



fot. Ewa Harabas

z Krzysztofem Wodiczko
rozmawia Marek Wasilewski

Demokrację mierzy się stosunkiem do obcych

Chciałbym naszą rozmowę zacząć od pytania, które bierze pod uwagę Twoje doświadczenie emigranta, człowieka zmuszonego do szukania sobie miejsca w innym świecie: jak odbierasz falę nastrojów antyemigranckich w Polsce, która z taką mocą ujawniła się w trakcie ubiegłorocznych wyborów parlamentarnych, co zbiegło się także z kryzysem humanitarnym u wrót Europy? Rozmawiamy dwa dni po decyzji Brytyjczyków o wyjściu z Unii Europejskiej, a głównym motywem ich decyzji był strach przed napływem nowych emigrantów.

Moja refleksja jest przykra. Wydawało mi się, że to, co robiłem w 1991 roku, moje wczesne prace z imigrantami jeszcze za czasów starego Le Pena, tracą aktualność. Okazuje się, że problem się powtarza, to już jest chyba trzecia fala ksenofobii, może nawet czwarta...

Wygląda na to, że sprawdza się spostrzeżenie, iż demokrację mierzy się stosunkiem do obcych.

Sprawdza się w tym sensie, że obserwujemy kryzys demokracji...

Tak. Oczywiście jest to także kryzys koncepcji Europy, tutaj nakładają się dwie rzeczy. Koncepcja Europy bardziej scentralizowanej i spójnej politycznie, koncepcja, która prowokuje tendencje odklejania się od wspólnoty, dlatego że nie zapewnia autonomii, nie jest według coraz liczniejszej prawicy wystarczająco elastyczna¹. Z drugiej strony – szczególnie wobec napływu dziś milionów uchodźców – tej elastyczności należy oczekiwać od każdego z członków wspólnoty, a tego brak². Unia, która powstała wyłącznie po to, aby nie było wojen między

¹ M. Tomaszkiwicz, *Kto w Europie najostrej skręca w prawo?*, Newsweek, 25.05.2016, <http://www.newsweek.pl/swiat/prawicowa-i-nacjonalistyczna-europa-gdzie-wygrywa-prawica-,artykuly,386294,1.html> (31.07.2016).

² Ponad milion uchodźców przekroczyło granice Europy w 2015 roku, za: *Migrant crisis: Migration to Europe explained in seven charts*, BBC.com, www.bbc.com/news/world-europe-34131911 (31.07.2016).

krajami Europy, przyjęła w tym celu pragmatycznie linię budowania unii gospodarczo-politycznej, to znaczy układów i wspólnych interesów, i nie wyszła od sformułowania nowej kultury Europy. To znaczy podważenia i przekształcania kultur krajów członkowskich, a każda z tych kultur jest w dużym stopniu kulturą wojny, kulturą wojny z sąsiadami, a także kulturą regionalnych wojen domowych. Mamy do czynienia z kulturami narodowymi, które pielęgnują koncepcje tożsamości ekskluzywnej, a nie inkluzywnej, koncepcję obcą wielokulturowości, opartą na walce ze strachami „obcości” i z „obcym”. Słyszałem, że twórca Unii, Jean Monnet w jednym ze swoich ostatnich wywiadów powiedział, iż gdyby miał zacząć wszystko od początku, to zaczęłby od kultury. Zrozumiał, że budując unię polityczną, której celem jest eliminacja wojny, nie można lekceważyć wzorców kulturowych, podręczników szkolnych, literatury narodowej, w których gnieźdzą się wszystkie elementy przeciwne pokojowym celom i demokratycznym

metodom funkcjonowania wspólnoty europejskiej. Widmo rozłamu Unii spowodowanego strachem przed napływem uciekających przed wojną „obcych” jest widmem powrotu Europy wojennej. Śmiercionośna lekcja pierwszej i drugiej wojny, faszyzmu i masowego europejskiego uchodźstwa wydaje się zapomniana. Oto potworny absurd i koszmar: brexit dokonuje się niecałe dwa lata po setnej rocznicy pierwszej wojny i w roku żałobnych obchodów krwawej bitwy między Brytyjczykami i Niemcami nad Sommą³. Rozwód z nową Europą pokoju w czasie rozpamiętywania koszmarów starej Europy wojennej to jakby... krok 100 lat wstecz!

To jest bardzo pesymistyczna diagnoza, ponieważ z tego, co mówisz, wynika, że projekt zjednoczonej Europy był przedwczesny.

Każdy wielki i krytycznie niezbędny projekt musi być „przedwczesny”, przed „swoim czasem” i musi się realizować wbrew reakcyjnym próbom jego obalenia. Unia słusznie otrzymała za ten projekt Pokojową Nagrodę Nobla. Ten pro-

jekt powstawał na bazie ciężkich doświadczeń przede wszystkim pierwszej wojny światowej, bo od tego się zaczęło. To miała być wojna ostateczna, „wojna końca wojen”⁴. To wtedy Monnet zaczął myśleć, jak to zrobić. Pod koniec pierwszej wojny światowej powstał w Londynie pierwszy międzynarodowy ruch antywojenny, Międzynarodowa Liga Kobiet przeciwko Wojnie⁵. Bertrand Russell za swój pacyfizm został osadzony w więzieniu. Pod koniec drugiej wojny światowej powstawała międzynarodowa organizacja Pugwash dzięki Józefowi Rotblatowi, który w 1995 roku otrzymał Pokojową Nagrodę Nobla⁶. Z różnych stron to szło we właściwym kierunku, tylko wydaje mi się, że gdzieś pominięto niesamowitą siłę kultur narodowych powstałych w wyniku przemian w XIX wieku. Skutkowały także połowiczne i naiwne próby „uporządkowania” i podziału Europy po pierwszej wojnie światowej. Sprawy nierozwiązane traktatem wersalskim umocniły poczucie niesprawiedli-

wości, urazy i hańby, jak w Niemczech. To wszystko daje potencjał przechwytywania tego rodzaju napięć przez prawicę narodową.

