

mateusz borowski
magdalena marszałek
dorota sajewska
dorota sosnowska
małgorzata sugiera

PERFORMANSE
PAMIĘCI
w literaturach i sztukach

85

 inter—
pretacje

PERFORMANSE
PAMIĘCI
w literaturach i sztukach

mateusz borowski
magdalena marszałek
dorota sajewska
dorota sosnowska
małgorzata sugiera

PERFORMANSE PAMIĘCI

w literaturach i sztukach



Kraków

85

© Copyright by individual authors, 2020

Książka powstała i została wydana w ramach projektu badawczego Beethoven „Performanse pamięci: strategie testimonialne, rekonstrukcyjne i kontrfaktyczne w literaturze i sztukach performatywnych XX i XXI wieku” (UMO-2014/15/G/HS2/04803), finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (NCN) i Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG MA 4315/5-1).

Redakcja naukowa: Mateusz Borowski
Redakcja: Roman Włodek
Indeks: Zbigniew Rzepka
Projekt okładki: Emilia Dajnowicz

Wydawca:
Księgarnia Akademicka
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87
<https://akademicka.pl/>

ISBN 978-83-8138-166-6 (druk)
ISBN 978-83-8138-296-0 (on-line, pdf)

REDAKCJA
MATEUSZ BOROWSKI
MAŁGORZATA SUGIERA

Seria „Interpretacje”, wydawana przez Księgarnię Akademicką we współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w formie monografii autorskich i zbiorowych prezentuje nowatorskie interpretacje dzieł i nurtów artystycznych, problemów z zakresu filozofii i kultury oraz zjawisk społecznych. Tytułowe interpretacje rozumiemy w sposób zdecydowanie szeroki i zgodny z tendencjami dominującymi w naukach humanistycznych po tak zwanym przełomie performatywnym. W ramach tego względnie nowego paradygmatu dzieło artystyczne przestało być traktowane jako artefakt, struktura organiczna i zamknięta. Funkcjonuje raczej jako historycznie i kontekstowo zmienny efekt oddziaływań artystycznych i społecznych sił, rodzaj scenariusza, propozycji czy wręcz metaforycznie rozumianego programu generującego formy i sytuacje dla odbiorcy, bierną konsumpcję zmieniając w aktywne (współ)tworzenie. Wszystko to sprawia, że zmienia się również status nauk humanistycznych, które stopniowo rezygnują z dążenia do obiektywizmu i rzekomo naukowej ścisłości na rzecz świadectwa ze spotkania, opisu form i sytuacji w procesie ich powstawania i oddziaływania, a zatem na rzecz czegoś, co nazwać można właśnie zabiegiem interpretacji.

SPIS TREŚCI

Wstęp (Małgorzata SUGIERA)	• 9
I. PRAKTYKI ŚWIADCZENIA (Magdalena MARSZAŁEK)	• 23
Wprowadzenie: Świadectwo – doświadczenie – wiedza – pamięć	• 25
Ciało, trauma, resztki: granice świadectwa	• 39
Sprawczość świadectwa: pamięć, etyka i polityka	• 51
Świadectwo i rekonstrukcja	• 67
Świadectwo i kontrfaktualność	• 79
Świadectwo literatury i literatura świadectwa	• 93
Po świadectwie	• 109
II. PRAKTYKI REKONSTRUKCYJNE	• 121
Wprowadzenie: Ku teorii rekonstrukcji (Dorota SAJEWSKA, Dorota SOSNOWSKA)	• 123
Medialność (Dorota SOSNOWSKA)	• 149
Ciało-archiwum (Dorota SAJEWSKA)	• 167
Efemerydy (Dorota SOSNOWSKA)	• 187
Nekroperformans (Dorota SAJEWSKA)	• 199
Praktykowanie rekonstrukcji (Dorota SAJEWSKA)	• 213
III. PRAKTYKI SPEKULATYWNE (Mateusz BOROWSKI, Małgorzata SUGIERA)	• 227
Wprowadzenie: Przeszłości w trybie warunkowym	• 229
Genealogie myślenia kontrfaktualnego	• 245

Pożytki z kontr[f]aktualności	• 263
Wehikuły czasu i inne powroty	• 285
Spekulatywne przeszłości	• 311
Archeologie przyszłości	• 335
Indeks nazwisk	• 357
Notki o autorach	• 365

WSTĘP

Zadanie, które podejmujemy w tej książce, zdaje się co najmniej karkołomne. Wspólnym tytułem *Performanse pamięci w literaturach i sztukach* staramy się bowiem objąć trzy odrębne rodzaje praktyk i towarzyszących im uogólnień teoretycznych, ściśle powiązanych z pamięcią i pamiętaniem oraz wiedzą o przeszłości w jej mniej lub bardziej instytucjonalnych formach: praktyki świadczenia, praktyki rekonstrukcyjne i praktyki spekulatywne. Nawet jeśli kierujemy uwagę przede wszystkim na formaty, sposoby i środki realizacji tych praktyk we współczesnych literaturach i sztukach, nie zamierzamy negować, marginalizować czy pomijać ich odrębności, gdyż byłoby to zapewne przedsięwzięcie skazane z góry na niepowodzenie. Różnią się one przecież nie tylko proponowanymi dotąd metodologiami opisu i analizy, lecz także okolicznościami, czasem powstania i etapem ich rozwoju jako odrębnych pól badawczych, a w konsekwencji – usytuowaniem w krajobrazie nauk humanistycznych. Widać to wyraźnie choćby w chwili, kiedy uświadomimy sobie, że z jednej strony w dziedzinie studiów nad pamięcią coraz głośniej słychać diagnozy, które zapowiadają nadejście kultury posttraumatycznej i kryzys świadczenia, z drugiej zaś badania kontrfaktualne i spekulatywne dopiero się kształtują i konsolidują, wypracowując skuteczne na swoim polu narzędzia analityczne. Natomiast refleksja nad praktykami rekonstrukcyjnymi znajduje się właściwie pośrodku, czyli na etapie łączenia sprawdzonych już metodologii w bardziej rozbudowane i pogłębione ujęcia teoretyczne. Próba wspólnego połączenia tak różnorodnych pod wieloma względami praktyk przypominać więc musi sytuację z tej bajki Iwana Kryłowa, w której na nic

się zdały ponawiane wysiłki łabędzia, raka i szczupaka, żeby ruszyć z miejsca ładowny wóz. Jedno wszakże z całą pewnością te praktyki łączy: tak w przypadku aktów świadczenia, jak prób rekonstrukcji i eksperymentów spekulatywnych mamy do czynienia z afektywno-kognitywnymi działaniami epistemicznymi, które w wybranych przez nas przykładach realizacji artystycznych sytuują się na nadal pilnie strzeżonej granicy między dyskursami uznawanymi za fakto-graficzne i dyskursami jawnie fikcjonalnymi.

