

Wszyscy jesteśmy migrantami



EWA FIUK

Temat współczesnych migracji, szczególnie zaś uchodźstwa, wywołuje w Polsce wiele emocji. Głównie politycznych. Oscylujące wokół niego dyskusje odbywają się więc raczej na obszarze publicystyki niż refleksji akademickiej lub na polu szeroko pojętej humanistyki. Tymczasem w 2017 r. do rąk czytelnika trafiła książka, w której problematyka ta została zaprezentowana w perspektywie wprawdzie dość wąskiej (film, fotografia i literatura spoza głównego nurtu), jednak nader wnikliwie, co bez wątpienia czyni z niej pozycję cenną, a w obliczu wyraźnego braku opracowań tej tematyki w polskiej literaturze naukowej i popularnonaukowej – wręcz niezbędną. Publikacja nosi tytuł *Migawki z tradycji uciśnionych*, jej autorem jest zaś Paweł Mościcki, który podejmuje się niełatwego i odpowiedzialnego zadania uwrażliwienia polskiego odbiorcy nie tylko na sztukę poświęconą kwestii migracji i uchodźstwa, lecz także na problem ten w ogóle.

Kierunek zawartej w książce refleksji wyznaczają pytania, które padają już na samym początku, w części zatytułowanej *Zamiast wstępu: Jak patrzy emigrant? Czym charakteryzuje się jego spojrzenie? (...) Jak zdefiniować widzialność uchodźcy? Jak oddać jej sprawiedliwość, unikając podwójnej pułapki jego nadmiernego wyekspozowania (a więc przemocy) oraz zbytniego ukrycia (a więc ignorancji)?* (s. 10 i 12) – z tymi i podobnymi pytaniami próbuje zmierzyć się Mościcki, stawiając sobie jednocześnie cel tyleż inspirujący, ile ambitny. Autor pragnie bowiem zsyntetyzować rozmaite porządki refleksji nad obecnością migrantów w sferze publicznej, odwołując się przy tym do kontekstu filozoficznego i politycznego, oraz zanalizować na płaszczyźnie antropologiczno-estetycznej sposoby prezentacji i percepcji ich postaci.

Książka Pawła Mościckiego jest podzielona na dwie części. Pierwsza, zatytułowana *Odkrywanie Ameryki*, została poświęcona artystom związanym przez biografie lub twórczość z tym kontynentem. Obejmuje dwa rozdziały – jeden na temat życia i twórczości Jonasa Mekasa, pisarza i filmowca, legendarnego przedstawiciela awangardowego ruchu New American Cinema, drugi o Georges’u Perecu, francuskim pisarzu, współtwórcy filmu *Récits d’Ellis Island*¹, ukazującego historię wyspy Ellis Island, która jest jednym z najważniejszych miejsc w historii migracji do USA. Część druga, o nieco przewrotnym tytule *Porwanie Europy*, została zadedykowana twórczości, której ojczyzną jest Stary Kontynent, a która dotyczy odbywającej się od początku nowego wieku nielegalnej migracji na jego teren. W pomieszczonych w niej czterech rozdziałach odnajdziemy refleksję na temat

twórczości takich artystów, jak Mathieu Pernot, Estefania Peñafiel Loaiza, Laura Waddington, Sylvain George oraz Maria Kourkouta i Niki Giannari.

Tropy teoretyczne i interpretacyjne zawarte w części amerykańskiej zbiegają się zasadniczo w dwóch biegunach tematycznych – gdy chodzi o analizę tożsamości oraz wzajemne ukontekstowanie twórczości awangardowej i migracji. Chodzi rzecz jasna o tożsamość migracyjną, współczesną, tj. odnoszącą się do czasu, w którym powstały wspomniane przez Mościckiego dzieła literackie i filmowe (lata 60., 70. i 80.), jednak zakorzenioną w wydarzeniach sięgających czasów II wojny światowej, a nawet jeszcze wcześniejszych. Autor zwraca uwagę, że obaj artyści, Mekas i Perec, wiele miejsca w swej twórczości poświęcają fenomenowi przestrzeni i czasowi oraz człowiekowi w relacji do nich.

