecznych i materialnych. Retoryczne struktury angażowane w definiowanie sytuacji aktualnych i przeszłych oraz ideologiczne pozycje ukształtowane niegdyś i znajdujące przedłużenie we współczesności interesowały ją w równym stopniu, a może nawet bardziej niż „fakty”⁵. Dla mnie lekcja Tatlinowskiego „cylindra, stożka i sześcianu” stała się ważna dlatego, że dając impuls do tropienia sprzecznych źródłowych opisów i ich późniejszych (mniej czy bardziej automatycznych) powtórzeń, pozwoliła cofnąć się do scen i kontekstów, w jakich budowała się legenda – wizerunek utopijnego pomnika, w całości niemal ulepiony z fikcji.

Przywołany przykład dotyczy narracji narosłych wokół obiektu efemerycznego i utopijnego, a zachwianie epistemicznej pewności w tym przypadku nie wywołuje moralnego wstrząsu i nie uderza w podstawy zbiorowej pamięci. Na poziomie epistemicznym kluczowe jednak jest spostrzeżenie, że to, co przyjmujemy jako „prawdę historyczną”, okazuje się niejednoznacznym i skomplikowanym wytworem wielopiętrowych zapośredniczeń, w tym także momentów wyparcia czy zapomnienia.

⁵ Por. Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny: Polemiczna historia sztuki od 1970 roku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008). Dobrym przykładem może być książka: T.J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (London: Thames & Hudson, 1973). Clark rekonstruuje niejednoznaczną postawę Courbeta wobec bieżącej polityki, sieć jego społecznych i ideowych powiązań oraz odbiór jego twórczości w prasie. Daje to szeroki wgląd w ówczesne relacje i polemiki, jednak Clark nie ukrywa swojej autorskiej pozycji jako narratora, dobierającego i prezentującego źródła, stawiającego pytania i przyglądającego się kolejnym scenom opowiadanej historii.

Za Alunem Munsłowem można powiedzieć, że „pytanie o prawdę i znaczenie sprowadza się w historii do tego, jak przedstawiamy nasze źródła”⁶, co i w jakim stopniu z nimi robimy, dlaczego uznajemy ich ważność. Dążenie do badawczego obiektywizmu, krytyczne podejście do materiału, świadomość niepewności i luk (bez ich maskowania) to kwestia pewnego zobowiązania, które możemy określić jako „zobowiązanie prawdziwościowe”. Wyklucza ono jednak możliwość „posiadania” prawdy, zakładając jedynie jej aproksymację⁷. Dążenie do prawdy w procesie badawczym nie jest przy tym tożsame z formami, w jakich wiedza jest dalej przekazywana. Miniona rzeczywistość i historia, rozumiana jako jej tekstowa, naukowa lub inna reprezentacja, należą do dwóch różnych kategorii ontycznych⁸. Chęć „oddania sprawiedliwości” poznawczym odkryciom może też wymagać zupełnie innych form przedstawienia niż linearna, przyczynowo-skutkowa narracja, która zawsze pozostaje selektywna i zależna od utartych interpretacyjnych schematów.

W historii sztuki, archeologii czy historii teatru dzieła, pojmowane jako „świadcstwa” przeszłości, zawsze miały większe „prawo głosu” niż w historii politycznej, ujmowanej w jednolitą i spójną narrację. Pokazywane, wystawiane i interpretowane na nowo traktowane były jako obiekty wytwarzające aktywne, żywe związki z przeszłością, choć zarazem – wbrew tej „dzikiej” czy „magicznej” łączności – musiały być naukowo klasyfikowane, wartościowane, wpisywane w ramy „stylów”, rodzajów, gatunków i historycznego „rozwoju”. W porównaniu z taką formułą historii kanonicznej (mającej za swój przedmiot stylistyczne innowacje, autorów i „dzieła”) współczesne próby pisania historii społecznej i kulturowej – w tym społeczno-kulturowej historii teatru – znacznie poszerzają zakres interesujących je kontekstów i źródeł⁹. Okazują się też bardziej otwarte na performatywne działania polegające na reaktywowaniu, rekonfigurowaniu, a nie tylko „wiernym zachowywaniu” dostępnych śladów i świadectw¹⁰. Chęć uchwycenia artystycznych działań w ich stawianiu się i zdarzeniowości oraz rozpoznania sieciowych zależności wymaga badania dynamiki społecznych wyobrażeń, w które uwikłane są sztuka i teatr, a zatem implikuje wejście w przestrzeń minionych

⁶ Cyt. za Małgorzata Sugiera, „Inne historie: eksperymentalne formy pisania o przeszłości”, w: *Fikcje jako metoda: Strategie kontrfaktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, red. Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2018), 28.

⁷ Barbara Tuchańska, *Dlaczego prawda? Prawda jako wartość w sztuce, nauce i codzienności* (Warszawa: Wydawnictwo Poltext, 2012), 278–284.

⁸ Sugiera, „Inne historie”, 28.

⁹ Por. Dorota Sajewska, *Nekroperformans: Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016).

¹⁰ Mam na myśli użyte przez Sajewską w *Nekroperformansie* odniesienia do działań współczesnych artystów – prac Katarzyny Kozyry czy Karola Radziszewskiego, które uznała za otwierające nowe perspektywy myślenia i umieściła w swojej narracji. Innym przykładem może być montaż zarejestrowanych obrazów, fragmentów filmowych (*found footage*), jako forma odtworzenia historycznych przedstawień w projekcie „Teatr publiczny. Przedstawienia”. Por. Joanna Krakowska, „Wizualne historie”, w: *Materiał znaleziony w sztuce współczesnej*, red. Bogna Burska (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych, 2017), 12–18.

(mikro)dyskursów, przeżyć i gestów oraz uznanie za istotne i nośne dokumentów traktowanych wcześniej jako marginalne lub „niepowiązane”. W tym kontekście nowego (chyba nieprzewidzianego) znaczenia nabiera cytowana wcześniej uwaga Munsłowa o konstytutywnym dla wiedzy o historii znaczeniu tego, jak przedstawiamy i konstruujemy nasze „źródła”. Jeśli, jak pisała Joanna Krakowska, badanie przedstawień teatralnych (a rozszerzyłabym to także na kulturę wizualną i inne dziedziny sztuki) traktować jako badanie produktywnych i oddziałujących w czasie dyskursów należących do sfery publicznej, to nie możemy myśleć o nich jako o zamkniętych faktach (artefaktach), których sens i znaczenie da się przyszpilić, ale jako o konkretnych działaniach i płynnych strukturach znaczeń, pokazywanych, aktualizowanych i rozpoznawanych na nowo w naszym tu i teraz¹¹.

