

Teksty Drugie 1999, 1-2, s. 239-245



O podróży, nomadzie i imigrancie

Jerzy Turowski

Przechadzki

Jerzy TUROWSKI

○ podróży, nomadzie i imigrancie

Kilka lat temu, pisząc o *kulturze czasu przełomu*, przywołałem wypowiedź Krzysztofa Wodiczki, którą dzisiaj chciałbym uczynić początkiem moich rozważań^{1/}:

Cudzoziemcy – mówi współczesny artysta – ludzie posiadający i nie posiadający prawa stałego pobytu, legalni oraz nielegalni imigranci nie mają praw wyborczych i w oficjalnej przestrzeni publicznej nie dysponują żadną formą własnego głosu bądź obrazu. Gdy środki przekazu (oficjalne lub etniczne) stwarzają im szansę dania wyrazu swym przeświadczeniom, opiniom, żądaniom czy potrzebom, okazuje się, że wokół imigrantów panuje zмова milczenia. Czują się określani przez przyjęte wcześniej kategorie inności i obcości, nie mają szans przekazania nieznośnej często złożoności swego życia; nie mogą opisać świata różnic... Oto obcy w procesie stawania się nie-obcymi, podwójni cudzoziemcy w de-alienacji.

Figura *Obcego* w sztuce – bo o nim, a nie o *Innym* chcę najpierw mówić – jest nierozzerwalnie związana z geografją: pojawia się ona wówczas, gdy przenosimy się w przestrzeni, gdy zmieniamy nasze miejsca pobytu, gdy wyprawiamy się w inne strony, gdy witamy przybyszów skądinąd lub sami wyruszamy na spotkanie nieznanych ludzi. Obcy – to nieznanzy przybysz, nie rozpoznany wędrowiec, przybývający i znikający w oddali. Obcowanie to spotkanie, niespodziewane lub zaplanowane, to również zaznajomienie i zbliżenie, a nawet współtowarzyszenie i zbratanie. Inaczej mówiąc, obcowanie to proces przemiany *Obcego* w *Swojego*. Czyli przewyciężenie wyobcowania skazującego na samotność i wykluczenie.

^{1/} Tekst ten został wygłoszony na Międzynarodowej Konferencji poświęconej *Kulturze czasu przełomu. Tożsamość kulturowa Europy Środkowo-Wschodniej*, w sekcji zatytułowanej *Problem „Innego”*, która miała miejsce w Poznaniu w dniach 10–14 marca 1998 roku.

Przechadzki

Awangarda wierzyła w symetrię w obcowaniu, widząc w tym szansę zjednoczenia z Drugim. W imię przeniesienia na Obcego mojej wolności – rozumowała – jego wolność staje się wolnością w rozpoznaniu mojej wolności. Obcowanie wpisywała zatem awangarda w globalny projekt Jedności, w którym odmienność pozostawała przykrym stanem nie zintegrowanej całości. Alienację przewyciężał rozum bądź wiara szkicuujące solidaryistyczne utopie wspólnoty. Awangardowe wspólnoty, nawet jeżeli koncentrowały się wokół jakiegoś czasopisma i programu, miejsca zamieszkania i pracowni, stolika kawiarnianego w „Ziemiańskiej” czy w naturalnym otoczeniu Monte Verita – aspirowały do uniwersalności, pokrywały – jak sieci dzieł konceptualnych – cały glob ziemski, wychodząc z któregoś z centrów wolności.

Ulubioną metaforą awangardy, a może nawet strukturą jej myślenia, była podróż. Nieprzypadkowo awangarda rodziła się wraz z Wystawami Powszechnymi, coraz śmielszymi rekordami luksusowych transatlantyków, coraz doskonalszymi samochodami i samolotami, aeroplanami i samolotami. Nieobce jej były widokówki egzotycznych krain, projekty zamorskich wypraw, odległych spotkań.

