

Elżbieta Wiącek

Instytut Studiów Regionalnych  
Uniwersytet Jagielloński

## NOWE WCIELENI A FLÂNEURA. POSTAĆ EMIGRANTA I „PASOŻYTNICZA ARCHITEKTURA” W TWÓRCZOŚCI SHAHRAMA ENTEKHABIEGO

Georg Simmel w eseju *Mentalność mieszkańców wielkich miast* z 1903 roku opisuje społeczno-psychologiczną konfigurację, która wydaje się charakterystyczna dla mieszkańców centrów dużych miast. Składają się na nią: intelektualizm, kalkulacja, zblazowanie i rezerwa. Ponadto cechy nowoczesnej kultury miejskiej, na jakie wskazuje Simmel, ujawniają dominację zmysłu wzroku. Na przykład konieczne jest, aby mieszkaniec miasta potrafił ogarnąć spojrzeniem swoje otoczenie i nie wpadł na innych przechodniów oraz mógł dostrzec potencjalne źródła zagrożenia. Takie codzienne interakcje są „elementarnymi cząstkami” międzyludzkich kontaktów, z których krystalizacji powstają duże struktury społeczne. We wzajemnym spojrzeniu, odbywa się „najbardziej bezpośredni i czysty rodzaj wzajemnego oddziaływania, jaki w ogóle istnieje. [...] Spojrzenie, którym ogarniamy innego, odsłania nas samych”<sup>1</sup>. Spojrzenie jest nośnikiem poznania, wiedzy, zrozumienia.

Wzrok nabiera szczególnego znaczenia w dużym mieście, gdzie żyje obok siebie wielu anonimowych ludzi i tylko ich wygląd pozwala wnioskować coś o mijanych codziennie nieznanym innym mieszkańcach tego samego miasta. Im bardziej są oni różnorodni, tym bardziej zwiększa się rola czystej impresji wizualnej. Rolę wzroku w percepcji miasta podkreśla także Walter Benjamin w swym najsłynniejszym eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, który został opublikowany w 1936 roku. Interesuje go przede wszystkim nieświadome doświadczanie miasta, odbywające się prawie bez udziału władz poznawczych. Według Benjamin a miasta można doświadczać niemalże jak snu<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Simmel, *Socjologia zmysłów*, [w:] *Most i drzwi*, tłum. M. Łukaszewicz, Warszawa, s. 189.

<sup>2</sup> M. Savage, A. Warde, *Urban Sociology, Capitalism and Modernity*, London 1993.

Wiele tematów dotyczących kultury wizualnej i miasta w myśli Simmla i Benjamina zbiega się w figurze *flâneura*<sup>3</sup>, postaci samotnego estety-spacerowicza, niespiesznie przechadzającego się tłumnymi ulicami i pasażami dziewiętnastowiecznego Paryża i z uwielbieniem przypatrującego się miejskiej scenerii na wzór wymagowanej sceny dramatycznej. Takim postrzegał go Charles Baudelaire, ale historia terminu *flâneur* w tradycji francuskiej nie zaczyna się w XIX wieku, lecz liczy sobie już około czterystu lat i podlega semantycznym przeobrażeniom. W słowniku języka francuskiego z 1808 roku termin ten ma zabarwienie pejoratywne i odnosi się do osób niemających stałego miejsca w strukturze społeczeństwa, a więc przestępców, włóczęgów, bezdomnych, ludzi bez stałego adresu i zajęcia<sup>4</sup>. W 1806 roku ukazuje się jeden z pierwszych tekstów poświęconych *flâneurowi*, anonimowy pamflet zatytułowany *Flâneur au salon ou M Bon-Homme*, w którym zostaje on przedstawiony jako podejrzana osoba wykluczona ze społeczeństwa. W wydanym w 1854 roku angielskim słowniku *Oxford English Dictionary* termin *flâneurie* zostaje opisany jako trwonienie czasu na przyglądanie się wystawom sklepowym.

„Ojczyzną” *flâneura* jest Paryż. Warto jednak zauważyć, iż stało się tak nie za sprawą obcych przybyszów, lecz sami paryżanie uczynili Paryż ziemią obiecaną *flâneura*, jego „krajobrazem”<sup>5</sup>. Dla Baudelaire’a i jemu współczesnych *flâneur* był przede wszystkim poetą i widzem miejskiego spektaklu<sup>6</sup>. Był też obserwatorem i poszukiwaczem nowoczesności, którego powołaniem jest zaślubienie tłumu. Spacerowicz Baudelaire’a to „wałęający się geniusz, dla którego ulica staje się okolicą rodzinną, domową”<sup>7</sup>. W tekście zatytułowanym *Malarz życia nowoczesnego* z 1863 roku Baudelaire pisze: „obserwator, dyletant, *flâneur* – nazwijcie go, jak chcecie; żeby jednak scharakteryzować tego artystę, trzeba go obdarzyć epitetem, którego niepodobna zastosować do malarza tematów wiecznych lub przynajmniej bardziej trwałych, bohaterskich czy religijnych”<sup>8</sup>. Niekiedy jest poetą; częściej zbliża się do powieściopisarza czy moralisty; jest malarzem okoliczności i tego, co w nich wieczne. Wydaje się jednak, że *flâneur* to nie tylko concept francuskiego poety, ale ktoś, kto rzeczywiście istniał. Wskazuje na to anonimowy opis pochodzący z Paryża 1906 roku<sup>9</sup>. Z opisu tego wynika, że po pierwsze: gentleman ów, spędzający większość dnia na podziwianiu miejskiego spektaklu, jest osobą zamożną [choć jego środki utrzymania są nieznane] i najwyraźniej pozbawioną rodziny, interesów i posiadłości ziemskich. Po drugie: zajmuje go głównie estetyka i często zagląda do artystycznych kawiarni. Po trzecie: istota spektaklu, którego jest widzem, tworzona

<sup>3</sup> franc. flâner – wałęsać się, przechadzać, łązkować.