Zjawisko kultury wojny jako artysta w bardzo interesujący sposób interpretujesz w projekcie zbudowania instytutu na rzecz obalenia wojen.

Zacząłeś od spraw ruchów migracyjnych, przeszliśmy do wojny. Gdyby nie było wojen, nie byłoby obecnego kryzysu imigracyjnego. W zeszłym roku niemal 60 milionów ludzi zostało zmuszonych do migracji przez wojnę – 16% więcej niż dwa lata temu i 60% więcej niż 10 lat temu⁷. Okazuje się, że w obecnej sytuacji, tak samo jak w okresie powojennym, mamy do czynienia z ofiarami wojen, podobnie jak w przypadku Żydów w okresie przed drugą wojną światową, w jej trakcie i po niej. Masy ludzi, cały przekrój społeczny, ludzie o różnym pochodzeniu, wykształceniu

⁴ Tytuł publikacji H.G. Wellsa z sierpnia 1914 roku, zdanie wypowiedziane także przez prezydenta USA Woodrowa Wilsona, który uzasadniał w ten sposób przystąpienie Stanów Zjednoczonych do wojny.

⁵ Zob.: Women's International League for Peace and Freedom, WILPF, wilpf.org/.

⁶ Zob.: Joseph Rotblat, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Rotblat (31.07.2016).

⁷ *Global conflicts and human displacement: 21st Century challenges*, The 51st Annual Lecture, delivered at THE DITCHLEY FOUNDATION by António Guterres, UN High Commissioner for Refugees, 11 July 2015, <http://www.unhcr.org/admin/hcspeeches/55ba370f9/global-conflicts-human-displacement-21st-century-challenges-delivered-antonio.html> (3.08.2016).

uciekają dlatego, że są ofiarami wojny. Uciekają przed tyranią, która jest zanurzona w wojnie. Uciekają przed śmiercią. Oczywiście w przypadku Żydów to było trochę inaczej, tam było podłoże rasizmu, ale tutaj mamy także kwestie religijne. Dodatkowym problemem jest to, że przybycie uchodźców powoduje polaryzację i konflikty w krajach, które ich przyjmują. To jest reakcja na ich obecność. Stare wojny religijne przetrwały w kulturach i w szokujący sposób wychodzą na wierzch także we wspólnocie europejskiej. Odwojnienie kultur wymaga wyjątkowych wysiłków kulturalnych i pedagogicznych. Wspólnie z Jarosławem Koza-kiewiczem proponujemy zorganizowanie i zbudowanie w tym celu Instytutu Zniesienia Wojen i Rozbrojenia Kultury imienia Józefa Rotblata – zlokalizowanego w Warszawie pod płytą placu Piłsudskiego i w symbolicznej relacji do Grobu Nieznanego Żołnierza.

To doskonale widać na przykładzie polskim, gdzie odgrzewa się mit przedmurza chrześcijaństwa czy historii konfliktu z muzułmanami, który wygaś 300 lat temu. Dzisiaj przywraca się w przestrzeni publicznej te symbole walki z Turkami i Tatarami, łączy się je w kuriozalny sposób z wątkami antysemitki-

mi i sumarycznie przepisuje na opór wobec uchodźców z Syrii.

Cała Europa gdzieś w swojej nieświadomości społecznej boi się muzułmanów dlatego, że w pewnym momencie Europa już się stawała muzułmańska.

Ten strach jest przecież obopólny, bo w propagandzie mediów krajów islamskich silna z kolei jest mitologia wypraw krzyżowych.

Mówimy o Europie, o Polsce, możemy mówić o całym świecie, w każdym miejscu na tej skali pojawia się problem psychologii społecznej, kwestia konieczności leczenia kultury. Ja to nazywam koniecznością rozbrojenia kultury, „odwojnienia” kultury, leczenia kultury od uprzedzeń, od samej koncepcji tożsamości, która opiera się na przeświadczeniu, że ja jestem kim, jestem, bo nie jestem tym drugim. Tym innym. Tym obcym.

W ubiegłym roku, kiedy przez Polskę przetoczyła się gwałtowna fala demonstracji antyemigranckich, zaszokował mnie fakt, że nasza kultura, nasza społeczna pamięć w żaden sposób się nie uczy. Swoją nienawiść do obcych demonstrowali przecież ludzie, których ojcowie, bracia, sąsiedzi często emigrowali, szukali pracy i lepszego miejsca do życia

gdzie indziej. Ich dziadkowie też byli uchodźcami wojennymi, którzy, jak na ironię, przechodzili przez Bliski Wschód. Ta pamięć, to doświadczenie u nas jest, a mimo tego wykazujemy się jako społeczeństwo największym brakiem empatii, jaki tylko można sobie wyobrazić.