W pełnym akcentów biograficznych rozdziale o Mekasie Mościcki w zręczny i przekonujący sposób wyjaśnia teoretyczne i praktyczne analogie między życiem na emigracji a byciem w artystycznej awangardzie. Stwierdza: (...) *awangarda odpowiada w przestrzeni sztuki pozycji obcego w nowym społeczeństwie. Nie broni prawomocnej modyfikacji systemu, ale wypowiada się z pozycji wyrzutka, który stoi na jego granicach* (...) (s. 23), a następnie dodaje: *Aby awangarda odnalazła własną przestrzeń, musi najpierw dokonać deterytorializacji kina i to co najmniej w dwóch wymiarach: organizacyjno-instytucjonalnym i estetycznym* (s. 45).

W tym samym rozdziale autor, zdając sprawę z postawy Mekasa względem rzeczywistości i pisząc o jego – przystającej do idei Siegfrieda Kracauera – wizji filmu jako sztuki *codziennego kontaktu z materialnym światem, otwartego patrzenia na to, co nas otacza bez pośrednictwa konwencji czy fabuły* (s. 49), pobudza do refleksji na temat natury dzisiejszych obrazów. W zdaniach: *O ileż dokładniej można oddać zmienność otaczającej nas rzeczywistości, gdy nie krępuje nas już gorset technologii i konwencji. (...) Naga rzeczywistość albo nie istnieje (przynajmniej dla oka), albo ulega nieustannemu zafalszowaniu przez utarte schematy i brak skupienia. Dlatego właśnie celem kina nie jest pokazanie rzeczywistości, ale jej ocalenie* (s. 49-50) kryje się jak gdyby zaproszenie do namysłu nad symulacjami audiowizualnymi, od jakich roi się we współczesnym kinie, jak również nad hiperrzeczywistością w wydaniu Baudrillardowskim, która wpływa przecież nie tylko na oblicze X muzy, ale również na nasze postrzeganie świata w ogóle.

W tej części książki została także zawarta myśl na temat filozofii towarzyszącej sztuce filmowej Jonasa Mekasa, której dwa wymiary Mościcki określa mianem *kina jako medium myślenia* oraz *kina jako medium ciała* (s. 69). W pierwszym wypadku przeznaczeniem filmu jest prowokowanie do skojarzeń intelektualnych, w drugim – transponowanie zmysłowych doznań człowieka. Właśnie tak, według autora, działają na odbiorcę utwory Mekasa, choć to samo lub bardzo podobne działanie można byłoby przypisać również filmom przywołanym w drugiej części książki.

Część druga jest, najogólniej rzecz ujmując, prezentacją dzieł sztuki rozumianej w pewnym sensie jako narzędzie polityczne czy też narzędzie oporu. Autor zwraca w niej uwagę na rolę sztuki w zachodzących dziś w Europie procesach społeczno-politycznych. Większość przywołanych przez niego dzieł odnosi się do sytuacji w obozach znajdujących się niegdyś w pobliżu Calais i wokół nich. Położone na północnym wybrzeżu Francji miasto było przez jakiś czas symbolem zderzenia praw człowieka z wrogością systemu. Część tę otwiera znakomity rozdział zatytu-

