
Wstęp

W szczerym polu. Historie potencjalne i inne strachy

Agnieszka Dauksza

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 5, S. 7–19

DOI: 10.18318/td.2021.5.1 | ORCID: 0000-0001-8269-6096

Dawno, dawno temu byli sobie... bardziej niż nie byli¹ – tytułuje swoją pracę Jumana Emil Abboud i być może to enigmatyczne sformułowanie najtrafniej zapowiada kierunek proponowany przez koncepcję historii potencjalnych. Niepewny status bytów zawieszonych między „byli” i „nie byli” dotyczy jednak nie tylko minionych wspólnot. Artystka splata swoje opowieści z palestyńskich podań ludowych i obrazów współczesnych, ukazując dziwność, plastyczność, przygodność i lepkość, które charakteryzują relacje grup funkcjonujących razem i/ale osobno. W tej opowieści trzej bracia, książęta, synowie „wielkiej królowej” i „jej czwartego męża, młodego rolnika”, mieszkający „niedaleko stąd”, podążają tropem „jakże pięknej gazeli”. Ten, który zyskuje przychyłność gazeli-dziewczyny z zaświatów, zostaje zaprowadzony do „gęstych zarośli na terenie nowego nielegalnego osiedla”². I traci ją z oczu. Co dalej? Nic konkretnego, ale odtąd wszystko zdaje się nieco inne.

Badania wykonano przy wsparciu finansowym Priorytetowego Obszaru Badawczego Heritage w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości w Uniwersytecie Jagiellońskim, edycja I.

Agnieszka Dauksza
– pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych WP UJ. Autorka książek: *Jaremianka. Biografia* (2019), *Afektynywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej* (2017), *Klub Auschwitz i inne kluby* (2016, II wyd. 2021) i *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2013). Kontakt: agnieszka.dauksza@uj.edu.pl

-
- 1 J.E. Abboud *Dawno, dawno temu byli sobie... bardziej niż nie byli* – praca prezentowana na wystawie „Codzienne formy oporu”, kuratorka: Ika Sienkiewicz-Nowacka, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2021.
 - 2 Broszura towarzysząca wystawie „Codzienne formy oporu”.

Co gdyby, wyobraźmy sobie, zakładając inny scenariusz, przypuszczalnie, można by o tym pomyśleć inaczej – to możliwe, ale pod pewnym warunkiem. Polemika, każda dyskusja z historią przez wielkie „h” rozumianą jako reprezentacja grup dominujących, opiera się na powolnym przeciąganiu liny, konieczności ciągłych kompromisów z tymi, którzy czują się w mocy z nią identyfikować. Badacze i badaczki – coraz częściej badaczki – nakładają siły i ostrożności, by wykazywać generalizacje, uproszczenia, pominięcia, nadmierności, niekiedy nadużycia. Częściej przy tym formułują swoje tezy nie w formie wątpliwości czy zarzutów, ale otwartych pytań. Nie dlatego, żeby brakowało im argumentów, dowodów i pewności. Praca wielu historyczek, antropolożek, kulturoznawczyń i filolożek przypomina jednak misję gazeli z jakiejś zapomnianej legendy: chcąc przetrwać, muszą bacznie obserwować lwa – tropią tak, by jednocześnie nie zgubić własnej ścieżki, następnie obserwują lwa, obchodzą go kilkakrotnie, nakładając drogi, ewentualnie wyrwywają włos z grzywy, gdy śpi, a później i tak wybierają inne połączenia na marginesach sawanny, „bo tam też jest jakieś życie”. Rzekomo marginalne pytania wypełniają pola badawcze aż po brzegi.

Brak komfortowej pozycji skłania do większej uważności, a postrzeganie krytyczne, „bez więzów” czy z perspektywy „zamiejscowej”, ma pewne atuty. Punktuje je Enzo Traverso, doceniając ostrość oceny badaczy zmuszonych do konfrontowania się z własnym doświadczeniem niepewności czy niemocy i jednocześnie zastrzegając, że także w ich wypadku niemożliwe jest „oddzielenie interpretacji przeszłości od walki, która wpisuje się w teraźniejszość”³. Praktyki poznawcze, również historiograficzne, są więc z zasady zaangażowane – obiektywizm jest mrzonką, a badający zamiast wypierać się kontekstowego zorientowania, powinni uświadomić sobie własne uwikłanie, powiązanie „bezpośrednio lub pośrednio tysiącem nici z przedmiotem swoich badań”⁴. U Traverso ciągłej negocjacji podlegają formy przedstawienia, poziomy czasowości, dostępu i opisu – droga od pamięci doświadczenia do narracji nie może być jedna i ostateczna, konieczne są powroty, ponowne otwarcia, przeorientowania:

Historia i pamięć nie są tym samym, a jednak trzeba przyznać, że „pamięć historyczna” istnieje: jest to pamięć przeszłości, którą postrzegamy jako zamknięcie, a która jest odtąd wejściem w historię. Inaczej mówiąc, [...] [chodzi o] kolizję między historią a pamięcią, która charakteryzuje naszą epokę, do skrzyżowania różnych czasowości, miejsca skrzyżowanych spojrzeń ku temu, co się „zdarzyło”, co jest zarazem żywe i zarchiwizowane.⁵

3 E. Traverso *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, przeł. Ś.F. Nowicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2014, s. 243.