Trzeba pamiętać o tym, że na przykład rodzice Nicolasa Sarkozy'ego byli emigrantami z Węgier, przypuszczalnie z korzeniami żydowskimi. Fakt, że ma się jakąś pamięć rodzinną, niestety, nie oznacza, że człowiek uczy się tego, czego chcielibyśmy się po nim spodziewać. Dlatego że jest bardzo dużo zaprzeczenia i sprowadzenia do nieświadomości okrutnych doświadczeń emigranckich. Nienawiść do obcego jest również nienawiścią do czegoś, co się przechowuje w jaskiniach naszej nieświadomości. Zmiażdżonej w nas samych własnej obcości, jak mówi Julia Kristeva, „obcości w nas samych”⁸. Tego odrzucenia, bólu, poczucia hańby i poniżenia. Nie mam na to odpowiedzi, to jest taka bardzo intuicyjna szkicowa interpretacja, tu trzeba by przeprowadzić analizę psychospołeczną i antropologiczną

⁸ Zob. T. Kitliński, *Polifonia Julii Kristevej*, Magazyn Sztuki, 1999, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_7.htm (31.07.2016).

na wielką skalę, żeby zrozumieć, dlaczego na przykład Polacy mieliby odczuwać niechęć do imigrantów i uchodźców, będąc jednocześnie częścią wielkiej międzynarodowej globalnej emigracji i uchodźstwa.

Dużo pracujesz z emigrantami, czy zdarzyło Ci się pracować także z Polakami?

Tak.

Jakie to było doświadczenie, czy różniło się jakoś od pracy z innymi?

Doświadczenie było podobne, ale reakcja na tego typu pracę była interesująca, co wiąże się w ciekawy sposób z tym, o czym mówimy. Jedną z prac z mojej pierwszej przeglądowej wystawy w Zamku Ujazdowskim (*Projekcje i projekty publiczne*, 1995) to była laska emigranta, którą posługiwała się Polka z Nowego Jorku. Ona opowiadała o tym, jak była zniewolona przez starszą panią, dla której pracowała dzień i noc jako opiekunka domowa, co było charakterystyczne dla bardzo wielu Polek w tamtym czasie. Mówiła o tym, jaka to była tortura, jak musiała przyjąć rolę niewolnicy. Ta praca została odebrana przez wielu ludzi z niesmakiem, z oburzeniem, dlatego że prawdziwych doświadczeń Poleków nie powinno się ujawniać, bo

to obnaża mit Polaka, któremu się udało, który coś osiągnął, który nie informuje rodziny w Polsce o swoich kłopotach, bo nie chce wyjść na przegranego lub wręcz na idiotę.

Pięknie to pokazał Sławomir Mrożek w dramacie *Emigranci*.

To samo zjawisko występuje na całym świecie. Emigrant musi się zachowywać i działać tak, by przetrwać. To nie odpowiada często normom, w których się wychował we własnym kraju, normom jego rodziny, jego znajomych. Żeby przetrwać, przeżyć, przebić się przez wszystkie kontrole, przepisy, procedury, trzeba wiedzieć, co mówić, a czego nie, nie można sobie pozwolić na mówienie prawdy. Chodzi o bezpieczeństwo własne, pomocnych innych, a czasem bliskich.

Społeczeństwa jako struktury są w dużym stopniu zamknięte i trudno komuś, kto się w danym kręgu nie wychował, zająć równorzędną pozycję między innymi członkami tego społeczeństwa.

Poza tym trudno jest przekazać doświadczenia życia i pracy na emigracji ludziom, którzy nigdy nie wyjechali. Zachowanie człowieka musi jednak być niemoralne po to, żeby przetrwać. Etyka emigranta polega na tym, że musi

łamać zasady i normy moralne, w których się wychował. Przecież nie ma urzędów emigracyjnych, są tylko urzędy antyemigracyjne. Z drugiej strony tradycja krajów emigranckich, takich jak Kanada, Stany Zjednoczone, Australia czy Argentyna, oparta jest na wślizgiwaniu się, to jest próbach pojawienia się bez dokumentów, znalezienia sposobu, żeby zmienić swój status. Poza tym trzeba się zgodzić, że człowiek pracuje całkowicie poniżej swoich kwalifikacji, nie mówiąc o tym, że być może trzeba się ożenić albo wyjść za mąż za kogoś, z kim nie chce się być w stałym lub żadnym związku, aby uzyskać odpowiednie papiery. To nie jest wpisane w oficjalną narrację o emigracji, Mam nadzieję, że w nowo powstałym Muzeum Emigracji w Gdyni jest zarezerwowane miejsce na gorzką prawdę o doświadczeniach Polaków imigrantów, nie tylko na chwałę ich sukcesów. Zgodnie z obecną nazwą jest to (jedynie) muzeum emigracji, a nie (również) imigracji. Inna związana z naszą rozmową sprawa to fakt, że sytuacja i doświadczenia imigrantów i uchodźców z innych krajów przybyłych do Polski, nieraz podobne do losów Polaków „na obczyźnie”, jak również samo podobieństwo tych doświadczeń, powinny być również częścią stałej ekspozycji programu Muzeum.

Ale na razie nie są...

Właśnie o tym też chciałem powiedzieć. To się powoli zaczyna, co bardzo ważne, pojawiać w tym muzeum. Chcą między innymi pokazać moją pracę *Goście* wystawianą na Biennale w Wenecji w 2009 roku. To spojrzenie na nas samych widziane oczami i odczuwane doświadczeniami imigrantów i uchodźców w Polsce jest możliwe, ale na to nie ma jeszcze wzorców. To nie jest w pełni oczekiwane także przez widzów. Nasz obraz emigracji jest obrazem wielkich sukcesów Polaków w świecie. Dodanie do książki naszej narodowej historii rozdziałów dotyczących często nieludzkiej egzystencji i pracy oraz sposobów przetrwania polskiego imigranta jest trudne. Księga jest już wypełniona rozdziałami opiewającymi sukcesy zamorskiej emigracji polskiej lub wielką romantyczną emigrację jako ostoję naszej siły moralnej i politycznej.

