

## Opposite nr 1

MNIEJSZOŚCI NARODOWE I ETNICZNE W SZTUCE POLSKIEJ PO 1945 ROKU. "DLA CIEBIE CHCĘ BYĆ BIAŁA"



## MAŁGORZATA MICUŁA / "Oswajanie obcego" transkulturowość czy eksploatacja kulturowych klisz? Problem stereotypów narodowych w polskiej sztuce współczesnej

Cofając się na moment do r. 1926, chciałabym przywołać postać amerykańskiego poety, pisarza i felietonisty Langstona Hughes'a, który w swoim eseju zatytułowanym *The Negro Artist and the Racial Mountain* przedstawia sytuację swojego znajomego - afroamerykańskiego, obiecującego poety, który pewnego razu szczerze wyznał o swojej chęci "bycia poetą, ale nie poetą czarnym" ("*I want to be a poet - not a Negro poet*", jak brzmiała wypowiedź w oryginale). Wyznanie w tym przypadku było o tyle kłopotliwe, iż nie świadczyło o chęci zmanifestowania wolności twórczej czy przeciwstawienia się politycznie niepoprawnemu podziałowi na "sztukę białych i czarnych", było to świadome przyznanie się do chęci "tworzenia jak biały", tym samym "do chęci bycia białym poetą", a wręcz do "chęci bycia białym w ogóle" <sup>1</sup>. Hughes, który utyskiwał na kondycję tożsamości Afroamerykanów, problem wykluczenia rasowego oraz proces drastycznej asymilacji określił mianem **góry** stojącej na drodze rozwoju tzw. czarnej sztuki.

*Jestem amerykańską zgryzotą*

*Skalą na której wolność*

*Kładzie swój paluch*

Sam, jako zagorzały zwolennik teorii komunistycznej, walczył o rasowe równouprawnienie, uprawiając poezję pełną nadziei, ale również żądań, demaskując jednocześnie narzuconą przez białych Amerykanów standaryzację i stereotypizację, którą, jak sam mówił, wyprzeć można poprzez proklamację **czarnego piękna**, którego częścią była indywidualna i różniąca się od nordyckiej kultura nie tylko obyczajowa, ale przede wszystkim twórcza.

Fikcją byłoby więc według Hughes'a twierdzenie, że brak podziału kulturowego w społeczeństwie jak najbardziej różnorodnym pod względem rasowym jest rzeczą możliwą do osiągnięcia. Wolność, o którą dopominał się Hughes, miała istnieć nie tylko w ramach umownej gościnności białej Ameryki, ale zasadać się na instynktownym poszanowaniu i akceptacji rozmaitych form odmienności, które mogłyby w wolnym i demokratycznym społeczeństwie funkcjonować na równych prawach.

To, co dla mnie najważniejsze w przywołanych wyżej postulatach Hughes'a, to podkreślanie równej dla każdej społeczności potrzeby tworzenia, mówienia i bycia akceptowanym; co w świetle konferencji poruszającej aspekt mniejszości narodowych i etnicznych wydaje się szczególnie istotne, a dla postawionego przeze mnie problemu "oswajania obcego" mogłoby funkcjonować jako element w pewnym sensie decydujący o postawie artystów wobec zagadnienia "tożsamości".

Ponieważ istniejemy w przestrzeniach poddanych ciągłemu procesowi globalizacji, która z jednej strony postrzegana może być jako siła rozprzestrzeniająca różnorodność, czy też samą tę różnorodność generująca, z drugiej zaś wpływająca na ujednoczenie, homogenizację i standaryzację zjawisk kulturowych - zależy mi, aby w miarę obiektywnie móc sprawdzić, jak współczesna sztuka polska reaguje na obie kategorie, które odpowiadają swoim charakterem załączonym w tytule wystąpienia hasłom transkulturowości oraz stereotypizacji. Oba te pojęcia, odmienne znaczeniowo, traktuje się nierzadko jako przeciwstawne, czy też zagrażające sobie zjawiska. Mimo to zaryzykowałabym przypuszczenie, że taki stan rzeczy jest pozornym założeniem, który przeczy faktycznemu przenikaniu się i współzależności obu procesów, co udowodnił m.in. Ulf Hannerz, twierdząc, że "autonomiczność podmiotu czczona przez nowoczesność podporządkowuje się współczesnej sile standaryzacji za sprawą dyfuzji" 2.

