

JUSTYNA CHMIELEWSKA

Instytut Sztuki PAN (PL)

<https://orcid.org/0000-0003-3849-3114>

Z domu na Marsa. Wokół projektów *Space Refugee* i *Homeland* Halila Altindere

From Home to Mars. On Halil Altindere's *Space Refugee* and *Homeland* Projects

Abstract

The author examines two projects by Halil Altindere – one of leading Turkish visual artists. Both ventures originated in 2016, when Turkey severely experienced the effects of the “migration crisis” caused by, i.a. the escalation of war in neighbouring Syria. At the time, an unprecedented number of people sought refuge in Anatolia – some treated Turkey as a transit country, while others settled down on a permanent basis. At the time Halil Altindere embarked upon co-operation with two prominent members of the Syrian diaspora: Muhammad Ahmad Faris – the first Syrian cosmonaut, today a resident of Istanbul, whose story became the core of the *Space Refugee* project, and Mohammad Abu Hajar – an “angry young rapper” living in Berlin, with whom Halil Altindere recorded the *Homeland* video. Both projects pertain in different ways to the question of the complexity of being a refugee – the author of the presented reflections relates to the book *Migawki z tradycji uciśnionych*, in which Paweł Mościcki examined the dialectic character of the experience of exile.

Keywords: Halil Altindere; migration; refugees; art

Abstrakt

Autorka przygląda się dwóm projektom Halila Altindere – jednego z czołowych tureckich artystów wizualnych. Oba powstały w 2016 roku, gdy Turcja mocno odczuła skutki „kryzysu migracyjnego” wywołanego między innymi eskalacją wojny w sąsiedniej Syrii. W Anadolii schronienia szukała wtedy bezprecedensowo duża liczba ludzi – niektórzy traktowali Turcję jako kraj tranzytowy, inny osiedli tam na stałe. Halil Altindere podjął wówczas współpracę z dwiema wyrazistymi postaciami ze świata syryjskiej diaspory: z Muhammadem Ahmedem Farisem – pierwszym arabskim kosmonautą, a dziś żyjącym na wygnaniu w Stambule dysydem, którego historia stała się jądrem projektu *Space Refugee*, oraz z Abu Hajarem – osiadłym w Berlinie „młodym gniewnym” raperem, z którym zrealizował wideo *Homeland*. Obie prace na dwa różne sposoby dotykają kwestii złożoności kondycji uchodźczej – a w myśleniu o nich autorce towarzyszy książka *Migawki z tradycji uciśnionych*, w której Paweł Mościcki przygląda się dialektycznemu charakterowi doświadczenia wygnania.

Słowa kluczowe: Halil Altindere; migrację; uchodźstwo; sztuka

O autorce

Justyna Chmielewska – antropolożka, turkolożka, redaktorka, rowerzystka, od 2007 roku związana z redakcją „Kontekstów”. Autorka artykułów, recenzji i fotoesejów publikowanych między innymi w „Kontekstach”, „Nowych Książkach”, „Notesie na 6 tygodni”, „Widoku”, „Dzienniku Opinii”, „(op.cit.)” i „Kulturze Liberalnej”.

Gdy Halil Altindere – jedna z gwiazd tureckiej sceny artystycznej – kilka lat temu wkraczał na galeryjne salony Berlina i Nowego Jorku, wielu z nas dopiero zaczynało poważniej myśleć o tym, co w dzisiejszym świecie oznacza bycie uchodźcą i jakie doświadczenia składają się na tę kondycję. Z polskiej perspektywy te wątki wciąż pozostawały wówczas odległe i poniekąd tylko wirtualnie obecne – uchodźczy szlak biegł daleko od naszych granic, docierały do nas jedynie zapośredniczone przez media odległe, tyleż przerażające, co niepokojące obrazy: zniszczonych miast, tworzących się na granicach długich kolejek ludzi naprędce opuszczających swoje domy i całe dotychczasowe życie, przepełnionych pasażerami chybotliwych łódek i wyrzucanych na europejskie brzegi pontonów, odblaskowych kamizelek ratunkowych znajdujących o świcie na greckich i włoskich plażach. Po tym, jak wiosną 2016 kolejne kraje na południowym wschodzie Europy zamknęły swoje granice, dołączyły do nich migawki z naprędce tworzonych miejsc tymczasowego pobytu ludzi w drodze: z obozów w greckiej Morii czy Idomeni, na włoskiej Lampedusie, a także w istniejącej wprawdzie już od lat, ale po raz pierwszy tak dramatycznie przepełnionej Dżungli we francuskim Calais, z ośrodka dla uchodźców na dawnym berlińskim lotnisku Tempelhof i z wielu, wielu innych.

Dziś te wątki i obrazy są nam bliższe, zarówno w związku z uruchomieniem latem 2021 roku nowego szlaku migracji wiodącego przez Podlasie (w niemal laboratoryjnej formie pokazuje on politycznie motywowaną bezwzględność wobec ludzi ubiegających się o azyl i proszących o ochronę), jak i w związku z obecnością w Polsce ponad półtora miliona Ukrainek i Ukraińców, którzy w ciągu ostatnich niemal dwóch lat szukali tu schronienia przed wojną. W tym okresie temat uchodźstwa, rozpięty gdzieś pomiędzy biegunami żarliwych wezwań do „obrony granic” a moralnym imperatywem solidarności z pokrzywdzonymi, wielokrotnie stawał się centralnym wątkiem debaty publicznej i polityki bezpieczeństwa – a także narzędziem utwierdzania własnej tożsamości. Polskie doświadczenie spotkań z ludźmi w drodze cechował w ostatnich latach rodzaj posępnej ironii, by nie rzec hipokryzji: o ile przed niektórymi przybyszami byliśmy gotowi otworzyć drzwi własnych domów, o tyle inni – między innymi z Bliskiego Wschodu, ze zdevastowanej wieloletnią wojną Syrii – jeśli już zdołali przekroczyć zbudowane wzdłuż naszej wschodniej granicy płoty i zasieki, trafiali do strzeżonych ośrodków, *de facto* przypominających więzienia¹. To pęknięcie pokazuje względność kryteriów i kategorii używanych do myślenia o uchodźcach i ich sytuacji – a skoro są arbitralne, być może warto poddawać je baczniejszej refleksji.