To prawda, każda z trzech interesujących nas praktyk zarówno nieco inaczej wyznacza granicę między faktami i fikcjami, jak też ukrywa jej wszelkie nielegalne przejścia i obejścia. Praktyki świadczenia na pierwsze miejsce wysuwają koncepcję traumy i trudności związane z artykulacją (słowną i pozasłowną) doświadczenia, którego z definicji nie sposób wyrazić inaczej, niż robią to „żywcem paleni męczennicy, co dają jeszcze znaki ze swych stosów”, jak ujął to kiedyś Antonin Artaud¹. Artystyczne konwencje i środki wyrazu przedstawiają się w tym kontekście jako konieczna i uzasadniona forma zapośredniczenia, posłuszny i oddany sługa dyskursu faktograficznego. W przypadku praktyk spekulatywnych dzieje się wręcz przeciwnie. Żeby się o tym przekonać, wystarczy pójść tropem belgijskiej filozofki Isabelle Stengers, która niedawno podjęła trud zaadaptowania do pogłębiającego się obecnie kryzysu ekonomiczno-ekologicznego myśli Alfreda N. Whiteheada o podstawowej różnicy między tym, co prawdopodobnie (*le probable*), a tym, co możliwe (*le possible*)². Jeśli bowiem zając się mamy projektowaniem możliwych wersji przyszłości, musimy odrzucić jej wersje prawdopodobne, czyli takie, które podpowiadają nam dotychczasowe doświadczenia tak życiowe, jak naukowe. Także pod tym względem praktyki rekonstrukcyjne zajmują pozycję pośrednią, a wręcz środki artystyczne czynią zakładem

¹ Antonin ARTAUD, *Przedmowa: Teatr i kultura*, [w:] IDEM, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1978, s. 39.

² Zob. Isabelle STENGERS, *Réactiver le sens commun. Lecture de Whitehead en temps de débâcle*, Éditions La Découverte 2020.

dotarcia do prawdy minionych doświadczeń. Gdyby zaś pozostać przy uruchomionej już metaforyce granic, należałoby powiedzieć, że jedynym uprawnionym przejściem między faktami i fikcjami czynią żywe, indywidualne ciała. Niczym w *Balkonie* Jeana Geneta to żywe ciało staje się tym jedynym, prawdziwym elementem, który sprawia, że fałsz udania potrafi zrodzić niekwestionowaną prawdę doświadczenia. Oczywiście, mnożyć by można tak metafory, jak przykłady z dziedziny literatur i sztuk. Ważniejsze jednak, że takie graniczne, liminalne usytuowanie interesujących nas praktyk sprawia, że dostarczają one przykładów na historyczną zmienność podziałów na fakty i fikcje, nauki i sztuki; na ich coraz bardziej wyraźne i postępujące epistemologiczne równouprawnienie.

Na ile zasadne jest to ostatnie stwierdzenie, spróbuję pokazać na dwóch wybranych przykładach, które zajmujące nas w tej książce praktyki, omawiane oddzielnie dla jasności wykładu, pokazują w ścisłym i nierozzerwalnym splocie. Jak należałoby się spodziewać, jeden z przykładów pochodzi z dziedziny historii jako instytucjonalnej nauki, która pogrąża się w coraz większym kryzysie epistemicznym i etycznym, choć zarazem przynajmniej część zawodowych historyków postuluje jej niezbędne „zarażenie się” praktykami artystycznymi. Natomiast drugi z przykładów sytuuje się raczej po stronie fikcji, choć zarazem wyrósł na pożywece archiwalnych materiałów, które zostały poddane analizie z zachowaniem wszelkich reguł warsztatu profesjonalnego historyka i historyka literatury. W pierwszym przypadku chodzi o wydaną niedawno pracę Claire Norton i Marka Donnelly’ego, historyków z St Mary’s University w Londynie, opatrzoną wiele mówiącym tytułem *Liberating Histories*. W drugim o wydaną dekadę wcześniej i wkrótce przyswojoną polszczyźnie, hybrydyczną pod wieloma względami książkę *Podjejrzenia pana Whichera. Morderstwo w domu na Road Hill* Kate Summerscale, pisarki i dziennikarki, współpracującej z wieloma liczącymi się brytyjskimi gazetami. Oba wybrane przeze mnie przykłady jak na dłoni pokazują w gruncie rzeczy jedno i to samo. A mianowicie, performatywność indywidualnej i zbiorowej pamięci, a także naszych przedstawień przeszłości, które

zawsze – i niezależnie od wszelkich podziałów między naukowymi dyscyplinami – pozostają wypadkową tu i teraz.