<sup>4</sup> Cyt. za M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*. <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm> [10.11.2008]. Zarys dziejów terminu omówiony został w publikacjach: K. Loska, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak [red.], Białystok 1998, s. 41; R. Zielnicki, *Od pasaży do parków rozrywki. Szkic o przeobrażeniach flâneurysty*, „Kultura Współczesna” 3[21]/1999.

<sup>5</sup> W. Benjamin, *Powrót flâneura. O „Spacerach po Berlinie” Franza Hessla*, tłum. A. Kopacki, „Literatura na Świecie”, 8–9/2001, Berlin, s. 235.

<sup>6</sup> Ch. Baudelaire, *Moje obnażone serce*, tłum. A. Kijowski, Wrocław 1997, s. 15.

<sup>7</sup> A. Hohmann, *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*, tłum. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 8–9/2001, Berlin, s. 337.

<sup>8</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, tłum. J. Guze, Gdańsk 1998, s. 15.

<sup>9</sup> Cyt. za: Wilson, *The Invisible Flâneur*, „New Left Review” 191/1992, 90–110.

jest przez zachowanie ludzi z niższego stanu – robotników, sprzedawców ulicznych, bezdomnych. Po czwarte: jest postacią marginalną, która chce być postrzegana w oddzieleniu od tych, których obserwuje, jak samotnik w tłumie.

Siegfried Kracauer, Georg Simmel i Franz Hessel wprowadzają postać *flâneura* do dyskursu socjologicznego, lecz na gruncie szerszej refleksji nad kulturą postać ta zaistniała przede wszystkim na początku XX wieku dzięki eseistyce Waltera Benjamina. Dopełnia on i rozbudowuje obraz stworzony przez Baudelaire’a. „Dla *flâneura*, żyjącego pomiędzy frontami budynków niby bourgeois w czterech ścianach swego domu, ulica staje się mieszkaniem. W jego oczach błyszczące emalią szyldy firm są równie dobre [a nawet lepsze] jako przystrojenie ścian, co obraz olejny w mieszczańskim salonie. Mury są dla niego pulpitem, o który opiera swój notes; kioski z gazetami służą mu za biblioteki, a kawiarniane tarasy to wykusze, z których po zakończeniu pracy spogląda na swój dobytek”<sup>10</sup>.

Z wielu względów znaczenie postaci *flâneura* kryje się nie tyle w zjawisku historycznym, ile w pozycji obserwatora, jaka się z nim wiąże. Co w ponowoczesnej rzeczywistości pozostało z jego dawnych wcieleń? „Moje prace zawsze są ulokowane w scenarii miejskiej i czerpią inspirację z XIX-wiecznego pojęcia *flâneur*, opisywanego przez Charlesa Baudelaire’a. Dotyczą one koncepcji mówiącej, że przestrzeń miejska jest zarezerwowana dla heteroseksualnych mężczyzn, przedstawicieli rasy białej i klasy średniej”<sup>11</sup> – mówi Shahram Entekhabi. Z pochodzenia Irańczyk, z wykształcenia grafik i architekt, żyje i tworzy poza granicami swojej ojczyzny, głównie w krajach Europy Zachodniej. Problem egzystencji w przestrzeni miejskiej artysta zgłębia, stosując różnorodne praktyki performatywne, używając cyfrowych mediów i techniki malarstwa akrylowego. Przede wszystkim stara się zwrócić uwagę na tych ludzi, którzy zazwyczaj są izolowani w przestrzeni miejskiej: marginalizowani, pomijani albo zmuszeni do autogettoizacji. Są to emigranci i ich kultura, a przede wszystkim społeczności Bliskiego Wschodu i ich diaspora. Szczególnie interesuje go kwestia widzialności i niewidzialności, czego znakomitym przykładem jest instalacja *Flower* [2005], złożona z obrazu i emitowanego na nim filmu.

Stojący na ulicy mężczyzna nieśmiało wyciąga przed siebie czerwony kwiat. Odświętny strój i trzymany w ręce rekwizyt przywodzą na myśl gościa, który przyszedł na umówioną wizytę i stoi przed drzwiami, czekając na zaproszenie. Jednak odjazd kamery, który powoli ukazuje nam całą jego sylwetkę i trzymaną w ręce walizkę stawia pod znakiem zapytania powód i długość wizyty. Po chwili na dużych rozmiarów akrylowy obraz [będący portretem samego Entekhabiego] nakłada się projekcja wideo – przechodzący pośpiesznie ludzie obojętnie mijają mężczyznę i oferowany przez niego kwiat. Wyświetlona na płótnie uliczna scena ożywia obraz i spaja dwie techniki – malarską i filmową. Niezależnie od tej interferencji figura mężczyzny nie integruje się ani z płaszczyzną obrazu [postać nie rzuca cienia], ani ze strumieniem przechodniów. Odnosimy wrażenie, że jest on jednocześnie obecny i nieobecny. Zdaniem Doris Berger, kuratorki berlińskiej wystawy Entekhabiego, postawa i ubiór mężczyzny wskazują, że mamy do czynienia

<sup>10</sup> W. Benjamin, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 365.