W jaki sposób artyści w Polsce mogą się przeciwstawić tej wzrastającej fali ksenofobii i nienawiści do każdego przejawu odmienności?

Jestem przekonany, że artyści mają tu ogromną rolę do odegrania. Sztuka w swojej istocie umożliwia przekazanie czegoś, co jest straszliwe, a dziwnie znajome.

Jest tak dlatego, że sztuka jest częściowo prawdą i częściowo fikcją. Można stworzyć sytuację, w której ludzie zmierzają się także z własnymi strachami, z własnym absurdalnym zachowaniem, jeśli sztuka znajdzie na to formę. To nie jest przekaz bezpośredni, tylko pośredni. Dzięki temu można jakoś powoli pojąć emocjonalnie i intelektualnie własną sytuację wobec innych ludzi, na przykład wobec obcych, szczególnie jeśli pojawi się tam nasza obcość jako element, który wyparliśmy. Tym, którzy nie mają głosu i nie mają szansy się wypowiedzieć, przekazać swoich doświadczeń czy wizji, w nowym społeczeństwie artysta może stworzyć również szansę, warunki i formy przekazu. Wczoraj rozmawiałem z ludźmi z Teatru Powszechnego w Warszawie, którzy od lat prowadzą działalność z uchodźcami i z publicznością. Poprzez specjalne warsztaty artyści i publiczność – zarówno urodzeni w Polsce, jak i imigranci jako nowi Polacy – szukają nowych teatralnych i parateatralnych form, aby przekazać i dzielić swoje odczucia, doświadczenia i nadzieje. Rozmawiając z tymi animatorami kulturalnymi z teatru, poczułem, że stoję na tym samym gruncie, co oni. To mnie bardzo zbudowało, bo to jest duża instytucja i ona działa wielokierunkowo.

Poczułem, że nie ma dużej różnicy pomiędzy tym, co oni robią, a na przykład moim obecnym projektem w Weimarze, gdzie pracuję z uchodźcami z Syrii i Afganistanu. To było jak dwie sceny tego samego dramatu⁹.

Jak przebiega praca z uchodźcami w Weimarze?

Najpierw odbyłem małą podróż badawczą do Berlina, gdzie odwiedzałem centra dla uchodźców. Tam nauczyłem się bardzo dużo, dlatego że nawiązałem kontakt zarówno z uchodźcami, jak i aktywistami, którzy im pomagają. Ich różnorodność jest zaskakująca. Są tam ludzie z Afganistanu, z Syrii, są Kurdowie, są też ludzie, którzy byli obcy jeszcze w krajach swojego pochodzenia. Pytanie: skąd jesteś? – jest zawsze wątpliwym pytaniem. Trzeba je zastąpić jakimś innym pytaniem, na przykład: skądkolwiek jesteś?

⁹ Zob. K. Wodiczko, *The Investigators*, Kunst Fest Weimar, 19.08. – 4.09.2016, http://www.kunstfest-weimar.de/index.php?id=195&L=2&jomobile=&tx_jokunstfest16_pi5%5BjoDetailView%5D=1&tx_jokunstfest16_pi5%5BjoDetailUid%5D=32&tx_jokunstfest16_pi5%5BjoDateUid%5D=&tx_jokunstfest16_pi5%5BjoModeOverride%5D=1&tx_jokunstfest16_pi5%5Bcontroler%5D=Elements&cHash=fb-d2370b1606f3570f0edb7bef18af46 (31.07.2016).



Krzysztof Wodiczko i Jarosław Kozakiewicz.
Projekt Instytutu Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen im. Józefa Rotblata.
Dzięki uprzejmości Jarosława Kozakiewicza.



To mogą być analfabeci z małych miejscowości w górach, a mogą też być studenci, doktoranci czy ludzie mający doświadczenie pracy w innych krajach. Na przykład pewien człowiek z Syrii, Kurd, jest lekarzem i po drodze do Berlina zatrzymał się w Mołdawii, gdzie pracował, porozumiewając się po rosyjsku. Teraz uczy się niemieckiego, ale mówi też płynnie po angielsku i w kilku językach, dialektach arabskich. Jeśli będzie 10% lub nawet 5% takich ludzi wśród uchodźców w Berlinie, to już jest wielka siła w sensie profesjonalnym i kulturowym. Zobaczyłem też nieprawdopodobne otwarcie berlińczyków wobec nowo przybyłych. Ludzie oferują im pokoje w swoich mieszkaniach, pomoc wszelkiego rodzaju, pracę, kształcenie. Jednocześnie biurokracja, która się zajmuje nieprzewidywalną w skali falą przybyszów, jest naturalnie nieprzygotowana i często zagubiona. O rozlokowaniu tych ludzi decydują jakieś algorytmy, które nie biorą pod uwagę tego, gdzie taki człowiek chciałby być, gdzie ma znajomych czy rodzinę.

Pracujesz z ludźmi, którzy są relokowani do Weimaru.

Tak, jest tam około 20 osób zainteresowanych udziałem w tym projekcie jako autorzy scenariusza, animatorzy i aktorzy, którzy wpiszą się, przemówią poprzez ten po-

mnik. Projekt polega na tym, że oni mają wświetlić się i stać się parą bohaterów Weimaru, która jest uwieczniona jako podwójna rzeźba na placu Teatralnym, najważniejszym punkcie na mapie Weimaru, bo tam, w teatrze, powstała Republika Weimarska. Ta para to Goethe i Schiller, dwóch wieszczów, którzy (szczególnie Schiller, który sam był uchodźcą; prześladowany po wystawieniu swojej pierwszej sztuki musiał uciekać z Wirtembergii do Weimaru) przeżyli trudne momenty niemieckiej historii.