Podobne przeświadczenie o niepewności i warunkowości naszej wiedzy oraz postulat aktywnego i krytycznego podejścia do wyobrażeń przeszłości stały się osią dwóch projektów, skupionych wokół pojęcia kontrfaktyczności i kontr[f]aktualne, zrealizowanych pod kierunkiem Małgorzaty Sugiery. Książka *Fikcje jako metoda: Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach* eksponuje rolę fikcjonalnych scenariuszy i fabulacji jako wyzwania wobec tradycyjnych modeli historiografii i wobec skonwencjonalizowanych wizji przeszłości, dalszej i całkiem bliskiej. W wymiarze konceptualnym jest to próba dowartościowania spekulatywnego podejścia do przeszłości, zdekonstruowania opozycji między tym co „faktualne” a „fikcjonalne”. Jednocześnie – i w tym upatrywałabym główną zaletę tej publikacji – jest to prezentacja konkretnych przypadków działań kontrfaktualnych w teatrze, sztukach wizualnych i literaturze, uwypuklająca zarówno ich potencjał, jak i rosnące kulturowe znaczenie.

Druga książka, *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*¹², także odnosi się do historii kontrfaktualnej, ale rozszerza tę tematykę o zagadnienia archiwum, świadectwa, cielesnej i materialnej obecności, performatywności medialnych zapisów, rekonstrukcji i *reenactment*. Dzięki takiemu poszerzeniu skuteczniej, jak sądzę, wychodzi ona poza horyzont narracyjnego myślenia o historii, wyrosłego z White’owskiej poetyki pisarstwa historycznego, a przyjętego przez autorów obu projektów jako punkt wyjścia. Swoistym ograniczeniem perspektywy White’a jest bowiem jej tekstocentryczność: myślenie o historii w aspekcie konstrukcji narracyjnych i retorycznych zawdzięczających swą wiarygodność oswojonym schematom. Teoretyczne i praktyczne aspiracje związane ze „zwrotem materialnym”, z namysłem nad doświadczeniem i „materialną obecnością przeszłości” sięgają natomiast dalej, poza ten tekstualistyczny horyzont¹³. W *Strategiach kontr[f]aktualnych*, a jeszcze

¹¹ Krakowska, „Wizualne historie”, 18.

¹² Mateusz Borowski, Magdalena Marszałek, Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska i Małgorzata Sugiera, *Performanse pamięci w literaturach i sztuce*, red. Mateusz Borowski (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020).

¹³ Por. Ewa Domańska, „Dekonstruktywistyczne podejście do przeszłości”, *Historyka. Studia Metodologiczne* 50 (2020), 144–152, <https://doi.org/10.24425/hsm.2020.134800>.

wyraźniej w *Performansach pamięci* uznanie fikcjonalności i jej afirmacja w większym stopniu staje się kwestią rozpoznania tego, co sprawcze w samych aktach pamięci i przypominania, w performatywnym odgrywaniu i w pracy z materiałem historycznym, z nieokreślonymi „resztkami” przeszłości albo z tym, czego *de facto* nie ma w historycznych archiwach, bo zostało celowo pominięte i wymazane. W takim ujęciu fikcyjność czy fikcjonalność nie jest jedynie wskazaniem na konstrukcyjny wymiar historii pisanej, rządzonej przez narracyjne schematy czy aktualne polityczne potrzeby, ale zyskuje walor pozytywny, jako cielesna, relacyjna, polegająca na (świadomej) mediatyzacji forma zaangażowania. Potrzeba czy wręcz niezbędność fikcji wynika tyleż z chęci przeciwdziałania mechanizmom zapomnienia i „wymazywania z historii”, co z potrzeby zdystansowania się wobec utartych, szablonowych form „uwieczniania” przeszłości, narzucających jej jednotorową i deterministyczną wersję. Chodzi więc niejako o gesty „otwierania” przeszłości i zarazem otwierania teraźniejszości oraz przyszłości, która nie musi być efektem, przedłużeniem ani powtórzeniem utrwalonych i perspektywicznie zawężonych wersji przeszłości.

Obie książki traktują o pisaniu historii i o pamięci, ale główny akcent kładą na aktualność – „widmową” obecność przeszłości w teraźniejszym doświadczeniu i świadomość kształtującego wpływu, jaki nasze akty rekonstrukcji, praca na „źródłach” i kreacyjne gesty mają na myślenie o przeszłości (oraz przyszłości). Chodzi tu też o to, co jest wybierane i legitymizowane jako „faktyczne” wydarzenie i prezentowane jako sensowny system powiązań. Jak zauważa Małgorzata Sugiera, „to, co dziś uznajemy za fakty, w przeszłości niekoniecznie należało do domeny faktografii, nie musi też nadal się w niej znajdować za lat kilkanaście czy kilkadziesiąt”¹⁴. Metodologie badań historycznych zmieniają się: już dawno naukowa historiografia otworzyła się na pomijane wcześniej obszary życia społecznego i materialnego; o kształcie obecnych i przyszłych badań historycznych będą zapewne decydowały nowe narzędzia badawcze, czy to rozwijające się na polu archeologii, czy cyfrowych technologii gromadzenia danych i ich analiz.