To może być dobry punkt wyjścia, by przypomnieć dwie prace Halila Altindere powstałe w 2016 roku i dotyczące tematów migracji oraz uchodźstwa – turecki artysta przygląda się w nich zarówno popularnym wyobrażeniom, jak i praktykom dotyczącym ludzi w drodze, i w swoim

JUSTYNA CHMIELEWSKA

Z domu na Marsa. Wokół projektów *Space Refugee* i *Homeland* Halila Altindere

charakterystycznym stylu pokazuje klincz, w jakim wielu z nich się znalazło. Nie stroniąc od prowokacyjnych gestów i chętnie czerpiąc z popkulturowego imaginarium, zdaje się zachęcać do prób podważenia utrwalonych sposobów myślenia o „kwestii uchodźczej”. I choć wskazywana przez niego ścieżka wiedzie przez na oko zupełnie nieliczącą z tą tematyką krainę absurdu, fantazji i ironii, może naświetlić całkiem poważne tropy.

W myśleniu o pracach Altindere towarzyszyć mi będzie opublikowana niemal równocześnie z nimi książka Pawła Mościckiego *Migawki z tradycji uciśnionych*². Ukazała się ona w okresie, gdy na bałkańskim szlaku trwał tak zwany kryzys migracyjny – nie tyle rozwiązany, ile wyciszony po zamknięciu przez Turcję jej zachodnich granic na mocy zawartej wiosną 2016 roku umowy między rządem w Ankarze a Unią Europejską – i w bardzo wrażliwy i czujny sposób zbiera wątki, które wspólnie można by określić jako składniki kondycji uchodźczej. Postaram się zrekonstruować część zbudowanego przez Mościckiego wywodu, daje on bowiem parę punktów oparcia w myśleniu o narracjach proponowanych przez Halila Altindere.

Tradycja uciśnionych

W swoich esejach poświęconych uchodźstwu Mościcki podąża tropem artystów, którzy podejmowali ten temat w swoich pracach – i z których wielu miało za sobą doświadczenie migracji, opuszczenia domu i osiedlenia w nowych, nieznanach warunkach. Wychodzi od wiersza Bertolta Brechta, by zastanowić się nad specyfiką spojrzenia emigranta naznaczonego traumą wygnania, poniżeniem, strachem i aktami przemocy, a zarazem charakterystycznym napięciem pomiędzy nostalgią za utraconą ojczyzną i obcym światem, w którym trzeba się odnaleźć. Stan ten cechuje również napięcie innego rodzaju – pomiędzy przeżytym nieszczęściem a otwarciem przyszłych nowych możliwości.

To zaś – tu Mościcki idzie tropem Svetlany Boym – umożliwia całkiem nową konfigurację doświadczenia i jako takie ma ożywczy potencjał; nie na zasadzie odciążenia się od dawnego życia i otwarcia czystej karty, lecz po-

przez to, co nazywa uchodźczą dialektyką. Opiera się ona na konieczności pogodzenia współlistniejących biegunów: tragedii i odnowy, ogołocenia i otwarcia nowych opcji, przywiązania do skamielin dawnego życia i gotowości do wypracowania nowych nawyków w nieznanym i często nieprzejrzywej sytuacji. By zbliżyć się do tej specyficznej wygnańczej optyki, Mościcki sięga do tekstów Enza Traversa, który dostrzega w takiej perspektywie swego rodzaju epistemologiczny przywilej; uchodźcze spojrzenie opisuje jako poniekąd skrzywione i dzięki temu pozwalające zobaczyć to, czego inni nie widzą, a towarzyszącą mu świadomość (za Edwardem Saïdem) nazywa kontrapunktową³. Jako taka uchodźcza perspektywa – mimo że okupiona traumą – zyskuje na złożoności.

Jest naznaczona bólem – i owo piętno stanowi trzon tego, co za Walterem Benjaminem Mościcki nazywa tradycją uciśnionych; zamiast opowiadać historię z punktu widzenia zwycięzców, pokazuje ona, że „nie istnieje dokument kultury, który nie byłby zarazem dokumentem barbarzyństwa”⁴. Ślady tej wspólnoty złego losu, współtworzące interesującą go dialektykę wygnania, znajduje też u Siegfrieda Kracauera, który tłumaczył, że

Prawdziwym sposobem życia uchodźcy jest życie obcego [...]. Jest w ten sposób dostatecznie wolny, aby wyłączyć się ze swej własnej kultury, nigdy zaś nie jest wystarczająco oderwany, by wyłączyć się w życie ludu, w którym żyje⁵.

Wobec tego, jak rozwija tę myśl Mościcki,

emigrant [...] zawsze będzie niósł na sobie brzemień różnicy, które zarazem stanowi szansę na odrębność wobec restrykcyjnych narodowych tożsamości. Będzie więc uwikłany w grę pozorów, w której krążą nieustannie znaki i gesty kulturowej, historycznej i politycznej przynależności⁶.

Z tym wiąże się kwestia reprezentacji, a więc sposobów konstruowania obrazów wygnańców, siłą rzeczy uwikłanych w relacje władzy. Jak dowodzi Mościcki, obrazy te mogą działać jak pułapki, unieruchamiając uchodźców w szeregu negatywnie nacechowanych klisz potwierdzających ich kondycję jako bezbronnych, cierpiących i poniżonych, pozbawionych historii i indywidualności obcych wyłaniających się ze swego rodzaju politycznej abstrakcji (cytowany w książce Slavoj Žižek nazywa to w swoim charakterystycznym stylu „czarną dziurą wojny i zniszczenia”⁷). Złapany w takie sidła reprezentacji człowiek pozostaje więc zawsze częścią „osobliwego plemienia pozbawionego wszystkich społecznych i indywidualnych cech poza obcością” – ofiarą, która ma „wiedzieć, jak przyjmuje się pomoc, i pozostać na swoim miejscu”⁸.