<sup>11</sup> Wypowiedź artysty znajdująca się na stronie: <http://www.entekhabi.org> [10.11.2008].

z postacią uprzejmego i wykorzenionego *gastarbeitera*<sup>12</sup>. Choć termin również zniknął z politycznie poprawnego języka [zastąpił go zwrot „obywatel Niemiec tureckiego/włoskiego itd. pochodzenia”], dyskurs ten wydaje się Berger wciąż aktualny.

Od późnych lat 40. do połowy lat 70. „robotnicy na zaproszenie” z Grecji, Turcji, Jugosławii, Włoch i Portugalii byli cichymi współautorami niemieckiego „cudu gospodarczego”. Jednocześnie – jak sama nazwa wskazuje – od początku przewidywano, że ich obecność będzie tymczasowa. Zygmunt Bauman określa „obcych” jako ludzi, „którym płaci się za ściśle określone usługi – a co ważniejsze i za to, by można się było ich towarzystwa pozbyć z chwilą, gdy usług dostarczyli”<sup>13</sup>. Co natomiast zrobić, kiedy goście nie chcą wyjść, mimo że okres gospodarczej prosperity przeminął i w związku z tym nie mają możliwości być produktywni? Co zrobić, kiedy przychodzą nowi nieproszeni goście? Entekhabi, mieszkający w Niemczech od 1983 roku, jest z pewnością głęboko świadom złożoności tej sytuacji, jako *outsider* i jako *insider*. Opowiada o tych, którzy zdecydowali się zostać i aktualnie egzystują w zawieszeniu między byciem w domu a byciem obcym.

Do tych okoliczności odnosi się także praca *Walkout Pm*. Na obrazie przedstawiającym nieczynną fabrykę w 24 fazach pojawia się sylwetka mężczyzny dźwigającego walizki, który powoli oddala się i znika. Niesiony przez niego bagaż ma także znaczenie metaforyczne: „Kiedy ludzie zaczynają się przemieszczać, zawsze przenoszą ze sobą pewien bagaż, nigdy nie przychodzą nadzy”<sup>14</sup>. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że fotografii wyświetlane są z modelu projektora produkowanego w NRD w latach 1946–1980. Każde kolejne zdjęcie może być wyświetlone jedynie przez manualne uruchomienie projektora przez widza, dzięki czemu instalacja nawiązuje do kontekstu pracy fizycznej. Jest to świadome zamierzenie jej autora: „Chciałem uczynić bardziej widzialnymi właśnie tych, którzy z założenia zostali wykluczeni. Ludzi, którzy sprzątają, wykonują całą brudną robotę, ale którzy są zazwyczaj zupełnie niezauważalni”<sup>15</sup>.

W nowoczesnym projekcie obcy byli przejściową anomalią. Nie zanosilo się, że utrzyma się ona na stałe. Realia ponowoczesności zakwestionowały tę nadzieję i przyniosły potrzebę refleksji na temat, jak współżyć z obcością na stałe. Mało tego – obcy stali się potrzebni. W świecie cechującym się permanentną niepewnością, niepokój można skupić na elementach obcości i obciążyć je winą za poczucie zagrożenia, za własną bezsilność. Tym zaś, którzy czują się bezpiecznie, obcy zapewniają przyjemne poczucie różnorodności, egzotyczne smaki i dźwięki. Ponieważ obcy są nam niezbędni, trzeba ich gorliwie wynajdywać lub tworzyć, a przede wszystkim ochraniać ich odmiennosc. Na nieprzetartym jeszcze szlaku obcy są niezbędnymi znakami orientacyjnymi. Jak pisze Bauman: „musi być więc ich gatunków dużo, a i muszą te odmiany być równie zmienne i plastyczne, jak kolejne wcielenia tożsamości w jej nieskończonej wędrówce ku samej sobie”<sup>16</sup>.

Zmienność i plastyczność to cechy, których nie można odmówić postaciom wykreowanym przez Entekhabiego. W serii *Migrants* cechy te nasilają się ze szczególną intensywnością. Wąsaty bałkański gangster czyści nożem paznokcie [*Mladen*, 2005], mu-

<sup>12</sup> D. Berger, *Semiotics of Migrant Man located in Germany*, <http://www.entekhabi.org> [10.11.2008].

<sup>13</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 56–57.

<sup>14</sup> Wypowiedź artysty znajdująca się na stronie: <http://www.entekhabi.org> [10.11.2008].

<sup>15</sup> Wypowiedź artysty znajdująca się na stronie: <http://www.entekhabi.org> [10.11.2008].

<sup>16</sup> Tamże, s. 60.

zułmański fundamentalista przechadza się z nieodgadnionym i natchnionym wyrazem twarzy [*Islamic Star*, 2005], Mehmet oblewa się płynem, który miał w przyniesionym przez siebie pojemniku i usiłuje się podpalić.