4 Tamże, s. 291.

5 Tamże, s. 290.

Pamięć jest przenośnym uchwytym czy wieloma możliwymi uchwytami, którymi warto otwierać – także rozszczelniać – spoiste narracje. Potencjalność archiwum z jego nadwyżkami i brakami koresponduje zresztą ze statusem samej historiografii rozumianej nie tylko jako machina wytwarzająca wiedzę, ale i pole pełne załomów, „dziur, stref cienia, przemilczeń i wyparć naszych społeczeństw”⁶. „What if”, a gdyby tak potrząsnąć zastanymi obrazami i przetrząsnąć obowiązujące narracje – pyta Ariella Azoulay i wraca właśnie do archiwów, by śledzić w nich zatracone połączenia, dowody przeszłych intensywności, niewykorzystane scenariusze. Badaczka sugeruje zwrot ku „opcjom skazanym na niepowodzenie, niechcianym i pokonanym”, „działaniami systemowo wypieranym i redukowanym, niweczonym, zanim stały się opcjami, które mogliby wybrać inni”⁷. Azoulay jako izraelska Żydówka odkrywa ślady terroru izraelskiego wobec Palestyńczyków: zbierając i analizując fotografie, tworzy wizualno-narracyjne przeciw-archiwum, odsłania fakty, które Izrael konsekwentnie ukrywał przed swoimi obywatelami. Jej opowieść jest więc poświęcona temu, co było wypierane ze sfery publicznej, czego nie dowiedziała się ani w edukacji szkolno-universyteckiej, ani z izraelskich mediów: etapom rujnowana Palestyny, wymiarom codziennej przemocy wobec sąsiadów, niehumanitarnym działaniom wobec palestyńskich cywilów, a przede wszystkim dowodom integracji i współdziałania „mieszanego społeczeństwa”, które funkcjonowało na tym terenie przed 1948 rokiem⁸.

Propozycja Azoulay jest teoretycznie prosta – chodzi o wymianę narzędzi, przy których użyciu tworzy się reprezentacje przeszłości, archiwa, a także informacje prasowe, reportaże i propagandę. Według badaczki pojęcia, „które odziedziczyliśmy po filozofii polityki”, nie tyle oddają stan rzeczy, ile wytwarzają podziały – językowe, przestrzenne, symboliczne, prawne i pamięciowe – „przemocą ustanawiają prawo”⁹. Dlatego miejsce nieneutralnych kategorii powinny zająć „nowe koncepcje, które pozwolą inaczej opowiadać o przeszłości”¹⁰. Azoulay poszukuje ich, konfrontując się z obrazami przeszłości: bierze na warsztat zarówno fotografie rejestrujące skalę przemocy i „cichej okupacji” Palestyny, jak i te, które świadczą o oddolnych relacjach Żydów i Arabów – relacjach wytracanych, kielżnanych i odgórnie przecinanych w procesie „budowania nowo naro-

6 Tamże, s. 294.

7 A. Azoulay *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, w ogóle bez narzędzi*, przeł. A. Szczepan – przekład prezentowany w tym numerze „Tekstów Drugich”.

8 A. Azoulay *Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe*, przeł. K. Bojarska, w: *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011, s. 216-226.

9 Tamże, s. 222.

10 A. Azoulay *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, w ogóle bez narzędzi*.

dzonego państwa¹¹. Jej interpretacja skupia się na takich aspektach, jak zarejestrowane na zdjęciach sposoby użycia niegdyś wspólnej przestrzeni, ślady dynamiki postaci ludzkich, ich mimika i gesty, używane przedmioty, narracje towarzyszące zdjęciom, propagandowe kalki językowe i zwroty, jakimi opisywano kolejne interwencje.

Co ciekawe, język koncepcji proponowanej przez Azoulay – skądinąd słusznej i przekonującej – bywa deklaracyjny, pompacyjny, kiedy indziej naiwny¹². Badaczka zakłada nazbyt optymistycznie, że możliwe innowacje metodologiczne – te, które dopiero mogą nadejść i „inaczej” ukazać realia – byłyby wolne od uproszczeń, nadużyć i nacechowania politycznego. Gdy Azoulay przygląda się fotografiom z przeszłości, uznając je za nośniki potencjalnej historii – niepozorne „drobne” ślady, prześlepione czy wyparte ze współczesnego obiegu wizualnego – to zdaje się mieć do nich prostoduszne podejście, jakby zapominała o dłużej historii fotograficznych nadużyć, fingowaniu obrazów, ich obróbce, tuszowaniu, instrumentalnym czy wprost przemocowym wykorzystaniu pozujących jednostek i grup. Azoulay traktuje je zaś jako niepodważalny, autentyczny dowód materialny, który przy odrobinie pomocy ze strony archiwistki/kuratorki niejako „mówi sam za siebie”. A przecież sama przyznaje, że najdotkliwsze są skutki niedopatrzeń i braku czujności, przemocy cichej i rozmytej, mechanizmów, które działają tak, by „wykluczenie było niewidoczne”¹³.