łowany *Sytuacja obozów*, poświęcony nie samym dziełom sztuki, lecz zjawisku społeczno-politycznemu, jakim jest obóz. Mościcki udowadnia, że orientuje się w tematyce i posiada intelektualną kompetencję potrzebną do jej zgłębienia. Dotyka historii obozów, a także sugestywnie uzasadnia założenie mówiące o obozie jako wyjątkowej czasoprzestrzeni, następnie zaś wyjaśnia metaforę obozu, sięgając między innymi do filozofii Giorgia Agambena: *Rozważania Agambena nie ograniczają się jednak do stwierdzenia, że obozy mogą się powtórzyć albo że faktycznie się powtarzają. (...) Aby uchwycić sens dzisiejszego globalnego porządku politycznego, należy przyjrzeć się regułom funkcjonowania obozu. (...) Uczestniczymy w świecie, który w swej polityczno-prawnej normie coraz bardziej zbliża się do sytuacji, jaka definiowała reguły obozowe* (s. 130). Innym źródłem inspiracji Mościckiego jest myśl francuskiego antropologa Michela Agiera, którego nazywa *jednym z najważniejszych światowych badaczy migracji i związanych z nią praktyk społeczno-kulturowych* (s. 134). Autor konstatuje: *(...) współczesne obozy służą przede wszystkim zarządzaniu i kontenerowaniu jednostek nadmiarowych, które wypadły na margines globalnego systemu* (s. 134).

Kolejne rozdziały zostały zadedykowane fotograficznej twórczości Mathieu Pernota oraz filmowym eksperymentom Laury Waddington. Autor dzieli się najpierw z czytelnikiem refleksją na temat sposobów prezentacji uchodźców w mediach masowych. Krytykuje ich zwyczajowy wizerunek utrzymany w sensacyjnym lub cierpiętniczym tonie oraz zwykle wyabstrahowany z szerszego kontekstu. *Wielu artystów wizualnych podejmowało próby przeciwstawienia się tym ramom albo za pomocą „obramowania ram”, czyli krytycznych wariacji na temat dominujących form przedstawiania uchodźców, albo przy użyciu zupełnie innych pomysłów na zorganizowanie spotkania z innym w obrazie* (s. 156) – pisze Mościcki pod koniec swej przekonującej argumentacji. Następnie przechodzi do analizy i interpretacji konkretnych dzieł sztuki. Charakteryzując twórczość Mathieu Pernota, szczególną uwagę poświęca dwóm cyklom fotograficznym powstałym w latach 2009-2010: *La jungle*, ukazującemu ukrywających się w lasach nieopodal Calais uchodźców, oraz *Les migrants*, prezentującemu postaci śpiących w przestrzeni publicznej Paryża Afgańczyków. Opisując dorobek Laury Waddington, przygląda się zaś między innymi eksperymentalnym dokumentom *Cargo* z 2001 r. i *Border* z roku 2004.

Lektura obu rozdziałów, mimo że ciekawa, wywołuje jednak po pierwsze pewną konsternację co do intencji pisarskiej autora, a po drugie – sceptycyzm w stosunku do sposobu interpretacji omawianych dzieł sztuki. Pomieszczone w nich refleksje niejednokrotnie sprawiają bowiem wrażenie popisów erudycji przerażających się tu i ówdzie w – podobny katalogowemu – spis inspiracji. Zarówno ilość, jak i różnorodność skojarzeń oraz odniesień są z jednej strony imponujące, a z drugiej mogą przyprawić czytelnika o zawrót głowy. Ta, by tak to ująć, „intelektualna ekwilibrystyka” niekoniecznie działa na korzyść prezentowanych dzieł, a przecież przedstawienie samej ich natury, ale oczywiście także – artystycznych i politycznych – walorów winno być, jak się wydaje, jednym z głównych celów Mościckiego. Nieufność wzbudzają takie sformułowania jak: *W zdjęciach z tego cyklu nieszczęsnym wygnańcom oferuje się możliwość innej formy egzystowania* (s. 171) czy: *Fotografie Pernota, przedstawiające uchodźców z tak wielką dyskrecją, dają im dodatkowy moment wytchnienia, tworzą kolejną warstwę materiału, jeszcze jedną falde, w której można się schronić. Tym samym nadają też do-*