Konstruując te postaci, Entekhabi odwołuje się do własnych obserwacji i doświadczeń: „Żyjąc od wielu lat na Zachodzie, wiem, którzy emigranci wydają się Europejczykom najbardziej nieprzewidywalni, a tym samym potencjalnie niebezpieczni. [...] Te figury funkcjonują jako pewne klisze, stereotypy z określonymi bagażami przypisywanych im automatycznie cech. Mimo to nie było moim zamiarem wzbudzanie strachu u odbiorców”<sup>17</sup>. Bardzo istotny jest fakt, że w większości przypadków samodzielnie wciela się w wykreowane postaci: „Przebierając się za poszczególnych imigrantów, starałem się jak najlepiej przygotować do danej roli, co było mniej lub bardziej czasochłonne. Czasami zapuszczenie wąsów, brody czy włosów wymagało kilku dni, innym razem kilku tygodni. Siłą rzeczy wchodziłem w ich skórę”<sup>18</sup>. Pozostaje pytanie: czy my, widzowie, rzeczywiście mamy świadomość, że to tylko gra i kostium?

Obrona przed naporem tłumu, poprzez zamaskowanie swojej osobowości, była niewątpliwie bliska samemu Baudelaire’owi. Gustave Courbet, malując portret poety, zauważył niesamowitą plastyczność jego osobowości, ciągłą zmienność, zarówno rysów twarzy, jak i ubioru. W ciągu jednego dnia potrafił być zarówno starcem, jak i młodzieńcem, elegantem i kloszardem<sup>19</sup>. *Flâneur*, dzięki swej zmienności i niewyrazistości granic, wszędzie może czuć się jak u siebie. Baudelaire znajdował ogromną przyjemność w mistyfikacji i w kreacji swojego wizerunku. Według poety jednym z najważniejszych praw człowieka, ignorowanym przez mądrość dziewiętnastowieczną jest prawo do przeżycia samemu sobie<sup>20</sup>. Uważał, że w obliczu wszechwładnego fałszu, tylko za pomocą masek można ochronić swą prawdziwą twarz. Człowiek zachowuje charakter towaru na sklepowej wystawie – opakowanie i zewnątrzność mają roztoczyć czar iluzji<sup>21</sup>.

Powyższa strategia nadaje twórczości Entekhabiego autobiograficzny rys, a zarazem stwarza okazję do konfrontacji: ja – widziany „od środka” i mój obraz w oczach innych. Jak zauważa Lidia Krawczyk, jedna z kuratorek krakowskiej wystawy artysty, ta konfrontacja odbywa się dwukrotnie: z jednej strony przygląda się sobie jako mężczyźnie, a z drugiej jako przybyszowi spoza kultury europejskiej<sup>22</sup>. Dzięki badaniom nad kategorią gender zdano sobie sprawę, że płęć społeczno-kulturowa jest wynikiem zmiennych historycznie ideologii, że jest ukształtowanym na przestrzeni wieków produktem. Zdaniem Krawczyk, Entekhabi podziela przekonanie o konstrukcyjnym charakterze gender. W jego pracach ulica staje się paradną areną praktyk, miejscem, gdzie nieustannie odbywają się przedstawienia, manifestacje płciowej [i etnicznej] tożsamości. Mężczyzną stajemy się w toku ciągłych udowodnień, na przykład poprzez udowadnianie własnej

<sup>17</sup> *Inni inni*. Marta Lisok i Ewa Łączyńska w rozmowie z Shahramem Entekhabim, [http://www.bunkier.art.pl/?section=teksty\\_bunkier&sub=artysta&more=97](http://www.bunkier.art.pl/?section=teksty_bunkier&sub=artysta&more=97) [19.10.2008].

<sup>18</sup> Wypowiedź artysty znajdująca się na stronie: <http://www.entekhabi.org> [10.11.2008].

<sup>19</sup> K. Rutkowski, *Pasaże uliczne*, [w:] tenże, *Paryskie pasaże. Opowieść o tajemniczych przejściach*, Gdańsk 1995, s. 45.

<sup>20</sup> Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, jego życie i dzieła*, [w:] tenże, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, tłum. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 98.

<sup>21</sup> K. Bednarska, *Baudelaire’a przestrzeń nowoczesności*, [http://www.poema.art.pl/site/itm\\_117325.html?anoncookieunset=1](http://www.poema.art.pl/site/itm_117325.html?anoncookieunset=1) [10.11.2008].

<sup>22</sup> Por. L. Krawczyk, *Multicultural Paradise*, <http://www.laznia.pl/index.php?id=115> [10.11.2008].

brutalności [*Mladen*]. Oprócz nonszalanckiego rozglądania się i wykonywanego nożem „manicure”, *Mladen* nic nie robi. Równie statyczną postawę reprezentują bohaterowie filmu *Mehmed* [wyjawszy finałową próbę autodestrukcji] i *Islamic star* – stoją, siedzą na ławce, modlą się. Podobna przekorna statyczność przywodzi na myśl fakt, że około połowy XIX wieku pojawiła się w Paryżu moda wędrowania po ulicach i pasażach z żółtciem na smyczy. Benjamin interpretował ją jako wyraz sprzeciwu wobec rosnącej funkcjonalizacji i przyspieszeniu tempa życia miejskiego. Siegfried Kracauer natomiast wiązał narodziny *flâneurie* z nudą. Pisze on o człowieku, który „przechadza się bez celu, a nicłość i pustkę, jaką czuje wokół siebie i w sobie, wypełnia mnóstwem wrażeń”<sup>23</sup>. Tych wrażeń dostarczają mu mamiące go obrazy: „wystawy, [...], nowe budowle, eleganckie toalety, szykowne karoce, sprzedawcy gazet”<sup>24</sup>. Powolne tempo dziewiętnastowiecznego *flâneura* nie pasowało do pośpiechu nowoczesnego miasta. A jednak to on właśnie staje się lustrem nowoczesności. Podobną funkcję spełniają migranci Entekhabiego, pozostając w opozycji wobec innych form poruszania się w mieście, związanych nieodłącznie z funkcjonalistycznie pojętą racjonalnością. Przystając lub powoli się przechadzając, obrazują miasto i jednocześnie biorą miasto „we wzrokowe posiadanie”, odczytują je, starają się je okiełznać i zrozumieć.