Artyści awangardy – modernistyczni podróżnicy – wyruszyli na poszukiwanie Obcego, aby przekonać go do swej idei, ofiarować mu swą wolność i wraz z nim konstruować świat. Na co dzień konspiratorzy, a w podróży przemysłowcy, przerzucali przez granice swój nie oclony towar, siewąc ziarna Buntu, głosząc herezję Nowego Człowieka. Ideologia wyzwolenia Obcego otworzyła przed nimi rynki zbytu: a oni sami zmieniawszy garnitury, przyjęli maniery komiwojażerów, podróżujących zaopatrzeniowców w chodliwy towar mający wszelkie cechy nowości i oryginalności. Otwierano w centrach świata wielkie magazyny: luksusowe Galerie, nowoczesne Muzea, atrakcyjne Wystawy. Stolicy pełne były turystów – barwnego, choć nie zróżnicowanego tłumu – potwierdzających wśród krążących dzieł sztuki współczesnej tożsamość z innymi w przestrzeniach tolerancji tworzonych dla Obcych: demokratycznych rezerwatach wolności. Instytucjonalizacja Obcego została nazwana Integracją, ustanawiając prawo, stojące na straży tego, który stał się Swoim. Odtąd modernistyczny podróżnik: przemysłowiec i komiwojażer, daleki spadkobierca wyruszającego na wyprawy awanturnika i dokonującego podbojów kolonizatora, stracił szansę znalezienia Obcego w homogenicznym świecie biur i tras turystycznych, precyzyjnych przepisów prawnych, uniwersalnie tożsamych dóbr kultury. Modernistyczna podróż dobiegła kresu.

Obok „twardej” (*hard*) h i s t o r i i p o d r ó ż n i k a, pisanej polityką rozumu i integracji, ekonomią przemysłowców i komiwojażerów, technologią kolejnych generacji cyborgów, istnieje historia „miękką” (*soft*), h i s t o r i a n o m a d a, rozproszona w wielości dyskursów, historia nie faktów, a opowieści, historia Wiecznego Powrotu, historia afirmacji nieciągłości i niepewnej tożsamości podmiotu.

Metaforą sztuki Kantora, której on sam zazwyczaj używał, była metafora podróży i podróżnika. Porównanie to trzeba jednak uściślić.

Turowski ○ podróży, nomadzie i imigrancie

Mojej idei podróży nie należy brać dosłownie. Ta podróż nie dotyczy komunikacji i nie ma nic wspólnego z jakąś postawą globtrotera czy turysty. Jest to raczej tułaczka bezcelowa i bezinteresowna. Odbывается się na marginesach obyczajowości, turystyki i kultury wczasów

– pisał Kantor. Tułaczka Kantora zaczęła przypominać przemieszczanie się nomady, który po krótkim postoju na koczowisku rusza ku nieznanemu miejscu. Nomada idąc poboczami, nie zatrzymuje się na popas przy dobrze oznakowanej drodze. Skazany jest na rozstajne szlaki, toteż biwakuje przy nie oznaczonych ścieżkach, na pustych polanach. „Na spacerach z Matką – pisał Kantor w partyturze spektaklu *Cicha Noc* – rozstajne drogi pociągały mnie. Biegłem ku nim, gdy zobaczyłem je z daleka”.

Nomadą nie porusza się za pomocą mapy, busoli, rozkładu jazdy i bedekera. Obladowany całym swym dobytkiem, żyje w przestrzeni nie oznaczonej, a on sam, nie zakotwiczony, jeżeli wkracza w labirynt miasta, nie podąża za nicią traktów ku wyjściu, lecz poszukuje jego przedmieść i granic, aby w nie wejść lub je przekroczyć.

W tej idei życia i sztuki jak podróży tkwi naturalnie aspekt psychologiczny, dla mnie bardzo istotny; jest to pogarda dla stabilizacji, perspektywa przygody, ryzyka, niewiadomego [...] Tkwi ona immanentnie w życiu kłozarda. Akcesoriami podróży są walizki, plecaki, tobołki itp.

– mówi Kantor. Nomadyczny świat wyobraźni Kantora znajduje swoją realizację w konstruowanej przez artystę imaginacyjnej czasoprzestrzeni. Zaznaczmy od razu: nie ma ona nic wspólnego z ciągłością i geometrią. Czas i przestrzeń w twórczości Kantora od początku w swej strukturze niejednorodny, nawet na swych biegunach nie przybierają kształtów „foremnych”, o oznaczonym trwaniu. Czasoprzestrzeń ta nie jest ani linearna, ani kolistą. Nie wznosi się po spirali, nie penetruje wnętrza okiem mikroskopu.

Ruchy różnych, często przeciwstawnych postaw i sposobów myślenia nie idą linią prostą i wstępującą. Wydaje mi się, że jest to podobne do wstrząsów, do formowania żywiołowego, o wielu kierunkach, o niespodziewanych i nie znanych bliżej przyczynach, że jeśli coś znika, to nie oznacza, że umiera, ale dalej działa w głębi, pulsuje...