Zaskakujące jest więc to, że w dyfuzyjnym i bardzo złożonym procesie transkulturowości, czy też kulturowej transgresji, rozprzestrzeniają się jednocześnie kulturowe normy i kody, odpowiadające z kolei za kształtowanie się sposobu postrzegania przez nas obcych - czyli różniących się od naszych - tożsamości. Mówiąc krócej, w procesie hybrydyzacji dochodzi do unifikacji. Paradoksalnie więc możliwa jest sytuacja, gdzie w ramach mechanizmów transkulturowości dochodzi do wyodrębnienia się stereotypów narodowych i etnicznych.

Jak zaznaczyłam w tytule referatu, chciałabym skupić się przede wszystkim na omówieniu problemu stereotypów narodowych w polskiej sztuce współczesnej, dlatego pozwolę sobie w tym miejscu na pewną refleksję: otóż niełatwo jest stwierdzić, czy takie zjawisko w sztuce w ogóle istnieje. Stereotyp, który jest terminem z psychologii społecznej, ma być uproszczonym obrazem myślowym oraz elementem mentalności, któremu zwykle towarzyszą uprzedzenia 3. Kierując się tą definicją, wahałabym się

twierdzić, że stereotyp może być składnią sztuki, jako że jest ona częściej motorem zmian niż siłą utrwalającą uogólnienia. Z drugiej jednak strony, rozszerzenie definicji interesującego mnie terminu do takich zjawisk jak: dogmat, topos, klisza, formuła, przekonanie, nawyk czy postawa oraz biorąc pod uwagę fakt, że wizualny aspekt sztuk plastycznych nierzadko wymusza na niej posługiwanie się i oddziaływanie rozpoznawanymi symbolami i kodami, w których według Barthesa zawsze drzemie owo monstrum czyli stereotyp - daje pewne podstawy do przypuszczenia, że sztuka może nie tyle stereotypy tworzy, co jest w stanie umacniać już te istniejące. Przy takim założeniu jestem mimo wszystko daleka od traktowania stereotypu jako kategorii artystycznej. Co więcej, sztuka dostarcza niewiele pewnego materiału, w którym odnajdywane schematy są często mało wyraziste - z powodu różnorodności form wypowiedzi, stylów i konwencji, słabo utrwalone - ze względu na siłę pierwiastka kreacyjnego i subiektywnego oraz podatne na zmiany - z powodu intencji komunikacyjnych oraz otwartości form artystycznych 4.

Stereotyp narodowy i etniczny - jeśli pojawia się w sztuce - to wbrew otaczających go i dominujących pejoratywnych znaczeń, charakteryzuje się ambiwalencją. To pozwala określać go raczej jako element pewnej dekonstrukcji. Staje się narzędziem, przy pomocy którego twórca jest w stanie wejść w zastaną tkankę społeczną, by zwrócić uwagę na interesujący go problem. I tak np. w przypadku zagadnienia transkulturowości jest to często działanie mające na celu uzmysłowienie istnienia odmiennych grup mniejszościowych, ich tradycji, historii i kultury w ogóle.

Wśród artystów poruszających te konkretne wątki dominuje postawa zaangażowana czy wręcz krytyczna, przybierająca nieraz formę apelu mającego wzbudzić poruszenie i sprowokować aktywne działania prowadzące do zmiany zastanego stanu rzeczy. Niewątpliwie stereotypy rozumiane w tych kategoriach nie będą miały więc funkcji sankcjonującej istniejące uproszczenia, ale raczej będą spełniały rolę weryfikatora naszych postaw wobec obcego. Istnieje kilka ewidentnych przykładów, w których artysta posługuje się stereotypem jako znakiem, który ma wchodzić w dynamiczną relację między tubylcem a obcym. Tym samym pewien przyjęty schemat wchodzi w obszar transkulturowości.