Norton i Donnelly jako autorzy *Liberating Histories* należą bez wątpienia do coraz liczniejszego grona krytycznie nastawionych wobec własnej dyscypliny zawodowych historyków, którzy trzeźwo osądzając sytuację uważają, że podejmowane dotąd wysiłki na rzecz weryfikacji i zmiany obowiązujących praktyk, form historyograficznego dyskursu i modeli przedstawiania przeszłości muszą jednak spełznąć na niczym. Jak bowiem piszą: „Już niedługo stanie się jasne, że zinstytucjonalizowana historia jako dyskurs, który jest dziś nadal podtrzymywany na poziomie teorii i praktyki, nie potrafi sam wymyśleć się od nowa”³. W związku z tym w *Liberating Histories* postanowili poddać skrupulatnej analizie relacje historii z innymi sposobami myślenia o przeszłości i jej przedstawiania, choć oboje doskonale wiedzieli, że ani ich koledzy, ani szerzej rozumiane grono odbiorców nie zechcą zapewne niektórych z tych sposobów uznać za równoprawne pod względem epistemicznym z opartą na ugruntowanych faktach wiedzą historyczną. Co szczególnie tu istotne, wśród „takich prawdziwie odważnych i politycznie odkrywczych zasad wykorzystania przeszłości, które mogą na nowo zdefiniować istotę politycznych wspólnot czy nowych podmiotowości”⁴, Norton i Donnelly na pierwszym miejscu stawiają różnego typu hybrydyczne projekty artystyczne, łączące archeologiczne i etnograficzne metody badawcze z krytycznymi narracjami fikcyjnymi, kontr[f]-aktualnymi⁵. Uzasadniają to zaś następująco: „Historycy chętnie upraszczają skomplikowaną naturę niejednorodnych wydarzeń czy działań, nadając im formę jednoznacznej, objaśniającej narracji.

³ Claire NORTON, Mark DONNELLY, *Liberating Histories*, Routledge 2019, s. 188. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki wstępu.

⁴ *Ibidem*, s. 10.

⁵ Zasadność takiego zapisu starałam się uzasadnić gdzie indziej. Por. Małgorzata SUGIERA, *Fikcje jako metoda. Wprowadzenie, [w:] Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, red. Małgorzata SUGIERA, Księgarnia Akademicka 2018, s. 9-25.

Natomiast artyści dysponują większą wolnością, by komplikować, mnożyć i splatać ze sobą wszelkie możliwe interpretacje⁶. Artystom nie tylko łatwiej przychodzi wywierać wpływ na to, jak ich odbiorcy przedstawiają sobie minione, mniej lub bardziej kluczowe wydarzenia. Mają ponadto bardziej skuteczne i angażujące środki krytycznego przedstawiania hegemonicznych praktyk zawodowych historyków, a także oferują nowe taktyki ich kwestionowania i podważania. Ponadto coraz mniej wyraźna granica między historyczną prawdą i literackim zmyśleniem, która najbardziej interesuje autorów *Liberating Histories*, analizujących różne przykłady performatywnych fikcji dokumentalnych, pomaga artystom w koniecznej, jak już podkreślałam, problematyzacji dalece upraszczających opozycji między faktem i fikcją, prawdą i fałszem, rzeczywistym i wyobrażonym. Dzięki temu przeszłość wreszcie staje się w ich ujęciu właściwą przestrzenią do takich doświadczeń, które mogą nam pomóc w rozwiązywaniu jak najbardziej aktualnych kwestii etycznych. Na takiej zasadzie, jak piszą Norton i Donnelly, możemy (i powinniśmy) skutecznie zakwestionować dominację jednego, linearnego i progresywnego rozumienia czasu historycznego. Sprawia ono bowiem, że nieodwołalnie przeszłość sytuujemy za nami, uznając ją za domenę niezmienności, zaś przyszłość wprost przed nami jako sferę absolutnej wolności i dowolności. Namawiając już w tytule do tego, by wyzwolić historie jako przedstawienia przeszłości, Norton i Donnelly podważają ten upraszczający podział. Tradycyjną koncepcję czasu, jak dodają, choćby dlatego należy zakwestionować, że ściśle się wiąże z nowoczesną ideą Zachodu jako ostatecznego celu jednokierunkowego procesu ewolucji ludzkiej cywilizacji, który w ostatniej dekadzie znalazł się z wielu powodów na cenzurowanym.

Autorzy *Liberating Histories* mają niewątpliwie rację, kiedy z całym naciskiem podkreślają, że artyści i sztuki, zwłaszcza sztuki performatywne, odgrywają istotną rolę w procesie paradygmatycznych przemian ortodoksyjnej wiedzy o przeszłości, których jeste-

⁶ Claire NORTON, Mark DONNELLY, *Liberating Histories*, s. 186.

śmy dziś świadkami. Dzieje się tak między innymi dlatego, że między historiografią a sztukami performatywnymi istnieje co najmniej jedna, istotna różnica. Wszystkie praktyki kojarzone z tą pierwszą dziedziną cechuje linearność, typowa dla narracji pisanej i dobrze korespondująca z nadal obowiązującą koncepcją linearnego czasu i jednokierunkowego postępu. Najlepiej dowodzi tego etymologia terminu „historiografia”, w którym słowotwórcza część „-grafia” oznacza przecież „proces pisania lub rejestrowania”. Tymczasem sztuki performatywne potrafią nie tylko „komplikować, mnożyć i splatać ze sobą wszelkie możliwe interpretacje”, jak twierdzą Norton i Donnelly we wcześniej cytowanym fragmencie. Projekty artystyczne mogą ponadto podważyć linearność czasu i usytuowanie geograficzne, ustanawiając takie nowe i momentalne konstelacje czasoprzestrzenne, które nie tylko ujawniają, lecz także w skutecznych kognitywnie i afektywnie formach materializują analogie i epistemiczne związki, które pozostawały dotąd i w przeciwnym razie nadal musiałyby pozostać w ukryciu.

Nie można jednak zapominać o tym, że przeszłość stanowi przedmiot kontroli zinstytucjonalizowanej historii, właściwych jej metod badawczych i praktyk, także pod wieloma innymi względami. Liczne alternatywne formy i sposoby powoływania minionego czasu do istnienia nadal nie zostały uznane za na tyle obiektywne i oparte na faktach, żeby były w stanie przedstawić jego „wiarygodny” obraz. Używając sformułowania Norton i Donnelly’ego, można zatem powiedzieć, że właśnie te marginalizowane lub całkowicie zanegowane formy przedstawiania przeszłości domagają się dziś uwolnienia spod presji autorytarnej twierdzenia zawodowych historyków, że jedynie oni mają prawo decydować o tym, jak wygląda historia jako dziedzina wiedzy. Z tego też względu nie tylko sztuki performatywne można analizować jako tytułowe performanse pamięci, czyli takie projekty artystyczne, które pozwalają odbiorcom doświadczyć dynamicznej zmienności i emergencji przedstawień przeszłości. Zależą one przecież od ścisłego splotu wielu różnorodnych czynników, wśród których niebagatelną rolę odgrywa nasze indywidualne usytu-