Wcielając się w te różnorodne postaci Shahram Entekhabi przyjmuje rozliczne atrybuty rzeczywistego lub domniemanego stanu „bycia innym” i ukazuje to na drodze odgrywania ról w przestrzeni publicznej. Niezwykle wyraziste, wręcz przerysowane postaci z pewnością wychodzą naprzeciw ponowoczesnej potrzebie różnorodności. Skoro obcy mają pozostać trwałym elementem krajobrazu, niech chociaż dostarczają nam mocnych wrażeń, a przynajmniej – intrygują niecodziennym wyglądem czy zachowaniem i zapładniają wciąż niespokojną wyobraźnię. Tak dzieje się również w filmie *Bloody Paradise* [2006]. Artysta z teatralnie groźną miną, ubrany w dziwaczny uniform, nasuwający skojarzenia z mundurem strażnika, przemierza zatłoczone ulice Londynu. Widniejący na tablicy napis „PARADISE” ocieka krwią. Co pewien czas zatrzymuje się przed szybami wystawowymi luksusowych sklepów. Londyńskie ulice jawią się tu jako raj konsumenta. Innym elementem instalacji jest film *Casino Royale*, z cyklu przygód Jamesa Bonda. Cóż oznacza to zestawienie? I dlaczego nikt nie zwraca uwagi na dziwacznie wyglądającego mężczyznę?<sup>25</sup> Częściowej odpowiedzi na to pytanie dostarczyć może spostrzeżenie artysty: „Wszystkie moje filmy powstawały na berlińskich ulicach, z wyjątkiem *Bloody Paradise*. Berlin jest kosmopolityczny, ale w bardzo specyficznym tego słowa znaczeniu. Dostrzegam ogromną różnicę w mentalności ludzi z Berlina, a tych z Londynu. Problem migracji jest w obu stolicach zupełnie inaczej postrzegany. Można odczuć, że Niemcy nigdy nie akceptowali do końca przybyszy, obcych, którzy przyjeżdżali, żeby zarobić, oszczędzić i szybko wrócić do domu. Tym samym zupełnie nie integrowali się z miejscową społecznością. [...] W wielkim tyglu, jakim jest Londyn, sytuacja wygląda

<sup>23</sup> S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, tłum. A. Sądoliński, Warszawa 1992, s. 85.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Podczas zdjęć zdarzyła się jednak interakcja, którą relacjonuje Entekhabi: „Podszedł do mnie jeden z przechodniów, pytając, gdzie jest ten raj, kiedy wskazałem mu kierunek, poszedł tam bez słowa”. Cyt. za: *Inni inni*, dz. cyt. – por. przyp. 17.

zupełnie inaczej. Tam mój nieco ciemniejszy kolor skóry nie wywołuje większego zdziwienia. Czuję się tam akceptowany z całą moją indywidualnością”<sup>26</sup>.

Według Baudelaire’a urzeczenie tłumem, jakie przeżywa *flâneur*, to stan złożony z przeciwstawnych uczuć: z zachwyty nad jego żywiołowością i jednocześnie z przeobrażenia jego rozkładem, wynikającym z zaniku człowieczeństwa, z zaniku duchowości. Autor *Kwiatów zła* podkreśla, że „flâneur niekiedy jest poetą; częściej zbliża się do powieściopisarza czy moralisty [podkreślenie – E.W.]; jest malarzem okoliczności i tego, co w niej wieczne”<sup>27</sup>. W *Racach* dał wyraz swym pesymistycznym odczuciom, tak teraźniejszości, jak przyszłości, przecuciu, że pęd ku szczęściu, pod sztandarami idei postępu to droga donikąd: „Co do mnie, który zdradzam czasem śmieszna skłonność do prorokowania, wiem, że nie odnajdę w sobie nigdy litości lekarza [...] potrącany przez tłum, jestem jak człowiek znużony, który za sobą, w otchłani lat widzi tylko nadużycie i gorycz, a przed sobą burzę, która nie przynosi nic nowego, ani bólu, ani doświadczenia”<sup>28</sup>. Zważywszy na te słowa jedną z dróg do zrozumienia tej pracy jest utożsamienie mężczyzny z ponowoczesnym prorokiem. Czy oznacza to, że poza tą przestrzenią, gdzie mężczyźni rozbijają się szybkimi samochodami, a kobiety ubierają się wyzywająco – jest tylko ów „krwawy raj”<sup>29</sup>?