Słynna palma Joanny Rajkowskiej, postawiona w centrum Warszawy w ramach artystycznego projektu *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* z 2002 r., o której sporo już powiedziano i napisano, stanowi dla mnie ciekawy przykład... no właśnie - transkulturowości? Czy powielania pewnego utrwalonego znaku? Na ile sztuczny kokosowiec jest symbolem bliskowschodniej egzotyki? Symbolem, różniącym się od naszej, kultury dawniej żyjących w tym miejscu Żydów? Czy wreszcie **pomnikiem nieobecności** tej konkretnej mniejszości narodowej? A na ile **banalnym przedmiotem**,

utrwalającym pamięć o społeczności żydowskiej, której fakt obecności tutaj kilka wieków wcześniej zdecydował chociażby o nazwie arterii, na której wyrosło drzewo? Ten banalny przedmiot - który może być postrzegany jednocześnie jako abstrakcyjny i odrealniony od codzienności miasta, ale także jako artefakt pełen treści symbolicznych, przy czym treści te częściowo osadzają się na powszechnie kojarzonym toposie (wzorcu) - w swojej warstwie pragmatycznej operuje, jak mi się wydaje, dobrze znanym i łatwym do odczytu kodem, który ukazuje egzotyczność żydowskiej mniejszości jako niepasującej do jednorodnej tkanki miejskiej, przzerwanej właśnie przez obecność ów znaku - nieco zużytego symbolu egzotyki, czyli sztucznej palmy.

Inna koncepcja, według której mogłabym odczytać *Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich*, byłaby oparta na wątku transkulturowym, gdzie sam termin transkulturowość odnosiłby się do Welschowskiej definicji mówiącej o sieciach przenikania i wymiany treści, które nie ujednolicają, ale różnicują kulturę, przez co staje się ona inna. Staje się inną kulturą 5. Palma może być wówczas nie tylko swoistym **pomnikiem pamięci**, ale przede wszystkim elementem startowym dla stale podejmowanego dialogu międzykulturowego, który ma ostatecznie prowadzić do obopólnego zrozumienia - w tym sensie staje się utopią, która cały czas się spełnia, paradoksem, który ma przywracać temu miejscu pamięć o mniejszości żydowskiej, ale również manifestować jej teraźniejszą nieobecność.

Dychotomia stereotypu jako zjawiska będącego z jednej strony kluczem do rozszyfrowania zakodowanych w przekazie informacji, z drugiej strategią powodowania pewnych zmian społecznych, pojawia się w pracy Jana Brzuska z 1991 r. pt. *Superman*. Realizacja Brzuska to wideo złożone właściwie z jednego tylko ujęcia, na którym widzimy romskie dziecko stojące wewnątrz codziennego ruchu ulicy. Bardzo łatwo jest wyznaczyć granicę między pierwszym planem a tłem przedstawienia, mimo takiego wykadrowania obrazu, gdzie tło stale się zmienia, jest w ciągłym ruchu, zaś jedyny stały element to postać żebrzącego chłopca. Patrząc na płynący w zwolnionym tempie obraz, widz postawiony jest w dość niekomfortowej sytuacji, mimo że Brzuszek zawarł w nim kawałek boleśnie znajomego nam pejzażu, fragment codzienności, w której my sami mieliśmy być może okazję kiedyś uczestniczyć. Kodem, który tu rozszyfrowujemy, jest sama postać romskiego dziecka, widzianego oczami artysty.