owanie tu i teraz. Dzieje się tak nawet w chwili, kiedy przedmiotem badań staje się odległa przeszłość, a metody jej badania pozostają dalece tradycyjne, choć świadomie tak wykorzystane, by ujawnić kognitywne funkcje historiografii jako określonej formy literackiej, a nawet gatunku jako takiego, rządzonego specyficznymi regułami prawdopodobieństwa i konwencjami przedstawiającymi. Dzięki temu efekty analiz archiwalnych materiałów przedstawić można w sposób, który na pierwszy plan wysuwa ich performatywną naturę. Takim zaś performansem pamięci jest z pewnością przywołana już i wielokrotnie nagradzana książka *Podejrzenia pana Whichera*, którą Summerscale z pełną świadomością napisała w rozpoznawalnej formie wiktoriańskiej powieści detektywistycznej, specjalizującej się w tajemniczych morderstwach w wiejskich posiadłościach⁷.

Pojawiający się już w tytule główny bohater powieści Summerscale, czyli Jonathan „Jack” Whicher, to jeden z pierwszej ósemki londyńskich detektywów Scotland Yardu, często uważany za prototyp Sherlocka Holmesa. Ponieważ autorka chciała zgromadzić jak najwięcej dokumentów na temat jego życia i działalności, przeprowadziła skrupulatne poszukiwania w państwowych, miejskich, sądowych i policyjnych archiwach, przewertowała ówczesne dzienniki i gazety, tak wydania ogólnokrajowe, jak dodatki lokalne, przeczytała publikowane na ich łamach w odcinkach opowiadania i powieści detektywistyczne, a także oficjalną korespondencję, osobiste zapiski i pamiętniki policjantów, sędziów i pozostałych urzędników, nie licząc innych dostępnych źródeł. Jej uwagę przyciągnęła jedna z najbardziej dyskutowanych w 1860 roku i później spraw kryminalnych, czyli zabójstwo trzyletniego Saville’a. Doszło do niego w rodzinie podinspektora fabryk włókienniczych Samuela Kenta w jego wiejskim domu na Road Hill w hrabstwie Wiltshire, winowajcą był

⁷ Kate SUMMERSCALE, *The Suspicions of Mr. Whicher: A Shocking Murder and the Undoing of a Great Victorian Detective*, Walker Books 2008. Wydanie polskie: EADEM, *Podejrzenia pana Whichera. Morderstwo w domu na Road Hill*, tłum. Maria Jaszczurowska, Wydawnictwo W.A.B. 2010.

zaś zapewne ktoś z najbliższej rodziny. Choć do popełnienia zbrodni przyznała się z własnej woli po kilku latach jego starsza siostra Konstancja, nadal wiele szczegółów pozostało niewyjaśnionych, między innymi udział osób trzecich. Po raz pierwszy na taką skalę w sprawę poszlakowego śledztwa, prowadzonego najpierw przez lokalne władze, a następnie przez Whichera w imieniu Scotland Yardu, zaangażowała się prasa i opinia publiczna. Nic zatem dziwnego, że często pisze się w tym kontekście o wybuchu prawdziwej gorączki detektywistycznej, która niemal każdego zmieniała w domorosłego detektywa, każąc na własną rękę snuć domysły i dzielić się nimi w licznych listach, wysyłanych do gazet i policji. Jak warto przypomnieć, w tamtym czasie nie tylko pojawili się w Wielkiej Brytanii zawodowi detektywi, lecz doszło również do nagłego wzrostu liczby wydawanych gazet. Z przytaczanych przez Summerscale statystyk wynika, że jeszcze w 1855 roku ukazywało się zaledwie siedemset tytułów, natomiast pięć lat później było ich już znacznie więcej, bo tysiąc sto. Wiele z tych gazet nie tylko niemal codziennie pisało o postępach śledztwa Whichera, krytycznie komentując wszystkie jego posunięcia, lecz także w cotygodniowych odcinkach publikowało bardzo popularne wśród czytelników powieści detektywistyczne i kryminalne. Jak można się spodziewać, już wkrótce także morderstwo z Road Hill w Wiltshire stało się tematem wielu utworów literackich, a także źródłem aktualnego do dziś mitu wiktoriańskiej rodziny, która pilnie ukrywa swoje brudne sekrety. Wśród autorów powieści, opartych na motywach śledztwa Whichera, nie zabrakło ani Wilkiego Collinsa, ani samego Charlesa Dickensa, obaj bowiem chętnie szukali inspiracji w ówczesnej prasie. Trudno się zatem dziwić, że po latach morderstwo w rodzinie Kentów przyciągnęło uwagę Summerscale. Oferowało nie tylko nowy punkt widzenia na historię wiktoriańskiej Anglii, lecz także zapraszający wręcz do pogłębionej analizy proces translacji, o jakiej wielokrotnie pisał Bruno Latour⁸.

⁸ Por. Bruno LATOUR, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci* [2005], tłum. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, Universitas 2010.

Tym razem również okazało się, że spojrzenie z bliska na taki proces pozwoliło dotrzeć do specyficznie splątanych, materialnych i kulturowych elementów historycznego doświadczenia, nim stało się ono przedmiotem zainteresowania odrębnych dyscyplin naukowych i właściwych im metodologicznych ujęć.