W takiej sytuacji to, czemu przypisujemy status „faktu historycznego”, przestaje się jawić jako ontologicznie stały i trwały obiekt, a raczej jako element konstrukcji, która może być przebudowywana na otwartym morzu, lub jako coś, co samo jest węzłem minionych (kon)fabulacyjnych działań. Krytyczny stosunek autorów obu książek do utrwalonych obrazów przeszłości wynika nie tylko z przekonania, że „historię piszą zwycięzcy” i że jest ona zakładniczką zinstytucjonalizowanych relacji władzy. W świetle rozwijanej przez nich refleksji problematyczne okazują się typowe dla klasycznej historiografii metody organizowania wiedzy o przeszłości, polegające na rekonstruowaniu ciągów przyczynowo-skutkowych – możliwie jednoznacznych i spójnych. Jeśli nawet badania wskazują na sytuacyjną złożoność i wielość czynników warunkujących określone działania i stany rzeczy, klasyczne wzorce historycznego

¹⁴ Małgorzata Sugiera, wprowadzenie do: Sugiera, *Fikcje jako metoda*, 21.

wyjaśniania trzymają się linearnego porządku przyczyn i skutków. Zdaniem Claire Norton i Marka Donnelly – rzeczników narracji kontrfaktualnych – sugestywna prostota takich historycznych obrazów ukrywa to, że rozpoznane w nich relacje wynikania mają w najlepszym wypadku status rozsądkowych hipotez, a w najgorszym – mitycznych wyobrażeń i życzeniowych projekcji. Nie uwzględniają one stopnia kontyngencji minionych zdarzeń, nadając im piętno dziejowej konieczności. Swoistą „zasługą” historii alternatywnych, historii potencjalnych i wirtualnych rozpatrywanych w obydwu książkach jest uchylanie tego poczucia nieuchronności poprzez proponowanie innych możliwych konfiguracji i przekrojów zdarzeń. Jak postuluje przywoływany przez Małgorzatę Sugierę Donnelly – chodzi o to, by „komplikować, mnożyć i splatać ze sobą wszelkie możliwe interpretacje”¹⁵, odnajdywać tropy tego, co nieurzeczywistnione bądź zapomniane.

Stawką jest tutaj coś więcej niż wyobrażenie sobie odmiennych scenariuszy przeszłości. W omawianych książkach nie brakuje wprawdzie przykładów historii alternatywnych, oferujących wizje światów, w których znane historyczne wydarzenia potoczyły się innym torem (np. jak wyglądałaby nasza część globu, gdyby rewolucja proletariacka wydarzyła się nie w Rosji, ale w USA pod koniec XIX wieku – w powieści Wojciecha Orlińskiego *Polska nie istnieje*; albo świat, w którym zwycięstwo w II wojnie przypadło Japonii i Niemcom – w *Człowieku z Wysokiego Zamku* Philipa K. Dicka i opartym na nim serialu). Sugiera podkreśla jednak, że tego rodzaju narracje, mimo swojego defamiliaryzującego oddziaływania, często powielają klasyczne sposoby przedstawiania historii i zakładają, że można bez przeszkód ustalić momenty historyczne o decydującym znaczeniu – swoiste „zwrotnice dziejów”¹⁶. Na ogół nie kwestionują one naszej pozycji wobec opowiadanej historii, nie problematyzują perspektywy narratora, lecz pozorują „obiektywny” dystans wobec wyobrażanych zdarzeń. Tak rozumiane historie kontrfaktualne, zdaniem badaczy gatunku, nie są też w istocie żadną nowością, lecz bliskimi krewnymi konceptualnych praktyk stosowanych przez historyków, polityków i militarnych strategów (gorącym ich zwolennikiem był Carl von Clausewitz), rozważających hipotetyczne długofalowe konsekwencje określonych decyzji i działań – tych możliwych, lecz niezaimplementowanych. Tymczasem współcześni teoretycy i rzecznicy kontrfaktualności nie chcą zawęzić jej roli ani do strategicznej gry i politycznego treningu, ani do naukowej zabawy historyków¹⁷. Historie kontrfaktualne mogą dopowiadać te wątki i konteksty minionych zdarzeń, które zignorowano w historiografii i w publicznym dyskursie, które zmarginalizowano lub wykluczono z politycznych i ideologicznych przyczyn. Mogą też próbować wydobyć ukrytą

¹⁵ Cyt. za Małgorzatą Sugierą, wstęp do: Borowski et al., *Performanse pamięci*, 13.

¹⁶ Termin zaczerpnięty z tytułu jednej z książek, proponującej takie kontrfaktualne narracje: Andrzej Chwalba i Wojciech Harpula, *Zwrotnice dziejów: Alternatywne historie Polski* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019).

¹⁷ Por. Claire Norton, „Kontr/aktualność: Sztuka i strategię antykolonialnego oporu”, tłum. Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski, w: Sugiera, *Fikcje jako metoda*, 92.

osobistą i społeczną „prawdę”, przykrytą warstwami historycznej mitologizacji i martyrologii. Rozwijane w literaturze, teatrze i sztukach wizualnych narracje kontrfaktualne stanowią często wielowarstwową grę z wyobrazeniami i wiedzą na temat przeszłości, odsłaniając ich niepewny i nierzadko zmitologizowany charakter, nieoczywistość „faktów” i „źródeł”. Naśladując/parodiując procedury naukowych dyscyplin, owe praktyki i narracje mogą wkraczać na tereny, których oficjalne dyscypliny naukowe nie chcą lub nie potrafią dostrzec¹⁸. Jak podkreśla Małgorzata Sugiera, forma literacka pozwala z jednej strony stworzyć wrażenie bezpośredniości opisywanych zdarzeń i subiektywnych doświadczeń, jakiego zwykła unikać tradycyjna historiografia, z drugiej zaś, operując wielogłosowością, intertekstualnymi odniesieniami i techniką montażu, może otwarcie problematyzować granice między faktograficzną rekonstrukcją a fikcjonalną narracją oraz tematyzować sam sposób modelowania i wyobrażania zdarzeń¹⁹.

Nieprzypadkowo wśród narracji dyskutowanych w *Fikcjach* i *Performasach pamięci* ważne miejsce zajmują projekty związane z rzeczywistością postkolonialną i historią niewolnictwa, a także prace odnoszące się do trwających politycznych konfliktów. Wobec braku źródeł lub jednostronności narracji dominujących pisanie w opozycji do autoryzowanych „faktów” staje się jedynym sposobem „odzyskiwania” własnej historii i głosu przez tych, którzy byli lub nadal są w pozycji podporządkowanych i ofiar. Powieść Saidiyi Hartman *Lose Your Mother*, splatająca autobiograficzną relację z podróży do Ghany z wyobrazeniową rekonstrukcją rozgrywających się tam w przeszłości scen handlu niewolników, jest tego dobrym przykładem. Wspomnienie dotyczące niewolniczych korzeni jest tu nawiedzającym współczesność i przywoływanym w niej „widmem”. Skoro zachowane dokumenty oddają jedynie perspektywę opresorów, pozostają świadectwa fantazmatyczne bądź czytanie istniejących źródeł archiwalnych pod włos, wbrew temu, co one wprost przekazują i co skrywają. Tę drugą strategię reprezentuje książka *Saltwater*

¹⁸ Por. Inês Moreira, „Archiwum post-materiałów: badania terenowe i projekty kuratorskie w przestrzeniach poprzemysłowych”, w: Burska, *Materiał znaleziony w sztuce współczesnej*, 68–82. Opisywane przez autorkę praktyki archiwizacji poprzemysłowych materialnych „resztek” są formą „fikcyjnej archeologii” (bez aspiracji do pełnej systemowości i klarownej klasyfikacji), ale też potencjalnym źródłem nowego rodzaju wiedzy, niemieszczącej się w istniejących pojęciowych i dyscyplinarnych ramach.