Każdy rodzaj ekspresji wykraczający poza ten schemat odbierany jest zatem jako ostrzeżenie i zagrożenie dla ogólnego porządku – i Halila Altindere zdają się intere-

sować właśnie takie obrazy. Idąc tropem Judith Butler, Mościcki pokazuje dalej, jak definiowane są ramy reprezentacji pozwalające traktować ludzi jako godnych lub niegodnych współczucia, podlegających rzekomo uniwersalnemu prawom człowieka lub wykluczonych z ich obrębu. Ramy te, zdaniem Butler, jako społeczna konstrukcja wymagają nieustannego potwierdzania – jeśli zaś zostają przełamane, wówczas mogą się ujawnić inne możliwości uchwycenia tego, co miały nam pokazać⁹. Takiej reinstalacji dominujących form przedstawiania uchodźców dokonywać mogą między innymi artyści.

Kolejną figurą, którą zajmuje się w swej książce Mościcki, są obozy – przestrzenie wyjątku, wyłączenia z normalnego funkcjonowania, gdzie sprawowana jest „zinstytucjonalizowana opieka nad tymi, którzy wypadli z orbit globalnego kapitalizmu”¹⁰; to miejsca „zarządzania niepożądanymi”, „ludzkimi odpadami”, „pariasami”, a więc wszystkimi tymi, do których dziś można odnieść Agambenowską kategorię nagiego życia. Obszernie cytuje przy tym francuskiego antropologa Michela Agiera, który dowodzi, że mamy dziś do czynienia z kryzysem stosowności opracowanych po drugiej wojnie światowej – i traktowanych jako uniwersalne – praw człowieka, w tym na przykład prawa do azylu. Jak pokazuje Agier, miliony ludzi trafiających dziś do obozów dla przesiedleńców lądują w prawnym i społecznym limbo, gdzie ich swobody obywatelskie zostają zawieszane, przez co skazani są na zależność od różnych form instytucjonalnej pomocy¹¹. Tym, co wytwarza obcego – dowodzi – jest nie tyle jego tożsamość, ile miejsce i kontekst, w jakim się znalazł.

Miejsce to jest zarazem materialne i symboliczne. Materialnie przybiera wiele form – granica i strefa oczekiwania albo centrum tranzytowe, obóz, ale także oddolnie powstałe obozowisko, wreszcie getto w jego różnych aspektach: od dzielnic obcokrajowców do przedmieść emigrantów i potomków emigrantów¹².

Takie przestrzenie, w których, jak ostro nazywa to Mościcki, konteneruje się i neutralizuje nadmiarową część ludzkości, zostają wprężone w logikę sekurytyzacji, zakładającą, że w imię bezpieczeństwa można w nich stosować nadzwyczajne środki, niedopuszczane w innych kontekstach. Ten mechanizm dobrze znamy również z polsko-białoruskiego pogranicza, które w ciągu ostatnich dwóch lat na mocy takiej polityki przekształciło się w strefę wyłączoną z rygorów praw obywatelskich i praw człowieka.

Wątek piekła obozów dla uchodźców¹³ kieruje w stronę pierwszego z wątków, którymi w interesujących mnie tu pracach zajmował się Halil Altindere. Punktem wyjścia do fantazji rozwijanych przez niego w projekcie *Space Refugee* wydaje się bowiem gorzka konstatacja o niemożliwości znalezienia w istniejącym porządku politycznym i państwowym jakiegokolwiek miejsca, w którym wygnańcy mogliby odbudować swoje życie po tym, jak stracili albo



1, 2. Halil Altundere, *Space Refugee*, 2016, widok wystawy. Dzięki uprzejmości artysty i galerii Pilot w Stambule.

byli zmuszeni opuścić własny dom – i wobec tego proponuje tyleż zaskakujące, co obrazoburcze rozwiązanie.

Konteksty

Nim opowiem o wystawie, parę słów o autorze. Halil Altindere urodził się w 1971 roku w kurdyjskim miasteczku niedaleko granicy z Syrią i od połowy lat 90. jest jedną z najważniejszych postaci na tureckiej scenie artystycznej – jako twórca, kurator i wieloletni wydawca magazynu „art-ist”. Jego prace krążą w międzynarodowym obiegu, są w kolekcjach nowojorskiej MoMA czy paryskiego Centre Pompidou, pokazywane były na biennale w Berlinie, Wenecji, Sharjah, Gwangju, São Paulo i Stambule, na documenta, Manifesta i wielu innych. Operuje mocnymi gestami i znakami, lubi wyraziste konwencje, gra obrazami i stylami ze świata popkultury – symulując je lub parafrazując, odsłania fundamenty, na których opierają swoją władzę, i ujawnia mechanizmy działania systemów opresji. Czerpie z arsenału symboli państwowych (modyfikował między innymi tureckie banknoty, monety i dowody osobiste, w jego pracach często pojawiają się akcesoria używane przez policję), gra kodami kulturowymi (raz parafrazując osmańskie miniatury, innym razem sięgając do świata stambulskiego queeru czy kręcąc hiphopowe teledyski), bawi się wątkami imitacji i kopii, nie boi się kiczu (na przykład w wielokrotnie powracających w jego pracach hiperrealistycznych rzeźbach). Tworzy w różnych mediach – na jego wystawach widzimy filmy, fotografie, plakaty, malarstwo, rzeźby, instalacje i obiekty znalezione; często przypominają raczej perfekcyjnie wykonane produkty ze świata późnego kapitalizmu niż autorskie „dzieła sztuki”.

Tym, co je łączy, jest charakterystyczne porozumiewawcze mrugnięcie oka; grając konwencjami i bawiąc się napięciem między prawdą a fikcją, Halil Altindere zachowuje całkiem poważny ton, i jakby mimochodem rozmontowuje pojęciowe, estetyczne i ideologiczne stelaże, na których opierają się rozmaite hegemoniczne języki – władzy państwowej, porządku płci czy, jak w pracach, którymi będę zajmować, polityki (tu: migracyjnej) oraz tożsamości. Lubi wchodzić w rolę prowokatora i ironisty – odsłaniając absurdalną podszewkę zjawisk i procesów, które często uchodzą za naturalne lub oczywiste, rozsiewa ziarenka specyficznie żartobliwego sceptycyzmu. Nic tu nie jest całkiem na serio, a jednak sprawy, którymi się zajmuje, miewają duży ciężar.