Bez wątpienia artysta posługuje się utartym wizerunkiem Cygana, funkcjonującym w wiedzy potocznej i standaryzującym nasze wyobrażenia o tej konkretnej grupie etnicznej. Obraz Cygana jako żebraka, ale też wiecznie tułającej się nomady-intruza jest zakorzeniony w polskiej kulturze oceniającej pewne odmienne wartości jako nieetyczne, niestosowne i zagrażające, co ostatecznie prowadzi do dyskryminacji i odrzucenia. Stereotyp romskiego żebraka powielony w wideo Brzuska jest, jak mi się wydaje, formą

niewielką odmienną od tego powszechnie rekonstruowanego schematu np. w języku potocznym. Brzuszek stawiając siebie w roli obserwatora i świadka, mierzy się z emocjami powodowanymi niesprawiedliwością społeczną i własną bezradnością. Choć wyczuwa się w tej pracy pewne pretensje do układu, w którym bezsilnie trwamy, trudno byłoby chyba uznać ją za próbę przerwania milczącego przyzwolenia na sytuację, w jakiej znajdują się Romowie w Polsce. Mimo to Brzuszek stawia ważne pytania odnoszące się do naszego widzenia cygańskiej tożsamości, konstruowanej poprzez istnienie w społeczeństwie, przez które jest zagłuszana i lekceważona. Stereotyp w tym ujęciu staje się figurą bliską takim zjawiskom jak mit czy topos, bo jego obecność umacnia zbiorowość, służy do wyraźnego oznaczenia granic własnej i cudzej tożsamości, ale wspomniana wcześniej ambiwalencja decyduje z jednej strony o tworzeniu barier, z drugiej zaś o możliwości rozpoznania siebie i swojej postawy wobec zaznaczonego problemu 6.

Wizję wielokulturowości jako struktury mieszczącej w sobie szereg narodowych i etnicznych enklaw, z których każda rozwija się niezależnie, pielęgnując własną kulturę i izolując się od kultur sąsiednich, istniejących w tej samej przestrzeni polityczno-społecznej, unaocznia w szeregu swoich prac wideo Wojtek Doroszuk. Między innymi w cyklu *"Reisefieber"* z 2007 r., który poświęca udokumentowaniu własnego (jak by się zdawało) doświadczenia emigracji. W złożonej z kilku etiud serii poznajemy bohatera - polskiego emigranta, który zmaga się z nową dla niego codziennością w obcym mieście (dorywczą pracą, zajęciami w szkole językowej czy próbą uczestniczenia w miejskiej imprezie sylwestrowej). Poznajemy go jako zagubionego i wyalienowanego obcego, który nie podejmuje najmniejszej próby asymilacji czy, jak kto woli, integracji, trwając zamiast tego z boku. Towarzyszymy mu w kilku niewygodnych, często żenujących, dyskredytujących i eliminujących go jako tubylca sytuacjach, wobec których przyjmuje bierną postawę wypierania tego, co jest dla niego nieznanne.

Obcy Doroszuka pozostaje - jakby powiedziała Julia Kristeva - narodowym konformistą i internacjonalistycznym nihilistą 7 przeczącym swojej hybrydowej tożsamości, ukształtowanej poprzez bycie innym w nie do końca własnej przestrzeni. Uwidacznia się to poprzez implikowaną w pracach popularną, aczkolwiek obecnie chyba nie całkiem prawdziwą wizję-stereotyp smutnego Polaka, skazanego na pracę niegodną tubylcy i rozrywkę tylko w gronie "swoich", których określa ta sama narodowość oraz na ciągłą konfrontację z językową barierą, której próby bezsilnego przekroczenia decydują o zagubieniu w obcej językowo, kulturowo i obyczajowo przestrzeni.