[Lekcje mediolańskie]

Czasoprzestrzeń Kantora, tak jak puls, wybija pewien rytm: raz szybszy, raz wolniejszy. Czasem zakłócony emocją, czasem jakby na chwilę zatrzymany, to znów uspokojony. „Czuję jak pulsuje”. Czasoprzestrzeń Kantora faluje (jak morze w jego *Happeningu*), oscyluje (jak przedmioty w jego *Ambalazach*), krąży (jak klisze Pamięci), drży (jak Artysta w strachu i bezbronności), przelewa się, ścieka, kapie.

Przestrzeń nomady, tak jak przestrzeń obrazów Kantora, jest pozbawiona horyzontu, miejsca zbiegu linii prowadzących nasz wzrok w dal, perspektywy wyty-

Przechadzki

czającej cel. Kantor woli mówić o pustce białego płótna, o nieskończoności głębi, o nieoznaczoności formy. Tak jak Malewicz, gotów jest powiedzieć: „rozpostarłem ramiona, roztrzaskałem klatkę horyzontu”;

Przestrzeń, która nie ma punktu wyjścia ani granicy, która z różną szybkością oddala się i ucieka, lub zbliża, na wszystkie strony, ku bokom i ku środkowi, wznosi się i zapada w głąb, wiruje na osi pionowej, poziomej, ukośnej... nie waha się wtargnąć w obręb zamkniętego kształtu, wstrząsnąć nim w gwałtownych zwrotach, odbierać mu jego codzienny wygląd...

Czas Kantora jest niewidzialny: „Czuję rękę niewidzialnego CZASU...”. Tak jak pustka charakteryzuje przestrzeń, tak niewidzialność jest cechą czasu. Oscylacja widzenia i niewidzenia: widzenia pustki i niewidzenia czasu.

W „świętej” niewidzialności na każdym kroku nadaremnie jej wypatrywałem... Zadzierałem głowę do góry, obłoki jak anioły i Pan z białą brodą. Anioł idący za mną i mój ojciec, o którym matka mówiła: poszedł na wojnę, Niewidzialny, i niedługo też Ksiądz, który zniknął...

W Kantorowskim mariażu życia i śmierci przestrzeń jest nieoznaczoną pramaterią, odbitym światłem bez źródła, pochodzącym zewsząd; czas – cieniem kształtu, który kładzie się tam, gdzie pojawi się postać wędrowca, a znika, gdy ten wkracza w ciemność nocy. W tej wędrowce nomady dostrzegamy echa nietzscheańskiego dialogu, a zarazem głęboki pokład struktury wyobraźni Kantora, kierującej się ku metafizycznemu pytaniu o tożsamość, o obcość. Przypomnimy z *Ludzkie i arcyludzkie* rozmowę Wędrowca z cieniem:

Cień: Jak cień jego, tak mówią. Być może, że zbyt długo siedłem dziś za tobą? Był to dzień najdłuższy, lecz jesteśmy już u jego schyłku, przez chwilę jeszcze bądź cierpliwy! Łąka staje się wilgotna, czuję chłód.

Wędrowiec: Och, czasze już się rozstać? i musiałemże ci na koniec przykreść sprawić, widziałem, że przyciemniałeś przytem.

Cień: Poczzerwieniałem, w kolorze, w jakim to dla mnie możliwe. Przywidziało mi się, że często jak pies leżałem u nóg twoich, i że ty wtedy –

Wędrowiec: Czyżbym nie mógł naprędce uczynić jeszcze coś, co by ci przyjemność sprawiło? Nie masz żadnego życzenia?

Cień: Żadnego, oprócz życzenia chyba, które „pies” filozof miał wobec wielkiego Aleksandra: usuń się cokolwiek ze słońca, zaczyna mi być za bardzo zimno.

Wędrowiec: Co mam uczynić?

Cień: Ustąp pod te sosny i obejrzyj się na góry; słońce zachodzi.

Wędrowiec: Gdzie jesteś? Gdzie jesteś?

W nomadycznym świecie Kantora cień uobecnia postać wędrowca. Jest jego modelem. To Manekin i Śmierć. To Sobowtór i Obcy dostrzeżony w promieniach zachodzącego słońca. To zatrzymana klisza pamięci, znikające znaczenie. To de-

Turowski ○ podróży, nomadzie i imigrancie

konstruuje odwrócenie reprezentacji, a pytanie „gdzie jesteś?” tracącego tożsamość wędrowca odbija się echem w pustce przestrzeni, w niewidzialności czasu...