Wiarygodność tego historycznego doświadczenia gwarantują w *Podejrzeniach pana Whichera* rozmaitego autoramentu dokumenty, po które sięgnęła autorka. To one również otwierają niejako dostęp do przeszłości współczesnym odbiorcom, na mocy mechanizmu projekcji i identyfikacji czyniąc z nich uczestników tamtych wydarzeń, podobnie skazanych na różnego typu zapośredniczenia przez cudze narracje. Właśnie dlatego Summerscale złożyła swoją powieść w większości z dosłownych cytatów, nawet jeśli odpisane z dokumentów słowa – przede wszystkim fragmenty składanych przed sądem zeznań licznych świadków – włożyła w usta postaci, pozorując typowe dialogi. Jej książkę wypełniają poza tym obszernie raporty, które składał Whicher swoim zwierzchnikom, z wieloma skreśleniami i poprawkami. Nie brakuje też obficie cytowanych listów czytelników do gazet, czy wypisów z rejestrów sądowych. Pod tym względem mamy niewątpliwie do czynienia z warsztatem zawodowego historyka. Jak zatem udało się autorce połączyć ten dyskurs z wymogami wybranego gatunku wiktoriańskiej powieści? Kliniczne spojrzenie historyka narzuca przecież dystans do minionych wydarzeń, od pozornego usunięcia się na bok autora uzależniając wiarygodność ich opisu i analizy. Natomiast powieść detektywistyczna winna robić wszystko, by wciągnąć czytelnika w akcję, uczynić z niego kibica lub wręcz alter ego głównego bohatera, a nawet zachęcić do znajdowania śladów i dowodów na własną rękę. Wystarczy jednak przyjrzeć się bliżej prologowi, od którego akcję *Podejrzeń pana Whichera* zaczyna Summerscale, by przekonać się niezbicie, że to właśnie zaangażowanie czytelników, ich identyfikacja z tytułowym detektywem i jego żmudnym poszukiwaniem dowodów, sekundowanie mu w pojedynku z zabójcą stanowiło nie tyle może jej nadrzędny cel, ile niezbędny środek do osiągnięcia tego celu.

Choć trzyletni Saville Kent zginął w nocy z 29 na 30 czerwca 1860 roku, akcja *Podejrzeń pana Whichera* zaczyna się dwa tygodnie później na londyńskiej stacji kolejowej Paddington, gdzie Whicher wsiada do pociągu w kierunku Trowbridge. Najlepszy detektyw Scotland Yardu otrzymał bowiem zadanie rozwikłania zagadki morderstwa w Wiltshire dopiero w chwili, kiedy nie powiodło się to lokalnym władzom. Relacja z wcześniejszych wydarzeń, którą poznamy niebawem jako czytelnicy powieści Summerscale, to możliwy przebieg i motywy zbrodni, do których on, krok po kroku, dochodzi już na miejscu. Co istotne, narrator podkreśla, że Whicher doskonale znał najnowsze metody prowadzenia kryminalnych dochodzeń, gdyż – niczym wzorowany na nim Sherlock Holmes – czytał książki równie sprawnie, jak ludzkie twarze. A następnie dodaje: „Praca Whichera nie sprowadzała się po prostu do tego, żeby ujawniać nieznanne fakty, lecz przede wszystkim je porządkować. Prawdziwe zadanie detektywa polega bowiem na wymyśleniu narracji”⁹. Tu właśnie trafiamy na samo sedno utożsamienia, które autorka *Podejrzeń pana Whichera* czytelnie proponuje: tak detektyw, jak czytelnik muszą złożyć pojedyncze fakty w sensowną całość. Zarazem jednak sama zarówno przedstawia zabiegi detektywa, jak też strategicznie planuje działania czytelnika, żeby można ich było przyłapać na dopełnianiu aktów performatywnych, na „wymyślaniu narracji”, jak sama ujmuje to we wcześniej przywołanym cytacie. Inaczej mówiąc, Summerscale rozgrywa swoją powieść na dwóch planach jako ujawniony, podwójny i sensotwórczy performans – performans głównego bohatera i performans czytelnika.

Choć powieściowy gatunek, który wybrała Summerscale jako formę prezentacji wyników swego historycznego śledztwa, winien z założenia prowadzić do rozwiązania zagadki, tajemnica zabójstwa w posiadłości na Road Hill nie została ujawniona do końca tak w rzeczywistości, jak w *Podejrzeniach pana Whichera*. Wykorzystane przez londyńskiego detektywa metody śledcze doprowadziły wprawdzie

⁹ Kate SUMMERSCALE, *The Suspicions of Mr. Whicher*, s. 94.

nastoletnią Konstancję przed oblicze sądu, lecz proces nie zakończył się jej skazaniem. Dlatego opinia publiczna potraktowała w większości postępowanie Whichera jako nieuprawnione naruszenie prywatności, tym bardziej naganne, że pochodził on – podobnie jak inni detektywi ze Scotland Yardu – z niższej klasy społecznej. Nieudane śledztwo naznaczyło go na zawsze i zmusiło do wystąpienia z szeregów Metropolitalnej Służby Policyjnej w 1864 roku. Jak już wspomniałam, Konstancja z własnej inicjatywy stanęła przed londyńskim sądem i przyznała się do winy rok później, ale jej relacja pozostała pełna luk i niedopowiedzeń, jakby chroniła ona kogoś, kto pomagał jej w popełnieniu zbrodni. Sytuacja nie zmieniła się również w chwili, kiedy w 1928 roku autor powieści kryminalnych John Rhode, który właśnie opublikował książkę o historycznej już zbrodni (*The Case of Constance Kent*), otrzymał anonimowy list, zdradzający kilka nieznanych dotąd szczegółów, ale daleki od ujawnienia całej prawdy. Jak można sądzić, list wyszedł spod ręki Konstancji. Co istotne, także *Podejrzania pana Whichera* nie starają się wypełnić luk i wyjaśnić licznych nieścisłości. Wręcz przeciwnie, wydobywają je plan pierwszy, zachęcając czytelników zgodnie z zasadami gatunku do tego, żeby sami zmienili się w detektywów-amatorów, jak również w historyków-amatorów. Jak zatem widać, Summerscale wybrała adekwatny gatunek do tego, by zdać sprawę ze swojego śledztwa wokół zbrodni z wiktoriańskich czasów. Co więcej, wymyśliła odpowiednią narrację, ponieważ i wybrany gatunek, i opowiedziana historia zachęcają nas do tego, by zaangażować się w minione wydarzenia, czyli wziąć udział w performansie pamięci.