Interesującą teorią odnoszącą się w pewnej mierze do koncepcji transkulturowości, którą chciałabym na koniec przybliżyć, opierając na niej porównanie dwóch kolejnych projektów artystycznych, poruszających się w obrębie zagadnienia

"postrzegania tożsamości obcych", jest proponowana przez Chantal Mouffe idea agonizmu. Filozofka stawia jedną bardzo istotną dla mnie tezę, zakładającą, że iluzją jest wiara w społeczeństwo, w którym nie istniałby antagonizm, czyli sfera poróżnienia i konfliktu (wynikająca np. z hierarchii). Tożsamość, jak zaznacza, jest tworzona często na bazie społecznych nierówności i zawsze wynika ze społecznych różnic, decydujących o relacji my - oni. Rzecz jednak w tym, jaką formę przybierze sam konflikt: czy będzie antagonizmem w postaci wrogiej postawy zakładającej wykluczenie, czy agonizmem rozumianym jako konfrontacja przeciwników, uznających wzajemne prawa i oswajających wrogość 8. W tym ujęciu, działania artystów na polu sztuki krytycznej i zaangażowanej społecznie oraz politycznie mogą być postrzegane jako działania aktywistyczne czy bardziej odpowiednio - artystyczne, poprzez które ich inicjatorzy podejmują się poruszenia problemów pomijanych zazwyczaj w dyskursie społecznym. Kwestia stereotypów pełni wówczas funkcję społecznego sztandaru, przeciw któremu zwracają się artyści chcący istniejące w szerokim obiegu społecznym uproszczenia, skróty i niepełne definicje zrekonstruować za sprawą dopuszczenia do głosu obcych, którzy nie rzadziej niż zmarginalizowani zostają wyposażeni w bagaż utrwalonego w tradycji nieruchomego wizerunku.

Próby takie podejmuje bezustannie Krzysztof Wodiczko, którego śmiało można nazwać klasykiem sztuki publicznej, ale podjęła je również grupa artystów z Fundacji Laury Palmer, dokonując serii wydarzeń performatywnych na warszawskim Stadionie X-lecia, zatytułowanych *Finisaż Stadionu X-lecia i Jarmarku Europa*, z których dwa: *Radio Stadion* oraz *Podróż do Azji* zakładały udział m.in. mniejszości wietnamskiej.

Projekt Wodiczki, nad którym pracował od 1992 r., pt. *Laska tułacza (Alien Staff)*, będąca jednym z całej serii wykonanych instrumentów, przeznaczonych dla osób pozbawionych głosu w oficjalnej publicznej debacie, zmienił tor działań polskiej sztuki publicznej i stał się prototypem dla kolejnych artystycznych przedsięwzięć, w tym chociażby dla wspomnianego performance *Radio Stadion*. Obie realizacje (mam tu na myśli *Laskę tułacza* oraz działania w przestrzeni Stadionu) wychodzą od badania kondycji społecznej i diagnozując ją jako przestrzeń nieporozumienia opartego na niepoznaniu i wrogości oraz zakorzenionych w niej stereotypowych obrazach, inicjują przekształcenie jej w sferę do prowadzenia transkulturowego dialogu. Nie są to łagodne próby wyjścia z cienia, a raczej prowokacyjne odwrócenie ról, gdzie określony obcy wydobywa z siebie głos skierowany teraz do osób, które w rzeczywistej relacji należą do "swoich" (czyli są obcy dla obcego). O ile jednak przenośne urządzenie Wodiczki jest instrumentem dla imigranta, poprzez który może on opowiedzieć o osobistych doświadczeniach wybranemu przez siebie obywatelowi miasta, a dzięki takiemu bezpośredniemu "zwróceniu się" dać początek dialogowi pomiędzy dwojgiem ludzi 9 i być może wpłynąć na obiektywne i mniej

wartościujące postrzeżenie tożsamości obcego, o tyle performance *Radio Stadion*, polegający na prowadzeniu wielojęzycznej rozgłośni radiowej, która nadawała audycję we wszystkich językach mniejszości tworzących wielokulturowość Jarmarku Europa, pomijając jednak język polski, zasadza się na idei świadomego tworzenia niezgody i podtrzymuje relację niezrozumienia decydującą o niezmiennym istnieniu stereotypu obcego. "Odwołując się do strategii radio-artu - jak tłumaczyła Joanna Warsza, jedna z inspiratorek działania - projekt miał na celu stworzenie społeczności nadawców i słuchaczy, którzy trochę niezauważanie przez ostatnie lata urozmaicali krajobraz homogenicznego, postkomunistycznego miasta" 10. Być może istotą współczesnej sztuki polskiej poruszającej kategorię polityki i demokracji jest więc odwaga podjęcia starań do sprawdzenia naszego postrzeżenia własnej tożsamości, kształtowanej przez nieuchronne procesy transkulturowości oraz zmierzenia roli i statusu wewnątrz-kulturowych klisz, gdzie miarą byłaby nasza umiejętność bycia gospodarzem oraz poziom naszej gościnności.