¹⁹ Eksperymenty literackie, o których pisze Sugiera, stanowią zarówno grę z konwencją literackiego przedstawiania, jak i z naszymi wyobrazeniami na temat historii. Powieść Włodzimierza Boleckiego *Chack*, której akcja rozgrywa się w czasach konfederacji targowickiej, to jednocześnie montaż cytatów z ówczesnej literatury, przeróbka autentycznych biografii z epoki i awanturzysta przygodowa narracja, dowodząca kunsztu autora w pastiszowym operowaniu literacką i językową konwencją, łudząca pozorami autentyzmu. Powieść Kate Summerscale *The Suspicions of Mr Whicher (Podjezrenia pana Whichera)* została oparta na autentycznych doniesieniach prasowych i protokołach sądowych z czasów wiktoriańskich, dotyczących niewyjaśnionej, a nurtującej opinię publiczną zbrodni. W tym przypadku gra z konwencją kryminalną i poetyką źródeł ujawnia płynność granic między realnością a zmyśleniem, między szukaniem poszlak czy możliwych rozwiązań a dostarczaniem sensacji czytelnikom. Powieść Summerscale stanowi niejako podwójne naświetlenie genealogii prozy kryminalnej oraz roli, jaką w rozwoju narracji odgrywa odbiorca. Jeszcze inny efekt literackiej rekonstrukcji faktów historycznych ukazuje powieść Roberta Rosenstone’a *Mirror in the Shrine*, traktująca o losach trzech Amerykanów, żyjących w Japonii epoki Meiji. Czytelnik nie musi być świadomy, że autor stworzył literacką wersję rzeczywistych, choć zapomnianych biografii. Ważniejsze jest to, że rzucają one zupełnie inne światło na międzykulturowe relacje. Zob. Sugiera, „Inne historie”, 33.

Slavery amerykańskiej historyczki Stephanie Smallwood. Rekonstruując historię początków handlu niewolnikami z Czarnego Łądu do obu Ameryk, zbudowała ona swoją opowieść tak, by w miarę możliwości zbliżyć się do perspektywy doświadczenia anonimowych i nieznanymi ofiar. Ich położenie, trajektorie ich przymusowych wędrówek, gesty sprzeciwu i buntu odtwarzane są na podstawie zapisów z listów, ksiąg rachunkowych czy dokumentów okrętowych, sporządzanych przez handlarzy, przewoźników i właścicieli z końca XVII i początków XVIII wieku. W istocie jednak owe zachowania i sytuacje są czymś, czego jedynie się domyślamy, a autorka nie kryje tej niepewności i pustki. Książka Smallwood operuje szczegółowymi faktograficznymi danymi i z tej racji, inaczej niż Sugiera, wahałabym się, czy można uznać ją za „kontrfaktualną”. Z pewnością jednak można w niej widzieć przykład kontrhistorii, poszukującej śladów i perspektywy wykluczonych, podporządkowującej sposób czytania źródeł hipotetycznym przeżyciom tych, których doświadczeń i losów nigdy w żaden sposób nie utrwalono.

Jak pokazuje Claire Norton, poetyka dokumentu i strategię archiwalne bywają wykorzystywane w jeszcze inny przewrotny sposób: by wskazać jałowość i bezsilność standardowych reprezentacji, a nawet oddolnie tworzonych faktograficznych świadectw, w sytuacji przedłużających się militarnych konfliktów i systemowej przemocy. Paradokmentalne filmy i fikcyjne archiwa libańskich i palestyńskich twórców, Walida Raada i Lamii Joreige, kwestionują autorytet świadectwa, przenosząc uwagę na kontekst jego użycia i pozycję widza. Uciekają się do swoistej teatralizacji świadectwa, przypominającej brechtowską technikę „wyobcowania”. Przemieszanie fikcji i autentycznych dokumentów wymusza większą dociekliwość odbiorców, uświadamia trudność dostępu do prawdy, eksponuje milczenie świadków. W przeciwieństwie do „faktograficznych” medialnych relacji – powtarzalnych i wytwarzających na dłuższą metę obojętność – konceptualne prace artystyczne i literackie fikcje, uciekając się do fantazji (między innymi wyobrażeń alternatywnej, świetlanej historii Palestyny), wyraźniej uchwytyują absurdy panującej sytuacji. W spekulatywny sposób rozpoznają logikę polityki przestrzennej Izraela czy instrumentalizację badań archeologicznych dla historycznej legitymizacji panowania nad terytorium. Claire Norton podkreśla, że te krytyczne fantazje i interwencje stanowią opozycję wobec *status quo*²⁰. W utopijnych wyobrażeniach nawiązujących do wizji modernizacyjnych powracają obrazy przeszłości i minione marzenia. Wprawdzie skrajnie kontrastują one z aktualną rzeczywistością, lecz

²⁰ Innym, ważnym projektem, o którym wprawdzie Norton tu nie wspomina, jest *Historia potencjalna* izraelskiej badaczki i kuratorki Arielli Azoulay: wybór archiwalnych fotografii z lat 1947–1948, wykonanych w Hajfie i Tel Awiwie, pokazujących bliskie relacje i współpracę między Żydami i Arabami w czasie, kiedy ich relacje nie były jeszcze zdefiniowane przez ostateczny podział i antagonizm. „Odzyskanie” tych zapomnianych i wypartych z oficjalnej historiografii świadectw to, jak pisze Azoulay, przypomnienie „niezrealizowanych możliwości, które mogły kierować działaniami różnych aktorów w przeszłości”, to historia „domagająca się przywrócenia, wynalezienia i wyobrażenia sobie innych form współbycia, które istniały w przeszłości i nigdy nie zostały wyczerpane”. Ariella Azoulay, „Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe”, tłum. Katarzyna Bojarska, w: *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. Krzysztof Pijarski (Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2011), 224.

jednocześnie na swój sposób złowroźnie i alegorycznie odnoszą się do niej poprzez ukryte motywy izolacji i kontroli. Najbardziej fantastyczna fikcja nie jest się w stanie obronić przed powrotem realnego.