Kształtowanie tego, co zmysłowe, ramowanie przemocy i wojny – jak określa je Judith Butler – najczęściej odbywa się stopniowo, przy użyciu uporczywych działań retorycznych i wizualnych¹⁴. Zmieniają się środki, ale cel jest podobny w różnych kontekstach: wytworzenie odrębnej kategorii ludzi i przyzwyczajenie „swoich” obywateli do obojętności wobec losu „nieobywateli”, „uchodźców”, „migrantów”, „wrogów”, ludzi nieprzynależnych. Niejednokrotnie potęgowanie efektu obcości polega na wymazywaniu śladów przywiązań, cenzurowaniu reprezentacji świadczących o zażyłości; przypomina praktykę wycinania czyjś wizerunku ze wspólnego zdjęcia – kogoś, kto był bliski, ale kogo nie chcemy dłużej uznawać za osobę znaczącą. Redukcja wspólnoty wiąże się również z zamazywaniem śladów po takich cięciach.

Fotografie jako nośniki – w odczuciu Azoulay niepozorne – i tak są bardzo konkretnym, materialnym medium. Uwagi domagają się jednak również zaprzepaszczone scenariusze, które nie zmieściły się na fotografiach – odpryski historii mówionej,

11 A. Azoulay *Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe*, s. 219 i 221.

12 Por. A. Azoulay *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso, London–New York 2019.

13 A. Azoulay *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, w ogóle bez narzędzi*.

14 J. Butler *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przetł. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.

ślady praktyk codzienności, lokalne rytuały, mikroumowy społeczności, dziwne zagospodarowania przestrzeni, obiekty niczyje, a jednak wspólne, byłe-niebyłe zaszczości, kontekstowe użycia słów, boczne ścieżki językowe, pozorny brak śladów w miejscach, gdzie tętniło życie.

Nad projektem Azoulay ciąży nadmierne przywiązanie do wizualności, co nie oznacza jednak, że jej praktykowanie historii potencjalnej nie może stać się zapalnikiem kolejnych działań osłabiających pewniki, sugerujących znaki zapytania w miejscach kropek, uzupełniających istniejące wykładnie. Zasadniczo w teoriach i praktykach potencjalnych widoczne są co najmniej dwie strategie: krytyczno-dekonstrukcyjna i naprawczo-ratunkowa¹⁵. Ta pierwsza punktuje niedociągnięcia „tradycyjnej” historiografii, traktując ją przede wszystkim jako zespół „restrykcyjnych wytycznych”¹⁶, narrację o grupach uprzywilejowanych pisaną przez grupy uprzywilejowane. Nie chodzi jednak o odwrócenie proporcji i przyjęcie wyłącznie perspektywy marginalizowanych, bo – jak podkreśla Azoulay – istotna jest zwłaszcza konfrontacja z mechanizmem dzielenia i multiplikowania przemocy, moment jej wyłaniania się, gdy „konkretna grupa ludzi jest wytwarzana nierozłącznie z formacją innej, takiej, której członkowie pozyskali prawa, by uciskać tych pierwszych”. Podejrzliwość wobec ujęć naturalizujących tego typu mechanizmy wiąże się z rozkładaniem istniejących konstrukcji na czynniki pierwsze i szukaniem innych połączeń między elementami – np. takich, które nie całkiem zanikły, ale których nie uznajemy lub nie dostrzegamy wskutek określonych praktyk instytucjonalnych.

Ta druga, naprawcza, metoda bywa formą obywatelskiego aktywizmu, wiąże się ze zwrotem etycznym wobec tych, których status jest rozchwiany lub kwestionowany. Nie ogranicza się do praktyk badawczych, przybiera też postać pracy lokalnej, edukacyjnej, terenowej, rekonstruującej losy lub ślady ludzi wypartych z oficjalnych reprezentacji, zepchniętych na margines widzialnego, słyszalnego i wyobrażonego. Historia potencjalna to prawie zawsze wzmożony wysiłek odczuwania, próba empatycznego wczucia – nie identyfikacji, ale wyobrażenia sobie minionych połączeń, relacji, stref tabuizowanych, przyjętych reakcji emocjonalnych i tych zachowań, które wykraczają poza te konwencje.

Nietrudno zauważyć, że w koncepcji proponowanej przez Azoulay pobrzmiewają skądinąd znane rozpoznania i postulaty. Gdyby badaczka chciała je usłyszeć, z pewnością twórczo dialogowałaby m.in. z dawnymi тезami Barbary Rosenwein o wspólnotach emocjonalnych, Haydena White’a o tworzeniu historii jako procesie nadawania

15 Por. kierunek proponowany przez Ewę Domańską – tejsze *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014 nr 5, s. 12-26.