Nie bez znaczenia jest być może również czarny uniform, jaki ma na sobie ów „strażnik przyszłości”. Dla Baudelaire’a czarny, ujednolicony strój jest odpowiednikiem wewnętrznego poczucia straty, z jaką żyje nowoczesny człowiek. Jest strojem koniecznym w cierpiącej epoce, która nosi ten symbol wiecznej żałoby. „Zauważmy, że czarny frak i surdut [...] jest wyrazem duszy ogółu; niekończąca się defilada karawaniarzy, karawaniarzy-polityków, karawaniarzy-zakochanych, karawaniarzy-mieszczan! Wszyscy święcimy jakiś pogrzeb!”<sup>30</sup>. Ze strojem tym kontrastują kolorowe, fantazyjne i ekstrawaganckie damskie toalety, w które wystrojone są sklepowe manekiny. Zestawienie to również przywołuje na myśl pisma Baudelaire’a, który uważał, iż kobiecy obraz, stworzony przez epokę, jest z nią nierozłączny: „Wszystko, co zdobi kobietę, co uzupełnia jej urodę, jest częścią jej samej. Kobieta jest [...] nade wszystko [...] ogólną harmonią, nie tylko dzięki postawie i ruchom ciała, ale także dzięki [...] migocącym obłokom spowijających ją tkanin, które stanowią niejako atrybuty i piedestał jej boskości”<sup>31</sup>. Większość przedstawień kobiecych, naszkicowanych w utworach Baudelaire’a, pyszni się swym zewnętrznym urokiem. Bardzo wyraźne jest także zestawienie cech kobiecych i zwierzęcych. To podobieństwo jest, zdaniem autora, eksponowane przez same kobiety, a ujawnia się w ich stroju. Modny strój ma odzwierciedlać ukryte cechy naturalne. Miasto jest areną codziennej walki o przetrwanie, a kobiety swym wyglądem doskonale ilustrują tę drapieżność w cywilizacji, która czaruje Baudelaire’a mieszaniną zwierzęcego rozleniwienia i elegancji. W jego literackich portretach kobiet zaakcentowana też zostaje rola scenarii, co wskazuje na status kobiety we współczesnej kulturze: „Sprowadza się on wyłącznie do roli rynkowej, współczesność wciąż zadaje pytanie o cenę. Otoczenie, które dopełnia

<sup>26</sup> Wypowiedź artysty znajdująca się na stronie: <http://www.entekhabi.org> [09.11.2008].

<sup>27</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego...*, s. 15.

<sup>28</sup> Ch. Baudelaire, *Race*, [w:] *Sztuka romantyczna...*, dz. cyt., s. 268.

<sup>29</sup> Por. L. Krawczyk, dz. cyt.

<sup>30</sup> Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, [w:] tenże, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 146.

<sup>31</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] tenże, *Rozmaitości estetyczne*, dz. cyt., s. 337.

wizerunek kobiety, przypomina wystrój sklepowej witryny i opakowanie produktu. Tło ma wyostrzyć kuszące i pełne pożądania cechy. Pierwszoplanową rolę pełni opakowanie, za którym ukryty jest produkt. Konkurencja na „rynku” wciąż pobudza do upiększania opakowania, aby przyciągnąć uwagę oglądających. Tylko powierzchowność może zwrócić uwagę i wzbudzić zainteresowanie przypadkowego przechodnia, którego spojrzenie na krótką chwilę zatrzymuje się na wybranym przedmiocie”<sup>32</sup>.

Nie zawsze jednak w pracach Entekhabiego kobiety pojawiają się wyłącznie jako estetyczne przedmioty. W złożonej z trzech filmów instalacji *How to Perform Prayers* [2003] performerami są właśnie kobiety. Rozgrywający się w miejskiej scenerii *Fresh Azan*, dotyka kategorii gender, kwestionując ustalony przez tradycję przydział ról. *Azan* – wezwanie do wielbienia Allacha – to codzienne zadanie muezina. W filmie cichy męski głos recytujący modlitwę po arabsku miesza się z *azan*, głośno śpiewanym po niemiecku przez kobietę w czadorze, która stoi na balkonie wielopiętrowego budynku. Echo jej melodyjnego śpiewu rozlega się – niczym z minaretu – na całym osiedlu i przyciąga uwagę przechodniów. Religijny obrządek umieszczony w nowym kontekście i w „świeżym” wykonaniu, nabiera nowych zaskakujących znaczeń.

Pod wieloma względami „bohaterowie” serii *Migrants* są zaprzeczeniem reprezentacji z wcześniejszych wideoinstalacji Entekhabiego. *Me?*, *Rockefeller Boulevard*, *Alkazar* [wszystkie z 2004 r.] skupiają się wokół postaci nieznanego migranta, określonego przez autora jako „M”. To nieśmiały, niemal niewidoczny *gastarbeiter*, który pojawia się w różnych przestrzeniach publicznych – na ulicy, w barze, w metrze. Trudno też powiedzieć, aby „M” po prostu czerpał przyjemność z przechadzania się. „M” raczej przemyka przez miasto, niż rozkoszuje się jego urokami. Zachowanie to można również odnieść do jednego z dziewiętnastowiecznych wcieleni *flâneura*, który bywał czasem pobudzony. Przypominał wówczas myśliwego tropiącego zwierzynę lub detektywa, który zbliża się do rozwiązania zagadki albo też rozgorączkowanego spiskowca<sup>33</sup>. Baudelaire często wykorzystuje ten motyw śledzenia i podglądania, które są wyrazem pierwotnego, naturalnego instynktu człowieka, przeniesionego w warunki miejskie. „Ten niepozorny przechodzień – pisze Benjamin – posiada godność kapłana i właściwą detektywowi wrażliwość na ślady”<sup>34</sup>.