Istotnym gatunkiem rozważanym w *Fikcjach* są też formy biograficzne, tradycyjnie naznaczone dwuznacznym powiązaniem „życiowej prawdy” i tworzonego na użytek publiczności literackiego wizerunku. Pojawiające się we współczesnym teatrze eksperymenty „historio-bio-graficzne” mają na celu nie tylko „odzyskanie” głosów zmarginalizowanych historycznych postaci czy odtworzenie „niemożliwych” pozycji podmiotowych. Oferują też wgląd w historię społeczną, w czym można widzieć pokrewieństwo z formułą krytycznej biografii społecznej we współczesnej historiografii, tyle że w teatrze mamy do czynienia z (naśladowaną rzeczywistość) fikcją. Ukazywanie historii przez pryzmat fikcjonalnych narracji biograficznych otwiera drogę w głąb skonfliktowanych narracji pamięciowych i tożsamościowych konstrukcji. Filmy, instalacje oraz działania teatralne libańskiego artysty Rabiha Mroué, o których wnikliwie pisze Arkadiusz Półtorak²¹, proponują analityczny rozbiór narzucanych społecznie identyfikacji, oficjalnych historycznych narracji i martyrologicznych wyobrażeń. W swoich performatywnych narracjach Mroué nie tyle demistyfikuje owe nierzeczywiste ideologiczne konstrukty, co ukazuje ich działanie, a zarazem ich płynność i nieoczywistość z punktu widzenia jednostki. Chociaż nie adresuje jednoznacznie krytycznych oskarżeń, pokazuje, jak mocno konstrukcje te są wpisane w złożone procesy (post)kolonializmu i naśladowczej modernizacji. Jak przypomina Wiktoria Wojtyra, Mroué wykorzystał tę formułę „biografii interwencyjnej” w odniesieniu do polskich realiów w bydgoskim spektaklu *Tu Wersalu nie będzie!* (2016) poświęconym postaci Andrzeja Leppera. Śledztwo dotyczące śmierci Leppera, które wyznacza konstrukcję dramaturgiczną przedstawienia, stało się pretekstem do tego, by odtworzyć figurę głównego bohatera na podstawie zachowanych medialnych przekazów. „Medialna gęba” Leppera staje się w efekcie głównym tematem przedstawienia: otrzymujemy nie tyle portret polityka, co odzwierciedlenie języka mediów i pogardliwych stereotypów, unaoczniające, jak tożsamość osoby konstruowana jest przez otoczenie – „jak świat stwarza człowieka”²².

Zróznicowany charakter projektów i działań artystycznych przywoływanych w książce *Fikcje jako metoda* wynika nie tylko z chęci, by narracje kontrfaktualne ukazać w szerokim spektrum – od literatury powieściowej, przez film, teatr, sztuki wizualne, po artystyczne interwencje w przestrzeni publicznej – lecz także ze zmieniającego się rozumienia kontrfaktyczności, kontr[f]aktualności, historii alternatywnych, spekulatywnych i potencjalnych. Autorzy książki wyjaśniają pojęciowe dystynkcje

²¹ Arkadiusz Półtorak, „Rozpodobnienie: Naddeterminacja postkolonialnej pamięci w twórczości Rabiha Mroué”, w: Sugiera, *Fikcje jako metoda*, 121–153.

²² Por. Wiktoria Wojtyra, „W obronie spraw przegranych: Kontr[f]aktualność biografii teatralnych”, w: Sugiera, *Fikcje jako metoda*, 207–236.

i wprowadzają czytelnika w toczące się na ten temat teoretyczne dyskusje (stając najczęściej po stronie koncepcji najbardziej antyrealistycznych i „progresywnych”). Podstawowa kwestia dotyczy tego, czy kontrfaktualność definiujemy w opozycji do autorytetu dyskursu historycznego, jego konwencji i faktograficznych ustaleń (jako spekulatywne fikcje), czy w opozycji do aktualnej wiedzy, pamięci i społecznej świadomości kształtowanej przez media, uwzględniającej zazwyczaj jedynie uproszczone wyobrażenia na temat przeszłości (a więc jako formę kontrnarracji i kontrhistorii). W moim odczuciu spora część realizacji i koncepcji prezentowanych w książce zbliża się do drugiego wariantu – krytycznych interwencji w sferze publicznego dyskursu. Niezależnie od tego rozróżnienia autorzy książki dość sugestywnie przekonują, że tradycyjna (choć moim zdaniem bardzo już dziś anachroniczna i zamierzchła) metoda historycznego porządkowania faktów i sprawowania nad nimi dyskursywnej kontroli na wielu frontach przegrywa z performatywnymi i spekulatywnymi formami wyobrażania przeszłości, tracąc swoje pierwszeństwo i autorytatywną wyłączność.

Detronizacja dyskursu historycznego w myśleniu o przeszłości widoczna jest jeszcze wyraźniej z perspektywy, jaką wyznacza tom *Performanse pamięci*. Całość składa się z trzech odrębnych części, pisanych przez różnych autorów (I. *Praktyki świadczenia*, II. *Praktyki rekonstrukcyjne*, III. *Praktyki spekulatywne*), z których każda jest wielowątkowym wykładem, przeglądem literatury i teoretycznym rozważaniem odwołującym się do artystycznych działań jako swego rodzaju obiektów teoretycznych, rekonfigurujących i otwierających pole teorii. Wybijają się tu na pierwszy plan wspólne wątki: medialnego wymiaru pamięci i mediatyzacji przeszłości historycznej, która nie może być zlokalizowana w jednym, ujednociającym dyskursie, ale jest ciągle na nowo rekonstruowana, poświadczana i doświadczana w naszej aktualności. Teatralne performanse świadczenia, akty odtwarzania cudzego świadectwa i różnego rodzaju praktyki rekonstrukcyjne zapewniają sugestywne wrażenie obcowania z przeszłością – uczestniczenia w niej w wymiarze cielesnym i afektywnym. Jak podkreśla Magdalena Marszałek, kulturowy popyt na świadectwo (i pamięć traumatyczną) niesie jednak pewne dylematy etyczne, związane z ryzykiem politycznej instrumentalizacji lub rytualizacji i fałszywego współczucia²³. Tematyzowane od dawna kwestie związane z etyką świadectwa rozszerzone zostają o wątki, które dotyczą kontekstów upubliczniania, społecznej transmisji lub jej braku – „bezsilności świadków niewysłuchanych”²⁴, a także statusu świadectw materialnych. Odwołując się do idei „wrażliwości forensycznej”, o której pisały Roma Sendyka i Ewa Domańska, autorki *Performansów pamięci* podkreślają, że testimonalny potencjał rzeczy aktywowany jest w istocie przez nasze sposoby patrzenia i dopowiadania niewidzialnego. W tym sensie historia