16 E. Traverso *Historia jako pole bitwy*, s. 293.

przeszłym wydarzeniom znaczeń metaforycznych, narracyjnych i figuracyjnych, Enza Traversa o używaniu historii do bieżących celów politycznych, Ernsta van Alphen a o podejrzliwości wobec wytartych reprezentacji przeszłości i niereprezentacyjnych praktykach odpominania, czy wreszcie Judith Butler o instytucjonalnym ramowaniu percepcji i wytwarzaniu przyzwolenia na cierpienie innych. Można jednak spojrzeć na sprawę inaczej – kierunek badań narastał od dawna, ma własne tradycje, a badaczek, badaczy, artystek i artystów korzystających z metody potencjalizowania historii jest coraz więcej. Poza tym nowe odczytania nie muszą wcale podważać istniejących stanowisk i antagonizować interpretatorów, nie powinny też monopolizować obszaru badań. Chodzi raczej o mnożenie perspektyw, problematyzację, która wykracza poza oczywistość z jednej strony, z drugiej – przekracza istniejące spory; repertuar środków potencjalizowania znanych opowieści jest niemal nieograniczony. Co najmniej od kilku lat na polskim rynku wydawniczym pojawiają się książki idące w poprzek dotychczasowych rozpoznań, których autorzy podejmują trud spojrzenia na przeszło-przyszłe realia społeczne z nową dociekliwością, zawieszając uznane sądy, jak gdyby oceniali pewne wydarzenia po raz pierwszy. Mam tu na myśli m.in. prace Joanny Tokarskiej-Bakir, Joanny Ostrowskiej, Tomasza Rakowskiego, Andrzeja Ledera, Moniki Bobako, Jana Sowy czy Pawła Brykczyńskiego.

Z klinczu (logo)wizualności starają się również wyjść autorki i autorzy tekstów prezentowanych w tym numerze. Oceniają z nowych perspektyw sceny przemocy, współbycie nietożsamy grup i długotrwałe skutki ludobójstw (Lech Trzcionkowski, Aleksandra Szczepan, Joanna Degler [Lisek], Sabina Giergiel, Mirosław Gołuński), odrzucają makrokategorie i perspektywę panoramy społecznej, by skupiać się na intymności, codzienności i historii uwewnętrznionej (Kinga Siewior, Agata Zborowska, Elżbieta Bender, Wojciech Szymański, Sara Herczyńska). Z kolei Katarzyna Czeczot i Michał Pospiszyl dekonstruują zachodnią (głównie oświeceniową, choć nie tylko) opowieść o błotnistej Polsce jako obszarze wprost domagającym się ucywilizowania, osuszenia, zagospodarowania. Autorzy analizują wywody czołowych myślicieli nowoczesności, obnażając ich podłoża, czyli chęć dominacji, zysku i przemocy w stosunku do lokalnej ludności, która – jak wskazują zachowane relacje – niekoniecznie wpasowywała się w projektowany model ciemnoty i bierności. Katarzyna Chmielewska zaś wnikliwie czyta nowo powstałe historie ludowe, proponując metody, które nie tylko umożliwią inną perspektywę tworzenia opowieści o nieszlacheckim i niemieszkańskim dziedzictwie polskim, lecz pozwolą także inaczej rozumieć kategorie podmiotowości i sprawczości.

Niepisaną wspólną cechą tych ujęć jest przekonanie, że wszyscy podlegamy presji politycznego oddziaływania na zmysły, odczuwanie i oceny. Nawet jeśli nasze usytuowanie i praktyka badawcza skłaniają nas do postawy krytycznej, również

autokrytycznej, i tak wpadamy w sidła rutyny, nazbyt pospiesznych lub łatwych osądów. A stąd już tylko krok do spiętrzenia pomyłek i często dalekosiężnych prześlepień, o których pisze Azoulay: „ci, którzy zajmują uprzywilejowaną pozycję, zbyt często nie są w stanie rozpoznać zinstytucjonalizowanej przemocy i tym samym konieczności odwrócenia jej skutków. Historia potencjalna stanowi próbę sproblematyzowania tej niemocy i ukazania jej jako pochodnej obywatelskiego układu”. Historia pisana przez wielkie „h” nie zawsze jest więc zapisem złej woli tych, którzy chcą wzmacniać wygranych i podtrzymywać obowiązujące nierówności. Może być zaś efektem kompromisu, zbiorem machinalnych podsumowań i wtórnice wygładzanych porowatości doświadczenia. Uwewnętrzzenie nawyku wątpienia i docieklowości wydaje się więc podstawą – podobnie jak włączanie do praktyk potencjalizowania historii różnych aktorów społecznych, współpraca środowisk badawczych, aktywistycznych i artystycznych, angażowanie zróżnicowanych mediów i nośników materialnych.

Udowadniają to m.in. prace powstałe w ramach wystawy „Codzienne formy oporu” prezentowanej w 2021 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, a będące efektem kilkuletniej współpracy artystów palestyńskich i polskich. Projekty eksploatują zapomniany czy wyparty potencjał opowieści i działań wernakularnych – im więcej pozawizualnych nośników angażują artyści do pozyskania i prezentacji materiałów, tym gęstszą siatkę (ponad)lokalnych połączeń odsłaniają.