Tak właśnie działał projekt *Space Refugee*. Powstał w 2016 roku – w momencie, gdy w wyniku klastra kryzysów militarnych, politycznych, etnicznych, ekonomicznych i klimatycznych do południowo-wschodnich granic Unii Europejskiej starała się dostać olbrzymia, nienotowana we wcześniejszych latach liczba ludzi. Przybywali między innymi z Pakistanu, Bangladeszu i Afganistanu, ale przede wszystkim z ogarniętych wojną Iraku i Syrii. Duża część uchodźców wybierała drogę przez Turcję, by stamtąd dostać się łądem do Grecji lub Bułgarii i dalej,

szlakiem bałkańskim, do krajów bogatszej północy kontynentu, lub przepawali się prowizorycznymi łodziami na którąś z greckich wysp – Lesbos, Chios, Kos czy Samos.

Gdy przypomnimy sobie lata 2015–2016, w pamięci wyświetlą się być może obrazy z kilkusetosobowych czy wielotysięcznych kolejek uchodźców gromadzących się wokół przejść granicznych w Grecji, Serbii, Macedonii czy Chorwacji albo migawki z aranżowanych w kolejnych punktach obozów – niby tymczasowych, z czasem jednak rozrastających się do niemal miejskich rozmiarów i zamrażających mieszkających w nich ludzi w opisywanym przez Agiera limbo apatii i beznadziei. Być może przypomni się podsycana przez media i niektóre rządy atmosfera paniki¹⁴ w obliczu masowego napływu ludzi przybywających z Żiżkowskiej „czarnej dziury wojny i zniszczenia”, i uprawomocniane taką retoryką decyzje o budowie umocnień na kolejnych granicach.

W ciągu kilkunastu miesięcy Turcja stała się wówczas krajem o największej liczbie uchodźców na świecie – i to nie zmieniło się zresztą do dziś¹⁵. Przyczyniła się do tego również zawarta w marcu 2016 roku umowa Ankarę z Brukselą, na mocy której Turcja miała uszczelnić swoje zachodnie granice tak, by zatrzymać niekontrolowany przepływ ludzi – w zamian za między innymi 6 mld euro dotacji na stworzenie „infrastruktury humanitarnej” mającej zapewnić przebywającym w Anatolii uchodźcom bardziej godziwe warunki życia¹⁶. Regulacja, która miała za zadanie utrzymanie – znów wróć do *Migawek z tradycji uciśnionych* – „nadmiarowej części ludzkości” na zewnątrz granic Unii Europejskiej, nie rozwiązywała jednak kwestii tego, gdzie owe miliony ludzi, spośród których wielu straciło domy i wszystko, co posiadali, ma się podziąć¹⁷.

Space Refugee

W 2016 roku, najpierw w Berlinie, a następnie w Stambule i wielu innych miejscach Halil Altindere pokazywał wystawę *Space Refugee*, która na pierwszy rzut oka może się wydać dość cynicznym gestem, w miarę zagłębienia pomiędzy jej kolejne warstwy ironia i absurd, jakimi jest naładowana, nabierają jednak subtelniejszych sensów. Artysta zdaje się w niej bowiem – niby zupełnie serio, ale z tym swoim charakterystycznym mrugnięciem oka – dość bezczelnie pytać: czy skoro we współczesnym porządku politycznym i państwowym uchodźcy nie są w stanie znaleźć miejsca do godnego życia, nie byłoby lepiej, gdyby spróbowali osiedlić się na Marsie?

Brzmi groteskowo, lecz mimo to Altindere odważnie rozwija ten koncept: rozmawia z ekspertami NASA o możliwościach zasiedlenia czwartej planety od Słońca, przy uwzględnieniu panujących tam warunków atmosferycznych, kosztów podróży kosmicznych i opcji przewożenia tam ludzi i sprzętów; zleca jednemu z najmłodniejszych stambulskich biur architektonicznych Autoban wykonanie projektu marsjańskich osiedli i pokazuje szczegółowe wizualizacje podziemnych domów wyściełanych swojsko wyglądającymi bliskowschodnimi dywanami. Pyta eks-

pertkę od prawa kosmicznego o kwestie przynależności pozaziemskich terytoriów i ich ewentualne uwikłania w narodowe i polityczne podziały panujące na Ziemi – to one bowiem uniemożliwiają tu uchodźcom znalezienie bezpiecznej przestrzeni do życia. Wraz z biologami i botanikami opracowuje prototypową farmę warzyw, która umożliwiłaby wyżywienie marsjańskich osadników, a także przygotowuje prezentację, w której zwiedzający wystawę, założywszy okulary VR, mogą odbyć krótki spacer po niesamowitej, niezemskiej scenerii, skądinąd uderzająco przypominającej tufowe kominy Kapadocji. W tej eskapadzie towarzyszy widzom trzech innych ubranych w godne Gagarina skafandry astronautów oraz łazik kosmiczny opatrzony logo misji pozaziemskiej Palmyra.

Głównym bohaterem tej opowieści i przewodnikiem w wyobrażonej kosmicznej odysei jest Muhammad Ahmed Faris – człowiek, którego biografia jest tak naładowana politycznymi i historycznymi napięciami, że wydaje się wręcz niemożliwa. A jednak. Faris to jedyny Syryjczyk, jaki kiedykolwiek opuścił ziemską orbitę, członek misji, która 22 lipca 1987 roku na pokładzie statku kosmicznego Sojuz TM-3 wystartowała ku radzieckiej stacji kosmicznej Mir (co, przypomnijmy, znaczy „pokój”); bohater z czasów zimnej wojny, gdy Syria utrzymywała bliskie stosunki z ZSRR, odznaczony Złotą Gwiazdą i Orderem Lenina, a następnie otoczony w swej ojczyźnie nimbem sławy i uhonorowany rangą generała oraz wysokim stanowiskiem w dowództwie sił powietrznych.