²³ Magdalena Marszałek, „Sprawczość świadectwa: Pamięć, etyka i polityka”, w: Borowski et al., *Performanse pamięci*, 63–66.

²⁴ Marszałek, „Sprawczość świadectwa”, 59.

zapisana w rzeczach jest też efektem dialektyki, pracy pamięci w nas samych, a nie czymś trwale „danym”²⁵. Praktyki artystyczne, jak cykle fotograficzne Wojciecha Wilczyka czy opisane w książce działania Roberta Kuśmirowskiego, ukazują różne sposoby „aktywizowania” materialnego świadectwa, od gestów archiwizacji po uniezwykłą efekty rekonstrukcji, czasoprzestrzennych cięć i przesunięć.

Ważnym wątkiem, rozwijanym w *Performansach pamięci* przez Dorotę Sajewską i Dorotę Sosnowską, jest koncepcja teatru jako współczesnego modelu medialności – oddającego zarówno zawsze zapośredniczony (nie-tożsamy) charakter tego, co obecne, jak i performatywnie sprawczy charakter aktów odgrywania/powtarzania/odtworzenia. Autorki błyskotliwie rozprawiają się z dawną teatrologiczną koncepcją rekonstrukcji (trzymającą się logocentrycznej opozycji tekstu i widowiska, tego, co trwałe, i tego, co ulotne). Przecistawiając jej myślenie o rekonstrukcji jako *reenactment* – odgrywającym uobecnianiu, skupiając się na roli pamięci cielesnej i ciała-pamięci (będącego według Grotowskiego czymś innym i szerszym niż pamięć jednostkowa). Przybliżają też toczący się na gruncie teorii i historii sztuki performance spór o to, czy za jej cechę nieodzowną należy uważać jednostkowość, niepowtarzalność, „nażywość” (*liveness*), czy przeciwnie – uznać wypada jej reprodukowalność i powtarzalność. Na efemeryczność performansu jako jednorazowego zdarzenia kładły nacisk klasyczne koncepcje sztuki *performance* z lat siedemdziesiątych XX wieku, akcentujące jej personalny wymiar i antykomercjalizm²⁶. W bliższych nam czasach podobnego stanowiska broniła Peggy Phelan. Współcześnie jednak, między innymi ze względu na świadomość, że praktyki powtórzeniowe i dokumentalne miały udział w tym nurcie sztuki prawie od jego początku, a także w kontekście krytyki „autentyzmu” i unikatowości (według Philipa Auslandera szczególnie dziś podatnych na komercjalizację i zawłaszczenie), opozycja między performansem „na żywo” a dokumentacją jest trudna do utrzymania²⁷. Jak za Rebekką Schneider powtarzają autorki książki, cechą performansu okazuje się „powtarzalność i potencjalna odtwarzalność gestów, rekonstrukcja, archiwalność i ponowność, niemożliwość określenia źródła i dalszego działania”²⁸. To z jednej strony burzy dawniejszą opozycję między działaniami *performance* a teatrem, z drugiej uczula na materialny, cielesny i procesualny

²⁵ Por. Sajewska, *Nekroperformans*, 415–418.

²⁶ Por.: Wioletta Kazimińska-Jerzyk, „Kiedy performans jest performatywny? O tak zwanym performansie klasycznym”, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad (Kraków: Wydawnictwo Libron, 2013), 60–62; Grzegorz Dziamski, „Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy”, w: *Performance: Wybór tekstów*, red. Grzegorz Dziamski (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984), 16–59.

²⁷ W związku z praktykami archiwizacji sztuki performance i w odniesieniu do Derridańskiej koncepcji archiwum pisał na ten temat Tomasz Zatuski, „Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?”, w: Bieszczad, *Zwrot performatywny w estetyce*, 79–93.

²⁸ Dorota Sajewska i Dorota Sosnowska, „Wprowadzenie: ku teorii rekonstrukcji”, w: Borowski et al., *Performanse pamięci*, 143–144. Por. działania rekonstrukcyjne i reenactment opisane w: Tomasz Plata i Dorota Sajewska, red., *Re//Mix: Performans i dokumentacja* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014).

wymiar praktyk teatralnych i rekonstrukcyjnych, a także na produktywność i znaczeniową otwartość dokumentalnych zapisów²⁹.

I tak, wraz z rozwijaniem w *Performansach pamięci* namysłem nad „performatywnością archiwum” dopełnia się niejako zwrot od tradycyjnego myślenia o historii w kategoriach reprezentacji (naukowego odtworzenia „tego, co było”) do afirmacji twórczych, nieuchronnie ulokowanych i w jakimś stopniu nacechowanych subiektywnością metod pracy z przeszłością. Obie książki akcentują potencjał działań artystycznych i kuratorskich jako alternatywnych sposobów budowania wiedzy o przeszłości, poddawania jej pod dyskusję i przekształcania jej spetryfikowanych obrazów. Ukazują też współczesny pejzaż artystyczny i literacki jako sieć inter- i transdyscyplinarnych powiązań, przypominając, że trudno myśleć dziś o teatrze i formach filmowych w oderwaniu od performatywnych i dokumentalnych praktyk rozwijających się poza ich obszarem.