Na przykład *Bedtime* Karoliny Grzywnowicz to (audio)opowieść o kołysankach Palestyny – tych dawnych, ledwie odtwarzanych z posłuszeństwa, i współczesnych, łączących elementy folkloru i reakcji na doświadczaną na co dzień przemoc. Niemal każdej nocy żołnierze izraelscy patrolują, przeszukują i ostrzeliwiają obozy palestyńskie, umacniając stan permanentnej inwigilacji, odbierając resztki intymności i deprymując sen¹⁷. Zakazane kołysanki zostały zarejestrowane na terenach okupowanych przez ludzi podlegających tej presji – bywają odskocznią od nieznośnych realiów, wyrazem rodzinnej bliskości, ale stanowią też formę oporu, utrwalają tradycję jako nośnik afektywny i polityczny zarazem, łączą wielopokoleniowe rodziny i tym samym podtrzymują kryzysową wspólnotę. Projekt Grzywnowicz odsłania conocną niezgodę na wykorzenienie, która nie tyle reprodukuje schematy pamiętania, ile aktualizuje postawy obywatelskie, jest szepetaną rewolucją. Na nagraniach słyhać fragmenty rozmów domowników, odpominanie, negocjowanie pamięci kołysankowej, a także ożywianie jej z przesunięciem, ćwiczenie w czujności, zaklinanie rzeczywistości i umacnianie w lepszych scenariuszach na przyszłość. Pasywność kojarzona z czynnością usypiania tutaj okazuje się aktem cichej subwersji, spoiwem łączącym domowe sny ze sprawą publiczną. Codziennosc palestyńska, w której potencjał bezsilności jest wyzyskiwany

17 Por. P. Mościcki *Śpij w oporze*, broszura towarzysząca wystawie „Codzienne formy oporu”.

aż do tego momentu, w którym staje się władny – to znaczy gdy zyskuje nieoczywistą sprawczość – objawia się interesująco również w projekcie Ahmada Alaqry *Podważać i dekonstruować: sprawczość w obozie dla uchodźców*. Artysta opowiada m.in. o sieci powiązań palestyńskich kobiet, których obecność w przestrzeniach publicznych obozów jest ograniczona nie tylko obostrzeniami stanu wyjątkowego, ale i wymogami tradycji. Kobiety tworzą jednak sferę przeciwpubliczną na własnych warunkach, spotykając się licznie w mieszkaniach i wyłączając te miejsca z obiegu funkcjonowania mężczyzn. Ich przestrzeń prywatna staje się przestrzenią praktyk wspólnotowych – artysta przedstawia mapy z gęsto zarysowanymi ścieżkami poruszania się i punktami współobecności kobiet. Tworzące się w ten sposób kanały komunikacyjne to przestrzeń performowania tymczasowej wspólnoty oporu. Ahmad Alaqra śledzi również działalność niepełnosprawnego aktywisty poważnie okaleczonego w drugiej intifadzie, który nie mogąc poruszać się na wózkuz powodu ograniczeń architektonicznych, negocjuje ze wspólnotą inne zasady użytkowania przestrzeni obozowej i projektuje nowe rozwiązania. Artysta, współpracując z lokalnymi mieszkańcami, ukazuje niemęską, tymczasową, a przede wszystkim niemilitarną stronę życia w strefie okupowanej, na co dzień nie-reprezentowaną w przekazie medialnym.

Być może największym atutem historii potencjalnych jako praktyki badawczej jest prosty mechanizm: nie zważając na propagandę dehumanizującą strony konfliktu, skupiają się na codzienności w całym jej zróżnicowaniu i splątaniu – opisują zwyczajność realiów, które innym jawiły się przede wszystkim jako stan wyjątkowy, dostrzegają zaangażowanie i praktyczność działań tych, których zwykle przedstawia się jako nie-ludzi, wreszcie wskazują niewygodną politycznie prawidłowość – kluczowe relacje wszystkich stron przemocy są czymś powszednim, emocjonalne i praktyczne zależności stanowią nieodzowną część doświadczenia zarówno współczesności, jak i przeszłości. Nie przypadkiem relacje palestyńsko-izraelskie to kontekst, który w tych ujęciach stale powraca. Nie przypadkiem również te interpretacje coraz silniej rezonują w krajowej percepcji dawnych stosunków polsko-żydowskich i aktualnych polsko-izraelskich. Teorie z nurtu historii potencjalnych uświadamiają, że relacje bez nadziei wciąż są relacjami. Mają też przeszłość, aktualność wydarzania się i niemal nieskończony potencjał rozwinięć.

Chodzi o minione, zaniechane szanse jako momenty możliwej kontynuacji – do wyzyskania i reaktywowania w przyszłości – ale i o dostrzeżenie tych kontynuacji w innych, pozornie odległych wydarzeniach. Te nieoczywiste ciągłości ciekawie problematyzuje w swoich działaniach Daniel Rycharski, m.in. w projekcie *Wyspa*, w którym łączy pamięć o lokalnych ofiarach Zagłady i odniesienia queerowe. Artysta na wyspie pośrodku zbiornika wodnego w Sierpcu lokuje sztuczne macewy ze scenografią *Pokłosa* Władysława Pasikowskiego. Macewy zostają udekorowane tęczowymi kwiatami

– ich liczba odpowiada liczbie miejscowych żydowskich mieszkańców sprzed wojny; są też kolorowo oświetlone – przez trzy tygodnie wybijają się wizualnie w centrum Sierpca, w weekendy chętni mogą do nich podpływać łódkami w asyście Wodnego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego. Oczywiście projekt dyskutuje kolejne poziomy wykluczenia i obojętność społeczeństwa wobec losów różnych mniejszości; zapewne próbuje również szukać analogii między językami nienawiści, praktykami pozorowanej niemocy i mechanizmami przemilczania cudzej krzywdy.