W stanowiącym centralny punkt wystawy dwudziestominutowym filmie oglądamy archiwalne nagrania z triumfalnego odpalenia rakiety, dzięki której pierwszy Syryjczyk w dziejach mógł spojrzeć na Ziemię z perspektywy tak odległej, że wszelkie granice i podziały ulegały zatarciu. Słyszymy, jak wzruszonym głosem, docierającym do nas z przestrzeni kosmicznej, ale też z radykalnie innego kosmosu politycznego, relacjonuje: „Lecimy właśnie nad naszym ukochanym krajem – Syrią”; dwadzieścia pięć lat później musiał ten swój ukochany kraj opuścić. Gdy w 2011 roku reżim Baszara al-Assada zmusił go do wydawania rozkazów ostrzału własnych rodaków biorących udział w rebelii, Faris wystąpił z państwowych szeregów i przeszedł do opozycji – był jednym z najwyższej postawionych urzędników, którzy zdecydowali się na taki krok. Wkrótce wraz z rodziną ruszył drogą, którą w następnych latach pokonały miliony Syryjczyków – na północ, ku granicy z Turcją, przez zasięki z drutu kolczastego, do obcego kraju. Od 2012 roku żyje w Stambule – wykłada na uczelniach wojskowych, zajmuje się doradztwem politycznym, w 2017 roku dołączył do syryjskiego rządu na uchodźstwie¹⁸.

Halil Altindere ożywia dawny kult narodowego i międzyplanetarnego bohatera, czyniąc go pionierem nowej sprawy – maluje serię utrzymanych w socrealistycznej estetyce i oświetlonych jakby niezemskim błękitnym neonem portretów Farisa oraz jego towarzyszy z Sojuzu TM-3 w pełnym kosmicznym rynsztunku, przygotowuje

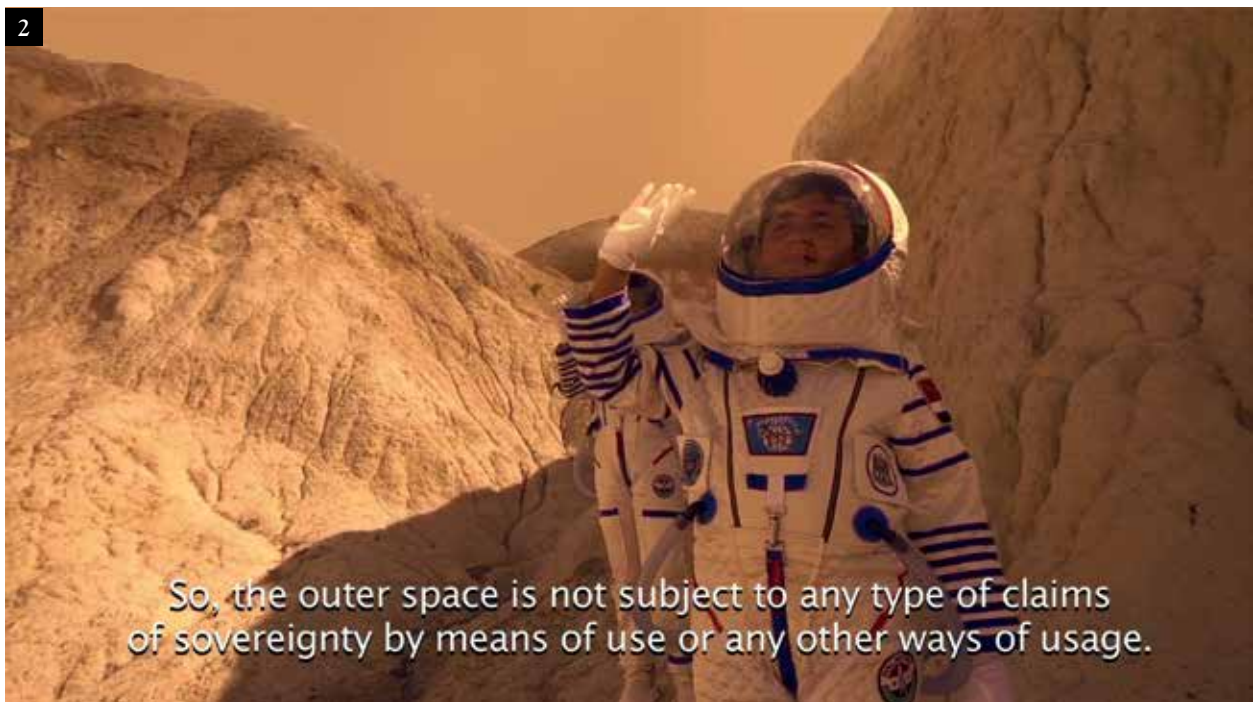
też emblematy z rezonującym wówczas w licznych ruchach społecznych hasłem „occupy” (choć tym razem chodzi o „Occupy Mars”); wraca do ulubionej konwencji muzeum figur woskowych i rzeźbi tyleż perfekcyjnie kiczowate, co uruchamiające futuronostalgę popiersie zdobywcy kosmosu z czasów jego największej sławy i świetności. Przede wszystkim jednak oddaje mu głos w filmie, gdzie oprócz archiwaliów uwodzących czarem zimnowojennych fantazji o podboju kosmosu poznajemy Muhammada Farisa także w jego nowej roli: politycznego dysydenta na wygnaniu, zabiegającego o pokój w swej ojczyźnie i na całym świecie, wykorzystującego „skamieliny dawnego życia”, a więc swą niebywałą biografię, autorytet, pozaziemskie doświadczenie i minioną sławę, do walki na rzecz tych, którzy nie mają swojego miejsca na Ziemi. I chodzi tu rzecz jasna nie o chęć wysłania syryjskich uchodźców na Marsa, lecz o walkę o ich widoczność i godność w nowych, niełatwych warunkach wygnania.