Sugiera i Borowski podkreślają, że kontrfaktualne i spekulatywne podejście do historii oznacza porzucenie typowej dla nowoczesności wizji dziejów, pojmowanych jako wewnętrznie spójne i uniwersalne, jako postępująca naprzód, autonomiczna siła. Odrzucenie tego eurocentrycznego i antropocentrycznego schematu prowadzi do uwolnienia „innych historii” oraz innego myślenia o czasie, sprawczości i przyczynowości. Daje ponadto szansę spojrzenia na historię i przeszłość z perspektywy uwzględniającej również jej aktorów nie-ludzkich³⁰.

Rezygnacja z linearnej wizji historii uwalnia to, co w przeszłości potencjalne i zdarzeniowe. Pozwala na swoiste zawieruszenie się w czasie, na swobodne błądzenie w jego wewnętrznej wielości, i – jak zakładają autorzy obydwu omawianych tu tomów – otwiera szanse innej przyszłości. We współczesnej kulturze można jednak dostrzec mniej optymistyczne warianty tego rozstania z linearną wizją historii i normatywnie pojętą wiedzą historyczną. Istnieją przecież także „narracje kontrfaktualne” w postaci teorii spiskowych i mitów, będących „afektywną, kompensacyjną czy fiksacyjną reakcją obronną” zbiorowości³¹. Współczesny „boom pamięciowy”, moda na rekonstrukcje historyczne i obfitość popularnych przedstawień nawiązujących do mniej czy bardziej skonkretyzowanej przeszłości (gier komputerowych, filmów etc.) nie są wyrazem wysubtelnionego zmysłu historycznego, ale potrzeby angażujących przeżyć. Owe „protezy pamięci” w postaci nasyconych afektywnie medialnych obrazów, niosą ze sobą ryzyko, że krytyczne podejście do historii zastąpi swoista mityczna celebracja i instrumentalne wykorzystanie

²⁹ Istotnym odniesieniem stają się tu archiwa artystów, które – w przeciwieństwie do oficjalnych instytucji, pozorujących „neutralny” kategoryjny porządek – eksponują procesualność archiwum i oferują „artystyczną refleksję na temat konstruowania historii, mechanizmów pamiętania i zapominania, statusu źródeł i świadectw, fikcyjnego charakteru dokumentacji”, Dorota Sajewska, „Nekroperformans”, w: Borowski et al., *Performanse pamięci*, 210.

³⁰ Por. Mateusz Chaberski, „Żywe srebro, virtuosi i kawiarnie: Kontrfaktualność i asamblaż polifoniczne w laboratorium wczesnej nowoczesności”, w: Sugiera, *Fikcje jako metoda*, 301–331.

³¹ Magdalena Marszałek, „Świadectwo i kontrfaktualność”, w: Borowski et al., *Performanse pamięci*, 82.

przeszłości dla potrzeb mocnych tożsamościowych identyfikacji. Autorzy tomu *Fikcje jako metoda* dostrzegają możliwość, że porzucenie historycznego gruntu będzie miało takie konsekwencje, lecz wspominają o tym jedynie marginalnie³². A przecież już Vilém Flusser przewidywał, że zastąpienie linearnej struktury tekstu pisanego, wraz z właściwym mu założeniem przedmiotowej referencji, przez „uniwersum obrazów”, bezpośrednio danych i równoczesnych, będzie przejściem od historii do „myślenia posthistorycznego”³³.

Oczywiście możemy uznać, że opozycja, którą posługuje się Flusser, jest upraszczająca i przejawiająca (tekst i obraz ciągle występują razem), że jego lęk przed utratą historycznej głębi jest lękiem typowego człowieka Zachodu i że przejawia on nadmierną nieufność do obrazów i ich użytkowników. Jednak ze względu na obawy przed utratą zmysłu historycznego czy historycznej świadomości sądzę, że w dyskusji nad kontrfaktualnością warto zachować dystynkcje między różnymi rodzajami „faktów” i poziomami „fikcjonalności”. Aby kontrfaktualność nie była „postprawdą”, potrzeba zarówno wnikliwości i dociekliwości nie mniejszej niż w historycznych badaniach czy dziennikarskich śledztwach, jak i świadomości ograniczeń „normalnej” faktograficznej wiedzy oraz odwagi ich przekraczania. Powracające u Sugiery twierdzenie o „równoprawności” wszelkich obrazów przeszłości, która ma pozostać otwarta na możliwe sposoby przedstawiania, oraz teza, że „pisanie historii ma ten sam status epistemologiczny co inne (re)prezentujące przeszłość dyskursy artystyczne”³⁴, wydają mi się w tym kontekście formą retorycznej przesady, nadmiernym uogólnieniem, a w gorszym wariantcie: wyrazem relatywizmu, który trudno zaakceptować. W podejściu Sugiery konstruktywistyczne założenia stają się momentami pułapką³⁵, podobnie jak zbyt negatywny obraz historii jako dyscypliny zmurszałej, zasklepionej w swoich konwencjach i generalnie w obydwu książkach pomijanej. W pewnym stopniu brakuje tu namysłu nad przemianami praktyk historiograficznych i archiwalnych oraz nad ich powiązaniem z krytycznymi praktykami artystycznymi. Przede wszystkim jednak, wbrew wspomnianym retorycznym twierdzeniom, zaprezentowany w *Fikcjach* i w *Performansach pamięci* materiał przekonuje, że performatywne praktyki kontrfaktualne, będące na poły fikcjonalnym „dopowiadaniem” przeszłości lub grą z jej

³² Zob. Konrad Wojnowski, „Granie w przypomnienie: Symrealizm i koniec historii”, w: Sugiera, *Fikcje jako metoda*, 269.

³³ Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. Jacek Maniecki (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015), 139.

³⁴ Sugiera, „Inne historie”, 30.

³⁵ Mam na myśli tekstualistyczne i konwencjonalistyczne implikacje takiego podejścia, które wszelkie dyskusje na temat przeszłości – jej realnego oddziaływania i „obecności” – czynią właściwie próżnymi. Można powiedzieć, że „bez przekonania o istnieniu przeszłości, na temat której można dociekać, bez założenia realności czasowych zdarzeń i struktur świadomości historyczna byłaby nie do pomyślenia. Dla konstruktywisty natomiast bez świadomości historycznej nie byłoby historycznej przeszłości”, Vincent Colapietro, „The Historical Past and the Dramatic Present: Toward a Pragmatic Clarification of Historical Consciousness”, *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* 8, no. 2 (2016), 10, <https://doi.org/10.4000/ejapap.627>. Jako korekta tego quasi-transcendentalistycznego założenia przydatna byłaby pewna doza realizmu (realizmu, który jednak, jak zauważa Domańska, nie musi być utożsamiany z „realizmem naiwnym” i prostym empiryzmem, Domańska, „Dekonstruktywistyczne podejście do historii”, 144–145).