W nostalgicznym świecie nomady nie ma granic. W politycznym świecie imigranta – bo o nim chciałbym w końcu mówić – zasadniczą rolę odgrywają przejścia graniczne. Jego historią nie są porzucone obozowiska – bliższe mu będą kolejne *squoty*, marne hotele, peryferyjne przytułki. Między schroniskami a urzędami miejskimi, biurami wydającymi karty pobytu, agencjami pracy – rozciąga się topografia imigranckiego *city*. Wielojęzyczne getto metropolii – demokratyczna przestrzeń publiczna.

Wodiczko jest artystą, który wyruszył w imigrancką wędrowkę. W tym samym okresie, gdy Kantor upychał w swych sakwożączach, tobołach i workach tułaczy majątek, Wodiczko objuczony dziwną aparaturą na obrzeżach warszawskiej trasy W-Z wsłuchiwał się w docierające zewsząd „inne głosy”. To wówczas pojawiła się czasoprzestrzeń Wodiczki. Nie była to pustka dzielnic, placów, domów i ulic. Zagospodarowali ją dyrygenci politycznego porządku, przechowujący w formie pomników historię Swych zwycięstw, wypełnili zamieszkujący w niej bezdomni, wykluczeni, opuszczeni. Obcy. Czas i przestrzeń imigranta są wypełnione, a na materię jego pamięci składają się fotografie z automatu, nie wypełnione formularze, karty pobytu i pracy, kwity, odmowy, przyzwolenia. Skonstruowana przez Wodiczkę *Laska tułacza* – ambalaż imigranta – miała pomieścić w sobie i wystawić na widok publiczny świadectwa wędrowki, uwiarygodnione przebywania. Tak jak cień nomady, skazywał wędrowca na nieuchwytność poszukiwanej tożsamości, klęskę nie-poznania, tak *Laska tułacza*, materialne *alter-ego* imigranta, mogła tylko dokumentować jego nie-istnienie.

Paryż nie jest dla mnie dobrym miejscem, to miasto, w którym ujrzałam wreszcie w świetle dziennym wszystkie potraskane fragmenty mojego życia... Mam wrażenie, że w tym kraju nie istnieje...

– oświadcza publicznie Hiszpanka Patricia Pireda w jednej z *lasek* Wodiczki. Pytanie wędrowca „gdzie jesteś?” skierowane do cienia w nomadycznym i imigranckim świecie odbija się innym echem, a dokuczliwość nie-poznania i nie-istnienia w sensie indywidualnym i społecznym ma inny wymiar.

Wodiczko penetruje imigranckie nie-istnienie, penetruje w warunkach demokracji, która jest „nadzieją na przyście demokracji” („demokracja – pisze – jest codzienną walką i polityczną pracą, a nie czymś, co ma być zagwarantowane”). Penetruje różne kategorie obcości, ponieważ, jak mówi:

są różnice ekonomiczne między „obcymi”, są różnice pomiędzy tymi, którzy przekroczyli granice geograficzno-polityczne, a tymi, którzy ich nie przekroczyli, zostali natomiast sami „przekroczeni” przez granice polityczne. Są obcy wśród obcych...

Obcość jest zatem kondycją demokracji, jej ciężarem i niedoskonałością, tak jak Swojskość była warunkiem modernistycznej wolności, jej nadzieją i utopią. Podróżnik – powtórzę – to Obcy w trakcie stawania się Swoim, imigrant to Swoj nie

Przechadzki

rozpoznający swej twarzy. Swój w trakcie stawania się Obcym. Oto opowieść bohaterki jednej z imigranckich *lasek*:

I nagle – panika – obława na imigrantów! Otwierają się drzwi windy i Stella drze się: Imigracja! Kryć się! Zejść im z oczu! Gdzie się schować? Jedyne miejsce było wyjście ewakuacyjne... Stałyśmy w tym zimnym, ciemnym, brudnym miejscu bardzo długo, drząc ciągle, szepcząc między sobą. Nie wiedziałyśmy, czy oni ciągle tam są i szukają nas, ale bałyśmy się wyjść i sprawdzić. W końcu, jako najmniej narażona na niebezpieczeństwo, wymknęłam się do łazienki i tam przeżyłam szok, gdy ujrzałam swoją twarz w lustrze. Byłam biała jak prześcieradło, prawie zielona – oczy jak spodki, przestraszone...