Sztuczność macew, kiczowatość tak zaaranżowanej sceny na wyspie, pewna dziwność tej pracy zostały przez mieszkańców Sierpca szybko rozkodowane czy raczej umieszczone we właściwym kontekście. Rzecz jednak w tym, że w przypadku percepcji tego projektu „właściwość” jest aż nadto oczywista – jako odbiorcy działamy jako lokalni użytkownicy kontekstu kulturowego i łatwo podążamy utartymi ścieżkami interpretacji. Gdy Rycharski przystępował do działań z *Pomnikiem chłopca* – mobilną konstrukcją-ciągnikiem z wystawioną na cokole figurą chłopca, którą miał podróżować po Polsce – jego zamysłem była dyskusja o dziedzictwie pańszczyzny. Doświadczenie rolniczych protestów przed sejmem w 2015 roku szybko podważyło pierwotną koncepcję – okazało się, że chłopcy zamiast o pańszczyźnie chcą rozmawiać o współczesnych wymiarach dyskryminacji ekonomicznej i symbolicznej, dyskurs pańszczyźniany traktują zaś jako obcy, miastowy. Przeorientowanie uwagi i elastyczność we współpracy z lokalnymi działaczami przyczyniły się do realizacji kilku ważnych akcji Rycharskiego – m.in. *Muzeum alternatywnych historii społecznych, Sztandar św. Ekspedyta, Zapraszamy do debaty czy Strachów*.

Artysta świadomie i celowo instrumentalizuje pamięć – brak pamięci, pamięć niedostateczną lub punktową – o Żydach z Sierpca. Zdaje się, że *Wyspa* podejmuje potencjał opowieści o lokalnej Zagładzie, ale w rzeczywistości wcale o niej nie opowiada. Mówi natomiast wiele o naszym (badawczym, krytycznym, artystycznym) zafiksowaniu czy skupieniu na określonych wyspach problemowych. Studia nad Holokaustem są niewątpliwie jedną z silniejszych gałęzi współczesnej humanistyki. Rycharski – przez lata opierający się przed tematyzowaniem relacji polsko-żydowskich – zwraca uwagę na pewną wtórność czy schematyzm tych praktyk. *Wyspa* to w istocie kempowanie Zagłady – tęcze, ukwiecone macewy są nadmierne, przyciągają wzrok jako obiekty estetyczne, ożywiają szarą przestrzeń sierpecką. Jednocześnie projekt wiąże się z queerowaniem historii i jej aktantów, rzutowaniem tęczy na bezimienne cienie lub przynajmniej dopuszczeniem do świadomości, że ich biografie mogły podlegać podwójnej stygmatyzacji. Wreszcie projekt jest dialogiem z obrazami jednoznacznie kojarzącymi realia wiejskie i małomiasteczkowe z wojenną i tużpowojenną przemocą wobec Żydów. Jeśli filmy takie jak *Shoah* Lanzmanna czy *Pokłosie* Pasikowskiego ukazują jedynie pozorną sielskość skrwawionych krajobrazów

i podkreślają potworność prowincji, zwłaszcza relacji polsko-żydowskich, to Rycharski dokonuje wyłomu, łączy wieś i wojnę na innych zasadach. Używa Zagłady jako wabika – koloryzuje klisze (również dosłownie, oświetlając macewy-rekwizyty), by skierować uwagę odbiorców na małomiasteczkową akcję i ściągnąć ich na prowincję. Formalna łatwość tego gestu odsłania automatyzm naszych zainteresowań i ocen, a także obnaża zasadę funkcjonowania praktyk interpretacyjnych i krytycznych, tworzenia wysp percepcji, kolorowo podświetlonych pól badawczych. Dotarcie do tej czasowej instalacji – mierzenie się z trudnościami logistycznymi – z pewnością daje odbiorcom satysfakcję, ale jej rezultatem jest konfrontacja z symulakrowymi rekwizytami, które nie świadczą ani o Zagładzie, ani o ofiarach prześladowań osób LGBT, ani o problemach współczesnej wsi. Jeśli jednak spojrzeć na ten projekt w perspektywie pozostałych działań Rycharskiego, uwidaczniają się inne poziomy wspólnotowych powiązań. Otóż artysta pracował nad nagrobkiem, który łączyłby dwa sąsiadujące ze sobą groby na cmentarzu w Kurówku – rodzinnej wiosce Rycharskiego. W jednym spoczywają żydowscy krewni, którzy zapewne w latach 20. XX wieku dokonali konwersji na religię chrześcijańską i zostali „przypisani do ziemi”; drugi grób należy/będzie należał do dziadków artysty – otrzymali go w podzięcie za opiekę nad mogiłą przechrzczonej rodziny¹⁸. O przypisywaniu Żydów do ziemi pisze też sam Rycharski w inskrypcji wyrzeźbionej na powierzchni studzienki-tablicy upamiętniającej lokalną Zagładę i przypominającej o niewygodnym fakcie, że jedna z dróg w Sierpcu została podczas wojny zbudowana z macew i nadal spełnia swoją funkcję. Przypisywanie do ziemi i religii były rzecz jasna również wpisywaniem w inny obieg znaczeń i praw obywatelskich, wiązały się z pragnieniem awansu kulturowego¹⁹.