świadectwami, w gruncie rzeczy wspierają i poszerzają historyczną świadomość. Z jednej strony do pewnego stopnia ją zakładają jako warunek, z drugiej na nowo ją otwierają – przez to, że istnieją w napięciu i zawieszeniu „między przebraniem i ujawnieniem, między zmyśleniem i prawdą”³⁶.



Bibliografia

- Azoulay, Ariella. „Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe”. Tłumaczenie Katarzyna Bojarska. W: *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, redakcja Krzysztof Pijarski, 216–226. Fundacja Archeologia Fotografii: Warszawa, 2011.
- Bieszczad, Lilianna, red. *Zwrot performatywny w estetyce*. Kraków: Wydawnictwo Libron, 2013.
- Borowski, Mateusz, Magdalena Marszałek, Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska i Małgorzata Sugiera. *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*. Redakcja Mateusz Borowski. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020.
- Bryl, Mariusz. *Suwerenność dyscypliny: Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008.
- Burska, Bogna, red. *Materiał znaleziony w sztuce współczesnej*. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych, 2017.
- Clark, T.J. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London: Thames & Hudson, 1973.
- Colapietro, Vincent. „The Historical Past and the Dramatic Present: Toward a Pragmatic Clarification of Historical Consciousness”. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* 8, no. 2 (2016): 12–26. <https://doi.org/10.4000/ejap.627>.
- Domańska, Ewa. „Dekonstruktywistyczne podejście do przeszłości”. *Historyka. Studia Metodologiczne* 50 (2020): 131–155. <https://doi.org/10.24425/hsm.2020.134800>.
- Dziamski, Grzegorz, red. *Performance: Wybór tekstów*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.
- Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*. Tłumaczenie Jacek Maniecki. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.
- Gough, Maria. „Model Exhibition”. *October* 150 (Fall 2014): 9–26.
- Kazimierska-Jerzyk, Wioletta. „Kiedy performans jest performatywny? O tak zwanym performansie klasycznym”. W: Bieszczad, *Zwrot performatywny w estetyce*, 53–64.
- Krakowska, Joanna. „Wizualne historie”. W: Burska, *Materiał znaleziony w sztuce współczesnej*, 12–18.
- Krauss, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.
- Makaryk, Irene R. *April in Paris: Theatricality, Modernism, and Politics at the 1925 Art Deco Expo*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.

³⁶ Dorota Sosnowska, „Medialność”, w: Borowski et al., *Performanse pamięci*, 155.

- Moreira, Inês. „Archiwum post-materiałów: badania terenowe i projekty kuratorskie w przestrzeniach poprzemysłowych”. W: Burska, *Materiał znaleziony w sztuce współczesnej*, 68–82.
- Plata, Tomasz, i Dorota Sajewska, red. *Re//Mix: performans i dokumentacja*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Sajewska, Dorota. *Nekroperformans: Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Shadowa, Larissa, ed. *Tatlin*. Dresden: Kunstverlag Weingarten, 1984.
- Sugiera, Małgorzata, red. *Fikcje jako metoda: Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze, sztukach*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2018.
- Załuski, Tomasz. „Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?”. W: Bieszczad, *Zwrot performatywny w estetyce*, 79–93.

Abstrakt

Skazani na fikcje? Historia spekulatywna, kontr[f]aktualność i żywe archiwa

Artykuł stanowi komentarz na temat dwóch książek: *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze, sztukach* (red. Małgorzata Sugiera, Kraków 2018) i *Performanse pamięci w literaturach i sztukach* (red. Mateusz Borowski, Kraków 2020) oraz przemian we współczesnych badaniach historii sztuki i kultury. Obie prace łączy eksponowany w nich wątek historii kontrfaktualnej i znaczenia fikcji w rozbrajaniu spejtryfikowanych, częstokroć narzuconych wizji przeszłości. Autorka artykułu skupia się na tym zagadnieniu, nawiązując do krytyki retorycznych schematów dyskursu historycznego i jego obiektywistycznych iluzji; niemniej jednak broni „zobowiązania prawdziwościowego” jako elementu pracy badawczej. Jak argumentuje, artystyczne działania kontrfaktualne stanowią alternatywną postać badania i odkrywania, angażującą odmienne formy przekazu, i świadomą roli zapośredniczeń. Jako formy pracy z pamięcią, z przeszłością warunkującą terażniejszość, lub wypartą i zapomnianą, poszerzają one i aktywizują historyczną świadomość, umożliwiają krytyczną rewizję społecznych wyobrażeń.

Słowa kluczowe

historia, rekonstrukcja, praktyki kontrfaktualne, fikcja, archiwum

Abstract

Doomed to Fictions? Speculative History, Counter[f]actuality and Living Archives

This article discusses two books: *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze, sztukach* [Fictions as Method: Counter[f]actual Strategies in History Writing, Literature and Arts] (ed. Małgorzata Sugiera, Kraków 2018) and *Performanse pamięci w literaturach i sztukach* [Performances of Memory in Literatures and Arts] (ed. Mateusz Borowski, Kraków 2020), both of which foreground the theme of counterfactual history and the role of fiction in disarming fossilized, often imposed visions of the past. The author of the article focuses on this problem, referring to the criticism of

rhetorical patterns in historical discourse and of its objectivist illusions; nevertheless, she defends the “obligation to truth” as an element of research work. She argues that artistic counterfactual activity constitutes an alternative form of research and discovery, involving different modes of communication and aware of the role of mediatedness. As forms of working with memory, with the past conditioning the present or repressed and forgotten, they broaden and activate historical awareness, enabling a critical revision of social conceptions.

Keywords

history, reconstruction, counterfactual practices, fiction, archive

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA

historyczka sztuki, dr hab., profesorka w Katedrze Badań Kulturowych Instytutu Kultury Współczesnej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się sztuką modernizmu i awangardy w Europie i USA, historiografią artystyczną, estetyką filozoficzną i teorią sztuki, relacjami estetyki i polityki oraz badaniem kultury wizualnej.