Oczywiście, nie chodziło jedynie o afektywne zaangażowanie się czytelników w akt rekonstrukcji takiego obrazu wydarzeń na Road Hill, jaki mógł mieć ówczesny czytelnik prasy, publikowanych w niej aktualnych doniesień, listów czytelników i powieści w odcinkach. Jak można podejrzewać, Summerscale dążyła do zderzenia dwóch dyskursów: „znalezionych” w archiwach świadectw z rozpoznawalnymi konwencjami i środkami wyrazu powieści detektywistycznej, by jak na dłoni pokazać zapośredniczenia naszej wiedzy

o przeszłości. W tym celu starała się również – na innym jednak poziomie niż działa mechanizm projekcji i identyfikacji – utrzymać dystans między tu i teraz czytelnika a postacią Whichera i udokumentowanymi wydarzeniami, komplikując zasady zaangażowania czytelników. Temu celowi służą, na przykład, fachowe komentarze do specyficznego słownictwa („clue”, „lead” czy „hunch”), które właśnie wtedy pojawiło się w angielszczyźnie, żeby lepiej uchwycić istotę nowych metod śledczych. W ich efekcie nawet afektywnie zaangażowany w przygody Whichera czytelnik musi pozostać świadomy charakteru przedsięwzięcia Summerscale. Wybrany przez nią typ rekonstrukcji ujawnia jednocześnie brak determinizmu w naszych przedstawieniach przeszłości i ich kontyngenty charakter, co jest także przedmiotem starań badaczy praktyk kontr[f]aktualnych. Ten typ rekonstrukcji zwraca ponadto uwagę na działanie mechanizmu projekcji i identyfikacji w wydaniu typowym dla kultury masowej. O tym jednak, że takie udane i spełniające wiele wspomnianych wyżej zadań splatanie różnych dyskursów nie jest łatwym zadaniem, najlepiej przekonuje książka *The Wicked Boy. The Mystery of a Victorian Child Murderer*, czyli kolejne rekonstrukcyjne przedsięwzięcie Summerscale¹⁰.

Także w tym przypadku Summerscale rozpoczęła od skrupulatnie przeprowadzonych badań w archiwach, gdyż akcja *The Wicked Boy* rozwija się w oparciu o transkrypcje kolejnych rozpraw sądowych w Old Bailey oraz inne oficjalne i prywatne dokumenty. Podobieństwa są tym bardziej uderzające, że gorąca dyskusja publiczna, którą wywołało w 1895 roku zabójstwo matki przez trzynastoletniego Roberta Coombesa w londyńskim Plaistow, łączyła się z pierwszą bodaj tego typu debatą nad skutkami lektury tanich i masowo wydawanych powieści groszowych (*penny dreadful*). Podstawowa różnica między obiema rekonstrukcjami Summerscale, jak się wydaje, staje się dobrze widoczna w chwili, kiedy zdamy sobie sprawę z tego, że

¹⁰ Kate SUMMERSCALE, *The Wicked Boy. The Mystery of a Victorian Child Murderer*, Penguin Press 2016.

tym razem nie znalazła ona takiego literackiego gatunku, który pozwoliłby przekonująco zaprezentować wyniki historycznych i historycznoliterackich badań wokół sprawy Coombesa. *The Wicked Boy* wyraźnie nie zdaje egzaminu jako takie przedstawienie przeszłości, które jednocześnie angażuje czytelnika i uświadamia mu istnienie kolejnych instancji, biorących udział nie tylko w zapośredniczaniu, lecz wręcz w aktywnym wytwarzaniu tej przeszłości. A zwłaszcza w ujawnieniu tego, że jedną z najbardziej istotnych instancji tego typu jest sam czytelnik. Nie ukrywam mankamentów tego ostatecznego przedsięwzięcia Summerscale, bowiem to właśnie one spowodowały, że zdecydowałam się omówić jej dwie hybrydyczne powieści we wstępie do *Performansów pamięci*. Dopiero w ich zestawieniu widać wyraźnie, jak trudnym zadaniem pozostaje taka analiza historycznych procesów translacji, żeby uruchomić stosowny performans pamięci, w którym z poznawczym pożytkiem udział wziąć może dzisiejszy czytelnik.

Książka *Performanse pamięci w literaturach i sztukach* składa się z trzech części, w których ze względów heurystycznych omawiamy kolejno praktyki świadczenia, praktyki rekonstrukcyjne i praktyki spekulatywne. Każda z tych części ma nieco inną postać, żeby jak najlepiej uczynić zadość specyfice podejmowanych kwestii praktycznych i teoretycznych, aktualnej sytuacji pola badawczego i wybranym przykładom. Inaczej też rozkładają się głosy autorów, prowadząc wątek solo, łącząc się w miarę potrzeby w duety, lub też od początku do końca tworząc zgodny chór. W ten sposób powstaje jeszcze jedna płaszczyzna performansu pamięci, otwartego na aktywny udział czytających.

Małgorzata Sugiera

NOTKI O AUTORACH

MATEUSZ BOROWSKI (ORCID 0000-0002-9631-8843) – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki. Pracę doktorską obronił na Uniwersytecie im. Jana Gutenberga w Moguncji. Jego główne obszary zainteresowania to historia i socjologia nauki oraz narracje kontrfaktualne w historiografii i studiach nad pamięcią. Ostatnio opublikował *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa* (2015) i wspólnie z Małgorzatą Sugierą *Sztuczne natury. Performanse technonauki i sztuki* (2017). Współredagował tomy zbiorowe *Emerging Affinities: Possible Futures of Performative Arts* (2019) i *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra* (2019). Tłumaczy z Małgorzatą Sugierą prace naukowe i sztuki teatralne z języka angielskiego, niemieckiego i francuskiego, ostatnio *Pozostaje performans. Sztuka i wojna w czasach teatralnych odtworzeń* Rebecki Schneider (2020).