Trudno jednak nie odnieść tych działań Rycharskiego do jednej z jego pierwszych prac, filmu *Do czego mnie matka urodziła*, nagranych w groteskowej konwencji i opowiadającego historię dwudziestoletniej kuzynki artysty, która za wszelką cenę chce wyrwać się ze wsi do miasta. Dziewczyna w barwnej sukni tańczy na (tym samym) chrześcijańskim cmentarzu do discopolowej muzyki, a następnie pyta: „Czy ja się nadaję do takiego pola? Ja mieszkam w szczerym polu. I mam nadzieję, że ten film będzie dla mnie szansą, ponieważ ja jestem stworzona do innego życia, do innego świata. Wynieść się z tej wsi do większego miasta, w którym wreszcie ktoś mnie zauważy, wreszcie ktoś mnie doceni, pozna się na mnie, dowie, kim naprawdę jestem i po co w ogóle zostałam

18 Por. S. Maliborski *My jesteśmy solą ziemi, my jesteśmy solą w oku*, w: Daniel Rycharski. *Strachy. Wybrane działania 2008-2019*, MSN, Warszawa 2019, s. 5.

19 O tej studzienkowej inskrypcji jako „włączaniu pamięci o Żydach w chłopskie doświadczenie” pisze Iwona Kurz – teźże *Hybryda pamięci i wyobraźni*, w: Daniel Rycharski. *Strachy. Wybrane działania 2008-2019*, s. 51.

stworzona. Do czego mnie matka urodziła²⁰. Chęć przemieszczenia się jako warunek awansu społecznego wiąże się tu z silną krytyką Kościoła i lokalnej kultury skupionej wokół praktyk sakralnych. Pojawia się też krytyka przywiązania do obszaru wiejskiego jako terenu niemocy, braku perspektyw, degradacji społecznej. Jedynie wypisanie z tej ziemi i religii jawi się bohaterce jako zapowiedź życiowego postępu, szansa na wyzwolenie. Rycharski, uwidaczniając zapętlenia losów jednej rodziny z Kurówka, uświadamia chwiejność gestów wpisujących cudze biografie w sztywne ramy narracji, ale i wypisujących ich z pola znaczącego.

Ruch, jaki te interwencje prowokują, daje cenne doświadczenie zmącenia – przenikania się pól pamięciowych i problemowo-badawczych. Przeszło-przyszły system naczyń połączonych raz jeszcze uświadamia problematyczność utożsamiania historii z minionym porządkiem, jakością zamkniętą. Być może bardziej adekwatne jest pojęcie historii rzekomo dokonanej – która stale wyrzuca na brzeg luźne elementy, niepasujące do gotowych rozpoznań, podmywa pewność, kwestionuje podziały, przynosi dziwne połączenia, zmusza do szukania nowych pozycji.

Potencjalizowanie historii jako ruch myśli i odczuć musi się realizować w konkretnych kontekstach, w faktach materialnych. Taka praca od lat dokonuje się w praktykach literackich i artystycznych, np. jako podstawowy chwyt w wierszu Wisławy Szymborskiej *W biały dzień* – fantazji o możliwych ciągach dalszych życiopisania Krzysztofa Kamila Baczyńskiego; w powieściach Olgi Tokarczuk, Ziemowita Szczerka czy Szczepana Twardocha. Ich celem jest nie tylko rozchwianie przyjętych narracji społecznych/politycznych/biograficznych, ale i wprowadzenie w ruch uzusu językowego, przesunięcie na nieco inne tory ścieżek pamiętania i praktyk upamiętniania. Coraz częściej potencjalizowanie historii staje się również mechanizmem napędzającym projekty wizualne. Mam tu na myśli choćby polskie prace z ostatnich lat, np. *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, *Dotleniacz*, *Minaret* czy *Samobójczyni* Joanny Rajkowskiej, właściwie wszystkie prace Łukasza Surowca, liczne projekty Daniela Rycharskiego czy *Kto gdzie?* Margot Sputo. Trudno zamknąć te interwencje wyłącznie w kategoriach sztuki zaangażowanej, krytycznej, publicznej itd. Ich niespecyficznymi cechami są niepozorność, efemeryczność, która unika szokowości czy ostrości oddziaływania. Chodzi raczej o spowodowanie niejednoznaczności doświadczenia, przejęcie inicjatywy przez uczestnika/odbiorcę, wikłanie go w proces, w którym nie istnieją właściwie konteksty i gotowe znaczenia. Dowolność użycia jest ogromna: warszawska palma – początkowo kojarzona zwłaszcza z dawnymi żydowskimi mieszkańcami lub, na innej płaszczyźnie, z egzotycznymi krajami i wakacyjnym odpoczynkiem – co kilka miesięcy staje się ikoną innej grupy

20 D. Rycharski *Do czego mnie matka urodziła*, 2008, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/rycharski-daniel-do-czego-mnie-matka-urodzila> (14.09.2021).