datkowy wymiar czasowy – a może nawet historyczny – ich niepewnej egzystencji (s. 174). Abstrahując od wydźwięku słowa „nieszczęsny”, które w tym kontekście nietrudno byłoby odczytać jako wyraz pewnego protekcjonalizmu, w pierwszym cytacie uwagę przykuwa co innego – mianowicie założenie mówiące o *możliwości innej formy egzystowania* uchodźców. Sytuacja, którą opisuje Mościcki, nie jest przecież daniem im realnej szansy na inne życie (co do tego nikt chyba nie ma wątpliwości), lecz oznacza tyle, ile dostarczenie odbiorcy (przeważnie białemu, wykształconemu i dobrze sytuowanemu Europejczykowi odwiedzającemu muzeum) wyobrażenia na temat innej formy egzystowania wygnańca; wyobrażenia w postaci obrazu fotograficznego.

Słowa zawarte w cytacie drugim, podobnym w gruncie rzeczy do pierwszego, również nie oddają faktycznego stanu rzeczy, czyli (jakiegokolwiek) formy ochrony życia osób uwiecznionych na fotografiach (także co do tego nie istnieje żadna wątpliwość). Zamiast tego są wyrazem myślenia życzeniowego człowieka kulturalnego i wrażliwego, który w geście obrony przed moralną brzydotą wynikającą z decyzji politycznych względem uciśnionych dokonuje – wprawdzie niezwykle atrakcyjnej intelektualnie, jednakże pozostającej tylko figurą retoryczną – racjonalizacji problemu, przed którym staje w podwójnej roli: jako Europejczyk i odbiorca sztuki Pernota. Takich refleksji, zbliżonych wymową do zacytowanych, jest w rozdziale czwartym więcej.

Pewnych trudności nastręcza również część poświęcona filmowemu dorobkowi Laury Waddington. Reżyserka ukazuje w swoich filmach życie uchodźców, towarzysząc im w rozmaitych etapach nielegalnego pobytu w Europie – spędzając z nimi dni i nocę na przemieszczaniu się z miejsca na miejsce, ukrywaniu i uciekaniu przed policją. Przyjęta przez artystkę metoda pracy polega na filmowaniu kamerą przytwierdzoną do ciała, która rejestruje obrazy z perspektywy innej niż perspektywa oczu i porusza się wraz z kobietą w taki sposób, że ruchy artystki znajdują jak gdyby kontynuację w ruchach aparatu. Dokonując interpretacji interesującej, choć związanej z dużym ryzykiem, twórczości Brytyjki, Mościcki odnosi się między innymi do ukazywanych przez nią postaci oraz, co wynika z ich szczególnego charakteru, do wymiaru etycznego całego aktu kreacji. Często uwypukla jednak także jego estetyczny wymiar, który to gest sam w sobie nie jest jeszcze niczym nagannym, jednak w tym wypadku przybiera taką formę, że wydaje się, jakby pod jego wpływem w prowadzonej przez autora narracji rozmywała się tożsamość samych uchodźców. Wypowiedzi takie jak: *pośród wielu niezwykle poetyckich scen z udziałem ukrywających się wokół Calais migrantów* (s. 178); *właśnie wystawienie własnej kamery, własnego spojrzenia na realną dynamikę tego miejsca przyniosło w „Border” zachwycające efekty wizualne; właśnie trwając razem z migrantami w (...) wędrówce składającej się głównie z czekania i ukrywania się, udało się [reżyserce] zarejestrować chaos i grozę ich doświadczenia, a także osobliwe otaczające je piękno; jeśli obrazy w tym filmie zachwycają, to nie dlatego, że skrywają jakiś rodzaj niesprawiedliwości, lecz właśnie dlatego, że są efektem całkowitego wystawienia się na jej efekty* (s. 195) z jednej strony są wyrazem estetyzacji postaci uchodźcy (czynionym w istocie przez Waddington, ale przyjętym bezkrytycznie przez Mościckiego), z drugiej zaś prowadzą do niesprawiedliwej i w gruncie rzeczy niebezpiecznej poetyzacji, a nawet romantyzacji jego losu. Czyżby autor rzeczywiście tego nie dostrzegał?