W jego opowieści wybrzmiewa mocna idealizacja utraconego świata, tak charakterystyczna dla opisywanej przez Mościckiego uchodźczej kondycji, a zarazem niezachwiana, godna sowieckiego bohatera wiara w możliwość jego odbudowy. Faris wzywa rozproszonych po świecie Syryjczyków, by zachowali w sercu miłość dla swego kraju, tak by mogli go kiedyś zbudować na nowo – jeśli nie na miejscu zniszczonego Aleppo, Hamy czy Damaszku, to może gdzie indziej, choćby w kosmosie, gdzie, jak przypomina, nie ma polityki ani granic, nie ma tyranii ani niesprawiedliwości. Są przecież – przywołuje narodową mitologię Faris – potomkami twórców cywilizacji, a zatem zdołają ją zrekonstruować, nawet jeśli ich domy zostały obrócone w zgliszcza.

W tej szalonej wizji, wypowiedzianej przez skazanego na wygnanie bohatera, a następnie rozwiniętej przez artystę w spekulatywnej formule pozwalającej wykroczyć daleko poza narodowe porządki i międzynarodowe układy, wybrzmiewa wiele gorzkich wątków związanych z sytuacją uchodźców – brak realnej politycznej i geograficznej przestrzeni, w której mogliby odbudować swe życie przerwane w momencie ucieczki, oraz uporczywa niemożność znalezienia rozwiązania „kwestii uchodźczej” w świecie, który znamy. Jest w niej również próba przedstawienia centralnej dla *Space Refugee* postaci Muhammada Ahmeda Farisa – banity ogołoconego z dawnej sławy i przywilejów, wymazanego z syryjskiego narodowego imaginarium, które przez lata czynnie współtworzył – w podmiotowej i sprawczej pozycji, na przekór dominującym wyobrażeniom o uchodźcach jako pozbawionych godności, bezbronnych ofiarach.

Homeland

Analogiczny zabieg – choć w radykalnie innym duchu – Altindere stosuje w filmie *Homeland*, przygotowanym na biennale w Berlinie w 2016 roku. Jest to teledysk do kawałka syryjskiego rapera Abu Hajara¹⁹, w dziewięćminutowym gniewnym manifestie wyrażającego zło-



1, 2. Halil Altundere, *Space Refugee*, 2016, fragmenty wideo. Dzięki uprzejmości artysty i galerii Pilot w Stambule.
3, 4. Halil Altundere, *Homeland*, 2016, kadry z filmu. Dzięki uprzejmości artysty i galerii Pilot w Stambule.

żoność uczuć i doświadczeń człowieka, który pokonał uchodźczy szlak – ze zrównanego z ziemią syryjskiego miasta, przez zaminowany pas graniczny, płoty i zasieki, przez tureckie tymczasowe obozy, procedurę ubiegania się o kartę uchodźcy, oddanie się w ręce przemytników, oczekiwanie na przerzut na grecką wyspę, dezorientację podczas tułaczki przez kolejne bałkańskie kraje, po lądowanie w Berlinie, który zamiast obiecanych spokojnym przyczółkiem okazuje się miejscem wrogim i nieprzystępnym, przestrzenią raczej wykluczenia niż deklarowanej otwartości. Rapując w ośrodku dla uchodźców na berlińskim Tempelhofie, Abu Hajar wykrzykuje w finale: „Mam swoją ojczyznę i wrócę tam, choćby to miało jeszcze długo potrwać” – i choć operuje skrajnie innym językiem, emocjami i środkami wyrazu, zbliża się tu do patriotycznej tęsknoty Muhammada Farisa.

Poza tym różni ich jednak właściwie wszystko. Abu Hajar uosabia to, co Mościcki nazywa obrazem-ostrzeżeniem i czym tylekroć straszili niechętni migrantom politycy: jest wściekłym młodym mężczyzną, któremu odebrano to, co kochał i co było dla niego ważne, i który nie zamierza milczeć. Otwarcie i głośno wyraża swoją frustrację – rozpadem świata, w którym był u siebie, traumą migracji²⁰, doświadczaną na kolejnych etapach tej drogi ksenofobią, trudnościami towarzyszącymi życiu w obcym miejscu. Czuje złość, jest bowiem włączany w figurę, z którą się nie utożsamia: proszącego o azyl i zdanego na cudzą pomoc i łaskę uciekiniera, akceptowanego tylko pod warunkiem, że przyjmie przypisaną mu rolę. Słysząc w tym żar i bunt, niezgodę na grę według narzuconych zasad i rodzaj gorzkiej przekory.

Halil Altindere ilustruje tekst rapera serią obrazów, z których niemal każdy ma prowokacyjny wydźwięk, grając długą serią naładowanych narracyjnie klisz. Po dokumentalnym dronowym ujęciu zniszczonego syryjskiego miasta wrzuca Abu Hajara w pierwszą z kipiących ironią scenerii: oto na długim mołu przy rajskiej tureckiej riwierze kilka zadbanych kobiet w średnim wieku odbywa sesję jogi – miękki głos z offu poleca im wsłuchać się we własne ciało, pogłębić wdech, poruszać się łagodnie wraz z rytmem oddechu, zamknąć oczy i uważnie obserwować otaczający je świat. Tę wellnessową idyllę przerywa wejście na plażę grupy wyraźnie spiętych obcokrajowców – mają na sobie kamizelki ratunkowe, część kobiet nosi chusty, niektórzy mają ciemną skórę. Kontekst staje się wręcz przesadnie czytelny, gdy nad lazurową wodę nadlatuje kolejny dron z przywiązany od spodu kołem ratunkowym z napisem „Refugees welcome”. Wtedy na scenę – czy raczej sporą boję unoszącą się na łagodnych falach – wkracza Abu Hajar, wykrzykujący pierwsze wściekle wersy.