Ten projekt jest inny niż moje poprzednie prace z pomnikami, dlatego że plan jest taki, by „obcy” mówili na żywo i mogli rozmawiać z publicznością. W swojej kabinie animacyjnej będą mieli monitor, na którym będą widzieli interlokutora. Ten ktoś będzie musiał wejść na specjalną mównicę i rozpocząć dialog, który może być sprowokowany również przez samych animatorów. To jest o tyle interesujące, że nie wiadomo, jaki będzie efekt. Tu mogą się pojawić dosyć trudne momenty do rozegrania. Mamy też materiał nagrany zawczasu, tak że będzie to mieszanina jednego z drugim.

Czy jesteś w stanie wyobrazić sobie taką realizację na przykład w Poznaniu, gdzie imigranci wświetliliby się w pomnik Adama Mickiewicza?

Zdecydowanie tak. Mickiewicz jest tu jak najbardziej właściwym punktem odniesienia.

A jaka byłaby reakcja polskiej publiczności na coś, co odebrane byłoby przez nią jako swego rodzaju świętokradztwo?

Trudno mi sobie wyobrazić to w Poznaniu, bo nie znam wszystkich napięć, dyskursów i atmosfery wokół „obcych” w tym mieście, noszącym tradycje wielokulturowe i wielojęzyczne, które pamięta wizjonera wielokulturowej Europy, Mickiewicza, jako swojego wielkiego gościa. Może warto dziś przypomnieć napisany w Rzymie w czasie Wiosny Ludów *Skład zasad*, w którym autor *Dziadów* postuluje braterstwo ludów, wzajemny szacunek i tolerancję religijną.

Tak naprawdę jakiegokolwiek polskiego wieszca byś przywołał, to będzie emigrant, czy wświetliłbyś projekcję w pomnik Norwida, czy Słowackiego, to jest ta sama historia.

Oczywiście. Nie wiem, co na twoje pytanie odpowiedzieć, mogę tylko zareagować stwierdzeniem, iż należałoby to zrobić, dlatego że nie wszyscy będą oburzeni. Ze względu na magiczny charakter tego rodzaju



Krzysztof Wodiczko

The Investigators, partycypacyjny projekt wideo, Weimar 2016.

Dzięki uprzejmości Krzysztofa Wodiczki i Fundacji Profile.

animacji, które mają w sobie coś zabawnego, lekkiego, rozrywkowego, niezależnie od tego, kto wpisuje się w tę rzeźbę, sam fakt, że rzeźba zaczyna mówić, ruszać się, dodaje inne odniesienia naszej kulturze. Jest cała historia pomników, które zaczynają żyć, w literaturze, muzyce, operze.

Jak pomnik ojca w *Don Giovannim*...

To się pojawia ciągle. Niesamowitość polega na tym, że rzeźby

są częściowo umarłe i częściowo żywe. One są pomiędzy życiem i śmiercią, tak jak i my. My też jesteśmy w takiej sytuacji, tylko nie chcemy o tym myśleć. Ale faktem jest, iż te pomniki pomagają nam się oswoić z prawdą, że jesteśmy między życiem i śmiercią. Druga sprawa: każdy z nas jest pomnikiem w tym sensie, że jesteśmy pomnikami własnego życia, tego, cośmy przeżyli, a to nie zawsze jest łatwe. Żyć z trudnymi przeżyciami i iść do przodu jest trudno. Animacja pomnika to jest rodzaj

psychoanalitycznej operacji. Jak mamy zmierzyć się z własną historią i nie dać się sparaliżować, nie wpaść w melancholię? Ożywienie jest ruchem w stronę wydobywania się z traumatycznego zamrożenia, powstaje nadzieja na przetworzenie tej złej sytuacji. Wydaje mi się, że tutaj jest tyle elementów, iż ludzie, zanim to odrzucą, będą mieli szansę głębszego wejścia w dialog. Tu wracamy do roli sztuki i kultury, mamy Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Co to znaczy dziedzictwo narodowe,

jaka jest rola pracy w kulturze nad dziedzictwem narodowym? Czy to ma być bałwochwalczy stosunek do pomników, czy uaktualnienie ich w zmieniających się okolicznościach? Wydaje mi się, że obudzenie pomnika jest z jednej strony obrazoburcze, a z drugiej – jest szansą dla pomnika, aby się jeszcze do czegoś przydał. Pomnikami się „posługujemy” w momentach historycznych, w czasie wielkich wydarzeń zbieramy się wokół nich, siadamy na ich barkach z flagami, powołujemy je na świadków naszych protestów, ponieważ wiemy, że one pamiętają jeszcze inne rzeczy z przeszłości i będą pamiętały na przyszłość. Pytanie: jak, kiedy i kto ma je budzić z letargu, ożywiać i uczyć mówić pomiędzy tymi historycznymi momentami? To rola sztuki i artystów pracujących dla domeny publicznej.

Wraz z rozmową publikujemy Twój tekst dotyczący wewnętrznej publiczności. To jest dobry moment, żeby wrócić jeszcze do aktorów, którzy są tą wewnętrzną publicznością.