MAGDALENA MARSZAŁEK (ORCID 0000-0003-2806-3620) – slawistka, profesor Uniwersytetu Poczdamskiego, kieruje katedrą literaturo- i kulturoznawstwa slawistycznego ze szczególnym uwzględnieniem polonistyki. Współkierowniczka projektu badawczego „Performances of Memory: Testimonial, Reconstructive and Counterfactual Strategies in Literature and Performative Arts of the 20th and 21st Centuries” (DFG/NCN). Autorka monografii o dziennikach Zofii Nałkowskiej (wyd. polskie: *Życie i papier*, 2004) oraz wielu prac poświęconych problematyce pamięci i postpamięci w literaturze i sztuce, w tym świadectwu, technikom dokumentarnym oraz geo-poetyce. Redaktorka prac wybranych Marii Janion w tłumaczeniu niemieckim (*Polen und ihre Vampire*, 2014), redaktorka tomów zbioru

rowych m.in. z obszaru badań nad pamięcią kulturową (*Nach dem Vergessen*, 2010; *Testimoniale Strategien*, 2019). Współuczestniczka projektu „Polsko-niemieckie miejsca pamięci” i współautorka tomu *Wspólne/oddzielne* (2015), współautorka leksykonu *Modi Memorandi* (2014).

DOROTA SAJEWSKA (ORCID 0000-0003-0904-6761) – kulturoznawczyni, profesor interart studies na Uniwersytecie w Zurychu (Slavisches Seminar), adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim (Zakład Teatru i Widowisk). W latach 2008–2012 zastępczyni dyrektora artystycznego Teatru Dramatycznego w Warszawie. Jej główne zainteresowania badawcze to teorie i praktyki kultury, performance studies i antropologia ciała. Autorka licznych tekstów z zakresu historii kultury, teorii estetycznych teatru, performansu i sztuk wizualnych oraz trzech monografii: „*Chore sztuki*”. *Choroba/tożsamość/dramat* (2005), *Pod okupacją mediów* (2012), *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny* (2016, wyd. angielskie *Necroperformance. Cultural Reconstruction of the War Body* 2019), redaktorka antologii *RE//MIX. Performans i dokumentacja* (2013), *Robotnik. Performanse pamięci* (2017) oraz serii wydawniczej Teatru Dramatycznego (2009–2012). Na Uniwersytecie w Zurychu współtworzy Zentrum für Künste und Kulturtheorie (Centrum Sztuki i Teorii Kultury) oraz kieruje projektem naukowym „Crisis and Communitas” (2019–2022), poświęconym performatywnym koncepcjom wspólnotowości w sztuce i polityce.

DOROTA SOSNOWSKA (ORCID 0000-0002-6073-460X) – kulturoznawczyni zajmująca się badaniami teatru i performansu, adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka monografii *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014), redaktorka tomu *Teatr dell'arte* (2016) oraz współredaktorka tomu *Robotnik. Performanse pamięci* (2017). Prowadzi badania dotyczące historii i teorii teatru i performansu, złasz-

cza w kontekście archiwum, dokumentacji i rekonstrukcji. Publikuje w „Didaskaliach”, „Performance Research”, czeskich „Theatraliach”. Współkieruje grupą roboczą Historiography w ramach International Federation for Theater Research. Jest redaktorką pisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”.

MAŁGORZATA SUGIERA (ORCID 0000-0003-4953-2422) – profesor zwyczajny, kierownik Katedry Performatyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykładała na niemieckich, francuskich, szwajcarskich i brazylijskich uniwersytetach. Jej zainteresowania naukowe obejmują sztuki performatywne, historię nauki, kontrfaktualność i studia dekolonialne. Opublikowała dwanaście monografii autorskich w języku polskim, wśród nich *Inny Szekspir* (2009) i *Nieludzie. Donosy ze sztucznych natur* (2015), z Mateuszem Borowskim *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości* (2012) i *Sztuczne natury. Performanse technonauki i sztuki* (2016). Ostatnio ukazał się w jej redakcji tom *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach* (2018), współredagowała też tomy zbiorowe w języku angielskim i niemieckim, najnowszy z nich to *Emerging Affinities: Possible Futures of Performative Arts* (2019) i *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra* (2019). Tłumaczy z Mateuszem Borowskim prace naukowe i sztuki teatralne z języka angielskiego, niemieckiego i francuskiego, ostatnio *Pozostaje performans. Sztuka i wojna w czasach teatralnych odtworzeń* Rebecki Schneider (2020).

W SERII INTERPRETACJE UKAZAŁY SIĘ:

1. Małgorzata Sugiera, *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim XX wieku*;
2. *Interpretacje dramatu. Dyskurs – postać – gender*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Małgorzaty Radkiewicz, Agnieszki Skolasińskiej i Joanny Zając;
3. Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*;
4. Joanna Zając, *Dwie koncepcje dramatu. D'Annunzio – Pirandello*;
5. Agnieszka Skolasińska, *Tuż obok – nieosiągalnie daleko. O zmaganiach z rzeczywistością w dramatach współczesnych*;
6. *Dialog w dramacie*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Lidii Czartoryskiej-Górskiej i Moniki Żółkoś;
7. Dorota Tomczuk, *Od twórcy do mówcy. Koncepcja postaci w wybranych dramatach Brechta, Dürrenmatta i Handkego*;
8. Ewa Walerich-Szymani, *Godzina aktora. Poszukiwanie utopii w dramaturgii Heïnera Müllera*;
9. Dariusz Kosiński, *Sceny z życia dramatu*;
10. Ewa Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*;
11. Dorota Sajewska, „Chore sztuki”. *Choroba/tożsamość/dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*;
12. Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*;
13. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera;
14. Małgorzata Sugiera, *Realne światy/Możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995-2004)*;
15. Anna R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*;
16. Agnieszka Romanowska, „Hamlet” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*;
17. Mateusz Borowski, *W poszukiwaniu realności. Przemiany formy dramatycznej końca XX wieku a nowe „mimesis”*;
18. Małgorzata Sugiera, *Upiory i inne powroty. Pamięć – historia – dramat*;
19. Ewa Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*;