Kolejna sekwencja pokazuje grupę „silnych młodych mężczyzn” forsujących graniczne zasieki – w zbiorowej scenie przypominającej konwencję filmu wojennego pokonują oni pole minowe i szturmują zwieńczony drutem kolczastym płot; niektórym udaje się pokonać tę przeszkodę w serii akrobacji przywodzących na myśl filmy o super-

bohaterach – albo popisy mistrzów osiedlowego parkouru. Tu znów chłopakom towarzyszą drony – raz wydają się narzędziem nadzoru, kiedy indziej opiekuńczymi asystentami podróży; w innej scenie niesiony przez drona graffitiarski sprej oslepi oko monitorującej pogranicze kamery przemysłowej, dzięki czemu bohaterom teledysku uda się sforsować graniczną barierę. W następnej sekwencji, filmowanej w leżącej na tureckim wybrzeżu Troi, uchodźcy wybiegają z brzucha stanowiącej dziś turystyczną atrakcję drewnianej figury konia; Altindere nie bawi się w subtelności, przypominając tylekroć powtarzane argumenty, że wśród ludzi przybywających z ogarniętych konfliktami krajów mogą kryć się terroryści, i razem z Abu Hajarem rzuca na te klisze raperski *diss*. Dalszy ciąg scen pokazuje przeładowane pociągi, z pasażerami siedzącymi na dachach i w drzwiach wagonów²¹ – choć ujęcia pochodzą z Indii, obrazy te niejako automatycznie uruchamiają negatywnie nacechowane wyobrażenia „zalewu” Europy przez „falę” migrantów. Jeden z takich pociągów w teledysku Halila Altindere wjeżdża na berliński Hauptbahnhof, otwierając finałową sekwencję, kręcącą również pod emblematyczną wieżą na Alexanderplatz i na przekształconym w 2016 roku w obóz dla uchodźców lotnisku Tempelhof. Krążąc pomiędzy ciągami białych boksów będących tymczasowym schronieniem dla setek jego rodaków, którym udało się dotrzeć aż do Niemiec, Abu Hajar rapuje o tym, czego nowy *Heimat* żąda od przybyszy, i o psychicznych kosztach procesu integracji.

Altindere częściowo przemontowuje w ten sposób ramy reprezentacji, o których pisała Butler – albo przynajmniej przesuwając akcenty, nadając stereotypowym przedstawieniom nieco inny, raz oskarżycielski, innym razem wyzwalaający wydźwięk. Te niewątpliwie niepokojące obrazy, celowo użyte, stają się narzędziem, za pomocą którego Abu Hajar przewartościowuje własny wizerunek – z budzącej współczucie ofiary w świadomego własnej kondycji muzyka-aktywistę mówiącego w imieniu swoim i swoich ziomków. Altindere ponownie gra formułą – tym razem rapowego teledysku²², w którym agresywny język, zaczepna postawa, opowieść o własnym, nieraz trudnym doświadczeniu oraz ustawianie się w silnej, władczej pozycji są elementami ustalonej konwencji.



Halil Altindere, *Homeland*, 2016, kadr z filmu.
Dzięki uprzejmości artysty i galerii Pilot w Stambule.



Halil Altindere, *Köfte Airlines*, 2016; kadry wykorzystany również w filmie *Homeland*.
Dzięki uprzejmości artysty i galerii Pilot w Stambule.

Nie ma tu obrazów bezradności, upokorzenia ani apatii ludzi uwięzionych w uchodźczym klinczu niekończącego się oczekiwania na odgórne decyzje, na które nie mają żadnego wpływu – jest za to wściekłość rewaloryzowana wewnątrz tej opowieści jako energia witalna, źródło mocy i paliwo do działania.

O rewolucyjnym wymiarze takiego gniewu – w zupełnie innym kontekście, choć nie całkiem innym duchu – pisze też Paweł Mościcki, wskazując (za Marksem) na jego wywrotowy potencjał. Jego „podstawowym efektem [...] jest dezorganizacja, przekład oburzenia zastaną sytuacją na wzburzenie formy przedstawienia”²³ – tłumaczy, i takie odczytanie byłoby prawdopodobnie bliskie zarówno Abu Hajarowi, jak i Halilowi Altindere.

*

Prace Halila Altindere mogą drażnić. Z wielu bezpośrednich świadectw wiemy, co muszą przejść ludzie, którzy dziś nadal, podobnie jak w 2016 roku – pomimo podejmowanych w różnych momentach i na różnych etapach tej drogi prób ich powstrzymania – przemierzają Turcję, Grecję, Bałkany oraz wiele innych uchodźczych szlaków; także ten wiodący obecnie przez Podlasie. Ich cierpienie jest realne i tak dojmujące, że parafrazowanie tych doświadczeń w fantastycznych wizjach w rodzaju tej ze *Space Refugee* albo w pseudogangsterskim rapowym stylu jak w *Homeland* może się wydać nieczułe, nieadekwatne, wręcz nieuprawnione. Można mieć zastrzeżenia do kliszowości obrazów, z jakich Altindere skleja swoje narracje – nad wyrafino-

wane konstrukcje zdaje się bowiem przedkładać mocne strzały w sam środek tarczy. Można też jednak wejść myślą w dziwną marsjańską utopię i spróbować wyobrazić sobie przestrzeń, gdzie nie tylko Syryjczycy, lecz także wygnańcy z tyłu innych krajów, które przestały być bezpiecznym miejscem do życia, mogliby osiągnąć nie jako skazani na mechanizmy dystrybucji pomocy humanitarnej uchodźcy, lecz pełnoprawni obywatele. Albo zastanowić się, co musiałoby się zmienić – co każdy z nas może próbować zmienić „na własnym podwórku” i w dziedzinach, na które ma wpływ – by nie trzeba było wymyślać takich absurdalnych, desperackich alternatyw. A w wersach Abu Hajara możemy próbować dosłyszeć rapowane w wielojęzycznym wygnańczym slangu skargi, na które w dyskretnej skonstruowanych narracjach czasem nie ma miejsca.

Przypisy

- ¹ Akademicką refleksję o sytuacji na polsko-białoruskim pograniczu podejmuje między innymi sieć Badacze i Badaczki na Granicy; część materiałów i wniosków z tych badań dostępna jest na stronie www.bbn.org, dostęp 11.11.2023. Na łamach „Kontekstów” pisały o tym Natalia Judzińska i Roma Sendyka w tekście *Ślady obecności. Obrazy miejsc i rzeczy w migracji na granicy polsko-białoruskiej*, „Konteksty” 2022, nr 3, s. 142–156.
- ² Paweł Mościcki, *Migawki z tradycji uciśnionych*, Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa” – Teatr Polski, Warszawa–Bydgoszcz 2017.
- ³ Tamże, s. 22.