Ostatni rozdział książki Pawła Mościckiego jest prezentacją twórczości filmowej i literackiej Sylvaina George'a. *Prawdziwego filmowca poznaje się być może nie po tym, jak dobre zrobił filmy, ale czy potrafi zmienić nasz sposób patrzenia, nauczyć nas czegoś o obrazie i jego możliwościach, czego nie wiedzieliśmy wcześniej* (s. 229) – głoszą jego pierwsze linijki. Zdania o tym, kto zasługuje na miano prawdziwego filmowca i co tenże powinien umieć zrobić, są nie tylko podzielone, ale i różnorodne co najmniej w takim stopniu, w jakim różne są same filmy, style i konwencje. Wskazana przez Mościckiego cecha jest jednak niewątpliwie istotna i cenna, tak jak istotna i cenna jest jego zdaniem cała działalność artystyczna George'a, o czym przekonuje niemal każdy wers rozdziału szóstego. I słusznie, gdyż zasługuje ona na uwagę w najwyższym stopniu. Mościcki klarownie i przystępnie, tym razem bez daleko idących i wymyślnych tropów interpretacyjnych, dokonuje charakterystyki filmów i poematów francuskiego artysty oraz przybliży czytelnikowi jego refleksje teoretyczne, z koncepcją *kina, które nadchodzi* na czele.

Filmowa twórczość George'a to zrealizowane w eksperymentalnej formie dokumenty oscylujące wokół problemu migracji i radykalnego sprzeciwu wobec europejskiej polityki migracyjnej. Autor książki nawiązuje między innymi do filmu *No Border* (2005), jak również pochodzących z lat 2010 i 2011 *Qu'ils reposent en révolte* oraz *Les éclats*. W jednym z akapitów czytamy: *Filmy Sylvaina George'a można uznać za rodzaj wizualnej etnografii, antropologiczne studia poświęcone ludzkiej egzystencji w bardzo specyficznych, skrajnych warunkach* (s. 247). Część z nich jest, jak się dowiadujemy, kompilacją materiałów nagranych w ciągu dziesięciu lat w okolicach Calais; reżyser tworzy swoje audiowizualne narracje za pomocą montażu zarejestrowanych wówczas scen.

Idea *kina, które nadchodzi* (nazwę tę Mościcki wiąże z pojęciami ukutymi niedługo przez Waltera Benjamina, Jacques'a Derridę i Giorgia Agambena), została zawarta w poemacie *Devenir-incendie* i odnosi się do czegoś, co stanowi antycypację przyszłości sztuki, jednak zarazem jest już praktykowane. *Można by powiedzieć, że kino, które nadchodzi, polega przede wszystkim na pewnej szczególnej formie uwagi, na przywiązaniu do określonego miejsca i obserwowaniu wylaniających się zeń zjawisk. Uprawiając ten rodzaj kina, George kręci tak naprawdę cały czas ten sam, „nieukończony film”, którego kolejne tytuły są odsłonami* (s. 232) – przekonuje autor. Odnosząc się do estetycznej kompozycji obrazów filmowych francuskiego twórcy i wykładając tkwiący w nich zamysł filozoficzno-polityczny, Mościcki zwraca także uwagę na jedną z najbardziej charakterystycznych cech tego dorobku, opisując go jako narzędzie emancypacji i zmiany rzeczywistości: *Nie chodzi (...) o to, że artysta daje swym bohaterom dostęp do jakiejś określonej przestrzeni artystycznej zmysłowości, do której nie mieli wcześniej dostępu, lecz że razem z nimi tworzy dopiero jej zarys. (...) Codziennym gestem uchodźców George próbuje odpowiedzieć za pomocą gestów filmowych, tym wyraźniej ukazujących odniesienie do napotkanej rzeczywistości, im mniej wydają się one dostosowane do konwencjonalnego języka kina* (s. 241).