– środowisk queerowych, protestujących pielęgniarek, kobiet wyrażających sprzeciw podczas czarnych protestów itd. Swobodę działania użytkowników tych prac dobrze oddaje deklaracja Rajkowskiej sformułowana przy okazji dyskusji nad jej *Dotleniaczem*: „Wydaje mi się, że najistotniejsze jest uruchomienie relacji i oddanie ludziom władzy. Każdy człowiek ma w głowie cały niezbadany aparat i nie wiesz, co może myśleć, jakie ma do tego narzędzia. Przegląda się w danej sytuacji jak w lustrze. [Jeśli ludzie czują, że mogą coś zrobić], uruchamia się w nich nieskończona skala możliwości. Wystarczy im tylko coś dać. Stworzyć płaszczyznę, miejsce, sytuację. I zostawić to”²¹.

Jednocześnie podczas takich działań pojawiają się przebitki z innego porządku – relacje zaaranżowane przez *Dotleniacz* na placu Grzybowskiem wskazują, że nie tylko ziemia jest bogata w materialne obiekty przeszłości, ale i pamięć indywidualna przechowuje strzępy dawnych opowieści, aktualizowanych dopiero dzięki interwencji artystycznej. Okazuje się, jak dawne krzywdy i pragnienia są splątane ze współczesnymi ograniczeniami społecznymi – ta problematyka rysuje się ciekawie we współpracy Łukasza Surowca z bezrobotnymi i bezdomnymi m.in. w projektach *Poczekalnia* i *Szczęśliwego nowego roku*, w których artysta oddaje przestrzenie miejskie (podziemia galerii Bunkier sztuki w Krakowie, prowizoryczne budynki w centrum Katowic i Bytomia) ludziom wykluczonym i tym samym poddaje pod dyskusję dostępność przestrzeni publicznych, ramy definiowania przynależności i używalności tego, co rzekomo wspólne. Surowiec zapytany przez Iwa Zmyślonego o skuteczność sztuki i fantazmatyczność przekonania, że tego typu działania przynioszą realną zmianę, sformułował odpowiedź, która silnie rezonuje z szerzej pojętymi praktykami potencjalizowania przeszło-przyszłych relacji: „tworzę prototypy społecznych możliwości. [...] pomyślmy sobie o świecie bez tego rodzaju gestów”²².

Wizualne, narracyjne i działaniowe akty potencjalizowania zazwyczaj nie przynoszą trwałego efektu, ale interpelują o zmianę perspektywy, oddziałują w małych i średnich zasięgach, pokazują możliwość długiego trwania, które wcale nie musi być ostrym zerwaniem czy nowym początkiem. Wskazują raczej na kontynuację, sugerują odpomnienia, pobudzają nieco inną cyrkulację energii, gestów, myśli, emocji, skłaniają do niezwykłego użycia przestrzeni. Sugerują też konieczność rozszczelniania istniejących kanonów, zestawiania rzekomo rozproszonych czy radykalnie nieprzystających aspektów wydarzenia. Jednomysłność jest zazwyczaj fasadą, która przykrywa

21 *Wzlot z kulą u nogi*, Joanna Rajkowska w rozmowie z kuratorką *Dotleniacza* Kają Pawełek, <http://archive.rajkowska.com/pl/teksty/108> (14.09.2021).

22 *Zakaz spożywania*, Łukasz Surowiec w rozmowie z Iwem Zmyślonym, „Dwutygodnik” 2015 nr 165, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6048-zakaz-spozywania.html> (14.09.2021).

równoczesność działań, pamięci i strategii radzenia sobie z codziennością²³. Historie potencjalne, wzbudzając nieufność wobec zbyt gładkich opowieści, zachęcają również do dopatrywania się szwów, przeszukiwania zakamarków archiwum, pamięci i percepcji, uważności wobec tych, którzy nie zmieścili się w ich ramach, wzmożenia odruchów emancypacyjnych, praktykowania niezgody i oporu. Ślady po cięciach symbolicznych i materialnych tworzą zaczątek możliwego doświadczenia wspólnot, które nadchodzą.

Abstract

Agnieszka Dauksza

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

In a Broad Field: Potential Histories and Other Scares

Commenting on Ariella Azoulay's concept of potential history Dauksza outlines the ways in which it corresponds with other theories (Traverso, Rosenwain, Butler) and traditions, continuities of thinking about the past as a collection of abandoned scenarios and the potential to organise contemporary relationships. She proposes a concept of history that is apparently complete but which is not in fact a closed order but remains aware of the arbitrary nature of divisions and patterns of existing descriptions of the past. To practice potential history is to highlight the complexity and strangeness of former relationships and it allows us to reshape our experience of community today. Dauksza also points out possible applications of the concept of potential histories in Poland, esp. in the context of the visual and performative arts (e.g. works by Joanna Rajkowska, Daniel Rycharski and Łukasz Surowiec).

Keywords

potential history, past futures, emotional communities, Ariella Azoulay, Daniel Rycharski

23 Por. E. Traverso *Historia jako pale bitwy*, s. 303.