- ⁴ Tamże, s. 125.
- ⁵ Tamże, s. 126.
- ⁶ Tamże, s. 172.
- ⁷ Cyt. tamże, s. 151.
- ⁸ Tamże, s. 154.
- ⁹ Tamże, s. 156.
- ¹⁰ Tamże, s. 136.
- ¹¹ Tamże, s. 137.
- ¹² Cyt. tamże, s. 139.
- ¹³ Mościcki poświęcił temu tematowi także inną książkę – tym razem nie eseistyczną, lecz prozatorską. Por. tegoż, *Azyl*, Nisza, Warszawa 2022.
- ¹⁴ O tej strategii w polskim kontekście piszą m.in. Paweł Cywiński, Filip Katner i Jarosław Ziółkowski w raporcie *Zarządzanie strachem. Jak prawica wygrywa debatę publiczną w Polsce*, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 2019; www.batory.org.pl/upload/files/Programy%20operacyjne/Forum%20Idei/Zarządzanie%20strachem.pdf, dostęp 11.11.2023.
- ¹⁵ UNHCR podaje, że w Turcji żyje dziś 3,6 mln, czyli 10 procent wszystkich uchodźców; por. www.unrefugees.org/refugee-facts/statistics, dostęp 11.11.2023. Realia życia Syryjczyków czekających na zachodnich wybrzeżach Turcji na możliwość przedostania się na greckie wyspy opisuje między innymi Marcelina Szumer-Brysz w swych reportażach *Izmir. Miasto gaurów*, Czarne, Wołowiec 2021, s. 22–44; sytuacją na drugim brzegu – a więc na greckich plażach – zajmował się Dionis Sturis w książce *Zachód słońca na Santorini. Ciemniejsza strona Grecji*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021, s. 169–224.
- ¹⁶ Warunki tej umowy i konsekwencje jej wprowadzenia w życie omawia np. International Rescue Committee: www.rescue.org/eu/article/what-eu-turkey-deal, dostęp 11.11.2023.
- ¹⁷ By wyobrazić sobie skalę tych wyzwań, można sięgnąć do danych UNHCR, zgodnie z którymi pod koniec 2017 roku, a więc półtora roku po zawarciu umowy z UE, tylko w południowo-wschodniej części Turcji w obozach dla uchodźców żyło ponad 220 tysięcy Syryjczyków; www.refworld.org/docid/5a13e8cd4.html, dostęp 11.11.2023. Według danych jednej z tureckich organizacji pozarządowych w 2023 roku w obozach dla uchodźców wciąż żyje ponad 73 tysiące ludzi; <https://multeciler.org.tr/eng/number-of-syrians-in-turkey>, dostęp 11.11.2023.
- ¹⁸ Historię Farisa opisywał między innymi „The Guardian”: Rosie Garthwaite, *From astronaut to refugee: how the Syrian spaceman fell to Earth*, 1.03.2016; www.theguardian.com/world/2016/mar/01/from-astronaut-to-refugee-how-the-syrian-spaceman-fell-to-earth, dostęp 19.11.2023.
- ¹⁹ Bity przygotował działający w Los Angeles duet Nguzunguzu.
- ²⁰ Ucieczka Abu Hajara nie wiodła jednak – jak można by sądzić z teledysku – bałkańskim szlakiem; po serii aresztowań opuścił Syrię w 2012 roku i przedostał się najpierw do Libanu, a stamtąd do Rzymu, gdzie potem studiował. W 2014 roku otrzymał status uchodźcy w Niemczech, mieszka w Berlinie. Sylwetkę muzyka przedstawia np. Stuart Braun w notce *Young Syrians rap for revolution on Berlin's stages*, „Deutsche Welle”, 4.11.2016; www.dw.com/en/young-syrians-rap-for-revolution-on-berlins-stages/a-19171384, dostęp 11.11.2023.
- ²¹ Tę figurę Altindere wykorzystał także w pracy zatytułowanej *Köfte Airlines* (2016). Było to pokazywane jako wielkoformatowy wydruk lub billboard zdjęcie samolotu pasażerskiego, na którego dachu siedzi kilkudziesięciu ludzi przywodzących na myśl grupy przemierzające Turcję w drodze do Europy. Przednie koła samolotu unoszą się już w powietrzu – scena sugeruje moment startu. Tu również artysta gra obrazami: samolot niejako automatycznie kojarzy się z przeladowanymi łódkami pływającymi pomiędzy tureckim wybrzeżem a greckimi wyspami; jako widzowie wiemy, że gdyby wystartował, siedzący na dachu ludzie prawdopodobnie nie przeżyliby takiej podróży (podobnie jak wielu z tych, którzy w 2016 roku co noc wypływali z tureckich plaż w stronę Grecji); wiemy też, że gdyby pozwolono im wejść do środka – na co w tamtym czasie większość z nich nie miała właściwie żadnej szansy – ich podróż byłaby bezpieczna i znacznie mniej traumatyzująca.
- ²² Tę formułę Altindere eksplorował już wcześniej w teledysku *Wonderland* (2013), który nakręcił razem ze stambulskimi raperami ze składu Tahribat-i Isyan. Operujący podobnie gniewnym językiem, lecz uruchamiający znacznie bardziej agresywne obrazy teledysk stworzony wraz z grupą nastolatków z dzielnicy wyburzanej w ramach planów „rewitalizacji” historycznej romskiej dzielnicy w podobny sposób grał hiphopowymi konwencjami, stając się mocnym głosem ludzi wykluczonych z dyskusji na temat planowania miasta – i znalazł oddźwięk w protestach aktywistów broniących parku Gezi w 2014 roku. O tych niespodziewanych sojuszach pisał między innymi Kevin Yildirim w tekście *Ghetto Machines: Hip-Hop and Intra-Urban Borders in Istanbul*, „Urban People” 2015, t. 17, nr 2, s. 247–267.
- ²³ P. Mościcki, *Migawki z tradycji uciśnionych*, dz. cyt., s. 244.