20. Dorota Jarząbek, *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*;
21. *Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Michała Lachmana i Dominiki Łarionow;
22. Marta Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*;
23. Łucja Iwanczewska, „Muszę się odrodzić”. *Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza*;
24. Ewa Bal, *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*;
25. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, pod redakcją Jeana-Pierre’a Sarrazaca, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
26. *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, pod redakcją Marii Sibińskiej i Katarzyny Michniewicz-Weisland;
27. Lilianna Dorak-Wojakowska, *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Rożewicza*;
28. *Oblicza realizmu*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
29. Agata Dąbek, *Polski Faust. Wątki faustyczne w polskiej dramaturgii XX wieku*;
30. Michał Lachman, *Brzytwą po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych*;
31. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
32. *Kulturowe konteksty dramatu współczesnego*, pod redakcją Mariusza Bartosiaka i Małgorzaty Leyko;
33. Jan Błoński, *Lektury użyteczne*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
34. Kinga Anna Gajda, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią Innego*;
35. Tomasz Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*;
36. *Teatr absurdu*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
37. Joanna Puzyna-Chojka, *Gra o zbawienie. O dramatach Tadeusza Słobodzianka*;
38. Małgorzata Sugiera, *Inny Szekspir*;
39. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, wydanie drugie poprawione;
40. Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, wydanie drugie uzupełnione i poprawione;
41. *Ibsen. Odejścia i powroty*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
42. Wanda Świątkowska, *Książę. Hamlet Juliusza Osterwy*;

43. *Dramat made (in) Poland*, pod redakcją Wojciecha Balucha;
44. *Publiczność (z)wymyślana. Relacje widz – scena we współczesnej praktyce dramatopisarskiej i inscenizacyjnej*, pod redakcją Agaty Dąbek i Joanny Jaworskiej-Pietury;
45. *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
46. Nina S. Alnas, *Wilkołak w salonie*, tłum. Ewa Partyga;
47. *Pokolenie – kategoria historyczna czy współczesna? Obraz przemian pokoleniowych w sztuce i społeczeństwie XX i XXI wieku*, pod redakcją Joanny Zająć;
48. Judith Butler, *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
49. Aneta Mancewicz, *Biedny Hamlet! Dekonstrukcje „Hamleta” i Hamleta w dramacie współczesnym*;
50. Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
51. Łucja Iwanczewska, *Samoprezentacje. Sade i Witkacy*;
52. *Lektury dramatyczności. Eseje z dramatologii*, pod redakcją Dariusza Kosińskiego;
53. Wojciech Baluch, *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*;
54. Małgorzata Sugiera, *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim (od Jarry’ego do Lagarce’a)*, wydanie drugie uzupełnione i poprawione;
55. Anna R. Burzyńska, *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*;
56. *Felix Austria – dekonstrukcja mitu? Dramat i teatr austriacki od początku XX wieku*, pod redakcją Małgorzaty Leyko i Artura Pełki;
57. Konrad Wojnowski, *Estetyka zakłócenia. Kino Michaela Hanekego*;
58. Anna R. Burzyńska, *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka*;
59. Łukasz Grabuś, *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*;
60. *Projekt-perfumans. Współczesne metodologie teatrolologiczne i ich granice poznawcze*, pod redakcją Łukasza Grabusia, Agnieszki Marek, Grzegorza Stępniaika;
61. Joanna Jopek, *Tylko fragment. Dramaturgia Mieczysława Piotrowskiego*;
62. *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramaty ostatnich stu lat*, pod redakcją Urszuli Aszyk i Piotra Olkusa;
63. *Polska dramatyczna 1. Dramat i dramatyzacje w XX wieku*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;

64. *Performatywność Reprezentacji. Widzialne/Niewidzialne*, pod redakcją Karoliny Czerskiej, Joanny Jopek, Anny Sieroń;
65. Magdalena Marciniak, *Sens i sensualność. Myśl teatralna Rolanda Barthesa, Jeana-François Lyotarda i Jacquesa Derridy*;
66. Marta Kufel, *Błędne Betlejem Tadeusza Kantora*;
67. W.B. Worthen, *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
68. *Polska dramatyczna 2. Dramat i dramatyzyzacje w XVIII i XIX wieku*, pod redakcją Małgorzaty Sugieri;
69. Freddie Rokem, *Filozofowie & ludzie teatru. Myślenie jako przedstawienie*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
70. *Polska dramatyczna 3. Antologia, wstęp i opracowanie Wojciech Baluch*;
71. *Wobec kanonu. Problemy metodologiczne*, pod redakcją Marty Kacwin, Jakuba Papuczysa, Justyny Stasiowskiej;
72. Mateusz Borowski, *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*;
73. Joanna Jopek, *Wolałabym nie*, pod redakcją Justyny Stasiowskiej;
74. Mateusz Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*;
75. Małgorzata Sugiera, *Nieludzie. Donosy ze sztucznych natur*;
76. Thierry Bardini, *Junkware, czyli do odzysku*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
77. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Sztuczne natury. Performanse technonauki i sztuki*;
78. Jussi Parrika, *Owady i media*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
79. Erika Fischer-Lichte, *Performatywność. Wprowadzenie*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
80. *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, pod redakcją Małgorzaty Sugieri;
81. Agnieszka Sosnowska, *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych*;
82. Mateusz Chaberski, *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*;
83. Marcin Sanakiewicz, *Telewizja i performans. Eksperyment z myślenia o mediach, codzienności i polityce*;
84. *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra*, pod redakcją Mateusza Borowskiego, Mateusza Chaberskiego, Małgorzaty Sugieri.

Performanse pamięci w literaturach i sztukach przedstawiają trzy odrębne rodzaje praktyk i towarzyszących im uogólnień teoretycznych: praktyki świadczenia, praktyki rekonstrukcyjne i praktyki spekulatywne. Wszystkie ściśle wiążą się z pamięcią i pamiętaniem oraz wiedzą o przeszłości w jej mniej lub bardziej instytucjonalnych formach. Jedno też z pewnością mają wspólne: tak w przypadku aktów świadczenia, jak prób rekonstrukcji i eksperymentów spekulatywnych mamy do czynienia z afektywno-kognitywnymi działaniami epistemicznymi, które w wybranych przez nas przykładach realizacji artystycznych sytuują się na nadal pilnie strzeżonej granicy między dyskursami uznawanymi za faktograficzne i dyskursami jawnie fikcyjnymi.



<https://akademicka.pl>