„M” jest zawsze w ruchu, zazwyczaj z bagażem w ręku, zawsze świadomy, że – jako gość – w każdej chwili może zostać wyproszony. Jego nieustanna niepewność wiąże się z faktem, że na pytanie: „czyja obecność jest dozwolona w przestrzeni publicznej?” – „społeczeństwo przyjmujące” wciąż dostarcza innych odpowiedzi. Reakcją „M” na tę niepewność są starania, aby zabezpieczyć dla siebie jakieś miejsce w społeczeństwie, które nie potrzebuje już jego obecności. W *Attenzione* [2005] – niczym pajak snujący sieć – pośpiesznie rezerwuje dla siebie kawałek przestrzeni, odgradzając ją foliową taśmą.

Zdaniem artysty ta „pasożytnicza architektura” – jak sam nazywa wykonane z taśmy konstrukcje – zakorzeniona jest w idei szeroko pojętego „nieformalnego” znaczenia wiążącego się ze wszystkim, co tymczasowe, słabe, niedoskonałe, nieforemne. *L'informe*

<sup>32</sup> K. Bednarska, *Baudelaire 'a przestrzeń nowoczesności*, [http://www.poema.art.pl/site/itm\\_117325.html](http://www.poema.art.pl/site/itm_117325.html) [09.11.2008].

<sup>33</sup> Por. A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura*, E. Rewers [red.], Poznań 1999.

<sup>34</sup> W. Benjamin, *Aniol historii*, dz. cyt., s. 365.



– jak zaproponował to Georges Bataille. Koncepcja owego *l'informe* była rozwijana przez wielu artystów, teoretyków i architektów od lat 60., na przykład w psychogeografii Gillesa Deleuze'a i Félixu Guattariego.

Skupiając się na aspekcie przejściowości w obrębie idei nieformalności, pasożytnicza architektura odnosi się do kwestii migracji i kulturowej różnorodności. Mimo że ta prowizoryczna konstrukcja ma nieformalny charakter, „M” próbuje nadać jej pozory formalności. Pretensje do oficjalności i prawomocności wyraża kolorystyka taśmy czerwono-białej lub czarno-żółtej. Kolorystyka – zgodnie z kodem społecznym – wiąże te efemeryczne paraarchitektoniczne obiekty z sygnałem ostrzegawczym oraz z działalnością społecznie uznanej i legalnej instancji – zarządu dróg, policji, firmy budowlanej. Z tego względu budzą one przede wszystkim skojarzenia z obszarem, do którego zabrania się wstępu ze względów bezpieczeństwa. W tym przypadku jest to jednak skojarzenie nieco mylące. Zamiast chronić ludzi przed ewentualnym wypadkiem, Entekhabi rozsnuwając taśmę niejako wypycha ludzi z publicznej przestrzeni, do swobodnego użytkowania której czują się uprawnieni. Z drugiej jednak strony – jeśli postrzegamy obcego jako zagrożenie – użycie taśmy w akcjach może łączyć się ze swym podstawowym, dosłownym znaczeniem. Ponadto z uwagi na wspomniany już aspekt niepewności odczuwanej przez emigranta, któremu daje się do zrozumienia, że nie jest on już w tym publicznym miejscu osobą pożądaną, obiekty te mogą także sygnalizować przestrzeń pośpiesznie i prowizorycznie zaanektowaną. Można postrzegać je jako rezultat aktu desperacji, który wyraża pragnienie bezpieczeństwa i domu. Nasuwają ponadto skojarzenia z terenem budowy i pracą fizyczną [obcy jako ludzie od „brudnej roboty”]. Wyraża być może również świadomość odczucia, że niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z dyskursem nacjonalistyczno-rasistowskim czy liberalno-demokratycznym, wszyscy zgodni są z tym, że najlepszą receptą na współżycie z obcymi jest utrzymywanie wzajemnego dystansu.

Shahram Entekhabi konstruuje niezależne, tymczasowe obiekty, lub tworzy nieformalne przedłużenia istniejących obiektów architektonicznych. Stanowią one, jego zdaniem, formę pośrednią między rzeźbą a architekturą. Te nieformalne obiekty tworzone w wielu miejscach na świecie, zawierają przekaz dotyczący stref bezpieczeństwa i terenów, na które nie można wkraczać, a – co najważniejsze – informują, komu wolno wchodzić w przestrzeń publiczną, a komu jest to zabronione. Ta „pasożytnicza architektura” karmi się egzystującą przestrzenią z właściwymi jej regułami i wskazuje przede wszystkim na aspekty ekskluzywności i inkluzywności. Oferuje też inną perspektywę w spojrzeniu na status migranta oraz na kwestię jego „pasożytnictwa”.