Nomadzie towarzyszy cień, z nim konfrontuje on swą niepewną tożsamość. Z niego odczytuje on swój własny kształt, w jego ulotności dostrzega on własną śmierć. Imigrant staje ze sobą twarzą w twarz. Konfrontuje swą obcość w lustrze, w lustrze dostrzega swą śmierć.

Wizerunek jest istotny, istotny nie tylko przez fakt, że obcy, z którymi zamierzam pracować, są widziani jako ludzie bez twarzy. Ważna jest także jednoczesna obecność realnej twarzy oraz jej obrazu

– pisze Wodiczko. Przypomnę, że problem ten towarzyszył całej twórczości Wodiczki. Kiedyś w *Autoportrecie*, fotograficznym wizerunku Narcyza-Twórcy przeglądającym się we własnym lustrzanym odbiciu, Wodiczko zakwestionował sferę prywatnej kreacji artysty zapatrzonego w siebie i zamkniętego we własnym estetyzmie. To wówczas, z początkiem lat siedemdziesiątych, podjął pierwszą próbę porzucenia egoistycznego usytuowania podmiotu artystycznego w centrum tworzenia. Twórczość jest dialogiem publicznym, a równowaga, nadzwyczaj chwiejna między dialogującymi stronami, wynikiem gry argumentów, retoryk, pozycji, strategii. Próba zrozumienia praw dialogu prowadziła Wodiczkę poprzez analizy struktury języka sztuki do podważenia wartości jakiegokolwiek sporu o iluzję w sztuce poza rzeczywistością, a właściwie poza określonymi historycznie ideologiami rzeczywistości.

Jeżeli teraz – w latach dziewięćdziesiątych – podmiot powracał, to w owym dialogu lustrzanych odbić, podwojonych wizerunków, w zwielokrotnionych ustach *Rzecznika* – powracał w przestraszonej twarzy imigranta. W dezintegracji podmiotu, w jego wielowymiarowości – widział Wodiczko społeczne prawo do bycia innym: „prawo dla każdego z nas do bycia obcym dla siebie samego”.

Nie twierdzą, że jestem w trakcie tworzenia laboratorium nowych metafor, ale ważniejsze jest raczej znalezienie sposobu dezintegrowania się niż integrowania; dezintegrowania się jednostek w takim stopniu, aby stało się możliwe znalezienie powiązań, punktów wspólnych.

Propozycja teoretyczna Wodiczki wydaje mi się o tyle istotna, o ile jest rozbięciem modelu identyfikacji wynikającej z integrującej roli świadomości („obcość

Turowski O podróży, nomadzie i imigrancie

jest naszą prawdziwą nieświadomością”). O ile związana jest z końcem tożsamego podmiotu estetyki i polityki, ducha i ciała w różnicy języków, kultur, przeżyć, płci. O ile Śmierci modernistycznego podmiotu towarzyszyć będzie demokratyczny ból rozdarcia, a nie utopijska rozkosz narodzin nowej jedności człowieka i społeczeństwa. W jednej z wypowiedzi artysty czytamy:

Nadzieja w tym, że *Laska tułacza*, jako przedmiot artystyczny, może inspirować pragnienie dzielenia bólu między „obcokrajowcami” a „naszymi”, i łagodzić trudności ponownego osvajania się z naszą własną obcością.

Artysta-imigrant nie pragnie zatem budować swej podmiotowości na cokole tożsamości, a przedmiotowości świata w uniwersalnych granicach. To człowiek, który narodził się „wśród Cyganów, którzy nieustannie tułają się po Europie” (Husserl), ale żyje w topografii twarzy Drugiego (Levinas), dokonując wyborów w spotkaniu z Obcym (tym „*étranger à nous-même*”, jak mówi Kristeva) i odnajdując się – dodam ze znakiem zapytania – w Innym.

Dodo z *Sanatorium pod Klepsydrą* Bruno Schulza, którego „nieżyte życie” w młodości „dotknięte ciężką chorobą mózgu” męczyło się bez „okruszyny treści”, kiedyś nagle zaszlochał w ciemności, a wówczas troskliwa Ciotka Retycja przybiegła do niego do łóżka i zaniepokojona zapytała:

– Co ci jest, Dodo, czy cię coś boli?

Dodo odwrócił głowę ze zdumieniem. – Kto? – zapytał.

– Czego jęczysz? – pyta ciotka.

– To nie ja, to on...

– Jaki on?

– Zamurowany...

– Kto taki?

Ale Dodo z rezygnacją machnął ręką i obrócił się na drugą stronę.

Paryż, 7 marca 1998