Oni są zasadniczą grupą. To oni indywidualnie, w trakcie dyskusji i „za kulisami” rozważają i decydują, co ma być ujawnione i wypowiedziane, co jako „prywatne” ukryte, musi stać się publiczne – dla ich dobra i dobra

innych – przez projekcje. Są też załącznikiem rozszerzającej się wokół nich wewnętrznej publiczności, którą tworzą, o czym piszę w tym tekście: technicy i społeczni koordynatorzy projektu, cała załoga medialna, ci, co filmują, edytują, pracują nad „mappingiem”, dokumentują, dźwiękowcy, oświetleniowcy, także współpracujący studenci i profesory Bauhausu, jak również pośrednio lub bezpośrednio pracownicy społeczni z organizacji wspierających uchodźców, psychoterapeuci, ludzie, którzy uczą uchodźców niemieckiego, i inni. Tak czy inaczej to jest bardzo duża grupa ludzi. Pojawiają się też rodziny, znajomi, przyjaciele. Wewnętrzna publiczność w Weimarze rośnie, dochodzimy do granicy pomiędzy publicznością wewnętrzną i zewnętrzną, która dopiero się pojawi. Choć ta granica już staje się płynna, bo obie publiczności po części spotkały się w czasie prób projekcji przed pomnikiem. Oczywiście, trzeba jeszcze pamiętać, że są rodziny w Syrii, z którymi uchodźcy się porozumiewają. Oni często muszą uzyskać zgodę rodziny, bo ta praca się wcześniej czy później pojawi w internecie. To jest kwestia tego, czy czyjaś twarz może zostać rozpoznana, czy to może być niebezpieczne z różnych powodów. To jest

potężna sieć komunikacji między ludźmi wokół tego projektu.

Kim są ci ludzie?

Jest jeden człowiek z Afganistanu, który ma dosyć duże doświadczenie medialne, bo pracował w telewizji. Każdy z nich ma jakiś zawód i wszyscy uczą się niemieckiego, zdają egzaminy językowe, niektórzy już językowo-zawodowe. Duża część osób wcielających się w Goethego i Schillera była w trakcie postu, jest ramadan. Są nieco osłabieni, ale mimo to pełni energii. A trzeba pamiętać, że w czerwcu jest bardzo długi dzień, post kończy się dopiero około 21.30. A to się zbiega akurat z projekcją, bo i tak nic nie widać przed 22.00. Nasze próby to jest zbieranie się ludzi na wspólne jedzenie, jak to w czasie ramadanu.

Wyobrażam sobie, że ma także miejsce inkulturacja tych ludzi, którzy przecież przy okazji muszą się dowiedzieć, kim byli Schiller i Goethe. Poza tym dochodzi jeszcze kwestia kulturowych różnic traktowania wizerunku człowieka w przestrzeni publicznej.

Jeden z uchodźców nie chciał, żeby jego twarz była pokazywana, a głos rozpoznawalny, ale

w trakcie projekcji zmienił zdanie. Zrozumiał w pewnym momencie, że nie jest już tylko sobą, ale jest również Schillerem. Ma podwójną tożsamość, nie jest tak łatwo rozpoznawalny. Myślę, że ten strach przed rozpoznaniem był też jego zabiegiem obronnym, chciał mieć możliwość wycofania się, musiał to wszystko dopiero zobaczyć. Usłyszenie swojego głosu na placu, który jest centralnym punktem Weimaru, i zrozumienie, że ludzie słuchają, bo ten plac cały czas jest wypełniony ludźmi, sprawia, że oni nagle czują się traktowani poważnie. Orientują się, że są w stanie coś publicznie powiedzieć i mogą być usłyszani.

Czy jest bariera językowa?

Mówią przede wszystkim po angielsku, niektórzy trochę, a czasem już biegle po niemiecku, jak na przykład kobieta w szalu, która jest lekarką i zdaje teraz egzaminy lekarskie po niemiecku. Było jej trudno mówić, bo wielu kobietom emigrantkom jest trudniej mówić i wewnątrz, i na zewnątrz własnej społeczności. Tutaj wyraźnie też widać, że różne problemy społeczeństwa niemieckiego wychodzą na wierzch poprzez reakcje na obecność nowo przybyłych. O tym ona już mówi i będzie więcej mówić w projekcji.

Chciałbym jeszcze porozmawiać o Twoim manifeście, który ukazał się w ubiegłym roku i został dołączony w formie osobnego druku do magazynu „Szum”. Postulujesz w nim stworzenie nowej awangardy, piszesz o tym, że za szybko, zbyt łatwo, niepotrzebnie pogrzebaliśmy ideę awangardy, i piszesz o transformatywnej, afirmatywnej, inteligentnej sile artystycznej i o tym, że po dekonstrukcji ponownie przychodzi czas na konstrukcję...

...ale bez zapominania o dekonstrukcji. To nie jest ruch wstecz. To jest tekst częściowo inspirowany manifestem Andrzeja Turowskiego. Sam fakt, że Turowski z powrotem przyjrzał się awangardzie, już był inspiracją, bo od pewnego czasu tego słowa nie używano. W Europie jeszcze trochę tak, ale w Stanach Zjednoczonych tego słowa w ogóle się nie używa. Od początku w kontekście amerykańskim to słowo było niezbyt oczywiste, bo tam jest tradycyjny niesmak wobec elitarności sztuki. Bardziej ceniona jest kultura popularna czy masowa, która była inspiracją dla wielu artystów. Dodatkowo w środowiskach sztuki awangarda w okresie postrukturalistycznym stała się notorycznym przedmiotem krytyki. W wielu aspektach, przyznam, krytyki zasłużonej.

Wydaje się, że sztuka stanowi znakomite narzędzie krytyczne, analityczne, nadaje się do dekonstrukcji, natomiast bardzo trudno w języku sztuki sformułować w sposób wiarygodny postulatory pozytywne. Mamy także do czynienia z dosyć groźnym zjawiskiem, które określane jest jako „przemysł kulturowy”, produkujący wypłukane coraz bardziej z treści imprezy cykliczne, czyli tak zwana festiwalizacja. Prowadzi to do wykorzystywania kultury do swego rodzaju kontroli społeczeństwa poprzez prezentowanie substytutów kultury.