## Ilustracje



Joanna Rajkowska, *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, 2002. Dzięki uprzejmości artystki



Radio Stadion nadaje z serii *Finisaż Stadionu X-lecia i Jarmarku Europa*. Fot. Mikołaj Długosz , produkcja: Fundacja Bęc Zmiana, Fundacja Laury Palmer



Radio Stadion nadaje z serii *Finisaż Stadionu X-lecia i Jarmarku Europa*. Fot. Mikołaj Długosz , produkcja: Fundacja Bęc Zmiana, Fundacja Laury Palmer

## Przypisy

- 1 L. Hughes, *The Negro Artist and the Racial Mountain*, [w:] *A Double-Take: A Revisionist Harlem Renaissance Anthology*, red. V. K. Patton, M. Honey, Rutgers University Press 2001, s. 40.
- 2 U. Hannerz, *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*, przeł. K. Franek, Kraków 2006, s. 81.
- 3 Z. Bokszański, *Stereotypy a kultura*, Wrocław 2001, s. 6.
- 4 B. Witosz, *Przeciw stereotypom - ku stereotypowi? O kształtowaniu wizerunku postaci w najnowszej prozie polskiej*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003, s. 215.
- 5 A. Nobis, *Zmiana kulturowa: między historią a ewolucją*, Wrocław 2006, s. 151-152.





6 B. Tokarz, *Twórca - stereotyp - profilowanie, czyli literacka rzeczywistość alternatywna*, [w:] *Stereotypy w literaturze...*, op. cit., s. 162.

7 J. Kristeva, *Bulgarie, ma souffrance*, "L'Infini", Gallimard, Paris, No. 51, Automne 1995, cyt. za: T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Kraków 2001, s. 148.

8 Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, przeł. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski, Wrocław 2005, s. 97-123.

9 Krzysztof Wodiczko: *Pomnikoterapia*, red. A. Turowski, Warszawa 2005, s. 81.

10 J. Warsza, *Stadion X: miejsce, którego nie było. "Podróż do Azji" i "Radio Stadion" - o projektach z udziałem mniejszości wietnamskiej na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie*, [w:] *Transkultura: sztuka i płynna rzeczywistość XXI wieku*, red. A. Smolak, M. Ujma, Kraków 2007, s. 193.

### **Małgorzata Micuła / Familiarization of the "other" - transculturality or exploitation of cultural clichés? The problem of national stereotypes in Polish contemporary art**

If stereotypes exist in Polish contemporary art - those which deal with themes such as acculturation, emigration, (un)acceptance and (in)hospitality - they might be a form of our incompetence in being a host for the Foreigner or a code used by an artist in order to confront it with a viewer; by that means it becomes a kind of a mirror in which we are able to see our attitudes towards the Other.

Both multiplicity and ambivalence characterize the stereotype in visual art and are decisive for its ambiguous nature. The stereotype, can, on the one hand, be a force which has an ability to strengthen generalizations. On the other, it is also an impetus for changes, thus this (in)active element - used by involved artists - goes beyond its previous role of taming the social differences to become an awkward formula that measures our level of hospitality and condition of identity which, continuously, is undergoing global processes.

Having chosen a few examples of national and ethnic stereotypes in Polish contemporary art, I want to demonstrate in the paper both the relevance of including them in art, and their obvious imperfection that exposes the attempt of monopolizing the transcultural phenomena.