Rozważania na temat sztuki Sylvaina George'a zamyka refleksja o roli uchodźców w aktach protestu przeciwko mechanizmom władzy, o ich gronie jako *współczesnej reprezentacji ludu* (s. 265). Odwołując się do teorii Gilles'a Deleuze'a i Györgya Lukácsa, Mościcki interpretuje filmy George'a tak, że uchodźcy – w niemal oczywisty sposób – stają się w obiektywie jego kamery właśnie ludem, w do-

datku ludem (współ)tworzonym przez kino i zdolnym zainicjować rewolucję: *Nie mając już nic, nie będąc związani z otaczającą ich rzeczywistością żadnym oficjalnym kontraktem, który respektowałby ich prawa i chronił ich godność, uchodźcy stają się prototypem podmiotu rewolucyjnego (...). Uchodźcy stoją dziś w tej samej pozycji co opisywany przez Lukácsa proletariat: są pozbawieni wszystkiego, więc potencjalnie uosabiają losy jednostki w konfrontacji z systemem w jego całości. Poza tym, żeby zachować życie, muszą podejmować działania, które z punktu widzenia logiki systemu są w swej istocie rewolucyjne* (s. 268). Pomijam tu politologiczny kontekst tych postulatów oraz ich praktyczną zasadność, gdyż to nie miejsce na rozważania tego rodzaju. O ich mocy przekonani są jednak i reżyser, i autor książki, którzy w dodatku skutecznie potrafią zaszczyć ten pomysł w umyśle odbiorcy.

Jak zatem patrzą uchodźcy? Co widzą? Jak my patrzymy na uchodźców? I kogo widzimy, gdy na nich patrzymy? Po lekturze książki Pawła Mościckiego kwestie te, jak również implikowane przez samą strukturę tekstu rozmaite perspektywy ich ujęcia, stają się nam bliższe, bardziej zrozumiałe. Poprowadzona przez autora narracja zmusza nas do namysłu głębszego niż ten, który ewokuje zwykła publicystyka i zestandaryzowany przekaz mediów masowych. W obliczu tak postawionych pytań odpowiedzi na trzecie i czwarte wydaje się mimo wszystko nieco łatwiejsza. Wynika to jednak nie tyle z fałszu, który tkwiłby w omawianych przez autora dziełach sztuki, czy też ze słabości snutej przez niego samego opowieści, ile ze strukturalnych cech aktu tworzenia opisanego na kartach książki (filmy i fotografie), jak również odbywającej się na metapoziomie (ich) interpretacji. Zarówno bowiem opisane w książce wytwory artystyczne, jak i ona sama powstały przecież z określonego punktu widzenia, zdecydowanie bliższego kategorii „my” niż „oni”.

Migawki z tradycji uciśnionych, wydane w serii Biblioteka *Le monde diplomatique*, nie tylko wypełniają, jak nadmieniałam, lukę w polskiej refleksji humanistycznej nad problemem migracji i uchodźstwa, lecz przewrotnie wskazują także na jej przepastny charakter. Jak sądzę, Mościckiemu udało się ponadto coś, czego spodziewa się on po wybranych przez siebie dziełach sztuki – mianowicie, że przełamią, a przynajmniej poważnie osłabią dyktat powszechnie akceptowanych i nadużywanych sposobów obrazowania, a co za tym idzie: postrzegania ludzi, którym odmawia się człowieczeństwa. *Okazuje się, że nie można rozświetlić mroku naszych czasów, nie dokonując na nich gwałtu, nie popełniając aktu destrukcji obrazu, który epoka wytworzyła na swój temat* (s. 260) – czytamy w ostatnim rozdziale książki. Ani przywołani przez jej autora artyści, ani on sam nie cofają się przed budującym aktem destrukcji.

EWA FIUK

Paweł Mościcki, *Migawki z tradycji uciśnionych*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, Warszawa – Bydgoszcz 2017.

¹ Perek jest autorem scenariusza, film wyreżyserował Robert Bober.