Tak. Było wielu artystów, którzy chcieli wejść i niektórzy skutecznie weszli pod strzechy, jak Francisco Goya, Honoré Daumier, Bertolt Brecht, John Heartfield, Barbara Kruger, Joanna Rajkowska czy niegdyś (narodowo, acz czasem polemicznie) Grottger, nie wymieniając tu długiej listy artystów medialnych pracujących społeczno-estetycznie w przestrzeni publicznej oraz artystów projektantów Bauhausu. Z festiwalami rzecz nie jest prosta, bo festiwal jest szansą. To nie jest tylko wentyl bezpieczeństwa dla władz. Festiwale krytykowano za to już w latach 60. i 70. Prawdą jest jednak również to, że może to być szansa na zrobienie czegoś mającego wpływ na sytuację

między festiwalami. Fundamentalną zasadą i legitymacją festiwalu jest obietnica stworzenia przestrzeni publicznej i domeny swobody. Festiwale ciągną ze sobą tradycje dionizyjskie, kiedy nawet wrogowie otrzymywali immunitet. Konkursy dopuszczały to, że można było powiedzieć różne rzeczy, udział mogli brać przedstawiciele różnych klas. Stworzono kulturową formę na ujawnianie i komunikowanie różnego rodzaju napięć. W takiej karnawałowej sytuacji można było nawet szydzić i drwić z władcy, z Kościoła, z tych, którzy byli tyranami ludzi biednych. Wydaje mi się, że to nie jest nic. Artyści biorący udział w festiwalach powinni wywalczać sobie możliwość zrobienia czegoś, co normalnie nie jest łatwe. Oczywiście nie twierdzę, że na festiwalach nie ma cenzury.

To widzieliśmy w Poznaniu na Festiwalu Malta w 2014 roku. Wspominałeś, że w czasie takiego święta można wypowiadać się krytycznie nawet o Kościele, ale w tym przypadku się okazało, że tej granicy przekroczyć nie wolno.

Ale można próbować, można również działać z zaskoczenia. To znaczy nie informować do końca, co rzeczywiście się wydarzy. Bo jeśli władze festiwalu oczekują,

żeby im przedstawić scenariusz, co się będzie działo, to nie znaczy, że mają do tego pełne i jasne prawo. Festiwal wchodzi w istniejącą przestrzeń publiczną, a więc na potencjalną scenę demokratycznego dyskursu, używa jej, wzmacnia, a czasem tworzy, więc tu pojawia się kwestia praw, które ta przestrzeń powinna zapewniać. Ja z takiej sytuacji korzystam bardzo często, to, co ma się pojawić na moich projekcjach, artykułuje się w ostatniej chwili, nie ma nikogo, kto mógłby to zatwierdzić, bo wszystko się zmienia w trakcie prób. W przypadku festiwalu granicznego Tijuana – San Diego w momencie, kiedy zaczęła się ta projekcja pojawiać, bo były próby i dziennikarze zaczęli pytać, o co chodzi, organizatorzy festiwalu chcieli zamknąć mój projekt. Pojawił się strach przed wszystkimi siłami przemocy w tym mieście, które zostały nazwane i wyzwane przez projekcje. Wyszło jednak na to, że odwołanie projekcji, ogłoszone jako „ukoronowanie” festiwalu, spowodowałyby więcej szkód niż dopuszczenie do niej. Kiedy jednak już to wszystko się odbyło, zostało przełknięte ze względu na spektakularność pracy. Używając słów Brechta: była próba połączenia „rozrywki z przesłaniem”. Publiczność była też bardzo dobrze przygotowana, to jest już sprawa kultury

przestrzeni publicznej w Meksyku, która jest znacznie bardziej rozwinięta niż na przykład w USA czy Europie. Kultura poważnego traktowania przestrzeni publicznej jako sceny społecznego dyskursu też ochroniła moją pracę.

W manifeście piszesz także o pojęciu designu, postulując, że sztuka powinna przestać się bać tego słowa. Tu, oczywiście, istnieje pewna ambiwalencja, choć był też okres zachłystnięcia się tym pojęciem. A to chyba jest pytanie o formę?

Nie należy się bać narzędzi, które zostały przechwycone przez przemysł spektaklu, jak to się określało w latach 60. Nie należy się bać designu, mimo że jest przechwycony przez kicz konsumeryzmu. To nienasycenie nowością jest dzisiaj kiczem. Ale trzeba pamiętać, że są różnego rodzaju projektowania.

To słowo jest tutaj kluczowe, odeszliśmy od terminu „projektowanie” i zastąpiliśmy go słowem „design”. Mówisz więc o tym, żeby artyści nie bali się projektować swoich działań, żeby były one nie tylko intuicyjne, ale też zaplanowane.

Nie chodzi tylko o planowanie. Chodzi również o to, aby sztuka towarzyszyła życiu. Projektowa-

nie to nie tylko sprawa metody, ale również wzięcia pod uwagę użytkownika i funkcji. Połączenie funkcji z przesłaniem – to ma związek z tym, co pisał Brecht. Dla niego teatr miał charakter instruktażowy. To było łączenie instrukcji z rozrywką, ale również twórczego wyobcowania się z samych siebie. Zobaczenia siebie z innej perspektywy, w relacji do postaci scenicznych i aktorów. Przerwanie naturalnego stosunku do tego, co się dzieje wokół, także miało charakter dydaktyczny. Przydatność i przesłanie były u Brechta jasne. Ja widzę, że projektowanie może być również brechtowskie w tym sensie, że mając funkcję utylitarną – na przykład pogotowia społecznego – i odpowiadając na potrzeby, również może podpowiadać i artykułować często trudną nieludzką sytuację, która zrodziła te potrzeby, jakich nie powinno być w cywilizowanym świecie, pokazać ich absurdalność.