W ujęciu Benjamina i Kracauera *flâneur* był figurą wieloznaczną: tyleż przystosowującą się do nowoczesnego świata, ileż wobec niego krytyczną. Do wielkomiejskich tłumów żywił stosunek ambiwalentny – wyizolowany – chciałby się z nimi utożsamić. Postawa taka cechuje również postaci z dzieł Entekhabiego oraz jego stosunek do własnej twórczości. Niezwykle istotnym komponentem jego języka artystycznego jest ironia i dystans: „Nie chcę bynajmniej zmieniać świata tym, co robię. Obcy są wszędzie, co rodzi pytania o to, kim jesteśmy my sami i kto jest tym Innym. Zależy mi na akceptacji. [...]

Nie znoszę zagmatwanej w interpretacje, przeintelektualizowanej sztuki z bagażem post-konceptualnym. [...] Generalnie przebieranki to dla mnie okazja do świetnej zabawy”<sup>35</sup>.

Istnieje jednak zasadnicza różnica. W XIX wieku *flânerie* było zajęciem zbędnym, „luksusowym” i z tego względu – jak podkreśla Zygmunt Bauman – „przechadzki były zajęciem dla wybranych – ludzi o dużej ilości wolnego czasu i dochodach, jakie życie w zwolnionym tempie, «życie od niechcenia», życie jako kolekcjonowanie wrażeń, czyniły możliwym”<sup>36</sup>. Spacerowicz był wzorem kulturowym elity, czego nie można powiedzieć o postaciach kreowanych przez Entekhabiego. W jego pracach krąg spacerowiczów znacznie się poszerza – zarówno pod względem klasy społecznej, jak i rasy. To ludzie, których się zwykle nie dostrzega, lub których postrzega się jako zagrożenie. W tym wypadku najsilniejszym ogniwem łączącym nowoczesność i ponowoczesność jest niewątpliwie kwestia widzialności. Odnosząc się do aspektu widzialności, należy podkreślić, że autor prac jest jednocześnie patrzącym i postrzeganym. Po pierwsze, artysta przygląda się mieszkańcom zachodnich metropolii. Po drugie: pokazuje nie tylko to, kim są emigranci, lecz to, jak my, Europejczycy, ich postrzegamy. Pokazuje to, co chcemy zobaczyć, rozsuwa przed naszymi oczyma samospełniające się przepowiednie. Klasyczny *flâneur*, ukryty w anonimowym tłumie, nieświadomych niczego ludzi ustanawiał widzianymi, samemu nie będąc widzianym, choć w przeciwieństwie do wizji panoptikonu Michela Foucaulta, władza ta nie miała wiele wspólnego z ingerencją w rzeczywistość tych, którzy jej podlegają. Był to rodzaj swoistej „kontroli estetycznej”, która jest przeciwieństwem opresyjnych odmian kontroli nad przestrzenią społeczną. Władza w pracach Entekhabiego jest równie niegroźna, a oprócz tego traci swój panoptyczny charakter. Brak tu maszyny rozdzielającej związek widzieć – być widzianym. To swoista gra luster ujawniająca znamioną dla spacerowicza, nieustanną samoświadomość. W tych lustrach przechodzień ma również okazję ujrzeć siebie i zdać sobie sprawę z deformującej siły własnego spojrzenia.

Opisywanemu przez siebie spacerowiczowi Baudelaire przyznał status „duchowego obywatela świata”. Jest wiecznym poszukiwaczem, który nie czuje się przywiązany do żadnego miejsca. Emocjonalna bariera dzieli go zarówno od miejsc, jak i od ludzi, bo tylko dystans pozwala na wnikliwą obserwację. Najważniejsze jest to, czy przypadkowy obraz potrafi zaintrygować, wstrząsnąć i pobudzić wyobraźnię. Dla *flâneura* liczą się tylko przyjemności estetyczne, nie przywiązuje wagi do tego, gdzie przebiega granica między prawdą a udawaniem. Ten sposób widzenia miasta charakteryzuje także Bauman, pisząc o moralności ponowoczesnej: „uczył się spacerowicz [...] traktować świat jako teatr, ulicę jako scenę, przechodniów jako aktorów mimo woli, [...] a życie jako grę, w której nikt nie jest tym, kim się być zdaje, w której każdego można postrzegać na różne sposoby i w której różnice między prawdą, udawaniem i domysłami zacierają się – ale też są nieistotne i nikogo szczególnie nie frapują ani trapią”<sup>37</sup>. Tak właśnie postępuje Entekhabi, który zdaje się ciągle „przemieszczać”, nie tylko w znaczeniu geograficznym. Pytany o narodowość, ojczyznę i dom, odżegnuje się od samookreślenia bądź odpowiada wymijająco: „Ważniejsze od tego wydają mi się tożsamości: kulturowa, politycz-

<sup>35</sup> Wypowiedź artysty znajdująca się na stronie: <http://www.entekhabi.org> [09.11.2008].

<sup>36</sup> Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 23.

<sup>37</sup> Tamże.

na, religijna czy płciowa, jako konstrukty wypracowane bądź narzucone”<sup>38</sup>. Przyznaje jednocześnie, że chociaż czasem ma wrażenie, że kłębią się w nim różne niezależne od siebie tożsamości, nie ma potrzeby ich scalania. Wypowiedzi artysty zdają się w pełni potwierdzać słowa Baudelaire’a, który pisze, że największą rozkoszą dla „flâneura jest wybrać sobie siedzibę w mnogości, falowaniu, ruchu [...]. Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem”<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> *Inni inni* – por. przyp. 17.

<sup>39</sup> Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, tłum. J. Guze, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 200–201.