Jesteś autorem pojęcia *interrogative design*...

A i taki sformułowany przeze mnie ćwierć wieku temu program projektowania interrogatywnego nie może być dziś wystarczający. Dziś trzeba iść dalej i nie porzucając krytycznego wymiaru, pchnąć sztukę w stronę projektowania i eksperymentu bardziej proaktyw-

nego, tworzącego nowe alternatywne sytuacje dla życia. Tak czy inaczej, zobaczenie, jak człowiek może zmienić ramy swojego myślenia i odczuwania, nie tylko idąc do galerii, do muzeum, ale i w zwykłym, codziennym rytmie życia, to jest zupełnie inny sposób docierania do ludzi i inny sposób odbioru, szansa współpracy z nimi. Bo to są przestrzenie społeczne, miejsca życia, a często przeżycia, które nie są wyizolowane, one już są pełne znaczeń. Trzeba stworzyć dialog z tym, co już tam jest, jak również porozumieć się z innymi ludźmi w trakcie pracy, nawiązać kontakt. To wszystko wymaga projektowania w tym sensie, że trzeba skonstruować kontakt poprzez analizę codziennego życia, percepcji i sytuacji społecznych, a następnie poprzez funkcjonalne artefakty-przesłania-wizje, różnego rodzaju urządzenia, systemy czy sieci.

W tym tekście odnoszę się do dość długiej tradycji, to znaczy w naszej intensywnej teraźniejszości jest dość długa historia prac społeczno-estetycznych, które mają charakter projektowy. Teraz wracam z Weimaru, z tego pierwotnego Bauhausu, z uniwersytetu, który odnosi się do swojej tradycji. Po wielu latach dyskusji połączono wydział sztuki mediów z wydziałem projektowym. Kiedy pytałem o powód tego

połączenia, dziekan powiedział, że artyści coraz bardziej zaczęli się uczyć od projektantów nie tylko sposobów działania, ale również myślenia. Mam nadzieję, że będzie to uczenie z wzajemnością.

Widzę tu jednak pole konfliktu. Projektowanie kładzie nacisk na utylitarność w takim dosyć prostym rozumieniu pewnej przydatności rynkowej, natomiast sztuka, która zmienia coś w naszym postrzeganiu rzeczywistości, często sprzeciwia się ujęciu w ramy przydatności...

...zamiast odpowiadać, stawia problemy. To jest tylko kwestia znalezienia miejsca pomiędzy, znalezienia przestrzeni potencjalnej. To się właśnie wydarzyło w Bauhausie, trudno powiedzieć, czy Gropius był projektantem, czy artystą. Na pewno Buckminster Fuller powinien być w historii sztuki i tu, i tu. W tradycji awangardowej to rozróżnienie zawsze było podejrzane. Ciągłe doko-nywano prób przełamania tego rodzaju granic nie po to, żeby robić prace multimedialne, bo to jest słowo trochę wytarte, tu chodzi o konkretny cel, ideę wejścia w życie. Stworzenie sytuacji, w której ludzie stwierdzą, że naprawdę coś się wydarzyło w ich życiu i w życiu innych i że ta sytuacja pomogła im się do zmian przyczynić. A to

wymaga, aby projektanci weszli w sztukę, a artyści w projektowanie.

W manifeście postulujesz, aby sztuka awangardy przyjęła nową taktykę oferowania widzowi jednocześnie przyjemności i znaczenia.

Mamy taką sytuację, że sztuka krytyczna jest zbyt wyizolowana od publiczności. Publiczność zaczyna ufać tym, którzy zbliżają się do niej, a nie ufa tym, którzy się od niej izolują, niezależnie od tego, co ci krytyczni artyści mają do powiedzenia. W warunkach populizmu, który się dzisiaj na świecie rozwija, uczucia i emocje ludzi są przechwytywane przez tych, którzy potrafią zaproponować jakąś „wizję”.

Może ona być podejrzana, może być wizją jak najgorszego ruchu do tyłu, ale nadal wizją jakby romantyczną i chwytającą duszę, jak na przykład wizja „walki w obronie narodowych wartości”. Szczególnie łatwo w taką misję wciągnąć ludzi młodych. Tu pojawia się pytanie, na ile lewica jest w stanie nawiązać kontakt emocjonalny z młodymi ludźmi, którzy czekają na szansę włączenia się w jakąś ważną misję. Szukają utopii – miejmy nadzieję, że utopii w sensie Derridy – dążenia do czegoś lepszego, czegoś, co może pozostanie zawsze za horyzontem, ale do czego należy zawsze zmierzać. Tak jest z samą ideą i wizją demokracji. W swoim tekście oczywiście dostrzegam, że nie można przenieść historycz-

nych momentów do współczesności. Może dziś potrzebujemy nowego rodzaju utopii, projektów utopijnych nowego typu, nie totalizujących, ale taktycznych, analizujących i przechwytyjących krytycznie niepożądane sytuacje, doświadczenia i potrzeby, by przetwarzać je z ludźmi na lepsze, choćby czasowo, może nawet tylko precedensowo, ale w stronę efektywnego inspirowania szerszych zmian systemowych? Przeszliśmy przez tyle różnych wątpliwości, zastrzeżeń co do totalizujących wizji awangardowych, że nie można do tego wrócić, ale odwrócić się też nie można. |

Fundacja Profile w Warszawie,
26.06.2016